



Piotr Lisowski  
**PERYFERYJNE POLE GRY. TAM,  
 GDZIE WSZYSTKO SIĘ KOŃCZY  
 ALBO ZACZYNA**

Wiosną 1975 roku Jerzy Ludwiński opuścił na stałe Dolny Śląsk i Wrocław, przenosząc się do Torunia. Wówczas we Wrocławiu nikt już nie myśli o powstaniu Muzeum Sztuki Aktualnej, Galeria pod Moną Lisą od czterech lat nie funkcjonuje, milkną echa Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, a ostatnia szansa na zmianę – Ośrodek Dokumentacji Sztuki – zostaje rozwiązany z powodu likwidacji stanowisk pracy niespełna po roku od powołania go przez Wydział Kultury. Sam Ludwiński w tamtym czasie pomieszkuje w oddalonym o ponad 50 kilometrów Lubiążu. Wspólnie z malarką Małgorzatą Iwanowską pomagają jako terapeuci w znajdującym się tam Oddziale Leczenia Toksykomanów przy Wojewódzkim Szpitalu dla Nerwowo i Psychicznie Chorych kierowanym przez doktora Zbigniewa Thillego. Potem już razem przeprowadzają się do Torunia.

### WYMYKAJĄCE SIĘ POLE GRY

Moment wyjazdu Iwanowska wspominała tak: „Nie chciał opuszczać tych stron. Sytuacja przypominała [...] pożegnania Jurka z Lublinem, po sympozjum w Puławach: nie dało się dłużej zostać, ani przez jeden dzień. Bez szans na dalszą pracę, bez mieszkania, bez jakiegokolwiek punktu zahaczenia. Staliśmy więc na skraju szosy. Był majowy świt. [...] Zatrzymaliśmy jakiegoś żuka i ruszyliśmy, zostawiając po prawej stronie, za lasem i Odrą, monumentalne opactwo cystersów w Lubiążu. [...] Jurek patrzył w dal, siedząc tyłem do kierunku jazdy, [...] na szmaragdowy Dolny Śląsk, znikający w szarej mgle [...]”<sup>1</sup>. Przyrównanie wyjazdu z Wrocławia do sytuacji z 1966 roku i jego pożegnania z Lublinem zaraz po zakończeniu Sympozjum Artystów i Naukowców *Sztuka w zmieniającym się świecie* w Puławach wydaje się znamienne. Zarówno ze względu na wyczerpanie się możliwości zawodowych i opór urzędniczy, jak i bezkompromisowość samego Ludwińskiego w podejściu do sztuki i wyborów artystycznych.

Działania krytyka znajdowały się często w kontrze do ówczesnych oficjalnych standardów polskiej kultury artystycznej. Nakierowane były na model działania będący w ruchu, nastawiony na żywą debatę, aktywne uczestnictwo i nieustanną zmianę. Ludwiński, zainteresowany artystami, którzy wnoszą nowe, oryginalne wartości, jednocześnie fascynował się rozpadem hierarchii, kanonów wszelkich struktur w sztuce. Był uczestnikiem życia artystycznego i w dużej mierze jego kreatorem w latach 60. i 70. Angażował się szczególnie w budowę eksperymentalnych modeli instytucjonalnych, ale także w ruch sympozjalno-plenerowy, w którym widział ideę ruchomego centrum artystycznego, będącego miejscem manifestacji artystycznej, jak również konfrontacji i sporu pomiędzy artystami oraz teoretykami. To w tych przestrzeniach aktywności, opartych na efemeryczności, dążących do decentralizacji pola

1 M. Iwanowska-Ludwińska, *Jurek. Szkice do portretu*, Toruń 2004, s. 34.

sztuki i konfrontacji artystycznej, Ludwiński wybrzmiał najpełniej ze swoimi teoriami, pasjami, upodobaniami czy wyborami artystycznymi.

W ciekawy sposób ten portret ilustruje praca Natalii LL, dedykowana Ludwińskiemu, o znamienym tytule *List gończy*. Instalacja, zrealizowana w sierpniu 1970 roku w czasie VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach, składała się z dziewięciu sześciennych kostek, z których każda została oklejona zdjęciami. Trzy z nich ukazywały krytyka (sfotografowanego w sposób, w jaki fotografuje się przestępców – widok z dwóch profili i *en face*, dodatkowo będącego w koszuli w paski przypominającej strój więzienny), kolejne natomiast przedstawiały las w Osiekach, kubańskie cygareto oraz potwierdzenie wpłaty składki na Polski Związek Wędkarski, wystawione na nazwisko Andrzeja Lachowicza. Układając kostki, można było uzyskać 720 wariantów.

Ten specyficzny rodzaj *hommage* dla jednej z najważniejszych postaci ówczesnego świata sztuki w Polsce artystka komentowała wówczas następująco: „Wkład Ludwińskiego w rozwój nowej sztuki jest nie do przecenienia. Działalność jego nie zyskała jednak pełnej akceptacji, a często była wręcz zwalczana przez zwolenników siermiężności i zacofania sztuki. *List gończy* jest rodzajem mobilnego modelu konstrukcji i rozpadu dzieła sztuki”<sup>2</sup>. Praca Natalii LL, jak zauważyła Anna Markowska, to gest wsparcia dla wybitnego krytyka i przede wszystkim manifest nowej sztuki oraz wypowiedzenie wojny establishmentowi artystycznemu. „*List gończy* – pisała historyczka sztuki – to deklaracja egzystencjalna – progresywna artystka i krytyk czują się i są traktowani w PRL jak oskarżeni. Dlatego też kostki rozdali wybranym uczestnikom pleneru w Osiekach, przekraczając tym samym granicę między sztuką a życiem i czyniąc je darem dyslokującym się z przestrzeni publicznej pleneru artystycznego do sfery prywatnej obdarowanych. Wobec niemożliwości dłuższego istnienia w sferze publicznej artystka deklaruje zatem gotowość stworzenia oddolnego systemu wymiany sztuki. [...] *List gończy* przyjmuje jednocześnie formę, która jest jawnym oporem wobec sztuki dominującej”<sup>3</sup>.

Trudno też nie dostrzec w obiekcie Natalii LL odzwierciedlenia głównych tez zawartych w osieckim wystąpieniu Ludwińskiego zatytułowanym *Epoka postartystyczna*<sup>4</sup>. Zakreślony przez niego proces ukazywał

---

2 Natalia LL, *List gończy*, maszynopis, 1970. Cyt. za: Natalia LL. *Opera omnia*, red. A. Sobota, Wrocław 2009, s. 44.

3 A. Markowska, *Amour fou w nieprzyjaznych dekoracjach*, w: Natalia LL. *Secretum et tremor*, red. E. Toniał, Warszawa 2015, s. 25.

4 Wystąpienie miało miejsce 14.08.1970 r. Zredagowany tekst w formie maszynopisu ukazał się pod tytułem *Sztuka w epoce postartystycznej* w ramach wystawy *Sztuka Pojęciowa* zrealizowanej w Galerii pod Moną Lisą we Wrocławiu (grudzień 1970), a następnie przedrukowany w miesięczniku „Odra” (nr 4, 1971 r.).

ewolucję sztuki, która poprzez dążenie do rozbicia pojęcia dzieła sztuki oraz jego dematerializację przestała być widoczna, ostatecznie wtapiając się i rozmywając w rzeczywistości. Ludwiński mówił o zacieraniu różnorodnych granic, w tym granic pomiędzy sztuką i rzeczywistością, ale też sztuką i teorią. Jednocześnie wskazywał na dalsze rozproszenie sztuki doprowadzające do przewartościowania zjawisk artystycznych oraz sformułowania nowej, stale kształtującej się definicji sztuki znoszącej wszelkie podziały.

Spotkanie w Osiekach to moment kulminacyjny dla „wrocławskiego okresu” Ludwińskiego. Plener w zasadzie można potraktować jako kontynuację ideowych wątków Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70<sup>5</sup>. Świadczy o tym zarówno skład uczestników, pokrywający się w dużej mierze z listą artystów zaproszonych wcześniej do Wrocławia<sup>6</sup>, jak również tematyka poruszana w dyskusjach, charakter prac, jakie powstały na plenerze, oraz specyfika całego wydarzenia. W opinii Luizy Nader plener w Osiekach kontynuował i radykalizował działania, które odbywały się we Wrocławiu, a samo spotkanie zamieniło się w dyskusję na temat potrzeby nowej definicji sztuki<sup>7</sup>. Warto zwrócić uwagę, że w momencie spotkania w Osiekach we Wrocławiu wciąż trwały żywe dyskusje i prace organizacyjne zakładające sfinalizowanie realizacji wybranych projektów sympozjalnych. Jedną z kluczowych spraw pozostawało powołanie Centrum Badań Artystycznych jako jednego z efektów Sympozjum.

Centrum było naturalnym rozwinięciem koncepcji Ludwińskiego zawartych w opracowanej w 1966 roku idei Muzeum Sztuki Aktualnej. Wychodząc od wcześniejszego modelu muzeum, także w tej propozycji krytyk kluczowym uczynił pojęcie „pola gry”. Magdalena Ziółkowska, analizując te dwa programy, pisała: „W zamierzeniu Ludwińskiego [...] CBA byłoby manifestacją «muzeum gry», nowym wcieleniem niezrealizowanego wcześniej MSA. Krytyk przekształcił MSA w muzeum bez stabilnej lokalizacji, działające jako łącznik między polami zmieniającej się sztuki i statycznych instytucji. Muzeum miało stać się «ruchomym centrum». CBA nie byłoby przy tym ani mediatorem, ani spoiwem wymienionych obszarów. [...] Tym samym CBA odrzucało wszelkie pośrednictwo w doświadczaniu, wtórność ustanowionych hierarchii i sformalizowanych relacji. Proponowało bezpośrednią konfrontację różnorodnych postaw i współ-

---

5 Z. Makarewicz, *Ostatni zjazd awangardy*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 40. Por. L. Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 66.

6 Zadanie skonstruowania listy uczestników powierzono dwójce historyków i krytyków sztuki Jerzemu Ludwińskiemu i Bożenie Kowalskiej.

7 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 393.

uczestnictwo artystów, krytyków, odbiorców”<sup>8</sup>. Centrum miało łączyć zarówno funkcje badawcze, jak i stymulujące działania artystyczne, miało pozostawiać instytucją w procesie, odtwarzającą ciągłą zmienność sztuki aktualnej. W opinii Ludwińskiego CBA miało być instytucją zainteresowaną działaniami plastycznymi i teoretycznymi, dzięki którym zawartość pojęcia sztuki ulega wzbogaceniu, a jej dotychczasowe granice stają się coraz bardziej nieaktualne. „Chodzi – pisał krytyk – o wytworzenie pola gry, nieograniczonego do jednego miejsca lub jakiegokolwiek jednej tendencji artystycznej. Takie pole gry, w którym Centrum spełniałoby rolę czynnika wiążącego, mogłoby doprowadzić do przyspieszenia rozwoju sztuki. W ten sposób działalność Centrum skierowana byłaby nie na przeszłość, lecz w przyszłość sztuki, nie na gromadzenie dzieł sztuki, lecz na ich powstawanie, nie na przedmioty materialne, lecz na ruch artystyczny”<sup>9</sup>.

Pierwszym etapem realizacji CBA miał być Ośrodek Dokumentacji Sztuki powołany 1 maja 1972 roku przy Wydziale Kultury Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia. Zatrudnieni do jego prowadzenia zostali jako instruktorzy do spraw dokumentacji sztuk plastycznych Jerzy Ludwiński i Zbigniew Makarewicz. Zarysowała się perspektywa, że tym razem się uda. Dążność do stworzenia tego typu placówki była wyrazem rzeczywistej potrzeby ogólnopolskiego środowiska, które zmanifestowało poparcie dla pomysłu Ludwińskiego w czasie Sympozjum.

W Ośrodku rozpoczęto opracowywanie dokumentacji Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70, zaangażowano się też w rozmowy z Instytutem Sztuki PAN i Międzynarodowym Stowarzyszeniem Krytyków Sztuki AICA, dotyczące programu Kongresu AICA, który miał odbyć się w Warszawie w 1975 roku. Przede wszystkim jednak zaczęto budować sieć kontaktów, tworząc podstawy organizacyjne i finansowe do rozpoczęcia działań na rzecz popularyzacji sztuki aktualnej w kraju i za granicą<sup>10</sup>. Do Ośrodka Dokumentacji Sztuki trafił również Richard Demarco, odbywający wówczas kuratorską podróż w celu poznania polskiej sztuki, czego efektem stała się późniejsza wystawa w prowadzonej przez niego galerii w Edynburgu<sup>11</sup>.

---

8 M. Ziółkowska, *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70 i koncepcja Muzeum Sztuki Aktualnej*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. P. Lisowski, Wrocław 2020, s. 361.

9 J. Ludwiński, *Centrum Badań Artystycznych*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, dz. cyt., s. 154.

10 Z. Makarewicz, tamże. Por. К.К., *Ośrodek Dokumentacji Sztuki*, „Odra” 1973, nr 6, s. 110–111.

11 Wystawa *Atelier ’72* miała miejsce w Richard Demarco Gallery w ramach Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu (20.08–09.09.1972). Była pierwszą tej rangi prezentacją polskiej sztuki współczesnej za granicą, a jej współorganizatorem było łódzkie Muzeum Sztuki. Środowisko wrocławskie

Po roku działania Ośrodek Dokumentacji Sztuki, wspólne – jak zauważył Janusz Bogucki – efemeryczne dzieło krajowej awangardy plastyków i wrocławskiej administracji kulturalnej<sup>12</sup>, został zamknięty. Korzystając ze zmian administracyjnych i połączenia wydziałów kultury miejskiego oraz wojewódzkiego, zlikwidowano stanowiska pracy Ludwińskiego i Makarewicza. Podjęte działania zostały przerwane, wiele materiałów oraz dokumentów uległo rozproszeniu i w konsekwencji przepadło.

Podjęte przez Ludwińskiego próby przewartościowania systemu instytucjonalnego, począwszy od programu Muzeum Sztuki Aktualnej, poprzez aktywność Galerii pod Moną Lisą, aż po Centrum Badań Artystycznych, wykazują pewien ciąg myślowy. Poglądy krytyka ewoluowały w stronę postrzegania działania artystycznego jako czegoś, co nie potrzebuje tak naprawdę instytucji ani miejsca, ale jest rodzajem pola gry.

Ludwiński już w przy MSA formułował założenia „muzeum gry” będącego instytucją w ruchu. Ten postulat starał się wdrażać w Galerii pod Moną Lisą, gdzie wypracował schemat działania oparty na zasadzie zakładającej stworzenie wielopłaszczyznowej sytuacji, w której zaistniałby bezpośredni kontakt pomiędzy artystą, kuratorem/teoretykiem oraz widzem. Koncepcja otwartego pola gry, będąca konsekwencją takiego stanowiska, wyprowadziła sztukę z galerii, ułatwiając jej podejmowanie zadań o niespotykanym dotychczas rozmachu.

Urzeczywistnieniem tej koncepcji było Sympozjum Plastikarne Wrocław '70, które obejmowało już całą przestrzeń miasta, a nawet wykraczało poza nią. W przypadku Sympozjum istotny był również aspekt społeczny. Niezwykłość tej imprezy wynikała z tego, że uczestnicy mieli odnosić się do kontekstu architektonicznego i urbanistycznego Wrocławia. W tamtym czasie artyści mieli ograniczony dostęp do przestrzeni publicznej, dlatego wielu twórców podchodziło do tego założenia dość sceptycznie. W tej sytuacji ważniejsze było przedstawienie idei i skonfrontowanie różnych koncepcji dotyczących przestrzeni publicznej niż oczekiwanie na ich praktyczną realizację. Ważniejsze było powołanie pola gry, na którym będą mogły się ścierać rozmaite poglądy i postawy. W sposób przewrotny zawierał się w tym także aspekt krytyczny, który Ludwiński określił jako „nielojalność wobec rzeczywistości”. W ten sposób artyści protestowali przeciw istniejącemu aktualnie *status quo*, przeciw sytuacji

---

było prezentowane przez Jana Chwałczyka, Wandę Gołkowską, Stanisława Drózdza, Barbarę Kozłowską, Zbigniewa Makarewicza, Zdzisława Jurkiewicza, Grzegorza Koterskiego, Natalię LL, Andrzeja Lachowicza, Marię Michałowską, Leszka Mickosia, Wiesława Paczkowskiego, Jerzego Rosołowicza oraz Jerzego Ludwińskiego.

12 J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław '70”*, w: *Sympozjum Plastikarne Wrocław '70*, dz. cyt., s. 24.

zastanej przez nich we wszystkich niemalże dziedzinach życia. Z perspektywy czasu dodawał, że był to także sprzeciw wobec rzeczywistość politycznej, wyjaśniając: „[...] celem wszelkiej władzy, a szczególnie władzy totalitarnej, jest doprowadzenie do tego, żeby całe społeczeństwo mówiło jednym głosem; artyści zaś chcieli wówczas mówić wieloma głosami, które dalece różnią się między sobą. Nie chodziło zatem o okrzyki antypaństwowe, o reagowanie na tej samej płaszczyźnie. Nie było to dobrze widziane; najlepszym dowodem na to jest to, jak zostały potraktowane przez władzę rezultaty sympozjów w Puławach i we Wrocławiu. W obydwu wypadkach starano się natychmiast zatuszować sprawę, jakby jej w ogóle nie było, zniszczyć dokumentację albo nie pozwolić niczego ujawnić. Toteż jeśli chciało się cokolwiek zrobić, należało działać szybko i przez zaskoczenie”<sup>13</sup>.

CBA było logiczną konsekwencją tego ciągu wydarzeń, a jednocześnie początkiem nowej fazy ruchu artystycznego, do której Wrocław w opinii krytyka był ze wszystkich polskich ośrodków najlepiej przygotowany. Ludwiński podkreślał tutaj niespotykaną gdzie indziej dynamikę zjawisk nowych i eksperymentalnych, a także największą częstotliwość faktów artystycznych o charakterze niekonwencjonalnym. „W tym kręgu – pisał – po raz pierwszy w Polsce obserwowaliśmy pojawienie się nowych tendencji w sztuce, które powstały tutaj w sposób samodzielny, niezależnie od analogicznych tendencji w sztuce światowej”<sup>14</sup>. CBA miała być instytucją w ruchu, podążającą za tą dynamiką oraz wpisującą się w ideę ruchomego centrum artystycznego związaną z ruchem plenerowo-sympozjalnym, który pozostawał kluczowy dla formułowania się zbiorowych doświadczeń polskiej neoawangardy przełomu lat 60. i 70. W opracowanym planie realizacji Centrum na rok 1971, wśród zadań do koordynacji zostały wymienione akcje plenerowe w Zgorzelcu, Bolesławcu, Osiekach, Elblągu i Łagowie<sup>15</sup>. W przypadku dwóch pierwszych plenerów Ludwiński był bezpośrednio zaangażowany i wpływał na ich charakter.

Plener *Ziemia Zgorzelecka* był ostatnim wydarzeniem zainicjowanym przez Galerię pod Mona Lisą. Odbył się on w lipcu 1971 roku w miejscowości Opolno-Zdrój w odległości kilku kilometrów od kopalń odkrywkowych węgla brunatnego Turów. Wybór miejsca był nieprzypadkowy. Kopalnia była przykładem przestrzeni, gdzie styka się natura

---

13 *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem*, w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 64.

14 J. Ludwiński, *Aneks do programu Centrum Badań Artystycznych*, w: tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie J. Kozłowski, Poznań-Wrocław 2009, s. 241.

15 *Plan realizacji Centrum Badań Artystycznych na rok 1971. Projekty*, w: tamże, s. 239.



w stanie zbliżonym do pierwotnego z nową naturą powstałą w wyniku przemysłowo-technicznej działalności człowieka. Jednocześnie dość trafnie ilustrowała problem wykorzystywania bogactw naturalnych i wiążące się z tym niszczenie pierwotnego charakteru krajobrazu. Spotkanie odbywające się pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka” poświęcone było w całości problematyce ekologicznej. Miało w swych założeniach konfrontacje postaw artystycznych z naukowymi, której celem był namysł nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych tak, aby były one zgodne z naturalnymi procesami zmian biologicznych. Sama sztuka – jak pisali autorzy pleneru – „spełnia bardzo istotną funkcję w procesie zmieniania stereotypów myślenia”<sup>16</sup>. Oczywiście organizatorzy nie oczekiwali od uczestników realizacji trwałych obiektów, ale raczej szeroko pojętych propozycji artystycznych będących komentarzem do odczuwalnego przyspieszenia cywilizacyjnego, nadprodukcji wytworów człowieka (w tym odpadów) czy innych negatywnych czynników związanych z uprzemysłowieniem.

W przypadku Dolnośląskiego Pleneru Rzeźbiarskiego w Bolesławcu w 1971 roku podjęto próbę reformy odbywającej się od połowy lat 60. imprezy, przekształcając ją w spotkania plastyków, architektów i krytyków, złożone z dwóch sesji we Wrocławiu i Bolesławcu. Rok później, w ramach kolejnej edycji, Ludwiński wspólnie z Makarewiczem i Alojzym Grytem próbowali wdrożyć tam model galerii „Pole gry”. W październiku odbyła się w Bolesławieckim Ośrodku Kultury wystawa i sesja teoretyczna zatytułowana *Sztuka i przestrzeń* z udziałem m.in. Jana Berdyszaka, Andrzeja Dłużniewskiego, Włodzimierza Borowskiego i Antoniego Dzieduszyckiego. Ta krótkotrwała inicjatywa zakładała wprowadzenie nowatorskich koncepcji form przestrzennych, działań efemerycznych, a także – w konsekwencji – praktyk performatywnych. „Pole gry” obejmowało coś więcej niż określoną przestrzeń fizyczną; miało stanowić obszar wyobraźni, emocji i myśli ludzi we wspólnym dążeniu<sup>17</sup>. Działanie zostało entuzjastycznie przyjęte przez władze lokalne, ale władze wojewódzkie popierane przez część artystów ze środowiska ZPAP zablokowały inicjatywę<sup>18</sup>. Wkrótce, jak pamiętamy, został rozwiązany również Ośrodek Dokumentacji Sztuki.

---

16 J. Chwałczyk, A. Dzieduszycki, J. Ludwiński, *Założenia programowe pleneru – spotkania artystów, naukowców i teoretyków sztuki Ziemia Zgorzelecka 71*, w: *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, materiały poplenerowe, Opolno-Zdrój 1971, s. nlb.

17 Z. Makarewicz, *Pole gry*, „Wiadomości. Tygodnik społeczno-polityczny” 1972.11.16, nr 46/816.

18 Tenże, *Polska sztuka na zachodzie. O Jerzym Ludwińskim we Wrocławiu*, w: *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, red. P. Lisowski, K. Radomska, Toruń



## POMIĘDZY PUNKTAMI, KTÓRE NIE ISTNIEJĄ

Ludwiński po przenosinach do Torunia próbował jeszcze rozwijać idee ruchomego miejsca sztuki, powołując do życia Galerię Punkt. Działała ona od 1977 do 1979 roku najpierw w Miejskim Klubie Młodzieżowym ZMS „Iskra”, a następnie w Studenckim Klubie Od Nowa mieszczącym się w Dworze Artusa na toruńskiej starówce. W ramach inicjacji galerii została zaprezentowana nieistniejąca już od pięciu lat Latająca Galeria, którą prowadził w 1972 roku w Toruniu Wiesław Smużny.

Wówczas w tekście towarzyszącym prezentacji krytyk opisywał trzy główne grupy galerii, jakie w tamtym czasie funkcjonowały w obiegu artystycznym, ukazując różnorodność i bogactwo współczesnego świata sztuki<sup>19</sup>. Pierwsza grupa to galerie kolekcjonerskie promujące zwykle jeden wybrany nurt zjawisk artystycznych. Do drugiej grupy zaliczył galerie gry, w których odbywa się nieustanna konfrontacja pomiędzy zjawiskami najbardziej aktualnymi. Wreszcie trzecią grupę stanowiły galerie pojęciowe, dla których najważniejszy jest przepływ informacji nawet kosztem wystawy czy innych zdarzeń. Na tym tle Galeria Punkt miała pozostać „białą tablicą, na którą rzutować można wszystko z tej nieograniczonej różnorodności”<sup>20</sup>. W swoim założeniu miała być miejscem bez programu – punktem, w rozumieniu matematycznym, a więc pojęciem nieistniejącym realnie, od którego coś się zaczyna albo na którym coś się kończy.

Ludwiński zapraszał artystów z różnych dziedzin twórczych wciąż poszukując i akcentując obszary pograniczne jako te, gdzie dzieją się rzeczy najciekawsze. Na stykach – gdzie krzyżowały się metody, traciły sens konwenanse – powstawał nowe tendencje i gatunki sztuki. Niemniej sama Galeria Punkt pozostała tworem dość efemerycznym, z nielicznymi zrealizowanymi działaniami.

Jednym z takich wydarzeń była *Akcja Punkt 111*, odbywająca się pomiędzy 30 listopada a 3 grudnia 1978 roku<sup>21</sup>. W ramach wydarzenia miały miejsce performance Barbary Kozłowskiej i Zbigniewa Makarewicza, pokaz Jerzego Kaliny oraz spektakl według *Elegii* Rainera Marii Rilkego w wykonaniu Ewy Benesz. Całości towarzyszyła sesja teoretyczna *Sztuka na pograniczu gatunków* z referatami m.in. Janusza Boguckiego, Andrzeja Kostołowskiego czy literaturoznawcy Janusza Skuczyńskiego.

W zachowanym rękopisie o tytule *Akcja Punkt*, który można uznać za tekst programowy galerii, Ludwiński pisał: „Można wyobrazić sobie ruch do takiego punktu ze wszystkich możliwych kierunków, i ruch

---

2011, s. 65.

19 J. Ludwiński, *Galeria „Punkt”*, w: tegoż, *Sztuka w epoce...*, dz. cyt., s. 249.

20 Tamże.

21 *Akcja Punkt 111*, ulotka, Galeria Punkt, Toruń 1978.

od tego punktu we wszystkich możliwych kierunkach. Uświadomienie sobie takiego punktu w sztuce jest rzeczą szczególnie ważną. Wtedy następuje oczyszczenie pola i wszystko jakby zaczyna się od początku. Jeden wielki proces pulsujący. Proponujemy go zamiast wystawy rozumianej tradycyjnie. Akcja Punkt będzie się działa nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Będzie ona miała również charakter badawczy, charakter swego rodzaju testu, rozpisanego wśród artystów i wszystkich ludzi zainteresowanych sztuką. W czasie akcji bowiem punkt taki będzie istniał zupełnie realnie. Zadaniem wszystkich obserwatorów będzie go odnaleźć”<sup>22</sup>.

Zaproponowana idea była pochodną koncepcji pola gry z silniejszym naciskiem na procesualność i efemeryczność. Wydaje się, że Ludwiński nie dążył już do zwartej struktury czy formatu galerii nieoficjalnej. Słowo „galeria” stało się synonimem słowa „akcja” i *de facto* nim zastąpione. „Akcja” z kolei, można powiedzieć, stała się czymś, co wyewoluowało z pojęcia „sytuacja”, które determinowało program Galerii pod Moną Lisą. Tam Ludwiński mówił o „sytuacji”, gdzie zaistniałby bezpośredni kontakt pomiędzy artystą, kuratorem oraz widzem. Wystawa była jedynie pretekstem dla niej. W przypadku *Akcji Punkt* jest podobnie, tylko stopień nieprzewidywalności jest jeszcze większy, a granice wyznaczają punkty, które nie istnieją.

## PERYFERIE SZTUKI

„Jurek był idealistą – wspominał Wiesław Borowski – tak sugestywnym, że tworzył wokół siebie system sztuki [...] nie miał tradycyjnego podejścia do sztuki: że sztuka się rozwija, przekształca. Tam, gdzie był on, tam było centrum. [...] Pasjonowało go, że Paryż przestał być ośrodkiem sztuki na rzecz Nowego Jorku. Gdy przeprowadził się później do Wrocławia, to powstało tam pewne centrum”<sup>23</sup>. Działalność Ludwińskiego w stolicy Dolnego Śląska była okresem heroicznym. To w tym czasie opracowuje najważniejsze koncepcje i programy. Tworzy się tam tygiel, który ukształtował silne neoawangardowe środowisko artystyczne, definiowane i współtworzone przez Jerzego Ludwińskiego, a którego spoiwem było pojawienie się sztuki konceptualnej. Choć on sam konceptualizm definiował bardzo szeroko, określając go jako „strefę wolną od konwencji”, która obejmuje wszystko, „cokolwiek można pomyśleć i przekazać”<sup>24</sup>. Późniejsze poglądy Ludwińskiego w dużym stopniu kształtowały się wokół zagadnień wypracowanych we Wrocławiu.

---

22 J. Ludwiński, *Akcja Punkt*, w: tegoż, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2009, s. 270.

23 Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniałk*, Warszawa 2014, s. 167.

24 J. Ludwiński, *Strefa wolna od konwencji*, „Projekt” 1972, nr 1, s. 2.

Jego krytyka instytucji sztuki, wysiłek na rzecz decentralizacji pola sztuki, uparte tworzenie sytuacji dialogowych między krytykami, artystami a publicznością, wizjonerski namysł nad przemianami sztuki, a także nieco kontrkulturowy styl bycia czyniły z niego postać zdecydowanie wyłamującą się z konwencji i norm panujących wówczas w obszarze kultury. Można powiedzieć za Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską, że był w jakiś sposób człowiekiem peryferii, przy czym te peryferie dzięki jego obecności stawały się centrum<sup>25</sup>. Peryferie należałoby postrzegać na kilka sposobów.

W pierwszej kolejności można to czytać w sposób literalny, jako prowincję, margines w stosunku do centrum. Pierwszym takim miejscem na drodze Ludwińskiego był Lublin, oczywiście rozpatrywany w kontekście relacji panujących w ówczesnym życiu artystycznym w Polsce, gdzie dominowały przede wszystkim środowiska warszawskie i krakowskie. Ludwiński studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w latach 1950–1955. Uczelnia w tamtych latach była miejscem przyciągającym rzeszę młodych ludzi z całego kraju, wyrzutków, bikiniarzy, osoby uciekające przed służbą wojskową, czy niemogące dostać się na studia gdzie indziej. Był azylem przyjmującym wszystkich studentów bez ograniczeń. Jednocześnie posiadał ciekawą kadrę złożoną w sporej części z wykładowców pochodzących z Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W czasie studiów i tuż po nich czynnie angażował się w rozwój środowiska lubelskiego m.in., uczestnicząc w działaniach Grupy Zamek (1956–1960) czy redagując w latach 1959–1961 „Struktury”, dodatek do chełmsko-lubelskiego pisma kulturalnego „Kamena”, poświęcony sztukom plastycznym. Oba te działania niewątpliwie stanowiły ważne świadectwo lubelskiego życia artystycznego i jego otwarcia na przemiany sztuki polskiej drugiej połowy lat 50.

Gdy Ludwiński przeniósł się w 1966 roku do Wrocławia, tamtejsze środowisko artystyczne posiadało ugruntowaną pozycję, choć Jan Chwałczyk, który w czasie Sympozjum w Puławach zaproponował krytykowi przyjazd do Wrocławia, widział w przyjeździe krytyka szansę na krytyczny ferment, którego brakowało w lokalnym środowisku. Chwałczyk wspominał: „We Wrocławiu pracowałem w BWA. Zaraz jakoś przed wyjazdem do Puław rozmawiałem z Jerzym Nowakiem, dyrektorem Wydziału Kultury, który spytał mnie, czy nie znam kogoś, kto mógłby trochę zamieszać w tym mdłym wrocławskim środowisku plastycznym. On wtedy wprowadził Jerzego Grotowskiego. Więc w Puławach, [...] przyszedł do mnie Jurek i mówi, że rozmawiał z przyjacielem ze studiów, który wówczas

---

25 „Człowiek-nikt”. Z Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską rozmawia Piotr Lisowski, „Archiwum Jerzego Ludwińskiego. Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław” 26.07.2013, s. 12.

był jakimś działaczem w Lublinie i ten powiedział mu, że on tutaj nie ma czego szukać, że go tutaj zjedzą, nie tylko koledzy artyści, związek, ale również sytuacja jest taka, że nic się prawdopodobnie nie ukaże, żaden katalog z tej wystawy. Tak siedzimy na kanapie i rozmawiamy więc pytam Jurka: a przyjechałbyś do Wrocławia? Tak, natychmiast odpowiedział. Po paru tygodniach czy dniach był już we Wrocławiu<sup>26</sup>. W krótkim czasie wykształciło się bardzo silne środowisko zogniskowane wokół prowadzonej przez Ludwińskiego Galerii pod Moną Lisą, a Wrocław przekształcił się w główne centrum sztuki konceptualnej w Polsce.

W obszarze peryferii geograficznych można umieścić także cały ruch sympozjalno-plenerowy, który bardzo mocno wpisał się w krajobraz życia artystycznego lat 60. i 70. Plenery i sympozja stanowiły ważne ośrodki kształtowania samoświadomości sztuki polskiej, powstawały w rezultacie ogólniejszej polityki państwa zmierzającej do aktywizacji społeczno-gospodarczej i kulturalnej Ziemi Odzyskanych. Ludwiński regularnie uczestniczył w tych najważniejszych, jak plenerowe spotkania w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu czy Złote Grono w Zielonej Górze. Sam był współtwórcą tak kluczowych wydarzeń jak Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966), Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 (1970), VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach (1970), czy plener Ziemia Zgorzelecka (1971). Była też cała grupa imprez mniejszej rangi, licznie ściągająca środowisko artystyczne (m.in. Osetnica, Miastko, Trzebieszowice, Jagniątków). Ludwiński za każdym razem chętnie wyruszał na „sezon plenerowy”, choć zdawał sobie sprawę, że w pewnym momencie formuła ta przestała stymulować ruch artystyczny<sup>27</sup>.

Peryferie, rozumiane jeszcze w inny sposób, można odnosić także do funkcjonowania poza oficjalnym zainteresowaniem świata sztuki. Ludwiński formułował swoje uwagi w kontrze do oficjalnych salonów wystawowych, państwowych instytucji, takich jak BWA czy muzea, a w szerszym kontekście – do polityki kulturalnej PRL-u. W latach 60. wychodził z założenia, że tylko galerie nieoficjalne (autorskie, niezależne) są w stanie kształtować obraz sztuki współczesnej. Placówki tego typu, również dzięki charyzmie i zaangażowaniu osób, które je prowadziły, nakierowane były na prezentację nowych zjawisk artystycznych, pozostawały otwarte na eksperyment i ryzyko. To w tego typu miejscach można było spotkać prace najbardziej niekonwencjonalne oraz szukać nowych treści, które pokazują obraz sztuki współczesnej. Dzieje się tak, ponieważ galerie te obserwują rzeczy nietypowe, znacze-

---

26 *Napięcia kontrolowane. Z Janem Chwałczykiem rozmawia Piotr Lisowski*, „Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław” 02.09.2011, s. 9.

27 J. Ludwiński, *Awangarda awangardy*, w: tegoż, *Sztuka w epoce...*, dz. cyt., s. 74–75.

nie ma nie bogaty dorobek artystyczny, ale nowa pozycja, która dopiero będzie stanowić materiał do dyskusji.

Walka Ludwińskiego z establishmentem widoczna była już wcześniej, w latach 50. w Lublinie, gdzie jako współtwórca i krytyk Grupy Zamek starał się sytuować swoich kolegów w kontrze do estetyzacji i koloryzmu dominujących wówczas na akademiach. Warto też zwrócić uwagę, że grupę tworzyli również artyści amatorzy bez studiów plastycznych, a ogólnopolska krytyka ignorowała Zamek, spychając grupę „na margines, jako przykład wyskoków sztuki prowincjonalnej”<sup>28</sup>.

Już z perspektywy końca lat 70. Ludwiński pisał o epoce outsiderów, czyli artystach, którzy funkcjonują gdzieś zupełnie na uboczu, poza głównym nurtem, skupieni na źródłach sztuki i postawie przychylniej światu<sup>29</sup>. Zatarcie granic i podziałów niosło ze sobą również ryzyko zatarcia granic pomiędzy awangardą a sztuką oficjalną. Obserwując zmiany w polu sztuki przełomu lat 80. i 90., wskazywał on na „trzecią sztukę” jako alternatywę dla oficjalnych przejawów życia artystycznego. W tekście *Pałka Bretona i trzecia sztuka*, charakteryzując sytuację sztuki oficjalnej, pisał: „Trwa tam licytacja mocnych uderzeń, z którymi kojarzona była dawna awangarda. Ważna jest wyraźna obecność artysty, także na wernisażach. W salonach dominują ważne osobistości. A poza tym masa i siła. I pieniądze, których nigdy jeszcze w dziejach ruchu artystycznego nie było w takiej ilości”<sup>30</sup>. Ludwiński przeciwstawia temu właśnie sztukę trzecią, która odróżnia się od sztuki oficjalnej wyborem miejsca i przede wszystkim postawą.

W tamtym czasie Ludwiński zdecydowanie rzadziej angażował się w życie artystyczne, dzieląc swój czas pomiędzy Toruniem, gdzie mieszkał, a Poznaniem, gdzie prowadził zajęcia dydaktyczne w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych, późniejszej Akademii Sztuk Pięknych. Często wracał myślą do końca lat 60. i rewolucji, która wówczas się dokonała. Widział mankamenty współczesności artystycznej, przede wszystkim w bardzo szybkim akademizowaniu i instytucjonalizowaniu zjawisk oraz w modzie. „W sztuce jest na odwrót – mówił na kilka miesięcy przed śmiercią – Sztuka jest tam, gdzie jest ktoś jeden, kto jest osobnym człowiekiem i osobnym artystą. Dla świata sztuki są ważni ludzie, którzy są w zdecydowanej mniejszości”<sup>31</sup>.

---

28 Tegoż, *Największe pomyłki krytyki*, w: tamże, s. 39.

29 Tegoż, *Epoka outsiderów*, w: tamże, s. 140–142.

30 Tegoż, *Pałka Bretona i trzecia sztuka*, w: tamże, s. 184.

31 *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, w: tamże, s. 330.

*Jego krytyka instytucji sztuki, wysiłek na rzecz decentralizacji pola sztuki, uparte tworzenie sytuacji dialogowych między krytykami, artystami a publicznością, wizjonerski namysł nad przemianami sztuki, a także nieco kontrkulturowy styl bycia czyniły z niego postać zdecydowanie wyłamującą się z konwencji i norm panujących wówczas w obszarze kultury. Można powiedzieć za Małgorzatą Iwanowską-Ludwińską, że był w jakiś sposób człowiekiem peryferii, przy czym te peryferie dzięki jego obecności stawały się centrum*

## Bibliografia

- „Archiwum Jerzego Ludwińskiego. Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław”, red. B. Lis, 26.07.2013.
- Iwanowska-Ludwińska M., *Jurek. Szkice do portretu*, Toruń 2004.
- *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, red. P. Lisowski, K. Radomska, Toruń 2011.
- КК., *Осrodek Dokumentacji Sztuki*, „Odra” 1973, nr 6, s. 110–111.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i opracowanie J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.
- Ludwiński J., *Epoka błękitu*, wybór i red. J. Hanusek, Kraków 2009.
- Makarewicz Z., *Pole gry*, „Wiadomości. Tygodnik społeczno-polityczny” 1972.11.16, nr 46/816.
- Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Nader L., *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 66–92.
- *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, materiały poplenerowe, Opolno-Zdrój 1971, s. nlb.
- *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.
- *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, red. P. Lisowski, Wrocław 2020.
- *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.



### Abstrakt:

Artykuł stanowi refleksję na temat działalności krytyczno-kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego, jednego z czołowych animatorów życia artystycznego w Polsce dekady lat 60. i 70. XX wieku. Rozważania koncentrują się wokół działań krytyka, które były w kontrze do ówczesnych oficjalnych standardów polskiej kultury artystycznej, nakierowane na model działania będący w ruchu, nastawiony na żywą debatę, aktywne uczestnictwo i nieustanną zmianę. Ludwiński, zainteresowany artystami, którzy wnoszą nowe, oryginalne wartości, jednocześnie fascynował się rozpadem hierarchii, kanonów wszelkich struktur w sztuce. Angażował się szczególnie w budowę eksperymentalnych modeli instytucjonalnych, ale także ruch sympozjalno-plenerowy, w którym widział ideę ruchomego centrum artystycznego, będącego miejscem manifestacji artystycznej, jak również konfrontacji i sporu pomiędzy artystami oraz teoretykami. To w tych przestrzeniach aktywności, opartych na efemeryczności, dążących do decentralizacji pola sztuki i konfrontacji artystycznej, Ludwiński wybrzmiał najpełniej ze swoimi teoriami, pasjami, upodobaniami czy wyborami artystycznymi.

---

### Słowa kluczowe:

**Jerzy Ludwiński, pole gry, punkt, krytyk, galeria niezależna, sympozjum, plener**

---

#### Piotr Lisowski

Kurator i historyk sztuki. Dyrektor artystyczny 66P Subiektywnej Instytucji Kultury we Wrocławiu. W latach 2007–2016 kurator w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, a następnie, 2017–2022, w Muzeum Współczesnym Wrocław, gdzie w ciągu roku 2020 pełnił obowiązki dyrektora. Współzałożyciel Galerii Miłość działającej w Toruniu w latach 2014–2017. Wykładowca na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Niezależny badacz sztuki współczesnej. Mieszka we Wrocławiu.

ORCID 0000-0003-0791-991X