

Szymon Góźdz

Uniwersytet Rzeszowski
Instytut Filozofii, Kolegium Nauk Humanistycznych

 <https://orcid.org/0000-0002-2515-0262>

KRYTYK W „EPOCE POSTARTYSTYCZNEJ” O KONCEPCJI JERZEGO LUDWIŃSKIEGO NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI GALERII „POD MONĄ LISĄ”

Od momentu rozpoczęcia pracy Galerii „Pod Moną Lisą” upłynęło przeszło pół wieku. Jeszcze w okresie swojej działalności¹, tym bardziej – z czasem – już po zamknięciu, stawiała się ona „[...] jednym z elementów artystycznej legendy i częścią współczesnej historii sztuki i kultury polskiej – częścią trwałą bez względu na stanowisko i poglądy teoretyczne komentatorów [...]”². Uznając jej działalność za fakt historyczny, artystyczny i społeczny, traktować należy ją jako nieprzeciętne osiągnięcie, które skalą swojego długofalowego, różnorodnego oddziaływania przerasta próby jednoznacznej oceny i kwalifikacji.

Fenomen tejże Galerii to wypadkowa kilku składowych, przede wszystkim zaś szerokiego kontekstu historii i swoistości ówczesnego Wrocławia oraz następstw pojawienia się w nim Jerzego Ludwińskiego – wizjonera, który w mieście nad Odrą planował zrealizować swój pionierski w skali światowej program. Wnoszący subtelny, ale bardzo znaczącą zmianę jakościową w działalność oraz oddziaływanie ówczesnych praktyk i placówek wystawienniczych. Skutkujący

¹ Galeria Sztuki Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch” we Wrocławiu – bo tak oficjalnie nazywała się Galeria „Pod Moną Lisą”, działała w cyklach roku kulturalno-oświatowego od 1 grudnia 1967 do 30 maja 1971.

² Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki „Pod Moną Lisą”: 1967–1971*, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany (dalej: DDŽS), Wrocław 1971, sygn. KR 008643, s. 7.

przyspieszeniem dynamiki procesów kulturotwórczych, tyleż we Wrocławiu, co w całej Polsce. Przejawiający się w „zaktywizowaniu” publiczności oraz artystycznych i teoretycznych postawach współpracujących z Ludwińskim twórców – zarówno w czasie istnienia Galerii, jak i po jej zamknięciu. Te szczególne cechy, osiągnięte nad wyraz skromnymi środkami, nie zaś ilościowe natężenie przejawów aktywności, choć jest ona imponująca, stanowią o zasadniczym znaczeniu Galerii „Pod Moną Lisą” i nieocenionej roli jej założyciela – krytyka „sztuki w epoce postartystycznej”³ – Jerzego Ludwińskiego.

Ówczesny Wrocław, podobnie jak Lublin, z którego wywodził się Ludwiński, były to ośrodki słabiej scentralizowane niż inne miasta wojewódzkie, co niewątpliwie sprzyjało wytworzeniu w nich częściowej autonomii względem oficjalnej polityki kulturalnej państwa. Życie kulturalne w tych miastach – w znacznej mierze – toczyło się rytmem wydarzeń im tylko właściwych, co ewidentnie odbiegało od odgórnego reglamentowanego, a jednocześnie stosunkowo jednolitego „kalendarium artystycznego” wiodących ośrodków kulturalnych w Polsce tamtych lat. W przypadku Lublina – zwłaszcza za sprawą Grupy „Zamek”, stworzonej przez krąg absolwentów historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, z Włodzimierzem Borowskim, Tytusem Dzieduszyckim, Janem Ziemińskim oraz Jerzym Ludwińskim na czele. We Wrocławiu – poprzez intensywne działania niewielkich, często niezwiązanych ze sobą formacji artystycznych. Wymienić tu można chociażby: przejawiającą strukturalistyczne inklinacje Grupę „X”, postkonstruktywistyczną Grupę „Poszukiwania formy i koloru”, czy Grupę Wrocławską (początkowo funkcjonującą jako „Szkoła Wrocławska”), składającą się z przedstawicieli mniejszych, często nieformalnych grup plastyków wrocławskich, reprezentujących zróżnicowane stanowiska i postawy artystyczne. Na oryginalność życia artystycznego we Wrocławiu składała się również aktywność teatrów studenckich i eksperymentalnych, m.in. studenckiego (a w późniejszym czasie sprofesjonalizowanego) Teatru

³ Zob. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011.

Kalambur, ruchu Sensybilistów i Katastrofistów czy Teatru Trumna założonego przez Adama Rzęsę⁴.

Swoistość postaw i praktyk artystycznych wzbudziła wzajemne zainteresowanie środowiska wrocławskiego i lubelskiego, co zaowocowało kontaktami i współpracą w ramach Sympozjum w Puławach (1966). Jednocześnie Puławskie Sympozjum było imprezą na tyle „oryginalną”, że skutecznie zniechęciło oficjalne instytucje sztuki na Lubelszczyźnie do osoby – oraz zatrudnienia – Jerzego Ludwińskiego. Wpłynęło to niewątpliwie na jego decyzję, aby przyjąć zaproszenie Jana Chwałczyka i przyjechać do Wrocławia, który wydawał się miastem sprzyjającym nowatorskim i niekonwencjonalnym pomysłom lubelskiego krytyka.

Środowisko artystyczne Wrocławia drugiej połowy lat 60. nastawione było – ogólnie rzecz biorąc – na kontynuację społeczno-kulturowego przełomu związanego z „odwilżą” i gomułkowskim Październikiem 1956 roku. Jednocześnie swoista obfitość przedstawicieli różnych dziedzin kultury, wśród których znajdowali się również plastycy pragnący pokazywać swoje prace, zaowocował bogatą praktyką wystawienniczą w tym wyjątkowym mieście. Instytucjonalne zaplecze wyznaczone do ekspozycji wytworów wrocławskiego ruchu artystycznego okazało się niewystarczające, zarówno jeśli chodzi o „przestrzeń wystawienniczą”, jak i jej programowe ramy. Alternatywą dla oficjalnych salonów szybko stały się liczne – przede wszystkim studenckie – kluby (np. Klub Studencki „Pałacyk”) klubokawiarnie, domy kultury czy placówki „interdyscyplinarne”, jak Klub Związków Twórczych, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Klub „Schron”, czy Klub MPiK. Punkty wystawowe mieściły się nawet w akademikach, jak w przypadku Studenckiej Grupy „Brzeg”, która wystawiała w Domu Studenckim Wyższej Szkoły Rolniczej „Ul”⁵. Mnogość tych przedsięwzięć świadczy również o wrocławskiej publiczności – otwartej, a jednocześnie odpowiednio przygotowanej do odbioru nowatorskich propozycji, żywo zainteresowanej współtworzeniem swojej własnej kultury.

⁴ Na podstawie wywiadu z prof. Zbigniewem Makarewiczem, który przeprowadziłem 28.07.2016 roku (dalej: Wywiad z prof. Z. Makarewiczem). Zapis rozmowy w moim posiadaniu.

⁵ Ibidem.

Założenie Galerii Sztuki w Klubie MPiK stanowiło próbę chociażby „fragmentarycznej”⁶ realizacji przez Ludwińskiego jego autorskiego programu, który w swej właściwej formule miał być przedsięwzięciem o nieporównywalnie większej skali. Próba ta nie została by jednak podjęta, a w dalszej perspektywie zrealizowana, gdyby nie korzystna koniunktura dla tego typu inicjatywy wśród poszczególnych decydentów życia kulturalnego we Wrocławiu; ich rozmowy prowadzone jesienią 1967 roku stanowiły swoisty akt założycielski Galerii.

Galeria – jak podaje Zbigniew Makarewicz – została powołana w wyniku porozumienia pomiędzy ówczesnym kierownikiem artystycznym Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu Janem Chwałczykiem, krytykiem sztuki Jerzym Ludwińskim (referent d/s plastyki Wydziału Kultury PRN m. Wrocławia) i kierowniczką KMPiK Marią Berny [...]. Nie bez znaczenia był fakt przychylności zwierzchników wymienionych osób, a przede wszystkim kierownika BWA – Dymitra Kasatego, kierownika Wydziału Kultury PRN woj. wrocławskiego Marka Kuszewskiego (nadrzędny dla BWA) [...]⁷.

Kierownictwo organizacyjne nowo powołanej Galerii powierzono Marii Berny oraz Antoniemu Dzieduszyckiemu, co oprócz wkładu personalnego zapewniało „lokal, środki z budżetu KMPiK, pomoc techniczną pracowników i sprzęt Klubu i Biura Wystaw Artystycznych”⁸. Ludwiński zaś został kierownikiem merytorycznym, co istotne „bez zatrudnienia etatowego, z ewentualnym wynagrodzeniem – honorarium za prelekcje, odczyty i prowadzenie dyskusji”⁹.

⁶ Lokalem wystawowym był hall przechodni Klubu o wymiarach 4 m x 7 m i wysokości 4,5 m w budynku znajdującym się przy Placu Kościuszki 21/23. W tym też miejscu, w czytelni do której prowadził hall, odbywały się towarzyszące wystawom publiczne prelekcje oraz dyskusje. Galeria funkcjonowała przy minimalnych nakładach finansowych Klubu MPiK, nie posiadając autonomicznego – przeznaczonego jedynie na jej działalność – budżetu.

⁷ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą*, DDŻS, Wrocław 1971, sygn. KR 006368, s. 1.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

Kolejnym istotnym faktem wpływającym na strukturę Galerii było porozumienie z Klemensem Krzyżagórskim – redaktorem naczelnym miesięcznika „Odra” – co do publikacji materiałów Galerii. Zarówno Klub MPiK, jak i „Odra” działały w ramach RSW „Prasa”¹⁰.

Nowopowstająca galeria podejmowała w pewien sposób tradycje wcześniej istniejących inicjatyw: wystaw plastyki w Klubie, publikacji materiałów artystycznych w piśmie patronującym, jak to było w wypadku grupy „Poglądów” (pismo studenckie w latach 1956–59) oraz intencji Jerzego Ludwińskiego, który od lat dążył do uzyskania stałego punktu oparcia dla swoich awangardowych koncepcji najpełniej wyrażających się w programie Muzeum Sztuki Aktualnej. [...] Jeżeli bowiem pojawienie się galerii jako trwałych ośrodków zastępowało wygasające, ale aktywne jeszcze ogniwa ruchu artystycznego w postaci grup artystycznych, to teraz pojawiła się ważna próba zbudowania w tym samym czasie następnego poziomu rozwojowego – „muzeum gry”. Była to pierwsza tego rodzaju koncepcja na świecie¹¹.

Pomimo skromnych środków i stosunkowo krótkiego czasu istnienia autorska Galeria Ludwińskiego zorganizowała 34 wystawy, w tym 22 indywidualne. Zasada indywidualnej wystawy była nieraz łamana na rzecz zbiorowego pokazu „mikrogrupy” autorów. Tego typu sytuacje zasadniczo podzielić można na: przedsięwzięcia „pilotażowe”, będące wprowadzeniem do tematyki kolejnych indywidualnych pokazów, oraz „rewizyjne akcje” autorów już wystawiających, prowokujące uruchomienie ponownej debaty o programie Galerii, nakierowane szczególnie na udział publiczności.

Jednocześnie, według założeń Ludwińskiego, istnienie jakichkolwiek kolekcji miało dla postulowanego przezeń Muzeum znaczenie co najmniej drugorzędne. Istotne natomiast miało być uchwytывanie faktów artystycznych w momencie ich powstawania. Waloryzowało to proces twórczy, wielokrotnie istotniejszy i ciekawszy, aniżeli gotowe, domknięte w materii artefakty. Założenie to przekładało się na wagę i maksymalną dynamikę późniejszej Galerii, jako płaszczyzny

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 1–2.

„ustawicznego dziania się zdarzeń artystycznych”¹². W zamyśle Ludwińskiego Muzeum Sztuki Aktualnej miało być „warsztatem pracy twórczej i galerią – miejscem żywego kontaktu artystów i publiczności, ośrodkiem informacji artystycznej uczestniczącym w wymianie międzynarodowej”¹³.

W marcu 1967 roku Ludwiński przygotował „Poszukiwania” – ekspozycję stanowiącą wystawę promocyjną nowego Muzeum. Przedsięwzięcie organizacji Muzeum Sztuki Aktualnej nie doczekało się jednak realizacji zgodnej z oryginalną koncepcją. Instytucja o tej nazwie, powołana we Wrocławiu pod kierownictwem Marii Bajdor i Mariusza Hermansdorfera, istniała przez 3 lata. Organizowała typowe wystawy (stosunkowo) dobrej klasy. Nie uwzględniła jednak zatrudnienia Ludwińskiego, nie potrafiła również realizować opracowanego przezeń programu „muzeum gry”¹⁴. Po tym niepowodzeniu próby realizacji założeń ideowych Ludwiński, przy wsparciu Jana Chwałczyka, skupił się na organizacji Galerii w Klubie MPiK. Pomimo namiastkowości w stosunku do rozmachu pierwotnego założenia, Galeria ta miała stać się istotnym potwierdzeniem słuszności jego dotychczasowych założeń programowych.

W *Ogólnym programie artystycznym i organizacyjnym*¹⁵, nakreślił Ludwiński zasadnicze cechy charakterystyczne oraz techniczne warunki nowopowstającej galerii. „Mikrogaleria” – jak nazywał ją pierwotnie i czysto roboczo – miała programowo znacznie odbiegać od wszystkich innych wrocławskich i polskich galerii artystycznych oraz salonów wystawowych.

Celem galerii – pisał Ludwiński – byłoby spopularyzowanie najbardziej interesujących osiągnięć wrocławskiej i polskiej plastyki współczesnej wśród najszerszych kręgów odbiorców sztuki, a także prezentacja najbardziej kluczowych zagadnień związanych z przeobrażeniami

¹² Ibidem, s. 2.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Zob. L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 40–42.

¹⁵ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program artystyczny i organizacyjny. Galeria „Pod Moną Lisą” 1967*, DDŹS, sygn. KR 8009; wersja datowana na 1969.

twórczości artystycznej. Zamierzenie to realizowane byłoby poprzez 3 formy działalności:

- A. wystawy
- B. publikacje
- C. prelekcje o charakterze dyskusyjnym¹⁶.

Jako kierownik artystyczny decydował Ludwiński o programie Galerii, biorąc na siebie „pełną odpowiedzialność za wybór zaproszonych artystów, jakość publikacji i poziom odczytów”¹⁷.

Wystawy odbywać się miały raz w miesiącu i trwać nie dłużej niż 2 tygodnie – co w praktyce zaowocowało (z reguły) wystawami trwającymi 10 dni, najczęściej od 1. do 10. dnia każdego miesiąca. Ze względu na ograniczoną przestrzeń wystawową, miały to być „ekspozycje nieduże, obejmujące 1 do 6 prac. [...] rodzaj dyskusyjnej propozycji wyrażonej przez autora środkami plastycznymi”¹⁸. Co bardzo istotne – „Wystawy nie byłyby celem samym w sobie (jak się praktykuje w innych salonach wystawowych), lecz pretekstem do innych akcji o charakterze teoretycznym i popularyzatorskim. Chodzi o to, żeby z faktu pokazania dzieł sztuki wyciągnąć wszystkie możliwe konsekwencje i wnioski”¹⁹.

Substytutem katalogów wystaw, których Galeria nie wydawała, była publikacja w miesięczniku „Odra” równolegle dwu artykułów – wypowiedzi/tekstu programowego artysty oraz stanowiska krytyka, a także materiałów ilustracyjnych – z reguły reprodukcji wcześniejszych, reprezentatywnych prac wystawiającego aktualnie w Galerii artysty, niebędących jednak elementem ekspozycji²⁰.

Wiązało się to z innym, bodaj najistotniejszym założeniem programu Ludwińskiego – w myśl ogólnych założeń pierwszy artykuł to mogła być:

[...] wypowiedź teoretyczna o sztuce, ale także różnego rodzaju impresje dokonywane nawet obok zasadniczego tematu; treścią drugiego

¹⁶ Ibidem, s. 1.

¹⁷ Ibidem, s. 4.

¹⁸ Ibidem, s. 1.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. S. Serafinowicz, *Galeria „Pod Moną Lisą”*, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015, s. 58.

artykułu byłoby ustosunkowanie się teoretyka sztuki zarówno do demonstrowanych na wystawie prac, jak również do wypowiedzi pisanej artysty. Obydwa artykuły stanowiłyby rodzaj dialogu pomiędzy plastykiem a teoretykiem plastyki, który nierzadko przekształcać by się mógł w formę ostrej polemiki. [...] Ponieważ obydwie artykuły zawierałyby te same, albo podobne problemy, można by tak je skonstruować, że przy odpowiednim układzie graficznym (podziały) dałyby się czytać dwójako: albo pionowo [...] jako dwie autonomiczne wypowiedzi, albo poziomo jak rozmowę. Byłaby to próba wprowadzenia nowych form pisania o sztuce, bardziej atrakcyjnych dla czytelników od tradycyjnych recenzji, nie mówiąc już o stereotypowych wstępach do katalogów²¹.

Celem Ludwińskiego było poszerzanie i swoiste dowartościowanie nie świadomości twórczej wystawiającego autora. Galeria mocno akcentowała znaczenie ujęć teoretycznych zwalczając „pozę artystowską”, wedle której prawdziwy artysta o sztuce wypowiadać się nie musi, bo robi to za niego jego twórczość. Dla Ludwińskiego i środowiska związanego z Galerią, obrazy – ani jakiegokolwiek inne przejawy aktywności twórczej – „nie mówiły”. Jeżeli odnajdywano ich głębsze treści, nie traktowano ich na równi z teoretycznymi tekstami. Jednocześnie „reguły gry”, jakie zaproponował Jerzy Ludwiński, wprowadzały wprost problematykę pojęć, idei, conceptów w zakres aktywności czy wręcz poszukiwań artystycznych (czego dobitnym przykładem była legendarna z dzisiejszego punktu widzenia wystawa „SP. Sztuka Pojęciowa”).

Stąd też wywodziła się „konceptualizacja” – stawianie przez plastyków pytań: „dlaczego?”, „na jakiej zasadzie (ja to robię)?”, „jak się to ma do form, idei, metod pracy?”. W gronie tym nikt nie zadawał pytania „czy można?” i nie dowiadywał się „co można, a czego nie można” – zarówno w praktyce artystycznej, jak i sposobie kontaktów interpersonalnych. Jedną z największych zasług Galerii było uznanie wypowiedzi artystów za bezcenny materiał w badaniach nad sztuką²².

Całość materiału publikowanego w „Odrze” przy okazji wystawy danego autora miała zawierać się w objętości 12 stron maszynopisu. Ludwiński zakładał konieczność normalizowania objętości publikacji

²¹ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 1–2.

²² Wywiad z prof. Z. Makarewiczem z 28.07.2016.

Galerii do jednakowych rozmiarów. W porozumieniu i przy wsparciu miesięcznika „Odra”, dało to możliwość wydawania 100 egzemplarzy nadbitki publikowanego materiału, jeszcze przed ukazaniem się numeru czasopisma w powszechnym obiegu. „Nadbitka taka – zakładał Ludwiński – wraz z wydrukowaną oddzielnie sztywną okładką [zawierającą program ideowy Galerii – uzupełnienie S.G.], powtarzającą się przy wszystkich wystawach, stanowiłaby rodzaj nietypowego katalogu”²³.

Cykl publikacji miesięcznika „Odra”, jego dostępność, a co za tym idzie, możliwość nabycia każdego nowego numeru, był kolejnym czynnikiem strukturalnym, determinującym funkcjonowanie Galerii – „Ponieważ nowe numery »Odry« można nabywać w kioskach 1. każdego miesiąca, ten dzień byłby także dniem otwarcia wszystkich wystaw galerii”²⁴. Przed tym dniem, tj. przed ukazaniem się publikacji w „Odrze”, nie ujawniano ani nazwiska wystawiającego artysty, ani jakichkolwiek innych założeń związanych z bieżącym przedsięwzięciem w Galerii Sztuki.

Wystawy otwierano o godzinie 11 w Klubie MPiK. Na otwarcie i zapoznanie się z ekspozycją zaproszeni byli wszyscy zainteresowani działalnością Galerii. Fakt, że przygotowywano kolejną wystawę oraz data jej otwarcia były powszechnie znane, dzięki informacjom w prasie codziennej – „Gazecie Robotniczej”, „Słowie Polskim” oraz „Wieczorze Wrocławia”. Galeria nie wydawała plakatów, katalogów (poza namiastką, jaką stanowiła nadbitka z „Odry”), ulotek²⁵. Samo otwarcie wystawy było zasadniczo momentem udostępnienia, nie zaś salonowym wydarzeniem (wernisażem) w tradycyjnym rozumieniu.

Wielekroć istotniejszym wydarzeniem, według założeń programowych Ludwińskiego, było spotkanie dyskusyjne. Organizowano je w czytelni Klubu, zazwyczaj o godzinie 17., w ciągu tygodnia od dnia otwarcia wystawy. Napisanie przez prezentowanego artystę tekstu do publikacji w „Odrze” oraz udział krytyka i artysty w spotkaniu z publicznością były obowiązkowe²⁶.

²³ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 2.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Zob. Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971*, s. 3.

²⁶ Ibidem.

Każde spotkanie – pisał Ludwiński – składałoby się z 3 części: krótkiej prelekcji teoretyka sztuki, wypowiedzi artysty i ogólnej dyskusji. Wypowiedź dwóch pierwszych nie mogłaby być powtórzeniem artykułu z „Odry”, ale raczej próbą krytycznego ustosunkowania się do nich, czy też rozwinięcia tez tam zawartych (wypowiedzi pisane od ustnych dzieli okres ok. 6 tygodni). Natomiast wszyscy dyskutanci mogliby się ustosunkować zarówno do wypowiedzi plastycznej w formie eksponowanych na wystawie prac, jak również do czterech różnych wypowiedzi teoretycznych artysty i teoretyka sztuki. Prelekcje w KMPiK-u pomyślane byłyby równocześnie w taki sposób, żeby obejmowały całokształt problemów zawartych w sztuce współczesnej²⁷.

Wymogi te pokrywały się z najistotniejszym – a zarazem najtrudniejszym do realizacji – założeniem programowym Galerii, aby wystawiać prace artystów w „momencie zmian”²⁸.

Zgodnie z powyższym postulatem, w działalność Galerii „Pod Moną Lisą” od samego początku jej istnienia wpisana była spoczywająca na barkach krytyka „odpowiedzialność na zasadzie ryzyka”. Przedmiotem wystaw miały być bowiem propozycje artystyczne stanowiące – zarówno pod względem formalnym, jak i znaczeniowym – przełom, a niekiedy pełny zwrot w dotychczasowej formule wizualnej prezentowanych artystów. Ludwiński wskazywał konieczność osobistego zaangażowania i pełnej, indywidualnej odpowiedzialności krytyka za wybór prezentowanych artystów i propozycji artystycznych będących przedmiotem poszczególnych wystaw. Stąd też Ludwiński, a później kolejni krytycy dokonywali arbitralnych wyborów, prezentując artystów, których uważali w danym momencie za najbardziej interesujących, ale szerzej nieznanych, w twórczości których dokonywał się właśnie „moment zmian”, tj. zasadniczy przełom – artystów poszukujących oryginalnych, sobie tylko właściwych formuł twórczych, osiąganych i zmienianych na rzecz kolejnych, coraz to nowych jakości i wartości plastycznych. Wystawy traktowane były jako „ujawnienie procesu”; bezkompromisowe, krytyczne ukierunkowanie na teraźniejszość i (przede wszystkim) przyszłość²⁹.

²⁷ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 2.

²⁸ Zob. Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą...*, s. 3.

²⁹ Zob. L. Nader, *op. cit.*, s. 48.

Nowatorstwo koncepcji, pozainstytucjonalny charakter przedsięwzięcia, a zarazem najwyższy poziom propozycji artystycznych oraz teoretycznego programu przy jednoczesnym nastawieniu popularyzatorskim i otwarciu na publiczność – zaowocowały społecznym sukcesem „galeryjnego projektu” Ludwińskiego. Odczucia szerokich kręgów publiczności, stanowiącej środowisko ludzi o różnym wykształceniu i zróżnicowanych pozycjach społecznych pokrywały się w zdecydowanej większości z (niekiedy radykalnymi) dążeniami prezentowanych w Galerii artystów. „Od pierwszego pokazu [...] popularność galerii przeszła wszelkie oczekiwania. Sala czytelní klubowej okazała się o wiele za ciasna i często brakowało nawet miejsc stojących”³⁰.

Średnia frekwencja na [...] dyskusjach wynosiła 170 osób, średnia zaś ilość osób zabierających głos w dyskusji – 10. [...] wystawa inaugurująca działalność Galerii [...] spełniła oczekiwania organizatorów, a mianowicie cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, frekwencja na dyskusji (350 osób) była frekwencją niespotykaną dotychczas na żadnej publicznej dyskusji o plastyce współczesnej w kraju. W dyskusji zabrało głos 20 osób różnego wieku (od 17 do 60 lat), płci obojga³¹.

Galeria łączyła w sobie kilka funkcji i stąd wynika jej atrakcyjność dla publiczności i artystów. Była otwartym warsztatem twórczym na tyle, na ile pozwalały warunki – co ówczesnie we Wrocławiu było zjawiskiem zdecydowanie niespotykanym w oficjalnych salonach [...]. Była ta galeria forum otwartej dyskusji z pełnym równouprawnieniem jej uczestników, o co szczególnie dbał J. Ludwiński, a to było na pewno rzeczą absolutnie nową na tym terenie. Była też galeria forum konfrontacji różnych założeń teoretycznych, ośrodkiem popularyzacji nowych metod w plastyce czystej i nowych rodzajów artystycznych jak przedstawienie, poezjografia, tekst³².

Działalność Galerii zakładała bowiem nie tylko popularyzację, ale też żywy, w zasadzie interakcyjny kontakt artystów i krytyków

³⁰ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą...*, s. 4.

³¹ M. Berny, *Metody upowszechniania współczesnej sztuki plastycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. S. Kaczmarka, 1970, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 26–27.

³² Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą...*, s. 4.

z publicznością, mającą wszelkie kompetencje do brania udziału w dyskusji o sztuce. Ludwiński dostrzegał zaniechania powszechnej praktyki wystawowej. Pozbawiona waloru teoretycznego, pusta dekoracyjność eksponatów wyrwanych z szerszego kontekstu zdarzeń artystycznych czyniła problematykę wystaw niezrozumiałą (a co za tym idzie, bezwartościową) dla publiczności. „Pod Moną Lisą”, dzięki zabiegom Ludwińskiego (pokazy, prelekcje, dyskusje), publiczność wciągana była w epicentrum artystycznej gry, co obligowało ją do aktywnego śledzenia otwartego procesu twórczego, którego zresztą była częścią. Tym zasadniczo różniła się Galeria Klubu MPiK od innych „punktów wystawowych” w pewnej mierze odizolowanych od szerszej publiczności i praktyki rzeczywistej debaty, będącej niewątpliwie istotnym czynnikiem kulturotwórczym. Jeżeli chodzi o praktykę społecznego funkcjonowania sztuki, była Galeria zjawiskiem unikatowym, absolutnie nowatorskim, a jednocześnie – patrząc z perspektywy „impres artystycznych” ostatnich 50 lat – niemożliwym do powtórzenia. Efekt ten osiągnęła przy minimalnych nakładach finansowych i technologicznych, co podwójnie daje do myślenia, w obliczu konfrontacji jej możliwości i zasobów wystawienniczych (finansowych, lokalowych, marketingowych, logistycznych etc.) ze skalą obecnych, często bezowocnych inwestycji w umasowienie i konsumpcję „sztuki” (zarówno ze strony instytucji publicznych, jak i podmiotów prywatnych).

Gwoli wyjaśnienia doprecyzować należy, że w *Ogólnym programie artystycznym i organizacyjnym* na określenie Galerii Sztuki Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, używał Ludwiński roboczej nazwy „Mikrogaleria”. Nierzadko w źródłowych materiałach archiwalnych spotkać się można z określaniem „Galeria Ludwińskiego”. Szybko jednak zyskała ona nazwę, pod którą przeszła do historii sztuki i kultury współczesnej.

Znakiem galerii – jak podaje Zbigniew Makarewicz – była reprodukcja schematu kompozycyjnego *Mony Lisy Giocondy* Leonarda da Vinci wykonanego przez Władysława Strzemińskiego stale zamieszczana w winiecie galerii w „Odrze” – stąd wkrótce utarła się popularna, nieoficjalna nazwa galerii „Pod Moną Lisą”. (Na okładce „katalogu” reprodukowano rastrowaną reprodukcję obrazu z napisem u dołu „Galeria Sztuki”.)³³

³³ Ibidem, s. 4.

Winiętę w „Odrze” zaprojektował Zbigniew Paluszak³⁴. Schemat stanowiący podstawę dla logo oraz nazwy Galerii nie był jedynie udaną kompozycją graficzną – odnosił się bowiem do głównych założeń teoretycznych programu Jerzego Ludwińskiego.

Wizerunek ten – jak pisze Luiza Nader – nie bez powodu przywołuje dwie figury, a wraz z nimi pewien określony „kapitał symboliczny”. Z jednej strony Leonardo da Vinci i Strzemiński uosabiali dla Ludwińskiego figurę artysty filozofa, artysty intelektualisty, legitymizując jego własne idee: postulat zerwania z modernistycznym modelem artystycznej teorii i *praxis*. Z drugiej strony przywołanie postaci Władysława Strzemińskiego można uznać za odwołanie do etosu przedwojennej awangardy. Przedmiotem fascynacji Ludwińskiego była nie tyle teoria widzenia, ile raczej koncepcje Strzemińskiego dotyczące ewolucji sztuki, model artysty-naukowca dochodzącego wewnętrznej logiki sztuki nawet za cenę zaniechania, milczenia. Chodziło tu o wizję awangardy tożsamą z określoną, nonkonformistyczną postawą wobec świata, o poetykę milczenia. Wizerunek Mony Lizy stanowi klucz do programu konstruowanego przez krytyka, jest rebusem ujawniającym tradycję pisania, myślenia i tworzenia, z którą krytyk się utożsamiał³⁵.

„Pod Moną Lisą” konsekwentnie stymulowano (narastającą) aktywność teoretyczną środowiska plastycznego, co miało „[...] wielkie znaczenie dla wymiany myśli, a co za tym idzie – zwiększenia tempa poszukiwań w dziedzinie sztuki”³⁶. Obieg i oddziaływanie informacji rozszerzała Galeria poza kręgi wrocławskie, uruchamiając sieć bezpośrednich kontaktów z innymi środowiskami artystów i krytyków, czy to za sprawą publikacji w „Odrze”, czy też dzięki plebiscytowej formule wystaw (od trzeciego sezonu swojej działalności). W tymże wariacie, skupiała ścisłą naówczas czołówkę polskiej krytyki, uznawaną obecnie za „neoawangardową” (a wytypowaną w większości przez samego Ludwińskiego).

³⁴ Zob. S. Serafinowicz, *Galeria pod Moną Lisą...*, s. 56.

³⁵ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, s. 46–47.

³⁶ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 3.

Działalność Galerii „Pod Moną Lisą” była ważna dla rozwoju poszczególnych artystów, ale też ze względu na całokształt współczesnej dynamiki twórczości artystycznej w Polsce i poza jej granicami

Galeria zdołała umieścić w szerszym narodowym i europejskim kontekście artystów i dzieła wybrane z lokalnego, wrocławskiego środowiska i jego bardzo młodej tradycji artystycznej (Symposium Plastyczne Wrocław ’70, Wystawa Grupy Phases, Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej Atelier ’72 w Edynburgu). Pod wpływami różnych form działalności galerii (wystawy, odczyty, dyskusje, publikacje, polemiki) następuje reorientacja na inny nurt tradycji w sztuce światowej w stosunku do dominującego dotychczas w Polsce wzoru „Szkoły Paryskiej”, przez wskazanie aktualności tradycji wywodzącej się z kręgu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego z jednej strony, a Marcela Duchampa z drugiej, dadaistycznej orientacji³⁷.

Zwrot ten niewątpliwie dowartościował intuicje, tendencje oraz inicjatywy artystyczne, które pojawiły się we Wrocławiu jeszcze w latach 50. Jednocześnie oddziaływał na lokalne, nieformalne, ale silnie związane środowisko przez wiele lat po zamknięciu Galerii. To osobliwe przedłużenie działalności determinowało kształt kolejnych, znakomitych i oryginalnych osiągnięć kultury Wrocławia. Chociażby: Galerii „Permafo”, Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej (zainicjowanej przez Wandę Gołkowską i Jana Chwałczyka jako próby uruchomienia i zdynamizowania obiegu informacji za pośrednictwem tablicy ogłoszeniowej we wrocławskim Klubie Związków Twórczych), Galerii „Babel” (prezentującej działalność pracowni Barbary Kozłowskiej oraz kolekcjonowane przez artystkę materiały – plakaty, katalogi, zawiadomienia – eksponowane następnie w maju 1972 roku we wrocławskim BWA, razem z zaaranżowanym przez Kozłowską ściennym graffiti, składającym się z rysunków oraz tekstów wykonanych przez publiczność na papierze, przyklejonym następnie do ściany)³⁸. Za daleką konsekwencję działalności Galerii Ludwińskiego uznać można również Studio Kompozycji Emocjonalnej.

³⁷ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971...*, s. 9.

³⁸ Wywiad z prof. Z. Makarewiczem z 28.07.2016.

W kontekście działalności Galerii „Pod Moną Lisą”, wspomnieć należy o Ośrodku Dokumentacji Sztuki, który stanowił pierwszy element budowy Centrum Badań Artystycznych. Po roku funkcjonowania, decyzji władz oraz interwencji SB, Ośrodek przestał istnieć. Dzięki reakcji Zbigniewa Makarewicza oraz Jerzego Ludwińskiego, część z przeznaczonych do zniszczenia zbiorów udało się uratować. Materiał ten eksponowany był później w Galerii „X” w ramach wystawy „Przestrzeń w Przestrzeni”, na dziesięciolecie Sympozjum Wrocław ’70. Posłużył również do sporządzenia wydawnictwa o Sympozjum³⁹.

Warto wspomnieć również, że próba reaktywacji Galerii „Pod Moną Lisą”, ale już według innego modelu postępowania i pod inną nazwą – „Pole gry” – nastąpiła prawie natychmiast, bo w 1972 roku, podczas sesji w ramach Pleneru Dolnośląskiego w Bolesławcu. Podobnie jak w Klubie MPiK, przedsięwzięcie to funkcjonować miało za sprawą niemalże zerowego budżetu, rozpoczynając swą działalność w absolutnie peryferyjnym ośrodku (jakim był Bolesławiec). Barię zaporową dla tejże inicjatywy okazała się decyzja władz wojewódzkich, które nie były w stanie zaakceptować przedsięwzięcia pozbawionego utrwalonego już (czy to w kraju, czy na świecie) wzorca modelu funkcjonowania. „Pole gry” – zbieżnie zresztą z poprzednimi założeniami Ludwińskiego – mogło i miało spontanicznie „ewoluować” do postaci uprzednio niezaplanowanej. Obawę władz przed ewentualnymi rozmiarami (i przyszłą skalą zjawiska), wzmacniały wrogie głosy ze strony niektórych plastyków, pomijanych przez Jerzego Ludwińskiego przy typowaniu najciekawszych naówczas propozycji artystycznych, a więc pokrzywdzonych w środowiskowej „grze o prestiż”⁴⁰.

Krytykę działalności Galerii „Pod Moną Lisą” (czy jeszcze w czasie jej istnienia, czy po jej zamknięciu) zawierały liczne opinie publikowane również w prasie. W pewnym sensie jednym z kluczowych elementów „aktywizacji” publiczności, a także programowej ewolucji kształtu i metody Galerii, było stymulowanie fermentu intelektualnego,

³⁹ Chodzi o publikację: *Sympozjum plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

⁴⁰ Na podstawie wywiadu z prof. Zbigniewem Makarewiczem, który przeprowadziłem 29.07.2016 roku. Zapis rozmowy w moim posiadaniu.

dyskusji i polemik. Wpisywał je Ludwiński w immanentne założenia „artystyczne i organizacyjne”, z tym jednak zastrzeżeniem, że miała to być krytyka rzeczowa, a więc bazująca na możliwie wysokiej precyzji pojęć i dobrej znajomości przedmiotu, którego owe pojęcia mają dotyczyć. Realia jednak często okazywały się inne: bezprzedmiotowa, bo nazbyt ogólna krytyka przeciwników Galerii była bardzo często po prostu symptomem niewystarczającego (bądź znikomego) poziomu wiedzy o sztuce, co prowadziło do niezrozumienia podejmowanej problematyki oraz stylistyki wystawianych prac, w grę wchodziły także niekiedy uprzedzenia czy nawet swego rodzaju zawiść w stosunku do osoby oraz inicjatywy Ludwińskiego.

Jeden z najostrzej sformułowanych głosów krytycznych wobec działalności Galerii „Pod Moną Lisą” zawierał tekst opublikowany na łamach tygodnika „Wiadomości” podpisany inicjałami H.W.:

Zarzucam „Galerii pod Moną Lisą” zbyt daleko posunięty brak krytycyzmu; w dążeniu do oryginalności ciągle odkrywanie na nowo dobrane światu znanego banału. Większość prezentowanych przez „Galerię pod Moną Lisą” przedmiotów pseudoplastycznych nie mieści się nawet w ramach tzw. twórczości turpistycznej, kultu brzydoty. To po prostu autoironia! Kryje się w tym odwaga ekshibicjonisty, połączona z dziwną, nieuzasadnioną pretensjonalnością odkrywcy. Patrzcie pasibrzuchy – śmietnik, który jest we mnie, to odwzorowanie śmietnika w ogóle, śmietnika-świata. W działalności artystycznej gros wystawców nie widać (może czuć) tych powiązań podmiotowo-przedmiotowych, będących miernikiem dzieła sztuki. Prezentowanie publiczności faktów pseudoplastycznych nie mieści się również w kategoriach twórczego buntu. Brak obiektywności w tych przedmiotach odbiera im prawo do generalizacji. Może to być jedynie bunt jednostkowy – przeciwko samemu sobie. A taki bunt, jeśli nie świadczy o rozdzieleniu jaźni, to na pewno o złej drodze artystycznej. Podobno wśród uczestników „Galerii pod Moną Lisą” znajduje się wielu uzdolnionych niegdyś plastyków, którzy wyrzekli się samych siebie, przeszli samych siebie. Jestem optymistą – wierzę, że z „Galerii pod Moną Lisą” coś jeszcze wyrośnie⁴¹.

⁴¹ H.W., *Galernicy*, „Wiadomości” 1971, nr 16, s. 10.

Także w opinii kapitana Mieczysława Gronostaja z Wydziału III Służby Bezpieczeństwa KW MO we Wrocławiu działalność Galerii nie zasługiwała na poparcie.

„Twórcy” ci, uważający się za awangardę artystyczną, stawiają sobie za cel odrodzenie rodzimej sztuki współczesnej. Starają się negocjować niewątpliwe osiągnięcia ZPAP-u, twierdząc, że w oficjalnych salonach wystawowych kicz sąsiaduje z arcydziełem, przeważa malarstwo przeciętne, mało zróżnicowane. Zdaniem ich obraz sztuki współczesnej pojawia się tylko wówczas, gdy śledzimy rzeczy nieprzeciętne. [...] Tymi „zaangażowanymi grupami artystów i krytyków” skupionymi wokół galerii „Mona Lisa” we Wrocławiu są m.in. Jerzy Ludwiński, krytyk, nałogowy alkoholik. Obznajomiony na bieżąco ze wszelkimi nowymi propozycjami artystycznymi na Zachodzie, jest rzecznikiem ich haseł na gruncie polskim. [...] Pseudo-nowatorzy skupiający się przy galerii „Mona Lisa” negują oficjalnie nasze wartości, nie uznają drogi do szukania i sięgania do kultury narodowej, biorąc bezkrytycznie pod pozorami awangardy artystycznej gotowe recepty teoretyków zachodnich, w większości niesprawdzone na naszym gruncie i godzące w socjalistyczną rzeczywistość. [...] Reasumując – należałoby stwierdzić dużą prężność w działalności „Mony Lizy” i jej powiązania z galeriami tego typu w Polsce. Działalność galerii „Mona Lisa” jest przez nas kontrolowana operacyjnie. W przypadku uzyskania dodatkowych danych, które miałyby aspekt niepożądany, powiadomimy Departament⁴².

Przytaczane stwierdzenie, mimo negatywnego stosunku kapitana Gronostaja, oddaje częściowo ówczesny stan faktyczny – Ludwińskiemu rzeczywiście chodziło o coś nowatorskiego i nieprzeciętnego. Nie był jednak wywrotowcem godzącym w „socjalistyczną rzeczywistość” (przynajmniej nie stanowiło to jego głównego założenia),

⁴² Mieczysław Gronostaj, informacja dot. działalności nieoficjalnych salonów wystawowych sztuki – Wrocław, dn. 22.08.1970. Tajne – materiały SB (IPN Wr054/1626). Cyt. za: K. Popiński, *Kiedy artysta był twórcą historii. Wybór źródeł do historii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946–1989*, wybór i oprac. K. Popiński, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artyistyczne ASP we Wrocławiu” 2006–2007, nr 5, s. 168.

ale krytykiem-pionierem, który – jako jeden z nielicznych – trafnie rozpoznawał zasadniczy przełom zachodzący w sferze zjawisk artystycznych w „epoce postartystycznej”, co wiązało się z praktycznym postulatem modernizacji i ściślejszego „dostosowania” samej krytyki do dynamiki ówczesnych zjawisk artystycznych. „Być może jednak – pisał w 1970 roku Ludwiński – 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”⁴³.

Zdaniem autora niniejszego artykułu, fenomen osobowości i tytanicznej aktywności animacyjno-krytycznej Ludwińskiego ujawnił się szczególnie wyraziście za sprawą działalności Galerii „Pod Moną Lisą”, w trakcie pobytu jej założyciela we Wrocławiu. Jak podaje Jarosław Kozłowski, kapitalnie charakteryzując warsztat lubelskiego krytyka, Ludwiński:

[...] posługiwał się jedynie zwięzłymi konspektami, często po prostu rysunkowymi diagramami, na kanwie których konstruował myśli i zdania. Budował swoje wypowiedzi *na żywo*, stawiał hipotezy, rozpatrywał je krytycznie z różnych punktów widzenia, uściślając albo korygując w polemice z samym sobą i ze słuchaczami, których opinie szanował i traktował bardzo poważnie. Nie przywiązywał wagi do zapisu tego, co mówił, tak jak nie przywiązywał szczególnej wagi do własności intelektualnej swoich oryginalnych koncepcji rozwoju sztuki czy pionierskich wizji jej społecznego funkcjonowania. Często powtarzał, że nie chce pozostawiać po sobie żadnych trwałych śladów. Cenił efemeryczność, która dawała mu możliwość swobodnej wypowiedzi i poczucie wolności⁴⁴.

⁴³ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, s. 66.

⁴⁴ J. Kozłowski, *Zamiast wstępu*, [w:] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, s. 12.

Tabela 1. Kalendarium aktywności wystawowej Galerii „Pod Mona Lisą”

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
1.	1–10.12.1967	Zdzisław Jurkiewicz	Jerzy Ludwiński	Tak
2.	3–13.01.1968	Wanda Gołkowska		Tak
3.	1–10.02.1968	Henryk Stażewski		Tak
4.	1–10.03.1968	Anna Szpakowska-Kujawska		Tak
5.	1–3.04.1968	Wanda Gołkowska, Krystyna Mikołajewska, Anna Szpakowska-Kujawska, Zdzisław Jurkiewicz, Jarosław Kuszewski, Zbigniew Makarewicz, Wiesław RembIELiński		Nie
6.	21–31.05.1968	Adam Styka		Tak
7.	1–10.06.1968	Andrzej Wojciechowski		Tak
8.	1–9.10.1968	Jerzy Rosołowicz		Tak
9.	1–9.11.1968	Jarosław Kozłowski		Tak
10.	2–10.12.1968	Stanisław Drózd, Zbigniew Makarewicz		Tak

Tab. 1 (cd.)

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
11.	10–20.01.1969	Jan Chwałczyk	Jerzy Ludwiński	Tak
12.	31.01–4.02.1969	Włodzimierz Borowski		Nie
13.	17–26.04.1969	Michał Diament		Tak
14.	3–9.05.1969	Jan Chwałczyk, Wanda Gólkowska, Andrzej Wojciechowski		Tekst Jerzego Ludwińskiego <i>Galeria i... przemysł</i>
15.	10–15.06.1969	Włodzimierz Borowski		Tak
16.	3–10.10.1969	Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Rosołowicz, Henryk Stażewski		„Wyniki” ankiety <i>Galeria XXI wieku</i>
17.	9–30.11.1969	Koji Kamoji		Nie
18.	3–9.12.1969	Andrzej Bereziański	Andrzej Kosiłowski	Tak
19.	26.02–1.03.1970	Adam Marczyński, Jerzy Rosołowicz, Andrzej Pawłowski, Jan Ziemiński		

20.	2-4.03.1970	Włodzimierz Borowski, Stanisław Fijałkowski, Zbi- gniew Makarewicz, Andrzej Matuszewski		
21.	5-9.03.1970	Jan Chwałczyk, Jerzy Fedorowicz, Jerzy Jamuszkiewicz, Adam Styka		
22.	19-23.03.1970	Władysław Hasior, Anna Szpakowska-Kujawska, Andrzej Wojciechowski		
23.	24-31.03.1970	Wanda Golkowska, Maria Michalowska, Anastazy Wiśniewski		
24.	16-20.04.1970	Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Jarosław Kozłowski, Ludmiła Popiel, Ryszard Winiarski		

Tab. 1 (cd.)

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
25.	21–23.04.1970	Barbara Kozłowska, Konrad Jarodski, Alfons Mazurkiewicz, Zdzisław Jurkiewicz, Krystyn Zieliński	Prezentacje związane z Sympozjum Pla- stycznym Wrocław ‘70	Nie (w maju 1970 opubliko- wany został tekst A. Dziedu- szkiego ogólnie traktujący o Sympozjum Plastycznym Wrocław ‘70*).
26.	24–30.04.1970	Zbigniew Gostomski, Edward Krasinski, Henryk Stażewski		
27.	3–6.04.1970	Tomasz Kawiak	Bożena Kowalska	Tak
28.	07.1970 (publikacja związana z mikro- prezentacją prac Sosnowskiego w Galerii „Pod Moną Lisą”)**	Kajetan Sosnowski	Mariusz Hermansdorfer	Tak
29.	4–9.06.1970	Feliks Szyszko	Maciej Gutowski	Tak
30.	3–6.11.1970	Mściwój Olewicz	Antoni Dzieduszycki	Tak

31. (32).	4-9.12.1970 10.02.1971	Zbiorowa wystawa „Sztuki Pojęciowej”	
		Grupa „Phases”	Wystawa z inicjatywy J. Ludwińskiego przy współpracy A. Dzieduszyckiego, zorganizowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu ze względu na rozmiar ekspozycji
32.	2-9.02.1971	Anastazy Wiśniewski	Andrzej Kostołowski
33.	2-9.03.1971	Zbigniew Dłubak, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz	Antoni Dzieduszycki
34.	2-9.04.1971	Tadeusz Brzozowski	Jacek Woźniakowski

* Zob.: A. Dzieduszycki, *Symposium plastyczne Wrocław 1970*, „Odra” 1970, nr 5.

** W komentarzu do wystawy Sosnowskiego, zamieszczonym w „Odrze” (wydanie wakacyjne lipiec-sierpień 1971), pełniący rolę krytyka Mariusz Hermansdorfer wskazywał na prezentację „Pentaptiku z czerwieniami” w Galerii „Pod Moną Lisą” jako zaowiedz otwieranej w Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu ekspozycji kilkunastu kompozycji przestrzennych Sosnowskiego. W tekście publikowanym na łamach „Odry” Hermansdorfer zacytował wypowiedzi Bożeny Kowalskiej, Janusza Boguckiego, Andrzeja Kostołowskiego, Jana Madeyskiego. Sosnowski zaś opublikował dwa rysunki, „gryzmoly” – jak sam je nazwał – oraz krótki list do redakcji „Odry”, bardzo ogólnej treści. Zob.: M. Hermansdorfer, K. Sosnowski, [teksty w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7-8, s. 83-84.

Źródło: opracowanie własne.

Bibliografia

Źródła

- Bereziański A., *Krag*, „Odra” 1969, nr 12, s. 85–87.
- Berny M., *Metody upowszechniania współczesnej sztuki plastycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. S. Kaczmarka, 1970, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Borowski W., *Fubki tarb*, „Odra” 1969, nr 6, s. 89–92.
- Brzozowski T., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 4, s. 79.
- Chwałczyk J., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Chwałczyk J., *Portret zbiorowy (z cyklu Portrety i Autoportrety)*, „Odra” 1969, nr 1, s. 75–78.
- Diamant M., *Postrzeżanie*, „Odra” 1969, nr 4, s. 77–79.
- Dłubak Z., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 3, s. 91–96.
- Drózd S., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 93.
- Drózd S., *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73–76.
- Dzieduszycki A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 11, s. 77–80.
- Dzieduszycki A., *Dialog z rzeczywistością*, „Odra” 1971, nr 3, s. 91–92.
- Dzieduszycki A., *Symposium plastyczne Wrocław 1970*, „Odra” 1970, nr 5.
- Dzieduszycki A., *Sztuka w procesie samozniszczenia*, „Odra” 1971, nr 2.
- Dzieduszycki A., *Układ zamknięty czyli dramat kontestatora*, „Odra” 1971, nr 2, s. 81–82.
- Gołkowska W., *Układy otwarte*, „Odra” 1968, nr 1, s. 66–70.
- Gutowski M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 10, s. 79–81.
- H.W., *Galernicy*, „Wiadomości” 1971, nr 16, s. 10.
- Hermansdorfer M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7–8, s. 83–84.
- Jurkiewicz Z., *Wysoko intensywnie*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61–67.
- Kawiak T., *Przestrzeń*, „Odra” 1970, nr 4, s. 91.
- Kostołowski A., *Podłączenie*, „Odra” 1971, nr 2, s. 79–80.
- Kostołowski A., *Wycieczka*, „Odra” 1969, nr 12, s. 85–88.
- Kowska B., *Tomasza Kawiaka Jarmark niespodzianek*, „Odra” 1970, nr 4, s. 89–91.
- Kozłowska B., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Kozłowski J., *Collages*, „Odra” 1968, nr 11, s. 70–72.
- Lach-Lachowicz N., Lachowicz A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 3, s. 92–96.

- Ludwiński J., [tekst o wystawie A. Szpakowskiej-Kujawskiej w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 3, s. 55–57.
- Ludwiński J., *Galeria XXI wieku*, „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Ludwiński J., *Galeria... i przemysł*, „Odra” 1969, nr 5, s. 84.
- Ludwiński J., *Historia jednego płotu*, „Odra” 1969, nr 4, s. 77–79.
- Ludwiński J., *Konkret i „Baba w babie”*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73–76.
- Ludwiński J., *Liczby i intuicja*, „Odra” 1968, nr 2, s. 63–66.
- Ludwiński J., *MIKROGALERIA. Ogólny program artystyczny i organizacyjny. Galeria Pod Moną Lisą 1967, Działu Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, kopia maszynopisu, sygnatura KR 8009, wersja datowana na 1969.*
- Ludwiński J., *Mimikra Neutrdromu*, „Odra” 1968, nr 10, s. 79–82.
- Ludwiński J., *O Jurkiewiczu*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61–67.
- Ludwiński J., *Panorama Styki*, „Odra” 1968, nr 5, s. 71–74.
- Ludwiński J., *Pokaz Jarosława Kozłowskiego*, „Odra” 1968, nr 11, s. 70–73.
- Ludwiński J., *Portret syntetyczny*, „Odra” 1969, nr 1, s. 75–77.
- Ludwiński J., *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1, s. 66–72.
- Ludwiński J., *Przypisy do Wojciechowskiego*, „Odra” 1968, nr 6, s. 79–82.
- Ludwiński J., *Reportaż z „antyhappeningu”*, „Odra” 1969, nr 6, s. 89–92.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011.
- Makarewicz Z., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 92.
- Makarewicz Z., *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany, sygnatura KR 008643, Wrocław 1971.*
- Makarewicz Z., *Galeria Sztuki Pod Moną Lisą, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany, sygnatura KR 006368, Wrocław 1971.*
- Makarewicz Z., *Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12, s. 76.
- Olewicz M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 11, s. 77–79.
- Rembieliński W., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 93.
- Rosołowicz J., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 92–93.
- Rosołowicz J., *Neutrdrom*, „Odra” 1968, nr 10, s. 79–80.
- Sagan L., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 94.
- Sosnowski K., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7–8, s. 83–84.
- Stażewski H., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 2, s. 63–66.

- Styka A., *Stymulatory*, „Odra” 1968, nr 5, s. 71–74.
Szpakowska-Kujawska A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 3, s. 55–58.
Szyszko F., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 10, s. 79–81.
Wiśniewski A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 2, s. 79–80.
Wojciechowski A., *Przypisy*, „Odra” 1968, nr 6, s. 79–82.
Woźniakowski J., *O Tadeuszu Brzozowskim*, „Odra” 1971, nr 4, s. 79–80.

Opracowania

- Dzikię pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015.
Kiedy artysta był twórcywem historii. Wybór źródeł do historii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946–1989, wybór i oprac. K. Popiński, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne” 2006–2007, nr 5.
Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
Symposium plastyczne Wrocław '70, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

A critic in the “post-artistic era”. About the concept of Jerzy Ludwiński on the example of the activity of Gallery “Pod Moną Lisą”

Abstract

The article contains general characteristics of the Gallery “Pod Moną Lisą” in relation to the person and pioneering assumptions of Jerzy Ludwiński. I present the most important facts about the creation, program and functioning of the Gallery; the reactions and a general calendar of exhibition activities. I assume that the fact of the existence and success of the Gallery, in addition to Ludwiński’s titular contribution, largely determined the specificity of then Wrocław. I’m also trying to determine the importance and importance of the novel variant of Ludwiński’s artistic critique successfully implemented by the Gallery, both during its period of operation and after its closure.

Keywords: critic, novelty, exhibition, discussion, audience.