



Nr 2 (9)

15-31.XII.60

dział * KAMENA * plastyczny

Artykuł ten był wypowiedzią autora na kongresie architektów w Bagnols-sur-Cèze. Postać O. Hansena interesuje nas tym bardziej, że jest on twórcą projektu osiedla eksperymentalnego, które ma powstać w Lublinie na Rurach Jezuitkich.

DOTYCHCZASOWA ARCHITEKTURA:

1) NIE ROZWIĄZAŁA PROBLEMU POTRZEBNEJ ILOŚCI — LUKI ILOŚCIOWE URZĄDZEN SOCJALNYCH MAŁEJA ZBYT WOLNO, A CZĘSTO, ZAMIAST MAŁEC, ROSNA.

2) JAKO FORMA ZAMKNIĘTA NIE PRZYJMIE ZMIAN ŻYCIA, DEZAKTUALIZUJE SIĘ CZĘSTO, NIM ZOSTANIE REALIZOWANA.

3) NIE UWZGLĘDNIŁA SZEROKO PSYCHIKI MIESZKAŃCA, JEST CZĘSTO NIEHUMANISTYCZNA.

4) ZAPRZEPASZCZA ŚRODKI FINANSOWE.

5) „REGUŁY GRY” W TZW. WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE SPRZYJAJĄ ZATRACANIU SIĘ CECH ŚRODOWISKOWYCH — PROBLEM KOSMOPOLITYZMU.

Architekci postępowi, wierząc w cudowne działanie Formy Zamkniętej (żeby wybrnąć z impasu ILOŚCI) przez pół wieku projektują mieszkania minimum — bezskutecznie. Zapotrzebowanie wciąż rośnie, standard mieszkania „ilościowego” spada. Ba! Nawet najświetniejsze osiągnięcia dla „małych ilości” w oparciu o Formę Zamkniętą, jak Velingby, czy Cité d'Habitation w Marsylii, z różnych względów nie zdały egzaminu. Brak zyska, wydaje mi się, nim zostanie zbudowana, będzie antykiem, gdyż bazą jej powstania jest Forma Zamknięta.

Architekt austriacki Hofman, pół wieku temu w Brukseli, rozwiązał formalnie problem Formy Zamkniętej, z jej wszystkimi konsekwencjami, z rolą architekta, jako super-specjalisty, który ma rozwiązać problem małej ilości, który powinien narzucać porządek rzeczy od skali urbanistycznej do guzika.

Nie jestem zwolennikiem narzucanej ewolucji, natomiast wierzę, że ewolucję można przyspieszać. Nieuwzględnienie dotąd w sposób organiczny w architekturze, lub uproszczenie elementów wolnej polemiki, uważam za anachronizm Formy Zamkniętej, jak również reperkusje tradycyjnego systemu budowania. Fakt, że życie w kolektywie dotąd jest najczęściej smutną koniecznością, a nie luksem wynikającym z postępu, jest również „zasługą” Formy Zamkniętej.

* Wierzę, że obecne „pęczniące” społeczeństwo, mające za sobą arsenał środków — przeżyta Formę Zamkniętą, w danej sytuacji materialnej stać na budowanie mieszkań oraz urządzeń socjalnych w potrzebnej ilości i o standardzie coraz wyższym. Owo nieuchronne nierozwiązanie dotąd problemu ilości tkwi w naturalistycznym

przejściu dziedzictwa Formy Zamkniętej do rozwiązywania innych treści — DUŻEJ ILOŚCI. Im prędzej otrząśniemy się z okowów Formy Zamkniętej, formy na której bazie jesteśmy wychowani, której działania szkodliwego przez to często nie dostrzegamy — tym szybciej rozwiążemy podstawowe zadanie architekta.

Uważam za możliwe rozwiązanie problemu DYNAMICZNEJ ILOŚCI bez obniżania standardu przy oparciu o konwencję Formy Otwartej, która jest konsekwencją w.w. treści i NOWEJ JAKOŚCI.

Cóż będziemy rozumieli działając w konwencji Formy Otwartej pod określeniem ILOŚĆ lub LICZBA — to WYPEŁNIENIE LUK MIESZKAŃ I URZĄDZEŃ SOCJALNYCH ZOSTAWIONYCH NAM W DZIEDZICTWIE PRZEZ FORMĘ ZAMKNIĘTĄ oraz NADAŻENIE W BUDOWANIU ZA PRZYROSTEM NATURALNYM LUDNOŚCI.

drastycznie występuje przy wadliwej interpretacji materii przemysłowej, z której wylania się koszmarny kształt tej typowości, — powodują zagubienie się jednostki w kolektywie. Jednostka stoi obok akcji. FORMA OTWARTA MA DOPOMOC JEDNOSTCE ODNALEZĆ SIĘ W KOLEKTYWIE, UCZYNIC JĄ NIEZBEDNĄ WOBEC FORMOWANIA WŁASNEGO OTOCZENIA.

Wydaje się, że SPOŁECZEŃSTWO POWINNO UMOŻLIWIC (nie narzucać jak w Formie Zamkniętej) ROZWÓJ JEDNOSTKI. Powinna nastąpić SYNTEZA POMIĘDZY ELEMENTAMI OBIEKTYWNYMI, KOLEKTYWNO-SPOŁECZNYMI, A ELEMENTAMI SUBIEKTYWNYMI, INDYWIDUALNYMI. Owa organiczna konieczność naszej społeczności — PRZENIKANIE SIĘ POZORNIE PRZECIWSTAWNYCH ELEMENTÓW — da właściwą repartycję posiadanych na ten cel środków, pomoże w rezultacie rozwią-

punkt przenikania się elementów obiektywnych z subiektywnymi. Po wyborze „placu” MIESZKANIEC DECYDUJE o systemie wykonania mieszkania — JAK? Może tutaj nastąpić drugi punkt przenikania się elementów subiektywnych z obiektywnymi, o ile na zlecenie mieszkańca społeczeństwo będzie realizowało mieszkanie (np. plan typowy). Może się tutaj włączyć architekt lub inny specjalista powołany przez mieszkańca. Ten etap budowy może być również wykonywany przez samego mieszkańca w części lub całości, lub przez inną energię, lecz zawsze po decyzji samego mieszkańca. Etap ten nie może być zrealizowany z powodzeniem w dużej skali, o ile nie zostanie uprzednio odpowiednio zorganizowany i nie zostanie przygotowana odpowiednio liczna i zróżnicowana baza materiałowa (materia przemysłowa, półprzemysłowa oraz materiały miejscowe). Od strony

FORMA OTWARTA W ARCHITEKTURZE SZTUKA WIELKIEJ LICZBY

OSKAR HANSEN

Pod określeniem JAKOŚCI W KONWENCJI FORMY OTWARTEJ powinniśmy rozumieć uwzględnienie INDYWIDUALNOŚCI W KOLEKTYWIE.

Powyżej omówione elementy Formy Otwartej — to ząbcające się wektory, które ukształtują nową architekturę. NOWA LICZBA ZRODZI NOWĄ JAKOŚĆ i odwrotnie POJĘCIE NOWEJ JAKOŚCI POMÓŻE NAM ROZWIĄZAĆ LICZBĘ.

Pół wieku uproszczenia architektury do jednej decyzji wyjątkowo ją, a tym samym mieszkańców z energii potencjalnej stanowienia o sobie. By zacząć działać, musimy się najpierw „leczyć” z „chorobą” Formy Zamkniętej, my — architekci, jak i przyszli mieszkańcy.

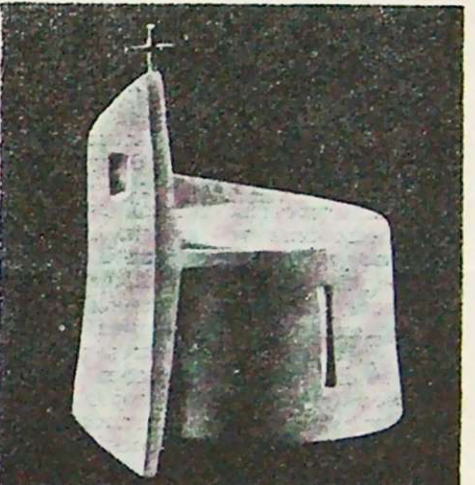
FORMA OTWARTA nie wyklucza, jak Forma Zamknięta, ENERGII INICJATYWY MIESZKAŃCA, a wręcz przeciwnie — JAKO ZASADNICZY, ORGANICZNY I NIEODŁĄCZNY ELEMENT SKŁADOWY. Fakt ten ma zasadnicze znaczenie w PSYCHICE mieszkańca, a tym samym w WYDAJNOŚCI PRACY. Rytm naszych czasów, którego elementami są osiągnięcia w dziedzinie nauki, przemiany polityczne, kataklizmy oraz działanie Formy Zamkniętej, która specjalnie

zać problem wypełnienia brakujących środków i w konsekwencji rozstrzygnięcie w sposób organiczny dla rozwoju jednostki, jako podstawy całości (społeczeństwo zindywidualizowane) — problem ilości.

Co powinniśmy uważać za elementy obiektywne, społeczne? — te, które tylko dzięki społeczeństwu możemy uzyskać. Subiektywne to te, które możemy i chcemy sami rozwiązać.

Do pierwszych zaliczymy działanie na podstawie planowania przestrzennego w skali kraju, planowania urbanistycznego w skali regionu czy miasta. W szczególności będzie ono polegało na przygotowaniu „placów” pod budowę „domków jednorodzinnych” na parterze, na pierwszym piętrze, na II piętrze, na III itd. aż w wieżowcu na ostatniej kondygnacji. Przygotowanie „placów” będzie polegało na rozstrzygnięciu takich elementów, jak: wpływ warunków miejscowych na formowanie się zespołów urbanistycznych, „passe-partout” życia społecznego, komunikacja ogólna, instalacje, ogólny dach itd.

WYBORU MIEJSCA „GDZIE” W MIEŚCIE, w drodze odpowiedzi na publiczną informację, DOKONA MIESZKANIEC. Jest to pierwszy



Brasília, Kaplica, arch. O. Niemeyer

organizacyjnej budowy winno to, jak również zakładanie i rozwijanie baz, odbywać się stopniowo. Problemy powinny tworzyć się i narastać stopniowo, w związku z tym odpowiedzi będą mogły wynikać organicznie.

Trzeci punkt przenikania, lub inaczej trzeci etap budowy, lub jeszcze inaczej trzecie, CAŁKIEM NOWE ZADANIE ARCHITEKTA, które wymaga dodatkowego przygotowania — to KOMUNIKATYWNE PRZEKAZANIE UZYSKANEGO TĄ DROGĄ ORGANICZNEGO, PRZEBOGATEGO CHAOSU FORMY ZDARZEN, NIE DROGĄ ELIMINACJI POSZCZEGÓLNYCH FORM (jak w Formie Zamkniętej ALE DROGĄ UWZGLĘDNIENIA POSZCZEGÓLNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH PRZEZ DODATKOWE DZIAŁANIE PLASTYCZNE NASZEJ PSYCHE.

WYRAZEM FORMY OTWARTEJ będzie więc CZYTELNOŚĆ JEDNOST-

(Dokończenie na str. 8)



Brasília, Pałac Rządu, architekt Oscar Niemeyer

WIEDZA społeczeństwa o historii polskiej sztuki jest niska. Przeciętny Polak potrafi wymienić Matejkę i... Kantora. Jeśli wie, ilu było Kossaków (jakie nosili imiona), albo słyszał coś o Gierymskich, wtedy traktowany jest prawie jak znawca. Plastyka polska przechodzi dziś okres szczytowego rozwoju, fakt ten powoduje stopniowy wzrost zainteresowania problemami historii sztuki. Brak jednak popularizującej literatury z tej dziedziny. Niski poziom kultury plastycznej społeczeństwa powoduje wiele nieporozumień i fałszywych sądów o malarstwie. Mielśmy wielu malarzy, często sławy światowej, ale dzieła ich znane są nielicznym bywalcom muzeów.



Aleksander Gieryski — Przystań na Solcu

Łukę w wiedzy społeczeństwa zappełnia częściowo książka Janusza Boguckiego pt.: „Bracia Gierymscy” (Wiedza Powszechna 1959 r.). Wnikliwa analiza obrazów i życia twórców nie przeszkodziła tu jasnemu i przystępnemu opracowaniu tematu. Sztuka Gierymskich Maxa i Aleksandra, jak każda charakteryzująca się różnicowaniem form i poszukiwaniem twórczych, jest trudna do określenia w ogólnym rozwoju historycznym. Trafna ocena trudnia brak źródeł. Krytycy ówczesni pisali o braciach tendencyjnie i niechętnie. Bogucki określa pracę Gierymskich drogą analizy artystycznej. Szkice o niektórych obrazach mają, obok niewątpliwej naukowej, wielką literacką wartość. Autor przedstawia życie malarzy na tle prądów i środowisk plastycznych. Materiał biograficzny przeplata się z rozważaniami o malarstwie. Umiar i

Dlaczego ich malarstwo jest dobre

KAJETAN WOJTYSIAK

inteligencja Boguckiego łączy dwa tematy książki w interesującą całość. Praca nie ogranicza się do problemów twórczych omawianych malarzy, traktuje o wszystkich istotnych problemach sztuki drugiej połowy XIX wieku. Podkreślone zostały cechy nowatorstwa obu malarzy. Fachowca zainteresuje synteza wiedzy o braciach, laika, stosownie do upodobań, tajemki malarskiego warsztatu, scenki z życia, fragmenty pamiętników. Szkoda, że wydawca nie pomyślał o indeksie i bibliografii. Sądzę, iż każda książka popularna czy naukowa powinna być zaopatrzona w bibliografię, ułatwia to pracę czytelnika i podnosi wartość naukową dzieła.

Bracia studia malarskie odbywali w Monachium. W sztuce europejskiej okresu, o którym piszemy, ścierały się dwa nurty. Jeden polegał na malowaniu „wielkich machin religijno-historyczno-mitologicznych”. Sztuczna wzniosłość pomysłu bratała się tam z uczoną pedanterią wykonania, a pompatyczność i sentymentalizm z brakiem wyobraźni i oschłością pędzla. Klasykiem był Kaulbach, autor „Zburzenia Jerozolimy”. Tego typu „sztuce” patronował sam król Ludwik I. Drugą pasją Bawarczyka było budowanie baśniowych zamków. Oczywiście tego rodzaju nikomu niepotrzebne budowle poważnie naruszyły skarb państwa. Monarchę uznano za obłąkanego i złożono z tronu. Osobliwą odmianę prądu monachijskiej sztuki reprezentowała religijno-artystyczna grupa tzw.: „nazareńczyków”. Nazareńczycy wzorując się na tradycji średniowiecznej i wczesnorenesansowej pragnęli przez malowanie „prymitywów” wyzwolić sztukę od „zmysłowego rozmłotowania w pięknie cielesnym”. „Wolę trochę gorzej znać swoje rzemiosło, a nie tracić czystości serca i umysłu, która przystoi chrześcijaninowi”, pisał Owerbeck — ideowy przywódca grupy. Inną drogą poszedł Max Gieryski. Po roku 1848 rozwija się we Francji malarstwo realistyczne. W założeniach swoich odrzucało ono anegdotę, pompatyczność i mitologię tematyczną, zarzucało szablony kompozycyjne. „Odtwarzanie wyglądu przedmiotów... odtwarzanie życia współczesnego wraz z całą jego powszechnością, ukazanie bytu robotników i chłopów — zarówno ich ciężkiej doli, jak ich prostoty, mocy i godności ludzkiej — oto były główne cechy sztuki realistów, w szczególności zaś Gustawa Courbeta, którego „Kamieniarze” i „Las z sarnami” stanowiły największą atrakcję wystawy monachijskiej z roku 1869”. „Las z sarnami” rozmieniony w setki oleodruków jest dziś symbolem malarskiego kiczu. Wtedy był odkryciem artystycznym. M. Gieryski nie zarzucił, wzorem realistów, tematyki historyczno-batalistycznej. „Nowatorstwo M. Gierym-

skiego — choć może nie mniej radykalne — wyraża się w prostocie. Wrażliwości i precyzji widzenia malarzkiego, a nie w szerokiej i szorstkiej śmiałości pędzla”. Realistyczny nurt sztuki zatracił w Niemczech świeżość i prostotę, stał się nowym akademizmem. Max doszedł do realistycznych efektów plastycznych inną drogą niż Courbet. Drogą obserwacji natury, precyzji pędzla i co ciekawsze — unikając korzystania z nowych technik. Wystawiony w Londynie pochód ulanów wyraża najdobitniej właściwości sztuki artysty. Obraz pozornie batalistyczny. Żołnierze przechodzą rzekę. Każdy inaczej siedzi na koniu. Inaczej trzyma lancę. Układ nóg końskich, proporcje i pochyłonych postaci tworzy trzy ciągi rytmiczne oddające melodię, a raczej melanczolię marszu. Obraz przemawia do wyobraźni nie anegdotą ani pompą, lecz ogólnym, powiedzianym, wewnętrznym nastrojem. Stimmung, czyli nastrój, monachijscy malarze „potrafili” zwulgaryzować wprowadzając tępą i monotonię szarą masę barw, tzw. „sos monachijski”. Jeden Gieryski, wywodzący się z tej szkoły, wyróżniał się stosowaniem farb czystych, doskonałą znajomością tajemnic stosunków barwnych, umiejętnością wyzyskania ich do uzyskania bogatej harmonii kolorów. Sztuka jego znajduje uznanie na Zachodzie zarówno wśród szarej publiczności, jak krytyków i „wytwornych” środowisk. Jeden obraz nabył „sam” cesarz Franciszek Józef I. Artysta z dumą pisze w liście do przyjaciela: „... — że z polskich malarzy tylko Matejki, Grotgera i mój obraz znalazły miejsce w galerii cesarza...”

W kraju sztuka Gierymskiego cieszyła tylko przyjaciół i najbliższą rodzinę. Szersza publiczność malarstwa tego nie rozumie. Warszawscy krytycy odnoszą się do nich nieprzychylnie, a nawet wręcz wrogo. Stolica była wtedy kulturalną, a szczególnie plastyczną, prowincją. Nowe prądy zabkwały. Jeden tylko Matejko potrafił zdobyć uznanie. Wszelkie nowatorstwo utrudniała niekompetencja krytyki, a przede wszystkim brak zapotrzebowania na dzieła sztuki. Zdolniejszy malarz w braku możliwości sprzedaży płócien emigruje za granicę. Rynek malarski oparciała wszelkiego rodzaju chałtura żerująca na niewiedzy, ignorancji oraz nacjonalistycznych instynktach. Max, gorący patriota, stara się przezwyciężyć passę polskiej plastyki. Obsyła systematycznie wystawy krakowskie, warszawskie i lwowskie. Dba o rzetelną informację plastyczną, a także współpracuje jako ilustrator warszawskich czasopism. Marzy o powrocie do Polski. Pragnie kupić kamienicę, ożenić się i pracować w Warszawie. Trudno jednak pogodzić zamiary ma-

trymonialne z pojęciem konwencjonalnym panującym wówczas w stosunku do artystów. Mimo przychylności rodziców małżeństwo z Pauliną nie dochodzi do skutku. Złamany nadmierną pracą, niepowodzeniami w życiu osobistym, popada w melanczolię. Umiera przedwcześnie na suchoty, zwykłą w tym czasie chorobę artystów. Śmierć wybitnego, w pełni sił twórczych, malarza spotkała się w kraju ze znikomym oddźwiękiem.

Młodszy o dziesięć lat Aleksander już inne rozwiązywał problemy plastyczne. Ulegał w pierwszym okresie twórczości klasycyzmowi. Klasycyzm ten wyrażony jest historyczną tematyką i dostojnością układu postaci na olbrzymim płótnie. Rzeczy owe robiłyby w sposób realistyczny i realistycznymi środkami wywoływały efekt plastyczny. Niezwykle sumienny i pracowity założył sobie olbrzymi program artystyczny. Znajomi krytycy mówili o tych obrazach, że są przeciążone nadmiarem dobrych chęci. Aleksander starał się połączyć realistyczne odwrośtwo z analizą zjawisk optycznych właściwą impresjonistom. Jako młodzieniec tworzył on w cieniu zagranicznych sukcesów wielkiego brata. Nie oznaczało to naturalnie jakichkolwiek wpływów Maxa na twórczość Aleksandra. Młodszy Gieryski wiązał w sobie wiele sprzecznych cech twórczych, dlatego obrazy Jego dojrzewały niejednokrotnie, w procesie twórczym, latami. Najciekawszą, bo chyba najbardziej indywidualną cechą Aleksandra była pasja analitycznego badania zjawisk wzrokowych. Dążność do budowania obrazu z samego tylko materiału optycznego. Cecha ta prawie niemożliwa do połączenia z obiektywizmem odtwórczym na gruncie marzenia o malowaniu rzeczy wyrażających się w pomnikowej sile konstrukcji. Wszystkie najroźnorodniejsze dążenia młodego malarza znalazły poza obrazami wyraz w listach: „Myśl co chcesz, kochaj kraj, kobietę, ludzi, nienawidź, szamocz się ze sobą, w sztuce twojej tego nie oddasz — musisz się z tym raz na zawsze pogodzić” — pisze w liście do siostry. Po okresie wyjątkowej pracy następuje czas zwątpienia związany z pobytem w kraju, nędzą i początkiem choroby psychicznej. Znaczący talentu twórca, krytyk sztuki, Witkiewicz, do pomógł mu wyjść z impasu. Gieryski wyjeżdża do Włoch, odwiedza Pariz. Dużo maluje. Osiąga liczne sukcesy na wystawach. Znajduje wreszcie uznanie w Polsce, ale wyczerpany twórca gorączką popada w obłęd. Wkrótce umiera. Na grobie jego w Rzymie postawiono pomnik ufundowany ze składek rodaków.

Gierymscy zwalczały skostniałe w swojej epoce poglądy estetyczne. Max — klasycyzm. Aleksander w ciężkiej walce z samym sobą — naturalizm.

Bogucki przedstawił nie tylko drogę twórczą Gierymskich. Więcej. Doszedł do przyczyn kierujących ich rozwojem artystycznym. Odpowiedział na tak trudne, dla współczesnego nam nurtu plastyki, pytanie:

Dlaczego ich malarstwo jest dobre?

FORMA OTWARTA...

(Dokończenie ze str. 7)

KI W WIELOŚCI ORAZ CZYTELNOŚĆ LICZBY. W mieszkalnicie będziemy mieli polemikę poglądów na kształtowanie własnego otoczenia, w założeniach socjalnych będą to poszczególne wydarzenia (ludzie, okoliczności itp.), charakteryzowane przez odpowiednie „passe-partout”.

FORME OTWARTĄ RÓŻNI od Formy Zamkniętej fakt UWZGLĘDNIANIA KONKRETNICH LUDZI (nie abstrakcyjnych, tzw. „średnich”) PRZEZ POZOSTAWIENIE MARGINESU, MOŻLIWOŚĆ WYWOŁYWANIA WŁASNEGO PODTEKSTU. Tym samym, jest to zjawisko jednostkowo-zbiorowe, przez to wielowarstwowe i żywe.

Problem zakresu (proporcji) przenikania się elementów subiektywnych z obiektywnymi zależy od cech i potrzeb środowiska. Olbrzymią rolę odgrywa tutaj system rozdzielu środków materialnych, stopa życiowa społeczeństwa, dostępna baza materiałowa, elementy psychiki.

Wydaje się, że DZIEKI ROZDZIAŁOWI KOMPETENCJI NA „ETAP STAN SUROWY” I „ETAP ROBOTY WYKONCZENIOWE” MOGLIBYMY W FAZIE PIERWSZEJ — „CIEŻKO-PRZEMYSŁOWEJ” — DOJŚĆ DO WIĘKSZEJ WPRAWY (specjalizacja przedsiębiorstwa), TYM SAMYM LEPSZEJ WYDAJNOŚCI, W FAZIE „LEKKO-PRZEMYSŁOWEJ I RZE-

MIEŚNICZEJ” — ROZWINĄĆ PEŁNIEJ TE DWIE DZIEDZINY ORAZ MAKSYMALNIEJ WYKORZYSTAC MATERIAŁY I MOŻLIWOŚCI MIEJSCOWE, TYM SAMYM PODNIEŚĆ OGÓLNY STANDARD MIESZKANIA. TRZECIA FAZA TO DALSZY POSTĘP W KULTURZE I SZTUCE.

Uwzględniając bardzo rozległe treści, wchodzimy w dziedzinę nowej estetyki w architekturze — ESTETYKI FORMY OTWARTEJ. Tak jak da-

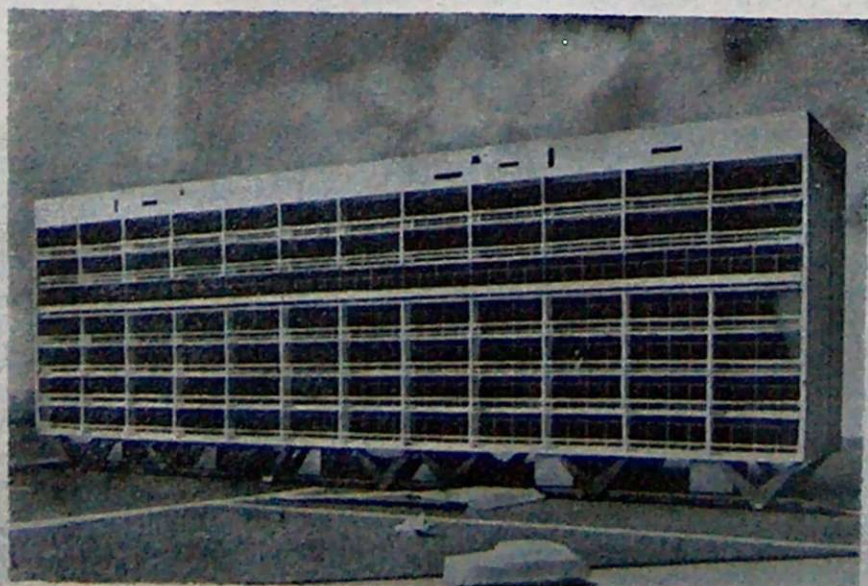
daizm w malarstwie przełamał barierę tradycyjnej estetyki, tak FORMA OTWARTA w architekturze zbliży nas do „zwyyczajności”, „codzienności” rzeczy znalezionych, złamanych, przypadkowych” (Pierre Restagny). Rola artysty architekta zmienia się z dotychczasowej roli wyłącznie personalno-koncepcyjnej, narzucającej Formę Zamkniętą, w której wyrazie zawartość pełni rolę drugorzędą, w której forma jest z góry określona i to naj-

częściej dla człowieka nie istniejącego, tzw. „średniego”, forma wobec której mieszkaniem jest „z poku” — na rolę KONCEPCYJNO-KOORDYNACYJNĄ. Architekt wszystkim wyznaczający, przy dzisiejszym poziomie wiedzy musi zdać sobie sprawę z tego, że nie wszystko wie o sobie, a co dopiero o setkach czy tysiącach ludzi. Przeto postać architekta super-specjalisty na dzisiaj staje się przeżytkiem.

Bogactwo Formy Otwartej w architekturze, jak i jej rozwój, będzie polegał na polemice różnych form składowych — pojętych jako różne indywidualności, w której zawartość pełni rolę pierwszorzędą, która służy indywidualnie każdemu mieszkańcowi, która, w swym wyrazie nie jest z góry określona.

Forma Zamknięta stworzyła potrzebą sobie estetykę. Forma Otwarta — SZTUKA ZDARZEN — będzie poszukiwała również swoich metod studiowania, swoich środków wyrazu, swojej estetyki. Forma Otwarta będąc formą sumy zdarzeń — sumy indywidualności danego środowiska, w konsekwencji powinna nas doprowadzić do wyrazu FORMY ŚRODOWISKOWEJ.

Branie pod uwagę ciągle rozszerzanej analizy elementów składowych oraz ich wzajemnego przenikania, oraz bezpodziałowej struktury społeczeństwa, zbliża nas do pojęcia PRZESTRZENI KOMPLETNEJ, WSZECHSTRONNEJ (CAŁKOWITEJ) CIĄGLEJ — przestrzeni innej psychiki, innej, nowej moralności.



Berlin, Hansa-Viertel, architekt Oscar Niemeyer

Oskar Hansen

Konfrontacje, penetracje, panoramy

WIESŁAW BOROWSKI

Dla postępu sztuki nie wystarczają porównania. Nadmierne przejęcie się samym faktem, samą czynnością porównywania powoduje z reguły wymyślenie jakiejś nieuzasadnionej twórczości zaplątanej przede wszystkim w rozważaniach samych stosunków między przypadkowo dobranymi elementami. Powstają w ten sposób całe strefy działalności artystycznej, gdzie głównym zajęciem staje się wychwytywanie odrębności, określanie indywidualności. Zajęcie to o tyle jest może atrakcyjne, że nie grozi mu dojdzie nie tylko do końca, ale nawet do etapu.

W znanych paryskich „Salons de Comparaisons”, wystawach odbywających się cyklicznie nigdy nie chodziło o mniej czy bardziej dokładne ustalenie, jakie wartości tam spotykane są najciekawsze w rozwoju sztuki współczesnej, — chodziło raczej o celebrowanie odrębnych stylów i osobowości artystycznych. Ilek tam fascynujących, „skryzalizowanych” indywidualności! Jakże bogactwo, jaka różnorodność zjawisk! Albo — jaki indywidualny efekt z połączenia dwóch lub kilku indywidualności!

Istnieje opinia, że największy artyści nie podlegają wartościowaniu, że każdy jest klasą dla siebie. Świecą jak słońce, a każdy indywidualnie. Jakich odpowiedzi oczekiwać by można od pewnej liczby osób zapytanych: kto jest największym malarzem? — odpowiedź, od czasów impresjonizmu. Odpowiedzi byłoby prawdopodobnie tyle, ile tych osób, jeżeli oczywiście nie będzie ich zbyt wiele, aby nie zabrakło malarzy. Padłaby między innymi wypowiedziane poczuciem szczególnego wtajemniczenia nazwiska: Renoir, Van Gogh, Matisse, Rouault, Modigliani, Buffet, Dubuffet. A mogłoby się zdarzyć: Rembrandt, Kupczyński (tego ostatniego wyróżniła absolwentka Akademii Sztuk Plastycznych jako ulubionego malarza polskiego, co prawda wymieniając go równocześnie z Cybisem. Każdy z mistrzów byłby zresztą na pewno niezadowolony z takiego kontekstu).

Nie chodzi o to, że niektóre z tych osób można by łatwo posadzić o ignorancję w sprawach plastyki nowoczesnej. Ale czy tak istotnie różniłyby się

wynik podobnej ankiety przeprowadzonej wśród specjalistów, krytyków sztuki? Padłaby tylko nazwiska innych artystów — gusty krytyków są przecież znacznie bardziej zaawansowane, a ich nawyki powstały z obserwacji szerszego rejestru zjawisk.

To prawda, że każdy może swoje racje — swoje racje ma krytyk, swoje artysta i swoje odbiorca. To prawda, że metoda porównawcza stanowi może punkt wyjścia do zdefiniowania wartości. Tak, ale właśnie wtedy, gdy jest to metoda, gdy konfrontacja oznacza sprawdzenie, a nie zestawienie. Najczęściej jednak bywa tak, że konfrontacja staje się okazją dla jednych twórców — nadmiernego zainteresowania dziełami innych, dla drugich co zdarza się znacznie częściej — do uświadomienia sobie własnej odrębności. W pierwszym wypadku chodzi o zwykły akt penetracji, o przenikanie wpływów między indywidualnościami. Powiemy wtedy, by dać przykład z obcego terenu, że w obrazie Schneidera jest coś ze Schneidera i coś z Soulages'a. W drugim wypadku chodzi już o to, że twórca nie ma i nie chce mieć nic wspólnego z nikim innym, każdy jest sobą. W obrazie Soulages'a, Estève'a, Buffeta jest już tylko Soulages, Estève, Buffet. Dowodem tożsamości staje się bliżej nieokreślona specyfika. Zmusza to nas do poruszania się w świecie intymnych kontaktów psychicznych między twórcą i odbiorcą, w świecie izolacji psychicznej między twórcą a twórcą. Rozwój sztuki pojmowany jest w ten sposób jako bezdenna skarbnica, do której pakuje się bezlitośnie różne atrakcje i niespodzianki. Im więcej tych atrakcji, tym bogatszy wydaje się obraz sztuki, tym silniejsze wrażenie dostatku.

Często spotykanym tytułem artykułów, zwłaszcza w gazetach francuskich, jest tytuł posługujący się słowem „panorama” — „Panorama malarstwa francuskiego”, „Panorama sztuki od Gauguina do naszych czasów”, „Panorama rzeźby nowoczesnej”. Gdyby

rozwój sztuki istotnie polegał na wzbogacaniu panoramy, czyż nie można by sobie wyobrazić Mondriana malującego swe prostokąty równocześnie z Manetem? A kogoś takiego, jak Pollocka, tworzącego swe „action paintings” w XVIII wieku? A przecież nie tak efektownego nie zdarzyło się w historii sztuki.

Jeżeli jakakolwiek panorama wydaje się już dość bogata, jeżeli nazbierało się dostateczną ilość talentów — wtedy następuje parada, dochodzi do konfrontacji. Konfrontacja z kolei służy wyeksponowaniu panoramy, pokazaniu, że panorama, nie może być czymś monotonnym. Jej świetność polega na bogactwie i różnorodności. Po dokonaniu konfrontacji czeka się na następną konfrontację. A nadto można jeszcze konfrontować konfrontacje.

W takiej sytuacji zaczyna się tęsknić do doktrynerów, do Mondriana, Malewicza, Witkacego, Strzemińskiego. Prawda, że nie było jeszcze żadnej doktryny bezwzględnie słusznej i że prawdopodobnie nigdy jej nie będzie.

Ale też każdy poważny program artystyczny ma tę zaletę, że nie wymyka się z rąk, a przeciwnie pragnie się zaprezentować, niekiedy wręcz prowokacyjnie w całej swej konkretności. Przynajmniej nasze reakcje znajdują realne oparcie w zjawisku jednoznaczności, namacalnym, domowym lub choćby wyraźnie zasugerowanym. Nie ma potrzeby bawić się w psychologiczne konfrontacje. Pozostają dowody, sądy logiczne, wymiary.

Zbyt silne jest przekonanie, że dzieło sztuki powinno pozostawać w uścisku z osobowością — doprowadza to do nieporozumień, niemożliwych do rozstrzygnięcia bez walki na noże. Lecz przecież można obserwować, że są już dzieła sztuki, które odrywają się od osobowości twórcy. Łączyć je można przede wszystkim z innymi dziełami sztuki podobnie wyzwolonymi. Ustawiać je trzeba jednak nie obok siebie, dla poszerzenia panoramy i nie na zasadzie podkreślania odrębności w stosunku do siebie, gdy postawimy jedno przy drugim. Łączyć je można tylko w szeregu, w ciągu rozwojowym sztuki, na zasadzie momentu i znaku.

Różne mogą być sądy o polskim koloryzmie. W tym mocno spóźnionym echu szkoły paryskiej znalazło się miejsce dla kilku artystów w pewnym sensie autentycznych, a wśród nich zarówno dla Kononowicza, jak i Karmańskiego. Tej bardzo niewielkiej grupie „rasowych” malarzy możemy zawdzięczać, że prąd epigoński już w momencie swego powstania — przyniósł wartości odrębne, które zwykło się określać mianem szkoły polskiego koloryzmu. Ale to, co u Cybisa było subtelne i przemysłową transpozycją natury na grę wyszukanych zestawień barwnych, w płótnach ich licznych naśladowców stało się formalistyczną igraszką, rozmydłoną i pozbawioną koloru. Nie mogło dźiać się zresztą inaczej wśród malarzy, którzy nie potrafili wyjść poza banalną kopię natury, która była zarazem kopią innych kopistów.

Na tle ogólnego panowania konwencji, nie pozwalającej artystom ominąć znanych schematów pejzażu i martwej natury, twórczość obydwu kazimierów — Kazimierza Karmańskiego i Zenona Kononowicza — swoją świeżością spojrzenia na naturę, osiągniętych środkami, z których — wydawałoby się — wycisnęto już na płótno wszystkie ich możliwości. Może sprawiła to malowniczość „polskiego Fontainebleau”, a może po prostu zarówno Karmański, jak i Kononowicz byli silniejszymi indywidualnościami niż inni. Wydaje się, że obydwie te czynniki wpłynęły na to, że wystawy ich oglądaliśmy nie bez pewnej satysfakcji.

Typy Kazimierza są zresztą w każdej z dwu propozycji inne. Kazimierz Karmańskiego jest przede wszystkim statyczny, przesycony miękkim liryzmem czerwonych dachów i złotych płomienistych drzew. Widać to szczególnie w ostatniej fazie twórczości artysty.

Inaczej u Kononowicza. Wszystkie krechy oznaczające formę przedmiotów, bądź też fragmenty pejzażu kłębią się w dynamicznej gwałtowności spontanicznych gwałtownych pociągnięć pędzla. Kontury stają się ściekami farby, ścieki farby liniami określającymi przedmioty. Pejzaż czy martwa natura nabierają znaczenia niemalże abstrakcyjnej płaskiej bezformnej arabeski. W taki to sposób Kononowicz przełożył naturę na kolor, a zarazem za pomocą tak mało precyzyjnego szyfru udało mu się jednak pokazać na płótnie samego siebie. Wydaje mi się, że w ramach wyeksploatowanej już dobrze sztuki koloryzmu jest Kononowicz mistrzem przewyższającym znacznie bardziej od siebie uznanych malarzy. Podobny był o nim również sąd recenzenta „Przeglądu Kulturalnego”.

*

Na razie starałem się zwrócić uwagę na zjawiska umiarkowane. Mam nadzieję, że nie popełniłem większego błędu. Trudno zbłądzić, gdy się idzie dobrze już oświetloną ulicą. Jednak omawiając w następnym odcinku twórczość Łukawskiego i Iwańczywa, a także poszukiwania najmłodszych, sądzę, że uda mi się zniknąć w wąwozie.

O szmirze natomiast pisze kto inny.



Jan Karmański: Kazimierz — Fara (olej)

Znam w Lublinie taką ulicę, jedną z ważniejszych w tym mieście, która mi z tego ni z owego nagle zagłębia się w wąwoz porośły z obu stron krzakami. Wąwoz kończy się i znów jest normalne miasto. Niektórzy powiadają, że ten fragment Lublina jest bardziej charakterystyczny, niż wielkie zakłady FSC. A może najbardziej charakterystyczny jest zestawienie obydwu tych zjawisk?

Kto wie, że Lublin jest największym w Polsce producentem kieczu, a zarazem głównym ogniskiem handlu tym tak poszukiwanym na rynkach towarowym?

A kto wie, że istnieje tu ośrodek najskrajniej awangardowej sztuki? „Lublin” — cykada nowoczesnego myślenia — pisano w jednym z numerów „France Observateur”. „Przyjmiemy mi się „Wesele w Atomach” — śmiał się Artur Sandauer. Może rzeczywiste zestawienie tych dwóch zjawisk jest także charakterystyczne dla naszego miasta? Tylko szmirę widać, o awangardzie natomiast się mówi.

Fonteważ w samym Lublinie na ogół nie pisano o żadnym z dwu wymienionych wyżej zjawisk (pomijam dawne numery „Struktury”, gdzie było dużo o jednym z nich), chyba także i ja się na to nie zdobyłem. Przynajmniej tym razem. Może wobec tego wybrać jakiś złoty środek? Ale cóż może być pośredniego między lokomotywą i zwykłym koniem? Gdyby był złośliwy, może udało by mi się coś takiego znaleźć.

Jest jednak jeszcze inny nurt, również związany z Lublinem — koloryzm. I to taki koloryzm, który wytworzył coś w rodzaju szkoły. Dla ścisłości należy wymienić nazwę miejscowości — Kazimierz nad Wisłą i co najmniej dwa nazwiska — Jan Karmański i Zenon Kononowicz. Pierwszy zmarł dwa lata temu, drugi jest w pełni sił twórczych. Pośmiertna wystawa prac Karmańskiego odbywa się obecnie w lubelskim CBWA, retrospektywna wystawa Kononowicza miała miejsce niedawno w warszawskiej „Zachęcie”.

I

JERZY LUDWIŃSKI



KANON (Zenon Kononowicz): Kazimierz — Plebanka (olej)