Bożena Kowalska
Źródło: Na przykład 2000, Nr 1-2 (72-73)

W poszukiwaniu ukrytego obrazu - Jan Ziemski 1920-1988

Dzieje twórczości Jana Ziemskiego łączą się nierozerwalnie z historią powojennej polskiej kultury. Dla jednych należał do najwybitniejszych, dla innych - był najwybitniejszym artystą, jakiego wydała ziemia lubelska. Urodził się wprawdzie w Kielcach, jednak już miejscem edukacji związał się z Lublinem. Tu w 1946 roku ukończył Wolną Szkołę Malarstwa i Rysunku, krótko studiował medycynę, a potem historię sztuki na KUL.

Początki jego działalności twórczej przypadły na czas wyzwolenia Lublina spod niemieckiej okupacji. Jesienią 1944 roku został tu reaktywowany Związek Zawodowy Artystów Plastyków. W dniu 25 września tego samego roku Jan Ziemski otrzymał legitymację związkową nr 49. Z optymistyczną energią - obudzoną zresztą powszechnie, gdy wraz z hitlerowcami odeszło widmo zagłady - młody malarz z ramienia Związku Plastyków zorganizował kawiarnię artystyczną „Pod paletą". Urządzał tu pierwsze po latach okupacji wystawy, m.in. Mariana Tomaszewskiego.

Trzeba pamiętać, że w ciągu pięciu lat wojny - wobec nieustannego zagrożenia biologicznego życie artystyczne uległo w Polsce całkowitemu unicestwieniu. Sprawa jego odbudowy stała się dla większości artystów problemem pierwszej wagi. Jan Ziemski nie był tu wyjątkiem. Doceniając doniosłą rolę, w tym momencie historycznym, działań organizacyjnych i edukacyjnych, podjął też wkrótce kierownictwo pracowni malarskiej Urzędu Informacji i Propagandy w Lublinie. Równocześnie pracował nad własną koncepcją twórczą, która była wówczas jeszcze ogromnie odległa.

Warunki dla rozwoju myśli i poszukiwań artystycznych były mało sprzyjające. Wprawdzie uniemożliwiające jakąkolwiek twórczość poczucie zagrożenia życia stało się przeszłością; jednak skutki tego okresu pozostały i to nie tylko w sensie niewyobrażalnych spustoszeń psychicznych. W Stanach Zjednoczonych, na obszarach nie objętych wojną, a nawet we Francji, Holandii czy Danii, gdzie okupacja hitlerowska miała nieporównywalnie mniej zbrodniczy charakter niż w Polsce -sztuka w ciągu owych pięciu lat zrobiła wielki krok naprzód. W Polsce jej rozwój został brutalnie przerwany. Z przedwojennych doświadczeń zostało niewiele. Niemcy nie tylko we własnym kraju palili rezultaty progresywnych poszukiwań artystycznych na stosach, jako e*ntartete Kunst*.

W Polsce 1945 roku nie tylko nie wiedziano nic o nowej koncepcji malarstwa kaligraficznego Marka Tobeya, ani o poszukiwaniach Szkoły Nowojorskiej z Pollockiem, Gorkym, de Kooningiem i Motherwellem, o eksperymentach Wolsa zmierzających do swoistej wersji taszyzmu i Fautriera,

coraz bliższego odkrywczej formuły malarstwa materii. O funkcjonującym w Stanach Zjednoczonych i odradzającym się we Francji silnym nurcie sztuki posługującej się językiem geometrii też nic nie było wiadomo. Nawet i przedwojenne osiągnięcia polskiej awangardy, aż po rok 1939 konsekwentnie zwalczanej przez zachowawcze środowiska artystyczne, nie były w 1945 roku znane, ani cenione. Młodzi w czterdziestych latach artyści, stawiający w sztuce dopiero pierwsze kroki, jak Jan Ziemski, musieli wszystko zaczynać od początku.

Ziemski zaczyna w 1945 roku od realistycznych portretów. Wizerunek człowieka, w którym nieobojętna jest artyście wymowa psychologiczna modela i gdzie ujawnia się jego wrażliwość kolorystyczna, skupia zainteresowanie malarza przez niemal dziesięć lat. Jako charakterystyczne cechy prac młodego twórcy ujawniają się w tamtym okresie tendencje do syntetyzowania form i graficzności ujęć. To szczególne upodobanie do kreski, początkowo spełniającej rolę konturu, a w miarę dalszych poszukiwań i wraz z nimi przemian wyobraźni i warsztatu artysty, zyskująca coraz większą autonomię, jest jednym ze stałych zainteresowań sztuki Ziemskiego.

Swoje przedstawiające malarstwo pokazywał artysta w latach narzuconego sztuce polskiej realizmu socjalistycznego (1949-1954) na dorocznych wystawach okręgowych lubelskiego oddziału ZPAP. Ten czas był znowu czasem zahamowania przemian w naszej plastyce, czasem dla jej rozwoju niepowracalnie straconym.

Tymczasem w zachodniej Europie i Ameryce dojrzewały i zyskiwały rozgłos koncepcje action painting i taszyzmu; w 1955 roku wspomniany Fautrier wystąpił z pierwszą wystawą malarstwa materii, a jednocześnie tradycje konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej zaczynały owocować reliefami o zmiennych układach Agama (1954) czy sztuka kinetyczna, której wystawę otworzyła w 1955 roku w swej galerii paryskiej Denis Rene.

W naszym zapóźnionym kraju, po odzyskaniu swobody twórczych poszukiwań, w połowie lat pięćdziesiątych cała ambitna młodzież artystyczna zwróciła się ku malarstwu metaforycznemu, żeby przypomnieć choćby grupy: warszawską „55” czy poznańską „R 55”. Jan Ziemski towarzyszył swoją sztuką ówczesnej polskiej zacofanej, ale ambitnej i entuzjastycznej awangardzie malarskiej. Jego obrazy z lat 1955-1956 miały wszelkie właściwości dążeń elity nowatorów tamtego czasu: tendencję do upraszczania form, intencjonalnej deformacji i nieśmiałego jeszcze abstrahowania, przy traktowaniu elementów kompozycji jako nośników tajemniczych, metaforycznych znaczeń.

Rok 1956 był dla Ziemskiego rokiem o wielkiej ważności. Z podjętym przez niego cyklem prac pt. „Seria kosmiczna” dokonał się definitywny odwrót artysty od malarstwa figuratywnego i wejścia w fazę dziesięcioletnich eksperymentów, które doprowadzą go do znalezienia własnej, indywidualnej koncepcji sztuki. Równocześnie rok 1956 był rokiem, kiedy zaczęła się z jego udziałem kształtować ważna dla ówczesnego polskiego życia artystycznego grupa „Zamek”[1].

1 Należeli da niej: Włodzimierz Borowski, Jerzy Durakiewicz (pseudonim Jerzy Marek), Tytus Dzieduszycki, Ewa Jaroszyńska, Ryszard Kiwerski, Mirosław Komendecki, Krzysztof Kurzątkowski, Stanisław Michalczuk, Lucjan Ocias, Jan Ziemski, Przemysław Zwoliński (pseudonim Michał Sadlej).

Z grupą związani byli ściśle i przyczynili się do jej stworzenia młodzi historycy i krytycy sztuki: Wiesław Borowski, Jerzy Ludwiński i Hanna Ptaszkowska - absolwenci Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Także niektórzy spośród członków grupy byli jego słuchaczami. Miało to o tyle istotne dla grupy „Zamek" znaczenie, że na Wydziale Historii Sztuki realizowany był nieco odmienny program studiów niż w państwowych placówkach uniwersyteckich, nie wyłączając wykładów z tego zakresu w uczelniach plastycznych. Gdy wiec na uniwersytetach państwowych dzieje sztuki nowoczesnej w najlepszym razie doprowadzono do początku wieku XX, to na KUL, gdzie wykłady prowadził Jacek Woźniakowski, problemy zachodzących w plastyce przemian omawiane były aż do połowy naszego stulecia. Przy tym analizy zjawisk artystycznych prowadzone były wnikliwie i wielostronnie, pobudzając intelekt i wyobraźnię słuchaczy. W rezultacie stopniem świadomości plastycznej wyprzedzili lublinianie młodzież z innych ośrodków kraju. W tym też sensie grupa „Zamek" miała uprzywilejowaną sytuację startu artystycznego w stosunku do innych grup licznie powstających w Polsce drugiej połowy lat pięćdziesiątych.

Dwie pierwsze wystawy grupy lublinian, jeszcze jako pokazy „Koła Młodych Plastyków", odbyły się w 1956 roku. Po trzeciej dopiero, otwartej w marcu 1957 roku, zespół przyjął od miejsca, w którym znajdowała się wspólna pracownia artystów (usytuowana w Miejskim Domu Kultury na Zamku lubelskim) nazwę "Zamek". Ta trzecia prezentacja, opatrzona katalogiem z zamieszczonym credo ugrupowania, miała znaczenie programowe. *Grupa młodych plastyków* - pisano tam - *nie posiada ściśle sprecyzowanego programu artystycznego [...]. Ogólną tendencją jest dążenie do nowoczesności rozumianej jako bardzo duża różnorodność postaw artystycznych. Młodzi plastycy korzystają z doświadczeń różnych kierunków: kubizm, abstrakcjonizm, nadrealizm, taszyzm itp. Na tej podstawie próbują oni wypracować swoje własne widzenie świata i rzeczywistości. Metoda pracy polega na jak najbardziej wytężanym wysiłku zmierzającym z jednej strony do ciągłego udoskonalania warsztatu plastycznego, z drugiej strony do możliwie najlepszego zrozumienia problemów rozwoju sztuki nowoczesnej. W tym celu organizowane są wewnętrzne dyskusje zarówno warsztatowe, jak i teoretyczne*[2].

Ziemski pracował w owych latach przynależności do grupy bardzo intensywnie. Przede wszystkim rozwijał własną technikę we wspomnianym cyklu „Seria kosmiczna", stosując efekty dekalomanii i działania zbliżone do monotypii. Był to rodzaj abstrakcji informel nacechowany dużą dynamiką i ekspresją. Zamkniecie tej serii stanowiła kompozycja pt. Upadek Ikara z 1957 roku, która, w wielu miejscach eksponowana i wielokrotnie reprodukowana, zyskała artyście szeroką popularność. Po wtóre zaś młody twórca - intelektualista zawsze otoczony książkami z różnych dziedzin, ale z natury niezwykle małomówny - żywo uczestniczył w teoretycznych rozważaniach grupy. Obdarzony konstrukcją umysłową matematyka czy fizyka, a przy tym błyskotliwą, abstrakcyjną wyobraźnią, był tu ważną postacią. Na jednym ze spotkań grupy podzielił się swoją - naówczas i w tym miejscu świata - nieprawdopodobną ideą tworzenia obrazów znikliwych, obrazów, których nie ma. Było to już wprawdzie marzenie Umberto Boccioniego z czasów futurystycznej rewolty, ale jest nader wątpliwe, by nasz artysta w drugiej połowie lat

2 Młodzi Plastycy. Lublin 1956 (katalog wystawy, wstęp), Lublin 1957.

pięćdziesiątych, nawet na świetnych wykładach Woźniakowskiego mógł się z tą informacją zetknąć.

Problem ruchu, podstawowy w pracach „Serii kosmicznej”, rozgrywany lotem barw na płaszczyźnie, w złudnej przestrzeni, nie zbliżał artysty do rozwiązania jego trudnego problemu. Musiał szukać innych obszarów penetracji. Trudno przesądzić, czy na krótko, w tym czasie, zrezygnował z obudzonego marzenia, bo nie widział tymczasem żadnego sposobu jego realizacji, czy też uwiedziony został malarstwem materii, które w 1957 roku rozpoczęło triumfalny pochód przez Polskę. Tak czy inaczej zajął się kreowaniem materii. Wszyscy artyści związani z naszą ówczesną awangardą, od seniorów malarstwa, jak Stażewski, po młodzież, wierzącą, że przeistoczy świat, zafascynowani zostali tym nowym nurtem.

Początkowo, zaraz po ukończeniu „Serii kosmicznej”, namalował kilka olejnych obrazów o grubo nakładanej farbie i rozwichrzonej, matowej fakturze. Wkrótce już jednak, od 1958 roku, rozpoczął cykl kilkudziesięciu obrazo-reliefów pod wspólnym tytułem Formury. Były to obiekty w wyraźniejszy jeszcze sposób ukształtowane reliefowo. Tym razem jednak z widoczną troską o stworzenie rytmu rozczłonkowanych form, które zachowują jakby biologiczny charakter, akcentują powtarzalność analogicznych elementów i budowaną przez nie harmonię. Formury, podobnie jak poprzedzające je fakturowe obrazy olejne, były monochromatyczne albo utrzymane w jednej gamie barwnej: ugrów, szarości czy metalicznych błękitów.

Następny etap, około 1959 roku, przyniósł dalsze coraz bardziej konsekwentne uporządkowanie i oszczędność w budowie kompozycji, ale równocześnie zwrot do intensywnych kolorów chromatycznych. I znowu, podobnie jak 1956, rok 1959 odegrał istotną rolę w życiu i twórczości Ziemskiego. Jesienią odbyła się w galeriach „Renelagh de Cinema” i „Georges Fall” ekspozycja trzech artystów z grupy „Zamek”. Obok Ziemskiego wzięli w niej udział Włodzimierz Borowski i Tytus Dzieduszycki. Wystawa, wśród innych pokazów polskiej sztuki, czynnych w tym czasie w Paryżu, została zauważona i z uznaniem odnotowana w piśmie „France Observateur” opublikowano artykuł Jeana-Clarence Lamberta pt. *Le miracle polonais*[3], którego cześć poświęcona była malarzom z grupy „Zamek”. Nie przyczyniło się to wszakże ani do jej skonsolidowania, ani nie okazało się bodźcem do pracy. U progu 1960 roku grupa rozpadła się. Dla Jana Ziemskiego było to smutne doświadczenie. W ciągu kilku następnych lat więcej czasu poświęcał rozważaniom niż czynnemu uprawianiu sztuki. Toteż na wystawie indywidualnej 1961 roku w Zamku lubelskim znalazły się wyłącznie dawne prace artysty.

Proces rozwoju myśli plastycznej dokonywał się w nim jednak dalej. Kiedy w 1965 roku zaproszony został na elbląskie "Konfrontacje 65” przygotował na tę wystawę pięć obrazów, które już budowane były ściśle na zasadach geometrii i rytmu, reliefowe, skonstruowane z listew przyklejonych do płaszczyzny podłoża. Dla osiągnięcia większej siły działania zastosował w nich grę ostrych kontrastów: czerni z bielą, zieleni z czerwienią, oranżu z błękitem. Idąc dalej za ideą łączenia wartości przeciwstawnych, w 1965 roku, na Plenerze o Osiekach zbudował „Obraz

3 „France Observateur” 1960, nr 526.

wewnętrzny", gdzie w łupinie ze sferycznie wygiętych, dwóch prostokątnych płaszczyzn umieścił rytmicznie powtarzalne, pionowe listewki, a pendant do niego „Obraz wewnętrzny", gdzie w analogicznym rytmie listewki umocowane zostały na odkrytej i płaskiej powierzchni prostokąta. O tej ciekawej i nowatorskiej realizacji wypowiadał się Julian Przyboś: *Jan Ziemski stworzył obraz do oglądania od wewnątrz... Obraz otoczony jest dwiema chroniącym go płaszczyznami, jest w środku. To początek. Można dalej w tym kierunku myśleć i tworzyć rzeczy nowe*[4]. Czy był to już świadomy, choć jeszcze nieśmiały krok do zrealizowania marzenia o obrazach, których nie ma? „Obrazu wewnętrznego" nie dało się zobaczyć naraz w całości.

Lata sześćdziesiąte były tak na świecie, jak w Polsce czasem wielkiej eksplozji sztuki. To okres powstania grupy "Zero" w Dusseldorfie, początku inwazji pop-artu, narodzin minimal-artu, sztuki konceptualnej i różnych odmian activite. W Polsce lata sześćdziesiąte przynoszą wyrównanie zapóźnień myśli artystycznej w stosunku do Zachodu. Powołane zostają do życia, przyspieszające ten proces, wielkie spotkania awangardowych twórców, jak plenery w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Sympozja w Zielonej Górze czy Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach; powstają liczne, półoficjalne galerie autorskie promujące sztukę niekonwencjonalną. Ujawniają się odkrywcze postacie naszej sztuki, jak Tadeusz Kantor, Roman Opałka czy Magdalena Abakanowicz. Życie artystyczne nabiera od wielu dziesięcioleci nie notowanego impetu.

W tej atmosferze wrzenia, wciąż nowych wydarzeń, dyskusji o sztuce, toczących się na spotkaniach twórczych, we wszystkich środowiskach artystycznych, a także w prasie całego kraju, kształtowały się postawy, dojrzewały stanowiska, odnajdowano dla przekazu myśli najbardziej właściwy język sztuki. Tak stało się też z Janem Ziemskim. Szukał on w owych latach rozwiązania nurtujących go problemów połączenia geometrycznych form i ich rytmu z ruchem przez kontrastowanie i nakładanie się na siebie barw w przestrzeni. Gdy rozważania i eksperymenty nie przynosiły zadowalających go rezultatów - w sukurs przyszedł mu przypadek.

W 1965 roku zaproszony do udziału w wystawie i sympozjum „Złotego Grona" w Zielonej Górze wysłał tam artysta pięć obrazów i na otwarcie Spotkania udał się pociągiem. Już niedaleko Poznania dostrzegł z okna wagonu ledwie uchwytne zjawisko optyczne. Oto przemknął mu przez oczy migawkowy moment nałożenia się na siebie dwóch rytmów: wiązki równolegle biegnących przewodów telefonicznych i regularnej struktury układu dachówek na mijanym domu. Była to szczególna dla artysty chwila. Doznanie odnotowana w nagłym mgnieniu skojarzyło mu się z od dawna poszukiwanym rozwiązanie jego problemu. Przerwał więc podróż w Poznaniu i rezygnując z uczestnictwa w zielonogórskim sympozjum powrócił najbliższym pociągiem do Lublina, by podjąć eksperymenty nad nową wersją obrazów. Odnalazł w nich ów oryginalny, jemu tylko właściwy język wypowiedzi, który zyskał mu uznanie i popularność.

Były to już owe, znane dziś dość szeroko, zazwyczaj kwadratowe powierzchnie obrazowe, na których przytwierdzał płaskim reliefem, rytmicznie ułożone, a łukowo wygięte listwy. Mocował

4 J. Przyboś (rozmowa), *O snobizmie, nowym odbiorcy i ogniskach kultury*, „Kultura" 1960, nr z 30 stycznia.

potem w analogicznym rytmie listwy wznoszące się wypukłym łukiem nad reliefowym podłożem. W ten sposób dwa rytmy półkoli nakładają się na siebie, przy ruchu przesuwania się obok nich, wywołując zjawisko swoistej interferencji, przelotu nieistniejącej i nieokreślonej formy. Jeśli przyjąć, że tym samym zrealizował Ziemski swoją ideę z czasów przynależności do grupy „Zamek" o tworzeniu znikliwych obrazów, których nie ma, to została ona w pewnym, choć jeszcze niedoskonałym stopniu spełniona. Pytałam go kiedyś, co myślał, tak formułując u schyłku lat pięćdziesiątych swoje marzenie. - *Myślałem o ruchliwym dymie czy parze; i o świetle* -powiedział.

Powściągliwy w słowach, nie posługiwał się nigdy długimi frazami opisowymi. By myśl przekazać rzucał kilka lapidarnych słów, często o niełatwo czytelnej przenośni, ale doskonale celnej. Na nich, jak na rusztowaniu, zrekonstruować można było przekazywane sensy.

Od momentu znalezienia własnej koncepcji sztuki Ziemski, choć interesował się nadal aktualnymi wydarzeniami i poszukiwaniami w światowej sztuce, pozostawał na nie całkowicie obojętny. Drążąc wybrany swój problem nie ulegał już żadnym cudzym fascynacjom i wpływom.

Drewniane obrazy-reliefy artysty ukrywały za ażurową przesłoną z listewek błysk formy, może koloru, albo kierunku lotu czegoś jak strzały, z istniejącej rzeczywistości lub wypadkowej barwy. Ale obudowa tego zjawiska, nieobecnego i tylko pochwytnego w ruchu, jest zgrzebna i niewspółczesna, nieco toporna. Może i ma to swój, siermiężny urok, ale trudno go docenić w kontekście transparentnych i jak muślin subtelnych obiektów z tego samego czasu, jak choćby Jesusa Rafaela Soto albo Carlosa Cruz-Dieza. Za to, gdy w tamtych jest tylko oczarowanie oczu, u Ziemskiego jest jeszcze przekaz myśli. Przy tym odczytuje się w nich owe ważne problemy, z którymi zmagał się w ciągu 22 lat od chwili znalezienia własnego alfabetu znaków aż do dnia swojej śmierci.

Artysta przede wszystkim generował, dzięki systemowi mijających się rytmów listew, zjawisko ruchu. Kiedy stosował zróżnicowane dla wewnętrznej i zewnętrznej warstwy listew kolory chromatyczne, zyskiwał nie istniejącą materialnie barwę wypadkową, na przykład: przy niebieskim i żółcieni - mgnienie fioletu. Kiedy indziej czerwień, znakująca wedle malarskich reguł najbliższy plan, umieszczał w głębi reliefu, zaś wypukłe listwy pokrywał, określającym najdalszy plan, zimnym błękitem. Powodował w ten sposób zakłócenie optyczne w odbiorze przestrzeni. Albo przez użycie atektonicznie rozłożonych barw sprawiał, że geometryczne formy kół czy kwadratów zacierały się czy ulegały deformacji.

Myśl o ukrytym obrazie, obrazie, który „jest w środku" - jak to określił niegdyś Przyboś - nie opuszczała także artysty. Coś z tej idei mieści się w ulotnych, nie istniejących zjawiskach w reliefach z listew. Leksykalny przykład rozwiązania tej koncepcji stanowił jednak szczególny obraz przedstawiony w 1969 roku na IV Sympozjum „Złotego Grona" w Zielonej Górze. Był to obiekt, w którym czarne skrzydła zamknięte białą poprzeczką i czerwonym skobelkiem ukrywały właściwy obraz niedostępny niczyim oczom. Do tego zagadnienia nawiązywał także w swoich formach przestrzennych, jak m.in. rzeźba zaprojektowana w 1978 roku w ramach pleneru

“Przestrzeń miasta” w Chełmie, gdzie okrągłe ziarno - jądro otulają, jakby ukryć chciały, trzy wydłużone, owalne skrzydła. Zagadnienie to podjął artysta raz jeszcze, w swoim ostatnim obrazie, namalowanym rok przed śmiercią, na plenerze dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii pod hasłem „Geometria wobec natury” w 1987 roku w Okunince. Powstał obraz o odmiennej niż dotąd koncepcji, otwierający nowy etap w twórczości artysty, etap, który już jednak nie miał się zrealizować.

Jest to relief o asymetrycznej budowie, z czterema przegrodami ustawionymi w pionie i osadzonymi prostopadle do powierzchni obrazu, tylko w lewej jego połowie. Są one zamknięte łagodnymi łukami. Umocowane na czarnym tle podłoża, z jednej strony są także pomalowane na czarno, z drugiej jednak strony - biało. Gdy wiec relief ten ogląda się z dwóch przeciwnych stron - oddziałuje on kontrastowo odmiennie tak w sferze doznań optycznych, jak odbioru emocjonalnego i sensu interpretacji.

Twórczość Ziemskiego, choć wydaje się na pozór należeć do sztuki konkretnej w rozumieniu tego pojęcia, jak definiował je Theo van Doesburg, nie ogranicza się do problemów „czystej formy”. Jego sztuka wyraża tęsknotę za tym, czego się nie da ani pochwycić, ani wyartykułować, wyraża zamyślenie nad przestrzenią i jej stosunkiem do materii, ale nade wszystko zadaje pytanie o relatywność wszelkich zjawisk i ich odbioru, a w rezultacie wszelkiej prawdy.

Jako motto całej twórczości Jana Ziemskiego potraktować można jego znamienne słowa: Głównie chodzi mi o oddanie poprzez materię tego, czego ona właściwie nie zawiera?[5]

5 J. Ziemski (wypowiedz w katalogu wystawy), Język geometrii, Warszawa „Zachęta”, marzec 1984.