**Postawy artystów awangardy wobec socrealizmu. Polska sztuka lat 50. na przykładzie twórczości Wandy Gołkowskiej.**

Autorka: Jolanta Studzińska

Polska sztuka powojenna jest ściśle powiązana z sytuacją polityczną i społeczną w Polsce, wynikającymi z sytuacji geopolitycznej kształtującej się w Europie Centralnej i Wschodniej po 1945 r., naznaczonej dominacją ZSRR. Mimo pozornej niepodległości Polska została włączona w strefę wpływów stalinowskiej władzy na mocy ustaleń jałtańskich i przez kolejne dekady podlegała bezpośredniej kontroli Związku Radzieckiego we wszystkich sferach życia państwa i obywateli. Nasilenie tej kontroli zmieniało się w kolejnych dekadach, a najtrudniejszy czas przyszedł wraz z okresem stalinowskim. Sowiecka władza zawiadywała polską rzeczywistością przy pomocy marionetkowych rządów, stosując strategię manipulacji, fałszowania faktów, represji i przemocy, a kulturze i sztuce wyznaczyła rolę propagandowego narzędzia.

W pierwszych latach po II wojnie światowej uwaga środowiska artystycznego koncentrowała się na odbudowie zniszczonego kraju, wznowieniu szkolnictwa, rekonstrukcji muzeów i tworzeniu państwowych instytucji zawiadujących kulturą i sztuką. Władza ludowa przejmowała rolę mecenasa kultury i sztuki razem ze zdobywaniem monopolu w tych dziedzinach. Początkowo przedstawiciele rządu stali przed zadaniem raczej umiejętnego uwodzenia artystów i społeczeństwa niż przymuszania ich do przyjęcia nowych, atrakcyjnych ideowo założeń. Idea sztuki społecznej, będąca głównym hasłem realizmu socjalistycznego, nie stała bowiem w sprzeczności z przekonaniami środowiska artystów awangardowych okresu międzywojennego, ale odpowiadała jego dążeniom i celom tworzenia sztuki

etycznej, komunikatywnej, postępowej, potrzebnej szerokim masom społeczeństwa i maksymalnie nowoczesnej. Wraz z umacnianiem się władzy socjalistycznej partii po sfałszowanych wyborach w 1948 r. nastąpiło jednak znaczne zaostrzenie polityki, fale represji i wzmożonej inwigilacji. Terror mający zmniejszać ryzyko buntu powodował coraz powszechniejszą negatywną refleksję, obawę i sprzeciw społeczeństwa.

Realizm socjalistyczny – nazywany w Polsce socrealizmem – został oficjalnie wprowadzony przez rząd Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w 1949 r. jako powszechnie obowiązujący program dla sztuki. Precyzował nie tylko ideologiczny schemat, ale też formę i język artystycznej wypowiedzi. Sztuka miała edukować społeczeństwo, zachęcać do pracy i walczyć o lepszego człowieka, pokój i dobrobyt. W założeniu socrealizm miał pomagać w budowie nowego porządku, systemu i kraju opartego na równości i sprawiedliwości społecznej, a tym samym miał zapewniać najwyższe wartości etyczne i artystyczne sztuce. Niestety tak się nie stało. Rewolucyjny w założeniach projekt ideologiczny w praktyce przeistoczył się w powierzchowną stylistykę egzekwowaną przez władzę – niechcianą zarówno przez artystów, jak i społeczeństwo.

Jednolitość opinii w czasie obowiązywania socrealizmu z jednej strony pokazuje postawy zaangażowanych w budowę systemu, a z drugiej – świadczy o efektywności cenzury, którą artyści z dużą inteligencją i zręcznością starali się omijać. Najczęstszym rozwiązaniem, jakie wybierali, było wypełnianie obowiązków narzucanych im przez partię i malowanie obrazów propagandowych, a jednocześnie kontynuowanie indywidualnej twórczości poza oficjalnym obiegiem. Realizowanie zamówień państwowych umożliwiało udział

w wystawach, pracę w szkolnictwie, a także pozwalało na zakup materiałów plastycznych. Opozycja kształtowała się głównie w środowisku „nowoczesnych". Przyjmowała zazwyczaj formę sprzeciwu wyrażanego milczeniem i realizacją własnej twórczości, starannie skrywanej przed donosicielami i funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa.

Istotny przełom w polskiej polityce kulturalnej nastąpił po śmierci Stalina w 1953 r. Wyraźna zmiana uwidoczniła się w 1955 r. na prezentowanej w warszawskim Arsenale wystawie „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi", po której powrót do sztuki „zaprogramowanej" i sztywnej kontroli cenzury okazał się już niemożliwy. Sytuacja w polskiej sztuce lat 40. i 50. pozwala umieścić czasowo twórczość wrocławskiej artystki Wandy Gołkowskiej (1925–2013), a zarazem zrozumieć warunki, w których studiowała i dojrzewała, kiedy w latach 50. i 60. kształtowało się jej myślenie i postawa wobec sztuki. Wpływ wywarło na nią także wrocławskie środowisko i artyści Grupy Wrocławskiej, do której należała. Okres socrealizmu, najtrudniejsze i najbardziej uciążliwe lata 1949–1953, sprzęgły się w czasie ze studiami Wandy Gołkowskiej we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych – PWSSP (1946–1952). Gołkowska była studentką pracowni prof. Eugeniusza Gepperta, a następnie jego asystentką; w 1980 r. została docentem, w 1989 – profesorem nadzwyczajnym, a w 1991 – profesorem zwyczajnym wrocławskiej PWSSP. W latach 60. i 70. uczestniczyła w najważniejszych wydarzeniach artystycznych w Polsce tego okresu: w Plenerach Koszalińskich w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, Sympozjum Plastycznym Wrocław '70, plenerze i sympozjum „Ziemia Zgorzelecka" w 1971 r., a także w sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze. W kolejnych dekadach brała udział w plenerach dla artystów

posługujących się językiem geometrii, organizowanych przez Bożenę Kowalską, m.in. w Okunince k. Chełma na Lubelszczyźnie.

Na początku swojej pracy artystycznej, w pierwszej połowie lat 50., Gołkowska wykonała wiele szkiców rysunkowych, głównie węglem, wśród których znajdziemy: postacie, portrety (górale i góralki, górnicy, robotnicy) oraz pejzaże. Najczęściej powstawały one w trakcie plenerów ze studentami i wakacyjnych wyjazdów, jak np. cykl rysunkowych portretów Cyganów z Kłodzka, Lwówka czy górali z Jurgowa. Tematyka prac wynikała także z socrealistycznego programu, zgodnie z którym uczelnie artystyczne obligowały prowadzących i studentów do organizowania wycieczek do zakładów pracy w celu wykonania szkiców pracujących tam robotników. W pracy Nigdy więcej Oświęcimia! z 1955 r., zakwalifikowanej do wystawy w warszawskim Arsenale, Gołkowska przedstawiła schematycznie zarysowaną pędzlem i czarnym tuszem głowę, jakby w niemym krzyku, na kawałku „Trybuny Ludu". Uproszczenie postaci i zgeometryzowanie rysunku zaznaczyło stopniowe przejście od rysunków realistycznych w stronę abstrakcji i geometrii, początkowo o bardziej surrealistycznym charakterze. W końcu lat 50. i na początku lat 60. Gołkowska eksperymentowała z układami drewnianych klocków, rytmami, kompozycjami i fakturami, które doprowadziły ją do „Układów Otwartych". Był to cykl prac i wystawa o tym samym tytule, pokazana we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą w 1968 r. Tekst do wystawy opublikowany w „Odrze" był rodzajem artystycznego manifestu twórczyni, w którym określiła swoje rozumienie sztuki i rzeczywistości. Na wystawie zaprezentowała mobilne kompozycje przestrzenne, które zakładały możliwość zmian przez przesuwanie budujących je elementów, najczęściej drewnianych klocków. Gołkowska włączała w proces twórczy: oglądającego, światło, przestrzeń, ruch, dźwięk i czas – jak sama pisała. Obiekty pokazywały zmienność

rzeczywistości i przenikanie wszystkich jej elementów, nie pretendowały zaś do miana niepowtarzalnych dzieł sztuki. Ich autorka we wspomnianym tekście stwierdzała: „Każdy z układów jest słuszny. Istnieje niewymierna ilość układów. […] Siebie traktuję również jako układ otwarty – dopuszczam możliwość zmian". Uważała bowiem za nieuniknione zmiany własnej osobowości, swoich myśli i poglądów. Podkreślała, że wszystko jest w ruchu, że nic nie jest stałe i skończone, a najważniejszy jest proces przemian. W tekście Układy otwarte zapowiadała już kolejny etap twórczości, związany z konceptualizmem, ponieważ według niej sens tworzenia przesunął się z realizacji dzieła na proces koncepcyjny. Odrzuciła więc nadrzędność znaczenia nadawanego realizacji i cel w postaci dzieła sztuki. Uznawała realizację za epigońską, wtórną w stosunku do koncepcji. Zakładała nawet możliwość realizacji „dzieła" przez rzemieślników lub maszyny albo w ogóle jej brak.

Od lat 70. Gołkowska tworzyła projekty, akcje artystyczne i działania poruszające m.in. zagadnienia percepcji rzeczywistości, nadmiaru produkcji artystycznej, ekologii życia czy przekazu informacji, takie jak np. Kinestezjon (1970), Czarna tablica z zapisem (1971) lub „Dezaprobatory" (1971–1972). Następnie zwróciła się w kierunku słowa oraz analizy jego znaczenia, zapisu i brzmienia – co widać w „Art'ach" (1972–1980) i idei kolekcji słów, pojęć i kolorów „Ziemia" (1972–1974) oraz „Błękit" (1974–1999). Od tej dekady uczestniczyła także w artystycznej wymianie mail artu.

W latach 80. i 90. twórczyni powróciła do prac rysunkowych i malarskich, rozwijała wątki geometryczne, tym razem związane głównie z ciągiem Fibonacciego i tzw. złotym podziałem. Składały się one najczęściej z układów

równoległych linii tworzących rytmy i geometryczne konstrukcje przypominające wieże, latawce, strzałki i pejzaże. Systemy matematyczne i zależności przestrzenne wynikające z zasad geometrii były dla artystki językiem ujawniającym mądrość i piękno przyrody. Rytmy powtarzających się linii mogą sugerować wrażenie ruchu, drgania płaszczyzn, ale też ciągle odradzający się proces rysowania z przesunięciem przestrzennym punktu widzenia artysty i obserwatora, dokumentujący nieustanną zmienność rzeczywistości.

W pierwszej dekadzie XXI w. Gołkowska ponownie podjęła tematykę konstruowania mobilnych układów przestrzennych, wracała do „Układów Otwartych", lecz w nowy sposób. W serii trójwymiarowych prac „Architektura Obrazu", a następnie „Przestrzenie Obrazu" zastosowała ruchome drewniane klocki, obok swobodnego dialogu geometrycznych form i linii. W kilku niewiele późniejszych pracach (z 2006 r.) zatytułowanych „Układy Zamknięte" artystka połączyła rytmy, sploty linii, figury płaskie i przestrzenne, symbolicznie zamykając własną twórczość. Zmarła 7 sierpnia 2013 r. we Wrocławiu.

Wanda Gołkowska jest artystką, która wykazała ogromną dyscyplinę i konsekwencję działania. Ponadto koncepcja Układu otwartego z 1967 r. jest niezwykle dojrzałą refleksją wykraczającą poza zrozumienie swoich czasów.