

MARCIN LACHOWSKI

Lublin

GALERIA POD MONĄ LIZĄ

HISTORIA I IDEOLOGIA

Pojęcia stylu i kierunku artystycznego posiadają podstawowe znaczenie dla warsztatu historyka sztuki. Wydaje się jednak, że ich przydatność często zawodzi w badaniach nad sztuką 2. poł. XX w. Trudności z uporządkowaniem dziejów sztuki najnowszej nie wynikają jednak wyłącznie z niezwyklej różnorodności postaw i faktów artystycznych pojawiających się w tym okresie. Przyczyn należy szukać raczej w specyficznym sposobie pojmowania dzieła sztuki. Polską sztukę powojenną, jak świadczą o tym liczne opracowania, wygodniej jest dzielić na dekady. Taka jej periodyzacja wskazuje na zależności, łatwiej uchwytnie niż w poprzednich epokach, od społecznych, politycznych i instytucjonalnych uwarunkowań. To one coraz bardziej wątpliwą formę dzieła sztuki włączały w artystyczny kontekst. Perspektywa historyczna, wyróżniająca epoki, kierunki i style, zastąpiona została perspektywą społeczną. W ramach działających w tym kontekście instytucji twórczość artystyczna uzyskiwała swoją wartość i ocenę. W tekście tym spróbuję przyjrzeć się jednej dekadzie powojennego życia artystycznego w Polsce. Lata sześćdziesiąte jak w soczewce skupiają bowiem perturbacje awangardy w nie rozstrzygniętym konflikcie między instytucją artystyczną i dziełem sztuki. Artykuł ten pomyślany jest jako wstępna próba badań nad historią powojennych galerii, towarzyszących dziejom polskiej awangardy. Wieloznaczny termin awangardy będę rozumiał jako kategorię stylową. W odróżnieniu jednak od stylów historycznych, obejmujących dzieła sztuki charakteryzujące się podobieństwem formalnym, styl awangardowy określiła suma operacji dokonywanych na pojęciu dzieła sztuki w ramach artystycznie

zdefiniowanej przestrzeni – galerii. W ten sposób styl powojennej awangardy polskiej może być traktowany jako wewnętrznie spójny i koherentny.

Początek lat sześćdziesiątych to jednocześnie koniec żywiłowo odreagowanego socrealizmu. Nic jednak wówczas nie zwiastowało rychłej eksplozji systematycznie rozwijających się tendencji spod znaku awangardy i nowej figuracji, które w efekcie określiły tożsamość tego dziesięciolecia. Wciąż wielu malarzy uprawiało tak zwane malarstwo materii, wyrastało nowe pokolenie kolorystów skupionych w grupie „Rekonosans”, a w 1962 roku Helena i Juliusz Krajewscy powołali eklektyczną „Grupę Malarzy Realistów”. Także Grupa Krakowska, przynajmniej zdaniem krytyków, prezentowała w tym okresie twórczość ustabilizowaną, „tracąc rolę inspiratora i inicjatora ruchów artystycznych”¹. Na horyzoncie pojawiała się już jednak nowa problematyka, przekraczająca integralność malarstwa materii. Edward Krasiński zaczął zawieszać w przestrzeni delikatne trójwymiarowe elementy, Jerzy Rosołowicz podjął pracę nad reliefami strukturalnymi, Zbigniew Gostomski swoimi „przedmiotami optycznymi” przeciwstawił geometryczny język abstrakcji malarstwu *informel*, które było charakterystyczne dla okresu odwilży. Na początku lat sześćdziesiątych krystalizowały się więc postawy artystyczne, które wkrótce przybierały postać ruchu, zmierzające do dezintegracji tradycyjnie, przedmiotowo, pojmowanego dzieła sztuki. Coraz częściej do opisu twórczości artystycznej używane były pojęcia: „proces”, „działanie”, „akcja”, „koncepcja”. Równocześnie powstawały nowe formy koncentracji działalności artystycznej. Liczne plenery, spotkania, sympozja, mnożone w tej dekadzie, pozwoliły uformować środowisko artystów i krytyków sprzyjających tym tendencjom. Instytucjami szczególnymi były „galerie autorskie”, spełniające jednocześnie kilka funkcji: wystawienniczą, pracowni-laboratoriów, a także miejsc określających bieg przeobrażeń artystycznych w „procesie samozniszczenia”, jak określił je jeden z krytyków². Galerie w latach sześćdziesiątych wypracowały nowy model instytucji, bardziej przystający do prezentacji nowych przejawów sztuki awangardowej. Jerzy Ludwiński – twórca i animator Galerii Pod Moną Lizą – zwracał uwagę, że „galerie bardziej niż inne instytucje towarzyszyły sztuce i zmieniały się

¹ J. M a d e y s k i, *V Krakowska*, „Życie Literackie” 1964, nr 23.; S. P a p p, *VI Wystawa Grupy Krakowskiej*, „Współczesność” 1965, nr 14.

² A. D z i e d u s z y c k i, *Sztuka w procesie samozniszczenia*, „Odra” 1971, nr 2, s. 39-52.

wraz z nią”³. Spróbujmy pokazać ramy tej współzależności między sztuką i instytucją na przykładzie wspomnianej wrocławskiej Galerii.

Jerzy Ludwiński przybył z Lublina do Wrocławia w 1966 roku w celu zrealizowania programu „Muzeum Sztuki Aktualnej”⁴. Jak w nim notował, wybór miejsca jego realizacji podyktowany był kilkoma czynnikami: prężnością młodego środowiska wrocławskiego; możliwością kontaktów i wymiany doświadczeń między artystami i naukowcami; rozległym zapleczem przemysłowym, dla którego „Muzeum” mogłoby stanowić studio eksperymentalne nowych form; wreszcie – chęcią przeprowadzenia procesu decentralizacji środowiska artystycznego i stworzenia trwałego ośrodka sztuki nowoczesnej na Ziemiach Zachodnich. Zakładany projekt nie został jednak nigdy zrealizowany, natomiast duża część zawartych w nim postulatów określiła formę działalności Galerii Pod Moną Lizą. Ludwiński bowiem projektował swoje przedsięwzięcie jako instytucję otwartą, w której eksperymenty artystyczne miały otwierać drogę do dalszych poszukiwań. Sprawa kolekcji odgrywała jedynie wtórną rolę, inspirującą do dalszych eksperymentów. W ciągu kilku lat istnienia Galeria stworzyła własną kolekcję, nie istniejącą materialnie, lecz kształtującą jej profil. Zgodnie zresztą z jednym z postulatów programu, głoszącym: „w nowym muzeum istnienie jakiegokolwiek kolekcji nie powinno być sprawą najważniejszą. Tutaj powinno się reagować na fakty artystyczne w momencie ich powstania. Tutaj sam proces twórczy może się okazać bardziej interesujący niż gotowe, wykonane w materiale dzieło sztuki. Świadczy to na rzecz maksymalnej aktywności galerii, ustawicznych zdarzeń artystycznych”⁵. Inne pomysły zawarte w projekcie, choćby te, które wskazywały na potrzebę nawiązania współpracy artystów z naukowcami oraz wielkim przemysłem, realizowane były w zmienionej formie w ramach działalności Galerii⁶.

³ J. L u d w i ń s k i, *Centrum badań artystycznych*, Wrocław 1971 – cyt. za: *Symposium plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic i Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 154.

⁴ Z. M a k a r e w i c z, *Galeria „Pod Moną Lizą”*; J. L u d w i ń s k i, *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (konceptja ogólna)*, Wrocław 1966 – cyt. za: *Symposium plastyczne Wrocław '70*, s. 156-159.

⁵ Tamże, s. 157.

⁶ Ludwiński przywołał tę kwestię w 1969 r.: „Z satysfakcją możemy donieść czytelnikom ‘Odry’, że Galeria Pod Moną Lizą skorzysta w bieżącym roku z gościny we wrocławskich zakładach przemysłowych. [...] Grupa związanych z galerią i zaproszonych artystów pracuje obecnie nad projektami form przestrzennych, które zostaną wykonane przy pomocy materiałów i środków technicznych, jakimi dysponuje nasz przemysł. Jest to olbrzymie udogodnienie dla plastyków, które w dużym stopniu wzbogaci środki wypowiedzi

W większości założenia te miały bardzo ogólny charakter i wraz z kolejnymi wystawami przybierały bardziej określony kształt. Projektowane „Muzeum” miało więc podejmować ryzyko ekspozycji prac nietypowych, bo to one „najczęściej odgrywają najważniejszą rolę w rozwoju sztuki”⁷. Dzięki temu miało ono być „miejscem, gdzie rodzi się nowa sztuka”. Jego rola nie powinna się jednak wyłącznie ograniczać do udostępniania tych zjawisk publiczności, lecz również pobudzać i przyspieszać procesy zachodzące w sztuce. Ludwiński deklarował (co zresztą stało się stałym elementem jego wypowiedzi):

organizatorów interesowałyby najbardziej takie wystąpienia plastyczne i teoretyczne, dzięki którym zawartość pojęcia sztuki ulega wzbogaceniu, a jej dotychczasowe granice stają się nieaktualne. Taka działalność skierowana byłaby równocześnie przeciwko skostniałym konwencjom, przeciwko stagnacji w sztuce. Suma wielu pokazów i wystąpień artystycznych odbywających się w muzeum powinna odzwierciedlać ową niezwykłą różnorodność sztuki naszych czasów. Dział akcji byłby więc polem gry dla różnych, kontrowersyjnych często, postaw artystycznych, poligonem doświadczalnym, tygłem, w którym powstają nowe tendencje. Fakty zaznaczające się ostatnio w sztuce polskiej wskazują, że istnieje poważna szansa realizowania tak pomyślanego programu⁸.

Tak zakreślona problematyka została doprecyzowana w programie teoretycznym Galerii Pod Moną Lizą⁹. Od razu też postawiony został postulat autorskich wyborów prac prezentowanych w Galerii¹⁰. Problem świadomego kształtowania wizerunku galerii był stale podtrzymywany w czasie jej istnienia. Ludwiński w rozmowie z Ireneuszem Kamińskim odróżniał tę stra-

artystycznej, pozwoli na nowe eksperymenty, zwiększy skalę form, może również wpłynąć na powstanie zupełnie nowej sztuki, a także na zmianę sposobu myślenia. [...] Wszystkie te imprezy plastyczne o podobnych założeniach [Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, Plenery Dolnośląskie w Bolesławcu i Ziębicach] miały jednak charakter okazjonalny. Galeria chce nawiązać kontakty trwałe, które funkcjonowałyby w miarę potrzeb, a nie z góry określonych terminów. Podobne założenia zawierała pierwotna wersja programu Muzeum Sztuki Aktualnej, która na razie nie została zrealizowana. Może uda się zrealizować ten program tym razem” (J. L u d w i ń s k i, *Galeria ... i przemysł*, „Odra” 1969, nr 5, s. 93). Najbardziej znaczącą formą podjęcia tego wyzwania było „Sympozjum Wrocław ‘70”.

⁷ T e n ż e, *Muzeum Sztuki Aktualnej*, s. 157.

⁸ Tamże.

⁹ T e n ż e, *Galeria sztuki („Pod Moną Lizą)*, Wrocław 1967 – cyt. za: *Sympozjum plastyczne Wrocław ‘70*, s. 160-161.

¹⁰ Por.: T e n ż e, *Bania z malarstwem*, „Odra” 1966, nr 12, s. 55-57.

tegię „galerii autorskich” od sposobu funkcjonowania instytucji oficjalnych¹¹. W swej wypowiedzi zwracał uwagę na zagrożenie ze strony egalitarnej polityki wystawienniczej Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Biura Wystaw Artystycznych. Równe prawa przysługujące wszystkim skupionym w Związku twórcom, oczekującym w kolejce do sal wystawowych, powodowały, zdaniem krytyka, że w sztuce polskiej panował zastój i całkowicie niekontrolowane przemieszanie miernoty artystycznej z ekspozycjami wybitnymi. Jednak publiczność poddana zalewowi nadprodukcji artystycznej nie była w stanie samodzielnie i trafnie selekcjonować ważnych wydarzeń artystycznych. W tym kontekście galerie lat sześćdziesiątych miały do spełnienia ważną rolę. Dlatego właśnie Ludwiński w swej wypowiedzi zwracał szczególną uwagę na ich autorski charakter. Jego zdaniem, te niewielkie placówki wystawiennicze miały być miejscami udostępniania sztuki na mocy samodzielnych i indywidualnych decyzji kierowników galerii. Od instytucji, w których dobór eksponatów był wynikiem decyzji konkretnych osób, oczekiwano gwarancji odpowiedzialnej i rzeczowej dyskusji między kuratorem, artystą a publicznością. W tej perspektywie galerie powstałe w latach sześćdziesiątych miały stanowić rodzaj filtra sublimującego najbardziej wartościowe dokonania artystyczne.

Do 1969 roku zapraszani do Galerii Pod Moną Lizą artyści byli wybierani przez samego Ludwińskiego. Później współpracowali z Galerią także inni krytycy: Antoni Dzieduszycki, Maciej Gutowski, Mariusz Hermansdorfer, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska i Jacek Woźniakowski. Galeria, zgodnie z programem, prezentowała prace artystów odmienne od ich dotychczasowego *oeuvre*. Stąd ich najnowsze propozycje miały wносить nowe wartości do poszerzonego pojęcia sztuki. Artyści byli zobowiązani ponadto uczestniczyć w dyskusji z publicznością w Galerii, a także publikować autokomentujące teksty w miesięczniku „Odra”. Takie teoretyczne uzasadnienie własnej twórczości było zgodne z przeświadczeniem Ludwińskiego, że „zawsze wypowiedzi wiążą się z podwyższeniem temperatury, w której odbywa się proces twórczy, a już na pewno z przyśpieszeniem różnego typu badań nad sztuką”¹². Równoległe z wypowiedzią danego artysty drukowany był tekst krytyka, który zapraszał go do Galerii. Otwarcie wystawy następowało pierwszego dnia każdego miesiąca. Trwała ona około dwóch tygodni.

¹¹ I. J. K a m i ń s k i, J. L u d w i ń s k i, *Coś skrzypi w środku*, „Kamena” 1970, nr 4, s. 1, 3.

¹² Tamże, s. 161.

Działalność Galerii stworzonej przez Ludwińskiego zainaugurowana została 1 grudnia 1967 roku wystawą prac Zdzisława Jurkiewicza. Następne pokazy prac, Wandy Gołkowskiej i Henryka Stażewskiego, w styczniu i w lutym 1968 roku, przedstawiały krąg zagadnień charakterystycznych dla wstępnego okresu działalności Galerii Pod Moną Lizą. Miały one ukazywać radykalizm przeobrażeń, jakie dokonały się w pojęciu „sztuka”. Aktualna twórczość wspomnianych artystów wskazywała na podjęcie przez nich nowej problematyki artystycznej w stosunku do ich wcześniejszej działalności, przede wszystkim zaś świadczyła o przekroczeniu przez autorów tradycyjnych ram obrazu. Ten moment zmiany, formułowany w programie Galerii, nie oznaczał jednak zerwania z własnymi poszukiwaniami, lecz konsekwentne poszerzenie określonych wcześniej indywidualnych możliwości.

W swym artykule pisanym do „Odry” Ludwiński ukazywał drogę Jurkiewicza, wiodącą od malarstwa typu *informel* ku sztuce akcentującej procesualność twórczych działań. Wcześniejsze prace artysty, o charakterze abstrakcyjnym, malowane spontanicznie i intuicyjnie, w końcu 1967 roku uległy przeobrażeniu. Ekspozycja Jurkiewicza w Galerii dowodziła, zdaniem krytyka, zniszczenia uprawianej wcześniej przezeń formuły obrazu, wywodzącej się z malarstwa gestu. Pokaz w Galerii Pod Moną Lizą eksponował osobę twórcy jako „koordynatora działań przypadkowych”. Zniszczenie obrazu jako autonomicznej struktury, dowodził Ludwiński, w przypadku Jurkiewicza ma znaczenie dosłowne. Artysta wykonał formę przeciętego prostopadłościanu. Dwie jego części ustawione na szkłe zostały nieco odsunięte od siebie. W utworzoną w ten sposób strukturę artysta wlał farbę, która bez dalszej jego interwencji rozlewała się wewnątrz obiektu, wyciekając także na zewnątrz poprzez lejkowate otwory. Działanie Jurkiewicza dotyczyło jedynie ukierunkowania strumieni swobodnie spływającej farby. W tekście poświęconym artyście Ludwiński pisał:

Trzeba sobie uświadomić, że był to proces zniszczenia. Farba w sposób brutalny, a niekiedy perwersyjny niszczyła strukturę brył geometrycznych wykonanych przez Jurkiewicza z precyzją i czystością, na jaką nie potrafiłby się zdobyć żaden stolarz. Jednakże ani wysiłek manualny, ani maestria tej roboty nie miały tu znaczenia. Ważne było nie to, co autor sam zrobił, tylko to, czym sterował. Ważna była obecność artysty w procesie powstawania dzieła sztuki, a nie samo dzieło, a nawet nie sam proces. Jurkiewicz, jak sam pisze w ‘Manifeście’, wybrał przede wszystkim ‘postawę’. [...] Ale ani obraz, ani obiekty trójwymiarowe nie są przedmiotami estetycznymi, to są ślady aktywności twórczej artysty, dowody jego istnienia¹³.

¹³ J. L u d w i ń s k i, *Zdzisław Jurkiewicz*, „Odra” 1967, nr 12, s. 65-66.

Charakterystyczne przesunięcie akcentu z ostatecznej realizacji artystycznej na proces twórczy określało także prace Wandy Gołkowskiej i Henryka Stażewskiego eksponowane w Galerii. W obu przypadkach zwarta struktura obrazu została zastąpiona przez „układy otwarte”. Twórczość Wandy Gołkowskiej z 1967 roku była postrzegana jako biegun przeciwny w stosunku do jej wcześniejszych reliefów o charakterze „biomorficznym”. Reliefy te artystka tworzyła z nieregularnych, w organicznych kształtach elementów, przytwierdzanych do podłoża. Natomiast nowe kompozycje eksponowane w Galerii Pod Moną Lizą budowane były z prefabrykowanych sześcianów osadzonych na poziomych prętach w ramach. Tego typu rozwiązanie dawało możliwość ingerencji odbiorcy w wewnętrzną strukturę układu. Zmiany kompozycji mogły być dokonywane poprzez poziome przesunięcia poszczególnych elementów. „Układ otwarty” artystka definiowała jako „przeciwieństwo idealistycznej koncepcji sztuki, dążącej do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwo tradycyjnego pojęcia stabilnego dzieła”. „Układ otwarty” zakłada zatem, zgodnie z intencją Gołkowskiej, „istnienie matematycznie określonej/nieograniczonej ilości zmian wynikających z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła”. Sama realizacja, zgodnie z manifestem Gołkowskiej, była jedynie rzemieślniczym wynikiem procesów twórczych, z założenia koncepcyjnych. Wykorzystanie przez nią gotowych elementów miało świadczyć o epigońskim charakterze obiektu materialnego w stosunku do „prawdziwej, autentycznej realizacji, która istniała tylko w momencie odkrycia, zamknięta w energii myślowej, jeszcze nie sfotografowanej, wielowymiarowej, kolorowej, dźwiękowej”¹⁴. Ludwiński z kolei pisał, że prace Gołkowskiej są „przykładem sytuacji wręcz paradoksalnej: proces twórczy i robienie obrazów to zupełnie różne rzeczy, które mogą, ale nie muszą się ze sobą zająć”. Dodawał, że największy paradoks polegał na tym, że

dzieło sztuki wykonane w materiale nie pokrywa się z pojęciem dzieła sztuki w ogóle. Dzieło sztuki to nie tylko obraz czy też jakikolwiek inny przedmiot artystyczny, lecz również cały szereg innych zjawisk, do tej pory uważanych za pozaartystyczne. Często obraz jest tylko zapisem plastycznym faktów istniejących poza nim, sposobem przekazywania informacji, rodzajem kodu¹⁵.

¹⁴ W. G o ł k o w s k a, *Układy otwarte*, „Odra” 1968, nr 1, s. 67-71.

¹⁵ *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1, s. 67-71.

Swoją twórczość z drugiej połowy lat sześćdziesiątych prezentował także w Galerii Pod Moną Lizą Henryk Stażewski. Jego reliefy z tego okresu zbudowane były z jednakowych kostek osadzonych nieregularnie na płaszczyźnie ujętej w ramy. Artysta eksperymentował też wówczas z rozkładem widma świetlnego, modyfikując jego rozpiętość zgodnie z prawami widzenia. Kompozycje te wykorzystywały więc elementy gotowe, prefabrykowane, o ich układzie decydowała natomiast empiryczna postawa artysty. Ludwiński w tym etapie twórczości Stażewskiego upatrywał szczególne sprzęgnięcie naukowo-badawczych i intuicyjno-artystycznych poszukiwań. Jego zdaniem, dzieło sztuki straciło swoje wyraziste ramy oddzielające je od eksperymentu naukowego i technicznej konstrukcji. „W wielu rejonach – pisał krytyk – zatarły się granice między sztuką a techniką, między sztuką a nauką, między sztuką a rzeczywistością”¹⁶.

Galeria Pod Moną Lizą rozpoczęła więc swą działalność od prezentacji prac przekraczających tradycyjnie integralną strukturę dzieła sztuki. Swobodnie rozlana farba na obrazie typu *informel* czy kunsztownie tworzona struktura malarstwa materii zostały manifestacyjnie odrzucone. Definicja dzieła sztuki uwzględniała teraz proces twórczy, niezależną od materialnej realizacji postawę artystyczną, czy postawę konstrukcyjno-badawczą. Same wystawiane w Galerii obiekty uznane zostały za nikły ślad owych działań. Budowane z seryjnie produkowanych elementów, ostentacyjnie miały unieważniać ich zmysłową lekturę. Obiekt stawał się wtórnym kodem wobec koncepcji artystycznej.

W tej wstępnej fazie działalności Galerii Ludwiński zdefiniował realizację artystyczną jako pochodną procesu twórczego, często niewspółmierny środek mediacji koncepcji artystycznej. Przedmiot-dzieło stawał się wizualizacją koncepcji, sposobem współuczestnictwa odbiorcy w zamyśle artystycznym. Dzieło sztuki i materialny przedmiot były przywoływane jako świadectwo dotychczasowej tradycji opartej na manualnym kształtowaniu tworzywa. Idea artystyczna mogła być natomiast wyrażana za pomocą standardyzowanych elementów, stanowiły one bowiem jedynie wizualny kod. W ten sposób przekroczona miała być idea sztuki opartej na autonomii i warsztatowym kształtowaniu przedmiotu. Trzy wspomniane prezentacje miały dowodzić, że sztuka rozwija się w procesie myślowym, że może być otwarta i zmienna, że może być także dookreślana przez odbiorcę. Koncepc-

¹⁶ T e n ż e, *Liczby i intuicja*, „Odra” 1968, nr 2.

cja artystyczna zakładała przekroczenie integralności kompozycji i jej mechaniczną produkcję. Wartość twórczości artystycznej określała więc pomysłowość odrębna od przedmiotowego efektu. To rozszerzone pojęcie dzieła sztuki znalazło swoje rozwinięcia w kolejnych pokazach organizowanych w Galerii. Obiekt artystyczny nie został zniesiony, lecz powrócił na innych zasadach. Możemy powiedzieć, że w kolejnych prezentacjach, jak *Reliefy dwustronne* Jerzego Rosołowicza (październik 1968), *Pojęciokształty* Stanisława Dróżdża (grudzień 1968) oraz *Portrety i autoportrety* Jana Chwałczyka (styczeń 1969), przedmiot ten stawał się nawet bardziej konkretny.

Reliefy dwustronne Jerzego Rosołowicza złożone były z wielu jednakowych soczewek optycznych, umieszczonych w prostokątnych ramach. Zawieszane w przestrzeni Galerii, stawały się trójwymiarowym obiektem, ogniskując fragmenty otoczenia i tworząc tym samym plastyczne obrazy. Zmultiplikowana w soczewkach rzeczywistość dawała widzowi możliwość stałej konfrontacji obrazów i otoczenia. Zdaniem Ludwińskiego, dzięki swojej „celowej bezcelowości” były one doskonale neutralne¹⁷. Dopiero w kontakcie z widzem mogły wywoływać zdziwienie, zaskoczenie, wydawać się nienaturalne.

I trzeba sobie zdać sprawę – pisał Ludwiński – że tylko czysty przypadek zrzucił, że ów neutralny, zwyczajny przedmiot, w którym wszystkie formy powtarzały się i dopełniały w monotony sposób, bez wielkich spięć i kontrastów, stał się agresywny i groźny, gdy znaleźliśmy się na przedłużeniu przechodzącej przez niego wiązki promieni słonecznych. Gdybyśmy natomiast zaczęli spokojnie go kontemplować, pewnie na pierwszy rzut oka nie dostrzegliśmy nic niezwykłego: najwyżej trochę zdeformowane w soczewkach własne odbicie nakładające się na pejzaż widziany przez szybę, i wszystko to wpisane w monotonne obramienie reliefu. Dopiero, gdyby obserwator pomyślał, że ma do czynienia z obrazem, prawdopodobnie zaczęłyby się dziwić. Otóż obrazy Rosołowicza są wyobcowane z otoczenia, ale tylko na sali wystawowej, poza tym współlistnieją one doskonale z wszystkimi innymi przedmiotami i tworam natury.

Reliefy Rosołowicza, doskonale przezroczyste, fizycznie wchodziły w kontakt z otoczeniem: prześwitująca przez nie rzeczywistość nie była odwzorowana, lecz ciągała. Stąd, jak dowodził Ludwiński,

mimetyzm twórcy ‘Neutrdromu’ jest przynajmniej w samej swojej postawie bardziej radykalny niż większość znanych [...] minimalizmów. Dlatego reliefy Rosołowicza

¹⁷ T e n ż e, *Mimikra Neutrdromu*, „Odra” 1968, nr 10, s. 79-81; dalsze fragmenty wypowiedzi Ludwińskiego przytaczam za tym samym źródłem.

tkwią pewnie w świecie przyrody, a nawet tworzą pomost między nią a człowiekiem, ale w salonie wystawowym muszą ulec alienacji i dopiero tam ich mimetyzm przestaje obowiązywać.

To zestawienie pracy Rosołowicza z minimalizmem sugeruje jej recepcję na najbardziej elementarnym poziomie. Wyeliminowany obraz został zastąpiony przedmiotem pozbawionym cech ekspresji artystycznej, jedynie jego umiejscowienie wśród innych przedmiotów nadawać mu mogło znaczenie „celowej bezcelowości” poprzez absurdalne wykorzystanie elementów funkcjonalnych w innych sytuacjach. Dopiero jednak w galerii odczytujemy je jako dzieło sztuki, którego znaczenie musi być poszerzone o realny przedmiot, który idealnie przylega do otoczenia:

Można je uważać za naczynia do łowienia światła, do łowienia obserwatora, do łowienia wycinków rzeczywistości. Nie jest to jednakże konieczne – konkludował Ludwiński – Są tak doskonale w swojej celowej bezcelowości, że można je porównać do ubrań, które są tak dobrze uszyte, że już się tego nie dostrzega.

W inny sposób konkretyzowały swoją obecność *Pojęciokształty* Drózdza. Słowa wypisane na białych planszach uzyskiwały swój ekwiwalent plastyczny. Układ graficzny znaków podsuwał ich znaczenie. Słowa wierszy Drózdza, odwołując się do rzeczywistości, naśladowały ją poprzez graficzny układ znaków. Znaczenie poszczególnych słów było tożsame z obrazem tworzonym przez ich układ. Białe tło, zdaniem Ludwińskiego, posiadało znaczenie kapitalne, konstruujące realność „pojęciokształtów”. Na tym gładkim tle pojęcie odzwierciedlało swój desygnat. Krytyk jego fizyczną konkretność porównywał do roli ciszy w muzyce Johna Cage’a oraz braku obrazów na wystawie Yvesa Kleina.

Elementarne struktury wizualne były także przedmiotem dociekań Jana Chwałczyka. W Galerii Pod Moną Lizą jego *Portrety zbiorowe* tylko nazwą nawiązywały do tradycji malarskiej. Obiekty te składały się z białych wklęsłych półokrągłych ekranów, na których osadzone były zróżnicowane układy kolorowych lub czarnych strun. Obiekty te oświetlone przez reflektory stawały się ekranami dla dwu- lub trzykrotnie odbitego światła. Prace te, zwane „reprodukcjami”, niejako dosłownie reprodukowały światło odbite od poziomych strun w postaci refleksu. Ekran traktowany jako reprodukcja kompromitował, w perspektywie określonej przez Ludwińskiego, autonomiczne rozumienie dzieła sztuki. Domeną działań artystycznych stawał się realny rozkład światła i cieni w przestrzeni galerijnej.

Światłocien i zwielokrotnione refleksy przyjmowały realną, substancjalną postać dociekań artystycznych. W tekście *Portret syntetyczny*¹⁸ Ludwiński dowodził:

Są to najzupełniej realistyczne portrety światła. Poszczególne portrety artysta nazywa 'Reprodukcjami'. Ale ta nazwa nie jest jednoznaczna. Są to bowiem reprodukcje światła na białych ekranach, ale również reprodukcje form nakładających się na inne formy, i wreszcie reprodukcje specyficznego myślenia plastycznego. Nietrudno dostrzec, że nazwa 'reprodukcja' deprecjonuje znaczenie obrazu jako gotowego tworu plastycznego wykonanego w materiale. W tej sytuacji obraz ma się tak do poprzedzającej go koncepcji intelektualnej, jak reprodukcja do oryginału.

W tym ujęciu Galeria funkcjonować miała jak laboratorium, w którym stare problemy malarskie uzyskują swój nowy wymiar.

Każdy, kogo interesuje światło jako czynnik kreacyjny, stara się wybrać inny jego wariant od tego, który został już gdzieś zastosowany i od tego, który dała mu natura. Każda przygoda ze światłem musi zatem być przynajmniej częściowo nowa, żeby mogły być spełnione podstawowe warunki eksperymentu

– pisał Ludwiński. Przybierając formę laboratorium Galeria przyzwalała artystom na problematyzowanie przedmiotu. Realnie zachodzące w niej zjawiska, wypreparowane ze swego naturalnego otoczenia, były poddawane różnym eksperymentom, w których konkretny przedmiot ztracał swą jednoznaczność w nieokreślonej przestrzeni między iluzją a rzeczywistością. Jeśli na początku działalności Galerii została podważona istotność końcowej realizacji, to później, w warunkach laboratoryjnych, wyselekcjonowany przedmiot tracił swą pozycję utrwaloną w świecie rzeczywistym. Stawał się przedmiotem dwuznacznym, z jednej strony określonym fizycznie, z drugiej wyeksponowanym w galerii sztuki.

Warunki eksperymentu spełniał także pokaz Włodzimierza Borowskiego *Fubki Tarb* (czerwiec 1969). We wnętrzu Galerii autor umieścił fotografie w skali 1:1 znanych osób przychodzących do Galerii. Wizerunki naklejone na tekturowe podkłady zostały rozwieszane na sznurach na wysokości wzroku. Przybyli na otwarcie wystawy widzowie zostali skonfrontowani z własnymi, płaskimi podobiznami. W trakcie wernisażu sam Borowski był nieobecny, a przygotowany przez niego tekst odczytał Ludwiński. W tekście tym artysta wskazywał na relację między obrazem a publicznością, meta-

¹⁸ „Odra” 1969, nr 1, s. 75.

forycznie przyznając jej rolę farby, malarskiego tworzywa. Tym samym pod nieobecność artysty publiczność stawała się równocześnie twórcą i odbiorcą dzieła sztuki. Galeria odegrała więc rolę laboratorium, w którym zostają zamienione społeczne funkcje. W pojęciu dzieła sztuki pozbawionego materialnej realizacji tym razem zostały podważone powszechnie obowiązujące relacje między twórcą a odbiorcą. Pisał wówczas Ludwiński:

Borowski pokazał tutaj próbkę rzeczywistości, ale próbkę pobraną w określonych warunkach laboratoryjnych, można powiedzieć w warunkach – sztucznych. Interesowało go zachowanie owej rzeczywistości, którą stanowiła oczywiście publiczność, gdy się na nią działa przy pomocy pewnych bodźców. Wywołał sytuację, ale sam nie obserwował wyników. Pozostawił je publiczności, która przez to stała się nie tylko głównym elementem dzieła sztuki, ale zarazem jego głównym odbiorcą i arbitrem¹⁹.

Działanie Borowskiego zmierzało w kierunku odseparowania pewnych interesujących go postaw i sytuacji poprzez ukazanie ich w postaci czystej, niezakłóconej wpływem innych okoliczności. Galeria-laboratorium, eliminując trwały obiekt artystyczny, sublimowała zarazem wybrane elementy rzeczywistości, podnosiła ich rangę. Pokazywała je także w nowym świetle. Zachowanie publiczności stawało się w jej wnętrzu rzeczywistym przedmiotem interwencji artystycznej. „W ten sposób [Borowski] uwalniał się od szumów i zakłóceń. Mógł przekazać tylko te informacje, które dla niego były najważniejsze i nic ponadto” – sumował Ludwiński.

Rozwinięciem tej, mającej już wiele pięter, struktury dzieła sztuki była wystawa-*environment* Feliksa Szyszko (październik 1970). Do wnętrza Galerii autor wprowadził cytaty z dzieł sztuki dawnej. Wystawił je w postaci wypukłych reliefów, których kontury pokrywały się z układem kompozycyjnym cytowanego dzieła – były to więc jedynie schematyczne odwzorowania. Jako drugi element pokazu artysta zastosował wycięte fotograficzne profile widzów zatrzymanych w różnych pozach. Sznurki przytwierdzone do tych obiektów umożliwiały swobodne ich przemieszczanie po podłodze Galerii. Widzowie mogli w dowolny sposób organizować położenie i wzajemne usytuowanie eksponatów. Obiektem sztuki w tym wypadku były stałe elementy składające się na funkcjonowanie galerii, pokazane jednak w sposób odmienny – komiczny. Przedmiotem pokazu było niejako wyeksponowanie rytuału wystaw. Konsekwentnie rozwijane w Galerii Pod Moną Lizą pojęcie

¹⁹ Reportaż z „*antyhappeningu*”, „Odra” 1969, nr 6, s. 91.

reprodukcji zostało przez Szyszkę rozszerzone na mechanizmy działania instytucji artystycznej. Maciej Gutowski przy okazji tej wystawy notował:

Każda galeria czy muzeum jest polem gry. Gry skomplikowanej. Prowadzonej pomiędzy różnymi partnerami i według różnych zmieniających się reguł. Jest poza tym polem gry szczególnym, bo centralnym, ale nie jedynym, znaczna część gry, której jest polem, toczy się poza nią. Partnerami są twórcy dzieł i odbiorcy, ale także odpowiedzialni za galerię, nazwijmy ich organizatorami. 'Dzieło sztuki' jest przedmiotem tej gry w równym stopniu, co jej podmiotem [...] ale zasadniczo jest to gra bezinteresowna, i to w dwu płaszczyznach: artystycznej i pozaartystycznej, stając się wtedy grą czystą²⁰.

Posługując się pojęciem gry krytyk sygnalizował już inną opcję przyjętą przez Galerię Pod Moną Lizą podczas Sympozjum Wrocław '70. Szyszko, ukazując mechanizmy funkcjonowania galerii, spoglądając na jej strukturę niejako z zewnątrz, odzwierciedlał bowiem *stricte* konceptualistyczną problematykę, dominującą w tym okresie działalności Galerii.

Kolejna próba podważenia statusu galerii jako miejsca prezentacji dzieł sztuki była udziałem Anastazego Wiśniewskiego. Zaproszony do zorganizowania wystawy Wiśniewski przesłał Dzeduszyckiemu list, w którym polecił umieszczenie w jednym z numerów „Odry” zdjęć bardziej lub mniej znanych osób, w różny sposób związanych z działalnością Galerii. W drugim numerze pisma z 1971 roku ukazały się więc fotografie między innymi: Ludwińskiego, Kostołowskiego, Berny, Dzeduszyckiego, Jurkiewicza, ale też podpisane: „kolega”, „szatniarz z 'klubu'”, „koleżanka z Wrocławia”, „Pani z klubu” itd. Obok zdjęć został umieszczony napis: *objet d'art*. Wiśniewski zastosował więc motyw podobny do tego, który określał *anti-happening* Borowskiego. Podobny, lecz poza przestrzenią galerii nabierał on innego znaczenia. To nie przestrzeń galerii, lecz arbitralny gest artysty naznaczał obiekt pojęciem „sztuka”. Wydawać by się mogło, że granica oddzielająca twórczość artystyczną od rzeczywistości została przekroczona. Tak rozumiał tę akcję Wiśniewskiego Andrzej Kostołowski, pisząc:

Awangarda żyje tylko wtedy, gdy znajduje się w stanie nieustannego wrzenia i gdy podważając samą siebie zamyka sobie bramy do Akademii. Tylko z dala od instytucji awangarda, walcząc ze światem, może opowiedzieć się definitywnie po jego (to jest świata) stronie²¹.

²⁰ O wystawie Feliksa Szyszko, „Odra” 1970, nr 10, s. 79-81.

²¹ Podłączenie, „Odra” 1971, nr 2, s. 79.

W realizacji Wiśniewskiego możemy jednak widzieć przewrotne działanie artysty. Autor ujawniał, w jaki sposób świat artystyczny produkuje dzieło sztuki – pokazywał, że czyni to, anektując pewne aspekty rzeczywistości, kierując się wewnątrzartystycznymi kryteriami i odniesieniami. Antoni Dzieduszycki tak komentował tę postawę:

Ostatnio Anastazy przysłał konturowe mapy – najpierw Europy, a potem świata, na których widniał czarny napis: 'D'Anastazy Wisniewski objet d'art'. Prowokacja jest dość przejrzysta, jeśli się zna tytuł wystawy z Berna: 'Kiedy postawy stają się formą', wystawy, która narobiła wiele szumu w naszym układzie artystycznym.

Wiśniewski więc podważał status układu artystycznego, ukazując arbitralną i konwencjonalną strukturę produkcji przedmiotów artystycznych. Ta kontestatorska postawa wciąż jednak narażona była na asymilację przez układ artystyczny. Dzieduszycki w dalszej części artykułu pisał:

[Anastazy] coraz częściej bywa akceptowany, a udziałowcy układu czekają na jego następne wystąpienie, oceniając je jako lepsze i gorsze, porównując do zbliżonych wydarzeń w sztuce światowej, komentując zmiany tendencji w jego listach itp. Niewątpliwie wadą układu zamkniętego jest powolne wygasanie impulsów²².

Pojęcie sztuki w Galerii Pod Moną Lizą otarło się więc o wartość graniczną. Kilka wystaw, przywołanych tu spośród dwudziestu prezentowanych w Galerii, dobrze ilustruje kierunek przemian w sztuce lat sześćdziesiątych. Rozszerzony zakres pojęcia sztuki wchodził w ciągłą interakcję z instytucją Galerii, z rolą krytyka i historii sztuki. Galeria istniała nie tyle jako miejsce wystawiennicze, ile jako rama warunkująca kierunek przeobrażeń w sztuce. Taka jej formuła na początku lat siedemdziesiątych musiała wydawać się niewystarczająca. Galeria, w której znaczenie uzyskiwał fakt artystyczny uzasadniony przez kontekst wewnątrzartystyczny, na przełomie dwóch dekad traciła swą autonomię – tak jak dziesięć lat wcześniej utraciło ją przedmiotowe dzieło sztuki. Krytyk szukający ciągłości między faktami artystycznymi opowiedział się za rzeczywistością, w której porządek wyraźnie ukierunkowanego procesu został zastąpiony horyzontalnym motywem „sieci”. Krytycy związani z Galerią zdawali sobie sprawę z konsekwencji takiego postulatu. Publikowane w „Odrze” artykuły Ludwińskiego i Dzieduszyckiego miały pokazać współczesną sytuację artystyczną w kontekście

²² Układ zamknięty czyli dramat kontestatora, „Odra” 1971, nr 2, s. 81-82.

rewolucji dokonującej się w sztuce lat sześćdziesiątych. Artykuł Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej*²³ możemy scharakteryzować jako program a-artystyczny. Przed publikacją w „Odrze” tekst ten został wygłoszony podczas pleneru w Osiekach w sierpniu 1970 roku. Tekst Dzie duszyckiego *Sztuka w procesie samozniszczenia*²⁴ stanowił rozwinięcie postulatów Ludwińskiego, poszerzonych o analizę zjawisk z najnowszej sztuki polskiej.

Tekst *Sztuka w epoce postartystycznej* pokazywał dwie przenikające się orientacje w sztuce lat sześćdziesiątych. Pierwsza, określana przez Ludwińskiego „destruktywną”, obejmowała różnego typu działania: *happening, event*, sztukę efemeryczną. Druga nazwana „konstruktywną” wskazywała na różnego rodzaju poszukiwania wizualne: *environment, multiple, minimal art*. Obydwa te nurty dążyły do rozkładu pojęcia dzieła sztuki, „oscylując na pograniczu zrobienia niczego”. Konsekwencją tego rozpadu, a także unieważnienia użyteczności pojęcia „tendencja artystyczna”, miała być „sztuka niemożliwa”. „Sztuka niemożliwa – pisał Ludwiński – doprowadziła do takiej sytuacji i takiego przewartościowania zjawisk artystycznych, że powstała potrzeba nowej definicji sztuki w ogóle”²⁵. Taką próbę zdefiniowania nowych zjawisk w sztuce podjął autor w dalszej części artykułu. Wskazywał więc na „kompletną dewaluację oryginału oraz dewaluację własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę”. Ponadto stwierdzał eliminację przedmiotu materialnego, zatarcie granic pomiędzy różnymi dyscyplinami artystycznymi, wprowadzenie elementu czasu do realizacji plastycznych, rozpad integralności przestrzennej dzieła sztuki oraz przeniesienie w ramach sztuki niemożliwej „punktu ciężkości ze sfery strukturalnej [...] na sferę pojęciową, na koncepcję oraz na ideę, którą należy rozumieć jako zespół koncepcji, dających w sumie nowy obraz rzeczywistości”. Konsekwencją tych procesów, jak pokazywał Ludwiński, były próby przekraczania przez artystów dotychczasowych ram instytucjonalnych: „Sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę” – czytamy w jego artykule²⁶. „Sztuka niemożliwa”, systematycznie eliminując przedmiot artystyczny oraz pojęcia kierunków i tendencji ujmujących jej przeobrażenia – zdaniem krytyka – stawia pod znakiem za-

²³ „Odra” 1971, nr 4, s. 51-56.

²⁴ S. 39-52.

²⁵ *Sztuka w epoce postartystycznej*, s. 52.

²⁶ Tamże, s. 52-54.

pytania granice między nią a rzeczywistością, bo „wobec niej cała dotychczasowa sztuka jest tylko przypadkiem szczególnym ogólnego rozwoju kultury”²⁷. W dalszej części wywodu Ludwiński przekonywał, że przy próbie rekonstrukcji sztuki lat sześćdziesiątych pojęcie dzieła powinno być zastąpione terminem „fakt artystyczny”, a zbiór owych „faktów” tworzyłby system artystyczny, ujmowany jednak wciąż w „dziedzinie sztuki”. Autor proponował zakwestionowanie przydatności tego terminu, bowiem, jak pisał, „istnieje jednak szansa, a nawet pewność, że są procesy twórcze, jakich nie można zrekonstruować [...]. W tej chwili pojęcie procesu, którego nie można zrekonstruować, a dla którego proponowałbym nazwę sztuki nieobecnej, jest nam potrzebne dla uświadomienia sobie pewnej sytuacji granicznej, podobnej do pojęcia granicy w matematyce. W momencie jednak, kiedy procesy te zostałyby rozszyfrowane i sztuka nieobecna stałaby się systemem artystycznym, moglibyśmy już na pewno postawić znak równości między sztuką a rzeczywistością”²⁸. Ludwiński akceptował więc model sztuki znoszącej wszelkie ograniczenia, przekraczającej przedmiot i instytucje wyznaczające jej dotychczasowy układ odniesienia. Zadaniem krytyków było pokazanie tych procesów, które unieważniają pozycję sztuki jako „osobnej enklawy rzeczywistości”, bo, jak wypowiadał się w innym miejscu, „jeżeli sztuka zmierza ku samozniszczeniu, naszym zadaniem jest ten proces przyspieszyć”²⁹.

Artykuł *Sztuka w procesie samozniszczenia* Antoniego Dzieduszyckiego może być traktowany jako komplementarny wobec wypowiedzi Ludwińskiego. Tekst ten stanowi próbę nakreślenia tych tendencji w sztuce polskiej, które swoje zwieńczenie uzyskały w postaci „sztuki niemożliwej”. Tendencje te, skutecznie maskowane – zdaniem autora – przez tzw. krytyków oficjalnych (wymienia Andrzeja Osekę i Bożenę Kowalską), mają kapitalne znaczenie dla zrozumienia nowego pojęcia sztuki, ujawnionego podczas *Symposium Wrocław '70*, a także w Galerii Pod Moną Lizą na wystawie „sztuki pojęciowej” (grudzień 1970). Wypowiedź Dzieduszyckiego miała więc realizować postulat „próby odtworzenia ciągu form, ich analizy i określenia przedmiotów pierwszych oraz ich replik”³⁰.

²⁷ Tamże, s. 56.

²⁸ Tamże.

²⁹ Cyt za: D z i e d u s z y c k i, *Sztuka w procesie samozniszczenia*, s. 44.

³⁰ Tamże, s. 40.

Początek projektowanego „ciągu form” autor widział w działalności grupy „Zamek”. Dzieduszycki odnajdował tam silny impuls zmierzający do „kompromitacji obrazu jako przedmiotu estetycznego” przez zastąpienie go „samą materią”. W Lublinie po raz pierwszy zwrócono także uwagę na rolę procesu twórczego. Działanie artystyczne i jego materializacja w strukturze obrazu, jak również przedmiotu, znalazły swoje konsekwentne rozwinięcie w twórczości artystów z kręgu Grupy Krakowskiej. Struktura obrazu-objektu w tak kreślonej historii form polskiej awangardy znalazła się w centrum eksperymentu artystów wrocławskich. Dzieduszycki pisze o tym zjawisku:

Jest rzeczą charakterystyczną dla drogi poszukiwań Chwałczyka, Gołkowskiej, Rosołowicza czy Jurkiewicza, że ewolucja ich twórczości szła od nadrealnej metaforyki, poprzez poszukiwania strukturalne do racjonalnych, a wreszcie do dokonań znajdujących się na granicy sztuki niemożliwej i pojęciowej. Granicę tę mieli oni niebawem przekroczyć wraz z kilkoma innymi twórcami z Wrocławia, Krakowa, Warszawy i Poznania³¹.

W celu rozszerzenia możliwości działań artystycznych konieczna wydawała się krytykowi integracja środowisk twórczych, wnikliwa analiza ich dotychczasowych osiągnięć oraz tworzenie „rodzajów katalizatorów” oczyszczających przedpole dla zaistnienia kolejnych faz aktywności artystycznej. Rok 1970, uznany przez autora za przełomowy, przyniósł wiele imprez spełniających te warunki: Sympozjum Plastyczne „Wrocław ‘70”, VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków w Osiekach, Wystawa Sztuki Pojęciowej w Galerii Pod Moną Lizą. Dzieduszycki jako osiągnięcia tych spotkań wymieniał:

Ustalone zostały podstawowe definicje teoretyczne wyznaczające dalszy rozwój sztuki; ustalenia te wyszły poza ramy dotychczasowych sformułowań i doświadczeń dokonanych w centralnych ośrodkach sztuki światowej; odpowiednie wykorzystanie tych ustaleń może stać się czynnikiem powodującym ‘reakcję łańcuchową’ w procesie zmian w sztuce³².

Postępującej degradacji przedmiotu artystycznego towarzyszyła więc zwiększająca się rola różnego typu spotkań, ośrodków sztuki i jej dokumentacji, stymulujących procesy artystyczne. Taką potrzebę wyraźnie postawiło sympozjum „Wrocław ‘70”³³, na którym można było zaobserwować wzra-

³¹ Tamże, s. 43.

³² Tamże, s. 45.

³³ Galeria Pod Moną Lizą występowała w roli współorganizatora tej imprezy. Dzięki jej inicjatywie zostały zrealizowane następujące projekty: *Kompozycja Pionowa Nieograni-*

stającą tendencję do projektowania dzieł z założenia niemożliwych do zrealizowania³⁴. Ujawniło ono nieadekwatność współczesnych instytucji artystycznych wobec procesu eliminacji obiektu-dzieła sztuki. Fakt artystyczny miał w tej sytuacji rozleglejszą, niezogniskowaną na przedmiocie artystycznym siłę oddziaływania. Dzieduszycki pisał o tym zjawisku:

Symposium Plastyczne 'Wrocław 70' ujawniło w całej rozciągłości, że do sztuki można wprowadzić (a co za tym idzie w szczególny sposób 'nobiletować') ważne elementy z życia i dziejów narodu, aktualnej rzeczywistości społecznej i politycznej, a także sytuacji miasta i jego mieszkańców. I można to uczynić z taką siłą wyrazu artystycznego, jakiej nie mogły znaleźć ani filmy, ani literatura, ani próby tzw. 'zaangażowanego malarstwa'³⁵.

Bowiem, jak dodawał autor w innym miejscu, „dzieła nawet nie zrealizowane mogą stać się 'punktem odniesienia' dla struktury pojęciowej o Wrocławiu, tak jak takim punktem odniesienia dla Moskwy jest do dziś słynna, choć pozostała tylko w sferze śmiałej wizji rzuconej na papier, 'Wieża Tatlina'”³⁶. Wobec tak zakreślonej historii form dotychczasowa struktura instytucji artystycznych wydała się autorowi tekstu niewystarczająca. Proces artystyczny, unikający obiektywizacji w dziele sztuki, a zarazem mający możliwość spełnienia w nieograniczonej „aktualnej rzeczywistości społecznej”, wymagał innych sposobów ujęcia. Dzieduszycki pisał:

nawet muzea i galerie gry wydają się dziś już niewystarczające. Potrzebne są nam nowe twory wyższego rzędu, kumulujące działania na wielu płaszczyznach twórczej pracy człowieka. Takim tworem może stać się zaprogramowane już Centrum Badań Artystycznych we Wrocławiu, które zgłoszone zostało jako wspólny projekt wszystkich uczestników Symposium Plastyczne 'Wrocław '70'³⁷.

czona Henryka Stażewskiego, *Wieża Radości* Andrzeja Wojciechowskiego oraz *Arena* Jerzego Beresia. Pełną dokumentację projektów symposium zawiera praca: *Symposium plastyczne Wrocław 70*. Por. w tejże pracy art.: Z. M a k a r e w i c z, *Ostatni zjazd awangardy* oraz J. B o g u c k i, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”*.

³⁴ Były to następujące prace: *Reproduktor widma słonecznego* Jana Chwałczyka, *Fragment układu* Zbigniewa Gostomskiego, *Twarz Matki-Ziemi* Stanisława Fijałkowskiego, *Miasto-Kosmos* Barbary Kozłowskiej, *Ekspedycja* Jarosława Kozłowskiego, *Centrum Sztuki* Anastazego Bogdana Wiśniewskiego, *Neutrdrom* Jerzego Rosołowicza.

³⁵ *Sztuka w procesie samozniszczenia*, s. 49.

³⁶ T e n ż e, *Symposium plastyczne Wrocław 1970*, „Odra” 1970, nr 5, s. 104.

³⁷ *Sztuka w procesie samozniszczenia*, s. 52.

Centrum Badań Artystycznych nigdy jednak nie powstało. Jego projekt rzuca jednak cenne światło na kierunek przeobrażeń instytucji artystycznych, a zwłaszcza na sposób myślenia o instytucji charakterystyczny dla osób współdziałających w Galerii Pod Moną Lizą.

Ostateczny kształt programu Centrum sporządził Jerzy Ludwiński w lutym 1971 roku³⁸. Miało ono ująć współczesną działalność artystyczną w zorganizowane formy, bowiem, jak pisał tenże autor, „Obraz samotnego artysty zmagającego się z twórczym w izolacji od społeczeństwa należy do przeszłości”. Idea Centrum polegała więc na koncentracji i integracji wielu instytucji artystycznych (muzeów i galerii gry, galerii pojęciowych, instytutów i studiów eksperymentalnych), których osobna działalność wydawała się już nieadekwatna do przemian w sztuce współczesnej. Krytyk głosił, że „działalność Centrum będzie zarazem selektywną syntezą funkcji zawartych w już istniejących organizacjach”³⁹. Tego rodzaju powiązanie różnych działań miałyby pokazać zróżnicowanie form aktywności artystycznej w różnych miejscach i stymulować nieustanny rozwój 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”⁴⁰ – głosił jeden z postulatów programu. Kolejnym elementem działalności Centrum miała być dokumentacja faktów artystycznych nie tylko z terytorium Polski, ale z całego świata. Dokumentację tę zamierzano, na zasadzie „sieci”, włączyć w powszechny obieg faktów, idei, postaw. Zgodnie z ideą programu funkcja dydaktyczna upowszechniania sztuki powinna być zastąpiona „próbą wciągnięcia publiczności do gry, do aktywnego uczestnictwa w powstawaniu sztuki”⁴¹. Realizacja idei Centrum miała być poprzedzona utworzonym 1 maja 1972 roku Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki, którym kierowali Ludwiński i Makarewicz. Jego zadaniem miało być przede wszystkim zgromadzenie już rozproszonych materiałów z Sympozjum „Wrocław ‘70”. Wyznaczone cele obejmowały także nawiązanie kontaktów z Instytutem Sztuki PAN i Międzynarodowym Stowarzyszeniem Krytyków Sztuki. Jednym z głównych założeń działalności było umożliwienie wymiany informacji o sztuce współczesnej, a także publikacje teoretyczne na jej temat.

³⁸ *Centrum Badań Artystycznych*, w: *Sympozjum plastyczne Wrocław 1970*, s. 153-155.

³⁹ Tamże, s. 154.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 155.

Jak podaje Zbigniew Makarewicz, Ośrodek przestał istnieć już w połowie 1973 roku w wyniku reformy administracyjnej⁴².

Idee zaprogramowane w obu projektach stanowiły więc próbę ujęcia działań artystycznych w niezwykle elastyczne ramy. Zakwestionowanie bytu dzieła, jego integralności formalnej i zaakcentowanie postawy artystycznej, a w konsekwencji „sztuki nieobecnej” wymagało nowych rozwiązań instytucjonalnych po to, by określić sytuację artystyczną i nadać jej jasno określony bieg. Tak funkcję ośrodka rozumiał Wojciech Skrodzki, który pisał:

Tak więc profil działalności ośrodka określa zasadnicza formuła poruszania się po obszarze faktów granicznych oraz teoretyczne oparcie się na zasadzie gry. Rozumienie sztuki wyznaczają tu założenia: pole gry (twórczość jako gra intelektualna), zasada rozwoju sztuki i postulat jego przyśpieszenia, w konsekwencji wyeliminowanie odniesień pozaartystycznych twórczości i jej transcendentnego ujmowania, przyjęcie rzeczywistości ruchu artystycznego jako jedynej rzeczywistości, w której realizuje się sztuka oraz zasada integracji z naukami ścisłymi⁴³.

Życie artystyczne, uwolnione od subiektywizmu kreacji artystycznej i realizacji – przedmiotu artystycznego, miało stać się faktem społecznym. Skrodzki konkludował:

Dziś pojęcie awangardy łączy się ze środowiskami zakładającymi stwarzanie faktów intelektualnych w ramach gry na wytyczonym choć nieograniczonym (?) polu”. Wielu twórców współczesnych dąży do „przełamania w sztuce fundamentalnej sprzeczności, uwarunkowanej indywidualizmem tworzenia, i uczynienia ze sztuki zjawiska społecznego o powszechnym zasięgu (nie w sensie popularyzacji pojedynczych dzieł), zjawiska w pełni zintegrowanego z życiem społecznym (dla mnie ta właśnie sprzeczność jest motorem i racją twórczości)⁴⁴.

W kontekście tych programów zgłoszony przez Ludwińskiego postulat „sztuki nieobecnej” możemy odczytać jako formę komunikacji społecznej, w której komunikat nie mieści się w regułach obowiązującego kodu. Kod, aby zaakceptować pewną wypowiedź czy postawę, musi poszerzyć swój zakres. Kodem warunkującym istnienie awangardy w latach sześćdziesiątych były między innymi tzw. galerie autorskie. Rozumienie tych instytucji w tej

⁴² M a k a r e w i c z, *Ostatni zjazd awangardy*, s. 40.

⁴³ W. S k r o d z k i, *Archiwum ruchu artystycznego*, „Literatura” 1973, nr 28, s. 12.

⁴⁴ Tamże.

dekadzie było niezwykle zróżnicowane, ale też jasno zdefiniowane⁴⁵. W latach siedemdziesiątych ta potrzeba poszukiwania miejsc alternatywnych dla prezentacji sztuki awangardowej wydawała się już jednak niewystarczająca. Trafnie nazwał symposium „Wrocław ‘70” Zbigniew Makarewicz pisząc o „ostatnim zjeździe awangardy”. Awangarda lat sześćdziesiątych, porzucając strukturę dzieła sztuki na rzecz procesu, funkcjonowała w dobrze rozpoznanym kontekście „życia artystycznego”. Lukę pomiędzy jednym a następującym po nim faktem artystycznym wypełniała instytucja galerii, przechowująca pamięć o autonomicznym dziele sztuki. Tylko w niej proces dewaluacji przedmiotu artystycznego mógł otrzymywać swój sens i okreś-

⁴⁵ Wiesław Borowski postulował potrzebę powstania „niewielkich kolektywów ludzi zdolnych do porozumienia się w sprawach sztuki, które potrafią bez wątpienia określić charakter i rangę galerii, która stanowi główny teren ich działania”. Tego typu niewielkie ośrodki otwarte na najnowsze tendencje w sztuce Borowski nazwał „galeriami artystów”. Odróżniałyby się one od typu galerii-salonu różnorodnością działań: „Galerie artystów” to „ośrodki nawiązywania celowych artystycznie kontaktów jako miejsca odczytów, spotkań, dyskusji, demonstracji artystycznych, polemiki i imprez o nienazwanym charakterze”. W dalszej części artykułu krytyk poświęcał uwagę zapleczu teoretycznemu, które dyktuje wybór i formę prezentacji prac: „Po pierwsze konieczna jest praca systematyczna nad realizacją nie tylko zmiennych wystaw, ale także realizacją idei, zamierzeń, pomysłów, określonych kontaktów artystycznych oraz wszelkich, najbardziej nawet ryzykownych zamierzeń. Po drugie – sprawność i aktywność organizacyjna nie może przesłonić – a powinna wesprzeć konkretne zamierzenia artystyczne. Po trzecie – większą uwagę warto obdarzyć sformułowania teoretyczne, towarzyszące poczynaniom galerii (zamiast zdawkowych wstępów do katalogu). Po czwarte wreszcie – formy działania galerii muszą być stale poszerzane poza tradycyjną zasadę ‘wystawy prac’” – *Galerie*, „Biuletyn ZPAP” 1966, nr 28-29, s. 3-10. Bożena Kowalska natomiast pisała: „[Galerie] stanowią potwierdzenie prawidłowości ewolucji plastyki od zdobywania prawa do samodzielnego eksperymentu w kierunku świadczenia eksperymentem, popularyzacji jego wyników” – *Spontaniczne galerie* „Polityka” 1968, nr 3, s. 6. Wojciech Skrodzki uzupełniał: „Nie do pomyślenia jest dziś galeria sztuki, której działalność ograniczałaby się tylko do wieszania obrazów, galeria bez określonego charakteru i kierunku prowadzonej działalności”; *Galerie warszawskie* „Współczesność” 1968, nr 26, s. 8. Natomiast galeria w ujęciu Andrzeja Ekwińskiego staje się „inspiratorem i sprawdzianem rzeczy nie mających niekiedy żadnych jeszcze kryteriów oceny oraz wartości dyskusyjnych”. Eksperyment rozwijany w ramach tego typu ośrodków ma charakter celowy, a także ukierunkowany. Jednocześnie krytyk odróżniał zdecydowanie nowe galerie od tradycyjnych salonów wystawowych: „Nie są dziś potrzebne galerie ‘zawieszania obrazów’. To, że zawiesimy obraz, nie upoważnia jeszcze do operowania pojęciem ‘galeria’. Ważną rolę odgrywa ekspozycja i czynniki towarzyszące pokazowi artystycznemu. Wydobycie i podkreślenie zagadnień związanych z jakąś wystawą, zaatakowanie wyobraźni i intelektu widza wydaje się rzeczą niezbędną. Galeria i publiczność, galeria i zjawiska sztuki to korelacja, którą im wszechstronniej uwzględnimy, tym lepiej spełniać mogą zadanie symbiozy i istotnie wносить w życie człowieka realną dawkę pozytywnych wartości” – *W sprawie galerii sztuki*, „Współczesność” 1968, nr 18, s. 8.

loną wartość. W początkach lat siedemdziesiątych zastąpienie modelu galerii coraz bardziej złożonymi instytucjami odsunęło zagadnienie klasyfikacji artystycznej na rzecz problematyki dystrybucji informacji. Model „sieci” artystycznej wyeliminował, wraz z instytucją galerii, możliwość istnienia spójnego kryterium ocen, warunkującego ukierunkowany proces. Awangarda lat siedemdziesiątych nazwana została przez Wiesława Borowskiego „pseudoawangardą”⁴⁶. Wynika to zapewne z faktu, że niezwykle trudno jest odnaleźć dla tej dekady artystyczny kontekst. Instytucja przestała warunkować istnienie sztuki i klarowność wypowiedzi artysty. Instytucja artystyczna przybrała formę działalności artystycznej, lecz wówczas jej komentarz mógł mieć wyłącznie charakter tautologii.

Paradoksalne może się wydawać, że ostatnia wystawa w Galerii Pod Moną Lizą była ekspozycją prac Tadeusza Brzozowskiego, artysty wyznającego przecież podstawowe wartości malarskie. Co więcej, w tekście napisanym dla „Odry” deklarował on:

Należę do tych, którzy są posłuszni nakazowi – w malarstwie należy mówić to, czego nie da się powiedzieć innym sposobem. Ta sama treść innym gatunkiem sztuki wyrażona, będzie inną treścią. Co jest treścią mych obrazów? Na ogół ci, co je oglądają, odczytują sekret, który im mówię. Byłoby mi żal, gdybym musiał zrezygnować z malarstwa, które nie mówi wprost⁴⁷.

Ta wystawa dokumentowała, że formuła Galerii Pod Moną Lizą w 1971 roku należała już do przeszłości. Model przez nią stworzony – galerii stymulującej przemianę sztuki awangardowej – należał do dekady lat sześćdziesiątych. Galerie autorskie, nadające kształt życiu artystycznemu tej dekady, umożliwiły degradację dzieła sztuki, ale degradację prezentowaną w instytucji powołanej do jej prezentacji – tak rozumieli rolę galerii krytycy z lat sześćdziesiątych i przełomu siedemdziesiątych.

⁴⁶ *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12.

⁴⁷ „Odra” 1971, nr 5.

THE MONA LISA GALLERY
ITS HISTORY AND IDEOLOGY

S u m m a r y

The text *The Mona Lisa Gallery – its history and ideology* is an attempt at looking at the Polish avant-garde art of the 1960s from the point of view of the institution presenting it – an author's gallery. In The Mona Lisa Gallery managed by Jerzy Ludwiński twenty exhibitions were shown that well illustrate the direction of changes in Polish art of the decade. In that period we encountered a particular crisis of the autonomous and integral structure of the work of art. At the same time there was an increasing activity of artistic circles during group performances at plein-air painting sessions, artistic symposiums and when organising independent author's galleries. These galleries, among them being The Mona Lisa Gallery, took on a special role: they both witnessed the disintegration of the work of art and stimulated the process of breaking up the traditionally understood work. Exposing such an uncertain status of it was presumed by Ludwiński in the text about the Gallery's programme. He planned exhibitions of works that exceeded what their authors had created before. He also obliged them to enter a discussion with the public in the Gallery as well as to publish self-commenting texts in *The Odra* monthly. Parallel to an article of the given artist a text was to be printed by the critic who had invited him to the Gallery.

The next exhibitions were a consistent attempt at a new definition broadening the scope of the concept of "work of art" against the ever more reduced artistic form. The first three exhibitions of works by Zdzisław Jurkiewicz, Wanda Gołkowska and Henryk Stażewski illustrated, in Ludwiński's opinion, a tendency to leave the closed, autonomous structure of the painting towards stressing the creative process and the artistic conception. The subsequent presentations of works by Jerzy Rosołowicz, Jan Chwałczyk and Stanisław Dróżdź were defined by an attitude of posing the problem of the status of a real phenomenon or object in the space of the Gallery. On the other hand, Włodzimierz Borowski's and Feliks Szyszko's actions were to shake the traditional relations between the artist, work of art and recipient.

In the face of these changes in the art of the 1960s Ludwiński in his article *Sztuka w epoce postartystycznej* (*Art in the post-artistic epoch*) postulated introduction of the term "impossible art" to define the form of activity eliminating the borderline between the artistic fact and reality. The institution that would stimulate development of this "post-artistic activity" was supposed to be Centrum Badań Artystycznych (The Centre for Artistic Studies) that formulated its programme during *Symposium Plastyczne Wrocław '70* (Visual Symposium Wrocław '70). With its developed structure it was to exceed the limitations of the exhibition centres that had existed until then. The Centre was to co-ordinate the movement of artistic ideas, their permeation and exchange among various artistic circles.

The decade of the 1960s was characterised by a particular tension between the work of art and the artistic institution. The "minimalist" reduction of the form was conducted in the well-recognised context of the exhibition space. In the 1970s the artistic institution was subjected to a peculiar "autonomisation". Apart from the work of art it developed the idea of a "network" in which it distributed utopian project of incessant development of art. However, the plan concerning the Centre was not put into effect. It remained a witness to the period of the turn of the 1960s when there was the intention to situate the concept of work of art outside the gallery walls.

Translated by Tadeusz Karłowicz