

STRUKTURY

Nr 6

1-31.X.1959

dział * KAMENA * plastyczny

OBRAZ WEWNĘTRZNY

czyli

NA ŚLADACH NOWEJ AWANGARDY

JANUSZ BOGUCKI

(Dokończenie
z numeru poprzedniego)

Jak widać z powyższego opisu, polskie malarstwo nowoczesne w latach ostatnich (1957—1959) z obozowiska otoczonego przytłaczającą większością eklektyków i tradycjonalistów najróżniejszej masy stało się niemal niepostrzeżenie sztuką dominującą, ku której garnie się znakomita większość ogółu godnych uwagi malarzy. Fakt ten potwierdza zarówno repertuar i polityka zakupów naszych państwowych galerii sztuki współczesnej, jak zestawy oficjalnych wystaw wysyłanych na wschód i na zachód. W tym stanie rzeczy wiele zjawisk stylistycznie przynależnych do „nowoczesności” zaczyna u nas obrastać estetyzmem i biegłością typu akademickiego. Granica między istotną odkrywczością i oświeconym konserwatyzmem staje się niepokojąco płynna. Coraz trudniej patrząc na rojniesze co dzień konstelacje kulturalnych nowoczesnych malarzy — wypatrzeć te, których żywotność przenika w czas nadchodzący, które można określić nie tylko jako cenne i trwałe, ale również jako awangardowe. Gdzie wśród licznych wybitnych i żywotnych zjawisk nowoczesnej plastyki odnaleźć te, które dalekie są jeszcze od stabilizacji, które dotykając spraw wziwowych dla dzisiejszego i jutrzejszego człowieka najpewniej wyrastają ze szczególnego gruntu polskich doświadczeń i kryją w sobie zdolność odsłaniania nowych cech naszej psychiki i świata, w którym żyjemy?

Prawda, że w gruncie rzeczy każde wielkie, a więc trwale żywotne dzieło sztuki posiada w sobie tę niewygasającą nigdy zagadkową właściwość, dzięki której ludzie różnych epok mogą się w nim przejrzeć do głębi. Ale prawdą jest również, że problemy najbardziej dotkliwe, niejasne i pasjonujące dla każdego pokolenia precyzuje w sposób szczególnie bezpośredni i atrakcyjny twórczość nowatorów, którzy pierwsi zdali sobie w pełni sprawę, z istnienia i życiowej doniosłości tych problemów w konkretnej historycznej sytuacji.

(Doświadczenie wskazuje na to, że bynajmniej nie wszyscy twórcy awangardy pozostawiają po sobie dzieła promieniujące ową żywotnością trwałą. Zdarza się często, że dzieła te zajmują potomnych tylko jako dokumenty stylu i zainteresowań minionej epoki).

Gdzie więc dziś w Polsce, w momencie, gdy sztuka nowoczesna przeżywa właśnie okres stabilizacji kierunków, obrastania eklektyzmem i refleksyjnego pogłębiania swych zdobyczy — dostrzec się da zarysy nowej awangardy?

Próbując dać odpowiedź na to pytanie zastrzeżę się pragnę, że obecnie (tj. w latach 1958—1959, w czasie których praca ta była pisana) — można mówić jedynie o takich zary-

sach i to bardzo nieprecyzyjnych, bo określonych tylko luźnym zespołem nazwisk, które nie pokrywają się ani z pojęciem jakiegoś ugrupowania, ani nawet środowiska lub pokolenia malarzkiego. Chodzi po prostu o wskazanie w ten sposób pewnego układu problemów i dążeń artystycznych, który w naszym przekonaniu wiąże się ściśle z podstawowymi koniecznościami rozwoju współczesnego życia i sztuki.



Tadeusz Brzozowski — Pomocnik, olej, 1959

Mamy tu na myśli dzieła bardzo różne, których główną cechą wspólną stanowi to, że są one odbiciem świata dostrzeżonym w głębi psychicznej człowieka, że twórca takiego obrazu musiał dokonać jakby jakiejś auto-wiwisekcji: przeciąć swą powierzchnię i wdrzeć się we własne wnętrze, by tam dokonać owych głębinowych zdjęć, pomiarów i analiz pozwalających dopaść rzeczywistość na krańcu tego, co obiektywne i co subiektywne. Na przecięciu tego, co jest

jeszcze przedmiotem, a tego — co już tylko ruchem i materią, która wynurza z siebie i która wypełnia wszelki przemijający byt. Poniżej postaramy się krótko uzasadnić, dlaczego takie właśnie malarstwo dotyka, naszym zdaniem, szczególnie ważnych i czułych strun teraźniejszości i przyszłości. Przed tym zaś skonkretyzujemy rzecz na przykładach.

Najbardziej może klasycznym przykładem odsłaniania w malarstwie psychicznych „wnętrznosci” są obrazy Tadeusza Brzozowskiego. Termin ten może tu być użyty na polu dosłownie, w obrazy te bowiem patrzy się jak w groźną czelustkę pełną form jakby biologicznych ożywionych konwulsyjnym ruchem. Rozpalają się one drogocennymi blaskami i nabrzmiewają siłą dramatyczną lub też cofają się i rozsypują poddane zagadkowej torturze. Bywa ona widoczna w postaci drobnych czarnych haczyków i kołców, które nakładają i szarpia świetną materię malarską.

W olejach i gwaszach Jerzego Tchorzewskiego przestrzeń wewnę-

zaś przypominają smutne rysunki dziecięce kreślone na zapleśniałym murze, im silniej abstrakcyjnieją — tym głębszym blaskiem świeci materia ich „ciała”, z tym większą prawdą i mocą występują ku nam z ciemności.

Czy można na marginesie tych trzech kreacji malarskich mówić o dramacie sumienia, o dramacie metafizycznym i o dramacie samotności ludzkiej? Czy w twórczości Brzozowskiego odpowiedzialność za walkę między heroicznym poczuciem siły i godności człowieka a systemem małych jadowitych haczyków — nie jest przerażającą odkrywczą? Czy to nie jest jeden z elementarnych problemów współczesnej cywilizacji, który nam w minionym dwudziestolecu dano doświadczyć w postaci szczególnie skonkretyzowanej?

Czy ów kryzys gotowych światopoglądów nie był przede wszystkim wynikiem przewrotów politycznych, społecznych, technicznych, naukowych? I czy w rezultacie nie powstaje ów głód i lęk przestrzeni metafizycznej, którą wyobraźnia nasza zapelnia obrazami tworzonymi z budulca dostarczonego przez naukę. Wszystko to przeżywało w Polsce z dość znacznymi opóźnieniami historycznymi, za to niespokojnie i intensywnie. Uwagi ostatnie wiążąc można z problematyką obrazów Tchorzewskiego.

Spostrzeżenia podobne sformułować by się dało w odniesieniu do wspomnianych tu „figur” Lebenszteina, a także z myślą o malarstwie Mariana Bogusza (Warszawa), Włodzimierza Borowskiego (Lublin — gdzie działa jeszcze kilku pokrewnych mu młodych malarzy), Zdzisława Beksińskiego (Sanok) lub Marka Piaseckiego (Kraków), autora misternych miniatur częściowo malowanych, a częściowo wywoływanych różnymi środkami na podłożu światłoczułym.

Sądymy, że przykłady te poparte załączonym materiałem ilustracyjnym powinny wystarczyć dla sprecyzowania odpowiedzi w sprawie zarysów powstającej, nowej awangardy. Spośród wymienionych pozycji autorskich tylko Brzozowskiego, Tchorzewskiego i po części Lebenszteina omówiliśmy w krótkim komentarzu, ponieważ nadmiar opisów szczegółowych mógłby raczej zagmatwać niż wyjaśnić problem ogólny, o który przede wszystkim tu chodzi. Omówienia te miały na celu: uwidocznienie w sposób możliwie konkretny ogólne cechy tendencji ideowo-artystycznej, o której mowa, ponadto zaś: zilustrowanie faktu, że twórcy naszej awangardy wyrażają w swych dziełach pewne treści jak najbardziej współczesne i uniwersalne nie dlatego, że są to treści kosmopolitycznie modne, ale dlatego, że u nas zostały one przez ludzi przeżyte w sposób odrębny, a przy tym bardziej niebezpieczny i dotkliwy niż w wielu innych środowiskach narodowych, zwłaszcza na Zachodzie.

Podkreślenie tego momentu w omówieniu poszczególnych przykładów jest bardzo istotne dla całości zawartych w tej pracy rozważań. Rzecz w tym bowiem, że w samej strukturze na-

(Dokończenie na str. 14)

III Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej została niespodziewanie zamknięta grubo przed terminem. Wszystkich tych, którzy nie zdążyli jej zobaczyć, z przyjemnością zawiadamiamy, że w listopadzie i grudniu wystawa ta będzie eksponowana w Muzeum Lubelskim. Brawo, Muzeum Lubelskie!

OBRAZ WEWNĘTRZNY

(Dokończenie ze str. 13)

szych losów zbiorowych i osobistych oraz w samej materii naszego życia precyzują się coraz silniej i wcześniej niż w wielu innych środowiskach pewne zjawiska psychiczne i sytuacje życiowe związane w sposób szczególny z formowaniem się społeczności bezklasowej i uniwersalnej.

Taką społeczność tworzyć mogą jedynie ludzie wolni tj. osiągający moralną i materialną równowagę życia gromadnego nie przez system jakichkolwiek znormalizowanych przymusów, lecz dzięki odczuwaniu i rozumieniu w sposób podobny pewnych obiektywnie istniejących prawidłowości natury etycznej i poznawczej. Spostrzeżenie to — jak się zdaje — dotyczy podstawowej różnicy między sztuką dawną i nową zarówno jeśli chodzi o najogólniejszą zasadę kształtowania dzieła, jak jego oddziaływania społecznego.

Sztuka była zawsze potężnym współczynnikiem ładu moralnego chroniącego przed rozpadem egzystencji społeczeństw. Sztuka pozostająca w zamkniętych kręgach kultur klasowych i narodowych strzegła tego ładu przede wszystkim poprzez działanie swej warstwy zewnętrznej i moralizatorskiej. Przez przypominanie ludziom konwencjonalnego systemu nakazów i zakazów obowiązującego w dawnym kręgu i popieranego przez miejscową hierarchię. Dopiero głębsza warstwa sztuki kultur zamkniętych odwołuje się nie do powagi norm i aurytetyw, ale do owego układu prawidłowości etycznych i poznawczych, który znajduje potwierdzenie w łaździe wewnętrznym każdego wielkiego dzieła sztuki. Tak więc wraz z rozpadem społeczeństw i kultur zamkniętych oraz zamkniętych, niernochomych systemów moralno-obyczajowych zanika zewnętrzna moralizatorska funkcja dzieła sztuki, zanika jego warstwa zewnętrzna ukazująca znane życiowe konkrety, by wskazać i przypomnieć ogólnie obowiązujące (w danym środowisku) normy postępowania. Odstąpienie się natomiast i przemawianie zaczyna bezpośrednio istota dzieła — żyjący dotąd pod taką czy inną skorupą ikonograficzną — obraz wewnętrzny.

Jak formuje się pewien nam współczesny typ takiego obrazu — staraliśmy się wskazać na przykładach twórczości kilku malarzy polskich. Różne jego odmiany, problematyka rozwoju, zależność między pojęciem obrazu wewnętrznego a żywą współ-

czesnie dążnością do tzw. wyjęcia z obrazu — to są już sprawy przekraczające zakres tych rozważań. Konieczne jest zwrócić jeszcze uwagę na niektóre z owych wspomnianych tu sytuacji społeczno-psychologicznych właściwych w sposób szczególny naszemu życiu w połowie wieku bieżącego, a zarazem w sposób szczególny sprzyjających kształtowaniu się duchowej struktury społeczeństwa ludzi wolnych.

Zauważmy, że zasadę działania obrazu wewnętrznego jest przemawianie wprost od człowieka do człowieka, odsłanianie ładu obiektywnego w najgłębszych przekrojach naszej psychiki, a więc porozumienie między ludźmi bezpośrednio, obywatelnie, bez anachronicznego pośrednictwa gotowych formuł i konwencji konserwowanych przez odpowiedzialne instytucje i obsługiwanych gorliwie przez szczególną pasywną kategorię ludzi żyjących z pośredniczenia między twórcami a konsumentami kultury. Ścisłej mówiąc ze sztucznego podtrzymywania rozdziału między nimi, który w sposób nieunikniony ulega zatarciu.

Otóż różne okoliczności sprawiają, że w Polsce walka o powszechność kultury, o bliską, naturalną zażyłość między twórcami a miłośnikami wiedzy i sztuki, posiada szczególnego rodzaju temperaturę i ostrość, a także szczególnego rodzaju widoki powodzenia. Jest to zaś walka o dużej doniosłości, chodzi w niej bowiem nie tylko o to, by wprowadzać wartościowe wzornictwo do produkcji lub kulturę estetyczną do szkół, ale w ogóle o stworzenie kultury godnej ludzi wolnych. Otóż wspomniana wysoka temperatura tocznej o tę sprawę walki wynika przede wszystkim stąd, że ogół młodszych zwłaszcza ludzi w Polsce stanowi potencjalnie (a dziś już nie tylko potencjalnie) niezwykle żywotne i ambitne środowisko miłośników sztuki. Jest to środowisko inteligentne, agresywne i przekorne, coraz lepiej świadome tego że o istotnej randze jednostki w społeczeństwie decyduje zasięg umysłu i wyobraźni człowieka, a nie zespół wygód i dostatków pozostających w jego dyspozycji. Po części są to niewątpliwie skutki psychologiczne nieustającej od lat tylu niepewności losu materialnego*). Np. wolność, godność, prawdomówność. W rezultacie mental-

ność rentierska, skrzętna, wygodnicka słabo jest tutaj rozkrzewiona. Fakt ten ma wpływ nie tylko na formowanie się szczególnie żywotnej i bezinteresownej (materiałnej) publiczności artystycznej, ale również na stosunek artystów do własnej pracy. W Polsce nie ma właściwie handlu dziełami sztuki. Z rzadka tylko kupują muzea. Mało kto maluje tutaj dla pieniędzy. Ma to swoją złą stronę, bo artyści często za mało pracują. Ale ma i stronę dobrą: twórczość staje się istotnie przede wszystkim sprawą ideową, przekazywaniem wewnętrznym doświadczeń i przekonań malarza tym ludziom nieznanym a bliskim, którzy potrafili obcować z jego dziełem. Wszystko wskazuje na to, że liczba

ich wzrastać będzie gwałtownie w naszym kraju, który pożegnawszy wreszcie kompleksy swojszczyzny ma wszelkie szanse na to, by stać się jednym z ośrodków światowej rewolucji kulturalnej i awangardy związanych z nią twórców.

Czy szansa ta zostanie wykorzystana, czy zaprzepaszczona, jak tyle innych szans w romantycznej historii Sarmatów — będzie można ocenić w następnym dziesięcioleciu.

Janusz Bogucki

*) Piszemy to w latach, gdy stopniowo zjawisko to przechodzi w dziedzinę wspomnień



Jan Lebensztejn (laureat Nagrody Miasta Paryża na III Biennale Młodego Malarstwa) — Figura owana, olej, 1959



Jerzy Tchorzewski — Obraz, olej, 1959

U kresu obrazu

WIESŁAW BOROWSKI

Nie będę ukrywał że prace wielu wystawiających na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w „Zachęcie” — w tej liczbie również niektórych wybitnych malarzy zaliczanych dotąd jak najsluszniej do naszej awangardy plastycznej — wywołały u mnie uczucie znudzenia, a w każdym razie niedosytu. Nie znaczy to, że następuje u tych artystów zjawisko regresji, że malują gorzej niż dawniej. W istocie malują lepiej, doskonale, a już niewątpliwie — błężej. Przyznajmy, że we wszystkich wielkich salach „Zachęty” znajdzie się sporo bardzo pięknych, wspaniałych płócien. Nawet wielu malarzy „kolorystów”, którzy nas niegdyś drażnili skłonnością do „naturalnego”, nazbyt skojarzeniowego ujęcia figury, pejzażu czy martwej natury, dziś — poprzez daleko posuniętą eliminację i syntezę lub... przez odwrócenie płótna do góry nogami — przekroczyło próg abstrakcji.

Tzw. tasyzm czy ekspresjonizm abstrakcyjny oraz wszystkie inne powstające prawa malarstwa dzisiejszego rodzące niemożliwość malowania poza nimi zostały już w znacznym stopniu przez naszych artystów wchłonięte i przetrawione, i niewiele przy tym znajdziemy przykładów demonstrowania ich w postaci wulgarniej. Niektórzy osiągnęli te uniwersalne tendencje drogą własnego konsekwentnego rozwoju, inni — potrafili je ująć w ryzy mniej lub bardziej indywidualnego stylu. Sztuka, o którą toczyła się walka przed dwoma — lub więcej — laty przeżywa dziś swój niewątpliwie rozkwit.

Skąd więc bierze się ten, dla niej, brak entuzjazmu? Czy nie dość gdy artysta doskonali się, gdy osiąga pełnię? Dla samego artysty to na pewno bardzo wiele, lecz dla dynamicznej w

naszych czasach historii i dla rozwoju sztuki ten fakt pozostać może bez znaczenia. A reszcie artystów, o których myślę — przeważnie jeszcze młodym — nie powinien taki sukces wystarczać. I my, odbiorcy sztuki, nie możemy w tym względzie być dla nich pobłażliwi. Nie jesteśmy plantatorami, których jedynym celem jest doczekanie momentu dojrzewania owoców. Nie jesteśmy również trenerami cieszącymi się z uzyskanych rekordów naszych zawodników. Rozwój sztuki w niczym nie przypomina dojrzewania ananasów ani pokonywania innych lub samych siebie wciąż na tej samej bieżni. W obu wypadkach nieuchronnie przychodzi kres możliwości. W sztuce nie może być kresu. W sztuce dzisiejszej — jak nigdy przedtem płynnej i ulegającej gwałtownym przeobrażeniom — oczekujemy w każdej chwili zmiany i buntu.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że autentyczne malarstwo nie może dzisiaj być „doskonałe”. Aby uniknąć zarzutu „doskonaleści” czy akademizmu, niektórzy malarze robią obrazy niezauważalne brzydkie, nieco zaskakujące. Taka zgrabność niezgrabności jest może bardziej jeszcze niebezpieczna niż oczywista doskonałość.

Nie chcę powiedzieć, że — w świetle wystawy — widzę dziś mniej niż w latach poprzednich poszukiwaczy przygody i oryginalnych malarzy zdolnych nas wzruszyć, lecz więcej jest takich, którzy tego nie czynią.

Spośród prac, które wybiegają poza dotychczasową problematykę malarstwa abstrakcyjnego wymienilibym dla przykładu obrazy Beksinskiego, Bo-

Dobre malarstwo i art fiction

III OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA

HANNA PTASZKOWSKA

Sale Zachęty pełne są dobrego malarstwa. Jeżeli nawet jeszcze nie wszystkie obrazy są dobre, to można wierzyć, że dalsze doskonalenie przyjętego systemu, a także ewentualne zmiany tego systemu malowania doprowadzą do momentu, w którym można będzie mówić o poziomie, powiedzmy, europejskim. To jest właśnie ten ulubiony termin, który określa na ogół „pułap” możliwości malarza. Mówimy cały czas o malarstwie, mówimy o obrazach. Konsekwencją etymologicznego znaczenia słowa obraz — obrazowanie, odbijanie, odtwarzanie — jest iluzja malarzka. Ale słowo obraz poza znaczeniem etymologicznym posiada całą nadbudowę znaczeń, którą w najsilniejszym stopniu dodało mu malarstwo abstrakcyjne, malarstwo, w którym już tylko niewiele zostało z odtwarzania. Ta nadbudowa dałaby się określić potocznie terminem „czyste wartości plastyczne” czyli wartości niezależne od jakiegokolwiek odtwarzania, sprawdzające się wyłącznie plastycznym sensem obrazu. W malarstwie „informel” jako ostatnia cecha malarstwa odtwarzającego pokutuje przestrzeń, a właściwie iluzja przestrzeni. Nowa awangarda robi ostatni krok na drodze niszczenia obrazu tak, jak go pojmujemy etymologicznie. Iluzję przestrzeni zastępuje przestrzenią konkretną, trójwymiarową, taką, jaką posiadają wszystkie realnie istniejące przedmioty. Termin — malarz można już śmiało zastąpić terminem — plastyk. Obrazy Dzieduszyckiego, Beksińskiego, Ziemińskiego czy Kierzkowskiego przestają być obrazami, stają się przedmiotami sztuki, ale jakąś stroną swojej wartości estetycznej ciągle jeszcze są malarstwem. Nadbudowa znaczeniowa słowa obraz, wyrażająca się w istnieniu kryterium wartości plastycznych — wartości samych w sobie, obok całego tekstu treściowego, psychicznego i emocjonalnego, trwa nadal. Zmieniają się potrzeby estetyczne, zmieniają się koncepcje koloru formy i przestrzeni, ale nowy przedmiot sztuki ciągle musi zagrać plas-

tycznie, ciągle musi być dobrym obrazem.

A teraz pozwalam sobie stwierdzić: obrazy Włodzimierza Borowskiego nie są dobrymi obrazami.

Ktoś powiedział: „tu nie ma żadnego problemu plastycznego”. Chyba tak, ale ta asceza plastyczna jest może, mówiąc szczerze, ceną życia. Ale czy nie jest to w tym wypadku za wysoka cena? Przecież można sobie wyobrazić obraz zrobiony na tej samej zasadzie ruchu światła, którego efekt plastyczny przerósłby wszystko, co przyzwyczailiśmy się oglądać. Ba, można by wreszcie przy tych samych środkach technicznych zrobić feeryczne widowisko, na które składałyby się i wodotryski i ognie sztuczne. (Nawiasem trzeba dodać, że wyobraźnia K. T. Topleytza musi iść dość określonym torem, jeśli po obejrzeniu obrazów Borowskiego zamarzył mu się motocykl). I w końcu ta rezygnacja z walorów plastycznych w obrazach Borowskiego kompensuje się zaledwie jakimś wątlwym sygnałem życia. Pierwotny puls życia wybijany seriami urywanych dreszczyków świetlnych może się wytłumaczyć wtedy, gdybyśmy spróbowali postawić zgoła fantastyczną hipotezę, że stoimy w tej chwili u progu nowej Genezys.

Przy całej fantastyczności takiej hipotezy obawiam się, że postawienie jej może obarczyć absurdalną odpowiedzialnością jednego malarza za dalsze realizowanie dzieła, którego przypuszczalna treść wykracza daleko poza zagadnienia malarstwa.

Muszę jednak mówić o Borowskim, ponieważ „zgrzeszył świadomością”. W pewien określony sposób zrozumiał kierunek dalszego rozwoju sztuki, a może nie tylko sztuki i tę świadomość zademonstrował w swoim malarstwie. Na temat słuszności czy niesłuszności takiego kierunku nikt chyba nie odważy się w tej chwili wypowiadać autorytatywnie. Taką pewnością może wyrazić tylko artysta w swoim dziele, którego przecież nie konstruuje z zaprzeczeń i dowodów. I w momencie,

gusza, dzieła Wł. Borowskiego, i Dzieduszyckiego, kompozycje fakturalne Kierzkowskiego, duży obraz Kunki, „Formy inspirujące” Lenicy, „Czarne wnętrza” Mianowskiego, miniatury Piaseckiego, kompozycje Stażewskiego, obrazy Tchórzewskiego i Jana Ziemińskiego.

Zamknięte w obęczkach rowerowych formy Borowskiego — jak chce je nazwać autor — „Artony” i kreacje ze szkła piankowego Dzieduszyckiego wiastają jednak najwyraźniej nowy problem plastyczny: usiłują podważyć od podstaw spokojną egzystencję malarstwa.

Uderzyć w samą zasadę obrazu, w samą istotę „kompozycji” malarskiej — to wydaje się sprawą niewątpliwie bardzo pasjonującą. Uderzyć przytem nie w sensie niszczenia wszystkiego, co już zostało osiągnięte w sztuce, lecz w znaczeniu radykalnej zmiany formalnego protestu. Zachować szacunek dla najogólniejszej specyfiki sztuk plastycznych i dla wartości już znalezionych, lecz jak najszybciej się od tych osiągnięć oddalić.

„Artony” ujęte są przecież w kształt kolisty znany w sztuce conajmniej od czasów rzymskich medalionów, operują spotykaniem, nie tylko w neonowych reklamach, ale również w konstrukcjach pewnych plastików zachodnich elementem ruchomego światła. Cykl świetlny jest na tyle długi i skomplikowany, że prawie nie sposób się do niego przyzwyczaić, przewidzieć procesu samotworzenia się dzieła. „Artony” są również silne w plastycznym działaniu lub raczej plastycznym ukazaniu się, co bezbronnie i obnażone w swym prymitywnym, zgarowym mechanizmie. Wszystkie zabiegi artysty szły w tym kierunku, aby ukazać swe dzieło jako twór materialny, konkretny, nie tyle przytwierdzony do ściany, ile obecny obok nas, i — nic w nim nie ukrywać.

Prace Dzieduszyckiego nie są kompozycjami. Są przedmiotami stworzonymi przez plastyka, posiadającymi nową formę i materię oraz silną, surową ekspresję. Są nieporadne i niezgrabne niezgrabnością autentyczną, co nie oznacza ani tandety, ani nieudolności. Zrywają radykalnie z jakkolwiek iluzją w plastyce. Z iluzją natury, z iluzją przestrzeni rzeczywistej i wyimaginowanej. Nie liczą się ani z tłem, ani z otoczeniem. Pozostają sobą. Zachowują pełną autonomię, zależą wyłącznie od swoich wewnętrznych praw. Czy to jest łatwe? Zastosować nową koncepcję i znaleźć wewnętrzne prawa nowej materii plastycznej! Wydaje się, że Dzieduszycki jest na ich tropie.

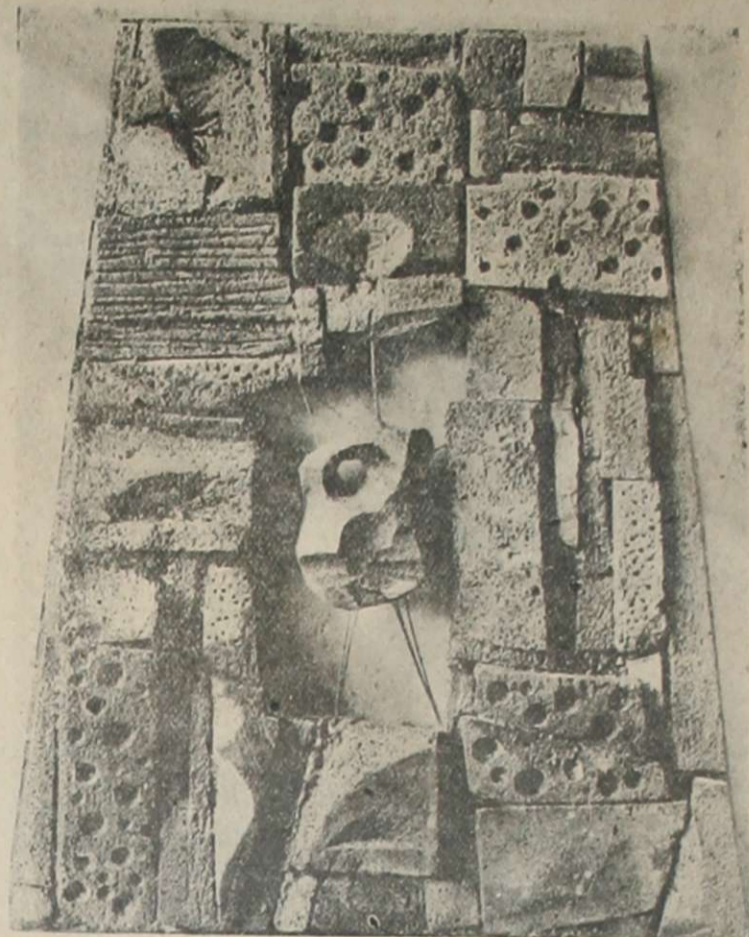
Na marginesie nasuwa mi się wątpliwość o celowości podpisywania prac Borowskiego i Dzieduszyckiego, jak również dzieł innych spośród wymienionych artystów tytułem „Kompozycja”. Jeżeli zgodzimy się co do tego, że najwyższą wartością współczesnego dzieła sztuki jest „indywidualna, sugestywna demonstracja materii plastycznej”, jeżeli jedynym działaniem artysty jest szukanie spójności i współbrzmień między wprowadzonymi do dzieła elementami, jeżeli proces rodzenia dzieła jest na równi procesem intelektualnym i organicznym, to słowo „kompozycja”, oznaczające jakiś z góry opracowany i przewidziany montaż, nie może mieć tu żadnego zastosowania.

Działalność wymienionych twórców zdaje się doprowadzać do kresu tradycyjnego pojęcia obrazu. Działalność ta zbliża się zresztą z poszukiwaniami artystów w innych środowiskach plastycznych całego świata. Jeżeli ten „zamach” na „kompozycję malarską” znajdzie potwierdzenie w dalszym rozwoju plastyki to pewna częśćka zasług powinna przypaść w udziale naszym artystom.

Wiesław Borowski

SZTUKI NOWOCZESNEJ

Tytus Dzieduszycki — Kompozycja, szkło piankowe i techniki mieszane, 1959



kiedy odrzuciwszy wątpliwości powrócimy do naszej fantastycznej hipotezy, w malarstwie Borowskiego wszystko zaczyna się nam sprawdzać.

Stojąc przed zamkniętym w najprostszą formę kola czarnym obrazem, zaczynamy chwycić sens prymitywnej budowy tego pierwotniaka, zaczynamy rozumieć przewaltny puls białych, plazmowatych ciątek, uragających wszelkim pojęciom o wartościach plastycznych, zaczynamy wreszcie pojmować znaczenie obrazu — wnętrza komórki, ożywionej odpowiednio uproszczonymi oznakami życia. Natomiast nie bardzo rozumiem znaczenie drugiego obrazu, w którym pod plastikową siatką igrają rozświetlające się laseczniki. Jeśliby nasze fantastyczne założenie miało się sprawdzić historycznie, to obraz nie

może być wariantem systemu przyjętego w poprzednim dziele, ale obraz z obrazu powinien wyrastać jak gatunek z gatunku.

Niczym niemal nie okryta jawność warszatu technicznego — mechanizm elektrycznych połączeń mógł być wykorzystany jako pierwszy sygnał, jeśli nie miał się stać jarmaczny popisem technicznym. Zastosowanie energii elektrycznej może być tylko pośredkiem, ponieważ życie rodzi się inaczej.

Być może do stworzenia nowych form życia nie trzeba w tej chwili palca Jowisza i być może nie trzeba już bezsensownych nocy uczonych biologów, którzy bledzą się nad wytworzeniem sztucznego białka. Gdzieś po
(Dokończenie na str. 16)

Jan Ziemiński — Kompozycja, gips i techniki mieszane, 1959. Wernisaz wystawy Ziemińskiego odbędzie się 10.XI. br. w lubelskim CBWA.



CO KRÓLUJE?

„Na wystawie króluje w sposób nieomal niepodzielny sztuka bezprzedmiotowa, a jedyny na tym tle obraz zdecydowanie figuratywny „Portret mężczyzny” Nowosielskiego...

NOWY AKADEMIZM?

„Akademickość tegorocznej wystawy wydaje mi się również najbardziej normalna: nie widziałem jeszcze nigdy dużej zbiorowej wystawy poświęconej istniejącemu od dawna kierunkowi...

„Istnieje jeszcze jeden powód, dla którego uważam wystawę za imprezę celową. Często mianowicie mówi się o powstaniu schematu na twórczość „nowoczesną”...

INTERESUJĄCA? NIECIEKAWA?

„O tym, że nasi plastycy nie chcą pozostać w tyle za swoimi zachodnimi kolegami, widzimy na III Ogólnopolskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Uporczywa chęć dotrzymywania kroku zachodniej awangardzie sprawiła, że — moim zdaniem — jest to najmniej ciekawa spośród trzech zorganizowanych w naszym kraju wielkich wystaw sztuki nowoczesnej...

„Widzenie świata w formach abstrakcyjnych, od abstrakcji geometrycznej po tasiemcy, jest dla nich równie oczywiste, jak oczywiste było postimpresjonistyczne widzenie dla naszych kapistów w pierwszych latach ich działalności. Ponadto zaś to widzenie ma dla nich pełny walor „nowoczesności”.

POZIOM WYSTAWY

„Ktoś złośliwy mógłby tę wystawę nazwać ogólnopolskim wstydem się formy”. Bezkształtna materia malarska, która układając się w zacięki, smugi, kleksy, gruzły, strupy — wypełnia trójkątne powierzchnie obrazów — zdana jest często już nie tyle na przypadkowość co na bezmyślność autora.

„Dzieje się zaś niewątpliwie proces stabilizacji, doskonalenia „warsztatów”, pogłębiania stylów indywidualnych. Myślę, że taki etap jest nie tylko po-

trebny, ale i konieczny po okresie pospiesznego „doganiania” sztuki światowej i odnajdywania w niej siebie. Jedni się przy tej okazji trochę gubią, jak np. Marczyński w swojej dużej kompozycji, drudzy jak Stern odnajdują obok starych coraz to nowe wartości, inni do konając młotem osiągają prężność i dyscyplinę, która równocześnie połączyła i trochę niepokoi estetyczną akuracjonalnością (Gierowski). Zarówno Tchorzewski, jak Bogusz, Lebensztejn czy Lenica dali prace, w których tę akuracjonalność można dostrzec i które są rozwinieniem i akceptacją autorską precyzowanego w ostatnich latach stylu. Jest to na wystawie zjawisko dość powszechne.”

O NAŚLADOWANIU OBCYCH WZORÓW

„Jest rzeczą ciekawą, że sztuka, której genezą była wsiockłość i spontaniczność twórców zdobywających Paryż lat pięćdziesiątych (...) — tu na warszawskiej wystawie przedarza się często w retorykę, a gwałtowność — w obsesyjną manię gestykulowania. Poprzez przedziwne zgodne uwielbienie dla pewnych najłatwiejszych do naśladowania zachodnich wzorów, wielki odsepek prac to obrazy niesłychanie nieciekawe, nudne, a nawet w wypadku szeregu młodych plastyków po raz pierwszy dopuszczonych do klanu nowoczesnych — na siłę aranżowane pa-cykarskimi.”

CZYŻBY NOWA AWANGARDA?

„Nie wykluczone, że mamy bardzo dobre malarstwo, ale na wystawie zwracają uwagę głównie dziwolągi: obraz rozpruty przez nieuwagę i pośpiesznie zsztyty przez autora postronkiem, eksperymenty fakturalne, polegające na przymocowaniu do obrazu terek, gwóźdź i blach (które, jak tak dalej pójdzie, produkować będzie u nas przemysł terenowy i nabywać się je będzie w sklepach razem z farbami i pędzłami), wrzeszczące, najbardziej rewelacyjne, obrazy świecące.”

„Najwięcej wątpliwości budzi we mnie sala tych, którzy usiłują przezwyćzyć prawa plaszczyny malarskiej, wyjść poza nią stosując eksperymenty przestrzenne bardziej charakteru. Nie wiem, czy słusznie nazywa się rzeczy te obrazami. Nie wiem, czy słusznie propozycje te są ekspozowane na tej wystawie.”

„Wysawa pokazała dużą atrakcyjność poszukiwań w zakresie malarstwa fakturowego, stojącego na pograniczu rzeźby i obrazu. Tak właśnie tworzy dziś B. Kierzkowski, zblizone nieco zainteresowania wykazuje R. Owidzki, Beksiński, J. Ziemiński, T. Dzieduszycki i in. To rozszerzenie zasięgu malarstwa otwiera przed naszą plastyką nowe, nie wykorzystane jeszcze w pełni, możliwości.”

„Natomiast rzeczy ryzykowne i dyskusyjne tworzą głównie mistrzowie grupy Zamek (Borowski, J. Ziemiński, Dzieduszycki), Zdzisław Beksiński, Bronisław Kierzkowski, Marek Piasecki ze swymi miniaturami. Ryzyko nowatorskie nie jest zresztą nadmierne. Sprawa „wyjścia z obrazu” oraz tworzenie „obrazów-przedmiotów” to ostatecznie rzeczy dość już na świecie znane. Czy jednak wymienieni plastycy lub inni zbliżeni do nich tworzą dziś u nas jakieś wartości odrębne i samodzielne w stosunku do rzeczy analogicznych za granicą? Na taką generalną odpowiedź jest jeszcze za wcześnie. Dziś wymieniając kilka lub kilkanaście nazwisk wskazywać można tylko ledwie wynurzające się punkty lądu, którego istnienie za kilka lat będzie dla wszystkich niewątpliwie.

„Dlatego o tych rzekomych wykojeńcach wspominać, że oni jedni wskazują na formowanie się czegoś w sensie ideologii artystycznej, nurtu mogącego połączyć na czas pewien ludzi od-

krywających jakąś nową sferę rzeczywistości i sztuki! (Janusz Bogucki — „Życie Literackie”) JESZCZE O GRUPIE „ZAMEK” „Pewnie wydaje im się, że są odważniejsi od kolegów „z pozycją”, bo wciążą do kompozycji bardzo wiele różnych materiałów i przedmiotów, których taceł posiadający już określone poglądy i kulturę malarską — nie używają. Zpomnieli o oczywistej prawdzie, że od momentu, gdy po raz pierwszy ktoś odważył się przyklepić do obrazu „nieartystyczny” przedmiot (pudełko od zapalek czy szczotkę), sam fakt przyklepienia czegoś nowego nie już nie znaczy, jeżeli twórca nie potrafi stworzyć nowej idei. Celuje w tym zwłaszcza była lubelska grupa „Zamek”. Na wystawach surrealistów, na I wystawie nowoczesnych w 48 roku, wystawiano obok tzw. dzieł sztuki — gotowe przedmioty, które dożychezas były antysztuką, czymś powszechnie przysądzonym jak najbardziej odległym od sztuki sprawom, codzienności, utylitaryzmowi, brzydocie. Ale wówczas kompozycja z żelaznych rur od pieca była manifestacją nowej wrażliwości, wytyczeniem nowych granic sztuce, Dziel uleplone z błyszczących szkielek, lakieru i neonów mazurki są tylko nieszkodliwą zabawą.” (Barbara Majewska — „Współczesność”)

„Ogromną i niespożytą energią w poszukiwaniu supernowoczesnych odkryć plastycznych wykazuje grono młodych artystów lubelskich: Jan Ziemiński, Tytus Dzieduszycki. Najdalej posuwa jednak swój eksperyment Włodzimirz Borowski, który przedstawia widzom dwie kompozycje o kształtach kól, w których wmontowane światła nieustannie zapalają się i gasną, stale zmieniając wygład oglądanego „obrazu”. (Bożena Kowalska — „Sztandar Młodych”) NA ZAKOŃCZENIE „UROCY KWIASUSZEK” O BOROWSKIM „Tu facet wpadł na pomysł; zamiast bizażować na wystawie, decyduje się świecić i oddając walkowerem sprawę przedtironi wypuszcza się na przygodę z czasem. Niestety, nikt nie ma cierpliwości doczekać do końca spektaklu, a mechanizm zbudowany przez pomyslowego malarza jest znacznie ciekawszy od tyłu, gdzie widać intrygujące zwoje drutu i akumulatory, niż od przodu, gdzie przypomina neon Cedetu w miniaturze; i w ogóle przy tych zdolnościach technicznych ja bym sobie zbudował raczej motocykl!” (KTT — „Nowa Kultura”) Zestawił: Jerzy Ludwiński

O WYSTAWIE

JANUSZ BOGUCCI

W przeciwieństwie do obu wystaw poprzednich (Kraków 1948—9 i Warszawa 1957) nie jest już ten okazały pokaz w całości swojej manifestacją sztuki walczącej, osaczonej i wokół przez potężny i pewny siebie akademizm.

Ani tak rojny do niedawna obóz kolorystów, ani (mimo najlepszych chęci) grupa „Zachęta” nie mogą dziś poddować tej roli. Praktykujących, a godnych uwagi wyznawców koloryzmu, zrobiło się bowiem nagłe bardzo mało, a plody „Zachęty” są już od wielu lat nazbyt pocieszne, aby mogły markować sztukę stygnącą już wprawdzie, ale czcigodną i solenną. Słowem, stan obłączenia dla „nowoczesnych” skończył się. Ostatnia ich ogólnopolska wystawa nie wiele się właściwie różni od tego, co oglądamy w galeriach sztuki współczesnej naszych największych muzeów oraz od tego, co stanowi podstawowy repertuar półoficjalnych wystaw polskich za granicą. W rezultacie akademizm ma dziś u nas szansę krzewić się już tylko na podłożu kierunków, które pojawiły się jako kierunki nowe w bieżącym stuleciu i to głównie po I-iej wojnie światowej. Sporo go można znaleźć w salach „Zachęty”, jeszcze więcej zaś poza nimi, zwłaszcza w postaci abstrakcji postkolorystycznej, tak pilnie uprawianej przez licznych ostatnio w Polsce naśladowców Piotra Potworowskiego.

Jakkolwiek jednak ułożą się losy akademizmu w nadchodzących latach — istotny wydaje się fakt, że na omawianej wystawie większość obrazów to już bynajmniej nie żadne „eksperymenty”, czy też „nowinki” świadczące o działalności jakiejś hsmetycznej grupy awangardowej. To raczej obszerny i bardzo liberalnie skomponowany przegląd większości wszystkich tendencji żywożych dziś w naszej plastyce. Poza nimi pozostają tylko różne odmiany coraz bardziej spokrewniającej się z abstrakcją sztuki typu kolorystycznego lub ekspresjonistycznego i oczywiście pewna ilość wypadków nietypowych (pomijam tu sprawę indywidualnej nieobecności artystów, którzy mogliby w wystawie

uczestniczyć). Ostatecznie przeważa więc w Zachęcie robota dojrzała, reprezentująca znane kierunki i znanych mistrzów: naszych klasyków, laureatów, profesorów, profesorków, profesorów, asów (i gwiazdy) naszego półoficjalnego eksportu wystaw plastyki współczesnej, a także wysoko cenionych konsyliarzy władzy tak lub owak troszczącej się o kulturę.

Ten stan rzeczy jest zresztą zupełnie zgodny z porządkiem naturalnym i może budzić całkowite zadowolenie, jeśli zachowana zostanie w organizmie naszej sztuki racjonalna proporcja między tym, co już staje się historyczne, tym co jest dojrzałe i tym co właśnie dojrzewa.

Co na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej zaliczyć można do tej trzeciej kategorii, do formacji artystycznej, która się w naszych oczach wylania, która przez czas pewien może nas dziwić, czasem trochę gorszyć, a w każdym razie pobudzać do dyskusji? Zaliczam do niej prace trzech artystów grupy Zamek z Lublina (Jan Ziemiński, Tytus Dzieduszycki, a przede wszystkim Włodzimirz Borowski), obrazy reliefowe Zdzisława Beksińskiego z Sanoka, miniatury Marka Piaseckiego z Krakowa, kompozycje z gipsu i metalu (te najmniej dekoracyjną) Bronisława Kierzkowskiego z Warszawy (a prawdopodobnie zaliczyłbym do niej również konstrukcje rzeźbiarskie J. Bossa-Gosińskiego i strukturalne prace Bronisława Schlabasa, gdyż obaj ci plastycy poznaliśmy uczestnicząc w wystawie). Parę nazwisk można by tu pewnie jeszcze dokompletować, ale i te na dziś wystarczą.

Ułożywszy tę listę zauważyłem, że ma ona dwie cechy zdecydowanie nowe: większość wymienionych sprecyzowała swe dążenia twórcze żyjąc w miastach prowincjonalnych, a także obywatelując się bez zawodowej edukacji artystycznej. Jest to zapewne zbieg okoliczności, ale taki zbieg okoliczności, który zdarzył się nie całkiem przypadkowo i może być pomocny w badaniu zjawisk nieco ogólniejszej natury.

Dobre malarstwo...

„Dokończenie ze str. 15) świeście pelają kręcąc główką w nieprzewidziany sposób żółwie syntetyczne, poruszają się sztuczne organizmy na poziomie rozwoju ośmiornicy. Nauka syntetyczna, której twórcami są specjaliści wszystkich dyscyplin. I w tej chwili przyszło mi na myśl, że Borowski, który na pewno jest artystą i który musiał zdobyć naukowe podstawy elektrotechniki, a także cały szereg umiejętności technicznych, wcale niekoniecznie musiał stać się malarzem. Równie dobrze wyobrażam go sobie jako konstruktora nowej maszyny muzycznej, która na przykład dawałaby projekcje plastycznych odpo-

wiedników muzycznych tonów. Sorobujmy wyobrazić sobie takie nowe, uniwersalne art-organizmy. A nuż dojdzie do tego, że powiedzą one nowym językiem nową poezję, a może rozrodzą się w nieskończoną ilość nowych układów. Niezbędna magia tej wizji mówiącej obrazową wytrąca pióro z ręki. Każdy komentarz wydaje się tu naiwnym zarozumiałstwem. Chyba, że będą to nie obowiązujące rozmyślania z pogranicza science-fiction, czy raczej art-fiction, które mogą jednak zyskać przetrważając, postkafkauską fabułę o nowych uzależnieniach. Hanna Ptaszkowska