

STRUKTURY

Nr 1 (8)

31.1.1960

dział * KAMENA * plastyczny

Redakcja „Struktur” nawiązała bardzo cenny kontakt z awangardą międzynarodową, skupiającą się w grupie „Phases”. O efektach tej współpracy będziemy informować czytelników

„Struktur”. Na razie z przyjemnością drukujemy fragmenty artykułu Edouarda Jaguera, redaktora „Phases” i „Aujourd'hui”. Praca ta ukaże się w „Cahiers du Musée de Poche”.

PRZEDMIOT SURREALISTYCZNY

EDOUARD JAGUER

Wybrał i przełożył ALEKSANDER HENISZ

Zaciekawienie, jakie „collage” Horsta Eгона Kalinowskiego wzbudziło w Polsce, wywiad z Kantorem, który bez „fałszywego wstydu” wprowadza obroną przez siebie materię w stanie surowym do obrazów, podobne dociekania w twórczości Henryka Stażewskiego, Włodzimierza Borowskiego, Tytusa Dzieduszyckiego, — skłaniają ku zastanowieniu się, jakie miejsce, jaki sens miały analogiczne poczynania w okresie poprzednim. Materia: czy to płótno, czy gazeta, czy piasek wniesiony na obraz — może mieć znaczenie między innymi estetyczne, po prostu nowego koloru czy gry fakturalnej. Rola ich wtedy sprowadza się do jeszcze jednego środka technicznego którego konieczność nie zawsze jest oczywista. W tym kierunku wydaje się zmierzać Kantor, oświadczając, że wybór uwarunkowany jest atrakcyjnością materii; elementy te mogą jednak mieć znaczenie zupełnie inne, łącząc się, jak u Kalinowskiego, z obroną życia indywidualnego, przeciw mitom materii, z wyborem, którego treścią jest, tak jak u Marcela Duchampa już w roku 1912, przetworzenie rze-

czywistości. Duchamp w tym czasie już uważał dociekania kubiistów, fauves, futurystów za nieaktualne: zmierzają one bowiem nadal do odkrycia anarchii powiązań świata przedmiotowego, podczas gdy rodząca się abstrakcja otwierała zupełnie nowe perspektywy.

„Nie ma form bez znaczenia, w każdej tkwi symbol, we wszystkich dośzukać się można sensu”. W akcie wyboru, który skromne przedmioty codziennego użytku (koło rowerowe, szufla od śmieci), pozbawione ich funkcjonalności, obdarowane nowym imieniem, podnosił do godności dzieła sztuki — Marcel Duchamp dopatrywał się istoty aktu twórczego.

Przedmiot w malarstwie w nowych związkach, nowych skojarzeniach u Picassa, Magritta, czy też Salvadora Dali, jako przedmiot wynaturzony, przeżywał dalej swą epopeję.

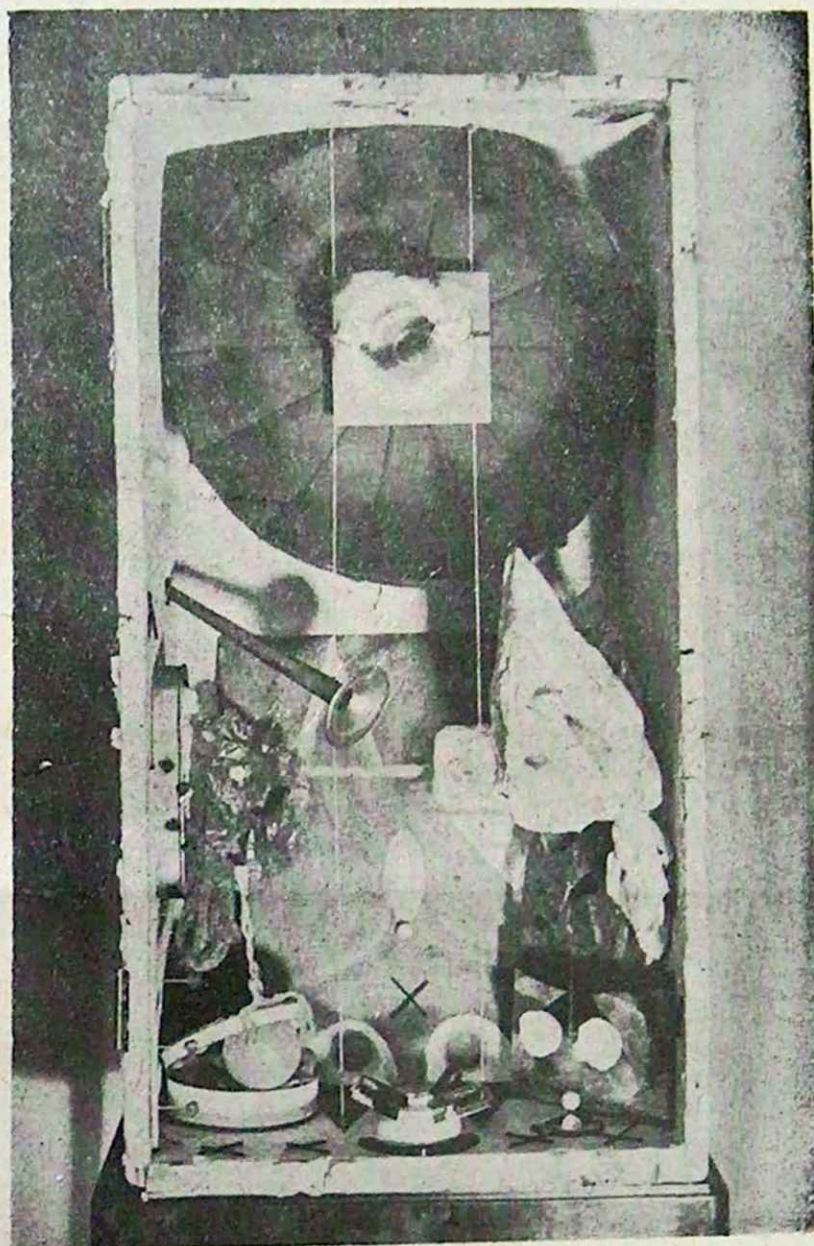
Równolegle przedmiot dotykający, trójwymiarowy opuszczał przestrzeń malarską, gdzie był tylko własną sugestią, by w ramach codziennych swym nonsensownym istnieniem

współdziałać z abstrakcją w dziele poszerzenia widzenia ludzkiego, rozbicia klasycznych jego ram. Wdzierał się on także do dziedziny rzeźby. Alain Bosquet w swej rozprawie o Cezarze pisze: „słowo rzeźba staje się dzisiaj określeniem nie odzwierciedlającym istoty procesu twórczego, należałoby mówić raczej o przedmiotach, o znaczeniu poza-użytkowym”. Określenie to dotyczyć może także dzieł Caldera, Tinguelyego z polskich — Maliny, Borowskiego, Dzieduszyckiego.

Rzecz 1914—18, widomy znak bankructwa kultury, pozornych wartości, w imię których rzeczę tę przygotowano, wyzwoliła jednocześnie w różnych krajach ruch protestu i negacji: ruch „Dada”. Był to jeden z niewiele momentów wielkiej swobody myśli jednostki.

W roku 1920 na jarmarku „dada” powstaje kolosalny budynek 5-piętrowy z tunelem, windą, trzema ogrodami. Odpadki naszego życia codziennego, naszych pasji patriotycznych — pozdzierane afisze, zwinięte w kłębek, gazety pokryte farbą i czcionkami, — takich rzeczy użyto jako materiału budowlanego. Wszystkie przedmioty „dada” nosiły znamię protestu, np.: „podarunek” Man Raya, żelazko do prasowania z przytwierdzonymi do powierzchni gwoździami, przedmiot odwrócony w swym użytkowaniu Marcela Duchampa „dzieło Rembrandta, użyte jako deska do prasowania”. Surrealizm rozszerza niekończące perspektywy tej twórczości, wprowadzając do negacji „dada” elementy

Wilhelm Freddie — Obiekt. 1949



budujące: humoru, snu, magii i fantazji.

Przedmiot surrealistyczny staje się dziełem sztuki, bądź to poprzez utratę swej funkcjonalności, nową nazwę i podpis (przetworzenie wyniku wtedy z wyboru); czasem przez pokazanie go w stanie, w jakim znalazł się przez działanie czynników zewnętrznych: trzesienie ziemi, ogień, woda; czasem wybór następuje na skutek wątpliwości co do użyteczności uprzedniej (przedmioty znalezione lub zakupione na tandecie); inną jeszcze kategorią są przedmioty wdziane we śnie, wcielone ich w życie świadome jest zagadkowe i nieobliczalne; najliczniejszą jednak są przedmioty zrekonstruowane z różnych elementów bezpośredniej rzeczywistości. Najbardziej znany jest chyba „Parasol i maszyna do szycia, kochające się na stole operacyjnym”. Odwołanie się do podświadomości, do skojarzeń pełnych napięcia wrogości, przeniesienie ich z fałszywego absolutu do nowej poetycznej rzeczywistości, są ich wspólnym znamieniem. Podobny cel i charakter mieć będą poezje André Bretona przeplatane ewokacjami przedmiotów, mającymi im nadać oddźwięk dotykający i widzialny, wywołujący materialne napięcia.

Joan Miro w zwykłej trzepaczce do bicia jaj umieszcza korek z przywieszoną do niego kulka, ozdobioną wąsami i oczyma. Oscar Dominguez tworzy fantastyczny gramofon, z głośnika wychyla się ręka, płyta to piersi kobieca, nogi kobiece znikają u na-

(Dokończenie na str. 6)

Horst Egon Kalinowski — Madonna Żaito. 1958



PRZEDMIOT SURREALISTYCZNY

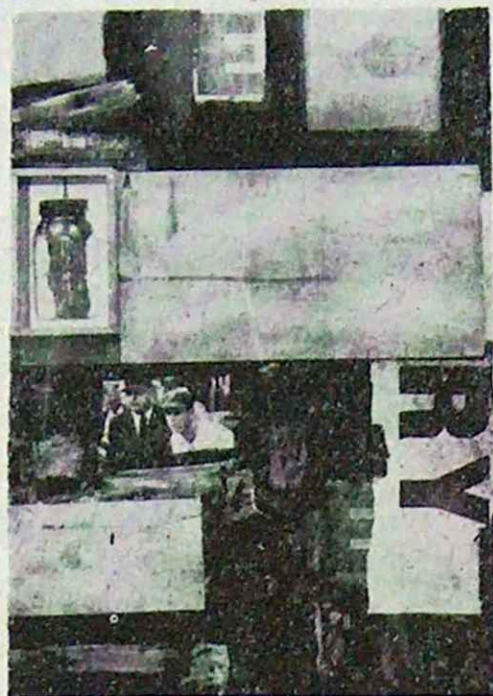
(Dokończenie ze str. 5)

sady głośnika. Wdzięk promieniujący z tych twórców czystej fantazji łączy się z innymi bardziej złożonymi uczuciami.

Jakie skojarzenia może wzbudzić wyobrażenie istoty, której przystałyby buclory złutowane obelętymi nosami (Meret Oppenheim 1934)? lub prosta pila drewniana? szczyłka do zębów z zębami zamiast włocia? Wiele z tych przedmiotów istnieje jeszcze, inne, jak na przykład rzeźby w papierze Wilhelma Freddie, skazane są z przeznaczenia swego na życie jedno-dniówki. Niektóre z nich swymi aluzjami sięgają w dziedzinę filozofii, jak na przykład szubienica z piorunochronem Wolfganga Paalena; inne łączą się, mimo że skojarzenia te nie były znane autorom tych przedmiotów, z rytami starodawnymi, jak gdyby artysta w swej podświadomości odnajdywał ich sens np. „persi” Camilla Bryena, będące równocześnie ampułkami zapalającymi się przy dotknięciu na przemian to szminki, to łyżki rozpościerającej drobnię masła (mimowolna parodia kultu hinduskiej bogini zniszczenia Kali).

Do legendy cyklopów nawiązuje Marcel Marien w 1940, przedstawiając oprawę okularów z jednym szkłem pośrodku. Do tej samej kategorii należą przedmioty Cornela o działaniu symbolicznym, oddającym zasadę przyjemności, „Godzina śladów” Salvadora Dalí; jedna bryła jak dwie części pomarańczy, obrócona ostrym grzbietem ku górze, nad nią wznosi się zawieszona kulka przełupana u dołu. Przesuwa się ona w ten sposób, że wkleśnięcie kulki pozostaje w stałym kontakcie ze szczytem pomarańczy. Wszyscy, którzy oglądali funkcjonowanie tej „Godziny śladów”, mogli stwierdzić, że budzi ona uczucie podrażnionego nienasyceń seksualnego. [Przechodząc do teraźniejszości Edou-

ard Jaguer stwierdza, że twórczość w tej dziedzinie bujniejsza jest niż kiedykolwiek Freddie, Meret Oppenheim, André Breton, tworzą nowe przedmioty; nowi artyści, jak Christian d'Orgeix, Kalinowski, Lacombe zjawili się w Paryżu; w Stanach Zjednoczonych Rauschenberg tworzy amalgamaty, mające w sobie coś ze skorowidzów Cornela, świadczące również o wilezym głodzie surowej materii: deski z płotów, galgany, stare fotografie — przypomina to pomniki „dada”.



Robert Rauschenberg — Talizman

Co do Kalinowskiego i Lacombe'a, wszystkie ich poczynania skłaniają nas do obuznacznego stosowania pojęcia perspektywy. Głębokość pola widzenia gra rolę bardzo poważną w organizacji ich twórczości; przedmioty nie znajdują się na cokole, lecz zam-

knięte są w oszklonych pudełkach, których głębokość sięga 20 centymetrów. Wyczuć sceniczne kompozycje przedmiotowych Agara, Penrosa i Cornela wyraża się tutaj w zestawieniach mineralnych i roślinnych, przy których zgasiłyby woskowe polysk posłajców kompozycji Musée Grévin. Szopka świata wyobraźni, niedostępna zmysłowi wzroku, twór Horsta Egona Kalinowskiego nawiązuje do starej tradycji nadreńskiej (Bild Schrein) — obrazów relikwiarzy; skojarzenia z kapliczkami przydrożnymi polskimi, zwłaszcza w okresie nabożeństw majowych, kiedy kwiaty, zioła poschnięte, ogarki świec otaczają figurkę za szkłem — są także oczywiste. Stara nazwa ta przylega świetnie do pejzaży przesłoniętych nastrojem ciężkim i zapewne mistycznym — biegunem różnym od oficjalnych kadzidel. Mistycyzm Kalinowskiego tkwi bowiem korzeniami swymi w pulchnej próchnicy skojarzeń erotyczno-poetycznych. Huysmans dokonał magicznego przeobrażenia słownictwa; z podobnego rytuału Kalinowski czerpie swą władzę przemieniania śmiecia, starych opon, bogatych tkanin, kamieni, mchu, kory, koronek lub rękawic gumowych podjętych z rynsztoka. W świątyni celebrował on obrządek, a profanacja materii jest równocześnie jej apoteoza.

Lacombe, podobnie jak i Kalinowski, był malarzem abstrakcyjnym. Pewnego dnia pisał jego przyniosł w pysku ogromną kość i z wielkich hałasem dokazywał po domu całym aż do chwili, gdy zniecierpliwiony Lacombe rzucił ją do ognia. Oglądając nagle uwarstwienia, zeskorupienia i dziwne barwy wyciągniętej z popiołu kości zrozumiał, że przypadek dostarczył mu środka wysnionego dla wyrażenia pewnych stanów materii, które to stany na próżno starał się oddać środkami tradycyjnymi. Mimo że w wypadku Lacombe'a względy czysto estetyczne grają główną rolę, to jednak zbieg czynników naturalnych z wynalazkiem łączy go z poprzednio wyłożonymi zasadami.

Christian d'Orgeix kojarzy twórczość, godną tego imienia, skłonnością do świętokradztwa i szaleństwa. Jego sztuka ma coś z zarówna z upiększenia, jak i z łagodnie ironicznego zaprzeczenia latowatemu, co nazywa się Pięknością. Wolno, bardzo ostrożnie, rucić, śmiesznie, rozwiartowując, przesuwając szminkę i przystając oprawiać do łóżka (jego ulubione akcesoria), w rękaw, pękli kluczy, ukradkiem brane codziennoci. Jest on złośliwym wyobcowaniem, Brummelem podrażnia, mimo to dzieła jego mają nie muszony wdzięk.

Poszukiwania w tej dziedzinie dré Bretona są ściśle związane z ostatnimi poczynaniami poetyckimi. Mało mają wspólnego z przedmiotami o działaniu symbolicznym, do których z pozoru można by je zaliczyć. Pomimo podobieństw, jakie mają jego talizmany ponacinane brzytwą z talizmanami rzeźbionymi Raula Ubaka, nie leżą one do świata przedmiotów. Autor wyznacza im rolę pływaków, zagnaną z ich naturą. Jest to jednak tylko wciągnięcie ich w grę symboli o wielkim zasięgu (np. serce w strachu sprzecznym z konwencją, a włączając się do harmonijnego ruchu. Breton wsłuchiwał się przez całe swe życie w jego echa. Płyną one od bógów druidów, dzungli podzwrotnikowej, wyzwolenie podświadomości działające poprzez nowe symbole, może podlegające poszerzyć ich działanie, przetrwać je do pracowni malarzy naszej pokli. Torują one drogę symbolizmowi zgodnemu z nowym pojęciem wolności. Nauczanie Bretona i surrealizm było zabawą, jedną zapewne, w której umysły wolne mogą znaleźć naschnienie.

Przedmioty omówione w tym artykule, jak słupy przydrożne, wskazują kierunek innym żeglarzom na rozleganym morzu.

Edouard Jaguer

Przeł. Aleksander Heni

Wystawa Doroczna Związku Polskich Artystów Plastyków okręgu lubelskiego (Lublin, Narutowicza 4, grudzień 1959 — styczeń 1960), niewątpliwie lepsza od poprzednich, nie przekracza jednak granic pospolitej przeciętności i dyskusja o niej nie ma potrzeby wychodzić poza środowisko lubelskie. Zostawiam więc wszystkie szczegółowe uwagi na jej temat (sens organizacji takiej wystawy, droga rozwoju poszczególnych malarzy, wartość pokazanych prac, niezręczność wstępu do katalogu wystawy) do omówienia, gdy nadarzy się ku temu jakaś okazja. Każdy maluje jak chce i potrafi, ale to nie jest powodem, by wszystkie „dzieła” opuszczały pracownię twórców i prezentowały się na wystawach. Błędnie myślą ci, którym wydaje się, że kicze można spotkać tylko w Polsce i tylko na targowiskach. Tandeta malarska zalewa kraje i miasta, które śmiało mogą pretendować do stolice dzieł i rozwoju sztuki. Wystawy publiczne w Rzymie, Brukseli czy Nijmegen (chętnym służę katalogami), uliczne kiermasze „starych i młodych” w Amsterdamie i Rzymie lub wreszcie wszystkie „kramarskie” galerie na Montmartre czy u bukinistów w Paryżu zawalone są tandetą mało-

W LUBLINIE I W EUROPIE

STANISŁAW MICHALCZUK

waną tradycyjnie, bądź efekciarsko nowoczesnie.

Patrząc zatem ogólnie, można powiedzieć, że wystawa lubelska jest na poziomie europejskim i nie świadczy bynajmniej o zacofaniu środowiska lubelskiego. Przez swój bogaty asortyment od tradycyjnego kiczu do najmodniejszych twórczości plastycznych jest w dużym stopniu bardzo aktualnie związana z plastyką europejską i na skalę Lublina jest jej wystarczającym odpowiednikiem.

Różnica tkwi w czym innym, tam te wszystkie „dzieła” nie są wystawiane przez Związek, czyli kosztowne społeczeństwa, tam pokazywanie tego balastu kultury leży w interesie osób prywatnych, handlarzy lub najwyżej jakichś stowarzyszeń.

Układ „sił” wśród twórców lubelskich zmienił się zasadniczo w porównaniu z ubiegłymi latami. Nowoczesność przeważała, zdobyła uznanie, zna-

lała zwolenników. Nowoczesność, może poziomem niewiele odbiegająca od prac tradycyjnych, niewątpliwie góruje chęcią postępu osiągniętego drogą naśladowstwa w oparciu o własne poszukiwania. Nie wszyscy potrafili jednak tę nowoczesność przyjąć, przetrawić i właściwie wykorzystać, może robią to celowo czekając na powrót „wzgardzonego” realizmu, może ich próby zawodzi (Filipiak). Jedni trwają u parcie przy zdobycach młodości (Westfal, Kononowicz), inni przetwarzają układem płaszczyzn, płam, brył, stosowaniem zacieków tuszu lub laniem farby przyjęte powszechnie odmiany deformacji, geometrycznego czy podświadomie swobodnego abstrakcjonizmu (Łukawski, Pol, Kursa, Zahorska, Strzyżyński, Iwanciów, Podciechowski, Dudzik). Paru zdradza usiłowanie znalezienia mniej lub więcej własnych rozwiązań awangardowych (Borowski, Ziemiński, Dzieduszycki). Ci nowocześni łamią tradycyjną harmonię, kontynuują zwycięstwo deformacji, która stała się bazą dla utworzenia nowej koncepcji sztuki odkrywającej świat nieznany i dającej bogactwo nowych często dziwacznych efektów.

Przeżywamy okres obrazoburezy. Niszczenie dotychczasowych osiągnięć w malarstwie dokonuje się w trakcie szukania odnowienia techniki plastycznej, co pociąga za sobą rozpadanie się form tradycyjnych. Temat-anege-dota w malarstwie został już porzuty u wstępu naszego wieku (Kandinski, Jawlowski, Kupka, Malewicz, Gontzarowa). Wkrótce potem rozbito płaszczyznę płótna formami trójwymiarowymi (Reth, Arp, Taeuber-Arp, Ben Nicholson), stosując naklejane kawałki drzewa, kartonu, odlewów gipsowych. Te osiągnięcia formalne wykorzystuje awangarda ostatnich paru lat stosując obok tradycyjnych nowe nie znane jeszcze kilkanaście lat temu tworzywa.

Przewrót formalny szedł w parze z przewrót ideologicznym. Uprawiana od wieków sztuka przedstawiająca i

odtworząca, związana jak najściślej tematycznie z człowiekiem, pokazująca jego życie i otoczenie, w pewnym sensie zostaje odczłowieczona przez nieobecność tematu i zredukowana do formuły geometrycznych lub zdana na całkowitą wolność wyobraźni i podświadomości artysty.

Próbowano końca dzieł sztuki i partej o ideę człowieka szukać twórczości A. Rodina, a Cézanne'a Van Gogha umieszczać już na prośomie „dwóch epok” (L. Krestowski La laideur dans l'art à travers les ges. Paris 1947. Można się z tym zgodzić tylko wtedy, gdy problem człowieczeństwa w sztukach plastycznych zostanie zwięziony do samego tematu (pokazanie człowieka mniej lub więcej fotograficznie). Pomijając dorobek malarzy przedstawiających pierwszą i drugą ćwierć naszego wieku, którzy stworzyli nowymi środkami sztukę, gdzie temat człowieka zajął naje-nie miejsce (Picasso, Rouault, Makowski, Ensor) nie możemy odmówić manifestacyjnych wartości twórczości abstrakcjonistów (Mondrian, Pollock, Poliakoff). Siła wyrazu ich sztuki u stała osłabiona przez naśladowców, stąd pewnie nauka zachodnio-europejska sztukę XX wieku — wieku techniki — określa jako sztukę użytkową, l'art utile. Użytkowość sztuki naszego czasu ma zgoła inne znaczenie w porównaniu z użytkowością sztuki epoki poprzednich. Obraz „informel” stał się „czystą” dekoracją, zszedł do roli tła fali kolorowego marmuru, ozdoby tkaniny i wykonanego w tynku gipsie ornamentu.

Nie bez znaczenia jest fakt, że wielu malarzy uprawiających sztukę abstrakcyjną (Malewicz, Strzemiński, De Staël) do wniosku, że kres malarstwa abstrakcyjnego jest dwumiarowe białe płótno.

Czyż jesteśmy więc świadkami zwłaski, które można by nazwać de-niem w miejscu w gmatwaniu form? Internacjonalizm świata artystów, nego ostatnich lat, scalony wędrownymi artystów, wystaw, krytyków i publikacji w jedno ogromne środowisko uniemożliwia często nawet wybitnym jednostkom zamknięcie się w kręgu własnego warsztatu i doprowadzenie indywidualnego stylu i wy-



Alberto Burri — Sacco e Nero, 1958

Udział biorą: Aleksander Wojciechowski, redaktor naczelny „Przeglądu Artystycznego”, oraz Hanna Ptaszowska i Wiesław Borowski, współpracownicy „Struktury”.

W. BOROWSKI: Mimo tak zasadniczych przeobrażeń, jakim ulega malarstwo nowoczesne w ciągu ostatnich 50 lat, w wypowiedziach dzisiejszych krytyków i teoretyków sztuki nadal nadal miejsce zajmuje termin: abstrakcja. Co więcej, utrwalili się stereotypowy podział malarstwa na nieprzedstawieniowe i przedstawieniowe. W ten sposób posługują się tym podziałem (na dwie przeciwstawne tendencje) zarówno najzagorzalsi przeciwnicy nowoczesnej sztuki, jak i wielu jej entuzjastów. Czy taki konflikt w plastyce współczesnej, konflikt między abstrakcją a figuracją jest rzeczywiście ważny w jej dzisiejszym rozwoju?

A. WOJCIECHOWSKI: Jest to podział bardzo nieistotny i bardzo nieprecyzyjny. Jako przykład niech posłuży fakt, że dział polski na Biennale w Paryżu określany był przez jednych krytyków jako sztuka abstrakcyjna, przez innych zaś jako „afiguralna”, lecz nie abstrakcyjna. Dziś można powiedzieć jedną rzecz z całą pewnością: za malarstwo abstrakcyjne uważa się powszechnie to, co nazywamy abstrakcją geometryczną. Wszelkie inne dziedziny budzą już poważne wątpliwości. Nie budzi natomiast wątpliwości podział na twórczość intym-

na, kameralną („jednorazową”) przeznaczoną do indywidualnej kontemplacji, a z drugiej strony — twórczość, która przeznaczona jest dla masowego odbiorcy. Z jednej strony — malarstwo sztalugowe, rzeźba drobnych form, grafika, a z drugiej strony udział plastyków w produkcji poligraficznej, współpraca z architekturą, przemysłem i wszelkiego typu monumentalne kompozycje przestrzenne.

Moim zdaniem, w dzisiejszej sztuce polskiej nie istnieje taki problem jak supremacja problematyki malarzkiej. Jeśli może być mowa o zachwianiu proporcji, to chodziłoby o przywrócenie równowagi między tymi dwoma typami, o których mówiłem: plastyką „jednorazową” i plastyką dla odbioru masowego. Zachwianie proporcji w tym względzie nie polega jednak na tym, że istnieje przesłuch sztuki o charakterze kameralnym, ale wyraźny niedorozwój tego drugiego pionu.

W. BOROWSKI: Wobec przedstawionego przez Pana bardzo słusznego rozgraniczenia pomiędzy plastyką użytkową a twórczością plastyczną, która nie wyznacza sobie bezpośrednich celów użytkowych, pojawia się problem społecznej przydatności sztuki o charakterze „kameralnym”. Wiadomo bowiem, że o ile plastyka współczesna trafia do szerokiego odbiorcy poprzez formy użytkowe, jak wzory tkanin, książki, niektóre wyroby przemysłowe (oczywiście u nas jeszcze w stopniu niewystarczającym), to malarstwo lub rzeźba w salach wystawowych bardzo często spotyka się z niezrozumieniem u tychże samych odbiorców.

A. WOJCIECHOWSKI: Przez przydatność sztuki współczesnej rozumiem jej wielką rolę artystyczną i światopoglądową. Możemy ją przeżywać w ten sam sposób, jak poezję czy muzykę. Pomaga nam ona przy tym do zrozumienia współczesnej rzeczywistości. Chciałbym tu odciąć się od błędnych a głoszonych z najlepszą wiarą i przekonaniem teorii jakoby malarstwo abstrakcyjne było zbiorem form, które wykorzystać się dadzą np. w przemyśle. Wzornictwo przemysłowe jest dziedziną równoległą do innych dziedzin plastyki, czerpie ze zdobyczy malarstwa, grafiki, rzeźby, ale rządzi się odrębnymi prawami. Wzornictwo nie może być traktowane jako przenoszenie do przemysłu „wzorów” powstających w innych warunkach i w innym klimacie twórczym.

H. PTASZKOWSKA: Rzeczywiście istnieje równoległość między tymi dwoma pionami twórczości artystycznej, a raczej, jak nas uczy najbliższa historia, sztuką „kameralną” — ta o charakterze awangardowym — wyprzedza i inspiruje dziedziny sztuki użytkowej. Na pewno nie dzieje się to na zasadzie zapożyczania wzorów. Sztuka awangardowa tworzy nowe wartości i koncepcje plastyczne drogą dociekań laboratoryjnych i nasycenia nimi współczesny klimat artystyczny. Dzięki temu „trudne” idee artystyczne przenikają w łatwiejszej i uproszczonej postaci na grunt sztuki użytkowej. Wydaje mi się, że ta najbardziej naturalna forma upowszechniania najnowszych osiągnięć plastyki stanowi jak gdyby pierwszy etap powszechnego zaangażowania się we współczesne problemy plastyczne. To jest droga, która najszybciej zbliża odbiorcę do dzieł artystów współczesnych spotykanych na wystawach. Praktyczne korzystanie z osiągnięć nowej sztuki może przekonać szerokiego odbiorcę co najmniej o tym, że istnienie sztuki awangardowej jest koniecznością. Wydaje się przy tym, że najlepsza sztuka użytkowa powstaje wtedy właśnie, kiedy opiera się na zdobyczach awangardy.

W. BOROWSKI: Dodałbym jeszcze, że w rozwoju sztuki nowoczesnej daje się zaobserwować nie tylko coraz ściślej związek obydwu jej dziedzin, o których mówimy, ale ponadto zmniejszanie się dystansu między tymi dziedzinami, tzn. wykorzystywanie przez artystów „użytkowców” coraz bliższych, coraz bardziej awangardowych osiągnięć malarzy i rzeźbiarzy. Jeżeli bowiem w produkcji „nowoczesnych” sprzętów kuchennych czy posiadających aerodynamiczne linie samochodów, które pojawiły się mniej więcej w latach czterdziestych, nie miała rolę odegrały wczesne kompozycje Brancusiego i Arpa (tzn. odległość czasowa wynosiła ponad dwadzieścia lat), to

dziś spotykane na ulicach samochody „Citroen DS 19” łączą się z klimatem, który zaznaczył się w plastyce około roku 1950 — a więc różnica lat kilku. Powstania takiego samochodu, którego organiczna i pełna nowej ekspresji forma jednoczy się z logiczną funkcją i konstrukcją, nie wyobrażam sobie przed rokiem 1950.

A. WOJCIECHOWSKI: Nie należy zapominać o tym, że wpływy nie mają tylko jednego kierunku, tzn. że nie tylko plastyka, którą nazwę jednorazową (malarstwo, grafika, rzeźba), oddziałuje na sztukę użytkową i wzornictwo przemysłowe, ale i odwrotnie. Rozwój sztuki użytkowej ma niemałe znaczenie dla dalszych eksperymentów malarzy i rzeźbiarzy. Właściwy rozwój sztuki i jej właściwa popularyzacja może istnieć jedynie wtedy, gdy istnieje równoległość poszukiwań we wszystkich dziedzinach twórczości.

Wracając do sprawy upowszechnienia sztuki, widzę dwa sposoby odgrywane w tym względzie najważniejszą rolę. Z jednej strony — popularyzacja sztuki „jednorazowej” (poprzez wydawnictwa, wystawy, odczyty itp.), a z drugiej strony — znacznie ważniejsze upowszechnienie sztuki współczesnej i współczesnych form myślenia artystycznego poprzez wkład plastyków do architektury, przemysłu artystycznego i wszelkich form organizowania przestrzeni.

W. BOROWSKI: Można zauważyć, że redagowany przez Pana „Przegląd Artystyczny” zajmuje się wyłącznie problematyką plastyki „jednorazowej”. Jak mógłby Pan uzasadnić pomijanie zagadnień związanych ze sztuką użytkową?



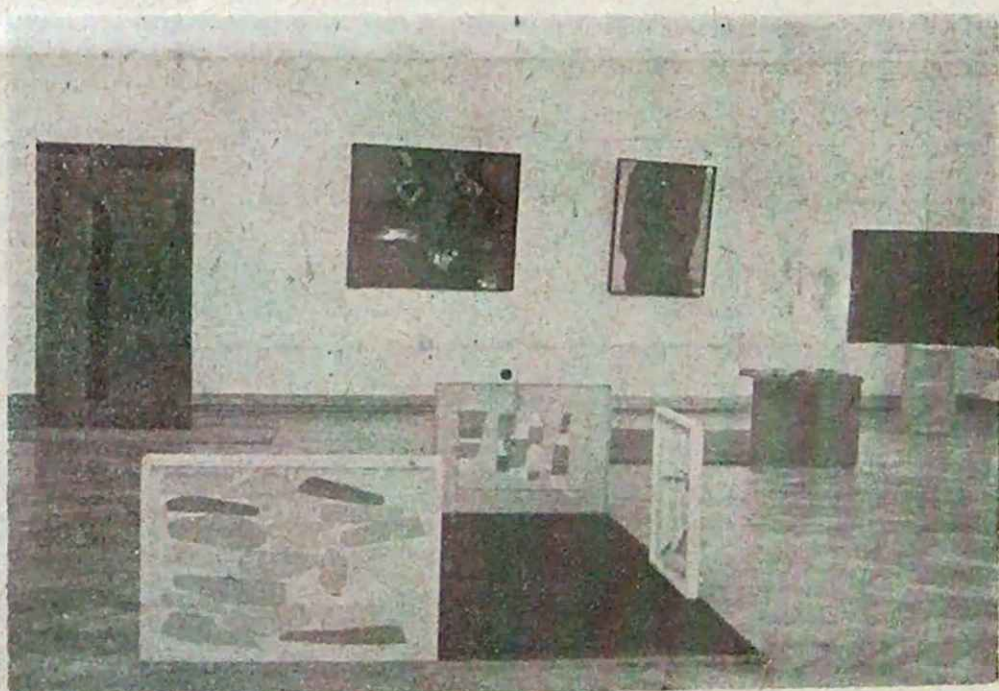
Ostatnio na półkach księgarskich ukazał się album, poświęcony twórczości Zenona Kononowicza, bardzo efektownie wydany przez Lubelską Spółdzielnię Wydawniczą. Dobre reprodukcje, w tym kilka kolorowych. Inteligentnie napisany wstęp Krystyny Miernowskiej-Dajborowej.

A. WOJCIECHOWSKI: Wynika to z faktu, że tamte dziedziny są u nas bardzo słabo rozwinięte, a plastyka „jednorazowa” — szczególnie nasze malarstwo i grafika — należą do najciekawszych zjawisk w naszej sztuce współczesnej. A ponadto tymi sprawami zajmują się inne czasopisma, które z kolei w minimalnym stopniu poruszają interesującą „Przegląd” tematykę.

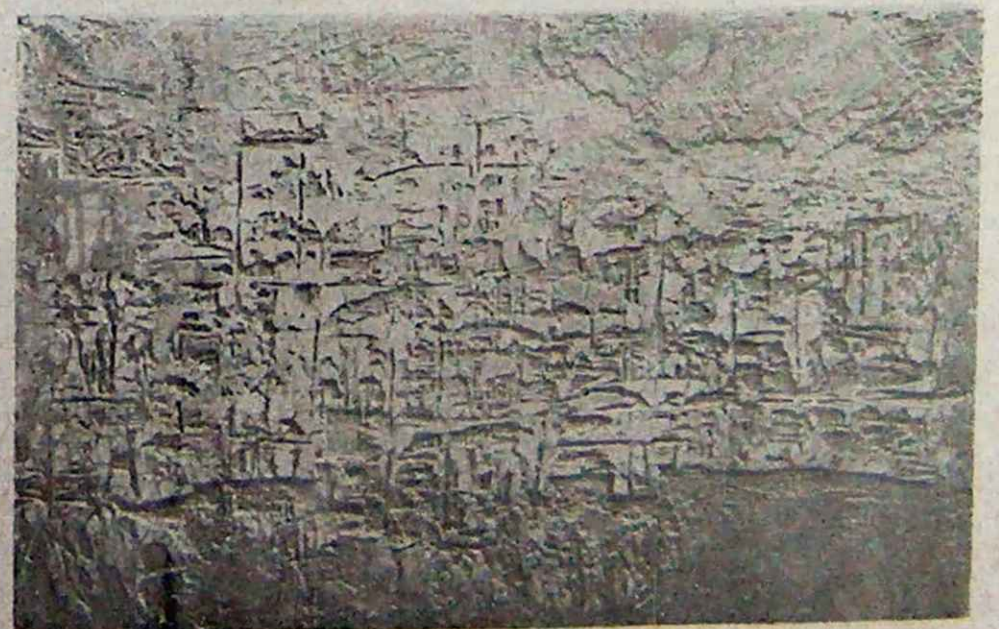
Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Lubelskim

Muzeum w Lublinie urządziło w styczniu br. pokaz z III Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Wystawa ta, która zgromadziła obrazy, prawie wszystkich najwybitniejszych artystów polskich, była wspaniałą propagandą nie tylko sztuki współczesnej, ale w ogóle — dobrego malarstwa. Jak wielkie było zainteresowanie tą wystawą może świadczyć fakt, że na dyskusji w Lubelskim Domu Kultury obecnych było ponad sto osób.

Wystawa pomyślana była w ten sposób, że jej główny rdzeń znajdował się w salach muzeum (piękna nowoczesna ekspozycja Ireny Iskrzyckiej i Włodzimierza Borowskiego), reszta natomiast rozrzucona była po najbardziej ruchliwych punktach naszego miasta: w Lubelskim Domu Kultury (równie piękna ekspozycja Jerzego Durakowicza), w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy i w Klubie „Nora”.



Fragment ekspozycji. Na pierwszym planie obrazy H. Stażewskiego, w głębi — A. Kobzdej (z lewej), T. Kantora (w środku) i Z. Beksińskiego (z prawej).



Zdzisław Beksiński — Kompozycja, 1957

Każdy nowy pomysł zostaje natychmiast powtórzony przez setki naśladowców czułych na każdą nowość, spłycony i obrzydzony odbiorcom. Odbiorcy są znudzeni. Szczególnie w krajach Europy zachodniej, gdzie zainteresowanie sztuką nowoczesną nie było przerwane „kierowanym realizmem”, zauważyć można uciekanie do prymitywów XIV i XV wieku, do okresów sztuki świeżej, szczerzej i prościej.

Czyż zatem sprowadzenie sztuki do roli użytkowej w sensie dekoracji „bawiącej oko” łącznie z manierystycznym deptaniem w miejscu świadczy o upadku sztuki?

Niewątpliwie tak, jest to upadek sztuki pojmowanej w sposób tradycyjny. Istnienie sztuki wypływa z potrzeby człowieka, raczej niezmiennej — ludzko naturalnej. Ta potrzeba warunkuje perspektywę jej rozwoju. Wymowa i wartość dzieła sztuki nie tyle zależy od wnikińca twórcy w istotę przedstawianej rzeczy, ile od autentycznego zakwalifikowania tej rzeczy w tworzonym dziele. Aktualizacja ta dochodzi niekiedy do tworzenia konkretnego samego w sobie. Obraz przestaje być obrazem czegoś, a staje się formą plastyczną, materialnym konkretem.

Powstają „obrazy” bez kleksu farby i bez śladu tradycyjnych materiałów, tworzone przez plastyków, których nie można nazywać już malarzami. Te „utwory”, dla których nie wymyślono jeszcze nazwy, są na pograniczu malarstwa i rzeźby, są wypadkową rozwoju tych dwóch rodzajów plastyki.

Widziałem cykl dzieł Alberto Burri zatytułowanych „Tutto nero” — ramy wielkich rozmiarów z czarnym tekturowym podkładem obite polatanymi workami o różnej grubości płótna, kawałkami czarnych tkanin na tle częściowo chropowatego czarnego podkładu, opalone lakierowane kawały tektury, nadpalone kawałki dykty i mas plastycznych — wszystko razem pozornie śmieszne, odrażające, — nie widziałem jednak nigdy czegoś bardziej pełnego dramatu i bezdennnej żaloby!

Plastycy szukający nowych rozwiązań wykorzystują nadspodziewanie proste środki: piasek, ziemię, kamienie, szkło, metale, plastiki itp. próbują może jeszcze naiwnie instalować urządzenia świecące a już z ogromnym powodzeniem osłagają efekty ruchowe.

Konkretną plastykę wtórują dźwięki konkretnej muzyki. Może dochodzi do związku konkretnej sztuki z jakże konkretnym życiem naszego czasu? Czy to ma oznaczać krok naprzód?

Stanisław Michalczuk

Od redakcji: nie bardzo zgadzamy się z taką sceną wystawy. Jeszcze powróćmy do tego tematu.

Ciągle jeszcze dziwi mnie, skąd się wzięło tylu malarzy i skąd paryscy marchandzi biorą tyle tupetu, żeby reklamować malarstwo tak katastroficznie źle. Z powodów wystaw otwieranych prawie co tydzień, wprost niemożliwych do obejrzenia dzięki ich ilości, liczą się może dwie, trzy. Chciałbym napisać o kilku małych wystawach, które zresztą odbyły się jeszcze w listopadzie i grudniu.

HISAO DOMOTO

Malarz ten, którego wystawa odbyła się w Gal. Stadler (rue de Seine), jest od czasów paryskiego Biennale, jednym z bardziej lansowanych młodych artystów. Domoto to jakby trochę Vedowa — porównanie bardzo nieprecyzyjne — przeniesiony na grunt japoński; brak u niego całej tej ostrej, krzykliwej dynamiki ekspansyjnego Włocha. Ten Japończyk (ur. w 1928 r. w Kyoto) mimo siedmiu lat spędzonych w Europie ma coś z kultury starych japońskich drzeworytów. Miękkie w rysunku, laserunkowe prądy i wiry gęstnieją w jego obrazach w faktury zaskorupiałej materii, nadając im ciężar i surowy, prawie drapieżny wygląd. Swoje dziwne, czerwono-zielono-czarne, lub niebieskie formy umieszcza Domoto w białej, nie istniejącej prawie przestrzeni płótna. Biel tła wchodzi niekiedy miękkimi pociągnięciami na wirującą materię obrazu, stwarzając nieoczekiwane relacje przestrzenne między „tłem” obrazu i jego akcją. Domoto jest dość typowym przedstawicielem pewnego gatunku abstrakcji bezformennej (informel), bardzo ostatnio w Paryżu rozpowszechnionego; w jego obrazach tkwi jednak ów sentymentalizm, tak charakterystyczny dla akwareli dalekowschodniej.

DOWCIPNE MECHANIZMY — DZIELAMI SZTUKI?

Galeria Iris Clert na rue des Beaux Arts mieści się w lokalu niewiele większym niż prywatny sklepik na Chmielnej. Jest to lokal raczej handlowy, niż wystawowy w normalnym tego słowa znaczeniu. O jakiegokolwiek ekspozycji na takiej przestrzeni nie może być zresztą mowy. Dziwna i ciekawa jest ta galeryjka: od kolosalnej

turalnie, bardzo podobne do naszego unizmu. Fakt powrotu młodych do spraw unizmu zarzuconego u nas od czasów Strzemińskiego wydaje się nieco dziwny. Nie pasuje do tego towarzysztwa czwarty sztalugowiec, Mack, osiągnący w swych obrazach zabawne efekty, prawie fotograficznej iluzji nie istniejącej faktury.

Bardziej interesująca jest druga część tej miniaturowej ekspozycji. Czterej artyści: Kriecke, Soto, Tinguely i Takis prezentują tzw. przedmioty sztuki („les objets d'art”). Najciekawszy są chyba dwaj ostatni. Takis robi dziwne rzeźby, złośliwie i groteskowo wykiwujące stare prawo natury o przyciąganiu ziemskim. Na dwóch pionowych prętach tkwią dość duże elementy, z których jeden przypomina jakby model atomu, drugi zaś — mikrofon radiowy. Wskutek przeciążenia pionowych drutów — podpór, wystarczy wstrząs wywołany zbliżeniem się widza, by cały układ wprawdzie w powolny ruch. Wszystko zaczyna żyć: masy metalowe przyciągają się, to znów odpychają. Druga „rzeźba”, czy też układ mechaniczny skonstruowana jest trochę inaczej. Różne przedmioty takie jak sztabki metalo-

NOTATKI Z WYSTAW PARYSKICH

TYTUS DZIEDUSZYCKI

we, stożki i kule, piłeczka ping-pongowa itp. „stoja” w powietrzu na uwięzi cieniutkich drucików w najdziwniejszych pozycjach, przyciągane przez umieszczony w środku układu magnes. Całość ma ciekawą kompozycję gwiazdową. Sprawia trochę wrażenie ilustracji do powieści „science-fiction” — o montowaniu kosmicznej stacji przekątnikowej, gdzie wszystkie przedmioty w jakichś nienaturalnych pozach wiszą w przestrzeni bez ciężaru.

ekrany wykonane jak precyzyjna abstrakcja geometryczna wmontowane w przestrzenne układy drutów i sztabek metalowych, zachowujących ściśle pewne stosunki plastyczne do tła. Ta świetna warsztatowo sztuka jest w swojej doskonałości technicznej tak poprawna, że aż psuje to jej działanie.

Kriecke robi rzeźby z drutów metalowych spawanych jedne na drugich, tak, że tworzą one płaszczyznę. Poziomy takich „promieni” metalowych pozostają do siebie w różnych relacjach przestrzennych, dając dość ciekawe efekty.

TAKTYLIZM — CZYŻBY NOWY KIERUNEK?

W listopadzie w galerii Bellechasse (Bd. Saint Germain) odbyła się wystawa Théo Kerga. Olbrzymia reklama. Huczny wernisaż, kapiący od brylantów. Nad jezdnią wielki napis: „première exposition tactiliste”. Na poczekaniu wymyślono nazwę dla nowego kierunku w sztuce: „tactilisme lunaire et terrestre” (tactylizm księżycowy i ziemski; od słowa tactile — namacalny, konkretny). Było to chwile po wystrzeleniu lunnika na Księżyc. Prace Théo Kerga przypominają nieco pejzaże księżycowe, w których kraterzy imitują powitykane pionowo w obraz rury metalowe. To nienajlepsze, moim zdaniem, malarstwo nie jest chyba niczym specjalnie nowym. Ale za to kierunek Théo Kerga posiada dźwięczną nazwę. Czyżby nowy bluff?

TUMARKIN

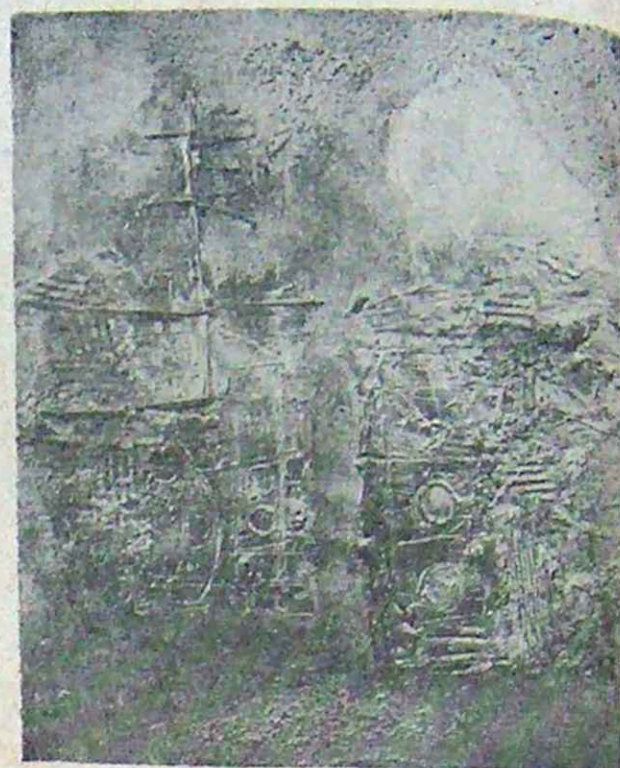
W listopadzie i grudniu odbyła się w galerii Saint-Germain na bulwarze tej samej nazwy wystawa prac Tu-

markina. To bardzo młody malarz (ur. w 1933 r. w Niemczech), trochę Rosjanin, trochę Niemiec. Bardzo długo przebywał w Izraelu. Pracował jako scenograf w Niemczech (u Brechta) i w Holandii. Miał już wystawy w Brukseli, Amsterdamie i Berlinie.

Prace Tumarkina wytwarzają w nowoczesnym wnętrzu Gal. Saint Germain dziwny nastrój. Jest tam coś z atmosfery starych kościołków, a trochę może z pracowni alchemicznej. Dziwne, pełne drapieżności obrazy mają w sobie tajemniczość zapomnianego śmietnika i nikomu niepotrzebnych starych maszyn. „Dziwność” Tumarkina nie pochodzi moim zdaniem ze skojarzeniowości jego obrazów, w których przy dobrych chęciach można doszukać się elementów jakichś mechanizmów. Uproszczona, często symetryczna, nigdy jednak nie nudna kompozycja tych prac sygnalizuje precyzyjne myślenie intelektualisty. Nie ma tu epatowania widza prymitywnymi środkami, jakimi są przedmioty znane z codziennej rzeczywistości, lecz zestawione w pewnym nowym kontekście. Nastrój emanujący z tych prac jest wynikiem działania niezwyklej materii malarskiej o barwie starego szerniałego mosiądzu. Warsztatu Tumarkina prawie się nie zauważa, tak wielka jest jego precyzja i integralność z przedmiotem, jaki stanowi obraz.

U Tumarkina nie jest ważny fakt przestrzennego spajania całych konstrukcji metalowych lub załamywania płaszczyzny obrazu pod kątem prostym dla uzyskania jeszcze większej przestrzenności konkretnej. Wszystkie elementy zrastają się tu w jedną organiczną całość, dając w sumie nowe samoistne przedmioty.

Przez uzyskanie owego niezwyklej nastroju w pracach całkowicie abstrakcyjnych, Tumarkin znalazł się obecnie w samym centrum poszukiwań sztuki awangardowej, szczególnie jej odłamu związanego z surrealizmem.



Tumarkin — Obraz, 1959



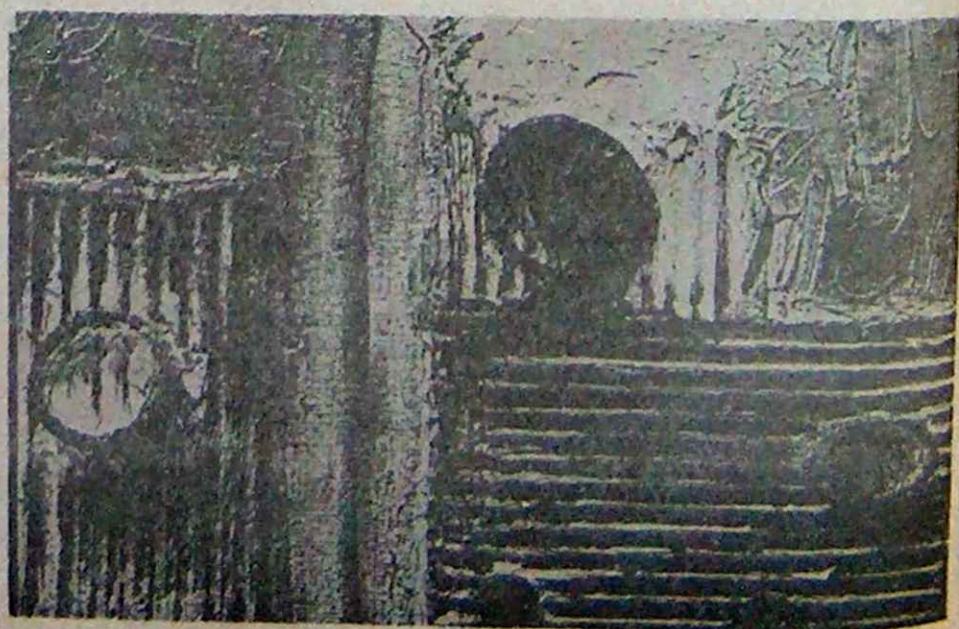
Hsiao Domoto — Obraz, 1959

gąbki pomalowanej „wielką” ultramaryną, stojącej w oknie wystawowym aż do wygodnego fotela zrobionego z kłody drzewa wagi kilkudziesięciu kilogramów. Wystawiają tu głównie artyści młodszej generacji o nazwiskach często nie znanych. Prace zgromadzone tutaj podzielić można na dwie wyraźne grupy. Do pierwszej należą trzy artyści, których obrazy wiążą na prawej i tylniej ścianie: Manzoni, Peynet i Klein. Są to jednokolorowe płótna rozegrane wyłącznie fak-

Dział wystawowy z przyczyn technicznych musieliśmy przesunąć do następnego numeru, w którym odrobimy część zaległości.

Szwajcar Jean Tinguely (ur. w 1925 roku w Bazylej) był autorem maszyny, która produkowała obrazki abstrakcyjne na paryskim Biennale. Tutaj wystawił jedną, bardzo zabawną pracę ruchową. Na tle czarnego, wklęsłego ekranu poruszają się niezwykle skomplikowanymi ruchami dwie białe kulki umieszczone na prostopadłe do tła ustawionych drutach. Kulki kreślą w powietrzu białe, poplątane tory, odcinające się od czerni ekranu. Potrącają przy tym o pręt metalowy, który wydaje charakterystyczny dwutonowy dźwięk. Ten poruszany elektrycznie, niesłychanie ciekawy montaż dźwiękowo-plastyczny robi duże wrażenie ciągłym tworzeniem nowych form linearnych, które nigdy się nie powtarzają. Ma w sobie coś z ruchu materii, z uporządkowanego chaosu struktury atomowej.

Wenezuelczyk Jesus Raphael Soto (ur. w 1923 r. w Cindad Bolívar) na



Théo Kerg — Obraz, 1959