

STRUKTURY

Nr 1 (10)

31.1.61

dział * KAMENA * plastyczny

II

JERZY LUDWIŃSKI

Omawiając w poprzednim odcinku twórczość kolorystów, nie wspomniałem o Filipiak. Sławny niegdyś mistrz znikł jak kamfora; nigdzie nie wystawał, nie wiadomo było, co robi. Odnalazł się... na Ponigwodzie. „Malarz lubelski Wł. Filipiak — czytamy w jednym z numerów „Kuriera Lubelskiego” — stworzył obraz olejny przedstawiający wieżowiec przy ul. Unickiej. Obraz ten o wymiarach 159x70 cm został zamówiony przez kupców lubelskich, którzy jako prezent noworoczny wręcza go ojcom miasta”. Fotografia tego wieżowca byłaby — myślę — zbyt skromnym jak na kupców prezentem. Sam wieżowiec natomiast stoi, a ojcowie miasta pewnie się z niego cieszą, chociaż wręczenie go przekraczało możliwości...

Ale to jeszcze nie koniec sprawy wieżowca z ulicy Unickiej. Może się on podobać. Jest nowoczesny, prosty, pewnie funkcjonalny. Wiemy także, że nie jest on żadną rewelacją architektoniczną. Takich wieżowców, a pewnie i lepszych, buduje się dużo na świecie. Ale to jest właśnie niezła architektura.

Otóż w sprawę wieżowca są wmięszani także i inni malarze (nie licząc architektów). Przyjrzyjmy się jednemu z nich: Piet Mondrian. Artysta ten wyjątkowo uważnie obserwował płaską, pociętą kanałami i groblami naturę swego kraju. Malował ją, ale przy tym myślał. Potem do tego stopnia uogólnił swoją wizję, że na płótnie pozostawały tylko szeregi kwadratów, podziały pionowe i poziome, to co w naturze było najistotniejsze. Owe kwadraciki, w których mieścił się obraz prawidłowości świata, uczynił z Mondriana jednego z głównych prawodawców współczesnej architektury. Jego bezpośrednim uczniem był znakomity architekt Mies van der Rohe. Ale nie o poszczególne koligacje tutaj chodzi. Tacy artyści, jak Mondrian, Deesburg, Arp, Malewicz, Strzebiński, stworzyli współczesny świat

przedmiotów od Brasillii i Caracas aż po łyżeczki do sałaty. Są konkretnymi twórcami nowoczesności na równi z architektami i konstruktorami maszyn. Najpierw jednak był Mondrian, po nim dopiero wieżowce w Caracas i Lublinie. Nigdy na odwrót.

A kto kupi ojcom miasta obraz nowego Mondriana, który już teraz widzi wieżowce roku 1970?

Na poszukiwanie „lubelskich Mondrianów” wybraliśmy się do CBWA, gdzie odbywa się wystawa okręgowa plastyki. Jest świetna okazja, żeby na gorącym uczynku złapać ów skomplikowany problem integracji sztuki. Plastycy wystawiają bowiem nie tylko (jak zwykle) malarstwo, rzeźbę i grafikę, ale także architekturę wnętrz, meble, ceramikę, tkaniny i różne inne przedmioty użytkowe.

W dwu małych salkach pokazano tradycyjne raczej malarstwo i grafikę: pejzaże, portrety, martwe natury. Żadnych mebli ani architektury tam nie było. Chyba słusznie. Bo co może mieć wspólnego martwa natura z tapczaniem. Wprawdzie można ją sobie w mieszkaniu powiesić nad tym tak praktycznym skądinąd meblem, może się nawet przez to robi ładniej w pokoju. Ale żadne inne związki między jednym a drugim tworem człowieka na pewno nie zachodzą.

W tych małych salkach jedne rzeczy podobały nam się nieco bardziej (akt Zenona Kononowicza), inne — mniej, jeszcze inne — wcale się nie podobały, niektóre — trzeba by niestety uznać za kicz. Ale to nieważne. Wiadomo, że w każdej konwencji można malować lepiej i gorzej. Zdziwiła mnie natomiast obecność w tym dość tradycyjnym towarzystwie dwóch młodych architektów, którzy nie bez swobodnego szwungu malują sobie pejzaże z Kazimierza. Może się mylę, ale wydaje mi się, że z równym pożytkiem dla architektury mogliby sobie zbierać etykiety od zapalek. Znam twórczość architektoniczną Mariana Makarskiego (bardzo dobry projekt teatru wraz z otoczeniem) i mam ochotę zapytać artysty, co mają wspólnego jego widoki fary z prostymi i lekkimi konstrukcjami zaprojektowanych przez niego budynków. Otóż nie przypadkiem brali za pędzel różni znakomici architekci. Le Corbusier w malarstwie był może kształtował swą oszczędną, purystyczną linię i pewnie tam powstawała jego charakterystyczna organizacja przestrzeni. Nie chodzi o to, żeby obrazy były studiami do architektury czy urbanistyki. Po prostu poważniej wygląda, gdy architekt i plastyk w jednej osobie robi rzeczy przesiąknięte jednym dla obydwo dziedzin sposobem myślenia. Wtedy widać, że o coś ważnego mu chodzi. A poza tym każdy ma prawo do hobby.

W dużej sali zgromadzono całą resztę lubelskiej produkcji plastycznej: lampy, tapczany, biblioteki, talerze, plakaty, etykiety do butelek. Malarstwo jest tu za to abstrakcyjne. I chyba słusznie. Autor ekspozycji (bardzo do brej), Włodzimierz Borowski chciał na pewno pokazać źródło współczesnej architektury i sztuki użytkowej tkwiące w różnych odmianach plastyki nie-

przedstawiającej. Kuźnią nowych form to ta wystawa nie jest, ale kilka ładnych rzeczy można było tu obejrzeć. Wydaje mi się, że dobrze by było, gdyby zobaczyli ją ludzie reprezentujący nasz przemysł. Może po uzgodnieniu drobnych poprawek technicznych dałoby się niektóre rzeczy produkować? A gdyby tak urządzić spotkanie z przedstawicielami lubelskiego przemysłu i handlu? Mam na myśli także inwestorów przyszłych kawiarni, sklepów i innych obiektów użyteczności publicznej. Niech przyjdą, niech zobaczą, jak trzeba (i jak nie należy) projektować wnętrza. Może wtedy rzadziej się będą zdarzały tak tandetne realizacje, jak reprezentacyjna kawiarnia Lublina, „Czarcia Łapa”.

Na szczęście niektóre projekty architektoniczne (te najlepsze) zostały już zrealizowane, albo są w stadium realizacji. Mam na myśli prace Przemysława Zwolińskiego (sklep „Len polski”), Eugeniusza Kwerki (to jest wnętrze własnego mieszkania, chyba autor będzie miał wyjątkowe trudności z jego realizacją, z Domem Kultury w Bełżycach powinno pójść łatwiej), przede wszystkim zaś Jerzego Durakiewicza (jego sklep preselekcyjny „Feniks” na ulicy Wieniawskiej uważam za najprostsze i najbardziej funkcjonalne, a zatem najlepsze wnętrze,

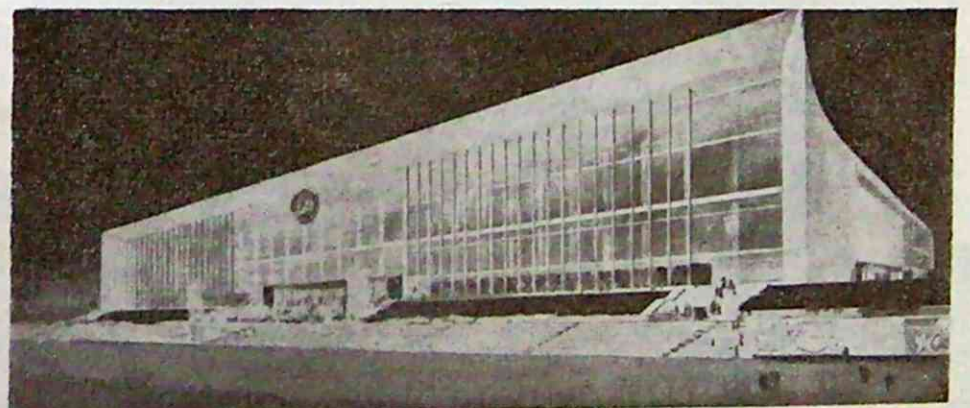
jakie do tej pory wykonano w Lublinie).

Osobna sprawa to dworzec kolejowy Barbary i Lucjana Wengorków, reprezentowany na wystawie kolorowymi fotografiami. Ta monumentalna realizacja może się nie podobać, można jej stawiać zarzuty, że nie pasuje do (ohydnej zresztą) architektury typowego dworca z czasów carskich (a po co by miała do niej pasować?), można psioczyć na złe wykonanie (nie z winy projektantów). Pozostanie ona jednak „szupem milowym” w historii lubelskich wnętrz. Ile odwagi wymagał ten dworzec zarówno ze strony obojga plastyków, jak i kolejarzy — zleceniodawców. A poza tym jaka świetna popularyzacja sztuki nowoczesnej wśród tysięcy pasażerów, z których zdecydowaną większość stanowią robotnicy i chłopcy. Słyszałem rozmowy; ludzie którzy podobne obrazy skondensowane do małego prostokąta w ramach na pewno by wyśmiali, tutaj wyrażają swój zachwyt. Może, gdy niebacznie wstąpią na wystawę współczesnego malarstwa, przypomną sobie dworzec kolejowy.

Pocieszające jest to, że wszyscy wymienieni przeze mnie „wnętrzarze” to ludzie młodzi. Będą mieli dość czasu, by — tak z grubszą przynajmniej — zmienić oblicze Lublina. Jak dotąd bo-

(Dokończenie na str. 6)

Architektura radziecka



Makieta Patacu Rad w Moskwie wystawiona w Centralnym Domu Architekta na wystawie prac zorganizowanego w 1959 roku zamkniętego konkursu na projekt Palacu Rad. Budowla o kubaturze 579,6 tys. m³ i o powierzchni zabudowy 73,4 tys. m² jest dziełem ośmiuosobowego zespołu architektów, którzy podobnie, jak autorzy innych prac konkursowych starali się połączyć w niej majestatyczność ze szlachetną prostotą i surowością form.



Międzynarodowy Ośrodek Turystyczny na Łużnikach w Moskwie. Siedmiopiętrowy hotel na 465 miejsc — główny korpus osiedla. Na parterze restauracja na 200 miejsc, na piętrach 217 jednopokojowych numerów dwu i trzy miejscowych. Realizację kolektywnego projektu rozpoczęto w 1960 r.

ANKIETA

W związku z ogólnym dążeniem do ściślejszego związania plastyki z życiem zwracamy się do czytelników z następującymi pytaniami:

1. Co sądzi Pan(i) o wyglądzie miasta Lublina kształtowanym przez architekturę i plastykę (ulice, budynki, sklepy, kawiarnie, neony itp.)?
2. Które realizacje są najbardziej udane, a które najmniej?
3. Czy wpływ plastyki na kształtowanie miasta jest dostateczny i jakie czynniki go hamują?

Odpowiedzi prosimy nadsyłać pod adresem redakcji „Kamena”, ul. Graniczna 1c.

NOWE FORMY W ARCHITEKTURZE RADZIECKIEJ

STANISŁAW MICHALCZUK

Rok 1960 w projektach i realizowanych pracach architektów radzieckich minął pod znakiem: nowoczesność w architekturze współczesnej.

Po Ogólnozwiązkowej Radzie Budowniczych oraz uchwałę KC KPZR i Rady Ministrów ZSRR z dnia 4 listopada 1959 r. „O usunięciu zbytku w projektowaniu i budownictwie”, funkcjonalność architektury połączona z nowatorstwem konstrukcji, przy ekonomice budowy i eksploatacji, stała się niemal powszechnie przyjmowaną zasadą.

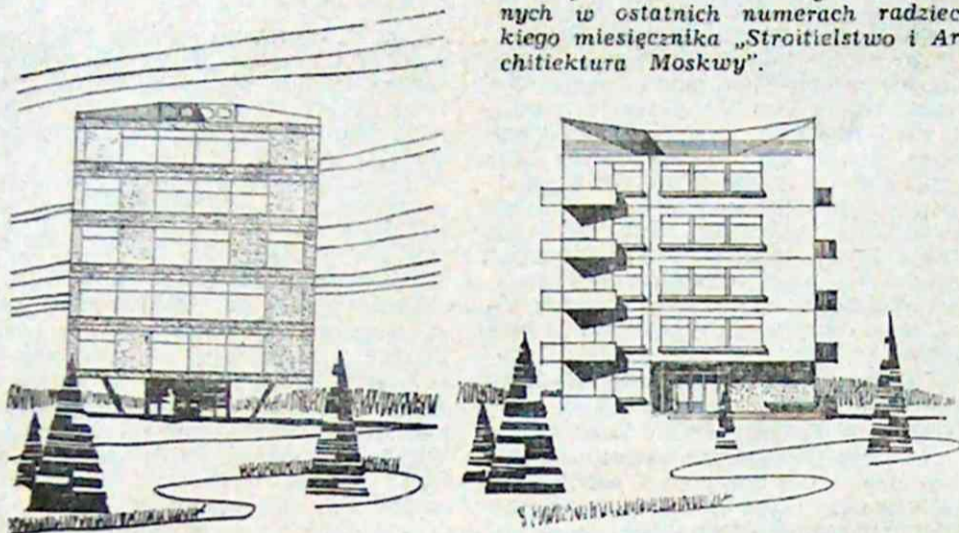
Praktyczność i wartości użytkowe dyktują sposób związania małych i olbrzymich zespołów urbanistycznych z warunkami terenu (np.

miasto satelita pod Leningradem o swobodnym układzie przestrzennym), warunkują architektoniczne opracowanie budowli o charakterze użyteczności publicznej lub rozwiązania plastyczne elewacji domu mieszkalnego.

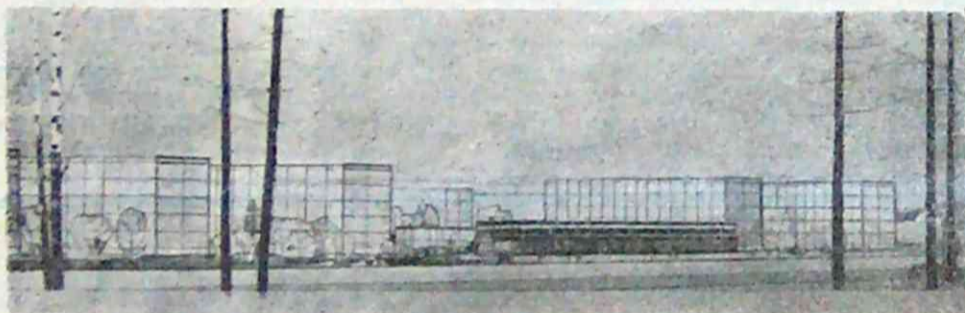
Powstają nowe śmiałe układy zabudowy, nowe typy budynków, ciekawe doświadczalne alternatywy rozwiązań wewnątrz mieszkalnych.

Zmianom formalnym towarzyszy dążność do podwyższenia jakości i standardu przez postęp techniczny, stosowanie nowych materiałów (płyty azbestowo-cementowe, gazobeton, szkło) i nowych technik wykonawstwa (elementy prefabrykowane).

Oto kilka przykładów nowoczesnych rozwiązań architektonicznych omawianych w ostatnich numerach radzieckiego miesięcznika „Stroitelstwo i Architektura Moskwy”.



Elewacje pięciokondygnacyjnych bloków mieszkalnych. Projekty ilustrujące artykuł W. Łagutenki: „O możliwościach stworzenia nowej konstrukcyjnej zasady współczesnego domu”.



Nowoczesne rozwiązanie ośrodka handlowego w dzielnicy mieszkaniowej. Projekt jednopiętrowego pawilonu sklepowego w otoczeniu pięciokondygnacyjnych bloków wykonany przez zespół architektów Instytutu „Mosprojekt”.

II

(Dokończenie ze str. 5)

wiem wiek XX nie zdążył się jeszcze zmieszać z innymi, tak ładnie tutaj nałożonymi na siebie, epokami.

*

Można by jeszcze wymienić kilka ładnych rzeczy z tej wystawy: lampę Borowskiego, lampę Kursy, tkaniny Ziemińskiego, ceramikę Wengorków, biblioteczkę Pola, biżuterię Szydłowskiej. Kto ma dobry gust, niech kupuje.

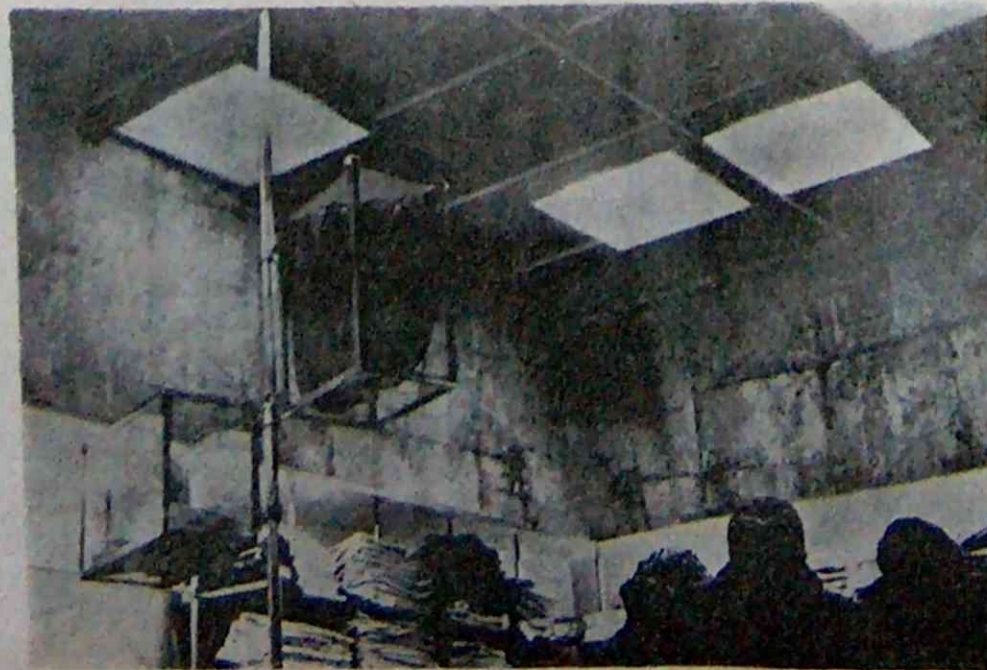
Są jeszcze plakaty Pola i Kurzątkowskiego, etykietyki Nadulskiego.

Wszystkie te rzeczy posiadają swoją określoną funkcję użytkową. Chociaż bywa i tak, że talerze wiszą na ścianach. Tkaniny natomiast wiszą się tam na ogół. Ściana przestała być domeną obrazów. Te ostatnie umieszcza się często na wystawach poziomo na podłodze. Jest to tylko pozorne pomieszczenie funkcji i pojęć, które w sztuce istniało zawsze. Wiek XX jednakże przyniósł inną, bardzo istotną zmianę. Jest nią zatarcie granic między poszczególnymi technikami i materiałami, którymi do tej pory operowano sztywno według ściśle określonych zasad. Więcej jeszcze: przestały istnieć granice pomiędzy różnymi rodzajami sztuki. Coraz trudniej jest odróżnić rzeźbę od malarstwa, sztukę czystą od użytkowej.

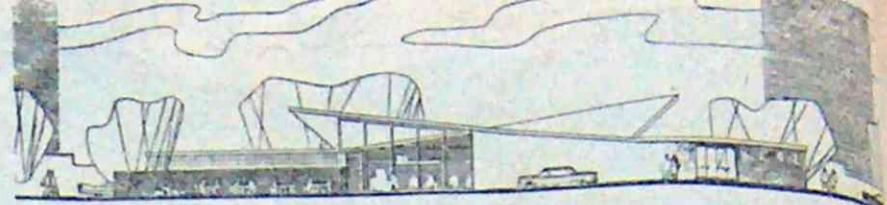
Ci w małych salkach CBWA pozostali wierni malarstwu lub grafice. Ktoś, kto by stamtąd przeszedł do architektury czy jakiegokolwiek sztuki użytkowej, to prawie tak, jak by obral sobie dodatkowy, dość odległy od wia-

snych zainteresowań, zawód. Może w tej sprzeczności tkwi źródło owych niefortunnych wnętrz, gdzie zamiast organizować przestrzeń zdobi się każdą ścianę osobno. Coś z tego zachowało się w modnym obecnie malowaniu mieszkań: każda ściana w innym kolorze. Ma to być podobno nowoczesne, jest zaś niezrozumieniem istoty nowoczesności.

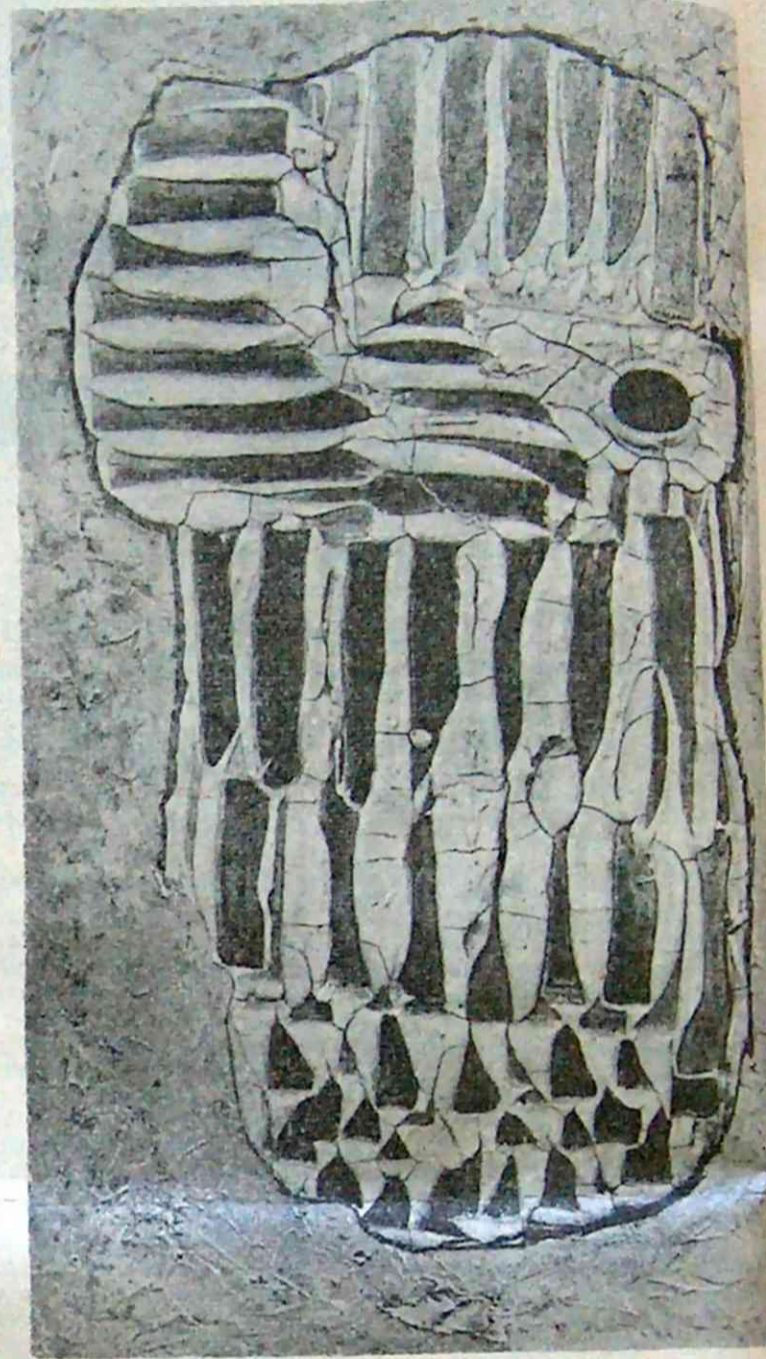
Malarstwo w dużej sali przybiera bardzo różne formy. Czasem są to po prostu przedmioty o nieokreślonej funkcji. Nie lekceważymy ich, nawet gdyby wydały się nam nieco dziwaczne. Mogą one być świetną szkołą my-



Jerzy Durakiewicz — Fragment wnętrza sklepu „Fenix”



Typowa kawiarnia dwustronna przeznaczona dla terenów parkowych. Projekt arch. I. Winogradskiego.



Jan Ziemiński — „Forma”, technika mieszana, 1960

ślenia plastycznego, choć nie sugeruje takiego ograniczenia ich roli.

Najciekawsze tego rodzaju obrazy — przedmioty robi tutaj — moim zdaniem — Lucjan Wengorek. Technika tych obiektów przypomina trochę mozaikę. Krystaliczna materia z dziwnych kolorowych szkielek trzyma się nierówno połupanych desek jak w wielkich rozmiarów broszce. Farba olejna okazała się tu zbyt ciężka. Barbara Wengorek pokazała dla odmiany dwa wielkie kawałki papy, których płaskowa faktura pociągnięta została rytmicznymi plamami koloru. Krzysztof Kurzątkowski demonstruje collage z kawałków gazet. Eugeniusz Kwerko do faktur przypominających podrapany mur przyklepia stare cyferblaty od zegarków i inne przedziwne rzeczy. Coś z tego wszystkiego znalazło

się w realizacjach architektonicznych w ceramice, w plakatach i okładkach książkowych. Czasem był to tylko wierzchołkowy nałot elementów na przypadkowych, zdarza się jednak, że przywiązki obydwu dziedzin sztuki czynią się głębiej — przynajmniej od dobrego zrozumienia tego, co w sztuce chce powiedzieć.

Wartościom czysto malarskim ufał w pełni jeden tylko Andrzej Łódziejek. Jego obrazy nie są strakcyjne, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Są to piękne i martwe natury. Artysta osiągnął nich tak wielki stopień wysubtelności materii, że dalej już pójść nie mógł. Jeszcze jeden wariant koloryzmu prowadzony podobnie jak u Piotrowskiego do granic możliwości malarstwa. A gdzieś poza nie, w świecie drzew dzieją się rzeczy, których można już po prostu namalować. Wtedy gdyby się było nie wiem jakowymś malarzem. Różnice między tą starą, tą zastaną, a nową, tą którą chcemy tworzyć, wymagają od nas bardziej doskonałych niż dotychczas. Może należą one do gatunku sepiografów, precyzyjnie notujących drgnienia czasu, w którym żyjemy. Plastiką ekwiwalentem tych drgnień byłaby wizja światła, który nastąpił, tak zaszyfrowana, jak swego czasu Mondriana, może inaczej.

Nowego Mondriana nie znalazłem. Za to kilku było uczniów starego Mondriana. To i tak daje powody do radości.

*

Pod koniec wernisażu zaczęto powoli podejrzewać, że niektóre obrazy zostały powieszone do góry nogami. Aby przez to stały się abstrakcyjne. Jan Ziemiński, który był do końca wiarygodny, powiedział mi, że niektórzy użyli wtedy stanożki na głowie. Mimo wysiłków nikogo nie zdemaskowano. Żaden z tych obrazów nie okazał się realistyczny.

Jerzy Ludwiński

POLSKA RZEŻBA NOWOCZESNA ZJAWISKA NAJWAŻNIEJSZE

WIESŁAW BOROWSKI

RZEŻBA nowoczesna dzięki uwolnieniu się od tak uciążliwych ograniczeń, determinujących postawę artystów szeregu poprzednich pokoleń — jak kształt i wielkość budulca, wyznaczone miejsce w architekturze lub pejzażu, niewolniczy stosunek do tematów i przedmiotów natury — rozpoczęła swój rozwój właśnie w chwili, gdy artyści naszego wieku skoncentrowali swoją uwagę na podstawowych problemach rzeźby, jako plastyki trójwymiarowej: konstrukcji formy, relacjach między rzeźbą a przestrzenią i wreszcie — w latach ostatnich — na problemie budowy rzeźby wobec nowego pojmowania materii i przestrzeni.

Rzeźbiarze polscy tylko w nielicznych wyjątkach uczestniczyli w tym twórczym rozwijaniu praw rządzących rozwojem rzeźby ostatniego półwiecza. Poniższy przegląd rzeźby polskiej poświęcony jest właśnie tym wyjątkom — twórczości artystów, których twórcza działalność i dziś nie obawia się przypomnienia.

U progu XX wieku znakomity rzeźbiarz Xawery Dunikowski — który dziś, licząc osiemdziesiąt dwa lata, tworzy ciekawe prace z zakresu plastyki monumentalnej — wykonał szereg kompozycji rzeźbiarskich zapowiadających odrodzenie rzeźby europejskiej. Chodzi tu przede wszystkim o takie dzieła, jak „Technienie” (1901), „Fatum” (1901), oraz cykl „Kobiety brzemiennie” (od 1906). Jeżeli pominiemy pewien symboliczny patos tych dzieł, z których każde jest swego rodzaju rzeźbą onym traktatem filozoficznym, i zwrócimy uwagę na ich konstrukcję formalną — zastanowić musi niezwykła w tych latach synteza kształtu plastycznego, niekiedy — bliska kubizmowi zasada komponowania płaszczyzn geometrycznych.

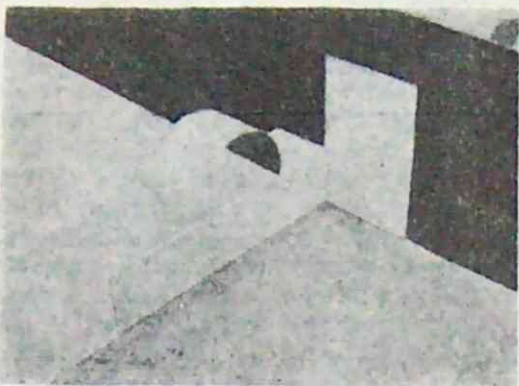
Wydaje się, że Dunikowski w tych wczesnych kompozycjach zasygnalizował — na kilka lat przed Brancusim, którego zasługi dla stworzenia podstaw rzeźby nowoczesnej pozostają oczywiście najważniejsze — zdecydowanie nowe momenty w rozwoju rzeźby. Pierwszy podważył, panującą wówczas powszechnie w plastyce, zasadę naśladowania natury, pierwszy zerwał z tendencją rzeźby impresjonistycznej i psychologizującej, aby przemawiać podstawowym językiem rzeźby: trójwymiarową formą komponowaną w przestrzeni.

Poza twórczością Dunikowskiego rzeźba polska tego czasu pogrążona była w tradycjonalizm i dopiero tuż przed rokiem 20-tym nastąpiło pewne ożywienie wraz z pojawieniem się pierwszych awangardowych ugrupowań plastycznych.

Artyści związani z ruchem „Formistów” (1917—1921) August Zamojski i Zbigniew Pronaszko tworzyli w latach swej młodości figuralne kompozycje nawiązujące do tradycji ludowej rzeźby drewnianej, a równocześnie pokrewne niekiedy kubizmowi i ekspresjonizmowi. Pomimo figuralności tych rzeźb artystom tym chodziło przede wszystkim o zagadnienia formalne, o „logiczne wypełnianie formami przestrzeni”.

Jednak dopiero w latach dwudziestych narodził się w Polsce radykalny program rzeźby nowoczesnej abstrakcyjnej reprezentowany przez KATARZYNĘ KOBRO — żonę WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO. Artystka, eksperymentując początkowo w dziedzinie rzeźby typu suprematycznego, stworzyła wreszcie — wraz ze Strzemińskim — nową koncepcję rzeźby abstrakcyjnej, która była odpowiednikiem unizmu malarstwa. Unistyczne rzeźby Kobro skonstruowane były z kolorystycznych płaszczyzn z blachy, zestawionych ze sobą pod kątem prostym w oparciu o zasadę „bezdynamicznej” równowagi poszczególnych elementów i pełnego powiązania kompozycji z przestrzenią.

Rewelacyjna teoria rzeźby unistycznej zawarta została w książce Kobro i Strzemińskiego „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” (1931). Autorzy przeprowadzają precyzyjną analizę dotychczasowych zoobyczaj rzeźby w znaczeniu jej łączności z przestrzenią — od baroku do futurizmu i suprematyzmu. Wychodzą bowiem z założenia, że podstawowym zagadnieniem w rzeźbie jest stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą.



Katarzyna Kobro — Rzeźba przestrzenna

Podstawowym prawem rzeźby jest dążenie do całkowitego zniszczenia bryły i jedności rzeźby z przestrzenią, ponieważ „przestrzeń jest wszędzie jednolita i nierozdzielna i nie mamy odpowiednich podstaw aby część przestrzeni izolować od reszty przestrzeni”, i ponieważ „rzeźba będąca kształtem przestrzennym nie posiada z góry określonej granicy oddzielającej jej własną przestrzeń od przestrzeni zewnętrznej”.

Autorzy twierdząc następnie, że stanem naturalnym przestrzeni w jej granicach nieskończonych jest równowaga stała, wykazują, że sposób nawiązania kontaktu rzeźby z przestrzenią za pomocą kształtów dynamicznych jest zawodny, ponieważ doprowadza do naruszenia równowagi przestrzeni poprzez: 1. odśrodkową grawitację kształtów ku przestrzeni — w systemie barokowym. 2. kształt wytracony z równowagi — w suprematyzmie — który siły dynamiczne swego lotu usiłuje wykorzystać dla zespolenia z przestrzenią.

Tak więc — według Katarzyny Kobro — pełne zespolenie z przestrzenią może osiągnąć tylko taka rzeźba, której budowa jest beзоśrodkowa i równomierna.

W rzeźbie unistycznej każdy kształt ustawiony jest według systemu trzech głównych kierunków biegnących w stosunku do siebie pod kątem prostym. Ponieważ każdą linią prostą możemy przedłużyć w nieskończoność, można się zapatrywać na kształt w rzeźbie nie jako na coś, co zajmuje pewną ograniczoną część przestrzeni, lecz jako na materializowany wynik przecinania się linii idących z nieskończoności przestrzeni.

Kształty w rzeźbach Kobro wykonanych z niegrubej blachy lub desek siłą rzeczy zajmować muszą pewną przestrzeń, gdyż zakreślają swymi wymiarami pewną ograniczoną jej część. Aby jednak całkowicie wyeliminować bryłę i doprowadzić konsekwentnie rzeźbę do czystych podziałów przestrzennych, autorka kompozycji unistycznych pokrywa płaszczyzny rzeźb kolorami według ściśle opracowanego systemu barw. Kobro twierdzi, że

„kolor dematerializuje rzeźbę”, że z ciała materialnego staje się ona wynikiem stosunków często przestrzennych.

Tak więc autorzy teorii rzeźby unistycznej dochodzą w końcu do sedna swej koncepcji charakteryzując rzeźbę jako dzieło, które nie jest kompozycją samą dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.

W wyniku pojmowania rzeźby jako kompozycji ustosunkowanej się do przestrzeni totalnej, rysuje się jasno różnica między rzeźbą unistyczną a obrazem unistycznym, który ograni-

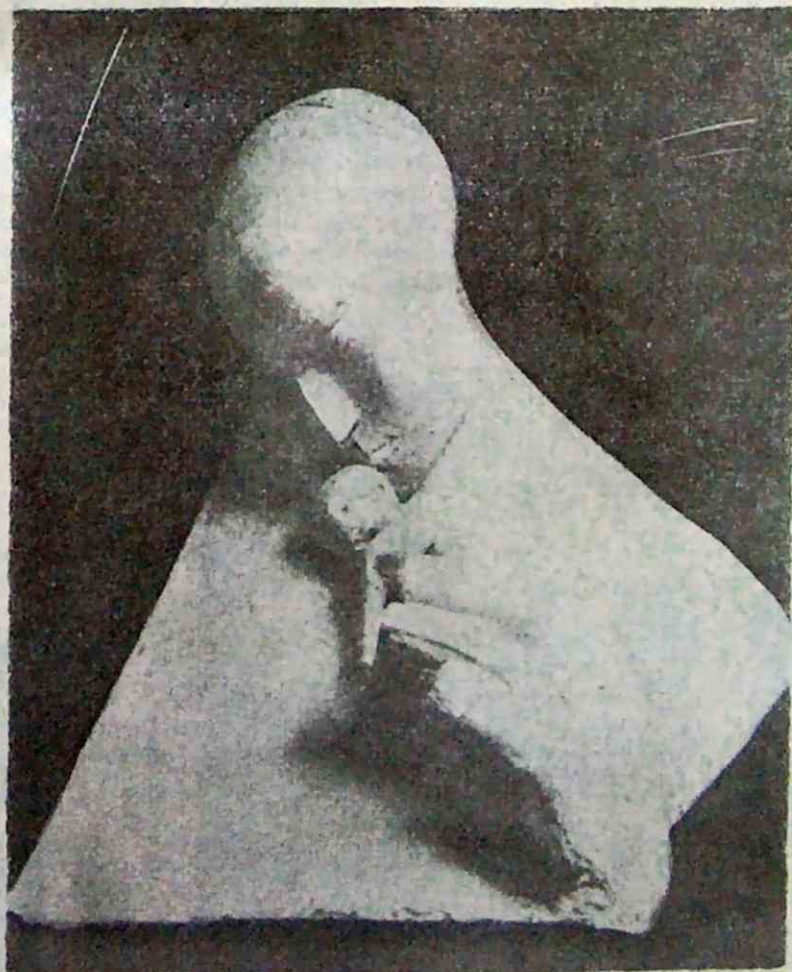
ważniejsze reguły dotyczące obliczania rytmu czasoprzestrzennego. Podstawą jest dowolny, lecz stały dla danego dzieła sztuki wymiar, tak że wszystkie wymiary dzieła sztuki są podzielne przez ten wymiar podstawowy.

Istotnym celem eksperymentów nad unistyczną kompozycją przestrzenną było znalezienie obiektywnych praw budowy rzeźby, a w konsekwencji operowanie tymi prawami przede wszystkim w architekturze, ponieważ „architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzeni”.

Czy Katarzyna Kobro znalazła owe ściśle zasady umożliwiające stworzenie doskonałej kompozycji przestrzennej? Czy nie prowadziła swych poszukiwań w zbyt jeszcze wąskich granicach? Czy przy ówczesnym stanie nauki i odmiennym niż dziś rozumieniu liczby znalezienie reguły ostatecznej było możliwe? Można mieć różne wątpliwości. Ale jedno jest pewne: Kobro nie zawahała się sprzeczyć swej koncepcji rzeźby w sposób zwarty i zdecydowany. To była niewątpliwie doktryna, ale jedna z tych doktryn, które — nie będąc dziś do przyjęcia w postaci obowiązującej recepty — stanowią konstruktywne przyjęcia w postaci obowiązującej rewi pami świadomego procesu tworzenia dzieła sztuki.

Trudno w tym artykule przedstawić wszystkie konsekwencje, jakie z teorii unizmu rzeźbiarskiego płynąć mogą dla rzeźby w naszych latach. Mogłyby one być zdumiewające, zwłaszcza dla teorii rzeźby współczesnej, co jednak, skoro teoria kompozycji przestrzeni Kobro i Strzemińskiego jest nieomal nie znana na świecie i w kraju, a w wielu wypadkach traktowana jest jako osobliwość lub herezja.

Poza twórczością Kobro, na terenie rzeźby polskiej okresu przedwojennego,



Xawery Dunikowski — „Technienie”, 1901

został pominięty żaden jej wygląd przy obchodzeniu jej z rozmaitych stron. Jednak ambitne zamierzenia Kobro sięgały znacznie dalej: chodziło jej nie tylko o horyzontalne perspektywy widzenia rzeźby przy obchodzeniu jej dookoła, lecz o jej wygląd ze wszystkich możliwych kierunków przestrzennych, a przede wszystkim chodziło jej o zupełnie ściśle i możliwie obiektywne określenie funkcji dzieła trójwymiarowego.

W związku z konkretnym aktem budowy kompozycji przestrzennej, Kobro za punkt wyjścia uznała obliczenie rytmu czasoprzestrzennego. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby. Strzemiński i Kobro przedstawili naj-

go, uwagę zwracać mogły już tylko nieliczne i nie tak zresztą doniosłe zjawiska. Jednak twórczość Marii Jaremy i Henryka Wicińskiego ratuje honor polskiej rzeźby tego okresu, kiedy przytłaczająca była dominacja rzeźbiarzy tradycyjnych, „twórców dętych pomników, wizerunków panów w wieku emeryckim” i kamiennych posągów zasłużonych ludzi. Kompozycje Marii Jaremy zbudowane z melodyjnych, rytmicznych form przestrzennych i powycie konstrukcje Wicińskiego bliskie kubizmowi i surrealizmowi — to były rzeczywiste poszukiwania w zakresie form przestrzennych, to była według słów Wicińskiego „rzeźba wzroku, a nie wspomnień młodej chwały czy wspomnień życia”.



Alina Sleska — „Propozycja architektoniczna”, 1960

„Kowalski nie goni za modą, za łatwymi efektami, on konsekwentnie kroczy swoją własną drogą”. Ileż razy czytałem podobne recenzje. I zawsze było tak samo. Szedłem na wystawę, gdzie się najczęściej okazywało, że owa własna droga to zwykła (często bardzo banalna) polna dróżka z brzoźką albo innym okazem rodzimej flory. Albo rodzimej fauny — wtedy zamiast brzoźki występował koń. Albo niezupełnie rodzimej flory czy fauny — wówczas obraz był zatytułowany „Paryż — widok z mostu”.

Zawsze na takich wystawach odnosiłem wrażenie, że cała impreza określana szumnie mianem realizmu tyle ma z tym pojęciem wspólnego, co portret pradziadka z herbem w rogu obrazu, wiszący na honorowym miejscu w pokoju mojego znajomego.

Na pewno jednak realistą najczystszej wody był zarówno „koniarz” Piotr Michałowski, jak i bracia Gierymscy, którym zdarzały się nie tylko konie, ale i brzoźki. O tych artystach nie pisało się jednak, że kroczą swoją własną drogą. Właśnie pogoń za modą im zarzucano. Byli oni wśród setek współczesnych sobie akademików zjawiskami wyjątkowymi.

wania obrazu ma swe źródło w polskim koloryzmie. Tylko, że Abramowicz woli kolor zgaszony, zmierzający ku popielatym szarościom. Trzeba przyznać, że obrazy jego są dyskretne i może przez to kulturalne. Należy jednak dodać, że tego rodzaju sztuki spotyka się dużo prawie na każdej z wystaw okręgowych. Jest to postawa malarska tak rozpowszechniona, że tylko z trudem można odróżnić autorów.

Malarstwo to jest jednak pożyteczne: niezła sztuka tego gatunku może bardzo skutecznie konkurować ze szmيرًا.

Jednocześnie z obrazami Abramowicza zaprezentowano w CBWA grafikę Zbigniewa Podciechowskiego. Z jednej strony mamy tutaj ekspresyjne wizje obozów koncentracyjnych (cykl „Wojna”), z drugiej prace, które można by poniekąd zaliczyć do grafiki bezprzedmiotowej. Wystawienie trzeciego cyklu, przedstawiającego zabytki Kalisza i Lublina, uważam za nieporozumienie, te akademickie studia architektury nic nie mówią o autorze, można je uznać najwyżej za próby zastosowania nowych technik (nitroseri-

III

kształty do pewnego stopnia antropomorficzne, jeden ze środkowych „pilifonów” trochę nawet przypomina Wenusa z Milo. Otóż takich i znacznie jeszcze bardziej realnych Wener można pod mikroskopem podpatrzeć dowolną ilość. „Pilifony” nie wyczerpują pomysłowości Podciechowskiego w tworzeniu nowych pejzaży. Tak, to nie jest abstrakcja, tylko nowa natura, którą artysta kształtuje mniej lub bardziej ekspresyjnie, pewnie w zależności od własnych wewnętrznych nastrojów, a także od przedziwnych figlików nitroseriografii.

Z wystaw, które niedawno odbyły się w Lublinie, chciałbym wymienić jeszcze jedną. Był to pokaz najmłodszej generacji artystów lubelskich, takich, którzy nie należą jeszcze do ZPAP, a trudno ich już zaliczyć do amatorów. Pokaz ten zainaugurował działalność wystawową klubu „Zamek” (przy Lubelskim Domu Kultury). Brały w nim udział głównie dwie grupy młodych artystów: „Dom” (skupiająca się wokół pracowni na Zamku) i „Inops” (studenci w większości historii sztuki).

„Dom” reprezentowany był na wystawie przez Jerzego Moszyńskiego, Leopolda Sarneckiego i Ryszarda Tkaczyka. Trójce tej patronował (miejscami dość wyraźnie) duch wielkiego Paula Klee, niezmiernie pociągała ich także wielka przygoda malarska, choć nie bardzo można się było zorientować jaka. W dość chaotycznych poszukiwaniach najczęściej było abstrakcji bezforemnej. Zdarzały się tu obrazki

kimś skryształizowanym obliczu twórczym. „Inops” jest grupą chyba tylko towarzysko ze sobą związaną, bo w malarstwie każdy robi co innego. Po- jako tako ukształtowanych artystów. Są nimi obaj graficy: Strzałkowski i Wzorek oraz malarz Kieraciński. Prace pierwszego z nich mają w sobie coś z żeber gotyckich, ale również coś z rozkawałkowanego systemu kostiumu człowieka jak w mocno zniekształconym Roentgenie. Jest tu na pewno i dość konsekwentna organizacja przestrzeni i ekspresja poszarpanych strzępów materii. Wzorek jest za to bardziej liryczny; łączy ze sobą skrajnie różne formy: czysto malarskie z linearnymi, całkowicie przedmiotowe z abstrakcyjnymi. Kieraciński szuka praw budowy obrazu w spiętrzonych masach pejzażu miejskiego z całą jego grą punktów świetlnych. Obejrzyjmy z zainteresowaniem następną wystawę „Inopsu”, może tym razem u ateistów



Zbigniew Strzałkowski — Kompozycja XXV, monotypia,

W wystawie brał jeszcze udział dymy niezrzeszony i jedyny prawdziwy amator — Tadeusz Siuda, fryzjer, który w wolnych chwilach maluje Siuda po okresie dynamicznych portretów uspokoił powierzchnię swoich obrazów, sprowadzając ją do lakonicznych, ciepłych płaszczyzn barwnych, którymi określa on bardzo uproszczone pejzaże i martwe natury.

Następnie eksponowano na Zamku prace bardzo wrażliwego Węgra — Laszlo Bornemiszy, o których recenzja ukazała się już w „Kamieniu”. Obecnie odbywa się pokaz obrazów-przedmiotów Jana Ziemskiego.

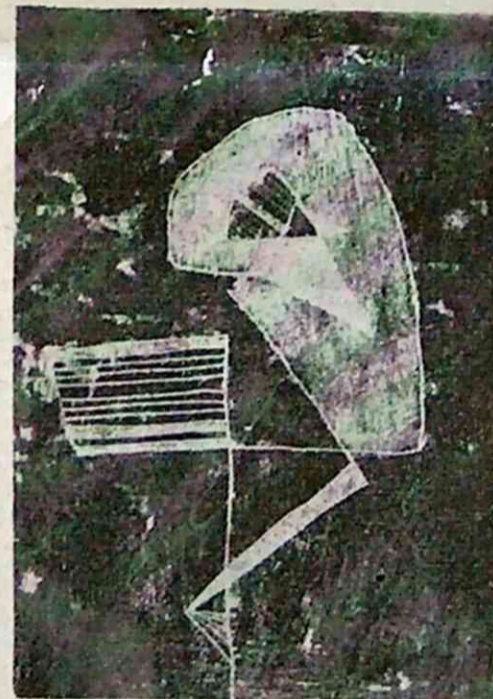
J. L.



Józef Abramowicz — „Konie”, akwarela, 1960

grafia), którymi zresztą Podciechowski operuje nie bez pewnej wirtuozerii.

W przeciwieństwie do wystawy sąsiedniej Podciechowskiemu nie można zarzucić braku pasji zarówno w poszukiwaniu nowych treści, jak i w zaangażowaniu się w słuszne sprawy. Mroczny świat krematoriów, egzekucji, wyludnionych miast znalazł tu swe ponure, bardzo przekonujące od-



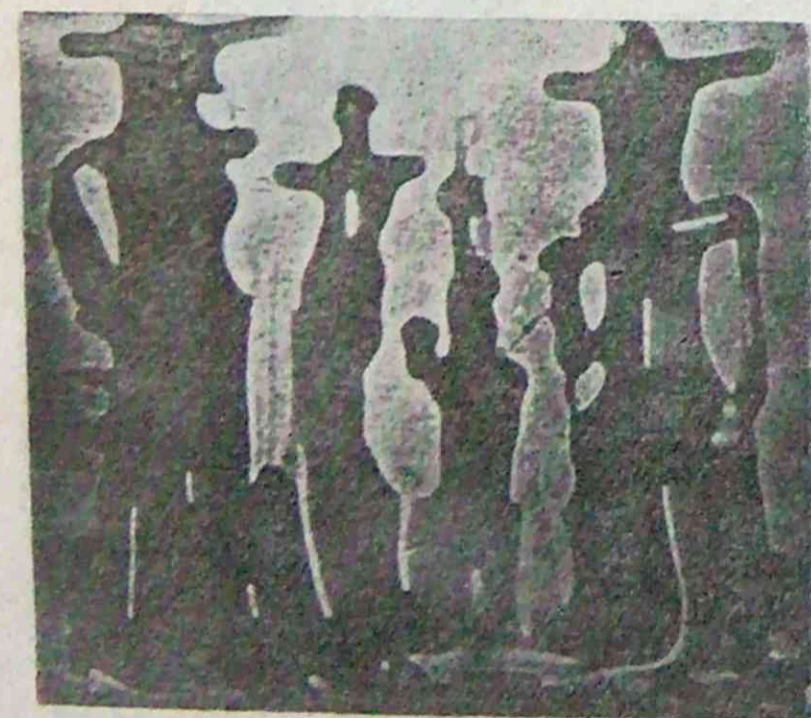
Józef Wzorek — Kompozycja z ptaszkiem, monotypia, 1960

bardzo ładne, świadczące o dużej wrażliwości ich autorów (szczególnie Moszyńskiego), z jakąkolwiek sensowną oceną tej trójki należy jednak poczekać do następnej wystawy, gdy „Dom” chociaż troszkę się umebliuje.

Grupa „Inops” jest bardziej znana. Od przeszło roku bombarduje publiczność lubelską coraz to nowymi wystąpieniami. O pierwszych wystawach (w klubie „Paxu” i na KUL-u) pisaliśmy już dawno w „Strukturach”. Potem otwarto pokaz grupy w warszawskim Klubie Inteligencji Katolickiej, po czym przyszła kolej na gmach Wojewódzkiego Ośrodka Propagandy Partyjnej. I nim publiczność zdolała obejrzeć już nowe prace zawisły tym razem na KUL-u. Po zgromadzeniu tak pikantnej kolekcji „salonów” wystawowych gościł „Inops” w klubie „Zamek” w następującym składzie: Mała Kaczmarek, Ryszard Rudaś, Antoni Spyra, Ryszard Kieraciński, Zbigniew Strzałkowski i Józef Wzorek. I tutaj trudno mówić o ja-

Refleksje, jakie mnie przed chwilą ogarnęły, powstały wskutek zwiedzania przeze mnie w CBWA wystawy Józefa Abramowicza, choć nie dotyczyły jej bezpośrednio, miały wbrew pozorom charakter ogólny.

Otóż Abramowicz maluje i rysuje pejzaże, martwe natury, portrety, przede wszystkim jednak konie. Robi



Zbigniew Podciechowski — „Pilifony”, nitroseriografia, 1960

to bardzo poprawnie, powiedziałbym nawet, dobrze. W konwencji, którą uprawia, nie można mu zarzucić. Umiejętnie operuje skrótami rysunkowymi, choć nie przejawia tendencji do linearyzmu nawet wtedy, gdy maluje akwarelą (tak sugerował ze złości przedmiotem anonimowy recenzent, przed którym chciałbym jednak ostrzec redakcję „Sztandaru Ludu”). Wprost przeciwnie: artysta przejawia temperament raczej malarski mieszczący się w tradycji Michałowskiego, może także Stanisławskiego. Ale to nie wyczerpuje genealogii: technika budo-

zwierciedlenie. Cykl ten jest, moim zdaniem, najlepszy z całego pokazu tego artysty. Jego ekspresja najwyraźniej zaciążyła nad resztą prac, tą którą można zaliczyć do sztuki bezprzedmiotowej. Tylko wtedy oczywiście, gdy będziemy tak podział forsować za wszelką cenę. Są to bowiem w dalszym ciągu mniej lub bardziej koszarne wizje rzeczywistości, która jeśli nawet nie istnieje realnie na ziemi, mogłaby z powodzeniem urealnnić się gdzieś w kosmosie; dziwne stwory, które artysta tak śmiesznie nazywa „Pilifonami”, mają przecież



Marian Iwanciów — Kompozycja antropomorficzna, tempera, 1960