

„Phases” i odstępstwa

Trzeba trafić, że redaktor „Plastyki”, pan Janusz Bogucki, spotkał w Paryżu redaktora „Phases”, pana Eduarda Jaguera. Obaj panowie porozmawiali sobie, wykazując przy okazji zbliżone poglądy na temat sztuki współczesnej, następnie wymienili korespondencję. I tak po Paryżu, Mexico, Mediolanie, Genui, Amsterdamie, Brukseli, Limie, Buenos Aires, Montevideo, Wuppertalu, Tokio i wielu innych jeszcze miejscowościach -również i Kraków mógł obejrzeć wystawę „Phases”.

Trudno mi powiedzieć, czy wystawa ta dała należyte wyobrażenie o najnowszym malarstwie światowym; ze względu na trudności transportowe znalazły się na niej w większości gwasze, tempery i rysunki. Najważniejsze jest jednak to, że kontakt ze światową czołówką malarstwa został nawiązany, a w wystawie krakowskiej brało udział poza Kujawskim jeszcze trzech innych Polaków: Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski i Jerzy Tchórzewski.

Tym razem ruch na wernisażu panował kolosalny. Kogóż tam nie było? Malarze i krytycy nowocześni z Krakowa, Warszawy i Lublina, dyplomacja i krakowskie sfery oficjalne, a poza tym cały szereg jeszcze różnych innych pięknych pań i wytwornych dżentelmenów. A tymczasem z taśmy magnetofonowej płynął głos samego Andre Bretona i Eduarda Jaguera. W Polsce ruch „Phases” reprezentował młody malarz, poeta i krytyk, redaktor czasopisma „Front Unique” Jean Jacques Lebel. A później wszyscy z kielichami w dłoniach powędrowali do malutkiej salki, gdzie odbywała się wystawa miniatur Marka Piaseckiego. Ale za nim niżej podpisany przeniesie się do Marka Piaseckiego (co uczyni w dalszej części swoich rozważań), prosi o chwilę cierpliwości.

Otóż do „Phases” należą prawie wszyscy, którzy mają coś nowego w sztuce do powiedzenia. Od Maxa Ernsta aż po Dove, od Matty do Tapiesa. Figurarywni i bezprzedmiotowcy, abstrakcyjniści i surrealiści, ekspresyjni dramaturgowie materii i lirycy. „Phases” nie ma więc zupełnie charakteru ugrupowania awangardowego w „tradycyjnym” znaczeniu tego słowa. Potwierdza to i niechęć do jednolitych programów, i duch wielkiej tolerancji, jaki tam panuje. A jednak jest to awangarda. W jaki sposób to się dzieje i co łączy tych wszystkich, tak różniących się między sobą artystów?

Cofnijmy się wstecz do końca lat czterdziestych. Max Ernst miał już za sobą nie tylko frotaze, ale i całą umiejętność posługiwania się przypadkową materią plastyczną. Dynamiczne pętle i przecinki rysunków Hansa Hartunga zdążyły już przygotować styl dla naśladowców. A tymczasem

nad brzegami Pacyfiku Mark Tobey pracowicie tworzył swój ą kaligrafię znaków plastycznych, po przeciwnej zaś stronie Ameryki Jackson Pollock oblekał w ostateczny kształt kotłowaniny form - „action painting”. Gdzieś w Paryżu istniały już brutalne struktury Fautriera i precyzyjne wybuchy materii Wolsa. A w Łodzi wisiały sobie spokojnie, nie oglądane przez nikogo, wspaniałe bezforemne abstrakcje Karola Hillera, który już dawno nie żył. Tak to w różnych punktach Europy i Ameryki stopniowo, niezależnie od siebie, rodziła się „art autre”. Twórcy przyszli do niej zarówno z surrealizmu, jak i z abstrakcji. Obydwa te kierunki, niepodzielnie do tej pory panujące, już dawno wyrzekły się swoich czystych założeń: miały wyraźną tendencję do przeobrażeń. Surrealizm stracił swą przedmiotowość, abstrakcja zaś stała się miękka i bezforemna. Twórcy obydwu ostatnich wielkich kierunków spotkali się gdzieś w połowie drogi, mając głęboką wewnętrzną świadomość, że znowu tworzą coś nowego. Tak więc powstała „sztuka inna”, zdolna wyrażać nawał nurtujących ludzkość nowych treści, nicująca uparcie świat, od wirujących elektronów aż po widma dalekich galaktyk, pulsująca zmiennością i różnorodnością naszych czasów.

Właśnie z końcem lat czterdziestych samotnie często pracujący koryfeusze nowych tendencji zaczęły się o sobie dowiadywać, a opinia artystyczna będzie starała się dostrzec i zanotować te nowe dziwne zjawiska. Jeszcze później powstanie ów niefortunny termin taszyzm, pojawi się plejada ekscentrycznych rozlewaczy farb i to, co służyło kiedyś artystom do wyrażenia często bardzo głębokich treści wewnętrznych, niekiedy całego swego stosunku do świata, powędruje na letnie sukienki, na abażury do lamp. Tak więc rozwój sztuki „informel”, czy jak kto woli - taszyzmu, uczynił pełny obrót i jakby utknął w zalewie imitatorów.

A zatem wystąpiło z biegiem czasu zjawisko, które towarzyszy rozwojowi sztuki na ogół zawsze. Nowa tendencja z jednej strony rozszerzyła niepomiarne możliwości kształtowania materii plastycznej, stwarzając grunt pod nowe, nieznane przedtem treści wyobrażeniowe, z drugiej strony dostarczyła nowego żeru dla naśladowców.

Przy końcu lat czterdziestych, gdy konformizm taszystyczny nie zakreślił jeszcze takiego kręgu, rozpoczął się właśnie ruch artystyczny, który dał początek obecnemu „Phases”: w r. 1948 w Brukseli ukazał się pierwszy numer „Cobry”, redagowanej przez Christiana Dotremonta, a w rok później w Paryżu Edouard Jaguer, M. Clarac-Serou i Jarosław Serpan uruchomili pismo „Rixes”. Na tych fundamentach oparło się, założone przez Jaguera dopiero w r. 1954, nowe pismo „Phases”^{*}.

Jak już wyżej wspomniałem, ruch ten nie ma żadnego wyraźniejszego programu. To, co łączy wszystkich biorących w nim udział, to jest jakiś autentyzm ich sztuki. Nawet na wystawie krakowskiej od razu się dostrzega, że każdy z kilkudziesięciu malarzy jest tam inny.

* Dokładną historię ruchu „Phases”, napisaną przez E. Jaguera znaleźć można w 34 n-rze „Plastyki” („Życie Literackie”, nr 30 (292))

W przeciwieństwie do dekoratorów lamp, zdają sobie oni dobrze sprawę z konieczności takiego właśnie malarstwa. Z drugiej strony ta cała powszechność taszyzmu ma swoje dobre strony: zmusza autentycznych artystów do ciągłego szukania nowych treści i nowych środków plastycznych. I właśnie w „Phases”, które towarzyszyły powstaniu taszyzmu, właśnie tam wybucha najpierw bunt przeciw niemu, właśnie tam rodzi się atak na jeszcze nowsze obszary sztuki.

„Plamy i linie - pisze Jaguer w czwartym numerze „Phases” - pozbawione zupełnie skojarzeń psychicznych, które dawały dziełu Wolsa lub de Kooninga dramatyczne napięcie - te plamy i linie nie potrafią już być niczym innym, jak tylko nawykiem formalnym, błogim uzewnętrznieniem nowego wygodnictwa intelektualnego. Toteż twórcy są dzisiaj, podobnie jak w latach 1922-24, w poszukiwaniu nowego kierunku awangardowego.”

Jak odróżnić się od „taszystów”? Tamci są to „na ogół ludzie bezmyślni”, a więc - większa doza intelektualizmu zwiększa dystans między malarstwem „dekoracyjnym” a tym, które ma ambicje stać się nowym. Nowa rewolucja zaczyna się więc od protestu przeciwko automatyzmowi. I w płótnach Gianni Dovy, Cesare Peverellego, Jerzego Kujawskiego i wielu innych pojawia się precyzja niemalże siedemnastowiecznych „Kleinmeistrów”. Tu już nie ma smug ściekającej farby, tu materia malarska zaczyna być świadomym narzędziem kształtowania nowej przestrzeni, w której wirują dziwne formy, stwarzające pole do najbardziej zdumiewającej gry wyobraźni. Malarstwo po raz już nie wiem który przewyższa dekoracyjne schematy epigonów, by postawić nam zaskakujące pytanie: dokąd właściwie zmierzamy?

Ale to jeszcze nie koniec. Oto pojawiają się tynki Antonio Tapiesa, collages Horsta Egona Kalinowskiego (można je zobaczyć na wystawie krakowskiej), obrazy Bogusza, miniatury Piaseckiego. I to są właśnie owe odstępstwa od głównego nurtu „Phases”, który tymczasem przestał być już nawet taszyzmem. Trzeba teraz przejść przynajmniej do Marka Piaseckiego.

Są na wystawie „Phases” obrazy wyjątkowe, które wyraźnie odbiegają od tego wszystkiego, co ogólnie określamy abstrakcją „informel” albo taszyzmem. Mam na myśli przede wszystkim kolaże H o r s t a E g o n a K a l i n o w s k i e g o, Niemca zamieszkałego w Paryżu. Są to kompozycje, w których zmięte papiery, przetarte kolorem, tworzą faktury bardzo konkretne i bardzo organiczne.

Płótna Herolda, Peverellego, Kujawskiego czy Gotza zawsze sugerują nam jakieś wycinki świata, będące funkcją materii malarskiej, kształtowanej na ich obrazach. Stwarza ona w wyobraźni widza rozmaite zaskakujące kontrasty form, które może on kojarzyć dowolnie ze znanymi sobie fragmentami całego mikro- i makrokosmosu. W ten sposób powstają owe formacje kryształów i katastrofy galaktyk, krzyżujące się smugi światel i inwazje wirusów. Coś jest dalej, coś bliżej. Wszystko dzieje się w specyficznym teatrze form, którego scena manie zawsze określoną

głębokość. W ten sposób wytwarza się **iluzja przestrzeni, warunek, żeby mogło powstać działanie, ruch.**

W większości obrazów „Phases” poza płaskim prostokątem otwiera się owa studnia przestrzenna, której głębokości nie można określić. Owego wrażenia nie odnosimy patrząc na prace właśnie Kalinowskiego i to, wydaje mi się, jest największą cechą, która odróżnia jego obrazy od wszystkich pozostałych. Tutaj **pozorna przestrzeń zastąpiona została całkiem namacalnym konkretem**: pofałdowaną powierzchnią papieru. Tutaj przestrzeń to nic innego, jak tylko grubość załamań samej powierzchni obrazu. Możemy ją wyczuć palcami, zmierzyć. I nie jest to chyba przypadkiem, że i sam kolor Kalinowskiego jest matowy, nieprzezroczysty: nie jest grą światła i cieni, nie stwarza głębi. Nie odnosi się nawet wrażenia, że owe zmięte papiery zostały pomalowane. **To jest integralny kolor jakiejś tkanki organicznej.**

Różnice są jednak jeszcze bardziej zasadnicze, niż to, co do tej pory starałem się określić. Każdy obraz Bertiniego czy Bryena otwiera przed widzem jakieś nowe światy, które ciągną się przed nim w nieskończoność, a tu stajemy jak przed ścianą. Tam mamy do czynienia z zamkniętym wycinkiem rzeczywistości, tutaj ze swojego rodzaju przedmiotem, jednym z wielu, jakie nas otaczają. Tam odnosimy wrażenie, że artysta chciał odtworzyć jeden z procesów zachodzących we wszechświecie, chociaż wcale mogło tak nie być, tutaj natomiast **sąsiadujemy z obiektem, który niczego nie odtwarza, tylko po prostu istnieje.**

Czyżby relacja, jaka zachodzi między głównym nurtem „Phases”, a obrazami H. E. Kalinowskiego, określała zasadniczą zmianę postaw twórczych?

*

Równocześnie z wielką wystawą „Phases” oglądaliśmy w „Krzysztoforach” małą wystawę miniatur **M a r k a P i a s e c k i e g o**. Artysta znany był do tej pory raczej z heliografii, wykonywanych na papierze światłoczułym, teraz po raz pierwszy wystąpił publicznie ze swoim malarstwem, które nawiązywało do jego dawnych osiągnięć, a równocześnie dała się dostrzec ewolucja, dzięki której Kalinowski nie okazał się w „Krzysztoforach” jedynym odstępca.

W jakichś nieokreślonych przestrzeniach dostrzegamy abstrakcyjne, iluzyjne jakby przedmioty, których powierzchnie tworzą znowu jakąś nieokreśloną przestrzeń, a w niej znowu nowe, coraz mniejsze przedmioty. W pracowni artysty widziałem obraz, w którego środku znajdował się kształt przypominający szafę, a na niej jakby nowy obraz. Przestrzeń tego nowego, wyimaginowanego obrazu przechodziła nagle w tępą, materialną fakturę bez żadnej głębi. Tak jakby Piasecki zdemaskował nagle całą tamtą iluzję mówiąc: przecież to jest wszystko płaskie, a cała głębia jest złudzeniem. Kiedy indziej znowu pojawiały się chropowate faktury jak fragmenty tynków. A jednak

silna iluzja przedstawieniowa istniała na ogół w jego obrazach, choćby w postaci szeregu wpisywanych kolejno w siebie przedmiotów.

Przychodzą jeszcze ramki, które nie są tu bynajmniej żadnym zamknięciem kompozycji, ale jej częścią integralną. Konkret ramy znowu neguje tamtą iluzję przedstawieniową. Tworzy się najwyraźniej **przedmiot konkretny, którego tamte, namalowane przedmioty są tylko iluzijnym powtórzeniem.**

W ten sposób Marek Piasecki pokazuje abstrakcję bezforemną, a następnie przeciwstawia się jej, demonstrując zarazem cały mechanizm tego protestu.

*

I jeszcze jeden przykład podobnego procesu twórczego. M a r i a n B o g u s z posiada na wystawie „Phases” jeden gwasz, który nie odbiega za bardzo od ogólnego tonu wystawy. Jednakże ten sam Marian Bogusz, w tym samym czasie, stworzył w Warszawie wystawę, która jest uzupełnieniem jego nieśmiałej wypowiedzi krakowskiej.

Znowu na jego wielkich płótnach odbywa się ruch najrozmaitszych, nieregularnych form. Znowu wstrząsają nimi eksplozje o napięciu katastrofy kosmicznej. W zielonych i czerwonych przestrzeniach rodzą się, rozpryskują i spadają w przepaść dziwne, nieregularne kształty.

A jednak i tym razem nie mamy do czynienia z typową abstrakcją bezforemną. Na płótnach artysty pojawia się drobniutki relief małych grudek gipsu, równocześnie kolor nabiera jakiejś nowej materialności. Wszystko to sprawia, że w pewnym momencie zdajemy sobie sprawę z wypukłości i konkretności obrazu Bogusza. Ruch zastyga, przestrzeń zmienia się w gęstą, organiczną masę, w której tkwią owe grudki gipsu, przekreślając nasze wyobrażenia o tragedii kosmicznej. W ten sposób zaczyna się dziwna **oscylacja między konkretem a imaginacją.** Kontrast między dwiema warstwami - materialną a pojęciową - przybrał tu najbardziej antagonistyczną postać.

*

Bogusz, Piasecki i Kalinowski to tylko trzy przykłady jakiejś zasadniczej zmiany, która dokonuje się niezależnie od siebie w pracowniach różnych artystów. Jak ją najkrócej określić? Może dążeniem do coraz to większej autonomii dzieł sztuki, które podobnie jak i inne obiekty natury zaczynają żyć swą własną, wewnętrzną koniecznością? A jak będzie wyglądać przydatność społeczna tych autonomicznych przedmiotów konkretnych? Któż to dzisiaj może wiedzieć? Czasem i wielka sztuka bywa bezinteresowna.