

Stefan Krygier

Dialog Krygiera w *Ośrodkach Kondensacji* ze Strzezińskim i awangardami osiągnął niemal wagnerowski wymiar. Można bowiem potraktować obiekt jako przepracowanie form i kodów wypracowanych przez awangardę, przywołanych później w konstrukcji modelowego, wizualnego kalamburu, pełnego ironii i autoironii (...). O ile dzieło konstruktywistyczne winno badać lub wprowadzać racjonalny ład w rzeczywistość świata, to *kondensowane w ośrodkach formy* Krygiera mogą albo prześmiewczo realizować utopię, wybierając się na podbój Kosmosu, albo demonstrować puste znaczenia, cykulujących w przestrzeni form.



09.09.2011-16.10.2011

1923-1997

Stefan Krygier to wybitny uczeń i kontynuator twórczości Władysława Strzemińskiego oraz tradycji łódzkiej awangardy w Polsce po II wojnie światowej. Zmarły w 1997 roku Artysta przez całe swoje życie związany był z Łodzią. Był ważną postacią łódzkiego i polskiego środowiska artystycznego. Po ukończeniu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi uzyskał także dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej. Artysta zajmował się malarstwem, grafiką, działaniami na pograniczu form przestrzennych i environment. Na swoim koncie ma także projekty architektoniczne i urbanistyczne zrealizowane samodzielnie oraz wspólnie z żoną Krystyną. Wiele czasu poświęcił działalności edukacyjnej, kształcąc przez prawie półwiecze tysiące studentów w zakresie sztuk plastycznych i architektury. Co ważne, przez lata pracy w PWSSP (obecnie ASP) w Łodzi oraz w Instytucie Architektury Politechniki Łódzkiej przeszedł wszystkie stopnie kariery akademickiej, której zwieńczeniem był tytuł naukowy profesora oraz liczne wyróżnienia i nagrody. Wieleś i wielorakość dokonań Stefana Krygiera dowodzą, że był człowiekiem wszechstronnym oraz bardzo pracowitym.



Okno, 1946, olej, płótno, 84 x 75, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

1946

Maria Hussakowska

Jakiś czas temu zaproponowano mi, żebym przyjrzała się sztuce Stefana Krygiera, pod kątem – czy też w perspektywie – m oichd oświadczeń m inializmem. Intrygujące wyzwanie, jeś i w oczywisty sposób odrzucimy procedury przykładania miar i oceniania wedle kryteriów wypracowanych w amerykańskim dyskursie.

W taksonomii polskiej historii sztuki Stefan Krygier to przede wszystkim uczeń i kontynuator Władysława Strzemińskiego, artysta w dialogu z Mistrzem i awangardą. Najwierniejszy u czniów,a j egoa kademicka kariery, w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, do pewnego stopnia, traktowana bywa jako rodzaj „zadocęuczynienia” tragicznemu losowi Mistrza. Ten aspekt w jakimś sensie podkreślała też Nika Strzemińska, pisząc w pośmiertnym eseju nie tylko o zażyłej przyjaźni pomiędzy ojcem i Krygierami, ale także o – symbolicznym – matkowaniu, jakiego oczekiwała po śmierci Katarzyny Kobro od wszystkich niemal zaprzyjaźnionych z rodziną kobiet, a doświadczyła właśnie od Krystyny Krygier.

Może mniej poprawnie, ze względu na teoretyczne umocowania, ale kuszące jest zapożyczenie frazy od Andrzeja Turowskiego¹ i pisanie o sztuce Krygiera dostrzeganej w przyjaźni ze Strzemińskim. To niebanalne określenie, mimo braku precyzji, poszerza wiedzę o relacji Krygier-Strzemiński. *Awangardowe marginesy* Turowskiego, to książka, która będzie tu przywoływana wielokrotnie. Oferuje bowiem niezwykle wnikliwe spojrzenie na możliwości odczytań i penetracji takich „ruszowań” w dyskursie historii sztuki współczesnej, jak pojęcia centrum i marginesu, awangardy, symptomów wtórności i nowatorstwa. Pisana z pozycji rewizjonistycznych (także wobec własnego dorobku), pogodzona z utratą dominacji kolejnych pewników i nie zabiegając o konstruowanie nowych, otwiera jednak perspektywy naszej dyscypliny na obszary, które John Ashbery nazwał „innymi Tradycjami” modernizmu. Ewentualnie burza one binarną opozycję nowoczesnych i tradycjonalistów. Wynajdując w polskiej sztuce XX wieku obszary pozornie doskonale przebadane i zderzając je z sytuacjami, dziełami czy twórcami marginalnymi dla *mainstreamu*, Turowski poddaje w wątpliwość ich wcześniejszą kategoryzację, ujawnia nieoznaczone składniki modernizmu.



Kompozycja z cyklu „egipskiego”, 1954, olej, płótno, 81 x 74, wł. prywatna

1954

Trzy postaci - pisarz egipski i tancerki, 1955, olej, płótno, 116 x 81, wł. prywatna



1955

To nie jedyna, rozłożona na biurku książka; inna inspirująca lektura to *Jak zmieniałam zdanie* Zadie Smith². Jej sztuczki warsztatowe sprowokowały mnie do refleksji, że moje pisanie każdego tekstu też wymaga *chóru cheerleaderek*, czyli pomocnych zdań, cytatów; że cudze słowa są ważne – nie tylko w celu zarysowania stanu badań. Wgłębianie się w teksty, to coś więcej niż docieranie do jakiejś wiedzy, postępując tak jak Smith: „Biurko, przy którym piszę, zasłane jest otwartymi powieściami (u mnie – nie tylko). Czytam, żeby zanurzyć się w pewnego typu wrażliwości, uderzyć w określony ton, narzucić sobie dyscyplinę, ... zyskać werbalną swobodę”³.

Ostatnio, zwłaszcza po śmierci Krygiera, w dyskursie wydaje się dominować przeplatanie wątku osobistych relacji z drugim, pryncypialnym, dotyczącym sztuki – jej teoretycznych podstaw i historycznych umocowań. Dobrze charakteryzują tę tendencję wystawy, a także teksty, choćby ten, wygłoszony przez Grzegorza Sztabińskiego na łódzkiej sesji historyków sztuki: *Władysław Strzemiński i jego uczeń. Koncepcja sztuki Stefana Krygiera*. Autor podkreśla rolę permanentnego dialogu w tej relacji, konkludując: „dialog taki, początkowo bezpośredni, a potem kontynuowany jako wciąż podejmowane próby interpretacji dorobku twórcy okazują się ze wzzech miar owocny”⁴. W pracach Krygiera – na różnych etapach jego aktywności – zauważyć też można inne przywołania, nie mniej radykalne, w stosunku do „albertiańskiego” obrazu i reliefu w rozumieniu podgatunku rzeźby, świadome reakcje na dialogi toczące się w sztuce mu współczesnej.

Moją uwagę przykuły dokonujące się w dekadzie lat sześćdziesiątych zmiany w podejściu do przestrzeni – spektakularne w reliefach i zwieńczone *Ośrodkami Kondensacji Form* (niezwykle efektownie eksponującymi się w ogrodzie rodziny Artysty). Prace

1. A. Turowski, *Na obrzeżach awangardy*, [w:] A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 185.
2. Z. Smith, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje o okolicznościowe*, Kraków 2010.
3. Tamże, s. 133.
4. G. Sztabiński, *Władysław Strzemiński i jego uczeń. Koncepcja sztuki Stefana Krygiera*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich*, Łódź 2000, s. 45.

w przestrzeni, o charakterze zdecydowanie nie rzeźbiarskim, odwołują się do konstrukcji modelowych, co łączy je niemal z całą generacją twórców „około 1960/70”. Dla minimalistów najatrakcyjniejsze były modele zapożyczone z innych, nieartystycznych systemów, bo gwarantowały „czystą” obecność, pozbawioną pokusy nadawania sensów, w wypadku krygierowskich *Ośrodków* było inaczej. Modele odwołujące się do matematyki także stwarzają, już przy pierwszym kontakcie, efekt surrealistyczny. Sugeruje to, że w sytuacji otwartej gry, w nieograniczonej przestrzeni oferowanej przez artystę, sztuka i jej systemy są jednak istotne.

Pytanie o minimalizm w kontekście unizmu padało kilka-krotnie. Słowa Strzemińskiego o samowystarczalności dzieła – a więc pełnej autonomii, która wynika z faktu, że „obraz jest przedmiotem, jak wszystkie inne przedmioty otoczenia” – zderzane są z, kluczową dla minimalizmu, kwestią Franka Stelli o materialnej rzeczywistości wzrokowego zjawiska: „Moje malarstwo jest tylko i wyłącznie tym, co można zobaczyć. Obraz jest tylko i wyłącznie przedmiotem... To co naprawdę chcę osiągnąć, i to, czego w rzeczywistości doświadczam to możliwość natychmiastowego ograniczenia całej idei obrazu, bez żadnych nieostrożności. To, co widzisz, jest właśnie tym co widać”⁵. Wspólna jest asemiotyczna natura obrazu, ale każdy z tych artefaktów, obrazów samowystarczalnych i autoreferencyjnych, ma swoją mapę odniesień, a w polu minimalistów spotkamy – bez najmniejszej trudności, bo jest ona wszechobecna – całą abstrakcję geometryczną, w historycznej, „zamykanizowanej” redakcji Alfreda Barra. W oczywisty sposób wykluczono tu, na długie lata, świadomość awangardy Europy Środkowej. W strategiach minimalistów za jeden z wątków przewodnich uznaje się rozbrajanie modernistycznego sześcianu, a w ięc de)konstruowaniu topiib udującychk olejne awangardy sięgające do języka geometrii. Akty przywoływania takiej lub innej opowieści poprzez cytaty lub montaż czasem stwarzają wrażenie – dość nachalne – przesuwania w czasie jakiejś narracji (ale nie miejsce tu na rozwijanie frapującego skądinąd tropu, lektury George'a Kublera uważnie czytane przez minimalistów).

Jeszcze inne lektury wpłynęły na przekonanie o historyczności sztuki, które wyznawał nie tylko Donald Judd, wierny w tym punkcie uczeń Meyera Schapiro. W licznych tekstach Judda przejawia się wiara, że sztuka gdzieś zmierza, w jakimś kierunku i nie zniknie jak kostki lodu, które wrzucono do wrzątku. Judd do końca wierzył również, że w samych obiektach tkwi sens i znaczenie – podobnie myślał Stefan Krygier. Wielokrotnie pisał o konieczności twórczej konfrontacji wiedzy o sztuce, jej historyczności i praktyki: „Wielu (...)o becnych,k rzytkówi t eoretykóws ztuki,d ziałab ez własnego zaplecza artystycznego, dając tym samym niepełny pogląd o dziele sztuki”⁶. Uważał – znowu jak minimalści i wielu twórców awangard – że artysta musi być krytykiem i teoretykiem zarazem. Już jako wykładowca ubolewał nad stanem wiedzy i kultury wizualnej, przywołując Strzemińskiego, dla którego „dorobek całej sztuki był warszatem dobiekań i analiz. Na podstawie syntezy wynikającej z procesu naukowo-intelektualnego, jak i wrażliwości, a także kultury plastycznej wyłaniał się konkretny kształt jego prac”⁷. Sam Krygier „zwrócił się w kierunku historii sztuki i poprzez jej analizę szukał swojej koncepcji artystycznej. (...) Poszukiwał formy nie abstrakcyjnie, ale odwołując się do percepcji dzieł dawnych. W sposobie odbioru ich układu chciał znaleźć podstawy własnej sztuki”⁸. Tego też uczył swoich studentów, wątek „prawdziwej historii sztuki”⁹ – wychodzącej naturalnie od *Teorii widzenia* i opierającej system wartościowania na dogłębnej analizie dzieł – eksponując we wspomnieniach zarówno Jerzy Trelński, jak i Grzegorz Sztabiński.

Podobieństwa z procedurami minimalistów są oczywiste. Kompilowali oni historię sztuki, swojego ulubionego wykładowcy Meyera Schapiro, z wersją historii sztuki powieszoną w salach MoMA przez Barra jr. Schapiro dowodził w swoich tekstach, często łączących problematykę sztuki epok odległych ze współczesnością, że możliwa jest prawdziwie krytyczna postawa awangardyw obecysystemu,ż en at ymp olega dążenie do najwyższej wartości, o którą zabiega sztuka – do wolności.

Teorie Schapiro były czymś w rodzaju ostatniej barykady dla intelektualistów nowojorskiej lewicy – a przede wszystkim dla malarzy awangardy – poszukujących punktów oparcia dla indywidualizmu, który miał być czymś absolutnie odmiennym od gremialnie potępianego, burżuazyjnego indywidualizmu. Atrakcyjność tekstów Schapiro nie tylko w gronie profesjonalistów, podkreślała ich oryginalność – on pierwszy badał intrygujące romanse arabskie i powiązaniu ze współczesną sztuką abstrakcyjną Jacksona Pollocka i Williama de Kooninga. Wprowadzając sztukę aktualną do dyskursu historii sztuki – co było wówczas prawdziwą rzadkością – dokonał znaczącego wylomu, a w oczach artystów akademicka dyscyplina niebylewale zyskała.

Trudno nie wspomnieć o zasadniczym konflikcie: w modernistycznym świecie racjonalistycznego społeczeństwa Strzemińskiego – delikatnie mówiąc – nie ma miejsca na apoteozę wolności.

Jaki był i jak się zmieniał stosunek Krygiera do kwestii społecznej unifikacji, jednostkowych przywilejów, włącznie z jednostkowością autora? Jak wiemy, wołał pracować w biurze projektów jako architekt niż zgodzić się na rygory socrealizmu jako artysta. Odmowa, to jednak marginalizacja, dlatego też ważnym ogniwem była działalność w grupie artystów skupionych wokół Konrada Swinarskiego w ówczesnym Stalinogrodzie (ST-53).

Zanim o tym, może wreszcie o samej sztuce Krygiera. Najpierw w kontekście *Teorii widzenia*, bo z odczytania metody architektonizacji krytycy wiązały co najmniej dwa okresy jego twórczości poszukiwań. Pierwszy, skupiony na sztuce egipskiej, a właściwie jej percepcji, polegał na tropieniu możliwości wiązania różnorodnych kształtów. Impulsem dla następnego etapu stała się podróż do Egiptu i kontakt z oryginałami, możliwość bezpośredniego wejścia w sferę światła i mroku, i nie tylko wzrokowego śledzenia modyfikacji jednej formy. O inspiracjach Doliną Królów w Luksorze tak pisał sam artysta: „Obrazy z mocno modelowaną fakturą wielokrotnionych 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 przestrzeń”¹⁰. Ale to już tylko konsekwencje zapamiętanego w Luksorze spotkania z przestrzenią wyłaniającą się „w sferach światła i mroku”¹¹. Pytając o samo doświadczenie „tamtej” przestrzeni, enigmatyczną wypowiedź Krygiera można by rozwinąć, przywołując opis doświadczenia Roberta Morrisa – „W centralnej i południowej Ameryce dziedziczne, platformy świątynne i różne konstrukcje takie jak obserwatorium Majów, otwierają się ku niebu w ten sam sposób. Wysockości się różnią, perspektywy zakłócają. Reakcje behawiorystyczne są odmiennie, mniej pasywne niż wobec normalnych przestrzeni architektonicznych. Fizyczne akty widzenia i doświadczenia tych ekscentrycznych struktur w pełniejszej sposób stają się funkcją czasu (...)”¹². Ciało w ruchu to klucz, który oferuje Morris, nie tylko do czytania własnej sztuki. Przywoływane przez niego rozróżnienie w odbiorze przestrzeni pomiędzy „ja przedmiotowym” a „ja podmiotowym” – z ich kulturowymi mocowaniami – prowadzi go do stwierdzenia:



Kompozycja, 1957, olej, płótno, 43,5 x 55, wł. prywatna

1957



„Wymiar czasowy rozdziela »ja podmiotowe« i »ja przedmiotowe«. W stosunkowo bezpośredniej percepcji przedmiotów – spotkania, po którym następuje ocena i osąd – istnieje niewielkie rozsuniecie czy szczelina między tymi dwoma modelami.

Doświadczenie przestrzenne, wymagające fizycznego ruchu i ciągłości, niezmiennie wprowadza między te dwa modele rozciągłość”¹³. Prehistoryczna architektura Majów, Peru i nadal tajemnicze linie z Nazca dały poznać Morrisowi tę szczegółowość. Pobyt w Egipcie, wejście pomiędzy „sfery światła i mroku” chyba uświadomił Krygierowi, że to doświadczenie wymusza rozważanie przestrzeni, wychodzące poza koncepcje Strzemińskiego, że może oko nie jest instancją ostateczną. „Architektonizacja tak pojęta przestaje być konsekwencją powiodu, którego rolę podkreślał Strzemiński. Staje się rezultatem celowej konstrukcji opartej na przemysłowym modyfikowaniu, dodawanych do siebie form”¹⁴ – zauważa Sztabiński.



Kompozycja w czerwieni, 1963-64, olej, płótno, relief, 50 x 30, wł. prywatna

1964

Partnerem projektu jest

Redakcja: Agata Mendrychowska; projekt: Andrzej Walczak; opracowanie graficzne: Anna Chodórek; fotografie: Włodzimierz Pietrzyk; korekta: Anna Laniecka-Leder, Agata Mendrychowska

Na okładce: Stefan Krygier, lata 70.; fotografia z archiwum Rodziny Artysty

5. Frank Stella, [w:] *Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser (1966)*, cyt. za: M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja pojęcia awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003, s. 20.
6. S. Krygier, *Wspomnienia*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 46.
7. S. Krygier, *Władysław Strzemiński – artysta i pedagog. Wspomnienia*, [w:] *Władysław Strzemiński. In Memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 42. Cyt. za: G. Sztabiński, *Między percepcją a formą. Koncepcja sztuki Stefana Krygiera*, [w:] *Stefan Krygier /1923-1997/*, red. K. Knapik, kat. wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 20.
8. G. Sztabiński, *Między percepcją a formą. Koncepcja sztuki Stefana Krygiera*, op. cit., s. 22.
9. Zob. wywiady zarejestrowane na filmie z wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w 2009 roku.
10. S. Krygier, (szkie autobiograficzny), [w:] B. Kowalska, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s.111.
11. Tamże.
12. R. Morris, *Czas teraźniejszy przestrzeni*, [w:] *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, K. Krümmel, K. Słoboda, Łódź 2010, s. 77.
13. Tamże, s. 72-73.
14. G. Sztabiński, *Między percepcją a formą. Koncepcja sztuki Stefana Krygiera*, op. cit., s. 22.

Nie mogę się zgodzić z Bożeną Kowalską, która traktuje egipskie fascynacje Krygiera jako coś wyjątkowego w czasach skupionych na nowoczesności¹⁵. Wśród polskich progresywnych artystów, z przyczyn oczywistych, do wielu wymarzonych konfrontacji ze sztuką historyczną – w poszukiwaniu „innej” przestrzeni – nie doszło, bo nie mogło dojść. Ale tropienie kanonu w dorobku minionych wieków było motorem wielu. Anna Baranowa pisze: „Piotr Potworowski szukał kanonu w sztuce neolitu, Nowosielski w Bizancjum, Ewa Kierska u Giotta”¹⁶. Nie o tropienie kanonu jednak chodziło Krygierowi, a jeśli nawet, to chyba ważniejsze okazało się wejście w przestrzeń Luksoru. Natomiast artyści z innych środowisk, w latach 50. i 60., wiele podróżowali; najbardziej ewidentnym przykładem był Ad Reinhardt, który wakacje spędzał w podróży, „żeby to wszystko zobaczyć na własne oczy”, a potem na wykładach prezentował po 500 slajdów z Indii, Chin lub Kambodży. W tych zajęciach uczestniczyli przyszli minimaliści, których zainfekował tą potrzebą (o czym kilkakrotnie pisałam szerzej). Z kolei Robert Mangold badając płaskość obrazu, w odniesieniu do trójwymiarowego kontekstu architektury, odwoływał się do Cimabuego i innych mistrzów sieniejskich¹⁷. Wychodząc poza ten krąg wspomnieć trzeba o paru europejskich artystach – oprócz Yves’a Kleina *Błękitnego Buddy penetrującego pustkę*, jest Lucio Fontana przecinający płótno w geście złapania przestrzeni, którą zdaniem Morrisa określa czas teraźniejszy¹⁸, są też inni.

Robert Morris konstatuje: „Być może najbardziej przekonującym aspektem minimalizmu był fakt, że była to jedyna sztuka przedmiotów (poza oczywistym przykładem architektury), która kiedykolwiek próbowała mediować między notacyjną wiedzą

1970



Z cyklu: *Kolineacje II*, 1970, drewno, sklejka, emalia, 70 x 70 x 17, wł. prywatna

Ośrodek Kondensacji Formy II (fragment), 1971, drewno, emalia nitrocelulozowa, 160 x 160 lub w rozbudowanej postaci 200 x 200 wł. prywatna



1971

płaskich zagadnień (takich jak systemy, to co schematyczne, logicznie skonstruowane i rozmieszczane, założone) i kwestiami przedmiotów (relatywnością percepcji w głębi). Mediacja stanowi jednak delikatny i często krótkotrwały stan rzeczy¹⁹.

Kolineacje to termin, który Krygier zapożycza z geometrii. W słownikowej wersji to: „wzajemnie jednoznaczne odwzorowanie przestrzeni geometrycznej na siebie, w którym obrazem prostej jest prosta. Inaczej mówiąc, kolineacje zachowują współliniowość punktów. Kolineacje można zdefiniować w każdej geometrii, w której da się sensownie zdefiniować pojęcie prostej, czyli współliniowości. Na przykład na płaszczyźnie euklidesowej, w przestrzeni euklidesowej (dowolnego wymiaru skończonego), przestrzeni afinicznej oraz na przestrzeni rzutowej (dowolnego wymiaru skończonego)”. W tak zatytułowanych pracach, działaniach na płaszczyźnie, skoncentrowanych na analizie przekształceń formy, artysta bada, jak daleko posunięta modyfikacja jest możliwa, bez burzenia jednolitego charakteru układu. Intrygujące wydaje się też odejście od płaszczyzny. Praca z reliefami i ich „dziwną” przestrzenią. Niekiedy prostota układu i wymuszana przez nią wzrokowa operacja góra-dół zwozdi, zaburzając nasze „naturalne” widzenie i myślenie o symetrii. Formy pokryte monochromatycznym, mocnym kolorem, emalią nitrocelulozową (o niezwykłym dla tamtego czasu charakterze), często wykorzystujące mocny kontrast czerwieni i czerni, stwarzają wrażenie modeli do ćwiczeń.

Zaginione *Konflikty* z 1968 roku skonstruowane są na białej przestrzennej kratownicy, mocowanej na ciemnym tle, z kilku okien sphywa miękka forma, jakby zatrzymana w procesie – grawitacja daje o sobie znać. Trudno pozbyć się uczucia dyskomfortu: relacja pomiędzy twardą geometrią, rastrem, ikonizną figurą modernizmu,

rają się ze sobą formy geometryczne i biomorficzne „skonfliktowane” w początkach awangardy, a pogodzone gestem Peggy Guggenheim, a także strukturalnym ujęciem Jeana Piageta.

Nie widziałam *Ośrodka Kondensacji Formy*. Znam go tylko z opisów, zdjęć i filmów, a jednak zaryzykuję śledzenie transformacji przestrzeni w tym najbardziej monumentalnym dziele Krygiera. Sama struktura powiela pewne wcześniejsze rozwiązania: jest duża biała kratownica, na której – i wokół której – rozgrywiają się kolineacje form. Niektóre z organicznych form, znanych w mniejszej skali z wcześniejszych prac, rozszadają strukturę. „Obie te, siłą agresji wydobyte formy były rodniami kulek czarnych, czerwonych i czerwono-czarnych, które podjęły podóbį plażowego i mieszkalnego otoczenia Osiek”²¹ – pisała, w trochę młodopolskiej poetyce, Kowalska, wielka admiratorka tych prac.

Wyjątkowość tej struktury – i jej wariantów – uderza do dzisiaj. Wizualnie jest ewidentnie z tamtych lat (barwna, wesoła, konkretna i dynamiczna), a równocześnie intryguje niejasnymi relacjami z miejscem i przestrzenią. Czytać ją można na różne sposoby i aspekt konceptualnego interwencjonizmu niekoniecznie musi być najważniejszy. Mamy także strukturalizm, o którym wspomina Baranowa²², a który wspierał intelektualnie minimalizm, w jego wczesnej fazie inicjacji. Jack Burnham, amerykański teoretyk i artysta – trochę w cieniu dzisiaj, a bardzo wówczas czytany – napisał kilka książek penetrujących możliwości metodologii nowych badań opartych o narzędzia strukturalne²³, a w pracach wizualnych wykorzystywał też



1972

Przekształcenie II, 1972, olej, płótno, 60 x 60, wł. prywatna

15. B. Kowalska, *Stefan Krygier – dzieje twórczości*, [w:] *Stefan Krygier. Otwartość formy*, red. M. Krygier, B. Świerkowska-Józwiak, kat. wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2009, s. 7.
16. A. Baranowa, *Widzieć i oddziaływać. O twórczości Stefana Krygiera*, [w:] *Stefan Krygier. Otwartość formy*, op. cit., s. 7.
17. N. Princenthal, *A Survey of the Paintings*, [w:] R. Shiff, R. Storr, A. C. Danto, *Robert Mangold*, London and New York 2004, s. 224.
18. To koncepcja, do której Robert Morris powraca wielokrotnie (zob. R. Morris, *Czas teraźniejszy...*, op. cit., s. 69–83. O podobieństwie działań Lucio Fontany pisze między innymi B. Buchloh, *Structure, Sign and Reference in the Work of David Lamelas*, [w:] *Neo-Avanguard and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975, An October Book*, The MIT Press, Cambridge, MA and London 2000, s. 309.
19. R. Morris, *Po linii Nazca (Aligned with Nazca, 1975)*, [w:] *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, op. cit., s. 67.
20. S. Krygier, *Stefan Krygier. Otwartość formy*, op. cit., s. 13.
21. B. Kowalska, *Stefan Krygier – dzieje twórczości*, op. cit., s. 11.
22. A. Baranowa, op. cit., s. 7.
23. J. Burnham, *The Structure of Art*, Brazziler, New York 1971; J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, Brazziler, New York 1973; J. Burnham, *Systems Aesthetics*, [w:] *Great Western Salt Works*, Brazziler, New York 1974, s. 15–25.

„notacyjną wiedzę płaskich zagadnień” materializowanych w przestrzeni za pomocą aluminiowych taśm i jarzeniówek²⁴.

W wypadku *Ośrodek Kondensacji III* ta „notacyjna wiedza Morrisa” operuje w trzech systemach. Fizyczna dosłowność białej kratownicy, o bardziej złożonym module niż poprzednio, rezonuje chaotyczny tylko z pozoru układ miękkich żebrowanych form (mniej przywodzących na myśl Miró), z charakterystycznym wgłębieniem, czasem wypełniających pola, czasem je wręcz rozszadających. Możliwość jest więcej, niektóre z antyetycznie sytuowanych form wyrzucają z siebie w przestrzeń drobne elementy, w których również dominuje kombinacja twardych kątów i miękkich krzywizn. Nic nie jest zbalansowane, co znowu potwierdza modelowy – czyli demonstracyjny – charakter konstrukcji. Białe szkielet to też rusztowanie m ocnymk onturach, o om as ilnep lastyczned zialanie. W yrzrucenew p rze-strzezi elementy tworzą pewne konstelacje, zmuszające do myślenia o regulach rządzących układem. Krygier zapewne zgodziłby się z Morrisem: „nie jest szczególnie zaskakujące to, że sztuka zmierzająca w stronę większej konkretności i oddalona od iluzjonizmu, związała się z zasadniczo idealistyczną obrazowością tego co geometryczne. Spośród możliwych do pojęcia i doświadczenia rzeczy zarówno to co symetryczne, jak i to, co geometryczne najłatwiej utrzymują się w umyśle jako forma”²⁵. Dlatego z „ośrodkiem kondensacji” chętnie identyfikujemy „białe kuby” (zapominając nawet o ich alegorycznym sensie). Intensywny, niemodulowany kolor, przynależny – do niedawna – bardziej rzeczom niż sztuce ma walor, który Donald Judd nazywał kolorem „o dużej zawartości”, „autoreferującym”. Tak rozumiana barwa współorganizuje obiekty²⁶. Tutaj inaczej, ale czy nasze odczucie ustrukturyzowania elementów wobec siebie i tego co je otacza, czyli przestrzeni, gubi się wraz z obserwacją oddalających się od źródła części? Czy za każdym razem wyodrębniamy geometryczne stełaż, majestatyczne formy i rozbiegające się we wszystkich kierunkach elementy? Czy rozpoznaniu struktury służy bardziej wyobraźnia, czy też artysta wolałby chłodną refleksję? Generalizujące opisy sztuki tamtej dekady zakładają odchodzenie od intuicyjnego odbioru na rzecz strukturalności i w efekcie intelektualizacji percepcji²⁷. Czy artysta zakładał w tym wypadku psychosomatyczne oddziaływanie? Jeśli pójść tym tropem to ważny będzie rozmiar.

O estetycznym problemie ilości pisał Georg Simmel: „z czysto artystycznych uwarunkowań tyżących naoczności rzeczy z jednej strony, z naszej psychofizycznej struktury z drugiej strony wynikają wymogi co do ilościowych aspektów dzieła sztuki; z wewnętrznego znaczenia rzeczy, z ich duchowego sensu, z nieodpartych skojarzeń treściowych płyną inne wymogi”²⁸. Minimaliści – mimo, że nie znam odwołań do Simmla – potraktowali tę myśl niebywale serio. W latach 90. i później operują monumentalną skalą, określaną jako „wagnerowska”, a Morris widzi to jako „próbę odzyskania transcendentnych wartości purytańskich”²⁹. Rosalind Krauss nadal jednak uważa: „aby odkryć system tej sztuki, należy udać się w świat pozbawiony swego centrum, świat zaślepienia i przekształceń, w którym nic nie jest uzasadniane objawieniami transcendentnego”³⁰.

DIALOG Krygiera w *Ośrodkach Kondensacji* ze Strzezińskim i awangardami też osiągnął niemal wagnerowski wymiar. Można bowiem potraktować obiekt jako pracopracowanie form i kodów wypracowanych przez awangardę, przywołanych później w konstrukcjach odolowego, w izualnegok alamburu, p elnegoi roniii, (kiedyt ow yprduko-

Forma przestrzenna, lata 70., żywica epoksydowa, lakier, wł. prywatna

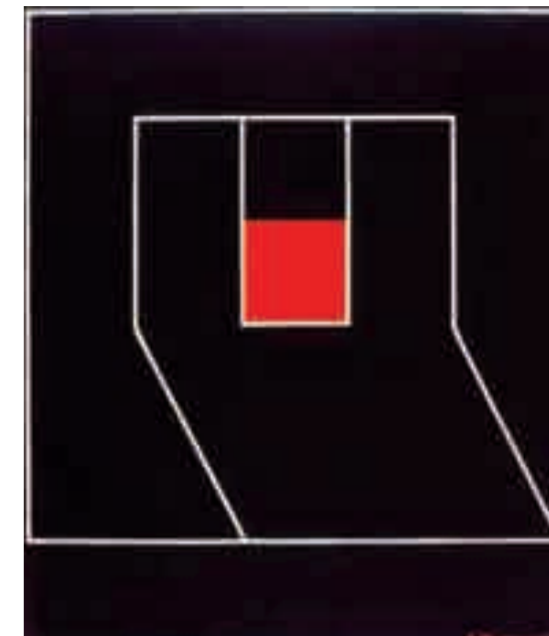


wane piłeczki pingpongowe łądowały w oczodolach artysty, może nieo ślepiając go, ale prowokując do wywołania z pamięci ikony modernizmu – *Portretu Apollinaire’a* namalowanego przez Georgio de Chirico³¹. O ile dzieło konstruktivistyczne wino badać lub wprowadzać racjonalny ład w realność

I. 70.

świata, to *kondensowane* w *ośrodkach formy* Krygiera mogą albo prześmiewczo realizować utopię, wybierając się na podbój Kosmosu, albo demonstrować puiste znaczenia, cyrkulujących w przestrzeni form. Nie zapominajmy o kolineacji, wedle słownika jej łaciński źródłosłów – *collineo* – to trafiać do celu.

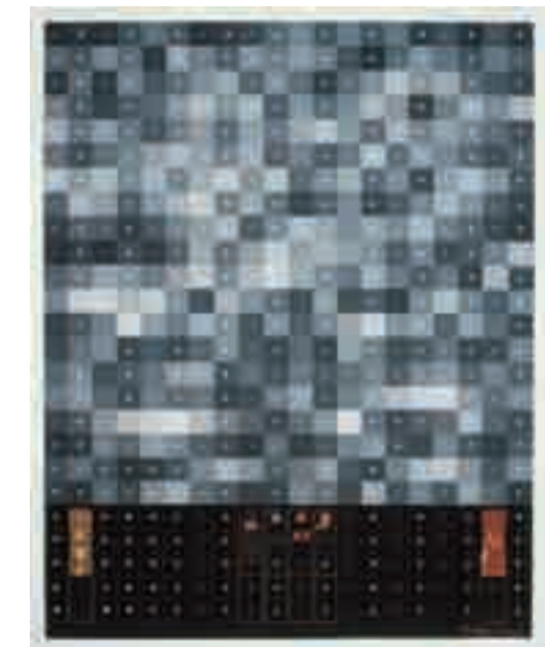
24. Na przykład *Two Four – Unit Modular Tapes* z 1968 roku.
25. R. Morris, op. cit., s. 42.
26. Osobno obiektów Judda polega na wskazanej w *Specific Objects*, i powtarzanej po wielokroć zasadzie operowania niepodzielną całością, bez możliwości i wydobycia i zestawiania, kontrastowania ze sobą części. Dla Judda i wielu innych pewnikiem było twierdzenie, że „między częściami nie ma relacji”. G. Guericco, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
27. B. Schröder, *Konkrete Kunst, Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos*, Berlin 2008, s. 43.
28. G. Simmel, *Ilość estetyczna*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejsowy*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 147.
29. R. Morris, *Rozmiar ma znaczenie*, [w:] *Uwagi o rzeźbie...*, op. cit., s. 93.
30. R. Krauss, *LeWitt in Progress*, „October” nr 6, 1978.
31. Por. Fotografia autorska, *OKF I*, 1970, [w:] *Stefan Krygier. Otwartość formy*, op. cit., s. 18.



1977

Penetracja przestrzeni I, 1977, olej, płótno, 70 x 60, wł. prywatna

1978



Sześć razy Nofret, 1978, olej, płótno, 81 x 65, wł. prywatna

Geometria fraktalna w twórczości Stefana Krygiera

Henryk Żołądek

Wydaje się, że sztuka współczesna ma wiele wspólnego z matematyką. Obie dziedziny ludzkiej działalności stawiają sobie za jeden z celów dotarcie do możliwie szerokiego grona odbiorców. Pewnym rozczarowaniem powinien zatem napawać fakt, że przytaczająca większość społeczeństwa otwarcie przyznaje się, że nie wie, o co chodzi w nowoczesnej sztuce, a ich znajomość matematyki ogranicza się do przebrnięcia przez egzamin maturalny. Oczywiście to w najmniejszym stopniu nie skłania prawdziwych artystów i zapalonych matematyków do przerywania swych prac lub porzucania badań.

Inny wspólny mianownik obu dziedzin to aspekt estetyczny. Z mojej (nieco naiwnej) obserwacji wnioskuję, że artysta, tworząc obraz lub rzeźbę, dba, aby jego dzieło poruszało odbiorcę. Często polega to na odniesieniu do natury, ale także na skojarzeniach bardziej abstrakcyjnych. Matematyk (a uważam się za matematyka) też musi dbać o estetykę swoich artykułów – nawet, jeśli jego (z trudem osiągnięty) wynik jest ważny, ale niezrozumiałe zredagowany, nie będzie opublikowany w renomowanym czasopiśmie. Inną sprawą jest kwestia „mody” w obu dziedzinach, ale nie będę się nad nią zatrzymywał.

Znaczna część twórczości Stefana Krygiera ma związki z matematyką, a ściślej: z geometrią i tak zwanymi fraktalami.

Geometria jest jedną z trzech głównych gałęzi matematyki, pozostałe to algebra i analiza. Właśnie figury geometryczne najczęściej pojawiają się w sztuce, gdzie są nazywane formami. Władysław Strzeziński, nauczyciel Stefana Krygiera, był nowatorem w tym obszarze. Spotkałem się z wykorzystywaniem teorii liczb (działu algebry) w sztuce (Garcia), ale analiza jest raczej odporna na artystyczne zakusy.

Niezwykłym ażnym jawiskiem, w ystępującym p raktyczniew wszystkich dziedzinach nauki i sztuki, jest symetria. Mówimy, że dana figura geometryczna

1982



Odpoczywająca, 1982, olej, płótno, 62 x 79,5, wł. prywatna

jest symetryczna, jeśli istnieje nietyralne przekształcenie (izometria) tej figury w siebie. Wszystkie takie przekształcenia tworzą grupę zwaną grupą symetrii figury.

Najprostszym przykładem jest symetria zwierciadlana – grupa symetrii jest dwuelementowa, bo dwukrotne powtórzenie (podwójna iteracja) odbicia lustrzanego prowadzi do przekształcenia identycznościowego. Innym przykładem jest grupa cykliczna rzędu n , która składa się z obrotów wokół ustalonej osi w przestrzeni (lub wokół punktu na płaszczyźnie) o kąty będące krotnościami kąta $360^\circ/n$; jest ona generowana przez jeden element, obrót o kąt $360^\circ/n$, którego n -krotna iteracja jest identycznością. Ale istnieją bardziej złożone grupy. Na przykład, grupa symetrii sześcienu składa się z 24 przekształceń i nie jest cykliczna. Istnieją też grupy nieskończone, gdzie oprócz obrotów (lub odbić) występują dodatkowo przesunięcia. Takiej symetrii (co prawda, tylko lokalnie) podlega, na przykład, układ peków na lodocy.

Pięknie o symetrii w przyrodzie i sztuce klasycznej pisze H. Weyl w książce *Symetria*. Bez pojęcia symetrii fizyki nie byłiby w stanie zrozumieć zjawisk kwantowych i własności cząstek elementarnych. (Ciekawe, kiedy artyści odkryją niezwykły świat fizyki kwantowej?).

Oczywiście artyści nie muszą kopiować rysunków z podręczników do geometrii lub biologii. Mają oni swoje sposoby, aby odkryć i uwiecznić symetrię (być może niepełną) w tworzonych

przez siebie formach. Bardzo dobrze to widać w *Ośrodku Kondensacji Formy*, *Konfliktach*, *Kolineacjach* czy w *Przekształceniu sześcienu* autorstwa Stefana Krygiera. Bardzo wdzięcznymi obiektami geometrycznymi są fraktale. Samo słowo „fraktal” wyraża fakt, że taki obiekt ma ułamkowy (po angielsku *fractional*) wymiar. Istnieją fraktale na płaszczyźnie, które mają wymiar pomiędzy 1 i 2: gdy mierzymy ich długość, to wychodzi nieskończoność, a gdy mierzymy ich pole, to dostajemy zero. Przykładowo, wymiar linii brzegowej Norwegii na mapie wynosi około 1,52.

Bardzo popularne jest produkowanie obiektów fraktalnych na komputerze. Jest to na tyle proste pojęciowo, że pokuszę się o opisanie odpowiedniego przykładu. Niech A będzie kwadratem na płaszczyźnie o boku 1 oraz niech f i f' będą prostymi (afinicznymi) przekształceniami płaszczyzny takimi, że każde z nich przekształca A na czworobok, $f(A)$ lub $f'(A)$, który leży ściśle wewnątrz A . Wybierzmy dowolny punkt x_n z A i przyłożymy do niego albo r zekształcenie f albo r zekształcenie f' każde z kreślonym prawdopodobieństwem. Otrzymamy punkt x_{n+1} równy albo $f(x_n)$ albo $f'(x_n)$; oczywiście, x leży w A . To samo powtarzamy w odniesieniu do punktu x_{n+1} i dostajemy x_{n+2} (lub x_{n+3}) itd. Okazuje się, że otrzymany w ten sposób ciąg punktów x_n przy dużych n zaczyna układać się w zbiór fraktalny, który jako żywo przypomina liść paproci.

B. Mandelbrot (zmarły w zeszłym roku matematyk polskiego pochodzenia) był prekursorem teorii fraktali. Istnieje tak zwany „zbiór Mandelbrota”, który można łatwo wygenerować na komputerze (z pomocą prostego przekształcenia płaszczyzny w siebie) i który ma bardzo skomplikowaną (i nie do końca zbadaną) strukturę. Znany fizyk R. Penrose w książce *Nowy umysł cesarza* podaje zbiór Mandelbrota jako przykład na ułomność (nierekurencyjność) formalnej matematyki i na dzieło sztuki odkryte (nie stworzone) przez człowieka.

Ważną cechą większości figur fraktalnych jest ich samopodobieństwo: jeśli taką figurę odpowiednio pomniejszymy i przesuniemy, to nałoży się ona dokładnie na właściwy podzbiór wyjściowej figury. Można powiedzieć, że figura w małej skali jest taka sama jak w dużej skali – tak jest w przypadku komputerowego liścia paproci.

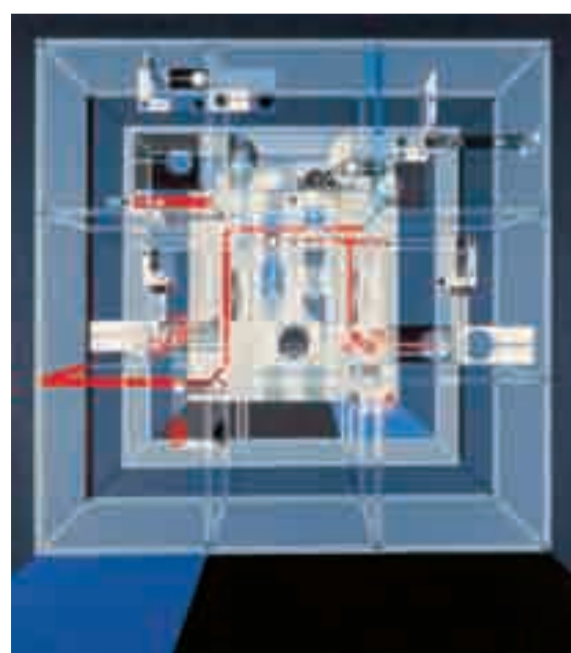
Właśnie samopodobieństwo występuje w wielu obrazach Stefana Krygiera: *Multiplicacja*, *Przestrzeń konkretna*, *Eo ipso*, a nawet w obrazach inspirowanych sztuką antyczną. Trzeba też przyznać, że samopodobieństwo w obrazach Stefana Krygiera występuje tylko w ograniczonej skali. Niemniej, skojarzenie z fraktalami jest nieodparte. Również w jego kompozycjach *Ośrodku Kondensacji Formy* można dopatrzyć się cech fraktalnych.

Na koniec chciałbym odnieść się do takich obrazów Stefana Krygiera, jak *Czarna kula*, ...*dla Giorgione czy Uczta u Lukrecji Borgii*. Według mnie ich podstawową cechą jest natarczywa trójwymiarowość. Artysta tłumaczył to na swój sposób (chodziło mu o wydobycie na pierwszy plan pewnych ukrytych cech), ale dla mnie jest to interesujące z geometrycznego punktu widzenia.

Prof. dr hab. Henryk Żołądek kieruje Zakładem Układów Dynamicznych na Wydziale Matematyki, Informatyki i Mechaniki Uniwersytetu Warszawskiego. Jest autorem ponad 70 prac naukowych z matematyki.

Z Krystyną Krygier i Moniką Krygier

rozmawia Stefan Szydłowski



1987

Symultaniczne przedstawienie Ośrodka Kondensacji Formy III w iluzorycznej przestrzeni obrazu, 1987, olej, płótno, 152 x 133, wł. prywatna

Stefan Szydłowski: Czy Strzeziński dla Stefana Krygiera był bardziej Mistrzem czy nauczycielem?

Krystyna Krygier: Najpierw był profesorem, nauczycielem, później Mistrzem przyjaciąciem, nie można na to patrzeć tak analitycznie, gdyż to było wszystko uwikłane w bieżące życie i jedno z drugim się przeplatało. Zaczął być Mistrzem, gdy co do pewnych pojęć w sztuce i w myśleniu o sztuce zaczęli się zgadzać. Stefan, jako były student, szybko zaczął realizować wspólne idee, organizować wystawy, to były takie czasy, że studiowało się szybko i wchodziło się w życie szybko. Dołożyło się do tego to, że jak Stefan zaczynał na poważnie swoje kontakty ze sztuką, to też od razu wpadł w sprawy teorii. Dochodziły jeszcze trudy wynikające z czasu i sytuacji rodzinnej Strzezińskiego. Stefan nosił do Kobra prezenty dla Niki i pieniądze od Strzezińskiego. Pracował ze Strzezińskim nad tekstami.

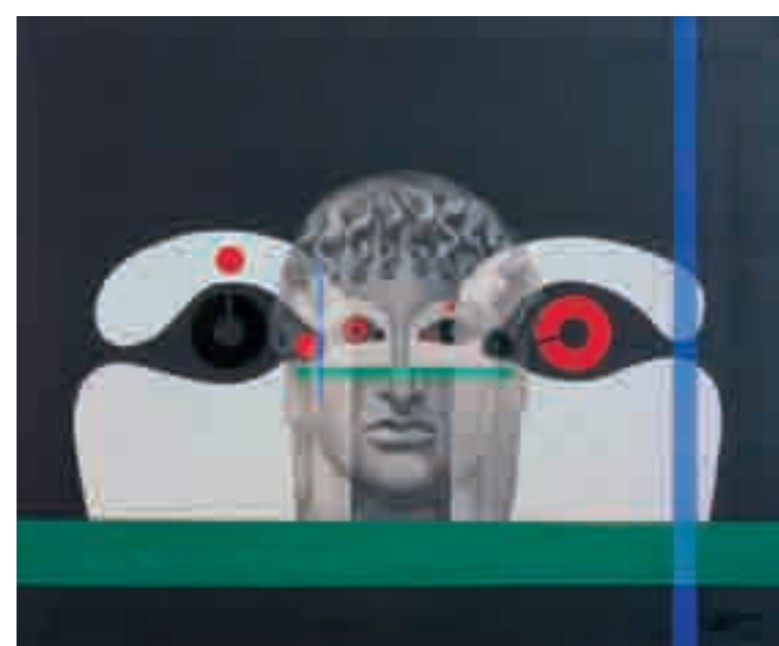
S. Sz.: Chciałbym zapytać o pojmowanie i uprawianie sztuki („wytwór dociekań intelektualnych” – B. Kowalska): artysta i/czy naukowiec?

K. K.: To nic złego jak artysta myśli. Powinien przemyśleć to, co robi, zanim poda do wiadomości ogólnej. Myślę, że i w tej kwestii miał na Stefana wpływ zawód architekta, o tym trzeba pamiętać. W jego przypadku nie ma zastosowania ścisły podział: artysta lub naukowiec. Jest daleko idące podobieństwo obojga Strzezińskich i Stefana. Strzeziński zaczął w szkole inżynierskiej, Kobra studiowała architekturę, podobna była historia ze Stefanem. Dodatkowy wpływ miał ówczesny klimat, otwarcie na sztukę użytkową, żywe tradycje Bauhausu, to właściwie zaczął i rozpowszechnił Strzeziński. To nam wkładał na studia do głów; sztuka nie jest po to, żeby była, ale ona ukierunkowuje również działalność w obrębie innych dziedzin. Strzeziński do tego przykładł dużą wagę, i jego studenci też.



Figle Hatshepsut II, 1985, olej, płótno, 132 x 117, wł. prywatna

1985



1988

Apolon – spojrzenie poziome, 1988, olej, płótno, 53 x 63, wł. prywatna

S. Sz.: Czy znając kłopoty Strzezińskiego, Stefan Krygier wybrał architekturę jako coś w rodzaju azylu?

K. K.: Po pierwsze sprawa jest bardzo oczywista. Po skończeniu studiów obowiązywał nakaz pracy, stąd miejscem pracy było biuro projektowe, trzeba było pracować zawodowo. Kontynuował studia na Politechnice Warszawskiej, której dyplom z architektury w owym czasie był wysoko ceniony. Miał propozycję, by zostać tam na doktoracie, ale wtedy pochłonęły go sprawy malarstwa i wszystko poszło tak, jak wiadomo. Człowiek niby decyduje o swoich krokach, ale na te decyzje ma wpływ rodzaj drogi, chodnika, i tutaj też coś takiego miało miejsce. Stefan dzięki architekturze był zupełnie niezależny.

S. Sz.: Jak to było możliwe, że jeszcze na studiach stanęliście Państwo w pierwszym szeregu ówczesnego życia artystycznego?

K. K.: Stefan w Łodzi założył Klub Artystów i Naukowców i zaczęliśmy wystawiać w YMCE, gdzie pracował przyjaciel Stefana jeszcze ze szkoły średniej, Płycia. Jak już mieliśmy własne mieszkanie, wszystko stało się dosyć proste – było gdzie zaprosić Strzezińskiego, pokazać, co się robi i uniknąć różnych „utrudnień”, które miały miejsce na mieście. Hanka Orzechowska czy Danusia Kulanka miały towarzyskie kontakty sprzyjające współpracy z innymi środowiskami. Julian Przyboś bardzo opiekował się Strzezińskim w jego chorobie, nawiązały się stosunki towarzyskie, ale jednocześnie nie przestawaliśmy intensywnie, z prawdziwym przekonaniem, zajmować się sztuką. Powstała grupa artystyczna poza Związkiem (ZPAP), który dla nas, od Strzezińskiego, nie był przyjazny. Nie tylko powodzenie, ale i kłopoty spajają.

S. Sz.: Jak doszło do wystawy Od baroku do kubizmu w 1948 roku?

K. K.: On to sam zorganizował. To bardzo istotne dla rozumienia rozwoju sztuki w historii. Później powstały książki dotyczące rozwoju sztuki, powstał kierunek. Doszło do kontaktu ze Śląskiem, z Grupą St-53. To Swinarski ściągnął tam Stefana, on był motorem tej współpracy, wcześniej był z nami zaprzyjaźniony, tak więc wszystko rozwinęło się jakby naturalnie. Bardziej ceniliśmy sobie bezpośredni kontakt z ludźmi niż szukanie sposobów na wejście w koleiny Związku Plastyków. To brało się też z tego unikania, opozycji wobec Związku. To sprzyjało naszej aktywności. Później ważniejsze były kontakty osobiste, towarzyskie, gdyż w sztuce poszliśmy w różne strony. Ja na przykład przyjaźniłam się z Brollówną poetką – nie malarką. Stefan był w tym zupełnie gdzie indziej, bo on był od razu samodzielnym artystą. Zawsze miał skłonność do samodzielności w sztuce i w ogóle w życiu.

S. Sz.: Czy zwrócenie się ku odległej sztuce egipskiej pozwoliło Stefanowi Krygierowi lepiej stanąć na własnych nogach?

K. K.: Skąd się wziął Egipt? Po pierwsze myślę, że wpływ miało to, że Stefan był też architektem. A sztuka Egiptu, ponieważ ona była taka konstruktywistyczna, sformułowana konkretnie – to nigdy nie było mazanie, to były konkretne sprowadzane do jakiejś bryły. Stefanowi łatwo było wpaść w to i zrozumieć, o co tam chodzi.

S. Sz.: Myślę, że problematyka sztuki egipskiej była też ucieczką od bieżącej rzeczywistości.

K. K.: Poniekąd tak, ale przede wszystkim pozwalała się skupić na ważnych zagadnieniach sztuki. To ustawiło jego stosunek do sztuki, pewnych rygorów, konsekwencji. W tym wszystkim był także wzór Strzezińskiego, który był niezwykle samodzielnym w myśleniu o sztuce, nigdy z niczym nie był związany na tyle, by nie móc powiedzieć tak lub nie. Było nawet podobieństwo ich charakterów. Chodziło o odrzucenie lasnych oglądów, indywidualności. Stefan było becnwy t ychg alerich i środowiskach, które nie naruszały, nie ingerowały w odrębność, osobność artysty, np. Krzywe Koło, Galeria 72, Osieki.

S. Sz.: Kto później, po Strzezińskim, był partnerem do dyskusji?

K. K.: Marian Bogusz, przede wszystkim Bogusz, on nie zajmował się tylko swoją twórczością, ale i organizował życie artystyczne. Dzięki niemu kontakty cały czas były żywe, rozdziły się jakieś nowe rzeczy. Bliższe w tamtym czasie było nam środowisko warszawskich artystów, co do Krakowa mieliśmy przesądę, że tam jeszcze dominuje duch Matejki. Z Tadeuszem Kantorem wówczas jakichś istotnych kontaktów nie było. Bardzo ważny był dla nas Julian Przyboś, bo z nim nasze kontakty bardzo się zacieśniały i na naszych oczach powstało uczucie między nim a Danusią Kulanką. Przyboś napisał w „Przeglądzie Artystycznym”, że oto urodziło się nowe zjawisko w sztuce, a nazywa się Stefan Krygier. Był to okres lat 50. i tym stwierdzeniem wówczas bardziej zaszkodził niż pomógł, wszyscy się od nas odwrócili: jak to! nikt dotąd nie znał Krygiera, a tu takie zjawisko w sztuce, nie byli w stanie tego wytrzymać.

1. „Komisja ZPAP w osobach: Tadeusz Grygiel, Romuald Jackowski, Jerzy Mazurczyk, Ignacy Guttman nakazała zniszczenie plaskorzeźby... jako niezgodnej z duchem realizmu socjalistycznego. Na nic zdały się protesty i argumenty wykonawców, że rzeźba obrazuje sztukę ludową Afryki. Propozycja inwestora, by zakryć ją kotarą, gdyż być może zmienia się kryteria oceny, również została odrzucona. Nie pomógł też argument, że Strzeziński umiera w szpitalu, a jest to jego ostatnie zrealizowane dzieło”. Krystyna Krygier, *Ostatnie dzieło Strzezińskiego. List do redakcji*, dotyczący plaskorzeźby w kawiarni „Egzotyczne” w Łodzi.
2. Chodzi tu o Wandę Gólkowską, Jana Chwałczyka, Marię Michałowską.



Cztery Gracje, 1995, olej, płótno, 114 x 146, wł. prywatna

1995

Orzechowską, Danke Kulankę, no i oczywiście Nikę Strzezińską. Bywało, że w Warszawie więcej mieliśmy przyjaciół niż tutaj w Łodzi.

M. K.: A decyzja porzucenia architektury przez ojca, zupełnego odcięcie się?

K. K.: To nie było takie zupełne odcięcie się, zawsze jakiś związek był, pośredni, poprzez sztukę, ale zawsze. Takie odsunięcie się nastąpiło wtedy, kiedy było to możliwe, kiedy można było już sobie wybierać zawód. To zawsze było złożone – lata 50. to były takie czasy, nakazu pracy w zdobytym na studiach zawodzie.

M. K.: A wracając do Krawczyka, do czasów wojny...

K. K.: No właśnie, ja już o tym, zdaje się, mówiłam, że to zamilowanie do malarstwa, do dobrego wykonawstwa Stefan przejął od Krawczyka. Zachowali do końca przyjacielskie stosunki, chociaż ich prace zupełnie się różniły i poglądy na sztukę były odmienne. Ważne było, że przyjaźnił się od dzieciństwa, ich rodziny, ciotki Krawczyka były dziwne i mieszkaly w dziwnym, nieco surrealistycznym domu – to też Stefana pociągało. To był nadrealizm kompletny, co się w tym domu działo. Zestaw ludzi w takim podesejnym wieku i ich obyczajem, i jednocześnie Krawczyk, który te swoje ciotki malował.

M. K.: Krawczyk nie lubił podróży, natomiast ojciec bardzo lubił – im dalej, tym lepiej. Przywoził fotografie ze swoich wypraw, a Krawczyk

czasami malował z nich obrazy, takie jakich ojciec nigdy by nie chciał malować, bo go nie interesowało realistyczne malowanie wody w weneckich kanałach. Z dyskusji i niezgadania się z Krawczykiem pewnie wiele wynikało dla kształtowania się postawy ojca. Może właśnie ta szczególna przyjaźń wpłynęła na osobność ojca w sztuce polskiej. Bo przecież nawet wówczas, gdy nawiązywał kontakty z grupami artystycznymi, to od nich jakoś odstawał.

K. K.: Chcę jeszcze nawiązać do „Egzotycznej”, bo to jest dość ważne, to się bardzo „wcięło” w łódzkie układy. Po pierwsze, bo związane jest z Władysławem Strzemińskim, który był twórcą tego dzieła, po drugie ze Stefanem Krygierem, jego wykonawcą, i po trzecie z artystą przybyłym z Wilna, Edwardem Nowickim. To wszystko dla miejscowych artystów było obce i spowodowało okrutne napady. Tak się złożyło, że Grygiel, Jackowski i trzeci – co szczególnie przykro mówić, bo architekt, który pracował z nami w biurze urbanistycznym – Guttman, wszyscy byli wściekli, że się coś realizuje według projektu Strzemińskiego, w wykonaniu ucznia Strzemińskiego i właściwie wroga pozostałych artystów łódzkich. To bardzo nieładna karta w życiu tych ludzi. Potem wzięli się za Stefana. I muszę powiedzieć jeszcze, że w tej dyskusji o „Egzotycznej”, czy zbicz tę płaskorzeźbę, czy nie zbicz, to zleceniodawca powiedział, że można tę pracę po prostu zasłonić, Stefan Wegner natomiast wstał i powiedział: chcecie zniszczyć jedyną rzeźbę człowieka, który umiera w szpitalu! I rzeczywiście, to były ostatnie jego dni. Mimo wszystko Strzemiński miał swych obrońców, którzy akceptowali jego sztukę, chociaż nie do nich należały decyzje.

M. K.: Ojciec był w sposobie myślenia o sztuce związany z eS trzemińskim akcją d. ażeniu, b y ciągle szukać na nowo, nowej odpowiedzi.

K. K.: Stefan nie był schematyczny, to nie jakieś zasady, jak na przykład geometria decydowały o kształcie jego malarskich realizacji, ale formy, które aktualnie były najlepszym środkiem wyrazu i najlepiej służyły kompozycji obrazu.

M.K. :U S trzemińskiegob ylk łuczki ompozycji, w Egipcie wędrująca oś symetrii, która pojawiała się w malowidłach w różnych miejscach i to było przedmiotem szczególnego zainteresowania ojca. Klucz kompozycji był inny w renesansie, inny w baroku, u ojca w obrazach było właśnie coś, co bym nazwała tą wędrującą osią symetrii, czy wędrującym kluczem kompozycyjnym, bez przerwy szukał tego miejsca, które skupia uwagę.

K. K.: Tak, to jest bardzo istotne: miejsce, które może skupić uwagę.

S. Sz.: *Czy pamiętają Panie, jak przychodziły słowa-nazwy poszczególnych cykli?*

K. K.: One wypływały z formy – kolineacje, symultanizm, to jest bardzo ważne. Dobrze, że Pan to wyciągnął, bo to jest szalenie ważne, porządkowanie własnej twórczości *post factum*, nie podciągnięcie pod jakieś założenie, ale znalezienie określenia dla swoich realizacji. Nazwa, choć jako taka istniała wcześniej, to nie była wypełniona treścią, pojęcia zostały na nowo zdefiniowane przez praktykę artystyczną.

S. Sz.: *Czy Pani zdaniem Stefan Krygier pracował tak, że ednep roblemyw ynikałyz d rugich,c zy stawiał sobie nowe zadania, które określały nowy etap twórczości?*

K.K. :J am yśle,ż et akichr adykalnychz erwań w jego postawie nie było, jednak to wszystko w jakiś sposób wynikało z czegoś, te załączki zawsze gdzieś tam były. Podstawowe sprawy zajmowały go już jako studenta.

S. Sz.: *A jaki stosunek Stefan Krygier miał do krytyki artystycznej?*

K. K.: Raczej tolerował ją jako pewną konieczność, ale nie czuł jakiejś niechęci do tych, którzy go krytykowali. Najlepszy dowód, że przyjął się tak gorąco z Krawczykiem, który miał zupełnie inne poglądy na sztukę.

S. Sz.: *No tak, ale to był także artysta.*

K. K.: Cenił Ludwińskiego, Kowalską, ale raczej nie trzymał miejsca w sercu dla krytyków. Uważał, że każdy ma prawo istnieć i wyrażać to, co mu się podoba.

S. Sz.: *Czy Stefan Krygier miał wybranego dla siebie odbiorcę?*

K. K.: Raczej zwracał się do jak największej grupy odbiorców, gdyż wszyscy są związani z przestrzenią. W latach 60. i 70. intensywnie zajmował się zagadnieniem przestrzeni. I tu architektura podpowiadała, że przestrzeń jest po to, by ją zagospodarować.

S. Sz.: *To może parę słów o Państwa wspólnej pracy?*

K. K.: No właśnie, pracowaliśmy razem jako architekci i urbaniści. I to było to proste, że tu są pewne reguły, których nie można złamać, np.: odległość między budynkami, światło w mieszkaniu, i jeszcze kilka z tych podstawowych zasad. Mieliśmy parę wspólnych realizacji, raz było tak, że z jednej strony były tereny przemysłowe, a z drugiej mieszkaniowe. On projektował te przemysłowe, a ja te mieszkaniowe. Stefan od 1957 roku pracował na PWSSP, a na Politechnice zaczął pracować dopiero jak powstał Instytut Architektury z prof. Samujłło, który był współtwórcą programu wydziału – chodziło tam o połączenie architektury z plastyką, która przecież jest architektowi niezbędna. Był więc wtedy idealną osobą do realizacji takiego programu. Jeśli chodzi o zazdrość artystyczną, to nigdy jej nie odczuwałam, to samo Stefan. Gdy wygrałam konkurs na stutysięczne osiedle Retkinia, on w tym czasie zajmował się swoimi sprawami architektonicznymi związanymi m.in. z wyszukaniem miejsca i zaplanowaniem kształtu naszej uczelni – czuł się z nią związany

i odpowiedzialny za jej przyszłość. Były także kontakty z pozostałym środowiskiem akademickim, studenci szkoły filmowej przychodzili na wykłady do nas, a my często chodziliśmy do nich. Czuło się związki między dziedzinami sztuki.

S. Sz.: *Czy twórczość Krygiera może być jedną z dróg do poznawania polskiej awangardy?*

K.K.: Na pewno daje jakąś perspektywę do patrzenia na nowoczesnych, byliśmy pod wpływem Strzemińskiego i Kobra. Trzeba pamiętać, że dwadzieścia lat przed wojną, to było ich wspólne życie, a po wojnie byli już osobno. Wpływ Strzemińskiego, to oczywiście, bo to był nasz nauczyciel, natomiast Stefan też znał wypowiedzi Kobra. Sam Strzemiński, mimo powstałej między nimi wrogości, nigdy źle się o Kobra jako artystce nie wypowiadał. Kobra też mówiła do nas: słuchajcie go, bo on wie, co mówi. To było bardzo wiele, gdy weźmie się pod uwagę, że to słowa żony nienawidzącej męża.

S. Sz.: *Kwestia komunikacji była dla Krygiera zdaje się tożsama ze sztuką?*

K. K.: Na pewno coś w tym było, szukanie ważnych tematów i odpowiedniego do nich przekazu, języka. Właśnie zawodowi krytycy sztuki szukają sposobu opowiedzenia tego, co robi artysta. I chociaż dynamika procesu artystycznego jest tak duża, to niewielu się

przejmuje, by to było ściśle związane z dziełami artysty. Krytyk musi jakoś uładzić, a nie wyczerpać temat, bo to, jak wiadomo, jest niemożliwe.

S. Sz.: *A Muzeum Sztuki?*

K. K.: To, że powstało to muzeum, to zasługa Strzemińskich, później sprawę przejęli byli studenci związani ze Strzemińskim, ludzie, którzy czuli potrzebę istnienia takiego obiektu. To trwało i trzeba przyznać, że spore związki były jeszcze ze Stanisławskim, oni się rozumieli. Stefan holdował takiej idei artysty, który tworzy nie na zamówienie i nie dla kariery, stronił od jakiegokolwiek zależności.

S. Sz.: *Jak Stefan Krygier oceniał działalność ówczesnych placówek gromadzących polską sztukę współczesną?*

K. K.: Bardzo cenił sobie spotkania przy okazji różnych plenerów, gdyż stwarzały one możliwość spotkań i wymiany zdań, poznawania poglądów innych artystów. Powstawanie nowych prywatnych galerii i szersze otwarcie się świata sztuki w zasadzie było mu obojętne. Cenił sobie spokój pozwalający mu na malowanie. Instytucjonalna strona sztuki raczej go nie interesowała. Malował całymi dniami, aż do zmroku, choć zdarzało się również, że malował w nocy. Miał w pracowni sprzęt muzyczny i przy muzyce poważnej malował. Bardzo lubił Bacha i muzykę operową. Był bardzo muzykalny, miał znakomity słuch muzyczny. Malowanie obrazów to bardzo ważna sprawa, z szacunku dla obrazów opisywał je dość dokładnie pod względem materiałowym. Zawsze przywiązywał dużą wagę do techniki. Pod koniec lat 70.z aczęłys ięp roblemyz k onserwacjād ziel malarstwa współczesnego ze względu na niską jakość farb, pigmentów itp., stąd opis materiału, jaki się zastosowało, mógł dużo wyjaśnić i pomóc w ewentualnej konserwacji dzieła.

S. Sz.: *Czyt oP anib yłap ierwszymo dbiorczą twórczości Stefana Krygiera?*

K. K.: Ja zawsze miałam wstęp do pracowni, aniz s alonowymi,t akz wanymp rofesjonalistami.W szystkot or obidł las iebie,d la wewnętrznęjs atysfakcjii ntelektualnej,t ob yłop ożywieniem egoc charakterystycznej osobności.

M. K.: Główne miejsca akcji to pracownia i Mazury. Bardzo lubił fotografować, robił zdjęcia w domu i wszędzie, gdzie wyjeżdżał.

K. K.: Dzięki temu mam takie zdjęcia, na których wyglądam jak gwiazda. Są to zdjęcia naprawdę fantastyczne, nigdy sama bym się tego nie spodziewała i nikt inny by tego nie zrobił. Trzeba chcieć widzieć, by móc zrobić takie zdjęcia. Są też zdjęcia Kobra i Strzemińskiego, zdjęcia z pracowni, także dzięki nim są ciągle żywi. Wiemy, że to było, że to było rzeczywiście! Na tych zdjęciach jest Nika z Moniką, jest ich sporo, bo ona się czasami Moniką opiekowała.

M. K.: Nie wspominaliśmy o teatrze. Kazimierz Dejmek, Iwona Zaborowska, Bogdan Bauer, Bąk tworzyli tu szczególne środowisko. To wszystko zaczęło się jeszcze w internacie studentów szkół artystycznych.

K. K.: Te historie z teatrem są zupełnie niezbrane. Bardzo mi na tym zależy, żeby to opisać, bo przecież kilka lat tam mieszkalam, ale teraz jest mi ciężko siedzieć przy stole, a to jest ogromny materiał.



Bez tytułu, 1996, olej, płótno, 81 x 65, wł. prywatna

1996

wiem jakiejś fałszywej opinii, nie przemilczę lub coś takiego, a o to przecież głównie chodziło.

S. Sz.: *Czy Stefan Krygier interesował się sztuką współczesną, chciał wiedzieć, co się na świecie dzieje. Podróżował do Włoch, Austrii, Niemiec, dawnej Jugosławii, jak tylko nadarzyła się okazja. Chodził własnymi drogami, bo ani nie identyfikował się z artystami akademickimi,*

aniz s alonowymi,t akz wanymp rofesjonalistami.W szystkot or obidł las iebie,d la wewnętrznęjs atysfakcjii ntelektualnej,t ob yłop ożywieniem egoc charakterystycznej osobności.

M. K.: Główne miejsca akcji to pracownia i Mazury. Bardzo lubił fotografować, robił zdjęcia w domu i wszędzie, gdzie wyjeżdżał.

K. K.: Dzięki temu mam takie zdjęcia, na których wyglądam jak gwiazda. Są to zdjęcia naprawdę fantastyczne, nigdy sama bym się tego nie spodziewała i nikt inny by tego nie zrobił. Trzeba chcieć widzieć, by móc zrobić takie zdjęcia. Są też zdjęcia Kobra i Strzemińskiego, zdjęcia z pracowni, także dzięki nim są ciągle żywi. Wiemy, że to było, że to było rzeczywiście! Na tych zdjęciach jest Nika z Moniką, jest ich sporo, bo ona się czasami Moniką opiekowała.

M. K.: Nie wspominaliśmy o teatrze. Kazimierz Dejmek, Iwona Zaborowska, Bogdan Bauer, Bąk tworzyli tu szczególne środowisko. To wszystko zaczęło się jeszcze w internacie studentów szkół artystycznych.

K. K.: Te historie z teatrem są zupełnie niezbrane. Bardzo mi na tym zależy, żeby to opisać, bo przecież kilka lat tam mieszkalam, ale teraz jest mi ciężko siedzieć przy stole, a to jest ogromny materiał.

Łódź, wiosna-lato 2011 r.