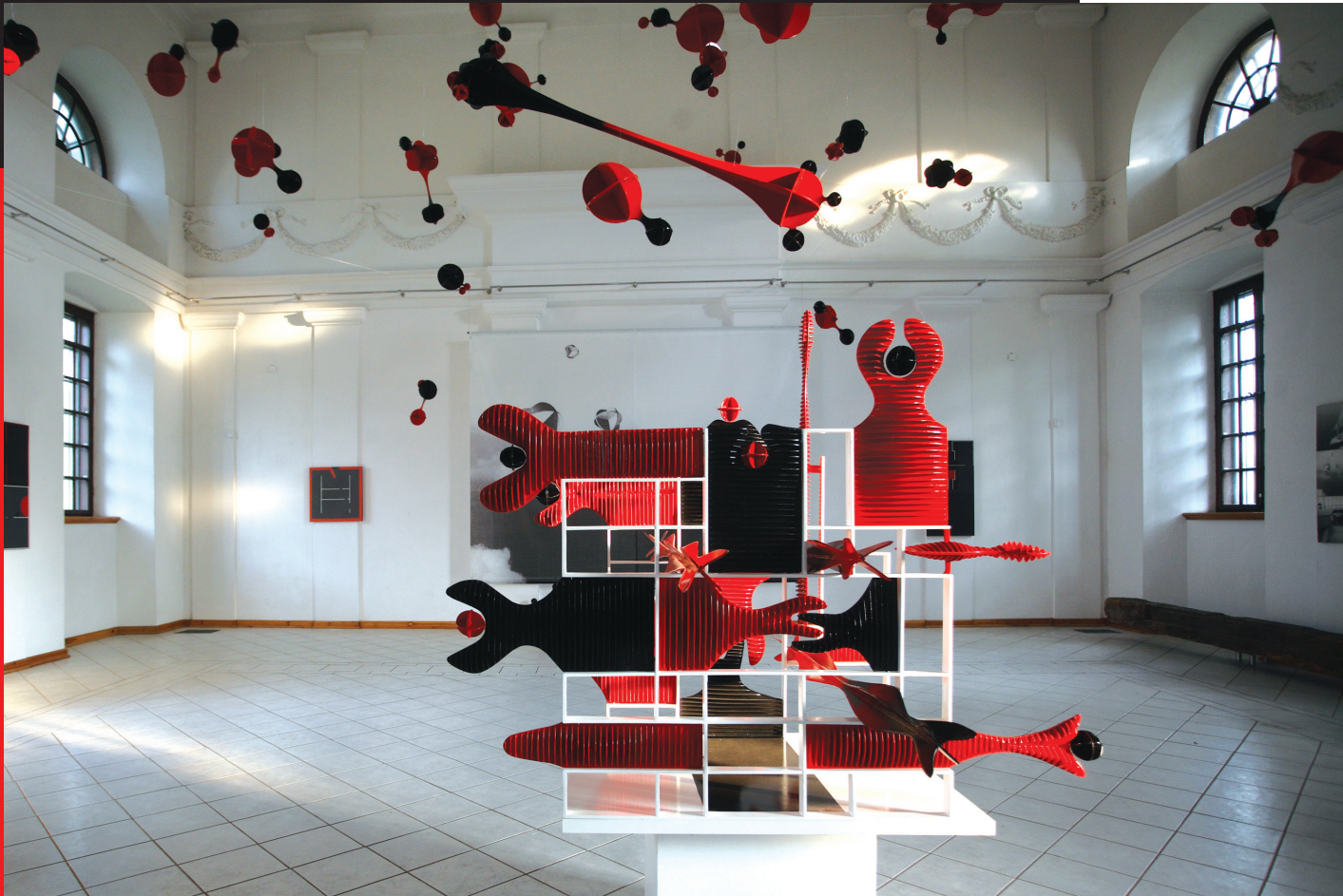




Stefan Krygier (1923–1997). Studiował w PWSSP w Łodzi pod kierunkiem S. Wegnera (malarstwo) i W. Strzemińskiego (plastyka przestrzenna). Uzyskał też dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej. Od 1957 roku pracował w PWSSP w Łodzi, uzyskując kolejne stopnie akademickie i tytuł profesora. Brał udział w najważniejszych plenerach i sympozjach polskiej plastyki awangardowej (Złote Grono w Zielonej Górze, Osieki) i organizował wystawy indywidualne. Uprawiał też refleksję teoretyczną, publikował artykuły, w których, nawiązując do dorobku Strzemińskiego, prezentował też własne poglądy.

↑ Autoportret z OKF I w tle, fotografia autorska, 1970



↑ Ośrodek Kondensacji Formy II, 1971–1972, Galeria Browarna, Łowicz, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 2010

**Grzegorz Sztabiński**

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Łódzkim i ASP w Łodzi. Zajmuje się działalnością naukową w zakresie estetyki i historii sztuki. Jest redaktorem naczelnym rocznika „Art Inquiry. Recherches sur les arts”.



Przestrzenie Stefana Krygiera:

re-konstruowana, konstruowana ustawicznie, w stanie ekspansji

Trzy pojęcia użyte w tytule wydają się odnosić do różnorodnych, zwykle oddzielanych od siebie sposobów tworzenia zjawisk artystycznych. Termin „rekonstrukcja” (pisany bez myślnika w środku) oznacza odbudowę czy odtworzenie i kojarzy się przede wszystkim z architekturą, choć także w innych dziedzinach sztuk plastycznych stosowane są zabiegi określane za jego pomocą. Natomiast wprowadzenie myślnika oddzielającego przedrostek „re” powoduje, że w znaczeniu słowa szczególnie zaakcentowany zostaje fakt powtórzenia. Uświadamiamy sobie, że oglądając przedmiot, należy cofnąć się do tego, co było pierwowzorem, w stosunku do którego aktualny stan jest odwzorowaniem, ale zawierającym wiele różnic. Nie możemy więc koncentrować się wyłącznie na danym zjawisku, a powinniśmy wziąć pod uwagę także to, co je poprzedzało. Re-konstrukcja powoduje więc uruchomienie myślenia: aktywizowania posiadanej wiedzy, przypominania sobie, porównywania. Gdy uruchomimy ten proces, może okazać się, że akt powtórzenia czy odwzorowania był jednorazowy, ale mógł on także powtarzać się, czy nawet przybierać charakter wielokrotny lub ciągły. W ten sposób re-konstrukcja stać się może punktem wyjścia dla konstruowania ustawicznego. Poza tym re-konstruowanie może prowadzić do powstania nowego, pojedynczego obiektu odpowiadającego pierwowzorowi, ale niekiedy konsekwencją jego jest rozproszenie o charakterze ekspansji elemen-

tów. To, co stanowiło wcześniej zwartą całość, przeradza się w zajmowanie przez fragmenty kompozycji nowych części przestrzeni. Efekt ten może wywoływać skojarzenie z destrukcją pierwotnego stanu. Podczas wybuchu dochodzi przecież do rozerwania istniejącej początkowo całości i przemieszczenia jej składników. W przypadku dzieł sztuki tradycyjnej takie zabieranie i przenoszenie ich części traktowane jest jako uszkodzanie i dewastacja. W sztuce współczesnej stać się może ono składnikiem zaplanowanej koncepcji artystycznej.

Wymienione wyżej pojęcia znajdują zastosowanie zwłaszcza w odniesieniu do sztuki ostatnich kilkudziesięciu lat. Najłatwiej znaleźć dla nich desygnaty w sztuce akcji, instalacjach, działaniach artystycznych opartych na zasadzie partycypacji. Odnosząc się do sposobów, w jaki człowiek oddziałuje na otaczające go przedmioty, zadajemy pytanie o zachodzące w związku z tym zmiany w określeniu przestrzeni. Oddziaływania takie modyfikują nie tylko stosunki przestrzenne, a nadają samym przestrzeniom właściwości relacyjne, uzależnione od zachowań tego, kto się w nich znajduje i jakie działania wykonuje. W artykule tym postaram się pokazać, że mają one także swe odpowiedniki w twórczości malarzkiej czy wywodzącej się z malarstwa. Zajmę się dorobkiem Stefana Krygiera, ucznia Władysława Strzemińskiego, który pozostawał wierny jego założeniom twórczym, jednocześnie w ciekawy sposób modyfikując je. >



Celem tworzenia dzieła sztuki według Strzemińskiego jest rozwiązanie problemu konstrukcyjnego. Pisał:

„Dzieło sztuki musi być zbudowane według praw swoich własnych. Nie może być wzorem ani dokładność fotografii, ani próbki wyrobów industrialnych, ani jakakolwiek bądź rzecz inna” [1].

Owe „własne prawa” dla twórcy unizmu związane są z „danymi pierwotnymi” właściwymi dla każdej dziedziny sztuki. Dla malarstwa taką „daną podstawową” jest płaska powierzchnia. To ona określa prawa budowy obrazu i wyznacza cel poszukiwań.

„Prawo organiczności malarskiej – pisał Strzemiński – wymaga: jak największego zespolenia form z płaszczyzną obrazu” [2].

Takie „zespolenie w samej płaszczyźnie obrazu” według twórcy unizmu może zostać osiągnięte albo nie powieść się. W drugim przypadku obraz jest nieudany i należy go zniszczyć. Artysta tworzy system i rozwija go oraz weryfikuje poprzez wykonywane obrazy. Podobnie jest w przypadku unizmu rzeźbiarskiego, gdzie „daną podstawową” jest przestrzeń. Nie ma miejsca na re-konstrukcje ani nie ma potrzeby takiej działalności. Sztuka dawna

może być punktem odniesienia dla nowych konstrukcji, ale tylko jako podstawa do stworzenia czegoś nowego, innego.

„Tradycja – jest to materiał, surowiec, lecz z niego trzeba budować, czyli przeistoczyć go w to, czym nie był dotychczas. Im dalej odbiegamy, tym wierzejsi jesteśmy wobec tradycji” [3].

Przyjmowana przez Strzemińskiego koncepcja „danych podstawowych”, właściwych dla malarstwa czy rzeźby, powoduje też, że niemożliwe są tu zabiegi stałego rekonstruowania i ekspansji konstrukcji. Metoda konstrukcji powinna prowadzić do określonego celu. Nie liczą się więc różne podejmowane próby, a efekt finalny. Dlatego jeśli występuje u artysty rekonstruowanie, to polega na podejmowaniu prób nieudanych lub udanych, z których należy wybrać rezultat najlepszy i on tylko wart jest uwagi. Natomiast ekspansja elementów konstrukcji, z punktu widzenia założeń teoretycznych unizmu, była zaprzeczeniem zasad sztuki. W malarstwie, umieszczane na płaszczyźnie obrazu kształty miały być „przyrośnięte”, a nie tylko „przymocowane”. Wszelkie „trzępotanie się” czy „wylatywanie form” stanowiło błąd [4]. Być może dlatego, że tradycyjne zasady kompozycji malarskiej również zakładały takie cele, obrazy unistyczne wywołują dziś u odbiorców doznania estetyczne związane z harmonią budowy, które mogą stać się podstawą doznań estetycznych typu kontemplacyjnego.

Stefan Krygier był studentem Strzemińskiego w drugiej połowie lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Twórca unizmu zajmował się wówczas teorią widzenia, zagadnieniem powidoków i architektonizacją. Młody adept starał się więc ustalić, co spowodowało odejście mistrza od wcześniejszych założeń unistycznych. Po latach, nawiązując do tych rozmów, Krygier pisał, że unizm był

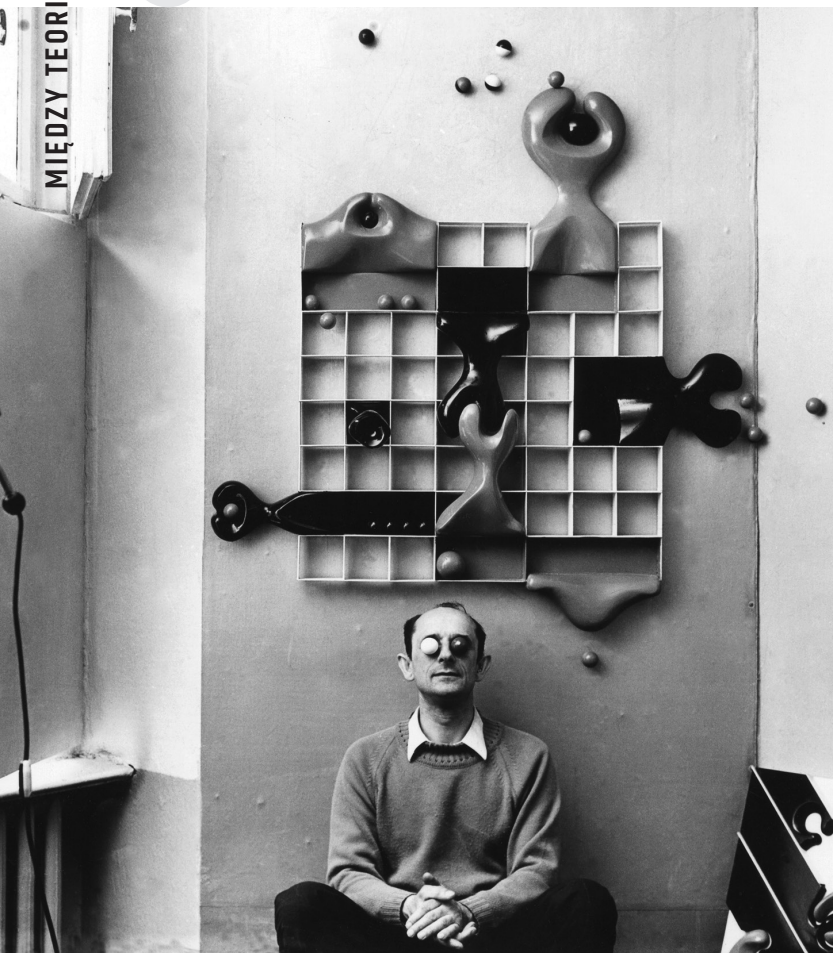
„rozumowaniem doprowadzonym do granicy ostatecznego kształtowania formy” [5].

Znaczy to, że jego twórca chciał

„stworzyć nowe pojęcie obrazu. Pozbawić go dotychczasowej funkcji. Dążyć do przekształcenia formy w wartość niezależną” [6].

Jak należy rozumieć te sformułowania w kontekście przedstawionych tu wcześniej rozważań? Pojawiającego się w tekście Krygiera słowa „forma” (stosowanego również wielokrotnie przez Strzemińskiego) nie należy

← Autoportret z OKF I w tle, fotografia autorska, 1970





↑ The Pseudogroups of Stefan Krygier, Green Point Project Gallery, Nowy Jork – Piękna Gallery, kurator Marek Bartelik, fot. Włodzimierz Pietrzyk, Warszawa 2018/2019

rozumieć w tradycyjnym znaczeniu estetycznym o zabarwieniu metafizycznym. Forma, o jaką tu chodzi, to najwyższa postać doskonałości konstrukcyjnej. Unizm był próbą uczynienia z niej wartości niezależnej. Strzeмиński w swym finalistycznym nastawieniu wierzył, że można kwestię jedności, stanowiącą główny problem sztuki, rozwiązać ostatecznie. W związku z tym traktował malowanie obrazów jako konkretne rozwiązywanie tego zagadnienia. Krygier twierdzi, że z rozmów ze Strzeмиńskim prowadzonych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wyłaniało się przekonanie, że koncepcja ta nie daje już dalszych perspektyw rozwoju. Można więc powiedzieć, że wystąpił tu syndrom analogiczny do Heglowskiego końca filozofii. Malarstwo osiągnęło samoświadomość i zrealizowało w sposób ostateczny swe powołanie, tylko częściowo – zwykle w sposób niepełny lub zafałszowany – uwzględniane w poprzednich epokach rozwoju sztuki. Koncepcja taka, zakładająca odkrycie prawdy o sztuce,

nie stwarza jednak dalszych perspektyw uprawiania twórczości. Krygier twierdzi, że Strzeмиński zdał sobie sprawę z tego, iż należy albo przestać malować, albo potraktować unizm jako zamknięty rozdział poszukiwań. Wybrał drugą możliwość około 1934 roku.

„Pozostał – komentował Krygier – eksperyment niezwykle ciekawy, unikalny w sztuce światowej i oryginalny. Po tym eksperymencie już jest bez znaczenia, jeśli naśladowcy (których ciągle przybywa) tworzą obrazy z powierzchniami zupełnie zafakturowanymi. Rozumieją jednolitość i organiczność poprzez zapełnianie płaszczyzny na przykład kołeczkami, gwoździami i struganymi ołówkami czy cyferkami. Wielu wystawiało czyste płótna. Niektórzy poszli jeszcze dalej, bo wystarczyły im same krosna” [7]. >



Krygier podaje, że rozmowa ze Strzezińskim miała miejsce w 1947 roku. Twórca unizmu zajmował się wówczas problematyką solaryzmu i powidoków. Budowanie formy uzależniał od procesu percepcji wzrokowej. Na związane z nią zagadnienia chciał też uczulić studentów łódzkiej uczelni plastycznej. Eksperymenty prowadzone przez Strzezińskiego odnosiły się do uzyskiwania formy malarskiej poprzez sposób widzenia rzeczywistości. Krygier wspomina ćwiczenia dla studentów drugiego roku mające na celu obserwację kolorów lokalnych, śledzenie powstawania kolorów powidokowych, nawarstwianie się kształtów powidokowych i ich interakcję z aktualnie oglądanymi kształtami.

„Wymienione elementy – pisze – wynikające z obserwacji należało uporządkować i ująć w formie płaskiej kompozycji, uwzględniając budowę architektoniczną” [8].

Uzyskany obraz miał być więc konstrukcją, której budulcem stawały się składniki doświadczenia wzrokowego. Każdorazowo proces malowania polegał na budowaniu od nowa całości malarskiej z mnogości bodźców wizualnych. Odrzucona była natomiast „rekonstrukcja”, czyli naśladowanie, lub zainspirowana istniejącymi obrazami wariacja stylistyczna. Z dorobku sztuki dawnej można było korzystać jako ze skarbnicy koncepcji do rozważenia we własnej praktyce twórczej, a nie na zasadzie cytowania istniejących dzieł lub ich części.

Pod tym względem młodzieńcza twórczość Krygiera z połowy lat pięćdziesiątych była odważnym eksperymentem. Uwzględniając preferowane wówczas przez jego mistrza zagadnienia powidoków i architektonizacji, odniósł je nie do sposobu malowania martwych natur czy pejzaży, a do dzieł sztuki dawnej oglądanych w postaci reprodukcji. Fascynowała go wówczas twórczość starożytnego Egiptu. W opracowanym na potrzeby książki Bożeny Kowalskiej życiorysie artystycznym pisał:

„Są to transpozycje rzeźb i reliefów. Podjąłem próbę przetworzenia i analizy form dzieł sztuki Egiptu z wykorzystaniem jej we współczesnej wypowiedzi w malarstwie” [9].

Nie była to więc stylizacja, a analiza formy. Różniła się ona jednak od rysunkowych prezentacji kształtów charakterystycznych dla starożytnej sztuki egipskiej i sposobów ich łączenia prezentowanych przez Strzezińskiego podczas wykładów dla studentów, a potem przedstawionych w książce *Teoria widzenia* [10]. W przypadku wykładu chodziło o schematyczne zrekonstruowanie zasad budowy malarstwa, rzeźb czy architektury egipskiej, natomiast w twórczości Krygiera występowała re-konstrukcja, czyli odtworzenie, ale jednocześnie stworzenie czegoś na nowo. Następowo to w związku z tym, że artysta nie wykorzystywał elementów sztuki egipskiej, opierając się na gotowych wzorach lub pamięci, a odwoływał się do aktualnego doświadczenia wzrokowego. W rozmowie ze mną użył określenia, że były to „egipskie głowy przekształcone na kubizm syntetyczny”. Chodziło o to, że nie znał sztuki egipskiej z bezpośredniego doświadczenia. Oglądał ją na reprodukcjach w książkach. Jednocześnie jednak interesował się wydawnictwami o kubizmie. W związku z tym dochodziło do właściwego dla zasady powstawania powidoków nawarstwiania się kształtów. Kształty występujące w obrazach Krygiera nie stanowiły rekonstrukcji form egipskich, a były re-konstrukcjami, czyli rodzajem opartej na mechanizmie ruchomej percepcji syntezy tego, co właściwe dla dzieł starożytnych i składników formalnych prac Picassa lub Braque’a. Krygier mówił o „wypożyczeniu” składników formy między sztuką egipską a kubizmem syntetycznym. Zamiast, jak kubiści, budować przestrzeń obrazu na zasadzie ruchomego oglądania, np. przedmiotów znajdujących się na stoliku,



↑ Trzy postacie – pisarz egipski i tancerki, olej, płótno, 116 × 81, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1955/1990



↑ Uczta u Lukrecji Borgii, olej, płótno, 1990, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1990

on tworzył przestrzeń obrazu, wykorzystując składniki występujące w przeglądanych symultanicznie reprodukcjach książkowych.

Prac tych nie można już było sprowadzić do idei dzieła sztuki jako skończonej, doskonale konsekwentnej źródłowej konstrukcji. Właściwsze wydaje się tu słowo „re-konstruowanie”, gdyż opisany proces twórczy miał charakter ciągły i polegał na wielokrotnym podejmowaniu prób opartych na „zjawisku powidoku”. Później, w połowie lat sześćdziesiątych, Krygier odbył podróż do Egiptu. W jej następstwie stworzył cykl obrazów i płaskorzeźb zainspirowanych wrażeniami z Doliny Królów w Luksorze. W pracach tych uwzględnił również zasadę powidoków, ale bez odtwarzania konkretnych fragmentów architektonicznych. Skoncentrował się na uogólnionym efekcie powtarzających się łuków. Pisał:

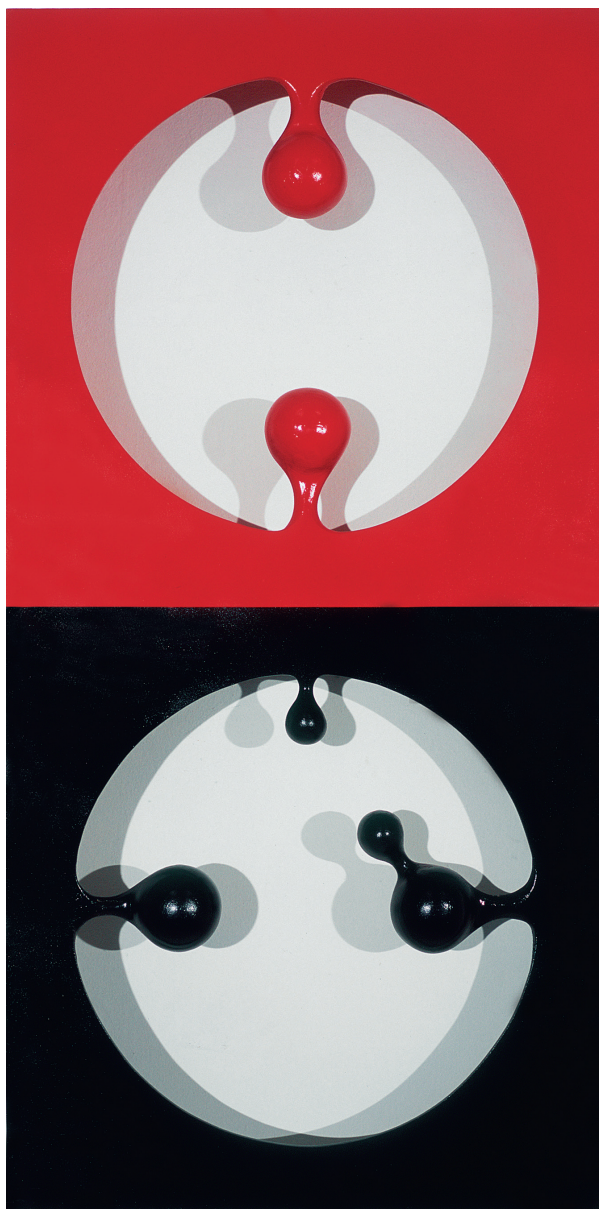
„Obrazy z mocno modelowaną fakturą zwielokrotnionych elementów w sferze światła i mroku. Koncepcja ta jest kontynuowana w kompozycjach z metalu, np. polerowana płyta aluminiowa pokryta dużą ilością zmiennych w wielkości elementów pozwala konstruować plany przestrzenne – emanować w przestrzeń” [11].

Ta skrótowa wypowiedź zdaje się sugerować, że artysta od wykonywania obrazów na podstawie zjawiska powidoku zaczyna przechodzić do konstruowania dzieł wywołujących taki efekt u widzów. Re-konstrukcja przestaje być pojmowana jako odtwarzanie doświadczenia, a staje się stwarzaniem możliwości doznania doświadczenia powidoku podobnego do tego, jakie dostarczał pierwowzór, z którego korzystał artysta.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych Krygier zaczął tworzyć prace, w których rozważał możliwości kierowania widzeniem odbiorcy. Problem ten pojawiał się już w jego wcześniejszych realizacjach, jednak zdominowany był przez rolę zjawisk wizualnych występujących jako punkt wyjścia procesu twórczego. W nowych cyklach dzieło sztuki było mniej sprawozdaniem z procesów percepcji artysty, a stawało się przedmiotem wpływającym na przebieg percepcji widzów. Wcześniej obserwowanie prac Krygiera mogło przebiegać w różnych kierunkach. Na przykład w linorycie *Przestrzenie I* modyfikacje łuków mogły być śledzone w pionie, poziomo, a nawet po przekątnych. Natomiast w *Kolineacjach* i *Konfliktach* proces ten został uporządkowany. >



Kolineacje to odmiana przekształceń badanych w geometrii, w których określonemu punktowi zbioru Z odpowiada inny punkt zbioru Z' . Krygier korzystał z tej zasady, tworząc dwuczęściowe układy. Na przykład w każdej części znajdowało się koło, do wnętrza którego wprowadzany był w odmienny sposób kształt przypominający łąkę. Analogia kształtu stwarzała poczucie odpowiedniości, ale inne cechy konstrukcji wskazywały na różnice. Stosował też podwójne prostokąty w różny sposób zakłócone, jednak zawsze przy zachowaniu zasady odpowiedniości. Za każdym razem przebiegała ona po linii prostej, zmuszając widza do kierowania spojrzenia w taki sposób. Niekiedy *Kolineacje*, przy zachowaniu tej zasady, stawały się bardziej złożone. Oprócz form płaskich w pracach pojawiały się relief.



↑ *Kolineacje X*, 125 × 62 × 9, drewno, lakier, wł. Fundacja Signum, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 1970

Stefan Krygier starał się w swojej twórczości sprawdzić, jak dalece konstrukcja plastyczna jest w stanie ukierunkować zachowania wizualne odbiorców.

Konflikty były realizacjami podobnymi z punktu widzenia użytych środków plastycznych, jednak uwzględniany był w nich inny rodzaj zachowań wizualnych odbiorców. W pracach tych poszczególne kształty zderzały się ze sobą, przeciwstawiały sobie, wzajemnie obejmowały się, unicestwiałały albo zachodziły na siebie. To, co w jednym miejscu stanowiło element wypukły, w innym pojawiało się jako wklęsłość. Jednostkowość przeciwstawiała się mnogości. Nad poszukiwaną odpowiednością czy powinowactwami dominowały różnice i opozycje.

Prace wchodzące w skład wspomnianych cykli stanowią wyszukane formalnie, precyzyjnie zrealizowane dzieła o istotnych walorach estetycznych. Jednak nie doskonałość kompozycyjna pełni w nich najważniejszą rolę. Biorąc pod uwagę rozważania Strzebińskiego z *Teorii widzenia*, a także własne doświadczenia, Krygier starał się w nich sprawdzić, jak dalece konstrukcja plastyczna jest w stanie ukierunkować zachowania wizualne odbiorców. Kolejnym etapem doświadczeń stało się rozproszenie kompozycji. Nastąpiło to w związku z *Ośrodkiem kondensacji formy*. Centrum dzieła stanowi zbudowany z listew ażurowy relief w kształcie kwadratu. Podzielony jest on na mniejsze kwadraty. Z konstrukcji tej wychodzą czerwone i czarne opływowe kształty. W niektórych z nich znajdują się miejsca, które zdają się rodzić czerwone, czarne lub czarno-czerwone kulki. Na wystawach artysta rozmieszczał je również wokół konstrukcji. Powstawało w ten sposób wrażenie ekspansji dzieła na otaczającą przestrzeń. Bardziej radykalna sytuacja zaistniała podczas VIII Pleneru Koszalińskiego w Osiekach w 1970 roku. Krygier zaprezentował tam swą pracę, ale jednocześnie stworzył szansę jej nieograniczonej inwazji w otoczenie. Kuleczki stanowiące składniki *Ośrodka kondensacji formy* rozproszyły się w przestrzeni, przenikając do obszaru życia codziennego. Można je było oglądać na ścieżkach spacerowych, na korytarzach, w pomieszczeniach mieszkalnych, a także w jadalni na stołach czy nawet w cukiernicach. Komentując w rozmowie ze mną swą realizację,

Krygier powiedział, że chciał „wytrącić rzeźbę z funkcji, jaką dotychczas pełniła”. W związku z tym sugerował, że właściwa lokalizacja genologiczna jego pracy sytuuje się między rzeźbą a instalacją, przybierając charakter instalacji totalnej, której granic nie da się określić, gdyż kulki zabierane przez różne osoby, przewożone do miejsca stałego zamieszkania, rozszerzały przestrzenne granice dzieła w sposób trudny do przewidzenia. Przy takiej interpretacji akcent padał jednak na stronę przedmiotową dzieła, nie na ludzi podejmujących te działania. Osoby znajdujące kulki, rozmawiające o ich stosunku do stałej części dzieła, przenoszące czy przewożące je do swych domów, pełniłyby tylko rolę przypadkowych uczestników umożliwiających spełnienie zamiaru artysty. W związku z tym rola ich partycypacji była ograniczona.

Rozważany w wersji zaprezentowanej w 1970 roku w Osiekach *Ośrodek koncentracji formy* kojarzy się z pochodzącymi z początku lat dziewięćdziesiątych dokonaniem Feliksa Gonzaleza-Torresa. W 1992 roku w Sprengel Museum w Hanoverze pokazał on prostokątną bryłę utworzoną z dużych kart papieru z wydrukowanym offsetowo obramowaniem. Realizacja ta była zarazem dziełem graficznym i minimalistyczną rzeźbą. Artysta przewidział jednak, że arkusze z nadrukiem będą zabierane przez odbiorców, przewożone do ich miejsc zamieszkania, chowane w szufladzie, wieszane na ścianie itp. W ten sposób, jak pisze Adrian Rudershausen:

„widz jest zaproszony do aktywnej partycypacji w tworzeniu lub przywłaszczaniu sobie, zmiany i w ten sposób ostatecznie dopełnia dzieło, nadając mu znaczenie poprzez połączenie z osobistym doświadczeniem” [12].

W opisie tej realizacji, podanym w katalogu, umieszczone zostały tylko rozmiary wyjściowe, z momentu otwarcia wystawy. Później, w czasie jej trwania rozmiary te zmieniały się z powodu ubywania zadrukowanych kart, aż do możliwego całkowitego zniknięcia dzieła jako obiektu dostępnego obserwacji w sali wystawowej. Jak pisze Thomas Deecke, Gonzalez-Torres:

„pozwala widzom, a nawet bardziej użytkownikom dzieł, zmieniać swoje rzeźby aż do stanu, gdy pozornie znikają” [13].

Czy podobna możliwość zachodzi w przypadku *Ośrodka koncentracji formy*? Podstawowa różnica dotyczy tego, że istnieje tu opisany wcześniej stały punkt odniesienia w postaci ażurowego reliefu. Pozostaje on niezmienny. Zmiana dotyczy tylko kuleczek, których szeroka i nieprzewidywalna ekspansja w przestrzeń powoduje, że rozmiary dzieła są niemożliwe do określenia. O ile więc w przypadku pracy Gonzaleza-Torresa możliwe jest tylko określenie



↑ *Ośrodek Kondensacji Formy II*, 1971–1972, drewno, emalia, 200 × 200 × 200 cm, przestrzeń Filharmonii Szczecińskiej, fot. Włodzimierz Pietrzyk, 2017

wyjściowych rozmiarów bryły, które ulegają zmianie i są niemożliwe do przywrócenia (odzyskania), w dziele Krygiera rdzeń konstrukcji pozostaje nienaruszony i występuje wyłącznie sugestia, że swoiste „rodnie” kulek w niej zawarte wytwarzają wciąż nowe elementy dokonujące ekspansji w przestrzeń [14].

Nowe możliwości ekspansji zawarte w konstrukcjach tworzonych przez Krygiera uwzględnione zostały w obrazach malowanych przez niego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Artysta zaczął wykonywać prace stanowiące przetworzenia motywów znanych z historii sztuki. Brał pod uwagę różne epoki. Pokazywał tancerkę egipską w skomplikowanej pozycji ciała, głowę Apolla, nawiązywał do greckiego *Dyskobola*, *Śpiącej Wenus* Giorgionego, różnych renesansowych wnętrz znanych z dzieł ówczesnych malarzy. Czasami prace te przybierały charakter trawestacji, w których w groteskowy sposób zmieniany był sens pierwotnej sceny. Kompozycja >



przypominająca *Ostatnią wieczerzę* zamieniona została na *Ucztę Lukrecji Borgii*. *Mona Lisa* stała się portretem konnym. W obrazach tych akcentowany był układ części podporządkowany zasadom perspektywy centralnej. W związku z tym płaszczyzna płótna wydawała się przestrzenią, w której oprócz motywów cytowanych z pierwowzorów pojawiały się kształty znane z *Kolineacji*, *Konfliktów* i *Ośrodka koncentracji formy* oraz stylizowane zgodnie z ich zasadami przedstawienia postaci ludzkich (np. *Mony Lisy*, *Savonaroli* itp.).

Obrazy te wywoływały różnorodne interpretacje. Najprostszym skojarzeniem było uznanie ich za przejaw postmodernistycznej gry cytatami oraz skłonności do ironii i pastiszu. Jednak Krygier wskazywał inną drogę ich rozumienia, łącząc je w cykl zatytułowany *Symultanizm formy*. Zgodną z nim interpretację tych prac przedstawił w czasie rozmowy, jaką przeprowadziłem na początku 1996 roku. Wspominając o symultanizmie kubistycznym i futurystycznym, podkreślał, że interesuje go nie tyle możliwość połączenia w jednym dziele kilku ujęć motywu oglądanego z różnych punktów widzenia i w różnych momentach czasowych, ile wzięcie pod uwagę w tym samym czasie tego, co dane jest wzrokowo i tego, co staje się możliwe do uchwycenia dzięki wyobraźni. Zakładał więc, że oprócz zwykłego patrzenia na obraz, w czasie którego widz poddaje się prawom perspektywy zbieżnej, zachodzi wyobrazeniowe przyjęcie punktu widzenia z wnętrza przedstawionej rzeczywistości. Na obrazie namalowanym przez artystę pojawiały się więc te same przedmioty, ale ujmowane z dwóch różnych perspektyw. Druga z nich umożliwiać miała widzowi „wejście” do iluzorycznej głębi obrazu, która „odbija i patrzy przed siebie jak zwierciadło” [15].

W katalogu swej berlińskiej wystawy, a także podczas rozmów ze mną, Krygier próbował analizować tę złożoną postać symultanizmu.

„To, co zostało namalowane na pierwszym planie, tworzy warstwę środkową zawartą między przestrzenią iluzoryczną obrazu a przestrzenią zewnętrzną przed obrazem. Widzenie z wnętrza obrazu ujmuje ten plan jako pierwszy, zaś to, co wyobraźnia widzi w strefie przestrzeni przed obrazem, jako plan dalszy. To wszystko, co stanowi lustrzane odbicie naszej wyobraźni, zostaje pokazane w jednej relacji i jest obrazem w obrazie” [16].

Z naszego punktu widzenia istotne jest jednak podkreślane w tej wypowiedzi połączenie przestrzeni przedstawionej z „przestrzenią zewnętrzną przed obrazem”. Zostaje ona włączona do gry percepcyjno-wyobraźniowej jako jeden ze składników. Można więc powiedzieć, że ekspansja

Charakterystyczną cechą twórczości Stefana Krygiera była ekspansja kształtów z obrazu w przestrzeń.

kształtów z obrazu w przestrzeń, zainicjowana w związku z działaniem zrealizowanym w Osiekach kilkanaście lat wcześniej, ma tu nieoczekiwaną kontynuację. Kuleczki (a w obrazach także inne formy z *Kolineacji* i *Konfliktów*) wkraczają w różnorodne przestrzenie malarsko przedstawione.

Stefan Krygier zmarł w 1997 roku. Kontynuacją myśli artysty odnoszących się do przestrzeni zajęła się jego córka – Monika Krygier. Uwzględniła przy tym tę możliwość, która w ostatnim okresie twórczości jej ojca zarysowywała się, ale nie była w pełni wykorzystana. Chodzi o podjęcie wątku „podboju” przez formy Krygiera realnych przestrzeni. Ta nowa możliwość stała się szczególnie istotna w związku z rozwojem sztuki instalacji. Myśląc o przestrzeni, Krygier zdaje się przynajmniej częściowo pozostawać w kręgu koncepcji Kobra i Strzebińskiego wyrażonych w *Kompozycji przestrzeni*, gdzie pisali, że jest „ciągła i nierozzerwalna”, „jednolita”, „nieograniczona”, a przede wszystkim „równomierna” [17]. Natomiast dla sztuki instalacji charakterystyczne jest akcentowanie zróżnicowania jakościowego przestrzeni. Właśnie tę możliwość wykorzystwała Monika Krygier, aranżując po śmierci ojca wystawy jego prac w wielu galeriach. Nie ograniczyła się przy tym do ich prezentacji, a podjęła myśl, która znalazła wyraz w czasie działania zrealizowanego w Osiekach. *Ośrodek kondensacji formy* przestał być przez nią traktowany jako stałe miejsce wydzielające pewne swe składniki w realną przestrzeń. Uwolniony został od kraty podtrzymującej jego składniki. Nastąpiła emanacja różnorodnych elementów znanych z prac Krygiera w konkretnych przestrzeniach galerii. Jednocześnie zaś wzięte zostały pod uwagę różne cechy specyficzne wewnątrz, gdzie odbywały się wystawy. W ten sposób Krygierowskie kształty połączone zostały z wielorakimi realnymi przestrzeniami wystawowymi. ■

Przypisy

1. W. Strzemiński, *O nowej sztuce*, [w:] Tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. 5.
2. W. Strzemiński, *B=2*, [w:] Tenże, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 11.
3. Tamże, s. 8.
4. Tamże, s. 11.
5. S. Krygier, ... *do solaryzmu*, [w:] *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji*, red. J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 103.
6. Tamże, s. 103.
7. Tamże, s. 103.
8. Tamże, s. 104.
9. B. Kowalska, *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 111.
10. Warto zaznaczyć, że Krygier znał świetnie te analizy, gdyż współpracował ze Strzemińskim przy opracowaniu książki, a potem przez wiele lat w łódzkiej PWSSP wykładał tę problematykę w ramach przedmiotu „Historia form przestrzennych”.
11. B. Kowalska, *Twórcy...*, dz. cyt., s. 112.
12. A. Rudershausen, *Felix Gonzalez-Torres. Untitled (Republican Years) 1992*, [w:] *Minimal Maximal. Minimal Art and its influence on international art of the 1990s*, katalog wystawy Petera Friesse'a w Neues Museum Weserburg Bremen, Verlag Umschau/Braus, Bremen 1998, s. 120.
13. T. Deecke, *Felix Gonzalez-Torres (1957–1996)*, [w:] Tamże, s. 121. Inny rodzaj prac tworzonych na podobnej zasadzie to instalacje składające się z ogromnej liczby cukierków ułożonych na podłodze w formę regularnego prostokąta. Widzowie mogą częstować się nimi, zabierać je do domu, co powoduje, że prostokąt ulega deformacji i stopniowo znika.
14. Gonzalez-Torres uważany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki relacyjnej. Zgodnie z założeniami twórcy tej koncepcji Nicolasa Bourriauda, forma dzieła sztuki powstaje w tym przypadku przy udziale odbiorców – uczestników pokazu. Bez ludzi, jak twierdził Liam Gillick, inny przedstawiciel tej tendencji, to nie jest sztuka, to coś innego (por. G. Sztabiński, *Art, participation and aesthetics*, „Art Inquiry”, Vol. XX, 2018). Koncepcja Krygiera nie zakłada tak daleko idącej roli widzów. Ich partycypacja ograniczona jest do uczestnictwa w procesie ekspansji sugerowanej przez konstrukcję dzieła.

15. Tekst artysty w katalogu *Stefan Krygier's Silmultane Malerei*, Galerie KIK, Berlin 1990 (strony nienumerowane).
16. Tamże.
17. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 52–55.

Bibliografia

- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Kowalska B., *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- *Słownik malarzy polskich. Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, Arkady, Warszawa 2001, s. 175
- *Stefan Krygier*, red. K. Knapik, katalog wystawy w Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999.
- Sztabiński G., *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Wojciechowski A. *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki, programy, dzieła*, Interpress, Warszawa 1977.

ABSTRACT

STEFAN KRYGIER'S SPACES: RE-CONSTRUCTED, CONTINUOUSLY CONSTRUCTED, IN A STATE OF EXPANSION

The article is an attempt to look at the work by Stefan Krygier from the point of view of the rules of space construction in his works. The work by Władysław Strzemiński, which the artist referred to significantly modifying its assumptions, is a point of reference. The author of the article emphasises that the originator of Unism rejected actions consisting in re-constructing, multiple constructing and free expansion of a part of the construction in a specific space. However, all these forms of practice can be observed in Krygier's works. The article concludes with remarks on exhibitions of the artist's artwork organized after his death by his daughter, Monika Krygier. They indicate the relations between the paintings created by her father and the issues inherent in contemporary installation art.

