Anna Lipa
Źródło: „Akcent” 1993 nr 1-2 (51-52)

Lubelscy Kolumbowie

„Zamek” - pod tą nieco archaiczną nazwą wystąpili w 1957 roku w Lublinie młodzi malarze i krytycy, którzy zawarli między sobą duchowy i faktyczny układ artystyczny. Na owoce tego związku nie trzeba było długo czekać, gdyż większość jego członków po bezbolesnym przejściu przez postkubistyczną deformację o surrealistycznych nalotach, przygodę z futuryzmem spontanicznym, a następnie intelektualnie zorganizowanym, doszła do własnej wersji malarstwa strukturalnego, niezależnie od prowadzonych w tym samym czasie działań na Zachodzie.

Wystąpienie ówczesnych młodych gniewnych wywołało burzę. Szczególnie wrzało w środowisku plastycznym, gdzie słyszało się różne plotki o tych wykolejeńcach, posądzenia o bluffowanie. Miejscowe gazety - z wyjątkiem „Kameny” - milczały, publiczność obrzucała „barbarzyńców” błotem, podczas gdy tacy krytycy jak Ludwiński, Bogucki i Woźniakowski chwalili i propagowali osiągnięcia „młodych ludzi wielkich ambicji”.

Dokonania artystyczne i teoretyczne „Zamku” nie zostały do tej pory w Polsce w pełni docenione i rozpropagowane, nawet w kręgach związanych z ruchem awangardowym.

Chociaż „Zamek” nie obchodzi dziś żadnego jubileuszu, warto przypomnieć historię grupy, spróbować określić na czym polegał jej fenomen oraz co pozostało z burzliwej i zawikłanej egzystencji tego pokolenia. Ponadto sprzyja temu analogia tamtych czasów „odwilży” z naszymi, w których widać podobne łaknienie wolności i prawdy.

Zaistnienie i sukces artystyczny „Zamku” możliwe były tylko za sprawą ściśle określonego czasu historycznego, który spowodował zmianę sytuacji społeczno-politycznej kraju oraz ważnych wydarzeń, jakie miały miejsce około 1955 roku w sztuce polskiej i światowej. Po latach wszechogarniającego stalinizmu, od 1955 roku zaczynał pękać jednolity system obejmujący całość życia, a więc i sztuki. Środowiska twórcze i intelektualne ze szczególną siłą odczuwały skutki separacji polskiego życia artystycznego od światowych nurtów. Stało się sprawą oczywistą, że jedynie przy zetknięciu z awangardową sztuką innych krajów może nastąpić dysfuzja i likwidacja peryferyjności naszej plastyki.

Podczas gdy na Zachodzie już dawno trwał zwycięski pochód surrealizmu (1954 - powstanie

grupy Phases) i sztuki informel czyli abstrakcji bezforemnej (1954, wystawa *L 'art informel* w Galerie Rire Droite w Paryżu), u nas nastąpiło zjawisko jedyne w swoim rodzaju. Odżyły i nałożyły się na siebie wszystkie teorie awangardy artystycznej XX wieku: futuryzmu, kubizmu, nadrealizmu, konstruktywizmu, abstrakcji geometrycznej, niegeometrycznej, nawet - impresjonizmu.

W większości tęsknoty młodych kierowały się w stronę postkubistycznego malarstwa francuskiego, głównie Picassa i Matisse'a, ponieważ tylko ekspresyjno-deformujące środki mogły najpełniej wyrazić egzystencjalistyczny niepokój. Wizyta Diego Risery w Polsce spowodowała popularność współczesnej grafiki meksykańskiej, lansującej „swoistą", „realistyczną" deformację. Podobnie deformacja w anegdocie i dysonansach barwnych w malarstwie Grottusa ze szczególną siłą przemawiały do wyobraźni młodych twórców. Ekspresjonizm preferowała również ówczesna prasa, lecz był to pewien określony rodzaj ekspresjonizmu (typu Kollwitz, Brecht, rewolucyjny drzeworyt chiński). Drugim nowoczesnym środkiem wyrazu w sztuce stała się metafora, niewątpliwie pod wpływem ożywienia ruchu surrealistycznego, ale i mająca swe źródła w funkcjonującym od dawna w naszej plastyce romantycznym modelu dzieła metaforycznego o przewadze czynników emocjonalnych. Zarówno ekspresyjne deformacje jak i metafora sprzyjały nie tylko wyrażaniu różnorodnych postaw artystycznych, ale i plastycznych.

Pierwszym symptomem przełamania zalecanej „nowometody" w plastyce było otwarcie 21 lipca 1955 r. Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki urządzonej w budynku warszawskiego Arsenału pod hasłem „Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi", zorganizowanej z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Arsenał po raz pierwszy publicznie zdemaskował bezideowość i amoralność urzędowego socrealizmu. Nie posiadał sprecyzowanego programu artystycznego, jednakże występując przeciw estetyce kolorystów i socrealizmu wysunął koncepcję sztuki jako poszukiwania prawdy własnego przeżycia poprzez wolną od wszelkich dyrektyw formę. Zwątpienie w jedną prawdę artystyczną zrodziło swoisty ekspresjonizm nazywany przez ówczesną prasę przerysowaniem lub barbaryzmem. Najczęściej powtarzanymi zarzutami w stosunku do Arsenału były: zależność od kierunków zachodnioeuropejskich, „formalizm", antyestetyzm oraz skłonność do nadmiernej publicystyki. Zły mit Arsenału ukuwali szczególnie ci, którzy chcieli widzieć w nim jedynie wystąpienie grupy „żydowsko-meksykańskiej". Arsenał po raz pierwszy publicznie postawił sprawę ratowania moralnego oblicza polskiej sztuki.

Członkowie Grupy Krakowskiej spodziewając się po Arsenale manifestacji neo-socrealizmu nie wzięli w niej udziału (wyjątek Tchórzewski i Tarasin) i w cztery miesiące później zorganizowali własną ekspozycję w Domu Plastyka w Krakowie. Większość artystów tej grupy przyjęła postawę surrealistyczno-ekspresyjną i wystąpiła z problematyką sensu stricte malarską.

W opozycji stanęli również artyści warszawscy z „Grupy 55” i jeszcze w tym samym roku utworzyli kontrekspozycję w Salonie „Desy” na Starym Mieście. Przeciwstawiając swój program ekspresjonistycznej emocjonalności środowiska arsenałowego postulowali związany ze światopoglądem materialistycznym program dążenia do sztuki intelektualnej operującej obrazem metaforycznym, kształtowanym w oparciu o doświadczenia zarówno konstruktywizmu jak i nadrealizmu.

Lublin w latach szalejącego stalinizmu był - jak pisała Anna Ptaszkowska- ziemią przychylną. Wschodnia prowincja chroniła instynktownie zagrożone wartości; artystyczna bezinteresowność lubelskiej inteligencji, respekt dla dziwactwa i różnorodności, niedzielne oko na Kazimierz nad Wisłą, KUL, gdzie sadowiły się wyrzutki z państwowych uniwersytetów.[1]

Układ sił w lubelskim środowisku plastycznym tego czasu nie był dla przyszłych „zamkowiczów” zbyt korzystny. Mocne pozycje, podobnie jak przed wojną, zajmowali ciągle realiści i koloryści.

Awangarda pojawiła się w Lublinie dopiero wraz z powstaniem grupy „Zamek”, chociaż znamiona awangardowości nosiły już wcześniej syntetycznie traktowane kompozycje Eugeniusza Waleszyńskiego oraz inspirowane kubizmem w redakcji Legera obrazy Mariana Tomaszewskiego. Nurt postkubistyczny zapoczątkowany przez Tomaszewskiego podjęty został dopiero w połowie lat pięćdziesiątych przez Jarosława Łukowskiego, Stanisława Brodziaka i Władysława Filipiaka. Wobec braku miejscowej tradycji przyszli „zamkowicze” musieli zaczynać samodzielnie, podejmować od nowa swoje zmagania z tworzywem malarskim w świeżo otwartych rejonach tzw. sztuki nowoczesnej.

W Lublinie aktywność „nowoczesnych” ujawniła się jeszcze przed powstaniem grupy „Zamek”, kiedy 19 lutego 1956 roku w Miejskim Domu Kultury otwarto Wystawę Plastyków Amatorów i Nikifora. Tak jak przewidywał Jerzy Ludwiński wystawa odegrała poważną rolę w rozwoju ruchu amatorskiego w Lublinie[2], gdyż stała się inspiracją do powstania Koła Młodych Plastyków pod przewodnictwem Przemysława Zwolińskiego.

Koło powstało 4 marca 1956 r. przy Miejskim Domu Kultury, a jego członkowie obok działalności wystawienniczej koncentrowali się głównie na organizowaniu prelekcji i dyskusji poświęconych sztuce nowoczesnej. Lista założycieli KMP obejmowała 21 nazwisk głównie historyków sztuki i absolwentów Liceum Sztuk Plastycznych, chociaż pojawił się również na niej

1 A. Ptaszkowska: *Przestrzeń sztuki i życia*, (w:) Katalog: Galeria „Krzywe Koło”. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa lipiec - wrzesień 1990.
2 J. Ludwiński: Wstęp do katalogu: *Wystawa Plastyków Amatorów i Nikifora*. Lublin 1956.

student biologii i fryzjer. W składzie trzyosobowej komisji artystycznej znalazł się m. in. Jerzy Ludwiński, a opiekunem KMP z ramienia ZPAP został Wiktor Ziółkowski. Rozmowy członków koła toczyły się często z udziałem Jacka Woźniakowskiego, wykładającego na sekcji historii sztuki KUL, z której wywodziło się również grono młodych krytyków, takich jak: Jerzy Ludwiński, Maria May, Hanna Ptaszkowska i Janina Stasiakówna, patronujących poczynaniom tej organizacji. Już w kwietniu KMP brało udział w powołaniu Klubu Młodej Inteligencji, stając się jego sekcją. Jedyną organizacją, która z nie ukrywaną niechęcią traktowała KMP, okazał się ZPAP. Efektem współpracy z innymi środowiskami młodej awangardy - postulowanej przez J. Ludwińskiego - była wystawa „Grupy 55" otwarta we wrześniu 1956 r. w klubie PKiST.

KMP zorganizowało trzy wystawy, z których ostatnia w lutym 1957 r. w salach CBWA okazała się ostatnim faktycznym (i publicznym) przejawem działalności tego stowarzyszenia.

Zaraz po lutowej wystawie, prawdopodobnie w marcu 1957 r. ukonstytuowała się grupa „Zamek". Utworzyli ją co prawda byli członkowie KMP, ale była to już zupełnie inna organizacja o czysto artystycznym profilu. W skład grupy weszli: Włodzimierz Borowski, Jerzy Durakiewicz (ps. Jerzy Marek), Tytus Dzieduszycki (ps. Sas), Ewa Jaroszyńska (ps. Jarewa), Ryszard Kiwerski, Mirosław Komendecki, Leszek Kosiński, Krzysztof Kurzątkowski, Stanisław Michalczuk, Lucjan Ocias, Józef Tarłowski, Jan Ziemski i Przemysław Zwoliński (ps. Michał Sadlej). Najstarszym i zawodowym plastykiem w grupie okazał się Ziemski (ur. 1920), a najmłodszymi: Jaroszyńska (ur. 1936) oraz Dzieduszycki i Durakiewicz (obaj ur. 1934). Geneza nazwy „Zamek" była prozaiczna. Grupa Młodych Plastyków przybrała ją po otrzymaniu od ówczesnego kierownika MDK, pani Aliny Szczepkowskiej, pracowni na Zamku Lubelskim. Charakterystyczną cechą grupy była nieustanna cyrkulacja: wystawy, zjazdy, sympozja, plenery - słowem wszystko, co dawało okazję do spotkań i dyskusji.

Pierwsza wystawa grupy odbyła się w warszawskiej galerii „Krzywe Koło" w maju 1957 r. i była powtórzeniem wystawy z lutego. Z okazji tej wystawy J. Ludwiński chwalił lubelskich autorów za różnorodność postaw artystycznych oraz brak buntu (kojarzonego głównie z ekspresjonistyczną deformacją), a także za dążenie do precyzji „sformułowań plastycznych".[3]

Po warszawskiej wystawie „Zamek" zmalał do kilku osób, które podjęły fascynującą, choć ryzykowną wyprawę w kierunku sztuki strukturalnej. Trzon grupy w tym czasie stanowili Borowski, Dzieduszycki i Ziemski. W 1957 r. młodzi artyści eksponowali swoje prace jeszcze w Białymstoku i Lublinie.

Kolejna ważna wystawa miała miejsce we wrześniu 1958 r. ponownie w galerii „Krzywe Koło"

3 Ten sam, *Wystawa grupy „Zamek"*, „Życie Literackie" 1957, nr 21, s. 7.

na zaproszenie warszawskich przyjaciół z „Grupy 55”. Wkładkę poetycką do katalogu stanowił wiersz Mirona Białoszewskiego jako wyraz sympatii dla osiągnięć tego poety, zarówno ze strony Galerii Sztuki Nowoczesnej, jak i ze strony grupy „Zamek”.[4]

W grudniu 1958 r. prace młodych twórców lubelskich zaprezentowane zostały publiczności krakowskiej w Pałacu Sztuki, by w listopadzie 1959 r. ponownie powrócić do Warszawy na III Ogólnopolską Wystawę Sztuki Nowoczesnej w „Zachęcie” (wystawa ta dzięki inicjatywie J. Ludwińskiego sprowadzona została w styczniu 1960 r. do Lublina). Janusz Bogucki uznał obrazy-przedmioty eksponowane na tej wystawie za ryzykowne i dyskusyjne, a za zbyt wczesną ocenę, czy tworzą jakieś wartości odrębne i samodzielne w stosunku do rzeczy analogicznych za granicą. Ponadto dodał, że prace ich wskazują jedynie na formowanie się czegoś w rodzaju ideologii artystycznej.[5] Dzięki pomocy związanego z grupą „Phases” krytyka Eduarda Jaguera, Borowski, Dzieduszycki (pod pseudonimem Sas) i Ziemski reprezentowali grupę „Zamek na dwóch wystawach w Paryżu, z których pierwsza odbyła się w listopadzie 1959 r. w galerii Georges Full. Drugą wystawę otwarto w czerwcu 1960 r. w galerii Le Ranelagh Cinema D'art et D'essai przy Rue des Vignes, którą anonsowały artykuły Jean Clarens-Lamberta i Aleksandra Hanisza we „France Observateur” z 2 VI 1960 r. oraz artykuł Eduarda Jaguera w majowym numerze „Cahiers du Musee de Poche” z 1960 r. pt. *Polska awangarda: struktura i dynamika.* Duże znaczenie wszyscy trzej krytycy przypisywali grupie „Zamek” widząc w niej odważnych eksperymentatorów, którzy wkroczyli na drogę sztuki abstrakcyjnej. Jaguer pisał ponadto: Waga, jaka przywiązuje, zwłaszcza Borowski, do ruchu (...), dążenie u Sasa by obalić przegrody oddzielające malarstwo od rzeźby, troska wreszcie, u Ziemskiego, by podpatrzeć sekrety, tajemną siłę ciążenia materii malarskiej (...) wszystko to sprawia, że ci trzej malarze działają jako partyzanci w tych sferach sztuki nieprzedstawiającej, które w znacznej mierze pokrywa (...) cień Dada i które ożywia przykład Marcela Duchampa.[6]

Wystawa ta była faktycznie ostatnim wspólnym wystąpieniem grupy „Zamek”, chociaż oficjalnie nigdy jej nie rozwiązano. Członkowie rozproszywszy się po różnych miastach wnieśli w nowe środowiska twórczy wkład i ferment przyspieszający tempo zmian. Co było przyczyną rozpadu dokładnie nie wiadomo. Nieporozumienia na tle organizacyjnym czy niedomówienia powstałe w związku z zaproszeniem niektórych tylko członków „Zamku” do wzięcia udziału w wystawach we Francji wydają się być tylko pretekstem do naturalnego zakończenia działalności grupy. Być może młodym twórcom potrzebny by! okres oddechu, rozważań, przewartościowań i refleksji. Moment ku temu był właściwy, gdyż zbiegł się z ogólnym okresem stagnacji w polskiej

4 Katalog: *Grupa „Zamek”.* Galeria Sztuki Nowoczesnej „Krzywe Kolo”, Warszawa 1958.
5 J. Bogucki - „Życie Literackie” - za: „Struktury” 1959, nr 6, s. 1
6 Cyt za: J.K.: *Le miracle polonaise.* „Życie Literackie” 1960, nr 36, s. 11.

sztuce tego czasu.

Jeszcze w 1957 r. grupę opuścili Tarłowski, Kurzątkowski i Ocias, aby prowadzić samodzielne poszukiwania twórcze, oraz Michalczuk, który zajął się pracą badawczą. Komendecki, Zwoliński i Kiwerski opuścili Lublin w 1959 r. W tym samym roku Dzieduszycki zamieszkał w Paryżu, gdzie miał wystawy indywidualne oraz uczestniczył w wystawach grupy „Phases". Zginął tragicznie w wypadku samochodowym w 1973 r. Borowski przeniósł się do Warszawy, gdzie do dzisiaj aktywnie uczestniczy w stołecznym życiu artystycznym. Z dawnych członków grupy „Zamek" w Lublinie pozostali jedynie Ziemski (zm. 1988). Durakiewicz i Kurzątkowski.

W ciągu trzech lat działalności grupa „Zamek" nie sformułowała programu artystycznego na piśmie, chociażby w formie manifestu. Nie znaczy to jednak, że takiego programu nie wypracowała.

Już na początku swojego istnienia w jednym z katalogów wystaw młodzi twórcy przedstawili swoje *credo*:

Grupa młodych plastyków nie posiada ściśle sprecyzowanego programu artystycznego. Jej geneza wiąże się z chęcią podjęcia walki przeciwko u nas uznawanej sztuce akademickiej: przede wszystkim XIX-wiecznemu naturalizmowi i postimpresjonizmowi. Ogólną tendencją jest dążenie do nowoczesności, rozumianej jako duża różnorodność postaw artystycznych. Młodzi plastycy korzystają z doświadczeń różnych kierunków: kubizmu, abstrakcjonizmu, naturalizmu, taszyzmu itp.[7]

Tak ogólnikowo postulowana nowoczesność przerodziła się około 1958 r. w wyraźny program artystyczny. Chodziło o to - jak pisał Jerzy Ludwiński - by stworzyć plastyczny ekwiwalent świata, dlatego (...) trzeba skończyć ze wszystkimi sztucznościami kopiowania świata widzialnego, z całą iluzją i ekwilibrystyką wynikającą ze złego dopasowania skomplikowanej rzeczywistości do płaskiego prostokąta płótna. Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu jak twory natury i tkwiącymi w świecie jak inne przedmioty.[8] Wobec malarstwa informel i wszelkich odmian abstrakcji lirycznej grupa określiła się jako nowa awangarda postulując autonomie dzieła sztuki.

W ówczesnych rozważaniach teoretycznych lubelskich plastyków pojawiły się różne i zaskakujące propozycje. Ziemski myślał o zbudowaniu obrazu, którego nie można zobaczyć. Mógłby to być np. tryptyk o zamykających się skrzydłach w miarę zbliżania się widza. Proponował też obrazy zmieniające barwy - wykorzystujące zjawiska chemiczne - obrazy oddychające, swego rodzaju płuca. Ludwiński marzył o obrazie zbudowanym wyłącznie z samych cząstek materii tzn.

7 Katalog: *Młodzi Plastycy.* Lublin 1956
8 J. Ludwiński: *Młodzi ludzie wielkich ambicji*, „Polska" 1961, nr 10 s. 20.

takim, który byłby równocześnie niczym i czymś. tzn. którymś z elementów rzeczywistości materialnej. Borowski stworzył projekt reagującego na obecność człowieka „organizmu”, którym mogłoby obrosnąć wnętrze galerii. Ponadto myślał o konstruowaniu „komeostatów” - obrazów mogących samodzielnie się poruszać i „zachowywać” w sposób zupełnie nieprzewidziany przez autora. Z „Zamkiem” zaprzyjaźniony Olgierd Sawicki, młody malarz warszawski, proponował zaprogramowane manekiny, które stworzyłyby swego rodzaju environment czy też obrazy-rośliny, zmieniające wciąż swoją formę. Wszystkie te propozycje pozostały jedynie w formie zapisów i szkiców, gdyż ich wykonanie przerastało możliwości autorów.

Lublinianie stopniem świadomości plastycznej dystansowali swoich kolegów z innych grup awangardowych tego czasu, głównie dzięki współpracującym z grupą młodym krytykom jak: Jerzy Ludwiński (główny teoretyk), Urszula Czartoryska, Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Stanisław Michalczuk. W burzliwych dyskusjach obok wymienionych krytyków i plastyków często brał udział Jacek Woźniakowski. To właśnie dzięki niemu młodzi artyści mieli kontakt z zachodnią prasą, m.in. z angielskim czasopismem „Studio”[9].

Teoretyczne uzupełnienie działalności grupy stanowiły „Struktury”, plastyczny dodatek do lubelskiej „Kameny”, redagowany przez Ludwińskiego. Obok „Plastyki” i studenckiego miesięcznika ,.Zebra” wydawanych w Krakowie, „Struktury” były najmłodszą i najkrócej ukazującą się publikacją periodyczną poświęconą plastyce, wydawaną w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. W latach 1959-1961 wydano 11 numerów „Struktur”, które współredagowali krytycy związani z „Zamkiem”, a artykuły publikowali w nich m.in. J. Bogucki, J. Madejski, A. Wojciechowski i M. Tchorek. Głównym założeniem pisma obok przedstawiania teorii, którą starał się urzeczywistniać „Zamek”, była walka z estetycznym konserwatyzmem o swobodny rozwój nowoczesnej twórczości.

Konsekwentna realizacja założeń grupy doprowadziła jej członków około 1958 roku do tworzenia nowych struktur materii, tymczasem w latach 1956-1957 młodzi artyści zaczynali „od nowa”, nie inaczej niż poznańska „Grupa R-55” czy warszawska „Grupa 55”. Podobnie jak gdzie indziej, dominowały tu tendencje do ujęć przedmiotowo-metaforycznych. Doskonałymi przykładami mogą tu być Kompozycje Ziemskiego, w których postacie o wydłużonych szyjach i twory będące kombinacją cech ludzkich i zwierzęcych zrośniętych razem jak w „zbitkach sennych” przenikały się ze ściśle określonymi strukturami geometrycznymi. Podobnie dwaj pozostali surrealiści, Komendecki (*Sen pijanej praczki*) i Sadlej (cykl *Potentia otiam*), każdy na swój sposób przetwarzał poetycką fantastykę nadrealizmu. Borowski podejmował już wówczas eksperymenty z

9 Relacja ustna: Włodzimierz Borowski. kwiecień 1992.

kręgu malarstwa informel, a Dzieduszycki wykazywał skłonności do geometrycznego przedstawiania wciąż jeszcze przedmiotowych układów kompozycyjnych. Podobnie pozostali członkowie grupy, Durakiewicz - najbardziej „kameralny liryk", Jaroszyńska, Kiwerski i Zwoliński, zaczynali od postkubistycznej deformacji o surrealistycznych nalotach, by przejść trudną, wieloetapową drogę do taszyzmu. Jedynie Kurzątkowski najdłużej pozostawał wierny malarstwu przedstawieniowemu w drobnych temperach o nieregularnych formatach.

Następnie większość młodych twórców szybko i gładko przeżyła etap „taszyzmu spontanicznego", aby zaraz odkryć uroki „taszyzmu intelektualnie zorganizowanego". Stąd poprzez coraz śmielsze eksperymenty w dziedzinie faktury wiodła prosta droga do tworzenia „obrazów-przedmiotów". Od przełomu 1957-1958 r. grupa „Zamek" grawitowała ku różnym formom malarstwa materii i strukturalizmu, jednakże główny przełom był dziełem Ziemskiego, Borowskiego i Dzieduszyckiego. Przed przystąpieniem do analizy ewolucji informelu do malarstwa materii u poszczególnych twórców warto przypomnieć ogólną genezę sztuki strukturalnej.

Zdaniem Andrzeja Turowskiego sztuka materializacji obejmuje dzieła, których struktura opiera się na priorytecie jednego z jej głównych elementów tj. materii (pozostałe elementy to kreacja, forma, idea porządkująca). Ponadto jest skrajną konsekwencją „systemu nachylonego na obraz", gdzie nowy przedmiot wykonany przez artystę po raz ostatni mówi jeszcze o sobie samym. Wybór materiału jako fragmentu natury jest podporządkowany estetycznemu lub ideowemu walorowi konstrukcji artystycznej. Praźródeł tego typu poszukiwań dopatrywać się możemy w formule malarskiej Maurice Denise'a, która częściowo wykorzystana w koncepcji „sztuki konkretnej" kręgu Doesburga doprowadziła w końcu lat pięćdziesiątych naszego wieku do obrazów Dubuffeta, Fautiera, Burriego, a w Polsce do poszukiwań artystycznych lubelskiego „Zamku".[10]

Malarz dążący do uzyskania autonomii przedmiotu sztuki musi przezwyciężyć parę istotnych problemów. Po pierwsze powinien zerwać z koncepcją dwuwymiarowości i płaskości obrazu jako „jedności w wielości", jako zestroju barw i kształtów (realnych czy fikcyjnych). Po drugie musi wyeliminować iluzję głębi przestrzeni, której ostatnią formą jest głębia w obrazie abstrakcyjnym. Następnie, aby stworzyć przestrzeń konkretną powinien na jej miejsce wprowadzić elementy wypukłe, motyw płaskorzeźby, faktury. W najbardziej oryginalny sposób uporali się z tym problemem Ziemski i Borowski.

Pierwszy etap pracy Borowskiego polegał na ewolucji od mocnych kontrastów barwnych do monochromatycznych pulsacji materii w ciemnych obrazach, w których zróżnicowanie kolorów zastąpione zostało przez zróżnicowanie faktur. W drugim etapie artysta stopniowo likwidował

10 A. Turowski: *Propozycja systematyki sztuki aktualnej*, (w.) Katalog: Przestrzeń ruch - światło. Wrocław 1968.

kompozycję obrazu, dlatego eliminował z niego wszystkie mocniejsze akcenty formalne, symetrię sprowadzał do prostego podziału płaszczyzny płótna na dwie równe części i dążąc do całkowitego zaniku złudzenia tła akcentował brzegi (czasem przy pomocy tzw. ząbków). W ten sposób przeobrażony obraz stawał się autonomicznym wobec otaczającego świata przedmiotem wykonanym z materiału.

Ziemski w początkowej fazie rozbijał powierzchnie swoich kosmicznych obrazów setkami plamek analitycznych regularnie wypełniających tkankę dzieła, tak że znikały granice pomiędzy cząstkami, a obraz osiągał jedność prawie unistyczną. Artysta uchronił się jednak przed niewiadomą wyprawy w bezkształtne i anonimowe przestrzenie materii poprzez eliminację iluzji głębi w obrazach „unistycznych". W zamian wprowadził imitację chropowatości zastąpioną z czasem chropowatością prawdziwą - strukturalną.

Długie poszukiwania w kręgu malarstwa materii uwieńczone zostały sukcesem w postaci *Artonów* Borowskiego i *Formur* Ziemskiego. Powstałe w 1958 roku *Artony* to pulsujące światłem elektrycznym obrazy w kształcie koła, które zautonomizowały się dzięki wprowadzonemu ruchowi, przez co jeszcze bardziej upodabniały się do żywych organizmów. W następnym etapie *Artony* w formie nieregularnych struktur z tworzyw sztucznych stanowiły rodzaj „quasi-rzeźb" możliwie najbardziej zdekomponowanych i odszlachetnionych w sensie malarskim, a ich zdeorganizowana materia pulsowała wewnętrzną cyrkulacją świateł.

Hanna Ptaszkowska stwierdziła, że Borowski „zgrzeszył świadomością". W pewnym okresie zrozumiał kierunek dalszego rozwoju sztuki, a może nie tylko sztuki i tę świadomość zademonstrował w swoim malarstwie. Jego obrazy, to pod plastikową siatką rozświetlające się punkty, które odkrywają właściwości warsztatu technicznego - mechanizm elektronowych połączeń bliski jest niebezpiecznej wizji uniwersalnych art-organizmów z pogranicza science fiction, czy raczej art fiction.[11]

Na przełomie 1958 i 1959 r. Ziemski rozpoczął cykl kilkudziesięciu Formur - obrazów-płaskorzeźb. W Formurach gipsowa erozja tworzyła nieoczekiwane, zastygłe w bezruchu, ekspresyjne w swojej hieratyczności pasma materii. Analogicznie powtarzane, rozczłonkowane formy, które wyrastały z płaskiego tła kompozycji tworzyły początkowo podziały zbliżone do geometrycznych, w czym zaznaczyła się inspiracja twórczością Mondriana. W późniejszych kompozycjach owe gipsowe reliefy o organicznej, materialnej, swobodnej kompozycji przybierały czasem postać glazurowanych cacek, w które artysta wtapiał kolorowe kamyki. Innym razem były

11 H. Ptaszkowska: *Dobre malarstwo i art fiction*. „Struktury" 1959, nr 6, s. 15.

to tablice o łagodnym labiryncie gipsowych spirali.[12]

Formury eksponowane na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1959 r. - zdaniem Jacka Woźniakowskiego - miały wyraz bardzo odrębny, był w ich monotonii trochę sardoniczny, trochę melancholijny humor.[13]

Te same obrazy ustawione na pokazie w CBWA w Lublinie (10 XI 1959 r.) po prostu na podłodze, przypominały J. Ludwińskietnu raczej jakieś prehistoryczne pomniki, stare tablice nagrobne, mumie egipskie i kokony gigantycznych owadów niż obrazy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.[14]

Warto tu przypomnieć także eksperymenty w dziedzinie faktury prowadzone przez Dzieduszyckiego, trzeciego członka „Zamku" dążącego do uzyskania autonomii obrazu. Poziom jego prac był najmniej wyrównany. Często wklejał w płótno żużel, kawałeczki deseczek czy płyty pilśniowej, następnie pokrywał je grubo farbą olejną, a na koniec pociągał całość lakierem. Od 1958 r. tworzył kreacje ze szkła piankowego - przedmioty posiadające ciekawą formę oraz charakteryzujące się silną ekspresją.[15]

Za szczytowe osiągnięcie poszukiwań artystycznych „Zamku" należy jednak uznać Artony Borowskiego i Formury Ziemskiego. W tych dziełach obaj artyści stali się demiurgami podobnymi naturze. Obrazy te przestały powielać iluzję otaczającego świata i przeobraziły się w przedmioty konkretne, istniejące tak samo niezależnie jak inne przedmioty i twory natury. Były więc w sposób bezpośredni związane z rzeczywistością i powodowały u jej Odbiorców inne, nowe spojrzenie na otaczający świat.

Strukturalizm „Zamku" w późniejszych ocenach był często deprecjonowany jako wtórny w stosunku do prowadzonych w tym samym czasie podobnych poszukiwań na Zachodzie. Już w 1959 r. J. Ludwiński zaznaczył, że... sztuka Jana Ziemskiego mimo całej jej odkrywczości, nie jest czymś wyjątkowym. Podobne problemy plastyczne podejmują równolegle artyści na calym świecie: Wlosi (Burri, bracia Pamadoro), Hiszpanie (Tapies, Quixart, Turcios), Japończycy (Soto, Haeda), Niemcy (Kalinowski), Polacy (Borowski, Dzieduszycki, Kiwerski, Piasecki, Beksiński, Kierzkowski).[16]

Zdaniem Tadeusza Mroczka poszukiwania strukturalne „Zamku" przebiegały prawie równolegle z poszukiwaniami w Hiszpanii, czego dowodem może być podawana za A. Cerni data przełomu w malarstwie Antonio Tapiesa, twórcy strukturalizmu hiszpańskiego, przypadająca na lata

12 J. Ludwiński: Jan Ziemski. *Przeciw abstrakcji bezforemnej.* „Struktury" 1959, nr 7, s. 10.
13 J. Woźniakowski: O III Wystawie Sztuki Nowoczesnej. „Tygodnik Powszechny" 1959, nr 39, s. 6.
14 J. Ludwiński: *Młodzi ludzie wielkich ambicji*, op. cit.
15 W. Borowski: *Tytus*. „Kamena" 1971, nr 8, s. 3.
16 J. Ludwiński: J*an Ziemski. Przeciw abstrakcji bezforemnej*, op. cit.

1953-1955.[17] Środowisko lubelskie poznało z reprodukcji malarstwo Tapiesa dopiero po Biennale Weneckim w 1958 roku, a więc w momencie, w którym Strukturalizm grupy „Zamek" został już wypracowany. Jak wspomniałam wcześniej młodzi twórcy mogli mieć wcześniejszy kontakt z zachodnimi czasopismami dzięki Jackowi Woźniakowskiemu, jednakże stopień ewentualnych inspiracji jest trudny do ustalenia i pozostaje w sferze przypuszczeń.[18]

W 1968 r. H. Ptaszkowska na łamach „Współczesności" tak zrekapitulowała wystąpienie „zamkowiczów" w latach 1958-1959: *Sztuka strukturalna zaistniała w Polsce w dwóch nurtach. Pierwsze próby tego rodzaju robione były przez artystów z lubelskiej grupy „Zamek", przede wszystkim Włodzimierza Borowskiego i Jana Ziemskiego. Były to próby samodzielne i równolegle w czasie do analogicznych poszukiwań na Zachodzie. Był to ostatni kierunek, który w Polsce określił się i uzasadnił teoretycznie*.[19]

Zdaniem Antoniego Dzieduszyckiego polski Strukturalizm został sformułowany niezależnie od siebie w kilku ośrodkach (ale pierwszeństwo i to w skali światowej przypada niewątpliwie grupie „Zamek").[20] Podobnie Alicja Kępińska .wymienia jako pierwsze poczynania strukturalne „Zamku" i wskazuje na jego pionierski wysiłek w tworzeniu obrazu rzeczywistości samej w sobie.[21]

Zrozumienie roli strukturalizmu wypracowanego przez „Zamek" może okazać się kluczem do późniejszej działalności artystów z nim związanych. Większość z nich stosunkowo szybko stłumiła swój pierwotny rozmach, z wyjątkiem Borowskiego i Ziemskiego. Tylko oni podjęli próbę przeobrażenia i kontynuacji idei z tego okresu w trwałe wartości decydujące o dalszym charakterze ich teorii.

Włodzimierz Borowski był i jest kluczową postacią wśród „zamkowiczów". Należy do grona artystów, których postawę wobec sztuki charakteryzuje szczególna nielojalność. Jego metodą jest ustawiczna dekonspiracja reguł gry i próby doprowadzenia tych reguł do absurdu.[22]

Od początku nurtował artystę problem granicy między sztuką a rzeczywistością. W swoich kolejnych realizacjach twórczych kontynuował zaszczepioną jeszcze w czasach „Zamku" pasję (dzieloną z J. Ludwińskim) do dalszego unicestwiania tradycyjnych sytuacji artystycznych i wprowadzenia na ich miejsce procesów ciągłych, opartych na sprzężeniach zwrotnych w schemacie powiązań między twórcą a odbiorcą.[23]

---

17 A. Cerni: *Nowa sztuka hiszpańska.* Warszawa 1970, s.209-214, za: T. Mroczek: *Życie artystyczne Lublina w latach 1939-1960.* „Roczniki Humanistyczne" T. XXIV: 1976 z. 5, s. 33.
18 Relacja ustna: Włodzimierz Borowski, op. cit.
19 Cyt. za U. Kamiński: *Walka z obrazem*. „Kamena" 1968, nr 19, s. 4.
20 A Dzieduszycki: *Sztuka w procesie samozniszczenia.* „Odra" 1971, nr 2, s. 44.
21 A. Kępińska: *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978,* Warszawa 1981, s. 138.
22 J. Ludwiński: *Wstęp do katalogu: „Artony" i „Manilusy" Włodzimierza Borowskiego,* Lublin 1966.
23 A Dzieduszycki, op. cit., s. 42.

Taka postawa we wczesnej fazie jego twórczości wiązała się z usiłowaniem przezwyciężenia iluzji w celu uzyskania autonomii przedmiotu sztuki, co zrealizowały ruchowe, pulsujące światłem *Artony*. Później artysta chciał skompromitować uzyskaną już autonomię obrazu-przedmiotu, aby zadrwić ze swojej roli demiurga oraz przyrody. W tym celu poprzez swobodny montaż różnych elementów w ostatniej serii *Artonów* osiągnął zatarcie granicy między tym, co jest, a co nie jest sztuką. Następnym obiektem doświadczeń i zabaw Borowskiego stał się człowiek, którego odbicie zniekształcone i zwielokrotnione w *Manilusach* (1963) zbudowanych z kawałków luster stało się tworzywem manifestacji świadomości twórczej artysty.

Logiczną konsekwencją *Manilusów* były zrealizowane w latach 1967-1968 *Niciowie*, *Zbiory trzepakowe* i *Zbiory stojakowe*, gdzie miejsce człowieka zajęły przedmioty przez niego wytwarzane. Artysta niszczył funkcjonalność przedmiotów użytkowych przez nadanie im cech organicznych w postaci niciowłosów.

W końcu Borowski postanowił rozprawić się sam ze sobą. Cechą podstawową jego działań, takich jak *Zdjęcie kapelusza* (Osieki 1966) czy antyhappening *Fubki tarb* (Wrocław, Galeria „Pod Moną Lisą". 1968) było przede wszystkim coraz silniejsze zaznaczenie degradacji roli artysty na korzyść sytuacji, w jakiej on sam siebie postawił i w jakiej postawił odbiorcę.[24]

W kolejnej fazie twórczości artystę zaczął interesować sposób zapisywania własnych procesów myślowych. Miejsce akcji zdarzeń artystycznych zajmują autoportrety, refleksyjne poematy o sobie, przebytej drodze i sztuce, jak w pokazie „Est-Etyka" w Galerii „Labirynt" w Lublinie (1976).

W latach osiemdziesiątych twórcza energia Borowskiego skupia się na efemerycznych obiektach i sytuacjach przestrzennych, które powstały w podziemiach warszawskich kościołów: chusta żałobna poświęcona pamięci Grzegorza Przemyka (*Znak krzyża*) - kościół przy ul. Żytniej (1983), *Węzeł Apokalipsy* (kościół św. Krzyża, 1984) czy *Sieć*, z której wnętrza rozpełzają kawałki kolczastego drutu (*Labirynt*, kościół na Ursynowie, 1989). Jak zauważył J. Bogucki, z dzieł tych emanuje charakterystyczny dla Borowskiego klimat psychiczny, będący wynikiem skoncentrowania energii duchowej autora otwierającej się również w stronę doświadczenia sakralnego. W pracach tych dziecinna prawie intuicja i radość majsterkowania sprzężona jest z aktami wyobraźni zaskakującymi prostotą i mocą.[25]

Ta wypowiedź na temat twórczości Borowskiego potwierdza fakt, że tylko on jeden z całej grupy „Zamek" konsekwentnie realizował w swojej dalszej praktyce artystycznej zamierzenia, które J. Ludwiński dokumentował na polu teoretycznym. Ich kontakty i przyjaźń przetrwały do

24 ditto
25 J. Bogucki: *Wstęp do katalogu: Włodzimierz Borowski*, Galeria Rzeźby SBWA, Warszawa marzec - kwiecień 1990.

dzisiaj. Z czasów „Zamku” Borowski zachował bardzo krytyczny stosunek do własnej twórczości oraz świeży młodzieńczy zapał do ciągłego podejmowania ryzyka. Należy do tych niewielu artystów, którzy nieustannie poszukują nowych form sztuki odpowiadających wrażliwości określonej chwili. Zdaniem artysty - osiemdziesiąt procent estetyki - to etyka, dlatego porzucił malarstwo w imię uczciwości wewnętrznej prawdy. Podczas, gdy w latach osiemdziesiątych wielu twórców powróciło do technik tradycyjnych, on nie uległ modzie, ponieważ uważał, że system kodów w malarstwie został już dokładnie rozpisany.[26] W jego realizacjach obecny jest i dziś ów duch eksperymentowania, który ujawnił się jeszcze w czasach „Zamku”, kiedy to na wiele lat przed podobnymi eksperymentami na Zachodzie artysta prowadził doświadczenia z zastosowaniem ruchu, czy jako jeden z pierwszych malarzy w Polsce uprawiał sztukę pojęciową.

Kryterium innowacji artystycznej było również motorem sztuki Jan Ziemskiego - drugiego byłego „zamkowicza”, który nadal mieszkając w Lublinie tworzył realizacje stawiające go w szeregach wybitnych polskich przedstawicieli wizualizmu. Jego twórczość jest konsekwentną i logiczną kontynuacją idei powstałych w okresie „Zamku”, głównie marzenia o „obrazach znikliwych”. Obraz znikliwy jest to obraz, którego nie można zobaczyć, lecz przeżyć poprzez jakieś ulotne, nieuchwytne odczucie. Pierwszym krokiem na drodze do urzeczywistnienia tego marzenia był *Obraz wewnętrzny* zaprezentowany w 1965 r. w Osiekach, o którym J. Przyboś pisał: ... *Jan Ziemski stworzył obraz do oglądania od wewnątrz. Obraz otoczony jest dwiema chroniącymi go płaszczyznami, jest w środku. To początek. Można dalej w tym kierunku myśleć i tworzyć rzeczy nowe.*[27] Jednocześnie artysta szukał sposobu konstrukcji owego obrazu znikliwego poprzez eksperymenty: łączenia geometrii z rytmem, rytmu z ruchem, kontrastowanie i nakładanie się na siebie barw w przestrzeni.

Efektem podobnych działań było powstanie dwóch serii obrazów: Interferencje i Permutacje (1965-1975), stanowiących kontynuację idei z okresu *Formur*. Rozwój od reliefów strukturalnych do optycznych polegał na odmaterializowaniu tkanki obrazu z niepotrzebnych zwałów mas plastycznych. W kompozycjach optycznych najważniejsze efekty plastyczne ukształtowane zostały przez powtarzające się wielokrotnie formy identycznej krzywej parabolicznej w postaci listewek, które przy dostatecznej ilości mogły utworzyć jednolitą strukturę.

W oku poruszającego się względem reliefu widza powstają iluzje uciekających ciemnych fal tworzonych w wyniku zmian punktów przecięcia krzywych parabolicznych. Formy materialnie nie istniejące stają się w miarę patrzenia formami najważniejszymi. Powstaje tak silna sugestia pewnej określonej, ale nie istniejącej formy, że przestaje się dostrzegać wszystkie dane nam konkretne

26 Relacja ustna: Włodzimierz Borowski, op. cit.
27 J. Przyboś: *O snobizmie, nowym odbiorcy i ogniskach kultury.* (Rozmowa) „Kultura” 1966, nr 5, s. 5.

elementy.[28]

Pomimo zmiany techniki, Ziemski - jak zauważył W. Borowski - zdołał utrzymać bardzo osobisty stosunek do dzieła sztuki: chłodny, intelektualny, mimowolnie perwersyjny i mimowolnie ironiczny.[29]

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w kompozycjach Metamorfozy czy Trzy białe koła artysta badał za pomocą oszczędnych form geometrycznych problem iluzyjnego ich ruchu na płaszczyźnie.

U schyłku swego życia powrócił jednak do płaskorzeźbowej struktury w ostatnim obrazie *Bez tytułu* (1988). Relief ten ze względu na asymetrię i analogię z materialnością *Formur* stanowi ich kontynuację oraz klamrę spinającą w twórczości Ziemskiego rozważania nad materialnością i niematerialnością zjawisk artystycznych. Podobnie jak w kompozycjach op-artowskich najważniejszy jest tu „obraz wewnętrzny" pulsujący własnym życiem pod powłoką topornej materii.

Model sztuki operującej trzema wymiarami i wrodzony nawyk jej odbioru w kategoriach konstruktywistycznych skłonił wielu krytyków do formalno-estetycznej interpretacji sztuki Ziemskiego, jednakże zaprzeczył temu sam artysta słowami: Głównie chodzi mi o oddanie poprzez materię tego czego ona właściwie nie zawiera. Gdy praca jest gotowa, odczuwanie w niej doznań immaterialnych nieuchwytności dopinguje moją wyobraźnię do dalszych poszukiwań tych nieuchwytnych wartości.[30]

Zarówno w sztuce Borowskiego jak i Ziemskiego występuje proces dematerializacji, którego nadejście przewidywał już Frank Popper, realizację rozpoczął na dużą skalę Duchamp, a dopiero Yves Klein zaprezentował „dematerializację totalną". Zjawisko dematerializacji w ich twórczości wiąże się ściśle z wypracowanym w okresie „Zamku" strukturalizmem. U podstaw strukturalizmu leżała zasada kompromitacji obrazu jako przedmiotu estetycznego, co zapoczątkowało proces degradacji dzieła sztuki jako obiektu materialnego z równoczesnym przesunięciem punktu ciężkości na rolę samego procesu twórczego.

U Borowskiego ewolucja ciągu form przebiegała od struktur materii, przez swobodny montaż gotowych elementów wybranych z rzeczywistości, różnego rodzaju działania (*actinte*) do zapisu koncepcji twórczej, czyli całkowitej dematerializacji dzieła sztuki.

Ziemski nie stracił jednak ostatecznie zaufania do przedmiotu estetycznego. Wychodząc ze

---

28 J. Ludwiński: *Wstęp do katalogu: Jan Ziemski*. BWA, Lublin 1966.
29 BOW (W. Borowski: Jan Ziemski. „Kierunki" 1966, nr 23, s. 10.
30 Jan Ziemski (w katalogu wystawy): *Język geometrii.* „Zachęta", Warszawa, marzec 1984.

strukturalizmu postępował w kierunku geometryzmu, by poprzez odmaterializowanie tkanki obrazu dojść do struktur świetlno-kolorystycznych, w których wykorzystane zjawisko iluzji światła i przestrzeni sprawia, że rzeczywisty materiał użyty przez artystę - płyta pilśniowa i parabolicznie wygięte listewki - ulegają w oczach widza dematerializacji.

Idee wyniesione z czasów współpracy z artystami „Zamku" zaowocowały w późniejszej działalności krytyków. Ptaszkowska i Borowski wspólnie z Mariuszem Tchorkiem po wyjeździe z Lublina zorganizowali i prowadzili w latach 1966-1970 warszawską Galerię „Foksal". Ludwiński powołał do życia i wyznaczył program teoretyczny Galerii „Pod Moną Lisą" we Wrocławiu. Galeria zaproponowała przede wszystkim rzeczową dyskusję o sztuce (1967-1969), a większość jej pokazów stanowiła znaczące kroki poczynione w kierunku sztuki niemożliwej. Ludwiński chciał stworzyć we Wrocławiu Muzeum Sztuki Aktualnej, które byłoby pierwszym na świecie „muzeum gry" - gry opartej na ciągłości akcji artystycznych i popartej gromadzeniem dokumentacji. Muzeum jednakże przyjęło konwencjonalny program działania i jako twór o niesprecyzowanym charakterze przestało istnieć. Niejako kontynuacją założeń programowych „Struktur" były wydawane w latach sześćdziesiątych „Wiadomości Plastyczne" przy studenckim piśmie „I.T.D." redagowane przez Borowskiego, Ludwińskiego i Ptaszkowską. Wszyscy krytycy stali się propagatorami plastyki parateatralnej, konceptualnej oraz sztuki opartej wyłącznie na dokumentacji samej idei twórczej.

Ocena dokonań artystycznych „Zamku" oraz kwestia jaką rolę odegrała grupa w dziejach powojennego malarstwa polskiego, są różne. Zdaniem A. Wojciechowskiego: Mimo krótkiej działalności odegrał „Zamek" istotną rolę w dziejach plastyki współczesnej. Lubliniacy od pierwszego momentu reprezentowali poglądy skrajne, awangardowe. Jeśli w swych dziełach nie zdołali wówczas wyrazić w pełni swych ekstremistycznych przekonań - to jednak sam fakt przyjęcia takiej właśnie postawy posiadać będzie w przyszłości zasadnicze znaczenie.[31]

Według A. Dzieduszyckiego dążeniem grupy „Zamek" był zamach na samą sztukę ponieważ: Młodzi artyści z Lublina po raz pierwszy w Polsce postawili nas przed faktem kompromitacji obrazu jako przedmiotu estetycznego, stwarzającego jakąkolwiek iluzję przedmiotową lub nieprzedmiotową, metaforyczną czy surrealistyczną. Ich prace były podporządkowane wyłącznie swej wewnętrznej strukturze, nie odtwarzały żadnej z form materii lecz stanowiły „samą materię".[32]

Sytuując działalność „Zamku" w kręgu innych grup awangardowych powstałych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, takich jak „Grupa 55", „Grupa R-55", „Grupa St-53" i nowa Grupa Krakowska, można dostrzec wspólne im wszystkim cechy buntowniczej pasji i...niedojrzałości. Ich

31 A. Wojciechowski: *Młode malarstwo polskie 1944-1974*. Wrocław 1983, s. 88.
32 A. Dzieduszycki, op. cit.

działalność miała duże znaczenie nie tylko dla doraźnego pobudzenia życia artystycznego w Polsce, ale i procesu skrystalizowania się w owym czasie twórczości wielu wybitnych artystów oraz tworzenia artystycznych ideowych związków formalnych. Była to nasza lokalna nowoczesność „bohaterska”[33], gdyż sens aktywności tych ugrupowań polegał przede wszystkim na uruchomieniu pola poszukiwań artystycznych, realizacje bowiem (wyjąwszy bardziej doświadczoną Grupę Krakowską) zazwyczaj nie dorównywały ambicjom i dziś trzeba je ocenić jako próby, jako wstępne „wstrzeliwanie się” w upragniony teren.[34]

Niezaprzeczalnym osiągnięciem grupy jest stworzenie takiego kodu pewnego języka plastycznego, który w jedynie możliwy i najbardziej adekwatny sposób zrealizował wspólnie wypracowany program. Główny cel - uzyskanie materialnej autonomii dzieła sztuki został osiągnięty - dlatego grupa straciła swoją rację istnienia. Fenomen „Zamku” polegał m.in. i na tym, że młodzi ludzie z bagażem doświadczeń wojennych, po latach indoktrynacji ideologicznej socrealizmu, często bez uprzedniego przygotowania zaczęli tworzyć sztukę rozumianą jako swoboda kreacji, której inspiracją jest badana intelektualnie kultura. Tylko oni z całego lubelskiego środowiska plastycznego potrafili wykonać ok. 1957 r. gwałtowną woltę w stronę nowoczesności, egzemplifikując tym samym awangardowe tendencje w sztuce polskiej. Idee „Zamku” przetrwały i zmieniły się w trwałą wartość artystyczną w późniejszej twórczości jego członków, głównie Borowskiego i Ziemskiego. Dzisiaj, już wiemy, że zrealizowane i fantastyczne marzenia „zamkowiczów” koncypowały na polu teoretycznym idee, które dzięki rozwojowi nauki i techniki urzeczywistniły potem sztuka kinetyczna, efemeryczna i konceptualna.

Najczęściej powtarzanym zarzutem i największym grzechem „zamkowiczów” była amatorszczyzna. Prawda, większość członków „Zamku” nie posiadała wykształcenia mogącego nobilitować ich do rangi zawodowych artystów. Było to powodem nieporadności, a często i błędów w technice warsztatowej. Czy można jednak nazwać młodych artystów lubelskich „naiwnymi”, „prymitywnymi”, „malarzami niedzielnymi”? Czy można zarzucić im brak kształtowania oryginalności artystycznej, chęć naśladowania lub wręcz plagiatowania? Amatorzy - to nie koniecznie ci, którzy „robią” złe malarstwo, czego przykładem może być twórczość takich artystów jak Celnik Rousseau, Jose Gaudelupe Posada czy nasz Nikifor.

Powstanie grupy „Zamek” należy uznać za wydarzenie bez precedensu w lubelskim środowisku plastycznym, zwłaszcza, że nie brało ono udziału w ruchu awangardowym ani w dwudziestoleciu międzywojennym, ani w pierwszym okresie po wyzwoleniu. Już z ankiety „Struktur” dotyczącej realnej pozycji artysty w środowisku kulturalnym miasta, przeprowadzonej w 1959 r. wynikało, że z

33 B. Kowalska: *Polska awangarda malarska 1945-1980*. Warszawa 1988, s. 102.
34 A. Kępińska, op. cit., s. 33.

największą uwagą obserwowano i najwyżej oceniano twórczość młodego „Zamku”. Później niektórzy krytycy lubelscy rozpatrywali zjawisko artystyczne, jakim był „Zamek”, nie w kategoriach sztuki lecz naiwnych próbach socjologicznej interpretacji. Jeszcze długo po rozwiązaniu grupy w Lublinie o charakterze twórczości artystów miejscowych decydowały przede wszystkim prace pokolenia „Zamku”. W 1966 r. powstała „Grupa Lubelska”, w skład której weszli m.in. Durakiewicz, Kurzątkowski i Ziemski, lecz jej członkowie nie reprezentowali już wspólnej orientacji artystycznej. W historii powojennej plastyki lubelskiej „Zamek” pozostaje nadal zjawiskiem odrębnym, nie posiadającym żadnych analogii.

Na koniec warto przypomnieć, że dzieła niektórych członków ugrupowania znalazły dobre miejsca w stałych galeriach naszych muzeów narodowych. W swoich zmaganiach z oporem materii doszli bez niczyjej pomocy do pożądanych wyników technicznych i estetycznych, co może budzić tylko szacunek.