

W zespole idei konstrukttywistycznych światło miało szczególne znaczenie. Organizowało przestrzenny ład architektury, wydo-
bywało rytm barw, wreszcie oświecało kierunki rozwoju formy. Problem światła znajdował się w centrum teorii unizmu, elimi-
nującego dramaturgię napięć kompozycji barokowych kształ-
towanych cieniem. Światło nadawało także przejrzystość kom-
pozycjom przestrzennym, harmonizowanym rytmem proporcji. Stawało się też metaforą rozumu – ukierunkowanego widzenia
rozwoju formy oraz racjonalnej organizacji życia i pracy w celu „polepszenia świata”.

Konstrukttywistyczne kontynuacje po drugiej wojnie światowej w Polsce miały złożony charakter. Odzwierciedlały system napięć politycznych i artystycznych kształtujących sens konstrukttywistycznego uniwersum, lokowanych jednak w nowych realiach. Pokolenie przedwojennych artystów związanych z konstrukttywizmem zostało ograniczone do kilku działających aktywnie przedstawicieli, co zmniejszyło skalę odmiennych, radykalnych postaw określających dynamikę przemian konstrukttywizmu w latach 20. Najważniejszymi reprezentantami tej tradycji stali się Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro, swoją aktywność nieustannie potwierdzał również Henryk Stażewski. Ta skrócona lista nie obejmowała przebywającego w Paryżu Henryka Berlewiego, przedwcześnie zmarłego, a przypomnianego dopiero w połowie lat 60. Mieczysława Szczuki¹ czy wreszcie zabitego w czasie okupacji Karola Hillera, którego monograficzna wystawa została zorganizowana w Łodzi pod koniec lat 60.² Ten niepełny obraz, wynikający z indywidualnych biografii i rozproszenia środowiska, stał się jednak zasadniczym punktem odniesienia dla młodego pokolenia artystów nowoczesnych, tworząc skomplikowany zbiór inspiracji, reinterpretacji konstrukttywistycznej spuścizny w kolejnych dekadach PRL.

Bez wątplenia postacią kluczową dla powojennych losów konstrukttywizmu w Polsce był Władysław Strzemiński, którego twórczość do pewnego stopnia stała się synonimem tego nurtu. Krótka, ale niezwykle bogata powojenna aktywność Strzemińskiego obejmowała trzy obszary: opracowanie programu i prowadzenie zajęć dydaktycznych w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, współpraca z Muzeum Sztuki, której efektem była aranżacja Sali Neoplastycznej, wreszcie opracowywanie zasad *Teorii widzenia*, której towarzyszył nowy etap twórczości związany z tzw. obrazami powidokowymi. Strzemiński odwoływał się do różnych ogniw przedwojennego konstrukttywizmu, realizując go w odmiennych sferach instytucjonalnych. Jego działania z tego okresu stanowią świadectwo rekonstrukcji założeń przedwojennej awangardy, ujmowanej w nowe społeczne i artystyczne ramy. Program Zakładu Plastyki Przestrzennej (od 1946 r. Strzemiński realizował go na stanowisku zastępcy profesora) zakładał kształcenie zintegrowane, interdyscyplinarne, odnoszące się do programu grupy a.r., prowadzące do realizacji zadań w dziedzinach sztuk użytkowych, dające możliwość włączenia ich do produkcji przemysłowej³. Koncepcja wpisująca się w tradycję awangardowych uczelni artystycznych (Bauhausu, Wchutemasu) miała zawierać swój oryginalny rys, określony badaniami specyfiki konkretnej dziedziny artystycznej i możliwości powiązania jej z przemysłem lekkim. „Laboratoryjne poszukiwania w zakresie form” miały uzyskać swoje rozwiązania w zadaniach wykonywanych przez studentów w różnych gałęziach wzornictwa przemysłowego. Zajęcia miały obejmować całe spektrum technik, m.in. malarstwo monumentalne, ceramikę, meblarstwo, a także projekty architektoniczne, uwzględniające szczegółowe studia dotyczące wyposażenia, aranżacji wnętrz, kolorystyki i oświetlenia, wreszcie „opracowanie całości i fragmentów urbanistycznych w ich zależności od krajobrazu”. Program Zakładu Plastyki Prze-

¹ Stern, Berman (1965).

² Karol Hiller (1967).

³ Sztabiński (1995: 98–120).

strzennej, w swym pierwotnym i niezrealizowanym kształcie, jawił się jako rozstrzygnięcie międzywojennych dylematów artysty, poszukującego istotnych reguł malarstwa, przestrzeni, typografii jako wzorców projektu modernizacji rzeczywistości. Miał godzić utopię „ostatniego obrazu” z możliwością urzeczywistnienia eksperymentu artystycznego.

Rekapitulacją i najbardziej wyrazistym przykładem całościowego myślenia o architekturze, sztuce i aranżacji była Sala Neoplastyczna, zrealizowana przez Strzemińskiego wraz z Bolesławem Utkinem w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1948 r.⁴ Zaaranżowana zgodnie z rytmem pól barw podstawowych, oddzielonych pasami czerni, bieli i szarości, eksponowała przykłady abstrakcji geometrycznej zgromadzonej w „międzynarodowej kolekcji sztuki” grupy a.r., „kompozycje przestrzenne” Katarzyny Kobro oraz zestaw mebli projektowanych przez Strzemińskiego w oparciu o funkcjonalizm neoplastycyzmu. Sala została stworzona jako przestrzeń pozbawiona wyraźnej dominanty i wyizolowana – doświetlona świetlikiem umieszczonym centralnie w suficie oraz mlecznymi szybami w oknach. Łagodnie, pozbawione kontrastów światło scalało jednorodną przestrzeń, zastępując ekspozycję pojedynczych obrazów, rzeźb, mebli całościową organizacją regularnie zaprojektowanej strefy. Relacje między obrazami a kolorystycznym tłem miały prowadzić do określenia jednorodnego, optycznego pola wynikającego z następstw podziałów geometrycznych prac i rytmu kolorystycznego ścian, ujawniających korespondencje, rytmiczne następstwa. „Sala neoplastyczna miała urzeczywistnić ideę łączenia przedmiotu z przestrzenią, która przez zastosowanie barwnej płaszczyzny multiplikuje go i nadaje mu nowe życie” – pisała Janina Ładnowska. Sala Neoplastyczna realizowała postulat organicznej budowy dzieła, akcentując jego autonomię, a zarazem wewnętrzną spójność i witalność. Realizowała też uniwersalistyczne przekonania awangardy, związane z „kosmopolityczną” formą, wyrażającą ład i harmonię, unieważniając, w obszarze artystycznym, polityczne implikacje drugiej wojny światowej. Salę Neoplastyczną miała charakteryzować zasada powszechnej jedności, harmonizowania różnic, znoszenia partikularnych manifestacji w imię uniwersalnej jedności – miała wizualizować i domykać ciąg rozwoju form w swoistym egalitarnym mikrokosmosie.

Realizowany przez Strzemińskiego program konstrukttywistyczny, zarówno w zakresie szkolnictwa artystycznego, jak i praktyki muzealnej, odnosił się do sfery codziennej praktyki –

kształtowania nowoczesnego przedmiotu i tworzenia jednorodnej wizualnej przestrzeni. Był pozytywną reakcją na zgłiszczca, mroczne impulsy, niewyobrażalne wojenne zbrodnie. Światło nadawało rzeczywistości ład, porządek oparty na konstrukttywistycznych prawidłach, oświetlając krajobraz wydobyty z ciemnego rdzenia zagłady, do którego Strzemiński docierał kilka lat wcześniej w swoich cyklach z okresu wojny⁵.

Światło, blask, lśnienie stały się głównym tematem „obrazów solarystycznych”, malowanych w latach 1948–1949. Cykl obrazów nasyconych czystą kolorystyką, w których barwne płaszczyzny są ujęte wyraźnym, giętkim, czarnym konturem, był efektem powidokowego doświadczenia mocnego, słonecznego źródła światła. Spojrzenie na zarysy przedmiotów, ledwie rozpoznawalnych postaci poprzez nakładające się, wibrujące plamy barwne stało się syntezą widzenia świata, który traci swój przedmiotowy charakter, przetworzony na barwne impulsy odwzorowanych scen pod zamkniętymi powiekami. Świetlistość tych obrazów, eksponujących czystą chromatykę, wzmocnioną kontrastami barw, odtwarza proces bezpośredniej ekspozycji światła na siatkówce oka, a zarazem jest próbą porządkowania nieregularnych form powtarzających fizjologiczne impulsy, warunkujące możliwość widzenia. „Obrazy powidokowe”, sięgając do źródeł mechanizmów widzenia, scalały pragmatycznie zorientowaną koncepcję przestrzeni realizowaną w Zakładzie Plastyki Przestrzennej i Sali Neoplastycznej jako wzór historycznie uwarunkowanej „kultury wizualnej” opartej na zasadach rozwoju „świadomości wzrokowej”. Skomplikowane trajektorie nakładających się sylwet odtwarzały dynamikę spojrzenia, zmienną rytmikę „ucieleśnionego oka” penetrującego wibrującą płaszczyznę obrazu. „Rytm obrazu – pisał w *Teorii widzenia* Strzemiński – jest rytmem odruchów człowieka, rytmem jego reakcji psychofizjologicznych⁶. Późne obrazy Strzemińskiego, będące efektem spojrzenia pod światło, fenomenologicznego wykreślenia warunków widzenia⁷, wprowadzały istotną zmianę – dosłownie oślepiająca ich moc stanowi niedokończony zamysł przemyslenia spuścizny konstrukttywizmu. Kompozycja obrazu zdaje się „dokumentować” bezpośrednio widzenie, przedstawiając serie skurczów gałki ocznej, impulsów elektrobiologicznych, ruchów ciała reagującego na światło. Odtwarzając mechanizmy widzenia, dotyka cielesnego udziału w świecie. Jest jednak również zapisem ruchliwych kształtów, skrywanych pod powiekami, odseparowanych od rzeczy, halucynacyjnym

⁵ Lachowski (2013: 82–102).

⁶ Strzemiński (1958: 242).

⁷ Brogowski (2001: 33–46).

⁴ Ładnowska (1991: 71–80).

obrazem bezprzedmiotowej rzeczywistości, rewidującym projekt poprawy świata za pomocą użytecznie skonstruowanych przedmiotów.

Otwarty projekt zainicjowany „obrazami solarystycznymi” i niedokończoną *Teorią widzenia*, jak wiadomo, został dramatycznie przerwany w roku 1950. Artysta najpierw został zwolniony z uczelni, a następnie zamalowano Salę Neoplastyczną i pozbawiono ją wyposażenia. Wibrujący blask obrazów został naznaczony cieniem wykluczenia. Dramaturgia wydarzeń z 1950 r. wpisuje się w dobrze rozpoznany obszar politycznej konfrontacji awangardy, stanowi ostatnie wyraziste ogniwo dyskredytacji, bezwzględного zaprzeczenia projektu polepszenia rzeczywistości przez sztukę. Impet wdrażanego socrealizmu określał proces marginalizacji konstruktywizmu.

Problem kontynuacji i recepcji konstruktywizmu domagał się właściwego usytuowania wśród postaw artystycznych i ideologicznych lat 40. Rozpiętość działań Strzemińskiego odtwarzała bieguny awangardy: związane z reformą instytucji artystycznych i koncepcją czystego, bezprzedmiotowego obrazu. W kontekście powojennych dyskusji dotyczących miejsca i funkcji twórczości artystycznej dawała możliwość uwspółcześnienia kategorii realizmu – realizmu przedmiotu i realizmu widzenia. „Realistyczny” wariant interpretacji konstruktywizmu stał się głównym obszarem propagowania nurtu wśród krytyków sprzyjających postawie Strzemińskiego. Do idei produktivistycznych odwoływał się Przemysław Smolik, pisząc: „malarstwo sztalugowe i rzeźba kameralna nie tracą z pewnością nigdy racji swego istnienia i swego znaczenia, choć ich produkcja niewątpliwie poważnie spadnie. Racja ich bytu i znaczenia mieszczą się w tym, że ten typ twórczości jest pewnego rodzaju laboratorium, w którym odbywa się konieczny i w tej dziedzinie ludzkiej pracy eksperyment, a zarazem kształci się artystyczną wrażliwość oka na światło i barwę, kształci się zdolność budowania formy itd. [...] Sztuki plastyczne, jeśli mają zdobywać masy, jako swych spożywców, muszą wyjść z owego laboratorium i wejść jak najrychlej w życie: do fabryk i warsztatów tkackich, ceramicznych, do fabryk mebli i aut, do fabryk i pracowni zabawkarskich, do hut szkła, do okrętowych stocznicy, do pracowni modniarskich itd. itd.”⁸

Wierny postawie Strzemińskiego był również Julian Przyboś: „Ci najkonsekwentniejsi nowatorzy doszli drogą analizy i praktyki twórczej do tego końca malarstwa bezprzedmiotowego, który jest w ogóle początkiem: do pustego kwadratu.

⁸ Smolik (1945).

Strzemiński przezwyciężył ten martwy punkt – i z idei malarstwa abstrakcyjnego przeszedł do myśli o malarstwie najzupełniej uspołecznionym, do sztuki dla mas, do jedynej możliwej dzisiaj sztuki dla mas. Idee swoje rozwijał w książkach (*Kompozycja przestrzeni*, *Unizm w malarstwie*, *O sztuce współczesnej*) i w artykułach ogłaszanych w piśmie »Forma«. Można by je streścić tak: kończy się plastyka epoki rękodziela, w której »obraz wyodrębniony z wszelkiej funkcji stanowił jedyny teren działalności artystycznej [...], w której pojęcie sztuki łączyło się z pojęciem luksusu i braku funkcji produkcyjnej«. W istocie »obraz, ręcznie malowany«, zawieszony na ścianie – razi nasze by tak rzecz »całościowe« poczucie piękna. Wydaje się zbędną ozdobą, rozbijającą powierzchnię ściany, gdy cała przestrzeń mieszkalna winna być uformowana plastycznie! [...]

Rysuje się wizja nowej, uniwersalnej sztuki; takiej twórczości, która by wniknęła w najdrobniejsze przedmioty codziennego użytku. Malarstwo, rzeźba i architektura wiążą się w jedno, sztuka abstrakcyjna staje się motorem powszechnego »uplastyczniania« mas, znika wreszcie rozdział między sztuką-ozdobą, sztuką-luksusem a tzw. sztuką użytkową i produkcją. Rodzi się sztuka powszechna, godna epoki maszynowej, epoki precyzji i obiektywnych sprawdzianów form... Oto idee i marzenia Strzemińskiego”⁹.

Praktyka konstruktywizmu w złożonych dyskusjach, dotyczących aktualnego realizmu, jawiła się jako obszar porzucenia autonomii artystycznej i swoistej integracji z utylitarnymi, codziennymi przedmiotami. Centralnym obszarem zadań współczesnej plastyki wydawała się możliwość jej zastosowania. Wzorzec autonomicznego rozwoju zastępowała zasada materialistycznej i fizjologicznej „gramatyki widzenia”, rozwiniętej w projekcie organizacji przestrzennej. Te dylematy związane z logiką „modernistycznej sprzeczności”, o której pisał Andrzej Turowski¹⁰, zyskiwały na aktualności w kontekście postulo-

⁹ Przyboś (1946: 16).

¹⁰ „Strzemiński, poszukując w teorii unizmu istoty sztuki w ramach jedności zracjonalizowanego systemu formy, doszedł do granicy znaczenia. Określając przedmiotowo sam system, absolutyzował jego istnienie gatunkowe, a w konsekwencji artystyczne. Celem dzieła sztuki – pisał – jest »budowa absolutna«. W tym zespoleniu conceptualnej absolutyzacji sztuki z reifikacją struktury artystycznej ujął artysta kluczowy problem konstruktywizmu, a zarazem uwikłał się w modernistyczną sprzeczność. Wychodząc od systemowej interpretacji – sztuki jako znaku – poprzez przedmiotowe zespolenie przedstawiającego z przedstawionym, podważył w efekcie problem znaczenia realizowanego przez strukturę symboliczną. Dyskusję o formie obrazu, uczestniczącą w komunikacji społecznej, przeniósł na grunt rozważań utopijnych, proponując utopie porozumienia pozasystemowego – przedmiotowego”; Turowski (2000: 240).

wanego realizmu, stwarzały szansę uzupełnienia brakującego ogniwa między obrazem i rzeczywistością, wpisywały się w problem uzasadnienia potrzeby nowej plastyki.

Odmienne postawę wobec nowej sztuki zajęł Henryk Stażewski, w szczególny sposób poszerzając i rewidując zasób konstruktywistycznego uniwersum. W swoich nielicznych tekstach publikowanych po wojnie wyraźnie ograniczył możliwość „zastosowania” konstruktywizmu, opowiadając się po stronie autonomii obrazu. Jednak akcentował też zmieniającą się perspektywę nowej sztuki, rozumiejąc propozycje artystów posługujących się deformacją i metaforą, które stanowią komplementarny wymiar w stosunku do uporządkowanej, zgeometryzowanej, harmonijnej kompozycji konstruktywizmu. To nowe zainteresowanie, jak się wydaje, wynikało z bezpośredniego uczestnictwa w odradzającym się po wojnie życiu artystycznym (należał m.in. do warszawskiego Klubu Młodych Artystów i Naukowców). Stażewski nie tyle wdawał się w dyskusje dotyczące ram funkcjonowania nowej plastyki, ile starał się uchwycić pokoleniową zmianę, podkreślając znaczenie „deformacji w plastyce”¹¹. Postrzegał ją nie jako element regresywny wobec rozwoju nowoczesnego obrazu, ale integralnie związany z konwencją obrazową. Akcentował element ekspresji, emocji, subiektywnego interpretowania natury, ale również w deformacji dostrzegał wynik uważnego, wnikliwego obserwowania rzeczywistości. Zdawał się akceptować nowe, nieoczekiwane możliwości wynikające z porzucenia realistycznej i racjonalnej formuły sztuki. „Otwierają się dla artysty szerokie tereny dla wyrażenia czystej poezji, świat magiczny i tajemniczy, w którym iluzja metaforyczna stwarza nową koncepcję estetyczną”, a wreszcie deformacja pozwala na „spojrzenie w głąb, w życie wewnętrzne człowieka, jego postawy wobec świata. Ekspresja brzydoty ludzkiej, doprowadzona do potworności, narzuca porównanie ze sztuką murzyńską, światem widm, zjaw, złych bogów, masek o wyrazie jednocześnie żywym i nieruchomym”. Stażewski dostrzegał jednak także ograniczoną rolę deformacji, skazującą artystę na indywidualizm, utratę zdolności społecznej komunikacji. W podsumowaniu swojego wywodu wskazywał na możliwości rozwoju w kierunku uczynienia form, geometryzacji, poszukiwania zasad konstrukcji, która „dzięki swoim rygorom i opanowaniu umożliwia zbiorową współpracę i wytwarza wspólny nurt w systematycznym rozwijaniu problemów”.

Artykuł Stażewskiego zestawiał zatem dwa porządki nowoczesności, ujmując tradycję ekspresjonistyczną jako uzupełnienie konstruktywistycznej dyscypliny obrazowej. Ostatecznie

synchronicznie opisywane zjawiska zostały przez niego ujęte w diachronicznym układzie. Deformacja była wstępną fazą poszukiwania ostatecznego ładu, określonego „intersubiektywnym zestawem form” – Stażewski diagnozował proces wyłaniania się z ciemnej, subiektywnej wyobraźni obszaru rozjaśnionego wizją artystycznej i społecznej kooperacji. Artysta szkicował ścieżkę rozwoju sztuki nowoczesnej, możliwy model współpracy wynikający ze zrozumienia motywacji młodych artystów, który ostatecznie miał prowadzić do intersubiektywnego porozumienia poprzez uwrażliwienie na „proporcje proste, [które] narzucają »jedność widzenia« ujętego w ramy systemu”¹².

Stażewski brał także udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Jednak tam, inaczej niż w zaproponowanej przez niego logice, problematyka konstruktywizmu, ograniczona zresztą do unistycznej wersji, należała już do przeszłości, reprezentując jedną z artystycznych konwencji międzywojnia. Mieczysław Porębski, jeden z głównych organizatorów przedsięwzięcia, co prawda przypisywał konstruktywistycznej awangardzie znaczenie fundamentalne dla rozwoju nowoczesnej sztuki, w twórczości Strzemińskiego dostrzegając radykalne sformułowania sztuki abstrakcyjnej, próbę stworzenia nowoczesnego języka plastycznego, która jednak ujawniła swoją dwuznaczność: „Unizm był żarliwym, wytężonym pragnieniem odnalezienia nowoczesnej, uspołecznionej funkcji sztuki na drodze samowyrzeczenia posuniętego do najdalszych granic. W ten sposób program »uścisku z terażniejszością« zamykał się rodzajem odwiecznego mistycyzmu, który jedyną drogę zbawienia widzi w ascezie”¹³. Ten aspekt transformacji obrazu-rzeczy w doświadczenie mistyczne znajdzie swoją dalszą kontynuację. Zarówno Porębskiego, jak i Kantora interesowała inna formuła obrazu, określona wewnętrzną przestrzennością, generująca napięcia i emocje, odtwarzająca zmienny dynamiczny sposób doświadczania rzeczywistości, otwierająca zmiennie perspektywę wobec statyki, bezczasowości unistycznego obrazu. To w sztuce prymitywnej raczej widzieli antidotum na estetyzm awangardy, ich zdaniem jedynie sięgnięcie do odmiennych źródeł obrazowania gwarantowało związek z „potężną erupcją stłumionych sił, drzemiących w szerszych warstwach społecznych”, autorzy dostrzegali „konieczną witalność, autentyczność pokładów twórczych społeczeństwa [...]”. Rolę wciągnięcia jej w orbitę wysoko postawionej kultury spełnił abstrakcjonizm, stwarzając zarazem idealny artystyczny odpowiednik do podob-

¹¹ Stażewski (1948).

¹² Stażewski (1948).

¹³ Porębski (1998: 101–106).

nych przeobrażeń społecznych [...]. Dzięki temu przedmiot żyć zaczynał w obrazie jako niezależny, sam się usprawiedliwiający konkretnie, zyskujący pełną realność i maksymalną sugestywność. Wobec tego dość chyba jasnym się staje, że abstrakcjonizm w malarstwie wytycza niezwykle drogę ku nowemu spotęgowanemu realizmowi¹⁴.

Ten trop realizowały obrazy zaprezentowane na wystawie, w tym serie prac Tadeusza Kantora ukazujące deformację figury w cyklu *Ponad-ruchów* bądź dynamiczne powiązanie postaci z geometrycznie podzieloną, biegnącą w różnych kierunkach „przestrzenią parasolową”. Dziesięć lat później, wypowiadając się o spuściźnie Strzemińskiego, Kantor zachował swój krytycyzm: „Osobiście jestem przeciwnikiem jego teorii widzenia. Razi mnie jej pryncypializm i uproszczenie percepcji świata, jej naiwny racjonalizm. Wobec zjawiska surrealizmu i problemów, które wysuwa dzisiejsza awangarda malarstwa, teoria ta staje się bezradna, scholastyczna i jakaś peryferyjna¹⁵”.

W latach 50. znaczenie twórczości Strzemińskiego, a szerzej konstruktywizmu, zostało utrwalone, ogniskując rozmaite sposoby recepcji. Z jednej strony, konstruktywizm stanowił artystyczne tło, historyczny punkt wyjścia do rozwiązywania aktualnych problemów artystycznych i nadawania im znaczeń, z drugiej zaś – był modelem odtwarzania, wypróbowywania zmiennych zasad percepcji. Pierwszy wariant, odwołujący się do kolejnych przykładów abstrakcji, suprematyzmu, unizmu, geometrii, stał się udziałem lubelskiej grupy Zamek¹⁶, drugi – bezpośrednich uczniów Strzemińskiego skupionych w katowickiej grupie St-53. W obu wariantach element społecznej syntezy powodowanej przekroczeniem obrazu zyskał odmienny kształt – integracji obiektu nasyconego egzystencjalnymi znaczeniami. Rozbłyśk czystej barwy stał się komponentem chropowatej materii, ujętej w proces sublimacji.

Obszar malarstwa materii, popularnej formuły w sztuce drugiej połowy lat 50., stał się narzędziem reinterpretacji lekcji Strzemińskiego w twórczości grupy St-53. Termin „lekcja” może być rozumiany dosłownie. Do grupy zaliczali się artyści bezpośrednio wywodzący się z jego pracowni, na przykład Stefan Krygier, Lech Kunka czy Konrad Swinarski, ale też gorliwi wyznawcy teorii widzenia: Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gajda, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria Obręba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski. Ten bezpośredni kontakt wiązał się ze szczególnym treningiem, stopniowym dochodzeniem do

reguł współczesnego widzenia. Zadania stawiane członkom grupy podczas kolejnych spotkań dotyczyły praktycznego zastosowania analiz Strzemińskiego, a maszynopis jego teorii, czytany przez nich jeszcze w sposób zakonspirowany w okresie stalinizmu, był traktowany jako warunek artystycznej inicjacji. Klaudiusz Jędrusik cele członków grupy referował w kolejnych punktach: „Oczyszczenie i rewizja pojęć naszej wiedzy o sztuce. Jak to naprawdę z tym wszystkim jest; Ukierunkowanie naszej pracy poprzez studia, opierając się na *teorii widzenia*, na cel, którym jest osiągnięcie świadomości wzrokowej aż do kubizmu; Osiągnięcie go poprzez odpowiednio ukierunkowaną pracę prawidłowej świadomości wzrokowej, z której wynikałaby znajomość ścisłych kryteriów artystycznych; Potwierdzenie w praktyce niesprzeczności *Teorii widzenia*”¹⁷.

Przepracowanie teorii widzenia już w okresie odwilży prowadziło do odmiennych konsekwencji związanych z problematyką malarstwa materii. Przykładem może być twórczość Urszuli Broll.

W latach 50. najbardziej wyraziste wydają się jej propozycje osadzone w kontekście „malarstwa materii”, akcentujące autonomiczny i przedmiotowy status obrazu. W sposób typowy dla tego zjawiska akcentowała wagę autonomii obrazu poprzez eksponowanie jego statusu przedmiotowego. Wiązało się to z koncentracją na różnicowanej fakturze i tkance malarskiej, wydobytej przez głęboką ciemną kolorystykę oraz zróżnicowaną powierzchnię, uzyskaną za pomocą farby, juty i piasku, nadającą obrazom charakter migotliwy i zróżnicowany grą światła. Później fakturę współtworzyły jeszcze inne substancje: tkaniny, gips, kawałki drewna, ujęte w symetryczne układy kompozycyjne.

Charakterystyczne kompozycje z przełomu lat 50. i 60. artystka zatytułowała *Alikwoty*, nawiązując do terminologii muzycznej, oznaczającej podstawowe tony harmoniczne. Efekt synestezji, który starała się osiągnąć w swoich obrazach, odnosił się do prymarnych harmonii ukazanych poprzez zniuansowane, delikatne operowanie ziemistymi barwami. Taki stosunek do barwy i materii już we wczesnej twórczości Broll miał zabarwienie alchemiczne – odnosił się do wydobywania z pierwotnego chaosu, ustrukturyzowanej, zharmonizowanej wartości obrazu, opartego na podstawowej materii, tworzącej wysublimowane kompozycje. Ten sposób myślenia o obrazie jako rozświetlonej powierzchni wyłanianej z mroku chaosu stanie się charakterystyczny także dla późniejszej twórczości Broll,

¹⁴ Kantor, Porębski (1946: 87).

¹⁵ Kantor (1957: 5).

¹⁶ Lachowski (2007: 37–48).

¹⁷ Krypczyk (2003: 3–31).

związanej z udziałem w grupie *Oneiron*. „Łączyło nas – napisze z perspektywy czasu Andrzej Urbanowicz, jeden z założycieli grypy – rozumienie sztuki jako wehikułu duchowej transgresji”. *Alikwoty* można widzieć też jako rodzaj rozszczepienia światła, operowania jego elementarną strukturą w postaci drobin materii. Obrazy stanowiły swego rodzaju odwrotność jasnej, przejrzystej faktury „obrazów solarystycznych” Strzeмиńskiego. Ukazują też kierunek recepcji jego myśli – Broll wyciągała odmienne konsekwencje z poszukiwania granic obrazu. Ciemna, hieratyczna materia jej obrazów miała odślaniać „naoczne” zdarzenie zmiany struktury, przekształcenia materii w porządku obrazowym, eksponować światło jako źródnicowane rozbłyski na chropowatej powierzchni. Zastąpiła projekt społecznego widzenia poszukiwaniem mitów i archetypów ujętych w drobinach rzeczywistości. Późniejsze jej akwarele wykonywane od połowy lat 60. akcentowały wartość światła wydobytego przezroczystą barwą. Tworzyła wówczas skupione, geometryczne formy-mandale, posługując się rozjaśnioną kolorystyką. „Magiczność” tych kompozycji podkreślali krytycy komentujący w tamtym czasie dorobek artystki. W 1970 r. o pokazanych akwarelach w Galerii Współczesnej (*Ziarno, Lustro* z 1967; *Tam, Sermo* z 1969) Janusz Bogucki napisał, że artystka uprawia nasyconą symboliką „magiczną” geometrię, i eksponował ich (akwarel) poetycki charakter¹⁸. „Magiczność” tych prac dostrzegł też Alfred Ligocki, który podkreślał, że cechuje je rozbudowywanie przez autorkę „warstwy semantycznej”, nawiązanie do teorii Junga, „zaskakujące spięcia przedmiotu, irracjonalność i atmosfera sennych halucynacji”, a całą tę atmosferę współtworzy poetyka surrealizmu¹⁹.

Ten ostatni, późniejszy etap twórczości Broll łączył się z historią ezoterycznej grupy *Oneiron*²⁰. To w jej kręgu można odnaleźć świadectwo szczególnej inspiracji światłem Strzeмиńskiego. W katalogu pierwszej swojej indywidualnej wystawy Andrzej Urbanowicz przywołał tradycję unizmu Strzeмиńskiego jako szczególny wariant mistycznego doświadczenia, odniesionego do pism Pseudo-Dionizego Areopagity: „Zaprawdę, rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnych. Estetyka Pseudo-Dionizego ukształtowała stosunek kościoła do sztuki. Bezpośrednim wynikiem jej założeń są ikony i architektura prawosławia. Dla człowieka obciążonego kłopotliwym balastem zachodniego kręgu kultury wydaje się jakże trafna. Trzeba było aż pięciu-

set lat, aby kultura laicka – bogatsza o mechaniczne środki odtwarzania rzeczywistości – mogła bez zastrzeżeń ją przyjąć. Humanistyczną funkcję malarstwa, czy też sztuki w ogóle, pojmują jako proces przekazywania myśli i uczuć. Nie jest mnie w stanie zadowolić traktowanie malarstwa jako terenu tworzenia li tylko wartości formalnych. Wydaje mi się, iż rewolucje artystyczne w I połowie naszego wieku niewiele dały malarstwu wartości pozytywnych. Rzeczywiście przełomowa myśl unizmu jest niezrozumiana i przemilczana. Teoria unizmu nadaje się do ponownego odczytania bez nieistotnej dosłowności”²¹.

Przemyslenie spuścizny Strzeмиńskiego w kręgu grupy *Oneiron* przybrało synkretyczną postać wśród szerokiach zainteresowań, dotyczących filozofii Wschodu, alchemii, magii, wpisując się w ezoteryczną i kontrkulturową przestrzeń medytacji rzeczywistości.

Takie przeświadczenie o konieczności przemyslenia sztuki Strzeмиńskiego w celu wydobywania światłistej, niematerialnej struktury, nadania jej innych znaczeń, wywikłania z przedmiotowej kondycji obrazu, a także pragmatyki codziennych rzeczy było bliskie również dawnemu współpracownikowi Strzeмиńskiego z łódzkiej szkoły artystycznej. Stefan Wegner, wspominając swoje polemiki ze Strzeмиńskim, ostateczne spełnienie jego twórczości lokował w obrazach solarystycznych: „Mając przed sobą całą twórczość Strzeмиńskiego, trudno oprzeć się refleksji, że całe jego życie, wszystkie obrazy, które namalował, wszystkie teorie, które stworzył, zmierzały do tego, aby przy końcu życia namalować sześć kompozycji: *Kobieta w oknie, Przestrzeń* i inne. Wchodzimy tu w zakres malarstwa bezprzedmiotowego, lecz nie abstrakcyjnego. Nie przedmioty bowiem i nie powstałe w wyobraźni czy spekulacji kształty abstrakcyjne są treścią tego malarstwa. Treścią jest to, co się dzieje pomiędzy naturą i okiem malarza. Reakcja na bodźce docierające do patrzącego oka – powidoki. [...] Oko Strzeмиńskiego wędrowało ku słońcu, które spletało się z doznaniem bliskich mu kształtów. Sześć kompozycji słonecznych ukoronowało jego twórczość”²².

Metaforyka światła, wpisana w ostatnie obrazy Strzeмиńskiego, warunkowała napięcia w postrzeganiu jego twórczości między wizjonerstwem przyszłości, utopijnym planem organizacji rzeczywistości a światłem wewnętrznym, umożliwiającym głębsze, transcendentne odkrycie rytmów i reguł rzeczywistości. Spuścizna konstruktywizmu zyskała swój metafizyczny wymiar – nadawania jasnego porządku chaotycznej materii.

¹⁸ Bogucki (1970: 5).

¹⁹ Cyt. za: *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* (2004: 195).

²⁰ *Oneiron* (2006: 5).

²¹ Cyt. za: Zagrodzki (2005: 163–179).

²² Wegner (1957: 11–12).

Materialistyczny wymiar „ostatniego obrazu”, prowadzący do specjalizacji, funkcjonalnego poprawiania codziennej rzeczywistości, znalazł się najpierw w cieniu socrealistycznych dyrektyw, a później został przysłonięty w samoistnym obrazie-przedmiocie, odtwarzającym ukrytą, „nieoświetloną” tkankę materii²³.

Metafora światła tworzyła poszerzone pole recepcji konstruktywizmu, ujawniała nieoczekiwane spotkania z materialnym wymiarem dzieła. Oczywiście, powojenna historia sztuki rozpoznaje także inne modele odczytywania lekcji konstruktywizmu, w której to obiekt w relacji do realnej przestrzeni stawał się głównym powodem artystycznych działań. Najstynniejszym przykładem pozostaje I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965 r.)²⁴. Konstruktywizm w latach 70. stał się przedmiotem naukowych i muzealnych opracowań, starannie i wnikliwie odtwarzających jego historyczny wymiar. Ostatecznie został zaprezentowany na największej jak dotychczas wystawie sztuki polskiej w paryskim Centrum Pompidou w szczególnie wyeksponowany sposób. Wystawa *Presences Polonais* przygotowywana przez Muzeum Sztuki w Łodzi wraz z francuskimi kuratorami opierała się na trzech filarach – kręgu Witkacego, konstruktywizmu i sztuki współczesnej. Towarzyszyła jej specjalna scenograficzna aranżacja, która lokowała dorobek Witkacego, Schulza w przestrzennym, zaciemnionym labiryncie, następnie prowadziła widza przez wąski korytarz z prezentacją dzieł formistów do największej jasnej sali pokazującej w sposób pełny i wszechstronny dorobek polskich konstruktywistów. Wystawa nie tylko określała dualistyczną systematykę sztuki XX-wiecznej, ale też oferowała przekonującą retorykę. Światło konstruktywizmu prezentowane w Paryżu jeszcze w czasie trwania stanu wojennego w Polsce zdawało się dawać szczególną legitymizację tradycji polskiej awangardy, wypełniającej brakujące ogniwo między przerwą historią rosyjskiej awangardy a jej zachodnim idiomem. Konstruktywizm polski, realizując ideę uniwersalizmu i kosmopolityzmu, zdawał się wyznaczać inną trajektorię rozwoju awangardy, pozbawionej materialistycznego rdzenia, a związanej z magią *ex oriente lux*. Wystawa

²³ Janusz Zagrodzki pisał o twórczości Andrzeja Urbanowicza: „Artysta poprzez wypalania powierzchni obrazu, odzwierciedla wybuchy i formowanie pierwotnej, wulkanicznej magmy wydobywającej się z głębi skorupy ziemskiej i zastygającej w chropawą, spękaną fakturę. Opowiada się za odstonięciem, ukrytych przed naszymi oczami, mechanizmów wspólnoty podobieństw, charakterystycznych dla ożywionej i nieożywionej przyrody, za poszukiwaniem wewnętrznych praw, usytuowanych jeszcze głębiej. Z minimalizmu środków wylania się, niemal monochromatyczna, magiczna, kreacja malarstwa materii Broll i Urbanowicza oraz wynikająca z niej myśl metafizyczna”; Zagrodzki (2005: 163–179).

²⁴ Juskiewicz (2013: 75–177).

zaprezentowana w kontekście innych wystaw międzynarodowych, związanych z programem Pontusa Hulténa²⁵, w swoim zamysle zdawała się uwzględniać wielowymiarową recepcję konstruktywizmu po wojnie. Utylitarny i racjonalny program społecznego oddziaływania został wzbogacony o symboliczną wartość światła, odsłaniającego zapomniany wymiar polskiej awangardy w międzynarodowym kontekście. „Peryferyjność” teorii Strzebińskiego, o której pisał Kantor, stała się szansą zrozumienia konstruktywizmu jako wizualnego rdzenia oświetlającego przedwojenne i powojenne tropy nowoczesności w polu widzenia kultury europejskiej.

Bibliografia

- Bogucki 1970 = Bogucki Janusz, [bez tytułu], [w:] *Urszula Broll. Malarstwo*, exhibition cat., Galeria Współczesna, Warszawa 1970: 5.
- Brogowski 2001 = Brogowski Leszek, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia”* Władysława Strzebińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Juskiewicz 2013 = Juskiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.
- Kantor 1957 = Kantor Tadeusz, [bez tytułu], „Przegląd Artystyczny”, 1 (1957): 5.
- Kantor, Porębski 1946 = Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi*, „Twórczość”, 9 (1946): 82–89.
- Karol Hiller 1967 = Karol Hiller (1891–1939), red. Maria G. Rubczyńska, exhibition cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1967.
- Katowicki underground artystyczny po 1953 roku 2004 = *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. Janusz Zagrodzki, exhibition cat., Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice 2004.
- Krypczyk 2003 = Krypczyk Aleksandra, *Studyjność w Stalinogrodzie. Historia grupy St-53*, [w:] *St-53. Twórcy – postawy – ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, exhibition cat., Muzeum Historii Katowic, Katowice 2003: 3–31.
- Lachowski 2007 = Lachowski Marcin, *Nowoczesność w kręgu grupy „Zamek”*, [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin 2007: 37–48.
- Lachowski 2013 = Lachowski Marcin, *Nowoczesność po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

²⁵ *Paris–New York 1908–1968* (1977), *Paris–Berlin 1900–1933* (1978), *Paris–Moscou 1900–1930* (1979).

- Lazarowa 1963 = Lazarowa Janina, *Urszula Broll*, „Poglądy”, 11 (1963): 13.
- Ładnowska 1991 = Ładnowska Janina, *Sala neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Łódź 1991: 71–80.
- Majewski 2006 = Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.
- Oneiron 2006 = *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. Peter Mraß et al., przeł. Jacek Mraß, Katowice 2006.
- Porębski 1998 = Porębski Mieczysław, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. Marek Świca, Józef Chrobak, exhibition cat., Starmach Gallery, Kraków 1998: 101–106.
- Przyboś 1946 = Przyboś Julian, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie”, 51/52 (1946): 16.
- Smolik 1945 = Smolik Przemysław, *Sytuacja i zadania malarstwa polskiego. Na marginesie ostatnich wystaw plastyków*, „Głos Robotniczy”, 187 (1945).
- Stażewski 1948 = Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica”, 7 (1948).
- Stern, Berman 1965 = Stern Anatol, Berman Mieczysław (red.), *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1965.
- Strzemiński 1958 = Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Sztabiński 1995 = Sztabiński Grzegorz, *Sztuka – szkoła – nauczanie. Problemy teoretyczne w dziejach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, Łódź 1995.
- Turowski 2000 = Turowski Andrzej, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.
- Wegner 1957 = Wegner Stefan, [bez tytułu], „Przegląd Artystyczny”, 1 (1957): 11–12.

- Zagrodzki 2005 = Zagrodzki Janusz, *Katowicki Underground. Od Strzemińskiego do Bellmera*, [w:] *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódź 2005: 163–179.

Constructivist brilliance: the postwar continuations

(summary)

Article takes an attempt to describe transformation of constructivist ideas in post-war period in Poland. This phenomenon was associated with pedagogical, theoretical and museum practices of Władysław Strzemiński and also with artistic creativity of Henryk Stażewski. Constructivist model was interpreted differently after Second World War. In the period of the doctrine of socialist realism constructivism was condemned, but in the mid of 50. and 60. it was taken as a source of varied artistic inspirations. Henryk Stażewski, as one of the father of Polish constructivism, composed much more freely geometrical structure in post-war period, accented artistic freedom. Another way of reception was taken by the activity of St-53 Group and next Oneiron Group in Katowice. Members of these groups was impacted by pedagogical activity of Strzemiński. But their interpretation of constructivism had specific way. For example, the creation of Urszula Broll, formed by constructivist tradition, evolved towards esoteric and alchemical meanings. Another way of interpretation was activity of the Muzeum Sztuki in Łódź, very close connected with tradition of constructivism. Idea of this institution was supported by three main plots: constructivism, expressionism and contemporary art. Constructivism was presented at major exhibitions in 80., for example at *Presences Polonais* in Centre Pompidou in Paris, as an artistic movement characterized by reason, light and order. But in the specific context of Polish presentation, constructivism was shown as symbolic light linking East and West of Europa in harmonious, magical new way.

Reception of constructivism proceeded on many levels, concluded between the universalist model and its use in a particular historical context.