

— il. 1 Wystawa W. Gołkowskiej w Galerii Pod Moną Lizą, 1968. Fot. Z. Holuka

Pięć twarzy Mony Lizy

Pięć wystaw, które odbyły się w Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu w latach 1967–1970*

Sylwia Świśłocka-Karwot

Uniwersytet Wrocławski

Wstęp

Artykuł porusza kwestie dostrzeżone i spisane przez autorkę tekstu na długo przed ukazaniem się jakichkolwiek publikacji na temat zarówno pojęciowej czy konceptualnej sztuki wrocławskiej z interesującego nas tu okresu, jak i szerzej, sztuki konceptualnej okresu PRL-u, która doczekała się opracowania – wciąż pozostającego najbardziej uporządkowanym, ciekawym i wnikliwym – w postaci książki *Konceptualizm w PRL* Luizy Nader¹. Los sprawił, że artykuł ukazuje się dopiero dzisiaj, kiedy od czasu podjęcia refleksji przełożonych tu na tekst opublikowano szereg studiów poświęconych poruszanej problematyce².

W tym miejscu przedstawiam własne odczytanie sztuki piątki artystów wystawiających w drugiej połowie lat 60. XX w. w Galerii Pod Moną Lizą, będące odzwierciedleniem szerszych zainteresowań dziełami tego okresu, a także wynikiem własnych badań wrocławskiej powojennej aktywności twórczej³. Informacje zawarte w artykule pozyskiwane były poprzez kwerendę archiwalną oraz podczas licznych rozmów z artystami, których dotyczy tekst.

Dokonuję tu oglądu i opisu dzieł oraz aktów kreacji takimi, jakimi one są, bez odwołań, założeń, spekulacji czy porównań do systemów myślenia innych niż te jawiące się w aspekcie czysto formalnym – jako mentalne artefakty i obiektowe ślady, dokumenty bądź rejestracje procesów. W tym sensie bliska jest mi fenomenologiczna metoda badań, uznająca prymat reduktywnego spojrzenia na rzeczywistość nad rzetelną analizą przedmiotów (*epoché* Edmunda Husserla). W kontekście studiów nad sztuką konceptualną bliskie jest mi



* Referat wygłoszony w ramach konferencji „Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981” (16–18 XI 2015, Muzeum Narodowe we Wrocławiu – Muzeum Architektury we Wrocławiu).

¹ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.

² Dbając o rzetelność oglądu, wśród cennych prac, oprócz już wspomnianej, należy wymienić następujące publikacje: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999; M. Lachowski, *Galeria pod Moną Lizą – historia i ideologia*, „Roczniki Humanistyczne” t. 48/49 (2000/2001); J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, zebranie tekstów, wybór, red. J. Hanusek, Kraków 2009; *idem*, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór, oprac. J. Kozłowski, Wrocław 2009; A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012; *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia. Materiały z sesji „Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia”*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 kwietnia 2011, red. A. Kiełczewska, M. Porajska-Hałka, Warszawa 2012; P. Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013; M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013 – żeby przywołać najistotniejsze, cenne dla poznania sztuki tego okresu, pozycje.

³ S. Świśłocka-Karwot, *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016.



⁴ G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, „Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik” 1892, nr 1; na stronie: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/frege_sinn_1892 (data dostępu: 6 XI 2017).

⁵ Zob. odczytanie myśli Heideggera w: W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

⁶ Termin „nowoczesność” z dzisiejszej perspektywy badań w obszarze historii sztuki wydaje się mało adekwatny do opisu zjawisk z drugiej połowy XX w., jednak w okresie, którym zajmuję się w artykule, był utożsamiany z neoawangardowymi, najbardziej wówczas progresywnymi zjawiskami w sztuce.

⁷ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedm. Cz. Miłosz, do dr. przygot. L. Ciołkoszowa, Londyn 1977, cz. 1. Zob. też *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp, koment. Z. Jarosiński, wybór, przygot. tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978; A. Wat, *Publicystyka*, zebra., oprac., przypisy, posł. indeks P. Pietrych, Warszawa 2008.

⁸ A. Jakimowicz, *Kronika polskiej awangardy 1912–1957*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1.

⁹ Z. Kubikowski, *Szklany mur. Proza polska 1945–1980. Opis procesu*, „Odra” 1983, nr 10, s. 35.

również, zapożyczone z filozofii języka Gottloba Fregego⁴, rozróżnienie na sens oraz odniesienie. Rozróżnienie to, w przypadku sztuki konceptualnej, rozumiem jako relację sensu wypowiedzi artystycznej, tworzonej w specyficznych warunkach systemu totalitarnego, wobec jej abstrakcyjnego odwołania do rzeczywistości, traktowanej jako nieuchronny horyzont zdarzeń. Dzieła zatem postrzegam, zgodnie zresztą z intencją artystów przywoływanych w tekście, jako pojęcia/pojęciokształty, mające sens, a niemające upostaciowionej formy w nieabstrakcyjnie pojmowanej rzeczywistości.

Bliskie jest mi w badaniach także rozumienie sztuki konceptualnej jako szczeliny, czerpiące z myśli filozoficznej Martina Heideggera⁵ – jako różnicy ontologicznej polegającej na rozgraniczeniu między bytem, odpowiadającym przedmiotowemu dziełu, urzeczywistniającym ślad procesu, a byciem bytu, czyli jego – dzieła – skonceptualizowanym istnieniem w postaci idei czy pojęcia. Parafrazując myśl Heideggera, można założyć, że każde obiektowe dzieło jest wynikiem konceptu, porcją woli artysty, zintelektualizowanej w procesie myślenia / procesie twórczym. Mój wybór heideggerowskiej perspektywy uzasadnia też wprowadzona przez niego koncepcja otwartości: trudnej do zasymilowania przez człowieka w realnym świecie, w którym wszystko ma swoje ograniczenia, swój początek i koniec, a dostępne jest artyście na poziomie procesu myślenia / procesu twórczego, pozbawionego limesów. Przywołuję idee Heideggera, wydaje się bowiem, że dla postawy konceptualistów najważniejsza była, tak przez nich pożądana, dezynwoltura istoczenia myśli/sztuki oraz immersja, polegająca na wypełnieniu przestrzeni między znaczeniem dzieła a samym dziełem odbiorcą – interaktywnym, współkonstruującym lub wprost konstytuującym bezgraniczność procesu tworzenia dzieła.

Tło

Po 1955 r. w polskiej sztuce dużą rolę odgrywał wątek nowoczesności⁶. Na łamy prasy trafiła dyskusja o usuniętym niegdyś z uczelni Władysławie Strzemińskim, w Paryżu została otwarta wystawa „Prekursorzy abstrakcyjnej sztuki w Polsce”, ukazały się prace Aleksandra Wata o „Bloku”⁷, Andrzej Jakimowicz opublikował *Kronikę polskiej awangardy 1912–1957*⁸. Tzw. nowoczesność wyznaczyła kierunek rozwoju sztuki także we Wrocławiu. Artyści, zachłystnięci możliwościami, jakie przyniosła dostrzegana przez nich odwilż, włączyli się w wir owej „nowoczesności”. Jednak wprowadzone po 1955 r. modyfikacje dotyczące stylu działania władz względem twórców i nieco inne rozłożenie akcentów w obszarze sztuki nie zmieniało samego systemu, obowiązującego przez cały okres PRL-u. Jak napisał w „Odrze” Zbigniew Kubikowski:

Jeśli pewne nurty i pewne obszary historii współczesnej pozostawały zamknięte, długi [...] wobec rzeczywistości wydawały się tak duże, zaległości

do wyrównania tak poważne, wznowione kontakty z kulturą zachodnią tak obiecujące, powinności wobec nowych poetyk i prądów filozoficznych tak zaniebane, że oszałamiał raczej bezmiar możliwości, niż uwierały granice⁹.

Choć wypowiedź dotyczy polskiej literatury, to wydaje się, że bez ryzyka utraty sensu przenieść ją można w obszar sztuk wizualnych. Ponieważ otwarło się okno na Zachód, władze potrzebowały uwiarygodnienia „normalności” w oczach tamtejszych i własnych obywateli, a także wykreowania wrażenia – jak się wówczas mówiło – „stabilizacji” sytuacji w Polsce. Istotą nowej polityki kulturalnej było tworzenie „obszarów wyłączonych” lub „rezerwatów stylistyk plastycznych”¹⁰. W sytuacji ograniczonej rezerwatową przestrzenią znalazła się „nowoczesna sztuka abstrakcyjna”.

Elementami uwiarygodniającymi artystyczną rzeczywistość, stanowiącymi echo mitu powrotu sztuki wrocławskiej do Europy¹¹, były we Wrocławiu: zainicjowanie cyklu wystaw „Świat malarskiej metafory” (1958, 1959), od 1960 r. – grafiki (1961, 1962, 1965) i ekslibrisu (1960), eskpozycji „Plastyka ziem nadodrzańskich” (1959, 1961, 1965)¹², wykreowanie terminów „szkoła wrocławska” (1961) i „wrocławska szkoła plakatu” oraz skompletowanie grupy artystów tzw. eksportowych. Ta wpisana w kalkulacje władz dynamizacja życia artystycznego i wynikające z niej poczucie stabilizacji zostały zaburzone we Wrocławiu ok. 1967 r., w którym sytuuje kres popaździernikowego pochodzenia nowoczesności, rodzącej się pod presją „doganiania” sztuki Zachodu. Optymistycznej, popaździernikowej mitologii nowoczesności i współuczestnictwa w tworzeniu europejskości młodzi artyści przeciwstawiali kontrkulturową wizję sztuki, z nurtami konstatującymi jej wartości dotychczas uznawane za archetypiczne¹³.

Cezurę historii sztuki wrocławskiej wyznaczam na rok 1967, choć pewne zjawiska stanowiące o możliwości wysłedzenia jakiegoś „zakrętu” w tym obszarze zaszły w latach poprzedzających ową granicę¹⁴. Chociażby współkonstytuujące opisywaną zmianę prace Jana Chwałczyka czy Jerzego Rosołowicza powstawały już w 1965 r., co poświadcza, że nie tylko Jerzy Ludwiński był tutaj *spiritus movens* nowego spojrzenia na sztukę. Ale też trzeba przyznać, iż trafił we Wrocławiu na podatny grunt. Wydaje się jednak, że – mimo zainicjowania wskazanych procesów wcześniej – uzyskują one „społeczne osadzenie” w przedziale lat 1967–1970, kiedy ugruntowuje się patowa sytuacja awangardy, coraz częściej jakby samopowielającej się, wyjaławiającej obszerny rejon sztuki, powoli się akademizujący, tradycjonalizujący i tym samym ulegający skostnieniu. Dojrzała świadomość, iż obowiązujący od kilkunastu lat układ artystyczny, w świetle swoich politycznych i społecznych uwarunkowań godzących w *ethos* sztuki, jest nie do utrzymania, że musi się dokonać przewrót artystyczny, który dziś jawi się nam jako element przewrotu pokoleniowego, przełamującego najpierw rygory narzuconego systemu, a w końcu sam system¹⁵.



¹⁰ Terminy zapożyczam z cyklu artykułów opublikowanych na łamach „Odry” w l. 1983–1984 przez Z. Kubikowskiego.

¹¹ Zob. W. Baraniewski, *Sztuka i mała stabilizacja*, [w:] *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. J. S. Wojciechowski, Orońsko 1994, s. 40.

¹² Zob. *Świat malarskiej metafory* [kat. wystawy], wstęp J. Krasieński, Wrocław 1958; *Świat malarskiej metafory. Katalog drugiej dorocznej wystawy Wrocławskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, grudzień 1959*, wstęp M. Wójciak, oprac. graf. A. Rogalska, przedm. S. Szpilczyński, Wrocław 1959; *Wystawa plastyki ziem nadodrzańskich* [kat. wystawy], Zachęta – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1959; P. Ł., *Ekslibris Wrocławski (Miniatury)*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 6; *Wystawa plastyki ziem nadodrzańskich* [kat. wystawy], Warszawa 1961; *Okręgowa wystawa grafiki, listopad-grudzień 1961* [kat. wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1961; *Okręgowa wystawa grafiki wrocławskiej, grudzień 1962* [kat. wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1962; *Twórczość plastyczna w XX-lecie PRL. Malarstwo, grafika, rzeźba. Wystawa okręgowa, Wrocław, 5 XII 1964 – 15 I 1965* [kat. wystawy], oprac. graf. W. Gołkowska, przedm. A. Ligocki, Wrocław 1964.

¹³ Zob. W. Baraniewski, *op. cit.*, s. 40.

¹⁴ S. Świśtocka-Karwot, *op. cit.*, s. 160, 242.

¹⁵ W jednym ze swoich artykułów także M. Ratajczak (*Stan wrażenia (Uwagi o sztuce polskiej lat 80)*, „Format” 1991, nr 1/2, s. 14), historyk i krytyk sztuki, świadek wydarzeń, umiejscawia moment przełomu świadomościowego ok. połowy lat 70. XX wieku.



¹⁶ **Jerzy Ludwiński** (1930–2000) – urodzony w Zakrzówku. W 1955 r. ukończył historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W Lublinie zawiązał grupę Zamek, stanowiącą ośrodek nowatorskiej myśli artystycznej. Do jej głównych animatorów, obok Ludwińskiego, należeli W. Borowski i J. Ziemiński. W 1966 r. Ludwiński przyjechał do Wrocławia. Po nieudanej próbie otwarcia Muzeum Sztuki Aktualnej stworzył Galerię Pod Moną Lizą.

¹⁷ Tezę taką wysnuwam na podstawie rozmów ze świadkami tamtych czasów, m.in. P. Banasiem, Z. Ostrowską-Kęmbłowską, a także kustoszem Muzeum Narodowego we Wrocławiu, B. Góreckim.

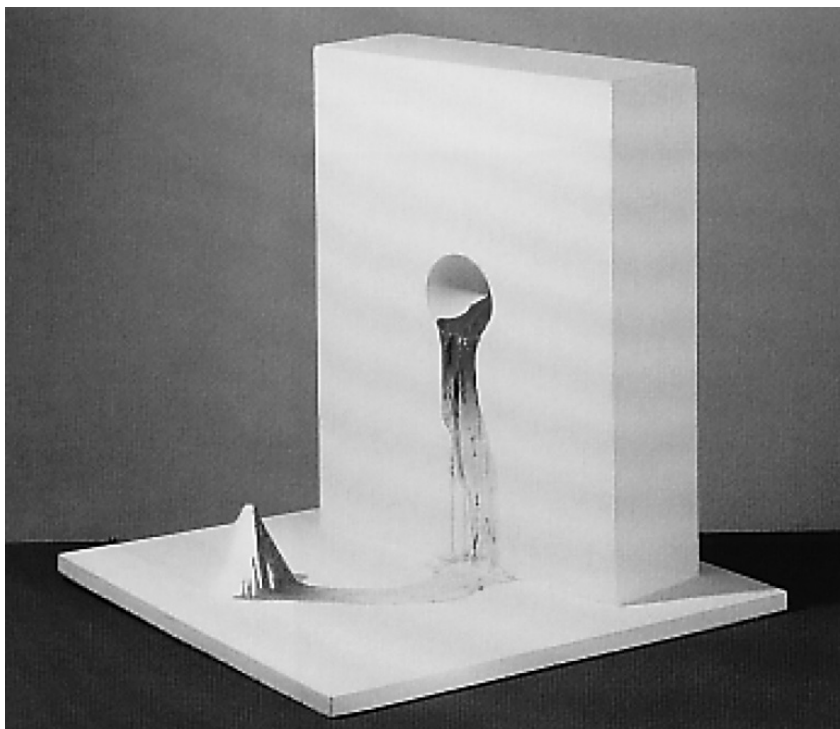
¹⁸ Uwagę taką odnotowała **B. Kowalska** (*Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 162).

W tym przedziale czasu doszło bowiem do bojkotu podstawowych, uznawanych dotąd za niepodważalne, wartości sztuki, do zniesienia dystansu między dziełem sztuki a produkcją masową oraz codziennością i osadzonym w niej życiem, doszło do zanegowania sakralizującej funkcji wszelkich zinstytucjonalizowanych przybytków artystycznych, przede wszystkim muzeów, w końcu zaś – do stworzenia nowej jakości, która najlepiej przejawiała się w niemożliwych do zrealizowania, utopijnych projektach konceptualistów. Na przeciw nowemu rozumieniu omawianej dziedziny kultury we Wrocławiu wyszła, wkrótce po Arsenale, grupa młodych artystów, studentów WSSP we Wrocławiu – sensybiliści. Jednak w obrębie nurtu oficjalnego przełamanie tradycyjnego sposobu pojmowania dzieła dokonało się w twórczości osób skupionych wokół Galerii Pod Moną Lizą – jakby rekreującej sztukę.

Rok 1967 z dzisiejszej perspektywy jawi się jako szczególny. Artysty gromadzili się wtedy wokół – powstających jak grzyby po deszczu – galerii autorskich. W lutym swoją działalność zainaugurowała Galeria Piwnica Świdnicka. Od 18 do 20 IV trwały w Warszawie obrady XI Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP, w których uczestniczył ówczesny minister kultury i sztuki Lucjan Motyka, a których oprawę stanowiła m.in. wystawa „Poszukiwania”, zorganizowana przez Ludwińskiego¹⁶ we współpracy z krakowskimi Krzysztoforami i warszawską Galerią Foksal. Powoli coraz większą rolę odgrywał, inspirowany procedurami naukowymi i naśladujący zjawiska naturalne, eksperyment, wkrótce mający znaleźć sobie życzliwe i gościnne miejsce w licznych galeriach autorskich.

Galeria Pod Moną Lizą proponowała sztukę odmienną od powszechnie dotąd uznawanych wzorów, która jednak – trzeba podkreślić – mogła być i była prezentowana dzięki przyzwoleniu miejscowych urzędników, za obopólną zgodą środowiska przedstawicieli neoawangardowego nurtu krytyki tradycyjnie pojmowanego dzieła i tzw. czynników kontrolujących czy nadzorujących rozwój ówczesnej sztuki. Jak w większości przypadków, we Wrocławiu artyści raczej „układali się” z władzą, aniżeli tworzyli wobec niej jawną opozycję¹⁷.

W galerii znalazło się miejsce dla realizacji o niekonwencjonalnym charakterze, burzących powszechnie do tej pory obowiązujący i uznawany układ stylistyk, działań artystycznych kwestionujących dotychczasowe rozumienie terminu „dzieło sztuki”, a w końcu także kompromitujących samo dzieło postrzegane jako obiekt materialny. Zaproponowano przeniesienie punktu ciężkości z dzieła na aspekt procesualny jego tworzenia. Ważne wydaje się zwrócenie uwagi na istniejącą od tego momentu w środowisku artystycznym możliwość eksperymentowania, dzięki której przedstawiciele tego środowiska mieli teraz szansę rozwijać się samodzielnie, a nie wyłącznie przejmować tendencje charakterystyczne dla sztuki zachodniej, jak często działo się w poprzednim okresie¹⁸.



il. 2 Z. Jurkiewicz, *Kształt ciągłości*, 1967, temp., sklejka, 75 × 75,5 × 10; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XVII-0517. Fot. A. Podstawka

Omówienie wystaw

Wystawa Zdzisława Jurkiewicza (1967)

Jako pierwszy w Galerii Pod Moną Lizą zaprezentował swe prace Zdzisław Jurkiewicz, z wykształcenia architekt. Pokazał dzieła-objekty, które, zachowując pewien aspekt malarstwa, same w sobie nie były przykładem tradycyjnego malarstwa, ale raczej refleksją o nim, zwizualizowaną w przedmiocie. Fizycznie i „istotowo” obecna w realizacjach farba została przez artystę potraktowana jako podstawowe tworzywo. Ludwiński, główny recenzent i sprawozdawca wystawy, zakwalifikował pokazane przez Jurkiewicza prace do malarstwa gestu, informelu, w którym esencję kreacji stanowi, zgodnie ze słowami samego Jurkiewicza, „**wyzwolona w geście malarskim intuicja, a nie uprzedmiotowiona forma**”¹⁹.

Objekty zaprezentowane w Galerii Pod Moną Lizą składały się z precyzyjnie wykonanych prostokątnych elementów, w których autor umieścił otwory [il. 2]. Wylewana przez artystę na objekty farba dokonywała „dzieła”. Wypływając z otworów i przelewając się przez nie – sama „tworzyła” malunek, którego „moment zaistnienia” wynikający z bezwładności materii malarskiej, w pełni zależał od artysty, jedynie inicjującego to „malowanie”, pozostawione potem samemu sobie.



¹⁹ Z. Jurkiewicz, *Wysoko. Intensywnie*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61.



²⁰ *Ibidem*, s. 62.

²¹ *Idem*, *Inne obrazy, inne horyzonty*, „Format” 1992, nr 1/2, s. 35.

Jurkiewicz prowokował „dzianie się malarstwa, dzianie się sztuki”, przesuwając punkt ciężkości ze skończonego dzieła-objektu na jego procesualny charakter. W tych przestrzennych przedmiotach, między którymi zastygła niedawno cieknąca struga farby wylanej przez artystę, zawarł twórca cały swój sprzeciw względem, jak napisał:

popularnego repertuaru szmatowo-gipsowo-blaszanego, zapasów kwadratów i kwadracików wymalowywanych na płótnach, [...] benedyktyńskiej cierpliwości, maskującej pustkę leniwych wyobraźni artystów²⁰.

Dla Jurkiewicza liczyło się tylko czyste malarstwo, jego możliwość zaistnienia, spontanicznego, a jednocześnie zależnego wyłącznie od gestu, przechodzącego w „malarski przypadek”. Efekt przypadku, urok spontanicznej – nieskrępowanej uwarunkowaniami intelektu i warsztatu – techniki realizacji dawały artyście poczucie prawdziwej wolności. Euforia tego stanu nie trwała jednak długo, kilka lat później dostrzegł bowiem twórca sprzeczność w swoim rozumowaniu, skorelowanym z logiką gestu malarskiego, którego dokonywał. To, co wcześniej było pożądanym w kreacji dzieła przypadkiem, stało się wynikającym z – błyskawicznej, ale jednak – decyzji, uderzeniem/duktem pędzla. To „olśnienie”, wsparte smutną obserwacją beztroskiej rozrzutności mnożących się gestowców, zmusiło artystę do poszukiwania „nowego ładu”, który leżał na przeciwnym biegunie dotychczasowych poszukiwań.

Pozbawiony wiary w możliwość dokonania na płótnie jeszcze czegoś nowatorskiego, Jurkiewicz w pewnym sensie porzucił malarstwo. Tylko w pewnym sensie jednak, bo jeszcze w latach 60. XX w., w atmosferze owej rezygnacji, powstał cykl *Aero* [il. 3], a w latach 70. – tzw. *Obrazy ostateczne* [il. 4], budowane z ciągnących się metrami linii: niebieskiej i czerwonej. „Choć linie trwają w milczeniu, choć przejęte sobą, wskazują tylko na swoją, minioną historię” – napisał malarz w 1992 roku²¹.

Zainspirowany minimal artem, zaczął uprawiać *environment*, który z czasem przekształcił się w rejestrację procesów rozgrywających się w wybranym polu zdarzeń – tym najbardziej uprzywilejowanym było niebo, z jego niewyobrażalnymi, pozawymiarowymi obiektami i zjawiskami zachodzącymi między nimi. Rejestrował je Jurkiewicz na kliszy fotograficznej, zgłębiając tajemnice wszechświata empirycznie i plastycznie.

Ostra, nieprzebierająca w słowach wypowiedź artysty na łamach „Odry” była wyrazem negacji pozytywnej wartości przedmiotu w sztuce i ilustratorskiej funkcji prac tych, którzy sprzeniewierzyli się sztuce i oddali swoją wrażliwość w posiadanie bałamutnej nauce. Jurkiewicz wprost wyzywa domniemaną zarazę sztuki – w postaci:

wizerunkowców, pędzelkowych wypełniaczy, ikonofilów, antykwariuszy, patynowców, fakturzystów, bebechowców, szmaciarzy, śmieciarzy, przed-




il. 3 Z. Jurkiewicz, *Aero*, 1967, ol. pł., 100 × 120; własność prywatna. Fot. P. Kaczorowski

miotystów, mechanicystów, blacharzystów, rdzysicystów, stolarzystów, geometrystów, naukiŝtów i pseudofilozofistów²².

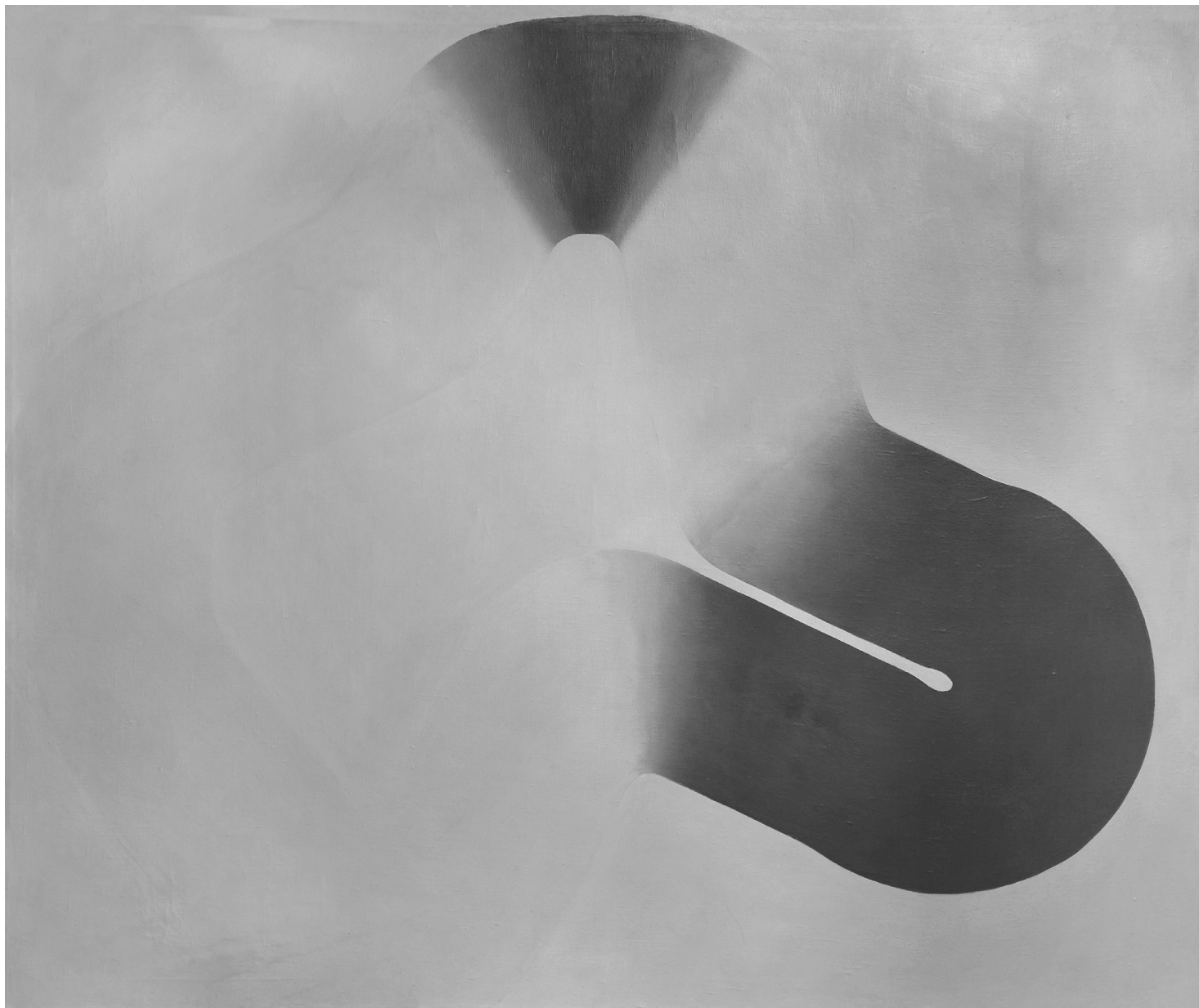
Tak wielki, podszyty niepoŝamowan emocj sprzeciw by w rzeczywistoŝci wołaniem o wyrazony w „sposobie bycia” *ethos* artysty. Jurkiewicz napisa: „Ewokujmy »sposób bycia«, nie byty same”²³. Apel malarza jest tu wołaniem o spontaniczny akt kreacji, nie niemy, jak martwe przedmioty, a także jak martwe malarstwo; jest wołaniem o wyzwolenie twórczej intuicji, „spontanicznej, jawnej, czystej, jasnej, a zarazem zdecydowanej, absolutnej, bezwzględnej, aż apodyktycznej”²⁴.

Program, jaki miał do zaproponowania Jurkiewicz, stanowi prb dojŝcia do autoanalitycznych badań malarstwa, do zgbienia refleksji nad językiem sztuki. Twrczoŝc tego autora w omawianym okresie była malarstwem o malarstwie, była spontanicznie uwiezion w pracach przygod farby, linii.

 ²² *Idem*, *Wysoko...*, s. 63.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.



— il. 4 Z. Jurkiewicz, *Continuum*, 1970, ol. pł., 120 × 145; Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, nr inw. 61. Fot. M. Kujda



il. 5 Wystawa Z. Jurkiewicza w Galerii Pod Moną Lizą, 1967. Fot. Z. Hudon

Jak komentował pokaz prac Jurkiewicza sam Ludwiński? Dostrzegł ich odrębność wobec sztuki z kręgu artystów tworzących w konwencji informelu, modnego w Polsce w drugiej połowie lat 50. XX wieku²⁵. Zestawianie intensywnych, kontrastowych barw wprowadzało do malarstwa, pojmowanego przez twórcę idealistycznie, elementy świata optyki, migotanie płaszczyzn, świetlistość. Wynikały one z dopełniającej ten statyczny spektakl wiązki światła, rzutowanej na prace z reflektorów punktowych, które w cyklu obrazów wykonanych z pofałdowanych folii plastikowych, powstałych jeszcze przed 1967 r., stały się znaczącym elementem, równoprawnym z samymi płótnami [il. 5].

Myślenie Jurkiewicza, podobnie jak innych polskich konceptualistów tego okresu, wydaje się dalekim odpryskiem heglizmu. Właściwie romantyzmowi rozluźnienie gorsetu sztuki akademickiej, odróżnienie tego, co widzialne (materialne), a tym samym dające się poznać zmysłowo, od tego, co niewidzialne (duchowe) – poznawalne na drodze wiary i intuicji właśnie, wydają się pokrewne zwerbalizowanej formie swoistego manifestu Jurkiewicza. Przywoływany często przez tego twórcę termin „żegluga ducha”²⁶ potwierdza romantyczny rodowód omawianej tu sztuki. Uwaga owa wydaje się tym istotniejsza, że Jurkiewiczowskiemu **duchowi** zawsze musiał towarzyszyć **rozum**.

To właśnie Hegel uczynił z rozumu *residuum* swojej filozofii, utożsamiając go z substancją historii. To on stanowi najważniejszą ideę heglizmu, którego twórca pisze, że „dla rozważań nad filozofią dziejów idea ta jest ostatecznie dowiedziona i jako taka musi być przyjęta”²⁷. Jego zdaniem, rzeczywistość „jest tym, co się odbywa, rozwija, tworzy, ma charakter procesualny”²⁸. Taki sposób postrzegania rzeczywistości – jako znajdującej się *in statu nascendi* i przenicowanej przez rozum właśnie – wydaje się najbliższy Jurkiewiczowi.



²⁵ J. Ludwiński, *O Jurkiewiczu*, „Odra” 1967, nr 12, s. 63.

²⁶ Na podstawie wielokrotnych rozmów z artystą.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przeł., przedm., uzup. objaśn. A. Zielińczyk, Warszawa 2011, s. 16.

²⁸ *Ibidem*.



²⁹ W. Gołkowska, *Malarstwo*, 1962, masa plastyczna, 96 × 66; MN we Wrocławiu, nr inw. 1774.

³⁰ Już w 1957 r. J. Cieślowski (*U Gołkowskiej i Boronia*, „Nowe Sygnały” 1957, nr 47, s. 6) pisał o „układankach z klocków” Gołkowskiej.

³¹ W. Gołkowska, *Układy otwarte*, 1967, drewno, akryl, 55 × 55; MN we Wrocławiu, nr inw. 1776.

³² J. Ludwiński, *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1, s. 72.

³³ W. Gołkowska, *Układy otwarte*, „Odra” 1968, nr 1, s. 69.

³⁴ *Ibidem*, s. 69.

³⁵ *Ibidem*.

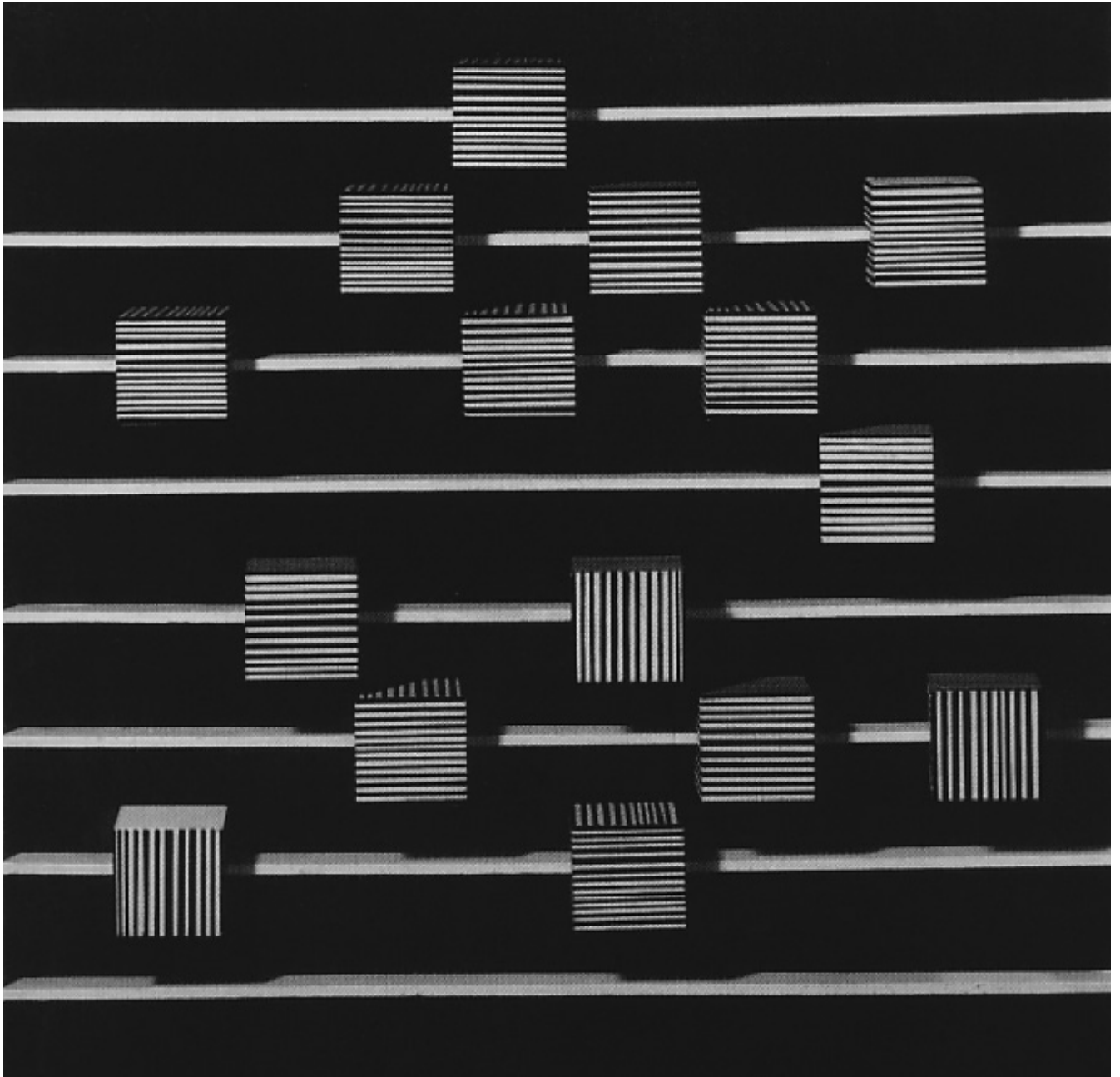
Wystawa Wandy Gołkowskiej (1968)

W 1963 r. Wanda Gołkowska wystawiła w Galerii Pod Moną Lizą obrazy, w których gładkie faktury barwnego tła współgrają z płaszczyznami reliefowymi, zazwyczaj utrzymanymi w gamie monochromatycznej. W nie wpisane zostały drobne portreciki – *Malarstwo* (1962) – przywodzące na myśl głęboko realistyczne płótna renesansowe²⁹. Materialne, spękane powierzchnie zastygłej, grubo kładzionej farby były wyrazem kierowania się artystki ku poszukiwaniom trzeciego wymiaru w dziele. Ich efektem stało się ostateczne przeobrażenie dwuwymiarowego obrazu w trójwymiarowe dzieło-przedmiot, będący wynikiem postawy badawczo-kognitywnej względem rzeczywistości.

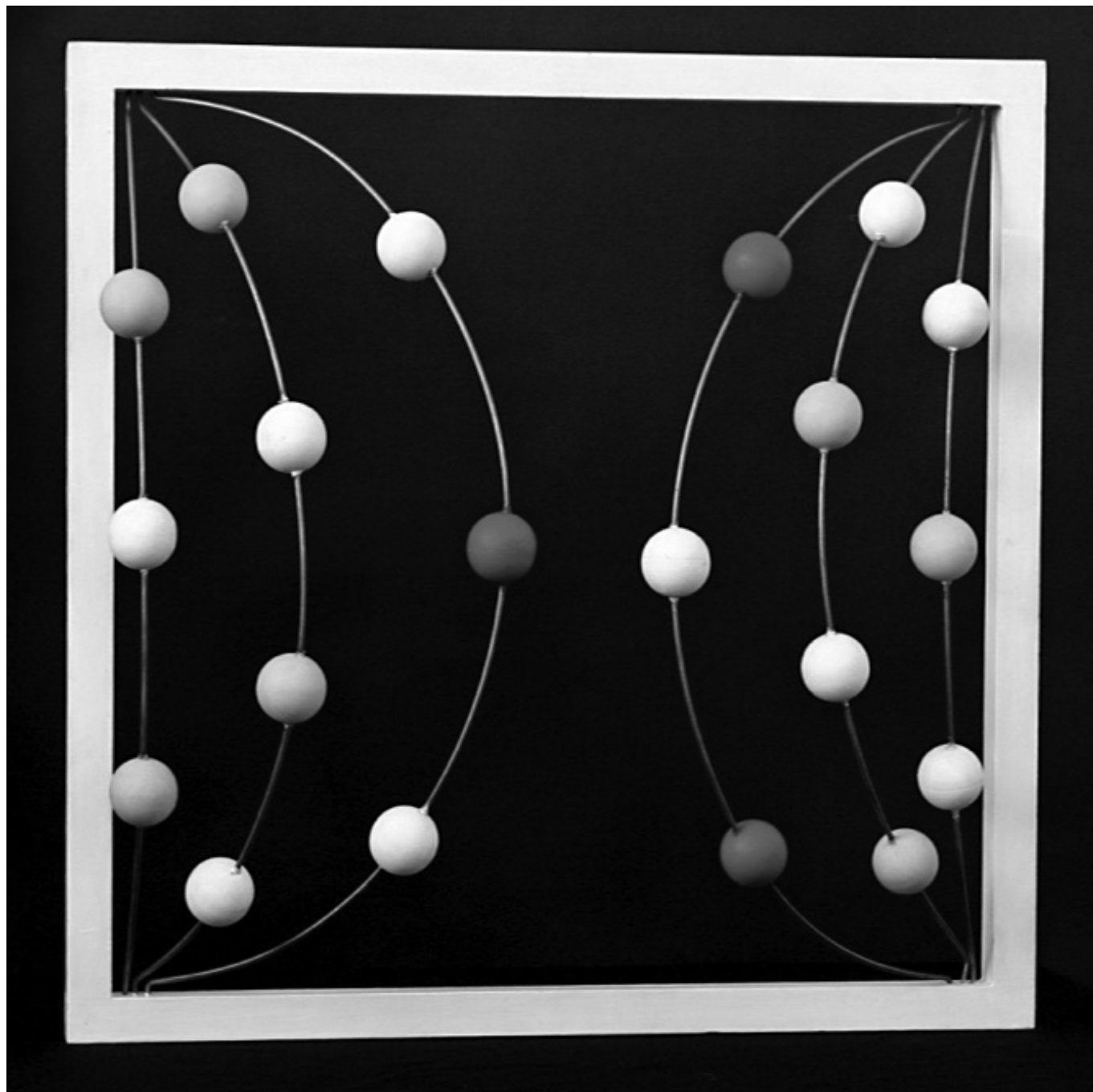
Rozwiązań stanowiących artystyczną trawestację twierdzeń, równań i działań matematycznych oraz fizycznych poszukiwała Gołkowska od drugiej połowy lat 50. XX wieku³⁰. W styczniu 1968 zaś w Galerii Pod Moną Lizą wystawiła inne reliefy, konstruowane z płaskich powierzchni, w których pionowe i poziome podziały tworzone były za pomocą linek z nanizanymi na nie prostopadłościenne klockami – *Piętnaście sześcianów* z cyklu *Układy otwarte* (1967)³¹ [il. 1, 6, 7]. Zamierzeniem artystki było „dojrzewanie” do kreowania tzw. układów otwartych. Doprowadziło ją to do przyjęcia (w procesie aktywności artystycznej) postawy ściśle scjentystycznej.

Należałoby się zgodzić z opinią Ludwińskiego, który dostrzega odmienność celu działania Gołkowskiej od zagarnianych przez nią tym działaniem – zupełnie nowych – przestrzeni wypowiedzi artystycznej³². Są to przestrzenie do tej pory niedostępne dla twórcy i przeciętnego odbiorcy – elitarne w swej naukowości i hermetyczne w swej uczoności. W teoriach probabilistycznych odnajduje autorka omawianych prac klucz do „rozpatrywania istniejących obiektów sztuki”³³, a także inspiracje i „bodźce do nowych dociekań myślowych”³⁴. Kiedy w 1968 r. wystawia w Galerii Pod Moną Lizą, ma już skryształowaną teorię i pogląd na temat poszukiwanych „układów otwartych”. Interesują artystkę czyste relacje zachodzące między wielością elementów, z których każdy ma własną autonomię, umyka jakimkolwiek podporządkowaniom i dominantom.

Gołkowska w swych pracach z omawianego okresu porządkuje i komponuje pewne neutralne zbiory za pomocą anonimowych, niezindywidualizowanych elementów, podlegających jedynie zasadom myślowej kombinatoryki, do której odwołuje się w swoim tekście opublikowanym na łamach „Odry”. W ten sposób powstają swoiste „liczydła”, niosące nieskończone – w zamyśle autorki – możliwości kombinacji. Układ otwarty, zdaniem Gołkowskiej, „jest przeciwieństwem idealistycznej koncepcji sztuki – dążenia do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwem tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła”³⁵. Jako kontynuacja cytowanych słów artystki podany zostaje wzór, z którego wynika wariabilność przywoływanego tu „układu otwartego”. Dostrzegam jednak pewną niekonsekwencję



il. 6 W. Gołkowska, *Piętnaście sześciątów* z cyklu *Układy otwarte*, 1967, drewno, akryl, 55 × 55. Fot. z archiwum J. Chwaczyka



— il. 7 W. Gołkowska, *Układ otwarty*, 1967, drewno, metal, tworzywo sztuczne, 55 × 55 × 40. Fot. z archiwum J. Chwałczyka

tego wzoru, zbliżonego do matematycznego oznaczenia tzw. kresu dolnego pewnego zbioru liczb, którego rozwiązaniem jest wartość infityzmalna – zmierzająca do zera lub równa zero. Artystka napisała bowiem, iż zakłada, „że istnieje $\frac{\text{matematycznie określona}}{\text{nieograniczona}}$ ilość zmian wynikających z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła”³⁶, mając raczej na myśli modyfikowalność stworzonego układu dzięki możliwości aktywnego włączenia się odbiorcy – widza – w zmianę zaistniałej struktury.

Co ciekawe, artystka, jako twórca-człowiek, uważa się za element kreowanych przez siebie „układów otwartych”, który na równorzędnych zasadach podlega przemianom, wahnięciom czy fluktuacjom. Deprecjonuje więc jakby swój status kreatora i samo fizykalnie namacalne dzieło, które, jak twierdzi, jest „epigońskie w stosunku do myśli – koncepcji”³⁷. We wspomnianym tekście z „Odry” artystka *explicit* wyraża swoje świadome rozstawanie się z dziełem, „porzucając” po dokonaniu osobistego wyboru tejże myśli. I to właśnie ona staje się w oczach autorki nadrzędną wartością jej sztuki.

Przedmiotowa forma dzieła wynika, jak napisała dalej Gołkowska, z jej „twórczego egoizmu”³⁸, polegającego na zaspokojeniu fizjologicznej wręcz potrzeby kreacji. Rola artysty według autorki omawianych prac sprowadza się do świadomego wyboru, dzięki któremu dokonuje się myślowa konkretyzacja dzieła. Po tym etapie następuje czysto mechaniczne, rzemieślnicze działanie, zmierzające do plastycznej realizacji konceptu³⁹. Produkt owego działania nie ma więc dla Gołkowskiej równie dużej wartości jak sama myśl-koncept. To tak, jakby artystka chciała powiedzieć, że sztuka rodzi się poza procesem uprzedmiotawiania dzieła. Pojmowanie go jako przedmiotu to jakby tylko jeden ze sposobów jego wyrażenia. Wysiłek artysty nie jest skupiony na wytworze materialnym, ale na „procesie intelektualnego dociekania”⁴⁰. Plastyczka reprezentuje tu sposób myślenia analogiczny jak ten charakterystyczny dla amerykańskiego konceptualisty Sola LeWitta, dla którego „idea staje się maszyną do produkcji sztuki”⁴¹. Uprzywilejowanie mechanicznego aspektu kreacji dzieła ujawnia też powołanie się artystki na słowa Stanisława Lema z *Summa technologiae*⁴².

Układ geometryczny stanowi wyłącznie podstawową zasadę porządkującą zamierzoną przez autorkę kompozycję form, niemających jakiegokolwiek związku z doznaniem sensualnym świata zewnętrznego (oddziaływanie czynnika emocjonalnego dopuszczała artystka wyłącznie na etapie – jak go sama nazywała – „konkretyzacji myślowej”)⁴³. Proponowane przez Gołkowską układy wyznaczają pole działań dla wielu, jak sama je określała, nieskończenie modyfikowalnych przekształceń, wprowadzając abstrakcyjny element własnej dynamiki kompozycji, ewoluującej w czasie i przestrzeni.

Sztuką Gołkowskiej kieruje myślenie matematyczne w najściślejszym sensie tego słowa. Niewątpliwie znalazła się ona dzięki



³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 69.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cyt za: J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, wyb., wstęp S. Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 242.

⁴² W. Gołkowska (*Układy otwarte...* [1968], s. 69) używa zapożyczonych z publikacji S. Lem *Summa technologiae* (Kraków 1964, *passim*) sformułowań „zwrótnica synaptyczna” i „cybernetyczna mechanika sieci neuronowych”.

⁴³ Dziwi w ostatnich słowach tekstu J. Ludwińskiego (*Proces twórczy...*, s. 72) sformułowanie o zmysłowości obrazów Gołkowskiej, które wydaje się raczej elementem ubarwiającym przedstawioną w artykule sylwetkę artystki aniżeli wynikiem – niewątpliwie i tak bacznego – przyjrzenia się jej pracom.



⁴⁴ Th. van Doesburg, *Base de la peinture concrète*, „Art Concret” 1930, nr 1, s. 1; cyt. za: M. Weinberg Staber, *Haus für konstruktive und konkrete Kunst*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 1997, nr 1/2, s. 26.

⁴⁵ *Ibidem*.

temu w gronie artystów, dla których pojęcia takie jak zbiór, grupa, liczba, rachunek prawdopodobieństwa, teorie gier i chaosu, topologie mnogościowe, przestrzenie n -wymiarowe czy rozkłady statystyczne stały się głównym źródłem inspiracji. W systematyce historyka sztuki bądź ogólnie badacza tego okresu realizacjom podobnym do prac Gołkowskiej przypisuje się miano konstruktywistycznych, strukturalnych czy konkretnych. Wydaje się, że artystka w swojej twórczości z ok. 1967 r. była najbliższej trzeciego nurtu – sztuki konkretnej; jej teorię (w porównaniu do ujęć prekursorów nurtu) nawet rozszerzała.

W 1930 r. Theo van Doesburg opublikował w Paryżu pierwszy i jedyny numer periodyku zatytułowanego „Art Concret”, w którym pisał o malarstwie konkretnym, „ale nie abstrakcyjnym – albowiem nie ma nic bardziej konkretnego i bardziej rzeczywistego niż kreska, kolor, powierzchnia”⁴⁴. W zamierzeniu twórcy terminu – sztuka konkretna miała być z definicji maksymalnie uproszczona i klarowna. W tekście mowa o antyimpresjonizmie i zrywaniu z jakimikolwiek formami czerpanymi z natury⁴⁵. Cechą charakterystyczną koncepcji było odcięcie się od liryzmu, dramatyzmu czy symbolizmu, wykluczenie z warstwy przedstawiającej jakichkolwiek pierwiastków zmysłowych czy zdradzających zaangażowanie uczuciowe twórcy. Dzieło sztuki konkretnej miało stanowić kwintesencję precyzyjnej, mechanicznej spekulacji umysłu ludzkiego, przeistoczonej w materialne dzieło uniwersalne.

Jakże bliski Gołkowskiej wydaje się ten sposób myślenia! Z jedną wszakże modyfikacją: o ile w wersji zaproponowanej przez van Doesburga zasady świadomego działania twórcy były w rzeczywistości upomnieniem się o spełnianie wymogu intelektualnego w procesie kształtowania dzieł, o zwrot ku autonomicznemu traktowaniu „najprawdziwszych” elementów składowych skończonego dzieła – punktu, linii, płaszczyzny, jak chciał też swego czasu Wassily Kandinsky – o tyle postrzeganie problemu przez Gołkowską wyprowadzało dzieło poza jego granice materialne, określone parametrami fizycznymi. Wspólna obu koncepcjom okazywała się zaś wiara w intelekt, który miał stanowić siłę napędową dla rozwoju sztuki.

Zwraca uwagę charakterystyczna dla Polski koincydencja zainteresowania artystów nauką i jej osiągnięciami oraz szczególnej propagandy dotyczącej tego obszaru ludzkiej aktywności. Niewykluczone, iż było to do pewnego stopnia zgodne z oczekiwaniami władz, które w obliczu rywalizacji systemów politycznych silnie i skutecznie mitologizowały osiągnięcia matematyczne i techniczne. Wiele z nich, ponownie odkrytych w latach 60. XX w., oczywiście do dzisiaj pozostaje kamieniami milowymi w historii nauki i niekwestionowanymi osiągnięciami cywilizacji, jednak trzeba zdać sobie sprawę z atmosfery i wynikającej z niej presji, jaka wymuszała na artystach dążenie do dotrzymywania kroku dynamicznie rozwijającym się naukom przyrodniczym. Oszołomieni możliwościami nauki i techniki, ludzie sztuki z jednej strony poszukiwali sposobów wyrażenia

przede wszystkim tez i twierdzeń zmieniających pogląd na temat kształtu świata i jego postrzegania, z drugiej zaś – wykrystalizowali pewną metodę czerpania z osiągnięć nauk ścisłych i przenoszenia ich pojęć do języka wypowiedzi plastycznej⁴⁶.

N-wymiarowe przestrzenie – Davida Hilberta, Stefana Banacha, metryczne, topologiczne. Zamkniętość i otwartość zbiorów – wraz z każdym punktem *a* leżącym w przestrzeni metrycznej. Probabilistyka, implikowana przez teorię chaosu przewidywalność i nieprzewidywalność wyników pewnych zjawisk. Niemożność jednoznacznego określenia przestrzeni i czasu – zasada nieoznaczoności Wernera Heisenberga. Zjawisko rozszerzania się wszechświata – 1927 r., Edwin Hubble. Liczący sobie już wówczas ok. 300 lat rachunek prawdopodobieństwa (XVII w. – teoria gier hazardowych), w 1933 r. restytuowany w teorii przez Andrieja Kołmogorowa. Przebywanie człowieka w kosmosie – Jurij Gagarin w 1961 r., Walentina Tierieszkowa w 1963. Pierwsze wyjście w przestrzeń kosmiczną – 1965 r., Aleksiej Leonow. Lądowanie na Księżycu – 1969 r., Neil Armstrong i Edwin Aldrin⁴⁷. To wszystko niewątpliwie bardzo istotne fakty, które wpłynęły na świadomość artystów. Ponieważ honorowano osiągnięcia intelektu z rozmaitych dziedzin działalności ludzkiej, wniknęły one także w świat sztuki.

Można powiedzieć, że w pewnym sensie powrócono w ten sposób do idei programowych sztuki awangardowej początku XX w. – futurystów, konstruktywistów, suprematystów... Modne było wykorzystywanie w procesie twórczym narzędzi i instrumentów, linijek, cyrkli czy wręcz maszyn, pozwalających zbliżyć się do doskonałości – konstrukcji obrazu, rysunku czy plamy barwnej. Stąd zepchnięcie artysty jako twórcy dzieła – na bok. Stąd amputacja autora pracy, który (według Gołkowskiej) li tylko z egoizmu kreuje dzieła-objekty. Ludwiński zauważa, iż u artystki:

cały układ dzieła sztuki jest nieskomponowany, polega na mechanicznym powtórzeniu, nagromadzeniu identycznych form [...], możemy przyjąć, że i sam układ nie jest ważny, że jest to układ zerowy, że wszystkich układów otwartych najbardziej otwarty⁴⁸.

Zgodnie z założeniami kombinatoryki w *n*-elementowym układzie wystąpiłoby *n!* permutacji, czyli różnych konstrukcji ze skończonej liczby elementów. Ponieważ dla Gołkowskiej dzieło sztuki istniało poza jego zmaterializowaną formą, należałoby jej prace z tego okresu zaliczyć do sztuki konkretnej, wytwarzającej dzieła cechujące się interpretacją zasad kompozycji posuniętą do granic danej formy artystycznej i zawartymi w sferze semantycznej rozważaniami natury konceptualnej⁴⁹.



⁴⁶ Na podstawie licznych rozmów przeprowadzonych przez autorkę artykułu z artystami, w tym ze Z. Jurkiewiczem, J. Chwałczykiem, W. Gołkowską.

⁴⁷ Na podstawie przejrzanej – w ramach kwereńdy – prasy z interesującego okresu, wiedzy własnej (studia fizyki na Uniwersytecie Wrocławskim, 1991-1994) oraz rozmów z artystami.

⁴⁸ J. Ludwiński, *Proces twórczy...*

⁴⁹ Taką tezę, na podstawie badań manifestu sztuki konkretnej Th. van Doesburga, opublikowanego w 1930 r., i re-interpretacji owego manifestu dokonanej przez M. Billa w 1949 r., skonstruowała M. Weinberg Staber (*op. cit.*).



⁵⁰ W. Gombrowicz, *Dzienniki 1961–1969*, Kraków 2004, s. 232–233; cyt. za: A. Szpakowska-Kujawska, [bez tytułu], „Odra” 1968, nr 3, s. 57.

⁵¹ Parafraza fragmentu wiersza Z. Herberta *Do Piotra Vujičića* z tomiku *Rovigo* (Wrocław 1992; na stronie: <http://www.bliskopolski.pl/poezja/zbigniew-herbert/rovigo/do-piotra-vujicica> [data dostępu: 5 II 2018]).

⁵² A. Szpakowska-Kujawska, *op. cit.*, s. 57.

⁵³ Z obrazami z cyklu *Atomy* wiąże się świadectwo działalności cenzury. Informację przytaczam na podstawie rozmowy z A. Szpakowską-Kujawską, z 19 IV 2004, oraz z P. Banasiem, z XII 2003 (zapisy rozmów w posiadaniu S. Ś.–K.). Ta jednorazowa interwencja urzędu kontroli została też przypomniana przez P. Banasia we wstępie do katalogu: *Kontynuacje – Wrocław ’92. Wystawa sztuki* [kat. wystawy], oprac. red. K. Dackiewicz-Skowroński, J. Wojciechowski, Związek Polskich Artystów Plastyków. Okręg Wrocławski, Wrocław 1992, s. nlb.

⁵⁴ Niewykluczone, że artystka pozostawała wówczas pod wpływem filmu *Grek Zorba*, który był emitowany w okresie poprzedzającym namalowanie cyklu (na podstawie rozmowy z A. Szpakowską-Kujawską, z 19 IV 2004).

⁵⁵ A. Szpakowska-Kujawska, *Czas zatrzymany IV*, 1966, ol., 100 × 100; MN we Wrocławiu, nr inw. 5655; *eadem*, *Czas zatrzymany. Opowieść VIII*, 1967, ol., 120 × 180; MN we Wrocławiu, nr inw. 5656.

Wystawa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej (1968)

Anna Szpakowska-Kujawska własny tekst zamieszczony w „Odrze” opatrzyła fragmentem z *Dzienników* Gombrowicza. Obnażał on jeden ze znanych aspektów postrzegania świata przez autora Ferdurke – oparcie „całej dynamiki istnienia” na bólu, cierpieniu⁵⁰. Czy artystka identyfikowała się z tym stwierdzeniem, czy właśnie tego rodzaju spojrzenie na otaczającą ją rzeczywistość przefiltrowała do swej twórczości? Czy w końcu odnajdywała szczęście w cierpieniu, jak Zbigniew Herbert, który w 1994 r. prosił eseistę i tłumacza Andrzeja Cimałę: „wytłumacz to innym – miałem wspaniałe życie – cierpiełem”⁵¹.

Szpakowską-Kujawską w latach 60. XX w. zajmowali przedstawiciele rodzaju ludzkiego. Jak sama napisała:

Maluję człowieka. Człowieka naszych czasów. Interesuje mnie tylko on, jego własna rzeczywistość. [...] Szukam jego własnej treści życia w pełnym sprzeczności XX wieku, w czasach najbogatszych w doświadczenia naukowe i jednocześnie w nieprzewidziane i niezażegnane kataklizmy i katastrofy⁵².

Należy więc Szpakowska-Kujawska do tych nielicznych artystów, którzy pozostali, mimo zalewu sztuki malarstwem nieprzedstawiającym, przy figuracji. Jest to jednak figuracja szczególnego rodzaju i do jej właściwego odczytania, rozszyfrowania zmierza wywód Ludwińskiego. Zapis tych rozważań znalazł się we wrocławskim miesięczniku obok wypowiedzi artystki.

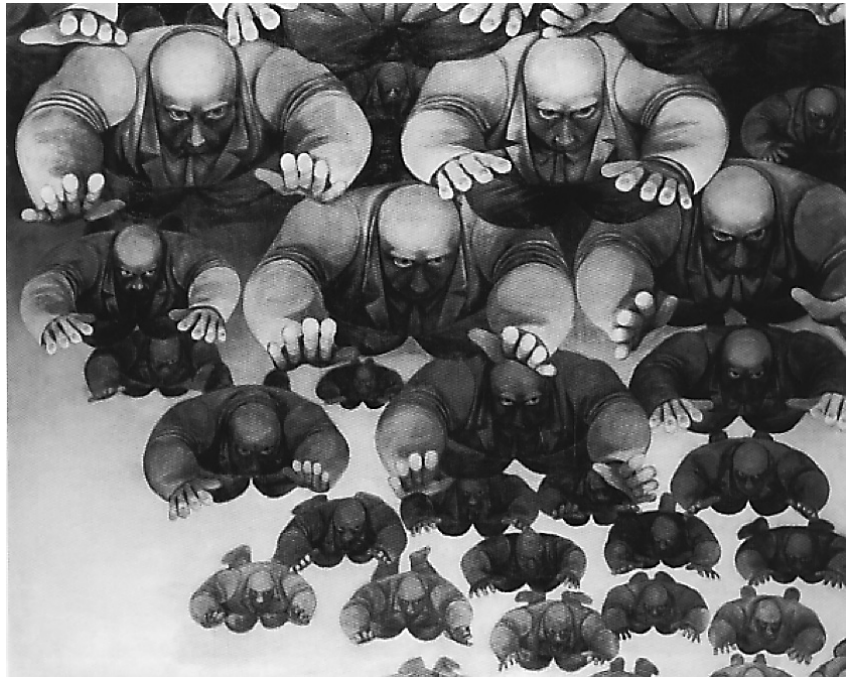
W Galerii Pod Moną Lizą wystawiono prace, które Szpakowska-Kujawska namalowała w 1967 r. lub na przełomie lat 1967/1968. Stanowiły one prezentację dwóch cykli, zatytułowanych *Czas zatrzymany* i *Atomy*⁵³ [il. 8–9]. Obrazy z pierwszego zapełnione zostały przez grupy schematycznie i w uproszczony sposób malowanych postaci, których workowate kształty unoszą się w nieokreślonej, abstrakcyjnej przestrzeni. Raz są to bezskrzydłe, powyginane jak anioły w locie, sylwetki podobne do tych znanych z przedstawień największych malarzy włoskiego trecenta – Giotta, jego uczniów i naśladowców; raz – jakby powycinane, płaskie figury układające się w monolityczną masę tłumy, jakby tańczący grecką zorbę⁵⁴ ludzie o twarzach-maskach niby z *comedia dell’arte*, lekko zawieszeni „w powietrzu” w zrytmizowanych rzędach, które sami tworzą (niczym tańczące na nieboskłonie anioły z *Mistycznego Narodzenia* Sandra Botticellego).

Dwa obrazy cyklu *Czas zatrzymany* znajdują się dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁵⁵. Jeden z nich, w tonacji stopniowo ku górze przybierającej coraz intensywniejszy odcień czerwieni, przedstawia trzy jakby widziane punktowo z góry pary postaci, trwające w bliskim uścisku, scalającym je. Kompozycja przedstawienia zachowuje, najprawdopodobniej świadomie zamierzony przez artystkę, rygor rytmiczności, charakterystyczny dla ob-



il. 8 A. Szpakowska-Kujawska, *Atomy I*, 1967, ol. pł., 180 × 180; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XVII-0340.
Fot. A. Podstawka

il. 9 A. Szpakowska-Kujawska, *Atomy III*, 1968, ol. pł., 150 × 180; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XVII-1082. Fot. M. Wytupek



⁵⁶ *Eadem*, *Atomy I*, 1967, ol., 180 × 180; MN we Wrocławiu, nr inw. 5663.

razów z całego omawianego cyklu. Zwracają uwagę smutne, jakby puste czy kamienne, oczy figur, zastygłych w „kulistym” uścisku, „krążących” w płaszczyźnie płótna jak wyizolowane z materii atomy.

Termin ten, wprowadzony do nauki przez Demokryta („*atomos*” – ‘wieczne, niepodzielne’) przywołują świadomie, myśląc już o kolejnym cyklu Szpakowskiej-Kujawskiej, malowanym w latach 1967–1969. Mowa właśnie o *Atomach*⁵⁶, tytułowanych i porządkowanych przez autorkę numerami. Postacie przedstawione na płótnach z tego cyklu są zmonumentalizowane i stłoczone, można nawet powiedzieć: zmasowane w swej dezindywidualizacji i unifikacji. W zwalistych figurach wpatrujących się w wąski prześwit światła ponad ich głowami [il. 8], czołgających się na bruku czy ulatujących w górę [il. 9], jest coś z upokorzenia, z bezsilności, rezygnacji, może nawet z upodlenia. Kruchość ich wiary w siebie, zagubienie widoczne na niemal jednakowych, schematycznie malowanych twarzach, sugerujących zły stan psychiczny, jakby po trudnych przeżyciach, przeciwstawione zostały masywności i zwalistości ciał, które wyłącznie w tłumie, w zwielokrotnieniu są w stanie tworzyć jakąś przeciwwagę dla – niesprecyzowanej w pracach – zniewalającej je siły.

W omawianym cyklu kłóć się ze sobą statyka czy nawet statuaryczność figur z dynamiką kompozycji i odczuwaną obawą przed ukazaniem na płótnach tłumem. „Wydobywa się” on z obrazów Szpakowskiej-Kujawskiej, przypomina o sobie i jednocześnie osacza widza, przez co drażni i niepokoi. Artystka w przedstawieniach zarów-

no postaci, jak i tła użyła niemal monochromatycznych tonacji, stopniowo rozjaśnianych lub przyciemnianych: szaroniebieskich, szarogranatowych, szarofioletowych czy zielono-niebieskich. Dokonała kadrowania ujęć, zastosowała niemal karkołomne skróty perspektywiczne; dzięki nim, jako widzowie, raz oglądamy postacie jakby z góry, innym zaś razem z pozycji człowieka, który uniósł głowę po to, aby – wręcz przeciwnie – spojrzeć w niebo i dostrzec nadciągające zbiorowisko.

W tym momencie narzuca się pytanie o przestrzeń. Jej wymiar płaszczyznowy – iluzoryczna sfera warstwy przedstawiającej – mieści się w omawianych pracach z narzuconą przez ich autorkę iluzoryczną przestrzenią pola widzenia tego, kto ogląda, oraz rzeczywistą przestrzenią realnej sytuacji zetknięcia się z dziełem. Artystka jakby zmusza odbiorcę do przyjęcia zamierzonego przez nią punktu obserwacji. Manipuluje iluzoryczną przestrzenią tak, że zaburza stabilność naszego realnego poczucia miejsca. Wątpliwości budzi też nazwa cyklu: czy *Atomy* to zatimizowane jednostki ludzkie – traktowane jako materia, z której zbudowany jest świat?

Sama autorka prac chciała działać na podświadomość człowieka „na podobieństwo tam-tamu, żeby drażył go [tj. widza] niepokój”⁵⁷. Zastanawiała się, czy jej:

Ludzie, pokazani w dynamicznym bezruchu, dadzą pojęcie o sile, która wprowadziła ich w ruch, zanim zastygli? [...] [ich] ciała, unoszone [...] lekko w powietrznej przestrzeni – czy dadzą pojęcie o spokoju i pogodzie ducha, jakich zaznają? A strąceni z powrotem ku ziemi swoją bezwolnością, brakiem oporu, czy będą bardziej tragiczni od tych, którzy walczą?⁵⁸

Można się zastanawiać, o jakich walczących mówi w swych obrazach Szpakowska-Kujawska. Jak sama sugeruje: „raczej o nas samych, walczących z przeciwnościami dnia codziennego, nas wciąż upadających i podnoszących się”⁵⁹.

Sens stwierdzeń artystki nie interesuje Ludwińskiego, mimo że jego tekst, jak już wspomniano, zamieszczony został obok jej wypowiedzi. Krytyk zajęty jest w nim bowiem bardziej możliwością zaszklawienia malarki – zaliczenia jej do tradycyjnego lub do nowego realizmu⁶⁰, nowej figuracji, dla której wyznacznikiem może być, jak napisał właściciel Galerii Pod Moną Lizą, specyfika techniki polegająca na budowaniu formy na zasadzie asamblażu⁶¹. Mam wrażenie, że Ludwiński, chcąc na siłę przyporządkować twórczość Szpakowskiej-Kujawskiej jakiemuś ugruntowanemu nurtowi sztuki, niesłusznie – moim zdaniem – odwołuje się do nowego realizmu Francuzów⁶². I o ile sąd o dostrzeżonym przez Ludwińskiego powinowactwie dzieł Nowych Realistów i Szpakowskiej-Kujawskiej (w postaci „stwarzania »przestrzeni emocjonalnej«”) wydaje się do przyjęcia, o tyle należy stwierdzić, iż są to grupy dzieł zupełnie odmienne, nie dające się w moim przekonaniu zmieścić pod jednym szyldem. Choć termin



⁵⁷ *Eadem*, [bez tytułu], s. 57.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Na podstawie rozmowy z artystką, z 19 IV 2004.

⁶⁰ Twórcą terminu „nowy realizm” jest francuski krytyk P. Restany. Po raz pierwszy użył go w katalogu do odbywającej się w październiku 1960 w mediolańskiej Galleria Apollinaire wystawy, w której brali udział m.in. późniejsi założyciele i członkowie francuskiej grupy Nowi Realiści (Arman, Y. Klein, R. Hains, F. Dufrene, J. Villeglé, J. Tinguely, César, Christo). Grupę zawiązano w mieszkaniu Kleina sześć miesięcy po wspomnianej wystawie. Członków interesowały zdobycze pop-artu, ale jeszcze bliżsi pozostawali M. Duchampowi czy „sztuce ubogiej”. Nowi Realiści nie czynili z przedmiotów fetyszu, lecz wykorzystywali go jako naturalny materiał. Zob. **W. Włodarczyk**, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [w:] *Sztuka świata*, red. *idem*, t. 10, Warszawa 1996, s. 102-103.

⁶¹ **J. Ludwiński** (*Proces twórczy...*) przywołał w tym miejscu nazwiska takich artystów jak: Arman (właśc. Armand Fernandez, 1928-2005, członek ugrupowania Nowi Realiści; brał udział m.in. w prezentacjach zdarzeń, gdzie proponował „dzieła destruktywne”, rozbijał np. stół, krzesło, przygotował też asamblaż z potamanych skrzypiec), Cesár Baldaccini (1921-1998, francuski rzeźbiarz komponujący swe abstrakcyjne prace z odpadów metalu i tworzyw sztucznych, członek ugrupowania Nowi Realiści; wykreował np. asamblaż z wraków samochodów), Władysław Hasiór (1928-1999, polski artysta rzeźbiarz, malarz, scenograf; autor asamblażu z ołowianych figurek) i Marek Piasecki (1935-2011, fotograf; stworzył asamblaż ze szczątków lalek).

⁶² Zob. przyp. 60-61.



⁶³ Chyba że sformułowaniu „nowy realizm” nada się zupełnie nowe znaczenie – o lokalnym, polskim zasięgu, niezależne od przywoływanego nurtu sztuki francuskiej pierwszej połowy lat 60. XX wieku.

⁶⁴ Mam tu na myśli teksty **J. Rosołowicza** *Teoria funkcji formy* (1962), *O działaniu neutralnym* (1967) oraz *Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne* (1971). Moje rozważania tylko w wąskim zakresie pokrywają się z refleksją **B. Baworowskiej** (*Jerzy Rosołowicz – świadome działanie neutralne*, „Format” 1992, nr 1/2, s. 21-24) na ten temat. W jej posiadaniu znajduje się bogata dokumentacja dotycząca życia i twórczości J. Rosołowicza, której badaczka nie pozostawiła bez wnikliwego komentarza, niejednokrotnie publikowanego na łamach pism plastycznych i katalogów. W grudniu 2003 odbyłam z Baworowską spotkanie, w którego trakcie udostępniła mi ona dokumentację dotyczącą życia, twórczości, dzienników i zapisków samego artysty. Cenny wydaje się też zaproponowany przez Baworowską biegunowy sposób interpretacji tekstów teoretycznych Rosołowicza, przeciwstawiający kluczowemu dla jego twórczości rozumieniu natury – pojęcie kultury. W przywołanym artykule zob. też wartościowe wnioski o poglądach Rosołowicza na sztukę i o jego pojmowaniu świata.

⁶⁵ **J. Rosołowicz**, *Neutrdrom*, „Odra” 1968, nr 10, s. 80.

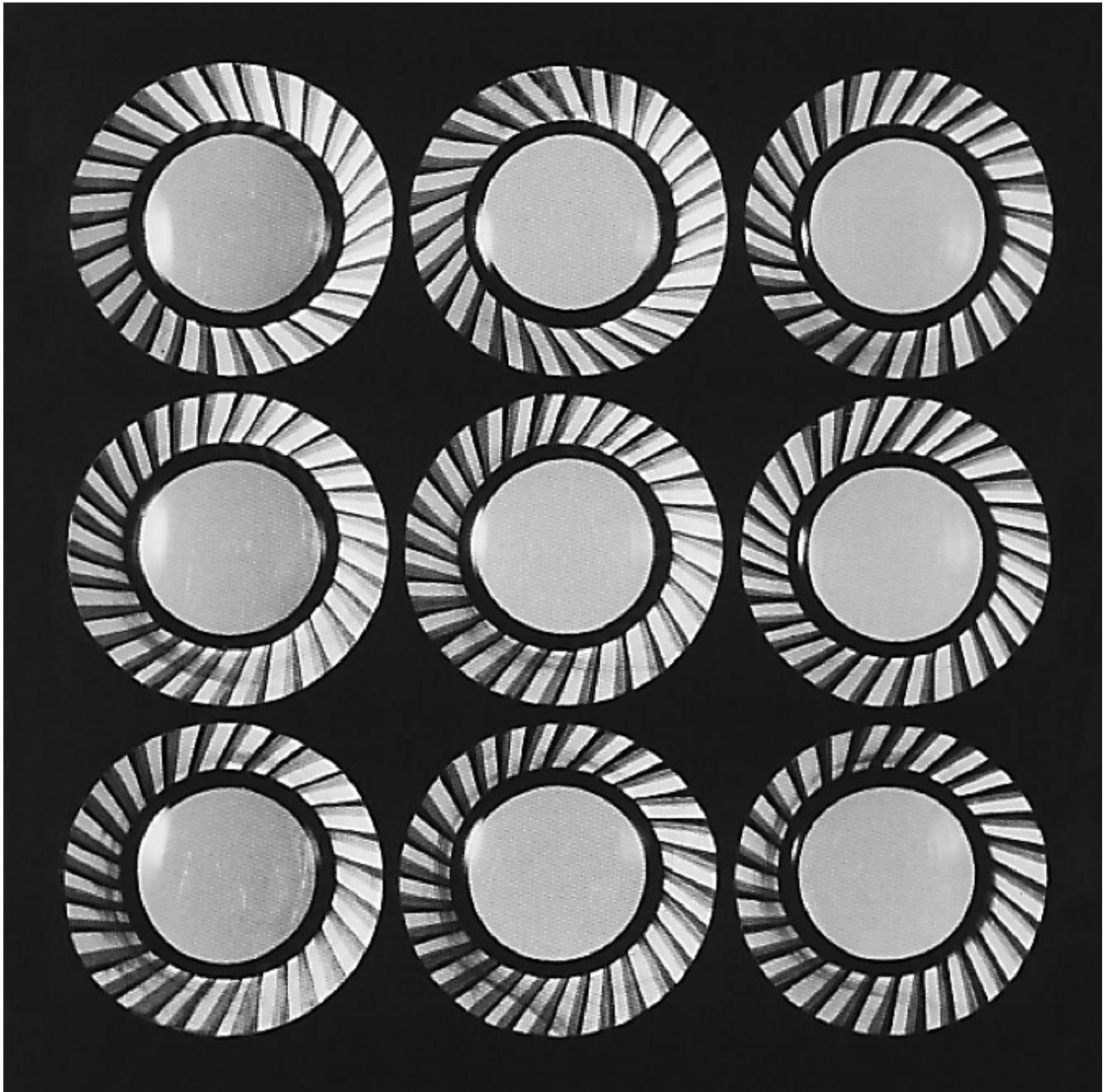
„tradycyjny realizm” (w czym zgadzam się z opinią Ludwińskiego) wygląda na zbyt wąski, by objąć twórczość artystki, to z kolei termin „nowy realizm”, zwłaszcza w rozumieniu sztuki Nowych Realistów francuskich, wydaje się tu nieadekwatny i raczej chybiony⁶³.

Wystawa Jerzego Rosołowicza (1968)

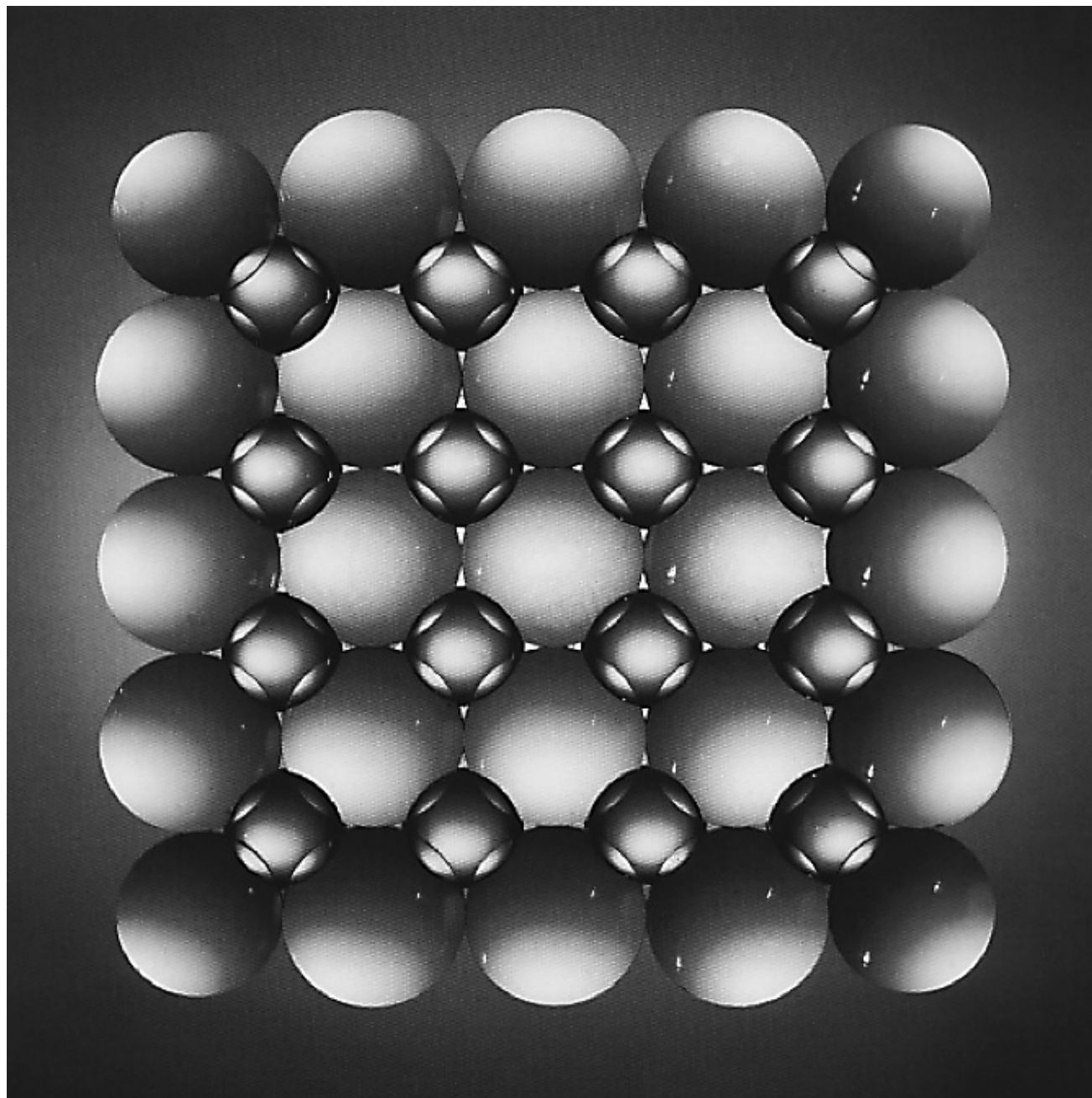
Jerzy Rosołowicz wywodził się z pokolenia twórców wrocławskich urodzonych przed wojną (1928) i studiujących w WSSP w latach zastrzeżonej doktryny socrealizmu. Jest najprawdopodobniej jedną z tych postaci, która zaistniała na firmamencie sztuki wrocławskiej dzięki związaniu się w 1961 r. z Grupą Wrocławską, a w 1967 z Galerią Pod Moną Lizą. Kiedy Rosołowicz prezentował swe prace w owej galerii w 1968 r., miał już sprecyzowany swój program teoretyczny, dla którego, jak się wydaje, właśnie w latach 60. XX w. znalazł odpowiednik plastyczny. Wtedy to teoria otrzymała odzwierciedlenie w dziełach – właśnie tych prezentowanych na wspomianej wystawie. Twórczość Rosołowicza do tego momentu postrzegam jako poszukiwanie uniwersalnej formuły dla wyrażenia (w dziele) idei tropienia błędów popełnionych i wciąż popełnianych przez człowieka oraz niwelacji tychże poprzez poczynania neutralizujące. Rosołowicz w sztuce przyjmuje postawę działania „wstecz” lub „na czas”. Pojawiająca się wypowiedziach tego twórcy obawa – przed zagrożeniem ze strony rodzaju ludzkiego, ryzykiem, jakie niesie połączenie jego intelektu z osiągnięciami nauki, techniki i brakiem rozmysłu lub niemożnością zapanowania nad skutkami własnych sukcesów czy przewidzenia ich konsekwencji – daje asumpt do poszukiwań artystycznych i do rozważań teoretycznych nad ewentualnym scaleniem ich w jeden uniwersalny program⁶⁴.

W tekście Rosołowicza towarzyszącym omawianej wystawie z 1968 r. czytamy wiele mówiącą deklarację, głoszącą, iż autora „interesuje [...] logika i funkcjonalność formy samej względem siebie”⁶⁵. Kluczowe dla tej koncepcji jest właśnie pojęcie formy – rozumianej tu jako każdy twór natury, także człowiek. W wielu jeszcze miejscach mówił Rosołowicz o formie, która w rękach artysty staje się „formą względem siebie”, a nie formą dla formy czy formą dla siebie. Ustanawiał więc twórca pewien układ odniesienia, w którym cel wykreowania formy okazuje się inny niż ten implikowany przez znaczeniowo analogiczne hasło „sztuka dla sztuki”.

Sztuka w ujęciu Rosołowicza jest głęboko osadzona w działaniu społecznym i nierozzerwalnie z nim związana – mimo łatwości ewentualnego przypisania jej braku tego rodzaju funkcji, wynikającego często z czysto formalnej analizy dzieł, nieuwzględniającej komentarza zawartego w tekstach teoretycznych ich autora. To z nich dowiadujemy się o dojrzewaniu w twórcy koncepcji „świadomego działania neutralnego”. Patrząc przez pryzmat tej koncepcji, wyrażenie „forma względem siebie” należałoby rozumieć jako co prawda tautologicz-



il. 10 J. Rosołowicz, *Relief dwustronny VIII*, 1968, techn. miesz., 70,5 × 50,5; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XVII-0232.
Fot. A. Podstawka



— il. 11 J. Rosołowicz, *Neutronikon S-4*, 1970, szkło opt., 35 × 35; za: M. Hermansdorfer, *Interpretacje*, Wrocław 2005

ne, ale jednak ważkie semantycznie przyznanie wartości nadrzędnej autonomicznym jakościom artystycznego (neutralizującego) oddziaływania form. Za tym skrywa się hołdowanie zasadom wizualizmu i wynikającego z niego prowokowania do określonych wrażeń wzrokowych. Po okresie abstrakcji lirycznej będzie to, począwszy od lat 60. XX w., iluzoryczne puchnięcie, pęcznienie powierzchni obrazu (w pewnym momencie ulegającego zresztą również iluzorycznemu rozerwaniu), migotanie, wirowanie lub falowanie⁶⁶.

Teoria Rosołowicza, choć ewoluująca w kierunku „świadomego działania neutralnego”, nie we wszystkim momentach wydaje się spójna. Rodzaj pęknięcia dostrzegalny jest w społecznym osadzeniu jego sztuki, a z drugiej strony – w deklarowaniu zmierzania w kierunku tworzenia form o funkcji bezwzględnej, na wzór natury, kreującej w izolacji od jakichkolwiek układów służących człowiekowi. Rosołowicz chce generować „formy i całe niezmierzone ich układy nie z myślą o człowieku”⁶⁷. Chce jakby być ponad ludzkim wymiarem możliwego działania. Chce uzupełniać dostrzegane braki. Można by zapytać, czy chodzi o braki w dziele Stworzenia. Rosołowicz wszakże nie sięga tak daleko, bo punktem odniesienia jest dla niego nie Absolut, lecz natura⁶⁸. Pomimo iż w swych pracach staje się demiurgiem równym Bogu, współtworzy jakby innego rodzaju przyrodę. Ten sposób postrzegania natury i relacji między nią a ludźmi bliski jest koncepcjom Rainera Marii Rilkego (1875–1926), który kwestionował degradacyjne stanowisko człowieka wobec przyrody w swoim dziele *Worpswede* (1903), pisząc:

zwyczajny człowiek, który żyje wśród ludzi i widzi naturę jedynie na tyle, na ile ona jego dotyczy, rzadko spostrzega ten zagadkowy i niesamowity stosunek. On widzi tylko powierzchnię rzeczy, które on i jemu podobni tworzyli od stuleci, i wierzy chętnie, że cała ziemia współdziała z nim, ponieważ można uprawiać pole, przecinać lasy, usławniać rzeki. Jego oko, nastawione niemal wyłącznie na ludzi, widzi naturę obok, jako coś Oczywiściego i Istniejącego, co trzeba możliwie wykorzystać⁶⁹.

Takiemu stanowisku sprzeciwiał się w swej teorii i w swych pracach Rosołowicz. Dostrzegał, jak Rilke, wielkość niepoznanej wciąż jeszcze przyrody, lecz chyba podobnie myślał o człowieku – pisał, że dzięki postępom nauki zarazem „stał się [on] mniejszy: nie był już centrum świata; [ale też] stał się większy, bo oglądano go tymi samymi oczami co naturę, nie oznaczał już drzewa, ale znaczył wiele, bo drzewo znaczyło wiele”⁷⁰.

Przywołany już Rosołowiczowski wątek demiurgiczny, a także wiara w możliwość przezwyciężenia śmierci⁷¹ również znajdują paralele w twórczości Rilkego, tym razem w jego *Sonetach do Orfeusza* (1923), w których boski potencjał kreacji przypisany zostaje artyście-poecie. W tym sensie w dorobku Rosołowicza jest też coś z Kantowskiego stwarzania drugiej przyrody w wyobraźni artysty,



⁶⁶ Mam tutaj na myśli przede wszystkim obrazy z *Serii olimpijskiej*, powstałe w latach 1960–1964.

⁶⁷ J. Rosołowicz, *Neutrdrom...*, s. 80.

⁶⁸ Rosołowicz w swoich wypowiedziach nie odwoływał się do Absolutu jako kreatora form. Używał w tym sensie pojęcia „żywiłowej energii”, która tworzy formy i wprowadza między nimi ład i porządek.

⁶⁹ R. M. Rilke, *Natura, krajobraz, sztuka. (Wprowadzenie do książki pt. „Worpswede”)*, przeł. B. Antochewicz, „Format” 1992, nr 1/2, s. 3.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Na wątek śmierci w twórczości Rosołowicza zwróciła uwagę B. Baworowska (*op. cit.*, s. 21). Według niej o negatywnym stosunku artysty do śmierci i o jego wierze w potencjał jej przezwyciężenia świadczą takie kompozycje jak *Łódź Charona* czy *Nieśmiertelniki*, a także słowa: „wprawdzie organizm będący w stanie rozkładu stanowi pożywkę niezbędną może nawet dla bujnie rozkwitającego życia – niemniej wydziela [...] również groźny i niebezpieczny jad trupi, na który odtrutkę stanowi właśnie świadome działanie neutralne” (cyt. za: *ibidem*).



⁷² Zob. W. Juszcak, *Mroczne źródło poznania*, [w:] *idem, Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979.

⁷³ J. Rosołowicz, *Neutrdrom...*, s. 80.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Warto zaznaczyć, że ukończona w 1962 r. *Teoria funkcji formy* ukazała się w Polsce drukiem dopiero w 1969 roku. Miało to prawdopodobnie znaczenie dla ewentualnych braków w interpretacji i dla wątpliwości dotyczących prac plastycznych, które publikacja *Teorii...* mogłaby uzupełnić lub wyjaśnić. Z pewnością jednak teoria ta istniała w dziele i współistniała z nim, zwłaszcza że – jak zauważa sam J. Rosołowicz (*Neutrdrom...*, s. 80) – „reliefy sferyczne [...] zaczynają być nimi, poczynając od ostatnich obrazów *Serii olimpijskiej*, a stają się w pełni nimi dopiero *Neutrony* i dalej – wszystko, co zrobiłem i robię”.

z materiału zdobywanego dzięki empirycznemu poznawaniu natury rzeczywistej⁷².

Układem odniesienia dla działań Rosołowicza jest więc przyroda pojmowana jako efekt doskonałej logicznej kreacji. To w niej objawia się według Rosołowicza *logos* świata. Artysta na jej wzór chce generować dzieła o funkcji absolutnej, dzieła wieczne, niezmiennie, niezależne od człowieka, a jednak dla niego powstające; nie podlegające żadnym sprawdzianom logiki i celowości, a jednak logiczne i celowe. Dzieła-objekty, jak sam autor je nazwał, „nieskończenie funkcjonalne”⁷³, będące „nieskrępowaną, **wyzwoloną** realizacją wizji formy”⁷⁴. Ich „adresatem i odnośnikiem byłby **człowiek twórczy** – nie człowiek konsument, użytkownik”⁷⁵.

Nie chodzi w tych słowach chyba o uprzywilejowanie pewnej kategorii ludzi, jako jedynej zdolnej percypować działanie uwięzione w przedmiotach sztuki, ale raczej o postulowanie konieczności wykorzystania – w zetknięciu z dziełem Rosołowicza –wrażliwości, niezbędnej do kreatywnej absorpcji, do sprowokowania większego fermentu twórczego, zachodzącego w wyniku kontaktu z tymże dziełem. Ma ono być komplementarne wobec ludzkich aktywności wynikających z rytmu codzienności, ich uzupełnieniem, a w większości przypadków Rosołowiczowskich neutronikonów i neutrdromów – neutralizatorem ich negatywnych konsekwencji. Świadome i celowe działania artystyczne Rosołowicza jawi się dzięki temu jako niekwestionowane czynienie dobra dla świata i człowieka. Dobra wywiedzionego ze sprzężenia wyzwolonej wyobraźni oraz nauki, zabsorbowanej poprzez zgłębianie zasad pierwotnej natury. I rzeczywiście, Rosołowicz nie naśladuje jej wprost, nie przenosi do swych prac, ale wykorzystuje prawa nią rządzące i mechanizmy zjawisk w niej zachodzących do tworzenia form autonomicznych względem niej. Neutralnych, bo nie zakłócających harmonii, w żaden sposób nie naruszających równowagi, więcej nawet: nieraz tę równowagę przywracających – poprzez niwelowanie skutków „ujemnych działań człowieka”.

Jakie przełożenie uzyskała omówiona koncepcja w języku sztuki prezentowanej w ramach wystawy w Galerii Pod Moną Lizą? Możemy odnajdywać takie przełożenie, ponieważ teoretyczna strona twórczości Rosołowicza sformułowana została już w 1962, a rozszerzona w 1967 r., czyli na rok przed ową wystawą⁷⁶. Spisywane przemyslenia stanowiły podstawę do ujmowania ich w dziełach.

Na wstępie chciałabym zwrócić uwagę na tytuły prac Rosołowicza i podjąć refleksję, skąd się one biorą, lub też – co znaczą. Wydaje się bowiem, że nie bez przyczyny tytułuje autor swe dzieła takimi terminami jak *Neutrony*, *Neutronikony* czy *Neutrodromy*. Rdzeń słowotwórczy jest wszędzie ten sam i przywodzi na myśl neutron – elektrycznie obojętną cząstkę wchodząca w skład jądra atomowego, nie trwała i ulegająca rozpadowi, mogąca być skutecznym zapalnikiem wywołującym reakcje jądrowe. Czy tytuły owe wynikły z upatrywania zagrożenia w manipulacjach człowieka tymi małymi cząstkami?

Teksty Rosołowicza poświadczają, że artysta wyraźnie zdaje sobie z tego ryzyka sprawę⁷⁷. Zresztą wystawione prace, takie jak *Tryptyk szary* i *Tryptyk czerwony* (1967)⁷⁸ czy *Reliefy N6-N10* (1967)⁷⁹, odsyłają do modelowych struktur wiązań atomowych, układów zazębiających się lub wyizolowanych cząstek elementarnych, wykorzystujących elementy kombinatoryki.

Przyglądając się innym eksponatom, dostrzegamy ich pokrewieństwo z instrumentami optycznymi – okularami, obiektywami, a nawet okiem ludzkim, jako najdoskonalszym dostępnym człowiekowi receptorem zjawisk wzrokowych (tak dzieje się w *Reliefie dwustronnym VIII* [1968]) [il. 10]. Jak sama nazwa wskazuje, jest to praca, podobnie jak pozostałe z cyklu (1967–1968), przeznaczona do oglądania z obu stron. Na kwadratowej powierzchni, zabezpieczonej farbą w kolorze wiśniowym, umieszczonych zostało dziewięć soczewek w okrągłych obramieniach, malowanych ukośnymi liniami, czarnymi z jednej i szaro-białymi z drugiej strony, o czarnych wnętrzach. Takie otoczenie z jednej wypukłych, z drugiej zaś strony wklęsłych szkielek przypomina rysunek maksymalnie rozwartych źrenic wraz z otaczającymi je tęczęwkami.

Od 1969 r. tworzył artysta swoiste „figury optyczne” – *Neutronikony* (1969–1977)⁸⁰. W nich [il. 11] kombinacja jakby sięgnęła zenitu: szkła nie tylko zbliżają lub oddalają to, co za nimi, odbijają to, co przed nimi, ale także same wplątane zostały – gestem artysty – w światłocieniową grę, zwielokrotniającą efekty kolorów tkanych światłem.

Relacje, jakie zachodzą między Rosołowiczem a naturą, można by porównać do stosunku wnikliwego, niezwykle pojętnego, ale i pokornego ucznia, poznającego zjawiska przyrody i prawa ją rządzące, wobec mistrza. Prace tego autora nie wykorzystują natury w sposób instrumentalny, bo same się nią stają – jej elementem na tyle neutralnym, że nie ingerującym w nią, a jednocześnie nie powtarzającym jej w sposób mimetyczny czy imitacyjny.

Wystawa Jana Chwałczyka (1969)

Mottem: „Człowiek jest przyczyną i skutkiem twórczości, kultury; jest także jej wynikiem”, rozpoczął Jan Chwałczyk swój artykuł opublikowany na łamach „Odry” w 1969 roku. Pozostała część tekstu zawiera przede wszystkim cytaty, których naukowy styl miesza się z potocznością rozumienia głoszonych przez nie prawd. Kognitywny stosunek do świata i eksperymentalny do sztuki doprowadził Chwałczyka do działań, jakimi poświadczył on niezmierną bogactwa form, kształtów i barw. Choć *Reproduktory* tego autora, obnażające oblicze światła, a w oczach widzów umykające realnemu rozumieniu, są przede wszystkim przedmiotami fizycznie obecnymi w przestrzeni, to ich twórca stwierdza, iż chce „pozostać w połowie drogi między językiem a przedmiotem”⁸¹.



⁷⁷ Zob. B. Baworowska, *op. cit.*, s. 21.

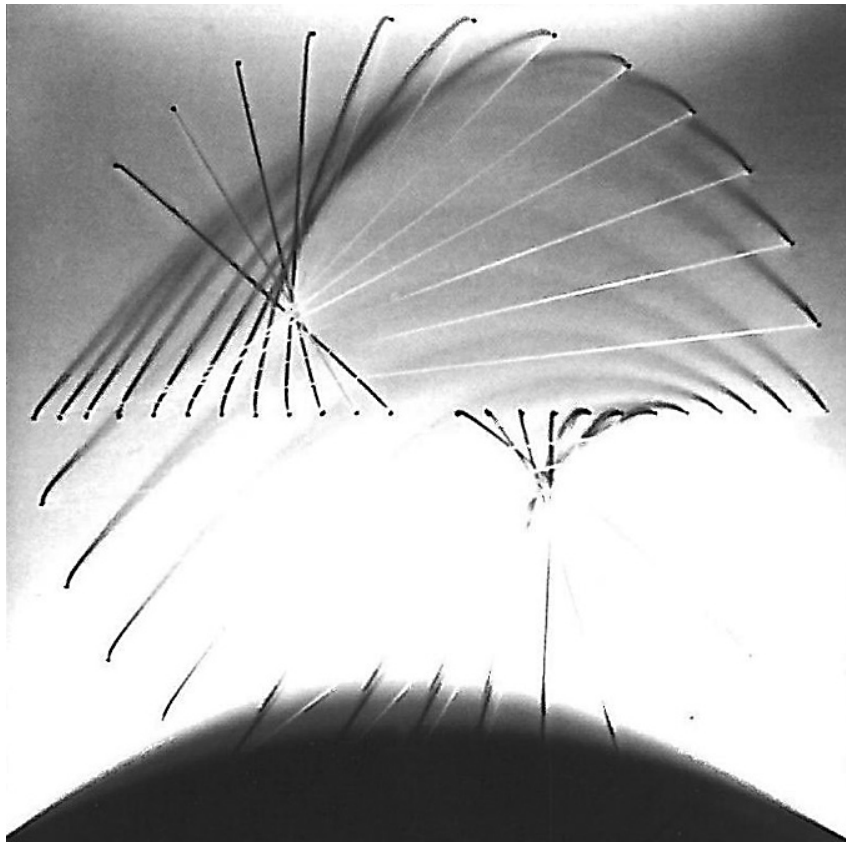
⁷⁸ J. Rosołowicz, *Tryptyk czerwony*, 1967, techn. miesz., 60 × 180; MN we Wrocławiu, nr inw. 5053.

⁷⁹ Przykładowo: *idem*, *Relief sferyczny podświetlony VI*, 1968, szkło opt., alum., 50 × 50; MN we Wrocławiu, nr inw. 5099; *idem*, *Relief sferyczny podświetlony VIII*, 1968, szkło opt., alum., 40 × 40; MN we Wrocławiu, nr inw. 5100.

⁸⁰ W MN we Wrocławiu znajdują się następujące prace z tego cyklu J. Rosołowicza: *Neutronikon pionowy*, 1969, szkło opt., alum., 100 × 36; nr inw. 5101; *Neutronikon S-4*, 1970, szkło opt., 35 × 35; nr inw. 5102; *Neutronikon P-23*, 1971, szkło opt., 35 × 35; nr inw. 5103; *Neutronikon S-37*, 1974, szkło opt., 31 × 70; nr inw. 5104; *Neutronikon S-42*, 1974, szkło opt., 30 × 118; nr inw. 5105.

⁸¹ J. Chwałczyk, *Portret zbiorowy*, „Odra” 1969, nr 1, s. 77.

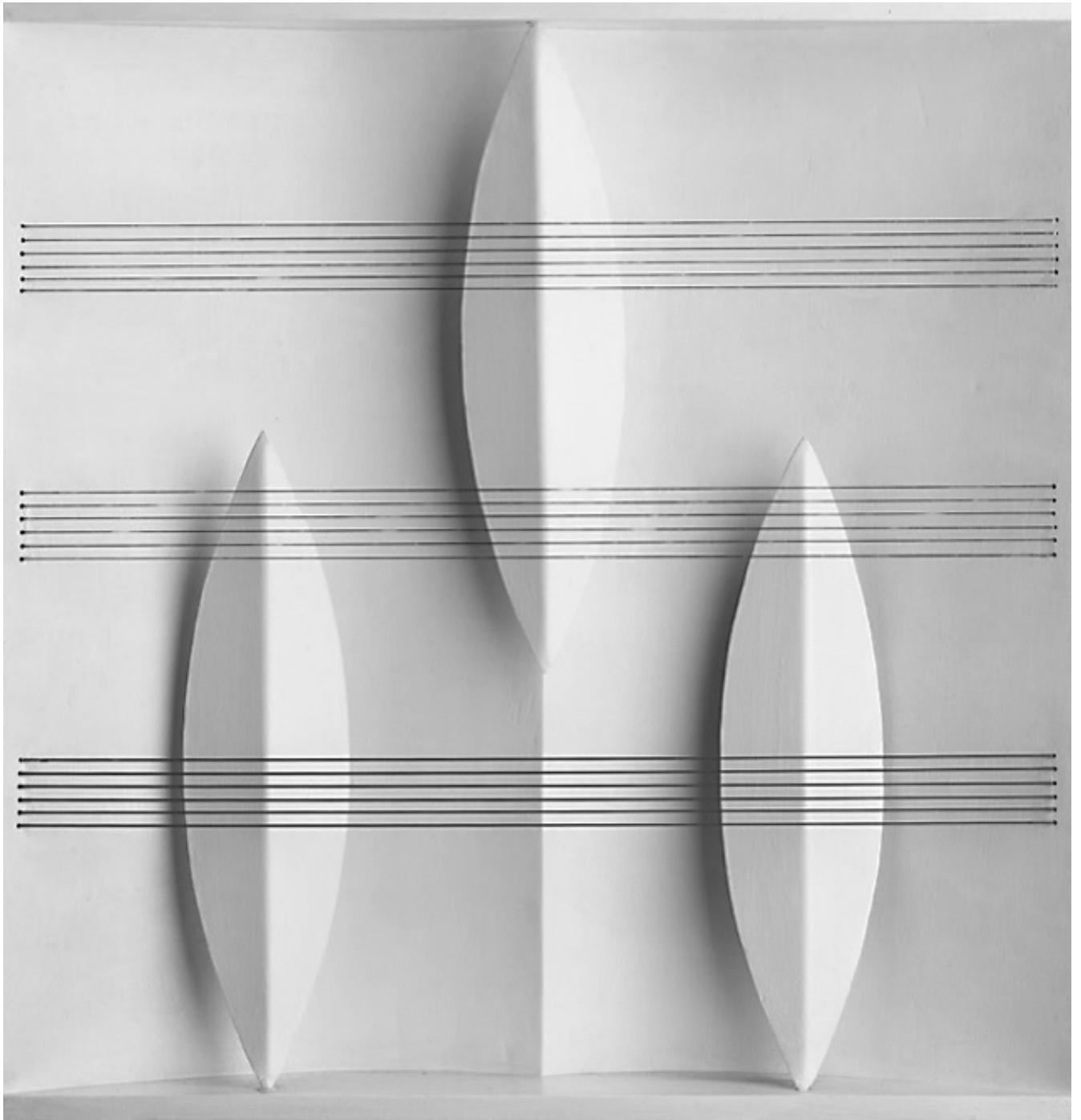
il. 12 J. Chwałczyk, *Reproduktor cienia rzuconego*, 1967. Fot. z archiwum artysty.



⁸² J. Ludwiński, *Portret syntetyczny*, „Odra” 1969, nr 1, s. 77.

Mniej więcej w 1966 r. głównym środkiem służącym kreowaniu obrazów Chwałczyka stało się światło. Nie wykorzystywał go jednak artysta instrumentalnie, lecz pozwalał mu malować. Reflektory, rzucające wiązkę na białe wklęsłe ekrany i zestawione z formami wykonanymi z metalu, a pomalowanymi wewnątrz farbami o intensywnych kolorach, w wyniku odbicia i załamania promieni tworzą na owych ekranach rzeczywisty obraz „tkany” światłem. Powstały na ekranie malunek jest, jak napisał Ludwiński „realistycznym portretem światła”⁸². Jest tym, co nazywamy potocznie cieniem, tutaj ma jednak dodatkowe walory kolorystyczne. Plastycznie kształtowane, przestrzenne formy, stanowiące rodzaj oryginalnego filtra, wzbogacone są czasem naciągniętymi na nie żyłkami, linkami, których cień dodatkowo komplikuje powstające układy świetlnych obrazów. W przestrzeni mieszają się ulotne promienie oraz plamy światła i cieni z fizycznie obecnymi kształtami form materialnych, tworząc z kompozycji wszystkich elementów, których współpraca gwarantuje zamierzony efekt, rodzaj **przedinstalacji**.

Wyjście Chwałczyka w kierunku tego nowatorskiego wówczas nurtu polegało na operowaniu układem skonstruowanych przez artystę przedmiotów o wyrazistych cechach materialnych, a jednocześnie wizualizujących efemeryczne płaszczyzny świetlne, jakby



il. 13 J. Chwałczyk, *Reprodukcje*, 1968, techn. miesz., drewno, 85 × 80; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XVII-0280.
Fot. A. Podstawka



⁸³ Zob. *idem*, *Sztuka w epoce postartystycznej...*, s. 246.

⁸⁴ Zob. tezy dotyczące konceptualizmu w książce L. Nader (*op. cit.*).

pochodzące z niematerialnego świata. Można powiedzieć, że *Reproduktory* Chwałczyka [il. 12, 13] to obiekty zmuszone przez autora do szukania – w relacjach do samych siebie – nowych, wizualnych stanów skupienia światła. Choć widz nie porusza się tutaj wewnątrz formy, odesłanie go do konkretności i materialności obiektów, z których zbudowana jest „prainstalacja”, a także precyzyjne określenie relacji między poszczególnymi elementami ją tworzącymi pozwala, jak sądzę, odnajdować w omawianych pracach Chwałczyka ślady tego nowego we Wrocławiu gatunku sztuki. Warto też odnotować, że dzieła-obiekty tego autora wyrosły z głębokich przemyśleń, wspartych doświadczeniem i eksperymentem. Chwałczykowi udało się połączyć naukową teorię o korpuskularno-falowej naturze światła z malarską teorią mieszania farb. Choć artysta „maluje” niematerialną (w sensie dotykowym) barwą spektralną, monochromatyczną, efektem jego pracy są kolorowe, malarskie przedstawienia – „portrety światła”.

Podsumowanie

Sztuka prezentowanych twórców, jak chciał Jerzy Ludwiński, wymyka się tradycyjnemu rozumieniu dzieła jako przedmiotu. Staje się ono w niej rekwizytem powołującym do istnienia – w pewnej przestrzeni skonkretyzowanej – przestrzeń emocjonalną; staje się „ukształtowaną” w czasie akcją, improwizowanym lub przypadkowym, materialno-przestrzennym obiektem, aby w końcu ulec dematerializacji, zatracić swoją spacjalną i temporalną strukturę na rzecz – krystalizującego się w formie prologu w wyobraźni artysty lub epilogu w umyśle odbiorcy – konceptu⁸³. Sztuka prezentowana w Galerii Pod Moną Lizą miała stać się niezależnym nawet od twórcy (znikła więc waga autora dzieła) wolnym „byciem bytu”.

W sposobie rozumienia sztuki przez artystów zaproszonych do prezentacji prac w galerii Ludwińskiego można dostrzec wspólny mianownik. Stanowi go właśnie owo „bycie bytu”, pojmowane nie jako „obcoświat”, ale jako świat współkonstytuujące. Ludwiński prorokował, że będzie postępował proces zrównujący sztukę i rzeczywistość. Utopijność czy dystopijność⁸⁴ tak postawionego znaku równości wydają się w perspektywie historycznej równoprawne i bezprawne jednocześnie. A w każdym razie niewątpliwie dyskusyjne w kontekście późniejszych losów sztuki i horyzontu zdarzeń obserwowanego z dzisiejszego punktu widzenia, innego niż dla Ludwińskiego.

W epoce, jaką chcielibyśmy za nim nazwać post-postartystyczną, po okresie roztopienia sztuki w rzeczywistości, wciąż możemy obserwować powroty do bardziej pierwotnych formuł, które, podobnie jak znane z historii sztuki *classical revivals*, upominają się o jej odrębność wobec rzeczywistości. Sztuka – jakby wbrew przewidywaniom Ludwińskiego, ale i wbrew próbom kategoryzacji odwołującym się do dematerializacji dzieła – nie roztopiła się w rzeczywistości,

choć świadkom i twórcom z lat 60. i 70. XX w. taka destynacja mogła wydawać się najbardziej prawdopodobna. Pomimo odczuwanych przez człowieka – jakby *ex definitione*, fenomenologicznie – dychotomii i lęków omawiana dziedzina aktywności ludzkiej pozostaje wierna atawistycznemu dążeniu do trwania, nie tracąc chyba nic ze swej afirmatywności czy kreatywności. Jawiące się z dziś perspektywy ocen co najwyżej różnicują dzisiejsze postrzeganie sztuki: na taką, której cel wciąż sytuuje się w obszarze jej samej, i na taką, która, wykorzystując wzorce przynależne wizualnemu światu, sytuuje swój cel poza sobą – co nie oznacza konieczności jej wykluczenia z refleksji nad kondycją sztuki w ogóle oraz samego człowieka.

Prace i koncepty artystów wystawiających w Galerii Pod Moną Lizą poświadczają, że ok. połowy siódmej dekady XX w. sztuka wymknęła się z ram obowiązujących ówczesnie pojęć, akcelerowała w sobie zmianę jakościową, uprzywilejowując zarówno swój intuicyjny, jak i intelektualny wymiar, a także nowe przejawy.

Keywords

conceptualism, open system, concrete art, post-artistic epoch, geometric abstraction, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Rainer Maria Rilke, Jerzy Ludwiński, Polish People's Republic, art of 1960s

References

1. **Banaś Paweł**, [wstęp], [w:] *Kontynuacje – Wrocław '92. Wystawa sztuki* [kat. wystawy], oprac. red. K. Dackiewicz-Skowroński, J. Wojciechowski, Związek Polskich Artystów Plastyków. Okręg Wrocławski, Wrocław 1992, Wrocław 1992
2. **Baworowska Barbara**, *Jerzy Rosołowicz – świadome działanie neutralne*, „Format” 1992, nr 1/2.
3. **Hegel Georg Wilhelm Friedrich**, *Wykłady o filozofii dziejów*, przeł. A. Zieleny, Warszawa 2011.
4. *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. **J. S. Wojciechowski**, Orońsko 1994.
5. **Juszczak Wiesław**, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979.
6. **Juszkiewicz Piotr**, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
7. **Kowalska Bożena**, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
8. **Lachowski Marcin**, *Galeria pod Moną Lizą – historia i ideologia*, „Roczniki Humanistyczne” t. 48/49 (2000/2001).
9. **Lachowski Marcin**, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013.
10. **Ludwiński Jerzy**, *Epoka błękitu*, zebranie tekstów, wybór, red. J. Hanusek, Kraków 2009.
11. **Ludwiński Jerzy**, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór, oprac. J. Kozłowski, Wrocław 2009.

12. **Rilke Rainer Maria**, *Natura, krajobraz, sztuka*, przeł. B. Antochewicz, „Format” 1992, nr 1/2.
13. **Markowska Anna**, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
14. **Nader Luiza**, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
15. „Odra” 1967–1971.
16. **Piotrowski Piotr**, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
17. **M. Weinberg Staber**, *Haus für konstruktive und konkrete Kunst*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” [1997], nr 1/2.

PhD Sylwia Świslocka-Karwot, sylwia.swislocka@gmail.com

She is an senior lecturer at the Institute of Art History at the University of Wrocław. Her scientific interests include the art of the 20th and 21st centuries, with particular emphasis on social, political and market conditions. The author of the publication *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artystyści* (Art in Wrocław in the Years 1945–1970. Artists, Works, Critics, 2015). Since 2007, she cooperates with the Zachęta – Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts.

Summary

SYLWIA SWISLOCKA-KARWOT (University of Wrocław) / Five faces of Mona Liza. Five exhibitions that took place in the Galeria Pod Mona Liza (Gallery Under Mona Liza) in Wrocław in the years 1967–1970

The paper discusses an important topic for understanding the quality change in art in Poland. It concerns breaking the traditional way of perceiving a work of art within the official art in the second half of the 1960s. The author describes the work of artists gathered around Galeria Pod Mona Liza (Gallery Under Mona Liza) that was strongly influencing the art of the whole Poland. The reference to neo-avant-garde phenomena, extremely novel but also progressive in the whole area of then contemporary art of presentation, allows to capture the moment of conceptualization and intellectualization of Polish art. In addition to the works themselves, the paper presents the courses of artists' thinking about art that confirm the postmodernist approach, though resulting from the continuation of the avant-garde thought modified in the process of the creators gathered around Galeria Pod Mona Liza. The paper also deals with the entanglements of politics and art, numerous trends of art, and sometimes – as in the case of Wanda Gol-kowska – the radical attitudes of artists immersed in the reality of the Communist Poland in the second half of the 20th century.