STRUKTURY

Nr 1

15.V.59

dział ✻ KAMENA ✻ plastyczny

POLSKIE MALARSTWO FIGURATYWNE

młodego pokolenia

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

(Artykuł opublikowany w n-rze 2/1959 r. angielskiego miesięcznika „The STUDIO")

Propozycja zawężenia tematu wyłącznie do malarstwa „figuratywnego" wyszła od redakcji „The Studio". Początkowo wydawało mi się, że podział taki (na sztukę „przedstawieniową" i abstrakcyjną) jest z gruntu niesłuszny. W trakcie przygotowywania materiałów do artykułu doszedłem jednak do wniosku, iż możliwe jest wprowadzenie tego rodzaju rozróżnienia. Oczywiście wyłonił się wówczas problem nowego spojrzenia na tzw. sztukę „figuratywną", polegający na odrzuceniu dawnych pojęć „przedmiotowości" jako bezpośredniego wyładowywania form zaczerpniętych z natury.

I

Młode malarstwo polskie przeciwne jest wszelkiemu estetyzowaniu. Nie powstaje ono z programu, lecz z konieczności. Z wewnętrznej potrzeby artysty mówienia o swojej prawdzie. Prawdę zaś dostrzega on tam, gdzie pokazane są w swych rzeczywistych rozmiarach konflikty współczesnego życia. Gdzie spokój jest tylko chwilą ciszy między gwałtownymi spięciami kontrastów. Dlatego przeważa forma ekspresyjna. Dominuje w niej element ruchu i dynamiki.

U Brzozowskiego problemy te widoczne są nie tylko w formie, strukturze, lecz również w efektach kolorystycznych. W samym natężeniu koloru, w jego nagłych wybuchach i nagłym gaśnięciu — zawarta jest emocja. Odczuwamy ją w spięciach między zimnymi i ciepłymi tonami. Między powierzchnią gładką, lśniącą, pokrytą równomiernie farbą — a partiami malowanymi grubo, niemal brutalnie. W rozżarzeniu do maksimum plamy barwnej i jej nieoczekiwanym przyduszeniu. Powstają zgrzyty, kontrasty. Brzozowski uderza bowiem równocześnie w strunę dźwięczącą czysto i fałszywie. Wzmaga napięcie. Pogłębia wewnętrzne rozdarcie swych kompozycji. Potęguje ich dramatyczność.

II

W samodzielnych kreacjach człowieka, nie wzorowanych na naturze, przeraża czasem nieporadność kształtów, „toporność" zastosowanego tworzywa. W tym miejscu tradycyjna estetyka i tradycyjna filozofia podają sobie ręce. W tym miejscu również, jako reakcja na to zachowawcze stanowisko, rozpoczyna się jedna z linii sztuki nowoczesnej. Ta mianowicie, która usiłuje konstruować świat form plastycznych z nowej, ruchliwej, rozrastającej się „biologicznie" materii malarskiej.

Taką próbę stworzenia żywej tkanki obrazu podejmuje u nas Lebenstein. W chropowatości powierzchni obrazu, w prostocie formy, w wyzbyciu się wszystkiego co układne i harmonijne — odczuwamy właściwy charakter malarskiego tworzywa. Tę pulsującą, płynną substancję zamyka w zwarte bryły. Kiedy indziej rozlewa ją swobodnie po płaszczyźnie płótna. Efektami czysto malarskimi usiłuje określić całą zawartość treściową i emocjonalną dzieła.

III

Sprzymierzeńcem malarstwa współczesnego są te epoki w dziejach sztuki światowej, w których przeżywała ona swą młodość. Określała na nowo stosunek do świata. Wyczuwała sens zjawisk, nie umiejąc jednocześnie wytłumaczyć mechaniki ich działania. Kiedy twórczość artystyczna była aktem wyobraźni.

Na sztukę naszą oddziaływała ekspresyjna rzeźba ludów pierwotnych. Hieratyczna i monumentalna ikona bizantyjska. Twórczość wczesnego średniowiecza. Naiwny realizm sztuki cechowej. Poezja szyldów małomiasteczkowych. A wreszcie wpływ malarzy współczesnych, którzy w swej pracy potrafili wyciągnąć konsekwencje ze światowego dorobku sztuki „młodej": Utrillo, Rousseau, Picasso, Chagall...

Dramatyczna „Pietà" Cwenarskie o przywodzi na myśl ekspresję średniowiecznych malowideł.

Lebenstein przeżywa głęboko sztukę ludów prymitywnych.

Zamierzona prostota i naiwność przebijają z prac Rajmunda Ziemskiego. W niektórych zestawieniach kolorystycznych (czerwień i złoto) odczuwamy ponadto wpływ polichromii gotyckich.

Brzozowski ceni wysoko rodzimy charakter naszej sztuki ludowej. Zachwyca się malarstwem Giotta.

Bliska prymitywom jest sztuka Nowosielskiego. Podkreśla się często związek jego pejzażu z dziełami Utrilla. Jego portretów z ikoną bizantyjską. Związek prac Nowosielskiego z różnymi przejawami sztuki prymitywnej polega na ogólnym podobieństwie postawy. Sztuka naiwna operowała konkretem, lecz podkreślała jego wieloznaczność. Odwoływała się do symboliki przedmiotów, tak typowej dla martwych natur tego artysty.

IV

Wielu malarzy polskich zainteresowała przygoda surrealizmu. Zjawiła się jednak w złym momencie. Pokolenie, które wzrastało w warunkach wojny i okupacji, nie mogło zdobyć się na entuzjazm dla tego światopoglądu. Dlatego też z surrealizmu czerpało przede wszystkim te elementy, które akcentowały biologiczność człowieka oraz rozszerzały jego dotychczasowe pole działania przez introspekcję i swobodną grę wyobraźni. Nie posunięto się jednak nigdy tak daleko, by całkowicie zacierać granice między rzeczywistością i fantazją. Może to brzmieć paradoksalnie, lecz wydaje mi się, że z surrealizmu młoda sztuka polska przejęła wszystko to, co było w nim najbardziej racjonalne.

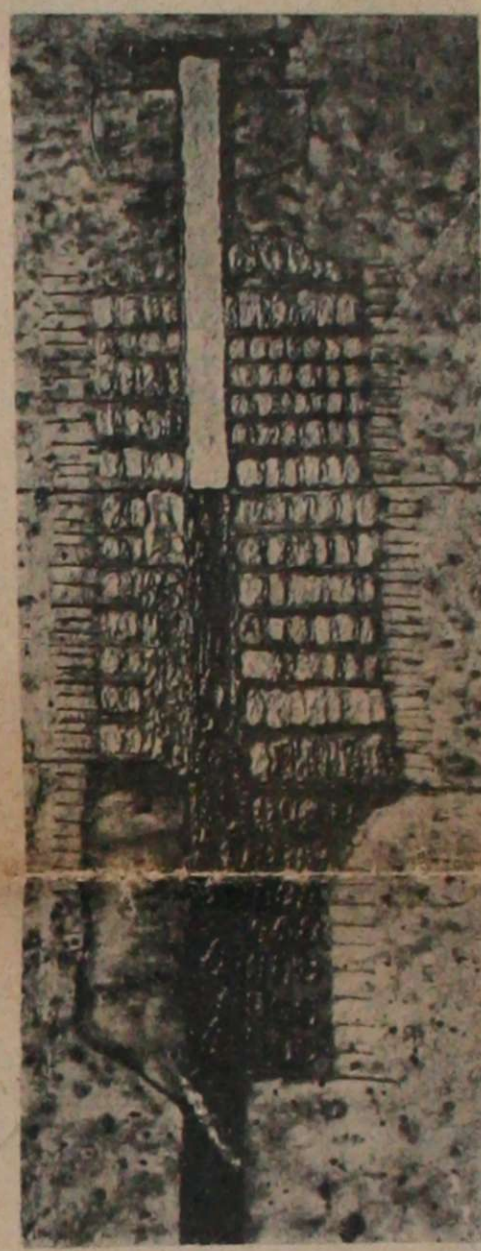
Ten pozytywny stosunek do surrealizmu, a zarazem pełen zastrzeżeń i wątpliwości, odczytać można z prac Wróblewskiego, Tchórzewskiego, Brzozowskiego i Nowosielskiego. W afirmacji sztuki irracjonalnej najdalej poszedł Mikulski. Operuje on „rzeczywistymi" postaciami i przedmiotami, pokazanymi w nierzeczywistych sytuacjach. Wyrywa je z otoczenia, izoluje w pustej przestrzeni, „przerysowuje" formę, akcentując przesadnie jej konkretność. Dominują przeżycia erotyczne, pełne lirycznego nastroju.

V

Prace młodych malarzy polskich nie ilustrują rzeczywistości, ale i nie zrywają z nią całkowicie kontaktu. Nawet przy daleko idącej deformacji zawierają aluzje do kształtów spotykanych w naturze. W ich interpretacji „sztuka figuralna" dąży do precyzowania treści obrazu Do określenia jego wymowy emocjonalnej. Rezygnuje natomiast z „literackiej" opisowości. Z rejestracji zjawisk. Z anegdoty.

Nie przechodzi nigdy na pozycje „czystej" abstrakcji, w której emocja obrazu jest wieloznaczna, zaś przeżycia widza oparte na swobodnej grze wyobraźni i indywidualnych skojarzeniach. W swej pasji twórczej i badawczej dociera natomiast do granic form „naturalnych" i form abstrakcyjnych. Buduje wielowarstwowe obrazy (Brzozowski). Usiłuje tworzyć „żywą" ma-

(Dokończenie na str. 8)



Jan Lebenstein — Figura

Tadeusz Brzozowski — Prorok

Oddając do druku pierwszy numer „Struktur" — działu plastycznego „Kameny" — mamy nadzieję, że będą one towarzyszyły narodzinom nowego ośrodka plastyki, jakim może niedługo stanie się Lublin.

Struktury to słowo, które po prostu najczęściej występowało ostatnio w artykułach o plastyce. Chcemy być poniekąd sejsmografem ogólnego zainteresowania zjawiskami sztuki i stąd taki tytuł.

Będziemy starali się propagować sztukę nowoczesną w całej skomplikowanej różnorodności jej zjawisk, nie ograniczając się do popierania żadnej z panujących tendencji.

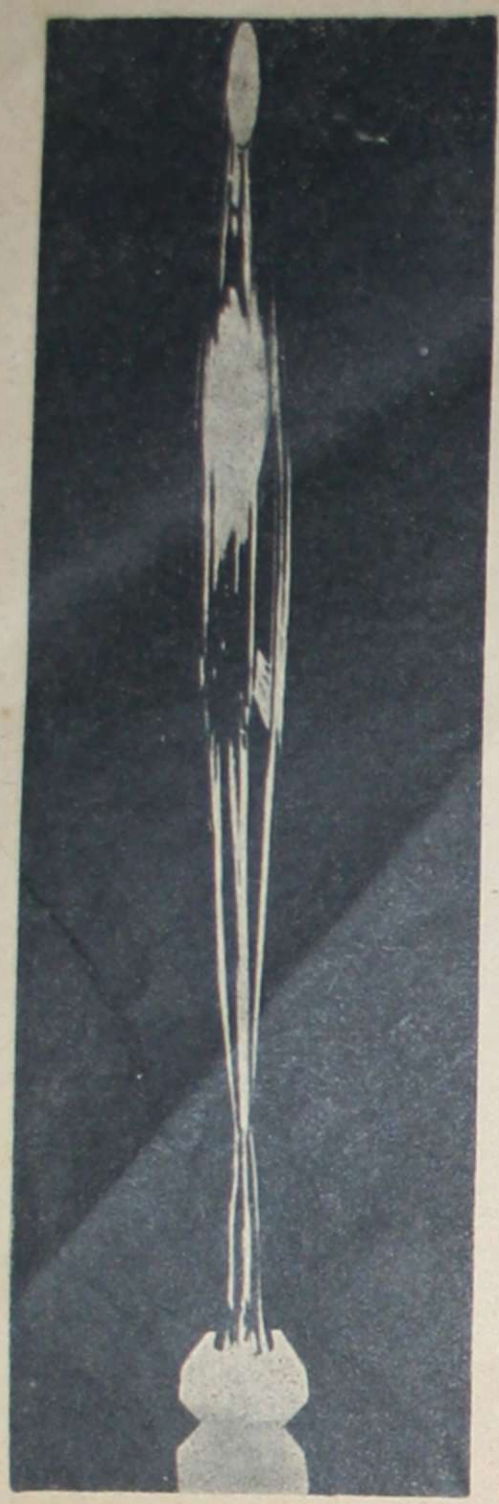
Obok artykułów ściśle fachowych, niezbyt może zrozumiałych dla niefachowego czytelnika, zaczną się pojawiać na naszych stronach także i takie prace, których zasadniczym celem będzie przybliżenie spraw plastyki przeciętnemu odbiorcy.

Doskonale pamiętamy o precedensie, jaki stworzył Janusz Bogucki, który od dwóch lat z powodzeniem redaguje „Plastykę". „Struktury", opierając się o doświadczenia swej krakowskiej prekursorki, mają ambicję nie być jej kopią.

Niewątpliwie pewien odrębny charakter „Struktur" zaznaczy się dopiero po ukazaniu się kilku numerów. Wtedy będziemy mogli ocenić, czy zdały one egzamin.

O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (I)

WIESŁAW BOROWSKI



Constantin Brancusi — Ptak w przestrzeni

W plastyce nowoczesnej zaobserwować można pewien proces polegający na wzajemnym ustosunkowywaniu się do siebie poszczególnych dyscyplin artystycznych, który — być może — doprowadzi w przyszłości do ich całkowitej syntezy. Relacje zachodzące między architekturą, malarstwem i rzeźbą, między malarstwem, grafiką i fotografią, należy zaliczyć do zjawisk zastanawiających. Już w latach 20-tych powstało niemało realizacji architektonicznych noszących znamię wyraźnej zależności od malarskich sugestii neoplastycyzmu lub rzeźbiarskich — konstruktywizmu. Dziś wielu powstających budowli uznać można w pewnym sensie za powiększenie do odpowiedniej skali zamierzeń rzeźbiarskich. Dzieła malarstwa i grafiki, grafiki i fotografii niekiedy trudno odróżnić i zakwalifikować bez wahania do któregokolwiek z tych gatunków plastyki. Niektóre sprzęty, maszyny, aparaty przypominają swym kształtem dzieła nowoczesnej rzeźby. W latach ostatnich coraz częściej można spotkać dzieła znajdujące się na pograniczu obrazu i płaskorzeźby. Te fakty mają swoją wymowę.

Zanim jednak nastąpi ta — możliwa przecież i prawdopodobna — integracja sztuk wizualnych, zanim pochód plastyki iść będzie na poszukiwanie nowych form wspólnym frontem, zanim słowa malarz, rzeźbiarz, architekt, grafik zagubią swe ścisłe znaczenie i zastąpione zostaną słowem p l a s t y k — tak podstawowe dziedziny plastyki jak rzeźba i malarstwo rozpatrywać dziś jeszcze trzeba dość odrębnie. Co więcej, należy w wielu wypadkach przyznać tym dyscyplinom — w ich niezależnych poszukiwaniach — istotną rolę w odkrywaniu nowych form i nowych postaci plastycznej ekspresji.

Tak więc, choć znaleźć można niemało plastyków w historii sztuki nowoczesnej, którzy równocześnie byli malarzami, architektami czy rzeźbiarzami lub ściśle jednoczyli w swej twórczości te dziedziny (Malewicz, Van Doesburg, Max Bill, Henry Moore, André Bloc, Nivola, Tinguely, Jose de Rivera) — choć można ich znaleźć, to istnieje przecież nadal i wyodrębnia się dziedzina sztuki rzeźbiarskiej posiadająca własną problematykę, własny warsztat i swoiste środki wyrazu.

Rzeźba nowoczesna — dyscyplina tak mało u nas popularna — ma swój olbrzymi udział w rozwoju plastyki XX wieku. Twórczość wielu rzeźbiarzy wyznacza dla tej sztuki momenty przełomowe. Dzieła Brancusiego, Arpa, Gabo, Pevsnera, Gonzalesa, Caldera czy Moore'a w stopniu niezwykle wysokim ukształtowały obraz plastyczny naszej epoki. Nazwiska tych twórców —choć w większości jeszcze żyjących — zaliczone już zostały do klasyki sztuki nowoczesnej.

A jak wygląda sytuacja obecna? Czy brak w naszych pismach poświęconych plastyce jakichkolwiek informacji o nowych tendencjach czy nowych rzeźbiarzach świadczyć ma o bezrybiu w tej dziedzinie plastyki? Przecież niemało poświęca się uwagi aktualnym problemom malarstwa, przecież słyszy się wiele o takich (już częściowo spopularyzowanych) zjawiskach, jak taszyzm, ekspresjonizm abstrakcyjny, malarstwo informel. Wpadło już w uszy sporo nazwisk wybitnych nowatorów malarstwa najnowszego. Nazwiska Pollocka, Tobeya, Gorky'ego, Matty, Wolsa, Fautriera, Tapiésa i kilku innych twórców znane są nawet w Akademiach Sztuk Pięknych. Czyżby więc na terenie rzeźby nie istniały zjawiska równoległe lub zbliżone do tych, które wprowadzają na nowe tory malarstwo i reformują zasady estetyki? Czyżby nie było w rzeźbie czegoś więcej oprócz dzieł Arpa, Moore'a, Gabo, Pevsnera, Caldera i może Chadwicka?

Faktem jest, że nazwiska tych klasyków rzeźby współczesnej nie zostały jeszcze wyparte z zachodnich publikacji o najnowszej plastyce w tym stopniu, co nazwiska np. Matisse'a, Picassa, Miro, Légera z artykułów o malarstwie. Niemniej jednak zaczynają się już obecnie coraz wyraźniej ujawniać i wyodrębniać pewne tendencje obrazujące zmianę sytuacji. Pojawił się nurt w sztuce rzeźbiarskiej, który zaczyna skutecznie rywalizować z twórczością wielu działających wciąż klasyków i ich, niekiedy wybitnych, kontynuatorów.

Rzeźba nowoczesna ma już więc swoją bogatą tradycję i twórcy dzisiejsi — obok swych własnych doświadczeń polegających na całkowitym nowatorstwie — zwracają się również do niej po inspiracje. Dwa są podstawowe źródła, z których czerpią rzeźbiarze działający w naszych latach. Pierwszym jest twórczość Rumuna Brancusiego (1876 — 1957) oraz konstruktywistów (od r. 1920) Obecni ich zwolennicy i kontynuatorzy reprezentują jakby tendencje bardziej zachowawcze. Drugim źródłem jest dzieło (od lat 30-tych) Hiszpana Julio Gonzalesa (1876 — 1942), mające niewątpliwy wpływ na zjawiska bardziej żywotne w rzeźbie współczesnej.

Brancusi stworzył całą epokę rzeźby nowoczesnej. Była to epoka uproszczonej, idealnie czystej i skłonnej do geometryzacji formy przestrzennej. Przestrzenność formy stała się dla rzeźbiarzy XX wieku najwyższym kryterium.

Masa, bryła osadzona w absolutnej, statycznej, określonej przestrzeni nie stanowiła przedmiotu ich zainteresowania. Dzięki Einsteinowi klasyczne pojęcie przestrzeni Newtona musiało być zastąpione pojęciem nowym. Nowe określenia przestrzeni brzmiały: względna, nieograniczona, wiecznie zmieniająca się, dynamiczna. W takiej przestrzeni sytuowali swe kompozycje i konstrukcje rzeźbiarze nowocześni. Wyruszyli na podbój nieskończoności, zaatakowali nieuchwytność.

Brancusi chciał opanować bezkresny horyzont, nieograniczoną głębię, niewymierną wysokość. Arp, nawiązujący do elementarnych kształtów organicznych, otwiera masę i zmusza ją do współbrzmienia z nieokreśloną przestrzenią. Konstruktywiści rosyjscy — Pevsner, Gabo, Tatlin — porzucili masę jako tworzywo. Przestrzeń sama stała się niejako materiałem konstrukcyjnym, tak jak stosowane przez konstruktywistów szkło, aluminium, nikiel, masy plastyczne. Francuz André Bloc usiłuje przy pomocy rzeźby podbić przestrzeń. Jego koncepcja, wywodząca się zresztą od konstruktywistów, jest koncepcją agresywnego działania formy. „Mobile" — ruchome rzeźby Caldera, ogarniają pewne obszary przestrzeni w dosłownym, fizycznym znaczeniu. Rzeźba ogarnęła istotne dla naszej epoki pojęcie — przestrzeń, czas, ruch.

Wymienieni rzeźbiarze, którzy stworzyli podstawową tradycję plastyki nowoczesnej — z wyjątkiem Brancusiego — żyją, i — z wyjątkiem Tatlina — rozwijają swoje doświadczenia nad kompozycją przestrzenną. Znajdują też ciągle licznych zwolenników wśród młodszej generacji artystów. Wszyscy oni operują czystą, abstrakcyjną formą, opływową lub zgeometryzowaną, opartą nierzadko o ścisłe rygory matematyczne. Spośród plejady dzisiejszych poszukiwaczy doskonałej bryły i czystej, linearnej formy przestrzennej, którzy znajdują jeszcze indywidualne sposoby wypowiedzi i oryginalnie wzbogacają doświadczenia swych poprzedników, wymienić można wielu rzeźbiarzy działających głównie we Francji i Włoszech. Francuz Emile Gilioli (ur. 1911) tworzy nieskazitelne bryły, Rumun Etienne Hajdu (ur. 1907) — barwne, opływowe abstrakcje, Alicja Penalba (ur. 1918 w Buenos Aires) organiczne rzeźby o kształtach kojarzących się z fontanną lub strumieniem. Włoch Alberto Viani — zgeometryzowane formy purystyczne. Podobną linię kontynuują Francuzi Martha Pan, Balthazar Lobo, Niemiec Karl Hartung (ur. 1908 r.), wielu rzeźbiarzy szwajcarskich i greckich, a z Polaków Tadeusz Łodziana (ur. 1920 r.).

Bardziej oryginalne i efektowne konsekwencje wywiódł z geometrycznej zasady konstruowania kompozycji przestrzennej Nicolas Schöffer. Na szkieletach z metalowych prętów pionowych osadza on pewną ilość bardzo delikatnych blaszek i płytek z plexiglasu. Taka przezroczysta, oświetlona reflektorem kompozycja obraca się, rzucając na ekran ściany barwne cienie. W ten sposób powstaje bogactwo możliwości kombinacyjnych, które zwiększają dynamiczne właściwości kompozycji.

Schöffer wykorzystuje na ogół tylko kąt prosty, co nadaje jego rzeźbom charakter surowy, lecz równocześnie podkreśla trójwymiarową strukturę kośćca. Pewien efekt kompozycji Schöffera kojarzyć się może z maszynami spotykanymi w cybernetyce — przy pomocy zasady konstrukcyjno-mechanicznej powstaje nieprawdopodobna, choć ujęta w pewną prawidłowość, komplikacja elementów barwnych i rytmów przestrzennych.

Rzeźba oparta o tradycję czystej formy geometrycznej lub organicznej i o metodę konstrukcji matematycznej staje się jednak coraz mniej popularna.

(Dokończenie w następnym numerze)

POLSKIE MALARSTWO FIGURATYWNE

(Dokończenie ze str. 7)

terię malarską (Lebenstein). Powołuje do życia nowe struktury (Tchórzewski).

Rozrastanie się struktur Tchórzewskiego jest ciągłym ruchem. Ruchem jest także falowanie tła. Ruch zawarty jest w postrzępionych konturach przedmiotów „naturalnych" czy też nowych form, zrodzonych przez wyobraźnię artysty.

Ruchem jest także światło, tak silnie bijące z jego ostatnich prac. Nie dopatrzymy się źródła promieni. Widzimy jedynie, jak same promienie — zawieszone gdzieś na brzegach form — biegną wraz z nimi przez nasyconą niepokojem płaszczyznę.

VI

Młoda sztuka żąda szczerości. Demaskuje obłudę. Człowieka rozkłada na „czynniki pierwsze". Pozbawia go wszystkiego, co stanowi zewnętrzną powłokę. Co może być tylko pozorem moralności. Pozorem siły. Pozorem spokoju.

Brzozowski kaleczy bryły ostrą kreską, szarpie je, rozrywa. Postacie „otwiera" do wnętrza.

Wróblewski tworzy całą serię obrazów, w których wewnętrzne rozdarcie wyrażają pasma, przenikające zwarte sylwety ludzkie.

Introspekcję przeprowadza Tchórzewski w swych szkieletowych konstrukcjach.

Na niej skoncentrowała się ostatnio uwaga Lebensteina.

Podobne dążności do analitycznego ujmowania zjawisk wykazują pejzaże Ziemskiego.

„Atomizowanie" człowieka, analiza jego życia psychicznego, poszukiwanie wewnętrznego sensu zjawisk — wszystkie te problemy mówią o nieufności współczesnego artysty do prawd objawionych. O jego czynnej, badawczej i odkrywczej postawie wobec życia. Świadczą o szerokim zasięgu sztuki, która wyraża nie tylko treści artystyczne, lecz usiłuje także określać ich światopoglądowe, filozoficzne i moralne znaczenie.

Aleksander Wojciechowski

ANTOINE PEVSNER – KOLUMNA POKOJU

MIMO WOLI PORÓWNUJĄC*...

BOŻENA KOWALSKA

Burzliwa i szybko narastająca fala przemian w naszej współczesnej sztuce w tym samym zakresie obejmuje grafikę co i malarstwo, choć w nieco zróżnicowanych proporcjach i na nieco innych drogach.

W malarstwie nowoczesność wyraża się, w zdecydowanie przeważającym procencie, językiem form abstrakcyjnych. Mieszczą się tu zresztą bez trudu wszystkie niemal tradycyjne tendencje sztuki od matematycznie ścisłego myślenia zamkniętego w nieprzekraczalne rygory, poprzez ekspresyjność aż do impresyjności.

Grafika operuje znacznie szerszym zakresem koncepcji formalnych, a wartość, bogactwo i różnorodność jej realizacji podsuwa myśl o jej głębszym i bardziej rzetelnym nowatorstwie, niż można to sądzić o całokształcie naszej twórczości malarskiej.

Nie należy zapominać, że sprawa pełnego opanowania warsztatu w grafice jest momentem na równi ważnym, co koncepcja kompozycyjna, każde niedociągnięcie w tej dziedzinie ujawnia się tu znacznie silniej niż w malarstwie, a przez to jest surowiej brane pod uwagę. W szlachetnych technikach narzędziowych, jak drzeworyt, linoryt, czy ryt w metalu, nie może by mowy o jakichkolwiek efektach przypadkowych. Charakter materiału narzuca przy tym w sposób bardzo określony typ kształtowania plastycznego.

W naszej grafice doby obecnej najmniej nawet spostrzegawczy obserwator odkryje z łatwością bez porównania większą niż w malarstwie liczbę prac pełnowartościowych artystycznie, choć w pełni przedmiotowych. Często nawet zaobserwować w nich można bliskie echa kierunków przeszłości, jak np. — przede wszystkim w drzeworycie i linorycie — ekspresjonizm spod znaku Masereela, „Die Brücke" i twórczości ludowej.

Różnorodność założeń kompozycyjnych i bogactwo sposobów kształtowania, zależnych od właściwości różnych technik i temperamentów poszczególnych indywidualności, jest bardzo duża, że przytoczę tu nazwiska kilku tylko twórców o jednoznacznych i wyrazistych drogach rozwojowych ku sformułowaniom nowym i własnym, jak Chrostowska, Hiszpańska-Neumann, Wejman, Panek, Malina czy Leon Śliwiński.

I rzecz charakterystyczna, że obok owych prac przedmiotowych, których forma, w pełni adekwatna wobec treści, przemyślana została w każdym szczególe w stosunku do możliwości i efektów, jakie podsuwa rodzaj techniki — niewiele by można postawić dzieł grafiki abstrakcyjnej, które by wytrzymały ich konkurencję.

Czy miałoby to oznaczać bezsilność techniki graficznej wobec zagadnień sztuki bezprzedmiotowej? Chyba nie. Wszakże znamy skądinąd tego typu świetne dzieła Malinny, Chrostowskiej, Głaza, Wójtowicza. Proces ich dochodzenia do tego typu wizji przebiegał jednak z żelazną konsekwencją procesów świadomych i opartych o rzetelną pracę.

Wydaje się, że poszukiwanie nowatorstwa plastycznego, częściej w malarstwie, rzadziej w grafice, niekoniecznie wypowiada się w formie takiej rzetelnej pracy. Co więcej — nie zawsze dążenie do nowatorstwa bywa synonimem dążności do wyrażenia własnych treści w jedynej odpowiadającej im formie. Często jest to poszukiwanie formy dla ukrycia braku jakichkolwiek treści. Sztuka bezprzedmiotowa stanowi dla tego rodzaju prób stosunkowo najłatwiejsze pole.

Grafika współczesna częstokroć posługuje się barwą, wprowadza zestawienia kolorystyczne jako problem naczelny dzieła, stwarza nowe techniki otoczone tajemnicą przez ich twórcę, operuje dużym formatem i lapidarną zwięzłością form, która nieraz jest tylko ich zubożeniem. W efekcie następuje zbliżenie działania grafiki i malarstwa, autor wydaje się rezygnować z poszukiwania środków wyrazu charakterystycznych i właściwych tylko dla swojej dyscypliny plastycznej. Rezultat stanowi natarczywość efektu, który przyciąga mimo woli oczy, wabi z niezawodnym skutkiem, ale szybko odkrywa swoją łatwą płytkość.

Eksperyment — to zarówno w nauce jak w sztuce najbardziej owocna, choć żmudna i niebezpieczna praca. Czy jednak w eksperymentowaniu plastycznym współczesności zawsze wyraża się dążenie do ostatecznego, poważnie traktowanego rezultatu? Czy nie za często eksperyment oznacza nadzieję na szczęśliwy traf znalezienia bez szukania?

Pełną i personalnie udokumentowaną odpowiedź na te problemy trudno dziś precyzować. Porównanie wszakże trudnych dróg wielu twórców w ciągu ostatnich dziesięcioleci z łatwym przeskokiem innych w płytką nowoczesność — sugerować może wyrokl oparte na dostatecznych przesłankach.

Grafika, chyba z racji swego szczególnego charakteru warsztatowego, wydaje się mniej podatna na modę i uleganie łatwiźnie. Ku wyzwoleniu dzieła artystycznego z „tyranii przedmiotu" zbliża się wolniej, ale chyba — generalnie ujmując — bardziej rzetelnie niż malarstwo, konsekwentnie i nie rezygnując z prawdy artystycznej.

*) W związku z II Ogólnopolską Wystawą Grafiki Artystycznej i Rysunku w Warszawie w „Zachęcie".

Jerzy Tchórzewski — Człowiek zapatrzony w przestrzeń

Eugeniusz Waleszyński

(1907 — 1959)

JANINA STASIAKÓWNA

„Eugeniusz Waleszyński urodził się w Radomiu 2 lutego 1907 r. Zamieszkuje stale w Lublinie. Do Związku Polskich Artystów Plastyków należy od 1945 r. Bierze udział w wystawach okręgowych ZPAP w Lublinie. Prace jego zakupywano niejednokrotnie do zbiorów państwowych. Maluje przeważnie akwarele, gwasze, tempery. Nie obcy mu jest olej i pastel. Wykonał też wiele rysunków pędzlem. Wystawa obecna jest pierwszym indywidualnym pokazem Waleszyńskiego w Warszawie". — Taką wzmiankę zamieszczono w bardzo zresztą skromnym, zawierającym tylko spis obrazów, katalogu jedynej indywidualnej wystawy Eugeniusza Waleszyńskiego w SARP w Warszawie, w lipcu 1957 r.

W tych kilku zdaniach mieści się całe życie twórcy znanego w Lublinie z urzekających prostotą i jasnością kompozycji martwych natur, wystawianych kilkakrotnie na wystawach okręgowych ZPAP.

Eugeniusz Waleszyński zmarł 10 marca br.

Malował przede wszystkim martwe natury, — proste, drobne przedmioty, rozrzucone na pustej przestrzeni. Gazeta, garść wiśni, pudełko zapałek lub też szklanka, popielniczka, kilka śliwek — szkice rzucone na papier jakby od niechcenia. Z niespotykaną wytrwałością czy uporem trzymał się Waleszyński jednego tematu. Malował obrany motyw wiele razy, szukając najwłaściwszego rozwiązania plastycznego.

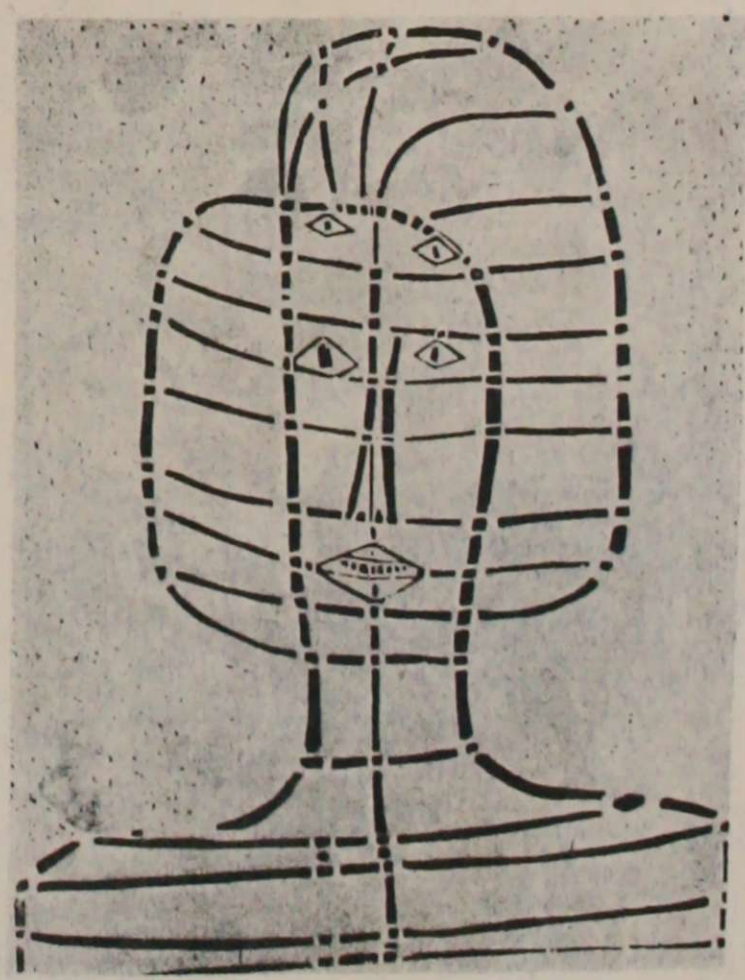
W swoich akwarelowych martwych naturach powtarzał często motyw szklanki, malując ją w różnych układach i oświetleniach.

Na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, że prace Waleszyńskiego mają charakter raczej graficzny, że chodziło w nich głównie o kompozycję, nie o barwę. Wrażenie takie byłoby jednak bardzo powierzchowne. Waleszyński był kolorystą i kolor w obrazie interesował go na równi z kompozycją. Jego martwe natury, tak akwarelowe jak olejne, utrzymane są w jednolitej tonacji. Artysta bardzo lubił kolor szary, ale szarości jego są głębokie, błękitno-srebrzyste, nie monotonne.

Pracował nad stworzeniem matowego oleju i udało mu się to osiągnąć. O jego zainteresowaniu techniką malarską i kolorem świadczą liczne szkice opatrzone uwagami i notatkami autora.

Artysta interesował się sztuką nowoczesną, tak krajową jak obcą. Zostawił po sobie wiele książek, czasopism i artykułów, które zbierał i studiował. Jego ulubionym malarzem był Van Gogh. Waleszyński zbierał wszystkie, nawet gazetowe reprodukcje dzieł tego artysty. Rzecz dziwna — proste, syntetyczne i spokojne w kolorze obrazy Waleszyńskiego w niczym nie przypominają twórczości wielkiego Holendra.

O życiu malarza trudno powiedzieć coś więcej, niż zawiera skąpa wzmianka w katalogu wystawy indywidualnej. Żył w swoim świecie, do którego nikt z zewnątrz nie miał dostępu.



Jerzy Panek — Dwie głowy

OMÓWIENIA INNYCH WYSTAW ODBYWAJĄCYCH SIĘ NA TERENIE CAŁEJ POLSKI ZAMIEŚCIMY W NASTĘPNYCH NUMERACH „STRUKTUR"

Z WYSTAW LUBELSKICH

Amatorzy na Zamku

JERZY LUDWIŃSKI

Granica między „prawdziwą" sztuką a ruchem amatorskim jest zupełnie nieuchwytna. I nie wytycza jej na pewno żadne kryterium poziomu, żadne kryterium przynależności do Związku Plastyków, żadne kryterium ukończenia studiów ani jakiekolwiek kryteria uprawianych kierunków artystycznych. Bo niby znakomity, prymitywny malarz Nikifor z Krynicy to amator, a setki bardzo złych malarzy (którzy poza tym nic nie robią) z legitymacjami ZPAP to tzw. artyści-plastycy. A portrecista i fabrykant kiczów religijnych bez żadnych uprawnień zawodowych, ale za to z biegłą znajomością „naciągania" nieuświadomionych plastycznie ludzi? A malarz nowoczesny, który ma ukończone studia artystyczne i do tego jeszcze dobrze maluje, który jednak nie sprzedał żadnego obrazu? Kto z tych dwu jest amatorem?

Nie do wiary, ale zarówno dla tych „poważnych" artystów-plastyków, jak i dla amatorów, twórczość artystyczna jest w tym samym stopniu wytchnieniem po pracy. Różnica polega tylko na tym, że ci pierwsi zarobkowo wykonują różne mało interesujące często roboty użytkowe, ci drudzy zaś pracują w biurach, fabrykach czy na roli. Ale czasem bywa również na odwrót. Jedno jest pewne: ci i tamci traktują swoją twórczość artystyczną tak samo poważnie. Niech więc nie obchodzi nas za bardzo definicja amatorstwa ani owa granica, poza którą zaczyna się „prawdziwa sztuka".

Jak powinna zatem przebiegać ocena prac amatorskich? Tu wyłania się dylemat również trudny do rozstrzygnięcia: umiejętności techniczne czy ciekawa indywidualność twórcza? Większość ognisk plastycznych usiłuje za wszelką cenę nauczyć swoich adeptów zasad rysunku akademickiego, połączonego ze studiami malarskimi pejzaży i martwych natur. Oczywiście obowiązują tam kanony bądź to sztuki postimpresjonistycznej, bądź też wręcz — naturalizmu. A przecież nie chodzi o to, żeby nauczyć młodzież „porządnie" rysować. Może lepiej wychowywać wrażliwych ludzi, którzy by się interesowali wszystkim tym, co równocześnie w sztuce powstaje? Może na tym polega zasadniczy sens szeroko rozumianego ruchu amatorskiego?

Dobrze, że nad takimi kwestiami lubi się od czasu do czasu zastanawiać Lubelski Dom Kultury, znany zresztą z mądrej polityki upowszechniania różnego rodzaju twórczości artystycznej. Zorganizowany tam przegląd plastyki amatorów napawa optymizmem. Nie dlatego, że odkryto tam kilka ciekawych indywidualności artystycznych (taki Edward Błaziak z Woli Idzikowskiej to autentyczny prymityw, albo surrealistka z Lubartowa — Leokadia Gągalska, albo obaj rzeźbiarze — Piotr Panas i Stanisław Białek — ze swymi precyzyjnie naiwnymi figurkami). Po prostu dusza się raduje, gdy się widzi, jak chłopi i robotnicy odczuwają sztukę współczesną, jak ksiądz, lekarz weterynarii i fryzjer (znany nam już dobrze Tadeusz Siuda) tworzą plastykę nowoczesną z pasją nie mniejszą od profesjonałów. Nie zapominajmy, że Siuda ma kolegów, którzy mogą być z niego dumni. I w taki to sposób nowa sztuka zyskuje kibiców tam, gdzie najmniej się można tego spodziewać.

Życzymy domowi kultury na Zamku, żeby organizował więcej takich pokazów, połączonych z dyskusjami o plastyce. Może tam uda się wytłumaczyć bardzo zdolnemu chłopcu z Kraśnika — Konradowi Szurowskiemu, że takie wzory jak Chełmoński nie zaprowadzą go zbyt daleko.

Zbigniew Podciechowski — Kompozycja

Wystawa rysunków i szkiców malarskich od Młodej Polski do dziś

HANNA PTASZKOWSKA

Marek Włodarski — Jesienna scena

Ekspozycja rysunków i szkiców malarskich w Muzeum Narodowym ma podwójny aspekt — wystawy historycznej i równocześnie awangardowej. Zestaw przymiotów nieczęsto spotykany.

Sale muzeum warszawskiego zawierają poważny materiał historyczny dotyczący malarstwa polskiego XX wieku, ale przewartościowaniem i segregacją tego materiału rządzi tendencja jak najbardziej współczesna i jak najbardziej postępowa. Dzięki temu, wystawa poza wartością dokumentu historycznego ma znaczenie jako dokument współczesnego myślenia.

Najbardziej precyzyjnym obrazem zależności malarstwa współczesnego od tradycji przedwojennej byłby po prostu wykres graficzny, w rodzaju tych, jakie spotyka się w niektórych publikacjach zachodnich. Między partią historyczną a salą malarstwa współczesnego istnieje wyczuwalna cyrkulacja wzajemnych powiązań, rysują się linie genealogiczne poszczególnych malarzy i kierunków artystycznych. Bliska konfrontacja malarstwa współczesnego z okresem poprzedzającym jest poza tym znakomitym sprawdzianem możliwości rozwojowych kierunków przedwojennych i autentyzmu tendencji obecnych.

Graficzna kanwa ekspozycji silnie akcentuje linię przedwojennej awangardy. Abstrakcja geometryczna „Blok", „Praesens" i „A.R.", polska odmiana surrealizmu lwowskiej „Artes" i przedwojenna „Grupa Krakowska" w niezachwianej prawidłowości następowania po sobie pewnych zjawisk artystycznych doprowadzają do wystawy 48 r., gdzie spotykamy już nazwiska Kantora, Brzozowskiego i Bogusza. A stąd w pełni uzasadnione wyjście do obecnego malarstwa abstrakcyjnego. Linię kapizmu i dalszych jego konsekwencji można chociażby przez zestawienie Cybisa obecnego z Cybisem początku lat 40-tych uznać raczej za zjawisko zastygłe.

Kowarski — obecnie potwierdzony tylko przez bohaterów wietnamskich Kobzdeja, zestawionych zresztą z jego ostatnimi próbami abstrakcji.

Wreszcie osobna linia niezależna, prowadzącą przez „Młodą Polskę", „Formistów", „Rytm", zaakcentowana wybitnymi nazwiskami Makowskiego, Witkowskiego, Wojtkiewicza i Witkacego. W ramach tego nurtu zaryzykowałabym wprowadzenie jeszcze jednej linii, wiodącej od Jacka Malczewskiego przez Witkacego do Tchórzewskiego.

Segregacja zjawisk kończy się w momencie, kiedy stajemy wobec malarstwa współczesnego. Tu decydują jedynie, dość wymowne zresztą, proporcje. Sala malarstwa obecnego jest przede wszystkim reprezentacyjnym przeglądem awangardy wszystkich środowisk — przeglądem wybitnych nazwisk twórców polskiego malarstwa nowoczesnego.

Zebrany i usystematyzowany materiał historyczny daje podtekst, z którego w obliczu zróżnicowanego obrazu malarstwa współczesnego widz sam powinien wyciągnąć wnioski.

Nowa grupa „Inops"

Lublin jest miastem bez Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. To sprzyja powstawaniu różnych grup artystycznych złożonych z młodych ludzi, którzy uważając się za plastyków, nie mają się gdzie zaczepić. Niektórzy z nich brali udział w pokazie amatorów na Zamku (Wigura, Moszyński, Misztal), inni zorganizowali sobie równocześnie własną wystawę w klubie studenckim. Ci połączyli się w grupę o nazwie „Inops", w skład której weszli: Kieraciński, Wzorek, Strzałkowski, Spyra, Musiał, Jóźwik, Kruciński, Zeidler i Lewtak. Reprezentują chaotyczne jeszcze poszukiwania nowoczesne od ekspresjonizmu aż po taszyzm. Poziom jest niewysoki. Ale jest kilku zdolnych.

J. L.

Grafika bezforemna Podciechowskiego

W pięknych salach CBWA urządzono wystawę grafiki Zbigniewa Podciechowskiego. Rozwój tego artysty jest wariantem dobrze nam znanego procesu, który polega na stopniowym przechodzeniu od grafiki przedstawieniowej do abstrakcyjnej. Na tym pierwszym etapie przeważa wrażliwy pejzaż, ostatnie prace są przykładami abstrakcji bezforemnej, która oscyluje między prostotą Hartunga a ekspresjonizmem Amerykanów. Podciechowski żadnego nowego stylu na pewno nie stworzył, ale jego oryginalna wrażliwość na walor zgęszczanych i rozrzedzanych w przestrzeni materii, jego duża pomysłowość techniczna i uporczywe różnokierunkowe szukanie nowych rozwiązań, nakazują z zainteresowaniem śledzić poczynania tego artysty, jednego z ciekawszych w Lublinie.

J. L.

Grafika holenderska w Muzeum Lubelskim

MARIA MAY

Wystawa 18 grafików holenderskich, przysłana przez Stedelijk Museum w Amsterdamie (aczkolwiek są to graficy bardzo wybitni) nie może oczywiście dać nam pełnego obrazu sztuki nowoczesnej Holandii, może natomiast zapoznać nas z pewnymi panującymi w niej tendencjami.

Artyści reprezentują szereg twórczych indywidualności, są najwybitniejszymi grafikami Holandii, a część z nich należy do czołówki światowej. Appel, Corneille, Elenbaas i Werkman wystawiali na wystawie Cinquante Ans d'Art Moderne, zorganizowanej z okazji „Expo 58". Appel, Corneille i Constant są współzałożycielami międzynarodowej grupy eksperymentalnej „Cobra", powstałej i działającej w Paryżu. Wszyscy z wyjątkiem Werkmana, który w 1945 r. zginął jako uczestnik Ruchu Oporu — są to artyści żyjący i w większości należący do średniego pokolenia. Łączy ich także bliski kontakt ze sztuką Paryża, w którym wielu z nich studiowało a część przebywa tam stale.

Cechą charakterystyczną dla twórczości 18 grafików jest doskonale rozwinięty warsztat techniczny: operowanie wielością technik graficznych i niezwykle precyzyjne ich łączenie oraz wielobarwność kompozycji. Niektórych, jak Werkmana, Appela czy Heyboera zajmują rozwiązania czysto formalne, większość jednak prac wskazuje na poszukiwania w kierunku formy przedmiotowej wyrażającej treściowe teksty.

Pozycją czołową wystawy pod względem zarówno jakości jak ilości wystawionych prac jest Werkman. Prosta, surowa, nieledwie monumentalna forma wyraża barwne, radosne treści, jak np. grafiki z cyklu „Wyspa kobiet" lub przejrzyste pod względem kompozycyjnym abstrakcje. Dwie płaszczyzny założone jednolicie kolorem bogatym, żywym, nasyconym sprawiają, że grafika Werkmana jest tak bardzo „malarska".

Karel Appel reprezentuje zupełnie inny typ indywidualności artystycznej. Pełen temperamentu — zawiłe komplikuje formę, aby dać ją później odczytać prostym językiem kompozycji kolorystycznej. Przebywając stale w Paryżu ulega wpływom wiecznie żywego tam impresjonizmu i jego pochodnych.

Bardzo ciekawą pozycją wystawy jest von de' Bundt. Jego grafika czarno-biała, fakturowa przypomina relief, co prawdopodobnie ma związek z jego dawnym zajęciem (w 1927 r. praktykował u grawera reliefów). Jest prosta w formie i poetycka w treści („Emblemat znaleziony w dawnej świątyni słońca", „Smoki, którym śni się pejzaż").

Również ciekawą pozycją jest Heyboer. Jego wielobarwne akwaforty, bardzo „cienkie" w rysunku i barwie, wchodzą w zakres sztuki bezprzedmiotowej. Odnosi się to również do kompozycji z postaciami, gdzie postacie są pretekstem do interesującego zaaranżowania płaszczyzny.

Elenbaas, reprezentowany na wystawie przez cztery barwne litografie, jest indywidualnością bardzo interesującą. Nieskomplikowana forma, ograniczona do minimum ilość zawartych na płaszczyźnie przedmiotów, a jednocześnie wyrafinowany kolor i tajemniczość przedmiotów-symboli (jak np. w grafice „Zwierzę z bajki") cechują jego twórczość.

Bardzo precyzyjny technicznie drzeworyt zaprezentował Escher. Holdt, Noordhoek, de Ruiter i Alma są artystami uprawiającymi grafikę tradycyjną zarówno pod względem technicznym jak i formalnym.

Oczywiście sądy na podstawie niewielkiej ilości prac bywają zwykle niedokładne i często mylne, jednak po obejrzeniu wystawy pozostaje ogólne wrażenie wysokiego poziomu większości grafik.