

## **Jan Ziemski - przeciw abstrakcji bezforemnej**

Tak jeszcze niedawno wydawało się wszystkim, że sztuka abstrakcji bezforemnej ma przed sobą nieograniczone pole do wypowiedzi artystycznych. Urok odkryć Pollocka, Fautriera, Wolsa przyciągał artystów jak magnes. Tym językiem można by to powiedzieć wszystko o świecie. Dubuffet i de Kooning malowali postaci bardziej dramatycznie, niż udawało się to ich poprzednikom. A równocześnie ci sami artyści tworzyli nieokreślone struktury, takie, z jakich zbudowana jest cała przyroda. Na płótnach wielu artystów gotowała się materia plastyczna, zastygając w tkanki tak różnorodne, jakich nie znała do tej pory sztuka, a jakie były dotąd domeną wyłącznie natury. Ale ludzie, jak to jest w ich zwyczaju, najchętniej zwracają uwagę na rzeczy typowe, na to wszystko, do czego przywykli. Piękna kobieta ma nogi, ręce, nos, oczy. Komu przyszlaby na myśli mikrobudowa jej skóry? Człowiek niechętnie wychodzi poza swoją typową skalę, poza to wszystko, co może, ogarnąć jednym spojrzeniem. Zachwyca się krajobrazem i nie zdaje sobie sprawy, że drzewa drażone są przez korniki. Mięsz drzewny, bezustannie przetaczany przez korniki, grzyb, który niszczy ściany, plazma drgająca w ciałach żywych istot, elektrony wirujące z zawrotną szybkością - to jest ta mała i ta wielka, ta mniej i ta bardziej zasadnicza budowa świata. Dramaty rozgrywają się, nie tylko w mieszkaniach, ale i w jelitach człowieka, a to, co dzieje się w jądrze atomu, może być groźniejsze od upadku ciężkiej szafy.

Otóż artyści tryumfalnie wkroczyli w obszary, które do tej pory stanowiły dla sztuki jakieś tabu. Malują już nie postaci ludzkie, ale bakterie, które toczą ich tkankę. A naiwni myślą, że to sztuka abstrakcyjna. Ale któż zdoła udowodnić Pollockowi, że to, co on maluje, niczego nie przedstawia? Na pewno pod mikroskopem i taką formę, można by znaleźć. A to, że Tobey przedstawia czasem kłębowisko ciał Judzkich. Innym zaś razem „tylko” poplątany labirynt kaligraficznych kresek - naprawdę, nie ma zbyt wielkiego znaczenia. De Kooning i Dubuffet postępują tak samo, ale każdy z nich robi to inaczej. Człowiek Dubuffeta i człowiek de Kooninga - obaj ulepieni są z zupełnie różnej materii plastycznej, ale z takiej samej materii plastycznej ulepiony jest człowiek Dubuffeta i wszelkie inne formy „abstrakcyjne”, jakie maluje ten artysta. I to jest dopiero ważne. A tymczasem granica, jaką niektórzy teoretycy starali się wytyczyć między sztuką figuratywną i abstrakcyjną, znikła gdzieś bez śladu, odkąd artyści przypomnieli sobie, że ktoś kiedyś wynalazł mikroskop.

A zatem abstrakcja bezforemna nie była przeciwieństwem sztuki przedmiotowej, tylko protestem przeciwko zbyt dosłownemu widzeniu świata. Obok znanych ze sztuki przedmiotowej form, na które patrzymy codziennie, wprowadziła do arsenału artystów, formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie. Widzenie plastyczne zostało więc znowu niezmiernie rozszerzone i to do tego stopnia, iż wydawała się, że

nic już nie mogło się znaleźć poza jego zasięgiem.

Ale to, co fascynowało teraz artystów najbardziej, to było dotarcie do elementarnej budowy zjawisk, do struktury samej materii. Że tutaj właśnie przeniósł się punkt ciężkości nowych dociekań artystycznych, temu nie należy się chyba dziwić. Ktoś, kto dawniej patrzył na dom z pewnej odległości, obserwując jego bryłę, teraz podchodzi pod samą ścianę, dotyka jej, stara się wyczuć najdrobniejsze grudki tynku.

Drobiazgowa analiza materii dokonywana w abstrakcji „informel” miała jeszcze jeden, bardzo ważny dla rozwoju sztuki, aspekt. Otóż to, co działo się teraz na płótnie, nie odbijało już właściwie niczego konkretnego. Olbrzymi zasięg widzenia plastycznego wykluczył jednolitą percepcję dzieła sztuki, wprowadził natomiast wieloznaczność tejże percepcji. Malarstwo stało się samoistnym kształtowaniem materii, jednym z procesów natury. Obrazy powstawały tak, jak rosną drzewa, jak kłębią się chmury.

Z tak ukształtowanej elementarnej materii można było kreować światy nieskończenie różnorodne. W rzeczywistości jednak już po kilku latach rozwoju tej sztuki pewne schematy kompozycyjne zaczęły się powtarzać. Zarówno olej, jak i najbardziej nawet wyszukane lakiery nie mogły konkurować z niezwykle skomplikowanymi procesami materialnymi, jakie zachodziły w samej przyrodzie. A zarazem wszystkie najważniejsze sprawy zostały już w sztuce „informel” powiedziane. I tak, jak to zwykle bywa, w momencie największego rozwoju tej sztuki, kiedy narzuciła ona swe panowanie niemalże całemu światu, wtedy właśnie zrodziła się konieczność nowej zmiany.

Jak wyjść z „informel’u”? W jaki sposób dalej rozszerzać widzenie plastyczne? Co robić z tak dalece rozgrzebanymi sprawami materii? To są pytania, które w obecnej chwili nurtują wielu artystów na całym świecie.

\*

Tych kilka prawd podstawowych trzeba było powiedzieć, gdy się chce pisać dalej o artyście, którego ambicją jest właśnie wyjście poza nurt abstrakcji bezforemnej. Jan Ziemski - bo o nim będzie dalej mowa - był do roku 1957 surrealista. Na jego obrazach z tego okresu swoiste piętno wycisnęła astronomia i kosmonautyka. Ale już wtedy Ziemski rozmyślał o abstrakcji bezforemnej, która mogłaby lepiej wyrazić klimat wielkich odkryć naukowych, które interesowały go na równi ze sztuką. Wkrótce też pojawiły się jego pierwsze abstrakcyjne obrazy w stylu “informel”. (Abstrakcję w ogóle uprawiał Ziemski dużo wcześniej, równoległe z surrealizmem.) Były to na ogół małe obrazki, wizje światów, które ktoś mógłby dostrzec w mikroskopach, lub w olbrzymich lunetach astronomicznych. A więc wszystko potoczyło się normalnym torem: natura została jak gdyby poszerzona o formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie, zgodnie zresztą z zainteresowaniami współczesnej fizyki. W pracach Ziemskiego nie ma zresztą wszystkich tych charakterystycznych dla taszyzmu, gwałtownych spięć, ekspresyjnych wybuchów materii. Tkanę obrazu tworzą, regularnie nakrapiane, analityczne, nieco monotonne struktury. Z czasem poszczególne plamki stają się tak drobne, jak ziarenka piasku, obrazy osiągają wtedy jednolitość prawie unistyczną. Niknie iluzja głębi, tak istotna dla całego malarstwa “informel”, a zamiast niej pojawia się imitacja chropowatości. I to jest właśnie ów opisany wyżej moment, kiedy artysta, którego przedtem interesował dom, teraz pod szedł pod samą jego ścianę.

Jakkolwiek iluzja przestrzenna została ograniczona do minimum, to jednak owa imitacja chropowatości jest nią jeszcze, chociaż stanowi już tylko jej organ szczątkowy. Trzeba teraz pozbyć się jakichkolwiek reliktyw iluzyjności, żeby doprowadzić do całkowitej autonomii obrazu, który zresztą nie byłby już chyba obrazem, tylko raczej swego rodzaju przedmiotem konkretnym.

Otóż Ziemski na taki krok się decyduje. Złudzenie chropowatości było w jego pracach z tego okresu tak duże, że zmuszało do dotknięcia samej powierzchni obrazu, by się upewnić, że jest gładka. Wtedy artysta kończy nagle z imitacją i wprowadza „prawdziwą” chropowatość. Równocześnie jest to punkt szczytowy rozdrobnienia materii plastycznej w jego obrazach.

Co dalej? Owe jednolicie rozdrobnione, chropowate organizmy stają się nudne. Ziemski znowu decyduje się na zmianę, która i tym razem jest mu potrzebna. Dostrzega zjawisko pozornie paradoksalne: im bardziej rozbity jest obraz, im mniejsze cząsteczki składają się na jego budowę, tym bardziej jest on jednolity: w pewnym bowiem momencie cząsteczki materii mogą być już tak małe, że trudno je dostrzec, i wtedy właśnie sprawiają, wrażenie idealnie prawie gładkiej płaszczyzny. Otóż artysta wprowadza teraz do swych obrazów jednolite płaszczyzny, zamalowane jednym tonem, ale za to formuje je całkowicie prawie po rzeźbiarsku, modelując w gipsie ich konstrukcyjne, żebruate szkielety. To już coś więcej, niż chropowata faktura. Tu trzeci wymiar, owa przestrzeń konkretna zaczyna występować jako jeden z najbardziej istotnych czynników tego malarstwa. Wydaje się, że artysta jak by się cofnął, i to aż gdzieś w okolice Mondriana; pojawia się bowiem w jego obrazach coś w rodzaju podziałów geometrycznych. W analogicznym zresztą okresie także w tynkach Antonio Tapiesa zaznaczyły się piony i poziomy, można więc przypuszczać, że u obydwu artystów zachodzi jakaś prawidłowość rozwojowa. Ziemski po swoim najbardziej atomistycznym okresie twórczości musiał wprowadzić jakąś tektonikę. Powstają, teraz wypukłe gipsowe reliefy, które utraciły już związek z konstrukcjami Mondriana, odnalazły za to organiczną monolitowość kompozycji. Czasem dzieła te przybierają postać glazurowanych cacek, w które artysta wtapia kolorowe kamyki, innym razem są to tablice magiczne o łagodnym labiryncie gipsowych spiral.

Ostatni, najbardziej aktualny akord twórczości Ziemskiego stanowią duże stosunkowo obrazy-płaskorzeźby, w których gipsowa erozja tworzy nieoczekiwane, zastygłe w bezruchu, ekspresyjne w swojej hieratyczności pasma materii. Obrazy te ustawione na wystawie po prostu na podłodze przywodzą na myśl raczej jakieś prehistoryczne pomniki, niż to wszystko, co przywykliśmy nazywać obrazami.

W tym stopniowym przeobrażeniu Ziemskiego tkwi zarodek nowego stylu: obraz przestał stwarzać iluzję świata, który nas otacza, stał się przedmiotem konkretnym istniejącym tak samo niezależnie, jak inne przedmioty i twory natury. A równocześnie to, co pokazał artysta, niepostrzeżenie przekroczyło granice abstrakcji bezforemnej, chociaż właśnie ona była głównym punktem wyjścia do tych poszukiwań.

Dla porządku zaznaczyć należy, że sztuka Jana Ziemskiego mimo całej jej odkrywczości, nie jest niczym wyjątkowym. Podobne problemy plastyczne podejmują równolegle artyści na całym świecie: Włosi (Burri, bracia Pomodoro), Hiszpanie (Tapies, Quixart, Turcios), Japończycy (Soto, Maeda), Niemcy (Kalinowski), Polacy (Borowski, Dzieduszycki, Kiwerski, Piasecki, Beksiński, Kierzkowski). Chyba nie mamy do czynienia ze zwykłym przypadkiem. Najwyraźniej wykuwa się nowy styl, który dziś nie ma jeszcze nawet nazwy, ale jego rozwój będzie za kilku lat sprawą prawdopodobnie tak oczywistą, jak w chwili obecnej

istnienie abstrakcji bezforemnej Miło mi przy okazji zauważyć, że tym razem jedną z głównych ról odgrywają Polacy.