



Uwagi o sztuce wrocławskiego strukturalizmu

Notes on the art of Wrocław Structuralism

Andrzej Kostołowski

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

Obudowując Wrocław po 1945 r. ze strasznych zniszczeń wojennych, nowi mieszkańcy miasta skazani byli przez lata na koegzystencję ze stopniowo znikającymi ruinami. Nawet dziś, w całej świetności staro-nowej metropolii tu i ówdzie widzimy ślady tortur miasta. Te wszystkie problemy, w jakiś sposób przeżywane i obserwowane przez artystów/artystki, znalazły pośredni oddźwięk w ich pracach. A indywidualności tu tworzące występują niejednokrotnie z zadziwiająco oryginalnymi propozycjami sztuki. Może są one związane z jakimś nieustającym impulsem konstrukcji i rekonstrukcji, ciągłym tworzeniem tkanek czy struktur żywej metropolii. Za „naturalne” w tych propozycjach można uważać m.in. pojawiające się w sferze sztuk wizualnych rozwiązania określane jako „wrocławski strukturalizm”. Zadziwiał skok ich inicjacji właściwie od końca lat 50. XX w., zespolony z wysokim poziomem opracowania, a także fale oddziaływań trwające w kolejnych mutacjach aż do dzisiaj. Przebijając grube nawar-

When rebuilding Breslau after 1945 from the terrible destruction of the war, the new inhabitants of the city were doomed for years to coexist with ruins that were only gradually disappearing. Even today, in all the splendour of the old-new metropolis, here and there we have traces of the city's suffering. All these problems, in some way experienced and observed by the artists, have found an indirect reflection in their works. And the individuals who create here often come up with surprisingly original art proposals. Maybe they are connected with some kind of incessant impulse of construction and reconstruction, constant creation of tissues or structures of a living metropolis. As “natural” in these propositions, we may consider, among others, the solutions appearing in the sphere of visual arts described as “Wrocław Structuralism”. Their leap of initiations, actually from the end of the 1950s, combined with a high level of elaboration is astonishing, as well as the waves of influence lasting in subsequent mutations

1.

Wanda Gołkowska, *Tablica długogrająca*, 1967, zaginiona. Fot. w Archiwum Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka

Wanda Gołkowska, *Tablica długogrająca* (Long-playing board), 1967, lost. Photo in the Archive of Wanda Gołkowska and Jan Chwałczyk

stwienia socrealizmu czy w ogóle sztuki niby bezpośredniej i werystycznej, lecz sztamowej i sztucznej, wrocławscy eksponenci nurtu strukturalnego prezentują ład elementów oraz ciekawą witalność. Kontrastują życie sztuki ze wspomnianym stopniowym likwidowaniem powojennej martwoty gruzów, ich usypisk i dziur po znikających ruinach.

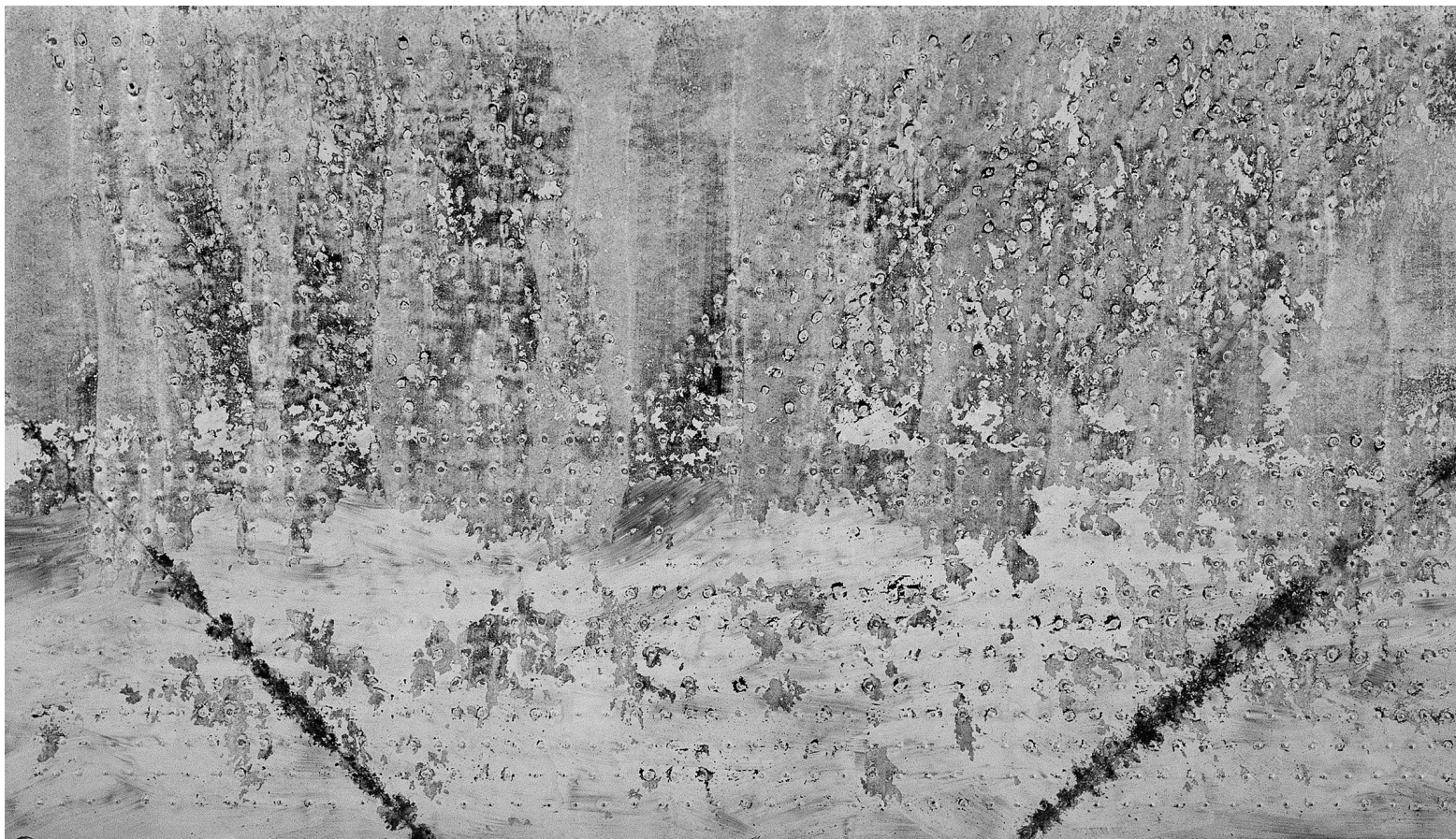
Jeśli przyjąć, że „prawami struktury są: serie, rytm, progresja, polaryzacja, regularność, wewnętrzna logika sekwencji i układu”¹, to już w częściowych choć dążeniach do wydobywania tych cech w sztuce wypatroszonego miasta (będącego po wojnie w stadium **zero**) mieściłyby się myśli o nowym jego urbanistycznym układzie. Chociaż wobec piętrzących się problemów realnego socjalizmu takie marzenia były częściowo utopijne, to w fali liberalizacji polskiej kultury od r. 1956 mogły zaistnieć przynajmniej jako substytuty w formach sztuki. I w takim kontekście powstają niezwykle wówczas nowatorskie grupy twórcze (Grupa X w 1956 r., Poszukiwanie Formy i Koloru w 1957 r., a następnie połączenie ich członków/członkiń z dodatkiem innych artystów/artystek w 1961 r. pod nazwą Szkoła Wrocławska, zmienioną w 1967 r. na Grupę Wrocławską). Niewątpliwie w grę wchodziła wiedza o międzynarodowych dążeniach tego czasu wyrastających z abstrakcji i konkretyzmu, w których pod hasłem „zero” artyści i artystki propagują neutralność jako punkt wyjścia dla swych poszukiwań. W tym kręgu działała Japonka Yayoi Kusama, niemieccy artyści z grupy Zero oraz Holendrzy z grupy Nul. Młodzi/młode wówczas artyści/artystki z Wrocławia odrzucali anegdotyczność oraz redukowali inne nawarstwienia na rzecz sztuki „bliskiej zera”, „oczyszczonej” i z akcentami struktury odbudowy. Były to założenia dość racjonalne, ale bez schematów typu „ideolo”, co miało znaczenie ze względu na unikanie wszechobecnej wówczas propagandy PRL.

Nie później niż w 1968 r. wybitny krytyk Jerzy Ludwiński napisał podsumowująco, że „w dziedzinie sztuki strukturalnej Wrocław wyrósł na jeden z najpoważniejszych ośrodków w kraju”². W latach 70. XX w. termin „strukturalizm” był już we Wrocławiu rozpowszechniony.

until the present day. Breaking through the thick layers of socialist realism or the seemingly direct and veristic but clichéd and artificial art in general, the Wrocław exponents of the structural trend presented an order of elements and an interesting vitality. They contrast the life of art with the aforementioned gradual liquidation of the post-war deadness of rubble, its heaps and holes left by disappearing ruins.

If we assume that “the laws of structure are: series, rhythm, progression, polarisation, regularity, the internal logic of the sequence and arrangement”¹ then even partial efforts to extract these features in the art of the gutted city (which after the war was at stage **zero**) would have included thoughts about its new urban layout. Although in the face of the piling up problems of real socialism such dreams were partly utopian, in the wave of liberalisation of Polish culture since 1956, they could at least appear as substitutes in art forms. And it was in this context that the then extremely innovative creative groups were created (Group X from 1956, The Search for Form and Colour from 1957, and then the combination of their members with the addition of other artists in 1961 as the Wrocław School transformed in 1967 into the Wrocław Group). Undoubtedly, what came into play was knowledge about the international aspirations of the time growing out of abstract and concrete art, in which, under the banner of “zero”, artists promote neutrality as the starting point for their explorations. Japanese Yayoi Kusama, German artists from the group Zero and Dutch artists from the group Null were active in this milieu. The then young artists from Wrocław rejected anecdotalism and reduced other accretions in favour of art that was “close to zero”, “purified” and with accents on the structure of reconstruction. These were quite rational assumptions, but without the “ideolo” type of schemes, which was important in terms of avoiding the ubiquitous propaganda of the Polish People’s Republic at the time.

Not later than 1968, the outstanding critic Jerzy Ludwinski wrote in summing-up that “in the field of structural art Wrocław has grown into one of the most significant centres in the



2.

Józef Hałas, *Gwiazdki kieszonkowe*, lata 90. XX w., gwiazdki, papier, 45 × 85 cm; kolekcja prywatna. Fot. Cz. Chwiszczuk
Józef Hałas, *Gwiazdki kieszonkowe* (*Pocket gouache*), after 1990, gouache, paper, 45 × 85 cm; private collection. Photo: Cz. Chwiszczuk

Samo ukierunkowanie się ku strukturom poprzez „sztukę konkretną” wiązało się z zarzuceniem iluzjonizmu. Kierunek ten miał zainicjować Theo van Doesburg w 1930 r., a dogłębnie rozwinąć w latach 40. XX w. Max Bill i inni artyści szwajcarscy. Sztuka otwarta na struktury znalazła uznanie u artystów „zerowych”. W tym kręgu (także w skali międzynarodowej) przypomniano nie bez racji wybitnie prekursorską działalność teoretyczno-praktyczną Władysława Strzemińskiego z jego unizmem. Według Margit Staber można wyróżnić dwa podejścia do formy malarstwa konkretnego jako malarstwa strukturalnego. W pierwszym z nich „struktura zintegrowana z wyobrażeniem” niejako zatopiona jest pod jego powierzchnią³. W drugim podejściu strukturalna organizacja pozostaje w pełni widoczna i konstytuuje cha-

country”². In the 1970s the term “Structuralism” was already widespread in Wrocław. The very focus on structures through “concrete art” was an abandonment of illusionism. This trend was said to have been initiated by Theo van Doesburg in 1930 and developed in depth in the 1940s by Max Bill and other Swiss artists. Art open to structures found approval among “zero” artists. In this circle (also on an international scale) the outstandingly precursory theoretical and practical activity of Władysław Strzemiński with his Unism was often recalled, not without reason. According to Margit Staber, two approaches to the form of concrete painting as structural painting can be distinguished. In the first approach, the “structure integrated with the image” is somehow submerged beneath its surface³. In the second approach, the structural organi-



3.
Alfons Mazurkiewicz, *H3/67*, 1967, olej na płótnie, 120 × 110 cm; kolekcja P. Błażejewskiego. Fot. S. Sielicki
Alfons Mazurkiewicz, *H3/67*, 1967, oil on canvas, 120 × 110 cm; P. Błażejewski's collection. Photo: S. Sielicki

rakter formy, a artyści ukazują wzajemne ustosunkowanie elementów oraz sieć relacji estetycznych w obrębie struktury⁴.

Ta podwójność działania z odsłanianiem struktur (modyfikowanych często organicznie, a niejednokrotnie i metafizycznie), obecna jest niemal do dziś w sztuce Wrocławia – mieście nieustannej odbudowy i rekonstrukcji. Stało się też tak, że będąc za propozycjami otwartymi na dalsze rozwiązania, niektóre osobowości twórcze dały zaczyn mniej lub bardziej uszczegółowionym wersjom sztuki konceptualnej (we Wrocławiu otrzymała ona nazwę SP – sztuki pojęciowej), poezji konkretnej, medializmowi, instalacjom czy (nawet) nowej ekspresji. Ciekawe jest zarówno to, jak w sztuce stolicy Dolnego Śląska różnymi drogami artyści/artystki dochodzili/dochodziły do swych kompozycji strukturalnych, jak też i to, jakie były tego implikacje. Dzieła strukturalne w malarstwie niewątpliwie wyznaczały rolę powtarzalnych elementów przy ujednoczeniu całych pól blejtramów. Za formami kryły się najczęściej pewne uporządkowania geometryczne i przejawy analityczności. Ale w dziełach artystów/artystek wrocławskich dominują nad nimi: programowa „niedokładność”, płynność, wyrafinowanie kolorystyczne, wzory organiczne, a niekiedy nawet liryzm i spirytualizm.

Dla Józefa Hałasa, Małgorzaty Grabowskiej czy Alfonsa Mazurkiewicza (tj. członków Grupy X), a także działającego poza grupą Mariana Poźniaka, punktem wyjścia malarskich analiz niejednokrotnie stały się krajobrazy (na Dolnym Śląsku wyróżnione przy ukierunkowaniu wzroku ku wzgórzom z ich bruzdami, kartofliskami, ścierniskami, kratownicami pól i łąk). Hałas – malarz najwyższej próby – zaczynał od ujęć poetyckich i właściwie pod koniec swego życia do nich powrócił. W latach 50. XX w., opanowawszy do perfekcji iluzjonistyczny sposób malowania, zaczął wyzwalać się z resztek weryzmu (tkwiących mocno w ówczesnym malarstwie wokół), zarzucił iluzjonistyczne traktowanie przestrzeni i wypracował niejako dwa podejścia ku strukturom. Jedno z nich wiedzie poprzez słabiej czy mocniej zaznaczane kontury i granice między świetnie kształtowanymi

sation is fully visible and constitutes the character of the form, and the artists show the interrelationship of the elements and the network of aesthetic relations within the structure⁴.

This duality of action with the unveiling of structures modified often organically (and sometimes metaphysically) is present almost to this day in the art of Wrocław – a city of constant rebuilding and reconstruction. It has also happened that, while being open to further solutions, certain creative personalities have given rise to more or less detailed versions of conceptual art (which in Wrocław has been given the name of SP – “*sztuka pojęciowa*” (art of notions), concrete poetry, medialism, installations or (even) new expression. It is interesting how artists in the capital of Lower Silesia arrived at their structural compositions in various ways and what the implications of this were. Structural works in painting undoubtedly determined the role of repetitive elements with the uniformity of entire stretcher bars. Behind the forms there were usually some geometric arrangements and elements of analyticity. But in the works of the Wrocław artists they are dominated by intentional “imprecision”, fluidity, colour sophistication, organic patterns and sometimes even lyricism and spiritualism.

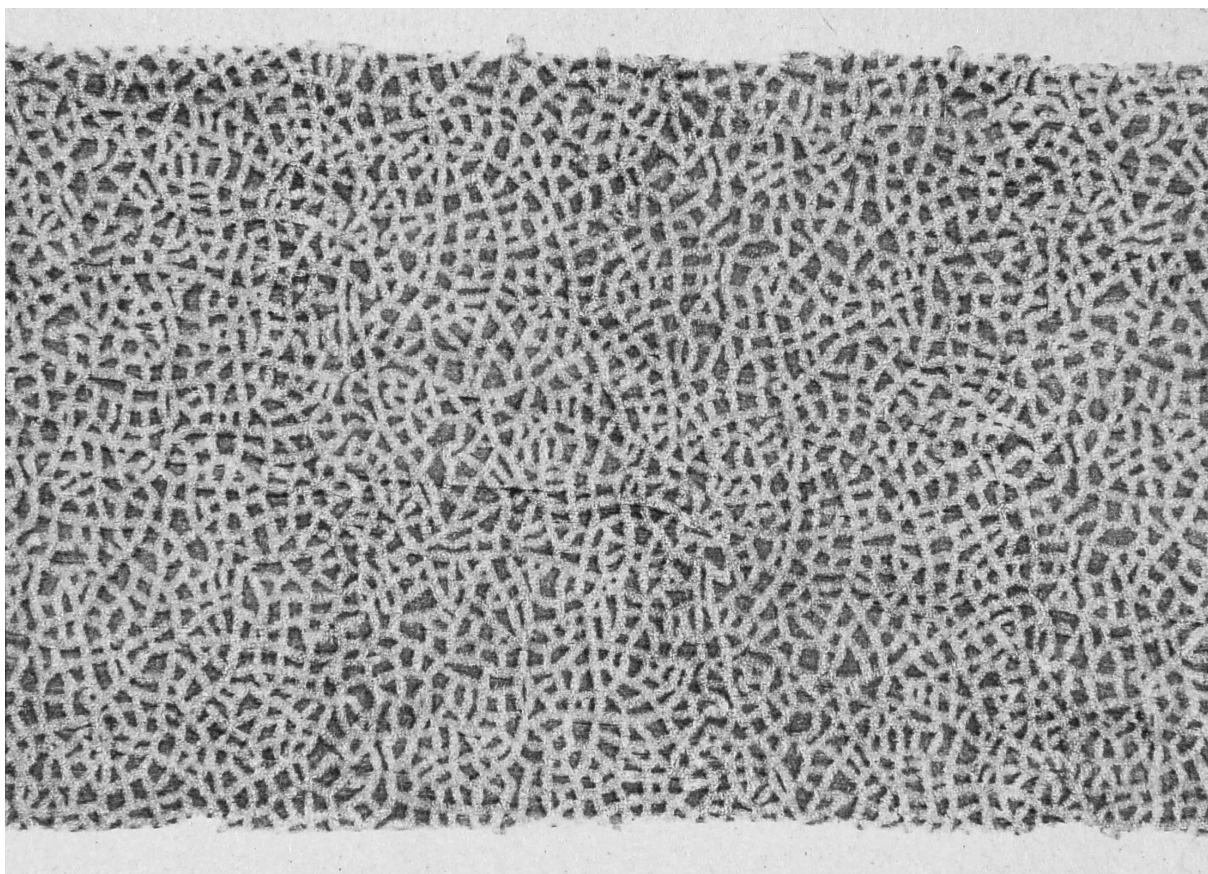
Józef Hałas, Małgorzata Grabowska or Alfons Mazurkiewicz (i.e. members of the X Group), as well as Marian Poźniak, who was active outside the group, often used landscapes as the point of departure for their painting analyses (in Lower Silesia, these were distinguished by directing the eye towards hills with their furrows, potato fields, stubble fields, and grids of fields and meadows). Hałas, a painter of the highest calibre, began with poetic depictions, and actually returned to them towards the end of his life. In the 1950s, having mastered to perfection the illusionistic way of painting, he began to free himself from the remnants of verismo (strongly present in the painting of those days all around), abandoned the illusionistic treatment of space and developed, so to speak, two approaches to structures. One of them leads through more or less marked contours and borders between perfectly shaped fields of colour. At the beginning

polami koloru. Na początku byłyby one nieco postrzępione lub rozmyte, jak w witrażach czy w obrazach z „ciężką linią”, której hołdował Waldemar Cwenarski pod wpływem Georges’a Rouaulta. W późniejszych dziełach Hałasa są to zmasowane lub wyizolowane elementy struktur (konstelacje punkcików często jako wybite, odbite czy rozmazane dukty kropek). Rozwijają swe „biegi”, niemal jak twory organiczne. Zyskały przy tym ciekawy efekt kolorowego podcienia (czasem przy dosłownych wypukłościach faktury). Drugie podejście Hałasa jest po części topologiczne, tj. uruchamia on elementy tak, że „definiują” one figurę (bardzo często jest to po prostu kształt płótna) [fig. 2]. Nie można nie zauważyć w tych działaniach inspiracji bliskich unizmowi, choć przekraczając bariery tej tendencji, Hałas stał się mistrzem bardzo wysubtelnionej symfonii barw. Tu pisząc o symfonii, nie należy zapominać o ważnej dla malarza inspiracji płynącej z lubianej przezeń muzyki dawnej.

Inaczej postępował Mazurkiewicz. Był artystą teoretyczno-praktycznym; z jednej strony bardzo zainteresowanym ideami Strzemińskiego, z drugiej – poddającym je krytyce. Jeśli myślał podobnie jak twórca unizmu o polu obrazu, to jednocześnie atakował łodzianina za jego monistyczne podejście do malarstwa: płaskiego, bez wyrazu i z obojętnym stosunkiem do koloru. Formując od 1958 r. swe idee duoplasticyzmu, traktował je jako postulaty malarskiej budowy „obrazu zmiennego działania, [które] jest jednością konkretności i abstrakcji” – dwóch całości współzależnych, ale nie znoszących się wzajemnie⁵. Próbując z niezwykłą konsekwencją potwierdzić te założenia w praktyce malarskiej, tworzył kolorystycznie jednorodne (a czasem nawet emblematyczne) obrazy z charakterystycznymi konstelacjami reliefowych żeber, grzbietów czy żyłek. Demonstrował w nich programowe przekroczenie unizmu „w likwidacji jedności wyrazu”⁶. Eksponował paralelności realnych struktur z fakturowymi ujawnieniami duktów pędzla czy szpachli, uważając to za dowód podwójności [fig. 3]. Paradoksalnie jednak, świetne z wielu względów obrazy Mazurkiewicza w swej strukturalnej organizacji stały

they would be a bit frayed or blurred, like in stained glass or “heavy line” paintings, which was the style advocated by Waldemar Cwenarski under the influence of Rouault. In Hałas’s later works they are massed or isolated elements of structures (constellations of dots often as broken, reflected or blurred tracts of dots). They develop their “runs” almost like organic creations. They gained an interesting effect of a colourful undercurrent (sometimes with literal convexities of texture). Hałas’s second approach is partly topological, i.e. activating elements in such a way that they “define” a figure (very often it is simply the shape of the canvas) [Fig. 2]. One cannot fail to notice in these works inspirations close to Unism, although, crossing the barriers of this tendency, Hałas became a master of very subtle symphony of colours. Here, writing about the “symphony”, one should not forget about the important for the painter inspiration coming from early music, of which he was an admirer.

Mazurkiewicz proceeded in a different way. He was a theoretical-practical artist who, on the one hand, was very interested in Strzemiński’s ideas and, on the other, criticized them. If he thought similarly to the creator of Unism about the field of painting, he simultaneously attacked for his monistic approach to painting: flat, without expression and with an indifferent attitude to colour. Forming, from 1958, his ideas of Duoplasticism, he treated them as postulates for the painting construction of “an image of changeable action, (which) is the unity of the concrete and the abstract” – two wholes that are interdependent but do not cancel each other out⁵. Trying with unusual consistency to confirm these assumptions in his painting practice, he created colouristically uniform (and sometimes even emblematic) paintings with characteristic constellations of relief ribs, ridges or veins. He demonstrated in them a programme-based transcending of Unism “in the liquidation of the unity of expression”⁶. He emphasized the parallelism of real structures with the textural reveals of brush or putty strokes, considering it evidence of duality [Fig. 3]. Paradoxically, however, Mazurkiewicz’s paintings, excellent



4.

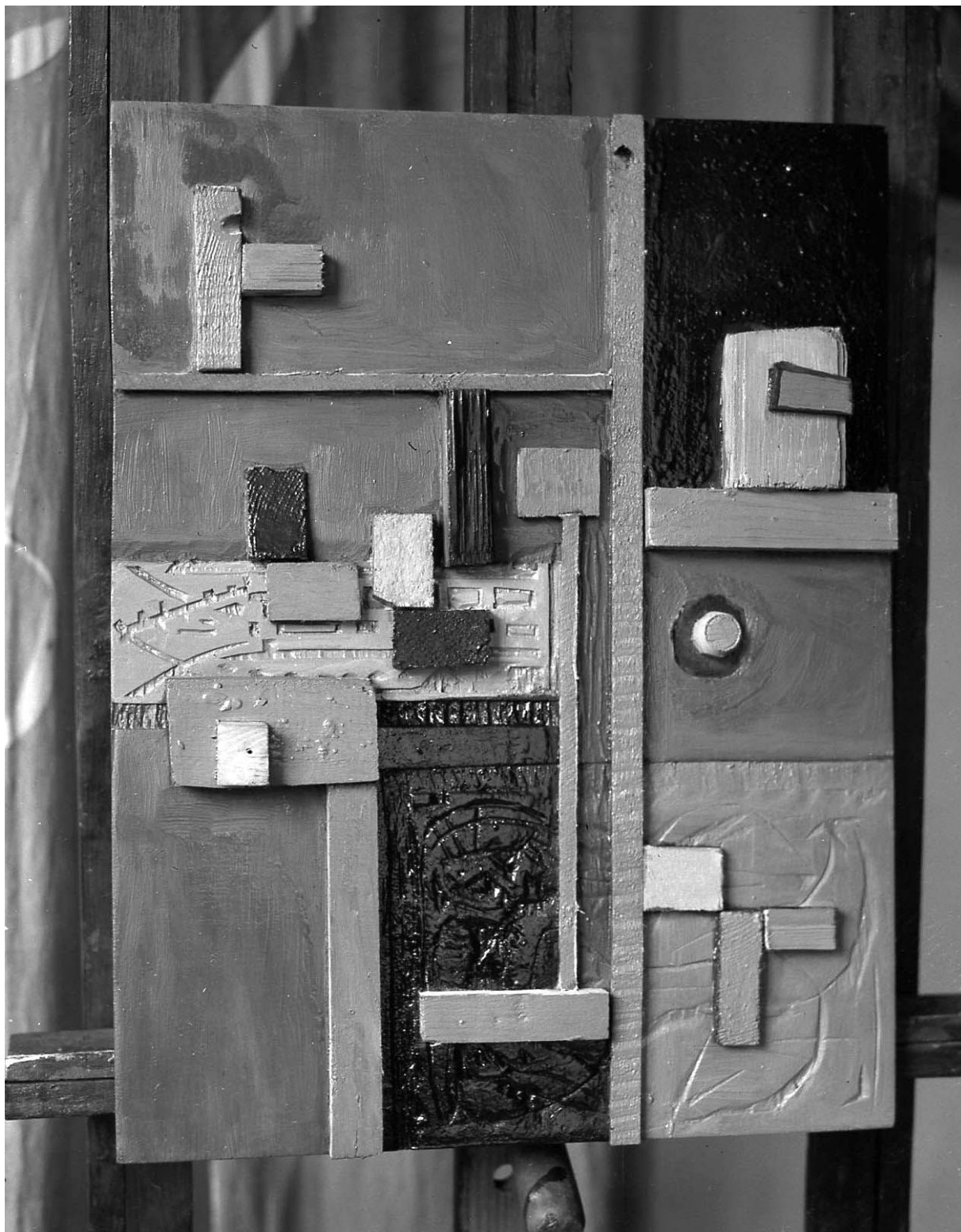
Leszek Kaćma, *Układ IV. Konkret*, 1959, gwasz, papier, 15 × 21 cm; wł. A. Kaćma. Fot. W. Gołuch, R. Jędroś
 Leszek Kaćma, *Układ IV. Konkret* (Arrangement IV. Concrete), 1959, gouache, paper, 15 × 21 cm, owned by A. Kaćma.
 Photo: W. Gołuch, R. Jędroś

się jakby ilustracjami zdania Strzemińskiego: „każdy centymetr kwadratowy obrazu ma jednakową wartość i przyczynia się jednakowo do konstrukcji obrazu [!]”⁷. A dzieje się to jakby wbrew diagonalom i podziałom w tych dziełach, z których każde ma swój niepowtarzalny ton głębokiego i dźwięczącego koloru odwołującego nas ku transcendencji. Z kolei powstałe w szczytowym punkcie twórczości Mazurkiewicza prace w cyklu *Synergie* (1973–1974) stanowią sprzężenie „materii i formy oraz doświadczeń i duchowości artysty”⁸.

Ciągle niedoceniane malarstwo Grabowskiej, wcześniej ukierunkowanej na abstrakcję, jest interesujące zarówno ze względu na operowanie miękkimi duktami walorowo różnicowanych barwnych pasów, jak i na dążenia do ukazania ruchu (np. w wyraźnej rotacji kół). Skoncentrowane na haptycznym wydobywaniu

in many respects, in their structural organisation became as if illustrations of Strzemiński’s sentence: “every square centimetre of a painting has equal value and contributes equally to the construction of the painting [!]”⁷. And this happens as if in defiance of the diagonals and divisions in these works, each of which has its own unique tone of deep and resonant colour referring us to transcendence. Hence, the works in the *Synergie* series (1973–1974), created at the peak of Mazurkiewicz’s creative output, are a coupling of “matter and form as well as the artist’s experience and spirituality”⁸.

Still underestimated, Grabowska’s painting, early oriented towards abstraction, is interesting both in her handling of soft tracts of valorously differentiated colour bands, as well as in her striving to show movement (e.g. in the clear rotation of circles). Concentrated on haptic ex-



5.
Wanda Gołkowska, *Tablica z klockami*, 1957, elementy drewniane; zaginiona, znana z fotografii w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. Z. Holuka
Wanda Gołkowska, *Tablica z klockami* (Board with blocks), 1957, wooden elements; lost, known from photographs at the Art Documentation Centre, E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Photo: Z. Holuka

zwielokrotnionej idei punktu, dzieła Poźniaka dość wcześnie skierowały się ku transcendentji. Jego obrazy-ideogramy stały się „pewnego rodzaju *sacrum signum*, bo skrywają w sobie aspekt religijności, głębokiej wiary artysty w Boga”⁹.

W grupie Poszukiwania Formy i Koloru (Jerzy Boroń, Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Mieczysław Zdanowicz) oraz poza grupą Leszek Kaćma to indywidualności, które wyraźnie zaznaczyły przełom odejścia od form przedstawieniowych ku konkretowi [fig. 4]. Gołkowska wyróżniła się już w *Tablicach z klockami* (1957) [fig. 5], o których Ludwiński napisał, że miały wiele wspólnego ze strukturą biologiczną¹⁰. W latach następnych swe mocno fakturowe dzieła artystka czyniła jeszcze bardziej organicznymi, o czym świadczą choćby *Tablica przestrzenna* (1961) czy *Tablica długogrająca* (1962) [fig. 1]. Na przełomie lat 50. i 60. XX w. podnosiła wątki fakturowych monochromów bliskich unizmowi. Nie uległa jednak izomorficznym układom proponowanym przez Strzemińskiego do końca, rozbudowując kompozycje o semantyczne elementy ciekawie ożywiające ich monotonię. Nadając swym pracom charakter znaczących ideogramów, montowała w nich litery, teksty (np. te w sanskrycie) czy małe portrety. W ten sposób wykazała wyraźne prekursorstwo wobec gier pojęciowych z przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Jej twórczość szczególnie od *Układów otwartych* z 1968 r. po deklaracje inskrypcyjne i towarzyszące im teorie jest istotnym wyjściem ze struktur zmiennych i otwartych w stronę nadrzędnych wobec nich „myśli”, wobec których dzieła są „epigońskie”. W ten sposób Gołkowska jako jedna z pierwszych w Polsce artystek skierowała się ku konceptualizmowi¹¹. Jeszcze mocniej przeszedł w rejon konceptów Chwałczyk, nieprzywiązujący się wyłącznie do statycznych struktur, a bardziej skupiający się na bogactwie zmiennych efektów świetlnych swych obiektów. Sytuowane w stronę słońca, prace emitujące kolorowe cienie nabrały znaczenia chronometrycznych rejestrów godzin i pór dnia, magicznie pokazując nam działania *Father Time* (Ojca Czasu). Te „kalendarze słoneczne” wraz z towarzyszącymi

traction of multiplied idea of a point, Poźniak's works turned towards transcendence quite early. His paintings-ideograms became “a kind of *sacrum signum*, because they contain an aspect of religiosity, the artist's deep faith in God”⁹.

In the Search for Form and Colour group (Jerzy Boroń, Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Mieczysław Zdanowicz) and outside the group Leszek Kaćma are individuals who clearly marked the turning point of the departure from representational forms towards the concrete [Fig. 4]. Gołkowska already distinguished herself in *Tablice z klockami* (Boards with blocks, 1957 [Fig. 5], about which Ludwiński wrote that they had much in common with biological structures¹⁰. In the following years, the artist made her strongly textured works even more organic, as evidenced by, for example: *Tablica przestrzenna* (Spatial board, 1961) or *Tablice długogrające* (Long-playing board, 1962) [Fig. 1]. In her works of the late 1950s and early 1960s Gołkowska raised the motifs of textural monochromes close to Unism. On the other hand, she did not fully submit to the isomorphic arrangements proposed by Strzemiński, expanding her compositions with semantic elements that interestingly enlivened their monotony. Giving her works the character of meaningful ideograms, she mounted letters, texts (such as those in Sanskrit) or small portraits in them. In this way she demonstrated a significant pioneering role in relation to the conceptual games of the late 1960s and early 1970s. Her work, especially from *Układy otwarte* (Open arrangements) from 1968 to her inscriptive declarations and accompanying theories, is a significant departure from the variable and open structures towards the “thoughts” that are superior to them, in relation to which the works are “epigone”. In this way Gołkowska was one of the first Polish artists to turn towards conceptualism¹¹. Chwałczyk moved even more strongly into the area of concepts, not being attached exclusively to static structures, but focusing more on the richness of changeable light effects of his objects. Situated towards the Sun, the works emitting coloured shadows took on the significance of chronometric registers of hours and times of day, magically showing us

im doniosłymi rozważaniami teoretycznymi to filary nie tylko polskiej refleksji konceptualnej.

Zdanowicz – znawca zmian w przyrodzie – wyróżnił się kreowaniem (w rozmaitych materiałach) „niedokończonych [...] prac, które bardziej są próbą uchwycenia procesu [...] niż dziełem gotowym”¹². Kaćma, który odegrał ważną rolę w latach 70. XX w. w PWSSP we Wrocławiu jako twórca eksperymentalnej Katedry Wiedzy Wizualnej, stosunkowo wcześniej stał się propagatorem nowych mediów. Jako rysownik i malarz, od lat 60. do 80. XX w. przygotowywał wybitne kompozycje o strukturalnym charakterze. Są to mało znane, starannie opracowane warianty pól pełnych pulsowań elementów, pól niejednokrotnie pomyślanych topologicznie.

U takich artystów jak Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Paluszak, Regina Konieczko-Popowska czy Konrad Jarodzki dojście do struktur w silniejszym lub słabszym sensie wiodło przez kompozycje metaforyczne. Michałowska już w *Formach zatrzymanych* z lat 60. XX w. wykazała zainteresowanie sekwencjami wariantów, co znalazło rozwinięcie w jej rejestracjach fotograficznych i notach konceptualnych. Rosołowicz z co najmniej czterech względów jest wielce wyróżniającą się postacią w sztuce polskiej. Po pierwsze, jego reliefowe struktury były paralelne (nie zależne!) w latach 60. XX w. w stosunku do dzieł takich np. artystów z grupy Nul jak Jan Schoonhoven. Po drugie, Rosołowicz stał się autorem ważnej teorii formy już w 1958 r., choć najistotniejsze są jego bardzo oryginalne teksty o **działaniu neutralnym** (1967 i 1971), a ideę pozycji neutralnej dałoby się objaśniać jako równoważną zerowej. Po trzecie, jego dzieła dwustronne z soczewkami (*Neutronikony* i *Reliefy*) uznać można (wbrew różnym opiniom wpisującym je do op-artu) za wizualne eseje na temat samej istoty formy i jej percepcji. Otwierając swe odwrócone do góry nogami teatryki odbić, artysta zdaje się pytać o to, kto tu naprawdę jest widzem. Po czwarte, na bazie doświadczeń z organiczno-kosmicznym charakterem swych struktur przedstawił Rosołowicz prekursorskie w naszej sztuce imaginatywne projekty konceptualne [fig. 6]. Jarodzki wypracował bardzo przemyślane dzia-

the work of Father Time. These “solar calendars”, together with their significant theoretical considerations, are pillars of not only Polish conceptual reflection.

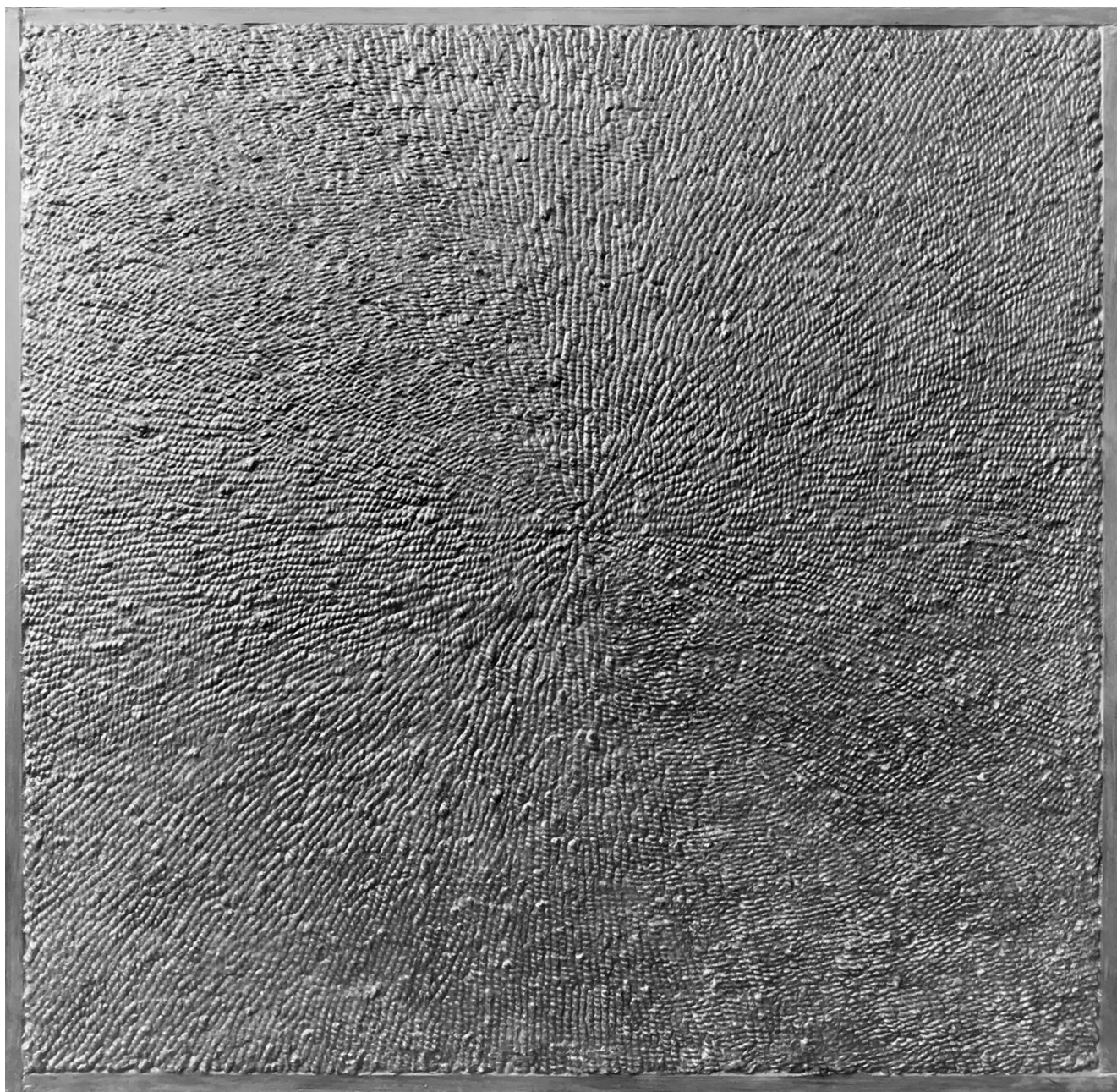
Zdanowicz – an expert on changes in nature – distinguished himself by creating “unfinished” works in various materials, “works which are more an attempt to capture the process [...] than a finished work”¹². Kaćma, who played an important role in the 1970s at the Academy of Art and Design in Wrocław as the founder of the experimental Department of Visual Knowledge, became a propagator of new media relatively early on. As a draughtsman and painter, Kaćma created outstanding compositions of a structural character from the 1960s to the 1980s. These are little-known, carefully developed variants of fields full of pulsating elements, fields often conceived topologically.

In the case of such artists as Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Paluszak, Regina Konieczko-Popowska or Konrad Jarodzki arriving at structures in a stronger or weaker sense led through metaphorical compositions. Already in her *Formy zatrzymane* (Stopped forms) from the 1960s Michałowska showed interest in sequences of variants, which found its development in her photographic registrations and conceptual notes. For at least four reasons, Rosołowicz is a highly distinctive figure in Polish art. Firstly, his relief structures were parallel (not dependent!) in the 1960s to the works of, for example, artists from the Null group such as Jan Schoonhoven. Secondly, he became the author of an important theory of form as early as 1958, although most significant are his highly original texts on **neutral action** (1967 and 1971), and the idea of neutral position could be explained as equivalent to zero one. Thirdly, his double-sided works with lenses (*Neutronikony* [Neutronicons] and *Reliefy* [Reliefs]) can be regarded (contrary to various opinions which place them in op-art) as visual essays on the very essence of form and its perception. Opening his upside-down little theatres of reflections, the artist seems to ask who is really the viewer here. Fourthly, on the basis of his experience with the organic-cosmic character



6.

Jerzy Rosołowicz, *Fotoneutronikon*, 1972, fotografia czarno-biała, brom, papier, 17,5 × 17,5 cm; kolekcja prywatna. Skan w Galerii Piekary, Poznań
Jerzy Rosołowicz, *Fotoneutronikon* (Photoneuroticon), 1972, black and white photography, bromine, paper, 17.5 × 17.5 cm; private collection.
The scan at Piekary Gallery, Poznań



7.

Daria Milecka, *unus II*, 2006, technika własna, 100 × 100 cm, zbiory artystki. Fot. D. Milecka

Daria Milecka, *unus II*, 2006, personal technique, 100 × 100 cm, the artist's collection. Photo: D. Milecka

łania, m.in. nad dwoma warstwami farby uruchamiającymi struktury zintegrowane z emocjonalnie aktywnymi elementami dynamicznej przestrzeni. Tkanina też stała się we Wrocławiu szczególnie wyraźna strukturalnie w podkreśleniu przez tkaczki własnej jej istoty (Ewa Poradowska-Werszler, Krystyna Dyrda-Kortyka). W formach rzeźbiarskich dostrzec można było metaforyczno-analityczne podejście w niektórych dziełach Boronia i Leona Podsiadłego. Natomiast duże pole eksperymentów Alojzego Gryta z aglomeracjami kostki brukowej, szkła czy papieru jest zadawaniem pytań o konkrety konstrukcji i dekonstrukcji¹³.

Gdyby pytać o wyprowadzenie idei sztuki pojęciowej z doświadczeń ze strukturami, nie do pominięcia byłyby rozwijające się w nieskończoność *Pojęciokształty* i inne utwory Stanisława Drózdza czy równie serialne działania w sferze „fotografii permanentnej” („Permafo”) Natalii LL i Andrzeja Lachowicza. A już w kolejnej fali zainteresowań strukturami mieściłyby się niepowtarzalne w swej aksamitności „mory” Piotra Błażejewskiego, rozwieszane misternie girlandy Ludwika Ogorzelec czy bardziej statyczne przestrzenie Witolda Liszkowskiego oraz gigantyczne kompozycje imponujących malarzskich struktur zamykanych w geometrycznych ramach Lecha Twardowskiego. Ku strukturze skłoniły się też metafizyczne w swej wymowie obrazy Pawła Lewandowskiego-Palle. Opracowywane pietystycznie progresy i regresy jego walorowych form, przy czystej logice układów dźwięczą niezawodnymi kolorami. Szeroka obecność działań ze strukturami dowodzi wciąż otwartych inspiracji Hałasa, Mazurkiewicza, Gołkowskiej, Chwałczyka i innych. Wśród aktualnych propozycji wyróżniałyby się szczególnie ciekawe próby i doświadczenia Darii Mileckiej. Pracując z monochromatycznie ujmowanymi prostokątami, kwadratami czy kołami *Materii* i *Praznaków*, artystka od 2003 r. określa je dyskretnie wpisanymi w nie obrysami figur geometrycznych, wypukłymi lub wklęsłymi [fig. 7]. Mistrzowska matowość tych dzieł wydobyta jest dzięki dodanym do farby różnym elementom i tworzywom. Będąc też aktywną poetką, Milecka włącza niekiedy w swe prace z serii

of his structures, Rosołowicz presented imaginative conceptual projects, precursory in our art [Fig. 6]. Jarodzki developed very thoughtful actions of working on two layers of paint activating structures integrated with emotionally active elements of dynamic space.

Fabric also became structurally distinct in Wrocław in the emphasis of its own essence by weavers (Ewa Poradowska-Werszler, Krystyna Dyrda-Kortyka). In sculptural forms, one could notice a metaphorical-analytical approach in some works by Boron and Leon Podsiadły. Whereas the large field of Alojzy Gryta's experiments with agglomerations of cobblestones, glass or paper is a questioning of the concreteness of construction and deconstruction¹³.

If we were to ask about the derivation of the idea of *the art of notions* from experiences with structures, we could not fail to mention the infinitely developing *Pojęciokształty* (Concept-shape) and other works by Stanisław Drózd or equally serial activities in the sphere of “permanent photography (“Permafo”) by Natalia LL and Andrzej Lachowicz. The next wave of interest in structures would include the unique in its velvet “moires” by Piotr Błażejewski, intricately hung garlands by Ludwika Ogorzelec or more static spaces by Witold Liszkowski, and gigantic compositions of impressive painting structures enclosed within geometric frames by Lech Twardowski. Paweł Lewandowski-Palle's paintings, metaphysical in their expression, have also leaned towards structure. Pietistically developed progressions and regressions of his valour forms, with the pure logic of arrangements sound with faultless colours. The wide presence of actions with structures proves the still open inspiration of Hałas, Mazurkiewicz, Gołkowska, Chwałczyk and others. Among the current proposals we could distinguish particularly interesting attempts and experiences of Daria Milecka. Working with monochromatic rectangles, squares or circles of *Materia* (The Matter) and *Praznaki* (Archaic Signs), since 2003 the artist has been defining them discreetly with convex or concave outlines of geometric figures inscribed in them [Fig. 7]. The masterful mattness of these works is further emphasised

Liberatura inskrypcje pełniące integralną rolę w kompozycji. Ton tej twórczości jest **jednocześnie** konkretystyczny i medytacyjno-sakralny, a nawet jakby z sugerowaniem mistyki.

Reasumując, widzimy, że część wrocławskich strukturalistów/strukturalistek przeszła ze swymi analizami formy ku konceptom. Ale gdyby podkreślać cechy wyróżniające strukturalizm we Wrocławiu, jedną z nich byłoby (przynajmniej u niektórych reprezentantów/reprezentantek tego typu malarstwa) szczególne wydobywanie wartości **koloru**: z głębokimi tonami i aurą panestetyzmu. Nawet w dziełach krańcowo reliefowych i przestrzennych subtelności barw są nieobojętne. Drugą cechą jest powszechny tu kontrast między zdecydowaną obecnością elementów *ratio* a tym, że są one niejednokrotnie szkicowe, rozmiękczone, rozluźnione, nieostre, rozmyte – albo też widomie deformowane czy pozostawione w procesie. Może mimo dominacji regularnych form na te dzieła ma też jakiś wpływ i dekonstrukcja miasta, od zera rekonstruującego swą tożsamość? A może jest to wynik obserwacji natury, nie tyle naśladowanej, ile penetrowanej w jej prawach uchwytnych, np. w kartofliskach, korze drzew czy gniazdach os.

* Niniejszy tekst zawiera duże fragmenty publikacji: **A. Kostołowski**, *Gruzy, platany, ideogramy*, „Format” 2015, nr 70.

¹ **M. Bill**, wstęp, [w:] **idem**, **B. Munari**, *Enzo Mari*, Milano 1959.

² **J. Ludwiński**, *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1.

³ **M. Staber**, *Concrete Painting as Structural Painting*, [w:] *Structure in Art and Science*, ed. **G. Kepes**, New York 1965, s. 172.

⁴ *Ibidem*, s. 175.

⁵ **A. Mazurkiewicz**, *Duo-plastyzm*, rkps; cyt. za: **A. Jarosz**, *Alfons Mazurkiewicz. Refleksje teoretyczne i praca pedagogiczna. Dwa szkice*, Wrocław 1999, s. 15.

⁶ *Ibidem*, s. 19.

⁷ Cyt. za: **W. Kemp-Welch**, *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. **J. Zagrodzki**, Łódź 1988, s. 85.

⁸ **A. Jarosz**, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011, s. 356.

⁹ **S. Świsłocka-Karwot**, *Marian Poźniak. Malarstwo*, [w:] *Marian Poźniak* [kat. wystawy], Muzeum Architektury, Wrocław 2008, s. 20.

¹⁰ **J. Ludwiński**, *op. cit.*

¹¹ **A. Wincencjusz-Patyna**, *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015, s. 55 n.

¹² **E. Łubowicz**, *Grupa Wrocławska*, Wrocław 1985, s. nlb.

¹³ Zob. **M. Śnieciński**, *Alojzy Gryt*, Wrocław 2018.

by various elements and materials added to the paint. Being also an active poet, Milecka sometimes includes in her works from the *Liberatura* (Liberature) series inscriptions which play an integral role in the composition. The tone of this work is **simultaneously** concrete and meditative-sacral, and even as if suggesting mysticism.

In summary, we see that some of the Wrocław structuralists have moved with their analyses of form towards concepts. But if we were to emphasise the distinctive features of Structuralism in Wrocław, one of them is (at least in the case of some representatives of this type of painting) a particular emphasis on the value of **colour**: with deep tones and an aura of pan-aestheticism. Even in works that are extremely relief and spatial, the subtleties of colour are not neglected. A second feature is the contrast common here between the strong presence of ratio elements and the fact that they are often sketchy, softened, loosened, blurred, or visibly deformed or left in the process. Maybe, despite the domination of regular forms, these works are also influenced by the deconstruction of the city, reconstructing its identity from scratch? Or maybe it is a result of observing nature, not so much imitated as penetrated in its laws that can be captured, for example, in potato fields, tree bark or wasps' nests.

* This text contains large excerpts from the publication: **A. Kostołowski**, *Gruzy, platany, ideogramy*; „Format” 2015, No. 70.

¹ **M. Bill**, introduction, [in:] **idem**, **B. Munari**, *Enzo Mari*, Milano 1959.

² **J. Ludwiński**, *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, No. 1.

³ **M. Staber**, *Concrete Painting as Structural Painting*, [in:] *Structure In Art and Science*, Ed. **G. Kepes**, New York 1965, p. 172.

⁴ *Ibidem*, p. 175.

⁵ **A. Mazurkiewicz**, *Duo-plastyzm*, manuscript; quoted after: **A. Jarosz**, *Alfons Mazurkiewicz. Refleksje teoretyczne i praca pedagogiczna. Dwa szkice*, Wrocław 1999, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 19/

⁷ Quoted after: **W. Kemp-Welch**, *Teoria unizmu w malarstwie*, [in:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, Ed. **J. Zagrodzki**, Łódź 1988, p. 85.

⁸ **A. Jarosz**, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011, p. 356

⁹ **S. Świsłocka-Karwot**, *Marian Poźniak. Malarstwo*, [in:] *Marian Poźniak* [exhibition cat.], Museum of Architecture, Wrocław 2008, p. 20.

¹⁰ **J. Ludwiński**, *op. cit.*

¹¹ **A. Wincencjusz-Patyna**, *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015, pp. 55 ff.

¹² **E. Łubowicz**, *Grupa Wrocławska*, Wrocław 1985, n. pag.

¹³ See **M. Śnieciński**, *Alojzy Gryt*, Wrocław 2018.

Słowa kluczowe

struktura, sztuka konkretna, sztuka zerowa, izomorfizm, unizm

Keywords

structure, concrete art, zero art, isomorphism, Unism

References

1. **Bill Max**, wstęp, [w:] *idem, B. Munari, Enzo Mari*, Milano 1959.
 2. **Jarosz Andrzej**, *Alfons Mazurkiewicz. Refleksje teoretyczne i praca pedagogiczna. Dwa szkice*, Wrocław 1999.
 3. **Jarosz Andrzej**, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011.
 4. **Kemp-Welch Wanda**, *Teoria unizmu w malarstwie*, [w:] *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
 5. **Kostołowski Andrzej**, *Gruzy, platany, ideogramy*, „Format” 2015, nr 70.
 6. **Ludwiński Jerzy**, *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1.
 7. **Łubowicz Elżbieta**, *Grupa Wrocławska*, Wrocław 1985.
 8. **Staber Margit**, *Concrete Painting as Structural Painting*, [w:] *Structure in Art and Science*, ed. G. Kepes, New York 1965.
 9. **Śnieciński Marek**, *Alojzy Gryt*, Wrocław 2018.
 10. **Świsłocka-Karwot Sylwia**, *Marian Poźniak. Malarstwo*, [w:] *Marian Poźniak* [kat. wystawy], Muzeum Architektury, Wrocław 2008.
 11. **Wincencjusz-Patyna Anita**, *Wanda Gólkowska*, Wrocław 2015.
-

PhD Andrzej Kostołowski, and.kostolowski@gmail.com

Born in 1940. Historian, art critic and theoretician. He studied forestry at the Agricultural College in Poznań and art history at the Adam Mickiewicz University in Poznań. In 1966 he was an employee of the National Museum in Poznań and co-organized its branch in Śmiełów. Since 1967 he has been active in galleries, museums, universities and open-air workshops giving critical and theoretical lectures. He is the author of several hundred essay texts and several dozen research works, mainly on contemporary art. He has published, among others, two books: *Sztuka i jej meta-* (Art and its meta-, 2005) and *Wykresy i sztuka* (Graphs and art, 2016). He taught at the University of Arts in Poznań and between 1990 and 2019 at the Academy of Art and Design in Wrocław, where he received his doctorate in 2013.

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI (The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław) / Notes on the art of Wrocław Structuralism

The text discusses Wrocław Structuralism – an art current presented (mainly in painting, but also appearing in other art forms in Wrocław from the late 1950s and maintaining its influence until the present day. Its genesis is noteworthy. On the one hand, it is indirectly influenced by the context of a city gutted during the war, undergoing reconstruction. On the other hand, in accordance with the reduction of illusionism and the adoption of the “reconstructive” character of attitudes in the abstract and concrete art, the artists in Wrocław took up a structural theme. From the very beginning it differed in comparison to similar approaches in other centres due to the fact that in Wrocław extremely sophisticated colour appeared to accompany the subtly treated forms. The leading figures of Wrocław structuralism (including Wanda Gólkowska, Jozef Halas, Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Rosolowicz) owe much to the influence of Władysław Strzemiński’s unism. Some of these individuals emphasised the transcendence of creativity. Several of the Wrocław structuralists developed conceptual ideas.