

# ST R U K T U R Y

Nr 2

15.VI.59

dział \* KAMENA \* plastyczny

## K L A S Y K A C Z Y A W A N G A R D A ?

HANNA PTASZKOWSKA

„Równowaga stosunków jest najczystszy wyrazem harmonii i jedności właściwych umysłowi”. Tak pisał Piet Mondrian w latach trzydziestych.

„Sztuka nie wydaje mi się nigdy oddaniem spokoju czy czystości” — napisał Willem de Kooning w roku 54 i to była formuła wyrażająca pewien aspekt sztuki, w stosunku do której padają określenia: sztuka „krzyku”, „eksplozji”, „furii”.

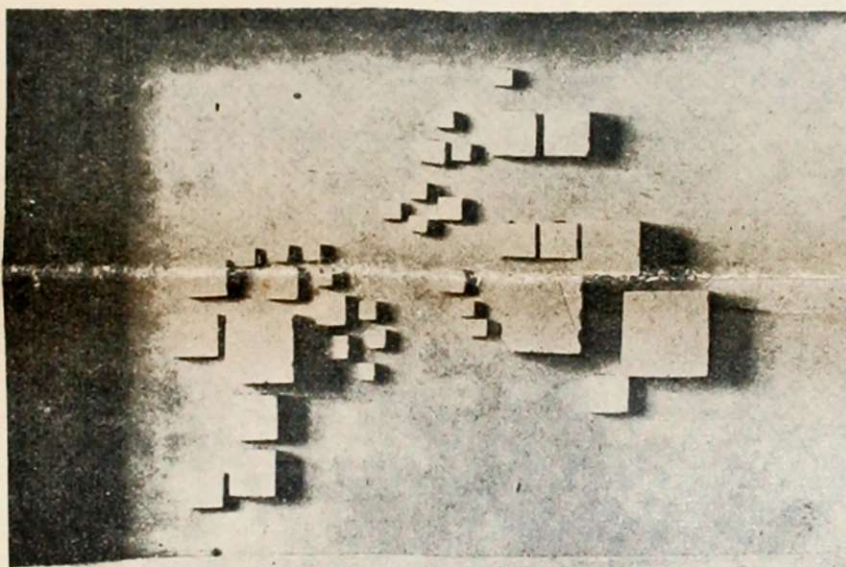
Jeśli może być mowa o linii styku między dwiema przeciwnościami, to ostatnia wystawa Henryka Stażewskiego linię tę sugeruje. „Jedność i harmonia właściwa umysłowi”, podszyciła wyczuwalną emocję, a nadto wrosła w materialną rzeczywistość. Zestaw tych cech nie oznacza kompromisu, nie określa pozycji ugodowego centrum, a to po prostu dlatego, że w tej chwili Stażewski zostawia już poza sobą zarówno ścisłą doktrynę abstrakcji geometrycznej jak żywiołową fazę tasyzmu i włącza się — nie waham się tego powiedzieć — w nurt, który wyznacza najbardziej aktualne poszukiwania nowej, tworzącej się awangardy.

Postawiłam tu pewną tezę, która być może wyda się szokująca, ale postaram się ją udowodnić. Ponadto pomnikowy ton pewnych artykułów o Stażewskim, w których szumnie brzmiące określenia w rodzaju „klasyk”, „prekursor” czy „ojciec polskiego malarstwa abstrakcyjnego” usiłują skwitować jego obecne osiągnięcia artystyczne, korci, aby tym ostrzeżenie podkreślić żywą aktualność lekcji, jakiej Stażewski udziela młodemu malarstwu.

Właściwie myśląc o Stażewskim trzeba jeszcze w jakimś sensie oddychać sprawami lat dwudziestych, trzeba mieć w nerwach atmosferę tamtych sporów artystycznych, trzeba wreszcie pojąć siłę oddziaływania takich indywidualności, jak Mondrian, Malewicz, Arp czy Strzemiński. Przecież pomimo wszystkich nowych elementów i wartości, które pojawiły się w jego sztuce, Stażewski niczemu nie zaprzecza w tradycji swojego malarstwa, z którego nie rezygnuje — wydaje się, że w całej jego przeszłości artystycznej nie było spraw bezużytecznych. Stażewski sam mówi o Mondrianie, Malewiczu i Arpie jako o indywidualnościach mających zasadnicze znaczenie dla wytworzenia się tego typu myślenia, którego artystycznym skutkiem była abstrakcja geometryczna. Właściwie każdy z nich, z wyjątkiem może Arpa, wstrząsnąłby się na określenie — indywidualność. Byli przecież twórcami sztuki, której wymagania uniwersalizmu, kanonów stałych i powszechnych, w założeniu likwidowały indywidualność. „Różnicę indywidualistyczne eksperymenty muszą być zastąpione przez bezwzględny dyscyplinę i ciągłość pracy, opartej na kanonach” — głosił Strzemiński. Stażewski cytując Le Maitre'a, który uważa, że im więcej człowiek ogarnie zagadnień kulturalnych, tym bardziej traci indywidualność, tak że np. Bóg nie ma w ogóle indywidualności.

Fascynacja mondrianowską teorią trwa chyba w pewnym stopniu do tej pory. Słuchając Stażewskiego wydaje się, że obecne tendencje w swoim ma-

larstwie uważa on za pewnego rodzaju odstępstwo od kryteriów intelektualnych — kryteriów najwyższej kategorii i że uczucia i emocje niosą przeżycia półmysłowe — przeżycia niższej rangi.



Henryk Stażewski — 1

Do chwili obecnej wystawy, obrazy Stażewskiego, mimo lirycznego podkładu, spełniały wszelkie postulaty, które w latach dwudziestych podkładały linię jego rozwoju intelektualnego i artystycznego.

Warto się zastanowić, z której strony przyszły zmiany i jakich osiągnięć punktów. Problem wyrasta z przeciwności.

Mondrian pisał: „W przyrodzie wszelkie stosunki przestąpiły się materią”.

Począwszy od pierwszych obrazów Fautriera, Dubuffeta i Wolsa materia malarska — odpowiednik materii rzeczywistej — była przedmiotem realnego, fizycznego działania. Z niej wyrastała struktura obrazu, niezależna od geometrycznego kośca przedmiotów.

Abstrakcja geometryczna odrzuciła przedmiot, była demonstracją czystego myślenia, niezależnego od realnej rzeczywistości. O malarstwie „informel” Michel Ragon pisał: „Sztuka aktualna sugeruje istotę rzeczy; artysta rzeźbi „esprit de feu”, „esprit de la terre”... Obrazy te odnajdują najsilniejszy i najbardziej intymny kontakt z życiem!”

U Stażewskiego ziarniste drobiny realnej materii (piasek, żwir) tworzą na wyspekulowanym szkielecie konstrukcyjnym zmysłowy naskórek, wypunktowują napięcia emocjonalne, wprowadzają moment nieforemności. Obraz niesie dwuznaczne przeżycie; zachowując czystość i harmonię stosunków abstrakcyjnych oraz precyzję geometrycznej formy, swoją materialną powierzchnią sugeruje zmienność i niejednoznaczność tworów natury.

Malarstwo Stażewskiego stawia nas z kolei wobec problemu przedmiotu —

przedmiotu w znaczeniu aktualnym. Fautrier zatytułował wystawę swoich obrazów w 1955 roku „Exposition d'objet”. Obraz „informel” nie odtwarza przedmiotu, lecz jest przedmiotem, ma materialną realność, konsystencję i strukturę przedmiotu naturalnego. Proces powstawania obrazu jest wynikiem fizycznych działań odpowiednich działaniom naturalnym.

Obrazy Stażewskiego są także przedmiotami. Stwarza on nawet hierarchię przedmiotów w ramach jednego obrazu. Każda bowiem forma, każdy „klocek” jest osobnym samodzielnym przedmiotem, który uczestniczy w budowie przedmiotu — obrazu. Mają one swoją autonomię, ale jednorodność intelektualnego zamysłu łączy je na ogół w całość syntetyczną i zamkniętą.

Zróznicowana materialnie powierzchnia niesie sygnały organicznej bezformności, która jednak nie jest w stanie rozsądzić geometrycznej konstrukcji obrazu. To zupełnie tak jakby samowystarczalna dotąd myśl abstrakcyjna doznała nagle potrzeby materialnego skonkretyzowania się, potrzeby wrastania w rzeczywistość.

Z faktu tworzenia przedmiotów Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby. Równocześnie rygor intelektualny, którego w obrazach Stażewskiego nie mogła zniweczyć ani materia, ani emocja, rygor, który dzielił go od pierwszych romantycznych manifestacji tasyzmu, przybliża Stażewskiego do zagadnień, ku którym, sądząc, zmierza obecna sztuka. Fazę żywiołowej spontaniczności, automatyzmu i nieskrępowanego instynktu mamy już raczej poza sobą.

Faktem podkreślanym przez wielu krytyków w stosunku do malarzy nowej awangardy: Hiszpanów czy Japończyków jest przewaga czynnika świadomego formowania nad instynktownym poddawaniem się naturalnej bezformności materii. Oczywiście w malarstwie Stażewskiego stosunek — między intelektualnym do zawartej w obrazie emocji — jest odwrotnie proporcjonalny niż u malarzy młodej generacji. Źródła przecież były krańcowo różne. Ważne jest jednak, że w obu wypadkach obracamy się w kręgu tych samych pojęć, a tylko proporcje są zmienione.

Sądzę, że sprawa malarstwa Stażewskiego jest w pewnym stopniu sprawą naszego długu wobec tradycji racjonalistycznej, długu, który coraz bardziej sobie uświadamiamy.

## W poszukiwaniu TRZECIEGO WYMIARU

MARIUSZ TCHOREK

Znany jest podobno w Paryżu smutny koniec malarza de Staëla. Ten wybitny abstrakcjonista pokazał niedawno swoim przyjaciółom cykl obrazów, który mógł świadczyć o zwątpieniu w słuszność najbardziej charakterystycznej dla malarstwa współczesnego metody, w której zastąpiono akt odtwarzania aktem stwarzania. Na obrazach tych bowiem wyraźnie było widać pewne przedmioty odtworzone. Co prawda prawie cała ich powierzchnia nie była pokryta tymi przedmiotami, ani też jakimiśkolwiek plamami barwnymi. Jego przyjaciele ujrżeli przede wszystkim nagą, niczym nie zajętą płaszczyznę płótna. Dopiero po chwili stwierdzili, i to uderzyło ich najbardziej, że, jakby na marginesie, ich wybitny kolega namalował kawałek pejzażu z domkami, na innym obrazie widniał fragment pejzażu morskiego z mewami. Jeden z przyjaciół malarza wyraził przypuszczenie, że to dopiero początek upadku de Staëla: niebawem domki z marginesu wdrą się w centrum — na szczęście jeszcze czyste — jego obrazów. De Staël znalazł tylko jedną odpowiedź na pytania i zarzuty przyjaciół. Nie wiem, czy uznał za margines także to, co znajdowało się poza oknem pokoju na czwartym piętrze domu, w którym prowadzono dyskusję, a wewnątrz pokoju wziętą za czyste, puste centrum własnych obrazów. Nie wiadomo, którą z dwóch części utworzonych przez marginesową linię cenili sobie bardziej. Władomo tylko, że opuścili pospiesznie zebranych, skacząc w dół z okna owego pokoju.

Nie wiem, jaka jest paryska interpretacja smutnego końca młodego de Staëla, nie wiem, czy niespodziewane domki na marginesie jego obrazów wszystkie traktują równie po prostu jak domki Utrilla. Pewne jest tylko to, że jego obrazy „prawdziwie”, obrazy sprzed okresu załamania, pozostały w muzeach sztuki nowoczesnej. Być może sam malarz nie był powodowany żadną

konsepcją przy tworzeniu swych ostatnich obrazów. Może w istocie malował on po prostu domki położone nie opodal własnej pracowni, a ową pustą powierzchnię traktował jako okno, przez które na domki patrzył, a następnie wyskoczył. Być może te obrazy nie mają nic wspólnego z pewnym etapem sztuki nowoczesnej, któremu poświęcony jest ten artykuł. Ponieważ jednak de Staël nie pozostawił żadnych wyjaśnień, wolno nie widzieć w jego obrazach powrotu do realizmu, kierunku, który z pewnymi nielotnymi zmianami bywa niekiedy propagowany w naszym kraju jako „tworzące przewyższenie” malarstwa abstrakcyjnego.

Opisy straszliwych mak, jakie musi znosić twórca w czasie formowania dzieła, od dawna zalicza się do opisów banalnych. Mówi to, według Witkacego, dadzą się porównać jedynie z cierpieniami człowieka „zarazzonego bakteryjnym tetanusem lub otrutego strychniną”. Jest jednak prawdą również oczywiste, że w dziele sztuki nie pozostaje ani śladu z jego móżdżkowego i powolnego powstawania, nie podobna odtworzyć owych na zawsze zagubionych uczuć, które temu powstaniu towarzyszyły. Uczucia te posiadają bowiem z natury cechy energii, która musi być całkowicie zużyta, by dzieło powstać mogło. W historii można jednak wskazać kilka takich twórców, które świadczy, że artysta napotkał na zbyt przemożne trudności, by owa energia mogła je pokonać. Powstają wtedy dzieła zatrzymane jakby w połowie własnego rozwoju, nie stanowiące samowystarczającej jedności estetycznej, dzieła, które są tylko znakami bezsilności i podania przed wymaganiami postawionymi przez nieznana artystę logikę sztuki. Właśnie takimi dziełami zakończonymi tragicznie w połowie nieznane artysty zakończenia są ostatnie obrazy de Staëla.

(Dalszy ciąg na str. 6)

# KILIM I WYCINANKA LUDOWA CZY KOMPOZYCJA BRAQUE'A

URSZULA CZARTORYSKA

Każde środowisko twórcze — niezależnie od tego, czy stwarza sprecyzowane programy — ma mniej lub więcej ujawnione ambicje koncentracji się na jednej sprawie, swoje punkty szczególne wrażliwe na krytykę. Współczesna sztuka polska w swoich najambitniejszych przejawach gawituje stale wokół problemu nowoczesności.

Postulat podejmowania problemów formalnych istotnych dla naszej epoki tak bardzo niepokoi dziś każdego zdolniejszego artystę, że trudno pomyśleć, aby był obcy twórcom starszym od nas o jedno czy dwa pokolenia.

Kiedy się śledzi jednak naczelną rolę, jakie nurtowały twórczość i publicystykę artystyczną „Dwudziestolecie”, okazuje się, że wspólny język odnajdujemy jedynie z nielicznymi środowiskami, podczas gdy dla większości artystów „sprawa nowoczesności” była najzupełniej obojętna. Za zagadnienia najistotniejsze uznawano powszechnie potrzebę przetransponowania natury w umówiony system stylizacji i problem odrębności narodowej sztuki polskiej. Rozwijano je, rzecz jasna, w nierównym stopniu oryginalnie, a także w różny sposób łącząc czy też rozdzielając oba te zagadnienia: „styl” i „polskość”.

Orientacja sztuki polskiej w okresie międzywojennym na wymienione dwa postulaty miała swe źródło w koncepcjach ugrupowania „Formiści polscy”, działającego głównie w Krakowie w latach 1917–22. Z kolei ich zainteresowania były uwarunkowane (jako buntownicza reakcja) sytuacją w sztuce ówczesnego Krakowa. Formiści uważali ją za sztukę z gruntu naturalistyczną, z przestarzałym nałotem impresjonizmu (Fałat), a z drugiej strony nieznosząc literacką, patriotyczną, ludomąską (szkoła Matejki, Wyczółkowski). Tym dwu aspektom — naturalizmu i „polskości” — odpowiadał pierwszy z dwóch kierunków: teorii stylu, formy ujarzmiającej wygląd natury i postulat niekłamanej łączności z polską sztuką ludową, głównie podhalańską.

Forma w rozumieniu Czyżewskiego, Chwistka, Witkacego — to wartość organizująca powierzchnię obrazu, jej dynamikę, rytmiczność, stosunki przestrzenne i walorowe, będąca całkowicie autonomiczną w stosunku do rzeczywistości.

Ta rola stylotwórcza formizmu nie da się zaprzeczyć, oni byli pierwszymi, którzy hasła antynaturalizmu w Polsce propagowali.

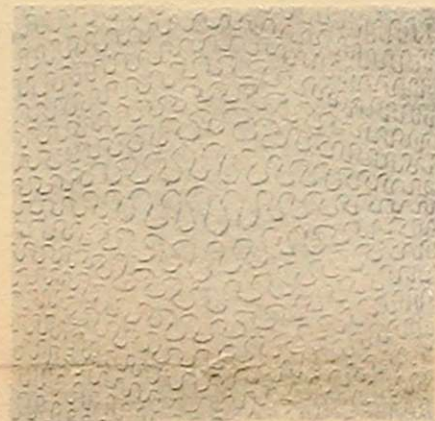
Na „styl” ich składało się wiele czynników: elementy kubizmu, ekspresjonizmu, futurizmu i sztuki ludowej, dochodzącej niekiedy do głosu jako czynnik dominujący. W sztuce prymitywnej — ludowej, średniowiecznej, odnajdywali oni ciekawe wartości dekoracyjne i przejmującą ekspresję, antidotum na naturalizm i niewrażliwość poetycką współczesnego malarstwa. W żywym kontakcie ze sztuką ludową, w stylizacji swych „Madonn” (T. Czyżewski) chcieli udokumentować swoją polskość, wskazać perspektywę stworzenia narodowego stylu. Niestety, obsesja „polskości” nie była w nich niczym nowym, była po prostu puszczą po atmosferze, w jakiej wyróśli, po sztuce krakowskiej z czasu zaborów. Mimo całej swej buntowniczości, nie potrafili się z niej otrząsnąć całkowicie.

Koncepcje formistów — przy swojej pozornej systematyczności — okazały się wieloznaczne i cały szereg przeciwnych sobie ugrupowań wykorzystywało ich osiągnięcia. Jednym utworowi oni drogę jako pierwsi, którzy przez swoją „czystą formę” odkryli w Polsce fakt autonomiczności środków plastycznych w stosunku do natury (artystom z „Błoku”, „Praesensu”), innym zwrócili uwagę na konkretne zjawiska artystyczne — na Cézanne’a, na kubizm, jeszcze innym wskazywali po prostu na konieczność utrzymywania kontaktu ze sztuką europejską (malarzom z Komitetu Paryskiego). Niestety dla dominującej, bo oficjalnej większości artystów w Polsce, jedyną nauką (zresztą starannie przemilczaną), jaka płynęła z formizmu, było najbardziej tradycyjne hasło

zaczepione z ich programem — hasło potrzeby skryształizowania narodowego stylu.

To jednak, co u formistów było „stylem narodowym” — rządziło się rygorami nowoczesnej, plastycznej wyrazu: na tym miała polegać wyższość tego kierunku nad mniej awangardowymi prądami sztuki europejskiej. Tymczasem ten „styl narodowy”, który rozpanoszył się w malarstwie oficjalnym, był zaprzeczaniem rozumianej nowoczesności, problematyki formalnej na rzecz powierzchownej stylizacji. Studiowanie drobnych form, rysunków, szkiców z tego czasu eksponowanych na obecnej wystawie „Od Młodej Polski do naszych dni” (Warszawa, Muzeum Narodowe) prowadzi do smutnych wniosków: rytmizacja, dynamika elementów linearnych w szkicach i obrazach Chwistka i Czyżewskiego — u malarzy z grupy „Ryt”, u Skoczylasa i innych stała się umownym systemem stylizacji pustych, choć „nastrojowych” teatralnych gestów, manierycznych scenarii.

Sceny ludowe wielu spośród ówczesnych artystów pokolenia wyrosłego już międzywojennymi, stylizowane raz „brylowo”, kiedy indziej „linearnie”, niewiele się różnią w swej istotnej



Władysław Strzemiński —  
Kompozycja umiastyczna

koncepcji od secesyjnych „Oberków” z epoki Młodej Polski. Nic więc dziwnego, że spotkały się z całkowitą aprobatą konserwatywnego społeczeństwa.

Ten sam kompleks sztuki narodowej kazał tworzyć krytykom zupełnie postawione na głowie koncepcje historyzujące i konstruować dziwaczne prociwa:

„Może byśmy nareszcie przestali się dezerować odkryciami i wynalazkami kubizmu, puryzmu, suprematyzmu. Źródłem tych odkryć były idee wywodzące się z pustki, z zatracenia się na manowcach „sztuki dla sztuki” (...) Czegoż może się nauczyć od tych teorii malarz, wychowany na dekoracyjności ludu polskiego, na kompozycyjności Wyspiańskiego, na śpiewności linii Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego, na barwach Juliusza Kossaka, Brandta, Matejki? To, co krąży nam we krwi, ten wrodzony przepych barw, ta wrodzona kompozycyjność, którą zawsze przejawiał chłop i szlachcic — tę trzeba hodować jak skarb najwyższy i nie trzeba nam żadnych naśladownictw, teorii, snobizmów, frazesów o genialnych odkryciach. Kilim i wycinanka — a kompozycja Braque’a — coż to za śmieszne zestawienie! Tak pisał w latach trzydziestych oficjalny krytyk, Jan Kleczyński („Idea i forma”).

Prawdziwym bastionem „stylu polskiego” było środowisko grafików ze Skoczylasem jako założycielem grupy „Ryt” oraz najoardziej chętnymi aktywne centrum „Polskiej Sztuki Stosowanej” — przemysłu artystycznego programowo powtarzającego technikę, materiał, formy, ornamentykę rzemiosła ludowego. Popularność i poparcie państwowej polityki kulturalnej dla tych tendencji ogromnie się wzmogły po powołaniu, jakim cieszyły się one na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., gdzie pawilon polski był cały eksponatem owego „stylu narodowego”.

Podobna problematyka niepokoiła także malarzy z „Bractwa św. Łukasza”, ale ich koncepcja sprowadzała

się do lansowania polskiej tematyki historycznej przy trzymaniu się muzealnych technik i manier formalnych.

Ta stylizacja „ludowa” i z drugiej strony „muzealna”, uprawiana przez artystów wyuczonych w Akademii Sztuk Pięknych, napotykała na sprzeciw ze strony wszystkich środowisk bardziej postępowych lub przynajmniej rozsądniejszych. Zdawano sobie bowiem sprawę, że raz nawiązanej łączności ze sztuką zachodnią nie można zaprzęścić w prowincjonalnej, nieautentycznej stylizacji. W tym punkcie solidaryzowali się postimpresjoniści z ugrupowania „Komitet Paryski” ze skrajnymi modernistami.

Do głównych i najbardziej konsekwentnych polemistów sztuki oficjalnej należał Władysław Strzemiński, twórca najradzykalniejszych koncepcji formalnych i socjologicznych. Pisał on między innymi: „Cóż w tym dziwnego, że turysta europejski kupuje w Kongo lub na Huculszczyźnie figurki czy garnuszki, jeśli widzi w tym przejaw kultury prymitywnej, egzotycznej? Absurdem jest jednak przekonywać Europejczyków, że cała polska sztuka stoi na poziomie Huculów, że cała rękodzielnictwa artystyczna w Polsce — to prymitywne wyroby ludowe”.

Władysław Strzemiński był radykałem: nie tylko nienawidził literatury i romantyzmu w plastyce, ale walczył z wszelkim indywidualizmem, z „temperamentami”, z przejawami subiektywizmu i intuicji.

Obawialiśmy się więc złożyć w jego ręce sprawy sztuki w Polsce. Bardziej jednak groźne są próby narzucania różnym temperamentom jednakowej maniery, czy to stylizowanej czy też naturalistycznej. Bo sztuka to właśnie owe przejawy subiektywizmu i intuicji, to poszukiwanie indywidualności. Jawną niedorzecznością jest zawsze montować „sztukę narodową” według jakiegokolwiek recept, dlatego tak odległe i nieistotne wydają się nam dzisiaj problemy, które zajmowały tylu artystów dwudziestolecia.

Z pewnością dzisiaj sztuka w Polsce ma swoją specyfikę, określoną przez historię i aktualność. Ale zawsze będzie ona wzbogacana przez rozwijające się indywidualności, przez nowe koncepcje, nowe rozwiązania współczesnej problematyki formalnej i to będzie stanowiło o jej istotnej wartości.

Ze względu na tematykę obecnego numeru „Struktura” (piszemy głównie o abstrakcji geometrycznej), dalszy ciąg artykułu Wiesława Borowskiego „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie” zamieścimy w następnym numerze.



Andrzej Pronaszko — Ucieczka do Egiptu

(Ciąg dalszy ze str. 5)

Zamierzeniem autora artykułu jest wykazanie, że casus de Staela nie reprezentuje zjawiska wyjątkowego, lecz stanowi przejaw pewnego ważnego problemu sztuki abstrakcyjnej ostatnich lat oraz że problem ten został już zainicjowany przez prekursorów sztuki abstrakcyjnej.

Zagadnienia, jakie wysunął w malarstwie Malewicz, zostały w naszym kraju omówione z okazji popularyzacji koncepcji Strzemińskiego, którego jeden z początkowych etapów twórczości wywodzi się z osiągnięć Malewicza. Sama natura i podstawa sztuki abstrakcyjnej są nieodłączne od idei Malewicza. Strzemiński, jak to jest często podkreślane, szybko zrezygnował z owych podstaw abstrakcyjnej sztuki, osiągnięcia Malewicza przestały więc być dlań wzorem w malarstwie i stanowiły już potem tylko element nieistotny jego obrazów. Wpływ Malewicza na całość sztuki abstrakcyjnej nie jest zatem u nas dostatecznie zbadany.

W czasach Malewicza obrazy kubistyczne odznaczały się maksymalną wielością elementów prostych, powstałych z rozanalizowania stałych form świata zewnętrznego. Dalsza komplikacja tej wielości prowadziła do tego, że wykrycie systemu kompozycyjnego stałoby się niemożliwe, co rów-

## W POSZUKIWANIU TRZECIEGO WYMIARU

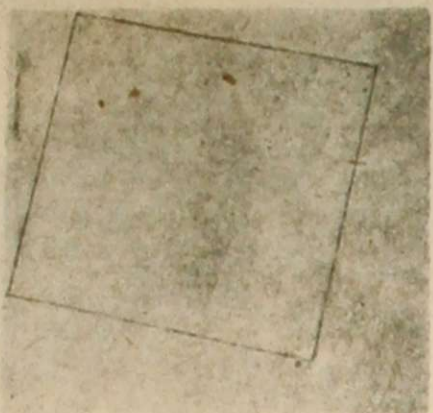
nałoby się utracie energii estetycznej zawartej w dziele. St. Ign. Witkiewicz, który wysokością stopnia komplikacji elementów mierzył wartość estetyczną obrazu, dodawał jednak, że trzeba zakreślić jakąś granicę komplikacji, poza którą nie istnieje estetyczne zrozumienie. Wydaje się, że za czasów Malewicza kubizm osiągnął taką granicę.

Malewicz musiał więc dokonać syntezy elementów wypracowanych przez kubistów. Wydział jednak i łączył tylko to, co przedstawiło się w tych elementach jako wartość istotna, odróżniająca je od form świata zewnętrznego. Wartość tę stanowił czysty składnik pojęciowo-geometryczny tych elementów. Gdyby natomiast Malewicz dokonał syntezy składników wyobrażeń tych elementów, wywodzących się z poznania form świata zewnętrznego, wtedy otrzymamy obrazy realistyczne, co oznaczałoby cofnięcie się w porównaniu z osiągnięciami kubistów.

Malewicz dokonał więc tylko syntezy częściowej. Gdybyśmy pomysłeli element utworzony przez Malewicza z połączenia dwóch elementów obrazu kubistycznego i chcieli rozłożyć go na te dwa elementy początkowe, nie powiodłoby się to nam w dużej mierze, gdyż otrzymalibyśmy dwa elementy nowe, niepodobne do elementów początkowych, zawierałyby one bowiem jedynie składnik geometryczny tych elementów początkowych. Oznacza to, że Malewicz w procesie łączenia dodawał pewną nową, wrastającą wartość estetyczną do tworzonych przez siebie elementów, której nie można wykryć w obrazach kubistów. Dochodzimy więc do wniosku, że zmniejszanie stopnia wielości obrazu w procesie syntezy nie tylko nie prowadzi do utraty wartości estetycznej, lecz do powiększania tej wartości o wartość nową. Twierdzenie St. I. Witkiewicza, że „im większa będzie komplikacja konstrukcji elementów, tym większa będzie i głębsza estetyczna przyjemność skalkowania jej” zachowuje więc prawdę w odniesieniu do malarstwa kubistycznego i formistycznego.

W obrazach Malewicza dane są dwa źródła estetycznej przyjemności, które mogą wywołać dwa zupełnie różne rodzaje percepcji estetycznych.

Pierwsza percepcja zastępuje proces „scal-  
kowania” procesem pojęciowego rozczłon-  
kowania elementu danego na obrazie. Male-  
wicz, przechodząc więc nie od wielości do  
jedności, jak chciał Witkacy, ale od jedno-  
ści do wielości. W wyniku tej percepcji,  
(która pokrywa się z pewną operacją my-  
ślową) otrzymujemy wielość elementów,  
które złożyły się na element obrazu Male-  
wicza, pojmujemy go jakby cały jego  
rozwoj, jego swoistą „historię”. Wielką  
wartość takiej percepcji spostrzegł Paul Va-  
lery, twórca poetyckiego „potencjalizmu”.  
Od wyobrażenia nieruchomego, biernego,  
mocno wrosniętego w ziemię drzewa, poeta  
przechodził do wyobrażenia drzewa aktywno-  
go, obdarzonego zdolnością ruchu, wyo-  
brażenia zawartego jakby w poprzednim.



Kazimierz Malewicz —  
Biały kwadrat na białym tle

Druga percepcja polega na nawiązaniu  
bezpośredniego kontaktu z samą, nierozkła-  
dalną już wtedy wartością estetyczną ele-  
mentu, a stosunek ten można wyrazić w  
sposób symboliczny, nie przez opis nie-  
wyrażalnych przy pomocy słów uczuć este-  
tycznych, ale przez pojęcie roli, jaką speł-  
nia owa wartość wobec ogólnych, logicz-  
nych i zmiennych wymagań stawianych  
przez sztukę malarską.

Proces syntezy zakończony został dwoma  
obrazami, w których nie jest dana bez-  
pośrednio jakakolwiek wielość: pierwszy,  
gdzie występuje jedna prosta figura geo-  
metryczna (kwadrat, trójkąt lub koło) po-  
łożona po środku obrazu oraz drugi, gdzie  
ta właśnie figura została praktycznie usu-  
nięta. Rozważmy teraz wyniki, jakie otrzy-  
mamy poddawając te dwa obrazy dwóm opi-  
sanym wyżej percepcjom estetycznym.

1) Obraz z jedną figurą geo-  
metryczną:

a. poddany percepcji rozczłonkowującej.  
Jeżeli pośrodku obrazu znajduje się koło,  
możemy przejść do pewnej wielości figur  
kolistych uporządkowanych w pewnych  
systemach kompozycyjnych i kolorystycz-  
nych, niemożliwe jest natomiast nasyćenie  
tych elementów składnikiem wyobraźnio-  
wym, ani też umieszczenie ich w jakimś  
„wzajemnym „trójkącie wymiarze” (często spo-  
tykanym dotychczas w obrazach surrealist-  
ów);

b. poddany percepcji bezpośredniej, za-  
trzymującej się na wartości estetycznej  
elementu samej w sobie.

Percepcja ta prowadzi do spostrzeżenia,  
że zmniejszenie stopnia wielości elementów  
jest równoznaczne z eliminacją systemu  
kompozycyjnego, którego obecność w obra-  
zie uważana była dotąd za konieczny wa-  
runek wyodrębnienia obrazu spośród form  
świata zewnętrznego. Następnie stwierdza-  
my, że figura geometryczna dana w obra-  
zie Malewicza ma zupełnie przeciwną war-  
tość estetyczną, niż figura geometryczna  
dobierana jako element prosty do systemu  
kompozycyjnego stanowiącego wartość este-  
tyczną nadrzedną wobec tej prostej figu-  
ry. Figura geometryczna na obrazie Male-  
wicza, która wzrokowo jest identyczna z fi-  
gurą prostą, stanowi wartość estetyczną  
nadrzedną wobec systemu kompozycyjnego,  
który został właśnie całkowicie usunięty do  
powstania tej figury i który przekazał jej  
swą wybitną wartość estetyczną.

W twórczości Malewicza dostrzegamy więc,  
po raz pierwszy w historii sztuki nowo-  
czesnej, obraz, w którym element prosty  
(czyli inaczej materiał obrazu) został obdar-  
zony nadrzedną wartością estetyczną, za-  
stępującą wartość samego systemu kompo-  
zycyjnego. Poeta P. Valery dostrzegł moż-  
liwość istnienia identycznych form obdarzo-  
nych jednak przeciwną wartością estetycz-  
ną. Wskazuje na to opis ruchów tanecznic  
w dialogu „Dusza i tańiec”: „zaczyna, wi-  
dzisz, stąpienie wprost niebiańskim: jest  
to zwykły krok okrężny. Zaczyna od rzec-  
zy najwyższej w swojej sztuce; kroczy  
z prostotą po szczyty, który osiągnęła. Ów  
drugi rodzaj najbardziej odległy jest od  
pierwszego, wszakże trzeba, by doń był po-  
dobny do złudzenia”.

2) Obraz, z którego figura  
geometryczna została usunięta:

a. poddany percepcji rozczłonkowującej.  
Przed wszystkim spostrzegamy biały  
prostokąt lub kwadrat płótna, który pojm-  
ujemy jako czworokątną figurę wchodzą-  
cą w skład obrazu i od niej przechodzimy  
do ostatniej figury geometrycznej z obrazu  
poprzedniego, a następnie do dalszych eta-  
pów możliwych, wymienionych w punkcie  
1 — a.

b. poddany percepcji bezpośredniej, za-  
trzymującej się na wartości estetycznej ele-  
mentu samej w sobie.

Spostrzeżenia są tutaj rozwinęciem i kon-  
sekwencją uwag poczynionych w punkcie  
1 — b. Podczas gdy tam nadrzedną war-  
tość estetyczną otrzymał element zawiera-  
jący przedtem wartość estetyczną nadrzed-  
ną, tutaj nadrzedną wartość estetyczną  
otrzymał element, który w ogóle nie był  
przedtem zaliczany do jednostki estetycznej.  
Element ten stanowił część pomocniczą lub  
materiałną obrazu, nie podlegającą dotąd  
percepcji estetycznej, nazywaną „formą obo-  
jętną” przez Witkacego, a „malowidłem”,  
przez Romana Ingardena. Składała się na  
nią przede wszystkim rama obrazu oraz  
płótno na tej ramie rozpięte. Obraz stano-  
wił więc zawsze przedmiot dwójsty: jedna  
jego część poddawana była percepcji este-  
tycznej, druga potrzebna była tylko do  
istnienia części pierwszej. Malewicz dopro-  
wadził do zniesienia różnicy między „mal-  
owidłem” a „obrazem”; jego obraz stał się  
wiele przedmiotem trójwymiarowym. Fakt  
ten zaważył znacznie na przyszłym roz-  
woju sztuki. Otrzymany obraz różni się od  
form trójwymiarowych spotykanych w świe-

# awy • wystawy • wystawy • wyst

DZIAŁ TEN REDAGUJĄ:

URSZULA CZARTORYSKA  
HANNA PTASZKOWSKA  
WIESŁAW BOROWSKI  
JERZY LUDWIŃSKI

Redaktor „Struktury” zwrócił się do auto-  
rów przeglądu wystaw z szeregiem pytań:  
Redaktor „Struktury”: Może mieliście  
ochotę pisać recenzje z wystaw?

Autorzy przeglądu wystaw (chór): Nie!  
R. S.: Czy recenzja to coś tak bardzo glu-  
piego?

A. P. W. (ch.): Jeszcze jak.

R. S.: Dlaczego?

A. P. W. (ch.): Sama konwencja tego ga-  
tunku... Recenzent wyraża prosiutką myśl,  
że mu się coś podoba albo nie podoba,  
a jednocześnie usiłuje zamaskować ją tak,  
żeby czytelnik nie mógł dostrzec tej pro-  
siutkiej myśli.

R. S.: Recenzent musi przecież używać  
argumentów?

A. P. W. (ch.): Czasem te same argumenty  
służą do udowadniania skrajnie różnych  
ocen.

R. S.: Jak zatem „wybrać” z recenzji?

A. P. W. (ch.): Albo niech pan zamieszcza  
w „Strukturach” poważne artykuły proble-  
mowe, analizujące dokładnie doniosłe zja-  
wiska plastyczne, albo...

R. S.: Albo obnażmy recenzję. Pokażmy  
tylko tę prosiutką myśl w całej jej nie-  
przyzwoitej gołębności.

A. P. W. (ch.): Właśnie, a nawet więcej. Do-  
brze byłoby doprowadzić jeszcze ten cały  
proceder do jakiegoś absurdu. Np. wszyst-  
kie omawiane wystawy podzielić na kilka  
grup w zależności od stopnia podobania się.

R. S.: To pójdźmy jeszcze dalej. Omawiaj-  
my je w ogóle po kolei od najlepszych do  
najgorszych.

A. P. W. (ch.): Ale pod warunkiem, że  
wszystko to będzie rodzaj zabawy, polega-  
jącej na demonstrowaniu naszego osobistego  
gustu, bez pretensji do obiektywnych ocen.  
R. S.: Ale we czwórce będziecie się mylić  
w ocenach i tak nieco mniej niż gdyby  
robiła to tylko jedna osoba.

A. P. W. (ch.): I tak z nas się będą śmiać,  
a na pana obrażać.

R. S.: To byłoby dobre. Powstałaby wresz-  
cie jakaś gorętsza atmosfera wokół wystaw  
plastycznych. Jak sobie wyobrażacie pań-  
stwo wystawy majowe?

A. P. W. (niezupelnie ch.): Tak —

cie zewnętrznym w taki sam sposób, jak  
jedyna figura geometryczna omówiona w  
punkcie 1 różniła się od elementu dobie-  
ranego do systemu kompozycyjnego. W jed-  
nym i drugim wypadku gład widzialny nie  
stwierdza tej różnicy.

Malewicz nie wykonał, o ile wiem, w ja-  
kimkolwiek materiale obrazu opisanego w  
punkcie 1. Obrazu takiego bowiem wyko-  
nywać nie potrzeba; wystarczy go pomy-  
śleć, a nie jest to trudne, gdy się pojmie  
zasadę syntezy Malewicza. Wydaje się, że  
unistyczne obrazy Strzeżewskiego są wła-  
śnie etapem pośrednim między obrazem z  
jedną figurą geometryczną a obrazem po-  
zbawionym tej figury. Gęsta, równie biała  
jak reszta obrazu, faktura obrazów uni-  
stycznych może świadczyć o „stąpieniu”  
się owej ostatniej figury geometrycznej z  
malowidłem. Późniejsze malarstwo Strze-  
żewskiego świadczy jednak, że malarz ten  
nie wyłączał właściwych wniosków ani z  
własnych obrazów unistycznych, ani też z  
obrazów Malewicza. Świadcza o tym uwa-  
gi Juliana Przybosa o obrazach unistycz-  
nych, reprezentujące z pewnością poglądy  
Strzeżewskiego: „W obrazie abstrakcyjnym  
nigdy nie osiąga się pełnego oderwania  
od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem  
takiej formy abstrakcyjnej, która by nie  
przypominała jakiegoś kształtu wziętego ze  
świata przedmiotów. Przykład: koło może  
przypominać nieskończone skojarzenia: ze  
słońcem, dyskiem... Obraz unistyczny idzie  
dalej: nie wywołując żadnych skojarzeń  
przedmiotowych, „literackich” — jest skraj-  
nym, ostatecznym przykładem czystej pla-  
styki... Strzeżewski... pojął, że doszedł do  
kresu tej drogi rozwojowej nowoczesnej  
plastyki, która szła ku wyeliminowaniu  
z obrazu wszystkiego, co nie było tylko  
malarstwem”.

Rozczłonkowanie elementu obrazu Male-  
wicza, malarza w zupełności abstrakcyj-  
nego, kazalo nam jednak twierdzić, że proces  
ten nie prowadzi do otrzymania elementów  
obrazów kubistycznych, zawierających skła-  
dnik wyobraźniowy, a więc „aluzji” przed-  
miotowych. „Asocjacje” związane z kołem  
mogą ograniczyć się jedynie do świata fi-  
gur geometrycznych. Być może asocjacje  
podkładające pod płaską formę geometrycz-  
ną pewne wyobrażenia trójwymiarowych  
przedmiotów są według Strzeżewskiego czę-  
sto spotykanym nawykiem ludzkiego widze-  
nia, nawyk ten jednak nie może być trak-  
towany jako prawo estetyczne, które winno  
odznaczać się prawdą powszechną i abso-  
lutną, zgodną z naukową teorią poznania.  
(Benedykt Bornstein w swej książce „Kant  
i Bergson” pomieszczenie form geometrycz-  
nych z konkretnym przedmiotem uważa  
właśnie za podstawową przyczynę paradok-  
sów gnozeologicznych. Oto np. w paradok-  
sie Zenona z Elei, świadczącym jakoby o  
nieliniowości przedmiotów poruszających się,  
ujawnia się błędność ludzkiego widzenia,  
które ujmuje poruszający się przedmiot  
jako punkt, który zdolność ruchu nie po-  
siada, przez co uważa się mylnie, że także  
przedmiot poruszać się nie może).

Strzeżewski postawił sobie za cel rozwią-  
zanie problemu czystego malarstwa w cza-  
sie, gdy problem ten był już rozwiązany.  
Sądził, że czynu tego można dokonać tylko  
raz i to niezwykle kosztownie: osiągnięcie  
przedmiotu czystego malarstwa pojmował  
jako kres czystego malarstwa w ogóle.  
Uważał więc, że malarstwo, o ile nie znaj-  
duje zastosowania w architekturze, winno  
powrócić do odtwarzania jakiejś nieznanej  
czy inaczej ujranej rzeczywistości znajdują-  
jącej się poza obrazem. Plastyczna abstrak-  
cyjna potrafiła zaś kontynuować wartość  
zawartą w obrazach Malewicza nie ucieka-  
jąc się przy tym do metody odtwarzania.

(Dokończenie w następnym numerze)

## wybitne

HENRYK STAZEWSKI

Warszawa, Kordegarda Ministerstwa Kul-  
tury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście  
nr 15/17. Uroczysty wernisaż w sobotę  
2 maja.

Małe obrazki na pograniczu płaskorzeźby:  
kolorowe klocki przyklepane do obrazów,  
różnorodne faktury — chropowate i gład-  
kie. Czystość tego malarstwa i nieomyślność  
w wyważeniu elementów plastycznych su-  
geruje syntezę abstrakcji geometrycznej.  
Równocześnie wyłania się nowy niepokój,  
o którym — na stronie 1.

Świetna ekspozycja Zamecznika.

MALARSTWO FRANCUSKIE  
OD GAUGUINA DO NASZYCH DNI

Warszawa, Muzeum Narodowe, Aleje Jero-  
zolimskie 3, 30 kwietnia — 31 maja; póź-  
niej — Kraków, Pałac Sztuki, Pl. Szcze-  
pański 1.

Wystawa poza konkursem w naszej klasy-  
fikacji: trudno oceniać dzieła takich mi-  
strzów jak Gauguin, Matisse, Picasso, Bra-  
que, Chagall, Rouault, Léger, Kandinsky,  
Miro, Ernst. Nie wszyscy „wiele” repre-  
zentowani są arcydzielniami, ale wystawa  
i tak wspaniała. Dużo pisała o niej prasa.  
Nas interesowały przede wszystkim ostat-  
nie sale (De Staël, Hosiasson, Riopelle,  
Matta, Soulage, Zao-wou-ki, Schneider  
i in.). O awangardzie paryskiej napiszemy  
w następnym numerze.

## interesujące

PIOTR POTWOROWSKI

Lublin, Muzeum Lubelskie, Zamek. Otwar-  
cie w niedzielę 17 maja.

Bardzo wrażliwe, wysmakowane malarstwo,  
wzbogacone collage’em (naklejenie na płó-  
tno papierów, worków itp.) oraz gipsowym  
reliefem (w ostatniej fazie twórczości).  
Mocno tkwi korzeniami w kulturze kolo-  
rystycznej postimpresjonizmu, skąd artysta  
stopniowo przechodzi do abstrakcji. W ostat-  
nich „pracach” nieprzestrzegających zawsze  
jednak można odnaleźć reminiscencje z na-  
tury. Mówiąc ogólnie: malarstwo utrzymane  
w łagodnej tradycji kolorystycznej, niegdyś  
burzące, mogące się podobać nie tylko  
nam, nie wzbudzające zbyt gorących dysku-  
sji, ale o sugestyjnym lirycznym wyrazie  
indywidualnym.

DANIEL MRÓZ

Kraków, „Krzyżofory”, ul. Szczepańska 2.  
Wernisaż w niedzielę 24 maja.

Autor, znany z ilustracji „Przekroju”, Jego  
zbiżone do surrealizmu, przedmiotowe ry-  
sunki piórkami, w których przedstawia  
dziwne miasta, zaludnione niezwykle  
stworami i mechanizmami, należą do naj-  
bardziej niesamowitych ze znanych nam  
wizji artystycznych.

Mróz to może najoryginalniejszy z dzia-  
jących w Polsce rysowników-illustratorów?

KAZIMIERZ MIKULSKI

Kraków, „Krzyżofory”, ul. Szczepańska 2.  
Wernisaż (podobno huczny) w sobotę 24 maja.  
Autor — jeden z „bardziej” konsekwentnych  
„klasyków” surrealizmu, o bardzo jedno-  
znacznie odrębnym wyrazie własnym. Ma-  
larstwo wyrafinowane i proste. Trochę mu-  
zealna, gładka faktura obrazu, nieco este-  
tyzująca. Postaci kobiece, bardzo charakte-  
rystyczne, o opływowych, łagodnych li-  
niach. Przy tym — duża porcja lirycznej,  
subtelnej fantastyki.

ZBIGNIEW KUPCZYŃSKI

Warszawa, Galeria w Podcieniach, Krakow-  
skie Przedmieście 58. Huczne otwarcie  
w niedzielę 17 maja, biorą w nim udział  
przechoźnie z ulicy, kilku dzentelmenów  
wjeżdża do podcieni nawet na skuterach;  
gwaro.

Malarstwo abstrakcyjne, bezformne, bar-  
dzo wrażliwe na kolor. Obrazy malowane  
impulsywnie i z fantazją, ale ładnie. Twór-  
czość Kupczyńskiego jest oryginalna w swym  
radosnym liryzmie, ale i sam autor — też  
nieprzeciętny ekstrawagant. Jego ciągła  
oscylacja między malarstwem przedstawia-  
jącym (Małgosie) i abstrakcyjnym nastre-  
cza sporo kłopotu krytykom. A i między  
nimi toczyły się dyskusje.

ZDZISŁAW SALABURSKI

Warszawa, Galeria ZPAP, Marszałkowska  
nr 34/50. Duża gala na wernisażu we wtór-  
ek 28 kwietnia; sam autor niezwykle wy-  
tworny.

Abstrakcja typu bezformnego, obrazy  
mocno fakturowe, o dużym zróżnicowaniu  
materiałowym. Wynalazczość techniczna  
idzie tu w parze z ekspresją, może nie bar-  
dzo odrębną, ale sugestywną. Wystawa może  
szokować widzów.

GRUPA „MARG”

Malarstwo, architektura, rzeźba, grafika —  
(Kraków, Salon — Rynek Główny 25).  
Otwarcie (podobno huczne) 1 maja; 8 czer-  
wca wernisaż w „Krzywym Kole” w War-  
szawie.

Udział biorą graficy: Wójtowicz, Panek,  
Malina, Haska, Skulicz, Kuntz; malarze: Bu-  
czek, Szulc, Damasiewicz, Kluz, Grzybowski,  
Szajna (scenograf z Nowej Huty); rzeź-  
biarze: Hajdecki, Ostaszewski, Marek, So-  
wiński.

Poszukiwania bardzo różne: od baśniowej  
przedstawienowości Damasiewicza aż do  
ekspresyjnej abstrakcji Buczka. Wyróżniają  
się przede wszystkim graficy — Haska  
i Wójtowicz, a w rzeźbie — Sowiński.

JÓZEF KALISZAN

Warszawa, „Krzywe Koło”, Rynek Starego  
Miasta 2, Wernisaż w poniedziałek 4 maja.  
Rzeźby z drzewa, malowane. Zorganizowany  
chaos, świadome efekty tandety, ale cza-  
sami tandeta w wykonaniu. Artysta łączy  
spokojne konstrukcje z dziwnymi korze-  
niami i tasiemczym malarstwem. Dużo  
stylizacji, a zarazem wyrafinowania. Na-  
strój trochę jak w lesie. Bardzo rozbieżne  
sądy o tej wystawie.

KONRAD WINKLER

Kraków, Pałac Sztuki, Plac Szczepański 1.  
Kwiecień — maj.

Sędziwy autor jest już klasykiem polskiego  
malarstwa. Jeden z czołowych przedstawicieli  
i teoretyków polskiego formizmu  
(szczególnie w latach 1917—22). Malarstwo  
przedstawiające na pewno dobre i odrębne,  
choć nie tak już rewolucyjne jak  
dawniej.

WŁADYSŁAW POPIELARZCZYK

Warszawa, wystawa razem z Kupczyńskim.  
Malarstwo abstrakcyjne na wydłużonych  
deskach, bardzo oryginalne. Tam, gdzie  
artysta w pełni wykorzystuje strukturę  
drzewa, osiąga bardzo ciekawe „przedmioty  
konkretnie”. I tu duże rozbieżności zdań,  
ale i poziom wystawy jest nierówny.

VIDA JOCIC

Warszawa, Salon „Nowej Kultury” w Tea-  
trze Żydowskim, ul. Królewska 1/3. Otwar-  
cie w sobotę 23 maja.

Artystka pochodzi z Belgradu, zaprezen-  
towała solidną rzeźbę figuratywną z brązu,  
na wysokim poziomie wykonania. Bardzo  
duża ekspresja, oparta o deformację i mo-  
tywy tematyczne z Oświęcimia. Ocena cał-  
kowicie zgodna: bardzo dobra rzeźba.

PLASTYKA ZIEM NADODRZANSKICH

Warszawa, „Zachęta”, Plac Małachowski-  
go 3. Maj.

Wystawa jest pouczająca: większość prac  
należy do abstrakcji bezformnej, o bardzo  
różnym poziomie. Te najgorsze powinny  
się znaleźć o dwie rubryki dalej. W wy-  
stawie biorą udział następujące okręgi i od-  
działy ZPAP: Bytom, Gliwice, Koszalin, Opo-  
le, Szczecin, Wrocław i Zielona Góra. Najcie-  
kawsi są artyści wrocławscy: Cwienarski,  
(1926—53), Grabowska, Hałas, Mazurkiewicz,  
Głaz, Chwałczyński, Górkowska, Will, Dawski.  
Poza tym wyróżniają się: Szpakowski  
z Zielonej Góry i Zywicki ze Szczecina.

## dość dobre

WŁADYSŁAW JOZEF WĄTROBSKI

Warszawa, „Krzywe Koło”, wystawa ra-  
zem z Kaliszem.

Artysta przebywał za granicą i wystawiał  
w wielu stolicach europejskich. Reprezen-  
tuje malarstwo abstrakcyjne, bezformne,  
o różnych obliczeniach, może dlatego trochę  
niekonsekwentne. Bardzo dobry warsztat,  
czasem ciekawe poszukiwania techniczne  
(gipsy). Dużo stylizacji.

JERZY HURA

Kraków, Teatr 38 (foyer), Rynek Główny  
8. Wernisaż w czwartek 11 maja (rów-  
nocześnie z premierą „Boskiej Komedii”  
Dante’go).

Malarstwo abstrakcyjne, raczej bezformne,  
na dobrym poziomie technicznym, po-  
mysłowo wykonane, dosyć odrębne.

BOLESŁAW BRZEZIŃSKI

Warszawa, Salon „Nowej Kultury” w Tea-  
trze Żydowskim, ul. Królewska 1/3. Otwar-  
cie w czwartek 30 kwietnia.  
Malarstwo figuratywne. Obrazy bardzo ko-  
lorowe i radosne. Dostępy, oryginalne, ale  
szablonowe.

ARTYSCI Z ZIELONEJ GÓRY

Warszawa, Salon „Ekranu”, Rynek Starego  
Miasta 6. Wernisaż w poniedziałek 27 kwiet-  
nia.

Biorą udział: Marian Szpakowski, Kazimierz  
Rojowski, Klem Felchnerowski, Witold No-  
wicki, Alojza Zacharska, Ignacy Bieniek.  
Dwaj pierwsi najlepsi: reprezentują żywio-  
łową abstrakcję.

PLASTYKA OKRĘGU TORUŃSKIEGO

Lublin, CBWA, ul. Narutowicza 4. Otwar-  
cie 17 maja (nie wiadomo dlaczego równo-  
cześnie z wystawą Potworowskiego).  
Malarstwo i grafika. Różne poszukiwania,  
różny poziom. Najlepsza Barbara Narębska-  
Dębska.

MAREK DROZD

Warszawa, Kordegarda Ministerstwa Kul-  
tury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście  
15/17. Otwarcie w poniedziałek 1 czerwca.  
Obrazy zdradzają ewolucję od koloryzmu  
do abstrakcji bezformnej. Ładne, kultu-  
ralne.

GRAFIKA TORUŃSKA

Zamość, Muzeum, Marzec — kwiecień.  
Zestaw nazwisk podobny jak w Lublinie.  
Prace wcześniejsze.

TERESA JAKUBOWSKA

Warszawa, Salon „Ekranu”. Otwarcie w so-  
botę 23 maja.  
Grafika figuratywna, bardzo dekoracyjna,  
stylizowana.

Nie wszystkie wystawy „interesujące”  
i „dość dobre” zostały tu omówione. Posta-  
ramy się w miarę naszych możliwości je  
uzupełniać. Poza tym nie starczyło nam już  
zily na wymienianie całej masy wystaw  
„przeciętnych”, „złych” i „wyjątkowo  
złych”.



Nicolas de Staël — Kompozycja

# Kto? Co? Gdzie? Kiedy? Dlaczego?

Ilość rozmaitych „zmów”, jakimi określa się szereg kierunków sztuki nowoczesnej, jest dosyć znaczna i nawet ludzie nieźle zorientowani często nie są w stanie uchwycić ich podstawowych założeń. Groźnie i tajemniczo brzmiący termin, będący nierzadko dziełem zupełnie przypadkowego pomysłu, określa najczęściej tylko mniej lub więcej dokładnie jakiś

formalny, jak neoimpresjonizm, kubizm, fowizm, uwalniając artystę od zmyślnych przepisów uznających za godnych pędzla jedynie greckich bogów, czy też postulujących uparty wyścig za „wiernością odtworzenia” matki natury.

Teoretyczny program neoplastycyzmu, wypracowany przez dwóch wybitnych artystów — Holendra Piet Mondriana i jego współrodaka o domieszcze krwi niemieckiej Theo van Doesburga, był programem świadomie zakładającym wykorzystanie, a właściwie plastyczne uogólnienie dotychczasowych zdobyczy malarstwa. Neoplastycyści wyszli z założenia, że proces rozwoju sztuki, a szczególnie sztuki powstałej po impresjonizmie, zmierza do stopniowego uwalniania się od tematu przedstawiającego na korzyść uwypuklenia istotnych czysto plastycznych wartości malarstwa — linii i barwy. Impresjonizm, twierdzili twórcy omawianego kierunku, położył nacisk nie na odtworzenie rzeczywistości, ale na wrażenie, jakie ona wywołuje, kubizm wykorzystywał istniejące przedmioty celem sprowadzenia ich do zasadniczych form geometrycznych itd. Celem więc neoplastycyzmu jest doprowadzenie tych tendencji do punktu kulminacyjnego: uwolnienie malarstwa od jakichkolwiek elementów przedstawiających, jakiegokolwiek chociażby najmniejszej sugestii treści i sprowadzenie do zasadniczych „czystych środków malarskich”, tj. podstawowych linii: pionowej i pionowej i kolorów „jedynie

widualizmu na korzyść uniwersalizmu. Świadczy o tym kosmopolityzacja wielu dziedzin życia, łączenie się ludzi i narodów w najrozmaitsze organizacje etc. Powyższym procesom towarzyszy postęp techniki, która dopomaga człowiekowi uwolnić się od ograniczeń natury, przezwyciężyć je. Maszyna była dla nich przykładowym wzorem odrzucenia wszelkich zbędnych i nieprzemysłanych elementów. Malarstwo więc sprowadzone do elementarnych linii i barw najlepiej oddaje dążenia epoki, polegające na upraszczaniu i precyzowaniu wszelkich form działalności ludzkiej, w których zaznacza się indywidualizm.

Programowe odbicie „ducha epoki” to jednak jeszcze nowatorstwo niezupełnie rewolucyjne, wszak każda sztuka odbijała w jakiś sposób procesy społeczne przefiltrowane przez psychikę twórców. Także i gwałtownie rozwijająca się technika inspirowała twórczość artystów nie tylko związaną z neoplastycyzmem — „maszynizm” tkwił zarówno w rosyjskim konstruktywizmie, jak i w funkcjonalizmie Corbusiera, Mondrian i van Doesburg, sprowadzając malarstwo do elementarnych linii i kolorów, pragnęli nie tylko wyrazić ducha XX w., ale też i świadomie włączyć się w procesy społeczne, nadając swojej sztuce profil wybitnie filozoficzno-socjologiczny.

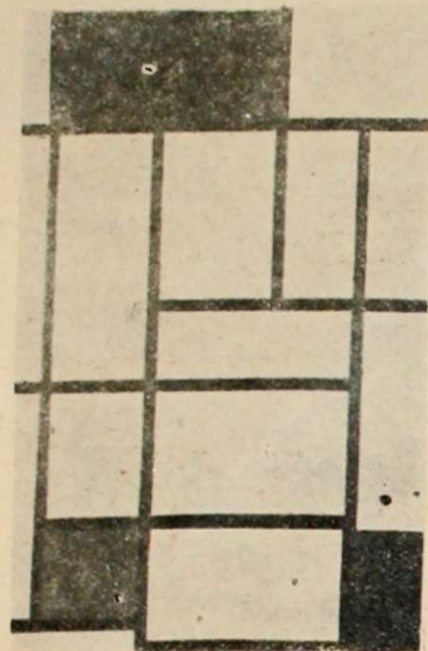
Linia więc pozioma i pionowa nie są efektami tylko plastycznymi, są odbiciem, uzewnętrznieniem dialektycznych sprzeczności tkwiących we wszel-

Zawsze na ostatniej stronie „Struktury” zamieszczać będziemy artykuły przeznaczone dla czytelników, którzy nie będąc bezpośrednio związani ze skomplikowanymi sprawami sztuki współczesnej, chcą jednocześnie czegoś się dowiedzieć o sprawach podstawowych. Będą tu więc artykuły popularnonaukowe.

Ponieważ drugi numer „Struktury” poświęcony jest głównie sztuce abstrakcyjnej geometrycznej, zamieszczamy tym razem artykuł A. K. Olszewskiego o neoplastycyzmie, najważniejszym, kluczowym kierunku tej tendencji. Artykuł ten pozwoli łatwiej zrozumieć wywody innych autorów.

Zwracamy się także do czytelników „Kamery” z prośbą o nadsyłanie do redakcji różnych życzeń; pragniemy dowiedzieć się, co ich najbardziej interesuje i o czym chcieliby przeczytać na ostatniej stronie „Struktury”. Życzenia w miarę naszych możliwości będą spełniane, a najciekawsze i najbardziej charakterystyczne wypowiedzi czytelników — publikowane.

\* Bardziej obszerny artykuł tego samego autora o neoplastycyzmie pt. „Grupa De Stijl i zagadnienia neoplastycyzmu” znaleźć można w Nr 33-34 kwartalnika „Sztuka i Krytyka” z r. 1958.



Piet Mondrian — Kompozycja 1921

program plastyczny. W sztuce bowiem nowoczesnej najważniejsza jest zasada powrotu do „czystych środków plastycznych”, do uczuciowości przeżycia artystycznego i wyrażenia siebie. „Izmy” to tylko nazwy określające formy najrozmaitszych dróg realizacji tej podstawowej zasady „czystej formy” i nieklamanej emocji przeżycia estetycznego.

Nawiasowo należy dodać, że brakuje terminologicznej precyzji sekunduje działalność wielu krytyków, którzy niełatwe sprawy sztuki jakże często oplatają gąszczem trudno czytelnego języka.

Na przestrzeni wielowiekowego rozwoju sztuki zawsze mieliśmy do czynienia z naśladownictwem czy efekciarstwem. Zjawisko to towarzyszy i dziś sztuce nowoczesnej, zwłaszcza od kąd z plejady jej awangardistów pozostało zaledwie kilku.

Dlatego też warto poświęcić trochę uwagi kierunkowi, a właściwie systemowi plastyczno-filozoficznemu, który na tle całej sztuki pierwszej połowy naszego stulecia wybija się szczególną zwartością i żelazną konsekwencją we wzajemnym powiązaniu założeń teoretycznych z realizacjami plastycznymi.

Neoplastycyzm, gdyż ten kierunek abstrakcji geometrycznej będzie przedmiotem naszych rozważań, rozwinął się w latach dwudziestych, to jest w latach bardzo już daleko posuniętych doświadczeń malarstwa nowoczesnego. Malarstwo to będące od czasów impresjonizmu sztuką wyzwoloną swobody twórczej, objawiło się jako szereg różnorodnych poszukiwań

istniejących” — białego, czarnego, szarego, niebieskiego, żółtego i czerwonego.

Obrazy Mondriana, to matematycznie skomponowane zestawy kolorowych prostokątów lub kwadratów poprzedzielanych pionowymi i poziomymi pasami.

Na wstępie mówiliśmy, że neoplastycyzm jest systemem plastyczno-filozoficznym. Patrząc na kompozycje mondrianowskie doznajemy wrażenia ściśle wizualnych, nie przypuszczamy nawet, jak wielki kryje się w nich ładunek nie tylko filozoficzny, ale i program społeczny.

Postulując swój kierunek i tworząc na terenie Holandii grupę „De Stijl”, która skupiała wokół siebie jego mniej lub więcej wiernych wyznawców, twórcy neoplastycyzmu wystąpili, jak mówiliśmy, z programem nie tylko malarskim, ale i także społecznym. Wiek XX, twierdzili, jest wiekiem kolektywizacji, wiekiem zanikania indy-

kich formach kosmosu. Sprzeczności te ujawniają się ostatecznie w formie dwóch fundamentalnych linii: horyzontalnej, będącej biegiem ziemi wokół słońca, i wertykalnej — obrazującej ruch promieni pochodzących z jego centrum. Z tej swoistej oryginalnej filozoficznej koncepcji neoplastycyzmu wypływa jego koncepcja społeczna, której rozbudowanie aż do granic utopii było dziełem Piet Mondriana. Neoplastycyzm zakłada mianowicie, że jeżeli podział płaszczyzny malarskiej na kwadraty i prostokąty uzewnętrznia zasadnicze sprzeczności struktury wszechświata, to w celu anulowania tych sprzeczności i wywołania uczucia całkowitej harmonii, spokoju i równowagi. Czystym bowiem przeżyciem estetycznym jest przeżycie wyłącznie intelektualne, a takie może dać tylko malarstwo „czystej formy”, malarstwo całkowicie uwolnione od tematu i linii krzywej. Uzewnętrzniając istotną, wewnętrzną strukturę rzeczywistości, neoplastycyzm jest sztuką głęboko pojętą realizm, w przeciwieństwie do płytkiego realizmu malarzy obrazujących chwilową i złudną zewnętrzną postać natury.

Z punktu widzenia odbioru estetycznego obrazy Mondriana rzeczywiście wywołują w nas uczucie zrównoważenia i spokoju. Podobnych zresztą uczuć doznajemy patrząc na klarowne barwy i tętnące wewnętrznym spokojem obrazy starych mistrzów holenderskich z Vermeerem van Delft na czele. Mimo bowiem skrajnie abstrakcyjnego charakteru neoplastycyzm tkwi w jakimś stopniu w atmosferze „ducha Niderlandów” — kraju horyzontalnego, pociętego prostokątami kanałów pejzażu.

Jak nadmieniono powyżej, filozoficzno-społeczną część programu neoplastycyzmu Mondrian doprowadził do skrajnej utopii. Twierdził on mianowicie, że wywoływanie przy pomocy malar-

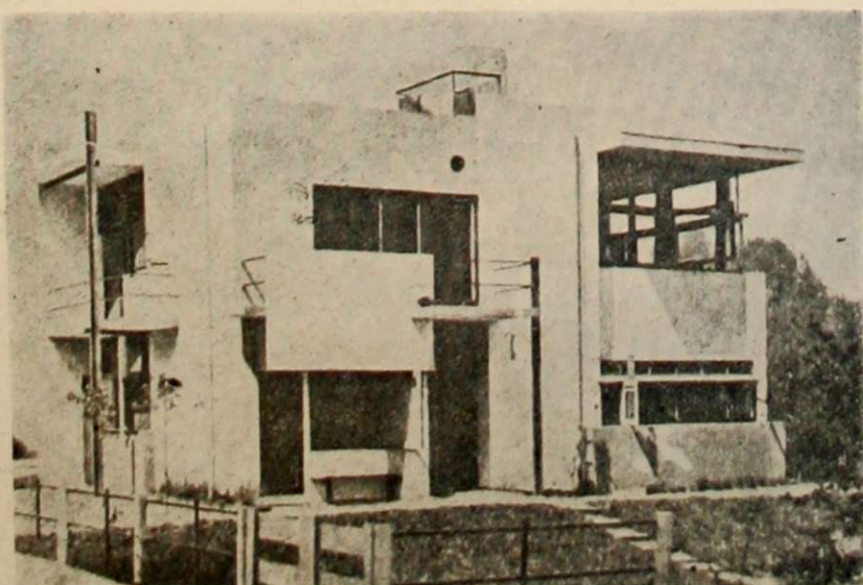
stwa stanów harmonii i równowagi rozciągnie się również i na życie społeczne, doprowadzi do anulowania wszelkich chwiejności i przeciwności nie tylko w naszej psychice, ale i także w rozmaitych formach życia społecznego. Słowem, nadał on swojemu

## NEOPLASTYCYZM NAJWYŻSZE STADIUM ABSTRAKCJI GEOMETRYCZNEJ

ANDRZEJ K. OLSZEWSKI

systemowi formy jakiegoś socjalizmu utopijnego. Rolę artysty pojmowano jak rolę naukowca, którego odkrycia, początkowo przyjmowane niechętnie, stają się stopniowo obowiązujące (np. obowiązkowe szczepienie ospy). Z chwilą, gdy sztuka osiągnie ten cel, stanie się niepotrzebna i zaniknie.

Pomijając społeczno-utopijny aspekt neoplastycyzmu, zatrzymajmy się jeszcze przy nim na chwilę jako przy jednym z kierunków sztuki abstrakcyjnej. Podzielone pasami różnokolorowe kwadraty i prostokąty mondrianowskich kompozycji już w latach dwudziestych wywarły wpływ na architekturę, wnętrzarstwo, czy malarstwo form puryfikacyjnych i syntetycznych. Mimo pewnego skostnienia, które zdeterminowało van Doesburga do wprowadzenia tzw. „elementaryzmu”, uznającego układ kompozycji po przekątnej (Mondrian nie uznał nawet tego niewielkiego „odchylenia”), neoplastycyzm odgrywał coraz większą rolę wśród awangardy artystycznej lat dwudziestych. Szereg artystów związanych z grupą „De Stijl”, nie trzymając się zresztą reguł tak ortodoksyjnie jak Mondrian, pozostało jednak w miarę zasadzie „czystej formy”. Neoplastycyzm wywarł też poważny wpływ na niektóre awangardowe ugrupowania artystyczne różnych krajów, jak polski „Blok”, czy „Praesens” i niemiecki „Bauhaus”. W architekturze odgrywa znaczącą rolę także dzisiaj, kiedy szereg fasad (np. w Ameryce Północnej) komponuje się pod względem układu kolorów w atmosferze ducha mondrianowskiego. Obrazy samego Mondriana (zmarł w roku 1944 w Nowym Jorku) osiągają dziś zawrotne ceny. Zwartość ich kompozycji, precyzja i klarowność barwy wywołują u nas zgodnie z zamierzeniami ich twórcy uczucie harmonii i spokoju. Przekonywują nas one o prawdziwych wartościach sztuki abstrakcyjnej opartej nie o naśladownictwo, błagę czy przypadkowy zestaw linii i barw, ale o głębię i szczerość myśli i uczucia.



Rietveld — Willa Schrödera 1924