

W poszukiwaniu trzeciego wymiaru

Znany jest podobno w Paryżu smutny koniec malarza de Staela. Ten wybitny abstrakcjonista pokazał niedawno swoim przyjaciołom cykl obrazów, który mógł świadczyć o zwątpieniu w słuszność najbardziej charakterystycznej dla malarstwa współczesnego metody, w której zastąpiono akt odtwarzania aktem stwarzania. Na obrazach tych bowiem wyraźnie było widać pewne przedmioty odtworzone. Co prawda prawie cała ich powierzchnia nie była pokryta tymi przedmiotami, ani też jakimikolwiek plamami barwnymi. Jego przyjaciele ujrzeli przede wszystkim naga, niczym nie zajęta płaszczyznę płótna. Dopiero po chwili stwierdzili, i to uderzyło ich najbardziej niemile, że, jakby na marginesie, ich wybitny kolega namalował kawałek pejzażu z domkami, na innym obranie widniał fragment pejzażu morskiego z mewami. Jeden z przyjaciół malarza wyraził przypuszczenie, że to dopiero początek upadku de Staela: niebawem domki z marginesu wedrą się w centrum — na szczęście jeszcze czyste — jego obrazów. De Stael znalazł tylko jedną odpowiedź na pytania i zarzuty przyjaciół. Nie wiem, czy uznał za margines także to, co znajdowało się poza oknem pokoju na czwartym piętrze domu, w którym prowadzono dyskusję, a wewnątrz pokoju wzięte za czyste, puste centrum własnych obrazów. Nie wiadomo, którą z dwóch części utworzonych przez marginesową linię cenił sobie bardziej. Wiadomo tylko, że opuścił pospiesznie zebranych, skacząc w dół z okna owego pokoju.

Nie wiem jaka jest paryska interpretacja smutnego końca milczącego de Staela, nie wiem czy niespodziewane domki na marginesie jego obrazów wszyscy traktują równie po prostu jak domki Utrilla. Pewne jest tylko to, że jego obrazy „prawdziwe”, obrazy sprzed okresu załamania, pozostaną w muzeach sztuki nowoczesnej. Być może sam malarz nie był powodowany żadną koncepcją przy tworzeniu swych ostatnich obrazów. Może w istocie malował on po prostu domki położone nie opodal własnej pracowni, a ową pustą powierzchnię traktował jako okno, przez które na domki patrzył, a następnie wyskoczył. Być może te obrazy nie mają nic wspólnego z pewnym etapem sztuki nowoczesnej, któremu poświęcony jest ten artykuł. Ponieważ jednak de Stael nie pozostawił żadnych wyjaśnień, wolno nie widzieć w jego obrazach powrotu do realizmu, kierunku, który z pewnymi nieistotnymi zmianami, bywa niekiedy propagowany w naszym kraju jako „twórcze przewyciężenie” malarstwa abstrakcyjnego.

Opisy straszliwych mąk, jakie musi znosić twórca w czasie formowania dzieła, od dawna zalicza się do opisów banalnych. Męki te, według Witkacego, dadzą się porównać jedynie z cierpieniami człowieka „zarażonego bakcyłem tetanusa lub otrutego strychniną”. Jest jednak prawdą równie oczywistą, że w dziele sztuki nie pozostaje ani śladu z jego mozolnego i powolnego

powstawania, nie podobna odtworzyć owych na zawsze zagubionych uczuć, które temu powstaniu towarzyszyły. Uczucia te posiadają bowiem z natury cechę energii, która musi być całkowicie zużyta, by dzieło powstać mogło. W historii można jednak wskazać kilka takich tworców, które świadczą że artysta napotkał na zbyt przemożne trudności, by owa energia mogła je pokonać. Powstają wtedy dzieła zatrzymane jakby w połowie własnego rozwoju, nie stanowiące samowystarczalnej jedności estetycznej, dzieła, które są tylko znakami bezsilności i poddania przed wymaganiem postawionym przez nieznaną artyście logikę sztuki. Właśnie takimi działaniami zakończonymi tragicznie w połowie nieznanego artyście zakończenia są ostatnie obrazy de Staela.

Zamierzeniem autora artykułu jest wykazanie, że *casus de Staela* nie reprezentuje zjawiska wyjątkowego, lecz stanowi przejaw pewnego ważnego problemu sztuki abstrakcyjnej ostatnich lat oraz, że problem ten został już zainicjowany przez prekursorów sztuki abstrakcyjnej.

Zagadnienia, jakie wysunął w malarstwie Malewicz, zostały w naszym kraju omówione z okazji popularyzacji koncepcji Strzemińskiego, którego jeden z początkowych etapów twórczości wywodzi się z osiągnięć Malewicza. Sama natura i podstawy sztuki abstrakcyjnej są nieodłączne od idei Malewicza. Strzemiński, jak to często jest podkreślane, szybko zrezygnował z owych podstaw abstrakcyjnej sztuki, osiągnięcia Malewicza przestały więc być dlań wzorem w malarstwie i stanowiły już potem tylko element nieistotny jego obrazów. Wpływ Malewicza na całość sztuki abstrakcyjnej nie jest zatem u nas dostatecznie zbadany.

W czasach Malewicza obrazy kubistyczne odznaczały się maksymalną wielością elementów prostych powstałych z rozanalizowania stałych form świata zewnętrznego. Dalsza komplikacja tej wielości prowadziłyby do tego, że wykrycie systemu kompozycyjnego stałoby się niemożliwe, co równałoby się utracie energii estetycznej zawartej w dziele. St. Ign. Witkiewicz, który wysokością stopnia komplikacji elementów mierzył wartość estetyczną obrazu, dodawał jednak, że trzeba określić jakąś granicę komplikacji, poza którą nie istnieje estetyczne zrozumienie. Wydaje się, że za czasów Malewicza kubizm osiągnął taką granicę.

Malewicz musiał więc dokonać syntezy elementów wypracowanych przez kubistów. Wydzielał jednak i łączył tylko to, co przedstawiała się w tych elementach jako wartość istotna, odróżniająca je od form świata zewnętrznego. Wartość tę stanowił czysty składnik pojęciowo-geometryczny tych elementów. Gdyby natomiast Malewicz dokonał syntezy składników wyobrazeniowych tych elementów, wywodzących się z poznania form świata zewnętrznego, wtedy otrzymałby obrazy realistyczne, co oznaczałoby cofnięcie się w porównaniu z osiągnięciami kubistów.

Malewicz dokonał więc tylko syntezy częściowej. Gdybyśmy pomyśleli element utworzony przez Malewicza z połączenia dwóch elementów obrazu kubistycznego i chcieli rozłożyć go na te dwa elementy początkowe, nie powiodłoby się to nam w dużej mierze, gdyż otrzymalibyśmy dwa elementy nowe, niepodobne do elementów początkowych, zawierałyby one bowiem jedynie składnik geometryczny tych elementów początkowych. Oznacza to, że Malewicz w procesie łączenia dodawał pewną nową, wzrastającą wartość artystyczną do tworzonych przez siebie

elementów, której nie można wykryć w obrazach kubistów. Dochodzimy więc do wniosku, że zmniejszanie stopnia wielości w procesie syntezy nie tylko nie prowadzi do utraty wartości estetycznej, lecz do powiększania tej wartości o wartość nową. Twierdzenie St. I. Witkiewicza, że „im większa będzie komplikacja konstrukcji elementów, tym większa będzie i głębsza przyjemność scałkowania jej” zachowuje więc prawdę w odniesieniu do malarstwa kubistycznego i formistycznego.

W obrazach Malewicza dane są dwa źródła estetycznej przyjemności, które mogą wywołać dwa zupełnie różne rodzaje percepcji artystycznej.

Pierwsza percepcja zastępuje proces „scałkowania” procesem pojęciowego rozczłonkowania elementu danego na obrazie Malewicza, przechodzi więc nie od wielości do jedności, jak chciał Witkacy, ale od jedności do wielości. W wyniku tej percepcji, (która pokrywa się z pewną operacją myślową) otrzymujemy wielość elementów, które złożyły się na element obrazu Malewicza, pojmujemy nagle jakby cały jego rozwój, jego swoistą „historię”. Wielką wartość takiej percepcji spostrzegł Paul Valery, twórca poetyckiego „potencjalizmu”. Od wyobrażenia nieruchomego, biernego, mocno wrośniętego w ziemię drzewa, poeta przechodził do wyobrażenia drzewa aktywnego, obdarzonego zdolnością, ruchu, wyobrażenia zawartego jakby w poprzednim.

Druga percepcja polega na nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z samą, nierozkładalną już wtedy wartością estetyczną elementu, a stosunek ten można wyrazić w sposób symboliczny, nie przez opis niewyraźnych przy pomocy słów uczuć estetycznych, ale przez pojęcie roli, jaką spełnia owa wartość wobec ogólnych, logicznych i zmiennych wymagań stawianych przez sztukę malarską.

Proces syntezy zakończony został dwoma obrazami, w których nie jest dana bezpośrednio jakakolwiek wielość: pierwszy, gdzie występuje jedna prosta figura geometryczna (kwadrat, trójkąt lub koło) położona po środku obrazu oraz drugi, gdzie ta właśnie figura została praktycznie usunięta. Rozważmy teraz wyniki, jakie otrzymamy poddawszy te dwa obrazy dwóm opisanym wyżej percepcjom estetycznym.

1) O b r a z z j e d n ą f i g u r ą g e o m e t r y c z n ą:

a. poddany percepcji rozczłonkującej. Jeżeli pośrodku obrazu znajduje się koło, możemy przejść do pewnej wielości figur kolistych uporządkowanych w pewnych systemach kompozycyjnych i kolorystycznych, niemożliwe jest natomiast nasycenie tych elementów składnikiem wyobrażeniowym, ani też umieszczenie ich w jakimś iluzyjnym „trzecim wymiarze” (często spotykanym dotychczas w obrazach surrealistów);

b. poddany percepcji bezpośredniej, zatrzymującej się na wartości estetycznej elementu samej w sobie.

Percepcja ta prowadzi do spostrzeżenia, że zmniejszanie stopnia wielości elementów jest równoznaczne z eliminacją systemu kompozycyjnego, którego obecność w obrazie uważana była dotąd za konieczny warunek wyodrębnienia obrazu spośród form świata zewnętrznego. Następnie stwierdzamy, że figura geometryczna dana w obrazie Malewlcza ma zupełnie przeciwną wartość estetyczną, niż figura geometryczna dobierana jako element prosty do systemu kompozycyjnego stanowiącego wartość estetycznie nadrzędną wobec tej prostej figury. Figura geometryczna na obrazie Malewicz, która wzrokowo jest identyczna z figurą prostą, stanowi wartość estetycznie nadrzędną wobec systemu kompozycyjnego, który został właśnie całkowicie zużyty do powstania tej figury i który przekazał jej swą wybitną wartość estetyczną.

W twórczości Malewicz dostrzegamy więc, po raz pierwszy w historii sztuki nowoczesnej, obraz, w którym element prosty (czyli inaczej materiał obrazu) został obdarzony nadrzędną wartością estetyczną, zastępującą wartość samego systemu kompozycyjnego. Poeta P. Valery dostrzegał możliwość istnienia identycznych form obdarzonych jednak przeciwną wartością estetyczną. Wskazuje na to opis ruchów tanecznicy w dialogu „Dusza i taniec”: „zaczyna, widzisz, stąpieniem wprost niebiańskim: jest to zwykły krok okrężny. Zaczyna od rzeczy najwyższej w swojej sztuce; kroczy z prostotą po szczycie, który osiągnęła. Ów drugi rodzaj najbardziej odległy jest od pierwszego, wszakże trzeba, by doń był podobny do złudzenia”.

2) Obraz, z którego figura geometryczna została usunięta:

a. poddany percepcji rozczłonkowującej.

Przede wszystkim spostrzegamy biały prostokąt lub kwadrat płótna, który pojmujemy jako czworokątną figurę wchodzącą w skład obrazu i od niej przechodzimy do ostatniej figury geometrycznej z obrazu poprzedniego, a następnie do dalszych etapów możliwych, wymienionych w punkcie 1-a.

b. poddany percepcji bezpośredniej, zatrzymującej się na wartości estetycznej elementu samej w sobie.

Spostrzeżenia są tutaj rozwinięciem i konsekwencją uwag poczynionych w punkcie 1-b. Podczas gdy tam nadrzędną wartość estetyczną otrzymał element zawierający przedtem wartość estetycznie podrzędną, tutaj nadrzędną wartość estetyczną otrzymał element, który w ogóle nie był przedtem zaliczany do jedności estetycznej. Element ten stanowiła część pomocnicza lub materialna obrazu, nie podlegająca dotąd percepcji estetycznej, nazywana „formą obojętną” przez Witkacego, a „malowidłem” przez Romana Ingardena. Składała się na nią przede wszystkim rama obrazu oraz płótno na tej ramie rozpięte. Obraz stanowił więc zawsze przedmiot dwoisty: jedna jego część poddawana była percepcji estetycznej, druga potrzebna była tylko do istnienia części pierwszej. Malewicz doprowadził do zniesienia różnicy między „malowidłem” a „obrazem”; jego obraz stał się więc przedmiotem trójwymiarowym. Fakt ten zaważył znacznie na przyszłym

rozwoju sztuki. Otrzymany obraz różni się od form trójwymiarowych spotykanych w świecie zewnętrznym w taki sam sposób, jak jedyna figura geometryczna omówiona w punkcie 1 różniła się, od elementu dobieranego do systemu kompozycyjnego. W jednym i drugim wizualnym wypadku ogląd wizualny nie stwierdza tej różnicy.

Malewicz nie wykonał, o ile wiem, w jakimkolwiek materiale obrazu opisanego w punkcie 1. Obrazu takiego bowiem wykonywać nie potrzeba; wystarczy go pomyśleć, a nie jest to trudne, gdy się pojmie zasady syntezy Malewicza. Wydaje się, że unistyczne obrazy Strzemińskiego są właśnie etapem pośrednim między obrazem z jedną figurą geometryczną a obrazem pozbawionym tej figury. Gęsta, równie biała jak reszta obrazu, faktura obrazów unistycznych może świadczyć o „stapianiu” się owej ostatniej figury geometrycznej z malowidłem. Późniejsze malarstwo Strzemińskiego świadczy jednak, że malarz ten nie wyciągnął właściwych wniosków ani z własnych obrazów unistycznych, ani też z obrazów Malewicza. Świadczą o tym uwagi Juliana Przybosia o obrazach unistycznych, reprezentujące z pewnością poglądy Strzemińskiego: „W obrazie abstrakcyjnym nigdy nie osiąga się zupełnego oderwania od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem takiej formy abstrakcyjnej, która by nie przypominała jakiegoś kształtu wziętego ze świata przedmiotów. Przykład: koło może przywołać nieskończone skojarzenia: ze słońcem, dyskiem... Obraz unistyczny idzie dalej: nie wywołując żadnych asocjacji przedmiotowych, „literackich” - jest skrajnym, ostatecznym przykładem czystej plastyki... Strzemiński... pojął, że doszedł do kresu tej drogi rozwojowej nowoczesnej plastyki, która szła ku wyeliminowaniu z obrazu wszystkiego, co nie było tylko malarstwem”

Rozczłonkowanie elementu obrazu Malewicza, malarza w zupełności abstrakcyjnego, kazało nam jednak twierdzić, że proces ten nie prowadzi do otrzymania elementów obrazów kubistycznych, zawierających składnik wyobraźniowy, a więc „aluzji przedmiotowych”. „Asocjacje” związane z kołem mogą ograniczyć się jedynie do świata figur geometrycznych. Być może asocjacje podkładające pod płaską formę, geometryczną pewne wyobrażeniu trójwymiarowych przedmiotów są według Strzemińskiego często spotykanym nawykiem ludzkiego widzenia, nawyk ten jednak nie może być traktowany jako prawo estetyczne, które winno odznaczać się prawdą powszechną i absolutną, zgodną z naukową teorią poznania. (Benedykt Bornstein w swej książce „Kant i Bergson” pomieszenie form geometrycznych z konkretnym przedmiotem uważa właśnie za podstawową przyczynę paradoksów gnozeologicznych. Oto np. w paradoksie Zenona z Elei, świadczącym jakoby o nieistnieniu przedmiotów poruszających się, ujawnia się błędność ludzkiego widzenia, które ujmuje poruszający się przedmiot jako punkt, który zdolności ruchu nie posiada, przez co uważa się mylnie, że także przedmiot poruszać się nie może).

Strzemiński postawił sobie za cel rozwiązanie problemu czystego malarstwa w czasie, gdy problem ten był już rozwiązany. Sądził, że czynu tego można dokonać tylko raz i to niezwykłym kosztem: osiągnięcie przedmiotu czystego malarstwa pojmował jako kres czystego malarstwa w ogóle. Uważał więc, że malarstwo, o ile nie znajduje zastosowania w architekturze, winno powrócić do odtwarzania jakiejś nieznannej czy inaczej ujrzanej rzeczywistości znajdującej się poza obrazem.

Plastyka abstrakcyjna potrafiła zaś kontynuować wartości zawarte w obrazach Malewicza nie uciekając się przy tym do metody odtwarzania.

Tragedia malarza de Staëla żywo przypomina drogę twórczą Strzemińskiego. De Staël, jak można przypuszczać, również doszedł do wniosku, że kresem malarstwa abstrakcyjnego jest dwuwymiarowe białe płótno. Poza nim nie widział już nic, można tylko, jak sądził, powracać tą samą drogą, którą się szło naprzód: na początku tej drogi znajdowały się domki, do nich malarstwo, jeśli chce istnieć, musi nieuchronnie zmierzać. Ujrzenie zaś tych domków w sposób odmienny, niż dotychczas przyjęty, stanowiło dla de Staëla rozwój pozorny. De Staël traktował więc swoje obrazy jako świadectwo nieodzownego upadku sztuki; Strzemiński zaś, który również powrócił do metody odtwarzania, nie upatrywał w tym powrocie oznaki załamania.

W sztuce abstrakcyjnej można wykryć dwie metody twórcze, wywodzące się z obrazów Malewicza. Odpowiadają one percepcji rozczłonkującej oraz bezpośredniej. Pierwsza percepcja znalazła wyraz w rozwoju tzw. abstrakcji geometrycznej i wyraz ten zostanie tu omówiony na przykładzie twórczości Henryka Stażewskiego, druga zmanifestowała się najlepiej w tzw. taszystowskim malarstwie wolnego ruchu materii. Jeden z pierwszych obrazów Henryka Stażewskiego jest prawie zupełnym odpowiednikiem obrazu bez figury geometrycznej opisanego w punkcie 2. Idealnie biała płaszczyzna tego obrazu w połowie została pokryta fakturą przypominającą fakturę unistycznych obrazów Strzemińskiego. Początek drogi twórczej Stażewskiego wywodzi się więc bezpośrednio z obrazów Malewicza. Nie traktował on jednak swego białego obrazu jako „kresu” nowoczesnej plastyki, poza którym pozostaje ewentualnie odtwarzanie „powidoków”. Stażewski zaczął powoli rozczłonkowywać biały obraz, otrzymując dużą ilość obrazów o znacznej wielości form geometrycznych, uporządkowanych w różnych systemach kompozycyjnych. Natężenie kolorystyczne tych form również oddalało się znacznie od wyjściowego obrazu.

Stażewski doszedł w pewnym momencie do owej granicy, poza którą zwiększanie stopnia komplikacji figur geometrycznych stało się już niemożliwe bez zachwiania estetycznej jedności. Ów największy stopień komplikacji odpowiada więc ostatniemu opisanemu okresowi malarstwa kubistycznego. W tym okresie twórczości Stażewskiego mógł nastąpić u malarza okres kryzysu, odpowiadający załamaniu de Staëla i Strzemińskiego. Mogło się bowiem wydawać, że Stażewski jest skazany na powtarzanie tych samych, wypracowanych już systemów kompozycyjnych, lub też musi dokonać syntezy innej niż Malewicz, mianowicie syntezy elementów swych własnych obrazów, co wytworzyłoby błędne koło, prowadzące do wyjściowego obrazu białego. W tym momencie - wykorzystał on jednak wnioski płynące z percepcji bezpośredniej obrazu bez figury geometrycznej (opisanej w punkcie 2 b), a szczególnie wniosek dotyczący przewyciężenia płaskości obrazu (wniosek ten wykorzystał już przed Stażewskim Arp). Stażewski nie dokonał więc całkowitej syntezy wielości elementów, do której doszedł w pozornie kulminacyjnym okresie twórczości, byłoby to bowiem właściwie malowaniem tych samych obrazów, tyle że w odwrotnej kolejności. Rozpoczął tylko stopniowy proces syntezy koloru swoich obrazów, co, jak słusznie

przypuszczał, musiało go doprowadzić do bieli obrazu wyjściowego. Nie dokonał natomiast syntezy figur geometrycznych, a więc nie naruszył wypracowanych przez siebie systemów kompozycyjnych. Malując obrazy po „okresie kulminacji” odrywał jakby kolor od powtarzającej się formy geometrycznej i łączył go z kolorem oderwanym od innej formy. Brak syntezy form okupił natomiast wykorzystaniem wniosku o trójwymiarowości. W swoich ostatnich obrazach nadał bowiem swoim płaskim dotąd formom geometrycznym kształt trójwymiarowych brył geometrycznych, wznoszących się w różnych wysokościach nad powierzchnią obrazu. Jeden z ostatnich obrazów Stażewskiego (wystawiony niedawno w Zakopanem) posiada znów biel obrazu wyjściowego, zachował jednak pewną wielość elementów, wiodących się z rozczłonkowania elementu Malewicza, jak też trzeci wymiar - dowody twórczego wpływu Malewicza na malarstwo nowoczesne.

Krytycy, piszący o nowych przemianach w malarstwie, twierdzą zazwyczaj, że istnieje wielka przepaść między malarstwem wolnego ruchu materii a malarstwem geometrycznym. Wskazują, że obie metody twórcze są kontrolowane przez odmienne siły psychiczne. W malarstwie taszystowskim widzą manifestację podświadomości, a w abstrakcji geometrycznej wyraz pełni sił świadomych, czy „skupionego intelektu”. Poza tym krytycy dodają, że odmienne są reakcje estetyczne warunkowane tymi dwoma typami obrazów. Pierwszy ma wywołać poczucie chaosu i obrzydzenia, bowiem takie właśnie uczucie, tak twierdzą, wywołuje nasz świat zmierzający ku zagładzie. Kierunek drugi reprezentuje właśnie to, co jest w naszym świecie stałe, uporządkowane i spokojne (abstrakcjonista geometryczny Mortensen przenosi podobno na swoje obrazy proporcje zachodzące między przedmiotami, na jakie napotyka w codziennej przechadzce poza miasto). Interpretacje te nie tłumaczą jednak we właściwy sposób rozwoju malarstwa współczesnego, nie analizują bowiem praw dotyczących stosunków, które zachodzą między samymi dziełami sztuki, prawa te zaś są pewne, jedynie w odniesieniu do tych dzieł sztuki, a nie twórców.

Brak ciągłości w sztuce współczesnej argumentuje się faktem, jakoby oczywistym, że ogląd obrazów taszystowskich i geometrycznych stwierdza zupełną odmienną wartość wizualną. Przekonaliśmy się już jednak, że identyczne formy mogą posiadać przeciwną wartość estetyczną, można więc na tej zasadzie podać w wątpliwość twierdzenie, że odmienną wartość wizualną dzieł sztuki jest warunkiem ich odmienną estetyczną. Twierdzenie to załamuje się w istocie, gdy porównamy obraz z jedną figurą geometryczną (opisany w punkcie 1) z typowym obrazem taszystowskim. Stwierdziliśmy, że Malewicz stopniowo eliminował system kompozycyjny w procesie syntezy i usunął go całkowicie w momencie, gdy doszedł do wyodrębnienia jedynej figury geometrycznej czyli własnej pierwotnej materii malarskiej, która przestała być tą materią właśnie w momencie wyodrębniania, została bowiem obdarzona wartością estetyczną wyeliminowanego systemu kompozycyjnego.

Gdy rozważymy z kolei metodę twórczą malarstwa taszystowskiego, uderzy nas identyczność metody z metodą twórczą Malewicza. Malarz-taszysta również stopniowo eliminuje system kompozycyjny, wyodrębniając na koniec swą czystą materię malarską w chwili gdy pochłonie ona całą wartość estetyczną usuniętego systemu. Można by postawić pytanie, jaki to system

kompozycyjny malarze -taszyści eliminują i czy czynią to w procesie syntezy. Jaka więc wielość w malarstwie przez nich zastany jest odpowiednikiem wielości w obrazach kubistów, poddanej syntezie przez Malewicza. Można wskazać właśnie na wielość istniejącą na obrazach abstrakcji geometrycznej. Podobnie jak Stażewski po „okresie kulminacji” wyzyskał wielość form geometrycznych swych własnych obrazów, tak taszyści (można wskazać wielu malarzy, których obrazy stanowią łagodne przejście między abstrakcją geometryczną, a taszyzmem) również do swych celów wykorzystali skomplikowany system kompozycyjny malarstwa geometrycznego. Nie pozostali oni jednak, tak jak Stażewski. przy formach geometrycznych, w ogóle zrezygnowali z jakichkolwiek elementów wyraźnie oddzielonych, zastąpili je bowiem równie istotnym elementem malarstwa, mianowicie zastygającą cieczą, która służyła dotąd do zabarwiania owych form geometrycznych. Widzimy teraz, że pozorna i nieistotna jest różnica między abstrakcją geometryczną, a taszyzmem, kierunki te mają podobną wartość estetyczną i wywodzą się ze wspólnego źródła.

Narzuca się na koniec pytanie, czy skoro istnieje w malarstwie ostatniego okresu odpowiednik obrazu Malewicza z jedną figurą geometryczną, można, wskazać w tym okresie jakiej przejawy dalszego rozwoju, mianowicie odpowiedniki obrazu, z którego figura geometryczna została usunięta, a więc, inaczej mówiąc, czy dadzą się wskazać w tym okresie jakieś wyraźne tendencje trójwymiarowości.

Tendencja ta została u nas w istocie wyrażona niezmiernie oryginalnie w obrazach Włodzimierza Borowskiego, wystawianych niedawno w Warszawie i Krakowie na wystawie grupy „Zamek”. Pokazał on dwa typy obrazów. Jeden z nich stanowią dwa obrazy, których głównymi elementami jest biaława płaszczyzna nosząca cechy wolnego ruchu materii oraz rząd prawie czarnych trójkątów jednakowej wysokości, skierowanych wierzchołkami do wnętrza obrazu, a opartych jednakowymi podstawami o boki obrazu. Ten właśnie fakt, że trójkąty oparte zostały o „ramę” obrazu, wskazuje na istnienie czegoś poza płaskim umownym prostokątem obrazu. To „coś” to właśnie trzeci wymiar. Posiada on jednak w obrazach Borowskiego naturę wyłącznie pojęciową, brak mu bowiem konkretyzacji materialnej, która należałaby do jedności estetycznej. Mamy więc tu przypadek pośredni między obrazem płaskim, a wizualnym obrazem trójwymiarowym. Trzeci wymiar, mimo że zachowuje postać pojęciową, stał się dla nas daną bezpośrednią tych obrazów. (Pojęciowe przedstawienie pewnych elementów obrazu stanowi pasję skandynawskiego malarza Bertlinga, który np. przedstawia punkt przecięcia dwóch linii poza konkretyzacją materialną obrazu, kreśląc na samym materialnym obrazie jedynie odcinki linii zmierzających do przecięcia. W trakcie percepcji „dorysowujemy” jakby dalszy ciąg owych linii, aż do punktu ich przecięcia).

Drugi typ obrazów Borowskiego stanowi kontynuację rozpoczętych poszukiwań trzeciego wymiaru. Na obrazach tych spostrzegamy już pewne bryły trójwymiarowe. System kompozycyjny tych obrazów potwierdza prawdę, że obrazy ostatniego okresu, z pozoru zupełnie przeciwstawne abstrakcji geometrycznej, właśnie z niej się wywodzą. Borowski rozłożył owe trójwymiarowe elementy według systemu kompozycyjnego abstrakcji geometrycznej, takiego jednak, który stanowi

ostatni, graniczny etap systemu kompozycyjnego w procesie jego eliminacji i wyodrębniania materii malarskiej. Nakreśliwszy oto na kilku obrazach fragment osi symetrii tych obrazów, rozłożył w równych od niej odległościach zupełnie identyczne wizualnie, trójwymiarowe bryły. System kompozycyjny oparty na tak pojętej symetrii stanowi więc moment graniczny jakiegokolwiek systemu kompozycyjnego. Malewicz w swych obrazach zawierających pewną wielość, a więc co najmniej dwie figury geometryczne, również stosował „graniczny” system kompozycyjny, bardzo podobny do symetrycznego systemu Borowskiego. Oto malował np. kwadrat w kole, o wspólnym środku, będącym jednocześnie jednym z punktów na osi symetrii obrazu.

Łatwo teraz pojąć jak logicznie z doświadczeń omówionych tu malarzy wynikają dzieła skrajnie trójwymiarowe, tworzone już często przez artystów francuskich i hiszpańskich. Opisy ich obrazów, rzeźb, tworów częstokroć poruszających się samodzielnie, pojawiły się już kilkakrotnie w tygodnikach plastycznych w naszym kraju. Dzieła te są uwieńczeniem logicznego i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej.