

Andrzej Turowski

UTOPIA AWANGARDY

Historia sztuki jako historia specyficznej praktyki była zagadnieniem kluczowym dla całej działalności twórczej Władysława Strzemińskiego. Wynikający z tego postulat pracy w historii realizował artysta w różnych zakresach swych zainteresowań: w analizach teoretycznych, pisanych programach, malowanych obrazach, organizowanych instytucjach. Historia tworzyła w ten sposób podstawowy wymiar, tak dla dociekań nad językiem plastyki, jak i obszarem funkcjonowania społecznego sztuki. Odwołanie się do historii stanowiło charakterystyczny rys awangardy konstruktywistycznej. Wyróżniało ją to wśród likwidatorskich żądań odrzucenia historii kultury wielu tendencji artystycznych pierwszego ćwierćwiecza naszego wieku. Strzemiński — konstruktywista, opowiadał się za ciągłością rozwoju artystycznego, podkreślając, że jedynie analiza procesów historyczno-artystycznych w zakresie rozwoju formy plastycznej, może usprawiedliwić dyskusję nad współczesnością. Zgadzał się, że kultura przeszłości jest balastem, ale takim, który należy wykorzystać, aby go odrzucić.

Historia sztuki jako historia widzenia i odpowiadające jej prawa konstrukcji obrazowej, wyznaczały — zdaniem artysty — w obszarze kultury pole praktyki plastycznej, opartej na niezależności jej języka wizualnego. W okresie sporów artystycznych lat dwudziestych Strzemiński, wychodząc od tych przesłanek, opowiadał się za autonomią procesu historyczno-artystycznego, którego podstawowym kryterium są przemiany formy plastycznej. Praca artysty jest pracą w języku widzenia, jest ciągłym poszukiwaniem formy, ustawicznym ustalaniem adekwatności kształtu. Sztuka w przekonaniu artysty nie wyraża świata, lecz sytuuje się w nim. Sytuuje się poprzez prawa struktury artystycznej. Stąd w działalności Strzemińskiego dochodziły do głosu stale dwa postulaty. Jeden — analityczny — kierujący uwagę ku sztuce, i drugi — aktywistyczny — prowadzący ku zewnętrznej wobec sztuki rzeczywistości. Realizacja tych postulatów określała dynamikę myśli artysty, a powstające na tej drodze napięcia, poszu-

kiwanie nowych rozwiązań w przemianach koncepcji, to konsekwencje tej postawy. Synchronizowały one całe dzieło artysty zawarte na biegunach teorii unizmu, teorii rytmów czasoprzestrzennych, a wreszcie teorii widzenia.

Przekonanie o swoistości porządku formalnego, zgodne z puryfikacyjnymi tendencjami w sztuce początków naszego wieku, sięgające źródłami do koncepcji XIX-wiecznych, pozwoliło Strzemińskiemu wskazać wszystkie przypadkowe cechy obrazu, aby w dalszej kolejności wyróżnić jego prymarne, a zarazem niezmiennie elementy. Przyjęta w ten sposób koncepcja obrazu, wynikająca z koncepcji sztuki została wpleciona w ciąg przemian historycznych; przemian definiowanych linearnym i progresywnym rozwojem prowadzącym ku czystej plastyce, w obliczu której cała sztuka przeszła była polem ustawicznych zmaganiań o swe wyzwolenie i samookreślenie. Dowodów tego dostarczały prowadzone przez Strzemińskiego analizy sztuki przeszłości. Artysta analizował renesansową i barokową budowę obrazu, malował obrazy w myśl określonych zasad Cézanne'a, malował obrazy kubistyczne. Badał poszczególne elementy konstrukcji plastycznej: relacje linii w baroku, u futurystów i kubistów; zastanawiał się nad związkami między linią i barwą — wreszcie abstrahując od konkretnych formuł stylistycznych sprawdzał sposoby kontrastowania, uzależniania, dynamizowania i ujednociania formy w trakcie kształtowania plastycznego. Nie może być artystą żywym — stale powtarzał — ten, który przejął jedynie część dorobku przeszłości i współczesności, twórczość wymaga objęcia swą penetracją całego obszaru kultury. Zarazem podkreślał, że tradycja jest zawsze martwa, gdy ma służyć do naśladowania przeszłości, „staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas zagadnienia minione (nie sposoby ich załatwiania) i wytwarza w nas postawę czynną wobec sztuki”¹.

Twórczość — zdaniem artysty — to wypadkowa, miejsce krzyżowania się uniwersum historycznego we współczesności; świadomość historyczna kształtuje indywidualną świadomość artystyczną, a zarazem określone możliwości twórcze. Tradycja anektuje obszar pracy analitycznej, a więc tej dziedziny, w której sztuka nie służy jeszcze „bezpośrednio każdemu konsumentowi”. Praca laboratoryjna, podczas której dokonuje się ustalenie koncepcji („eksperyment i wynalazek formy”) pociąga dopiero za sobą „użyteczną realizację koncepcji w życiu codziennym” — będącą warunkiem czynnej postawy artysty wobec rzeczywistości.

Dopiero w tym miejscu następuje awangardowe zerwanie z tradycją w jej przekroczeniu. Historia tyle potrzebna jest życiu, co sztuce. Tylko zdobycze kultury, pisze, „umożliwiają wyjście poza dotychczasową

¹ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, Droga 1932, nr. 3, s. 263.

koncepcję obrazu jako jedynego terenu realizacji intencji artystycznych”, i dalej: „przez industrializację sztuki i jej czynną rolę w organizowaniu życia, wychodzimy poza dotychczasową konieczność malowania obrazów do zawieszania na ścianach. Obraz znajduje swoje uzasadnienie utylitarnospołeczne jako wynalazczy eksperyment w zakresie formy, zapładniający organizacyjne możliwości życia codziennego, lecz tylko taki obraz, który w rzeczywistości jest z d o b y c i e m n o w y c h m o ż l i w o ś c i f o r m y. Ponieważ z tych zdobyczy może się wyłonić ich realizacja utylitarna”, i podkreśla: „Tylko dalszy rozwój sztuki może dać uzasadnienie obecnej sztuce abstrakcyjnej”².

W przeciwieństwie do popularnych haseł o końcu sztuki, Strzemiński znajduje dla sztuki trwałe uzasadnienie. Wszystkie jego ówczesne polemiki były ukierunkowane na jej obronę; obronę jej istnienia historycznego i rozwoju w przyszłości. Szczególnie znamienita, z tego punktu widzenia, jest przeprowadzona przez artystę krytyka Bauhausu. Akcentując zawartą w programie szkoły orientację na nowoczesność, widział jej niedostatek w unieruchomieniu współczesności. Przez eliminację badania rozwoju sztuki następuje zamrożenie jej w aktualnym, w danym momencie, ale jedynym systemie plastycznym, powielającym w przyszłości siebie samego. Krytykował położenie tak silnego nacisku na „wytwórczość”, na funkcjonalną realizację przedmiotów, przy pominięciu pracy analitycznej w dziedzinie historii sztuki. Raziło go przyjęte w Bauhausie hasło końca sztuki i zastąpienie jej realizacjami użytkowymi. Ten ostatni argument będzie kierowany również przeciwko rosyjskiemu produktywizmowi — i znów twierdził: nie wystarczy analiza formy, konieczna jest przede wszystkim historyczna analiza formy w sztuce jako podstawa do studiów „kultury materiałów”. „Główną wadą programu szkół wytwórczych — napisze — jest statyczne traktowanie sztuki, że sztuka jest wzięta nie jako proces stawania się, narastania, lecz jako pewien wykrawek całości, całość sztuczna i pozbawiona związków z tym co ją spowodowało. Sztuka jest rozwojem nieustannym”³.

W kontekście powyższych uwag zrozumiałą jest fakt przywiązywania wielkiej wagi przez Strzemińskiego do edukacji artystycznej, której celem było przede wszystkim poznawanie historycznych problemów plastycznych, a w dalszej kolejności studia nad materiałem i funkcją. Temu celowi służyć miała zorganizowana przez artystę kolekcja sztuki nowoczesnej udostępniona publiczności w Muzeum w Łodzi. Temu też miał służyć opracowany i prowadzony w początkach lat trzydziestych kurs nauczania artystycznego w Szkole Przemysłowej w Kuluszkach. Wszystkie

² *Dyskusja L. Chwistek — W. Strzemiński*. Forma 1935, nr 3, s. 5 i dalsze.

³ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły...*, op. cit., s. 272.

te działania, w ramach powoływanych przez artystę instytucji, eksponowały historię sztuki jako historię zmian systemów plastycznych, tzn. procesu konsekwentnego przechodzenia od zagadnień do zagadnień, w trakcie którego zarysowują się coraz to nowe problemy artystyczne. Widziany w tej perspektywie rozwój — jak pisał — przebiega „od konturu całkowitego do konturu rozerwanego, od koloru lokalnego — do wielobarwności impresjonistycznej, od przedmiotu lokalnego do splotu ekwiwalentów przedmiotowych. Ponieważ każdy z tych elementów plastycznych wymaga odrębnej logiki i systemu wiązania, dlatego ze zmianą elementu plastycznego połączona jest całkowita zmiana systemu formy i systemu budowy. Ciągłość linii i barwna odrębność kształtów w renesansie wymagały systemu formy architektonicznej i symetrycznego rytmu kształtów. Odkrycie zaniku konturu zmusiło do całkowitej zmiany systemu formy: walar zamiast koloru; dynamizm zamiast rytmu architektonicznego; budowa obrazu przez zamykanie napięć kierunkowych zamiast układu symetrycznego; przeciwstawienie się ramom zamiast powtarzania i wprawiania kształtów w ramy. Spostrzeżenie przenoszenia kolorów z przedmiotu na przedmiot i powstawanie kolorów przeciwległych znowu zmusza do przebudowy systemu formy, do oparcia budowy obrazu na natężeniach walorów wielobarwnych, usunięciu dynamizmu linearnego i zastąpieniu go przez dynamizm koloru, do stosowania wielobarwności i parzystych kolorów przeciwległych — do estetyki secesyjnej końca XIX wieku . . . Wreszcie odkrycie zjawiska przenoszenia poszczególnych elementów formy z jednego przedmiotu na drugi w konsekwencji swej doprowadziło do ujęcia wszystkich zagadnień formy w jednolity system kontrastów”⁴.

Jeżeli nawet zachowamy konieczny dystans do tak wyrażonych uwag, dotyczących charakteru i kierunku przemian artystycznych — to możemy się zgodzić na wartość prowadzonych pod tym kątem analiz strukturalno-stylistycznych. Rozwój myślenia Strzebińskiego wplatałby się w ten sposób w ciąg problemów wiedzy historyczno-artystycznej aktualnych w niektórych odmianach tzw. szkół formalnych pierwszego dwudziestolecia naszego wieku. Z tego obszaru można wyłonić funkcjonującą wspólnie, choć opisaną w innych językach, jednolitą koncepcję dzieła sztuki i procesu artystycznego, u podstaw której leży przekonanie o konieczności przyjęcia antypsychologizacyjnej interpretacji znaku plastycznego, prowadzącej do znalezienia osobliwości języka plastycznego sztuki w jej strukturze. W kręgu analogicznych poszukiwań uznano, że cechą wyróżniającą sztukę jest jej dążność do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku jako wartości systemowej. Swoistość sztuki — jej „malarskość” „rzeźbiarstwo” — to aktualizacja granicznych wobec całej widzialności reguł wi-

⁴ Tamże, s. 277 - 278.

dzenia. Zarazem tych reguł, które ukształtowały się w zespoleniu z historyczną „świadomością zawartości wzrokowej”.

Opierając się na tym zespole przekonań, Strzemiński mógł w 1927 roku sformułować teorię unizmu, początkowo odniesioną tylko do malarstwa, a następnie rozwiniętą w analizach rzeźby. Teoria unizmu stanowiła kulminację najwcześniejszego okresu rozwoju artysty, a jej konsekwencje w zakresie pojęć o dziele sztuki, o sposobach komunikacji społecznej, o roli sztuki w życiu, w przemianach historycznych — zaciążyły na całym dziele artysty znajdując w nim swoje dialektyczne dopełnienia.

W teorii unizmu Strzemiński pisał, wskazując na inwariant malarstwa jako gatunku, że o obrazie na pewno możemy powiedzieć to, iż jest on płaską powierzchnią płótna, ograniczoną ramami i zapełnioną kształtami. Rozwój sztuki dotychczasowej przebiegał w ramach dualistycznych koncepcji dzieła, w myśl których opozycje zawarte w samej formie, jak i w czynnikach „obcych” sztuce były źródłem sensu i ekspresji. Dualizm dotychczasowej sztuki maskował jednak jej „czysto” formalną istotę — anegdota górowała nad formą, iluzja przestrzeni ukrywała płaszczyznę obrazu, ekspresja ruchu gwałciła zamknięte ramy jej pola. Droga do sztuki „autentycznej w jej istocie” — zdaniem Strzemińskiego — wiedzie jedynie przez zanegowanie dotychczasowego dualizmu w przewyciężającym go systemie unistycznym. Systemie, który ukazywałby malarstwo „takim, jakim ono jest”, a więc zbliżającym kształt do kształtu, linię do linii, barwę do barwy, płaszczyznę do płaszczyzny, czyli ukazującym jedyną możliwą i antyiluzjonistyczną jedność formy⁵.

Konsekwencje tych stwierdzeń były olbrzymie, gdyż dotycząc sfery wyrażania interweniowały zarazem w samą koncepcją sztuki. „Naukowe badanie elementów plastyki (przestrzeń, kolor, faktura) — pisał Strzemiński — stanowi podstawę zdobyczy plastyki nowoczesnej. Mając do czynienia z czystym elementem plastycznym można przez szereg eksperymentów osiągnąć wiedzę o podstawowych prawach kompozycji i formy. Zamiast dawnych recept tzw. „dobrego smaku” powstają obecnie ogólne zasady kształtowania formy. Jednocześnie z tym muszą zniknąć dawne definicje dzieła sztuki”⁶. Typowe dla Strzemińskiego i całej awangardy poruszanie się na granicach sztuki musiało prowadzić do naruszenia jej statusu. Eksperyment w dziedzinie sztuki jako warunek twórczości, powodując zakłócenia w jej historycznym obszarze, pozwalał na prowadzenie dociekań dotyczących wyróżnionych elementów struktury plastycznej. Równocześnie w nowym spojrzeniu rewaloryzował artysta przeszłość.

⁵ Tenże, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928, passim.

⁶ Tenże, *Sztuka nowoczesna w Polsce*. W: *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1954, s. 83.

Wszelką przestrzenność, emocjonalność, narracyjność, a wreszcie iluzoryczne odniesienia do tego, co jest poza obrazem — wnioskował Strzemiński — należy z dzieła wyeliminować. Twórczość to droga kolejnych rezygnacji, droga do osiągnięcia jedności systemu — w swej skrajnej postaci prowadząca ku jedności przedmiotowej fizycznych właściwości płótna, ram i farby z wprowadzonymi przez artystę kształtami. U podstaw unistycznej koncepcji sztuki leżała zasada pełnej jednorodności. „Sposoby i systemy kształtowania — pisał Strzemiński — malarstwo abstrakcyjne czerpie nie od zewnątrz, nie przez dostosowywanie się wzajemne systemu plastycznego i natury widzialnej — lecz od wewnątrz, z praw swojej logiki, z obserwacji i studiowania zjawisk, powodujących łączność wszelkich elementów obrazu, jego jedność i organiczność. Malarstwo konkretnego realizmu abstrakcyjnego czerpie swe elementy z myśli plastycznej zmierzającej do realizacji obrazu”⁷. Malarska istota obrazu jest wynikiem swych własnych warunków.

Tak wyrażone przekonanie o pełnej swoistości struktury artystycznej otwierało, a zarazem zamykało, pojęcie jednorodności unistycznej. Pozwalało uznać wartość odrębności systemu, ale jednoczesna interpretacja przedmiotowa systemu wykluczała jego nośność komunikacyjną. Jednorodność ta w równym stopniu miała dotyczyć zespolenia kształtów z podłożem i ramami, co zespolenia kształtów ze sobą. W konkluzji — obraz był skonstruowany, gdy realizował tożsamość przedmiotową, gdy wyzbywał się wyobraźniowej sfery, podatnej na nieuprawnione spekulacje. Taki obraz skierowany tylko na siebie, mówi tylko o sobie jako przedmiocie — obrazie. „Dzieło sztuki plastycznej — pisał Strzemiński — nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się”⁸. Czyli, jak podkreślił w innym miejscu, a jest to już „reistyczna” konsekwencja poprzedniego stwierdzenia: „Nie realizm iluzoryczny odbicia w lustrze i nie realizm malarskich ekwiwalentów natury, lecz realizm prawdziwy rzeczy takiej samej, jak szereg innych”⁹.

Strzemiński w teorii unizmu poszukując „istoty” sztuki w ortodoksyjnej interpretacji systemu doprowadził do sytuacji, w której malarstwo utraciło wszelkie walory wyrażeniowe, a więc podważony został jego charakter symboliczny. Określając „neutralność” obrazu unistycznego — w świecie znaczeń — absolutyzował pojęciowo samo malarstwo. Celem dzieła sztuki — pisał — jest „budowa absolutna”¹⁰. W tym zespoleniu konceptualnej absolutyzacji sztuki, a jednocześnie ekstremalnej na drugim biegunie reifikacji struktury artystycznej artysta ujął kluczowy problem

⁷ Tenże, *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego*. Forma 1934, nr 2, s. 10.

⁸ Tenże, *O nowej sztuce*. Blok 1924, nr. 2, nlb.

⁹ Tenże, *Integralizm malarstwa . . .*, op. cit., s. 10.

¹⁰ Tamże.

konstruktywizmu. Wychodząc od systemowej interpretacji — sztuki jako znaku — poprzez przedmiotowe zespolenie przedstawiającego z przedstawionym, podważył w efekcie problem znaczenia realizowany przez strukturę symboliczną. Dyskusję o formie obrazu uczestniczącej w komunikacji społecznej przeniósł na grunt rozważań utopijnych, proponując utopię porozumienia pozasystemowego — przedmiotowego. Poszczególne elementy dzieła malarskiego, opisane przez Strzeмиńskiego, nie znaczyły już nic. Linia była tylko pewną ilością tuszu lub grafitu położonego na powierzchni, barwa sumą farby pokrywającej płótno, zaś obraz w jego koncepcji konkretyzował się w przedmiocie-rzeczy.

Twórca, który realizował obraz unistyczny, przestawał być kosmicznym medium pośredniczącym w przeżyciach, stawał się natomiast konstruktorem zreifikowanego świata. Przeżycie leżące u podstaw dotychczasowej koncepcji procesu twórczego musiało zostać zastąpione „metodyczną pracą”, w wyniku której powstawał produkt, efekt konstrukcyjnych operacji. Sytuacja tego produktu w świecie była jednak trudna do zidentyfikowania. Tracąc sferę wartości symbolicznych, obraz zbliżał się do świata przedmiotów użytkowych, nie uzyskując jednak odrębnej wartości użytkowej. „Nieznaczący” w świecie znaków był absurdalnym przedmiotem w świecie rzeczy. Była to sytuacja graniczna, w której szczególnie wyraźnie ujawnił się czysto teoretyczny sens tego przedmiotu. Stawał się rozprawą z całą koncepcją obrazu, wyłonioną z procesu historyczno-artystycznego. W swojej krańcowości obraz unistyczny, jako rzecz-obraz pozbawiony znaczenia „po prostu był”. Podobnie, jak słowo w działaniach poetyckich awangardy identyfikowało się z rzeczą. Fakt ujawniania tego „bycia” w malowanych obrazach stanowił praktykę teoretyczną współczesnego artysty. Reifikacja dzieła mogła się spotkać z absolutyzacją sztuki.

Obserwując z tego punktu widzenia źródła twórczości Strzeмиńskiego, nieprzypadkowe okazują się jego zainteresowania „Słowami na wolności” Marinettiego, dobra znajomość twórczości Malewicza z okresu porozumowego, czy dyskusje futurystów rosyjskich. „Jedynym i zdecydowanym dowodem na to, że dotychczasowe słowo było w okowach, JEST JEGO PODDAŃSTWO WOBEC SENSU — czytamy w deklaracji futurystycznej — dotychczas twierdzono, że myśl dyktuje prawo słowu, a nie odwrotnie. Myśmy odkryli ten błąd i stworzyliśmy swobodny język porozumowy, powszechny. Dawniej artyści dochodzili przez myśl do słowa, my zaś przez słowo do bezpośredniego pojmowania”¹¹.

Akcentowanie przez rosyjskich poetów futurystycznych „słowa jako takiego” zbiegło się w plastyce z poszukiwaniem samoistnych wartości

¹¹ A. Kruczenych, *Nowe drogi słowa*. Troje 1913, cyt. za wstępem do Chlebnikow, *Poezje*, Warszawa 1963, s. 39.

elementu plastycznego w nowej organizacji płótna. Zerwanie z potoczną logiką przedstawień, wydobywanie niezależnego kształtu obrazu, komponowanie na zasadzie „rebusu”, a więc łączenie poszczególnych elementów branych z różnych pól znaczeniowych, poszukiwanie niecodziennych i nieoczekiwanych skojarzeń — prowadzące do ukazania odrębnej sfery poetyki, kształtowanej przez swój własny kontekst — to bezsprzecznie najistotniejsze cechy futurystycznej poezji jak i pozarozumowego obrazowania. Dla większości artystów poetyka transgresji semantycznych była plastyczną grą poszczególnych elementów, uwolnionych od wcześniejszego sensu, grą rozbijającą strukturę obrazu i zarysowującą perspektywę dla nowych układów plastycznych, tworzących sens z własnych, formalnych elementów. Ta cecha sztuki mająca na celu dotarcie do „bezpośredniego pojmowania” prowadziła ku konstruktywizmowi. Zmierzała do tej sytuacji, w której znak miał zobjektywizować się w rzeczy, przekraczając narosłe sensory — rzecz miała sama „znaczyć”. W wyniku doświadczeń futurystycznych konstruktywizm zrealizował mitologię porozumienia bezpośredniego — porozumienia zreifikowanego. Unistyczna teoria Strzemińskiego, teoria na wskroś konstruktywistyczna, znajdowała w tym miejscu swoje pełne uzasadnienie. W tym sensie była ona wynikiem kryzysu określonego historycznie sposobu porozumiewania się, a dokonując operacji nad językiem, likwidowała w konsekwencji nowych zabiegów mitologizacyjnych jego nośność. Zarazem odpowiadała na kryzys utopią porozumienia pozakodowego, bezpośredniego, rzeczowego.

W twórczości konstruktywistów i Strzemińskiego znaczyło to radykalną przemianę koncepcji sztuki, zrywającej z XIX-wiecznym symbolizmem. Przemianę o tyle istotną, że właśnie symbolizm, wychodząc od analizy języka plastycznego, sformułował pierwszą nowoczesną utopię porozumienia bezpośredniego poprzez sztukę. W poszukiwaniu swych wytworów artysta XIX-wieczny podejmował próbę określenia specyfiki swego „języka” plastycznego, formalnego systemu barw, linii, kształtów. Wierzył on przede wszystkim w samą czynność „malowania”, „rysowania” — zmysłowego uczestniczenia w tym, co się staje „materią obrazu”. Proces twórczy, jak deklarowali symboliści, to praca w materii, przekształcanie farby, zapisywanie, oznaczanie. Odizolowana od świata, a skonkretyzowana w materii malarskiej, forma była — ich zdaniem — otwarta dla sensu, wyrażała „ideę poprzez formy”. Wyrażała je w ich nieuchwytnym kształcie, w ich amorficznej postaci, w ustawicznym umykaniu znaczeń.

Konstruktywizm, ponownie aktualizując problematykę formalną, odmienił jej interpretację. Unizm, tkwiąc swymi korzeniami w futurystycznym realizmie pozarozumowym zaprzeczał symbolizmowi. Wraz z całym nurtem konstruktywistycznym odwracał modernistyczną relację, zastępując formę wyrażającą — formą kształtującą idee. W swym rozwoju

na nowo zacieśniał i na nowo określał związek między przedstawiającym obrazem a przedstawioną ideą. Autonomia obrazu jeszcze raz została ustalona na gruncie formy. Zmiany dokonywane w składni obrazu, kombinatoryka kolażu były zmianami znaczeń wynikających ze zmian dokonujących się w języku obrazu. Konsekwencji futurystycznych „słów na wolności”, malowanych „rozbitych kształtów” należy szukać w malarstwie konstruktywistycznym, którego unizm był najwcześniejszą fazą.

Analityczna dyrektywa konstruktywizmu prowadziła ku pracy nad „językiem plastyki”, porzucając świat dla autonomii formy, stawiała jako zadanie konieczność przebadania systemów plastycznych. W zamierzeniach nakazywała dotrzeć do jedności systemowej, której odnalezienie miało być „wskreszeniem kształtu” a zarazem przywróceniem jego komunikacyjnej nośności światu.

Przesłanką dla tych poszukiwań, zgodną zresztą z historycznym i potocznym doświadczeniem konstruktywistów, było przekonanie o radykalnej opozycji między sferą kultury i natury; kultury opartej na precyzyjnych prawach, wyrażających się ładem, porządkiem, systemowością i natury przeciwstawionej jej jako żywioł, chaos, bezrozumność. Język plastyki, sytuując się w sferze ładu, zdaniem konstruktywistów, musi być oparty na jakimś prawie, którego odkrycie pozwoliłoby rozbić Wieżę Babel i przywracając jedność języka przywrócić wiedzę, a dzięki temu przekształcić chaotyczną naturę w świat „rozumnej” cywilizacji.

Strzebiński, idąc tą drogą w całym swym dziele podkreślał wagę sztuki dla spełnienia tych zadań. Miał nadzieję, że zabiegi analityczne, działania elementaryzacyjne doprowadzą do odkrycia prawa systemu. Wierzył, że sztuka sama przez się potrafi się obronić — jej siłą jest jej forma. Należało, kontynuując dzieło futurystyczne, zmodyfikować definicję formy i w tym samym formalnym systemie języka plastycznego ująć zarówno ideę, jak i jej obraz. Wobec estetyki symbolizmu było to zamknięcie formy wobec świata absolutnych idei. Unistyczna forma mówiła o formie, a zdobywając swoją samowiedzę wewnątrz niej samej coraz wyraźniej się zamykała. Obnażona forma przestawała być „przezroczysta” wobec świata, stając się światem samym. Idea, obraz i rzecz zostały utożsamione. Zabiegi demitologizacyjne, zabiegi purystyczne, zaprzeczające początkowo wyabsolutyzowanym ideom, w kolejności doprowadziły na drugim biegunie do zniwelowania znaczenia. Język plastyczny, tracąc swój konwencjonalny charakter, który sytuował go przez sferę kultury ponad rzeczą, stawał się rzeczą samą. Realizował się mit cywilizacji zreifikowanej komunikacji. Komunikacja miała się teraz odbywać nie za pomocą języka, lecz za pomocą rzeczy, przynosząc stan absolutnego porozumienia i zrozumienia. Rodzenko — konstruktywista rosyjski — tak tę sytuację szkicował: „Sztuka Wschodu powinna stać się znacjonalizowana i racjonalna. Rzeczy

otrzymają sens, zostaną przyjaciółmi i towarzyszami człowieka i człowiek potrafi śmiać się, rozumieć i radować rzeczami”¹².

W miejsce futurystycznej, włoskiej wizji człowieka-przedmiotu, zautomatyzowanego mechanizmu rysuje się tutaj propozycja utopii świata antropomorficznych przedmiotów i „naturalnych” ludzi, których miarą szczęścia byłaby rozumność i radość.

Racjonalizm w myśleniu konstruktywistycznym nie był sposobem poznania, a zasadą istnienia świata. Świat poznany dzięki nowym warunkom społecznym (doświadczenie Rewolucji Październikowej) przestawał być chaotycznym światem natury, zyskiwał „rozumność kultury” — ta ostatnia zaś, tracąc swój konwencjonalny — „tekstualny” charakter, zespałała się z nim w cywilizacji przyszłości. Porozumienie miało być niezapośredniczone, a multiplikacja rzeczy nie zagrażała już więcej człowiekowi. Rzeczy uzyskując „wymiar ludzki” miały żyć z nim w pełnej symbiozie. „Rytm plastyczny — pisał Strzemiński — tworząc dalszy ciąg rytmu funkcjonalnego, staje się rytmem ludzkim, rytmem zespolonym z życiem człowieka, wynikiem tego życia. Nie ozdoba, niepotrzebnie dodaną, lecz życiem samym”¹⁵.

W stwierdzeniu tym kryła się jednocześnie dialektyczna konieczność przekroczenia „zreifikowanego” unizmu. Uprzedmiotowiona forma, nie znajdując już swego usprawiedliwienia kosmicznego, absurdałna w swej niekomunikatywności — mogła otworzyć się tylko na obszar relacji społecznych, w nich szukając możliwości przywrócenia znaczenia. Nieprzypadkowo Strzemiński twierdził, że osiągnąwszy stopień zero, można będzie dopiero pójść dalej w kierunku antyunizmu, ku całkowicie nowej sztuce utylitarnej. W tym sensie utylitaryzm jako składnik dociekań nad sztuką był dalszą konsekwencją tego toku rozumowania. Wychodząc poza analizę unistyczną wkraczało się aktywnie w obszar działań społecznych. Jeżeli twórca jest konstruktorem, dzieło produktem, a działalność artystyczna procesem produkcyjnym — to jedyną racją ich istnienia jest ingerowanie w sytuację społeczną. Produkcja jest realizacją wymagań społecznych — podkreślał artysta — a zarazem przebiega i kształtuje społeczną przestrzeń. Wszelka działalność konstruktywistyczna winna zawierać w sobie organizującą ją cechę konstrukcji. O jej socjalnym charakterze decyduje norma użyteczności, ona jest ostatecznym celem produkcji zrealizowanym właśnie dzięki zasadzie i wykorzystaniu praw konstruowania. Tutaj następowało zespolenie życia i sztuki. Doświadczenia Strzemińskiego nad projektowaniem przemysłowym, projektowaniem wnętrz, ubio-

¹² *Rodczenko w Paryżu*. Dźwignia 1927, nr 2/3, s. 18.

¹⁵ W. Strzemiński, *Architektura współczesna na tle wystawy Stowarzyszenia Architektów Polskich*. Wiek XX 1928, nr 13, s. 5.

rów, a wreszcie może najszerszej — nad typografią stały się realizacją założeń antyunizmu.

Antyunizm miał już nie tylko zaspokajać potrzeby społeczne, lecz przez formułowanie nowych potrzeb miał narzucać społeczeństwu nowy porządek. Nieodłączną częścią doktryny Strzemińskiego była jego utopia społeczna, a „ludzki wymiar rzeczy”, jako ostateczna konsekwencja analizy formy, została tutaj uzupełniona optymistycznym postulatem zakładającym, że zrealizowanie wymagań produkcji zapewni jedność społeczną. Proces produkcyjny i produkt były nowymi mitami, które zostały powołane w miejsce zdewaluowanego już wcześniej języka obrazów i mitu bezpośredniego porozumienia uprzedmiotowioną formą. Praktyka antyunizmu i koncepcja „architektonizacji przestrzeni” w ramach czasoprzestrzennych była dalszym etapem myślenia artysty.

Dzieło to Strzemiński rozwinął z Katarzyną Kobro, opracowując teorię opublikowaną pod tytułem *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmów czasoprzestrzennych*. Dzięki nowej sztuce opartej na określonych tam zasadach, będzie można — pisał — przeciwstawić „koncepcji sztuki stojącej ponad życiem, sztuki jako luksusu, sztuki opartej na biernym odbieraniu wrażeń, uleganiu im i kontemplowaniu” — nową sztukę „organizującą życie i jego czynności”. Rysowały się tu początki utopii architektonicznej, w ramach której nowa sztuka zyskiwała prawa wobec świata.

Punktem wyjścia była koncepcja rzeźby. Rzeźba w swej purystycznej specyfice została potraktowana jako przeciwieństwo unistycznego obrazu. Rzeźba nie ma powierzchni, mając przestrzeń, nie ma granic, wtapiając się w całe otoczenie, otoczenie w którym istnieje ustawiczny ruch, następstwa czasu. Gdy obraz musiał być rzeczą, rzeźba — przestrzenią. Każdy kształt, każda powierzchnia, każda barwa w ostateczności zniekształca jej czystość. Rzeźbiarska unifikacja przestrzeni mogła być więc oparta jedynie na ujednoczeniu abstrakcyjnych rytmów w sekwencjach regulowanych czasem. Zdematerializowana forma konkretyzowała się w arytmetycznej regule rytmów. Dociekania nad „istotą” rzeźby doprowadziły do sformułowania jej bytu pojęciowego, utożsamionego z abstrakcyjnie pojmowanymi czasem i przestrzenią. Dokonana w tym wypadku przestrzenna absolutyzacja dzieła, dzieła kierującego się ku sobie, ale rozproszonego w nieokreślonej przestrzeni, pozbawiała go rzeczywistej nośności komunikacyjnej. Przestrzeń pozbawiona kontekstu, zasady kodyfikacji, stawała się absurdalna tak samo, jak wyabstrahowany w konsekwencjach teorii unizmu przedmiot.

Jednakże podobnie jak w wypadku dyskusji Strzemińskiego z obrazem-rzeczą, tak i tutaj rysowało się antyunistyczne przekroczenie tego rozumowania. Z *Kompozycji przestrzeni* dowiadujemy się, że odnalezienie konstrukcji rytmów to określenie porządku uniwersalnego. Rzeźba,

jako architektonizacja rytmów nie jest skonstruowanym kształtem, lecz siatką, której zasadę układu może wyznaczyć doświadczalnie pojedynczą formą opisaną arytmetycznie, a zwizualizowaną w „laboratoryjnym” obrazie lub rzeźbie ¹⁴.

Stąd przestrzeń w wizji artystycznej Strzemińskiego i Kobro była ambiwalentna. Charakteryzowała się arytmetyczną poprawnością określonej głębi czy rozległości, ale zarazem była otoczeniem, w którym naturalne i sztuczne przedmioty — produkty, ludzie i społeczeństwa posiadały swoje biologiczne, geograficzne, historyczne i ekonomiczne miejsca. Te dwie sfery zostały połączone wspólną konstrukcją opartą na rytmach wyznaczających prawa poszczególnych struktur i zarazem organizujących całą przestrzeń. Funkcją artysty w przyszłości, jak twierdził Strzemiński, będzie „organizacja rytmu życia”.

Unistyczna rzeźba jako absolutna czasoprzestrzeń przedstawiała komunikować. Antyunistyczna przestrzeń jako rytm ujmowany w dziełach sztuki pozwalał dziełu interweniować w społeczeństwie. Funkcja artysty to ustawiczna architektonizacja życia. Budowa nowego porządku w nowych systemach plastycznych. Stąd poszukiwanie relacji rytmicznych stało się zasadą malowanych przez Strzemińskiego „Kompozycji architektonicznych” i rzeźbionych przez Kobro „Kompozycji przestrzennych” opartych na relacjach arytmetycznych poszczególnych kształtów determinowanych przyjętą regułą proporcji.

Uchwycenie specyficznej relacji rytmicznej, narzucenie jej jedności przez działalność artystyczną miało stworzyć podstawy nowej, precyzyjnej organizacji dzieła sztuki, a zarazem organizacji przestrzennej rzeczy, ludzi i społeczeństw. Proces produkcyjny i jego efekt — produkt, odnajdywały się w jednej przestrzeni społecznej — odnajdowały się w perspektywie utopijnej, ponieważ będąc motywowane i wywiedzione z porządku artystycznego w swoich aspiracjach wykraczały poza rzeczywiste możliwości ingerencji w historię.

Teoria Strzemińskiego, w przeciwieństwie do rosyjskich koncepcji produktywistycznych, pozostawiała wyodrębnioną, specjalistyczną sferę działań artystycznych, zapewniając im „konkretność” w antyiluzjonistycznej strukturze dzieła, jak również „autentyczność” w całym obszarze życia widzianego przez pryzmat nowej, technicznej, przemysłowej i zrjonalizowanej cywilizacji. Dlatego Strzemiński podkreślał wartość „ideału i industrializacji sztuki, opanowania przez sztukę techniki maszynowej, naukowego badania jej elementów i oddziaływania psychofizjologicznego, związania sztuki z procesem wytwórczym, by mogła kształtować

¹⁴ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmów czasoprzestrzennych*, Łódź 1931, *passim*.

przebieg funkcji życia i stać się w ten sposób utylitarnym czynnikiem życia społecznego”¹⁵.

Artysta opowiadał się w ten sposób jednocześnie wobec dwóch porządków strukturalnie niesprzecznych, a w przyszłości w pełni zespolonych. Zgadając się na to, że twórca jest producentem, nie widział jego miejsca w przemyśle (na dobrą sprawę nie miał do niego dostępu) — pragnął natomiast wejść w kontakt ze sferą produkcji przemysłowej przez technicyzację dzieła sztuki. Sztuka i życie miałyby opierać się na jednym „planie” technicznym, wyznaczonym przez ekonomię, precyzję, racjonalność, powszechność itp. Te uniwersalne cechy — przemysłowej i artystycznej techniki — determinowały postęp świata. Sztuka łącząca w sobie kulturę materialną i artystyczną stawała się doskonałym narzędziem technicznym, uzyskując zdolność rzeczywistej budowy świata. Historia sztuki w koncepcji Strzemińskiego, tak jak historia techniki, była dziejami ustawnie doskonalących się przedmiotów, wzrastającego funkcjonalizmu i progresu „świadomości wzrokowej” w pełni ogarniającej i konstruującej rzeczywistość. Dynamika rozwoju sztuki była zgodna z dynamiką rozwoju świata jako doskonalących się i zespolonych organizmów. Gdy punktem przecięcia sztuki i świata była wspólna im technicyzacja — to usprawiedliwieniem przyznającym sztuce pierwszeństwo w kierowaniu rozwojem był racjonalizm. Tak pojmowany racjonalizm dawał sztuce prawo przewidywania przyszłości w cywilizacji „rozumnej”. Gwarantował możliwość kreowania praw rozwoju rzeczywistości, jak i poprawność struktury tworzonych dzieł sztuki. Racjonalizm był ponadto — dadajmy — orężem w walce z całą obcą awangardzie sztuką współczesną i „irracjonalizmem mieszczaństwa”.

Ta absolutyzacja władztwa rozumu, postępująca wraz z rozwojem ruchu konstruktywistycznego, już w latach trzydziestych coraz wyraźniejsza w twórczości Strzemińskiego, niwelowała ponownie formę, oddzielając od niej ideę. Idea, w skrajnej konkluzji konstruktywistycznej, to uogólniona teoria rozwoju i istnienia. Konstrukcja w sztuce to idea, a więc ona buduje świat, jest architektem teraźniejszości i przyszłości, w tym samym porządku, zarówno rzeczy, jak i społeczeństw. Idea konstrukcji w „kompozycjach architektonicznych” nabierała nowego sensu. Realizowała utopię architektonizacji — najdalej posuniętą konsekwencję konstruktywistycznych dociekań. Przez obraz twórczość miała być budową życia. Obraz, nie będąc projekcją świata, nie będąc jego wyrazem, miał być sposobem uczestniczenia w świecie.

W świetle tych uwag nie jest sprawą przypadku tak silne podkreślenie elementu kreacjonistycznego jako warunku kondycji ludzkiej i uczestnic-

¹⁵ *Dyskusja L. Chwistek — W. Strzemiński*, op. cit., s. 7.

stwa człowieka w świecie. Tutaj też Strzemiński ponownie nawiązywał dialog z przywoływaną i zaprzeczaną tradycją. Przypomnijmy jeszcze raz bardzo istotne stwierdzenie artysty: „sztuka jest rozwojem nieustannym” — aby zestawić je z plastycznym dziełem Strzemińskiego-malarza. Aspekt teoretyczny jego sztuki ustawicznie ocierał się o granice języka plastycznego, podejmował próby doświadczenia jego możliwości, przełamywania jego ograniczeń, a zarazem wyrażał się w praktyce malarskiej ustawiczną troską o wartość specyfiki samego proceduru malarskiego, realizującego „poetykę widzialności”. Strzemiński ustawicznie podkreślał: „największą zdobyczą plastyki współczesnej jest **BEZPOŚREDNIE ODDZIAŁYWANIE FORMY**. Kompozycja, kolor, linia, faktura, przestrzeń oddziałują samę przez się i powodują wyrażenie **LIRYZMU PLASTYCZNEGO**, tj. wrażenia, jakie możemy wyrazić jedynie przez plastykę ... Matową czerwień koła, dynamicznie związanego z innymi kształtami i mocą grawitacji utrzymującego się w granicach obrazu, możemy nazwać, lecz **ODCZUĆ** możemy jedynie **WIDZAĆ TO NA OBRAZIE**. Chropowatość, połysk, matowość, przezroczystość, iglastość, włóknistość drzewa, szkła, siatki drucianej, żelaza lanego, tynku i in., dzielących przestrzeń, przecinających się wzajemnie, podtrzymujących i zamykających, tworzących całość skupioną — możemy opowiedzieć, lecz istotne treści tych zestawień leżą w zakresie wzroku i mogą być zrozumiane jedynie wzrokowo, a nawet dotykowo ... Należy wydoskonalić oko i umieć **NIE TYLKO MÓWIĆ, LECZ I WIDZIEĆ**”¹⁶, „Nie zamaszystość i nie swada znamionują dobrego malarza. Złym jest malarz, który cały obraz robi jednakowym ruchem ręki. Oko powinno być nie w mięśniach, lecz na końcu pędzla”¹⁷.

Istnienie obrazu na „końcu pędzla” decydowało o czytelności i precyzji wizualnej malowanej teorii obrazu. Swoistość procesów widzialności nakazywała traktować pracę w samej materii malarskiej jako podstawową. Pikturalizm jego kompozycji unistycznych w grze stonowanej gamy kolorystycznej i zmianach faktury ustanawiał „jedność optyczną”. Obraz właśnie dzięki swej malarskości mógł stać się rozprawą z obrazem. W kompozycjach architektonicznych, których geometryzacja poddaje się doktrynie „sztuki arytmetycznej” — Strzemiński realizował kompozycję obrazu w malarskim doświadczeniu zmienności układu rytmu plastycznego. Wreszcie w „pejzażach morskich”, kształtowanych na podstawie obserwowanego krajobrazu, artysta osiągał „formę — jak pisał we własnym komentarzu — wynikającą z nawarstwiania się i wzajemnego deformowania poszczególnych elementów natury. Bieg fal i falista linia brzegu, łącząc się przez przenoszenie wzroku z jednego na drugie, wytwarzają li-

¹⁶ W. Strzemiński, *Snobizm i modernizm*. Europa 1929, nr 3, s. 88.

¹⁷ Tenże, *Notatki*, Zwrotnica 1927, nr 11, s. 243.

nie o rytmie wspólnym dla całości. Rytm wynikający ze współdziałania wszystkich elementów pejzażu, powstający przez wydobycie współzależności i wpływów, wywieranych przez każdy element natury na wszystkie inne, rytm całości jako płynna ciągłość nieregularnej symetrii — był moim celem”¹⁸; celem zrealizowanym w kompozycji obrazu.

Jeżeli, jak powiedzieliśmy, historia sztuki była punktem wyjścia rozważań Strzemińskiego, to obraz był przedmiotem jego dociekań. W nim realizowała się dialektyka teorii i praktyki. Przemiany kształtowania plastycznego obrazu zawierały wszystkie sygnalizowane w języku dyskursywnym problemy. Było tak, gdy w „kompozycjach unistycznych” precyzował teorię obrazu, gdy w „kompozycjach architektonicznych” formułował prawa organizacji rytmów przestrzennych. Dlatego też doświadczenia plastyczne rozpoczynające się cyklem „pejzaży morskich”, a kontynuowane w cyklach penetrujących rzeczywistość, stawiały ponownie pytanie o autonomię procesu artystycznego. Pytanie konieczne w konsekwencji koncepcji architektonizacji życia poprzez sztukę. Znamienny z tego punktu widzenia był fakt, że w czasie gdy język plastyczny odzyskiwał swoją niezależność w realizowaniu prawa interwencji w świecie — to tracił swoją niezależność. Gdy w koncepcji utopii architektonicznej — idea przestawała być nałożona na formę, to stawała się podatna na zewnętrzne, płynące spoza procesu artystycznego manipulacje. Idea, konstrukcja stawały się wypadkową przemian „życia formy” i życia społecznego, w tym ostatnim jednak znajdując genetyczną determinantę. Strzemiński w „teorii widzenia”, której pierwsze sformułowania przypadają na drugą połowę lat trzydziestych, dał na ten problem jednoznaczna odpowiedź ostatecznie zamykając swoje wędrówki po granicach sztuki: „Estetyka idealistyczna — pisał — ujmowała przedmiot, rzeczywistość, zmysłowość jedynie w formie obiektu, nie zaś jako ludzką działalność, praktykę — nie subiektywnie. Dlatego mówiła o obrazie świata (stałym i niezmiennym) zamiast mówić o ludzkiej działalności poznawczej, nastawionej na coraz pełniejsze poznanie tego obrazu. Mówiło się o naturze jako o czymś danym raz na zawsze i absolutnie niezmiennym, lecz nie mówiono o ludzkiej czynności widzenia i o społeczno-historycznym procesie narastania świadomości wzrokowej i poznania tej natury. Dopiero wówczas, gdy czynność widzenia ujmujemy w jej dynamice rozwojowej, w jej dialektycznej jedności z myślą — zrozumiemy, że obraz świata ulega zmianom i narastaniu i jest zawarty w naszej świadomości wzrokowej ... Lecz świadomość nie rozwija się sama przez się w sposób automatyczny. Jej rozwój jest odbiciem przemian podłoża społeczno-historycznego”¹⁹.

¹⁸ Tenże, *Rozwój jednostki* ... Forma 1935 nr 3, s. 17.

¹⁹ Tenże, *Teoria widzenia*. Kraków 1958, s. 16 - 17, 22.

W teorii tej proces historyczno-artystyczny został ujęty w kontekście ideologicznym. Dylemat sztuki i życia, dylemat tak charakterystyczny dla sztuki XX-wiecznych rewolucyjnych przewartościowań — ponownie został zaktualizowany w awangardowej postawie artysty. Zaktualizowany w znamienym przesunięciu myślenia artysty — charakteryzującym się przejściem od ujmowania procesu historyczno-artystycznego w kategoriach wewnętrznych przemian systemu do włączenia systemów wzrokowych jako specyficznych form języka wizualnego w całą praktykę historyczną, Historia sztuki na nowo zinterpretowana w *Teorii widzenia* miała prawo na nowo wykreślić pole swej działalności, lecz tym razem pole sprzężone z ogólnym rozwojem i motywowane tym rozwojem.

[1975]

UTOPIA OF THE AVANT-GARDE

S u m m a r y

Art history as the history of a specific practice was the key to the whole artistic creation of Władysław Strzemiński. The artist actualized this postulate, arising from the question of the investigation of history, in the wide range of his interests: through theoretical analysis, written programs, pictures and the institutions he organized. History has been creating a basic ground for investigations about the language of visual arts and the sphere within which art functions. Reference to history appeared to be a characteristic feature of the constructivistic avant-garde.

As a constructivist Strzemiński claimed the continuity of artistic development, stressing that only the analysis of historical and artistic processes, within a range of formal development of the plastic arts, can justify a discussion on contemporaneity. Art history as the history of seeing and the adequate laws of visual construction, determined, in the artist's opinion, the ground on which plastic arts were functioning.

Strzemiński supported the autonomy of artistic and historical processes where fundamental criteria are the changes of plastic form. Opposing popular statements about the end of art, Strzemiński has found a stable justification for art. Strzemiński's theory, in contrast with Russian Productivistic concepts, was to leave an isolated, specialised sphere for artistic creativity, securing "reality" in the anti-illusionistic structure of a work of art and also "originality" within the whole sphere of life perceived in the light of a new technical, industrial and rationalized civilization.