
Jerzy Ludwiński

Wypełniając puste pola

Filling the blanks

CENTRUM
SZTUKI
WSPÓLCZESNEJ
ZNAKI CZASU



Jerzy Ludwiński
Wypełniając puste pola
Filling the blanks

Publikacja towarzysząca wystawie
Wypełniając puste pola

Publication accompanying the exhibition
Filling the blanks



SPIS TREŚCI / CONTENTS

WSTĘP / INTRODUCTION

Przestrzeń wystawy / przestrzeń katalogu	4
Exhibition Space / Catalogue Space	6

PIOTR LISOWSKI

Performatywna mitologia. O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego	8
Performative mythology. Curating strategy of Jerzy Ludwiński	18

MAGDALENA ZIÓLKOWSKA

Muzeum ma rację bytu jedynie jako prekursor	26
The museum makes only sense as a pioneer	33

KATARZYNA RADOMSKA

Ilustracja pola sztuki	39
Illustration of the field of art	45

ZBIGNIEW MAKAREWICZ

Polska sztuka na zachodzie. O Jerzym Ludwińskim we Wrocławiu	50
Polish Art in the West. About Jerzy Ludwiński in Wrocław	70

WIESŁAW SMUŻNY

Jerzy Ludwiński — iluminarz sztuki (Osobiste wspomnienia i refleksje)	89
Jerzy Ludwiński — a luminary of art (Personal memories and reflections)	96

ARTYŚCI / ARTISTS

Włodzimierz Borowski	104
Jan Chwałczyk	106
Wojciech Gilewicz	108
Rafał Jara	110
Katarzyna Krakowiak	112
Mateusz Kula	114
Stafan Müller	116
Moje Archiwum / My Archive	118
Jerzy Ludwiński	120

BIOGRAMY / BIOGRAPHIES

126

◀ Fot. z Archiwum Jerzego Ludwińskiego

Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

Photo from Jerzy Ludwiński's Archive

Courtesy of Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw

Wstęp

Przestrzeń wystawy / / przestrzeń katalogu

Jerzy Ludwiński pozostaje osobą inspirującą nie tylko dla badaczy współczesnej historii sztuki, ale również dla artystów. Zakreślenie dynamiki jego poglądów i działań wciąż wydaje się wymykać analitycznej refleksji, pozostając tam, gdzie Ludwiński je porzucił — w swego rodzaju sferze konceptualnych idei. Niniejsza publikacja nie stanowi próby całościowego uchwycenia fenomenu Ludwińskiego, a jedynie jest poszerzeniem przestrzeni wystawy *Wypełniając puste pola* organizowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu.

Projekt oparty w zasadniczej części o dokumenty dotyczące działalności Jerzego Ludwińskiego, przyjął formę nietypowej podróży przez archiwalia. Takie ujęcie w dużym stopniu zdeterminowała sama biografia krytyka, który w swojej praktyce zawodowej działał w różnych ośrodkach i środowiskach twórczych, dążąc do decentralizacji sztuki i do sformułowania swoistego języka krytyki artystycznej. Wystawa podejmuje dialog z postawą krytyka w kilku perspektywach. W pierwszej kolejności przygląda się jego strategii kuratorskiej, wypracowującej swoisty dwugłos kurator/krytyk — artysta nastawiony na ujawnienie faktów artystycznych, a także traktującej przestrzeń galerii w kategorii studia/pracowni, gdzie istotą jest procesualny charakter działań. Drugi, ważny wątek wystawy sprowadza się do przepracowania jego działalności teoretyczno-krytycznej.

Wystawa jest próbą stworzenia przestrzeni dyskursywnej, ujmującej te aspekty zarówno na poziomie archiwalnego odtworzenia faktów, przywołania postaw wybranych artystów, działających w tamtych latach, jak również poprzez swoiste odniesienia we współczesnym dyskursie artystycznym. Jej celem jest spojrzenie na postać Jerzego Ludwińskiego poprzez wypracowany przez niego idiom wystawy, gdzie wszystkie jej elementy są jedynie symptomami procesu.

Wystawa prezentuje prace artystów, stanowiące komentarz do trwającej reinterpretacji, której ta ekspozycja jest być może jedynie etapem. Do tak cenionej przez Ludwińskiego synergii sztuki nowoczesnej z nauką i techniką nawiązuje Jan Chwałczyk, badając relacje światła i przestrzeni. Katarzynę Krakowiak z kolei interesuje zależność przestrzeni i dźwięku. Inny rodzaj fascynacji zdradza Stefan Müller w swoich wizjonerskich, ale i utopijnych projektach urbanistycznych z 70. lat. Wątek eliminacji przedmiotu i podmiotu porusza Włodzimierz Borowski. Pogranicze sztuki i rzeczywistości przekraczają zarówno Wojciech Gilewicz, zacierający granice między rzeczywistością a jej przedstawieniem w sztuce, jak i Mateusz Kula, odkrywający potencjał sztuki w codziennych aktywnościach. Natomiast swoistym wizualnym namysłem nad biografią Ludwińskiego staje się mapa/diagram Rafała Jary.

Kompilacja zawartych w katalogu tekstów i materiałów poszerza to spojrzenie zarówno o aspekt teoretyczny, badający wybrane wątki historii Ludwińskiego, jak i również poprzez swoiste wspomnienia i opowieści, często niepozbawione subiektywnej oceny krytyka. Ten głos uzupełniają sami artyści zaproszeni do wystawy. Oddana do ich dyspozycji przestrzeń publikacji staje się komplementarna z przestrzenią ekspozycyjną. W niektórych przypadkach mamy do czynienia z dosłownymi cytatami z wystawy, w innych są to szkice, inspiracje, poszukiwania, czy materiały robocze, które ujawniły się w czasie pracy nad projektem. Całość, miejmy nadzieję, odnajdzie swoje miejsce w procesie zmierzającym do ujawnienia — jakby to określił Jerzy Ludwiński — faktów artystycznych.

Introduction

Exhibition Space / / Catalogue Space

Jerzy Ludwiński remains an inspiring figure not only to scholars in contemporary art history but also to artists. The dynamics of Ludwiński's actions and beliefs cannot be easily described in the process of analytical reflection; they belong to the realm of conceptual ideas, right where he left them. Rather than attempting to thoroughly explicate the phenomenon of Ludwiński, this publication constitutes an extension of the exhibition *Filling the blanks*, staged at the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

The project mostly draws upon sources documenting Jerzy Ludwiński's output and takes the form of a peculiar trip through archive materials. This has largely been determined by the critic's biography; in his professional life he was active in a variety of creative centres and circles striving for decentralization of art and development of a language of art criticism. The exhibition enters into a dialogue with the critic's views on several levels. First of all, it scrutinizes his curatorial strategy that resulted in a unique duet of the curator (critic and the artist wishing to reveal artistic facts while treating gallery space as a studio) workshop where the focus is on the processual nature of actions. Another important aspect of the exhibition is the examination of his theoretical and critical works. The exhibition is an attempt to initiate discourse on above-mentioned aspects within the context of archival representation of facts, attitudes of selected artists who worked at the time, and references found in contemporary art discourse. Its objective is to present the figure of Jerzy Ludwiński through the idiom of exhibition which he himself developed, where all elements are merely symptoms of a process.

Filling the blanks features works that contribute to the ongoing reinterpretation of which this exposition is merely a stage. The synergy

of modern art, science and technology, greatly valued by Ludwiński, is referred to by Jan Chwałczyk in his examination of the relation between light and space, while Katarzyna Krakowiak is concerned with the interdependence between space and sound. Another kind of fascination is discernible in Stefan Müller's visionary but also utopian urban projects from the 1970s. The idea of eliminating the object and the subject is taken up by Włodzimierz Borowski. The boundary between art and reality is overstepped by Wojciech Gilewicz, who blurs the line between the real world and its representation in art as well as by Mateusz Kula who discovers the potential of art in everyday activities. Finally, Rafał Jara's map/diagram becomes a visual reflection on Ludwiński's biography.

The compilation of essays and materials included in the catalogue provides a theoretical view on selected themes in Ludwiński's story; it also presents subjective opinions, memories and anecdotes about the critic. Part of the publication has been given to the exhibiting artists and thus it complements the exhibition space. There are literal quotations from the exhibition, sketches, inspirations, searches and materials that came about during the working on the project. The entirety, we hope, will find its place in the process aiming to reveal — as Jerzy Ludwiński would put it — artistic facts.

Piotr Lisowski

Performatywna mitologia O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego

Spotkanie w Puławach w ramach I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców (1966) stanowiło dla Jerzego Ludwińskiego moment przełomowy. Odnosząc się do doświadczeń z wcześniejszych działań w Osiekach i Elblągu, Ludwiński przyjął podobną strategię, dążącą do wypracowania dialogu pomiędzy sztuką a nauką. Sympozjum zostało pomyślane jako miejsce debaty zarówno artystów, krytyków i teoretyków sztuki, jak również naukowców — specjalistów z innych dziedzin (inżynierów, socjologów i filozofów).

Niezależnie od wyrażenia, przez większość obecnych w Puławach artystów, krytycznej postawy wobec problematyki technicyzacji sztuki¹ sympozjum pozostało manifestacją, która przede wszystkim ujawniła powstanie nowych zjawisk z pogranicza sztuki konceptualnej, a przynajmniej jej „pierwszy moment”². Jednocześnie dla samego Ludwińskiego wyznaczyło ono punkt odbicia i ostatecznie przeprowadzkę do Wrocławia, w jakimś stopniu zdeterminowaną osobistymi przesłankami, ale i również zaproszeniem ze strony, uczestniczącego w sympozjum i związanego z wrocławskim środowiskiem artystycznym, Jana Chwał-

¹ Zob.: A. M. Leśniewska, *Puławy 66*, Lublin 2006.

² Jerzy Ludwiński mówi: „Tam w Puławach rzeczywiście powstała nowa sztuka. Powstały różne environment, instalacje rozmaite. Labirynty do których się wchodziło; najpierw było ciemno, później zapalały się światła. Performance, happeningi i w jakimś sensie pojawiła się sztuka konceptualna — jej pierwszy moment”, cyt. za: *Sztuka mierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza*, [w:] Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, pod red. J. Kozłowskiego, Poznań–Wrocław 2009, s. 322.

czyka. Symptomatyczne pozostaje także odtworzenie wypracowanego podczas obrad seminaryjnych stanowiska krytyka. W jego referatach: *Nowe tendencje w sztuce polskiej* i *Próba oceny poszczególnych środowisk twórczych w kraju* były już zwiastuny projektu Muzeum Sztuki Aktualnej³. Krótco później Ludwiński znalazł się we Wrocławiu, ogłaszając program „muzeum gry”.

Zakreślona w tekście dotyczącym MSA idea w sposób bezprecedensowy poszerzała zasięg nowoczesnego myślenia na temat sztuki aktualnej na instytucjonalnej mapie ówczesnej Polski. Wskazywała na potrzebę powstania miejsca, które przede wszystkim reagowałoby na fakty artystyczne, prowokowało zdarzenia będące „polem gry” między artystą, widzem i krytykiem. Pomimo podjęcia próby, realizacja Muzeum nie doszła do skutku (przynajmniej w takim kształcie, jaki chciał Ludwiński). Niemniej jej program wywarł decydujący wpływ na model działalności Galerii Pod Moną Lisą — kluczowego miejsca wprowadzającego w obszar sztuki konceptualizm. Stało się ono jednocześnie laboratorium dla kuratorskich poszukiwań Ludwińskiego.

1. Dziwactwa galerii — sztuka w przedpokoju

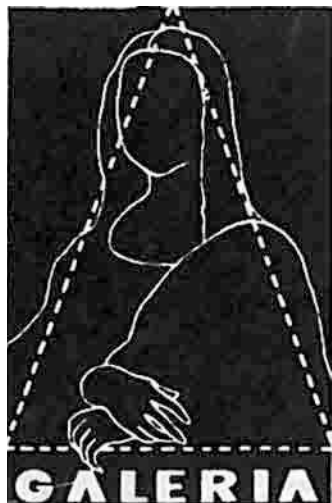
Galeria Pod Moną Lisą została otworzona w grudniu 1967 roku w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch” przy Placu Tadeusza Kościuszki we Wrocławiu. Przestrzeń galerii stanowił w zasadzie niewielki, przeszklony hall — korytarz (40 m²), łączący czytelnię z kawiarnią. Kierownikiem galerii była szefowa KMPiK-u Maria Berny, natomiast Ludwiński pełnił rolę kuratora i opiekuna merytorycznego, jak również był jej pomysłodawcą i ideologiem.

Znakiem galerii był schemat kompozycyjny *Mona Lisy* Leonarda da Vinci zaczerpnięty z *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, reprodukowany w miesięczniku „Odra”, pełniącym rolę forum dyskusyjnego galerii. Dodatkowo zrastowana *Mona Lisa* pojawiała się na okładkach katalogów wydawanych przy okazji wystaw. Stąd przyjęła się nieformalna nazwa — Galeria Pod Moną Lisą (oficjalna nazwa to Galeria Sztuki Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki).

Galeria działała od 1967 do 1971 roku. W tym relatywnie krótkim czasie możemy w jej historii wyodrębnić dwa etapy. Pierwszy wyznaczają działania i pokazy przygotowane przez samego Ludwińskiego, których w sumie było dwanaście⁴. Od drugiej połowy 1969 roku formu-

³ A. M. Leśniewska, dz. cyt., s. 32.

⁴ Zdzisław Jurkiewicz — XII 1967 („Odra” 1967/12), Wanda Gołkowska — I 1968 („Odra” 1968/1), Henryk Starzewski — II 1968 („Odra” 1968/2), Anna Szpakowska-Kujawska — III 1968 („Odra” 1968/3), Adam Styka — V 1968 („Odra” 1968/5), Andrzej Wojciechowski — VI 1968 („Odra” 1968/6), Jerzy Rosołowicz — X 1968 („Odra” 1968/10), Jarosław Kozłowski — XI 1968 („Odra”



Logo Galerii Pod Moną Lisą
Logo of The Mona Lisa Gallery



Okładka katalogu wydawanego przez Galerię Pod Moną Lisą
The cover of the catalogue published by The Mona Lisa Gallery

ła galerii uległa modyfikacji polegającej na zaproszeniu do współpracy cenionych przez Ludwińskiego krytyków z kraju, którym powierzano przygotowanie wystawy (przy zachowaniu wypracowanego schematu działania galerii)⁵.

Wśród innych wydarzeń, w których galeria uczestniczyła, czy też je współorganizowała, należy wymienić: wystawę *Sztuka i przemysł*, zrealizowaną we wrocławskich zakładach przemysłowych, z udziałem między innymi Jana Chwałczyka, Wandy Gołkowskiej i Andrzeja Wojciechowskiego (maj 1969); współorganizację Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 (9 maja 1970 roku staraniem galerii udało się między innymi zrealizować projekt Henryka Stażewskiego *Kompozycja świetlna nieograniczona*, będący jednym z dwóch powstałych wówczas koncepcji ze wszystkich nadesłanych na sympozjum); wystawę zbiorową *Sztuka Po-*

1968/11), Stanisław Dróżdz i Zbigniew Makarewicz — XII 1968 („Odra” 1968/12), Jan Chwałczyk — I 1969 („Odra” 1969/1), Włodzimierz Borowski — I 1969 („Odra” 1969/6), Michał Diament — IV 1969 („Odra” 1969/4).

⁵ W latach 1969–1971 odbyły się następujące wystawy: Andrzej Bereziański — XII 1969 — krytyk Andrzej Kostołowski („Odra” 1969/12), Tomasz Kawiaka — IV 1970 — krytyk Bożena Kowalska („Odra” 1970/4), Kajetan Sosnowski — VII 1970 — krytyk Mariusz Hermansdorfer („Odra” 1970/7–8), Feliks Szyszko — X 1970 — krytyk Maciej Gutowski („Odra” 1970/10), Mściwój Olewicz — XI 1970 — krytyk Antoni Dzieduszycy („Odra” 1970/11), Anastazy Wiśniewski — II 1971 — krytyk Antoni Dzieduszycy („Odra” 1971/2), Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Andrzej Lachowicz — III 1971 — krytyk Antoni Dzieduszycy („Odra” 1971/3), Tadeusz Brzozowski — IV 1971 — krytyk Jacek Woźniakowski („Odra” 1971/4).

jęciowa, która była ostatnią ekspozycją zorganizowaną w galerii z inicjatywy Ludwińskiego (grudzień 1970); plener Ziemia Zgorzelecka — nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka (lipiec–sierpień 1971).

W wyniku narastającego konfliktu z władzami KMPiK-u Ludwiński w październiku 1971 roku zrezygnował z kierowania Moną Lisą, co jednoznacznie oznaczało zaniechanie działalności galerii w formie, jaka została wypracowana przez kuratora.

Przy okazji pierwszej wystawy na łamach „Odry” Ludwiński pisał: „Przedstawiając Czytelnikom [...] nową galerię sztuki, chciałbym zwrócić uwagę na jej cechy szczególne. Przede wszystkim artyści, których będę miał zaszczyt gościć w galerii, są przede mną uważani za aktualnie najbardziej interesujących [...]. Nie przeszkadza mi to oczywiście prowadzić z nimi [...] dialogu, który — gdy zajdzie potrzeba — może przybrać formę ostrej polemiki. W galerii nie będzie więc wystaw oficjalnych, jubileuszowych, retrospektywnych, ukazujących dorobek, osiągnięcia, wysoki poziom prac etc. Nie będzie również wystaw przypadkowych, w myśl zasady źle pojętego demokratyzmu, głoszącej, że każdy posiadacz legitymacji ZPAP ma jednakowe prawo do demonstrowania swoich prac publiczności. Pokazy będą miały charakter sygnałów nowej, innej problematyki plastycznej [...]. Mam nadzieję, że do której przystępujemy wspólnie z artystami uczestniczącymi w działalności nowej galerii wciągnie [...] także publiczność wystawową i czytelników «Odry»⁶. W tym samym numerze miesięcznika ukazał się program galerii *Sytuacja*, pełniący rolę manifestu drukowanego przy okazji każdej wystawy w nadbitce katalogowej.

Tekst zbudowany wokół pięciu zagadnień (Artyści, Wystawy, Salony Wystawowe, Funkcja Wystawy, Program Teoretyczny) stanowił w głównej mierze krytykę instytucjonalną, skierowaną przeciw standaryzacji oficjalnego obiegu artystycznego. Jednocześnie zakreślona errata uwzględniała wypracowany przez Ludwińskiego schemat działania galerii, gdzie elementarną zasadą było stworzenie wielopłaszczyznowej sytuacji, w której zaistniałby bezpośredni kontakt pomiędzy artystą, kuratorem/krytykiem oraz widzami. Początek tego procesu możemy wiązać z wyborem przed jakim staje kurator (ale również i artysta) odnośnie wskazania — „na własną odpowiedzialność” — interesującego twórcy czy zjawiska w sztuce. Ludwiński pisze: „[...] obraz sztuki wspólczesnej pojawia się tylko wówczas, gdy śledzimy rzeczy nietypowe. Nie jest on sumą wszystkich obrazów, jakie dzisiaj powstają, tylko sumą nowych treści, jakie te obrazy nam przekazują⁷. Dlatego w jego ocenie,

⁶ J. Ludwiński, *Galeria*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61.

⁷ J. Ludwiński, *Sytuacja*, [w:] *Epoka błękitu*, pod red. J. Hanuska, Kraków 2009, s. 118–120.

tak istotne znaczenie mają galerie nieoficjalne prowadzone przez osoby o określonym i zaangażowanym stosunku do sztuki współczesnej, dla których „zasada przeciętności przestaje obowiązywać”⁸. Zaś sama wystawa w przestrzeni galerijnej przestaje być punktem docelowym, staje się jedynie kolejnym etapem procesu twórczego.

W tej zmianie funkcji ekspozycji szczególnie trudne wydaje się zwalczanie tkwiącego w widzu przeświadczenia o swego rodzaju zamkniętej formie wystawy z towarzyszącą jej celebrą muzealną. Przeciwwstawić się temu mógł, według Ludwińskiego, „ładunek ideowy samych dzieł sztuki” i atmosfera prowokująca do dyskusji artystycznej. W sytuacji, gdy wystawę traktuje się jako przedłużenie procesu twórczego, który po wernisażu rozwija się dalej, staje się ona w sposób naturalny „propozycją nowych rozwiązań w sztuce”⁹. Równie kluczowym elementem konstytuującym obraz programu była wypowiedź artysty w formie tekstu. Ludwiński wręcz mówi o próbie wciągnięcia twórców w „pułapkę, żeby zaczęli pisać”, co również wiąże się z „podwyższeniem temperatury, w której odbywa się proces twórczy”¹⁰. Konkludując, Ludwiński sprowadza program galerii do aktywności, które określa „dziwactwami galerii”, wyłuskując jeszcze raz istotę swojego programu¹¹.

Wypracowana struktura działania Galerii Pod Moną Lisą składała się z trzech, traktowanych równorzędnie, wypowiedzi: **tekstu** — dwugłos krytyk/kurator — artysta publikowany w „Odrze”, **wystawy** odbywającej się w galerii, oraz finalnie **dyskusji** zawsze siódmego dnia trwania ekspozycji. „Zdarzenia te — wspomina Jan Chwałczyk — nie były izolowane, lecz zbiegały się ze sobą. Tworzyły dynamiczną konstrukcję rzeczywistości sztuki. W ten sposób sztuka stawała się częścią rzeczywistości, a nie jedynie źródłem informacją o niej”¹². Wystawy zaczynały się pierwszego dnia każdego miesiąca, zaraz po ukazaniu się nowego numeru miesięcznika, a kończyły jedenastego. Ta formalna konstrukcja działania obligatoryjnie narzucała rytm galerii, ale także jej charakter, jako miejsca spotkań i dyskusji. Polemika była niezwykle ważna dla Ludwińskiego, dlatego też uczynił z niej punkt wyjścia dla poszczególnych prezentacji. Galeria nie miała być przestrzenią neutralną, lecz konfron-

⁸ Tamże, s. 118.

⁹ Tamże, s. 119.

¹⁰ Tamże, s. 119.

¹¹ „Galeria prezentuje prace artystów, których sztuka wnosi nowe oryginalne wartości. Galeria pokazuje twórczość artystów w momencie zmian. Galeria występuje przeciwko schematom życia artystycznego. Galeria opowiada się za rzeczową dyskusją o sztuce. Galeria publikuje wypowiedzi autorów i swoje własne w każdym numerze «Odry».

Galeria zaprasza na otwarcie wystawy zawsze 1-ego każdego miesiąca o godz. 11.00, na odczyt i dyskusję zawsze 7-ego każdego miesiąca o godz. 18.00, na zwiedzanie wystawy między 1 i 11 każdego miesiąca w godzinach 10.00–20.00 w hallu Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki”

¹² *It Begins in Wrocław... Wanda Gólkowska and Jan Chwałczyk in conversation with Magdalena Ziółkowska*, [w:] *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, ed. M. Ziółkowska, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007, s. 159.

tacyjną. Dodatkowo stawiała sobie za cel prezentację sztuki w momencie zmiany, czyli takiej, która wnosi nowe, oryginalne wartości.

Już w latach 90. w jednym z konspektów do wykładu odnośnie Galerii Pod Moną Lisą, Ludwiński odnotował: „program — tylko jedna rzecz ważna: uchwycić **moment zmiany i tekst**”¹³. Wystawa była traktowana jako element procesu. Ludwiński, próbując odkryć granice powstawania faktów artystycznych, uważał, że galeria może stać się pochodną tego procesu, żywym miejscem — „czułym sejsmografem”. Wobec rozpadu jednolitej wizji sztuki, widział konieczność przeformułowania dotychczasowego jej pojęcia. Wystawa stawała się dla niego pretekstem do ukazania samego procesu artystycznego, który wytwarzał nowe znaczenia, nowy dyskurs, w którego polu zainteresowań były propozycje zmierzające do poszerzenia i przeformułowania istniejącej definicji sztuki.

Podczas analizy działalności Galerii Pod Moną Lisą uchwytne pozostaje jej główny kierunek rozwoju, zmierzający od obiektu — jego krytyki i eliminacji — do swoistego zabiegu mentalnego¹⁴, w którym indywidualny proces twórczy utożsamiał się z postawą, ideą i tekstem. Nastąpiło odejście od realizacji artystycznych ku refleksji nad pojęciem sztuki, a także w wielu przypadkach przesunięcie głównego akcentu z dzieła-obiektu na odbiorcę, stanowiącego element dookreślający cały proces twórczy. Począwszy od pierwszej wystawy Zdzisława Jurkiewicza, wychodzącego od krytyki obrazu i namysłu nad procesem twórczym, poprzez kolejne — w szczególności — Wandy Gólkowskiej, negującej nienaruszalność fizyczną obiektu, Jerzego Rosołowicza i Jana Chwałczyka, poszukujących niewidzialnego i niematerialnego medium obrazowego, Zbigniewa Makarewicza i Stanisława Drózdza, dekonstruujących przekaz wizualny, a skończywszy na Jarosławie Kozłowskim i Włodzimierzu Borowskim, u których forma zatamizowania struktury dzieła¹⁵ stała się najsilniejsza.

Galeria pełniła rolę swego rodzaju laboratorium kształtującego dyskurs konceptualny. Luiza Nader, analizując jej działania, stwierdza: „Pojawiający się w jej przestrzeni wraz z pierwszą wystawą konceptualizm miał swoje źródła w krytyce tradycyjnych mediów, przewartościowaniu zarówno malarstwa informel, jak i proklamowanej przez niektórych artystów (Włodzimierz Borowski) «śmierci przedmiotu». [...] Sztuka konceptualna w Galerii Pod Moną Lisą pojawiła się zarówno w realizacjach akcentujących proces i deprecjonujących wizualność na rzecz widzialności, jak również w takich, które problematyzowały kategorie

¹³ J. Ludwiński, *Jak znalazłem się we Wrocławiu?*, konspekt wykładu wygłoszonego w BWA Awangarda we Wrocławiu w 1995 r., [w:] *Epoka błękitu*, dz. cyt., s. 305.

¹⁴ J. Chwałczyk, *Mentalna galeria sztuki. Sztuka bez terytorium. O galerii „Mona Lisa” czyli „Moje rozważania w kręgu sztuki”*, [w:] tegoż, *Poszukiwanie niewidzialnego*, Wrocław 2002, s. 29–39.

¹⁵ Zob.: M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 103.

mimesis i reprezentacji oraz używały medium językowego, akcentując jego aspekty retoryczne i performatywne, przedmiotowość i wizualność¹⁶. Za kulminację tego procesu należy przyjąć wystawę *Sztuka pojęciowa* oraz Sympozjum Plastyczne Wrocław '70, jak również wygłoszony na VIII Spotkaniu Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach odczyt Ludwińskiego: *Sztuka postartystyczna* (przedrukowany później w „Odrze” i katalogu z wystawy *Sztuka Pojęciowa* pod tytułem *Sztuka w epoce postartystycznej*).

2. Wciągając do gry

Anda Rottenberg określiła Jerzego Ludwińskiego najbardziej natchnionym i najbardziej radykalnym teoretykiem sztuki w Polsce¹⁷. Trafność tego spostrzeżenia nie tylko odzwierciedla bezgraniczna fascynacja jedną z najbardziej radykalnych tendencji, ukierunkowaną na twórczość konceptualną, ale również swoista profetyczna postawa, która charakteryzowała Ludwińskiego¹⁸. Jego praktykę zawodową od początku cechuje efemeryczność oraz specyficzny rodzaj nomadyzmu. W dużym stopniu zdeterminowała to sama biografia i mit krytyka — wagabundy w dżinsach, podróżującego autostopem od sympozjum do sympozjum, od odczytu do odczytu, dla którego było ważne mówienie o sztuce. Ludwiński, co jest często podkreślane przez osoby, które go znały, czy też miały z nim w jakiś sposób styczność, lubił mówić i dyskutować i robił to z pasją. Rzadko publikował swoje teksty (paradoksalne jest to, że Ludwiński nie wydał żadnej książki, pomimo tego, że jego znacząca rola, jako teoretyka i krytyka w polskiej sztuce w drugiej połowie XX wieku, nie podlega dyskusji), nastawiając się przede wszystkim na sam proces mówienia i dialogu, co wydaje się być wartością kluczową. Nasuwa się tutaj kategoria wypowiedzi performatywnej, która może posłużyć próbie odczytania postawy Ludwińskiego jako teoretyka i kuratora sztuki.

John L. Austin, w klasycznej już rozprawie *Jak działać słowami*, nawiązując do związku pomiędzy mówieniem i działaniem, zestawia ze sobą dwa rodzaje wypowiedzi: „konstatujące”, opisujące daną obiektywną rzeczywistość, oraz „performatywne”, które oznaczają wykonanie czynności. Pierwsze z nich są neutralne, nie ingerują w rzeczywistość, a jedynie ją opisują, drugie wiążą się z pewnym działaniem, z ingerencją,

16 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 400.

17 A. Rottenberg, *Konceptualne ukąszenie*, [w:] Stefan Müller, *Wynurzenia czyli NIC*, pod red. J. Gromadzkiej, P. Juszczyka, Wrocław 2009, s. 13–14.

18 Na ten wątek zwraca uwagę już Andrzej Kostolowski, który również uważa, że Ludwiński pełnił taką samą rolę dla rozwoju sztuki konceptualnej w Polsce, jak Tadeusz Kantor dla rozwoju „idei nowoczesności” po II wojnie światowej. Zob.: A. Kostolowski, *Polskie inwencje konceptualne*, [w:] *Refleksje konceptualne w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, pod red. P. Polita, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 18–44.

która coś wprowadza — generuje zmianę w rzeczywistości¹⁹. Ewa Domańska, analizując performatywność w kontekście współczesnej humanistyki, zwraca uwagę na towarzyszące pojęciu przeświadczenie, że język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, oraz że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania²⁰.

Performatywność Jerzego Ludwińskiego to nie tylko wiara w sprawczą siłę słów i sferę całkowicie niematerialną. Myśli, które formułował, wynikały z bezpośredniego towarzyszenia sztuce. Ludwiński, zdając sobie sprawę z umysłowego charakteru działalności artystycznej, podobnie jak renesansowy patron Galerii Pod Moną Lisą, kierował uwagę bardziej na koncept i proces niż na sam końcowy efekt. W zasadzie nie koncentrował się na tym, co materialne. W swoich wystąpieniach posługiwał się jedynie spisnymi konspektami, specyficznymi diagramami i rysunkami. Jego poglądy stają się tożsame z działaniem, warunkują bezpośrednio jego życie, ale też pozostają zgodne z tym, co myślał o sztuce i rzeczywistości, o ich przemieszaniu i wzajemnym rozmyciu.

Jerzy Ludwiński działał w sposób komplementarny, jego praktyka kuratorska przechodziła w rozważania teoretyczne. Zacieranie granic nie wynikało tylko z faktu systematyzowania galerijnych wniosków. W przypadku Ludwińskiego zasadne wydaje się użycie sparafrazowanego stwierdzenia Irit Rogoff, że nie można już pytać „kim jest teoretyk?” bez pytania „kim jest kurator?”²¹. Historia Galerii Pod Moną Lisą ilustruje chyba najbardziej heroiczny okres działalności Ludwińskiego, w którym wypracowuje swój model strategii kuratorskiej i, co za tym idzie, teoretyczne zaplecze dla sztuki w „epoce postartystycznej”.

Galeria nie była jedynie miejscem wystawienniczym, nastawionym na kreatywne poszukiwania i eksperymentowanie, ale przede wszystkim wyznaczała ramy generalnych przemian w tamtym czasie. Jednocześnie postawa Ludwińskiego w galerii zmieniła zupełnie rozumienie funkcji kuratora, który nie tylko przedstawiał, ale i ujawniał wraz z twórcą fakty artystyczne²². Ludwiński był główną osobą, która prowokowała sytuacje w galerii, narzucała ich rytm i sposób ujawniania. Wypracował specyficzny idiom wystawy, gdzie wszystkie jej elementy pozostają jedynie symptomami procesu artystycznego.

Luiza Nader zwraca uwagę na pewne zależności w działaniach Ludwińskiego z osobą Haralda Szeemanna²³. Szeemann przededefiniował zarówno

19 J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 543–729. Info. za: T. Załuski, *Performatywność dyskursu o sztuce*, „Artium Quaestiones” 2002, nr 13, s. 277–293.

20 E. Domańska, „Zwrot performatywny” w współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, 48–61.

21 I. Rogoff, *Kim jest teoretyk?*, „Panoptikum” 2008, nr 7, s. 69.

22 Zob.: L. Nader, dz. cyt., s. 81.

23 Tamże, s. 43.

no znaczenie wystawy, jak i rolę kuratora, a zaproponowana przez niego nomenklatura pozostaje aktualna do dziś. Zorganizowana w Kunst-halle w Bernie wystawa *When Attitudes Become Form* (1969) uświadamiała, że przestrzeń wystawienniczą można potraktować jako żywe miejsce, pracownię, w której kurator, wraz z twórcami pracowali, skupiając się na procesie wytwarzania, a nie na samych obiektach. Artyści, jak wspomina kurator, wręcz „przejęli” instytucję, przekształcając ją w prawdziwe laboratorium²⁴.

Szeemann, poprzez swoje strategie kuratorskie, uzmysławia, że wystawa to autonomiczna struktura generująca za każdym razem nowy dyskurs. Pełni ona rolę medium, poprzez które poznajemy sztukę i zdobywamy wiedzę na jej temat. Oczywiście wystawa Szeemanna wpisuje się w szerszy proces przemian charakterystycznych dla atmosfery artystycznej drugiej połowy lat 60, z przypisaną do niej kontestacją, krytyką instytucji i zmaganiem z dematerializacją.

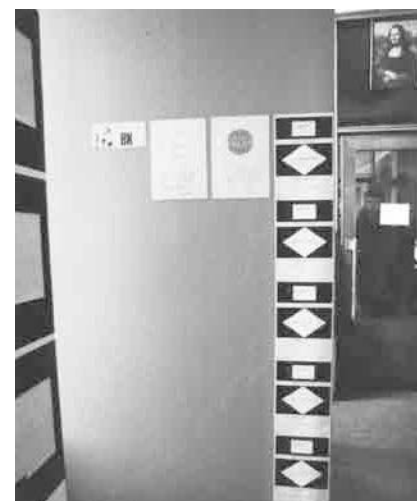
W tym samym czasie miały miejsce również tak istotne ekspozycje, jak: kuratorowana przez Wima Beerena *Op Losse Schroeven* w Stedelijk Museum w Amsterdamie (1969), *Konzeption/Conception* w Stadtisches Museum w Leverkusen, przygotowana przez Rolfa Wedewera i Konrada Fischera (1969), *Prospect 69* także autorstwa Fischera wraz z Hansem Strelowem w Stadtisches Kunsthalle w Düsseldorfie (1969), czy też projekt książkowy Setha Siegeluba *Xerox Book* (1968).

Dla Ludwińskiego wystawa stanowiła element procesu, który wydaje się nie mieć końca. Ważna jest gra — wciągnięcie do gry i uświadomienie odbiorcy, że każde działanie i postawa posiada performatywną naturę. Artysta daje impuls, ale konkretyzacja następuje w głowie obserwatora — widza.

Dynamiczny model galerii, jaki stworzył Ludwiński we Wrocławiu, zamknęły dwie klamry: wystawa *Sztuka Pojęciowa*, która zafunkcjonowała przede wszystkim jako tekst-katalog zbierający dokumentację artystycznych idei (w jakimś stopniu będących pochodną pleneru w Osiekach z 1970 roku); drugą klamrę wyznacza otwarte na otaczającą rzeczywistość *Symposium Plastyczne Wrocław '70*. Rok po symposium galeria została zamknięta, ale jak zauważył Ludwiński, byliśmy już wtedy w epoce sztuki bez granic.

²⁴ *Mind over Matter: Interview with Harald Szeemann*, [w:] H.U. Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurich 2008, s. 87–88.

Wystawa Wandy Gólkowskiej,
Galeria Pod Moną Lisą, 1968
fot. Zdzisław Holuka
Dzięki uprzejmości Zdzisława Holuki
Wanda Gólkowska's Exhibition,
The Mona Lisa Gallery, 1968
photo Zdzisław Holuka
Courtesy of Zdzisław Holuka



Wystawa *Sztuka Pojęciowa*,
Galeria Pod Moną Lisą, 1970
Dzięki uprzejmości Zakładu Narodowego
im. Ossolińskich we Wrocławiu
Notional Art exhibition,
The Mona Lisa Gallery, 1970
Courtesy of the Ossolinski National Institute
in Wrocław

Piotr Lisowski

Performative mythology Curating strategy of Jerzy Ludwiński

The 1st Symposium of Artists and Scholars in Puławy (1966) was a breakthrough moment for Jerzy Ludwiński. Basing on the experiences from his earlier projects in Osieki and Elbląg, Ludwiński adopted a similar strategy to create a dialogue between art and science. The Symposium was thought as a space for debate between artists, critics, art theorists and scholars specializing in various fields (engineers, sociologists and philosophers).

Even though the majority of artists participating in the meeting in Puławy were critical about the problems of the technicalization of art¹, the symposium still remained a strong manifestation revealing new phenomena bordering on conceptual art, or at least its “first moment”². And for Ludwiński it served as a point of rebound that eventually led to his moving to Wrocław, which was partially due to personal reasons, but also to an invitation from Jan Chwałczyk, one of the participants of the symposium, who was connected to the Wrocław art scene. Also the critic’s opinions developed during the seminars remain symptomatic, if reconstructed. His speeches: *New tendencies in Polish art* and

¹ See: A. M. Leśniewska, *Puławy 66*, Lublin 2006.

² Jerzy Ludwiński said: “Back there in Puławy new art really came to life. Different environments were created, various installations. Labyrinths one entered; and it was dark at first, but then the lights came up. Performances and happenings, and also conceptual art in a way — its first moment”, quoted in: *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza*, [in:] Jerzy Ludwiński. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, ed. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009, p. 322.

An attempt to evaluate selected artistic circles in Poland foreshadowed the project of the Museum of Current Art (MCA)³. Soon after that, Ludwiński came to Wrocław and announced the program of the “museum of game”.

The idea presented in the text on MCA expanded the scope of modern reflection on current art on the map of Polish institutions of the time in an unprecedented way. It pointed out the need for a place actually reacting to artistic facts and provoking events that would create “a field of game” between the artist, viewer and the critic. Despite attempts the concept of the Museum never became reality (at least not in the shape Ludwiński would want). Nevertheless, its program significantly influenced the model realized in the Mona Lisa Gallery — a pivotal place introducing the field of conceptual art. It also became a laboratory for Ludwiński’s experiments as a curator.

1. Idiosyncrasies of gallery — art in the hallway

The Mona Lisa Gallery opened in December 1967 in the International Book and Press Club (KMPiK) located in Kościuszko Square in Wrocław. The gallery space was basically a small, glazed hall — a corridor of 40 sqm, between the reading room and the café. Maria Berny, former director of KMPiK was the manager of the gallery and Ludwiński worked as a curator, being also the gallery founder and ideologist.

The logo of the gallery was the composition pattern of *Mona Lisa* from Władysław Strzemiński’s *Theory of Vision*, reproduced in “Odra”, a monthly magazine that served as a discussion forum for the gallery. Additionally, the raster *Mona Lisa* appeared on the covers of exhibition catalogues. This is where the unofficial name came from — The Mona Lisa Gallery (the formal name being The International Book and Press Club Art Gallery).

The gallery operated between 1967 and 1971. This relatively short period of time can be divided into two stages. The first is defined by the activities and exhibitions — altogether twelve events — prepared by Ludwiński himself⁴. In the late 1969 the profile of the gallery was modified, as Ludwiński started inviting different art critics from around

³ A. M. Leśniewska, op. cit., p. 32.

⁴ Zdzisław Jurkiewicz — December 1967 (“Odra” 1967/12), Wanda Gołkowska — January 1968 (“Odra” 1968/1), Henryk Starzewski — February 1968 (“Odra” 1968/2), Anna Szpakowska-Kujawska — March 1968 (“Odra” 1968/3), Adam Styka — May 1968 (“Odra” 1968/5), Andrzej Wojciechowski — June 1968 (“Odra” 1968/6), Jerzy Rosołowicz — October 1968 (“Odra” 1968/10), Jarosław Kozłowski — November 1968 (“Odra” 1968/11), Stanisław Drózdź and Zbigniew Makarewicz — December 1968 (“Odra” 1968/12), Jan Chwałczyk — January 1969 (“Odra” 1969/1), Włodzimierz Borowski — January 1969 (“Odra” 1969/6), Michał Diament — April 1969 (“Odra” 1969/4).

the country to curate exhibitions (all within the developed framework of the gallery)⁵.

Among various events that the gallery co-organized or participated in one should mention: the exhibition *Art and Industry* held in one of Wrocław factories, with works of such artists as Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska and Andrzej Wojciechowski (May 1969); co-organization of the Art Symposium Wrocław '70 (On the 9th of May, 1970, thanks to the efforts of the gallery team Henryk Stażewski was able to realize his project *Light composition unlimited*, which was one of only two concepts actually realized at the symposium); collective exhibition *Notional Art*, the last one organized by Ludwiński in the gallery (December 1970); a plein-air painting session *The district of Zgorzelec — science and art in the process of saving the natural environment* (July–August 1971).

An increasing conflict with the board of the International Book and Press Club (KMPiK) made Ludwiński quit his job at the Mona Lisa in October 1971, which also meant that the gallery would no longer work in the form he had developed.

The first exhibition came with an article in “Odra”, in which Ludwiński wrote as follows: „I would like to introduce the Readers [...] to the new art gallery by pointing out its distinguishing features. First of all, I will have the honour and privilege to invite contemporary artists that I find most interesting [...]. This shall not prevent me, of course, from entering a dialogue with them, which — if the need be — might turn into a fierce polemic. There will be no official, mainstream, jubilee, retrospective, oeuvre-presenting, praising type of exhibitions in the gallery. Nor will there be any random exhibitions in the name of false democratism that would give all members of ZPAP [Association of Polish Artists and Designers] equal rights to present their works to the public. Our shows will signal fresh and different problems of art [...]. I hope the game we are about to start playing with the artists in our gallery will also engage the audience and readers of «Odra»”⁶. In that same edition of the monthly the Gallery program was published, entitled *Situation*. It was a kind of manifest, later copied in every exhibition catalogue.

The text was focused around five key matters (Artists, Exhibitions, Showrooms, Role of the Exhibition, Theoretical Program) and was mostly a critique of the institutions and the standards they imposed on

5 In the years of 1969–1971 the following exhibitions took place: Andrzej Bereziański — December 1969 — critic: Andrzej Kostolowski (“Odra” 1969/12), Tomasz Kawiaka — April 1970 — critic: Bożena Kowalska (“Odra” 1970/4), Kajetan Sosnowski — July 1970 — critic: Mariusz Hermansdorfer (“Odra” 1970/7–8), Feliks Szyszko — October 1970 — critic: Maciej Gutowski (“Odra” 1970/10), Mściwój Olewicz — November 1970 — critic: Antoni Dzieduszycki (“Odra” 1970/11), Anastazy Wiśniewski — February 1971 — critic: Antoni Dzieduszycki (“Odra” 1971/2), Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Andrzej Lachowicz — March 1971 — critic: Antoni Dzieduszycki (“Odra” 1971/3), Tadeusz Brzozowski — April 1971 — critic: Jacek Woźniakowski (“Odra” 1971/4).

6 J. Ludwiński, *Galeria*, “Odra” 1967, nr 12, p. 61.

art production and circulation. It also presented Ludwiński's ideas on how the gallery should work, of which the most basic one was to create a multi-leveled situation of direct contact between the artist, curator/critic and the viewer. This process starts with the choice the curator (and the artist also) has to make — and bear total responsibility for — when selecting an interesting artist or art phenomenon. Here is what Ludwiński wrote: „[...] we can only get a view on contemporary art when we follow the uncommon, the unconventional. The wholesome image of contemporary art is not the sum of all the paintings that are being created nowadays, but the sum of their content, of all the new ideas they convey”⁷. This is why in his opinion the independent, underground galleries, run by people with clear views and passion for contemporary art, for whom “the mediocrity rule no longer apply”⁸, were so important. And an exhibition in gallery space is no longer the target point itself, but yet another stage of a creative process.

This shift in understanding the role of exhibition implies changing the spectator's preconceptions about it being always a somewhat finite form, accompanied by museum-like solemnity, which seems particularly difficult to accomplish. Ludwiński believed that this might be changed by “the ideological content of the works of art” and an atmosphere that provokes artistic discussion. If we treat exhibition as an extension of the creative process that goes on even after the opening, it naturally becomes “a proposal for new solutions in art”⁹. Another key element of the gallery program were artistic statements in a form of written texts. Ludwiński called it outright an attempt “to trap artists into writing” and talked a lot about “heating up the temperature of creative processes”¹⁰. To sum up, Ludwiński's gallery program boiled down to activities for which he used the term “gallery idiosyncrasies”. And this once again demonstrates the gist of his approach¹¹.

The Mona Lisa Gallery developed a scheme based on three, equally important statements: text — a duo of critic/curator — artist published in “Odra”; exhibition held in the gallery; and finally discussion taking place always on the seventh day of the show. “These events — as Jan Chwałczyk recalls — were never isolated, but coexisted. They created a dynamic construction of art reality. This way, art was no longer merely

7 J. Ludwiński, *Sytuacja*, [in:] *Epoka błękitu*, ed. J. Hanuska, Kraków 2009, p. 118–120.

8 *Ibid.*, p. 118.

9 *Ibid.*, p. 119.

10 *Ibid.*, p. 119.

11 „The gallery presents works of artists whose art introduces new and original qualities. The gallery shows the artists' activity at a moment of transformations. The gallery stands against the conventions of artistic life. The gallery supports a constructive discussion on art. The gallery publishes its statements and those of artists as well in each edition of «Odra». The gallery cordially invites to an opening on the first day of each month at 11 o'clock; to a speech and discussion panel on the 7th of each month at 6 pm; and is open to visitors between 1st and 17th of each month from 10 am till 8 pm in the hall of The International Book and Press Club.”

a source of information about reality, but became an actual part of it"¹². The exhibitions opened on the first day of each month, right after the new issue of "Odra" came out, and they finished on the 11th of each month. Such formal construction set a rhythm for the gallery and defined its individual character as a place of meetings and discussions. Debate was extremely important to Ludwiński, hence all his presentations began with a polemic. The gallery was not supposed to be a neutral space, it was meant to be controversial. Furthermore, it aimed at presenting art at the moment of change, art that brings in new and original qualities.

Already in the 90s, in one of his speeches outlines Ludwiński noted down about The Mona Lisa Gallery: "the program — only one important thing: to capture the moment of change and text"¹³. The exhibition was treated as part of the process. Ludwiński tried to discover the limits of creating artistic facts and thought the gallery might be a derivative of the process, a lively place — "a sensitive seismograph". As the homogenous vision of art was falling apart, he saw the need to redefine the notion itself. Exhibition became a pretext to present the artistic process that produced new meanings and new discourse aiming at expanding and reformulating the existing definition of art.

Analysing activities of The Mona Lisa Gallery one comes to see the main direction of its development, from the object — its critique and elimination — to a certain mental operation¹⁴, in which the individual creative process is identified with attitude, idea and text. One might notice a shift from artistic realizations to reflection on the concept of art, and in many cases also shifting the emphasis from the work of art as an object to the viewer seen as the specifying element of the whole creative process. It started with the first exhibition of Zdzisław Jurkiewicz's works, which originated from the critique of painting and reflection on creative process, followed by others, especially: Wanda Gołkowska with her negation of the physical inviolability of an object; Jerzy Rosołowicz and Jan Chwałczyk, who searched for an invisible and immaterial pictorial medium; Zbigniew Makarewicz and Stanisław Dróżdź, deconstructing the visual message; and finally Jarosław Kozłowski and Włodzimierz Borowski, who presented the most radical form of atomizing the structure of the art object¹⁵.

The gallery served as a kind of laboratory where the conceptual discourse was formed. Luiza Nader, analyzing its activity, states:

¹² *It Begins in Wrocław... Wanda Gołkowska and Jan Chwałczyk in conversation with Magdalena Ziółkowska*, [in:] *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, ed. M. Ziółkowska, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007, p. 159.

¹³ J. Ludwiński, *Jak znalazłem się we Wrocławiu?*, outline of a speech Niven in BWA Avant-garde in Wrocław in 1995, [in:] *Epoka błękitu*, op. cit., p. 305.

¹⁴ J. Chwałczyk, *Mentalna galeria sztuki. Sztuka bez terytorium. O galerii „Mona Lisa” czyli „Moje rozważania w kręgu sztuki”*, in: Id., *Poszukiwanie niewidzialnego*, Wrocław 2002, p. 29–39.

¹⁵ See: M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, p. 103.

"Conceptualism that entered this space with the first exhibition stemmed from the critique of traditional media, and re-evaluating of the informel painting, as well as from the «death of the object» proclaimed by some artists (Włodzimierz Borowski). [...] Conceptual art in the Mona Lisa Gallery appeared not only in realizations that emphasized the process and depreciating visuality, but also in those problematizing the categories of *mimesis* and representation and the ones using the medium of language to emphasize its own rhetoric and performative aspects, its qualities as an object and its visuality"¹⁶. This process culminated in the *Notional Art* exhibition and the Wrocław Art Symposium '70, as well as in Ludwiński's speech *Postartistic Art* given at the 7th *Artists and Art Theorists Meeting* in Osieki (the paper was later published in "Odra" as well as in the catalogue of the *Notional Art* exhibition, entitled *Art in the Postartistic Age*).

2. Drawing into game

Anda Rottenberg called Jerzy Ludwiński the most inspired and radical theorist of art in Poland¹⁷. The accuracy of this statement is obvious when one looks at his limitless fascination with one of the most radical tendencies directing towards conceptual works, but also at the somewhat prophetic approach that was characteristic of Ludwiński¹⁸. His professional activity was from the very beginning ephemeral and characterized by a particular type of nomadism. It was determined to a great extent by the biography and myth of a critic as a vagabond, wearing jeans and hitch-hiking from one symposium to another, from a one lecture to another, for whom discussing art was really important. Ludwiński, as emphasized often by those who knew him or met him this way or another, liked talking and discussing, and he did it with passion. He rarely published his texts (paradoxically, Ludwiński never published a single book, even though his great role as critic and theorist of the 20th century Polish art was indisputable) focusing mainly on the process of talking and dialogue, which seems to have been of a crucial value to him. This brings us to the category of performative utterance, which might prove useful when interpreting Ludwiński's role as a critic and art curator.

¹⁶ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, p. 400.

¹⁷ A. Rottenberg, *Konceptualne ukąszenie*, [in:] Stefan Müller, *Wynurzenia czyli NIC*, ed. J. Gromadzka, P. Juszczyk, Wrocław 2009, p. 13–14.

¹⁸ This has already been noticed by Andrzej Kostolowski, who also thinks that Ludwiński played a similar part in the development of conceptual art. In Poland as Tadeusz Kantor for the development of the "idea of modernity" after the Second World War two. See: A. Kostolowski, *Polskie inwencje konceptualne*, [in:] *Refleksje konceptualne w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, ed. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, p. 18–44.

In his classical work *How to Do Things with Words*, John L. Austin analyzed the relation between speech and actions introducing two contrasting types of utterances: the “constative”, which describes the objective reality; and the “performative”, which is equal to, or part of, doing a certain action. The former type is neutral and does not interfere with reality, but merely describes it; the latter is associated with a certain action, interference, which always introduces something — generates a change in reality¹⁹. Analyzing performativity in the context of contemporary humanities Ewa Domańska points out that what comes with the term is the conviction that language does not merely represent reality, but causes changes within reality, and that certain phenomena exist only within the act of being performed²⁰.

Jerzy Ludwiński’s performativity lies not only in the faith in causative power of words and the completely immaterial sphere. His reflections originated from the direct and long-lasting contact with art. Knowing well enough the intellectual character of artistic activity Ludwiński, just as the renaissance patron of the Mona Lisa Gallery, was more interested in the concept and process than the final effect. He never actually focused on the material dimension. In his speeches he used only jotted down outlines, diagrams and drawings. His views and ideas became identical with his actions and determined his life, but never ceased to be consistent with what he thought about art and reality, and about how they are blended together with no clear borders.

Jerzy Ludwiński acted in a complementary manner, as his curating practices would turn into theoretical reflections. Effacing the limits did not stemmed only from the simple fact of organizing the conclusions from gallery experiences. In the case of Ludwiński a paraphrase of Irit Rogoff’s words seems very adequate — we can no longer ask who the theorist is without asking who the curator is first²¹. The story of the Mona Lisa Gallery illustrates the probably most heroic period of Ludwiński’s activity, when he developed his own model of curating strategy, and therefore built a theoretical background for art “in the postartistic age”.

The gallery was not only an exhibition space designed for creative explorations and experiments, but most of all it set a framework for more general changes of that time. At the same time, Ludwiński’s attitude changed the perception of curator’s role, who no longer simply presented artistic facts, but now also revealed them along with the

¹⁹ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [in:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, trans. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, p. 543–729. Quoted in: T. Załuski, *Performatywność dyskursu o sztuce*, “Artium Quaestiones” 2002, nr 13, p. 277–293.

²⁰ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, p. 48–61.

²¹ I. Rogoff, *Kim jest teoretyk?*, „Panoptikum” 2008, nr 7, p. 69.

authors²². Ludwiński was the main person to provoke artistic situations in the gallery, set its rhythm and ways of exposing. He developed a specific exhibition idiom, in which all the elements of the exhibition are only symptoms of the artistic process.

Luiza Nader notices some relations between Ludwiński’s activities and the person of Harald Szeemann²³. Szeemann redefined the meaning of exhibition as well as the curator’s role, and the terminology he introduced has remained adequate to this day. An exhibition in Kunsthalle in Bern *When Attitudes Become Form* (1969) has shown that the exhibition space can be treated as a dynamic place, a studio where the curator worked along with the artists, focusing on the process of creation and not the objects themselves. The artists, as the curator recalls, “took over” the institution, turning it into a real laboratory²⁴.

Through his curating strategies Szeemann proved that exhibition is an autonomous structure, generating a new discourse each time. It functions as a medium through which we are introduced to art and learn about it. Naturally, Szeemann’s exhibition was part of a bigger process of changes characteristic to the artistic atmosphere of the late 60s, with their contestation, critique of the institutions and struggles over dematerialization.

Other significant exhibitions that also took place at the time were: *Op Losse Schroeven* curated by Wim Beeren in Stedelijk Museum in Amsterdam (1969); *Konzeption/Conception* in Städtisches Museum in Leverkusen prepared by Rolf Wedewer and Konrad Fischer (1969); *Prospect 69* also curated by Fischer, but this time with Hans Strelow in Städtisches Kunsthalle in Düsseldorf (1969); and a publishing project *Xerox Book* by Seth Siegelub (1968).

For Ludwiński an exhibition was part of a process that seemed to be endless. The game was important — engaging the viewer, drawing them into play and making them realize that any action and any attitude has a performative nature. The artist gives an impulse but the concretization occurs in the mind of the viewer.

The dynamic model of gallery created by Ludwiński in Wrocław was framed by two events: the exhibition *Notional Art*, known mainly as a text-catalogue with collected documentation of artistic ideas (that were, in a way, an aftermath of the plein-air session in Osieki in 1970); and the Art Symposium Wrocław ’70, so open to the surrounding reality. A year after the symposium the gallery was closed down but, as Ludwiński noticed, we had already then entered the age of art without limits.

Trans. Aleksandra Jakubczak

²² See: L. Nader, op. cit., p. 81.

²³ Ibidem, s. 43.

²⁴ *Mind over Matter: Interview with Harald Szeemann*, [in:] H.U. Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurich 2008, p. 87–88.

Magdalena Ziółkowska

Muzeum ma rację bytu jedynie jako prekursor

Niniejszy esej kradnie tytuł ze słynnej wypowiedzi Aleksandra Dornera. Sformułowane przez niego w połowie lat 20. porównanie nowego typu instytucji do wytwarzającej żywą energię i zdolnej do przemian „wirtualnej elektrowni” należy dziś do kanonu instytucjonalnej teorii. Dornier wskazał na moment w porewolucyjnej historii, w którym społeczne przeznaczenie muzeum i jego publiczny wizerunek uległy radykalnym zmianom. Jako jeden z ideologicznych Aparatów Państwa „funkcjonujący długofalowo w oparciu o represję, chociaż tylko ograniczoną, bardzo złagodzoną, ukrytą, raczej symboliczną”¹, muzeum stało się równorzędnym producentem dóbr — okazałą elektrownią kapitału kulturowego.

Porzucmy na chwilę rozważania o tym, czy faktycznie u schyłku lat 20. autor tych słów zmierzał do gruntownego przemyślenia stosunków pracy, kwestii klasowości, ludzkiego potencjału, czy też za fascynującą intelektualnie i produktywną ideowo uznał wyłącznie samą wizję kulturalnego kombinatu, bez ideologicznych odwołań. Porównanie to nabiera wówczas sensu w szerszym wymiarze. Pozwala ono połączyć społeczne postulaty przedwojennej awangardy z nowymi koncepcjami instytucji drugiej połowy lat 60. i stwarza możliwość wyjścia poza domykające kategorie „kontynuacji” i „źródła”. Ideotwórcza figura muzeum-jako-fabryki pobudza do pytań o dyskursywny wymiar historycznych praktyk, ich prekursorski i subwersywny potencjał oraz relację wobec rzeczywistości, w którą były wymierzone. Myślenie o muzeum jako miejscu pro-

dukcji nowych społecznych idei i modeli rozwoju sztuki, wyczulonym na śledzenie przemian, złożoności i dynamiki współczesności, a także jako producencie nowych porządków epistemologicznych, zainicjował w toruńskim CSW projekt Mariusza Warasa i Krzysztofa Topolskiego *Fabryka* z 2009 roku².



Fot./Photo: Wojciech Olech

Niemożliwe do objęcia jednym spojrzeniem, fabryka i jej rozmiar wydają się pomnażać zintensyfikowane wytwarzanie i nieprzerwaną dystrybucję dóbr kultury w dzisiejszym świecie spektaklu. *Fabryka* jest metaforą przemian współczesnego muzeum, w którym przeformułowane zostały dotychczasowe modele produkcji, a Benjaminowską aurę i wyjątkowość dzieła sztuki zastąpiły postępująca komercjalizacja, poszukiwanie uniwersalnego języka, wszechobecność i ekspansywność dyskursu. Właściwie *Fabryka* kpi sobie z obowiązku dostarczania produktu konsumowanego w globalnym świecie, bez względu na specyfikę jego formatu i materii. Jej porażająca zmysły monumentalność nie przesłania ani materialnej produkcji, ani społecznej użyteczności. Lecz gdy przyjrzymy się jej bliżej, dostrzeżemy, że fabryka umieszczona w równie okazałym gmachu najnowocześniejszego centrum sztuki w Polsce nie jest wyłącznie artystycznym „przesadzonym i próżnym gestem”³, ale figurą sprzeciwu. Wbrew rynkowej logice wytwarza ona to, co dla licznych miłośników przedmiotów sztuki pozostaje niewidzialne bądź nieistotne — wielowątkową dyskusję o powinnościach instytucji i buncie przeciwko niej.

Na wystawie *Wypełniając puste pola*, poświęconej teorii, krytyce i kuratorskiej praktyce Jerzego Ludwińskiego, od połowy lat 70. związane-

¹ Cyt. za: L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, „Nowa krytyka”, wersja online: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279>, 2.08.2009.

² Mariusz Waras, Krzysztof Topolski, *Fabryka*, kurator: Daniel Muzyczuk, CSW Znaki Czasu, Toruń, 23.10.2009–17.01.2010.

³ Pod. za: D. Muzyczuk, *Podmiot i przedmiot produkcji i leninistwa*, [w:] Mariusz Waras, Krzysztof Topolski, *Fabryka*, kat. wystawy, CSW Znaki Czasu, Toruń 2009, s. 37.

go z Toruniem, historia zakreśla koło. Wystawa ta jest bowiem miejscem wyjątkowego spotkania muzealnej refleksji z figurą fabryki. Wszak sam krytyk w tekście *Sztuka a technologia* (1969) śmiało proponował, by zbudować olbrzymie fabryki „do pokazania niczego w sztuce”, obserwując postępującą dematerializację dzieła sztuki⁴. Uznajmy, że paradoks ten nie jest przypadkiem a ma głębszy sens. Idąc za porównaniem Dornera i kuszącą myślą o muzeum jako fabryce-do-produkcji-niczego, możemy uznać za miejsca wydarzeniowe obie formacje nowoczesności — i fabrykę i muzeum. Określając tę pierwszą paradygmatycznym *miejscem wydarzeniowym* naszych społeczeństw, Alain Badiou nie miał na myśli generowania przez nią wydarzeń o charakterze jednostkowym, ale zawierającą się w niej samej potencjalności ich zaistnienia⁵. Poprzez zawartą w tym pojęciu niespójność wobec przypisanych ról i funkcji, muzeum jest w stanie nie tylko inicjować ruch, czy wykraczać poza własne ograniczenia, ale i uznać za własne zagadnienia mieszczące się dotąd poza jego zasięgiem. Zarówno muzeum, jak i fabryka są ukonstytuowane na idei potencjalności, rozumianej jako zdolności do działania w polu produkcji kulturowej. Co istotne, ten rodzaj potencjalności, zdefiniowany przez Giorgio Agambena jako „potencjalność istniejąca”, realizuje się nie tyle w podejmowaniu konkretnego, wytwarzającego skutki, działania, co w świadomości posiadania zarówno samego jego wyboru („potencjału do nie-zrobienia, potencjału do nie-ureczywistnienia”⁶) jak i własnych ograniczeń. Dzięki takiej strukturze potencjalności, muzeum jest w stanie nie tylko analizować zmiany i diagnozować społeczne napięcia istniejące w przestrzeni poza nim samym. Może również wyobrażać inny wymiar swojego własnego działania, stawiać pytania o to, co jeszcze jest możliwe i czy ono samo może funkcjonować poza ustanowioną logiką np. logiką instytucji państwowej czy logiką kapitału kulturowego.

Jeśli kierunek naszego myślenia o instytucji sztuki zmierza ku otwarciu jej na te problemy, które przynależą do sfery społecznej i politycznej, to pytanie o aktualność programu Muzeum Sztuki Aktualnej (1966) jest obowiązkowe. Ta prekursorska na rodzimym gruncie propozycja wyraża to, co szczególne dla czasu i miejsca jej powstania — dla rzeczywistości połowy lat 60., w której merytoryczna i zaawansowana dyskusja o utworzeniu muzeum sztuki nowoczesnej nie przystawała do obranego kursu polityki kulturalnej. A co z tym się wiąże, potrzeba stworzenia takiej instytucji z niekwestionowanego obowiązku państwa stała się sterowaną przez władze „alternatywą”, pojawiającą się i bezzasadnie znika-

4 J. Ludwiński, *Sztuka a technologia*, [w:] tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, pod red. J. Kozłowskiego, Poznań–Wrocław 2009, s. 48.

5 A. Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Fabryka*, dz. cyt.

6 G. Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, red. i tłum. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, s. 179.

jącą „możliwością”, towarem z górnej półki, po który sięga się przy politycznie sprzyjającej koniunkturze. Jednocześnie swym uniwersalizmem projekt MSA wybiegał daleko poza krótkotrwałość działania historii i specyfikę polskiego kontekstu. Z tego względu warto mu się przyjrzeć, uwzględniając także współczesną perspektywę teoretyczną. Wyrasta on bowiem nie tylko z bogatej tradycji i historii myśli europejskiego muzealnictwa, ale do dzisiejszego dyskursu muzealnego wnosi wartości inspirujące. Potraktujmy MSA zarazem jako przypadek szczególnie i rzeczywiście, jak również wykraczającą poza swą szczególność fabrykę produkującą jakości nowe i postępowe.

Możliwe jest również odczytanie tej koncepcji jako pewnego „przykładu” muzeum umieszczonego pomiędzy fikcją a potencjalnością, wyobrażeniem a bezpośrednim pojęciem. Nasuwa ono skojarzenia z „bytem przykładowym”, jaki cechuje nie własność, ale bycie nazywanym, z bytem czysto językowym — „życiem w mowie”, którego „niepodobna ani określić, ani zapomnieć”⁷. Dwuznaczność owego „przykładu”, zdaniem Agambena, pojawia się w momencie, gdy próbujemy potraktować go poważnie; jak wskazuje etymologia jego greckiego i niemieckiego odpowiednika (gr. *para-deigma*, niem. *Bei-spiel*) oznacza on to, co rozgrywa się „nieopodal”, znajduje się w pustej przestrzeni „obok” przykładu, jest „przy” czymś innym. W takim świetle program MSA nie istnieje jedynie jako historyczny przypadek lub niepowtarzalny dokument. Projekt ten śmiało możemy umieścić obok teoretycznej refleksji muzealnych reformatorów końca lat 60. takich jak Wim Beeren czy Jean Leering, radykalnych postulatów instytucjonalnych Pontusa Hultena i Petera F. Althausa, wreszcie obok Oskara Hansena na muzeum w Skopje z tego samego roku. W ich sąsiedztwie projekt MSA zyskuje pełniejszy wydźwięk, niż kiedy usytuuje się go wobec urzędowych dyrektyw modernizujących stan krajowego muzealnictwa. Propozycja Ludwińskiego rewidowała bowiem sposoby funkcjonowania ówczesnych placówek wystawienniczych i burzyła „pomnikowość” samej idei muzeum.

Cofnijmy się w czasie i potraktujmy przypadek Muzeum Sztuki Aktualnej nie tylko poprzez dyskursywne figury i koncepcje filozoficzne przynależące do refleksji instytucjonalnej. Zobaczmy w nim również historyczny dokument. Okaże się wówczas, że od momentu rozwiązania Ośrodka Dokumentacji Sztuki we Wrocławiu w połowie 1973 roku, program MSA był nieobecny w narracjach polskiej historii sztuki. Nawet dziś trudno dotrzeć do świadectw jego początków — listów, stenogramów spotkań między Ludwińskim a przedstawicielami władzy, decyzji określających ramy organizacyjne planowanej instytucji. Nieobecność w naukowym obiegu podstawowych dokumentów (m.in. aktu

7 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 16.

założycielskiego), półoficjalny charakter przygotowań i brak faktów budujących wiarygodność intencji oraz działań władz Wrocławia (tych deklarowanych, jak i tych podjętych) tłumaczy częste interpretowanie tej koncepcji jako artystycznego gestu o konceptualnej naturze, „pojęciowej matrycy” wykraczającej poza stan ówczesnego, krajowego muzealnictwa, które tuż po wojnie na Ziemiach Zachodnich i Północnych obarczone zostało misją wychowawczo-propagandową o szczególnej randze i skali⁸.

W 1966 roku Jerzy Ludwiński, inicjator i jeden z komisarzy zakończonego w sierpniu w Puławach sympozjum, przyjął zaproszenie władz miasta Wrocławia do przygotowania koncepcji muzeum sztuki. Osobami odpowiedzialnymi za jego przyjazd byli: artysta Jan Chwałczyk, zastępca kierownika ds. artystycznych w Biurze Wystaw Artystycznych oraz Jerzy Nowak, członek Miejskiej Rady Kultury. Między wrześniem 1966 roku a czerwcem 1968 roku Ludwiński został zatrudniony na stanowisku starszego instruktora w Wydziale Kultury Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia, a po kilku miesiącach otrzymał zakwaterowanie w Domu Aktora na ulicy Traugutta⁹. Trudno dokładnie orzec, w jaki sposób zaproszenie lokalnych władz zostało umocowane w strukturze organów kultury. Wyraźny wymiar polityczny miał jedynie fakt, iż planowana placówka podlegała Muzeum Historycznemu miasta Wrocławia, czyli przedstawicielstwu władz miejskich¹⁰. W wytycznych programu polityki kulturalnej na lata 1966–1970, ogłoszonych przez organ wojewódzki władz, jako nadrzędne zostają wskazane „działania dalszej specjalizacji istniejących placówek, koncentracji zbiorów, ale b e z [podkr. M.Z.] tworzenia nowych instytucji”¹¹. Ten sam dokument stwierdza „dalszy rozwój Muzeum Śląskiego jako muzeum sztuki: [a] z chwilą uzyskania odpowiednich możliwości lokalowych stworzona zostanie przy nim galeria sztuki współczesnej [...]”¹². Tym samym sedno zagadnień związanych z powołaniem muzeum sztuki nowoczesnej zostało sprowadzone do kontrowersji poruszanych przez lokalne środowisko, domagające się jednolitej koncepcji naukowej i zsynchronizowanej polityki władz, wobec licznie reprezentowanych specjalistycznych instytucji wystawienniczych. Surową środowiskową krytykę wywołała

8 Por. Uchwały XVII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Nieborowie (1946) dotyczące kierunków rozwoju muzealnictwa na Ziemiach Odzyskanych. Cyt. za: J. Albin, *Nowoczesność u drzwi muzeów*, dz.cyt., s. 57.

9 Cyt. za: kwestionariuszem osobowym. 11.10.1971 prezes Zarządu wrocławskiego ZPAPU, Jan Kowalczyk, wystosował pismo popierające starania Ludwińskiego o przydział mieszkaniowy dla niego, żony oraz syna Pawła, w którym pośród inicjatyw wymianie m.in. przygotowanie projektu MSA. Oba dokumenty przechowywane są w aktach osobowych w archiwum zakładowym Dolnośląskiego Urzędu Wojewódzkiego we Wrocławiu.

10 Por.: E. Drzewińska, *Dwie galerie*, „Gazeta Robotnicza”, 25.05.1967.

11 Cyt. za: M. Krzemińska, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 227.

12 Program ten został uchwalony przez Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej 23.10.1965, s. 5.

nie tyle sama idea utworzenia instytucji funkcjonującej w obszarze sztuki nowoczesnej, co starcie się ambicji polityków i interesów politycznych szczebla miejskiego z wojewódzkim. Galerię taką bowiem chcieli posiadać zarówno „prężne i ambitne” muzeum miejskie jako przedstawicielstwo nowych władz państwowych, zainteresowanych odbudowaniem polskości Ziem Odzyskanych (i z tego powodu często przyzwalających na nowatorstwo koncepcji i idei), jak i podległe Wojewódzkiej Radzie Narodowej Muzeum Śląskie, oferujące bazę naukową i dydaktyczną¹³. Wypytowane na lokalizację MSA sale Bastionu Kaletników usytuowane były pod ziemią, w obrębie tzw. Wzgórza Partyzantów¹⁴. Ich wydłużający się remont i późniejsze przejście przestrzeni przez wojsko, ostatecznie uniemożliwiły realizację muzeum. Co jednak ciekawe, w sprawozdaniu z działalności Wydziału Kultury za rok 1967 pojawia się informacja świadcząca o rzeczywistych planach władz zrealizowania tej placówki — „na uwagę i podkreślenie zasługuje działalność Muzeum Miasta [Wrocławia. W roku 1967 utworzono nowy oddział — Muzeum Sztuki Aktualnej]”. Fragment dokumentu umieszczony w nawiasie kwadratowym zaklejono białym papierem¹⁵.

Koncepcja MSA kwestionowała instytucję jako historyczną formację racjonalnej i naukowej reprezentacji ustanowioną w XIX-wiecznej kulturze Zachodu, odgrywającą istotną rolę w konstruowaniu mieszczańskiej sfery publicznej. Muzea, ufundowane na zbiorach, w oparciu o ich narrację definiowały i utrwały nie tylko kanon estetyczny, ale przede wszystkim konstruowały narodową tożsamość, w tym wypadku m.in. poprzez ukazanie polskiej przeszłości Śląska i niestrudzonej walki Polaków z germanizacją tych ziem¹⁶. Dynamika rodzącej debaty wokół powstania muzeum sztuki nowoczesnej ożywiła się w końcu lat 60. za sprawą strategicznych politycznie wydarzeń kulturalnych, takich jak Kongres Kultury Polskiej (1966), II Międzynarodowa Kampania Muzealna ICOM-u (1967) czy bezpośrednie podjęcie tematu muzeów na sejmowej Komisji Kultury i Sztuki (1969). Przeciwny

13 Podaję za: J. Albin, *Nowoczesność u drzwi muzeów*, „Odra” 1967, nr 6.

14 Wzgórze Partyzantów mieści się w obrębie Starego Miasta. Jest pozostałością po niemieckim Bastionie Sakwowym (niem. *Taschenbastion*), od końca 19. wieku noszącą nazwę Wzgórza Liebicha (niem. *Liebichshöhe*). W latach 30. ustawiono na nim pomnik upamiętniający poległych żołnierzy w niemieckich koloniach. Od 1948 nosi zaś nazwę Wzgórza Partyzantów. Podczas Juwenaliów 10 maja 1967 było miejscem szeroko komentowanej w lokalnej prasie katastrofy budowlanej. W okresie powojennym faktycznie wiele budynków zlokalizowanych na Wzgórzu pozostawało niezagospodarowanych, wśród nich znajdowało się m.in. małe planetarium, oddział Muzeum Historycznego. Podaję za: *Encyklopedia Wrocławia*, pod red. J. Harasimowicza, Wrocław 2000.

15 Informacje w nawiasie kwadratowym zostały zaklejone, ale są możliwe do odczytania „pod światło”. Podaję za: *Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury*, Kultura, zagadnienia ogólne, XVII-3/0, Archiwum im. Ossolińskich we Wrocławiu, Dział Dokumentów Życia Społecznego.

16 Por. m.in. tekst Ludwińskiego *Funkcja i znaczenie galerii nieoficjalnych*, referat wygłoszony na Spektrum Galerii i Salonów Debiutów, Rogalin, październik 1967, [w:] tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, dz.cyt., s. 34.

wymiar tych inicjatyw tworzyły działania krytyków i artystów, ich współzawodnictwo w wypowiedaniu się o jeszcze niezdefiniowanych i nienazwanych przestrzeniach dla zjawisk artystycznych, o działaniach przekraczających stereotypową praktykę wystawienniczą. W instytucjonalnie monotonnym krajobrazie PRL-u racja bytu muzeum sztuki podlegała nieustannym negocjacjom, jego problematyka zaś była regularnie przez władze zawłaszczana, upaństwowiana i traktowana instrumentalnie jak „okazjonalny substytut”. Na krajowym gruncie międzynarodowy kryzys instytucjonalny, wprowadzie referowany w prasie codziennej m.in. przez Zdzisława Żygulskiego, Stanisława Lorentza czy Waldemara Łysiaka¹⁷, wydawał się zjawiskiem z innej rzeczywistości, zagadnieniem surrealitym, o którym można pisać w prasie tak, jak pisze się o egzotycznym amerykańskim pop-arcie, ale bezużytecznym, gdyby odnieść go do rodzimej sytuacji. Szczególnie, jeśli zderzymy jego silny wydzźwięk polityczny z funkcjonującym w PRL-u nieoficjalnym „porozumieniem” wypracowanym między społeczeństwem a władzą. Zakładało ono, że sztuka i jej instytucje winny strzec się zakusów politycznionego języka i wyrażania krytyki skierowanej w stronę systemu, stawić opór przejawom rzeczywistości i obecności teraźniejszości w muzeum. Natomiast zadaniem muzeum było kolekcjonowanie narracji o czasach minionych.

W 1966 roku Muzeum Sztuki Aktualnej miało szansę odegrać przełomową rolę jako instytucja wyznaczająca standardy nowoczesności, kontekstualizująca aktualne zjawiska artystyczne, ustanawiająca nową jakość teoretycznej refleksji.

¹⁷ Patrz m.in.: S. Lorentz, *Kłopoty z muzeami czy kłopoty muzeów? — rozmowa z prof. dr. Stanisławem Lorentzem, dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 6; W. Łysiak, *Spalcie wszystkie muzea świata*, „Perspektywy” 1970, nr 34.

Magdalena Ziółkowska

The museum makes only sense as a pioneer

This essay takes its title from the famous statement made by Alexander Dörner. Formulated in the mid-1920s, the comparison of the new type of institution with a “virtual power plant” belongs to the canon of institutional theory. Dörner pointed out a moment in the post-revolutionary history when the social function of the museum and its public image underwent radical changes. As one of the ideological State Apparatuses “function[ing] secondarily by repression, even if ultimately, but only ultimately, this is very attenuated and concealed, even symbolic”¹, the museum became a producer of goods — a grand power plant of cultural capital.

Let us put aside deliberations whether the author of these words really intended to thoroughly reconsider work relations, the question of social classes and human potential in the late 1920s, or whether he found the very vision of an ideology-free cultural conglomerate intellectually inspiring and ideologically productive. Only then can we perceive a broader context in which the comparison acquires meaning. It constitutes a link between social demands of the pre-war avant-garde and the new concepts of the institution that surfaced in the late 1960s and offers an opportunity to escape the closed categories of “continuation” and “source”. Generating ideas, the image of the museum-as-a-plant inspires questions about the discursive aspect of historical practices, their precursory and subversive potential and their place in the real world which was their target. The concept of the museum as

¹ L. Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, trans. B. Brewster, <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>, 16.03.2011.

a place where new social ideas and models for artistic progression are produced, monitoring changes, the complex and dynamic nature of the contemporary world, as well as as the producer of new epistemological orders was introduced by Mariusz Waras and Krzysztof Topolski's project *Factory* staged at the CoCA in Toruń in 2009² (go to page 27). Requiring more than one look, the factory and its size seem to multiply intensified production and unceasing distribution of cultural goods in today's spectacle-oriented world. *Factory* is a metaphor for the changes in the contemporary museum where previous models of production have been redefined, while the Benjaminian aura and the uniqueness of the work of art have been replaced by progressing commercialization, the quest for a universal language and the omnipresent and expansive discourse. As a matter of fact, *Factory* mocks at the necessity to provide a product consumed in the global world regardless of its specific form or matter. Its transfixing, epic proportions overshadow neither its material production nor social function. If we are willing to take a closer look, however, we will see that the factory located in an equally grand structure of the most advanced art centre in Poland is not merely an artistic "vain and exaggerated gesture"³ but a figure of protest. Contrary to the logic of the market, it produces what remains invisible or insignificant to numerous lovers of art objects: a multi-layered discussion about the obligations of the institution and about defiance against it.

At the exhibition *Filling the blanks*, dedicated to theoretical, critical and curatorial practices of Jerzy Ludwiński, who was connected with Toruń since the mid-1970s, the history has come full circle. At this show reflections on the nature of the museum and the figure of factory come side by side. In his essay *Sztuka a technologia (Art and Technology, 1969)*, as he observed the continuous dematerialization of the work of art, Ludwiński put forward a bold suggestion that huge factories should be erected to "present nothing in art"⁴. Let us assume that this paradox is not accidental and has deep significance. Keeping in mind Dorner's comparison and tempted by the idea of the museum as a factory-to-produce-nothing, we may consider both, the factory and the museum — these two forms of modernity, as places where events occur. Defining the former as a paradigmatic *event site* in our societies, Alain Badiou did not mean individual events which it generates, but their potential to occur inherent in the site⁵. The lack of cohesion of this concept in terms of assigned roles and functions allows the museum to initiate movement and

² Mariusz Waras, Krzysztof Topolski, *Fabryka*, curator: Daniel Muzyczuk, CoCA Znaki Czasu, Toruń, 23.10.2009–17.01.2010.

³ D. Muzyczuk, *The Subject and the Object of Production and Idleness*, [in:] Mariusz Waras, Krzysztof Topolski, *Fabryka*, exh. cat., CoCA Znaki Czasu, Toruń 2009, p. 37.

⁴ J. Ludwiński, *Sztuka a technologia*, [in:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, ed. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009, p. 48.

⁵ A. Badiou, *The Factory as Event Site*, [in:] *Fabryka*, op. cit.

overcome its limitations, but also to accept problems that used to be outside the scope of the museum as its own. Both, the museum and the factory, are constituted upon the idea of potentiality meaning an ability to function in the field of cultural production. Significantly, the kind of potentiality, defined by Giorgio Agamben as "existing potentiality", becomes actuality not so much through concrete, effective action, but through the awareness of the possibility of choosing action ("potential to not-do, potential not to pass into actuality")⁶ as well as of its own limitations. Such structure of potentiality enables the museum not only to analyze changes and diagnose social tensions existing outside of it. It can also present another level of its function, pose questions about further possibilities or whether it can be independent from established logic such as, for instance, the logic of a state institution or the logic of cultural capital.

If our way of thinking about the art institution leads to its opening to the problems that belong to social and political realms, then the question about the up-datedness of the programme for the *Muzeum Sztuki Aktualnej* (MCA, Museum of Current Art; 1966) remains relevant. Precursory in the Polish context, the proposition involved what was exceptional for the time and the place of its origin — the world in the mid-1960s, when factual and advanced discussion on creating a museum of modern art was hardly welcome in the accepted course of cultural policy. Also, the need to found such an institution changed from an unquestionable obligation of the state to a state-controlled "alternative", an emerging or inexplicably disappearing "possibility", a luxury commodity used then there is political need for it. The universality of the MCA project reached far beyond the short-term effects of history and the specifics of the Polish context. Consequently, the project deserves consideration, also from the contemporary theoretical perspective. It originated in the fine traditions and the history of European museology and may prove inspiring in contemporary discourse. Let us treat MCA as a special and factual case and also as a factory producing new and progressive qualities, overstepping its own particularity. It is also possible to interpret the concept as an "example" of the museum situated between fiction and potentiality, between notion and the very concept. It provokes the association with the "exemplary being" characterized not by any property but by being-called, or a purely linguistic being — "life in the word" which is "undefinable and unforgettable"⁷. The ambiguity of this "example", according to Agamben, appears when we try to take it seriously; the etymology of its Greek and German equivalents (Greek

⁶ G. Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, ed. and trans. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, pp. 179–180.

⁷ G. Agamben, *The Coming Community*, trans. M. Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, p. 10.

para-deigma, German *Bei-spiel*) indicates something that happens “alongside”, that is found in the empty space “alongside” the example, is situated “beside” something else. In this sense, the MCA project is not merely a historical accident or an exceptional document. The project can easily be placed next to theoretical reflections of museum reformers of the late 1960s, such as, for instance, Wim Beeren or Jean Leering, radical institutional demands by Pontus Hulten and Peter F. Althaus or, finally, next to Oskar Hansen’s project for the museum in Skopje from the same year. Next to them, the MCA project has more impact than within the context of official directives meant to modernize state-owned museums. Ludwiński’s suggestion revised the ways of functioning of exhibiting institutions at the time and disfigured the “monumental” concept of the museum.

Why don’t we take a few steps back in time and approach the idea of the Museum of Current Art not only as a set of discursive figures or philosophical concepts within the realm of institutional reflection. If we accept that it is a historical document, it will turn out that the programme of MCA was absent from the narrations of Polish art history from the moment of the disbanding of the Centre for the Documentation of Art in Wrocław in the middle of 1973. It is difficult even today to find any records of its beginnings such as, for instance, letters, shorthand notes of the meeting of Ludwiński and the authorities or decisions defining the organizational framework of the planned institution. The lack of basic documents (including the founding act), the semi-official character of preparations and no facts to support the genuineness of intentions and actions taken by the authorities in Wrocław (the declared ones as well as the real ones) explains why the concept is frequently interpreted as an artistic gesture of conceptual nature, a “matrix of the idea” far ahead of other museums in Poland which were to promote education and spread propaganda of special significance and on a special scale in the Recovered Territories after the war⁸.

In 1966, Jerzy Ludwiński, the initiator and one of the commissars at the symposium that took place in Puławy and ended in August, accepted the invitation from the authorities of the city of Wrocław to devise a concept for an art museum. Artist Jan Chwałczyk, the artistic vice-manager at the Bureau for Art Exhibitions, and Jerzy Nowak, a member of the City Culture Council, were responsible for his stay. From September 1966 to June 1968, Ludwiński was employed as a senior instructor at the Department of Culture by the Presidium of the National Council of the city of Wrocław; several years later he was accommodated in the Actors’ House in Traugutt

⁸ Cf. Resolutions passed at the 17th convention of the delegates of the association Związek Muzeów in Nieborów (1946) on development directions for museums in Regained Territories. Quoted in J. Albin, *Nowoczesność u drzwi muzeów*, op. cit., p. 57.

Street⁹. It is difficult to find out how the invitation of local authorities was situated in the structure of cultural bodies. The only political aspect was that the planned institution was to be subordinated to the Historical Museum of the city of Wrocław, i.e. to the representatives of municipal authorities¹⁰. In the guidelines for the cultural policy programme for the years 1966-1970, published by the voivodeship authorities, actions aimed at further specialization of existing institutions, concentration of collections, yet w i t h o u t [highlighted by M.Z.] establishing new institutions¹¹ were of special importance. The same document promotes “further development of the Silesian Museum as a museum of art: [and] when appropriate space is available a contemporary art gallery will be established as part of the museum [...]”¹². In this way, the question of founding a museum of modern art was reduced to a controversy discussed in local circles demanding a coherent conception and synchronised policy on the part of the authorities towards numerous specialized exhibition institutions. It was the political struggle between the city and the voivodship authorities that provoked harsh criticism, rather than the idea of establishing an institution of modern art. Both, the “thriving and ambitious” city museum as a representation of state authorities wishing to reinstall Polish culture in Regained Territories (and, therefore, willing to accept innovative concepts and ideas) as well as the Silesian Museum subordinated to the National Council, offering a scholarly and educational base, wanted such a gallery¹³. The rooms in Bastion Kaletników where MCA was to be housed were situated in the basement, in the so-called Wzgórze Partyzantów¹⁴. The renovation was protracted and, later, the army took over the location bringing an end to the planned museum. Interestingly enough, the 1967 report of the Department of Culture includes a piece of information suggesting that the authorities really intended to establish the gallery — “it is worthwhile to emphasize the activities of the Museum of the City [of Wrocław]. In 1967 a new department was established — the Museum of Current Art.”

⁹ Personal questionnaire. On 11th October 1971 J. Kowalczyk, the president of the artists’ association ZPAP, wrote an official letter to support Ludwiński’s application for a flat where he could live with his wife and his son Paweł, in which he mentions the work on the MCA project as one of the critic’s assignments. Both documents are stored in the personal files in the archive of the Dolnośląski Urząd Wojewódzki in Wrocław.

¹⁰ Cf. E. Drzewińska, *Dwie galerie*, “Gazeta Robotnicza”, 25.05.1967.

¹¹ Quoted in M. Krzemińska, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warsaw 1987, p. 227.

¹² The programme was passed by the Presidium of the Voivodshaf National Council 23.10.1965, p. 5.

¹³ J. Albin, *Nowoczesność u drzwi muzeów*, “Odra” 1967, no. 6.

¹⁴ Wzgórze Partyzantów [Partisan Hill] is located in the Old Town. It is a remainder of the German *Taschenbastion* that was called Liebig’s Hill (Germ. *Liebigshöhe*) since the end of the 19th century. In the 1930s a monument was raised there to commemorate soldiers who lost their lives in German colonies. In 1948 it was renamed as Partisan Hill. On 10th May 1967, during the Juwenalia festival a building catastrophe occurred much commented in the local press. In the post-war years there were indeed many buildings on the hill that remained unused, there was also a small planetarium, a department of the Historical Museum. *Encyklopedia Wrocławia*, ed. Jan Harasimowicz, Wrocław 2000.

A piece of white paper was gummed upon the fragment quoted in square brackets¹⁵.

The concept of MCA questioned the idea of the institution as a historical formation of rational and scholarly representation established in the 19-century Western culture, playing an important part in the formation of bourgeois public space. Founded on existing collections, museums not only defined and fixed the aesthetic canon, they also constructed the national identity, in this case by highlighting historical events that linked Silesia to Poland as well as the unremitting struggle against Germanization in these territories¹⁶. The national debate on the establishment of a museum of modern art became again vigorous in the late 1960s, when such politically strategic cultural events took place as the Congress of Polish Culture (1966), Second ICOM International Museums Campaign (1967) as well as the discussion about the problem of museums at the Commission for Culture and Art at the Sejm (1969). At another level, art critics and artists competed in discussing yet undefined and unnamed spaces for artistic phenomena and actions that went beyond stereotypical exhibition practices. There was no great variety in institutional life in the People's Republic of Poland (PRL) and the reason d'être of the art museum was constantly negotiated, while the problems was appropriated by the state, nationalized and treated instrumentally as an "occasional substitute". The international crisis of institutions, though related in dailies by Zdzisław Żygulski, Stanisław Lorentz or Waldemar Łysiak¹⁷, seemed like something from another world, a surreal phenomenon that can be discussed in the press in the same way as the rather exotic but useless in our part of the world American pop art was written about. Even more so, if its strong political impact is juxtaposed with the "unofficial agreement" in the PRL times between the society and the authorities. It assumed that art and art institutions should refrain from using political speech and criticizing the system, resist the symptoms of reality and the presence of contemporariness in the museum. The objective of the museum was to collect narrations about past times. In 1966, the Museum of Current Art had the chance to play the key role as an institution setting modern standards, contextualizing current artistic phenomena and determining new quality in theoretical reflection.

Trans. Monika Ujma

¹⁵ The words in square brackets are covered with a glued piece of paper but they can be deciphered if the page is held against the light. *Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury, Kultura, zagadnienia ogólne, XVII-3/0, Archiwum im. Ossolińskich we Wrocławiu, Dział Dokumentów Życia Społecznego.*

¹⁶ Cf. J. Ludwiński, *Funkcja i znaczenie galerii nieoficjalnych*, paper delivered at the Spektrum Galerii i Salonów Debiutów, Rogalin, October 1967, [in:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, op. cit., p. 34.

¹⁷ See S. Lorentz, *Kłopoty z muzeami czy kłopoty muzeów? — rozmowa z prof. dr. Stanisławem Lorentzem, dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie*, "Tygodnik Kulturalny" 1970, no. 6; W. Łysiak, *Spalnicie wszystkie muzea świata*, "Perspektywy" 1970, no. 34.

Katarzyna Radomska

Ilustracja pola sztuki

Zapisywanie konstrukcji intelektualnych w prostej, graficznej formie jest swego rodzaju cechą charakterystyczną dla sztuki konceptualnej¹. Jerzy Ludwiński taką formą posługiwał się często — rysował spontanicznie, ilustrując wykłady, bądź konspekty przemówień. Rysunki te, zdaniem Luízy Nader, służyły „przekazaniu informacji ospujących się w słowie”². Diagramy i schematy miały szczególną funkcję — dopowiedzieć coś i zilustrować. Obecnie „mapy myśli” (ang. *mind maps*) są bardzo popularnym i promowanym sposobem na zapamiętywanie i notowanie wg słów-kluczy. W podobny sposób krytyk konstruował swoje diagramy — jako drzewa zależności, zbiory, wykresy lub myślowe łańcuchy.

Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem, wspominając rysunek *Sztuka „poza”, sztuka „OD”* stwierdza, że był on „napisany i narysowany w formie komiksu”³. Jeśli uznać tę konstatację za trop, można w tym diagramie zauważyć cechy typowe dla komiksu: na kilku narysowanych planszach rzeczywiście przeprowadzona zostaje jakaś narracja, enigmatyczna opowieść o rozpadzie i losach pojęcia „sztuki”. Narrator-podmiot zostawia tym samym dosyć dużo możliwości do zinterpretowania diagramów. W tekście analizującym rysunek jako medium artystyczne Ludwiński napisał:

„A może potraktować rysunek mniej rygorystycznie, ale za to zgodnie z sytuacją w najbardziej aktualnej sztuce? Byłby to wówczas najbardziej pierwotny zapis koncepcji, pierwsze stadium ujawnienia procesu

¹ A. Kępińska, *Dosięgnąć „niemożliwego”*, w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965-1975*, pod red. P. Polita i P. Woźniakiewiczza, Warszawa 2000.

² L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 103.

³ *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty*, Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, dz. cyt., s. 58.

twórczego, a nie gotowe, skończone dzieło sztuki, chociażby było ono najbardziej typowym ze wszystkich typowych rysunków”⁴.

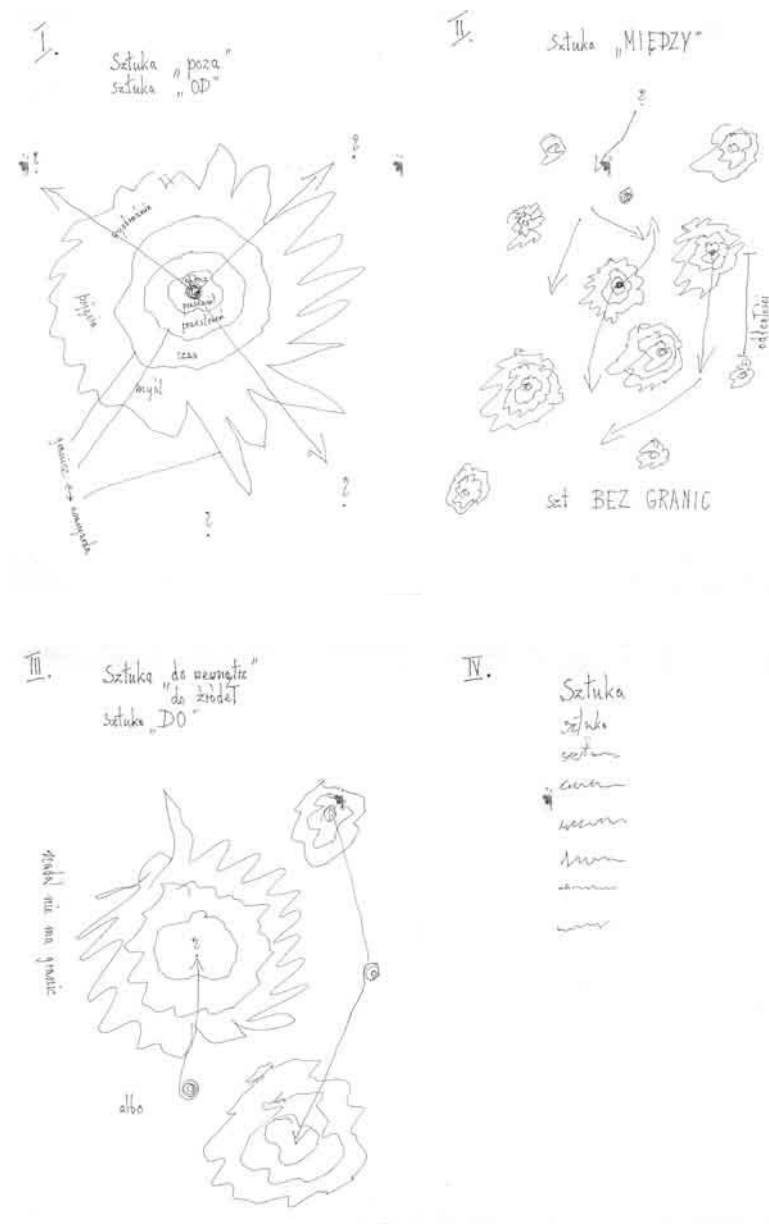
W przytoczonym cytacie zobrazowana jest dokładnie ta sytuacja — rysunek jako pierwszy ślad procesu twórczego i zapis koncepcji. Uważam, że słowa te można też w jakimś sensie odnieść do diagramów krytyka, pokazującego za pomocą wizualnej formy zwiastuny swoich rozważań, których rozwinięcia można szukać zarówno w jego tekstach, jak i próbować samodzielnie je „przeczytać”...

Góra-wulkan sztuki?

Patrząc na ten diagram, przyjmując punkt widzenia kogoś, kto z rysunkami Ludwińskiego ma styczność pierwszy raz. Widzę niedbale wykonany czarnym tuszem i cieką linią odręczny rysunek, przypominający kartograficzne przedstawienie góry — czarny, wyraźny wierzchołek, wokół którego zakreślone są cztery, coraz większe i coraz bardziej nieregularne okręgi. Ostatni z nich, największy i najbardziej postrzępiony sugeruje, że góra łagodnie łączy się z otoczeniem, stopniowo wtapia się w nie, jej granice są trudne do zmierzenia, w pewnym miejscu się przerywają. Zaznaczona trzema strzałkami droga prowadzi od wierzchołka do stóp góry, a tam są jedynie znaki zapytania. Cóż to za góra, w której szczytem jest „obraz i przedmiot”, kolejnym etapem „przestrzeń”, dalej „czas” a następnie „pojęcie”, „wyobraźnia” i „myśl”, w której eksplorację zaczynamy od wierzchołka i schodzimy coraz niżej? Za jedyną wskazówkę na szlaku służą określenia na mapie i linie nazwane: „granice<->awangarda”. Oto góra-wulkan sztuki w ujęciu Jerzego Ludwińskiego.

Tytuł rysunku to: *Sztuka „poza”. Sztuka „OD”*. Pierwsze pytania jakie rodzą się kontakcie z nim to: POZA czym? OD czego? Z diagramu można odczytać odpowiedzi: „poza” — pojęciami, wyobraźnią, myślą, „od” — obrazu i przedmiotu. Dlaczego w takiej kolejności? „Poza” ma swój początek w „od” — może właśnie stąd taka a nie inna tytułowa kolejność. Tylko, że rysunek wyraźnie pokazuje, że poza tym wszystkim jest coś niewiadomego, coś, czemu mimo wszystko warto się przyjrzeć.

Według diagramu na szczycie jest obraz i przedmiot. To od niego wszystko wychodzi i on jest osadzony na wszystkim. Niewiadome „poza” zaczyna się „od” obrazu i przedmiotu. Ludwiński stawia dzieło sztuki w samym centrum czasu i przestrzeni, myśli, wyobraźni i pojęć. Czy naniesione na siebie warstwy są niczym archeologiczne osady — nowsze przykrywają starsze? A może metafora geologiczna jest niewystarczająca? Jak odczytać ten rysunek?



⁴ Tegoż, *Rysunek*, wstęp do katalogu 3 *Triennale Rysunku*, Wrocław 1971, s. 5.

Choć strzałki wskazują od środka na zewnątrz można dokonać próby dwójakiej interpretacji tego rysunku. Przy odczytywaniu od zewnątrz do wewnątrz, obraz-przedmiot jawi się jako wynik korelacji myśli, wyobraźni i pojęć, osadzony w czasie i przestrzeni. Wyobraźnia, myśl, jakaś refleksja stanowi w tym momencie podstawę do powstania obrazu-przedmiotu. Nieregularne krawędzie zazębiają się z otoczeniem, co sugeruje przenikanie się i związek tych myśli i wyobraźni ze środowiskiem, w jakim są osadzone. Kolejnym etapem jest czas, który przedstawiony został jako dosyć duży okrąg. Czas posiada stosunkowo łagodne krawędzie, podobnie jak przestrzeń w nim zawarta. Dwa kryteria często stosowane przy interpretacji dzieła sztuki — przestrzeń i czas — zostały tu ukazane jako elementy drogi prowadzącej do jego powstania. Ale co z granicami? Czy taka droga odczytywania jest słuszna?

Odczytując rysunek od wewnątrz na zewnątrz, można w nim zauważyć próbę pokazania, w jaki sposób należy interpretować rozwój sztuki w historycznym wymiarze, a także jak stopniowo wnika ona w rzeczywistość. Aby w ten sposób go interpretować potrzebny jest pewien zasób wiedzy, by skojarzyć poszczególne hasła z kolejnymi fazami.

Etap obrazu-przedmiotu kondensowałby w sobie te kierunki w sztuce, w których istotą jest dzieło sztuki w pojęciu klasycznym, czyli niemal wszystko, od malarstwa i rzeźby począwszy, aż do malarstwa materii. Zaakcentowanie obecności przedmiotu sugeruje jednak początek artystycznych poszukiwań, takich jak ready-mades. Kolejnym etapem jest stopniowe wychodzenie i artystyczna ingerencja w przestrzeń — tworzone są instalacje i environments, pojawia się np. land-art. W następnej fazie to czas staje się najistotniejszy, dzieło jako takie się rozpląwa, staje się procesem — mamy do czynienia z happeningiem i performance. W końcu rozpląwa się niemal zupełnie, zostawiając ślady w wyobraźni, myśli — sztuka staje się pojęciowa. Co dalej? Nie wiadomo. Sztuka wtapia się w rzeczywistość. Jest „poza” wszelkimi granicami.

Taki sposób przedstawienia ewolucji wydaje się adekwatny, gdyż pokazuje umowność granic. Wszystkie te fazy rozwoju sztuki i jej „wytworów” trudno od siebie oddzielić, wydarzyły się na przestrzeni kilkudziesięciu lat i wzajemnie przenikały. Ten schemat w formie zbiorów pozwala na uzmysłowienie sobie skali rozwoju dużo lepiej niż wykres liniowy, w którym coś wychodzi z czegoś innego w linii prostej i nie ma miejsca na „pomiędzy”.

Czy metafora geologiczna jest słuszna? Na pewno nie jest to zwyczajna góra, gdyż to, co najstarsze, tutaj jest „najmłodsze”⁵. Skłaniam się raczej ku interpretacji tego rysunku jako wulkanu sztuki. Byłaby to

⁵ Na marginesie tej krótkiej analizy chcę tylko nadmienić, że dla Ludwińskiego góry były inspiracją i zagadką. Świadczą o tym nie tylko rysunki, ale także dwa krótkie teksty — *Pagórki* z 1980 i *Góra* (nieznana data, prawdopodobnie również ok. 1980).

wówczas ilustracja nagłej erupcji, podczas której zbierane przez wieki dylematy sztuki wybuchają, wypływa lawa nowych rozwiązań, wszystko stopniowo wtapia się w rzeczywistość i nadal płynie. Proces trwa.

Sztuka jako proces

Sztuka zdaniem Jerzego Ludwińskiego stopniowo, na coraz większą skalę, wchłania rzeczywistość, wplata się w nią na tyle skutecznie, że jak twierdzi, dojdzie wkrótce do momentu, gdy będzie można rzeczywistość identyfikować ze sztuką, zatrzeć horyzonty, postawić znak równości. W *Neutralizacji kryteriów* pisze:

„...istnieje tendencja do tego, żeby jakiegokolwiek hierarchie, jakiegokolwiek linie podziału, jakiegokolwiek «za i przeciw» przestały istnieć. Byłoby to właściwe wtopienie się sztuki w rzeczywistość”⁶.

Z jednej strony, zauważalna jest pewna fascynacja w poszukiwaniu granic a jednocześnie stałe ich przesuwanie, weryfikacja, obalanie. Czwarty rysunek w *Sztuce „poza”, sztuce „OD”* to pokazanie za pomocą słowa SZTUKA stopniowego rozmazywania się pojęcia, utraty czytelności. Powtórzone osiem razy słowo za każdym razem staje się coraz mniej wyraźne, na końcu jest już tylko pofalowaną linią, podpisem nieodróżnialnym do odczytania. Czy to jeszcze jest sztuka?

Ludwińskiemu niezwykle bliskie jest rozumienie dzieła sztuki jako procesu (nie tylko twórczego), czego jednym z objawów jest propozycja stosowania terminu „fakt artystyczny”, zamiast „dzieło sztuki”. Fakt — zdarzenie, zjawisko, jest pojęciem znacznie szerszym znaczeniowo, zawierającym w sobie zarówno te z prac, które są materialne, jak i np. happeningi, czy koncepty. Nie wszystkie procesy twórcze da się zrekonstruować, istnieją według niego działania funkcjonujące poza znanymi układami — umiejscawia je, używając terminu „sztuka nieobecna”. Czy zatem tylko obecność w jakimś układzie pozwala zaistnieć? Czy może chodzi po prostu o przebywanie w jakiegokolwiek świadomości?

Ludwiński kończy tekst *Sztuka w epoce postartystycznej* takimi słowami:

„Być może jednak, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”⁷.

Z jednej strony, są pojęcia — konieczne, by przybliżyć pewne zjawiska, z drugiej, ich stała niewystarczalność, konieczność weryfikacji i na-

⁶ J. Ludwiński, *Neutralizacja kryteriów*, Katalog sympozjum „Ziemia Zgorzelecka — nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”, Opolno-Zdrój 1971.

⁷ Tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4.

zywania od nowa. Dochodzimy do momentu, w którym trudno jest nazwać sztukę, w którym coś zostało przeoczone, ale jesteśmy również skonfrontowani z nieograniczonymi możliwościami. Sam krytyk pojęcie sztuki traktuje coraz bardziej intuicyjnie, jak sam stwierdzi na jednym z wykładów⁸. W tym samym przemówieniu pokaże jak otwarcie się na odległe kultury wpływało na obraz sztuki współczesnej:

„...powstało pole dla najbardziej totalnej tolerancji, jaką można sobie wyobrazić. Im coś jest dalej, tym jest bliżej, tym nas bardziej interesuje”⁹.

Wartość otwartych perspektyw w sztuce jest stale podkreślana przez krytyka i wiąże się też z artystyczną wolnością, której propagowanie można zauważyć w jego tekstach. Brak ram, ignorowanie wąskich dotychczas pojęć i stałe ilustrowanie powiększającego się pola sztuki, to sygnalizacja tego, jak wiele jeszcze można i trzeba zrobić.

Tekst jest fragmentem pracy magisterskiej pt. *Obserwacja sztuki i sztuka obserwacji. Krytyka artystyczna Jerzego Ludwińskiego* napisanej na kierunku historia sztuki UMK, pod kierunkiem dr. hab. Piotra Juszkiewicza, prof. UAM.

⁸ Tegoż, *Możliwości sztuki*, Wykład wygłoszony w Galerii Akumulatory 2, Poznań 1975, [w:] tegoż, *Sztuka w epoce...*, wybór tekstów, dz. cyt., s. 114.
⁹ Tamże, s. 116.

Katarzyna Radomska

Illustration of the field of art

Depicting intellectual constructions in a simple, graphic form is a sort of characteristic feature of conceptual art¹. Jerzy Ludwiński used such form very often — he drew spontaneously, illustrating lectures and outlines of his speeches. These drawings, according to Luiza Nacher, served to “give information that fall down in words”². The charts and diagrams had a particular role — to specify and illustrate something. Nowadays mind maps are a very popular and widely promoted way of memorizing and organizing ideas according to key words. The critic constructed his diagrams in a similar way: as trees of relations, sets, diagrams or chains of thoughts.

In an interview with Paweł Polit Ludwiński mentions the drawing *Art “beyond”*, art “FROM” saying that it was “written and drawn in a form of a comic”³. Treating this statement as a clue one might actually notice typical features of a comic in the drawing: there is indeed a narration in the several sketched planes, an enigmatic story about the disintegration and the story of the notion of art. This way the subject-narrator leaves quite a lot of possibilities to interpret the diagrams. In his text analyzing drawing as an artistic medium Ludwiński wrote:

“How about treating drawing a bit less rigorously but more accordingly to the situation in the most recent art? It would be the most

¹ A. Kępińska, *Dosięgnąć “niemożliwego”*, in: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975*, ed. P. Polit i P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.
² L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, p. 103.
³ *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty*, Jerzy Ludwiński interviewed by Paweł Polit, in: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, op. cit., p. 58.

primordial way of registering a concept, the first stage of revealing the creative process, and not a ready, completed work of art, even if it was the most typical of all the typical drawings”⁴.

The quotation describes this exact situation — drawing as the first trace of creative process and writing down the idea. I think the words might be also related to the critic’s diagrams, in which he used visual form to present his reflections. Their explications might be found in his texts, but one might also try to “read” them from the drawings on one’s own...

A mountain-volcano of art?

I look at the diagram from a point of view of someone who has never encountered Ludwiński’s drawings before (go to page 41). I see a drawing carelessly sketched by hand with black ink and a thin line, resembling a cartographic representation of a mountain — a black, distinctive peak with four more and more irregular and bigger circles. The last one, being the biggest and the most jagged, =suggests that the mountain mildly blends with the surroundings, gradually merging into it, the borders are difficult to estimate and at one point they break. Marked with three arrows the way leads from the top to the bottom of the mountain where there are only question marks. What kind of a mountain is it with a peak of “image and object”, the next stage of “space”, then “time” followed by “concepts”, “imagination” and “thought”, a mountain that we begin to explore from the top going gradually down to the bottom? The only hints on the way are lines called: “borders<->avant-garde”. This is a mountain-volcano as seen by Jerzy Ludwiński.

The title of the drawing is: *Art “beyond”*. *Art “FROM”*. The first questions to rise in contact with it are: BEYOND what? FROM what? The answers can be found in the diagram: “beyond” — concepts, imagination, thought; “from” — image and object. Why in such order? “Beyond” has its beginning in “from” — perhaps this is the reason behind such title order. Yet the drawing shows that there is something unknown beyond all that, something all the same worth taking a closer look at.

According to the diagram image and object are at the top. Everything stems from there and it is situated above everything. The unknown “beyond” starts “from” the image and object. Ludwiński puts the work of art in the centre of time and space, thought, imagination and concepts. Are the layers, put one on the other, like archeological sediments — the

⁴ Id., *Rysunek*, introduction to the catalogue of 3 *Triennale Rysunku*, Wrocław 1971, p. 5.

newer covering the older ones? Or maybe the geological metaphor is inadequate? How to read this drawing?

Although the arrows point from the centre outwards, the drawing allows a twofold interpretation. Reading it from the outside to the inner centre, the image-object appears as a result of correlation of thought, imagination and concepts, settled in time and space. Imagination, thought and reflection would serve here as the basis for image-object. Irregular edges interlock with the surrounding milieu. The next stage is time, depicted as a rather big circle. Time has relatively soft edges, similarly to the space it encloses. Time and space — two criteria so often used in interpretations of artworks are shown as elements of the path leading to their creation. But what about the boundaries? Is such a direction of reading right?

Reading the drawing from the inside outwards one might see it as an attempt to show how the progress of art should be interpreted in the historical dimension, and also how art gradually enters reality. For such interpretation one needs a certain knowledge to associate the words with subsequent phases.

The image-object stage would condense those art movements for which a work of art in the classic sense, that is almost everything from painting and sculpture to matter painting, is the essence. However, emphasizing the presence of an object suggests the beginning of such artistic experiments as the ready-mades. The next stage is the gradual entering and intervention of art in space – installations and environments or such phenomena as land-art. In the consecutive phase time becomes most important, the work of art as such becomes a process — here we have happening and performance art. Finally, art dissolves completely, leaving traces in imagination and thoughts — art becomes conceptual. What comes next? It remains unknown. Art melts into reality. It is “beyond” any boundaries.

Such a way of representing evolution seems adequate, as it shows how conventional and arbitrary the limits really are. All the above mentioned phases of progress of art and its “products” are difficult to separate, they occurred throughout decades and overlapped one another. This scheme in a form of sets allows to realize the scale of the progress far better than a line chart in which one thing stems from another in a straight line with no space for the “in between”.

Is the geological metaphor right then? Certainly it is not an ordinary mountain, because here the oldest is “the youngest”⁵. I would rather interpret the drawing as a volcano of art, in which case it would be an

⁵ Just to add to this short analysis, I would like to mention that mountains were a great inspiration and a mystery for Ludwiński. Not only do his the drawings prove that, but also two short texts — *Pagórki* (1980) and *Góra* (date unknown, probably also ca. 1980).

illustration of a sudden eruption, during which the dilemmas of art gathered throughout the ages explode, the lava of new solutions comes out, and everything gradually merges into reality and flows on. The process continues.

Art as process

According to Jerzy Ludwiński art gradually absorbs reality on a larger and larger scale, interweaving with it effectively enough to, as he claims, soon reach the moment when it will be possible to identify reality with art, to obliterate horizons, and insert an equals sign between them. In *Neutralization of criteria* he writes:

„...there is a tendency for any hierarchies, any lines of division, any «pros and cons» to come to an end. It would be the proper merging of art into reality”⁶.

His drawings often depicted the merging of art into reality, showing how it goes through different phases: of object, space, time and imagination. On the one hand, there is a visible fascination in searching for the limits, and at the same time a continuous attempt to shift, verify and abolish them. The fourth drawing in *Art “beyond”, art “FROM”* uses the word ART to present the gradual blurring of the concept, its losing legibility and becoming obscure. Repeated eight times the word becomes less and less clear, finally becoming only a wavy line, a signature impossible to read. Is it still art?

The concept of a work of art as a process (not only the creative one) is very close to Ludwiński’s way of thinking, which is visible in his proposal to use the term “artistic fact” instead of “work of art”. A fact — an event or a phenomenon, is a notion of wider semantics, encompassing works that are material as well as happenings and concepts. Not all creative processes are possible to be reconstructed. As Ludwiński points out, there are some actions that function outside of the known structures — he situates them by using the term “absent art”. Is it true then that being present in some structure is the only way to come into being? Or maybe it is simply about being present in any consciousness whatsoever?

Ludwiński concludes the text *Art in the Postartistic Age* this way:

„But perhaps we have already reached the point we no longer deal with art. Simply because we missed the moment when it transformed into something completely different, something we are unable to

6 J. Ludwiński, *Neutralizacja kryteriów*, symposium catalogue „Ziemia Zgorzelecka — nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”, Opolno-Zdrój 1971.

name. It is however certain that what we deal with today has far bigger possibilities”⁷.

On the one hand, we have concepts that are indispensable to explain certain phenomena, on the other hand however, we constantly deal with their insufficiency, the need to verify them and name things anew. We come to a point where it becomes difficult to define art, where something got overlooked, but where we also encounter unlimited possibilities. The critic himself treats the notion of art more and more intuitively, as he says in one of his lectures⁸. In the same speech he will show how opening to remote cultures influenced the image of contemporary art:

“...a field of the most total tolerance you could ever imagine was created. The farther something is, the closer it is, and the more interested we are in it”⁹.

The critic constantly emphasizes the value of open perspectives in art, which is also connected to artistic freedom he clearly promotes in his writings. The lack of strict limitations, ignoring narrow notions and continuous illustrating of the expanding field of art indicates how much still can and should be done.

This is an excerpt from MA thesis *Observation of art and art of observation. Jerzy Ludwiński’s art criticism* written at the Department of Art History of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, under the supervision of dr hab. Piotr Juszkiewicz prof. UAM.

Trans. Aleksandra Jakubczak

7 Id., *Sztuka w epoce postartystycznej [Art in the Postartistic Age]*, “Odra” 1971, nr 4.

8 Id., *Możliwości sztuki*, a lecture given at the Akumulatory 2 Gallery, Poznań 1975, in: Id., *Sztuka w epoce...*, anthology, op. cit., p. 114.

9 Ibid., p. 116.

Zbigniew Makarewicz

Polska sztuka na zachodzie O Jerzym Ludwińskim we Wrocławiu

Osoba

Jerzego Ludwińskiego poznałem w 1966 roku w październiku na otwarciu wystawy Plenerów Dolnośląskich w Muzeum Architektury. Przedstawił mnie Jurkowi inny Jerzy — Boroń, rzeźbiarz. Nasza bliższa współpraca datuje się od 1970 roku. Dzisiaj określiłbym te kontakty z Jerzym Ludwińskim i jego kręgiem jako moje studia podyplomowe, czyli miałyby one akademicki charakter, ale bez akademii. Później były to wspólne prace organizacyjne, ale bez formalnie istniejącej organizacji, a mające charakter polityczny (jak dowiaduję się z materiałów Instytutu Pamięci Narodowej), ale bez partii politycznej (szczególnie bez tej jednej, szczególnej partii). Różne były motywy tych kontaktów. Jednak głównym ich celem było poszukiwanie odpowiedzi na dręczące nas pytanie o twórczość artystyczną, o sztukę przez duże „S”. Poglądy na wiele zajmujących nas spraw mieliśmy zbliżone, ale właśnie dlatego w centrum sporu mogła znaleźć się „sztuka dla sztuki”. Tak mi się teraz wydaje, że pomimo różnic hołdowaliśmy tej staroświeckiej, artystowskiej etyce.

Ludwiński wyróżniał się zdecydowanie w znanym mi otoczeniu. Po pierwsze — poprzez język. Inny niż żargon środowiska artystów plastyków, inny niż uczelniane schematy myślowe, a właśnie byłem rok po studiach. Sam fakt, że w ogóle mogliśmy się porozumieć jest dla mnie zdumiewający. Otaczająca nas „nowomowa” miała też swoje antyznaniowe oddziaływanie, na które Jurek był znakomicie impregnowany. Po paru latach, dzięki niemu zacząłem wysławiać się w miarę normalnie.

Po drugie — poprzez maniery. Ludwiński hołdował nieco wyhamowanemu stylowi bycia. Oczywiście wtedy, gdy był trzeźwy. Można nawet

powiedzieć, że jego sposób bycia miał wszelkie cechy dyskretnego arystokratyzmu, czym wielu sobie ujmował.

Po trzecie — poprzez styl. Najważniejsza była jego precyzja opisu dzieła i skrótowe rozwinięcie, najbliższe istocie opisywanego dzieła lub serii dzieł, właściwej skali porównawczej. Był przy tym niezwykłym erudyta, wciąż uzupełniającym swoją „kolekcję wyobraźni”. Doskonale orientował się też w tym, co robią różni polscy artyści. Starał się tę wiedzę zdobywać przez udział w najróżniejszych imprezach, plenerach, przez ciągle krążenie po Polsce.

Po czwarte — poprzez własne założenia sprowadzające się do poszukiwania „momentów zmian” w twórczości obserwowanych artystów. Do tego prostego założenia sprowadzałyby się cała teoria sztuki Ludwińskiego. Reszta to właśnie erudycja i coś, co jest najtrudniejsze i absolutnie niezbędne dla twórczego krytyka — nos do sztuki. Bezbłędna w większości wypadków, intuicja oparta właśnie na świetnej znajomości tradycji i aktualności artystycznej a także kultura oka. Ludwiński widział jakości formalne dzieła. Pod tym względem był absolutnie wyjątkowym przypadkiem polskiego krytyka. Reszta bowiem tkwiła głęboko w ikonograficznych opisach wszystkiego — oprócz analizy formalnych zalet (ale i wad) dzieła plastycznego.

Po piąte — poprzez głębokie poczucie suwerenności własnej pozycji i dbałość o niezależność sądu. Oczywiście Ludwiński nigdy nie ośmieliłby się powiedzieć, że dokonuje oceny, przeciwnie, on tylko wskazywał na to, co jego zdaniem jest interesujące. Wiadomo było jednak, że właśnie nowość idei artystycznej, oryginalność koncepcji dzieła były tym, co go w istocie pociągało.

Ludwiński miał wady, ale któż ich nie ma! Stanowiły one jego ścisłe osobisty problem, bo to nie były wady intelektualne czy warsztatowe, nie należały do stylu uprawiania profesji krytyka i historyka sztuk plastycznych. Przede wszystkim był ciężko chorym alkoholikiem i 99% jego niepowodzeń ma źródła w alkoholizmie. To, że oprócz picia wódki działał i napisał tak wiele, zawdzięczał swoim zaletom: nieprzeciętnej inteligencji i stałości charakteru w odniesieniu do podstawowych ludzkich wartości. Był w najbardziej potocznym i powszechnym rozumieniu tego słowa dobrym człowiekiem, wyzbytym agresji. Niemniej jednak z powodu jego fascynacji sztuką i alkoholem cierpieli najwięcej jego najbliżsi (najpierw pierwsza żona i syn, a potem druga żona i drugi syn). Stabilizacja materialna była przez wiele lat dla nich nieosiągalna.

Gdyby przewidziano dla Ludwińskiego honoraria odpowiednie do klasy jego koncepcji i poziomowi doradztwa artystycznego skończyłby się jego i jego rodziny kłopoty materialne. Gdyby przyjęto do realizacji jego pomysły i dano mu nimi kierować merytorycznie, zwalniając od codziennej dłubaniny finansowej i organizacyjnej, to wielu wrocław-

skich artystów opływałoby dzisiaj w dostatki, a wielu ludzi w kraju i za granicą nie miałoby trudności z odnalezieniem naszego miasta na mapie i scharakteryzowaniem jego głównych zalet. Ludwiński odegrał absolutnie pierwszorzędną rolę w przeniesieniu artystycznego Wrocławia, niejako na swoich barkach, z pozycji prowincjonalnego ośrodka wprost do centrum najważniejszych zjawisk artystycznych, ale jego osobista sytuacja pozostawała bardzo trudna. Wrocławski świat nie był przygotowany na zajmowanie się ludźmi twórczymi w jakiejś wąsko wyspecjalizowanej dziedzinie, ale kompletnie nieporadnych życiowo. Patrząc z innego punktu widzenia, można powiedzieć, że tylko dzięki dobrej woli i bezinteresownej przyjaźni wielu ludzi Ludwiński nie skończył w rymsztoku, że był wciąż wspierany, odkarmiany, leczony i gdzieś zatrudniany, aż skończyły się możliwości tolerowania jego samobójczej manii w alkoholizowaniu się we Wrocławiu.

Pewnego wieczoru (to chyba była późna jesień 1971 roku) zatelefonował do pracowni Barbary Kozłowskiej Zdzisław Jurkiewicz. Prosił o pomoc w pozbieraniu Jurka spod Klubu Związków Twórczych. Znalazł go tam pobitego i nieprzytomnego. Pobieśliśmy natychmiast. I tak zaczął się jeden z etapów wychodzenia Ludwińskiego z naprawdę poważnego kryzysu (Lachowicz zrobił wtedy Jurkowi zdjęcie). Aceton z niego parował. Nie chciał nic jeść. Okazało się, że znakomity wpływ na Jurka ma matka Barbary (moja teściowa), pani Emilia Kozłowska. Nigdy nie ośmielił się odmówić zjedzenia talerza zupy, spróbowania czegoś konkretniejszego. Po tym przykrym zdarzeniu złożyliśmy z Jurkiewiczem w prokuraturze doniesienie o podejrzeniu popełnienia przestępstwa. To, że Ludwiński został pobity, a nie potłukł się sam było oczywiste, także dla lekarzy. Nie wdrożono jednak żadnego postępowania.

Można oczywiście zapytać dlaczego w czasie ogólnego pijaństwa alkoholizm Ludwińskiego był taką przeszkodą w jego stabilizacji życiowej. Zналиśmy przecież wielu opojów i alkoholików, którzy jakoś trwali w ramach instytucjonalnych i nikt im nie przeszkadzał w dotraniu do emerytury. Tak było, ale tylko wtedy, gdy znany ze swoich upodobań artysta, krytyk, albo inny fachowiec miał mocne oparcie w jakiejś szerszej koterii, klice, sitwie. Ludwiński jednak nie wypisywał w prasie laurek o twórczości prezesów, profesorów i rektorów. Po krótkim czasie było już wiadomo, że w sprawach uznania artystycznej wartości jest nieugięty i żadne hektolitry alkoholu ani apanaże tego nie zmienią. Nie miał też, poza krótkim okresem pracy w miejskim Wydziale Kultury, wpływu na zakupy do zbiorów publicznych. Ale kiedy na początku pobytu we Wrocławiu kupował prace plastyków do przyszłego Muzeum Sztuki Aktualnej, to jego decyzje łamały środowiskowe hierarchie ważności, a nic tak nie spaja sprzeczki artystów, jak uciekające sprzed nosa pieniądze.

Na ogół po latach widzimy, że nie wszystkie decyzje Ludwińskiego potwierdził czas. Tak było w kilku wypadkach. Po prostu niektórzy z wybranych przez niego artystów zaprzestawali działalności, utykali w jednej stylistyce i już się nie rozwijali, niektórzy umarli i nie możemy już zweryfikować trafności oceny Ludwińskiego (tak było np. z Katarzyną Karpińską, której Jurek wróżył wspaniałą przyszłość). Ale wystarczy, że czas potwierdził trafność wyboru prawie w 80 procentach, a to bardzo, bardzo duży procent.

Marzeniem każdego polskiego krytyka, Ludwińskiego nie wyłączając, było dochowanie się swojej „stajni” artystycznej, czyli zespołu w pełni oddanych i dyspozycyjnych plastyków, zdolnych z małą zręcznością przechwytywać wzory światowej awangardy według wskazań swego kuratora. Ideałem było doprowadzenie do takiej sytuacji, gdy stawka polskiej grupy w jakiejś konwencji zrównałaby się z przodującą „Zagranicą”. Wyłamanie się z szeregu groziło plastykowi marginalizacją. Tak też działo się i dzieje do dzisiaj. Sęk w tym, że na ogół Ludwińskiego interesowały silne indywidualności i współpracował z artystami, którzy bywali jednocześnie polemistami i buntownikami wobec, nawet sprzyjającego im, układu tworzącego się wokół tego wybitnego krytyka.

Jak to bywa wśród próżniaków spotykaliśmy się bardzo często, wystawiałem w jego galerii, towarzyszyłem dyskusjom, uczestniczyłem w kilku wspólnych przedsięwzięciach. Być może dzięki temu powstawały jakieś „pomysły na sztukę” — na galerie, sympozja itp. Sądzę jednak, że jego głównymi partnerami we Wrocławiu byli raczej Chwałczyk i Gołkowska, Jerzy Rosołowicz i Zdzisław Jurkiewicz, a poza Wrocławiem — Włodzimierz Borowski, przyjaciel Jurka z bohaterskiego okresu działalności Grupy „Zamek”, natomiast w o wiele mniejszym stopniu Barbara Kozłowska i ja.

Zbyt wiele jednak nas różniło, aby można było mówić o silniejszym wzajemnym oddziaływaniu, chociaż w wielu dyscyplinach byłem pojętym uczniem Ludwińskiego, albo przynajmniej tak mi się wydaje. Ja dążyłem do wyraźnego określenia definicji, a to Jerzego irytowało. Poszukiwałem może zbyt uparczywie właśnie teorii, a nie tylko eleganczkich sugestii i znaczących ciągów porównań, efektownych metafor. Jakie były główne osie konfliktu, jakie różnice w pojmowaniu sztuki? Można to prześledzić, porównując moje i Ludwińskiego teksty o sztuce. Różnice jakiegos ukierunkowania, jeszcze niedookreślonego, widać na przykład dość wyraźnie, gdy czyta się materiały sympozjum z 1969 roku w Katowicach. Wystarczy zestawić moje wypowiedzi (nieco rozwichrzone) z wypowiedziami Jurka. Moje poglądy zmieniły się, co oczywiste, być może bardziej dynamicznie niż Jurka, chociażby dlatego, że dopiero zaczynałem rozglądać się w szerszej panoramie zjawisk i teorii, ale swoje myśli „złote, srebrne i psa Fafika”, formułowałem dobitnie. Czasem z zamie-

rzeniem jakiejś prowokacji, dla uzyskania wyjaśnienia stanowisk, po to, aby wymusić na partnerach dyskusji wyraźne określenie pojęć, co dla mnie byłoby bardzo pouczające. Tak oto nieraz nasze spotkania przeradzały się w awantury. Jurek raczej się nie awantuował. Nawet po pijanemu.

Pilnowanie Ludwińskiego — chronienie go przed, jak się to mówi, zgubnym nałogiem — było zajęciem bardzo wyczerpującym i podobnie niewdzięcznym zadaniem było doprowadzanie go do użytku po dłuższej serii alkoholowych seansów. Chwałczyk, Jurkiewicz, Basia Kozłowska i wielu innych starało się go jakoś chronić (Ludwińskiego, a nie jego nałóg), ale byli też i tacy, którzy tę słabość Jurka do alkoholu chcieli jakoś wykorzystać, na ogół bezskutecznie, albo po prostu z nim wypić, bo Ludwiński był równy chłop i było o czym z nim pogadać.

To, co zawdzięczam Ludwińskiemu, oprócz wielu kłopotów wywołanych jego chorobą, to przede wszystkim zorientowanie w tradycji artystycznej, odnowienie języka polskiego i dbałość o precyzję wypowiedzi — także (od 1972 roku) moich własnych tekstów krytycznych, które Jurek mi opiniował i poprawiał. To także kontakty z wieloma najwybitniejszymi postaciami polskiej sztuki. I wreszcie, chociaż niewiele na tym skorzystałem, otwarcie oczu i uszu na świat i wręcz poinformowanie świata o tym, że jest także w Polsce nowa sztuka.

„Muzeum gry”

Wrocławski okres działalności i pisarstwa krytycznego Jerzego Ludwińskiego wiąże się z Galerią „Pod Moną Lisą”. Jerzy znalazł się we Wrocławiu wprost po sympozjum w Puławach, którego był organizatorem. Uczestniczyli w nim także Wrocławianie: Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Lilianna Lewicka. Do przyjazdu do Wrocławia namówił Ludwińskiego Jan Chwałczyk. Wydawało się, że wszystko pójdzie gładko i będziemy mieli Muzeum Sztuki Aktualnej. Przygotowana przez Ludwińskiego wystawa w Ratuszu Staromiejskim została przyjęta z wielkim uznaniem. Program nowego muzeum miał poparcie środowiska plastyków, krytyków, akceptację urzędową i terminy realizacji, oraz tymczasową lokalizację w Muzeum Architektury i Odbudowy.

W założonym pod tą samą nazwą muzeum we Wrocławiu w 1966 roku zatrudniono do realizacji programu miejscowego młodego historyka sztuki pana Mariusza Hermansdorfera (później dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu) i panią Marię Bajdorową (jej mąż był prominentnym działaczem PZPR i dyrektorem Wrocławskiego Ośrodka Telewizji Polskiej). Po paru latach i zrealizowaniu kilku całkiem przyzwoitych wystaw, Muzeum Sztuki Aktualnej przestało funkcjonować. Nie była to jednak realizacja programu „muzeum gry”, jaki

opracował Ludwiński. Częstkową realizacją koncepcji „muzeum gry” była „galeria sztuki”.

Po porażce z realizacją projektu Muzeum Sztuki Aktualnej, jego pionierskiej koncepcji, której nie było mu dane nigdy rozwinąć, Ludwiński założył galerię we wrocławskim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch” przy Placu Tadeusza Kościuszki we Wrocławiu. „Galeria Sztuki” miała do dyspozycji raz w miesiącu przez tydzień niewielki hall (40 m²) przed czytelną raz w miesiącu przez tydzień niewielką dyskusyjną w Klubie MiK i zapewnione honorarium za prelekcję krytyka. Pomoc techniczną zagwarantowało Biuro Wystaw Artystycznych mieszczące się nieopodal (kierownik Dymitr Kasaty, kierownik artystyczny Jan Chwałczyk). Nazwa „Galeria pod Moną Lisą”, funkcjonująca w literaturze, pojawiła się jako pseudonim wywołany tym, że w „Odrze”, w winiecie galerii, Ludwiński umieścił schemat kompozycyjny obrazu Leonarda da Vinci narysowany przez Władysława Strzemińskiego.

Sprzyjała temu nowemu przedsięwzięciu i taka okoliczność, że kierownikami wydziałów kultury byli ludzie wprawdzie partyjni, ale zdecydowanie otwarci na nowe zjawiska w kulturze artystycznej: Marian Kuszewski w Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i Jerzy Nowak w PRN m. Wrocławia, który zatrudnił Jurka jako instruktora ds. plastyki. Dodatkowym ważnym czynnikiem był i ten fakt, że redaktorem naczelnym miesięcznika „Odra” był Klemens Krzyżagórski, a kierowniczką Klubu była Maria Berny — osoba partyjna, bardzo lojalna wobec towarzyszy na odpowiednich stanowiskach (po 1990 roku senatorka z SLD), ale snobka, znajdująca dla siebie coś, co ją w tej nieznośnej szarzyźnie tamtych lat fascynowało. Prezesem Okręgu ZPAP był Andrzej Will — grafik, pionier wrocławski, który trafił tutaj do niemieckiego obozu pracy z Powstania Warszawskiego, był także członkiem PZPR, ale bez fascynacji doktryną komunizmu. Chwałczyk, Will i Zdzisław Jurkiewicz — artysta inaugurujący działalność Galerii Sztuki KMPiK, należeli do wpływowej artystycznej Grupy Wrocławskiej.

Dzięki temu zbiegowi okoliczności, a właściwie szczególnej konfiguracji osób o liberalnych poglądach, pełniących różne funkcje, mogła powstać galeria. Nie wszyscy chyba zdawali sobie sprawę z tego, co powstaje, jaka nowa siła właśnie się tworzy. W stosunku do tego, co określano wtedy mianem galerii było to nowe zupełnie zjawisko. Nie można więc mierzyć decyzji, podejmowanych w tamtym czasie, wymiarami późniejszego znaczenia galerii, ówczesnie pod każdym względem bardzo skromnej, można by rzec — marginalnej. Dzisiejsza legenda była przecież nie do przewidzenia. Stosunek środków, jakie trzeba było zaangażować w porównaniu do uzyskanego efektu bije światowe rekordy marketingowej skuteczności.

Najważniejsze było wszakże to, że miesięcznik „Odra” udostępnił swoje łamy na publikowanie wypowiedzi artysty i tekstu krytyka. Każ-

dego pierwszego dnia miesiąca ukazywała się „Odra” z tekstem krytyka (początkowo Ludwińskiego, a później także innych krytyków) i tekstem artysty. Po tygodniu spotykali się oni z licznie zazwyczaj zebraną publicznością. Dyskusje o sztuce trwały wiele godzin i przenosiły się do innych lokali (pobliskich kawiarniach, Klubu Dziennikarza, Klubu Związków Twórczych). To święto sztuki za psi grosz trwało prawie cztery lata (od 1.12.1967 do 30.09.1971). W końcu Ludwiński wycofał się z prowadzenia galerii (wrzesień 1971). Na początku 1971 roku próbował z Antonim Dzieduszyckim otworzyć jej nową edycję, jako „galerię gry”, ale tego chyba było już za wiele, jak na wytrzymałość pani Marii Berny. W miejsce „Mony Lisy” zaczęła działać galeria EM Marii Berny i Mariusza Hermansdorfera, ale debata o sztuce już nie było.

Symposium wrocławskie

Drugim przedsięwzięciem ważnym i do dzisiaj wspomnianym było Symposium Plastyczne Wrocław '70. Z tą inicjatywą było podobnie, jak i z Galerią pod Moną Lisą. We właściwym czasie i na właściwych miejscach znalazło się wtedy kilku ludzi. Jednym z nich był Tereniusz Nawrocki. Pochodził z Wielkopolski. Ukończył z wielkimi opóźnieniami studia weterynaryjne w Wyższej Szkole Rolniczej we Wrocławiu. Na studiach był działaczem Związku Młodzieży Wiejskiej. Wstąpił do PZPR. W końcu lat 60. został sekretarzem Towarzystwa Miłośników Wrocławia. Nie było to zbyt eksponowane stanowisko. Raczej skromne.

Byłem wtedy członkiem TMW i często po starej znajomości spotykaliśmy się z Tereniuszem, ponieważ siedziby Związku Polskich Artystów Plastyków (byłem członkiem Zarządu Okręgu ZPAP), TMW i pracownia Barbary Kozłowskiej znajdowały się w okolicach Rynku Starego Miasta. Było to na początku 1969 roku i właśnie od Tereniusza dowiedzieliśmy się, że z okazji dwudziestej piątej rocznicy „Powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy”, Komisja Estetyki Miasta TMW zamierza zorganizować akcję zamalowywania ślepych ścian, po wyburzonych budynkach, kompozycjami malarskimi. Barbarze wydało się, że jest to mało ambitne przedsięwzięcie, a Tereniusz właśnie dlatego chciał się nas poradzić, bo był podobnego zdania. Doszliśmy do wniosku, że nie można ograniczać uczestników do samych plastyków wrocławskich — to żadna odpowiedź na taką rocznicę. Wydarzenie powinno mieć wyraźnie ambitny i artystyczny charakter. Tereniusz, który swego czasu organizował z nami studencką, ogólnopolską konferencję ZMW na temat Ziem Zachodnich i Północnych na Uniwersytecie Wrocławskim, poprosił nas o rozważanie w środowisku artystycznym, czy taka szersza akcja z udziałem wybitnych osobistości świata artystycznego mogłaby się udać.



Prelekcja Jerzego Ludwińskiego na wystawie J. Ziemskiego, Wrocław 1970, fot. Z. Makarewicz

Jerzy Ludwiński's lecture during J. Ziemiński's exhibition, Wrocław 1970, photo: Z. Makarewicz

Z biura TMW w kamieniczce Jaś przeszliśmy sto kroków do Klubu Związków Twórczych, gdzie właśnie siedział Jurek Ludwiński z prezesem Wrocławskiego Okręgu ZPAP Andrzejem Willem, jednocześnie przewodniczącym Komisji Estetyki Towarzystwa. Plan Ludwińskiego spodobał się Tereniuszowi Nawrockiemu, chociaż wymagał więcej zachodu. Towarzystwo zatwierdziło koncepcję niewiele odbiegającą od późniejszego kształtu sympozjum. Andrzej Will wydelegował mnie na sesję Rady Narodowej miasta Wrocławia, gdzie wygłosiłem rzeczowe, ale też i emocjonalnie podbarwione przemówienie. Koncepcja została skierowana do realizacji przez TMW z kluczowym elementem włączenia kolegium krytyków do wytypowania artystów na podstawie ankiety. Potem było jeszcze wiele pracy nad przekonaniem różnych osób, galerii i grup skłóconej awangardy polskiej do udziału w przedsięwzięciu. Autorytet Ludwińskiego przeważał. Koncepcję sympozjum poparła Sekcja Rzeźby ZPAP i Zarząd Okręgu ZPAP. Z Wrocławia do udziału w sympozjum zaproszono 11. artystów (Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Konrad Jarodzki, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Anna Szpakowska-Kujawska, Bogdan Wiśniewski — Anastazy, Andrzej Wojciechowski). Ponadto kilka osób znalazło się w zespołach montowanych przez zaproszonych uczestników (Michał Diament, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Ernest Niemczyk). Nie obyło się bez awantur wewnątrz i na zewnątrz grupy uczestników, ale mniejsza o to.

Do komitetu organizacyjnego zaproszono ZPAP i PWSSP. O „malowaniu ścian w różne wzory” zapomniano. Zapomniano wprawdzie także

o możliwości zrealizowania projektów sympozjum, ale już sama wystawa tych koncepcji, modeli i projektów pomysłów miała poważne znaczenie artystyczne.

Po pierwszych bardzo pozytywnych recenzjach dorobek sympozjum został poddany krytyce. M.in. Andrzej Osęka w „Kulturze” pisał o uczestnikach jako o konceptualistach — oszustach, którzy wykorzystali zaufanie i pieniądze władz miejskich Wrocławia do opublikowania swoich kiepskich pomysłów, niemożliwych do realizacji. Winien tej opinii był sam Ludwiński, któremu tak bardzo zależało na „sztuce niemożliwej”, że słabo dostrzegał wartość innych kierunków. Nie wiem, co usiłowano uzyskać, tak mocno obstając przy tej idei. Ta idea „dematerializacji sztuki”, jakby sztuka była czymś, a nawet czymś „materialnym”, to był największy błąd intelektualny Ludwińskiego, ale przez czas jakiś, jako efektowna teza, bardzo dobrze ten błąd się sprzedawał.

Rzeczywistość była jednak inna. Sympozjum, oprócz kilkunastu propozycji, które można nazywać „konceptualnymi”, było wielkim poruszeniem wyobraźni na wielu poziomach i można tylko żałować, że nie zrealizowano przynajmniej kilkunastu z 77 zgłoszonych projektów. Owszem, zrealizowano *Kompozycję Pionową Nieograniczoną* Henryka Stażewskiego, czyli dziewięć przecinających się smug światła, rzuconych w niebo nad Wrocławiem z reflektorów lotniczych (9 maja 1970) i *Arenę* Jerzego Beresia. Tym realizacjom patronowała galeria „Pod Moną Lisą”, a więc energiczna Maria Berny i uparty Jan Chwałczyk. Historia *Areny* to bardzo osobliwy ciąg zdarzeń. Centralnym elementem był pień drzewa wbity w ziemię, odwrócony do góry korzeniami w otoczeniu młodych drzewek na Wyspie Piaskowej. Resztki układu, zdewastowanego przez miejskich architektów, można było jeszcze oglądać do kwietnia 2010 roku. Decyzją prezydenta Wrocławia Rafała Dutkiewicza odtworzono pierwotny kształt kompozycji pod nadzorem autora.

Dalsze realizacje, których plan powierzono różnym „poważnym” instytucjom, nie zaistniały. W zablokowaniu realizacji mogło mieć, być może, znaczenie i to, że odezwał się Zarząd Główny ZPAP w osobach specjalnej komisji Sekcji Rzeźby (m.in.: Welter, Chmielewski, Gruszczyński). Grupa w sumie chyba sześciu panów zjawiała się pod koniec marca na wystawie modeli i projektów sympozjum w Muzeum Architektury z wielkimi pretensjami do ich oceny, legitymując się delegacją wystawioną przez KC PZPR. Przedmiotem obrady nie była „treść” projektu, lecz sam nagły fakt urządzenia ogólnopolskiej imprezy i wystawy bez wcześniejszej zgody Zarządu Głównego Sekcji Rzeźby ZPAP. Utrudnieniem dla tych „interwentów”, jak ich od razu nazwaliśmy, był fakt wcześniejszej akceptacji koncepcji sympozjum przez Sekcję Rzeźby Wrocławskiego Okręgu ZPAP i Zarządu Okręgu. Tym panom chodziło właściwie o jedno — o utrzymanie swego rodzaju monopolu na pomni-

ki. Tutaj ten monopol, a przynajmniej „wiodąca rola” ich środowiska w tym zakresie, zaczynał się załamywać. Widzieli oto oficjalną „imprezę rocznicową”, a ich tam nie było. Jej uczestnikami byli także malarze i graficy oraz fotografowie — w sumie jacyś plastycy spoza ich koteryjnych hierarchii. Dla Mieczysława Weltera, z którym odbyłem długą rozmowę w siedzibie TMW, zupełnie nie do przyjęcia był fakt uczestnictwa Tadeusza Kantora, jako człowieka „destrukcyjnego”. Ja natomiast wskazywałem na projekt wielkiego krzesła Kantora, jako na świetną rzeźbę, właściwie „konstruktywistyczną”. Natomiast jako członek Zarządu Okręgu ZPAP, ale również jako członek Zarządu Głównego Sekcji Rzeźby ZPAP, miałem okazję zapytać czyją to delegacją byli wybitni warszawscy rzeźbiarze i czyim upoważnieniem się legitymują, ponieważ żadnej uchwały Sekcji Rzeźby ZG ZPAP cała ta reprezentacja za sobą nie miała, o czym dobrze obydwaj wiedzieliśmy. Nasza debata ujawniła wiele lęków owych ówczesnie prominentnych rzeźbiarzy.

Spotkanie w Muzeum Architektury prowadził Jerzy Nowak (kierownikiem miejskiego Wydziału Kultury był Nowak, też Jerzy — zwykła zbieżność nazwisk), przewodniczący Komitetu Realizacyjnego i dyrektor Wytwórni Filmów Fabularnych (w 1968 roku pomógł nam t.j. zespołowi „Kompozycji Przestrzeni Emocjonalnej” w realizacji wielkiej instalacji multimedialnej w tym samym miejscu). Nowak najpierw w dyplomatycznej formie, że szanowni goście przebywają na owym spotkaniu nieformalnie i nic nie mają do gadania, ale ceniąc ich dotychczasowe zasługi w realizacjach pomnikowych, wysłucha ich opinii, zaznaczając przy tym, że jak widać projektów pomników jako takich na wystawie nie ma, chyba że można tak określić projekt Władysława Hasióra lub np. „miecze” Kajetana Sosnowskiego. Ze zupełnie zmięczonymi „interwentami” spotkaliśmy się jeszcze w Klubie Związków Twórczych przy kielichu. Ta „komisja” zaznaczyła swoje preferencje na spisie koncepcji. Jakiś skutek osiągnięto, bo początkowy entuzjazm do realizacji projektów „sympozjonalnych” w kierownictwach poszczególnych instytucji jednak powoli opadał, aż opadł zupełnie...

Ruchome centrum sztuki

Plener w Osiekach koło Koszalina jako VIII Spotkanie Twórców Teoretyków Sztuki i Naukowców był dalszym ciągiem sympozjum. Świadczył o tym skład uczestników, jak i tematyka debaty, charakter prac, jakie powstawały na tym plenerze, jak i specyficznych wydarzeń. Ludwiński nazywał plenery malarskie w Polsce „ruchomym centrum sztuki” — oczywiście te, w których on uczestniczył. To był trochę sport, trochę sposób na przeżycie i na dalszą intelektualną i towarzyską inspi-

rację do działania. Byłem na paru takich plenerach z Jurkiem. Najważniejszy wydaje mi się plener w Osiekach w 1970 roku, ponieważ ja też w nim uczestniczyłem, a listę uczestników ułożono według sugestii Ludwińskiego.

To, co się na tym plenerze wyprawiało tylko fragmentarycznie przedostało się do świadomości publicznej. Obecność Jerzego Ludwińskiego, Bożeny Kowalskiej, Antoniego Dzieduszyckiego, Andrzeja Ekwińskiego, Stefana Morawskiego, a więc całej gromady krytyków i naukowców wcale nie sprzyjało opisowi, analizie i interpretacji rzeczywistości intensywnej gry artystycznej (nieomal dokładnie opartej na założeniach Ludwińskiego, dotyczących Muzeum Sztuki Aktualnej jako muzeum gry). Ci wspaniali statyscy życia artystycznego, teoretycy i krytycy sztuki, wręcz naukowcy, zostali najwyraźniej zaskoczeni tym, co chcąc nie chcąc, musieli oglądać. Woleli więc, przeważnie, pominąć milczeniem niewygodne fakty. Artyści, przynajmniej niektórzy, wymknęli się spod kontroli swoich guru. Kiedy Kozłowska zrealizowała na plaży w Łazach swoje wyznaczenie *Linii Granicznej* z towarzyszeniem moim i Antka Dzieduszyckiego, a jednocześnie ogłosiła w lokalnej prasie *Zamknięcie Morza*, tym swoim postępowaniem wywołała koszmarną konsternację. Po pierwsze użyła plaży, a jak wiadomo na tej plaży Tadeusz Kantor..., po drugie, nie zrobiła happeningu, tylko coś zupełnie innego, po trzecie z nikim tego nie uzgodniła.

Istotne znaczenie miały referaty Jerzego Ludwińskiego i Zdzisława Jurkiewicza. Z Ludwińskim trzeba było dyskutować, ale Jurkiewicza można już było załatwić oklaskami po odczycie i wnioskiem Dłubaka, aby potraktować referat jako artystyczną wypowiedź, a więc niemożliwą do debatowania. Tak elegancko załatwiono Jurkiewicza.

Tekst Jurka *Sztuka w epoce postartystycznej* znaleźliśmy z Barbarą Kozłowską wcześniej, ale w mniej uporządkowanej formie. Jurek omawiał z nią w jej pracowni wiele ze swoich tez, mając wdzięcznego słuchacza. Czasem udawało mi się wtrącić z jakąś złotą myślą, ale te moje wtrącenia nie były zbyt mile widziane. Jurek prowadził dyskusję raczej z samym sobą, ale najwyraźniej potrzebował do tego towarzystwa, a towarzystwo Basi i jej lakoniczne uwagi to było to, co mu najbardziej odpowiadało. Teraz służyliśmy jako wsparcie w dyskusji.

To, co się jednak wykluwało, czyli gry pojęciowe, było już tematem poprzedzającej sesji na zamku w Świdwinie, jednak zdezorientowani krytycy i artyści tak „halsowali do przystani, że nie trafiali do nabrzeża”. Ze Stanisławem Fijałkowskim mieliśmy już przed rokiem uzgodnione stanowisko, ponieważ oglądaliśmy na spotkaniu w Katowicach, jak niemniej dostojne grono (w tym Ludwiński i Morawski) nie bardzo mogło się połączyć w konwencji gier konceptualnych (chodziło oczywiście o moje przedstawienie wykładu Formuły X [iks]).

Można by jednak zastanowić się czy po 40 latach nie byłoby zabawne opublikowanie dzieł i tekstów z tamtego pleneru w Osiekach. Nagrywało sesje, ale podobno natychmiast taśmy się rozmagnesowały, czy coś takiego. Wypadałoby jednak to sprawdzić.

Ekspansja „sympozjonistów”

We Wrocławiu oddziaływanie nagle rozszerzonych kontaktów i skali porównań oferowanych przez galerię „Pod Moną Lisą”, potwierdzonych przez bardzo prestiżowe „sympozjum” i manifestowanie przy każdej nadarzającej się okazji przez „sympozjonistów” ich swobodnego dystansu wobec bieżących interesów i lokalnej opinii (wiele było w tym bufonady) okazało się atrakcyjne dla co bardziej aktywnych plastyków. Zaczął zmieniać się kształt organizacyjny i ideowy różnych imprez. Tak było z Dolnośląskimi Plenerami (rzeźba i ceramika), z Wystawą Okręgową ZPAP i z Triennale Rysunku.

Galeria „Pod Moną Lisą” nie pozwalała odetchnąć publiczności i oprócz „normalnych”, indywidualnych wystaw prowadzonych przez kolejnych wybitnych krytyków, w grudniu 1970 roku pod tytułem *Sztuka Pojęciowa* wystawiono w galerii powielone teksty i obrazki na kartach formatu A4. Nie były to oryginały lecz czarno-białe druki umieszczone także w szarej kopercie, a raczej to jedną z tych szarych kopert otwarto i jej zawartość wystawiono na ekranach w galerii. To był pomysł Andrzeja Lachowicza, który zajął się opracowaniem graficznym. Z artystów biorących udział w wystawie tylko Zbigniew Dłubak był spoza Wrocławia. W znacznym stopniu było to pokłosie pleneru w Osiekach. W sumie i ta wystawa i plener w Osiekach, a także sympozjum i następnie teksty z wygłoszonych w Osiekach referatów Dzieduszyckiego, Jurkiewicza i Ludwińskiego, które opublikowała w 1971 roku „Odra”, stanowiły pewną całość. Ważne było ogłoszenie nowego rodzaju artystycznej postawy i wręcz profesji, a nie np. tendencji czy stylizacji w jakiejś dyscyplinie plastyki.

Jesienią 1970 roku Andrzej Will zwrócił się do mnie i do Andrzeja Lachowicza z propozycją zmiany formuły wystawy rysunku. Taka wystawa odbyła się w 1968 roku, a teraz byłaby to stała instytucja „triennale rysunku”. Z tym naszym projektem zwróciliśmy się do Ludwińskiego, a ten do Ryszarda Stanisławskiego — i tak ze skromnej wystawy wyrosła w końcu międzynarodowa impreza, która dzisiaj wprawdzie nie jest kontynuowana, ale zaważyła na tym środowiskowe szaleństwa, na które ani ja ani Ludwiński nie mieliśmy wpływu. Ludwiński był zapraszany do jury przy każdej edycji tej imprezy.

Ja wyłączyłem się z komitetu organizacyjnego przy konstruowaniu programu umiędzynarodowienia triennale. Nie odpowiadała mi luźna

formuła zaproponowana przez Willa i Lachowicza jesienią 1971 roku, z której wynikało, że można będzie wystawiać wszystko, jednocześnie przyjmując kilka zasad. Byłem zwolennikiem rygorystycznej definicji rysunku (zgłoszonej w czasie dyskusji po otwarciu wystawy Triennale w 1971 roku przez Stanisława Fijałkowskiego) i formalnego określenia towarzyszącego głównej ekspozycji nowych rodzajów artystycznych. Zależało mi na sprowokowaniu wybitnych artystów z całego świata do wystawienia pierwszych rysunków do znanych później dzieł, oczywiście bez względu na rodzaj późniejszej formy utworu, bez względu na materiał (rzeźba, film, teatr itp.). Z tego założenia wyszła karykatura programu i osobliwości na wystawach (fotografia jako rysunek i inne formy także jako rysunki). Ludwiński tolerował takie rozluźnienie zasad ze względu na korzyść wynikającą z istnienia nowej i międzynarodowej imprezy, a ja tego nie tolerowałem.

Sekcja Rzeźby Wrocławskiego Okręgu ZPAP wprowadziła dwie bardzo istotne zmiany w swojej działalności artystycznej. Ustalono, że jury sekcyjne będzie przyjmować wszystkie prace zgłaszane na wystawę okręgową — tak samo członków sekcji rzeźby, jak i członków innych sekcji. Jury potwierdzało tylko techniczną „sprawność” dzieła. W ten sposób ominięto zasadę selekcji przez jury i na wystawie pojawiły się prace typu assamblage, collage i inne. Kolejną edycję Plenerów Dolnośląskich pomyślano jako spotkania plastyków i architektów z zaproszeniem krytyków, literatów i socjologów z dwiema sesjami: we Wrocławiu i w Bolesławcu. Udział Ludwińskiego w tych odnowionych przedsięwzięciach rzeźbiarzy był czymś już całkiem naturalnym.

Sekcja Malarska zgłosiła inicjatywę (Jan Chwałczyk) interdyscyplinarnego pleneru w Opolnie w Zagłębiu Turowskim pod efektywnym hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska”. I znowu, przy pewnych zmianach, w składzie personalnym uczestników, mamy kontynuację i rozszerzenie grupy „sympozjonistów”. W tym plenerze nie brałem udziału, ale zaproszono mnie z referatem na zakończenie teoretycznej części pleneru, która odbywała się w Klubie Związków Twórczych we wrześniu (a może w październiku) z okazji otwarcia wystawy poplenerowej w salonie BWA. To był niewielki „salonik” (ok 100 m²), ale jakoś pomieścił dzieła „poplenerowe” z wielkimi obrazami prezesa Przybysława Krajewskiego. Prawdę powiedział, ani mnie ani Barbarze, nie chciało się za bardzo jechać na te trzy tygodnie gdzieś na kraniec Polski pod jakiś „dąb” (Opolno to tzw. Worek Żytawski).

Kontynuacją tej inicjatywy Chwałczyka były bardzo elitarne spotkania w Trzebieszowicach, organizowane przez nowego kierownika BWA, a właściwie dyrektora Biura Wystaw Artystycznych — Ośrodka Sztuki we Wrocławiu Andrzeja Ekwiańskiego. Była to kolejna próba wzbogacenia

wrocławskiej sceny artystycznej podjęta przez Jana Chwałczyka. Ekwiański był bardzo aktywny, ale czegoś nam brakowało w tej aktywności, tego oczywiście, co było klasą Ludwińskiego. Ludwiński w takich spotkaniach, konferencjach, sympozjach uczestniczył z entuzjazmem — to był jego żywioł i oczywiście bez niego takie imprezy wypadały bezbarwnie.

Był to zapewne mój i Barbary Kozłowskiej błąd, że raczej dystansowaliśmy się od tych nowych inicjatyw, ale po latach widzę, że jednak warto było nadwyrężyć swoje bliższe interesy. Po wakacjach, spędzonych bardzo pracowicie na zarabianiu pieniędzy na jakichś śpędzonych pracach użytkowych, pojechaliśmy do Elbląga na zaproszenie Gerarda Kwiatkowskiego na Zjazd Marzycieli w galerii EL. I tutaj można było mówić o przedłużeniu Sympozjum Wrocław '70. Gerardowi pomagał Anastazy (Bogdan Wiśniewski). Ludwiński przedstawił swoje kolejne rozważania, a Antoni Dzieduszycki komentarze do sytuacji aktualnej. Natomiast Zbigniew Warpechowski powitał wrocławskich „sympozjonistów” z nieukrywaną wrogością i rzucił się na mnie z okrzykiem: „A wiesz ty chamie, co to znaczy Jesus Christ Revolution?” i padł na kompozycję Morela, tłukąc jakieś jej elementy.

Centrum Badań Artystycznych

Na Sympozjum Wrocław '70 przedstawiono dwa projekty Centrum Poszukiwań Artystycznych (Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, Włodzimierz Borowski) i Centrum Badań Artystycznych Jerzego Ludwińskiego. Ostatecznie postawiono zrealizować projekt Centrum Badań Artystycznych we Wrocławiu, łączący pewne idee, które pojawiły się w trakcie obrad nad tymi pomysłami. Pomagałem Jerzemu w opracowaniu ostatecznej wersji projektu „Centrum” i w programowaniu Ośrodka Dokumentacji Sztuki. Jerzy zwrócił się do mnie o współpracę, gdy po wielu zabiegach utworzono w 1972 roku ten Ośrodek, będący pierwszym etapem realizacji projektu Centrum. Od 1 maja 1972 zatrudniono nas jako instruktorów ds. dokumentacji sztuk plastycznych w Wydziale Kultury Prezydium Rady Narodowej Miasta Wrocławia (dyrektor Jan Soyta).

Byłem działaczem najpierw Zrzeszenia Studentów Polskich i Związku Młodzieży Wiejskiej, w końcu Związku Polskich Artystów Plastyków. Prawdopodobnie w ogóle miñałem się z powołaniem i powinienem zostać urzędnikiem. Pracowałem jednak wtedy w „Miastoprojekcie” i projektowałem architekturę, jeśli tamto budownictwo można tak nazywać. Propozycja Jurka była jednak zbyt atrakcyjna, aby zastanawiać się nad jej finansowymi konsekwencjami. Były poważne — poważnie negatywne dla mnie.

Budowę nowej instytucji zaczęliśmy zatem od Ośrodka Dokumentacji Sztuki. Ta decyzja Jerzego, jak najbardziej sensowna, nie była w ówczesnych stosunkach strategicznie skuteczna. Nastawienie na akcje i imprezy było zbyt silnie motywujące, aby można było zbyt długo oczekiwać na medialne efekty.

Mieliśmy wydać katalog Sympozjum Wrocław '70. Przygotowania były mocno zaawansowane. Należało jeszcze negocjować z drukarzami niektóre prace, aby mieć pewność sfinalizowania sprawy w przyzwoitym terminie. Negocjacje z drukarzami należało prowadzić w dobrej restauracji. Wybraliśmy klub prawnika w piwnicy pod teatrem lalkowym (dawniej klub studencki „Hades”). Tym razem, ponieważ mieliśmy dużo pracy, Jurek zdecydowanie oświadczył, że nie będzie pił, bo potem nie będzie mógł przestać i cały ciężar reprezentowania naszej instytucji zwali na mnie. Zdarzyło się to po raz pierwszy w historii, że trzeźwy Ludwiński prowadził mnie wesolutkiego do domu, czyli do pracowni Basi Kozłowskiej. Musiał mnie tak odprowadzać parę razy, ponieważ porzucony pod drzwiami odchodziłem stamtąd do Klubu Związków Twórczych, aby przyłączyć się do intelektualnych rozważań Ludwińskiego, Chwałczyka, Gołkowskiej, Michałowskiej i Jurkiewicza. Za trzecim razem Jurek zadzwonił do drzwi i przekazał mnie w ręce Barbary.

Tymczasem dobiegała końca nasza skromna kariera jako twórców nowej instytucji. Korzystając z okazji zmian administracyjnych i połączenia wydziałów kultury miejskiego i wojewódzkiego, zlikwidowano nasze stanowiska pracy. Tak więc po roku, naszą ledwie zaczęętą inicjatywę zlikwidowano. Materiały, zebrane od wielu ważnych dzisiaj dla polskiej kultury i już nieżyjących artystów, zdeponowano w archiwum Urzędu Wojewódzkiego. Stamtąd trafiły na makulaturę. Zawiadomieni przez jedną z pracownic zdołaliśmy za pół litra wykupić część dokumentów Sympozjum Wrocław '70.

Książka ukazała się, ale dopiero w 1983 roku dzięki wykradzeniu tych archiwaliów i przekazaniu opracowanej dokumentacji przez galerię „x” Wrocławskiego Okręgu ZPAP, tuż przed stanem wojennym w 1981 roku, do wydawnictwa Ośrodka Teatru Otwartego „Kalambur” (dyr. Bogusław Litwiniec).

„Pole Gry”

Pracowaliśmy już z Jerzym nad tworzeniem Ośrodka Dokumentacji Sztuki w miejskim Wydziale Kultury, gdy zawiadomiono nas, że za dwa dni przyjedzie do Wrocławia niejaki Richard Demarco, dyrektor galerii z Wielkiej Brytanii i wolą Ministerstwa Kultury i Sztuki jest przedsta-

wienie goście dorobku wrocławskich artystów plastyków. Ludwiński zdecydował, że wobec tak paskudnego terminu przedstawimy posiadaną dokumentację i zawiadomimy kogo się tylko da o spotkaniu, którego termin tak ekspresowo ustalono. Była to formuła odważna, bo przecież mogły się znaleźć w takim zestawie osób i informacji rzeczy na bardzo różnym poziomie. Jurek był jednak przekonany, że tylko takie otwarte spotkanie i wyłożenie na stół wszystkich kart ma sens. Uważał też, i słusznie, że jeżeli ten Brytyjczyk jest na poziomie to to, co wybierze będzie dobrym wyborem, ponieważ nie wiążą go nasze lokalne perspektywy i osobiste uprzedzenia. Sam uważał, że jemu jako kierownikowi galerii nikt nie powinien wtrącać się do wyboru artysty i chciał tę zasadę w pełni respektować. Tak się też stało i po przeglądzie dokumentacji, katalogów i po spotkaniach w pracowniach, wrocławscy artyści zostali wprowadzeni przez Demarco do wystawy polskiej sztuki współczesnej w Edynburgu, którą oficjalnie urządzał wspólnie z dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszardem Stanisławskim. Nie wszystkie prace polskich artystów, których wpisał na swoją listę Demarco, znalazły się na wystawie *Atelier '72*. Część z nich wycofało nasze Ministerstwo, ale przesłaliśmy pocztą naszą dokumentację (Włodzimierz Borowski, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz). Demarco umieścił te przesyłki na wystawie, a materiały informacyjne w katalogu. W katalogu znalazła się także strona Jerzego Ludwińskiego i reprodukcje prac artystów przez niego wówczas preferowanych.

Wyjazd do Edynburga na zaproszenie Richarda Demarco nie doszedł do skutku. Nie otrzymaliśmy paszportów. Podjęliśmy z Jerzym jeszcze jedną próbę powołania „galerii gry”. Tym razem miała do tego celu posłużyć już ugruntowana instytucja plenerów rzeźbiarskich w Bolesławcu. Razem z Alojzym Grytem zgłosiliśmy na konferencji w Bolesławcu program takiej galerii jako instytucji działającej systematycznie przy Bolesławieckim Ośrodku Kultury. Lokalne władze odniosły się do pomysłu entuzjastycznie, ale władze wojewódzkie zablokowały inicjatywę. Także zmiany we władzach ZPAP miały swoje, tym razem negatywne znaczenie. Wiosną 1972 roku Bogdan Wiśniewski (mój młodszy kolega ze studiów w PWSSP) działający od paru lat w Polsce pod pseudonimem artystycznym „Anastazy” (Elbląg, Bydgoszcz, Warszawa), zawiadomił nas, że wraca do Wrocławia i ma pomysł na imprezę plenerową. Ludwiński przyjął natychmiast ofertę Anastazego, a ponadto wspierał nową grupę artystyczną, którą było „Studio Kompozycji Emocjonalnej” złożone nie z artystów plastyków, lecz z młodych ludzi różnych profesji, uprawiających właśnie „nowe rodzaje i metody artystyczne”, a ponadto przygotowujących druk niezależnego od cenzury pisma artystycznego. Rekomendacja Jurka dla tych pięciu oryginałów ułatwiła im ekspozycje w galerii EL w Elblągu (Gerard Kwiatkowski) i w Galerii Repassage

w Warszawie (Włodzimierz Borowski i Cieślarrowie).

Nie mogliśmy z Basią przyłączyć się do tego przedsięwzięcia ze względu na jej zdrowie i konieczność pobytu w sanatorium. Ale jej koncepcje wspierały nas w kontynuacji galerii „Babel”, która znowu (po debiucie w maju 1972 r., z udziałem Jurka w zamykającej sesji dyskusyjnej) wskakiwała w listopadzie 1972 roku w „okienko” między wystawami w Salonie BWA, a także w kontynuacji spotkań w Bolesławcu. Jurek pojechał na to plenerowe spotkanie i spotkaliśmy się dopiero we wrześniu w Bolesławcu na „Spotkaniu Artystów Plastyków i Architektów” w ramach Plenerów Dolnośląskich.

Tymczasem wakacje 1973 roku spędziliśmy z Barbarą w Koszalinie u moich rodziców, ale tak naprawdę w Mielnie i w Kołobrzegu, przygotowując się do wyjazdu do Wielkiej Brytanii, a dokładnie do Szkocji do Edynburga, do galerii Richarda Demarco na jego *Edinburgh Arts* czyli małego festiwalu sztuki w ramach *Fringe'u* — Międzynarodowego Festiwalu Edynburskiego. Ten niewielki festiwal okazał się całkiem sporym przedsięwzięciem, jeśli wziąć pod uwagę udział w nim Tadeusza Kantora z całym teatrem Cricot 2 (Polska), a także Josepha Beuysa (Niemcy) i wielu innych artystycznych osobistości z Austrii (m.in. Anton Christian, Valie Export), Francji (m.in. Christian Boltanski), Stanów Zjednoczonych (m.in. Lynn Hershman).

Ludwiński jednak nadal nie mógł wyjechać za granicę i wyruszył w tradycyjny objazd plenerowy. Łączył w ten sposób problemy ekonomiczne (przetrawianie) i artystyczno-naukowe (badanie pola sztuki). Jednym, z tych punktów była Osetnica, a w rzeczywistości Piotrowice koło Chojnowa w nowym województwie legnickim. Tam plener pod tytułem „Międzynarodowe Integracyjne Spotkania Twórcze”, jako „Osetnica '73”, urządził właśnie Anastazy. Zależało mu na tym, aby nazwa kojarzyła się z Osiekami. Wieś Osetnica rzeczywiście istniała, nieopodal Piotrowic. W pałacyku piotrowickim mieścił się ośrodek służący agrotechnice i funkcjonowała założona przez Anastazego „Wiejska Galeria Sztuki” (warto byłoby sprawdzić, co się stało z jej zbiorami). Ludwiński tymczasem nawiązał kontakt ze Zbigniewem Thiele, psychiatrą z Lubiąża. Sądzę, że ważne było pośrednictwo jego przyjaciół z Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Tak przynajmniej twierdziła Barbara Kozłowska, która Thielego pamiętała. Prawdopodobnie tam, w Lubiążu, Ludwiński poznał Małgorzatę Iwanowską. Spotkaliśmy się z nimi na plenerze „Osetnica '74” w Piotrowicach, ale wcześniej widywaliśmy się we Wrocławiu przy okazji ich przyjazdów z Lubiąża, mieszkali wtedy w pracowni Barbary na Starym Mieście. W 1975 roku Ludwiński ostatecznie opuścił Wrocław. Zapraszał nas później na „Akcję Punkt” do Torunia.

Środowisko twórcze

Jurek interesował się nauką — naukami ścisłymi w szczególności. Szybko więc zaprzyjaźnił się z fizykiem teoretykiem Jerzym Lukierskim, z prawnikiem Wiesławem Rembélińskim, z malarzem Alfonsem Mazurkiewiczem, co miało swoje znaczenie dla podniesienia ogólnej kultury środowiska artystycznego we Wrocławiu. Innymi ważnymi dla niego przyjaźniami było środowisko skupiające się wokół Jerzego Grotowskiego i jego teatru. Kontakt z ludźmi teatru ułatwiał mu to, że uzyskał mieszkanie w Domu Aktora przy Placu Zgody, jeśli taką klitkę można było nazywać mieszkaniem, ale żyli tam z żoną Ewą i synem Pawłem.

Mówiąc bardziej ogólnie, Ludwiński mógł być łącznikiem pomiędzy różnymi grupami twórczymi z różnych dziedzin. Jego przyjaźń ze Stefanem Müllerem — architektem i później profesorem Wydziału Architektury Politechniki, miała swoje istotne znaczenie dla zbliżenia obydwu środowisk — twórczych plastyków i architektów poszukujących odtrutki na zawężające się możliwości tworzenia architektury z prawdziwego zdarzenia. Ludwiński był zapraszany z wykładami dla studentów architektury, uczestniczył w seminariach profesora Frydeckiego (autora wspólnie z Dunikowskim Pomnika Czynu Powstańczego na Górze św. Anny). W tym kręgu narodziła się koncepcja dziwnej wystawy *Terra*, w której brali udział wszyscy ludzie z wyobraźnią, bez względu na profesję.

Ludwiński odgrywał więc rolę swego rodzaju negocjatora, tłumacza z języka jednej zamkniętej dotąd grupy profesjonalnej na język innej profesji. To jego pośrednictwo bierze się czasem za uformowaną teorię sztuki. Chyba sam Ludwiński tak uważał. Jednak znaczenie jego pracy intelektualnej, owo trudno uchwytne znaczenie, jest o wiele ważniejsze niż opublikowane teksty. Był przede wszystkim mistrzem żywej mowy — dialogu. Fakt, że nie nagrywano jego wypowiedzi, że nie filmowano swoistych seansów dyskusyjnych w galerii „Pod Moną Lisą”, obciąża zarzutem nie złej woli, ale ignorancji i prymitywizmu instytucji i środowiska ówczesnie decydujące o takich możliwościach we Wrocławiu i w Polsce.

Tutaj anegdota. Było to po otwarciu i dyskusji na wystawie zbiorowej *Sztuka Pojęciowa* w grudniu 1970 roku. Siedzieliśmy w Klubie Związków Twórczych w towarzystwie krytyków warszawskich i krakowskich, którzy z tej okazji tłumnie zjechali, a to dlatego, że w tej wystawie uczestniczył Zbigniew Dłubak, bardzo popularny warszawski malarz i fotograf. Jedna z pań zapytała Jurka z pewną pretensją dlaczego nie rozsyła zaproszeń na otwarcia w galerii. Jerzy odparł, że przecież wiadomo z rozesłanej na samym początku korespondencji kiedy, gdzie i jak odbywają się otwarcia i spotkania. No tak, odrzekła krytyczka, to my wiemy,

ale chcielibyśmy być na tych ważniejszych wystawach, bo na wszystkich nie możemy. U mnie nie ma ważniejszych i mniej ważnych wystaw — odpowiedział Jerzy. Tak zresztą wprost sądził. Hierarchią było dla niego dzieło na wysokim poziomie opracowania, a nie znaczenie osoby ze względu na dawniejsze zasługi.

Pożegnanie epoki

Działalność Ludwińskiego we Wrocławiu, oprócz jego misji mentora artystów, jeśli można się tak wyrazić, organizatora ich kontaktu z publicznością i edukowania tej publiczności, miała i tę wartość, że mieliśmy co zaproponować innym środowiskom polskim i europejskim. Kiedy więc przyjechał do Polski Richard Demarco, aby skomponować wystawę polskiej sztuki współczesnej w 1972 roku, Jurek i jego Ośrodek Dokumentacji byli na miejscu. I dzięki temu na tamtej ważnej dla Polski i dla Europy wystawie znalazła się nowa polska sztuka, nowe artystyczne idee i znaleźli się Wrocławianie, ku zaskoczeniu wielu polskich znawców (ten szok „Warszawki” i „Krakówka” jeszcze nie minął).

Otwierał się nowy rozdział w historii polskiej twórczości artystycznej. Niestety ten następny rozdział rozpoczynaliśmy we Wrocławiu bez galerii „Pod Moną Lisą”, bez Centrum Badań Artystycznych, bez Jurka Ludwińskiego. Tak kończyła się w polskiej sztuce „epoka błękitu”. Otwiera ją Sympozjum w Puławach i program Muzeum Sztuki Aktualnej, prowadzi dalej Galeria „Pod Moną Lisą”, Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70, program Centrum Badań Artystycznych, Plener Osieki ’70, wystawa i publikacja *Sztuka Pojęciowa*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki, program galerii „C – B – A” z koncepcją „sztuki nieobecnej”, oraz artykuł Ludwińskiego w kwietniowym numerze pisma „Projekt”: *Strefa wolna od konwencji* i udział w wystawie *Atelier ’72*, a także koncepcja plenerowej galerii „Pole Gry”. Edynburska wystawa, jako fakt dokonany, zamykała tę epokę w polskiej sztuce.

Jak już wspominałem, w 1973 roku Ludwiński poznał Małgorzatę Iwanowską, najprawdopodobniej przez Zbigniewa Thiele, w jego ośrodku w Lubiążu, gdzie ta absolwentka pedagogiki ze specjalizacją w malarstwie prowadziła kursy terapeutyczne. Jurka chyba kolejny raz zarekomendowano tam do odtrucia. Po rozwodzie Jurka z Ewą, Małgorzata Iwanowska wyszła za niego za mąż. Z Małgosią mieli ślub kościelny i ona stworzyła mu dom w Toruniu. W 1990 roku podjął pracę w poznańskiej ASP. Bywał we Wrocławiu gościem naszych alternatywnych galerii przed grudniem 1981 roku, po 1981 roku i po 1989 roku (Babel, Katakumby, Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych, galeria „x” [iks]), spotykaliśmy się na plenerach aranżowanych przez nieoceniczonego i niedocenianego

Freda Ojędę („Miastko” — kolejne edycje od 1977 do 1980 roku), także w jego warszawskiej „Galerii Działań”, ale klimat święta sztuki, tak oczywisty w czasie pobytu Jurka we Wrocławiu, już nie wrócił.

Powoli zaczęła dominować inna postawa, która miała zastąpić romantyczną misję artysty. Teraz, AD 2011, ma nim być rozwyrzony cham, szalejące po galeriach kuratorskie popychadło. Myślę czasem sobie, że może i lepiej, że Jurek nie dożył triumfu tych nabzdyczonych postmodernistycznych, a w zasadzie postmarksistowskich miernot.

Nie wiem jak dalece, ale opublikowanie dokumentacji z porządnymi opisami tamtych wydarzeń związanych z osobą Jerzego Ludwińskiego (od Sympozjum w Puławach po Międzynarodowe Integracyjne Spotkania Twórcze w Piotrowicach czyli plener „Osetnica ’74”), zapewne w poważnym stopniu zmieniłoby sytuację artystyczną w Polsce, a może i w Europie.

Przypominam sobie jego tezę, wygłaszaną przez niego z nutą pewnej dumy, że oto wszystkie najważniejsze dla rozwoju sztuki współczesnej idee mają swoje oryginalne źródła we Wrocławiu. Także te idee, które nieświadomie i nieudolnie usiłuje naśladować z obcych wzorów wielu post-pseudo-artystów, ale to Ludwiński dostrzegł początek „epoki post-artystycznej” w 1970 roku, we Wrocławiu.

Wrocław, marzec 2008 – styczeń 2011

Zbigniew Makarewicz

Polish Art in the West About Jerzy Ludwiński in Wrocław

The Person

I met Jerzy Ludwiński in October 1966 at the opening of the South-Silesian Plein-Air in the Museum of Architecture. I was introduced to him by another Jerzy — Jerzy Boroń, the sculptor. Our close cooperation goes back to 1970. Today I would call my contact with Jerzy Ludwiński and his circle as my post-graduate studies, academic but without the academia. Later came our cooperation in organizing events, but without a formal organization. They were political in character (as I learn from the materials of the Institute of National Remembrance), but with no political party (especially without the one particular party). The motives for our contacts were various, but their main aim was to search for answers to the tormenting questions concerning artistic creation, and art with a capital 'A'. We shared many opinions about the matters that fascinated us, yet in the center of the conflict there was art for "art's sake". I believe that despite our differences we both lived in accordance with the old-fashioned principles of artistic ethics.

Ludwiński certainly stood out from the milieu I knew.

Firstly, because of the language. It was different than the artistic jargon, different than the academic scheme of thinking, and I had just graduated. The sole fact that we could communicate was incredible. The "newspeak" that surrounded us had a desensitizing effect, to which Jerzy was immune. Thanks to him, after many years, I started to express myself normally.

Secondly, because of his manners. Ludwiński represented a rather slowed-down way of being. That is when he was sober, of course. One

could say that his way of being had all the qualities of a discreet artistry, which endeared many.

Thirdly, because of his style. The most important thing for him was the precision of describing a work of art and a short elaboration, as close as possible to the essence of the piece or series of pieces on a scale for comparison. He was an erudite person, constantly expanding his "collection of imagination". He was very well informed about the proceedings of Polish artists, always trying to broaden his knowledge by participating in various events and plein-air workshops, constantly cruising around Poland.

Fourthly, because of his own ambition to search for the "moments of change" in the works of the artists he observed. Ludwiński's whole theory of art can be summed up by this expression. The rest is erudition and, the most difficult, yet absolutely necessary for an art critic, a nose for art. His intuition, based on fantastic knowledge of the tradition and the new things in art combined with a sensitive eye, was unerring in most cases. Ludwiński could see the formal qualities of art, and in this respect he was an absolutely exceptional Polish critic. Others, on the contrary, were stuck in the iconographic descriptions of everything — except the formal qualities (or flaws) of a work of art.

Fifthly, because of a deep feeling of sovereignty of his own position and the care for independence of judgment. Ludwiński would certainly not dare to say that he was passing judgment, on the contrary, he would only point to whatever he considered interesting. It was obvious, however, that it was the novelty of an artistic idea, the originality of a work of art that attracted him.

Ludwiński had his flaws, but who doesn't! These were his personal problems, because they were not intellectual flaws, nor flaws concerning his skills, they were not part of his profession of an art critic and historian. First of all, he suffered from severe alcoholism and 99% of his shortcomings had their sources in it. The fact that despite his drinking, he managed to write so many things was a result of his qualities: his outstanding cleverness and a firm stance towards the basic human values. In the common sense of the word, he was a good man, deprived of all aggression. However, due to his fascination with art and alcohol, it was his close ones who suffered (initially his first wife and their son, then his second wife and their second son). For many years it was impossible for them to achieve any financial stability.

If Ludwiński's fees were proportional to his class and level of artistic expertise, his financial problems would have ended. If his projects were realized and he was granted supervision over them, thus releasing him from the toil of financial planning and organizing, many of Wrocław's artists would now be wealthy and many people in Poland and abroad

would have no difficulty locating our city on the map and name its qualities. Ludwiński's role in elevating the artistic Wrocław from the rank of a provincial place to the center of artistic activity was absolutely exceptional. He managed to do all this despite his personal problems. The Wrocław milieu was not prepared to handle creative people specializing in narrow fields, who were experiencing everyday problems. Taking on another perspective, one can say that only thanks to the goodwill and friendship of many people, Ludwiński did not end up in the gutter. He was constantly supported, fed, cured and employed up until all the possibilities of toleration for his suicidal alcoholic mania in Wrocław ran out.

One evening (that was probably in the late fall of 1971) the phone in Barbara's studio rang. It was Zdzisław Jurkiewicz asking for help in getting Jerzy from the Klub Związków Twórczych [Creative Union's Club — JH], where he found him beaten up and unconscious. We ran there immediately. That is how one of the stages of him getting out of a serious crisis started (Lachowicz took a picture of Jerzy then). Acetone was evaporating from him. He did not want to eat anything. As it turned out, Barbara's mother, Mrs. Emilia Kozłowska (my mother-in-law) had a great influence on him. He never dared to refuse eating a bowl of her soup, or even something more nutritious. After this sad event, Jurkiewicz and I notified the prosecution about the suspected crime. The fact that he was beaten up, that he did not do it to himself, was obvious to the doctors. No investigation followed.

One could obviously ask why in a time of common drunkenness was Ludwiński's alcoholism a barrier for leading a stable life. We knew many alcoholics and drunks who managed to keep their positions in various institutions up until they retired, and no one prevented it. That was true only in the case if an artist, critic or any other professional known for his lifestyle had the support of a clique, a coterie. Ludwiński on the other hand did not write sweet words about the works of presidents, professors or rectors. It quickly became obvious that in the matters of artistic praise he is unyielding and even hectoliters of alcohol or emoluments will not change his opinions. He did not have any influence on purchasing works for the public collections, with the exception of a time when he briefly held a position in the Department of Culture. Yet, soon after his arrival in Wrocław he bought works for the future Museum of Current Art, and his decisions conflicted with the milieu's hierarchies. There is nothing more uniting for artists than somebody else taking "their" money.

From the perspective of some years we see that not all of the decisions Ludwiński made were right. That was so in a few cases. Some of the artists he selected simply stopped working, others got stuck in one style and did not develop, some died and we cannot verify Ludwiński's

judgments (this happened to Katarzyna Karpińska, who according to Ludwiński had a great future). But it is enough to say that he was right in 80 percent of the cases, which is a huge part.

Every Polish critic, including Ludwiński, dreamed about collecting his "own" number of fully committed artists who could mimic the patterns of the world avant-garde in accordance with the curator's instructions. Ideally, one was to render a situation in which the rate of a Polish leading group would match the rate of the best from abroad. Breaking boundaries would cause a threat of marginalization for the artist. The problem was that Ludwiński usually found interesting strong personalities and he worked with those artists that were polemic and rebellious, even against a favorable critic.

As it happens amongst slackers, we met very often. I had my exhibitions in his gallery, I was part of the discussions and a few enterprises. Perhaps this is why certain "ideas for art" emerged — ideas for a gallery, symposia, etc. I believe, however, that his main partners in Wrocław were rather Chwałczyk and Gołkowska, Jerzy Rosołowicz and Zdzisław Jurkiewicz, and outside of Wrocław: Włodzimierz Borowski, Jerzy's friend from a brave period in the history of the "Zamek" group, and in a much smaller extent, Barbara Kozłowska and myself.

Too many things made us different to speak of a stronger influence, but in many fields I was Ludwiński's receptive student, or at least I believe so. I was aiming for a clear definition, which irritated Jerzy. Perhaps I was too persistent in searching for a theory, not just elegant suggestions and meaningful currents of comparisons, striking metaphors. What were the main axes of conflict, differences in understanding art? One can trace that and compare Ludwiński's texts on art and my own. Differences in the direction not yet defined, are clearly visible when one reads the materials from the 1969 symposium in Katowice. It is sufficient to compare what I was saying (in a slightly ruffled manner) with what he was saying. My ideas changed, which is obvious, more dynamically than his, perhaps because I was only beginning to look at the panorama of phenomena and theories and I formed my thoughts with more force. Sometimes I was aiming at provoking, looking for some sort of clarification in order to force my interlocutors to clearly define terms, which was very educational for me. Therefore many times our encounters turned into quarrels. Jerzy did not usually quarrel. Even when drunk.

I was protecting Ludwiński. Protecting him from this fatal addiction and then putting him back in shape after a series of alcoholic sessions was as tiresome as it was unrewarding. Chwałczyk, Jurkiewicz, Barbara Kozłowska and many others tried to protect him somehow, but there were also those who wanted to use his weakness for alcohol or simply

wanted to have a drink with him, because he was a great fellow and fantastic to talk to.

Aside from the trouble caused by his illness, I owe to Ludwiński my insight into the artistic tradition, renewing my Polish and the care for precision of expressing myself, and (since 1972) also a lot of my critical texts, which were corrected and reviewed. I am grateful for the contacts with many outstanding personalities of the Polish art scene, whom Jerzy introduced me to. And finally, I am thankful for opening my eyes and ears to the world and indeed informing the world about the fact that there is new art in Poland.

“The Museum of Games”

The Wrocław period of Jerzy Ludwiński's activity and critical writing is connected to the Mona Lisa Gallery. Jerzy found himself in Wrocław directly after the Puławy symposium, which he organized. Among the people from Wrocław who participated there were: Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Lilianna Lewicka. He was talked into going to Puławy by Jan Chwałczyk. It seemed that everything would go smoothly and we would have a Museum of Current Art. The exhibition he organized in the Town Hall was well received. The program of the new museum was supported by the artistic circles, the critics, it was accepted by the administration, and a temporary space was found in the Museum of Architecture and Restoration.

The museum known under the same name in Wrocław, in 1966 a young art historian, Mariusz Hermansdorfer was employed to endorse the project (later he became the director of the National Museum in Wrocław). Mrs. Maria Bajdorowa (whose husband was a prominent figure on the Polish United Workers' Party and the director of the Wrocław's Television Station) was also employed there. After organizing a few quite decent exhibitions, the Museum of Current Art ceased to function. This was not a part of the “Museum of Games” program that was developed by Ludwiński. “The Gallery of Art” was only a partial realization.

After the failure of the Museum of Current Art project, which he never managed to develop, Ludwiński opened a gallery by the International Press and Book Club (KMPiK) “Ruch” on Tadeusz Kościuszko Square in Wrocław. The “Art Gallery” could use a small hall (40 sqm) in front of the reading room once a month for organizing exhibitions and debates in the Club, and received an assurance to cover the fees of a critic, who would give a lecture. Technical support was provided by the Bureau of Artistic Exhibitions that was located nearby (director Dymitr Kasaty,

artistic director Jan Chwałczyk). The name Mona Lisa Gallery that functions in writing appeared as a nickname which referred to the fact that in the monthly “Odra”, in the gallery's vignette Ludwiński placed a compositional scheme of Leonardo da Vinci's painting by Władysław Strzemiński.

The new enterprise had a favourable situation also because the people managing the art department, despite belonging to the party, were very open to new phenomena in art: Marian Kuszewski was a member of the Regional National Council and Jerzy Nowak was a member of the County National Council in Wrocław, and later employed Jerzy as an arts instructor. Furthermore, Klemens Krzyżagórski was the editor of the “Odra” monthly, and Maria Berny was the Club manager — a party member, but loyal to the comrades with high positions (after 1990 she became a senator representing the Democratic Left Alliance). She was snobbish, but she could find something that interested her in those gloomy times. Andrzej Will — a graphic artist, a pioneer, who ended up in Wrocław after he was released from the forced-labor camp that was set up after the Warsaw Uprising, became the regional head of ZPAP (The Association of Polish Artists and Designers). He was a member of the party, but one that was not fascinated by the doctrine of communism. Chwałczyk, Will and Zdzisław Jurkiewicz — an artist that opened up the KMPiK Gallery, were all members of the prominent Wrocław Group.

Thanks to this coincidence, in particular the good set of people with liberal views that held different positions, the gallery could be founded. Not everybody realized what is being set up and what new force is coming into existence. With reference to what was then understood by the term “gallery”, this was a completely new phenomenon. Therefore one cannot understand the decisions that were made with the subsequent standards, at that time it was very modest, if not to say marginal. Today's legend was impossible to predict. The amount of means to be employed in comparison with the effects beats all records of marketing efficiency.

Most importantly, it was the “Odra” monthly that published the artists and critics. On every first day of the month “Odra” featured a text by a critic (at first it was Ludwiński, later other critics) and a text by an artist. A week later they met a usually wide audience. The debates on art lasted for many hours, and later they moved to other venues (nearby cafés, The Journalists' Club, The Creative Union Club). This cheap fest lasted for almost four years. (from the 1st of December 1967 till the 30th of September 1971). Eventually Ludwiński withdrew from the gallery (September 1971). At the beginning of 1971 he tried to set up a new version of the gallery with Antoni Dzieduszycki as “the games gallery”, but possibly this was too much for Mrs. Maria Berny. The place after the

Mona Lisa was taken up by the EM Gallery established by Maria Berny and Mariusz Hermansdorfer, but there were no more debates.

The Wrocław Symposium

The Wrocław Art Symposium '70 was another important enterprise, well remembered to this day. The case with this initiative was similar to those of the Gallery and the Mona Lisa. It was a combination of the right time and the right people in the right positions. Tereniusz Nawrocki was one of them. He came from Wielkopolska. With a great delay he graduated from veterinary science at the Higher School of Agriculture in Wrocław. In college he was an activist working for the Village Youth Union. He joined the Polish United Workers' Party. Eventually, in the late 60s he became the Secretary of the Wrocław Enthusiasts' Association. That was not a prominent position. It was rather modest.

Back then, I was a member of the Association and since we had known each other for ages, we often met up with Tereniusz as the headquarters of the Association of Polish Artists and Designers (I was a member of the regional board then), WEA and Barbara Kozłowska's studio, which were all near the Old Town Square. It was 1969 and Tereniusz informed us that because of the twenty-fifth anniversary of the "Rejoining of the Western and Northern lands with the Motherland", the aesthetics commission of WEA is planning an event of painting over the empty walls that were left after the demolition of some buildings. They were to be covered with artistic compositions. To Barbara it did not seem challenging enough, Tereniusz was of the same opinion, and that is why they asked us what we thought. We came to the conclusion that we could not be limited only to Wrocław's artists, because that was no response to such an anniversary. The event was to be ambitious and artistic. Tereniusz, who once organized a national VYU conference concerning rejoining the Western and Northern lands at the Wrocław University, asked us for an insight into the artistic circles of the city to find out whether a bigger event with widely known personalities from the art scene could work.

We walked the 100 steps from the WEA to the Creative Union Club, where Jerzy Ludwiński was sitting with Andrzej Will, the head of the Wrocław Division of the ZPAP and the chief of the Aesthetics Commission. Tereniusz Nawrocki liked Ludwiński's plan, despite the additional effort it required. The Association accepted a concept that did not differ much from what became of the symposium. Andrzej Will sent me to the meeting of the National Council of Wrocław, where I delivered a matter-of-fact, yet emotional speech. The idea was redirected to WEA

to bring into life with a key element of including a board of critics to select the artists on the basis of a survey. Then there was a lot of work connected with convincing many people, galleries and groups of the quarreling avant-garde to participate in the enterprise. Ludwiński's standing prevailed. The idea got the support of the Sculpture Council of ZPAP and the ZPAP Regional Board. 11 people from Wrocław were invited (Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Konrad Jarodzki, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Anna Szpakowska-Kujawska, Bogdan Wiśniewski — Anastazy, Andrzej Wojciechowski). Later, more people joined to work in groups established by the artists (Michał Diament, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Ernest Niemczyk). It was impossible to avoid quarrels inside and outside of the groups, but that did not matter.

ZPAP and the National Academies of Fine Arts were invited to join the organizing committee. The idea of "painting walls in patterns" was forgotten. The possibility of implementing the Symposium projects was forgotten as well, however, only exhibiting these concepts, models and projects of ideas had a significant artistic meaning.

After the first positive responses the output of the symposium was criticized. Andrzej Osęka wrote in "Culture" about the participants in terms of conceptualists — frauds who used the faith and public money from the city of Wrocław to publish their poor ideas that were impossible to bring into existence. Ludwiński himself was responsible for such an opinion, because he cared so much for "impossible art", and he did not see clearly the value of other trends. I do not know what was to be gained by sticking so much to this idea. The idea of "dematerializing art", as if art was a thing, or even a "material" thing, was the largest intellectual mistake Ludwiński had made. For a time, however, as a striking thesis, this mistake sold very well.

Yet, the reality was different. The symposium, apart from a dozen or so ideas that could be called "conceptual", was a great "kick" for the imagination, and it is regretful that at least a dozen of the 77 projects proposed were not brought to life. Yes, Henryk Strażewski's *Unlimited Vertical Composition* was made, which was ten crossing streaks of light projected onto the sky with aviation lights (9th of May 1970); so was Jerzy Baresia's *Arena*. These two were supervised by the Mona Lisa Gallery, that is the energetic Maria Berny and the stubborn Jan Chwałczyk. The history of the *Arena* is a peculiar chain of events. A trunk of a tree stuck into the ground was the central element. It was turned upside down and surrounded by young trees on Wyspa Piaskowa. The remains of it, devastated by urban architects could be seen up until April 2010. The Mayor of Wrocław, Rafał Dutkiewicz, decided that it should be

recreated under the supervision of the author. Other projects, the planning of which was put in the hands of some “serious” institutions, never came into being. Perhaps it was because the initiatives were blocked by the ZPAP’s Main Board represented by the Special Commission of Sculpture (Welter, Chmielewski, Gruszczyński, etc.). The group of, I believe, six gentlemen appeared at the end of March at the Symposium’s exhibition of models and projects complaining about their ranking and showing an id of the Central Committee of PUWP. They did not raise any objections to the “contents” of the projects, but rather to the pure fact that a nationwide event and an exhibition were to be organized without an earlier approval from ZPAP’s Main Board Sculpture Section. The “interveners”, as we called them, faced the obstacle in the form of a consent from the Sculpture Section of the ZPAP’s Wrocław division and the Regional Board. They focused on one thing — maintaining a monopoly of sorts over monuments. Here, this monopoly of their circle, at least in this sphere began to fall apart. They saw it as an “official event” and they were not there. Amongst the participants there were graphic artists and photographers — artists from outside of their coterie hierarchies. Mieczysław Welter, with whom I had a long conversation in the WEA offices, found the participation of Tadeusz Kantor completely unacceptable because he viewed him as a “destructive man”. I pointed to Kantor’s design of the huge chair as an example of a “constructivist” sculpture. As a member of the ZPAP Regional Board, and a member of ZPAPs Sculpture Section I had a chance of asking who was being represented by such outstanding Warsaw sculptors and whose authorization did they have, since they could produce no act from the ZPAP Sculpture Section, which was obvious to both of us. Our conversation revealed many fears of those, then prominent, sculptors.

The meeting at the Museum of Architecture was held by Jerzy Nowak (another Jerzy Nowak was the manager of the City’s Culture Department, but that was just a coincidence), the president of the Endorsement Committee and the director of the Film Production Studio (in 1968 he helped us, that is “The Composition of Emotional Space”, to build a multimedia installation in the same place). Nowak, diplomatically at first, remarked that the honorable guests were at the meeting informally and that they did not have a say in the matter, but in honor of their merits, he would listen to their opinions, making it clear, that as could be seen, there were no projects of monuments as such at the exhibition. Unless one took into consideration Władysław Hasior’s project or, for instance, Kajetan Sosnowski’s “swords”. We met the neutralized “interveners” at the Creative Union Club for a drink. This “committee” presented their preferences as to the list of concepts.

They did achieve something, however, because the initial enthusiasm concerning these projects was declining slowly until it disappeared...

A Mobile Art Center

The plein-air session in Osieki near Koszalin as the 8th Meeting of Artists, Art Theorists and Art Scholars was a continuation of the symposium. This could be told by the participants, the discussed topics, the character of the works created there, and also the peculiar events. Ludwiński called painting plein-air workshops in Poland “a mobile art center”, he meant only those he attended, of course. It was a bit of a sport, a bit of a way to survive and a path to a further intellectual and social inspiration to act. I went to a couple of such plein-air workshops with Jerzy. The one in Osieki in 1970 seems the most important to me, I also participated and the list of participants was made according to Ludwiński's suggestions.

What took place fragmentarily at that workshop went into the public awareness. The presence of Jerzy Ludwiński, Bożena Kowalska, Antoni Dzieduszycki, Andrzej Ekwiński, Stefan Morawski, that is a whole group of critics and academics did not help to describe, analyze and interpret a really intense artistic game (which was almost completely based on Ludwiński's conceptions concerning the Museum of Current Art as a games museum). Those fantastic supernumeraries of artistic life, theorists and critics of art, scholars even, were apparently surprised by what they were to observe. So in consequence, they would rather not mention those inconvenient facts. Artists, at least some of them, broke free from their gurus' control. Kozłowska caused huge consternation when she was making her *Boarderline* with me and Antoni Dzieduszycki on the beach, while announcing to the local press *The Closing of the Sea*. First, she used the beach, and it is known that Tadeusz Kantor on that beach, secondly, she did not perform a happening, but something completely different; thirdly, she did not consult this with anybody.

Papers by Jerzy Ludwiński and Zdzisław Jurkiewicz were important. You had to talk to Ludwiński whereas you could take care of Jurkiewicz by clapping and Dłubak's conclusion that his paper should be taken for an artistic expression, and therefore one could not debate with it. This is how, in a rather elegant manner, Jurkiewicz was taken care of.

Barbara Kozłowska and I knew Jerzy's text entitled *Art in the Postartistic Age* earlier in a less organized form. During this session, Jerzy discussed many of his theses with her, as she was a good listener. I could on occasion express one of my own precious thoughts, but such disturbances were not taken well. Jerzy was rather discussing the issue with himself, but apparently he needed company to do this, and Barbara's company with her laconic remarks suited him. Now we served as support in the discussion.

What was brought to life, however, was playing with terms,

which was the subject of the previous session in Świdwin, but the disoriented critics and artists “headed for harbor, but missed the shore”. Stanisław Fijałkowski and I had a set perspective, which we came to during a meeting in Katowice, however, the distinguished guests (including Ludwiński and Morawski) could not get the convention of conceptual games (it was about my presentation of the Formula X lecture).

It could be worth considering whether it would be funny to publish the works and texts from that plain-air workshop in Osieki 40 years later. The sessions were recorded, but apparently the tapes demagnetized shortly after, or something like that. It might be worth to check that.

The “Symposionist” expansion

The contacts and scales of comparison offered by the Mona Lisa rapidly expanded in Wrocław. This was confirmed by the exceptionally prestigious “symposium”. The “symposionists”, whenever it was possible, manifested their distance to current affairs and the local opinion (much of it was braggadocio), which turned out to be attractive to some of the more active artists. The organization and ideology of certain events began to change. That was the case with the South-Silesian plain-air workshop (sculpture and ceramics), the ZPAP Regional Exhibition, and the Drawing Triennial.

The Mona Lisa Gallery did not allow the audience to catch their breath, and apart from “regular” exhibitions held by consecutive outstanding critics, in December 1970 it exhibited a collection of copied texts and pictures on A4 boards entitled *Notional Art*. Those were not the originals but black-and-white prints placed in a grey envelope, or rather one of these envelopes was opened, and its contents were shown on screens in the gallery. Andrzej Lachowicz came up with this idea and he took care of the graphic design. Among the participating artists only Zbigniew Dłubak came from outside of Wrocław. To a large extent, this was the aftermath of the plein-air workshop in Osieki. Actually, this exhibition, the workshop in Osieki, and the symposium with the papers delivered in Osieki by Dzieduszycki, Jurkiewicz and Ludwiński (published by “Odra” in 1971) were a sort of a whole. The important thing was the proclamation of a new approach, or even a new profession, and not, for instance, some tendencies or stylistics in a field of art.

In the fall of 1970 Andrzej Will turned to Andrzej Lachowicz and me proposing to change the form of the drawing exhibition. Such an exhibition took place in 1968, and now this would be an indispensable part of the Drawing Triennial. We showed this project to Ludwiński,

and he presented it to Ryszard Stanisławski, and thus from a modest exhibition, we arrived at an international event, which has not lasted till this day, but that was due to milieu affairs, and neither me nor Ludwiński had any influence on that. Ludwiński was asked to join the jury each time.

I took part in the organizing committee that worked on turning the triennial into an international event. I did not like the loose form proposed by Will and Lachowicz in the fall of 1971, which stated that one could exhibit anything, provided he/she accepted some rules at the same time. I was in favor of a strict definition of a drawing (proposed during the debate after the opening of the Triennial in 1971 by Stanisław Fijałkowski) and a formal definition of new artistic genres that accompanied the main exhibition. I aimed at provoking outstanding artists from all over the world to show their first sketching notes to the works that became later well-known (regardless of the future formal distinction or the material — sculpture, film, theater, etc.). That conception turned into a caricature (photography as drawing, other forms also). Ludwiński tolerated this liberal approach because of the benefits coming from the existence of a new international event. I could not tolerate that.

The Wrocław Division of ZPAP Sculpture Section introduced two significant changes in their artistic activity. It was agreed that the section's jury would accept all works put forward for the regional exhibition — both the members of the sculpture section and the members of other sections. The jury was just to state the “competence” of the piece. This is how the selection principal was eluded, which led to the appearance of such works as assemblages, collages and others. The next South-Silesian plein-air session was designed as a meeting of artists and architects with the invitation of critics, writers and sociologists divided into two sessions: in Wrocław and in Bolesławiec. Ludwiński's participation in these renewed enterprises was something completely natural.

The Painting Section proposed an initiative (Jan Chwałczyk) of an interdisciplinary plein-air workshop in Opolno, Zagłębie Turoszowskie under the striking motto “Art and science in the process of protecting the natural environment”. And again, with certain alterations in the list of participants, we had a continuation and extension of the “symposionist” group. I did not participate in that workshop, but I was invited to present a paper concluding the theoretical part of the event, which was held in the Creative Union Club in September (or perhaps October) as part of the opening of an exhibition presenting the workshop pieces in BWA. It was a small space (about 100 sqm), but somehow accommodated all the works with the huge paintings by President Przybysław Krajewski. To be fair, neither me nor Barbara did not feel like going away for three weeks to some place at the other end of the country to stay in the

countryside (Opolno is the so-called Worek Żytawski).

The exceptionally elitist meetings in Trzebieszowice, organized by the new BWA manager, or rather the director of the Bureau of Artistic Exhibitions — the Arts Center in Wrocław, Andrzej Ekwiński, were a continuation of Chwałczyk's initiative. This was yet another attempt to enrich Wrocław's art scene undertaken by Jan Chwałczyk. Ekwiński was very active, but there was something missing in his activity, what was missing was of course Ludwiński's class. Ludwiński was enthusiastic about participating in such meetings, conferences and symposia — this was his life and without him such events lost their color.

Barbara Kozłowska's and my mistake was to keep our distance to such new initiatives, but years later I can see that it would have been better to sacrifice some of the more immediate. After a busy summer we spent earning money by doing some pathetic practical work, we were invited to Elbląg by Gerard Kwiatkowski to attend the Dreamers' Convention in the EL gallery. In this case also one could speak of a continuation of the Symposium Wrocław '70. Gerard was aided by Anasztazy (Bogdan Wiśniewski). Ludwiński presented his reflections and Antoni Dzieduszycki provided some comments on the current situation. Zbigniew Warpechowski, on the other hand, welcomed Wrocław's “symposionists” in a very hostile manner. He attacked me with the words: “You lout, do you know what does Jesus Christ Revolution mean?” and then he went for Morel's composition breaking some of its parts.

The Center for Artistic Research

Two projects were presented at the Artistic Symposium Wrocław '70: for the Center of Artistic Searching (Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, Włodzimierz Borowski) and the Center for Artistic Research by Jerzy Ludwiński. In the end, it was decided that the Center for Artistic Research was to be created in Wrocław. It would bring together the ideas that appeared during the discussions on the projects. I helped Jerzy in developing the final version of the Center and in planning the Center for Documenting Art. Jerzy offered me the cooperation when, after a lot of struggles, this Center was being created. This was the first stage of establishing the Center. From the 1st of May 1972 we were employed as instructors for documenting art at the National Council Board Culture Department in Wrocław (headed by Jan Soyta).

I was an activist first for the Polish Students' Association and the Village Youth Union, and in the end the Association of Polish Artists and Designers. I might have missed my calling and should have probably

become an administrative worker. Later, I worked for “Miastoprojekt” designing architecture, if you can call the buildings of that time architecture. Jerzy’s offer was too attractive to think about the financial consequences. And they were severe — severely negative for me.

So we began creating the new institution from establishing the Center for Art Documentation. This was Jerzy’s decision, and it made much sense, although it was not strategically effective in those circumstances. Focusing on events was too motivating to wait long for media results.

We were supposed to publish the Symposium Wrocław ’70 catalogue. The preparations were well advanced. We only had to negotiate with the printers to be sure that the matter was dealt with in reasonable time. The negotiations with the printers needed to be held in a good restaurant. We chose the Lawyers’ Club in the basement of the puppet theater (earlier a students’ club called “Hades”). This time, since we had a lot of work, Jerzy made a firm resolution that he would not drink, because then he would not be able to stop and the whole burden of representing us would fall on my shoulders. This was the first time in history that the sober Ludwiński was taking the tipsy me home, that is to Basia Kozłowska’s studio. He had to take me home several times, because left at the door, I would go back to the Creative Union Club to join the intellectual debate between Ludwiński, Chwałczyk, Gołkowska, Michałowska and Jurkiewicz. The third time he took me home, he rang the doorbell and placed my under Barbara’s supervision.

In the meantime, our modest careers of a new institution creators was coming to an end. Using the administrative changes and combining municipal and regional department of culture, our positions were eliminated. Thus, only after a year, an initiative that was just beginning to function was eliminated. The materials gathered from many artists, who are now dead but still play a significant role in the Polish culture, were placed in the Regional Offices, and then scrapped. We were informed about this by one of the employees, and for a bottle of vodka, we managed to save some of the Symposium Wrocław 1970 documents.

The book was published in 1983 thanks to stealing these archives by the “x” gallery of the Wrocław ZPAP division and handing them over to the Open Theater Center “Kalamur” Publishing House (director Bogusław Litwiniec) shortly before the imposition of martial law in 1981.

“Field of Play”

Jurek and I were working on the opening of the Art Documentation Center in the City’s Department of Culture when we were informed that Richard Demarco was coming to Wrocław in two days. He was

a director of a gallery in Great Britain and the Minister of Culture and Art wanted to present the works of Wrocław’s artists to him. Ludwiński decided that with such a short deadline in prospect, we would present the documentation we had and inform whoever we could about the meeting, the time of which was quickly approaching. This was a very brave move, because in such a selection of documents and people very mediocre things could be included. Jurek was convinced, however, that only an open meeting and putting all the cards on the table made sense. He was also correct to believe that if this British man represented a certain standard, whatever he chose, would be the right choice, because he was not bound by the local perspectives and personal prejudices. He also believed that he should not interfere with his choices, because nobody should have a say in a gallery manager’s choices as to the selection of artists. He wanted to respect this principal fully. This is what happened, and after looking at the documentation, the catalogues and after the meetings, the artists of Wrocław were proposed by Demarco for the Polish contemporary art exhibition in Edinburgh. He organized it officially with the director of the Museum of Art in Łódź, Ryszard Stanisławski. Not all the works that Demarco had put on his lists were shown at the *Atelier ’72* exhibition. Some of them were withdrawn by our Ministry, but we sent him the documentation via mail (Włodzimierz Borowski, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz). Demarco showed those posted things in the exhibition and included the information in the catalogue. The catalogue featured also a page devoted to Jerzy Ludwiński and the reproductions of the works he preferred then.

Going to Edinburgh after being invited by Richard Demarco never worked out. We did not get our passports. Jerzy and I took another attempt at establishing the “game gallery”. This time we were to use the strong position of sculpting workshops in Bolesławiec as our basis. Together with Alojzy Gryt we proposed a program for such a gallery at the conference in the Bolesławiec Culture Center. The local authorities were enthusiastic about the idea, but the regional authorities blocked the initiative. The changes in the ZPAP board had brought about a change for the worse this time. In the spring of 1972 Bogdan Wiśniewski (my younger colleague from college times at PWSSP) operating in Poland under the pseudonym “Anastazy” (Elbląg, Bydgoszcz, Warszawa), informed us that he was coming back to Wrocław and had an idea for a plein-air event. Ludwiński immediately accepted Anastazy’s offer. Furthermore, he supported a new artistic group, “The Studio of Emotional Composition”, that was comprised not of artists, but of young people representing various professions who dealt with “new types and artistic methods” and apart from that were preparing to publish

an independent magazine on art. Thanks to Jerzy's recommendation, these five original people found it easier to organize exhibitions in the EL gallery in Elbląg (Gerard Kwiatkowski) and the Repassage Gallery in Warsaw (Włodzimierz Borowski and the Cieślars)

Barbara and I could not join this enterprise because of her health condition and the need to stay in a sanatorium. Yet, her concepts helped us with the Babel Gallery. After its premiere in the May of 1972 (with Jerzy's contribution to the closing debate session) it filled the gap between the exhibitions organized in BWA and the continued meetings in Bolesławiec. Jerzy went to that plein-air meeting and we saw each other only in September in Bolesławiec during the "Artists and Architects Meeting", held as part of the South-Silesian Plein-Air Workshops.

Meantime, Barbara and I spent the summer vacation of 1973 in Koszalin staying with my parents and getting ready to go to Great Britain, and more precisely to Edinburgh, Scotland, to Richard Demarco's gallery to see his *Edinburgh Arts* (a small arts festival that was part of *Fringe* — The International Edinburgh Festival). This small festival turned out to be quite a large enterprise taking into account the participation of Tadeusz Kantor with the Cricot 2 theater (Poland), Joseph Beuys (Germany), and many other artists from Austria (such as Anton Christian, Vaile Export), France (Christian Boltanski) and The United States (Lynn Hershmann).

Ludwiński still could not leave the country so he went on another tour into the plein-air. This is how he combined his economic problems (survival) with the artistic and academic (researching the field of art). Osetnica, or in fact Piotrowice near Chojnów in the new Legnica Region was one of the items on his itinerary. The workshop was entitled "International Integrating Creative Meetings" as "Osetnica '73" and it was organized by Anastazy. He wanted to establish the connotation with Osieki. The village of Osetnica was really located not far from Piotrowice. The Piotrowice Mansion was home to a center for agrotechnology and it hosted the Village Art Gallery established by Anastazy (it would be worth checking what happened with its collection). In the meantime, Ludwiński met Zbigniew Thiele, a psychiatrist from Lubiąż. I think that the role of his friends from Jerzy Grotowski's Teatr Laboratorium was significant. This is what Barbara Kozłowska claimed, and she remembered Thiele. It was probably there, in Lubiąż that Ludwiński met Małgorzata Iwanowska. We met them at the "Osetnica '74" workshop in Piotrowice, but later we saw each other in Wrocław during their visits from Lubiąż, they stayed then in Barbara's studio in the Old Town. Ludwiński left Wrocław definitively in 1975. He later invited us to Toruń to "Action Point".

The Artistic Circle

Jerzy was interested in science, natural sciences in particular. That is why he quickly became friends with the theoretical physicist Jerzy Lukierski, the lawyer Wiesław Rembliński, and painter Alfons Mazurkiewicz, which had an impact on improving the level of general culture of the artistic circles in Wrocław. The people gathered around Jerzy Grotowski's theater were important friends to him. His relations with people from the theater helped him to get an apartment in the Actors' House in Zgody Square, if that place could ever be called an apartment, that is. He lived there with his wife Ewa and his son Paweł.

Generally speaking, Ludwiński could be the connection between various creative groups from different fields. His friendship with Stefan Müller — an architect and later professor of the Architecture Department at the Technical University had its significance for bringing together those two circles — artists and architects, looking for an antidote for the narrowing possibilities of creating real architecture, Ludwiński was invited to lecture for architecture students, he participated in the seminars held by professor Frydecki (who together with Dunikowski was the author of the Uprising Monument on St. Anna's Hill). The idea for a strange exhibition called *Terra* was born in this milieu. Its participants were all people with imagination, regardless of their profession.

Ludwiński thus played the role of a negotiator who translated the language of one closed group of professionals into the language of another. His mediation is sometimes taken for a formed theory of art. Probably Ludwiński himself understood it that way. The significance of his intellectual work, however, this importance so difficult to grasp, is much more important than the ready texts. He was above all a master of live speech — of dialogue. The fact that his speeches were not recorded or filmed (those sessions at the Mona Lisa) is not due to bad intentions, but ignorance and primitivism, which is an accusation against the decision-making institutions and circles that time in Wrocław, and in Poland.

Here is an anecdote. This took place after the opening and the discussion at a joint exhibition called *Notional Art* in December 1970. We were sitting in the Creative Union Club in the company of Warsaw and Cracow critics, who turned up in large numbers, as one of the participants was Zbigniew Dłubak, a very popular Warsaw painter and photographer. One of the ladies asked Jerzy (in a slightly accusing tone) why did he not send the invitations to the openings in the gallery. Jerzy replied that from the letters sent out one could learn when, where and how the openings and meetings took place. Well yes — replied the critic

Another perspective slowly began to dominate, one that was to replace the romantic mission of the artist. Now, AD 2011 it is to take the form of a spoiled brute, roaming in galleries, the curator's doormat. I sometimes think it is for the better that Jerzy did not live to see the triumph of those huffy postmodern, or in fact postmarxist mediocrities.

I do not know to what extent, but the publication of the documents with a decent description of the events connected with Jerzy Ludwiński (from the Symposium in Puławy to the International Integrating Creative Meetings in Piotrowice, that is the "Osetnica '74" workshop), would strongly change the artistic situation in Poland, and perhaps even in Europe.

I remember the thesis that he expressed with a certain pride, that all of the most significant ideas for the development of contemporary art have their origin in Wrocław. Also those ideas that are now being unconsciously and unskillfully copied from foreign models by many of the post-pseudo-artists, but it was Ludwiński who saw the beginning of the "post-artistic age" in 1970 in Wrocław.

Wrocław, March 2008 – January 2011

Trans. Jarek Hetman

Wiesław Smużny

Jerzy Ludwiński — iluminarz sztuki (Osobiste wspomnienia i refleksje)

Po angielsku: luminous [ˈluːmɪnəs] *adj* 1. świecący; świetlny 2. (o pisarzu itd.) wyjaśniający <rzucający światło na> zagadnienie

Jak najtrafniej, jak najlepiej określić rolę Jurka, którą odegrał w moim życiu, a sądzę, że również w życiu wielu innych osób żyjących sztuką. Była to rola niezwykła i wielka, stąd skojarzenie z iluminacją. W dedykacji szarfy żałobnej do wiązanki kwiatów na Jego pogrzeb napisałem: *Jurkowi — światłodawcy sztuki.*

Kiedy jako usamodzielniający się asystent Profesora Janusza Boguckiego przygotowywałem się do wyjaśnienia sobie, a potem studentom, złożonego zjawiska sztuki XX wieku oraz szczególnie sztuki tamtego czasu, a więc lat 60. i początku lat 70. — niezwykle oświetlenie tej problematyki znalazłem u Jerzego Ludwińskiego, w artykule *Sztuka w epoce postartystycznej*, opublikowanym w kwietniowym numerze „Odry” z 1971 roku. Artykuł ten studiowałem jednakże dopiero trzy, cztery lata później, na potrzeby pracy doktorskiej, dotyczącej recepcji awangardy plastycznej.

W pierwszych latach mojej pracy aż do 1981 r. byłem asystentem dwóch wykładowców — profesorów w Instytucie Artystyczno-Pedagogicznym UMK — Janusza Boguckiego oraz Stefana Kościeleckiego. Prowadziłem ćwiczenia z dwóch przedmiotów: metodyki upowszechniania sztuki oraz metodyki wychowania plastycznego. Od 1973 roku powierzano mi również wykłady z „Metod upowszechniania sztuki” na pierwszych, trójsemestralnych studiach zaocznych z Wychowania Plastycznego. W na-

stępnym już roku musiałem opracować program przedmiotu „Metody upowszechniania kultury plastycznej”. Program wykładu i ćwiczeń, który przedstawiłem, został przyjęty do ogólnopolskiego stosowania na studiach Wychowania Plastycznego. Oparty był na wiedzy z historii i filozofii sztuki oraz estetyki i socjologii kultury. Uwzględniał dane teorii sztuki i krytyki artystycznej oraz obserwację bieżącego życia artystycznego. Sledził wystawy lokalne i ogólnopolskie, relacjonowane w „Sztuce” i „Projekcie”, także w „Biuletynie Informacyjnym Związku Polskich Artystów Plastyków” i innych periodykach wychodzących w 70. latach.

Jednym z kluczowych zagadnień problematyki upowszechniania sztuki było samo pojęcie sztuki. Definicja sztuki wg *Dziejów sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza, ujmująca ją jako niezwykle elokwentne, trójwymiarowe i podwójnie alternatywne (uzależnione od autora i od odbiorcy dzieła sztuki) z deklaracją otwartości na rozwój, miała swoje zastosowanie do sztuki tradycyjnej, według kanonu „Ars longa vitae brevis”. Jako narzędzie poznawcze na użytek ambitnej metodyki upowszechniania sztuki, zwróconej ku teraźniejszości i przyszłości kultury artystycznej, nie nadawała się ona do zastosowania w analizie i wartościowania zjawisk nowej sztuki o awangardowym rodowodzie czy programie. Pojęcie sztuki z *Sześciu pojęć* było zawodne przy podejściu do dzieła plastycznego jako przekazu, komunikatu, jako dzieła w postaci zmiennej, procesualnej, ulotnej i efemerycznej, programowo minimalistycznej, czy wprost — zerowej.

Dzieła o idei i koncepcji całkowicie sprzecznej z oczekiwaniami *ars longa* — jego ponadczasowości czy wiecznotrwałości, miały diametralnie odmienną wykładnię, rozproszoną po różnych wypowiedziach i tekstach publikowanych. Wertowanie tzw. źródeł i analiza literatury przedmiotu, doprowadziły mnie wtedy do lektury serii pięciu artykułów ukazujących się w „Odrze”, co miesiąc od stycznia 1971 roku począwszy. Były to teksty: Bożeny Kowalskiej o *Polskiej awangardzie malarskiej*, Zdzisława Jurkiewicza — *Sztuka w procesie samozniszczenia*, Antoniego Dzieduszyckiego — *Sztuka w poszukiwaniu istotnego* oraz Jerzego Ludwińskiego o *Sztuce w epoce postartystycznej*. Piątym artykułem była zaczepna i krytyczna wypowiedź najbardziej medialnego artysty tamtego czasu, samego Władysława Hasiora na temat propagandowej ikonosfery Polski powiatowej.

Ale lektura tych artykułów, jak już wcześniej powiedziałem, nastąpiła w późniejszym czasie, bezwiednie odłożonym na trzy, cztery lata... Albowiem w czasie, kiedy „Odra” publikowała *Sztukę w epoce postartystycznej*, ja sam zorganizowałem wycieczkę mojego, piątego roku Sztuk Pięknych UMK w Toruniu do Wrocławia, na spektakl *Apocalypsis cum figuris* w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Profesora Janusza Bogucki, który pilotował tę studyjną, programową, dydaktyczną wy-

cieczkę do Wrocławia, zorganizował nam w Klubie Związków Twórczych spotkanie z conceptualistami wrocławskimi. O ile dobrze pamiętam, oprócz Jerzego Ludwińskiego w spotkaniu uczestniczyli: Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz i Jerzy Rosołowicz.

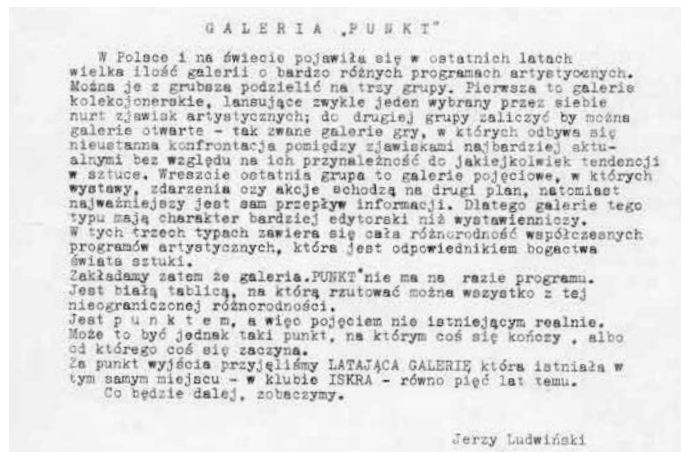
Z twórczością autorów tego środowiska zetknąłem się, analizując i opracowując dokumentację I., II., III. i IV. „Złotego Grona”, o którym pisałem pracę magisterską. IV Wystawa i Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze w 1969 roku miały hasło przewodnie „Sztuka i krytyka u nas, dzisiaj”. Na wystawę składały się prace artystów wybranych przez krytyków sztuki. Pod przewodnictwem prof. Juliusza Starzyńskiego z Instytutu Sztuki PAN odautorsko i indywidualnie typowali oni do udziału w tej imprezie pojedynczych, najważniejszych ich zdaniem artystów polskich. Na przykład Janusz Bogucki wskazał Zbigniewa Dłubaka, Juliusz Starzyński — Romana Opałkę, a Jerzy Ludwiński wskazał nie jednego, lecz aż czterech autorów, co mogło świadczyć o różnorodności kryteriów oceny i braku jednolitości wyboru. Wśród artystów pochodzących głównie z Warszawy i Krakowa obecność wrocławian szczególnie mnie interesowała. Poruszony byłem zwłaszcza wyborem przez Ludwińskiego prac Jana Chwałczyka, który był moim nauczycielem plastyki w MDKu we Wrocławiu.

Pierwszy, bezpośredni kontakt z Jerzym Ludwińskim w maju 1971 roku we Wrocławiu nie zapowiadał jeszcze znajomości, która po stronie Jurka nie należała zapewne do najważniejszych, a dla mnie przerodziła się w symboliczną wprawdzie, ale bezcenną przyjaźń.

Pierwsze kontakty z myślą Jerzego Ludwińskiego nie należały do łatwych intelektualnie. Czy to na pierwszym spotkaniu we Wrocławiu, czy potem w Zielonej Górze i na plenerze w Osiekach 1973 roku, wystąpienia Jurka miały dla mnie wiele niedomówień i niejasności w poruszanych kwestiach. Zagadnienia sztuki współczesnej, podawane i rozpatrywane jedynie w słowie, były bardzo abstrakcyjne i niezrozumiałe. Jednakże prostotą ujęcia oraz surowością i perswazją głosu Jerzego wywoływały niepokój poznawczy. Tworzyły wrażenie i atmosferę zagadkowości, a nawet tajemnicy. Jurek zadawał piekielnie proste i z pozoru czytelne pytania. Udzielał sobie i słuchaczom logicznych i przejrzystych odpowiedzi. Snuł hipotezy i wizje przyszłości sztuki, by na koniec znów powracać do pytań i... pozostawać z otwartymi kwestiami. Dlatego te pierwsze kontakty bezpośrednie, te trzy wystąpienia Jerzego Ludwińskiego na spotkaniu we Wrocławiu, na Sympozjum w Zielonej Górze i Plenerze w Osiekach, przykuwały moją uwagę i drażniły myśli. Moje, wówczas mieszane i sprzeczne uczucia względem teorii Jerzego Ludwińskiego, wynikały z teoretycznego nieprzygotowania do całkowicie dla mnie nowych, problemowych poglądów i jednoczesnego, rosnącego zaciekawienia nimi. Jurek Ludwiński autentycznie, na podstawie mojej

własnej analizy i docieklowości, stawał się dla mnie autorytetem w postrzeganiu i wyjaśnianiu trudnego zjawiska sztuki.

Rok po pierwszym, bezpośrednim spotkaniu wrocławskim, próbowałem kontynuować aktywny kontakt z Jerzym Ludwińskim i kręgiem wrocławskich konceptualistów. Pod hasłem „Grono Jerzego Ludwińskiego”, w grudniu 1972 roku, zaprosiłem Jurka z kolegami z Wrocławia do Torunia, do Galerii Latającej. Jednakże Jurek z wrocławskimi konceptualistami nie dojechał i była to jedyna, niezrealizowana wyprawa w sześciopunktowym programie mej Galerii. Przypomnę tylko, że preferowała ona bezpośredni, komentowany, żywy kontakt autorów z od-



Galeria Punkt, 1977

[Kolekcja Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych we Wrocławiu](#)

[Point Gallery, 1977](#)

[Collection of Zachęta Association for Fine Arts in Wrocław](#)

biorcami podczas trzydniowych spotkań w piwnicy Klubu ZMS „Iskra”. I że w listopadzie — grudniu 1972 r. odbyło się tych spotkań pięć, a wystąpili w nich: Przemek Kwiek — Zofia Kulik, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski, Grupa „Wprost” (Maciej Bieniasz, Zblyut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś), Krąg Maitrei (Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek), Robotnicy Sztuki z Galerii EL w Elblągu (Gerard Kwiatkowski, później Blum i Piotr Bernacki z dokumentacją prac Pawła Freislera, Henryka Morela i Anasztaza B. Wiśniewskiego) oraz „Ósme kino” Józefa Robakowskiego z Antonim Mikołajczykiem, Aniołem Różyckim, Pawłem Kwikiem i pracami Zbigniewa Rybczyńskiego oraz Ryszarda Waśki. Dopiero w styczniu 1973 roku w następnej mej Galerii „CO” zastępczo, jako przedstawiciele Wrocławia (wybijającego się na polskiej mapie

aktywnej, młodej sztuki), przyjechali do Torunia najwięksi kontestatorzy życia społeczno-politycznego i sztuki z początku dekady gierkowskiej — z Galerii „Tak”: Anasztazy B. Wiśniewski z Roksaną K. Sokołowską i Leszkiem Przyjemskim.

Tę wyrwę w realizacji programu Galerii Latającej z grudnia 1972 r. Jurek symbolicznie naprawił w swojej Galerii PUNKT. Założył ją pięć lat później w miejsku Latającej i na jej inaugurację zaprosił *Galerię Latającą — wspomnienie*.

Następny, bezpośredni kontakt poznawczy z poglądami Jurka oraz Jego postawą otwartości na sztukę eksperymentalną, przypadł na Międzynarodowy Integrycyjny Plener Wiejski Osetnica na Dolnym Śląsku w 1974 r. Plener ten zapisał się w mojej pamięci głównie kilkoma wydarzeniami, a przede wszystkim pierwszym doświadczeniem performance’u jako gatunku sztuki. Pokaz Tima Jonesa z Wielkiej Brytanii, rozegrany w sali konferencyjnej plenerowego ośrodka, praktycznie określił mi definicję performance’u — wchodzącego na artystyczną scenę nowego gatunku wypowiedzi. Drugim, ważnym doświadczeniem sztuki na plenerze Osetnica ’74 było obcowanie z pierwszymi, narracyjnymi i adoratywnymi, malarskimi obiektami w przestrzeni publicznej, a szczególnie z obiektową instalacją symboliczną Miry Żelechower — Aleksium i Andrzeja Pośpiecha, pt. *Kapliczka chleba powszedniego*. „Osetnica ’74” miała też bardzo przejmujący ideowo-programowy akcent w wystąpieniu Małgosi Iwanowskiej, która zadeklarowała wtedy potrzebę i perspektywę całkowitego zarzucenia uprawiania własnej twórczości. Jej antykreakcjonizm, niezwykle ekspresyjnie podany, do dziś wywołuje we mnie silne poruszenie myśli szukających sensu sztuki. Czwartym wydarzeniem było spotkanie z sensybilizmem Zbigniewa Makarewicza.

W plenerowych kontaktach z osobą Jurka obserwowałem Jego wprawdzie powściągliwą, ale wyraźną i zdumiewającą otwartość na stylistycznie odmienne propozycje autorów oraz akceptację bardzo różnych, indywidualnych postaw uczestników pleneru. Jurek Ludwiński nie wynosił się ze swoimi poglądami, nie krytykował, natomiast rozmawiał z autorami, uważnie przyglądał się ich pracom, zadawał pytania. Pamiętam Jego zafrasowaną i napiętą twarz ze zdjęcia dokumentacji wernisazu *Kapliczki chleba powszedniego*, demonstracyjnie poświęcającej przez księdza z macierzystej dla wsi Konradówka parafii. Podobnie pamiętam zdystansowany i napięty kontakt z *Kapliczką* Gorana Trbuljaka z Zagrzebia, który na plenerze tworzył konceptualną książkę, drążąc sześćdziesięciokartkowy zeszyt w papierze kratkowanym.

Niezwykle charakterystyczną i cenną cechą osobowości Jerzego Ludwińskiego oraz Jego praktyki krytycznej i teoretycznej była szeroka tolerancja dla różnych, rozpięających koncepcję sztuki zjawisk oraz umiejętność znajdowania w nich pojedynczych, samoistnych wartości. Z tego brały się idee rozpraszania się sztuki, zanurzania jej w rzeczywi-

stości, porzucania przez artystów układu artystycznego. Z tego wyłoniła się także koncepcja sztuki bieżącej jako archipelagu rozproszonych wysp, niemających ze sobą kontaktu, ani komunikacji.

Ale wracając do historii moich kontaktów z osobą i myślą Jerzego Ludwińskiego, pamiętam, iż rok wcześniej, podczas V. Międzynarodowego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1973 r. trafiłem na katalog ze „Zjazdu Marzycieli” w Galerii EL z 1971 r., z wkładką Jerzego Ludwińskiego. Zawiera ona niemal rysunkowy, niezwykle przejrzysty *Aneks do „Sztuki w epoce postartystycznej”*. Rozrysowanie jakby mapy całej problematyki artykułu na pięciu stronach *Aneksu*, niezwykle klarownie poświadcza o analitycznych i syntetycznych zdolnościach Ludwińskiego do wydzielenia i porządkowania zjawisk życia artystycznego, jakże nieprzejrzystych dla wielu badaczy sztuki bieżącej.

Dla potrzeb dydaktyki upowszechniania sztuki, przy rozpatrywaniu wzajemnych relacji między praktyką artysty a teoretyczną praktyką badacza, komentatora, krytyka i teoretyka sztuki, *Aneks do „Sztuki w epoce postartystycznej”* wprowadza koncepcję równouprawnienia działalności teoretycznej krytyka i teoretyka sztuki z działalnością praktyczną artysty. Równoprawne traktowanie sztuki z teorią sztuki uzasadnia — zdaniem Ludwińskiego — większa szybkość procesów intelektualnych od szybkości procesów technologicznych. W kontekście poglądu Mieczysława Porębskiego (*Ikonosfera*, rozdział: *Rola krytyki*) o działalności krytycznej i teoretycznej jako wtórnej wobec działalności praktycznej artysty, teza Ludwińskiego i koncepcja równoważnego traktowania sztuki i teorii sztuki ma fundamentalne, niemal rewolucyjne znaczenie. W praktyce sztuki konceptualnej, posługującej się jedynie słowem i wykresami, równouprawnienie krytyki i teorii sztuki z praktyką artystyczną było wyjątkowo uzasadnione. Obydwaj autorzy posługiwali się podobnym lub tym samym językiem.

Nie pamiętam już dokładnie jak długo trwało drażnienie materii słownej — myślowej artykułu *Sztuka w epoce postartystycznej*, ale im więcej potrafiłem znaleźć z własnej znajomości sztuki i obserwacji życia artystycznego konkretnych dowodów i obrazowych przykładów, których reprodukcji artykuł nie zawierał, tym pewniej stosowałem w dydaktyce metod upowszechniania kultury plastycznej rozważania, opcje i rozstrzygnięcia Jerzego Ludwińskiego.

Wśród ponad 50. zagadnień programowych i egzaminacyjnych z *Metod upowszechniania kultury plastycznej* na IV. lub V. roku studiów artystyczno-pedagogicznych dziennych oraz zaocznych z wychowania plastycznego na UMK w Toruniu w latach 70., 80. i 90. do 2000 roku, jedną piątą pozycji stanowiły pojęcia i problemy sztuki w epoce postartystycznej, wydobyte z artykułu. Omawiałem na wykładach i egzekwowałem na egzaminach znajomość tłumaczącą:

- samą koncepcję epoki postartystycznej i przykłady sztuki tej epoki;
- problematykę dewaluacji oryginału i dematerializacji dzieła sztuki;

- inny zapis dzieła sztuki oraz jego czasowość;
- komplikację relacji artysta — dzieło — odbiorca oraz pojęciowość dzieła sztuki;
- kompletny rozpad czasoprzestrzennej struktury dzieła sztuki oraz
- próbę wyjścia artystów z układu artystycznego.

Zestaw zagadnień i pytań dotyczących epoki postartystycznej zamykały tematy takie jak: system artystyczny, sztuka niemożliwa i sztuka nieobecna. Po Tumulcie Toruńskim 1989 r. doszły jeszcze kluczowe zagadnienia, publikowane w katalogu pod hasłem „sztuka każda” i zjawisko implozji sztuki.

Znajomość problematyki poruszonej w *Sztuce w epoce postartystycznej*, o której wykształcenie w świadomości toruńskich absolwentów sztuki na UMK na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza XX wieku intensywnie zabiegałem (poprzez aktywną dydaktykę upowszechniania kultury plastycznej), w sposób niezwykle anielski koła moje własne lęki i troski uprawiania sztuki postartystycznej i sztuki każdej.

W najbardziej intelektualnie wymagającym, poznańskim, akademickim środowisku sztuki, w którym Jerzy Ludwiński od czasu „Akumulatorów” Jarosława Kozłowskiego był autorytetem i które najpełniej skorzystało z Jego niezwykłego światłodawstwa sztuki, mogłem swobodnie i przekonująco (dzięki znajomości problematyki postartystycznej) referować swoje własne fascynacje artystyczne i rezultaty *Magii liczb* czy *Lucimia*. Miało to miejsce, kiedy ubiegałem się o dwa akademickie ich namaszczenia na pierwszy i drugi stopień kwalifikacji. Orientacja „innego zapisu dzieła sztuki”, która w mojej *Magii liczb* mogła odnaleźć jeszcze jedno wcielenie i prowokacja „wyjścia artystów z układu artystycznego” — całkowicie samodzielnie podjęta w 1977 r. przez Grupę Działania (Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Andrzej Maziec, Stanisław Wasilewski i ja) i zrealizowana w Lucimiu w sztuce społecznej, pilotowały moje, przewodowe eksplikacje na poznańskiej PWSSP w 1993 i 1995 roku.

Znajomość problematyki sztuki w epoce postartystycznej Jurka Ludwińskiego dała mi swobodę we własnych zachowaniach artystycznych i docenianiu twórczości innych. Tej, nawet mało wyraźnej albo tej, która się nie podoba nawet moim przyjaciołom, których sztukę bezwzględnie, albo prawie zawsze, cenię.

Antydoktrynerski i poznawczo wydajny, eksploracyjny przykład otwartości Jurka na sztukę bieżącą nadal pozostawia niepokój pominięcia jakiegoś zjawiska artystycznego we własnym, permanentnym kształceniu artystycznym. Ale niepokój ten paradoksalnie wynika ze... spokoju wszechstronnego nastawienia się na sztukę bieżącą, wyrosłego pod skrzydłami światłodawcy sztuki — Jerzego Ludwińskiego.

Jurka, który ciągle fascynuje mnie Swoją myślą o sztuce. Wielkiego jej fana, jak i kibica toruńskich Aniołów. Jurka — Anioła pojmowania sztuki.
Toruń, dn. 10.03.2011 r.

Wiesław Smużny

Jerzy Ludwiński — a luminary of art (Personal memories and reflections)

In English: luminous [ˈlu:miːnəs] adj 1. shining, illustrious; light 2. (writer, etc.) explaining, <casting light on> a problem

How to best define the role Jurek played in my life and, as I believe, in the lives of many others who devoted their lives to art. It was a great and exceptional role, hence my association with illumination. In the dedication on the sash in his funeral flowers I wrote: For Jurek – the light giver of art.

When as a young assistant to Professor Janusz Bogucki I was preparing to explain – first to myself, and then to my students – the complex phenomenon of the 20th century art, and especially the new art of the time, that is of the 60s and 70s, I found an illustrious explication of the matter in Jerzy Ludwiński's article *Art in the Postartistic Age*, published in the April edition of "Odra" magazine in 1971. But it was not until three or four years later that I studied the article more thoroughly for my PhD dissertation on the reception of artistic avant-garde.

In the early years of my career, up to 1981, I was an assistant to two lecturers – professors at the Artistic and Pedagogy Institute at the Nicolaus Copernicus University – Janusz Bogucki and Stefan Kościelecki. I gave classes in two subjects: methodics of popularising art and methodics of artistic education.

Since 1973 I also gave a lecture on "Methods of popularising art" at a three-semester-long part-time university course in Artistic Education, first of the kind in the country. In the next year I had to prepare

a syllabus for the subject "Methods of promoting artistic culture". The syllabus for the lecture and the seminars I presented was officially accepted as the national standard for studies in the field of artistic education. It was based on history and philosophy of art, aesthetics and sociology of culture. I included elements of art theory and criticism, as well as observations of the current artistic scene. It referred to the local and national exhibitions reviewed in "Sztuka", "Projekt" and "Biuletyn Informacyjny Związku Polskich Artystów Plastyków", as well as in other magazines published in the 70s.

One of the key questions of the issues of popularising arts was the notion of art itself. The definition of art according to Władysław Tatarkiewicz's *A History of Six Ideas* as being highly eloquent, three-dimensional and including a twofold alternative (being dependant on the author as well as on the recipient of the work of art) with its declaration of being open to progress, was only adequate in the case of traditional art of the "Ars longa vitae brevis" canon. As a cognitive tool for ambitious methodics of popularizing art, directed towards the present and the future of artistic culture, it proved insufficient for analyzing and evaluating phenomena of fresh art of avant-garde origins or programs. The definition of art from the *Six Ideas* was not useful in thinking about a work of art as a transmission, a message, in a dynamic and changeable form of a process, elusive and ephemeral, with minimalistic program or even – a zero form.

Artworks with a concept or idea completely contradictory to the assumptions of ars longa – its timelessness and perpetuity, received some radically different interpretations dispersed in various comments and published texts. Going through the sources and analyzing theoretical literature led me at the time to five articles published for five consecutive months in "Odra", starting in January 1971. These were: *Polish Avant-garde Painting* by Bożena Kowalska; *Art in the Process of Self-destruction* by Zdzisław Jurkiewicz; Antoni Dzieduszycki's *Art in Search of the Important*; and Jerzy Ludwiński's *Art in the Postartistic Age*. The fifth article was a provocative and critical view on the propaganda iconosphere in the provincial Poland written by the artist most popular in the media, Władysław Hasior himself.

But as I mentioned before, I got to actually read the articles later, the moment was unintentionally postponed in time to three, four years... Because at the time when "Odra" published *Art in the Postartistic Age* I myself organized a trip to Wrocław for my students of art at the Nicolaus Copernicus University to see Apocalypsis cum figuris at Jerzy Grotowski's Teatr Laboratorium. Professor Janusz Bogucki who was our guide at this educational study trip organized a meeting with the conceptualists from Wrocław in the Club of Artistic Associations (Klub Związków Twórczych). As far as I remember, apart from Jerzy

Ludwiński there were also: Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz and Jerzy Rosołowicz.

My first encounter with works of those artists was when I analyzed documentation of the 1st, 2nd, 3rd and 4th “Golden Bunch of Grapes” [an annual art event in Zielona Góra] which was the subject of my MA thesis. The motto of the 4th Exhibition and Symposium “Golden Bunch of Grapes” in 1969 was “Art and art criticism here, today”. The exhibition presented works of artists selected by a group of art critics presided by Prof. Juliusz Starzyński from The Institute of Art of The Polish Academy of Sciences. Each of the critics individually chose one, most important in their opinion, Polish artist. Janusz Bogucki, for instance, pointed to Zbigniew Dłubak, Juliusz Starzyński to Roman Opalka and Jerzy Ludwiński chose not one but four authors, which might suggest his diverse evaluation criteria and lack of homogenic choice. Among all the artists, mainly from Warsaw and Cracow, I was especially interested in those representing Wrocław. I was particularly touched by Ludwiński’s choice of Jan Chwałczyk’s works, as he had been my art teacher in a community centre in Wrocław.

The first time I met Jerzy Ludwiński in person was in May 1971 in Wrocław, but it certainly did not look like a beginning of an acquaintance, which for Jurek was perhaps not the most significant one, but for me turned into a symbolic, but nonetheless priceless friendship.

My first encounters with Jerzy Ludwiński’s thought were not the easiest ones intellectually. Be it the first meeting in Wrocław, or later in Zielona Góra and at a plein-air session in Osieki in 1973, I found Jurek’s speeches full of ambiguous undertones and generally rather unclear. The problems of contemporary art presented and regarded in words only were extremely abstract and hard to understand. However, the simplicity of his own perspective and a certain severity of his persuasive voice provoked my cognitive unrest. He created a feeling and atmosphere of mysteriousness, a mystery even. Jurek would ask terribly simple and seemingly perfectly understandable questions. He would answer them with logic and clarity. He would speculate and create different visions of art only to return to the questions and... leave them open. Because of that, those first three live encounters with Jerzy Ludwiński at his speeches in Wrocław, Symposium in Zielona Góra and the plein-air session in Osieki captured my attention and haunted my mind. My, at the time mixed and contradictory, feelings about Jerzy Ludwiński’s theories were caused by lack of theoretical background that made me unprepared for the new problems and opinions, for which my interest grew stronger and stronger. As a result of my own analyses and curiosity, I began to see Jurek Ludwiński as an actual authority on

perceiving and explaining the complex matters of art.

Year after our first encounter in Wrocław I tried to keep in touch with Jerzy Ludwiński and the circle of conceptualists. In December 1972 I invited Jurek and his colleagues from Wrocław to Toruń for a discussion panel “The circle of Jerzy Ludwiński” in the Latająca [Flying] Gallery. Unfortunately, Jurek and the conceptualists did not make it to Toruń and this was the only unrealized gap in my gallery’s program. Just as a reminder let me mention that the gallery aimed at creating direct, commented and live contact between artists and the audience during three-day-long meetings in the basement of a Youth Club “Iskra” [“Spark”]. Five such meetings took place between November and December 1972, and the guests were: Przemek Kwiek, Zofia Kulik, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt and Waldemar Raniszewski, the group “Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki and Jacek Waltoś), the circle of Maitrea (Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz and Henryk Waniek), the Labourers of Art (Robotnicy Sztuki) from the EL Gallery in Elbląg (Gerard Kwiatkowski, and later Blum and Piotr Bernacki with documentation of works by Paweł Freisler, Henryk Morel and Anastazy B. Wiśniewski), and the “Eighth Cinema” of Józef Robakowski and Antoni Mikołajczyk, Anioł Różycki, Paweł Kwieki and works of Zbigniew Rybczyński and Ryszard Waśko. It was not until January 1973, in my next gallery “CO” [“WHAT”] that the representatives of Wrocław (a city definitely standing out on the Polish map of active fresh art) came to Toruń. These were the greatest remonstrators of the socio-political reality and art of the first decade of Gierek — from the Gallery “Tak” [“Yes”]: Anastazy B. Wiśniewski with Roksana K. Sokołowska and Leszek Przyjemski. The gap in the program of my Latająca Gallery from December 1972 was symbolically compensated by Jurek in his Gallery PUNKT [POINT]. He founded it five years later in the premises of former Latająca and organized an event *Latająca Gallery — a memory for the opening*.

The next opportunity to confront with Jurek’s ideas and his open approach towards experimental art was at the International Integrational Rural Plein-air Session in Osetnica, in South Silesia in 1974. I remember this symposium for a few events, especially my first experience with performance as art genre. The show by an UK artist Tim Jones that took place in the conference room of the resort has set up the definition of performance for me — a new way of expression only just entering the art scene. The other significant experience during the plein-air session in Osetnica ’74 was to see the first narrative and adorative painting objects in the public space, especially the object symbolic installation by Mira Żelechower-Aleksium and Andrzej Pośpiech, called The Chapel of the daily Bread. There was also one extremely moving, ideological manifest during “Osetnica ’74”. It was a presentation of Małgosia Iwanowska, who

declared the need and perspective of quitting art altogether. Even today, her anti-creationism, presented in a very expressive manner, causes a stir in my mind, ever searching for the meaning and sense of art. And the fourth event worth mentioning was the meeting with Zbigniew Makarewicz's sensibilibism.

During the plein-air session I watched Jurek very closely and saw his restrained, yet amazing openness to stylistically very different pieces and his acceptance of diverse, individual artistic attitudes of the participants. Jurek Ludwiński Gould never patronize anyone with his opinions, nor would he criticize, instead he would talk to the authors, closely look at their works and ask questions. I remember His worried and tense face on one of the photographs from the vernissage of *The Chapel of the Daily Bread*, conspicuously sprinkled with holy water by the local priest from the village Konradówek. I also remember his reserve and tension in contact with the *Chapel* by Goran Trbuljak from Zagreb, who devoted his time at the session to creating a conceptual book by drilling a sixty-page notebook in squared paper.

One of the very precious and characteristic features of Jerzy Ludwiński's personality and His critical and theoretical practice was His great tolerance to all the different phenomena bursting within the conception of art, as well as His ability to find their particular values. This is where it all came from: the ideas of dispersing of art, of merging it into reality, and of abandoning the artistic system by the authors. From here, the concept of current art as an archipelago of scattered islands completely disconnected from each other emerged.

But back to the history of my contacts with Jerzy Ludwinski and his thought. I remember that a year earlier, at the 5th International Biennial of Spacious Forms in Elbląg in 1973 I came across a catalogue of the "Dreamers Convention" (1971) at the EL Gallery with Jerzy Ludwiński's insert. It was a drawing-like and very accurate *Annex to the "Art in th Postartistic Age"*. Sketching a sort of a map to outline the problems of the article on five pages of the Annex shows with great clarity Ludwiński's analytic and synthetic skills to divide and organize artistic phenomena, which seems so obscure to many researchers in contemporary art.

For the purposes of teaching the subject of popularizing art *Annex to the "Art in the Postartistic Age"* proves to be very useful when analyzing the interrelations between the artistic practice of the author and the theoretical practice of the scholar, commentator, critic and theorist of art. It introduces the idea of equality between the theoretical activity of critics and theorists and the practical artistic activity. Treating art theory and practice equally is justified — in Ludwiński's opinion — by the fact that intellectual processes are much faster than the technological ones. In the context of Mieczysław Porębski's views on critical and theoretical

practices being secondary to the artistic practice (Iconosphere, chapter: The Role of the Critic), Ludwiński's idea of treating art and theory equally has a fundamental, almost revolutionary meaning. In the practice of conceptual art, which uses only words and diagrams, the equality of the critique and theory of art with artistic practice was highly adequate. Both authors used the same, or similar, language.

I do not remember exactly how much time did I spend digging into the words and thoughts of the article *Art in the Postartistic Age*, but the more proofs and pictorial examples I was able to find basing on my own knowledge of art and my own observations of the art scene, the more confident I became in using Jerzy Ludwiński's thoughts, propositions and solutions in my teaching practice.

Among over 50 syllabus topics and examination questions on the Methods of Popularizing Visual Culture for the fourth and fifth-year students of the artistic and pedagogy full-time studies and the part-time studies in artistic education at the Nicolaus Copernicus University in Toruń between the 70s and the year 2000, 20 percent of the questions concerned the problems and notions of art in the postartistic age, based on the one article. I taught and exacted during examinations the knowledge of the following:

- the concept of postartistic age and examples of artworks of the period;
- the issues of devaluation of the original and dematerialization of artwork;
- different media of the work of art and the problem of time;
- complexity of the artist — piece — viewer relation and the conceptuality of the work of art;
- the complete disintegration of the space-time structure of the work of art;
- artists' attempts to leave the artistic framework.

The set of problems and questions concerning the postartistic age was completed with such topics as: the artistic system, the impossible and absent art. After the exhibition Toruń Tumult in 1989 I added the key issues published in the catalogue as "every art" and the phenomenon of the implosion of art.

The knowledge of the ideas presented in *Art in the Postartistic Age*, that I so intensively tried to pass on to my art students at the Nicolaus Copernicus University for the last quarter of the 20th century (through teaching the subject of popularizing visual culture), has heavenly soothed my own fears and worries concerning practicing postartistic and every art.

In the most intellectually challenging academic circles, in Poznań, Jerzy Ludwiński was also an authority. This was the milieu that benefited

fully from his extraordinary skill of casting light on art. Thanks to my knowledge of postartistic issues, I was able to present freely and persuasively my own fascinations and the results of the *Magic of Numbers*, as well as my experiences from Lucim. It was when I applied for the first and second level of academic qualification. The „different notation of an artwork” found one more incarnation in my *Magic of Numbers*, and the “artists leaving the artistic system/framework” became a social art provocation — performed independently in 1977 by The Group of Action (Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Andrzej Maziec, Stanisław Wasilewski and I). These were the leading experiences for my academic explications at the Academy of Fine Arts in Poznań in 1993 and 1995.

Knowing Jerzy Ludwiński’s ideas of art in the postartistic age has also given me freedom within my own artistic activities and allowed me to appreciate the works of others. Even the vague ones, or the ones disliked by my friends whose art I always, or almost always, fancy.

The anti-doctrinarian, cognitively very efficient and explorational example of Jurek’s openness to contemporary art leaves me to this day with a certain anxiety and fear of omitting an artistic phenomenon in the course of my own permanent artistic education. But this feeling of unrest stems paradoxically from... the peace of opening oneself fully and on many levels to contemporary art, which developed under the wing of the luminary of art — Jerzy Ludwiński.

Jurek who has never ceased to fascinate me with his reflections on art. Its biggest fan, as well as a supporter of the Angels of Toruń. Jurek — an Angel of understanding art.

Toruń, 10th March 2011

Artyści / Artists

Moje Archiwum / My Archive

Jerzy Ludwiński

W dniu 18.XII. 1968 r., późnym wieczorem, stworzyłem koncepcję wydarzenia, którego finał odbywa się teraz tu — w galerii „Pod Moną Lisą”. Od tej daty bierzecie Państwo udział w formowaniu się tego wydarzenia. Jesteście współtwórcami i tworzywem.

Jako współtwórcy jesteście dostatecznie świadomi wielkości ryzyka eksperymentu.

Jeżeli końcowy efekt tego działania artystycznego będzie nieudany — część odpowiedzialności spadnie na Was.

(...)

Proszę nie uciekać z Galerii przed zakończeniem akcji.

Decydując się w swojej pracy na użycie jakiegoś materiału — muszę znać jego cechy i właściwości.

W tym wypadku, mam absolutną pewność, że tworzywo, które wybrałem — nie tylko nie niszczeje, ale w miarę używania staje się bardziej szlachetne bez względu na końcowy wynik eksperymentu.

Wziąłem Was takich — jakimi jesteście — jakimi chcielibyście być, jak sobie Was wyobrażam. Wziąłem Was w opakowaniu.

W paltach lub bez, w garniturach i sukienkach, w pończochach i majtkach — z torebkami i portfelami, lub bez.

Do tego momentu wszystko przebiega pomyślnie.

Stoicie lub siedzicie — tak jak chciałem.

Odległości i proporcje, kontrasty i podobieństwa są prawidłowe.

Krew w Waszych żyłach krąży tak jak chciałem.

Oddychacie i myślicie prawidłowo.

Ale można Was rozpakować. Czuję Wasze zażenowanie. Na to, nie jesteście przygotowani. Nie uprzedziłem Was o tym.

Idąc na zabawę kąpiecie się, myjcie dokładnie — wkładacie czystą i najelegantszą bieliznę.

Jednakże — nie przyszlście tu bawić się. Wasze opakowanie nie interesuje mnie. Opakowanie nie zawsze świadczy o gatunku produktu.

Zdejmijcie palta... buty... bluzki... spódnice... sukienki... marynarki... swe-try... spodnie... halki... podkoszulki... biustonosze... majtki... kalesony... pończochy... skarpetki... wszystko...

Jesteście nadzy.

Wiem, nie wszyscy macie piękne ciała. Nie wstyďte się tego. (...)

Jesteście tworzywem. Obraz nie jest jeszcze skończony.

A co ja robię i dlaczego nie ma mnie między Wami?

A może jestem tu — w Galerii.

Albo tylko zajrzałem i teraz chodzę sobie po ulicach. Oglądam wystawy sklepowe. Lub oglądam zabytki. Zajęty tym, może zupełnie zapomniałem o Was.

(...)



Wystawa Włodzimierza Borowskiego, Galeria Pod Moną Lisą, 1969
 fot. Michał Diament; Dzięki uprzejmości Krystyny Djamant

Włodzimierz Borowski's Exhibition, The Mona Lisa Gallery, 1968
 photo Michał Diament; Courtesy of Krystyna Djamant

A może zadowolony z przebiegu eksperymentu siedzę sobie w jakiejś knajpie i piję Wasze zdrowie.

Pić mogę również z rozpaczy, że eksperyment poszedł na marne. A może zechciałem sam być również materiałem swego eksperymentu.

(...)

Próbuję stworzyć wielki obraz.

Odsuwam siebie od Was coraz dalej i chyba nigdy nie będzie on dla mnie dostatecznie duży.

Wy sami, wychodząc z tej Galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować.

Ale to wszystko jest dla mnie za mało.

Albo uznałem, że jesteście bardzo nędznym tworzywem.

Tylko sam z siebie mogę coś stworzyć.

Czy ja naprawdę znam dobrze właściwości mego tworzywa?

Czy nie przesadziłem — twierdząc — że tworzywo to nie ulega zniszczeniu? I nawet, jeżeli eksperyment się udał, to czy nie jest przesadną taka bezinteresowność sztuki — gdy twórca nie może już zobaczyć swego dzieła?

Proszę uważnie przyjrzeć się zdjęciom wiszącym w Galerii.

To są reklamówki mego tworzywa. Pokazana jest na nich zaledwie znikoma część tego asortymentu.

Produkcja trwa.

(...)

W. Borowski, *Fubki Tarb*, „Odra” 1969, nr 6 (frag.).

Jan Chwałczyk
Wrocław
Czajka Mazurska
W.13 a 5

Pracę tę poświęcam
wyśli naukowej

REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO

Proponowany obiekt do realizacji w czasie sympozjum Wrocław 70 pod nazwą Reproduktor Widma Słonecznego - jest formą - przyrządem emitującym na białym ekranie światło słoneczne w swojej widmowej szacie.

Integralną całość stanowią:

1. Model pojęciowy
2. Model realizacyjny.

- a/ wstępne opracowanie układów optycznych
- b/ wstępne propozycje ekranów ekspozycyjnych

Model pojęciowy /założony s priori/

- Stworzyć przyrząd oświetlający ciągle zmieniające się światło słoneczne i przekształcający światło w widmowy zmienny jego obraz, zakładając cykliczność zmian a zarazem ich teoretyczną niepowtarzalność.
- Dokonać WYBORU geometrycznego punktu na ziemi, który zdeterminuje system koniecznych ustaleń fizycznych. Wyniknie z tego, że zmiana miejsca w sensie przeniesienia dyspersyjnego punktu na kuli ziemskiej zmniejszała względnie wręcz zlikwiduje istnienie zaprogramowanego zjawiska barwno-przestrzennego. Zatem REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO jest ściśle przypisany miejscu i sytuacji, zależny od azymutu, długości i szerokości geograficznej.
- Światło dające obraz widma w R.S.W. jest własnością planety słonecznej, obowiązuje więc jej odniesienie przy rozpatrywaniu kinetycznych układów barw.
- Przyrząd nazwany Reproduktem Widma Słonecznego nie może być rozpatrywany jako dzieło sztuki gdyż jest tylko narzędziem do uzyskania zjawiska przestrzenno-barwnego, które będzie zjawiskiem optycznym.

U w a g a

Ze względu na możliwość występowania całego szeregu zakłóceń świetlnych w obrazie barwno-przestrzennym, jak również w przyrządach optycznych - model pojęciowy należy rozpatrywać a priori.

Model realizacyjny - Wrocław

- REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO musi być wykonany empirycznie, bowiem jego model pojęciowy jest tylko ideogramem. Każda realizacja ideogramu deprecjonuje jego założenia pojęciowe. ± Praktycznie więc założone dane w cyfrach są szkieletem obliczeniową funkcji przyrządu, nie zjawiska barwno-przestrzennego, gdyż jego DZIAŁANIE SIĘ jest w zasadzie niezależne w swojej nieskończonej zmienności.
- Naturalnie teoretyczny punkt obliczeniowy kąta padania światła słonecznego w praktyce jest na tyle relatywny, że może odnosić się do całego Wrocławia. Zatem o wyborze miejsca, w którym należy usytuować reproduktor widma słonecznego, mogą decydować

specjaliści powołani z urzędu do tej czynności.

- Kształt, wielkość form i przestrzeni określającej POLE GRY jest wynikiem funkcji REPRODUKTORA WIDMA SŁONECZNEGO.

Wrocław, luty-marzec 1970 r

Kalendarium konfrontacji

- marzec 1970 - praca ekspozycyjna na wystawie Sympozjum plastycznego "Wrocław 70".
- kwiecień 1970 - ekspozycja w galerii "Pod Moną Lisą" /prezentacja propozycji zgłoszonych na Sympozjum/
- czerwiec 1970 - RWS bierze udział w wystawie Indywidualnej w Lublinie.
- sierpień 1970 - RWS ekspozycyjny na wystawie "Propozycje 1" - Świdwin.
- październik 1970 - do RWS zostają dołączone nowe rozwiązania technologiczne usytuowania ekranów.

Wstępne propozycje ekranów ekspozycyjnych opracowane zostały złożone na wystawę sympozjum "Wrocław 70" - następnie przekazane wraz z odpisem RWS nowopowstającemu we Wrocławiu - Centrum Sztuki.

Wstępne opracowanie

układów optycznych dających efekt widm słonecznych w okresie letnim do propozycji formy przestrzennej reproduktora widma słonecznego

mgr Zbigniew Kordylewski

Barwną wstęgę widma słonecznego na ekranie możemy uzyskać rozkładając światło słoneczne z pomocą pryzmatów, a następnie skupiając je wklęsłym zwierciadłem. W okresie letnim /od równo nocy wiosennej do jesiennej/ w południe wysokość Słońca nad horyzontem we Wrocławiu zmienia się w przybliżeniu w granicach 40° - 55° . Przeprowadzono rachunki układu optycznego dla tych nachyleń. Rozszereżenie światła słonecznego możemy uzyskać na dwóch pryzmatach z ciężkiego flintu o kątach łamiących 60° . Pierwszy pryzmat o bokach około 20 cm umieszczać należy granicą łamiącą poziomo, nachylając normalną pierwszej ścianki pod kątem 20° do poziomu, drugi pryzmat o bokach 40 cm i długości 50 cm nachylając normalną pod kątem 65° . Układ takich dwóch pryzmatów daje dyspersję kątową w zakresie $4000-7000 \text{ \AA}$ w granicznych położeniach Słońca w południe: wiosną i jesienią - około 12° , latem około 8° . Na pionowym ekranie w odległości 4 m położonym na południe od układu pryzmatów pozwoli to na uzyskanie widm w zakresie od ozerwieni do fioletu długości około 80 cm i 60 cm. Światło wychodzące z układu pryzmatów należy na ekran skierować wklęsłym zwierciadłem o średnicy około 65 cm. Oś zwierciadła należy nachylić pod kątem około 25° od poziomu. Zwierciadło powinno mieć promień krzywizny w płaszczyźnie pionowej 8 m, zaś w płaszczyźnie poziomej około 20 m. Uzyskane widma będą wówczas miały dobrą rozdzielność poszczególnych barwy, a szerokość wstęgi przebiegającej pionowo wyniesie około 10 cm. Proponowane rozmiary pryzmatów oraz zwierciadła powinny zapewnić dostateczny kontrast obrazu na północnej stronie ekranu, którego wysokość nie powinna przekraczać 3 m. Przy dwumetrowej szerokości ekranu widmo będzie utrzymywać się przez okres ± 1 godziny około południa. Podobne dwa układy optyczne o płaszczyznach głównych pryzmatów skierowanych w azymutach 40 i 520° pozwolą na uzyskanie na tym samym ekranie obrazów widm przez łączny okres około 8 godzin, w przybliżeniu od godziny 8 do 16-tej.

Umowa

Zawarta w dniu 15.03.2011 roku w Toruniu
pomiędzy

Wojciechem Gilewiczem

zamieszkałym w Warszawie przy [REDAKTOWANE]
zwanym dalej „Artystą”

a

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* z siedzibą w Toruniu przy ul. Wały gen.
Sikorskiego 13

reprezentowanym przez

Pawła Łubowskiego - Dyrektora

Roberta Małkiewicza - Głównego Księgowego
zwanym dalej „CSW”

Przedmiotem niniejszej umowy jest określenie zasad wystawienia w siedzibie CSW projektu *Miasto binarne* złożonego z obrazu oraz czterech towarzyszących fotografii i zrealizowania w przestrzeni wystawienniczej CSW kolejnego etapu niniejszego projektu artystycznego.

§ 1

1. CSW oświadcza, że jest organizatorem wystawy pod nazwą *Wypełniając puste pola* odbywającej się w siedzibie CSW w terminie 25.03-20.05.2011 r. zwanej w dalszej części umowy Wystawą.

2. Artysta oświadcza, iż jest autorem projektu *Miasto binarne* realizowanego przez Artystę od 2003 do 2006 r. kolejno w Warszawie oraz Łodzi, w ramach którego Artysta prezentował m.in. obraz *Miasto binarne* 149x53 cm, olej na płótnie, 2003 - 2006, zwany dalej Obrazem.

3. Artysta oświadcza ponadto, że jest właścicielem czterech fotografii o wymiarach 20x30 cm każda, powiązanych z realizowanym przez Artystę projektem *Miasto binarne*, zwanych dalej Fotografiami.

4. Artysta oświadcza, że do Obrazu oraz Fotografii przysługują mu wyłączne i nieograniczone majątkowe prawa autorskie w zakresie niezbędnym dla prawidłowego wykonania przedmiotowej umowy oraz że nie są one obciążone prawami osób trzecich.

§ 2

1. Artysta wyraża zgodę na eksponowanie Obrazu oraz Fotografii w przestrzeni ekspozycyjnej CSW w ramach Wystawy, o której mowa w § 1 ust. 1 umowy.

2. Miejsce eksponowania Obrazu oraz sposób układu Fotografii ustali kurator Wystawy, uzależniając układ od wizualnego i ideologicznego układu Wystawy, przy czym Fotografie powieszono zostaną w kolejności chronologicznej od najstarszej do najmłodszej.

3. Artysta postanawia, że realizacja kolejnego etapu projektu, polegająca na przemalowaniu, Obrazu, tak aby jego kolor korespondował z kolorem otoczenia, w którym Obraz jest eksponowany, przeprowadzona zostanie w przestrzeni wystawienniczej CSW i zostanie wykonana przez pracownika CSW bądź inną osobę wskazaną przez CSW.

4. Strony zgodnie ustalają, że przemalowanie Obrazu nastąpi poprzez równomierne nałożenie koloru (apla). Do przemalowania Obrazu CSW użyje jednej w wymienionych poniżej marek farb: Rembrandt Extra Fine Artists' Oil Colour, Van Gogh Super Fine Oil Colour, Daler Rowney Georgian Oil Colour. Po nałożeniu nowej warstwy na Obrazie, CSW wykona serię fotografii w kolorze o rozdzielczości 3648x2736, w formacie poziomym. Po zakończeniu Wystawy wybrana przez Artystę fotografia zostanie przekazana Artystcie i będzie pokazywana wspólnie z Obrazem jako ostatnia z serii fotografii.

§ 3

Artysta udziela CSW licencji na wystawienie Obrazu oraz Fotografii na Wystawie oraz przygotowanie dokumentacji Wystawy, jak również wyraża zgodę na zamieszczanie w celach informacyjnych, promocyjnych, edukacyjnych i reklamowych Wystawy reprodukcji, fotografii i filmów prezentujących Obraz i Fotografie w Internecie i wszelkich materiałach drukowanych, w tym wydawnictwach.

§ 4

1. Artysta otrzyma od CSW honorarium autorskie w wysokości [REDAKTOWANE] zł (słownie: [REDAKTOWANE] złotych) brutto pokrywające wszelkie zobowiązania CSW względem Artysty, w tym zobowiązania z tytułu udostępnienia Obrazu i Fotografii oraz z tytułu udzielenia licencji.

2. Od kwoty honorarium potrącona będzie zaliczka na podatek dochodowy zgodnie z obowiązującymi przepisami.

3. Honorarium płatne będzie przelewem na konto Artysty w terminie do 14 dni od dnia przyjęcia przez CSW prawidłowo wystawionego rachunku, którego wzór stanowi załącznik nr 2 do niniejszej umowy.

4. Za datę zapłaty przyjmuje się datę obciążenia rachunku bankowego CSW.

5. Ponadto CSW zobowiązuje się do nieodpłatnego przeniesienia na Artystę autorskich praw majątkowych do przemalowanego Obrazu oraz wybranej przez Artystę fotografii, o której mowa w § 2 ust. 4 umowy na następujących polach eksploatacji: a) prawo do utrwalania i zwielokrotniania jakąkolwiek techniką w nieograniczonej liczbie egzemplarzy, b) prawo do wprowadzania egzemplarzy do obrotu, c) prawo do wprowadzania do komputera i do Internetu, d) prawo do wystawiania, e) prawo do nadania za pomocą wizji przewodowej albo bezprzewodowej przez stację naziemną lub za pośrednictwem satelity, f) prawo wykorzystania dzieła oraz fragmentów dzieła do wykonywania nowych projektów, ilustracji, dzieł o charakterze kronikarskim, przeglądowym, monograficznym, na polach eksploatacji określonych w art. 50 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

6. Przeniesienie autorskich praw majątkowych nastąpi z chwilą dokonania zwrotu przemalowanego Obrazu oraz przekazania wybranej przez Artystę fotografii, o której mowa w § 2 ust. 4 umowy.

7. Prawa określone w ust. 1 Artysta będzie mógł wykonywać przez czas nieokreślony na terytorium całego świata.

8. Artystcie przysługuje ponadto prawo do sprzedaży przemalowanego Obrazu oraz wybranej przez Artystę fotografii, o której mowa w § 2 ust. 4 umowy.

§ 5

1. W sprawach nie uregulowanych niniejszą umową mają zastosowanie właściwe przepisy ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 Nr 24 poz. 83 ze zm.) oraz przepisy kodeksu cywilnego.

2. Wszelkie zmiany niniejszej umowy wymagają dla swej ważności zachowania formy pisemnej.

3. W przypadku sporów, powstałych w trakcie wykonywania niniejszej umowy, Strony dążyć będą do rozstrzygnięcia tych sporów w drodze ugody.

4. W razie bezskuteczności rozstrzygnięcia polubownego, sądem właściwym miejscowo będzie sąd siedziby CSW.

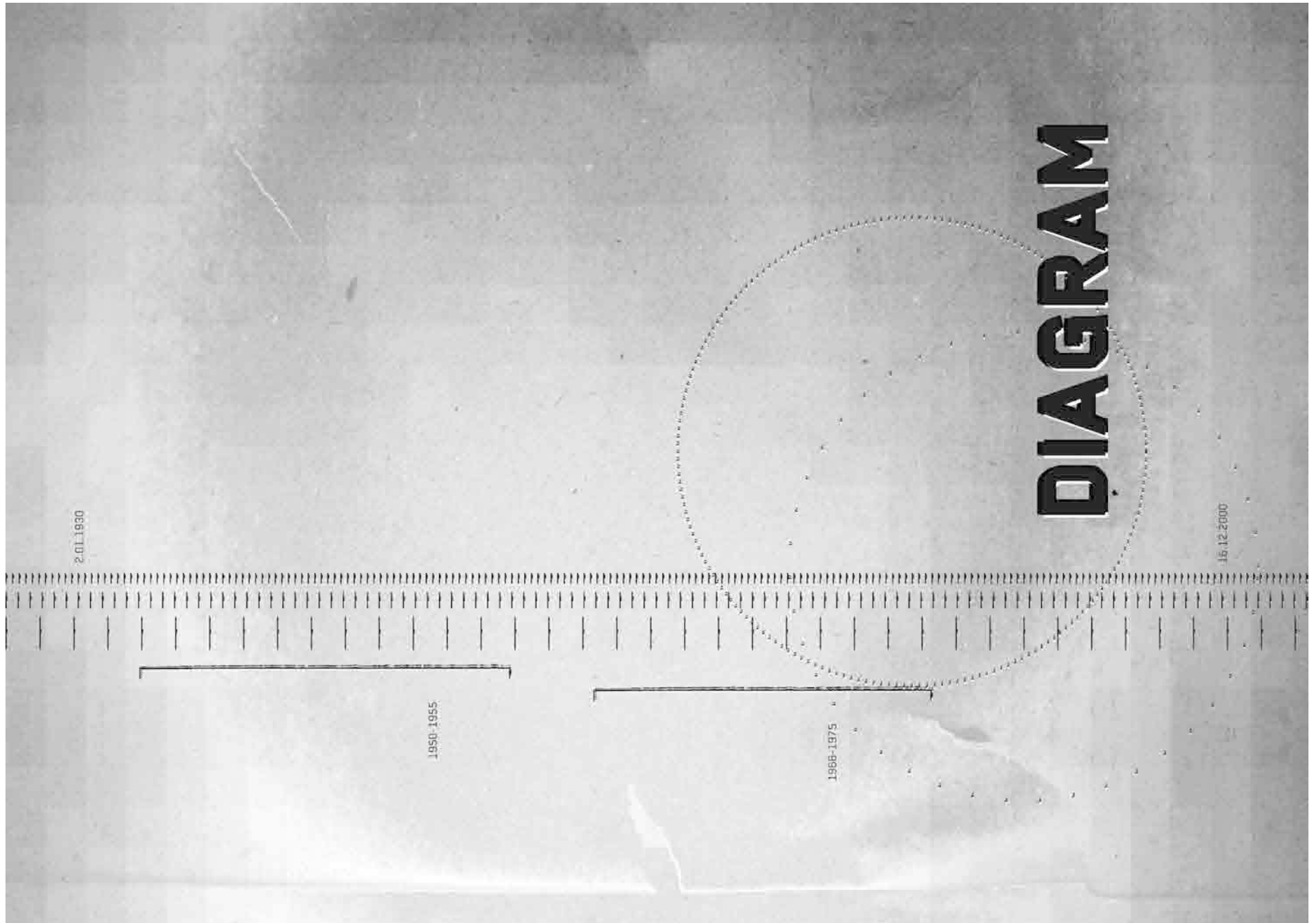
5. Umowę sporządzono w dwóch jednobrzmiących egzemplarzach, po jednym dla każdej ze stron.

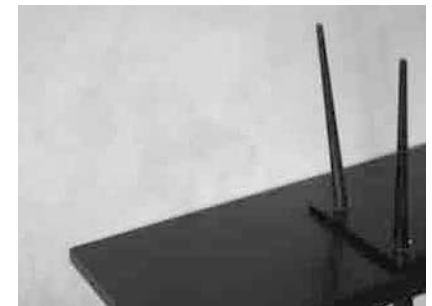
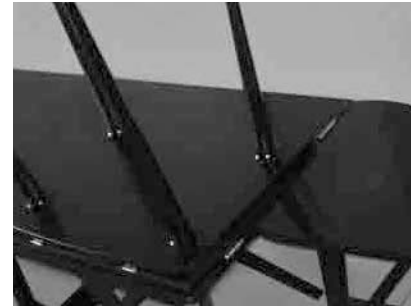
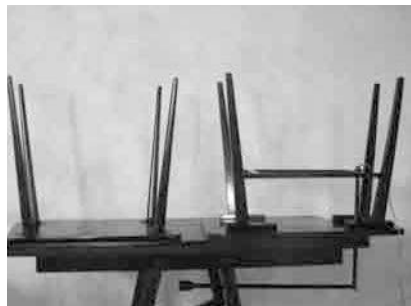
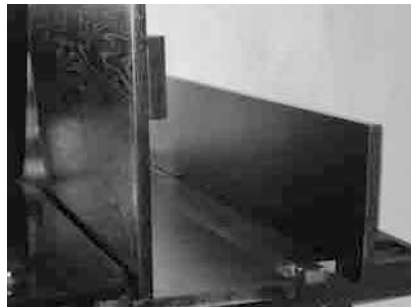
Wojciech Gilewicz
Artysta

CSW

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU
GŁÓWNY KSIĘGOWY
ROBERT MAŁKIEWICZ

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU
DYREKTOR
PAWEŁ ŁUBOWSKI





System MK, 2011, rzeźba kinetyczna inspirowana pracami Lygii Clark
System MK, 2011, kinetic sculpture inspired by the work of Lygia Clark



Wszystko to, co dookoła. Ludwiński jako miejsce, z którego rozpoczął się spacer.

The human animal is not at all the source, but only the locus, or one of the loci.

Ja jako miejsce, do którego mogę się zbliżyć, balansując między wykonywaniem gestów a uważnym patrzeniem na to, co właśnie do mnie przychodzi. Jestem **przykładem** możliwej konfiguracji. Odpady widzialnego/cytaty z percepcji, nieoczekiwane sieci skojarzeń i linków w Internecie są **gromadzonym i kompresowanym** materiałem, z którego składa się praca.

Podmiotowość jako medium — zawieszenie w nadmiarze możliwości. *Melancholia Dürera, której Benjamin poświęcił sporo uwagi (...), to wzorcowy obraz kolekcjonera pogrążonego w stanie stuporu, umysłowego paraliżu, do jakiego doprowadziło przytłoczenie przez materię.*

Żadnego porządku, żadnej konsekwencji. Chaos, w którym można się zgubić, ale też coś z błogiego współlistnienia wszystkiego ze wszystkim.

(...) *jaki będzie człowiek przyszłości ? (...)* Pewnie także KAŻDY.

Wtedy nastąpił straszliwy wybuch.: Historia sztuki jako repozytorium metod wytwarzania/przetwarzania danych zmysłowych w *zmysłową prawdę o świecie.*

Zawsze mówiło się o eksplozjach. Jeżeli już — to niech to będzie implozja. Prawda jest zawsze subiektywna.

*Co by tu jeszcze przekreślić ? Moznaby, ale **epoka przekreślenia zachodzi za horyzont.***

Będzie to człowiek BEZ (to nie przyimek, tylko rzeczownik).

Rzeczą fascynującą jest to, że w tych samotnych, nieefektywnych kopcach zawarta jest historia wielu pokoleń ludzi.

*Jest to jednoznaczne ze stwierdzeniem, że nawet jeśli dla wygody używamy niekiedy słowa „część” na oznaczenie podzbioru, to w takim samym stopniu nie ma pojęcia całości, a zatem części, jak nie ma pojęcia jednego. **Istnieje tylko relacja należenia.***

Najpierw wystarczy „tylko patrzeć”, by potem „tylko połączyć”.

Bycie tak-oto.

Źródła cytatów:

Giorgio Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*

Giorgio Agamben, *Profanacje*

Alain Badiou, *Manifesto of Affirmationism*

Alain Badiou, *Bycie i zdarzenie*

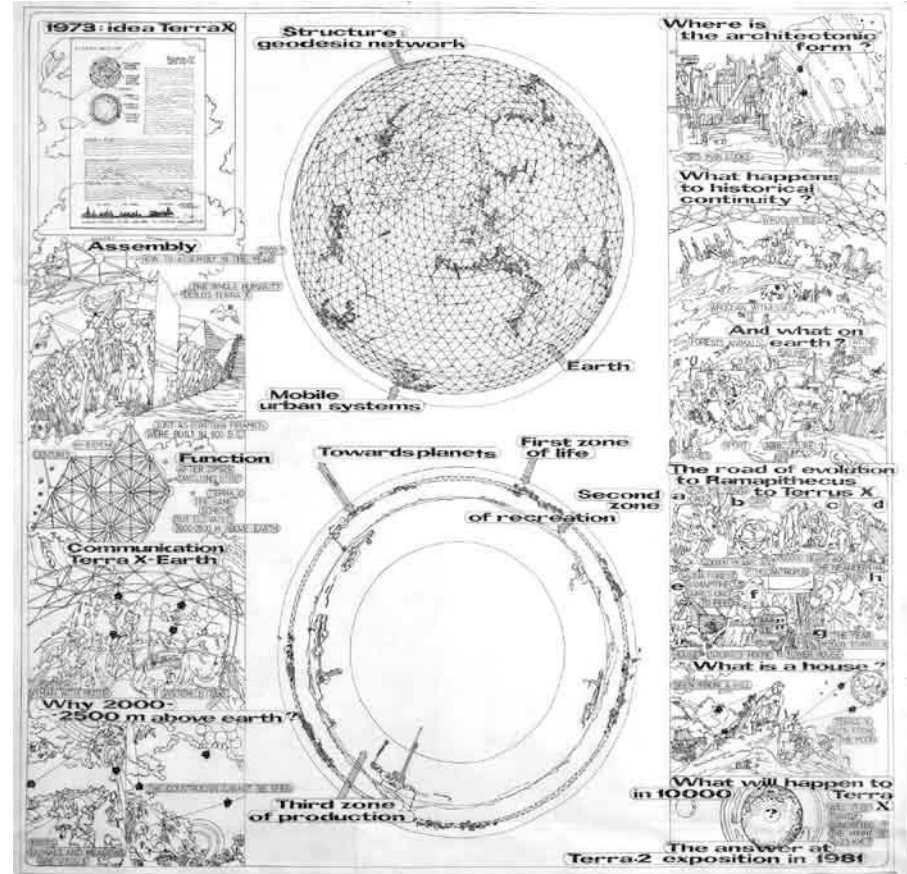
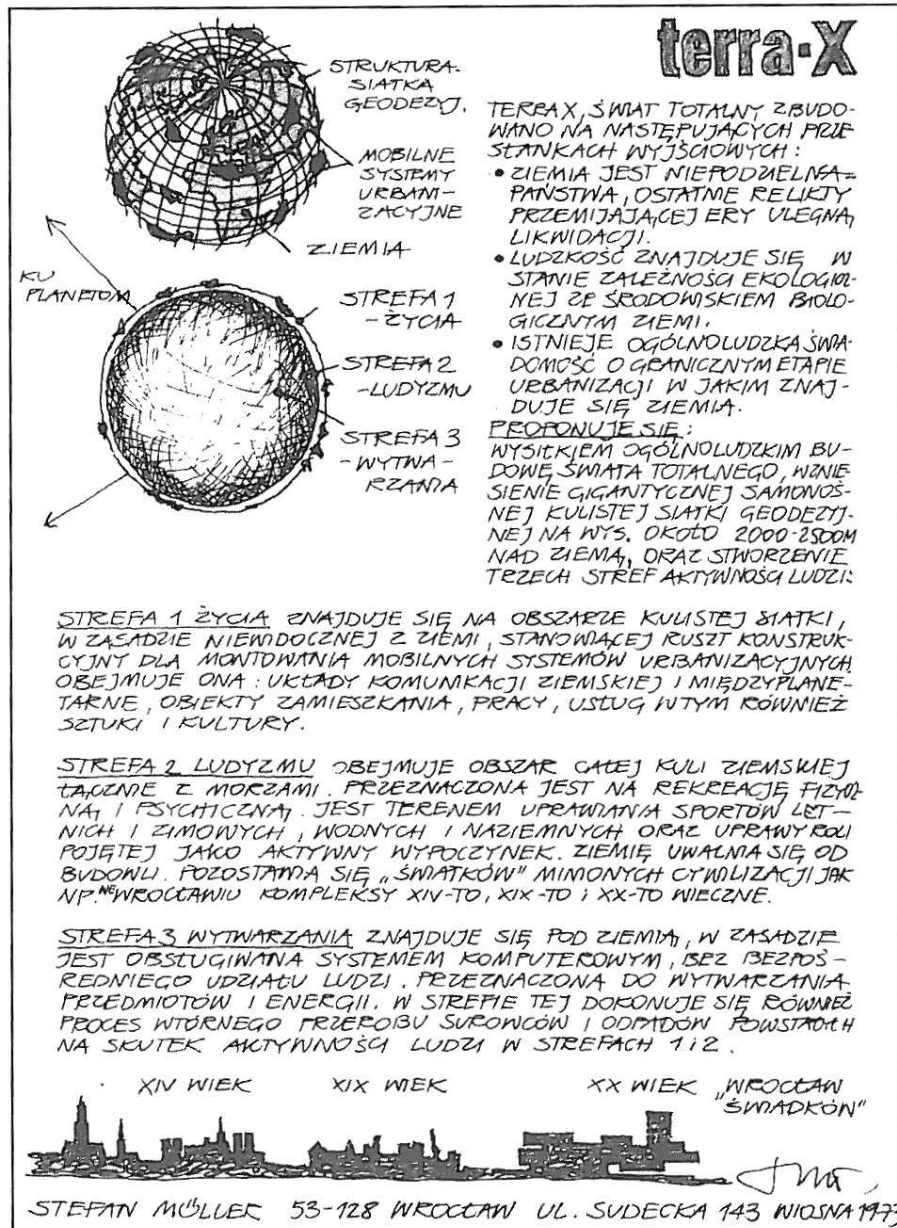
Agata Bielik-Robson, „Only connect!” [w:] *Atlas Wyobrażonego*

Jerzy Ludwiński, *Pagórki, Sztuka po* [w:] *Epoka Błękitu*

Małgorzata Łukasiewicz za Agata Bielik-Robson „Only connect!” [w:] *Atlas Wyobrażonego*

Tytuł roboczy: *Wszystko huczy oprócz tego, co bulgocze**
Working title: *Everything roars except for what gurgles*

* cytata autorki bloga znalezionego nieoczekiwanie w trakcie riserczu — yanoshka.blogspot.com



◀ Terra X — idea totalnej urbanizacji, [w:] Jan Chwałczyk, Kontrapunkt, Wrocław 1974, s. 65. Dzięki uprzejmości Jana Chwałczyka.

Terra X — the Idea of Total Urbanisation of the World, [in] Jan Chwałczyk, Kontrapunkt, Wrocław 1974, s. 65. Courtesy of Jan Chwałczyk

▲ Terra X — idea totalnej urbanizacji, rysunek, kalka, tusz, 101,5 x 103,5 cm Dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu

Terra X — the Idea of Total Urbanisation of the World, drawing, tracing paper, ink, 101,5 x 103,5 cm Courtesy of Museum of Architecture in Wrocław

W latach 80. XX wieku Andrzej Ciesielski rozpoczął systematyczne zbieranie dokumentacji dotyczącej twórczości wybranych artystów i osób związanych ze sztuką współczesną. Ta praca kontynuowana jest do dnia dzisiejszego. Zaowocowała ona między innymi powstaniem takich galerii autorskich jak: „Na Plebanii” czy „Moje Archiwum”. W listopadzie 2010 roku została powołana „Fundacja Moje Archiwum”, dzięki której wspomniane dokonania mogą zostać zinstytucjonalizowane oraz poszerzone. Fundacja została powołana w przeświadczeniu o historycznej i kulturowej wadze działalności archiwizacyjnej Andrzeja Ciesielskiego i jej praca opiera się na tych wzorcach i posilkuje wypracowanymi już metodami funkcjonowania.

Podstawowe zadanie fundacji to kontynuowanie rozpoczętej przez Andrzeja Ciesielskiego pracy: budowa i prowadzenie archiwum artystycznego, uzupełnianie dotychczasowych zbiorów dokumentujących istotne zjawiska w sztuce oraz działalność współczesnych polskich artystów. „Moje Archiwum” to kolekcjonowanie różnych druków ulotnych, katalogów i artykułów dotyczących wybranych artystów. Dzięki powołaniu działu bibliotecznego, obejmującego zarówno publikacje zwarte, jak i czasopisma, fundacja umożliwia prowadzenie badań dotyczących sztuki polskiej. Istotą działalności archiwizacyjnej jest nie tylko jej udostępnianie w celach naukowych, ale przede wszystkim prezentacja na wystawach i pokazach artystycznych. Dodatkowym założeniem jest również tworzenie zwartej kolekcji sztuki współczesnej, opartej na dziełach artystów należących do archiwum. Efektem tych działań jest kolekcja składająca się z trzech głównych działów: Plansze, Biblioteka i Kolekcja sztuki.

W celu upowszechniania zbiorów fundacja ma za zadanie organizowanie wystaw — tematycznych prezentacji zgromadzonej kolekcji sztuki, wystaw indywidualnych artystów oraz organizowanie imprez artystycznych.



Jerzy Ludwiński, plansza z kolekcji Moje Archiwum Andrzeja Ciesielskiego
Jerzy Ludwiński, board making part of the My Archive collection of Andrzej Ciesielski



XXX-lecie Osiek, Dom Sztuki i Architektury, Koszalin 1993, na zdjęciu: Andrzej Ciesielski i Jerzy Ludwiński, fot. archiwum Fundacji Moje Archiwum
30th anniversary of Osieki, The House of Arts and Architecture, Koszalin 1993, on photo: Andrzej Ciesielski and Jerzy Ludwiński, photo from the documentation of My Archive Foundation

In 1980s Andrzej Ciesielski started systematically collecting documentation on artistic activities of selected authors and people connected with the contemporary art scene. His work has been continued since. It resulted, for instance, in the openings of such galleries as: “Na Plebanii” [At the Presbytery] and “Moje Archiwum” [My Archive]. In November 2010 the “My Archive Foundation” was set up and the mentioned activities were institutionalized and expanded. The Foundation was brought to life from the conviction that Andrzej Ciesielski’s work was of great historical and cultural significance, and its activity is based on the methods and standards he developed.

The primary aim of the foundation is to continue Andrzej Ciesielski’s work, that is to build and manage the artistic archive, and to complete the existing documentation on significant artistic phenomena and activity of contemporary Polish artists. “My Archive” collects a variety of brochures, booklets, catalogues and articles relating to the work of selected artists. The library department of the foundation gathers book publications as well as magazines and journals and is open to all researchers of contemporary Polish art. The archives are used not only for academic purposes, but are also presented at different art shows and exhibitions. Additionally, the foundation aims at creating a cohesive collection of contemporary art based on works of the artists included in the archives. The collection consists of three sections: Boards, Library and Art Collection.

In order to popularize the archive and present the art collection the foundation organizes theme exhibitions, individual shows as well as other artistic events.

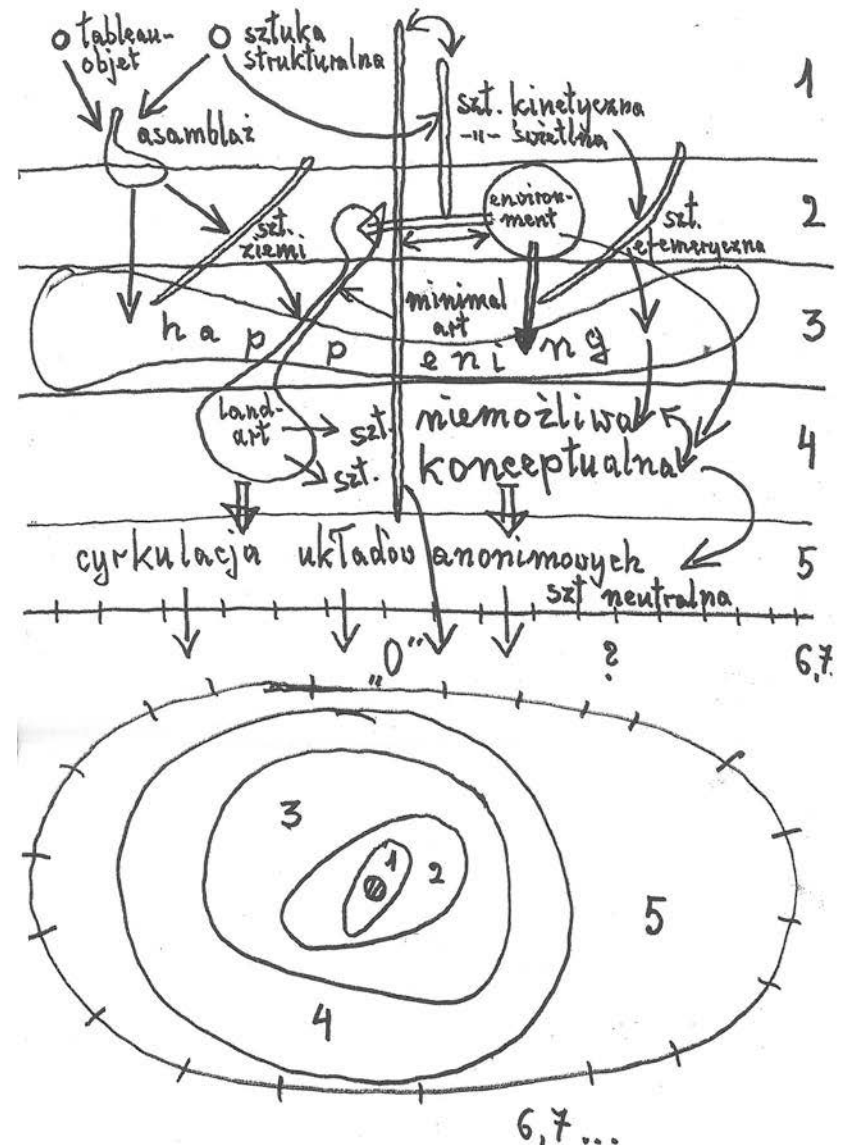
Wanda
Jasio

serdeczne
pозdrowienia

Matgosie
Kozł

przepraszamy za opóźnienie
i brak maszynopisu.

ETAPY EWOLUCJI SZTUKI



Włocław, KONTRAPUNKT - J. CHWAŁCZYK - GALERIA SZTUKI I INFORMACJI KREATYWNEJ - 1972 - str. 44.

Sytuacja w szt. współczes.

proba uporządkowania
opór materiału
obok siebie

hiperrealizm
i szt. konceptualna

zwrócić się w Sublinie
szt. strukturalna

superrealizm
1919-1929

charakter
pisma
swobodny
automatyczny

1. faza obrazu Duchamp, wizualizm
2. " " precyzja
3. " " precyzja - environment
4. " " teraźni - happening, efer.
5. " " wyodr. - szt. niemożliwa
6. " " totalny - bez autorów - masa inf.
7. " " " - szt. nieobecna - neutr.

pełny obrot
od krol. materii do czystej kore.
wznowienie formy
oryginału

syntezy
spalen w pustych miejsc.

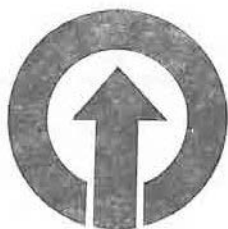
8) ludzi i ich działań. (Duchamp, Klein, Kossuth, Borowski)
postawa - Jurk.
zapisu (pogr. viz. - lingu.
instr., proj., kasta, port
krytyka = szt.

10) hierarchii
bez ocen (Ameryk., Franc. (Gyren))

11) układu art. - tylko nazwa
rutyna (recryw.
bez granic układu
galerii, muzea, kryt.)

12) świata
z którym układ art.,
co jest bez znaczenia,
i tak się utożsamia

AKCJA PUNKT III



30 XI — 3 XII 1978 R.

SZTUKA NA POGRANICZU GATUNKÓW

Akcje artystyczne mają głęboki sens tylko wówczas, kiedy w wyniku działań uczestniczących w nich ludzi, może powstać swego rodzaju pole gry. Wszystko wskazuje jednak na to, że w tej chwili sytuacja w sztuce nie jest zapalna, tak jak w latach sześćdziesiątych i że po okresie burzy nastąpiło uspokojenie, które niektórzy nazywają stagnacją, a nawet „jałowym biegiem”. Trwa jednak cała mozaika wartości, powstała w latach sześćdziesiątych i wcześniej, tak różnorodna, że aż pełna pozornych — być może — sprzeczności i paradoksów. Jeszcze nie tak dawno estetycy mogli ustalać „klasyfikację sztuk pięknych” w oparciu o cechy konstytutywne i najistotniejsze pojęcia specyfiki poszczególnych dyscyplin artystycznych, których granice wydawały się ustalone raz na zawsze. Co najwyżej, dopuszczono możliwość drobnych przesunięć. Trochę się skomplikowało, gdy powstały nowe gatunki sztuki, dla których trzeba było pospiesznie robić miejsce. Cały ten gmach, zanurzający się coraz bardziej w wieku XX rysował się i pękał, ale jednak trwał, choć już w latach dziesiątych naszego wieku był z gruntu fałszywy, do czego przyczyniła się sztuka abstrakcyjna, „rzeczy gotowe” Marcela Duchampa, aleatoryzm Edgara Varese, „teatr totalny” Kurta Schwittersa, automatyzmy Tristana Tsarry i wiele innych zjawisk. Fakty artystyczne powodowały, że granice poszczególnych dyscyplin sztuki ustawicznie, ale coraz szybciej się rozszerzały we wszystkich możliwych kierunkach. W pewnym momencie — choć nikt dokładnie nie wie, kiedy był ten moment — nastąpiła eksplozja całego ewolucyjnego modelu sztuki wraz z jego wszystkimi elementami, a więc do tej pory samodzielnymi — jak by się wydawało — dyscyplinami artystycznymi, reakcja była bowiem klasycznie łańcuchowa. Przedtem jednak było mniej więcej tak: poszczególne gatunki sztuki, związane czystością własnych metod, płynęły ku odrębnym celom na różnych głębokościach rzeczywistości. Trudno je było ze sobą porównać, choć niekiedy ich drogi wydawały się równoległe, a poszczególne etapy zadziwiająco podobne. W miarę, jak ruch ten stawał się szybszy, a gatunki artystyczne coraz bardziej pęczniały, od nowych treści, to całe tło — pole niczyje między nimi — powoli się wypełniało. Tutaj na stykach różnych dziedzin działały się rzeczy, najbardziej interesujące: tu krzyżowały się metody, traciły sens konwencje, powstawały, nowe tendencje i gatunki sztuki takie jak poezja konkretna, landart, environment, happening, sztuka konceptualna, teatr otwarty. Czy ktoś potrafi dzisiaj powiedzieć, co jeszcze jest muzyką, albo plastyką albo teatrem? czy da się bezbłędnie wyznaczyć granicę między sztuką a resztą rzeczywistości? Niektórzy twierdzą, że wszystko może być muzyką, poezją, teatrem, wszystko może być sztuką.

Jerzy Ludwiński

Akcja Punkt III — Sztuka na pograniczu gatunków, folder, 1978
Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruń

Action Point III — Art on the border of the species, brochure, 1978
Collection of the Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń

Artyści

Włodzimierz Borowski (1930 – 2008)

W latach 1952-1955 studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Był współzałożycielem grupy „Zamek”. Od drugiej połowy lat 50. tworzył *Artony* — asamblaże z tworzyw sztucznych, śmieci, elementów organicznych. Od lat 60. zaczął pracować nad *Manilusami* — asamblażami z luster oraz innych przedmiotów. W 1966 zaprezentował pierwsze *Pokazy Synkretyczne*.

Jan Chwałczyk (ur. w 1924)

Mieszka we Wrocławiu. W latach 1946–1951 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Malarz, rzeźbiarz, twórca instalacji przestrzennych, autor wystaw i publikacji mail art’u. W latach 1972–1974 prowadził we Wrocławiu Galerię Sztuki Informacji Kreatywnej.

Wojciech Gilewicz (ur. w 1974)

Mieszka i pracuje w Warszawie i Nowym Jorku. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz w Poznaniu. Obecnie bada możliwości przedstawiania rzeczywistości w sztuce, prowokuje do refleksji nad mechanizmami kierującymi naszą percepcją, nad kulturowymi warunkowaniami naszego widzenia.

Rafał Jara (ur. w 1983)

Mieszka w Toruniu. Absolwent Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Grafik, twórca animacji i webdesigner. W swoich poszukiwaniach próbuje wychodzić poza szablonowe standardy projek-

towania graficznego. Interesują go nowe technologie w animacji i typografia. Projektuje książki, tworzy animacje i filmy.

Katarzyna Krakowiak (ur. w 1980)

Mieszka w Gdańsku. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Interesują ją wzajemne oddziaływania dźwięku i przestrzeni. Bada otoczenie, obserwując w jaki sposób można zakłócić jego postrzeganie. Wykorzystuje w swoich pracach media komunikacyjne, takie jak: internet, częstotliwość radiowa czy technologia telefonii komórkowej.

Mateusz Kula (ur. w 1983)

Mieszka w Krakowie. Studiuje w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie obecnie pracuje nad dyplomem w Pracowni Performance na Wydziale Intermediów. Porusza się w obszarze codziennych aktywności, interesując się działaniami z pogranicza sztuki i rzeczywistości. W swoich aktywnościach często eksploruje osobiste doświadczenia i prywatne historie.

Stefan Müller (ur. w 1934)

Mieszka we Wrocławiu. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na problematyce teoretycznych i doktrynalnych podstaw współczesnej architektury oraz na poszukiwaniu syntetycznych formuł jej rozwoju. Jest inicjatorem i twórcą *Międzynarodowych Wystaw Architektury Intencjonalnej Terra 1* (1975) i *Terra 2* (1981).

Artists

Włodzimierz Borowski (1930 – 2008)

Between 1952 and 1955 he studied art history at the Catholic University of Lublin. He was a co-founder of the “Zamek” group. Since the mid-fifties he created *Artons* — assemblages made of plastic materials, trash and organic elements. In the sixties, he started working on the *Manilus* series — assemblages of mirrors and other objects. In 1966 he presented his first *Syncretic Show*.

Jan Chwałczyk (born 1924)

Lives in Wrocław. Between 1946 and 1951 he studied at the State School of Fine Arts in Wrocław. Painter, sculptor, installation artist, author of exhibitions and mail art publications. In the years 1972–1974 he ran the Gallery of the Art of Creative Information in Wrocław.

Wojciech Gilewicz (born 1974)

Lives and works in Warsaw and New York. Studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw and Poznań. He is currently examining the possible ways of representing reality in art, evoking reflection on the mechanisms of our perception and how it is culturally determined.

Rafał Jara (born 1983)

Lives in Toruń. Graduated from the Department of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń with a diploma in Artistic Education. Graphic and web designer, and author of animations. His work aims at going beyond the common stan-

dards of graphic design. His interests include new technologies of animation and typography. He designs books, creates animations and films.

Katarzyna Krakowiak (born 1980)

Lives in Gdańsk. Studied at the Academy of Fine Arts in Poznań. She is interested in the interactions between space and sound. She examines reality, looking for possible ways of disturbing its perception. In her works she uses communication media, such as the Internet, radio frequency and cellular network technology.

Mateusz Kula (born 1983)

Lives in Kraków. Studies at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he is currently working on his diploma piece in the Performance Studio at the Intermedia Department. His interests focus around everyday routines and activities bordering between art and reality. He often explores personal experiences and private stories in his work.

Stefan Müller (born 1934)

Lives in Wrocław. Studied at the Department of Architecture of the Wrocław University of Technology. His research interests focus on theories and doctrines of contemporary architecture and the search for synthetic forms of its development. He is the founder of *The International Exhibition of Intentional Architecture Terra 1* (1975) and *Terra 2* (1981).

Publikacja / A publication by the
Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* / Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*

Towarzysząca wystawie / In the occasion of the exhibition:

Wypełniając puste pola / *Filling the blanks*

25.03 – 20.05.2011

Artyści / Artists:

Jerzy Ludwiński

Włodzimierz Borowski, Jan Chwałczyk, Wojciech Gilewicz, Rafał Jara, Katarzyna Krakowiak,
Mateusz Kula, Stefan Müller, Kolekcja Moje Archiwum / My Archive Collection

Kurator / Curator

Piotr Lisowski

Realizacja wystawy / Exhibition production

Wojciech Ruminski

Koordinacja projektu / Project coordination

Alicja Hryckiewicz

Katalog pod redakcją/ Catalogue editing by

Piotr Lisowski, Katarzyna Radomska

Teksty / Texts

Piotr Lisowski, Zbigniew Makarewicz, Katarzyna Radomska, Wiesław Smużny, Magdalena Ziółkowska

Tłumaczenia / Translations

Jarek Hetman, Aleksandra Jakubczak, Monika Ujma

Redakcja językowa i korekta / Language editing and proofreading

Jarek Hetman, Aleksandra Jakubczak (wersja angielska / English version)

Anna Gleb, Anna Kompanowska, Katarzyna Radomska (wersja polska / Polish version)

Projekt graficzny / Design

Grzegorz Laszuk, K+S

Skład / Typesetting

Marcin Treichel (www.treichel.pl)

Prawa autorskie / Lenders and Copyright

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty

Sztuk Pięknych, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Zdzisław Holuka, Krystyna Djament,

Jan Chwałczyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć / Special thanks to

Grzegorz Borkowski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Ciesielski & Fundacja Moje Archiwum,

Jan Chwałczyk, Katarzyna Drewnowska-Toczko, Wojciech Gilewicz, Jolanta Gromadzka, Anna Jankojć

Anna Maria Leśniewska, Małgorzata Iwanowska-Ludwińska, Joanna Janiak, Rafał Jara,

Jarosław Kozłowski, Katarzyna Krakowiak, Mateusz Kula, Zbigniew Makarewicz, Stefan Müller,

Agnieszka Pindera, Paweł Polit, Katarzyna Poźniak, Zespół CSW *Znaki Czasu* / CoCA Team

Wydawca / Publisher

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń

ul. Wały Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń

Polska / Poland

www.csw.torun.pl, info@csw.torun.pl

© Autorzy tekstów / Authors for the texts

© 2011 Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* / Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*

All rights reserved

Druk / Printed by:

Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN, ul. Lelewela 4, 53-505 Wrocław

ISBN: 978-83-62881-00-0

GLÓWNY ORGANIZATOR /
MAIN ORGANISER



PATRONAT HONOROWY /
HONORARY PATRONAGE



PARTNERZY /
PARTNERS



PARTNERZY MEDIALNI /
MEDIA PARTNERS



CzasKultury



format



artinfo.pl



orbitorun.pl



cowtoruniu.pl

Wystawa zorganizowana we współpracy z Fundacją Moje Archiwum
The Project was realized in cooperation with My Archive Foundation

Jerzy Ludwiński pozostaje osobą inspirującą nie tylko dla badaczy współczesnej historii sztuki, ale również dla artystów. Zakreślenie dynamiki jego poglądów i działań wciąż wydaje się wymykać analitycznej refleksji, pozostając tam, gdzie Ludwiński je porzucił — w swego rodzaju sferze konceptualnych idei. Niniejsza publikacja nie stanowi próby całościowego uchwycenia fenomenu Ludwińskiego, a jedynie jest poszerzeniem przestrzeni wystawy *Wypełniając puste pola* organizowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu.

Jerzy Ludwiński remains an inspiring figure not only to scholars in contemporary art history but also to artists. The dynamics of Ludwiński's actions and beliefs cannot be easily described in the process of analytical reflection; they belong to the realm of conceptual ideas, right where he left them. Rather than attempting to thoroughly explicate the phenomenon of Ludwiński, this publication constitutes an extension of the exhibition *Filling the blanks*, staged at the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

ISBN 978-83-6288-00-0



9 788362 881000