

STRUKTURY

Nr 7

30.XI.1959

dział * KAMENA * plastyczny

Tekst H. Moore „Notes on sculpture” umieszczony był już w wydawnictwie Myfanwy Evans „The Painters Object” (1936) oraz w „The Creative Process” by Brewster Ghiselin (1955).

RZEŹBIARZ lub malarz popełnia błąd, gdy mówi albo pisze zbyt często o swej pracy. Zanika wtedy natężenie, którego wymaga jego twórczość. Usiłując wyrazić swe dążenia z logiczną dokładnością, drogą okrężną, łatwo może stać się teoretykiem, a jego istotny dorobek ekspozycją pomysłów zamkniętych w klatkę i uzupełnianych dziedziną pojęć i słów. Lecz chociaż pozalógiczna, instynktowna, podświadoma sfera umysłu musi w jego pracy spełniać swą rolę, dana mu jest również zdolność świadomego działania, a ona nie pozostaje bezużyteczna. Artysta pracuje koncentrując swą całą osobowość, zaś jej część świadoma łagodzi konflikty, wytwarza pamięć i zabezpiecza go przed posuwaniem się w dwie strony jednocześnie.

Możliwe zatem, że rzeźbiarz z zasobu swych świadomych doświadczeń może wydobyć nić przewodnią, którą pomoże komuś dojść do zrozumienia rzeźby, a ten artykuł nie ma na celu nic innego jak tylko to właśnie. Nie stanowi on ogólnego przeglądu twórczości rzeźbiarskiej, ani też mego własnego rozwoju; jest to kilka uwag na temat paru zagadnień, które zajmują mnie od czasu do czasu.

TRZY WYMIARY

Nawiązanie kontaktu z rzeźbą zależy od posiadania zdolności reakcji na formę trójwymiarową. Oto zapewne dlatego rzeźba została uznana za najtrudniejszą ze sztuk. Z pewnością następuje ona większe trudności, niż dzieła, które wymagają kontaktu z formami płaskimi, kształtami wyłącznie dwuwymiarowymi. Istnieje o wiele więcej ludzi „ślepych na formę” niż na kolor. Dziecko uczące się patrzeć wyróżnia najpierw tylko kształty dwuwymiarowe, nie jest w stanie postrzegać odległości i głębokości. Dopiero później, by zapewnić sobie osobiste bezpieczeństwo i zaspokajać swe potrzeby praktyczne, musi rozwijać (częściowo przy pomocy dotyku) zdolność zdawania sobie sprawy z wyraźnej trójwymiarowej odległości. Ale spełniwszy wymagania stawiane przez praktyczną konieczność większość ludzi nie posuwa się dalej. Chociaż potrafią osiągnąć znaczną wprawę w percepcji form płaskich, nie zdobywają się na dalszy, intelektualny i emocjonalny wysiłek konieczny do pojęcia formy w pełni jej przestrzennego istnienia. A to musi czynić rzeźbiarz. Musi on nieustannie wytwarzać w myśli i stosować formy w całej ich przestrzennych pełni. W jego głowie rodzi się jak gdyby trwały kształt, o którym myśli, nie bacząc na jego wielkość, w taki sposób, jak gdyby skrywał go salkowicie w zagłębieniu własnej dłoni. W duchu obejmuje wzrokiem złożoną formę po linii kolistej. Spoglądając nań z jednej strony, zdaje sobie sprawę jak wygląda druga, utożsamia się z jej punktem ciężkości masą, wagą; pojmując jej objętość jako przestrzeń, której spoczynek został zakłócony w powietrzu przez kształt.

Człowiek wrażliwy, oglądając rzeźbę, musi również dojść do pojmowania formy po prostu jako formy poza jakikolwiek napisami czy skojarzeniami. Musi oto postrzegać ją jako prostą, jedyną konkretną formę poza jej związkiem z funkcją pokarmową czy literackim wyobrażeniem jej przemiany w płaski. I rzeźba ma się tak

samo z takimi tworam jak muszla, orzech, rodzynek, gruszka, kijanka, grzyb, wierzchołek góry, nerka, marchew, pień, ptak, pąk, skowronek, biedronka, sitowie, kość. Od nich można przejść do kontaktu z formami bardziej złożonymi lub układami kilku form.

BRANCUSI

Od czasów gotyku rzeźba europejska obrosła mchem i chwastami — wszelkiego rodzaju powierzchniowymi naroślami, które całkowicie zakryły formę. Szczególna misja Brancusiego polegała na zlikwidowaniu tego bujnego rozrostu i wzbudzeniu w nas raz jeszcze świadomości formalnej.

UWAGI O RZEŹBIE

HENRY MOORE

Tłum. MARIUSZ TCHOREK

By tego dokonać, musiał ograniczyć się do bardzo prostych wyrazistych form, musiał wytrwać w tworzeniu rzeźb jakby jednocylindrowych, gładkich i połączonych samotne formy ze zbyt wielką niemalże precyzją. Dzieło Brancusiego, nie mówiąc o jego wartościach samych w sobie, ma olbrzymie znaczenie w rozwoju rzeźby współczesnej. Jednakże w chwili obecnej zamykanie i ograniczanie rzeźby do jedynej (statycznej) jednostki formalnej nie jest dłużej konieczne. Możemy teraz zainicjować proces otwierania. Proces spótkowania i łączenia w jedną całość organiczną kilku form o zróżnicowanych rozmiarach, podziałach i kierunkach.

MUSZLE I KAMIENIE — PODNIĘSIE DO FUNKCJI AKTYWNOŚCI FORMALNEJ

Mimo że postać ludzka jest kształtem podlegającym mnie najbardziej, zawsze poświęcałem wiele uwagi kościom, muszłom, kamieniom itp. Zdarza się, że przez kilka lat bywam w tym samym miejscu nad morzem, ale co roku nowy kształt kamienia rzuca mi się w oczy, taki, jakiego rok te-

mu, mimo że było tutaj podobnych mu setki, nigdy nie widziałem. Z milionów kamieni, które mijam idąc brzegiem morza, wybieram wzrokiem w podnieceniu tylko te, które odpowiadają memu aktualnemu poszukiwaniu formalnemu. Co innego, gdy siadam i przeglądam kamienie rękami jeden po drugim. Rozszerzam wtedy swe doświadczenie formalne, przyzwyczajając się do nowego kształtu.

Istnieją pewne formy ogólne, do których podświadomość jest przyzwyczajona, a które mogą wywołać reakcję, o ile nie odrzuca ich kontrola świadomości.

OTWORY W RZEŹBIE

Kamienie odsłaniają pracę natury nad materiałem. Zdarza mi się natrafiać na kamienie, które mają otwory na wylot.

Gdy pierwszy raz pracuje się osobście w tak twardej i kruchym materiale jak kamień, brak doświadczenia, wielki szacunek dla twórcy, strach przed niewłaściwym obejściem się z nim, często odciskają swój ślad na wypukłej powierzchni rzeźby, ślad pozbawiony ekspresji rzeźbiarskiej. Ale w miarę nabywania doświadczeń, ukończone dzieło w kamieniu może pozostać w granicach nakreślonych przez materiał, tak że nie do wykrycia w nim będzie wada, jaką stanowi odstępstwo od naturalnej budowy konstrukcyjnej, a jednocześnie w dziele tym bezwładna masa może być zmieniona w kompozycję o pełni formalnego istnienia, kompozycję zróżnicowanych rozmiarów i podziałów, tworzących całość działającą w związku przestrzennym.

Kawał kamienia może być przedziurawiony na wylot, co nie odejmie mu wartości, pod warunkiem, że otworowi zostanie nadany przemysłowy

rozmiar, kształt i kierunek. Otwór oparty na zasadzie sklepienia łukowego posiada istnienie zarówno usprawiedliwione jak i trwałe.

Pierwszy otwór poprowadzony przez blok kamienia stanowi objawienie.

Otwór łączy jedną stronę rzeźby z drugą, udzielając jej przy tym natychmiast więcej trójwymiarowości.

Otwór może posiadać tyle samo znaczenia formalnego, co twardej materiał.

Istnienie rzeźb z powietrza jest możliwe wtedy, gdy kamień wypełniony jest tylko otworem stanowiącym formę zamierzoną i przemysłową.

Tajemnica otworu — zagadkowy urok jaskiń w zboczach wzgórz i skał.

ROZMIARY I SKALA

Każdej myśli odpowiada określony rozmiar materialny.

Bloki wysokogatunkowego kamienia leżały latami wokół mej pracowni, polewając ich rozmiary były niewłaściwe, a przecież miałem pomysły, które odpowiadały ich proporcjom i gatunkowi.

Skala zawiera pewien pierwiastek, który nie przynależy do jej aktualnej konkretyzacji materialnej, jej miary w stopach i calach — pierwiastek ten pojawia się wraz z wizją.

Rzeźba może być kilka razy większa od tzw. rozmiaru życiowego, a przy tym sprawiać wrażenie drobności i małości, zaś rzeźba niewielka, wysokości kilku cali, może wywoływać wrażenie ogromu i pomnikowej dostojności, właśnie dlatego, że kryje się za nią wielka wizja. Oto przykłady: rysunki Michała Anioła lub Madonny Massaccia z jednej strony, a z drugiej pomnik Alberta.

A jednak rzeczywisty fizyczny rozmiar posiada znaczenie emocjonalne. Z naszego własnego wzrostu czynimy miarę wszystkich rzeczy, nasza reakcja emocjonalna na rozmiar uwarunkowana jest faktem, że ludzie mają przeciętnie 5 do 6 stóp wysokości.

Model świątyni w Stonehenge wykonany dokładnie w skali 1:10, model, w którym kamienie byłyby mniejsze od nas, nie posiadałby nic z sugestyjności oryginału.

Rzeczywisty rozmiar ma większe znaczenie dla rzeźby niż dla malarstwa. Obraz jest odizolowany od otoczenia przy pomocy ramy (chyba że służy celom dekoracyjnym) i dlatego jego skala łatwiej zachowuje własny pierwiastek wizyjny.

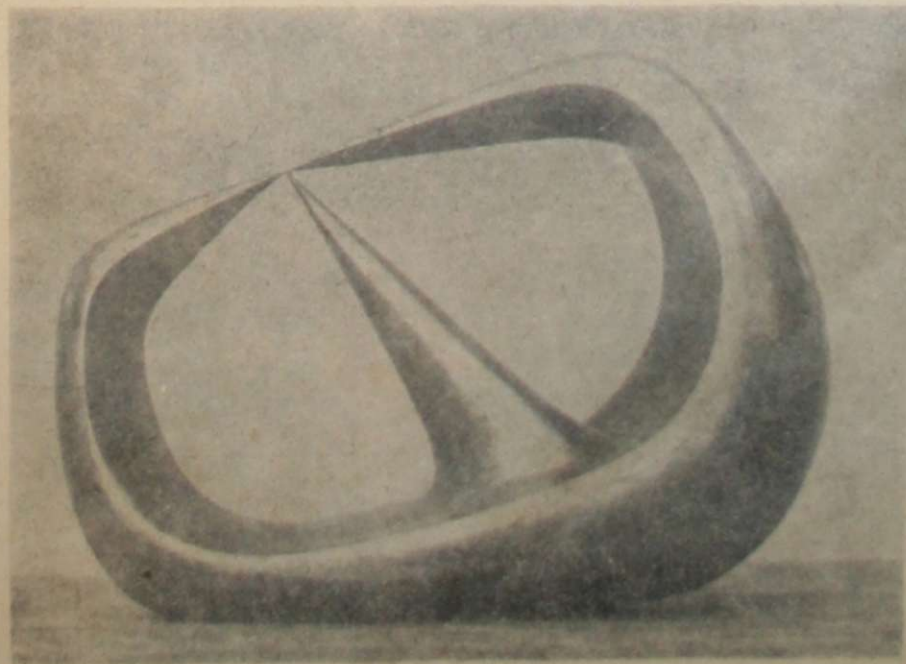
Gdyby nie względy natury praktycznej (koszty materiału, transportu itp.), pracowałbym częściej nad dużymi rzeźbami. Przeciętny rozmiar pozostający w połowie drogi między kształtem dużym a małym nie odrywa skutecznie myśli od prozaiczności codziennego życia. Natomiast wraz z bardzo małym lub bardzo dużym kształtem pojawiają się dodatkowe znaczenia emocjonalne.

W tej chwili pracuję na wsi na otwartym powietrzu i tutaj rzeźba wydaje mi się czymś bardziej naturalnym niż w pracowni londyńskiej, muszę stosować jednak większe wymiary. Wielki głaz lub drzewo, leżące zazwyczaj przypadkiem na polu, w sadzie lub ogrodzie, stanowi od razu formę właściwą i inspirującą twórczo.

ABSTRAKCJA I SURREALIZM

Gwałtowny spór abstrakcjonistów z surrealistami wydaje mi się zupełnie nieuzasadniony. Sztuka wybitna zawiera zarówno elementy abstrakcyjne jak surrealistyczne, podobnie jak klasyczne i romantyczne — porządek i epokó, intelekt i wyobraźnię, świadomość i podświadomość. Obie strony osobowości artysty muszą odegrać swą rolę. Sądzę, że tworzenie rzeźby lub obrazu może

(Dokończenie na str. 8)



Henry Moore — Trzy punkty, brąz, 1939/40

UWAGI O RZEźBIE

(Dokończenie ze str. 7)

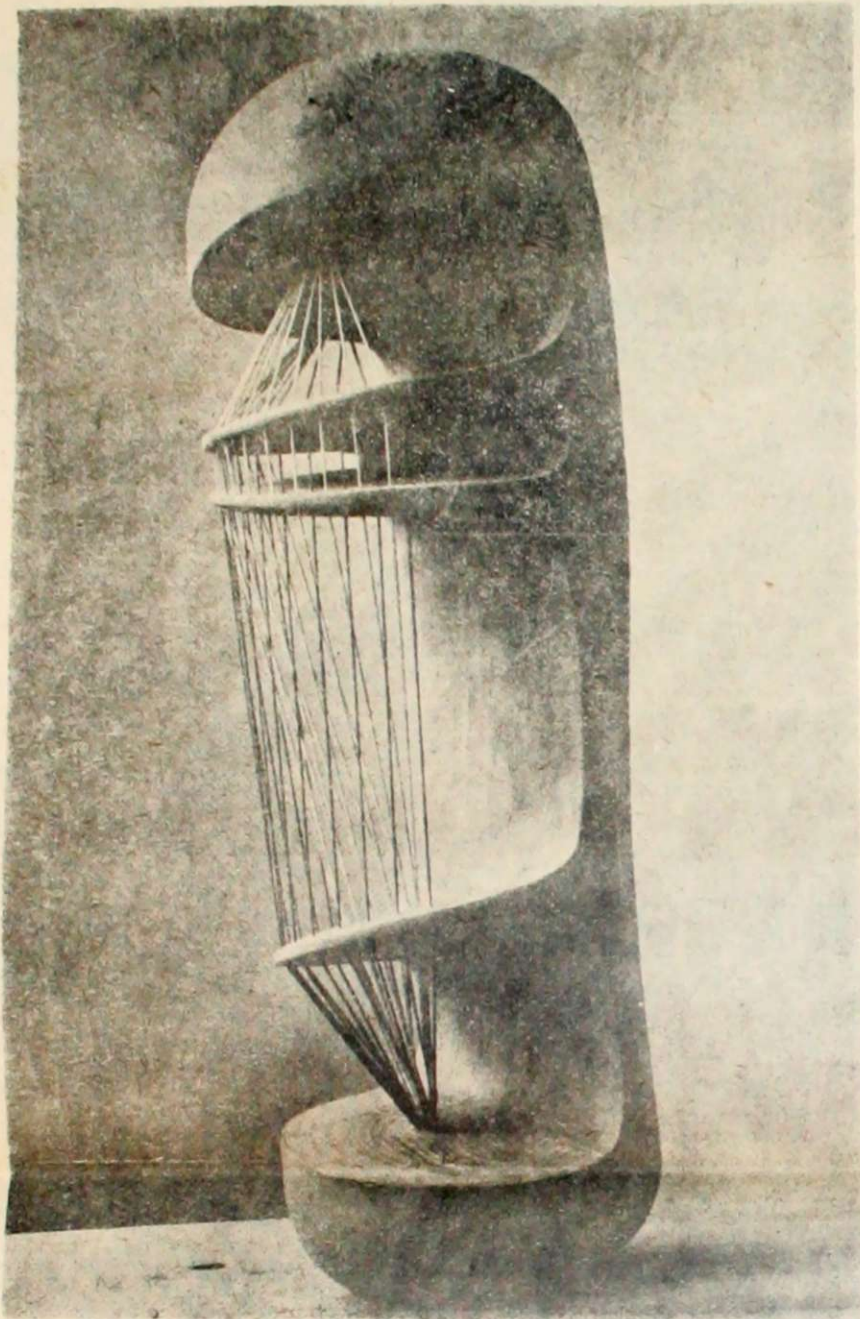
wywołać się z każdej z tych stron. Co do moich osobistych doświadczeń, zazwyczaj czasami rysować nie ustalając przedtem jakiegokolwiek problemu do rozwiązania, odczuwając jedynie potrzebę posuwania ołówkiem po papierze i tworzenia linii, walców i kształtów bez wyraźnego celu. To, co w ten sposób tworzę, pochłania jednak mój umysł i sprawia, że w pewnym momencie idea staje się wyraźna i skryształizowana, a ta przynosi ze sobą kontrolę oraz potrzebę porządku.

Czasami ustalając przedmiot swej pracy lub rozwiązując w bloku kamienia o znanych wymiarach problem rzeźbiarski, który sam sobie zadałem, a wtedy staram się zbudować zorganizowany zespół form wyrażający mój zamysł. Gdy jednak dzieło ma być czymś więcej niż ćwiczeniem rzeźbiarskim, w procesie jego opracowywania myślowego zdarzają się nieprzewidziane skoki — to wyobraźnia wznowia swą działalność.

Można dojść do wniosku na podstawie tego, co powiedziałem o kształcie i formie, że uważam je za cel sam w sobie. Daleki jestem od tego. Jestem głęboko przekonany, że asocjacyjne, psychologiczne czynniki odgrywają w rzeźbie niemałą rolę. Sens i znaczenie samej formy zależy zapewne od niezliczonych wpływów ludzkiej historii. Oto na przykład formy okrągłe wywołują wyobrażenie owocowania, dojrzałości, pewnie dlatego, że ziemia, piersi kobiece, większość owoców jest kulista. Kształty te dlatego są tak ważne, ponieważ tkwią na dnie naszych nawyków postrzegawczych. Sądzę, że ludzki element organiczny będzie zawsze stanowił podstawę mej twórczości, wprowadzając w me rzeźby siły żywotne. Każdej rzeźbie, nad którą pracuję, umysł mój nadaje ludzki, a czasami zwierzęcy charakter lub osobowość, wywierając wpływ na plan i jakości formalne, dając mi w pracy zadowolenie lub niechęć.

Wydaje mi się, że moje osobiste dążenia i kierunek twórczości zgadzają się z powyższymi sądami, mimo że nie od nich one zależą. Moja rzeźba staje się coraz mniej przedstawiająca i coraz trudniej brać ją za kopię zewnętrznosci dostępnej oku, dlatego też niektórzy nazywają ją bardziej abstrakcyjną. Ja uważam, że tylko w taki sposób potrafię najprościej i najwymowniej ujawnić ludzką, psychologiczną zawartość mej sztuki.

Henry Moore



Henry Moore — Figura sznurowa Nr 1, drzewo wiśniowe i sznur, 1937

Z

VITALITA NELL' ARTE

W Wenecji w Palazzo Grassi trwała od sierpnia do października wielka wystawa międzynarodowa pod nazwą Vitalità nell' Arte (Żywotność sztuki). Wystawa, w której przygotowaniu brali udział najwybitniejsi specjaliści muzealni z całego świata (Marnotti, Sandberg, Sweeney), urządzona była z niezwykłym pietyzmem. Zgromadzono tu prace kilkudziesięciu najbardziej interesujących artystów Europy i Ameryki. Dawało to przegląd najważniejszych tendencji, dominujących obecnie w sztuce światowej. Z artystów starszego pokolenia pokazane były tylko figuralne rzeźby Lipschitz'a i Marino Marini, oraz swobodnie geometryzujące abstrakcje Holendra Bram de Velde. Wszystko, co było poza tym, zaliczyć można właściwie do różnych odmian abstrakcji bezformnej, która to tendencja także i tutaj królowała niepodzielnie zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Począwszy od wielkich prekursorów tego nurtu, takich jak Pollock i Dubuffet, poprzez Götza i Vedovę, aż do jego najmłodszych wyznawców — Appela, Jorna, Sonderborga i Alechinskiego, dostrzec można całą bogactwo, różnorodną skalę form, dzięki którym można jeszcze w sposób niebanalny wypowiedzieć skomplikowane niepokojące drugiej połowy XX wieku. Wydaje się, że mówiąc o „żywotności sztuki” organizatorzy wystawy mieli na myśli żywotność sztuki abstrakcyjnej.

Jednakże najbardziej rewelacyjne zjawiska na tej wystawie wykraczały już poza pojęcie abstrakcji bezformnej. Były to kompozycje z desek i worków Albero Burri, oraz metalowe, skomplikowane technicznie płaskorzeźby braci Arnaldo i Gio Pomodoro. Zjawiska z pogranicza rzeźby i malarstwa, konkretne przedmioty sztuki, przypominające niekiedy zastygłe kraterki księżycowe. W rzeźbie najciekawsze były precyzyjne w swej skomplikowanej ekspresji, dziwne organizmy Szkota Eduardo Paolozzi i Belgia Roela d'Haesse. Jednakże prawdziwą rewelację stanowił César (Baldaccini), Francuz pochodzenia włoskiego. Jego frontalnie ustawiona „Maska” przypominała wielką prostokątną poduszkę, której powierzchnia uformowana była z przeplatających się i sterzających, pospawanych ze sobą żelaznych rurek. Prostota pomysłu graniczyła tu z wielkim skomplikowaniem wykonania, a hieratyczny spokój tej rzeźby wywoływał nowy, nieznan przedtem gatunek ekspresji.

Wystawa „Żywotność sztuki” przeniesiona została do Kunsthalle w Recklinghausen, gdzie będzie eksponowana do grudnia, potem w grudniu i styczniu gościć będzie w Stedelijk Museum w Amsterdamie.

AMSTERDAM

W Stedelijk Museum w Amsterdamie odbyła się wystawa współczesnego malarstwa polskiego, zorganizowana przez dyrektora tegoż muzeum, Wiktora Sandberga, który na wiosnę gościł w Polsce i dobiierał sobie obrazy, zwiędając pracownię polskich artystów. Ze strony polskiej organizatorem wystawy był Bohdan Urbanowicz. Kapitałna ekspozycja w Stedelijk Museum była dziełem Stanisława Zamecznika.

W zamian za tę wystawę będziemy mogli oglądać w Polsce dzieła Mondriana i współczesne malarstwo holenderskie.

DOCUMENTA

Pod taką nazwą odbywają się co dwa lata w Kassel wielkie międzynarodowe wystawy sztuki współczesnej. W tegorocznej wystawie udział wzięło również kilku artystów polskich.

STANISŁAW ZALEWSKI — MALARZ KLASYCZNY

KAJETAN WOJTYSIAK

Co uważam w sztuce za rzecz dość ważną? Jakąś ciągłość myśli rozwojowej. Prawie fizjologiczną, jeśli się tak wyrażę, historię rozwoju.

Malarstwo Zalewskiego nie jest jednolite. Artysta zaczyna od formizmu. Wystawa w Polskim Klubie Artystycznym wraz z H. Stażewskim i innymi pozwala poznać Zalewskiego jako formistę.

Linia twórcza artysty na ogół prowadzona jest po prostej wzroście a nie odwrotnie. U St. Zalewskiego wygląda to jakoś inaczej. Powiedziałbym, że to nawet trochę niecodzienne. Zaczynać z awangardą, a kończyć na postimpresjonizmie.

Chyba ma tu znaczenie jakiś proces przeżycia wewnętrznego tego człowieka. Walka twórcza sprowadzająca go jednak w efekcie do konwencjonalizmu twórczego. Wielu ludzi uprawiających sztukę w tym czy innym kierunku traktuje jej współczesność jako wprawkę formalną, a nie sposób wyrazu twórczego. W tym wypadku najbardziej jaskrawym przykładem jest Louis Aragon. Pisał dadaistyczne wiersze, aby osiągnąć klarowność dla swojej prozy. Otóż wiersze Aragona są lepsze. Co w efekcie sprowadza się do tego, iż wolę czytać jego prozę poetycką aniżeli np. „Dzwony Bazylei”. Podobne wrażenie estetyczne wytwarza St. Zalewski jako malarz.

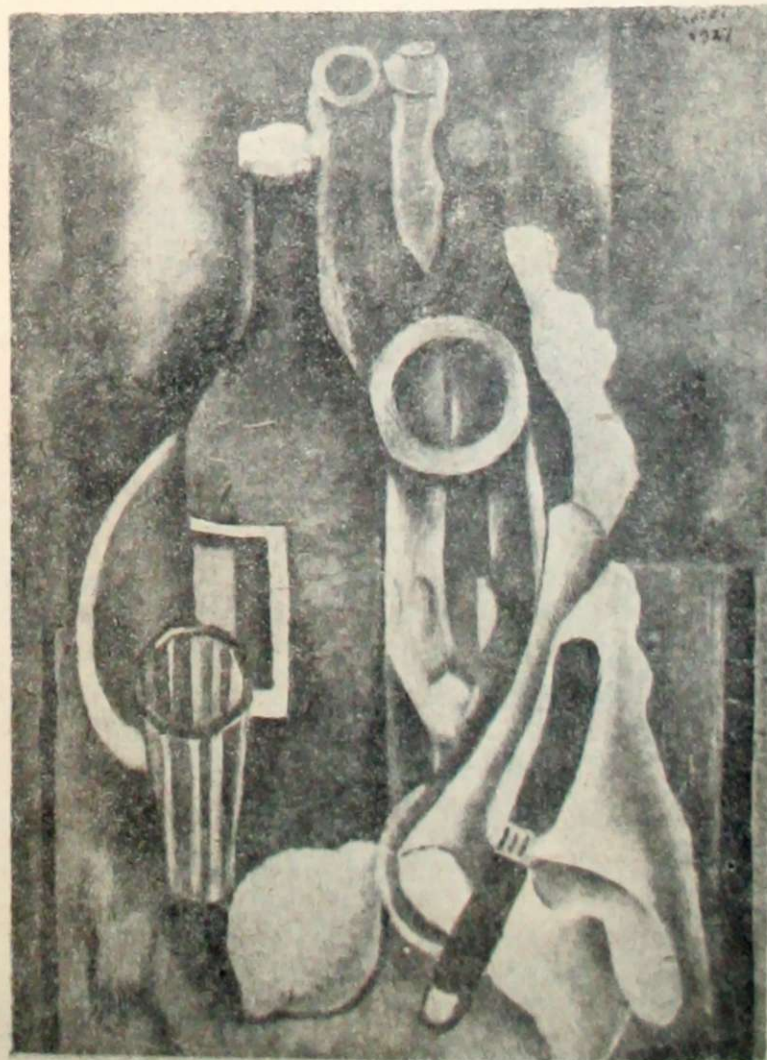
Mówiło się o jego formizmie. Konwencja tego kierunku w okresie powstawania ujmowana była w trochę innym rozumieniu niż dzisiaj. Musiała mieć swój początek twórczy.

Martwe natury malarza, o którym mówię, są jakimś konglomeratem formy reprezentowanej przez Polski Klub Artystyczny i grupę „Blok” i dość stosunkowo późnym kubizmem Braque'a. Zresztą chyba inni kubiści mieliby może coś tu do powiedzenia? Wracając do procesów rozwojowych twórcy: czy Zalewski-malarz, podobnie jak Aragon-poeta, uczył się na formach współcześnie nowoczesnych, a wywodził się w klasycznych? A jednak kwestia wypowiedziana jest pojęciem najzupełniej względny. (Powtarza się tu stara prawda). Do mnie bardziej Zalewski przemawia jako autor kilku dobrych martwych natur i dowcipnego autoportretu wyobrażającego malarza jako formistycznego intelektualistę — kowboja... (chyba nie „cygana”).

Oglądałem pośmiertną wystawę prac Zalewskiego. W pierwszym rzucie umieszczone były jego obrazy z okresu rewolucyjnego (młodość). Tam chyba jednak odnalazłem istotną osobowość Zalewskiego. Człowieka o błyskotliwej inteligencji i dobrze opanowanym warsztacie twórczym. Później wrażenie to zgubiłem. Jego gwasze nawet nie docierają do mojego zmysłu estetycznego, nie mówiąc już o rysunkach.

Pan Erazm Kulesza, przyjaciel Zalewskiego widzi w nim artystę o niespotykanym temperamencie twórczym. Możliwe, iż temperament ten nie mógł się zmieścić w jednym kierunku artystycznym. Gdy oglądałem jedno z płócien malarza („Pejzaż z koniem”) zauważyłem ciekawie zjawisko. Całość

(Dokończenie na str. 10)



Stanisław Zalewski — Martwa natura (z nozem), olej, 1927

ZAGRANICY

III BIENNALE MŁODYCH ARTYSTÓW W PARYŻU

Nagrody:

Dla artystów zagranicznych: sześciomiesięczny pobyt we Francji.

Malarstwo:

Trevor Bell (Wielka Brytania)
Helen Frankenthaler (Stany Zjednoczone)
Jan Lebusztel (Polska)
Bert de Leeuw (Belgia)
Manabu Mabe (Brazylia)
Ordan Petevski (Jugosławia)

Rzeźba:

Anthony Caro (Wielka Brytania)
Gio Pomodoro (Włochy)

Grafika:

Werner Schreib (Niemcy)
Marcello Grassmann (Brazylia)
Dla artystów francuskich i zamieszkałych we Francji: 200 000 franków

Pierre Dumitrenko

Paul Hebeyrolle

Eugene Dodelgne

Ricchez Luichy Martinez

Lars Bo

Fabien

Prix de la Ville de Paris (medal i wystawa w 1960r.):

Jan Lebusztel (Polska) — malarstwo

Prix de Yougoslavie:

John Levee (Stany Zjednoczone) — malarstwo

Prix du Musée Rodin:

Peter Voukos (Stany Zjednoczone) — rzeźba

Prix de L.U.M.A.M.:

Brigitte Coudrain (Francja) — malarstwo

Louis Felto (Hiszpania) — malarstwo

Anton Heyboer (Holandia) — grafika

Olga Jancic (Jugosławia) — rzeźba

L. G. Lucbert (Holandia) — malarstwo

Alberto Gironella Ojeda (Meksyk) — malarstwo

Prix Georges Rudier:

Jacques Delahaye (Francja) — rzeźba

Prix de Editions Braun:

Manabu Mabe (Brazylia) — malarstwo

Prix André Susse:

Gio Pomodoro (Włochy) — rzeźba

Specjalną nagrodę krytyki „za jednolitość

eksponowanych prac” przyznano Polakom.

Pierwsze dwie nagrody, będące oficjalnymi

wyróżnieniami paryskiego Biennale przy-

znano międzynarodowej jury, w którego skład

wchodziły wybitni artyści i krytycy z całego

świata: Marko Celebonovic, W.H. Grohmann,

Emile Languy, Porter A. McCray, Henry

Moore, Rodolfo Palucchini, Edouard Pignou,

D. C. Roel, Juliusz Starzyński, Rufino Ta-

mayo, Ossip Zadkine.

Biennale Młodych Artystów odbyło się w

Musée d'Art Moderne. Było ono przeglądem

majornajmniejszych tendencji panujących w

sztuce współczesnej, istniała „wieża Babel”,

jak go nazwała krytyka. Dominowała „ed-

nakże zdecydowanie sztuka abstrakcyjna,

szczególne jej odmiany bezformena (infor-

mel). Nie brakło również rzeczy zaskakują-

cych: niedaleko wejścia umieszczona była

dziwna maszyna skonstruowana przez Jeana

Tingely, która była sama rzeźbą ruchową, a

jednocześnie produkowała rysunek abstrak-

cyjny, odcinane z rolki papieru przez samo-

czynny nóż.

Sztukę polską reprezentowali na Biennale:

Stefan Gierowski, Bronisław Kierzkowski,

Jan Lebusztel, Teresa Pagowska, Jan Ta-

rasin, Rajmund Ziemiński (malarstwo); Alina

Szapocznikow i Magdalena Włócek (rzeźba);

oraz Hal na Chrostowska i Alfons Giełniak

(grafika). Wszyscy wypadli świetnie, co

zresztą wynika z nagród. Za interesowanie

krytyki polską częścią wystawy było bardzo

dużo. Alain Jouffroy zamieścił w „Arts”

specjalny artykuł, poświęcony sztuce pol-

skiej (w którym zresztą wymienia także

„Struktury”). Tenże sam krytyk uważa za

jedną z czterech największych rewelacji na

wystawie twórczość Lebusztelna. (Poza Le-

busztelna podobają mu się fakturowe

abstrakcje Japończyka Maeda, „Raport

Kinsey'a”, namalowany przez Włocha

Guerrreschi, oraz dziwne figury Amerykan-

ki Carmen C'cero).

BIENNALE W SAO PAOLO

Nagrody:

Grand Prix za całokształt twórczości:

Barbara Hepworth (Wielka Brytania) —

rzeźba

Grand Prix za malarstwo:

Modesto Cuiart (Hiszpania)

Grand Prix za rzeźbę:

Francesco Somalini (Włochy)

Grand Prix za grafikę:

Rilko Debenjak (Jugosławia)

Grand Prix za rysunek:

Cuevas (Meksyk)

Równoległe nagrody dla artystów brazy-

lijskich:

Manabu Mabe — malarstwo

Pisa — grafika

Marcello Grassmann — rysunek

Prix Monterazzo:

Karel Appel (Holandia)

Aleksander Kobzdej (Polska)

*

Z Polaków wystawiali w Sao Paolo: Ta-

deusz Brzozowski, Jan Cybis, Stefan Gie-

rowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebusztel,

Jerzy Nowosielski, Jerzy Tchórzew-

ski.

I tutaj podobnie jak w Paryżu plastyka

polską odniosła sukces, a nasz pawilon zo-

stał uznany za jeden z najbardziej interes-

ujących (obok hiszpańskiego i japońskie-

go).

WENECJA

Równocześnie z wystawą „Vitalità nell'Arte” otwarta była w Wenecji w Sali Neapolitańskiej przy Placu św. Marka wystawa malarstwa polskiego, która była rewanżem za eksponowaną w zeszłym roku w Warszawie wystawę malarstwa weneckiego. Bardzo interesujące połączenie retrospektywy z pokazem najnowszej sztuki polskiej było dziełem komisarza tej wystawy, Ryszarda Stanisławskiego. W części retrospektywnej eksponowane były dzieła Wojtkiewicza, Makowskiego, Witkowskiego i Witkiewicza. Żywe tradycje awangardy polskiej zaznaczono płótnami Strzebińskiego, Stażewskiego i Hillera. Stąd myśl przewodnią pokazu zmierzano poprzez twórczość Włodarskiego, Sterna, Jaremiński i Marczyńskiego, aż do obrazów „generacji średniej” — Brzozowskiego, Mikulskiego, Wejmana, Kobzdeja, Bogusza i Nowosielskiego. Najmłodsza generacja reprezentowana była między innymi przez Tchórzewskiego, Gierowskiego, Lebusztelna, Ziemińskiego. Ogółem eksponowano prace dwudziestu siedmiu artystów, z których twórczości pięćdziesięciu wybrano po cztery, pięć obrazów.

I ta wystawa odniosła sukces (między innymi nadzwyczaj pochlebnie wypowiedział się o niej Lionello Venturi). Najbardziej podobają się obrazy Strzebińskiego i Hillera, a także Wojtkiewicza i Makowskiego. Z nowszej twórczości największe uznanie krytyki wzbudziły prace Stażewskiego, Jaremiński i Sterna. Za rewelacje zostały uznane obrazy Tchórzewskiego i Lebusztelna (Alain Jouffroy).

W drugiej połowie października ta sama wystawa otwarta została w Genewie.

PADWA

Odbyło się tu Biennale d'Arte Triveneta (sztuki stosowanej). W ramach Biennale organizatorzy urządzili III Concorso il Bronzetto (konkurs młodych brązów), w którym udział wzięli prawie wszyscy wybitni rzeźbiarze z całego świata. Jedyną nagrodę przyznano rzeźbiarzowi angielskiemu, Lynn Chadwickowi.

Polską reprezentowała była w Padwie przez Alinę Szapocznikow i Alinę Slesińską. Obie rzeźbiarki zyskały sobie aplauz krytyki.

PARYŻ

Równocześnie z Biennale odbywała się w Galerie Lambert wystawa siedmiu młodych malarzy polskich.



Alina Szapocznikow — Rzeźba, brąz, 1958

JAN ZIEMSKI przeciw abstrakcji bezforemnej

JERZY LUDWINSKI

Tak jeszcze niedawno wydawało się wszystkim, że sztuka abstrakcji bezforemnej ma przed sobą nieograniczone pole do wypowiedzi artystycznych. Urok odkrył Pollocka, Fautriera, Wolfa przyciągał artystów jak magnes. Tym językiem można było powiedzieć wszystko o świecie. Dubuffet i de Kooning malowali postaci bardziej dramatycznie, niż udawało się to ich poprzednikom. A równocześnie ci sami artyści tworzyli nieokreślone struktury, takie, z jakich zbudowana jest cała przyroda. Na płótnach wielu artystów gotowała się materia plastyczna, zastygając w tkanki tak różnorodne, jakich nie znała do tej pory sztuka, a jakie były dotąd domeną wyłącznie natury. Ale ludzie, jak to jest w ich zwyczajach, najchętniej zwracają uwagę na rzeczy typowe, na to wszystko, do czego przywykli. Piękna kobieta ma nogi, ręce, nos, oczy. Komu przyszłaby na myśl mikrobudowa jej skóry? Człowiek niechętnie wychodzi poza swoją typową skalę, poza to wszystko, co może ogarnąć jednym spojrzeniem. Zachwyca się krajobrazem i nie zdaje sobie sprawy, że drzewa drążone są przez korniki. Miąższ drzewny, bezustannie przetwarzany przez korniki, grzyby, który niszczy ściany, plazma drgająca w ciłach żywych istot, elektrony wirujące z zawrotną szybkością — to jest ta mała i ta wielka, ta mniej i ta bardziej zasadnicza budowa świata. Dramaty rozgrywają się nie tylko w mieszkaniach, ale i w jeliłtach człowieka, a to, co dzieje się w jądrze atomu, może być groźniejsze od upadku ciężkiej szafy.

Otóż artyści tryumfalnie wkroczyli w obszary, które do tej pory stanowiły dla sztuki jakiegoś tabu. Malują już nie postaci ludzkie, ale bakterie, które toczą ich tkankę. A natwini myślą, że to sztuka abstrakcyjna. Ale ktoś zdoła udowodnić Pollockowi, że to, co on maluje, niczego nie przedstawia? Napewno pod mikroskopem i taką formę można by znaleźć. A to, że Tobey przedstawia czasem kłębowisko ciał ludzkich, innym zaś razem „tylko” poplątany labirynt kaligraficznych kresek — naprawdę nie ma zbyt wielkiego znaczenia. De Kooning i Dubuffet postępują tak samo, ale każdy z nich robi to inaczej. Człowiek Dubuffeta i człowiek de Kooninga — obaj ulepieni są z zupełnie różnej materii plastycznej, ale z takiej samej materii plastycznej ulepiony jest człowiek Dubuffeta i wszelkie inne formy „abstracyjne”, jakie maluje ten artysta. I to jest dopiero ważne. A tymczasem granica, jaką niektórzy teoretycy starali się wytyczyć między sztuką figuratywną i abstrakcyjną, znikła gdzieś bez śladu, odkąd artyści przypomnieli sobie, że ktoś kiedyś wynalazł mikroskop.

A zatem abstrakcja bezforemna nie była przeciwstawieniem sztuki przed-

miotowej, tylko protestem przeciwko zbyt dosłownemu widzeniu świata. Obok znanych ze sztuki przedmiotowej form, na które patrzymy codziennie, wprowadziła do arsenału artystów, formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie. Widzenie plastyczne zostało więc znowu niezmiernie rozszerzone i to do tego stopnia, iż wydało się, że nic już nie mogło się znaleźć poza jego zasięgiem.

Ale to, co fascynowało teraz artystów najbardziej, to było dotarcie do elementarnej budowy zjawisk, do struktury samej materii. Ze tutaj właśnie przeniosł się punkt ciężkości nowych dociekań artystycznych, temu nie należy się chyba dziwić. Ktoś, kto dawniej patrzył na dom z pewnej odległości, obserwując jego bryłę, teraz podchodzi pod samą ścianę, dotyka jej, stara się wyczuć najdrobniejsze grudki tynku.

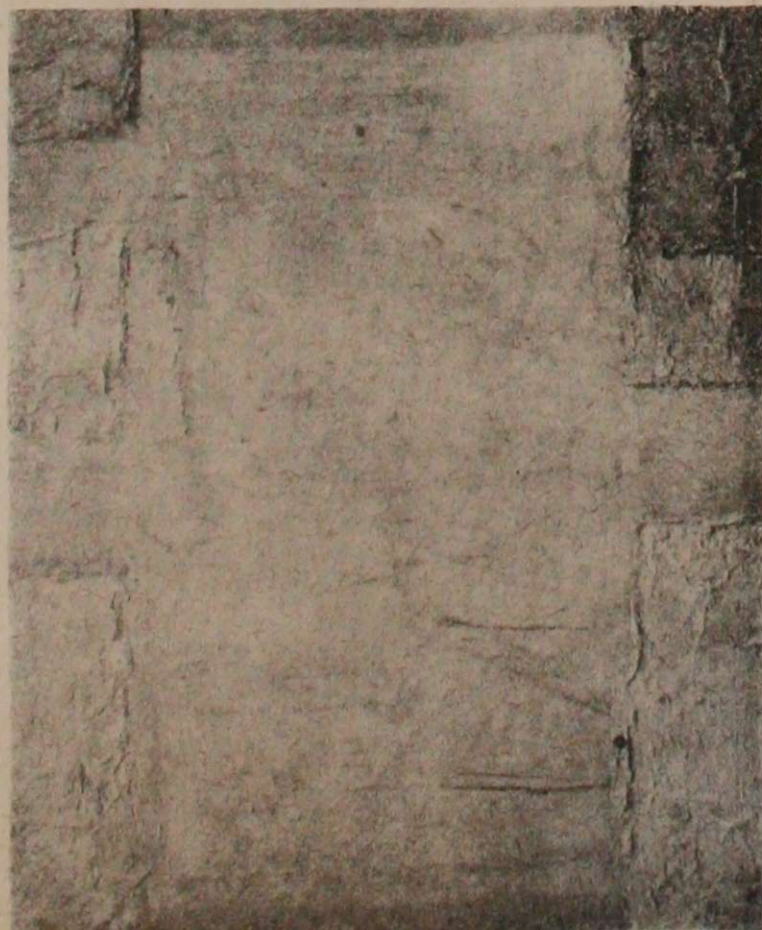
Drobiazgowa analiza materii dokonana w abstrakcji „informel” miała jeszcze jeden, bardzo ważny dla rozwoju sztuki, aspekt. Otóż to, co działa się teraz na płótnie, nie odbijało już właściwie niczego konkretnego. Obrzymi zasięg widzenia plastycznego wykluczył jednolitość percepcji dzieła sztuki, wprowadził natomiast wieloznaczność tejże percepcji. Malarstwo stało się samodzielnym kształtowaniem materii, jednym z procesów natury. Obrazy powstawały tak, jak rosną drzewa, jak kłębią się chmury.

Z tak ukształtowanej elementarnej materii można było kreować światy nieskończenie różnorodne. W rzeczywistości jednak już po kilku latach rozwoju tej sztuki pewne schematy kompozycyjne zaczęły się powtarzać. Zarówno olej, jak i najbardziej nawet wyszukane lakiery nie mogły konkurować z niezwykle skomplikowanymi procesami materialnymi, jakie zachodziły w samej przyrodzie. A zarazem wszystkie najważniejsze sprawy zostały już w sztuce „informel” powiedziane. I tak, jak to zwykle bywa, w momencie największego rozwoju tej sztuki, kiedy narzuciła ona swe panowanie niemalże całemu światu, wtedy właśnie zrodziła się konieczność nowej zmiany.

Jak wyjść z „informel’u”? W jaki sposób dalej rozszerzać widzenie plastyczne? Co robić z tak dalece rozgrzebanymi sprawami materii? To są pytania, które w obecnej chwili nurtują wielu artystów na całym świecie.

Tych kilka prawd podstawowych trzeba było powiedzieć, gdy się chce pisać dalej o artyście, którego ambicją jest właśnie wyjście poza nurt abstrakcji bezforemnej. Jan Ziemiński — bo o nim będzie dale mowa — był do roku 1957 surrealistą. Na jego obrazach z

(Dokończenie na str. 10)



Aleksander Kobzdej — Napięty, olej, 1958

W ocenach biorą udział:

URSZULA CZARTORYSKA (Warszawa)
HANNA PIASZKOWSKA (Warszawa)
JANUSZ BOGUCKI (Kraków)
WIESŁAW BOROWSKI (Warszawa)
JERZY MADEYSKI (Kraków)
JERZY LUDWIŃSKI (Lublin)

wybitne

HENRY MOORE (ur. 1893)

Warszawa, Zachęta, Plac Małachowskiego 3. Otwarcie 15.X. Wystawa przeniesiona później do Krakowa.

Wystawa obejmuje 30 rzeźb, 30 rysunków i 2 plansze. Pokazuje rozwój sztuki jednego z największych rzeźbiarzy świata od 1927 r. aż po lata pięćdziesiąte. Abstrakcja pomieszana tu jest z monumentalnymi postaciami ludzkimi. Mimo całej ogromnej skali poszukiwań, fascynująca osobowość Moore'a sprawia, że wrażenie jest jednolite. Największa jego odkrywczość wyraża się w nowym ekspresyjnym stosunku do przestrzeni, którą wciąga artysta niemalże do wnętrza swoich rzeźb (dziury, prześwitły). Moore jest prawodawcą nowych form w rzeźbie, których geneza tkwi w naturze (znalezione muszle, kamyki, kości). Wrażenie potęguje bardzo dobra ekspozycja Stanisława i Wojciecha Zameczników.

EDWARD MUNCH (1863—1944)

Warszawa, Muzeum Narodowe, Al. Jerozolimskie 3. Otwarcie 31.X. Największy malarz norweski jest twórcą ekspresjonizmu. W jego obrazach — wyraźne dążenie do wyobrazienia zjawisk, które kieruje go czasem w stronę symboli. Stąd rodzi się ekspresyjna deformacja wydłużonych postaci ludzkich i fragmentów pejzażu. Dramatyczne wizje światła malowane są w sposób impulsive, a równocześnie precyzyjny. Warto zobaczyć, jak wygląda najbardziej autentyczny ekspresjonizm.

WYSTAWA DRZEWORYTU JAPONSKIEGO (XVII—XX WIEK)

Kraków, Muzeum Narodowe, Aleje 3 Maja 1. Otwarcie 10.X. 35 grafik (nie licząc tkanin, ceramiki itp.) obejmujących chronologicznie okres od pierwszej połowy XVII wieku po rok 1959. Ekspozycja pochodzi ze zbiorów Feliksa Ekspanaty pochodzący (obecnie własność Manghi-Jasieńskiego) (obecnie własność Muzeum Narodowego w Krakowie), UNESCO i Japońskiego Stowarzyszenia Artystów Grafików (Nihon Hanga Kyokai) z Tokio. Najbardziej interesujący jest drzeworyt nowoczesny, reprezentujący typ abstrakcjonizmu japońskiego, o tradycjach sięgających i poł. wieku XIX. Kompozycje ekspresyjne o dużej kulturze precyzji wykonania, przypominają raczej drobiazgowo opracowane techniki metalowe lub monotypy niż drzeworyt.

JAN ZIEMSKI

Lublin, CBWA, Narutowicza 4. Wernisaż (bardzo miły) 10.XI. Wprawdzie mniej było tym razem osób oficjalnych, szczególnie z CBWA i ZPAP, ale zato przyjechali goście z Warszawy, wybitni malarze (H. Stażewski, A. Lenica) i krytycy. Jest to pierwsza indywidualna wystawa tego artysty, znanego dotąd głównie z wystąpień grupy „Zamek”. Stanowi częściowo retrospektywę od surrealizmu, poprzez abstrakcję bezformną, aż do ostatnich poszukiwań z pogranicza płaskorzeźby (o tym — osobny artykuł). Mimo całej różnorodności zaznacza się silnie osobowość artysty, wyrażona w przedziwnym przemianowaniu i rafinowaniu i infantylności, lęku kosmicznego i groteski. Nareszcie w lubelskim CBWA nowoczesna ekspozycja (zresztą świetna) malarstwa — dzieło Włodzimierza Borowskiego.

interesujące

GRAFIKA WŁOSKA

Warszawa, Zachęta, Pl. Małachowskiego 3. Otwarcie 13.X. Jest to wybór z III Biennale w Wenecji.

Wystawa stanowi szeroki przekrój poprzez tendencje panujące w sztuce włoskiej: dużo banalnego realizmu, neorealizmu (Renato Guttuso), monumentalna sztuka Campigliego, futurizm G. Severiniego, studia M. Mariniego, surrealizm (G. de Chirico), różne rodzaje ekspresjonizmu (najciekawszy Guerreschi), wreszcie abstrakcja bezformna (Afro, Capogrossi, Vedova, Baj, Corpora). Poziom wystawie bardzo nierówny. Nam najbardziej podobał się Antonio Music i Luigi Spacal.

FRANCISZEK STAROWIEYSKI (Jan Byk) Warszawa, Kordegarda Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście 15/17. Bardzo miły wernisaż 3.XI. Byk, postać w Warszawie bardzo charakterystyczna, znany był szerzej tylko z plakatu i ilustracji książkowej. Wystawa rysunków barwnych zaskakująco świeżością i wyrafinowaniem. Pewne elementy sztuki Klee i trochę surrealizmu artysta przełożył na swój język w sposób bardzo oryginalny. Świat „Swinlopa” i „Robaków nakrapianych” przekonali nas.

MARIA WIĘCKOWSKA

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż (dość huuczny) 17.X. Bardzo indywidualna sztuka, stojąca na pograniczu realizmu fabularnego i abstrakcji geometryzującej. Na jednolitych, pastelowych tłach (rozjaśnione błękity, szarości i czerwienie złamane) umieszczone są miniaturowe, precyzyjnie wykonane sylwetki ludzi, zwierząt i formy geometryczne. Nastrój obsesyjny i liryczny. Całość, dzięki specyficznej wyrazowości i niekonwencjonalnym rozwiązaniom kompozycyjnym można by zestawiać z twórczością Makowskiego.

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż 17.X. Malarstwo: surrealizm figuratywny, wykorzystujący w tłach zdobycie „informel”, uzyskane jednak drogą zmyślenia i precyzyjnego nakładania przezręcznych laserunków, bez stosowania swobodnego ruchu materii na powierzchni obrazu. Sztuka nieco teatralna, wyraźny przerost smaczków formalnych nad treścią.

ZOFIA ARTYMOWSKA

Warszawa, Krzywe Koło, Rynek Starego Miasta 2. Wernisaż 5.XI. Artystka prezentuje mozaiki w stylu (dość konstruktywnej) abstrakcji „informel”. Csiaga ciekawe propozycje formalne i bardzo dużą szlachetność koloru. W najlepszych pracach artystka wybiega poza czystą dekoracyjność w stronę bardziej emocjonalną. Wystawia również ciekawe monotypy.

dość dobre

SALON JESIENNY TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUKI PIĘKNYCH

Kraków, Pałac Sztuki. Otwarcie 25.X. Retrospektywny przegląd dorocznego osiągnięć artystów ośrodka krakowskiego, tradycyjnie ignorowany przez twórców „Grupy Krakowskiej”. Dominuje abstrakcja, na drugim miejscu kolorizm i wreszcie parę przykładów typowego tradycjonalizmu. (Np. jeden obraz zrobiony pod Malczewskiego, jeden pod Holendrów XVII w.). Wyraźne objawy akademizowania się ostatniej myśli awangardowej, dużo prac wtórnych, robionych pod Magritte'a, Picassa, Soulages'a itp.; z naszych malarzy pod Mikulskiego, Marczyńskiego, Rudowicz, Buczka itp. Mimo to impreza udana, poziom naogół wysoki, najlepsze obrazy pokazał: Rzepiński, Więckowska, Krzyształowski, Sobyra, Panek, Berdak, Kraupe, Tarasin, Kunz, Wejman, Kluza, Buczek, Milanowski.

WITOLD DAMASIEWICZ

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż 17.X. Malarstwo to stanowi przejście od naiwnego i lirycznego realizmu do sztuki dojrzałej. Na razie jeszcze sprawa niewykryształizowana i nieco chaotyczna.

Odrabiając zaległość zdołaliśmy omówić tylko część (tę najlepszą) wystaw. Reszta znajdzie się w następnym numerze. O sprawach lubelskich i madrej (naszym zdaniem) polityce wystawowej Muzeum Lubelskiego napiszemy osobno.

JAN ZIEMSKI...

(Dokończenie ze str. 9)

tego okresu swoiste piętno wycisnęła astronomia i kosmonautyka. Ale już wtedy Ziemiński rozmyślał o abstrakcji, bezformnej, która mogłaby lepiej wyrazić klimat wielkich odkryć naukowych, które interesowały go na równi ze sztuką. Wkrótce też pojawiły się jego pierwsze abstrakcyjne obrazy w stylu „informel”. (Abstrację w ogóle uprawiał Ziemiński dużo wcześniej, równoległe z surrealizmem.) Były to na ogół małe obrazki, wizje światów, które ktoś mógłby dostrzec w mikroskopach, lub w olbrzymich lunetach astronomicznych. A więc wszystko potoczyło się normalnym torem: natura została jakgdyby poszerzona o formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie, zgodnie zresztą z zainteresowaniami współczesnej fizyki. W pracach Ziemińskiego nie ma zresztą wszystkich tych, charakterystycznych dla tacyzmu, gwałtownych spięć, ekspresyjnych wybuchów materii. Tkanę obrazu tworzą regularnie nakrapiane, analityczne, nieco monotonne struktury. Z czasem poszczególne plamki stają się tak drobne, jak ziarenka piasku, obrazy osiagają wtedy jednolitość prawie uniptyczną. Niknie iluzja głębi, tak istotna dla całego malarstwa „informel”, a zamiast niej pojawia się imitacja chropowatości. I to jest właśnie ów opisany wyżej moment, kiedy artysta, którego przedtem interesował dom, teraz przeszedł pod samą jego ścianę.

Jakkolwiek iluzja przestrzenna została ograniczona do minimum, to jednak owa imitacja chropowatości jest nią jeszcze, chociaż stanowi już tylko jej organ szczałkowy. Trzeba teraz pozbyć się jakichkolwiek relikwów iluzyjności, żeby doprowadzić do całkowitej autonomii obrazu, który zresztą nie byłby już chyba obrazem, tylko raczej swego rodzaju przedmiotem konkretnym.

Otóż Ziemiński na taki krok się decyduje. Złudzenie chropowatości było w jego pracach z tego okresu tak duże, że zmuszało do dotknięcia samej powierzchni obrazu, by się upewnić, że jest gładka. Wtedy artysta kończy nagle z imitacją i wprowadza „prawdziwą” chropowatość. Równocześnie jest to punkt szczytowy rozdrobnienia materii plastycznej w jego obrazach.

Co dalej? Owe jednolite rozdrobnione, chropowate organizmy stają się nudne. Ziemiński znowu decyduje się na zmianę, która i tym razem jest mu potrzebna. Dostrzega zjawisko pozornie paradoksalne: im bardziej rozbitny jest obraz, im mniejsze cząsteczki składają się na jego budowę, tym bardziej jest on jednolity; w pewnym bowiem momencie cząsteczki materii mogą być już tak małe, że trudno je dostrzec,

i wtedy właśnie sprawiają wrażenie idealnie prawie gładkiej płaszczyzny. Otóż artysta wprowadza teraz do swych obrazów jednolite płaszczyzny, zamalowane jednym tonem, ale za to formuje je całkowicie prawie po rzeźbiarsku, modelując w gipsie ich konstrukcyjne, żebrówate szkielety. To już coś więcej, niż chropowata faktura. Tu trzeci wymiar, owa przestrzeń konkretna zaczyna występować jako jeden z najbardziej istotnych czynników tego malarstwa. Wydaje się, że artysta jakby się cofnął, i to aż gdzieś w okolice Mondriana; pojawia się bowiem w jego obrazach coś w rodzaju podziałów geometrycznych. W analogicznym zresztą okresie także w tynkach Antonio Tapesa zaznaczyły się pion i poziomy, można więc przypuszczać, że u obydwu artystów zachodzi jakaś prawidłowość rozwojowa. Ziemiński po swoim najbardziej atomistycznym okresie twórczości musiał wprowadzić jakąś tektonikę. Powstają teraz wypukłe gipsowe reliefy, które utraciły już związek z konstrukcjami Mondriana, odhalają za to organiczną monolitowość kompozycji. Czasem dzieła te przybierają postać glazurowanych cacek, w które artysta wtapia kolorowe kamyki, innym razem są to tablice magiczne o łagodnym labiryncie gipsowych spiral.

Ostatni, najbardziej aktualny akord twórczości Ziemińskiego stanowią duże stosunkowo obrazy-płaskorzeźby, w których gipsowa erozja tworzy nieoczekiwane, zastygłe w bezruchu, ekspresyjne w swojej hieratyczności pasma materii. Obrazy te ustawione na wystwie po prostu na podłodze przywdają na myśl raczej jakieś prehistoryczne pomniki, niż to wszystko, co przywykliśmy nazywać obrazami.

W tym stopniowym przeobrażeniu Ziemińskiego tkwi zarodek nowego stylu: obraz przestał stwarzać iluzję światła, który nas otacza, stał się przedmiotem konkretnym istniejącym tak samo niezależnie, jak inne przedmioty i twory natury. A równocześnie to, co pokazał artysta, niepostrzeżenie przekroczyło granice abstrakcji bezformnej, chociaż właśnie ona była głównym punktem wyjścia do tych poszukiwań.

Dla porządku zaznaczyć należy, że sztuka Jana Ziemińskiego mimo całej jej odkrywczości, nie jest niczym wyjątkowym. Podobne problemy plastyczne podejmują równoległe artyści na całym świecie: Włosi (Burri, bracia Pomodoro), Hiszpanie (Tapes, Quixart, Turcios), Japończycy (Soto, Maeda), Niemcy (Kalinowski), Polacy (Borowski, Dzieduszycki, Kiwerski, Piasecki, Beksiński, Kierzkowski). Chyba nie mamy do czynienia ze zwykłym przy-

Jan Ziemiński — Kompozycja, olej, techniki mieszane, 1959



padkiem. Najwyraźniej wykluwa się nowy styl, który dziś nie ma jeszcze nawet nazwy, ale jego rozwój będzie za kilka lat sprawą prawdopodobnie tak oczywistą, jak w chwili obecnej

istnienie abstrakcji bezformnej. Miło mi przy okazji zauważyć, że tym razem jedną z głównych ról odgrywają Polacy.

Jerzy Ludwiński

STANISŁAW ZALEWSKI...

(Dokończenie ze str. 8)

sprawia wrażenie niepokojące. Po dokładnym obejrzeniu dochodzą do wniosku nieoczekiwane do siebie. Musi być pod spodem drugi obraz, stanowiący to fakturalne pierwsze. Właśnie ta faktura, powstała w pierwszym stadium malowania obrazu, musiała być bardzo dobra artystycznie, skoro swoją bliską podskórnością wywołuje niepokojącą ciekawość. Jeżeli mamy jako tło rzecz malarsko wykończoną, będącą podkładem pod obraz widziany dla oka, to pozostaje jeszcze kwestia dyskusyjna: czy podkład ów posiada również swoją fakturę? Czy zamierzona jest ona wyłącznie jako faktura dla „pejzażu z koniem”.

A może po prostu Zalewski przeżywał okres, kiedy nie posiadał pieniędzy na zakupienie płótna, użył zwyczajnie obrazu, który nie odpowiadał jego wymogom twórczym, jako materiału warsztatowego do innego tematu?

Może to jest właśnie przejaw temperamentu twórczego tego malarza?

Zdobywał „ideę twórczą” (brzydkie słowo) wraz z polską awangardą. Przykre. Nie doszedł jednak do prawdy, że sztuka nie jest odtworzeniem natury, jest raczej jej przetworzeniem.

Czy formalizm (bo był nim postimpresjonizm) ma sens u malarza z temperamentem Zalewskiego?

Kajetan Wojtysiak