



POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA EMIGRACJI 1940–2000

3

**MAREK ŻUŁAWSKI**

**„ROUND THE GALLERIES”  
I INNE AUDYCJE Z BBC**

TOWARZYSTWO PRZY JACIÓŁ ARCHIWUM EMIGRACJI  
MUZEUM UNIERSYTECKIE W TORUNIU  
TORUŃ 2018

**POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA  
EMIGRACJI  
1940-2000**

ARCHIWUM EMIGRACJI  
LXII  
ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW  
EMIGRACJI POLSKIEJ PO 1939 ROKU

Seria

POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA EMIGRACJI  
1940–2000

Pod redakcją  
Miroslawa A. Supruniuka, Katarzyny Moskały  
i Joanny Krasnodębskiej

- t. 1: *Polska krytyka sztuki w Wielkiej Brytanii i Francji 1940–2000*
- t. 2: Marian Bohusz-Szyszko, *„O Sztuce” i inne eseje*
- t. 3: Marek Żuławski, *„Round the Galleries” i inne audycje z BBC*

MAREK ŻUŁAWSKI

**„ROUND THE GALLERIES”  
I INNE AUDYCJE Z BBC**

Wybór tekstów, opracowanie Joanna Krasnodębska,  
Katarzyna Moskała, Mirosław A. Supruniuk  
Wstępem opatrzyła Katarzyna Moskała

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ ARCHIWUM EMIGRACJI  
MUZEUM UNIWERSYTECKIE W TORUNIU  
TORUŃ 2018

Polska krytyka sztuki na emigracji, 1940–2000 (tomy 1–3)

tom 3

Marek Żuławski: „Round the Galleries” i inne audycje z BBC

Indeks: Joanna Krasnodębska  
Projekt okładki: Anna Szmeichel

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Publikacja dofinansowana ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

© Copyright by Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, Toruń 2018

© Copyright by Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu

ISBN 978-83-946161-8-2

Autorzy i wydawca starali się skontaktować z osobami posiadającymi prawa autorskie do archiwalnych tekstów zamieszczonych w książkach, nie zawsze z powodzeniem. Tych, do których nie dotarliśmy, prosimy o kontakt z wydawcą.



Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji  
ul. Gagarina 13, 87-100 Toruń  
e-mail: [tpae@bu.uni.torun.pl](mailto:tpae@bu.uni.torun.pl)  
Druk i oprawa:  
Machina Druku sp. z o.o. sp.k.  
Szosa Bydgoska 50, 87-100 Toruń  
[info@machinadruku.pl](mailto:info@machinadruku.pl)

KATARZYNA MOSKAŁA

WOKÓŁ LONDYŃSKICH GALERII  
AUDYCJE MARKA ŻUŁAWSKIEGO W BBC

I

Wśród wielkiej liczby Polaków – emigrantów piszących w Wielkiej Brytanii o sztuce i wydarzeniach artystycznych – Marek Żuławski zajmuje miejsce szczególne, tak z racji talentu pisarskiego, jak i możliwości oddziaływania na opinię odbiorców sztuki. Po pierwsze, trudno znaleźć drugi równie silny autorytet, któremu ufano zarówno wtedy, gdy pisał czy mówił o sztuce światowej, jak i wówczas, gdy podejmował się krytyki wystaw polskich w Londynie i okolicy. Był odważny i bezkompromisowy, a język jego krytyk był na miarę pisarstwa Żuławskich: rzetelny w argumentacji, jasny w opisie, pewny siebie w ocenach, plastyczny i uwodzicielsko prawdziwy w odtwarzaniu procesu pracy malarza. Po drugie, niepodobna znaleźć drugiego polskiego krytyka sztuki, który z taką samą regularnością poruszałby tematykę życia artystycznego na antenie radiowej i łamach prasy. Przede wszystkim jednak, jako recenzent na etacie w Polskiej Sekcji BBC. Czynił to przez prawie czterdzieści lat niemal bez przerwy. Gdyby szukać jakiejś paraleli, kogoś równie pracowitego i systematycznego, to podobną rolę odegrały chyba jedynie cotygodniowe pogadanki Mariana Bohusza-Szyszko w trakcie jego wycieczek artystycznych do brytyjskich muzeów i galerii, organizowane pod patronatem Polskiej YMCA od lat pięćdziesiątych XX wieku oraz może cykliczne recenzje Alicji Drwęskiej z wystaw polskich, drukowane przede wszystkim w „Dzienniku Polskim”. O ile jednak wycieczki i pogadanki prof. Bohusza gromadziły w różnych okresach jednorazowo od kilkunastu do kilkudziesięciu słuchaczy, a każdy numer „Dziennika” czytało około pięciu tysięcy prenumeratorów, o tyle liczba osób wsłuchujących się w głos Marka Żuławskiego na antenie BBC jest dziś trudna do ustalenia. Nie jest pewne, czy malarz zdawał sobie sprawę z zasięgu swoich audycji, czy notował głosy słuchaczy. W każdym razie brak na ten temat jakichkolwiek danych. Trudno też znaleźć wspomnienia emigrantów, w których przyznano by się do słuchania audycji Żuławskiego. Możemy zatem przyjąć, że zwłaszcza w latach 1940–1970, gdy telewizja nie była tak powszechna, liczba osób zasiadających przed odbiornikiem radiowym była wcale duża. Czy słuchacze audycji Marka Żuławskiego byli równocześnie tymi, którzy odwiedzali wystawy, czy raczej wystarczyła im ocena wystawy dokonana przez znakomitego i znanego malarza – nie wiemy.

Praca Marka Żuławskiego w BBC nie zawsze i nie wyłącznie dotyczyła zagadnień związanych ze sztuką. W okresie wojny, gdy wystaw artystycznych w Londynie było mało, a zbiory prawie wszystkich muzeów brytyjskich zdeponowano w maga-

zynach lub ukryto w specjalnie przystosowanych sztolniach w walijskich kopalniach, wydarzenia artystyczne, a tym samym pisanie o sztuce, były rzadkością. Co prawda w pustych salach National Gallery, National Gallery of Scotland, Royal Scottish Academy czy National Portrait Gallery, a także w wielkich salach galeryjnych w City organizowane były wystawy *war artists* oraz pokazy bieżącej twórczości artystów-alianatów, głównie żołnierzy, jednak były to wydarzenia nieczęste. Na wystawach tych Żuławski z reguły pokazywał swoje prace malarskie lub rzeźbiarskie, a kilku ekspozycji był kuratorem; mówienie więc o tych wydarzeniach mogło być dlań niezręczne (żeby wspomnieć choćby wielką wystawę sztuki artystów Kraju Sprzymierzonych – „Exhibition of Works by Allied Artists” – zorganizowaną w 1942 roku w R.B.A. Galleries, przy Suffolk Street, przez British Council i Council for the Encouragement of Music and the Arts. Pokazano ponad dwieście siedemdziesiąt prac, w tym ponad siedemdziesiąt polskich. Marek Żuławski i Oktawian Jastrzębski byli kuratorami polskiej części). W 1941 roku zaczął Żuławski pisać do „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich” Mieczysława Grydzewskiego; szkic poświęcony rzeźbiarstwu, koledze, ukazał się 5 października tego roku. I choć pisanie do prasy było dla Marka okazją do wyrażania własnych ocen i preferencji artystycznych, szkiców drukowanych w gazetach, tygodnikach i miesięcznikach emigracyjnych nigdy nie będzie wiele; można by rzec, że stanowiły margines pisarstwa krytycznego Marka Żuławskiego. Być może także dlatego, że przygotowanie regularnych audycji radiowych i przede wszystkim twórczość malarska pochłaniały wiele czasu.

Audycję pn. „Kwadrans Radia Polskiego” (początkowa nazwa „Polski Kwadrans Autonomiczny”) BBC udostępniło na antenie dopiero 1 stycznia 1942 roku. Wcześniej polskie audycje były rozzuczone w programie angielskim i dotyczyły bieżących wydarzeń wojennych, politycznych i rzadziej kulturalnych. Odpowiedzialność za redakcję „Kwadransa” ponosił Dział Radiowy Ministerstwa Informacji i Dokumentacji rządu polskiego. Audycja była niezależna od innych programów brytyjskich w języku polskim. Nadawano ją codziennie o 10.30 przed południem, a nagrywano nocą. W części „Z życia Polaków w Wielkiej Brytanii” podawano informacje o wystawach polskich w Londynie i innych miastach Wielkiej Brytanii. Autorem większej ich części i spikerem był Marek Żuławski.

Wiemy, co malarz myślał o swoich audycjach. W rozmowie z dziennikarzem „Kurieru Polskiego”, Kazimierzem Sobolewskim, miał powiedzieć:

„Sob.: A co pan pisze o sztuce?

Ja: O sztuce jako zagadnieniu nie piszę, ponieważ nie umiem powiedzieć w sposób zadowalający, co to jest sztuka. Wydaje mi się, że jest jedną z dróg poznania. W każdym razie nie jest dokumentacją. Jest raczej syntezą. Znaleźć symbol, znaleźć odpowiednik natury, nie kopiując jej, znaleźć treść rzeczywistości, nie nazywając jej po imieniu. Uniknąć literalności. Pokazać świat na nowo. Obudzić wrażliwość. Sztuka nie istnieje po to, aby robić komukolwiek przyjemność. Niewiele ma także wspólnego z tak zwanym pięknem. To są sentymentalne bzdury dziewiętnastowiecznych teoretyków. Obraz naturalnie może być piękny w znaczeniu życiowym – ale nie musi. Ukrzyżowanie malowane przez Grünewalda na przykład nie jest piękne. Jest wstrząsające. I takie być powinno. Sztuka musi otwierać oczy i serca.

Sob.: Jest pan malarzem, pisarzem i krytykiem. Tworzywem, którym się pan posługuje w swej twórczej działalności, jest więc obraz i słowo. Czy sięga pan po pióro, gdy nie jest pan w stanie wypowiedzieć się na płótnie?

Ja: Przypuszczalnie tak. Mówię ‘przypuszczalnie’, bo o własnych procesach twórczych artysta wie bardzo mało. A nawet zwykle nie chce wiedzieć. Twórczość

jest trochę jak trawienie albo oddychanie. Jeżeli zaczyna się nad tymi instynktownymi procesami zastanawiać, zabija się całą spontanizację, od której zależy ich powodzenie”.

Szczęśliwie znamy też okoliczności rozpoczęcia przez Żuławskiego pracy w radiu brytyjskim; napisał o tym w swojej autobiografii i nie ma powodów, by mu nie wierzyć. Zacytujmy odpowiedni fragment:

„Dobry Franio Czarnomski, korespondent *Kuriera Warszawskiego* w Londynie, zatrzymuje mnie na rogu Regent Street i pyta: Co pan robi? — Nic specjalnego — odpowiadam niechętnie, myśląc o zamkniętych galeriach i braku jakiegokolwiek źródła dochodów. Czarnomski patrzy na mnie z wyraźnym współczuciem i mówi: — Wiem, co pan powinien zrobić. Pracować w BBC. — Pracować w czym? — pytam. — Dlaczego? — Organizują tam sekcję, która będzie nadawać po polsku wiadomości do okupowanego Kraju. — Bardzo ładny pomysł — mówię — ale kłopot polega na tym, że ja jestem malarzem, a nie dziennikarzem i żadnych wiadomości nie znam. — Nic nie szkodzi, wiadomości panu dadzą — mówi dobry Franio. — Pan zna angielski i polski, ma pan głowę na karku — jestem pewien, że pana przyjmą z otwartymi rękami. Niech się pan zgłosi do Duckworth-Barkera — bardzo miły facet — on jest szefem środkowoeuropejskiego serwisu. Niech się pan na mnie powoła. — Obiecałem, żeby mu zrobić przyjemność, ale zaraz potem wyrzuciłem całą sprawę z głowy. Dopiero po tygodniu, kiedy już naprawdę nie miałem grosza, przypomniałem sobie i zadzwoniłem. — Dlaczego pan się nie zgłasza?! — krzyczy na mnie przez telefon Duckworth-Barker. — Czarnomski mi o panu mówił. Niech pan przyjdzie jak najprędzej na test. Czy mógłby pan zacząć pracę od jutra? — Tak zostałem przyjęty do BBC. Z punktu widzenia władz brytyjskich była to praca wojenna. Moim szefem był przez jakiś czas znakomity angielski historyk sztuki polskiego pochodzenia R. H. Wilenski, znany w BBC jako Willy. Była to cenna znajomość dla młodego malarza. Włochaty i niechlujny bałaganiarz, Willy, narażał się wszystkim, ale ze mną był w wielkiej komitywie i po wojnie nieraz pisał o moim malarstwie. Służbę miewałem o różnych porach dnia i nocy. W sumie zostawało mi niewiele czasu na malowanie. Ale malowałem trochę. Najlepiej lubiłem nocne służby podczas Bitwy o Anglię. Jeździłem rowerem przez zaciemnione ulice Londynu. Czasem, kiedy za bardzo trzaśkało, spało się na materacu w biurze albo w studio pod fortepianem. Było zabawnie. Na niebie krzyżowały się długie palce reflektorów. Złapany w dwa snopy światła niemiecki bombowiec już nie mógł uniknąć strącenia przez artylerię przeciwlotniczą. Ale Śródmieście płonęło. Płonęło City i doki portowe. Rano po nalocie mijałem dywiące ruiny. W poprzek Oxford Street leżały nagie plastikowe [!] manekiny z okien wystawowych wielkich magazynów mody. Na niektórych tliły się jeszcze kolorowe negliże. Rynsztokami płynęły rzeki ze strażackich sikawek. Manekiny leżały głupkowato uśmiechnięte, wstrząsająco ludzkie w swojej różowości — nieprawdopodobnie nieprzyzwoite. Po zapadnięciu zmroku — zanim zaczął się conocny nalot — tylko tu i ówdzie widać nikielki światełka ręcznych latarek. Niespodziewane spotkania w kompletnej ciemności. Zderzenia z czymś miękkim i ciepłym. Chichoty. W obliczu śmierci seks święci triumfy. Kobiety są podniecone i gotowe na wszystko — z każdym — wszędzie. Zanim zginie na wojnie, niech mnie zapłodni, abym urodziła mu następcę, żeby orgia śmierci miała swój pokarm, żeby nie zabrakło ludzi do zabijania....”.

I dalej:

„Pracuję w BBC po nocach. Rano zmęczony przychodzę do pracowni. Czasem trzeba iść piechotą. Na pustych ulicach mijają mnie rzadkie samochody. Jeden z nich



zwalnia szybkość tuż koło mnie na świątlach. Czy może mnie pani podwieźć? – pytam bezczelnie szoferkę. Mogę – odpowiada dziewczęcy głos, który dźwięczy czysto w porannej mgłę. Dziewczyna jest w wojskowym mundurze WREN. Spod furażerki spadają jej na ramiona pukle ciemnohebanowych włosów. Gdzie pana podrzucić? – pyta rzeczowo i milknie. Rozmowa się nie klei. Ofiarowanie mi usługi nie było z jej strony zachętą, ale kiedy zatrzymała się przed moją pracownią, dała się namówić na filiżankę kawy. Dopiero kiedy wyszła z samochodu, zobaczyłem jej figurę w świetnie skrojonym mundurze. Wysoka, wcięta w pasie jak osa, z dużym biustem i długą szyją – miała może wszystkiego osiemnaście lat. Była w pracowni bardzo krótko – piła kawę na stojąco. «Jestem na służbie» – powiedziała takim tonem, że nie śmiałem oponować. Czy przyjdzie kiedy znowu na dłużej? – pytałem trochę automatycznie. «Kto wie, może» – odpowiedziała i po raz pierwszy pokazała w uśmiechu białe zęby”.

W opisie szczegółów, które zapamiętał malarz, widać wyraźnie nie tylko wielki talent pisarski, ale też przywiązanie do drobiazgowej analizy obserwowanej przestrzeni, tak charakterystyczne w jego sztuce w okresie wojennym. Owo wspomnienie *blitzu*, bombardowania londyńskich ulic, obserwowania śmierci podczas nocnego i porannego przemykania się do mieszkania po audycji w BBC pojawia się w autobiografii po wielokroć, niemal jak obrazy tkwiące w pamięci i owiane duszącym zapachem dymu. Dla Żuławskiego to przenoszenie się w przeszłość, ów „wehikuł czasu”, jak to nazwał, niezbędne było dla uporządkowania terażniejszości, z którą zmagał się, pisząc o sobie dla Maryli Żuławskiej. Trzeba także zauważyć, że okres wojny był dla Żuławskiego czasem niezwykle intensywnej i wyczerpującej pracy – działalności radiowej i twórczości artystycznej. Jak sam wspominał, malował wówczas mało, praca w radiu pochłaniała czas tak bardzo, że nie zostawało go już zbyt wiele na pracę twórczą. Paradoksalnie powstały wówczas niezwykle sugestywne, surowe i mocne obrazy ukazujące szarą codzienność bombardowanego miasta, bliskie twórczości wspomnianych wyżej *war artists*. Malarz wykonał ponadto szereg rysunków, które ilustrowały wojenne wydawnictwa brytyjskie i polskie, w tym na przykład dwadzieścia rysunków do broszury *Polish Navy*, wydanej przy okazji Polskiej Wystawy Morskiej – *Poland sea exhibition* (1944). Powstał także plakat *Poland first to fight*, reprodukowany wielokrotnie i wykorzystywany w działalności propagandowej Rządu RP na wygnaniu. Współ z Tadeuszem Piotrem Potworowskim zredagował także broszurę *Polish Artists in Great Britain*, opublikowaną nakładem „Nowej Polski” i zaangażował się w tworzenie związku zawodowego plastyków.

Wraz z końcem wojny malarz zmuszony był podjąć decyzję o dalszym życiu. Nie wrócił do Polski, gdzie mieszkała matka i dwaj bracia: Juliusz i Wawrzyniec; został w Londynie z żoną, także malarką, Haliną Korn. Brytyjskie obywatelstwo, które uzyskał najpewniej również dzięki pracy w BBC, pozwalało mu odwiedzać ojczyznę i rodzinę, wystawiać w polskich muzeach i galeriach. Został też na etacie BBC, choć będzie później pisał, że być może „poniechanie bezpiecznej pracy w BBC” dałoby mu szansę na pełniejszy rozwój własnej sztuki:

„Henry Moore jest autentycznym rzeźbiarzem, który pomimo braku geniuszu dotarł na szczyt Parnasu i dlatego przejdzie do historii. Dlaczego ja tam nie dotarłem? – pytasz. Wiem dobrze, dlaczego, i mogę ci to z łatwością wyjaśnić. Nie dotarłem na szczyt Parnasu z nadmiaru samokrytycyzmu. Moore nie miał go zupełnie. I to było jego główną siłą. Liczne błędy w szczegółach jego rzeźb są jednak mniej znaczące niż wspaniała ogólna masa. Ja, unikając błędów, popadam w suchość i klasycyzm.

W moich obecnych obrazach brak spontaniczności i poddania się nielogicznościom, które wynikają z instynktownego kontaktu z istotą rzeczy. A przecież absurd jest psychologicznie najprawdziwszy. Nie dotarłem na szczyt Parnasu także dlatego, że nie umiałem się zdobyć na zuchwalstwo postawienia wszystkiego na jedną kartę. Zabrakło mi odwagi. Tak, odwagi i wiary w siebie. [...] gdybym rzucił się na ryzykowne wody czerpania zarobków wyłącznie z malarstwa, gdybym bardziej lekceważył wygody życiowe, gdybym nie traktował tak poważnie swoich obowiązków wobec żony, wobec matki i innych członków rodziny — gdybym był kim innym...”.

Po wojnie Żuławski pisał już wyłącznie o sztuce, rzadziej literaturze, i tematach mu bliskich, o ludziach, których znał i cenił. Stał się jednym z kilkunastu pracowników Sekcji Polskiej BBC, obok postaci takich jak Józef Biliński, Zdzisław Broncel, Czesław Halski, Witold Leitgeber, Antoni Pospieszalski, Lew Sapieha, Alfred Zauberman czy Czesław Miłosz, który w latach 1953–1955 podjął regularną współpracę z sekcją. Godził sztukę i własne jej uprawianie z działalnością krytyka i historyka sztuki. Realizacja programu „Round the Galleries”, obejmującego przegląd wystaw londyńskich i ich krytyczną ocenę, wymagała od niego stałego zainteresowania życiem artystycznym: „To mnie interesuje. W związku z tym, jak to się mówi, muszę trzymać rękę na pulsie” — pisał w autobiografii. Nie był jedyną osobą piszącą o sztuce w BBC; innych krytykował, gdy czuł, że ich opinie niosą przesłanie szkodliwe lub dalekie od jego rozumienia roli i znaczenia życia artystycznego. Po jednej z audycji w radiu brytyjskim, to jest dyskusji o sztuce pomiędzy Robertem Melville’em a Margaritą Laski, napisał list do „Timesa”:

„Sir, byłem zdumiony przebiegiem nadawanej wczoraj przez trzeci program BBC dyskusji... Sztuka nie jest i nigdy nie była głównie rozrywką. Wymaga ze strony konsumenta wysiłku oraz jego czynnego udziału. Nowe formy w sztuce są często trudne i początkowo mogą być nie do przyjęcia dla przeciętnego widza czy słuchacza uzbrojonego w nieaktualne kryteria. Musi się on dźwignąć do nowego stadium pojmowania — co oczywiście nie jest zabawą. Celem wszelkiej sztuki — włącznie z teatrem — nie jest rozrywka, ale rozszerzanie naszych horyzontów odczuwania i pogłębianie naszego zrozumienia rzeczywistości. A jeśli idzie o sprawę finansowania sztuki, to przeciwnicy subwencji z pieniędzy publicznych powinni pamiętać, że w starożytnym Egipcie państwo płaciło artystom stałą pensję, a w starożytnej Grecji byli oni zwolnieni z wszelkich podatków. Rezultaty mówią same za siebie. Niektóre rzeczy, takie jak wodociągi, kanalizacja i opera muszą być subwencjonowane, bo nie są, niestety, komercyjnie opłacalne. Należą one jednak do podstawowych potrzeb człowieka cywilizowanego. Sztuka jest czymś, bez czego obejść się można tylko kosztem wielkich strat moralnych. Innymi słowy — jak powiedział Herbert Read — jeżeli sztuka zginie, ludzkość powróci do stanu barbarzyństwa”.

Innym razem, będąc pod wrażeniem przemysła młodego historyka sztuki — Davida Storeya piszącego dla „The Observer”, napisał list otwarty, w którym wyraził poparcie dla jego tezy:

„Sir — żadne uboczne względy nie powinny powstrzymać tych z nas, którzy godzą się z Davidem Storeyem, od wyrażenia poparcia dla jego słusznej opinii, że sztuka musi być aktem osobistej rewolty i że ogromna liczba spośród nowoczesnych artystów grzeszy obrzydliwym konformizmem. Osobiście nie widzę dziś naprawdę różnicy pomiędzy nową, oficjalnie popieraną awangardą a dawnym akademizmem. Oba — jak słusznie twierdzi David Storey — sprowadzają sztukę do estetyki środ-

ków. Ogromnie się cieszę, że ta oczywista prawda znalazła nareszcie wyraz w prasie. Wielka sztuka zawsze była formą rewolty przeciwko otoczeniu i środowisku artysty, próbą przekroczenia limitacji tak zwanej normalności. [...] dzieło sztuki jest czymś, co w naturze nie istnieje i istnieć nie może. Otóż moim głównym zarzutem przeciwko tak zwanej sztuce abstrakcyjnej naszego czasu jest to właśnie, że jest tak bezczelnie naturalistyczna i staje się stopniowo nie do odróżnienia od otoczenia. Nasi awangardowi abstrakcyjniści starają się dziś imitować kolor, kształt, fakturę i inne optyczne efekty obiektów, których pełno widzimy dookoła. Wystarczy wspomnieć takie rzeczy, jak obdrapana ściana, zdeptany chodnik, fragmenty tkanek organicznych i minerałów widziane pod mikroskopem, kupy żelastwa, ziemia i morze obserwowane z wielkiej wysokości, eksplozja itd. Równocześnie mówi się, że dzieło sztuki nie powinno reprezentować niczego poza sobą samym, treść ma być formą, a forma treścią. Bardzo piękne (choć w praktyce jest to prawie niemożliwe, bo nie da się uniknąć wyobraźniowych asocjacji). Ale nikt nie wspomina o innej, znacznie ważniejszej jedności, a mianowicie tej, jaka powinna łączyć dzieło z jego twórcą. Nikt nie wspomina o tej integracji, która wypływa z osobistej uczciwości artystycznej i poczucia odpowiedzialności za to, co się robi [...]"

Nie wiemy, ile było audycji i z jaką częstotliwością się pojawiały. Zachowane w archiwum Żuławskiego maszynopisy nie pozwalają na jednoznaczną ocenę. Wydaje się, że w latach sześćdziesiątych „Round the Galleries” ukazywały się co najmniej raz w miesiącu, ale były też inne, na przykład w cyklu „Polish Magazine”. Co roku były osobno numerowane, wiele nie miało zaznaczonych numerów.

Marek Żuławski pracował na etacie w BBC do 1968 roku, a później jeszcze przez prawie dwadzieścia kolejnych lat jako freelancer przy tworzeniu audycji o sztuce. Robił to także wtedy, gdy jego audycja pod tytułem *Round the Galleries (Przegląd galerii londyńskich)* zmieniła w 1976 roku nazwę na *London Art Exhibitions*, a potem na zupełnie obcą: *Sztuka nad Tamizą* (i na: *Twórca, twórczość, tworzywo*) i miała kilku autorów: Bolesława Taborskiego, Jana Brodzkiego i Barbarę Terlecką. Obok Marka z programem współpracował w tym czasie również inny malarz – Andrzej Dzierżyński. Audycja w tym okresie nie dotyczyła tylko sztuk pięknych, ale także innych dziedzin twórczości artystycznej, lecz głos Żuławskiego był wyraźny i ton jego ocen nie uległ zmianie. Pisał aż do śmierci w marcu 1985 roku.

## II

Marek Żuławski należy do drugiej, chronologicznie, fali artystów polskich, jacy dotarli na Wyspy Brytyjskie w pierwszej połowie XX wieku. Przybył do Londynu znacznie później niż malarze i rzeźbiarze, którzy zjawili się tu na początku stulecia w poszukiwaniu szczęścia albo znudzeni sztuką kontynentalną; niektórzy także w obawie o życie w okresie wielkiej wojny. Byli wśród nich: Alfred Wolmark, Stanisława de Karłowska, Franciszek K. Black, Lena Pilichowska czy Leopold Pilichowski. Był Żuławski też jednym z ostatnich, którzy dopłynęli do Wielkiej Brytanii z Francji na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej; przed nim pokonali Kanał La Manche artyści tej miary, co Arthur Horowicz, Roman Black, Rajmund Kanelba, Stanisław Reychan, Feliks Topolski, Adam Turyn, Stefan i Franciszka Themersonowie, Jerzy Him, Jan Le Witt i Henryk Gotlib, żeby wymienić najgłośniejszych. Niekтары z nich zdołali do roku 1939 uzyskać już pewien rozgłos lub znaczenie w środowisku artystów zagranicznych, wystawiając z The London Group czy Association of International Artists.

Marek miał swoją pierwszą wystawę w Londynie w lutym 1937 roku, w renomowanej Leger Gallery, przy Old Bond Street, ulicy słynącej z galerii i domów aukcyjnych. Wystawa odbiła się echem w prasie, pisały o niej londyńskie gazety, zwłaszcza „The Times” i „Morning Post”, podkreślając, że „zyskała krytyki pełne uznania u wszystkich”. Towarzyszył jej katalog, który zachował się w archiwum malarza. Jeszcze w tym roku obraz Żuławskiego *Pejzaż londyński*, być może ten sam, który z błędną datą znajduje się w kolekcji Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, pokazany został na dorocznej majowej wystawie Royal Academy of Arts. „Ze względu na ekskluzywność tych wystaw, w których cudzoziemcy wystawiają bardzo rzadko, fakt ten uznać należy za szczytowe wyróżnienie malarzy polskich” – zanotował recenzent przedwojennej „Kultury”. Sukces ten otworzył dla Marka galerie londyńskie, nawet tak znakomite, jak Leicester Galleries.

Wybuch wojny, a w szczególności klęska Francji w czerwcu 1940 roku, spowodowały, że polska kolonia artystyczna w Wielkiej Brytanii w krótkim czasie urosła do rozmiarów nieporównanie większych niż jakakolwiek emigracja artystyczna wcześniej. Różnymi drogami z kontynentu, Rosji, Italii czy Szwecji przypłynęli do Londynu między innymi: Zdzisław Ruszkowski, Jankiel Adler, Józef Natanson, Marian Kratochwil, Aleksander Żyw, Janina Konarska, Witold Mars, Adam Bunsch (w latach 1940–1945 używał pseudonimu Andrzej Wart), Tadeusz Koper, Zygmunt Henelt, Antoni Wasilewski, Tadeusz Piotr Potworowski, Adam Kossowski, Józef Herman, Kazimierz Pacewicz, Zawado, Marek Szwarz, Stefan Osiecki, Tadeusz Lipski czy Oktawian Jastrzębski. Wielu z nich było dawnymi kolegami ze studiów i przyjaciółmi Żuławskiego z Warszawy, także z grupy Pryzmat. Tuż przed wojną, a może już we wrześniu 1939 roku, Marek wykonał dla Kościoła Polskiego przy Devon Rd kopię obrazu Marki Boskiej Częstochowskiej w głównym ołtarzu. Będą się przy nim modlić kolejni wojenni uchodźcy. Najpewniej także wtedy zaprojektował plakat „Poland first to fight”, powielany później nieskończoną ilość razy, który podkreślał bohaterstwo polskich żołnierzy na każdym froncie.

Marek Żuławski urodził się 13 kwietnia 1908 roku w Rzymie, jako najstarszy z trzech synów Kazimiery (z Hanickich) i Jerzego Żuławskich. Matka była romanistką i tłumaczką, obroniła doktorat z literatury francuskiej i do 1926 roku prowadziła salon artystyczny najpierw w Zakopanem, a potem w Toruniu. Ojciec był cenionym pisarzem, poetą, dramaturgiem i filozofem młodopolskim. Uważany za jednego z prekursorów polskiej literatury fantastycznonaukowej (*Na srebrnym globie*). Marek napisał o ojcu: „Ojciec mój przerastał intelektualnie swoje środowisko. Jego umysł wybiegał poza epokę. Był on jedynym pisarzem Młodej Polski, poza Stanisławem Brzozowskim, którego więcej obchodziły sprawy ogólnoludzkie niż problemy czysto polskie, a przez to w jakiś sposób prowincjonalne. Żaden ze znanych polskich autorów tego okresu nie potrafił wyostać się poza zaczerowane koło tak zwanej sprawy polskiej – nie mówiąc już o wydstaniu się poza krąg naszej planety. Zrobił to tylko Jerzy Żuławski”. Bracia – Juliusz (1910–1999) i Wawrzyniec (1916–1957) – należeli do elity polskiej inteligencji. Juliusz, z którym Marek był szczególnie związany emocjonalnie, był tłumaczem literatury anglojęzycznej, prozaikiem i poetą oraz prezesem polskiego PEN Clubu, Wawrzyniec – muzykolog i kompozytor, ale przede wszystkim taternik i alpinista, zginął tragicznie w czasie akcji ratunkowej pod lawiną, podczas wspinaczki na Mont Blanc. Rodzina Żuławskich, określana często mianem „wybrańców bogów”, należała do tych wybitnych rodów, które tworzyły polską kulturę, naukę i sztukę. Każdy z członków tej rodziny osiągnął znaczący sukces w dziedzinie, która była jego domeną i zapisał się „złotymi zgłoskami” na kartach historii i kultu-

ry polskiej. Wśród wybitnych umysłowości i charakterów dorastali Marek, Juliusz i Wawrzyniec Żuławscy.

Żuławscy do 1920 roku mieszkali w Zakopanem w willi „Łada”. W salonie prowadzonym przez Kazimierę Żuławską spotykała się polska bohema literacko-artystyczna; wśród najwybitniejszych byli: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówcz, Leopold Staff, Władysław Orkan, Artur Rubinstein, Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Boy-Żeleński, Kazimierz Sichulski i Tymon Niesiołowski, u którego mały Marek pobierał pierwsze nauki rysunku.

Wspólną pasją rodziny Żuławskich były góry. Matka i ojciec byli zapalonymi taternikami, ponadto Jerzy Żuławski był jednym z założycieli TOPR-u (Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratowniczego). Wyniesiona z domu miłość do gór sprawiła, że od najmłodszych lat artysta wraz z braćmi spędzali czas na wspinaczkach tatrzańskich – dokonali wielu wejść na tatrzańskie szczyty. Marek wspominał, że dzieciństwo spędzone w Zakopanem, było najszcześniejszym okresem w jego życiu.

Po śmierci Jerzego w 1915 roku warunki materialne Żuławskich znacząco się pogorszyły; Kazimiera sprzedała willę „Łada” i w 1921 roku przeniosła się wraz z rodziną do Torunia, który zdawał się miastem o wiele „tańszym” niż niezwykle „modne” wówczas Zakopane. Na Bydgoskim Przedmieściu kupiła willę nazwaną potem „Zofiówka” i kontynuowała prowadzenie salonu kulturalnego, do którego przyjeżdżali znudzeni Zakopanem słynni przyjaciele rodziny oraz cała elita literacka i artystyczna regionu.

Żuławski nie wspominał okresu toruńskiego jako szczególnie szczęśliwego – być może ze względu na trudny czas dojrzewania albo z tęsknoty za ukochanymi Tatrami. Niemniej to tutaj w ostatnich latach gimnazjum i najpewniej pod wpływem rozmów z gośćmi „Zofiówki” objawiło się jego zainteresowanie malarstwem. Po ukończeniu Państwowego Gimnazjum Humanistycznego im. Mikołaja Kopernika i otrzymaniu w 1926 roku świadectwa dojrzałości wyjechał wraz z rodziną do Warszawy, by kontynuować naukę na Uniwersytecie Warszawskim. Zaczął studiować prawo, które po dwóch latach rzucił i zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych; podjął naukę malarstwa u profesorów Karola Tichego, Felicjana Kowarskiego i Leonarda Pękalskiego. Po obronie dyplomu w 1933 roku wspólnie z Tadeuszem Trepkowskim założył pracownię graficzną „Atelier 33”, w której projektował plakaty, a rok później został współredaktorem miesięcznika kulturalno-społecznego „Ster”. W latach 1932–1935 regularnie wystawiał na Zimowych Salonach Instytutu Propagandy Sztuki oraz Salonie Wiosennym.

W 1935 roku wyjechał do Paryża na stypendium ufundowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, skąd rok później przeniósł się do Londynu, z którym związał się przez następne lata swojego życia. W wieku trzydziestu lat zawarł pierwszy, krótki i burzliwy związek małżeński z poznaną jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych Imogeną – Eugenią Różańską (1906–1982). Pisał w autobiografii: „czułem się samotny. Gdzie jest Imogena? Zapragnąłem, aby do mnie przyjechała, ale udało mi się ją ściągnąć do siebie dopiero, kiedy zamieszkałem w Londynie. A w ślad za nią zaczęły nadchodzić regularnie grube listy pisane jedynakowym charakterem pisma. Przyjechała na krótko – jak gdyby na rekonesans. Wahala się. Na absurdalnie cichej – od wieków uspionej – wsi, [...] w pachnącej lawendą izbie chciałem ją odciąć od świata i odzyskać jej utraconą miłość. Ale nawet tam dosięgnęły ją te listy. Kiedy przyjechała do Londynu po raz drugi, męczyliśmy

się jeszcze bardziej. Był upał i nie miałem żadnych pieniędzy. Piekielne klótnie przeplatane miłością. I ciągle te listy... Ślub wzięliśmy w 1937 w urzędzie stanu cywilnego na Marlowe Road w Kensingtonie. Była to moja ostatnia karta. Nie zdobyłem jej wszakże tym krokiem bohaterskim. Karała mnie za lata swojej poniewierki i za lata moich wahań, karała mnie za to, że jej nie chciałem, kiedy ona świata poza mną nie widziała, za to, że wyjechałem bez niej za granicę i zostawiłem ją samą, za to, że musiała mi być niewierna, za to, że za późno powiedziałem jej po raz pierwszy, że ją kocham.

A potem któregoś dnia miara goryczy się przebrała. Pakowała się wolno. W rozartgowaniu wrzucała do walizki pantofle, szczotkę do zębów, bieliznę... Obserwowałem ją w milczeniu. Już nie miałem więcej sił walczyć. Sprawa była przesądzona. Ale kiedy wyjechała na zawsze – świat mi się zawalił. Pod poduszką znalazłem dwie pomarańcze. Łkałem i gryzłem ręce z rozpacz. Postanowiłem wrócić do Warszawy i zamordować ich oboje. Po prostu. To, że musiałbym za to zapłacić dożywotnim więzieniem, wydawało mi się śmiesznie małą ceną. Nie mogłem ani spać, ani jeść. Myślałem tylko o zemście... [...] Ale na szczęście nie miałem pieniędzy na bilet do Polski. Pisałem za to codziennie furiackie listy, które wrzucałem do skrzynki o trzeciej w nocy. Imogena nie odpowiadała. Natomiast Julek, z powagą starszego brata, choć o przeszło dwa lata ode mnie młodszy, tłumaczył mi moje szaleństwo i przemawiał mi do rozsądku. Zdaje się, że to on wtedy – korespondencyjnie – uratował sytuację”.

Jesienią 1938 roku Żuławski przyjechał do Warszawy na swoją wystawę zorganizowaną w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS). Podczas spotkania z dawną znajomą poznał towarzyszącą jej Halinę Korngold (1902–1978), która za bez mała dziesięć lat miała zostać jego drugą żoną. Malarz tak wspominał to dziwne spotkanie, które wywarło na nim ogromne wrażenie i wywołało niemal metafizyczne doznania:

„Idę do Ziemiańskiej, żeby się spotkać z Bellą Gelbard. Rozglądam się. Bella siedzi przy stoliku z jakąś dziewczyną. To Hala Korngold – przedstawia ją – a to Marek Żuławski, znany malarz z Londynu, chyba słyszałaś... – W życiu o nim nie słyszałam – odpowiada bezczelnie dziewczyna. Ma niebieskie oczy, wspaniałe, ciemnobrązowe włosy i egipski profil Nefretete. Powiedziałem jej to. Dopiero wtedy popatrzyła na mnie z zainteresowaniem. Wyszliśmy razem z kawiarni. Na rogu Marszałkowskiej, kiedy dawała mi swój telefon, doznałem uczucia jakiegoś nieokreślonego lęku. Obiecałem zadzwonić, ale nie mogłem się na to zdobyć przez cały tydzień. Po prostu bałem się. Instynktownie czułem, że to nie będzie zwykła afery. Miałem jakieś złe przeczucie. Ale wyperswadowałem sobie w końcu, że to bzdura i oczywiście zadzwoniłem. Najwyraźniej byłem oczekiwany; i tak się zaczęło”.

Następnego lata spędzili razem wakacje w Paryżu, skąd przenieśli się do St. Malo. We wrześniu 1939 roku wybuchła wojna:

„Nie wiedzieliśmy nawet, że wybuchła wojna. Dnia 1 września, kiedy wieczorem zaszliśmy po plaży do bistra na zwykły aperitif, zastaliśmy tam wielkie poruszenie. *Mais voilà* – wołał patron, gestykulując zaciekle gazetą – *la guerre en Pologne...* Byliśmy zaskoczeni. Przegapiliśmy coś widocznie, nie czytając prasy od kilku tygodni. Lotnictwo niemieckie bombarduje Warszawę... Wróciliśmy czym prędzej do Paryża. Co robić? W polskim konsulacie powiedzieli, że do Polski droga odcięta – chyba tylko przez Włochy – ale Mussolini pewnie wkrótce przystąpi do wojny po stronie Hitlera. Internowanie nie uśmiechało mi się nawet we Włoszech. Miałem wizę angielską. Postanowiłem wracać do Londynu, a potem próbować przez

Skandynawię. Ale Anglicy nie chcieli dać wizy Halince. Została więc u swych kuzynów Neumannów w Neuilly, a ja ostatnim promem, jaki przepłynął przez kanał, wróciłem do Anglii. Rozstanie na schodach metra Odéon – straszne rozdarcie – niepokój. Co będzie, co się z nią stanie? Pospieszne pocałunki – koniec afery”.

Pod koniec roku, podczas przypadkowego spotkania z Franciszkiem Czarnomskim, korespondentem „Kurierza Warszawskiego” w Londynie, Żuławski dowiedział się o możliwości pracy w powstającej Polskiej Sekcji BBC. Sceptycznie nastawiony do tego pomysłu w końcu zgłosił się do poleconego mu szefa serwisu środkowoeuropejskiego, Vernona Duckworth-Barkera, i z miejsca otrzymał posadę. Zanim utworzono w BBC Sekcję Polską, Żuławski pracował w charakterze lektora, z czasem zaczął pisać recenzje z odbywających się w Londynie wystaw. Dzięki pracy w radiu przetrwał trudne lata wojny, ale okres ten, z powodu braku czasu, spowodował, że malował mało, choć wystawiał i brał udział w emigracyjnym życiu artystycznym. Stale też pomagał finansowo rodzinie w okupowanej Polsce.

W 1940 roku, po klęsce Francji, do Londynu dotarła Halina Korn, z którą zamieszkał, a wkrótce zaczął także dzielić pracownię malarską. 10 lutego 1948 roku wzięli ślub. Ich małżeńskie życie to naprzemiennie „okresy burzy i naporu” przeplatane chwilowymi rozejmami. Niemniej w jego nieskrywanym, bujnym życiu erotycznym Korn była jedną z najbardziej fascynujących kobiet. W tym samym roku otrzymał brytyjskie obywatelstwo, które dało mu pewność co do dalszych losów w Wielkiej Brytanii.

Z brytyjskim paszportem mógł bez przeszkód jechać do Polski. Krótco po wojnie Żuławski odwiedził zrujnowaną Warszawę, a jej widok zrobił na nim wstrząsające wrażenie. Stworzył wówczas cykl szkiców będącego wielkim cmentarzyskiem miasta, w których oddał jego niewyobrażalne zniszczenia i atmosferę tamtego czasu. Szkice te zilustrowały *Trzy poematy o Warszawie* autorstwa Stanisława Balińskiego (Londyn 1945). W czasopiśmie „Nowa Polska” redagowanym przez Antoniego Słonimskiego ukazało się opowiadanie-reportaż Marka z podróży pod tytułem *Warszawa*. W zeszycie nr 8 z 1946 roku wydrukowano tekst kolejny pod tytułem *Powrót*, ilustrowany czterema rysunkami: *Kościół św. Aleksandra*, *Ul. Marszałkowska*, *Dworzec Główny* i *Rynek Starego Miasta*. Jeszcze w roku 1947 ukazała się książka Stanisława Meyera *My City*, poświęcona Warszawie, z dwudziestoma sześcioma rysunkami Marka. Nie zdecydował się na powrót do kraju i do końca życia mieszkał w Londynie, gdzie współ z innymi artystami-emigrantami stanowił elitę tamtejszego życia kulturalnego, dzieląc pracę w radiu z pracą artystyczną, pisarstwem i działalnością w Zrzeszeniu Artystów Plastyków w Wielkiej Brytanii. Wystawiał, realizował się jako artysta malarz. W 1951 roku otrzymał zamówienie na realizację monumentalnego malowidła do pawilonu „Homes and Gardens” w ramach The Festival of Britain. Pracę tę zaku-piła firma London Transport do swej siedziby w Loughton.

Wystawy, których było w okresie po 1945 roku kilkadziesiąt, w tym kilkanaście indywidualnych, dawały mu poczucie niemarnowania czasu. Liczne z nich miały duży rezonans w świecie sztuki polskiej i brytyjskiej. Ponieważ nie zostały do tej pory omówione w literaturze naukowej, dobrze przypomnieć najważniejsze. Pierwsza miała miejsce już w lutym i marcu 1946 roku. Niewielka Arcade Gallery przy Bond Street pokazała ostatnie obrazy i rysunki Żuławskiego. Z recenzji wynikało, że wystawa miała być pokazana także w Polsce na zaproszenie Ministerstwa Kultury i Sztuki Polski Ludowej. Tak też się stało: zaprezentowano ją w warszawskim Muzeum Narodowym w maju tego roku.

Kolejna wystawa londyńska w 1948 roku przyniosła Żuławskiemu rozgłos. Była to ekspozycja wspólna z Marianem Kościalkowskim: „Recent Paintings by Marek (Zulawski)” oraz „Recent Drawings and Paintings by Marian” w renomowanej Gimpel Fils Gallery. Pokazano dwadzieścia płócien Żuławskiego. Ukazały się recenzje w czasopismach: „The Spectator”, „Sunday Times” oraz „The Observer”. Z recenzji M. H. Middleton:

„A multiplicity of exhibition reduces criticism to the nature of a railway timetable. First, at Gimpel’s, two Polish painters are showing: Marek and Marian. The latter is young and developing, one gathers, rapidly. At the moment his work is very Parisian, very colourful (the only national note, maybe?) and very promising. Some of the tension of his first drawings seem to get lost in the translation into oil-paint in which, in his evident preoccupation with picture-making, one senses the disinterested observer standing aside from the material. Subject is unimportant (or, conversely, every square inch of his canvas is of equal and simultaneous importance) save as the basis for a vivid statement of colour and movement. Compare his *Deposition* with that of Marek. In this there has clearly been a not entirely successful struggle to convey the emotive implications of the scene. Marek’s still-lives are his best things: honest reports of sombre dignity”.

Jesienią następnego roku miał Marek pierwszą wspólną wystawę z żoną. The Week-end Gallery pokazała dwadzieścia cztery obrazy malarza oraz małe terakoty jego żony Haliny Korn. Dwa lata później, w 1951 roku, londyńska Redfern Gallery zaprezentowała gwasze Marka Żuławskiego z podróży do Włoch: *An Italian Journey*, na osobnym pokazie, choć we wspólnej wystawie ośmiu artystów, w tym między innymi Grahama Sutherlanda.

Na kolejną wystawę indywidualną w Londynie musiał Żuławski czekać do roku 1956. Nawiązał wówczas współpracę z Zwemmer Gallery, która przygotowała także dwie następujące po sobie ekspozycje w latach 1959 i 1960. W każdej wystawiał nowe prace. Pierwszą z wystaw zrecenzowała S. Zahorska w „Wiadomościach”: „[...] Żuławski uległ ‘czarowi’ kubistycznego formalizmu. Kilka lat temu wystawił na zbiorowej wystawie w Londynie swego *Gitarzystę*, który wyraźnie wskazywał na wpływy kubistyczne. Nie pozostało w nim już nic z delikatnego kolorytu dawnych obrazów, z mgiełek i lśnień. Koloryt szczeriał, stał się ciężki. Czerń zaczęła dominować. Czerwone i żółte linie i plamy odbijały od niej wyraźnie, kontrastowo. Ważniejsze jeszcze było to, że twarz, ręce, ubranie podzielone były na geometryczne, wyraźnie zaznaczone płaszczyzny, romby, trójkąty, że cały stał się jakby mozaiką poszczególnych linii i płaszczyzn, w ich prostych konturach stężała zmienność i miękkość fałdów, przypadkowość gestów. *Gitarzysta* stwardniał i zamienił się na dekoracyjną grę form, stał się zespołem określonych kształtów. Od tego punktu, od tego zetknięcia się z kubizującą formą istniały w zasadzie dwie drogi: albo przejście do dekoracji, które zakończyłoby się prawdopodobnie abstrakcyjnym malowaniem, a więc opuszczeniem w ogóle samego gitarzysty i komponowaniem samych już tylko rombów, czy kwadratów, albo... Żuławski nie opuścił *Gitarzysty* i nie przeszedł na abstrakcję. Pozostał wierny przedmiotowi, postaci ludzkiej, wyrazowi jej twarzy i gestów. Nie przestał go interesować człowiek. I równocześnie nie porzucił uproszczeń formalnych, wszystko kwadratowych, romboidalnych czy jakichkolwiek innych. Zrodziła się w nim myśl prosta i jasna: malować człowieka tak, aby go uwiecznić, aby z przypadkowości czynić formy niezmiennie, aby w każdym osobniczym objawie ruchu i życia odnaleźć coś wiecznego, ideę, monumentalność.



To była owa druga droga, Żuławski z intymnego malarstwa kolorystycznych nastrojów przeszedł do wielkiej koncepcji malarstwa ściennego, monumentalnego. [...] Monumentalność ich polega na tym, że przypadkowości ich wyglądu, wyrazu i gestu zostały określone, utrwalone w twardej, niejako wiecznej formie, przestały być portretem, stały się wyrazem *condition humaine*. Kochankowie leżący obok siebie są indywidualiami i równocześnie są przykładem wiecznym ludzi spoczywających obok siebie, są uproszczoną bryłą, uproszczonym gestem zmęczenia (może nudy) na tle wiecznego krajobrazu – tak leżeli ludzie od prawników, każdy wyglądał inaczej, każdy wyrażał to samo. Wizerunek ich stał się symbolem jakiegoś stanu człowieka, stał się ideą. [...] Przedziwna jest kariera czarnego koloru. [...] U Żuławskiego – był kiedyś kolorystą impresjonistycznego typu – czerni odgrywa dużą rolę, wiąże się z jego monumentalnym stylem, bo jest ciężka, poważna, gra w jego obrazach w połączeniu z białością, gra całkiem inaczej w połączeniu z zielenią czy czerwienią. Dodaje powagi i – wieczności. Poszukiwania kolorów, antypatie i sympatie kolorystyczne nie są przypadkowe i nie są tylko sprawą ‘technik’, jak zwykle i niesłusznie się mówi. Nasz okres zapewne potrzebował czerni jako dna spraw i stąd zmieniony do niej stosunek”.

Wystawy londyńskie pokazywane były później w innych miastach: Newcastle, Nottingham.

Początek lat sześćdziesiątych przyniósł Markowi wystawy w nowych galeriach. Po październikowej ekspozycji roku 1961 w bristolskiej Arnolfini Gallery, gdzie malarz wystawi oleje i litografie, a katalog przygotowała Jasia Reichardt, na kolejne lata Żuławski związał się z Drian Galleries Halimy Nałęcz. W 1962 roku pokazano w niej trzydzieści siedem dużych obrazów i tuzin grafik oraz szkiców, a Zygmunt Turkiewicz napisał w recenzji:

„Trzydzieści siedem dużych obrazów i chyba tuzin grafik i szkiców składało się na tę imprezę, niewątpliwie najpoważniejszą, o ile chodzi o artystyczne osiągnięcia Marka, którego wystawy na londyńskim gruncie powtarzają się dość regularnie. Sztuka Marka Żuławskiego wypływa z tradycji malarstwa figuratywnego, któremu artysta pozostał wierny nawet w momentach, kiedy wydawało się, że abstrakcja odnosi kompletne zwycięstwo. Kontynuacja tej tradycji dzisiaj wymaga od malarza wyjątkowego hartu i wiary w słuszność swoich poczynań. Artysta, dla którego pracy punktem wyjścia jest natura, staje wcześniej czy później wobec zagadnienia, że namalowanie obiektu w sposób, który by oddawał wszystkie jego możliwe aspekty, jest rzeczą niemożliwą, chociażby tylko z tego powodu, że istnieje nieskończona ilość obiektów koegzystujących. W tym momencie artysta świadomie czy intuicyjnie musi uciec się do koncepcji malarskiej, która umożliwi mu realizację zadania. Koncepcję malarską można zapożyczyć od innych mistrzów albo można pokusić się o stworzenie własnej koncepcji malarskiej. [...] Marek Żuławski jest artystą, który dopracował się własnej koncepcji malarskiej. Jego malarstwo osiągnęło styl, który jest właściwy tylko jemu i byłoby rzeczą trudną zaklasyfikować sztukę Żuławskiego do jakiejś z istniejących dzisiaj szkół, a sam artysta niezwiązany żadnym programem pozostaje niezależny. [...] Marek Żuławski skoncentrował swój wysiłek malarski w ostatnich dwu latach prawie wyłącznie na człowieku”.

Kolejna wystawa w Drian Gallery z listopada 1964 roku pozwoliła Stanisławowi Frenklowi na podsumowanie:

„Nie powtarzając oczywistych stwierdzeń dotyczących malarstwa Marka Żuławskiego, chcę teraz poszukać jego dotąd nienotowanych odrębności. Zasadniczą postawę tej sztuki, w terminach wielokrotnie przeze mnie definiowanych, nazwałbym ekspresjonizmem formistycznym. Ekspresjonizmem – bo przecie Marek niewątpliwie rzutuje swoje pasje wewnętrzne na dominujące w jego kompozycjach obrazy człowieka, a równocześnie jest oczywiste, że z tą pasją, deformującą bezpośrednie sugestie natury, łączy się zasadnicza tendencja, aby zamalowane płótno (czy card-board, czy deska) były doskonale uporządkowanym przedmiotem, niejako niezależnym od pasji twórczej, a głoszącym chwałę znakomitego rzemiosła. Ta ostatnia cecha to właśnie ‘formizm’ Markowy. [...] ‘Dekoracyjność’ obrazu się ściśle z rozumieniem jego płaskość, w gwarze malarskiej po prostu: ‘płaskości’. Ta znowu cecha wynika z należytego wycucia koloru, pojęcia w malarstwie zasadniczego, elementarnego i jak wszystkie kategorie tego typu niedającego się określić na drodze dyskursywnej”.

W latach siedemdziesiątych Żuławski wystawiał już rzadziej. Po niewielkiej ekspozycji w Drian, w październiku 1975 roku przygotował dużą wystawę w Bedford House Gallery, z obszernym katalogiem ze wstępem Pierre Rouve. Wystawa zebrała liczne recenzje w prasie polskiej i brytyjskiej. Mieczysław Paszkiewicz napisał w „Wiadomościach”:

„Ostatnia wystawa Żuławskiego [...] jest potwierdzeniem tej wiary malarza w człowieka oraz bystrego zainteresowania się jego tajemnicami: cierpieniem, urokiem, poezją. Na ogromnej większości wystawianych prac wycisnęły piętno nie tylko ludzkie sprawy, ale i kształt ludzkiego ciała: nie kształt, którego trzeba się domyślać, wyławiać wyobraźnią z geometrycznych łamigłówek, ale trafnie zaobserwowany w ruchu (czy pozornym bezruchu) i dobrze narysowany wizerunek zachowujący cechy indywidualne, choć spełniający rolę symbolu”.

Dla porządku odnotujmy jeszcze wystawę w rysunków i kolaży Centaur Gallery w 1979 roku oraz wielką prezentację prac z lat 1960–1983 w The October Gallery (1983). Po tej ostatniej Alicja Drwęska po raz kolejny podkreśliła: „[...] malarstwo Żuławskiego jest raczej klasyczne w swej uproszczonej formie, w ekonomii koloru, w swej statycznej, jasnej kompozycji. Obrazy w October Gallery powstały w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Cztery monumentalne ostatnie płótna są malowane płasko wielkimi płatami kolorów raczej kontrastujących i o surowych, zimnych tonacjach, natomiast niewielkie kolaże, powstałe w latach wcześniejszych, o formach nieco kanciastych, zgeometryzowanych, prawie abstrakcyjnych, mają bogatą, subtelnie zróżnicowaną fakturę – są one wizualną, bardzo oryginalną interpretacją pewnych przeżyć artysty, podczas gdy obecne jego kompozycje są właściwie pewnym oświadczeniem, wypowiedzią wyrażoną w kształcie uproszczonym, w kształcie niejako symbolu. Głównym elementem malarstwa Żuławskiego jest zawsze człowiek i jego przeżycia – często dramatyczne, często erotyczne, lecz zamknięte prawie zawsze w kompozycję statyczną i monumentalną. Marek Żuławski stara się znaleźć jak najprostszą syntezę plastyczną zbudowaną z jak najbardziej ekonomicznych elementów malarskich, która by jak najmocniej przemawiała do widza swą wewnętrzną treścią. Wydaje mi się, że rozwiązał świetnie to trudne zadanie w swych ilustracjach do sumeryjskiego poematu o Gilgameszu – niestety niepokazanych na ostatniej wystawie. Te niewielkie serigrafie (*silkprints*) skomponowane z zaledwie dwóch lub trzech pięknie zestawionych kolorów zamkniętych w formę prostą, a jednocześnie wyrafinowaną, urzekają i swą ekspresją, i swą niezwykłą urodą”.

Po dziesięciu latach nieobecności w kraju od podróży w 1946 roku, w okresie popaździernikowej odwilży politycznej, przyjechał na swoją największą za życia wystawę retrospektywną zorganizowaną w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku. W latach późniejszych cyklicznie jeździł do Polski przy okazji kolejnych wystaw i załatwiania spraw wydawniczych. Wydawnictwo Arkady opublikowało w 1973 roku jego książkę *Od Hogartha do Bacona – przegląd malarstwa angielskiego od XVIII do XX w.*, na którą złożyły się skrypty audycji radiowych, w których prezentował sylwetki najwybitniejszych artystów brytyjskich od XVII do XX wieku. Kolejna książka, *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*, także złożona z tekstów pisanych dla potrzeb audycji radiowych, to zbiór esejów o sztuce, przygotowanych jako sprawozdania z wystaw londyńskich: „Materiał ten pozostawiłem zasadniczo bez zmian – i dlatego ilustruje on także historię moich własnych poglądów w tym okresie. Książka ta zatem to nie żaden wykład z dziedziny estetyki ani nawet systematyczna analiza artystyczna – to tylko refleksje, uwagi i komentarze malarza biorącego w tym wszystkim jak najbardziej osobisty udział”.

Miał Marek wpływ na jeszcze jedną książkę wydaną w Polsce: wspomnienia lat dzieciństwa spisane przez Halinę Korn pod tytułem *Wakacje kończą się we wrześniu*, które są bardzo osobistym kolażem atmosfery międzywojennej Warszawy. Książka ukazała się w 1983 roku – już po śmierci autorki.

Bardzo entuzjastycznie została przyjęta także jego autobiografia *Studium do autoportretu*, której pierwszy tom wydano w 1980 roku, następny dziesięć lat później, a wspólnie – wspólnie z częścią trzecią zachowaną w maszynopisie – w 2009 roku. Autobiografie, jakkolwiek subiektywne i z natury rzeczy kreujące rzeczywistość, są zawsze najcenniejszym źródłem wiedzy o życiu człowieka. I choć wielu artystów pisało o sztuce, także wielu polskich emigrantów, tylko nieliczni pozostawili po sobie autobiografię. Obok Marka jeszcze Tadeusz Makowski, Feliks Topolski, Józef Herman, Stefan Knapp, Antoni Wasilewski i Józef Natanson. Żuławski należał do tej rzadkiej grupy artystów, którzy oprócz talentu malarskiego i rzeźbiarskiego mieli talent werbalnej wypowiedzi i przemożną potrzebę pisania:

„Zastanawiam się, dlaczego to właściwie robię. Na pewno nie jest to pokora. A zatem może narcyzm albo masochizm. A może po prostu konieczność formułowania czarno na białym swych myśli – swojego stanowiska wobec świata. Albo – tak jak odpowiedziałem Wydawcy na pytanie, jaka będzie forma tej drugiej części moich wspomnień – żeby powiedzieć tobie, Mario, wszystko, co wiem o życiu, o sztuce i o sobie. Wszystko. To są właśnie te rzeczy, które mam ci do powiedzenia, a których nigdy dotąd nikomu nie mówiłem”.

Marek z uwielbieniem niemalże narcystycznym pisał o sobie samym, ale także z powodzeniem i zacięciem pisał o sztuce. I o ile autobiografia jest momentami demonstracją samozachwyty, czasem pokazem samokrytyki i skruchy (co wydaje się raczej zawaolowaną kokieterią), to niewątpliwie jest niezwykle cennym portretem minionego czasu, „piekielnej” epoki. Autobiografia Żuławskiego jest ciekawa i frajująca, dzięki czemu odniosła sukces wśród czytelników, bo wydaje się skandalicznie szczerą, rozbijającą uczciwą, a może zwyczajnie bezwstydną. Żuławski opisuje prywatne życie intymne, wciąga czytelnika w swój świat i potrafi sprawić – wrodzoną zmysłowością – że czytelnik, który wcześniej przecierał oczy ze zdumienia i odżegnywał go od czci i wiary, teraz niemal go rozgrzesza! Autobiografia artysty uświadamia, jak bardzo Żuławski opętany był lękiem przed starością. Przypomina w tym postać Gilgamesza, który przebył drogę na „koniec świata”, by zgłębić ta-

jemnicę nieśmiertelności. Notabene Żuławski zafascynowany był tym starożytnym eposem – w latach siedemdziesiątych do jego angielskiego wydania stworzył cykl ilustracji, które ostatecznie ukazały się w edycji polskiej. Paradoksalnie, być może nieświadomie, upodobnił się do tego starożytnego bohatera. Obsesyjna myśl o nieuchronnej starości i śmierci napawała go wstrętem i lękiem. Autobiografia jest więc gloryfikacją młodości, życia i afirmacją niepohamowanego strachu przed starością i nieuniknioną śmiercią: „[...] Gilgamesz – tak jak ja – chciał uciec przed śmiercią”.

Przed 1973 rokiem poznał swoją przyszłą trzecią żonę – Marylę (Marię) Lewandowską, z którą stworzył nieformalny związek i dopiero w 1980 roku, po śmierci Halinki, zawarli związek małżeński. Rok później, dzięki pośmiertnemu odznaczeniu tytułem Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata, przyznanemu jego matce i bratu Wawrzyńcowi przez Instytut Jad Waszem, oboje polecili do Izraela na uroczystości upamiętniające to wydarzenie. Z wyprawy tej powstał niezwykle ciekawy cykl pejzaży ukazujących Wzgórza Golan, Jezioro Galilejskie czy krajobrazy pustynne, tak nietypowy dla jego twórczości malarskiej, w której w centralnym miejscu zawsze znajdował się człowiek i jego kondycja. Trzy lata później Żuławskiemu urodził się syn Adam. Ostatnie lata życia malarza to okres stabilizacji, spokoju i jak pisze we wspomnieniach: „[...] na krótko przed metą zdążyłem nawet być szczęśliwy”.

Marek Żuławski zmarł 30 marca 1985 roku, został pochowany na cmentarzu Kensal Green w Londynie. Ostatnia audycja w BBC jego pióra wyemitowana została 14 kwietnia tego samego roku pod tytułem *William Scott, Richard Deacon & the Saatchi Collection*.

Spuściznę artystyczną po Marku i Halinie Korn oraz ich archiwalia Maryla Żuławska przekazała po części Muzeum Uniwersyteckiemu i Archiwum Emigracji w Toruniu oraz Muzeum Tatrzańskiemu w Zakopanem.

### III

Życie podzielone na dwie równe części: sztukę i pisanie (mówienie) o niej stało się misją Żuławskiego. Był równie sprawny w obu dziedzinach; z łatwością przychodziło mu dyskusowanie o sztuce, o najnowszych trendach czy polemika z krytykami, co nie jest zadaniem łatwym z uwagi na brak odpowiedniego dystansu czasowego, jak i wspólne wystawianie z malarzami brytyjskimi. Ocena bowiem najbliższej sobie czasowo twórczości artystycznej z reguły jest karkołomna, gdyż sztuka ta oceniana jest zwykle pobieżnie i z powodu braku zrozumienia jej przekazu – negatywnie. Często brak oceniającemu odpowiednio nowych, adekwatnych narzędzi, które nie zostały jeszcze wypracowane, gdy nastąpił nowy rozdział w sztuce. Można by powiedzieć, że piszący o sztuce artyści są zawsze o „krok dalej” niż oglądający, a krytycy i publiczność zostali w „starym” miejscu. Zdaniem Żuławskiego „dobry krytyk musi być czuły na fałsz jak aparat do wykrywania kłamstwa. I wtedy w zbiorach publicznych nie będziemy spotykać obiektów, które co kilka lat trzeba wstydliwie chować do magazynów”. Zrozumienie na szeroką skalę nowości, tak w sztuce, jak i w każdej innej dziedzinie życia, przychodzi zawsze z czasem, jednak jest ono możliwe dzięki odwadze ludzi bezkompromisowych – jednostek wybitnych, które dzięki ponad przeciętnym zdolnościom są w stanie ocenić, czy dana nowość jest wartościowa czy nie i dzięki swojej charyzmie mogą z czasem utrwalić w społeczeństwie swój pogląd. Taką wybitną jednostką w Londynie był Marek Żuławski. Pisywał często do gazet i czasopism w odpowiedzi na zamieszczony w danym numerze tekst o sztuce

– podejmując polemikę z autorem. Jego wnioski były logiczne, zaskakujące, ale też na tyle przekonujące, że w wielu przypadkach trudno się było z nim nie zgodzić. Miał więc Żuławski niezwykle dar przekonywania, potrafi sprawić, że czytelnik zaprzecza swoim dotychczasowym poglądom i bez żalu przechodzi na jego stronę myślenia i widzenia.

Warsztat pisarski Żuławskiego charakteryzuje wiedza i erudycja, lekkość wyrażania poglądów, rzetelność argumentów oraz doskonale opanowanie słowa. Uwidacznia się w tym jego głębokie zakorzenienie w tradycji niezwykle intelektualnego domu i środowiska, w którym wzrastał. Od wczesnej młodości – idąc śladami swego ojca – toczył filozoficzne dysputy na temat sztuki z takimi osobistościami, jak Witkacy, z którym notabene pozostawał w nieustającym konflikcie i wzajemnej nieskrywanej nietolerancji (być może wzajemna niechęć wynikała z nieuświadomionego podobieństwa charakterów i osobowości). Duże wrażenie zrobili na Marku Tymon Niesiołowski i Stanisław Przybyszewski. Niemniej wydaje się, że to, co w największym stopniu ukształtowało młodego Żuławskiego, to filozofia ojca. Egzystencjalny pesymizm uwidacznia się w sposobie jego myślenia, postrzegania zachodzących ma świecie przemian, w sposobie patrzenia i odczuwania codzienności. Kwintesencją tego toku myślenia są słowa do syna Adama: „Pamiętaj, synku, że wszystkie drogi są tragiczne. Niektóre wiodą do rezurekcji, a inne do ostatecznej destrukcji”. Przesyconą owym egzystencjalizmem jest także tworzona przez niego sztuka. I patrzanie na sztukę współczesną. Nie stroni bowiem Żuławski od głębokich filozoficznych przemyśleń na temat sztuki. Ochoczo i częstokroć porusza tematy ontologiczne – czym sztuka jest lub czym powinna być, jakie ma cele i zadania, kim jest artysta.

Lektura pomieszczonych w tym tomie artykułów radiowych pozwoli może dostrzec, że ich autor zadaje pytania banalne, udzielając niebanalnych odpowiedzi. O trafności, prawdziwości i świeżości uwag czy opinii Żuławskiego decyduje jego wysoka kultura i świadomość roli krytyka – świadomość nie tylko sztuki w ogóle, ale przede wszystkim autoświadomość, co – jak można sądzić – sprawia, że jako artysta i jako pisarz staje się wiarygodny. Jest Żuławski doskonałym obserwatorem. Jego spostrzeżenia są z reguły przemyślane, dojrzałe i zawsze trafiające w sedno. Wyrażane opinie są z gruntu analityczne i oparte na gruntownych obserwacjach czy spostrzeżeniach, ale to, co jest absolutnie wyjątkowe, to doskonała intuicja piszącego i jego odwaga bycia niekiedy „głosem wołającego na puszczy”.

Niemal wszystko, o czym mówił i pisał Żuławski, podparte jest własnymi doświadczeniami albo wnioskami wynikającymi ze starannego obserwowania doświadczeń innych – co jednoznaczne jest z niekwestionowaną mądrością i dojrzałością życiową i artystyczną. Artystów bowiem piszących o sztuce było w historii sztuki wielu, ale nie każdy – choć charyzmatyczny w swej twórczości – był również doskonałym i przekonującym mówcą czy pisarzem. Żuławski niewątpliwie był! Artyści piszący manifesty swojej twórczości czy swoich epok stawali się częstokroć równie niezrozumiali jak dzieła, które tworzyli. Żuławski miał dar rozumienia języka artystów, bo w końcu sam należał do tej „kasty wybrańców”, ale to, co czyni go szczególnie wśród nich, to jednoczesna umiejętność transponowania owego często niezrozumianego dla szerokiej publiczności języka na język zrozumiały. Miał dar odczuwania sztuki, a dzięki temu wyjątkową zdolność tłumaczenia jej, wnikliwego rozumienia i przekazywania za pomocą pióra czy audycji radiowej jej zagadkowych treści i przesłania, tak, że stawała się zrozumiała dla odbiorców.

Odnosił się w swoich tekstach do niemal każdego nowego kierunku w sztuce. Opisywał go, przytaczał manifesty jego twórców, by następnie z nimi polemizować.

Dzięki temu stawał się tłumaczem sztuki dla słuchaczy i czytelników, którym z trudem przychodziło zrozumienie sztuki współczesnej. Umiejętnie zwracał uwagę na ważne aspekty danego kierunku, w prosty, zrozumiały sposób przedstawiał i wyjaśniał niezrozumiałe reguły czy programy artystyczne, sprawiał, że to, co odległe i nieprzystępne, przestawało być obce, a zaczynało być bliższe i zrozumiałe, ale co istotne, pozostawiało odbiorcy miejsce na własne przemyślenia. Pisał i mówił z pasją, a słuchacz nabierał ochoty, by zobaczyć wystawę, o której właśnie usłyszał. Artysta w zaskakujący sposób potrafił tłumaczyć procesy zachodzące w sztuce nowoczesnej, widział mechanizmy, nazywał je, potrafił zachować dystans. Dostrzegał przyczyny i skutki danego zjawiska, które zachodziło przecież na jego oczach: jakże niezwykła to umiejętność! Rzadko się mylił; zwykle, aby trafnie scharakteryzować czy ocenić obiektywnie zjawisko, potrzeba dystansu czasowego, tymczasem Żuławskiemu ocena przychodziła z niewymuszoną łatwością. Jeśli wystawa dotyczyła sztuki bardziej odległej czasowo, wówczas przytaczał twierdzenia ówczesnych krytyków i z pasją dyskutował, obnażając ich krótkowzroczność lub — jeśli ich uwagi były słuszne — podkreślał mądrość wypowiedzi. Co ciekawe, nawet w kręgu najbliższych mu osób uchodził Żuławski za zarozumialca, narcyza, bufona, w najlepszym razie — za aroganta.

#### IV

O ile studia nad biografią Żuławskiego i koneksjami rodzinnymi, a także nad dorobkiem artystycznym prowadzone były od dawna i dają w miarę solidny obraz malarza, rzeźbiarza, grafika i rysownika, o tyle dorobek w dziedzinie krytyki sztuki jest niemal nieznan. We wszystkich bodajże opracowaniach dotyczących Żuławskiego znaleźć można informacje, że oprócz twórczości artystycznej trudnił się także pisanem o sztuce, ale żaden z badaczy nie podjął się rozwinięcia tego wątku. Brzmi to paradoksalnie choćby z tego względu, że ukazały się w Polsce jeszcze na długo przed rokiem 1990 dwie książki zawierające kilkadziesiąt szkiców krytycznych dotyczących przede wszystkim sztuki europejskiej. Wydawałoby się więc, choćby tylko ze względu na wyjątkowość obu pozycji na polskim rynku wydawniczym, że powinny zostać zauważone przez krytyków i historyków sztuki i wejść do kanonu literatury, a jednak tak się nie stało. Nie wynika to bynajmniej z niskiej wartości szkiców krytycznych Żuławskiego, problem leży bowiem znacznie głębiej i dotyczy nieobecności sztuki — w tym także krytyki artystycznej — tworzonej przez Polaków na emigracji w polskiej historii sztuki w ogóle (sic!).

Spośród kilkudziesięciu emigracyjnych krytyków sztuki w Wielkiej Brytanii dostrzeżonych zostało przez badaczy polskich dwoje: Stefania Zahorska, której Anna Pilch w 2004 roku poświęciła monografię pod tytułem *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* oraz Stanisław Frenkiel — w 1998 roku wydano w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu jego artykuły krytyczne pod tytułem *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*. Warto może jeszcze wymienić książkę *Sztuka Polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000* — antologia ta nie jest jednak publikacją podejmującą zagadnienia stricte z krytyki sztuki. Wykorzystując przede wszystkim teksty krytyczne — w tym także pięć szkiców Żuławskiego — próbuje ona ukazać obraz środowiska artystycznego w Wielkiej Brytanii na przestrzeni sześćdziesięciu lat drugiej połowy XX wieku. Zamieszczony w publikacji wstęp jest pierwszą próbą opisu także grupy osób, które podejmowały się pisania o sztuce polskiej na Wyspach Brytyjskich. Ponadto w polskiej literaturze przedmiotu nie sposób znaleźć opracowania tekstów krytycznych autorów emigracyjnych, a przecież są one o tyle cenniejsze od rodzimych, że traktują o sztuce światowej, a nie li tylko o twórczości artystów

zza żelaznej kurtyny, aprobowanych przez komunistycznych czynowników. Poza zamieszczonymi w niniejszej publikacji tekstami audycji radiowych, dających pojęcie o pisarstwie krytycznym Żuławskiego, ważnymi książkami niejako dopełniającymi jego dorobek są: *Od Hogartha do Bacona* (wyd. Arkady 1973) oraz *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* (wyd. Wydawnictwo Literackie 1976). Można zaryzykować tezę, że obie publikacje, bez względu na okoliczności ich wydania, zostały przygotowane przez autora dla odbiorcy polskiego – niemającego możliwości zobaczyć londyńskich wystaw, a szerzej rzecz ujmując – niemającego szerszego spectrum artystycznego poza tym, co można było zobaczyć w PRL. I chociaż miały dobre recenzje w Polsce, między innymi Joanna Pollakówna zauważyła o pierwszej z nich: „Jest to jedna z tych – czemu wciąż niezbyt licznych – książek o malarstwie tym interesujących, że przez samych malarzy pisanych. Mają one szczególny walor: nikt nie podchwyci tak rzeczowo i zarazem wrażliwie specyfiki obrazu jak ten, dla kogo borykanie się z malarskim rzemiosłem i malarską myślą jest sprawą codzienną i konieczną. Tam, gdzie historyk sztuki uwikła się w subtelne rozważania wpływów, ustalanie współrzędnych na mapie kierunków artystycznych, malarz widzi rzecz i o rzeczy pisze. I dzięki temu natrafiamy na charakterystyki obrazów żywe, konkretne, znakomicie celne”, pozostaje pytaniem, czy tak naprawdę zostały zauważone. Nawet jeśli S. Frenkiel napisał o drugiej z nich: „Książka Żuławskiego przeznaczona jest dla laika o szerokich zainteresowaniach. Przemówi również do specjalisty i do każdego, który zechce się czegoś nauczyć o blaskach i nędzy sztuki naszych czasów”.

Niniejsza publikacja stara się więc nadrobić wieloletnie zapóźnienia w przyswojeniu, opracowaniu i wreszcie włączeniu dorobku polsko-brytyjskich krytyków sztuki do polskiej historii sztuki.



Marek Żuławski wśród pracowników Sekcji Polskiej BBC, Londyn, koniec lat 40. XX w.





Marek Żuławski w pracowni, Londyn, lata 40. XX w.



Halina Korn i Marek Żułowski przed National Gallery, Londyn, lata 40. XX w.



Prezydent RP na uchodźstwie Władysław Raczkiewicz na „Wystawie artystów narodów sprzymierzonych”, 15 maja 1942. Za nim Marek Żuławski



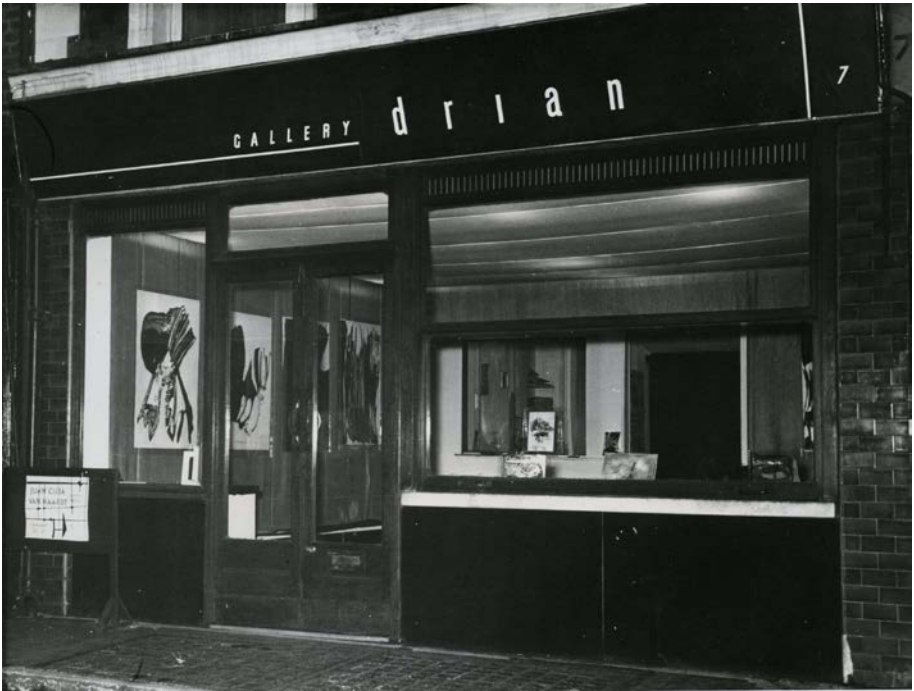
Otwarcie wystawy Marka Żuławskiego w Zachęcie, Warszawa 1957



Marek Żuławski podczas przygotowań  
do Festival of Britain, Londyn 1951



Mural Marka Żuławskiego w Homes and Gardens Pavilion, South Bank Exhibition, Festival of Britain 1951



Drian Gallery (1959) i Drian Galleries (po 1970), 5-7 Porchester Place, Marble Arch.  
Galeria Halimy Nałęcz



Wystawa Yaacova Agama, 1959



Wystawa Henryka Berlewiego, 1963. Od lewej: Halima Nałęcz, Helena Berlewi i Henryk Berlewi





Halima Nałęcz z dziennikarzem „Evening Standard”



Exhibition of Brazilian Artist, Drian Gallery 1959.  
Od prawej: Arthur-Luiz Piza i Jack Clemente

# LACASSE

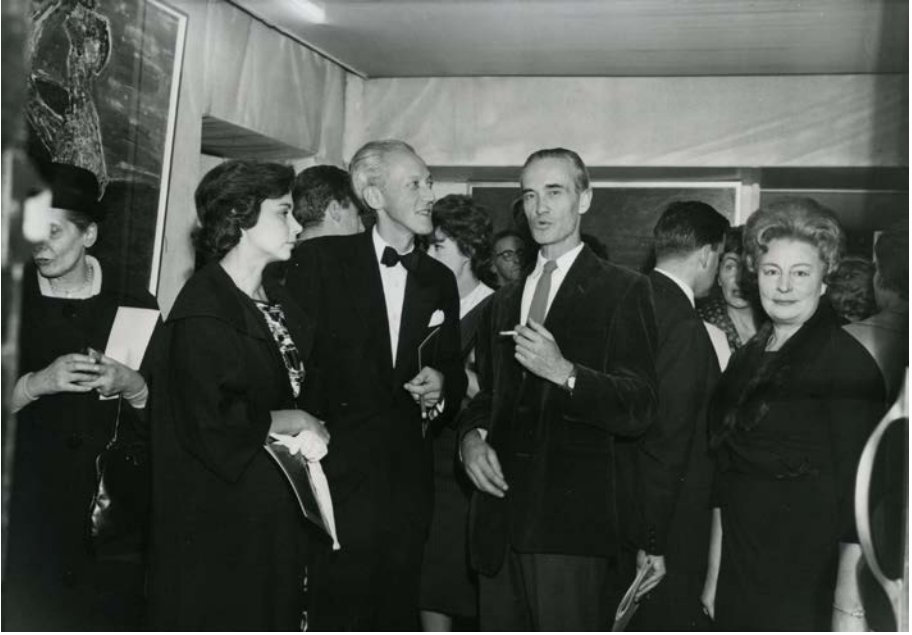
CUBIST PERIOD 1910 - 1915

**drian galleries**

5-7 porchester place marble arch london w 2



Wystawa Josepha Lacasse'a w Drian Gallery, 1960






Wystawa Marka Żuławskiego w Drian Galleries,  
lata 60. XX w.



Victor i Wendy Pasmore na wystawie w Drian Galleries



Halina Korn na wystawie Tymona Niesiołowskiego  
w Cassel Gallery, Londyn 1964

**drian**  
**art**   
 **ists**  
**1964**  
**exhib**  
 **ition**





Maria i Marek Żuławszy

## LITERATURA

- Archiwum Marka Żuławskiego, Archiwum Emigracji BUMK w Toruniu;  
Muzeum Uniwersyteckie, kolekcja prac Marka Żuławskiego;  
Korn Żuławska Halina, *Wakacje kończą się we wrześniu*, Warszawa 1983;  
Żuławski Marek, *Studium do autoportretu*, Toruń 2009;  
Żuławski Marek, *Od Hogartha do Bacona*, Warszawa 1973;  
Żuławski Marek, *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem: eseje*, Kraków 1976;  
[http://www.muzeum.umk.pl/sztuka\\_polska/marek-zulawski/kalendarium](http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska/marek-zulawski/kalendarium)
- Artyści o sztuce: od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1969;
- Czas debaty: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954. Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, wybór i opracowanie Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, Warszawa 2016;
- Drwęska Alicja, *Malarstwo Marka Żuławskiego*, TP 1975, nr 45;  
Drwęska Alicja, *Polskie wystawy w Londynie*, TP 1984, nr 1 (6);  
*Exhibition of Works by Allied Artists, R.B.A.Galleries, Suffolk Street, Pall Mall, Lonon, S.W., May 6th to May 30th, 1942. catalogue*, 24, [20] p.;
- Frenkiel Stanisław, *Kozuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór Jarosław Koźmiński, Toruń 1998;
- Gotlib Henryk, *Artyści-żołnierze na wystawie w Londynie*, Polska Walcząca 1942 nr 26;  
Guze Joanna, *Dialogi ze sztuką: szkice*, Kraków 1992;
- Juszczak W., *Dwie krytyki: krytyczna i komentująca*, w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej: materiały sesji*, Warszawa, 9 i 10 marca 1972 r., red. naukowa Alicja Helman, Wrocław 1973;
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005;
- Krasnodębska Joanna, *Halina Korn-Żuławska (1902–1978): katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017;
- Krytyka sztuki: filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Łukasz Guzek, Gdańsk 2013;
- Leitgeber Witold, *W kwaterze prasowej. Dziennik z lat wojny 1939–1945. Od Coëtquidan do „Rubensa”*, Londyn 1972;
- Majoch Sławomir, *Marek Żuławski (1908–1985): katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017;
- Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, katalog wystawy, red. Mirosław A. Supruniuk, Joanna Krasnodębska, Toruń 2002;
- Malarze polscy w Londynie*, Tygodnik Polski (Londyn) 1948 nr 3;
- Middleton M. H., *Art*, *The Spectator*, 1948, 23 I 1948, nr 6239;
- Nałęcz Halima, *3 Decades of Private Views at the Drian*, Londyn 1986;
- Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988;
- Paintings by Marek Zulawski. Catalogue*, London 1937;
- Paszkievicz Mieczysław, „Człowiek pieśni mojej słowem...”, *Wiadomości* 1976 nr 1 (1553);
- Perspektywy współczesnej historii sztuki: antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. naukowa Mariusz Bryl, Poznań 2009;
- Pilch Anna, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, Kraków 2004;

- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005;
- Piotrowski Piotr, *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991;
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu: w stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999;
- Pollakówna Joanna, *Szkice o angielskim malarstwie*, Nowe Książki 1974 nr 8;
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939: praca zbiorowa, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław 1974;
- Polski kwadrans w B.B.C., DP 1942 nr 454;
- Porębski Mieczysław, *Granica współczesności: ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965;
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966;
- Pszenicki Krzysztof, *Tu mówi Londyn. Historia Sekcji Polskiej BBC*, Warszawa 2009;
- Rogoyska Maria, *Wystawa Marka Żuławskiego*, PA 1946 nr 6;
- Schirmer Marcin K., *Wybitne rody, które tworzyły polską kulturę i naukę*, Warszawa 2017;
- Sienkiewicz Jan W., *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012;
- Supruniuk Mirosław A., „Trwałość i płynność”. *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku – wstęp do opisu*, Archiwum Emigracji 2006 z. 1–2 (7–8);
- Sztuka i Krytyka: materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, Warszawa 1956–1958;
- Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000: antologia*, red. Mirosław A. Supruniuk, Toruń 2006;
- Turkiewicz Zygmunt, *Wystawy polskie w Londynie*, K 196, nr 1–2 (183–184);
- Współczesne problemy krytyki artystycznej: materiały sesji*, Warszawa, 9 i 10 marca 1972 r., red. naukowa Alicja Helman, Wrocław 1973;
- Z. J., *Malarz polski w Londynie*, Tygodnik Ilustrowany 1937 nr 38;
- Zahorska Stefania, *Malarstwo Marka Żuławskiego*, W 1956 nr 46 (554).

## NOTA REDAKCYJNA

Książka Marka Żuławskiego „*Round the Galleries*” i inne audycje z BBC jest autorskim wyborem tekstów skryptów audycji radiowych, które w latach 1947–1985 realizował malarz dla polskiej sekcji BBC. Wydanie całości dorobku krytycznego Marka Żuławskiego okazało się niemożliwe przede wszystkim z powodów finansowych; tom taki musiałby liczyć ponad tysiąc stron i pomieścić nie tylko audycje radiowe, ale też artykuły i noty prasowe oraz materiały zachowane w rękopisach. Nie ulega wątpliwości, że należy to jednak zrobić w niedalekiej przyszłości.

Tom niniejszy stanowi niejako dopełnienie dwóch wcześniej wydanych w Polsce i przygotowanych przez Żuławskiego książek, złożonych również z audycji radiowych: *Od Hogartha do Bacona – przegląd malarstwa angielskiego od XVIII do XX w.* (1973), prezentującej sylwetki najwybitniejszych artystów brytyjskich od XVII do XX wieku, oraz *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* (1976), ukazującej tło malarstwa brytyjskiego XIX i XX wieku. Naturalnie teksty nie powtarzają się. Nie udało się znaleźć skryptów starszych niż z roku 1947, choć wiemy, że malarz mówił w radiu o sztuce także w latach wojny. Być może odnajdą się jeszcze w spuściznach innych pracowników BBC.

Wszystkie audycje oraz fotografie, które je uzupełniają i ilustrują, a które znalazły się w niniejszym tomie, ułożonym chronologicznie, pochodzą z archiwum malarza. Teksty dotyczą zagadnień szeroko rozumianej sztuki, ale należy pamiętać, że Marek Żuławski mówił też, choć rzadko, na tematy związane z literaturą i kulturą w ogóle, wspominał przyjaciół i znajomych. Teksty te pominięto w edycji.

Przy opracowaniu tekstów wykorzystano materiały z archiwum malarza oraz bezcenny zasób Archiwum Emigracji. Pomocną była także przygotowana do druku publikacja pod tytułem *Polskie życie artystyczne w Wielkiej Brytanii w latach 1900–2000* oraz zbiór wycinków prasowych znajdujących się w zasobie Towarzystwa Przyjaciół Archiwum Emigracji w Toruniu.

## SKRÓTY

Skróty tytułów czasopism wykorzystanych w przypisach do opracowania tekstów.

- AE – Archiwum Emigracji, BUMK
- DP – Dziennik Polski
- DPDŻ – Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza
- DŻ – Dziennik Żołnierza
- GN – Gazeta Niedzielną
- JP – Jutro Polski
- K – Kultura
- KK – Kwartalnik Kresowy
- Ko – Kontynenty
- LW – Lwów i Wilno
- MP – Merkuriusz Polski-Życie Akademickie
- OB – Orzeł Biały
- OB-S – Orzeł Biały-Syrena
- OT – Oblicze Tygodnia. Dodatek Ilustrowany
- PA – Przegląd Artystyczny (Kraków)
- PP – Przegląd Polski
- PSB – Polski Słownik Biograficzny
- PW – Polska Walcząca
- RPTN – Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie
- S – Syrena
- TI – Tygodnik Ilustrowany
- TP – Tydzień Polski
- T-P – Tygodnik Polski
- W – Wiadomości
- WD – W drodze
- WPPL – Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie
- Ż – Życie

**„ROUND THE GALLERIES”  
I INNE AUDYCJE Z BBC**



## VAN GOGH

W muzeum nowoczesnej sztuki w Londynie, zwanym Tate Galery, nad brzegiem Tamizy, otwarto w zeszłym tygodniu ogromną wystawę van Gogha obejmującą sto siedemdziesiąt kilka płócien i rysunków z okresu od roku 1880 do 1890, w którym van Gogh popełnił samobójstwo<sup>1</sup>.

Znany angielski krytyk i teoretyk impresjonizmu Roger Fry powiedział kiedyś o van Goghu, że jego malarstwo jest typowo ilustracyjne, podkreślając z pewnym przekąsem, że nawet najobojętniejsze przedmioty, jak krzesło lub para butów, nabierały w oczach van Gogha jakiegoś dramatycznego znaczenia.

Było to typowe stanowisko krytyka, który nie mógł zaakceptować tego wszystkiego, co nie mieściło się w formule.

Na wielkiej i wspaniale podanej wystawie londyńskiej mieliśmy okazję sprawdzenia trafności słów Rogera Frya i zastanowienia się z perspektywy lat, czy rzeczywiście słowa wypowiedziane ćwierć wieku temu pokrywają się z tym, co o van Goghu myślimy dziś ze stanowiska nowoczesnego malarstwa.

Nie ulega wątpliwości, że my również odczuwamy w obrazach van Gogha to dramatyczne napięcie, które irytowało teoretyka impresjonizmu, ale dzisiaj wydaje się nam ono właśnie elementem najbardziej pociągającym, samą treścią malarstwa van Gogha. Także gwałtowność, z jaką reagował na impulsy zewnętrzne światła i koloru, oraz niecierpliwość nakazująca mu omijać i lekceważyć wiekiem uświęcone sposoby rzemiosła malarskiego i zdążać do realizacji swojej wizji plastycznej w sposób jak najbardziej bezpośredni i jak najszybszy – w sposób częstokroć przypominający lapidarność rysunków dziecka – to wszystko uznajemy dziś za kapitalne zalety tego malarza, który otworzył epokę eksperymentu w malarstwie europejskim i umożliwił tym samym nadejście takich mistrzów, jak Braque, Picasso i Matisse.

Van Gogh zaczął malować późno i cały swój ogromny dorobek zmieścił w okresie lat zaledwie ośmiu, od roku 1882 do 1890. Ten pokorny człowiek o wielkim sercu, które kazało mu w pewnym okresie życia pełnić pracę misjonarską wśród nędzarzy i górników, pielęgnować chorych i nieść im pociechę moralną – odznaczał się tytaniczną energią twórczą. W krótkim okresie dziesięciu lat namalował bez porównania więcej obrazów niż na przykład Cézanne w ciągu całego swego długiego życia. W zdumiewająco szybkim tempie van Gogh przemierza ogromną samodzielną drogę od dramatycznego, ciemnego okresu holenderskiego, kiedy maluje zgiętych nad warsztatem tkaczy, ludzi uznojonych w polu i słynnych „zjadaczy kartofli”, poprzez okres paryski, w którym zetknął się z impresjonizmem i rozjaśnił nagle swoją paletę, okres pobytu w Arles, kiedy maluje najślawniejsze swoje płótna, znane każdemu z reprodukcji, płótna, w których coraz bardziej wyzbywa się tego, czego nauczył go Sisley, Pissarro i Monet – do ostatnich miesięcy życia, w których obłąkany usiłował

---

<sup>1</sup> Grudzień 1947–styczeń 1948, Tate Gallery, Londyn. „Vincent van Gogh, 1853–1890: an exhibition of paintings and drawings”.



je przetłumaczyć swoje napięcie psychiczne na język koloru i dochodzi do własnej syntezy, nie rezygnując z impresjonistycznej palety, ale odrzucając zdecydowanie obowiązującą koncepcję piękna i obiektywizmu na rzecz subiektywnego, tragicznego wyrazu.

Najbardziej wstrząsającym może przykładem tego ostatniego okresu na londyńskiej wystawie jest pejzaż nazwany *Kruki nad łanem zboża*, który rozsada wszystkie ówczesne kanony estetyczne. Czarne kleksy ptaków lecących nisko nad chromowym polem schłostanym jakimś upalnym wichrem mijają drogę głęboko rozcinając obraz jak rana. Wśród rozkołysanych mas granatowych niebios wisi nisko ogromna piguła słońca, krzywa i namacalna jak zgniła pomarańcza. Obraz robi na nas dziś ogromne wrażenie, ale nie dziwimy się zbyttnio, że Roger Fry, pewny siebie i zimny klasyfikator wartości „czysto malarskich”, nie był przygotowany do pojęcia wielkości tego obrazu.

Minęły wszakże lata i nauczyliśmy się, że czysto malarskie wartości nie wykluczają się bynajmniej z wartościami emocjonalnymi. Że przeciwnie, przeżycie i nastroj wzbogacają obraz, wypełniając treścią psychiczną jego formalną konstrukcję.

Nie wiadomo, jak przyszłe pokolenia osądzą malarstwo van Gogha, ale naszym czasem krańcowych sprzeczności, epoce gwałtu i nerwowego pośpiechu odpowiada gwałtowna, brutalna i jakże ludzka sztuka van Gogha więcej niż sztuka któregośkolwiek z mistrzów XIX wieku. Jego humanizm przejmując nas do głębi, jego rozpacz i samotność są nam znane i zrozumiałe — jego społeczny stosunek do świata i do sztuki, dla której chciał pozyskać maluczki i wydziedziczonych, jest nam bliski i współczesny.

Wychodząc z wystawy, jesteśmy pewni, że oto widzieliśmy dzieła przesiąknięte krwią wielkiej walki pomiędzy niepokromioną żądzą wypowiedzenia własnej osobowości a obowiązującą regułą epoki, walki o wyrażenie formą i kolorem spirytualnych, metafizycznych cech świata widzialnego i walki o świętość, o zespolenie z naturą i o wyzwolenie od natury, o prawo do życia i o pogodną śmierć — o to wszystko jednym słowem, czego środkami i paletą impresjonistyczną van Gogha namalować się właściwie nie dało. Całym malarstwem swoim van Gogh chciał najwidoczniej powiedzieć rzeczy, które prawie nieprzyzwoicie było mówić w okresie obiektywnego i estetycznego stosunku do natury, jaki cechował impresjonizm.

I na tym, moim zdaniem, polega tragedia van Gogha, człowieka o gwałtownym sercu, malarza o „przerażającej jasności widzenia”, który pokusił się w swych dziełach o pokazanie człowieka z całym jego dramatem ludzkim i natury z całą jej tajemniczą grozą.

Grudzień 1947

## MASTERPIECES FROM MUNICH

Żyjemy niestety w czasach, kiedy normalny człowiek nie może po prostu kupić biletu i – jeżeli ma trochę pieniędzy – pojechać sobie, gdzie oczy poniosą, aby zobaczyć świat. Jest rzeczą głęboko tragiczną, że równoległe z obaleniem przestrzeni przez najrozmaitsze wynalazki i ulepszenia w dziedzinie komunikacji istnieją ciągle mroczne mury izolacji pomiędzy krajami, mnożą się nieznośne restrykcje, finansowe i inne ograniczenia swobody poruszania się człowieka, którego wszak przyrodzonym prawem – jak mówił Jean-Jacques Rousseau – jest prawo do szukania szczęścia w życiu tam, gdzie ma nadzieję je osiągnąć. Z powodu braku stabilizacji politycznej i gospodarczej Europa – ta mała Europa, którą samolotem przelecieć można w kilka godzin od końca do końca, podzieliła się wbrew wszelkiemu rozsądkowi na szczelne komory, zatracając poczucie swojej jedności i to pomimo Organizacji Narodów Zjednoczonych, UNESCO i kilku tuzinów innych organizacji międzynarodowych.

Na tle tych stosunków jest zatem objawem bardzo pocieszającym, że od paru lat ludzie dobrej woli usiłują odrodzić przynajmniej koncepcję jedności wspólnej naszej tradycji europejskiej w dziedzinie sztuki. Wielkie zbiory i słynne kolekcje, do których mało kto może dziś się wybrać, jeżdżą z kraju do kraju, przyjmowane w stolicach świata przez tłumy publiczności, która chce znać – pomimo wszystko – swoje dziedzictwo kulturalne.

W Londynie widzieliśmy po wojnie kilka takich znakomitych wystaw, obecnie zaś mamy okazję zapoznać się równocześnie z dziełami sztuki dwóch słynnych zbiorów europejskich, a mianowicie Pinakoteki Monachijskiej i Galerii Austriackiej z Wiednia.

Oba te zbiory przybyły do Londynu na zaproszenie Arts Council of Great Britain, instytucji społecznej założonej po wojnie, której celem jest krzewienie sztuk plastycznych w Anglii. Londyn, który sam ma wspaniałe kolekcje starych mistrzów i galerie sztuki współczesnej, wykazuje ogromne zainteresowanie tymi wystawami, czego dowodem tłumy zwiedzających, przepływające ustawicznie przez sale National Gallery i Tate Gallery, gdzie mieszczą się zbiory wiedeńskie. Ale zacznijmy od Pinakoteki w gmachu National Gallery<sup>2</sup>.

Alte Pinakothek powstała w XVI wieku jako kolekcja prywatna rodu Wittelsbachów zasiadających na tronie bawarskim. Zaczęło się od tego, że Wilhelm IV zamówił u współczesnych malarzy niemieckich – Altdorfera, Feselena i innych – szereg obrazów o tematach biblijnych i heroicznym. Jeden z jego następców w XVII wieku, arcyksiążę Maksymilian I, był wielkim miłośnikiem sztuki i zbierał specjalnie Albrechta Dürera oraz ze współczesnych mu mistrzów Rubensa. Wojna trzydziestoletnia przerwała zainteresowanie się sztuką Wittelsbachów i dopiero z końcem XVII i początkiem XVIII wieku Maksymilian Emanuel znacznie powiększył zbiory rodowe, zakupując szereg dzieł Rubensa, van Dycka, Breughla i Brouwera z flamandów oraz Tycjana, Murilla, Poussina i innych.

---

<sup>2</sup> Lato 1949, National Gallery, Londyn. „Masterpieces from the Alte Pinakothek at Munich”.

Z początkiem XIX wieku w Monachium znalazły się już tysiące obrazów, częściowo dzięki różnym zapisom i spadkom, a częściowo z powodu sekularyzacji posiadłości kościelnych, które wraz z bezcennymi często dziełami sztuki przeszły na własność państwa bawarskiego. Tą drogą do Monachium zawędrowały na przykład malowidła Holbeina, Grünewalda i Burgkmaira.

Do tego dołączyła się Galeria Düsseldorfska, odziedziczona przez dynastię bawarską. Zawierała ona znowu znakomitą kolekcję Rubensa oraz sceny z Męki Pańskiej, Rembrandta, ale także masę rzeczy bezwartościowych. Niewiarygodną liczbę obrazów zgromadzoną w Monachium zaczęto systematycznie sortować w początkach XIX wieku i zadania tego dokonał Ludwik I Bawarski, wielki znawca sztuki, którego należy uważać za istotnego założyciela Pinakoteki.

Po przeprowadzeniu selekcji Ludwik I uzupełnił kolekcję, nabywając zbiór obrazów religijnych braci Boisserée, a także pierwszorzędne dzieła włoskiego quattrocenta, jak *Madonna Tempi* i *Madonna della Tenda* Rafaela, wizja świętego Bernarda Perugina, Pieta Botticellego i inne. On też nabył szereg obrazów mistrzów niemieckich, jak Altdorfera, Cranacha i Strigela, i doprowadził Pinakotekę monachijską mniej więcej do jej dzisiejszego wyglądu. Podczas wojny gmach starej Pinakoteki wzniesiony przez Ludwika I uległ zniszczeniu, ale obrazy wywieziono na czas z miasta — szczęśliwie ocalały.

A są wśród nich skarby nie byle jakie, które na nowo, po latach dobrze jest obejrzeć. Przede wszystkim Pietera Bruegla *Kraina obfitości*. Jest to zaiste obraz niesamowity zarówno pod względem formy, jak i koloru. Wszyscy go pamiętamy choćby z reprodukcji. Pod drzewem leżą w rozgwiazdę rozciągnięte trzy postacie, cudownie uproszczone i w zupełnym błogostanie gapią się do góry, gdzie na drzewie widnieją przygotowane na odległość ręki najsmakowitsze przysmaki. Jajko z łyżeczką toczy się obok na nóżkach, wędzony wieprz z nożem zatkniętym za szynką cwałuje gotów do usług, a pieczona gęś sama układa się na półmisku. Jest w tym obrazie surrealizm z gatunku Hieronima Boscha, a równocześnie absolutne panowanie nad środkami malarskimi i absolutna prostota, którą nazwać można doskonałością.

Jest obok i drugi obraz tegoż Bruegla — głowa starej wieśniaczki, malowana prościutko i skutecznie, o wielkim wyrazie plastycznym i ludzkim. Widzimy również na wystawie trzy przepiękne w swojej hieratycznej słodczy paneli Giotta i zachwycające małe obrazki Fra Angelica, które mają w sobie więcej malarstwa i zrozumienia formy niż wszystkie Rubensy i van Dycki, którymi szczyli się Pinakoteka. Specjalnie zachwycające jest *Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*, utrzymane w cudownej gamie różów i czerwieni.

Niezmiernie ciekawa jest także słynna seria obrazów z życia Matki Boskiej malarza o nieznanym nazwisku, który pracował w Kolonii w połowie XV wieku. Są to piękne obyczajowe obrazy znamionujące wielkiego majstra, który łączył w sobie bystrą obserwację otaczającego go życia z wielkim zrozumieniem koloru i kompozycji. Wystawiony obok tryptyk Dürera wygląda przy nich źle i twardo.

Widzimy na wystawie przepiękny, podłużny obraz Belliniego zawierający trzy sceny z legendy o świętej Druzjannie. Jest to doskonała pompejańska jakaś kompozycja z masą ludzi, przy czym Bellini tak umiał rozłożyć akcenty kolorystyczne, że na pierwszy rzut oka odnosimy wrażenie dekoracyjnego fryzu o przewodzie różu weneckiego i złotej ochry.

Rafaela reprezentuje pięknie malowana Święta Rodzina, harmonicznie zakomponowana w luźnym trójkącie. Tintoretto z Pinakoteki wydaje się jakiś zbyt akademicki i gadatliwy w swoich dużych kompozycjach, ale Tycjan reprezentowany

jest między innymi wspaniałym portretem Karola V. Wielka, sztywna i doskonale czarna postać cesarza na tle kawałka nieba, wsparta na piekielnie czerwonej podłodze, twarz jednego koloru, skupiona i wyrazista..., ale te czarne pająkowate nogi na płonącym dywanie to efekt najbardziej wstrząsający.

Niedaleko wisi doskonały obraz El Greca „Rozdziewanie Chrystusa” [chodzi o obraz *Obnażenie z szat*]. Jest to pełna gęstych pionów kompozycja tłumu, przerwana kolorystycznie czerwonym i żółtym akcentem, a formalnie zachwycającym łukiem schylającego się na pierwszym planie człowieka. Obraz ten jest przykładem świadomej i przekonującej deformacji, wprowadzonej dla celów kompozycyjnych. Znajdujemy także jeden portret Halsy i kolekcję doskonałych Brouwerów. Są to pełne charakteru małe sceny obyczajowe, gdzie realizm i groteska łączą się z dojrzałym zrozumieniem formy i mistrzostwem w użyciu koloru.

Rembrandty w Pinakotece nie są najlepsze. Jego seria scen Męki Pańskiej jest w gruncie rzeczy teatralna i oprócz pięknie skomponowanego w wysmukły trójkąt *Zdjęcia z Krzyża* nie robi większego wrażenia.

O ileż bardziej dramatyczne są małe wstrząsające obrazki Goi. Jest ich cztery. Jakiś pojedynek, jakiś ranny człowiek pod ścianą, mnich wygłaszający kazanie nad głowami skurczonych ludzi, twarzą mu nie widać pod kapturem, czuje się tylko grozę — i wreszcie stracenie czarownicy, która w jakimś niesamowitym półuśmiechu, lekką stopą wstępując na stos, prowadzona za szyję na powrozie zamyka zda się całą mroczną tajemnicę ludzkiej duszy, a może Hiszpanii. Są to obrazki bardzo skromne w kolorze, nerwowe, niezmiernie oszczędne w środkach, namalowane prawdopodobnie błyskawicznie i stanowią dowód, że proces realizacji w sztuce powinien być najkrótszy, że kwestia faktury czy wypracowania szczegółów nie odgrywa żadnej istotnej roli. Chodzi wszak o to, aby przez żmudny proces realizacji nie uronić nic ze swej początkowej wizji i aby najprostszą drogą osiągnąć cel, którym jest wszak zdanie sprawy ze swego przeżycia, swego stosunku do świata i skomunikowanie się z widzem.

Napięcie dramatyczne zresztą nie zależy od tematu. Jest ono wyrazem temperatury psychicznej artysty, który jeśli jest wielkim artystą, znajduje środki ekspresji. Dowodzi tego inny obraz Goi znajdujący w Pinakotece — jego słynna martwa natura z oskubaną gęsią czy indykiem. Samotność i lapidarność formy tego martwego ptaka, który pała swymi rudościami na ciemnoszarym ponurym tle, jest bardziej dramatyczna niż wiele obrazów religijnych.

Ale Pinakoteka jest ciekawa zwłaszcza ze względu na wielką liczbę obrazów mistrzów niemieckich XV i XVI wieku. Oprócz Memlinga, którego piękny święty Jan Chrzyciel wisi na wystawie, i Cranacha reprezentowanego przez doskonale dwa męskie portrety w czarnym, na seledynowym tle — bardzo wymowne i malarskie — reszta Niemców to malarze raczej barbarzyńscy niż prymitywni. Lepsi są Hans Baldung, uczeń Dürera Kulmbach, który był parę lat w Krakowie około roku 1515, Schaffner i Strigel, ale słynny Stefan Lochner, który malował ołtarz w Koloni, jest moim zdaniem mocno przereklamowany, a Altdorfer, Wolf Hube i Matthias Grünewald są po prostu niemożliwi do zaakceptowania, jeśli się ich porówna ze współczesnymi Włochami. Hubera cechuje bolesny naturalizm, a Grünewald odznacza się rozmiłowaniem w okrucieństwie, które nazbyt przypomina cechy sadyzmu niemieckiego. Jego „Chrystus wydrwiony” [chodzi o obraz *Niesienie krzyża*] jest człowiekiem z hitlerowskiego obozu koncentracyjnego, walony pięścią i smagany powrozem równocześnie. Widać nad nim wykrzywione sadyistycznie twarze oprawców. Krew leje mu się z rozbitego nosa i krzywo płami zmiażdżone wargi. Kompozycja obrazu jest przypadkowa, a kolor obojętny.

Nie można nie porównywać tego słynnego malowidła z wiszącym w drugiej sali *Ukrzyżowaniem* Giotto, na którym krew wytryska Chrystusowi z ran koralowym łukiem, wzbogacając kompozycję obrazu i stwarzając nastrój mistycznej ofiary o jakichś cechach wieczystych, które są znamiem wielkości dzieła sztuki.

Czerwiec 1949

## NATIONAL EXHIBITION OF CHILDREN'S ART

W Londynie odbywa się obecnie druga ogólnokrajowa wystawa sztuki dziecięcej, zorganizowana przez redakcję pisma „Sunday Pictorial”<sup>3</sup>. Pierwsza tego rodzaju wystawa, urządzona w zeszłym roku, wywołała już ogromne zainteresowanie. W tym roku zwiedzają wystawę tłumy ludzi. Ekspozycje zostały podzielone na trzy grupy, w zależności od wieku autorów, a więc grupa od lat pięciu do siedmiu, od lat ośmiu do jedenastu i od lat dwunastu do szesnastu.

Oczywiście, jak zwykle, pierwsze dwie grupy są pod wieloma względami ciekawsze, chociaż uderzył mnie na tej wystawie niezwykle wysoki poziom także wśród starszych dzieci. Dowodzi to przede wszystkim ulepszenia metod nauczania, które dawniej normalnie zabijało w starszych dzieciach tę wielką, instynktowną wrażliwość, jaką odznacza się małe dziecko.

Jakież są ogólne refleksje z tej wystawy? Po pierwsze, usprawiedliwia ona twierdzenie, że „dziecko jest niejako ojcem człowieka”, że w jego instynktownej sztuce są już w zarodku zawarte wszystkie style i „izmy”, jakie pojawiają się w malarstwie. W porównaniu z niezwykle świeżością i szczerością rysunków dziecinnych próby prymityzowania, tak modne dziś wśród dorosłych malarzy, wyglądają zaiste ubogo i lęklwie. Sztuka dziecka odznacza się absolutną odwagą, bezpośredniością, wynalazczością oraz brakiem wszelkich zahamowań. Jest przeżyciem kompletnym i samorodnym. Dziecko w swej nieświadomości, w niewinności oka i ręki, tworzy sobie świat równoległy do rzeczywistości, tworzy niejako drugą rzeczywistość, nie dążąc wcale do imitowania tego, co widzi. Rzeczywistość ta ma swoją własną, potężną treść i życie autentyczne, które nie jest jedynie refleksem natury. Tak właśnie tworzą tylko wielcy artyści, kiedy po latach trudów upadków i zmagania ze sobą osiągną wreszcie pełnię swoich twórczych możliwości. Artysta pośledni daje się ujarzmić temu, co widzi. Wielki artysta dominuje nad tym, co go otacza w świecie widzialnym, używając natury dla swoich mniej lub więcej osobistych celów artystycznych.

Czy mamy wnosić z tego, że każde dziecko jest wielkim artystą? Niewątpliwie tak, ale zachodzi tu pewna bardzo ważna różnica, która polega na stopniu świadomości twórczej. Dziecko tworzy powodowane instynktem – tak, jak ptak, kiedy buduje gniazdo – dlatego wszystkie rysunki dziecka są dobre – tak, jak dobre są wszystkie gniazda ptasie czy wszystkie sieci pajęczne. Dorosły człowiek natomiast kieruje się głównie świadomością i dlatego często błądzi, ale również może osiągnąć szczyty niedostępne całkowicie dla dziecinnej talentu.

Jest rzeczą niezmiernie ciekawą, że okres twórczości dziecka kończy się nieodwołalnie około dwunastego, trzynastego roku życia oprócz innych przyczyn takich jak sport itd. W tym mniej więcej wieku dziecko zaczyna spostrzegać już nie tylko jak dotąd świat, ale i metody jego interpretacji przez innych. Widzi obrazy czy reprodukcje dorosłych malarzy, zaczyna tracić pewność siebie, zaczyna wahać się i naśladować – jednym słowem, przestaje być wielkim artystą na długie lata. Jest

<sup>3</sup> Jesień 1949, Sunday Pictorial, Londyn. „National Exhibition, of Children's Art”.

również charakterystyczne, że ogromnie mały procent dzieci zachowuje swój talent do wieku dojrzałego bez przerwy. Ludzie, którzy w dzieciństwie wykazywali wielki talent malarski, zwykle nie wykazują go w wieku dojrzałym. Z drugiej strony wielu największych twórców ludzkości rozpoczynało swoje dzieło życia stosunkowo późno. Czy byli oni kiedyś wybitnie uzdolnieni w okresie dzieciństwa? — należy wątpić. Okres twórczy dziecka jest zamkniętym w sobie cyklem, który rozwija się i dochodzi do swego optimum, po czym niezmiennie wygasa, podobnie jak życie gąsienicy, aby przepoczwaczyć się w ciągu tak zwanych lat przejściowych w inną zupełnie postać — w motyla, który może być lub może nie być wrażliwy na podniety wizualne.

Ale odpowiednim nauczaniem okres wrażliwości dziecięcej można znacznie przedłużyć w lata świadome i w ten sposób zaszczyć w młodym człowieku co najmniej zainteresowanie dla sztuki na całe życie. Albowiem dziecko z reguły nie interesuje się sztuką innych — podobnie jak pająk nie interesuje się pajęczynami innych pajaków, choćby najdoskonalsze tworzyły koronki. Dziecko znajduje głębokie zadowolenie w samym procesie twórczym, który go całkowicie pochłania, ale po tym nie przywiązuje wagi nawet do swoich własnych dzieł, a co dopiero do cudzych.

Na wystawie w Londynie, zorganizowanej z wielką pieczołowitością pod kątem oświatowym, przewijają się tłumy dzieci. Dorosłych widzów cieszy i bawi oglądanie autorów goniących się po salach albo fikających kozły między eksponatami, ale obserwując zachowanie się dzieci — nawet wycieczek szkolnych — doszedłem do wniosku, że dzieci nudzą się serdecznie oglądaniem tej sztuki dziecięcej. Małe dzieci prowadzone za rączkę przez rodziców nieodmiennie oscylują ku środkowi sali, obserwują oni ludzi, a nie eksponaty. Słysząc co chwila rozgrymaszone głosiki: „Let’s go home, Mummy... Mummy, let’s go home”. — „Chodźmy do domu, mamusiu... Kiedy pójdziemy do domu?...”. Dobra szkoła powinna dbać, aby stosunek dorosłego człowieka do sztuki był odmienny.

Na wystawie w Londynie widać przebogata inwencję artystyczną dzieci. Są tam przykłady najtrafniejszych uproszczeń formalnych, jest także kilka obrazów całkowicie abstrakcyjnych, ale przeważnie to wizja świata jako zjawiska kolorowego i płaskiego albo plastyczna relacja z tajemnicą i dramatu, zrodzonego z jakichś snów dziecięcych czy lęków w zetknięciu się z niezrozumiałym światem dorosłych. Najwspanialsze są wszelako na wystawie prace zbiorowe wielkich rozmiarów, pałające kolorem, tętniące pełnią formy i wyrazu — zaiste wielkie dzieła sztuki, z których każde nadaje się lepiej niż jakikolwiek znany mi projekt dorosłego malarza na tkaninę czy kilim albo malarstwo ścienne.

Sfery oświatowe w Anglii przywiązują do tej dorocznej wystawy dziecięcej wielką wagę, pragnąc z jednej strony powiększyć ogólne zainteresowanie sztuką i jej problematyką, wśród szerokich rzesz społeczeństwa, a z drugiej zdając sobie sprawę z ogromnej doniosłości sztuki jako czynnika wychowawczego. Ponieważ malarstwo, będąc zajęciem twórczym, może odegrać niemałą rolę przy kształtowaniu dziecka na pełnego i inteligentnego obywatela, odkrywając mu nową drogę poznania.

## L'ÉCOLE DE PARIS EXHIBITION

Jest rzeczą interesującą, że właśnie Anglia postarała się pierwsza o zorganizowanie wystawy, która jest niejako próbą bilansu twórczości tak zwanej École de Paris, czyli Szkoły Paryskiej, za ostatnich pięćdziesiąt lat obecnego wieku<sup>4</sup>. Jest to jedno z tych wydarzeń, które dowodzą – pomimo wszelkich różnic politycznych – solidarności kulturalnej pogłębiającej się z dekady na dekadę pomiędzy dawnymi rywalami o hegemonię – Anglią i Francją. I nie jest objawem bez znaczenia, że tym razem inicjatywa wyszła ze strony Royal Academy w Londynie, instytucji znanej ze swych konserwatywnych tendencji i jeszcze tak niedawno ośmieszanej antymodernistycznymi wypowiedziami swego byłego prezesa. Obecny prezes otwarł na oścież pyszne podwoje Royal Academy i wpuścił w jej mury strumień świeżego powietrza. Muzea stołeczne i prowincjonalne we Francji, jak również liczne osoby prywatne odpowiedziały żywą gotowością wypożyczenia dzieł sztuki z tego okresu i oto w Royal Academy otwarto niezwykłą wystawę, która daje bardzo wierny przekrój przygód, wstrząsów i osiągnięć malarstwa francuskiego w dwudziestym stuleciu prawie aż do dni ostatnich.

Kiedy po wojnie otwarły się granice, natychmiast rozpoczęła się ożywiona wymiana wystaw dzieł sztuki pomiędzy krajami całej Europy. Z upływem jednak lat i psuciem się stosunków międzynarodowych zasięg tej wymiany zaczął się coraz bardziej zacieśniać. Jeszcze parę lat temu w Warszawie na przykład gościła wystawa włoska, francuska, a wkrótce potem angielska. Dzisiaj Polska jest odcięta od kulturalnych wpływów Zachodu, do którego należy, i wystawa taka, jaką oglądamy obecnie w Londynie, byłaby zupełnie nie do pomyślenia nad Wisłą. Jest to smutna ilustracja stosunków, jakie zapanowały w Europie, i dowód tragicznego podziału, jaki ze względów politycznych narzucono sztucznie naszemu małemu kontynentowi w dziedzinie kulturalnej.

Ale Londyn korzysta w pełni z przysługującej mu swobody intelektualnej, toteż w ostatnich latach widzieliśmy tu długi szereg wspaniałych międzynarodowych wystaw sztuki europejskiej. Wystarczy wymienić choćby wielką wystawę obrazów van Gogha, zbiorów Pinakoteki Monachijskiej, muzeów wiedeńskich, pejzażu francuskiego, poczynawszy od szkoły Fontainebleau aż do Cézanne'a, wystawę malarstwa włoskiego obejmującą futurystów i de Chirica, pokaz niezrównanych *tapiserie* francuskich, wspaniałą flamandzką, niemiecką z Cranachem, Dürerem i Grünewaldem na czele, wielkie wystawy Braque'a, Picassa, Matisse'a, Chagalla itd. Nawet w tej chwili, oprócz omawianej wystawy École de Paris, mamy w Londynie wystawę Holbeina, mistrzów weneckich z XVI wieku i flamandzkich z wieku XVII, jak również kolekcję włoskich obrazów z XVIII wieku, pochodzącą z angielskich zbiorów prywatnych.

Dla malarzy, a także dla szerokich mas kontakt z dziełami sztuki jest rzeczą dla rozwoju intelektualnego niezastąpioną, nie mówiąc już o fascynującej przygodzie zapoznawania się z pierwszej ręki z przejawami naszej wspólnej europejskiej kultu-

<sup>4</sup> 13.01–7.03.1951, Royal Academy of Arts, Londyn. „L'École de Paris, 1900–1950”.



ry plastycznej. I jakkolwiek studiowanie kultur obcych może być wielce pouczające – co osobiście miałem sposobność stwierdzić z okazji wystawy rzeźby hinduskiej w Londynie – to jednak nie ulega wątpliwości, że Europejczyk ma przede wszystkim prawo i obowiązek znania i korzystania z wytworów kultury, która jest jego własnym dziedzictwem.

Co to jest École de Paris? Jest to zupełnie luźna liczna grupa malarzy pracujących w Paryżu, ale malarzy nie tylko francuskich, malarzy właśnie europejskich, którzy z różnych stron kontynentu podążali z początkiem tego stulecia do metropolii sztuki. Paryż akceptował ich wszystkich, jeżeli mieli coś do powiedzenia w dziedzinie plastyki.

Przeoglądanie danych biograficznych katalogu obecnej wystawy jest bardzo interesujące. Okazuje się, że z dziewięćdziesięciu reprezentantów sztuki paryskiej około jedna trzecia to cudzoziemcy. Oczywiście Vuillard, Bonnard, Utrillo, Braque, Matisse, Derain, Rouault, Léger, Pignon czy Tal-Coat to wszyscy rodowici Francuzi, ale Kandinsky, Juan Gris, Modigliani, Chagall, de Chirico, Campigli, Max Ernst, Miró, Giacometti, Boreas czy Picasso to cudzoziemcy osiedli w Paryżu.

Tak więc w rezultacie École de Paris jest czymś więcej niż szkołą francuską. Można by ją nazwać z powodzeniem École de l'Europe, ponieważ style i tendencje wykuwane w Paryżu przez Francuzów i przybyszów nadawały i nadają z kolei ton całemu malarstwu europejskiemu.

Wystawa urządzona jest w porządku chronologicznym, co ogromnie ułatwia widzowi śledzenie zmian, jakie zachodziły stopniowo w tym malarstwie. Kilkakrotnie w ciągu tego pięćdziesięciolecia wydawało się, że został wynaleziony zupełnie nowy sposób malowania. Mieliśmy kolejno nabizm, fowizm, kubizm i surrealizm, żeby wymienić tylko główne i najdalej sięgające rewolucje estetyczne, jakich Paryż był ojczyzną.

Ale rewolucyjne w swoim czasie obrazy kubistyczne Braque'a i Juan Grisa wyglądają dziś trochę jak obrazy starych mistrzów ze względu na swą chłodną równowagę, dyskretny kolor i doskonałość techniczną. Widzimy też na wystawie próby niedoskonałe, mody przemijające i wysiłki nietrwale. Wydaje się wszakże, że niewątpliwie z okresu tych pięćdziesięciu lat zostaną w historii sztuki pewne wartości trwałe. A więc Bonnard jako ostateczna apoteoza zdobyczy końca XIX wieku, Braque pomimo swej ograniczonej skali zainteresowań dzięki swej trafności koloru i formy, Rouault pomimo wielkości swej wizji, dzięki jej wielkiej intensywności i głęboko ludzkiemu przeżyciu, Matisse, pomimo że często wpada w łatwizny, dzięki swej wielkiej świetlistości koloru i umiejętności budowania obrazu i wreszcie Picasso, ten tytan XX wieku, którego decyzję niebrania udziału w tej wystawie oplakują wszystkie dosłownie dzienniki.

Na ogół ta wystawa, w której poszczególni malarze reprezentowani są maksymalnie przez trzy obrazy potwierdza nasze dotychczasowe przekonania pod tym względem. Jeśli idzie o rewelacje, to osobiście na tej wystawie uświadomiłem sobie dopiero w pełni, że malarstwo czysto abstrakcyjne nie leży w charakterze francuskim, a w każdym razie nie jest francuskim wynalazkiem. Wcześni abstrakcyoniści z École de Paris byli wszyscy cudzoziemcami, a więc Kandinsky był z pochodzenia Rosjaninem, który przeszedł przez Monachium, Mondrian – Holendrem, a Magnelli – Włochem. Malowali oni obrazy abstrakcyjne już przed rokiem 1914, kiedy Francuzi przeżywali nabizm, fowizm i kubizm, zajęci transponowaniem natury. Dopiero dzisiaj mamy w Paryżu rdzennie francuskich abstrakcjonistów, ale i ich abstrakcje są zawsze prawie mniej lub więcej oparte na naturze. Czyste, purystyczne

malarstwo abstrakcyjne spotyka się dziś nagminnie tylko we Włoszech i w Stanach Zjednoczonych. Ale młodzi malarze francuscy uprawiający dziś abstrakcję, jak Pignon, Manessier, Estève czy Le Moal, mają jedną niewątpliwie wspólną i charakterystyczną dla francuskiego malarstwa cechę. Potrafią oni mianowicie zawsze złożyć na płótnie jasne i zdecydowane oświadczenie plastyczne. Mają odwagę i decyzję, która buduje obraz w sposób męski i niedwuznaczny. Takim obrazom nie szkodzi żadna konkurencja otaczających płócien. Mają one istnienie autonomiczne. Wśród malarzy mówi się często, że „Francuzi umieją robić obraz”.

Głównym problemem młodszych z wystawiających malarzy jest — jak się wydaje — szukanie nowych form abstrakcyjnych i wiązanie ich z kolorem gwałtownym i lokalnym, a nie czysto dekoracyjnym. Warto tu nadmienić, że niektórzy abstrakcyjniści Szkoły Paryskiej, skazani z własnej woli na obywatelstwo bez natury, wykorzystują z konieczności doświadczenia kolorystyczne swoich bardziej realistycznych poprzedników. A więc abstrakcyjne obrazy Estève’a płoną niezrównanym kolorem Bonnarda, a Jean Le Moal przypomina Matisse’a pod względem traktowania koloru. Jest to moim zdaniem dowód, że malarz musi wcześniej czy później zasilić z zewnątrz swój zasób przeżyć kolorystycznych i jeżeli nie studiuje natury, to skazuje się na korzystanie z doświadczeń tych, którzy ją studiowali i są o tyle właśnie bogatsi.

Ale wśród młodych malarzy na wystawie nie ma tendencji do powrotu do natury, chociaż tu i ówdzie pojawiają się aluzje do perspektywy czy sugestie przestrzeni trójwymiarowej. Wskazują na to również takie tytuły, jak *Espace matinal* Manessiera i *Les Rochers* Tal-Coata, którego obraz wygląda trochę jak niepotrzebnie powiększony maleńki fragment notatki akwarelowej Cézanne’a.

Wystawa nie obejmuje najmłodszych, bo dwudziestoparoletnich i trzydziestoletnich malarzy paryskich takich jak Buffet i Tailleux, u których widać już reakcję przeciwko abstrakcji i akcenty bardziej humanistyczne. Okazuje się zatem, że Francuzi długo na abstrakcyjnym malarstwie nie mogą się zatrzymać, czując dobrym instynktem, że malarstwo jest sprawą przede wszystkim zmysłową, a nie czystą intelektualną łamigłówką.

Tak czy inaczej, paryska kuźnia malarska jest instytucją ogromnej wagi, w której ciągle wykuwają się nowe formy. Nawet te, które przeciętna publiczność odrzuca ze świętym oburzeniem, są często ziarnem nowych zasiewów i wywierają decydujący wpływ na architekturę, grafikę użytkową i na kształt maszyny czy przedmiotu codziennego użytku. Nie ulega kwestii, że malarstwo ma funkcję społeczną, ale żeby spełniać tę funkcję uczciwie, sztuka musi mieć — podobnie jak nauka — zupełną swobodę eksperymentowania. Prawo do eksperymentów odebrane malarzom w krajach poza żelazną kurtyną istnieje w pełni na Zachodzie i ono to, a nie co innego decyduje o żywotności Paryża.

Prawo do eksperymentu w dziedzinie sztuki jest uważane na Zachodzie za tak nienaruszalne, że nie kwestionują go nawet te koła konserwatywne, które uważają całą obecną wystawę École de Paris za przejaw destrukcyjnego wpływu komunizmu. W związku z tym interesująca jest rola Picassa, który uważany jest powszechnie za komunistę. Pomimo to jego eksperymentalne malarstwo uznawane jest powszechnie na Zachodzie, a potępiane w ojczyźnie komunizmu. Gdyby Picasso mieszkał w Moskwie, a nie w Paryżu, to prawdopodobnie nie mógłby oddawać się swym eksperymentom, ponieważ jego malarstwo uważane jest w Rosji za zgniły przejaw sztuki burżuazyjnej. Jak Picasso daje sobie radę z tym dylematem — nie wiem, ale słyszałem że na niedyskretne zapytanie jednego z dziennikarzy odpowiedział: „Polityka jest polityką, jeśli natomiast chodzi o malarstwo, to wiem na ten temat o wiele więcej niż Kreml”.

Wystawa École de Paris, w której Picasso odmówił udziału, jest bez niego niekompletna, ale i tak reprezentuje ogromny wachlarz form i możliwości, które każdy Europejczyk powinien znać i starać się zrozumieć.

Polish Programmes. Luty-marzec 1951

## ART REVIEW

Cały okres trwania Festiwalu Brytyjskiego obfitował w pierwszorzędne wydarzenia plastyczne, ale jesień przynosi długi szereg wystaw współczesnego malarstwa i rzeźby – indywidualnych, grupowych, jak również salonów zbiorowych, na które wysyła swoje prace prawie każdy plastyk, choć nie każdy jest oczywiście akceptowany przez jury.

Jeśli idzie o ostatnią kategorię wystaw, najbardziej interesującym jest niewątpliwie salon tak zwanej grupy londyńskiej, London Group, która jest właściwie angielskim odpowiednikiem École de Paris<sup>5</sup>.

Tego roku ta ogromna wystawa zawiera blisko czterysta eksponatów rozmieszczonych w kilku salonach, rzeczy te reprezentują niesłychaną mieszaninę tendencji, wiar, metod i kierunków. Od prawie akademickich studiów i realistycznych pejzaży, poprzez postimpresjonizm, ekspresjonizm i surrealizm widzimy tu wszystko włącznie z abstrakcjonizmem. Ogólnie stwierdzić można, że coraz więcej znanych malarzy angielskich przechodzi na abstrakcję, jak to się mówi wśród wtajemniczonych. Niedawno postimpresjonista Victor Pasmore, który już ma pełno naśladowców, zerwał z naturą, a teraz, jak widzimy na tej wystawie, William Scott i wielu innych. Także Potworowski oscyluje w tę stronę, chociaż jego droga ku abstrakcji jest okrężna i wiedzie raczej poprzez stopniowe zanikanie identyczności przedmiotu, a nie przez rewolucyjną zmianę postawy estetycznej. Jego obraz powieszony na środku głównej ściany zbudowany jest na gamie błękitno-różowej i dominuje na wystawie swoją niezwykłą świetlistością i szlachetnością faktury. Ale obraz ten jest jak gdyby rozwinięciem do ostatecznych konsekwencji intymnym malarstwem Vuillarda<sup>6</sup>. Cieszy oko, ale nie zaspakaja. Swoją wykwinętą harmonią kolorystyczną prowadzi nas z dala od wszelkich ludzkich problemów dnia dzisiejszego – w krainę czystej estetyki.

Wśród obrazów malarzy polskich, którzy wystawiają na tegorocznym salonie grupy londyńskiej, widzimy także dwa obrazy Haliny Korn, doskonałe w kolorze, a w formie dziwne, przypominające szlachetną naiwność Douanier Rousseau – dobry abstrakcyjny obraz Franciszki Themerson, zwykły akt Henryka Gotliba i kilka innych<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> M.in.: 3-24.11.1951, Festival od Britain; New Burlington Galleries, Londyn. „The London Group: contemporary painting, drawing & sculpture”; 8.05-16.06.1951, Hanover Gallery, Londyn. „Marino Marini: sculpture and drawings”; Kwiecień-Maj 1951, Hanover Gallery, Londyn. „Exhibition of Paintings by Helion & Sculpture by Wotruba”; Maj-Wrzesień, Battersea Park, Londyn. „Sculpture: an open air exhibition at Battersea Park”; 31.10-2.12, Tate Gallery, Londyn. „Edvard Munch: an exhibition of paintings, etchings, lithographs”; 11.10-24.11.1951, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Picasso: drawings and watercolours since 1893: an exhibition in honour of the Artist's 70th birthday”.

<sup>6</sup> Podobnie pisał o Potworowskim Czapski w tekście po śmierci artysty.

<sup>7</sup> Druga w 1951 roku wystawa The London Group, na której zaprezentowano 373 prace. Wśród

Na ogół biorąc, wystawa ta zawiera w tym roku więcej dobrych obrazów niż zwykle, chociaż stanowczo mniej dobrych rzeźb. Z tych czy innych względów najlepsi rzeźbiarze angielscy, których jest sporo, nie obesłali [sic!] w tym roku salonu London Group. W rzeźbie panuje zresztą to samo pomieszanie kierunków, co w malarstwie, przy ogromnie wysokim zresztą poziomie technicznym.

Kiedy porówna się te rzeczy z wystawą włoskiego rzeźbiarza Marino Marini, która niedawno odbywała się w Londynie, albo z postkubistycznymi pracami francuskiego rzeźbiarza Henri Laurensa, które wystawione są w chwili obecnej w jednej z londyńskich galerii, dochodzi się do wniosku, że rzeźba jest przede wszystkim fenomenem południowym, że tylko tam, gdzie powstała — w słońcu śródziemnomorskiego klimatu — ma ona, jeśli idzie o cywilizację europejską, prawdę, która znamionuje pełny rozkwit. Największy rzeźbiarz angielski Henry Moore, którego ogromną wystawę widzieliśmy także niedawno, jest w porównaniu z Francuzami, a zwłaszcza z Włochami, zimny i intelektualny z tą wyraźną tendencją ku formie abstrakcyjnej, jaka znamionuje całą nowoczesną sztukę anglosaską. Henry Moore ma wielką inwencję rzeźbiarską — i niepozbawiony jest w wielu wypadkach siły i monumentalności, ale pozbawiony jest zmysłowego przeżycia, jakie staje się źródłem formy wyczutej instynktownie, a ożywionej swoim własnym autonomicznym tworzeniem w czasie i przestrzeni. Wystawa Marino Marini wywołała w Londynie ogromną sensację, ponieważ dzieło jego było dotąd mało znane w Anglii. Marino Marini, który nadal opiera się na naturze, jakkolwiek interpretuje ją w sposób niezmiernie personalny, jest moim zdaniem największym żyjącym rzeźbiarzem w Europie.

Widzieliśmy tu także niedawno wystawę austriackiego rzeźbiarza, który nie przeszedł przez Paryż, chociaż w zeszłym roku miał wielką wystawę w Musée d'Art Moderne, co jest w tym wypadku niezwykle wyróżnieniem. Paryż — jak wiadomo — niechętnie uznaje artystów, którzy przez pewien okres przynajmniej nie pracowali pod dachami tej metropolii sztuki. Mówię tu o Fritzu Wotrubi, rzeźbiarzu słowiańskiego, jak widać z nazwiska, pochodzenia, który obecnie stale mieszka w Szwajcarii. Wotruba jest niewątpliwie rzeźbiarzem bardzo utalentowanym i oryginalnym. Kuje najchętniej w twardym materiale i buduje swoje postaci z form twardych i kanciastych, chociaż bynajmniej nie schematycznych. On również trzyma się nadal natury, ale podczas gdy Marino Marini pracuje raczej w glinie lub drzewie, a potem opracowuje i pieści jeszcze powierzchnię swoich odlewów brązowych, osiągając nabrzmiałą, obłą całkowitą niezmiernie urozmaiconej formy, Wotruba woli kamień i traktuje go z wielkim rozmachem i nieco sumarycznym uproszczeniem, sprowadzając formę niejako do wspólnego mianownika elementów kubicznych.

Wszelako zarówno Marini, jak i Wotruba to rasowi rzeźbiarze, z których każdy po swojemu interpretuje naturę. Ale była tu także wystawa rzeźbiarki amerykańskiej pochodzenia środkowoeuropejskiego — Mitzi Salomon-Cunliffe. To było zupełnie co

---

wystawiających członków i malarzy niebędących członkami Grupy: Franciszka Themerson (*Form in Repose*), David Bomberg (*Moor's Wall, Hilarson, Cyprus*), Henryk Gotlib (*Landscape from Poland*), Piotr Potworowski (*Blue and Red Painting, Singer in an Empty Room*), Feliks Topolski (*Prince Sethipon Kidakam takes a Walk*) oraz Marek Żuławski, Halina Korn, Józef Herman, Jacob Epstein i Stanisława de Karłowski. Z recenzji M. Bohusza-Szyszko: *Blue and Red Painting* oraz *Singer in an empty Room* wykazuje jak zawsze klasę wyrafinowanego kolorysty. [...] Dwa obrazy Topolskiego nie są w klasie rysunków. Henryk Gotlib podkreśla dobitnie dwoma obrazami, że maluje coraz gorzej. Zanotować należy dobrze wyczułą w kolorze martwą naturę Krystyny Herling-Grudzińskiej i dwie prace Haliny Korn". Zob.: M. Bohusz-Szyszko, *Wystawy w Londynie*, Ż 1951 nr 46, s. 5.

innego. Typowy ekspresjonizm i szukanie nowych efektów dekoracyjnych za pomocą stosowania różnych materiałów w połączeniu z nie zawsze dobrym smakiem.

Trzeba jeszcze dodać, że w lecie urządzono, jak zwykle, wystawę rzeźby pod gołym niebem w jednym z licznych parków londyńskich — na prawym brzegu Tamizy. Jest to nowy pomysł — nigdzie dotychczas, o ile wiem, nie stosowany. Była to wystawa dzieł rzeźbiarzy specjalnie zaproszonych, zarówno krajowych, angielskich, jak i zagranicznych. Ale próba słońca, drzew i obłoków jest dla rzeźby próbą ogniową. Wychodzą z niej obronną ręką tylko naprawdę monumentalne formy. Wszystko, co niepewne, kokieteryjne albo przesadne, wszystko, co nie ma własnego życia, przepada w tej próbie niezawodnie i bez litości.

Na tym przeglądzie plastycznym nie możemy pominąć urządzanej w Tate Gallery nad Tamizą, wielkiej zbiorowej wystawy Edvarda Muncha — norweskiego malarza, który w swoim czasie wywarł ogromny wpływ na szkołę ekspresjonistyczną w Niemczech, jak również na wielu malarzy w innych krajach północnej Europy. Na południu natomiast Edvard Munch jest prawie nieznan. Paryż go wręcz nie uznaje. I nie dziwota. Jego sztuka wyraża duszę północnego człowieka z całym ładunkiem udręki, lęku przed podbiegunową nocą i zdławionym purytanizmem kompleksów seksualnych. Ale jest to ciekawy malarz o dużej klasie, którego można uznać za odpowiednik Ibsena w plastyce. Pełno w jego sztuce akcentów społecznych. Zwłaszcza jego grafika jest niesłychanie przejmująca i pełna głęboko ludzkich wrażeń.

Nie mogę także pominąć bardzo ciekawej wystawy rysunków urządzanej z okazji siedemdziesiątych urodzin Picassa w Instytucie Sztuki Współczesnej w Londynie. Jest to kolekcja obejmująca wszystkie okresy twórczości tego najsłynniejszego dziś na świecie malarza. Są tam rysunki Picassa, począwszy od klasycznych i niesłychanie wypracowanych, datujących się jeszcze na koniec ubiegłego stulecia, aż do ostatnich z 1950 roku. Ale ten element klasyczny przewija się jak osnowa w całej kolekcji. Picasso bowiem rozwijał się niejako dwoma równoległymi torami. Jeden to tor klasyczny tradycyjny — drugi to tor eksperymentalny. Na pierwszym torze wszystkie rzeczy Picassa są właściwie doskonałe. Na drugim poziom jest nierówny. Niektóre z wystawionych rysunków robią wrażenie szkiców, które powinny pozostać w pracowni malarza.

Innych wystaw indywidualnych nie zdołam wyliczyć, ale ograniczając się do kilku najważniejszych galerii, wymieniam tylko wystawę doskonałego młodego malarza angielskiego Keitha Vaughana u Lefevre'a, wybitnego surrealisty Cecila Collinsa w Leicester Gallery, doskonałą kolekcję prac z życia górników walijskich, Polaka Józefa Hermana u Rolanda, a wreszcie wystawę Patricka Herona, Spendera, Ullmana, Sutherlanda i moją własną u Redferna.

Jak widzimy, sezon jest bardzo ożywiony. Jeśli dodamy, że w Hanover Gallery otwarto właśnie wystawę Bonnarda i Vuillarda — i że równocześnie odbywają się dziesiątki mniej ważnych wystaw, których nie zapomina się — otrzymamy obraz niesłychanie bogatej i urozmaiconej działalności na terenie plastyki.

Polish Programmes. Listopad 1951

## LEONARDO DA VINCI

Dokładnie pięćset lat temu w małej wiosce toskańskiej, niedaleko miasteczka Vinci, urodził się człowiek o najbardziej wszechstronnym umyśle, jakiego wydała ludzkość. Był on naturalnym synem młodego notariusza lokalnego ser Piera i wiejskiej dziewczyny imieniem Caterina. Na chrzcie dano mu imię Leonardo.

W związku z tą rocznicą obchodzoną przez cały świat cywilizowany Royal Academy w Londynie urządziła imponującą wystawę jego rysunków, notatek pisanych przeważnie leworęcznym pismem, które odczytać można tylko przez zwierciadło, szkiców oraz studiów anatomicznych i technicznych<sup>8</sup>. Specjalny dział na tej wystawie stanowią obrazy malowane przez innych malarzy, współczesnych Leonardowi da Vinci, podług jego rysunków bądź obrazów. Dział ten dowodzi, jak kolosalny wpływ miał Leonardo na swoich współczesnych, a poza tym obrazy te są niejednokrotnie jedynymi dowodami istnienia dzieł oryginalnych, które zaginęły.

Albowiem dzieła Leonarda prześladował jakiś los tragiczny i niewiele z nich – poza rysunkami, dochowało się do naszych czasów. Na całym świecie jest tylko kilkanaście obrazów, które niewątpliwie wyszły spod jego pędzla i nie zostały przemalowane przez potomnych. Jednym z takich autentyków jest *Dama z łasicą* w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Największe z dzieł Leonarda, *Ostatnia wieczerza*, malowane w refektarzu bazyliki Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, zniknęło prawie zupełnie pod wielokrotnymi przemalowaniami spowodowanymi faktem, że obraz ten wykonany na ścianie farbą olejną zaczął znikać wkrótce po śmierci autora.

Na wystawie w Royal Academy wisi kopia tego malowidła zrobiona jeszcze za życia Leonarda przez malarza imieniem Marco d'Oggiono. Jest to wspaniały obraz i mam głębokie przekonanie, że tak właśnie musiał wyglądać oryginał, pomimo że d'Oggiono, zachowując naturalny wymiar postaci, zmniejszył obszar otaczającego je tła. Prostota, potęga i monumentalność tego obrazu robią ogromne wrażenie i są równe chyba tylko napięciu psychologicznemu, jakie się w nim zawiera. Leonardo, którego umysł wolny był od wszelkich konwencji, wziął sobie za temat nie tradycyjną scenę łamania chleba, ale moment wprost nie do zniesienia dramatyczny – kiedy to Jezus, spojrzawszy dookoła na zgromadzonych przy stole uczniów, wypowiedział słowa: „Jeden z was mnie wyda”.

Apostołowie zerwali się z miejsc, gestykując. Ich twarze wyrażają całą gamę uczuć zawartych w formę zwięzłą i wymowną. Cała scena rozkołysana jest w szereg grup powiązanych w sposób genialny rękami apostołów. Napięcia kierunkowe wyrażają zwłaszcza ich dłonie, które jak ptaki unoszą się nad stołem wieczerzika. Jest to wielki obraz, a równocześnie wielkie studium psychologiczne. Cóż za tragedia, że oryginał, który z natury rzeczy musiał być lepszy od kopii, jest dziś kompletnie zniszczony.

<sup>8</sup> 6.03–Czerwiec, 1952, Royal Academy of Arts, Londyn. „Leonardo da Vinci: quincentenary exhibition, 1452–1952”.

Podobny los spotkał rzeźby Leonarda da Vinci. Kolosalna konna statua przeznaczona do pomnika Sforzów w Mediolanie nie została nigdy z tajemniczych powodów odlana w brązie i niszczała. Przechowały się tylko liczne rysunki Leonarda do tego pomnika oraz relacje naocznych świadków, którzy twierdzą, że rzeźba ta przewyższała pod każdym względem zarówno *Gattamelatę* Donatella, jak i *Colleonię* Verocchia, który – jak wiadomo – był pierwszym profesorem Leonarda.

W którymś z niezliczonych swoich notatników Leonardo powiada: „Zły to uczeń, który nie zdoła przewyższyć swego mistrza”. Leonardo był dobrym uczniem.

Jakkolwiek koncepcja geniuszu jest typowo nowoczesnym, można powiedzieć dziewiętnastowiecznym, wynalazkiem, to jednak nie ulega wątpliwości, że Leonardo górował nad swoją generacją intelektualnie do tego stopnia, że tytuł należy mu się w całej pełni. Pożerała go pasja szukania prawdy i sztuka była dla niego tylko jedną z form poznania. Toteż przez całe życie Leonardo zajmował się także innymi rzeczami poza malarstwem. Rozpiętość jego zainteresowań przekraczała wszelkie ludzkie normy. Zakres jego studiów rozszerzał się z biegiem lat. Obecna wystawa w Royal Academy zawiera wymowne tego dowody. Nie ma właściwie dziedziny, której by Leonardo nie poświęcił uwagi, osiągnął szczytowych w swoim okresie historycznym wyników. Był on nie tylko wielkim artystą, ale filozofem i uczonym. Był także inżynierem i architektem. Zdumiewa nas na wystawie trafność jego studiów anatomicznych. Fascynują nas rysunki i modele jego maszyn latających i ulepszeń technicznych wszelkiego rodzaju. Jego teoretyczne osiągnięcia w każdej dziedzinie wykraczały daleko poza ramy możliwości zakreślonych ówczesnymi warunkami produkcyjnymi i stanem ówczesnej technologii. Dlatego prawdopodobnie większość jego pomysłów pozostała na papierze. Leonardo nie mógł na przykład zbudować swego samolotu po prostu dlatego, że nie było wówczas metalu, dostatecznie silnego i lekkiego. Musiał polegać na drzewie. Dlatego kwestia napędu nie mogła być rozwiązana w ówczesnych warunkach.

Ale Leonardo jest ojcem koncepcji latania za pomocą maszyny cięższej od powietrza. On także wynalazł spadochron, czołg, działą dalekonośne, składany most wojskowy; on wpadł pierwszy na pomysł zorganizowania jednostronnego ruchu ulicznego i on pierwszy sformułował zasady urbanistyki. Projektował fortyfikacje i kopuły kościołów. Samodzielnie doszedł do wniosku, że Ziemia krąży dookoła Słońca. Przed Harveyem odkrył zasady krążenia krwi. Pierwszy, robiąc sekcję mózgu ludzkiego, posługiwał się zastrzykami z kolorowego wosku, które umożliwiały mu badanie arterii. Pierwszy zrozumiał, dlaczego jedna strona Księżyca pozostaje zawsze w cieniu i był pierwszym człowiekiem, który dla czystej przyjemności chodził w góry. On to dokonał pierwszego wejścia na Monte Rosa, on wyrysował prawidłową mapę Europy – studiował mechanikę fal, charakter obłoków i lot ptaków.

Był artystą o umyśle człowieka uczonego – uczonym o duszy artysty.

Leonardo da Vinci zmarł we Francji w roku 1519, dokąd pojechał na zaproszenie króla Franciszka I, aby między innymi przygotować projekty regulacji rzeki Loary. Jego grobu nigdy nie odnaleziono.

Rysunki, notatki, studia i szkice, wystawione obecnie w Royal Academy, są świadkami nadludzkiej pracy Leonarda i zdumiewającej niezawisłości jego intelektu. Dowodzą one, że spośród wszystkich ludzi Leonardo da Vinci jedyny w pełni uosabiał renesansowy ideał „pełnego człowieka”. *L'homo universale*.



## DUTCH EXHIBITION

Pod koniec listopada w salach Royal Academy w Londynie nastąpiło otwarcie wielkiej wystawy flamandzkiej<sup>9</sup>. Obejmuje ona blisko sześćset pięćdziesiąt obrazów pochodzących w ogromnej większości z prywatnych i publicznych zbiorów angielskich. Tylko około dwustu płócien wypożyczono z muzeów holenderskich. Wystawa obejmuje okres od 1450 do 1750 roku, z głównym naciskiem na wiek XVII, który stanowił największy rozkwit w malarstwie holenderskim. Do rozkwitu tego przyczyniły się dwa elementy: dobrobyt ekonomiczny oraz wolność polityczna Niderlandów, które wydobyły się ostatecznie spod panowania feudalnej Hiszpanii.

W okresie tym w Niderlandach pracowała równocześnie tak wielka liczba doskonałych malarzy, jak nigdzie na świecie. Współczesne kroniki podają, że farmerzy i drobni kupcy kupowali znakomite obrazy na rynkach ruchliwych, tryskających życiem miast flamandzkich.

Na wystawie widzimy w skrócie błyskotliwą historię rozwoju szkoły flamandzkiej. Okres wczesny, prymitywny ilustrują bezimienne panele, bardzo podobne w naiwnej prostocie religijnej i świetlistości swego kolorytu do florenetyńskiego malarstwa przedrenesansowego. XVI wiek reprezentują tacy malarze, jak: Jan van Scorel, Pieter Cornelisz van Rijck, Lucas van Leyden i Hieronimus Bosch. Ale wkrótce następują zmiany w kierunku coraz większego realizmu i porzucenia tematyki religijnej na rzecz elementów świeckich i obyczajowych. Anthonis Mor w swoich portretach zapowiada już Rembrandta i jego głębokie kontrasty światłocieniowe. Wiek XVII stanowi złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Okres ten reprezentowany jest bardzo dobrze na londyńskiej wystawie. A więc po pierwsze mamy całą masę płócien Fransa Halsa o zupełnie Manetowskiej wirtuozerii. Hals nie zajmuje się szczegółami — jego pędzel jest szybki i sumaryczny. Chodzi mu o złapanie życia na gorącym uczynku. Mamy też na tej wystawie ogromną liczbę wspaniałych Rembrandtów, a wśród nich całą serię autoportretów, począwszy od najwcześniejszych, na których widzimy Rembrandta jako zawadiackiego młokosa w czarnym kapeluszu z czaplim piórem, aż do ostatnich, dojrzałych prac wstrząsających swoją głęboką prawdą o człowieku. Autoportret w białym turbanie, pochodzący z Muzeum Kenwood w Londynie, należy chyba do największych dzieł w zakresie malarstwa olejnego. Nikt poza Rembrandtem nie osiągnął nigdy takiego bogactwa faktury i takiej siły wyrazu, jaką obserwujemy na tym płótnie.

Ale dla nowoczesnego widza najbardziej może przejmującymi są obrazy Gerarda Terborcha. Młodszy o parę lat od Rembrandta Terborch nie szukał jego efektów światłocienia i iluzji trójwymiarowości, a raczej tego, co nazywamy atmosferą obrazu. Na wystawie widzimy wiele jego stosunkowo niedużych płócien przedstawiających portrety ludzi w całej postaci. Dziwna ich samotność, pustka wielkich teł, oszczędność koloru, a przede wszystkim nastrój udręki unoszącej się nad tymi postaciami w uderzający sposób przypominają Goyę.

---

<sup>9</sup> 22.11.1952–1.03.1953, Royal Academy of Arts, Londyn. „Winter exhibition, 1952–1953: Dutch pictures 1450–1750”.

Na wystawie widzimy również przykłady innych dziedzin malarstwa flamandzkiego, cenionych na całym świecie, a więc niezrównane kwiaty, martwe natury, a przed wszystkim malarstwo pejzażowe, bogato reprezentowane przez takie nazwiska, jak: Albert Cuyp, Salomon van Ruisdael, Meindert Hobbema i inni.

Na koniec zostawiłem dział, który może jest najbardziej charakterystyczny dla szkoły flamandzkiej – dział malarstwa rodzajowego, które rzuca tak przenikliwe światło na obyczaje, wnętrza i kostium swojej epoki. Tutaj wymienić by należało całą masę małych mistrzów reprezentowanych na wystawie londyńskiej obok takich wielkich, jak: Pieter de Hooch, Jan Steen i Carel Fabritius no i oczywiście Vermeer, którego dwa piękne płótna umieszczone na tej wystawie przyciągają powszechną uwagę. Szkoła flamandzka, która reprezentuje realistyczną rewolucję w malarstwie europejskim, wywarła wielki wpływ zarówno w Anglii, jak i we Francji. Przyczyniła się ona do powstania w XVIII wieku angielskiej szkoły pejzażowej, której Richard Wilson był twórcą. Podobnie jak Wilson wysoko cenił Cuypa, tak inny wielki pejzażysta angielski Constable był niewątpliwie pod wpływem Ruisdaela i Hobbemy. Ale również we Francji wpływ holenderskiego realizmu mieszczańskiego, burżuazyjnego był całkiem widoczny od chwili, kiedy obserwacja natury stała się hasłem bojowym romantyków w walce z klasycyzmem wywodzącym się z grecko-rzymskiej tradycji sztuki europejskiej.

Wystawa holenderska odbywająca się obecnie w Londynie jest jedną z wielu niezmiernie ważnych wystaw międzynarodowych, które mieliśmy po wojnie okazję zobaczyć. Tego rodzaju wymiana kulturalna jest jednym z objawów wspólnoty kulturalnej i duchowej krajów Europy Zachodniej.

Polish Programmes. Grudzień 1952

## TURNER EXHIBITION

Turner i Constable to dwie największe postacie w malarstwie angielskim w pierwszej połowie XIX wieku. Ale podczas gdy Constable – ten trzeźwy obserwator natury – wywarł niemały wpływ na malarstwo europejskie, a zwłaszcza na École de Barbizon i Théodora Rousseau, Turner nie znalazł naśladowców za granicą, pomimo że jego dzieło uważane jest dziś przez wielu za większe niż dzieło Constable'a. Wyjaśnienia tego faktu należy szukać w tym, że Turner jest o wiele bardziej angielski niż Constable i to pomimo że jego pejzaże – w przeciwieństwie do Constable'a – przedstawiają bardzo często nieangielskie tematy.

Decydującą sprawą jest zawsze stosunek malarza do rzeczywistości, a ten był u Turnera dyktowany typowo angielską poezją i skłonnością do abstrakcji. W porównaniu z nim Constable jest o wiele bardziej zmysłowy i konkretny. Turner właśnie wprowadził do malarstwa angielskiego ten element intelektualnego przeżycia i romantycznej retoryki, który jest tak charakterystyczny dla dzisiejszych modernistów angielskich.

W znanej angielskiej galerii municypalnej Whitechapel Gallery zakończyła się właśnie wielka wystawa Turnera, obejmująca cały szereg jego płócien oraz niezliczoną liczbę szkiców akwarelowych i rycin<sup>10</sup>. Wystawa ta cieszyła się niezwykle powodzeniem, ponieważ żadna sztuka nie trafia tak do przekonania Anglika, jak sztuka Turnera. Zaspakaja ona najlepiej te ukryte potrzeby duszy angielskiej, które najmniej mają pokarmu w skomercjalizowanym i pełnym praktycznych wysiłków życiu codziennym. Z obrazów Turnera mianowicie spływa jakaś tajemnica, która zarazem czaruje i niepokoi angielską publiczność.

Turner był niewątpliwie malarzem niezmiernie oryginalnym i samodzielnym. W jego stosunku do natury wyczuwamy przede wszystkim dwa elementy: jeden to świadomość kosmicznej potęgi przyrody, a drugi to świadomość, która wzrastała w nim latami, świadomość, że światło jest decydującym czynnikiem w malarstwie. Pierwszy element pozostawał w zgodzie z romantycznym duchem jego wieku, ale drugi był zgoła rewolucyjnym wynalazkiem Turnera. Dotychczas malarstwo europejskie przyjmowało jako aksjomat, że przedmioty na obrazie powinny być przedstawione trójwymiarowo. Turner pierwszy nie tylko odrzucił to rzeźbiarskie podejście do malarstwa, ale również rozgraniczenie pomiędzy przedmiotami stałymi a światłem, które je pożera. Pod tym względem właśnie Turner stał się prekursorem impresjonizmu. W jego ostatnich pejzażach, zwłaszcza marynistycznych, formy przedmiotów zacierają się i tracą swą indywidualną identyczność, ale za to powstaje to, co nazwać trzeba formą obrazu jako zjawiska autonomicznego. Zwykle na obrazach Turnera z późniejszego okresu są jakieś sugestie przedmiotów, ale rolę zasadniczą odgrywają abstrakcyjne prawie masy – wody, nieba czy gór, których jedyną realnością jest kształt światła. Kolor tych obrazów jest jasny i pryzmatycznie użyty.

---

<sup>10</sup> 5.02–15.03.1953, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „J. M. W. Turner R.A., 1775–1851: an exhibition of pictures from public and private collections in Great Britain”.

Jest rzeczą bardzo interesującą śledzenie na obecnej wystawie stopniowych zmian, jakie zachodziły w sztuce Turnera. Zaiste, między jego wczesnymi pracami, w których trzymał się tradycji, a końcowym okresem zachodzi ogromna różnica. Ale też Turner żył długo i znany był z tego, że niezmiernie dużo pracował. Był synem go-librody i urodził się w proletariackiej dzielnicy Londynu w roku 1775. Umarł w roku 1851, syty sławy i zaszczytów, zapisując wielki majątek, zdobyty wyłącznie swym malarstwem, na rzecz ubogich artystów.

Polish Programmes. Marzec 1953

## EXHIBITION OF MURAL PAINTING

Malarstwo ściennie nie ma w Anglii wielkich tradycji. Dla nas, Europejczyków, urodziło się ono w basenie Morza Śródziemnego i tam osiągnęło swój najwyższy rozkwit. Starożytni Grecy i Rzymianie zawsze łączyli malarstwo z architekturą i to samo widzimy w średniowieczu, kiedy to wszystkie kościoły i bazyliki pokrywały się od góry do dołu niezrównanymi często freskami. Dla niewykształconych mas freski te spełniały rolę kolorowych ksiąg, opowiadając historie z Biblii i z żywotów świętych. Tematy świeckie były ogromnie rzadkie, ponieważ mecenasem malarstwa był wówczas wyłącznie Kościół. Okres renesansu, który stanowi niebywałą erupcję twórczych sił ludzkich, przyniósł pierwszy, obok religijnych, także tematy świeckie, ponieważ wtedy właśnie pojawili się bogaci protektorzy w postaci wielkich rodzin kupieckich i arystokratycznych. Imię Lorenzo de Medici jest na zawsze związane z działalnością największych malarzy freskowych włoskiego odrodzenia.

Niestety pewne elementy tkwiące w malarstwie renesansowym sprawiły, że sztuka zaczęła się odrywać od architektury. Ponadto w Europie Zachodniej rozwinęła się nowa klasa zamożnej, ale oszczędnej burżuazji o ambicjach i środkach niewykraczających poza ramy małego obrazu olejnego, który można było powiesić nad kominkiem. Malarstwo sztalugowe znajdujące najlepszy rynek przede wszystkim w Niderlandach XVII wieku szybko przenosi się na północ. Tak więc, kiedy Anglia i kraje skandynawskie weszły niejako w poczet krajów kulturalnych, przejęły naturalnie bliższe tradycje malarstwa sztalugowego, a nie dalsze – malarstwa ściennego.

Oczywiście rozwój malarstwa ściennego zależy w ogromnej mierze od ustroju społecznego danego kraju i od rodzaju mecenatu, jakim dysponuje. Malarstwo ściennie wymaga mecenatu publicznego, chociażby już ze względu na swój monumentalny charakter i większe koszty wykonania, podczas gdy malarstwo sztalugowe może kwitnąć przy prywatnym popycie na skromniejszą skalę. W Anglii zmiany społeczne, jakie zachodzą pomału, ale nieuchronnie, coraz bardziej ograniczają środki prywatnego nabywcy czy zbieracza i coraz wyraźniej przesuwają punkt ciężkości na zamówienie publiczne. Coraz więcej ludzi w Anglii zdaje sobie sprawę, że tylko państwo albo inne instytucje i ciała zbiorowe mają dziś do dyspozycji środki, aby stworzyć rynek na malarstwo, zwłaszcza ściennie. Wielkie białe ściany nowoczesnych gmachów zdają się czekać na nowy renesans malarstwa monumentalnego. Architekci angielscy zdają sobie jasno sprawę, że okres czystego funkcjonalizmu w budownictwie należy już do przeszłości. Chodzi jedynie o przełamanie biernego oporu czynników oficjalnych. Ale nie jest to bynajmniej łatwe zadanie. Z jednej strony – brak tradycji malarstwa monumentalnego, a z drugiej słynna powojenna *austerity* angielska – a zatem oszczędność i jeszcze raz oszczędność.

Wystawa zorganizowana w lokalu Królewskiego Instytutu Brytyjskiej Architektury przez Stowarzyszenie Malarzy Ściennych (Society of Mural Painters)

posiada w tych warunkach specjalne znaczenie<sup>11</sup>. Chodziło o pokazanie, że w Anglii są dziś malarze zdolni do rozwiązań architektonicznych oraz że nowoczesna architektura angielska nadaje się znakomicie do współpracy z malarstwem. Jest to istotnie wystawa bardzo interesująca. Składa się z naturalnej wielkości fragmentów malowideł przeznaczonych do istniejących, względnie projektowanych, obiektów architektonicznych. Jak pisze londyński „Times” w recenzji z otwarcia: „Każdy zdaje sobie sprawę, że w Anglii powinno się stworzyć większe możliwości dla malarstwa ściennego, które ogromnie poprawiłoby wygląd naszych budynków publicznych”.

Inne dzienniki również z uznaniem witają inicjatywę młodego stowarzyszenia, które za cel postawiło sobie ożywienie zainteresowania malarstwem monumentalnym w Anglii. Na wystawie jednak nie widać wyłaniania się jakiegoś jednolitego stylu naszej epoki. Są tam projekty najrozmaitsze. Klasyczne, abstrakcyjne, realistyczne, ekspresjonistyczne – bardziej graficzne i bardziej malarskie. Ale przeważa nowoczesna interpretacja malarskiej koncepcji średniowiecza, która polega na unikaniu perspektywy i głębokości na korzyść kompozycji mniej lub więcej płaskich form kolorowych. Daje się zauważyć na ogół zrozumienie podstawowych zasad malarstwa ściennego. Minął już okres kompletnego pomieszania pojęć, co jest malarstwem sztalugowym, a co ściennym – nie ma prób naśladowania natury i efektów światłocieniowych. Pokazane na wystawie projekty przeznaczone do kościołów, fabryk, szkół, szpitali i kantyn są piękną zapowiedzią odrodzenia malarstwa ściennego w Anglii.

Na marginesie zaznaczam, że wśród członków Stowarzyszenia Malarzy Ściennych, którzy biorą udział w wystawie, jest dwóch wychowanków warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a mianowicie Marek Żuławski i Feliks Topolski.

Polish Programmes. Kwiecień 1953

---

<sup>11</sup> 9.04–2.05.1953, Royal Institute of British Architects, Londyn. „2<sup>nd</sup> Exhibition of the Society of Mural Painters”.

### \*\*\* [OD OSTATNIEGO...]

Od ostatniego mego przeglądu wystaw tyle rzeczy wydarzyło się w londyńskich galeriach, że trzeba będzie zrobić ścisłą selekcję. Pominę szereg bieżących wystaw odbywających się w licznych komercyjnych galeriach na Bond Street, chociaż niektóre z nich są bardzo interesujące, i omówię kilka wystaw o specjalnym znaczeniu<sup>12</sup>.

A więc przede wszystkim mieliśmy w Londynie wystawę zatytułowaną „Nowy realizm w sztuce angielskiej”. Skupiła ona obrazy wyłącznie młodszych i bardzo młodych malarzy, wśród których można zauważyć nawrót do realizmu. Nie jest to oczywiście objaw powszechny, jak wynika z mojego poprzedniego przeglądu, w którym zwracałem uwagę na tendencje abstrakcyjne w sztuce anglosaskiej, ale niewątpliwie więcej młodych malarzy poszukuje dziś kontaktów z obiektywną rzeczywistością niż jeszcze kilka lat temu. Wielki nawrót do realizmu jeszcze nie nastąpił, ponieważ nie pojawił się dotychczas nikt, kto by w pełni wyraził rozbieżne tendencje realistyczne i stworzył styl w pełni odpowiadający naszej epoce. Być może trudno jest się tego spodziewać w okresie chaosu ideologicznego i estetycznego, w którym żyjemy, ale faktem jest, że próby wywlekania z lamusa plastycznych koncepcji z początku ubiegłego stulecia mogą się tylko skończyć oplakany naśladownictwem, którego przykładu dostarcza tak zwany realizm socjalistyczny w krajach Europy Wschodniej. Dlatego w Anglii i we Francji szuka się nowego realizmu – realizmu dzisiejszego, a nie wczorajszego typu. Ten nowy realizm nie ma celów politycznych ani propagandowych i uwzględnia wszystkie zdobycze formalne ostatnich pięćdziesięciu lat, używając plastycznego idiomu naszej epoki. Na wystawie w Londynie widzimy obrazy, w których wyczuwa się poszukiwanie dzisiejszej prawdy artystycznej o świecie i ucieczkę od czystego estetyzmu wiodącego do sztuki dekoracyjnej i abstrakcji. Niektóre prace na tej wystawie miały charakter brutalnej analizy rzeczywistości, inne były dowodem, że ich autorzy szukali prawdy o świecie w odruchach podświadomości, podczas gdy inne zrodziły się ze źródeł tego zachwyty czy zdumienia, w którym prawdziwego artystę napawa rzecz zobaczona nagle i przeżyta jako zjawisko jedyne w swoim rodzaju i niepowtarzalne. Były także na wystawie obrazy o dziecinnej jakby naiwności, wyrażające wzruszenie człowiekiem i prostotą, która zwykle cechuje malarstwo prymitywne. Być może one to najpewniej zapowiadają nową epokę, która dziś doszła na Zachodzie do szczytu przeintelektualizowania.

Inna niezmiernie interesująca wystawa – choć z odmiennego powodu – to „Paryż w latach dziewięćdziesiątych”, urządzona z wielkim pietyzmem w Galerii Wildenstein’a. Wystawa ta ma znaczenie historyczne i składa się nie tylko z obra-

---

<sup>12</sup> Maj 1954, Leger Galleries, Londyn. „Exhibition of Paintings and Water-colours: The New Realism in English Art”; 12.05–23.06.1954, Wildenstein Galleries, Londyn. „Paris in the Nineties: Bonnard, Maurice Denis, K.X. Roussel, Serusier, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard – Albert André, Ibels, Laprade, Mouclier, Ranson, Rippl-Ronay”; Maj-Wrzesień 1954, Holland Park, Londyn. Sculpture in the Open Air: 3<sup>rd</sup>. International Exhibition of Sculpture”.

zów słynnych dziś lub zapomnianych malarzy z tamtej epoki, ale również z masy rysunków i ilustracji, fotografii, listów prywatnych, notatek, plakatów ówczesnych rewii paryskich itd. Jest to epoka wielkiego fermentu artystycznego w Paryżu, wywołanego niedawną rewolucją impresjonistyczną, epoka Toulouse-Lautreca i grupy młodych malarzy zwanej *nabis*, skupiających się wokół „Revue Blanche”, Bonnardu Vuillarda, Maurice Denisa Sérusiera, Laprade’a, a także ich protektora i przyjaciela Polaka Tadeusza Natansona oraz jego żony Misi, którą malowali i uwielbiali młodzi szermierze postimpresjonizmu. Ostatni z nich — Bonnard — zszedł z tego świata kilka zaledwie lat temu. Wystawa ta potwierdza, że spośród malarzy z grupy *nabis* tylko Vuillard i Bonnard pozostawili po sobie dzieła o naprawdę trwałej wartości, wzbogacając niepomniernie naszą wizję świata materialnego swoim nieporównanym kolorem, który stanowi ostateczne ukoronowanie zdobyczy impresjonizmu.

Ale inni, podobnie jak pisarze lat dziewięćdziesiątych, wytworzyli w Paryżu klimat, którym promieniuje obecna wystawa. Opuszcza się ją z pewną nostalgią — a może nawet i zawodem — jak ogród swego dzieciństwa zobaczony nagle w wieku dojrzałym.

Ale wróćmy do dnia dzisiejszego. Władze samorządowe Wielkiego Londynu podjęły kilka lat temu jedyną w swoim rodzaju inicjatywę polegającą na organizowaniu międzynarodowych wystaw pod gołym niebem. Tegoroczna, trzecia taka wystawa odbywa się w jednym z najczarowniejszych zakątków Londynu — w starym, otwartym niedawno dla publiczności parku, który niegdyś należał do rodziny Hollandów. Tak zwany Holland Park to gęstwina odwiecznych drzew i kwitnących krzewów, wśród których otwierają się niespodziewanie zalane światłem, szmaragdowe od świeżej trawy polanki. W takim to otoczeniu umieszczono trzydzieści dużych rzeźb czołowych rzeźbiarzy europejskich. Próba przestrzeni i słońca jest ogniwą próbą dla rzeźby w czasach, w których niestety większość dzieł rzeźbiarskich widzi się w muzeach, a nie tak jak dawniej w otwartej przestrzeni lub w połączeniu z architekturą.

Jako wprowadzenie umieszczono na wystawie dwie rzeźby starożytne. Jedna to grecki Dionizos z V wieku przed Chrystusem, a druga to pełna rytualnych szczegółów figura z hinduskiej świątyni z XII wieku. Te dwie, jakże odmienne, choć każda doskonała w swej kategorii, rzeźby pokazują niejako dwa źródła tradycji, z których czerpie nowoczesna rzeźba na Zachodzie.

Z tej groźnej konkurencji najlepiej wychodzą monumentalnie pomyślane dzieła. W więc przede wszystkim ogromna postać leżąca czołowego rzeźbiarza angielskiego Henry’ego Moore’a, która posiada masywność i patos głazu obtoczonego przez wodospad lub wymytego falami pnia dębowego. Jest to przykład rzeźby zasadniczo realistycznej w założeniu, ale pełnej deformacji mających na celu podkreślenie plastycznej idei raczej niż faktu obiektywnego. Postać jest udrapowana przylegającą ściśle szatą, która tu i ówdzie wprowadza ruch drobnych form wzbogacających fakturę powierzchni. Jest to rzeźba umieszczona niejako poza czasem i uniwersalnie ludzka, a jednak intensywnie dzisiejsza w ogólnym nastroju.

Drugą pracą, która zwraca uwagę i która podobnie jak rzeźba Moore’a wyżyła z grecko-rzymskiej tradycji, jest tancerka włoskiego rzeźbiarza Giacoma Manzù. Jest to przepięknie uproszczony akt młodej dziewczyny o niesłychanie wyczułym przejęciu, bardzo realistyczny, ale żyjący swoim własnym, niezapożyczonym życiem. Rzeźba ta ma wszelkie zalety delikatnego a trafnego modelunku i skupionej prostoty, która cechuje tego młodego stosunkowo rzeźbiarza, szybko wybijającego się we Włoszech na pierwszy plan. Jego starszy kolega, słynny Marino Marini, którego



wielu uważa za największego współczesnego rzeźbiarza, ma na wystawie jedną ze swych niezliczonych wersji człowieka na koniu. Tym razem jest to jeździec walący się w tył ze stojącego na zadzie rumaka. Bryła tej rzeźby jest zupełnie fascynująca w swej przedziwnej, a jakże przekonywującej wizji. Zachwyca w niej dynamika, prężność formy. Jest jakaś finalność w tym, co robi w rzeźbie Marino Marini. Wydaje się, że dalej w tym kierunku iść niepodobna bez zatracenia identyczności przedmiotów. Pod tym względem Marini jest odpowiednikiem Bonnard z ostatnich lat jego twórczości, kiedy to formy kolorowe z jego obrazów stały się celem samym w sobie. Ale rzeźby Mariniego mają jeszcze bardziej przenikliwe deformacje i bardziej fascynujące skręty. Są to dzieła ostatecznej syntezy, poza którą już trzeba zupełnie zrezygnować z obserwacji natury i przerzucić się na stronę sztuki abstrakcyjnej wywodzącej swoje formy z intelektu, a nie z obserwacji. Na wystawie jest kilka takich rzeźb i te omówić najtrudniej, ponieważ są to czyste kombinacje form, które zasadniczo nic nie mają oznaczać tylko zadowalać oko pod względem estetycznym, czego zwykle – nawiasem mówiąc – nie robią.

Są również na wystawie rzeźby stanowiące przykład półabstrakcyjnego ekspresjonizmu. Należą tu prace Zadkina, Laurens'a i wydłużone widmowo postacie Giacomettiego.

Zupełnie osobną kategorię stanowi austriacki rzeźbiarz Fritz Wotruba. Wystawił on granitową postać leżącą, która w swoich chropowatych, ostro kanciastych zrębach wygląda jak zwalona wieża przypadkiem sylwetą przypominająca człowieka. Wotruba jest w sile wieku i nabiera coraz większego rozgłosu swym traktowaniem ludzkiej postaci jak budowli architektonicznej, z czym wiąże się i to, że pracuje wyłącznie w najtwardszym kamieniu. Rzeźba Wotruby należy do najbardziej zastanawiających eksponatów na tej wystawie, która daje przebogaty obraz różnych tendencji, jakie zaznaczają się w rzeźbie nowoczesnej na Zachodzie.

Round The Galleries no. 2. Czerwiec 1954

### \*\*\* [SKOŃCZYŁO SIĘ...]

Skończyło się krótkie lato londyńskie, ludzie wracają z urlopu do pracy, a młodzież do szkoły; także w galeriach sztuki lada dzień rozpocznie się jesienny sezon pełen nowych sensacji artystycznych, z których główną będzie z dawna zapowiedziana wielka wystawa obrazów Cézanne'a.

W tej chwili trzy wystawy wywołują ogólne zainteresowanie: wystawa sztuki dziecka, wystawa malarzy amatorów (*Peintres de Dimanche*), a wreszcie nabierająca specjalnego smaku w tym zestawieniu wystawa Picassa<sup>13</sup>.

Obrazy malowane przez dzieci są zawsze zachwycające. Są one wyrazem instynktownej pasji twórczej, niekontrolowanej i nieprzyrodzonej. Można powiedzieć, że dziecko maluje tak, jak ptak śpiewa – z naturalną swobodą i bez wysiłku intelektualnego. Stąd wzruszająca prostota i spontaniczność sztuki dziecka, które jest zwykle wolne od wszelkich kompleksów, samokrytycyzmu i innych zahamowań. Corocznie, już od siedmiu lat, na początku roku szkolnego urządzana jest w Londynie wielka wystawa dziecięca. W tym roku młodzi wystawcy podzieleni są na roczniki: od piątego do siódmego roku życia, od ósmego do jedenastego i wreszcie od dwunastego do szesnastego. Oczywiście najpiękniejsze są rysunki najmłodszych dzieci, chociaż i w drugiej grupie jest masa doskonałych rzeczy. Wydaje mi się jednak, że po dwunastym roku życia dziecko zaczyna już zatracać swoje zdolności naturalne i staje się po prostu młodym malarzem z całą masą niedociągnięć wynikających z braku doświadczenia. W tym bowiem czasie dziecko zwykle zaczyna zauważać, jak malują dorośli i przestaje być samodzielne. Pojawia się zmysł krytyczny i świadomość stylu. Dla ogromnej większości twórczy okres dziecienny kończy się wtedy bezpowrotnie, a tylko dla znikomej mniejszości rozpoczyna się nowy okres twórczości już świadomej, która oczywiście wymaga dużo pracy i specjalnych cech charakteru. Toteż wydaje mi się, że sztuka dziecka i sztuka dorosłych to dwa odmienne i niejako zamknięte w sobie kręgi, które u niektórych tylko jednostek mają konsekwentną ciągłość. Wysiłki oświatowe w szkołach angielskich idą jednak w kierunku przedłużania okresu niewinności i to nie tylko w sztuce. W rezultacie wiele uwagi poświęca się temu, aby dziecko malowało tak, jak samo chce i czuje, bez żadnego nacisku ze strony nauczyciela. Nie wiem, jak nauczanie rysunków odbywa się obecnie w Polsce (za moich czasów było oplakane), ale tu w Anglii dużą wagę przywiązuje się do prac zespołowych. Grupa dzieci jednego rocznika zasiada do wspólnego obrazu o formacie wielkiego fryzu i ustalając sobie z grubsza temat – dalej malować co dusza zapragnie. Takie zbiorowe obrazy najlepiej udają się w środkowej grupie wieku, to znaczy od lat ośmiu do jedenastu. Kilka takich fryzów jest na obecnej wystawie. Tematem jednego z nich musiało być „nasze miasto i okolica”. Cóż się tam nie dzieje? Cały świat w ruchu, drogi pełne samochodów, rzeki płyną do morza, a na morzu

<sup>13</sup> 1954, Sunday Pictorial, Londyn. „National Exhibition of Children's Art”; 8.09–9.10.1954, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Sunday painters”; 16.09–9.10.1954, Marlborough Fine Art Ltd., Londyn. „Picasso pottery”.

dymią statki i pływają ryby, a na polach ludzie pracują, a w ogrodach pasą się kaczki, a wzgórze za miastem czernieją tajemniczym lasem, a na łąkach kwitną kwiaty i pasą się czerwone krowy, a na zboczach kamieniołomy, a na rusztowaniach murarze, a w parkach dzieci i pieski. Stałem długo przed tym malowidłem przesiąkniętym najczystsza poezją i wzruszony jego artystyczną prawdą myślałem, że jest to dzieło równe średniowiecznym freskom, które pokrywają ściany włoskich refektarzy klasztornych. Jest w nich ta sama czystość serca i to samo instynktowne zrozumienie, na czym polega malarstwo.

I pod tym względem malarstwo dzieci jest różne od malarstwa dorosłych amatorów, których wizja jest zwykle raczej intelektualna niż zmysłowa.

Angielski Instytut Sztuk Współczesnych urządził wielką wystawę pod tytułem „Sunday Painters” – malarze od święta, to znaczy tacy, co malują tylko wtedy, kiedy mają wolną chwilę od innych zajęć.

Naturalnie królem malarzy amatorów jest Douanier Rousseau, który – jak wiadomo – był urzędnikiem celnym. Mały obrazek Rousseau przedstawiający absurdalnie wąsatego Don Juana z opery wisi na obecnej wystawie, która obejmuje sześćdziesiąt kilka obrazów znanych i nieznanymi autorów, począwszy od pewnego sierżanta 11. pułku huzarów z pierwszej połowy XIX wieku, a skończywszy na żyjących dziś prymitywach francuskich i angielskich, którzy cieszą się znacznym rozgłosem jako amatorzy, chociaż zwykle stają się zawodowcami, jak na przykład Francuzi: Jules Lefranc, Louis Vivin, Camille Bombois i inni. Największy z prymitywów angielskich, stary rybak kornwalijski Alfred Wallis, który zmarł trzy lata temu, do ostatka pozostał jednak amatorem. Jak się rozwinie kariera świeżo odkrytego młodego Jacka Taylora – jeszcze nie wiadomo, ale wydaje się, że mamy tu do czynienia z gwiazdą pierwszej wielkości.

W swojej nowej książce *Les Voix de Silence* (Głosy Ciszy) znakomity pisarz francuski André Malraux twierdzi, że Douanier Rousseau był tym dla innych amatorów, czym wielcy mistrzowie przeszłości byli dla swoich uczniów, zawodowców.

Wydaje mi się, że jest to zupełnie błędna ocena. Jeżeli jest coś charakterystycznego w malarstwie amatorskim, to właśnie to, że amator nie ulega żadnym wpływom, a w każdym razie nie wpływom innego amatora. Znany krytyk angielski Eric Newton, omawiając obecną wystawę, zwraca słusznie uwagę, że amator nie może mieć mistrza, bo nie ma absolutnie żadnego zainteresowania dla żadnej teorii czy metody. Stylistycznie jest on bez epoki i wszelkie „izmy” danego okresu zupełnie do niego nie docierają. Dlatego może amatorzy wszystkich czasów są dziwnie do siebie podobni. Celem amatora jest wyłącznie powiedzenie czegoś – a zatem interesuje go tylko temat. Ale to, co nas właśnie zachwyca w malarstwie amatorów, to formalne izolowanie tego tematu i wycięcie go niejako z otaczającego świata zjawisk twardymi i precyzyjnymi nożyczkami. Prawdziwy malarz amator nie myśli ani o kompozycji, ani o kolorze swojego obrazu, chce on tylko przekazać to, co sam uważa za najważniejsze, i odrzuca całą resztę. Stąd nierealny charakter jego wizji. Malarz amator nie obserwuje natury – notuje tylko przeżycie. Kiedy zawiedzie go instynkt, staje się nieznośnym pacykarzem. Malarz amator nie robi zwykle postępów – jego pierwszy obraz jest taki sam dobry, jak ostatni. Od prymitywnych malarzy przeszłości dzisiejsi amatorzy różnią się tym, że nie potrafią malować według pewnej reguły i nie są zdolni do zbiorowego wysiłku. Zwykle cechuje ich nie tylko naiwność, ale także zły smak środowiska nieposiadającego potrzeb artystycznych. Ale może właśnie dlatego malarstwo amatorskie daje doskonały wgląd w plastyczne wyobrażenia danego środowiska oraz jego przeciętny poziom wyrobienia estetycznego. A zatem

socjologicznie rzecz biorąc, malarstwo amatorów jest zjawiskiem zawsze niezmiernie interesującym.

Inna wystawa, którą pragniemy omówić w tym przeglądzie, to wystawa ceramiki Picassa, odbywająca się obecnie w jednej z czołowych galerii londyńskich. Picasso zajmuje się ceramiką już od kilku lat i pierwsze jego próby pod tym względem wywołały w Paryżu niesłychaną sensację. Z rzemiosła Picasso ze zwykłym sobie geniuszem zrobił fascynującą sztukę. Obecna wystawa dowodzi, do jakiego stopnia rzemiosło może stać się środkiem komunikacji przeżyć, kiedy weźmie się do niego wielki artysta. W porównaniu z jego poprzednimi eksperymentami w tej dziedzinie rzeczy wystawione obecnie w Londynie wykazują mniejsze zainteresowanie kolorem, a za to większą wynalazczość form zarówno w samym rzeźbiarskim kształcie dzbanów i talerzy, jak i w rysunku powierzchni. Najlepsze z jego dzbanów, które odznaczają się ogromnymi rozmiarami, mają przedziwną siłę i mogą być uważane za abstrakcyjną rzeźbę, co podnosi je wysoko ponad kategorię rzeczy użytecznych czy nawet dekoracyjnie pięknych. Mają one swoje własne życie, co niejako usprawiedliwia ich istnienie jako przedmioty bezużyteczne. Na ogół można się nie zgadzać z próbami zamienienia tego, co powinno być zasadniczo użyteczne, na obiekt kontemplacji artystycznej. Ale kiedy jest to zrobione z taką twórczą pasją i z takim zrozumieniem formy jak u Picassa — rezultat usprawiedliwia absurdalność samego założenia.

Oczywiście nie wszystkie wyroby ceramiczne Picassa mają tę samą siłę przekonującą. Niektóre dzbany i misy na przykład są przeciążone dekoracyjnym wzorem, niektóre wydają się znowu lekkomyślne i szkicowe, ale te, które unikają tych błędów, pozostaną na zawsze dowodem geniuszu tego najbardziej twórczego artysty, którego wpływ zaciążył zdecydowanie nad całą plastyką naszej epoki.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 4. Październik 1954

## MATISSE

Niepodobne wśród zdarzeń światowych pominąć dotkliwą stratę, jaką poniosła sztuka europejska. Zmarł Henri Matisse<sup>14</sup>, jeden z największych malarzy francuskich. Matisse należał do tej niezwyklej rasy francuskich artystów, którzy do końca swych dni stanowili część awangardy, nie ustępując miejsca młodemu pokoleniu malarzy, z których wielu mogło być ich wnukami. Podobnie jak w swoim czasie Renoir, a później Bonnard i Vuillard, Henri Matisse pomimo swego podeszłego wieku (w grudniu miałby lat osiemdziesiąt pięć) umarł jako czynny malarz i jego śmierć zakończyła długi okres powodzenia, podczas którego osiągnął tak wiele, że jego rewolucyjna sztuka nie miała już właściwie żadnych przeciwników. Wpływ Matisse'a był ogromny.

Matisse, który początkowo studiował prawo na uniwersytecie, zaczął malować dość późno i dopiero kiedy miał blisko czterdziestkę, stał się znanym malarzem jako jeden z głównych przedstawicieli grupy znanej pod nazwą *fauve*, czyli „dzicy”. Choć Matisse porzucił wkrótce ten kierunek, którego głównym hasłem była reakcja przeciwko impresjonizmowi, szybko stającemu się akademicką metodą, to jednak do końca uznawał autonomiczność, co cechowało „dzikich”. Głównym zadaniem, jakie sobie postawił Matisse, było komunikowanie przeżyć i wzruszeń za pośrednictwem koloru, który w jego obrazach posiadał niezwykłą czystość, gwałtowność i świetlistość. Matisse uwieczniony będzie w historii sztuki jako jeden z niewielu mistrzów nowoczesnych, których dzieła nie są przesiąknięte udręką. Przeciwnie, obrazy Matisse'a są pełne radości życia i ich celem było upiększanie ludzkich mieszkań przez wprowadzenie tego elementu radosnego doświadczenia, którego tak często brak mieszkańcom nowoczesnych miast. „Chcę – powiedział kiedyś Matisse – sztuki pełnej równowagi i czystości, sztuki, która nie przygnębia i nie niepokoi, pragnę, by człowiek, znużony, przepracowany i zgubiony, stanąwszy przed moim obrazem, zakosztował pokoju i wypoczynku”.

Stąd dekoracyjny charakter obrazów Matisse'a. Ostatnią pracą starego rewolucjonisty była monochromiczna dekoracja wnętrza zaprojektowanej przez siebie kaplicy klasztornej w miejscowości Vence niedaleko Nicei. Matisse stworzył styl płaskiego malowania, którego spontaniczność przypomina nieco rysunki dziecka. Ale to porównanie jest powierzchowne; poza radosnymi wzorzystymi kompozycjami Matisse'a wyczuwa się głęboką wiedzę malarską zebraną w ciągu długiego i pracowitego życia uczciwego malarza.

Polish Programmes. Listopad 1954

---

<sup>14</sup> Henri Matisse zmarł 3 listopada 1954 roku w Nicei.

### \*\*\* [W LONDYNIE...]

W Londynie odbywa się obecnie doroczny salon London Group. London Group jest stowarzyszeniem artystów awangardy, które cieszy się zasłużonym szacunkiem. Do London Group należą najwybitniejsi malarze i rzeźbiarze nowocześni w Anglii, a doroczny salon – dostępny także dla osób spoza grupy – wywołuje zawsze wielkie zainteresowanie. Stanowi on niejako coroczny przekrój tendencji i kierunków zaznaczających się w sztuce angielskiej. Otóż tegoroczny Salon przynosi wyraźne przesunięcie w kierunku realizmu. Obrazów czysto abstrakcyjnych jest o wiele mniej już od szeregu lat. Dominują prace, które wywodzą się z obserwacji natury, chociaż nie są jej prostym odzwierciedleniem. Są interpretacją i dowodzą mniej lub więcej samodzielnych poszukiwań w dziedzinie formy i koloru<sup>15</sup>.

Inną, ważną imprezą artystyczną jest wystawa „Europejscy Mistrzowie XVIII wieku” zorganizowana w świetnych salach Royal Academy. Dominują na niej oczywiście dzieła największych malarzy tej epoki: Watteau, Chardina i Goi. Specjalnie Goya wyrasta na tle czarujących Canalettów i Guardi na tytana, który jedyny spośród malarzy XVIII wieku dorównuje mistrzom poprzedniej epoki, takim jak Velázquez i Rembrandt. W jego obrazach, a częstokroć także w romantycznych i tajemniczych obrazach Watteau odczuwa się to samo napięcie, powagę i zadumę. Trzecim wielkim malarzem XVIII wieku jest Chardin, którego spokojne i skromne malowane wnętrza i martwe natury wywarły ogromny wpływ na nowoczesną koncepcję obrazu. Obrazy Chardina na tej wystawie, podobnie jak płótna ojca pejzażu angielskiego Richarda Wilsona, uderzają prostotą i monumentalnością. Wilson szukał jednak również nastroju i jego wielkie obrazy oparte na wnikliwej obserwacji elementów, które stanowią istotę pejzażu, są wzorem znakomicie zrównoważonej kompozycji, pełnej powagi i ciszy. Pod tym względem stanowi on dokładne przeciwstawienie Fragonarda i Bouchera, którzy również reprezentowani są bogato na tej wystawie. Słynni angielscy malarze XVIII wieku, Reynolds i Gainsborough, tracą bardzo wiele w zestawieniu z Goyą i Watteau. Ich „wielki styl” – specjalnie w portretach wydaje się nieco pusty, ale Hogarth ze swoim krwistym, rubasznym realizmem trzyma się znakomicie. Na pierwszy plan wysuwa się także angielski malarz George Stubbs, którego przepięknie skomponowane i pełne poczucia formy pejzaże z końmi i drzewami należą do najbardziej trwałych osiągnięć malarstwa europejskiego XVIII stulecia. Tiepolo reprezentowany jest przez świetne szkice i wielką, dekoracyjną kompozycję *Uczta Kleopatry*. Niewątpliwie Tiepolo – ten ostatni wielki epigon renesansu włoskiego – miał na myśli Veronesego, kiedy malował ten obraz, ale porównanie nie wypada na korzyść Tiepola. Wystawa obejmuje również cały szereg – może

---

<sup>15</sup> 6.11–4.12.1954, New Burlington Galleries, Londyn. „London Group: annual exhibition”; 27.11.1954–27.02.1955, Royal Academy of Arts, Londyn. „European masters of the eighteenth century”; 1954, Arts Council of Great Britain, Londyn. „Exhibition of Ancient Bronzes from Sardinia”; Grudzień 1954–styczeń 1955, Marlborough Fine Art, Londyn. „Fernand Léger: Exhibition of paintings, drawings, lithographs & ceramics”.

zbyt dużo — obrazów pomniejszych mistrzów niemieckich i holenderskich i pomimo pewnego braku równowagi stanowi niezmiernie ciekawy przegląd epoki. Z wystawy tej można wyciągnąć wniosek, że rozbieżność tendencji i ścierania się prądów nie jest bynajmniej wyłączną cechą naszego tylko stulecia.

Po całkowitą jednolitość stylu musimy sięgnąć w czasy o wiele odleglejsze. Angielska Rada Sztuki (Arts Council) urządziła w swoim lokalu fascynującą wystawę przedhistorycznej rzeźby sardyńskiej. W pierwszych wiekach ostatniego tysiąclecia przed Chrystusem produkcja małych figurek z terakoty i brązu była szeroko rozpowszechniona we wszystkich prawie krajach położonych nad Morzem Śródziemnym. Rzeźby te często są do siebie bardzo zbliżone, bo chociaż wywodzą się z różnych cywilizacji, wszystkie odznaczają się podobną formalizacją stylu. Ale maleńkie, bo z reguły kilka do kilkunastu centymetrów liczące figurki znalezione w różnych punktach Sardynii mają pewne cechy odrębne, które znamionują starą i wysoką kulturę plastyczną, jaka musiała kwitnąć na tej wyspie.

Kim byli ci utalentowani pierwobyłcy Sardynii, którzy pozostawili po sobie dziwne, okrągłe budowle zwane nuragami, podobne do wielkich odwróconych wiader, a zbudowane z kolosalnych, niepołączonych cementem głazów — nie wiadomo. W średniowieczu mówiono, że warownie te budowali cyklopi. Ale faktem jest, że około tysiąca lat przed Chrystusem, w okresie, kiedy nie było jeszcze Rzymu i Kartaginy i kiedy w Grecji Homer pisał *Illiadę*, na otoczonej wodami Sardynii powstała jakaś cywilizacja, którą archeolodzy nazywają nuragijską i która osiągnęła swój okres szczytowy w IX i VIII wieku przed Chrystusem. Statuetki, wystawione obecnie w Londynie, pochodzą z Muzeum Narodowego Sardynii w Cagliari i wszystkie są odlane z brązu, co dowodzi znacznego zaawansowania technicznego ówczesnych Sardyńczyków. Ich styl ujawnia zdumiewającą spontanizację wyrazu i jest niezmiernie jednolity. Statuetki te miały zapewne cele wotywnie i były ofiarowywane bogom, aby zdobyć ich łaski albo wyrazić wdzięczność za pomoc uzyskaną w wojnie czy w łowach. Przedstawiają one ludzi, zwierzęta i okręty. Niektóre są bardzo czyste pod względem formy i skłaniają się do daleko idących uproszczeń, ale większość posiada charakter wybitnie realistyczny, a nawet istnieje wyraźna kategoria figurek — jakbyśmy dziś powiedzieli — folklorystycznych, o pewnych cechach obyczajowych, z uwzględnieniem różnych szczegółów stroju i narzędzi. A więc widzimy wojowników w rogatych hełmach i z łukami w rękach, wizerunki wodzów w uroczystych strojach oraz całą masę zwykłych postaci męskich i kobiecych przy różnych zajęciach, czasem z koszykami lub dzbanami na głowie. Często są także rzeźby grupowe — na przykład dwóch walczących zapaśników albo dwa woły w jarzmie. Na wystawie są również rzeźby okrętów i łodzi. Być może służyły one jako lampy oliwne, bo zwykle miały trzymadła, a na burtach drobne rzeźby, które musiały wyglądać niezwykle efektownie na tle płomienia. Może wreszcie okręciki te stanowiły vota żeglarskie. Bo to, że Sardyńczycy wyruszali na morskie wyprawy, wiemy z niektórych klinowych tekstów i papirusów, które wspominają o morskim narodzie Szerdenie, który z zachodu atakował posiadłości egipskie.

Tak czy inaczej rzeźby sardyńskie, mniej wykwintne od greckich i etruskich, odznaczają się wszakże większą spontanizacją, którą łączymy zwykle ze sztuką ludową — z folklorem.

Ale wróćmy do współczesności...

Coś z folkloru dzisiejszego — z folkloru wielkiego — miasta ma sztuka Fernanda Légera. Wystawa obrazów Légera otwarta w jednej z galerii na Bond Street wywołuje różne refleksje. Nie ma wątpliwości, że Léger należy do najslawniejszych malarzy

epoki. Więcej — wydaje mi się, że można nazwać go malarzem najbardziej ze wszystkich swoich współczesnych popularnym. Léger jest prosty i niezmiernie współczesny, zarówno przez dobór tematyki, jak i przez pewną brutalność formy. W obrazach Légera nie ma ani udręki, która charakteryzuje Braque'a, ani gwałtowności naprężenia Picassa. Jego wyobraźnia jest wyobraźnią prostego zdrowego człowieka i wiąże się ona z normalnymi codziennymi zjawiskami. Koloryt obrazów Légera jest ograniczony, ale w tym ograniczeniu jest ogromna siła. Jego obrazy są twarde i sztywne, ale w tej sztywności jest wielka monumentalność. Obrazy jego są jak gdyby zrobione z elementów, które każdy widzi dookoła. Ale te elementy pojawiły się pierwsze w obrazach Légera, a później dopiero przeszły do sztuki użytkowej, do architektury, a nawet — i to w ogromnej mierze — do przemysłu. Jeśli oglądamy dzisiejsze wyroby fabryczne, maszyny, kadłuby samochodów i samolotów czy wreszcie czajniki i filiżanki — wszędzie spostrzegamy podobieństwo do form, jakie dwadzieścia pięć czy trzydzieści lat temu stworzył w swoich obrazach Léger. Jeżeli Léger nie jest rozumiany przez tak zwanego przeciętnego człowieka, należy to przypisać faktowi, że „przeciętny człowiek” rzadko kiedy spostrzega formy, które stanowią jego bezpośrednie otoczenie. Właśnie z powodu swojej przeciętności nie może intelektualnie nadążyć za o wiele bardziej wrażliwą świadomością artysty. Léger przeszedł różne fazy w swojej sztuce. Obecnie w jego obrazach pojawia się coraz to bardziej ludzka postać, pozbawiona niejako wszystkich cech indywidualnych — człowiek w ogóle, człowiek przy pracy z twarzą bez wyrazu, trzymający rower, kielnię czy drabinę w ręku, człowiek zbiorowy, który jest symbolem, a nie przypadkową ilustracją. To malarstwo Légera, które jest prawie plakatowe, a w każdym razie wybitnie dekoracyjne, jest moim zdaniem najtrafniejszym wyrazem nowego realizmu.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 6. Grudzień 1954



### \*\*\* [WŚRÓD WIELU...]

Wśród wielu wystaw wartych omówienia odbywa się obecnie w Londynie interesująca impreza międzynarodowa zorganizowana przez znany koncern naftowy Shell pod tytułem *The Artists' View of an Industry*, co można by przetłumaczyć „Jeden dział przemysłu widziany oczyma artysty”<sup>16</sup>. Shell zaprosił po prostu cały szereg młodych malarzy, wybranych – co jest bardzo ważne – nie przez dyrekcję Towarzystwa Naftowego, ale przez specjalnie powołany komitet złożony z dyrektorów muzeów i historyków sztuki, i ułatwił im zwiedzanie swoich rafinerii, portów, fabryk i innych zakładów przemysłowych związanych z produkcją benzyny. Nie chodziło o plakaty – chodziło o obrazy na pewien temat, o wrażenia, jakie malarz odnosi w zetknięciu się z nowym dla niego elementem plastycznym.

Wszyscy sobie zdają sprawę, że dni prywatnego mecenatu w sztuce są policzone. Na Zachodzie, co prawda, jest jeszcze wielu zamożnych miłośników sztuki, którzy kupują obrazy czy rzeźby do swoich prywatnych kolekcji, ożywieni szlachetną pasją posiadania dzieł sztuki, ale z różnych względów zarówno gospodarczych, jak i psychologicznych jest tych ludzi coraz mniej nawet w Anglii – nie mówiąc już o krajach o niższej stopie życiowej. Wydaje się, że tylko jakiś zupełnie nowy, zbiorowy mecenat zdoła uchronić sztukę przed wygaśnięciem. Bycie artystą powinno dawać poświęcającym się jednostkom to samo prawo do życia, co każdy inny zawód.

Wszędzie dziś – z wyjątkiem krajów komunistycznych, gdzie artysta jest wprzęgnięty w tryby aparatu politycznego – artysta z trudem utrzymuje się ze swojej sztuki, chyba że z tych czy innych względów staje się nagle modny. W ostatnich latach zrobiono w Anglii bardzo dużo, aby otworzyć sztuce nowe rynki zbytu i dlatego inicjatywa Shella, choć nie jest odosobniona, to przecież zasługuje ze wszech miar na uwagę.

Inicjatywa ta została podjęta na skutek świadomości, że nadszedł czas, aby wielkie przedsiębiorstwa publiczne odegrały pozytywną rolę na polu popierania sztuki.

Albowiem w Anglii panuje przekonanie, że mecenat publiczny nie musi się bynajmniej ograniczać – tak jak na Wschodzie – do mecenatu rządowego czy partyjnego. Przeciwnie, taki mecenat wzbudza tu powszechne zastrzeżenia, ponieważ najbardziej ogranicza swobodę eksperymentu, która jest nieodzowna, jeśli idzie o rozwój sztuki i poszukiwania nowych form wyrazu. Zapraszając do udziału w wystawie malarzy, Shell nie dyktował ani stylu, ani rodzaju czy formy obrazu. Ogłosił natomiast, że zakupuje wszystkie eksponaty z wystawy w liczbie około stu, wśród których zaznaczają się różne tendencje, jakkolwiek większość ma charakter realistyczny. A więc widzimy na tej wystawie rafinerie w pejzażu, całe masy rurociągów przebiegających pola jakimś dziwnym rytmem, wnętrza zakładów przemysłowych

---

<sup>16</sup>Styczeń 1955, Royal Society od Painters in Water-Colours, Londyn. „The Artists' View of an industry: exhibition sponsored by Shell Petroleum Co.”; Listopad–Grudzień 1954, Redfern Gallery, Londyn. „Exhibition of French Paintings with work by Robert Colquhoun and Frances Richards”.

wych pełne przedziwnie skomplikowanych form, fabryki czarnej smoły i pola żółtej siarki, doki portowe i stocznie, gdzie buduje się statki-cysterny, stacje doświadczalne i wielkie rezerwuary rysujące się groźnie na tle romantycznego nieba. I oczywiście wszędzie widzimy ludzi zajętych pracą – związanych z maszyną w sposób celowy, który nadaje postaci cechy pewnej monumentalności, ludzi dzisiejszej rzeczywistości przemysłowej.

Jest jakiś specyficzny romantyzm w tych tematach i romantyzm ten widać w całym szeregu wystawionych obrazów. Jest to romantyzm oślepiająco białych samotnych ścian, wysmukłych kominów i czarnych pokręconych rur, które dają niespodziewane możliwości wyzycia się nawet malarzom o tendencjach abstrakcyjnych.

W innej galerii odbywa się wystawa o charakterze wyłącznie purystyczno-abstrakcyjnym, która przez porównanie wydaje się raczej nudna. Pomimo znacznej inwentywności poszczególnych uczestników jest tam za dużo – moim zdaniem – czystego estetyzmu. Piękne kompozycje kolorowych płaszczyzn o półgeometrycznych kształtach są zapewne ciekawą sprawą dla wtajemniczonych, ale ogółowi mówią niewiele – a raczej nie mówią nic oprócz tego, że sprawiają – lub często nie sprawiają – oku zmysłową przyjemność.

Sztuka abstrakcyjna jest dzisiaj modna w sferach intelektualnych i rzeczywiście jest – dekoracyjnie rzecz biorąc – bardzo pociągająca. Ale jej główna zaleta leży w dyscyplinie projektowania brył i płaszczyzn, a zatem w dziedzinie niejako laboratoryjnej. Wystarczać to nie może – może natomiast być punktem wyjścia i rzeczywiście malarstwo abstrakcyjne wywiera duży wpływ na grafikę użytkową i architekturę. Nie jest to zresztą wszystko wynalazkiem dzisiejszym. Mondrian robił to samo już w roku 1915. Obecnie sztukę abstrakcyjną można śmiało nazwać nowym akademizmem, który ma wszystkie wady akademizmu obracającego się niejako wiecznie wokół tych samych – niekoniecznie zasadniczych – problemów.

Bez porównania bardziej dla mnie była interesująca mała wystawa rysunków i monotypów młodego brytyjskiego malarza Roberta Colquhouna, urządzona w jednej z czołowych galerii londyńskich. Colquhoun jest dobrze znany zarówno jako malarz, jak i niezmiernie zdolny ilustrator książek, zwłaszcza poezji. Minęły już dwa lata od chwili jego ostatniej wystawy w Londynie, toteż obecna wystawa wywołała wielkie zainteresowanie. Ale jego kanciasty ekspresjonizm jest bardzo trudny do przelknięcia dla szerokiej publiczności. Wyraża on stosunek do życia, którego łatwo jest nie lubić, ale niepodobna go ignorować. Jego obrazy i rysunki zaludnione są dziwnymi wizerunkami postaci ludzkich i zwierzęcych podobnych okaleczonym żebrom, którzy wyciągają rękę u progu naszej podświadomości. Łatwo by było powiedzieć, że te niepokojące wizerunki przypominają zmyły senne, ale jak na sny są zbyt ściśle i zdecydowanie określone w formie. Wnioskując po nazwisku, Colquhoun jest Szkotem lub Irlandczykiem i być może, że tę dramatyczną intensywność jego malarstwa przypisać należy jego celtyckiej wizji. Wizja ta wszakże ma swoje niepokojące piękno, które chwyta nas za gardło i wywołuje w naszym sercu nieznaną emocję. U podstaw dzieł Colquhouna wyczuwa się przejmującą litość i hamowaną gwałtowność... No i oczywiście znaczną dozę typowo północnego „Angstu”, co można niezupełnie ściśle określić polskim słowem „udręka”...

Jakie są tematy obrazów i rysunków Colquhouna? W gruncie rzeczy właściwie nie wiadomo... Są tam jacyś mężczyźni stojący przy zaprzężonych wozach na skraju jakichś pól, kobiety na progu domów i znowu jacyś ludzie w rozmowie, zajęci czymś przy gospodarstwie, czekający na coś, czegoś się spodziewający – trudno naprawdę powiedzieć. Ale jest rzeczą pewną, że Robert Colquhoun jest osobistością niezwykłą,

która zupełnie nie pasuje do estetycznych tendencji znacznego odłamu dzisiejszego malarstwa angielskiego. Jego obrazy o ciemnym przeważnie kolorycie i o gwałtownym, dynamicznym rysunku nie mają na celu robienia komukolwiek przyjemności. Ale jego ponure wizje odznaczają się niezwykłą jakąś szlachetnością i głębokim elementem humanistycznym, który sprawia, że obrazów jego niepodobna zapomnieć.

Round the Galleries no. 7. Styczeń 1955

## LETS GO TO THE NATIONAL GALLERY

Wielkie miasto nie składa się tylko z ludzi, domów, fabryk i samochodów – składa się także z obrazów. Nikt, kto pragnie poznać Paryż, nie może ominąć Luwru. Biedny to pielgrzym, który będąc w Rzymie, nie spędzi choćby jednego popołudnia w Muzeum Watykańskim... Nieporadny to podróżnik, który nie trafi do Prado...

Londyn ma także swoją wielką kolekcję obrazów, która jest dziś jedną z cech charakterystycznych tego miasta. Niepodobna jej ominąć – mieści się w samym sercu metropolii, na jej najpiękniejszym placu – tam, gdzie wznosi się niebotyczna kolumna Nelsona, zwycięzcy spod Trafalgaru. A dookoła kolumny trzepoczą skrzydłami setki gołębi – wznoszą się gęstą chmurą aż do stóp spiżowego pomnika, by nie znalazłszy tam miejsca, poszybować skośnym lotem nad fontannami bijącymi w górę na środku placu i usiąść na gzymsach niskiego gmachu o szlachetnych, klasycznych proporcjach, kolumnowym portyku, który rozkłada szeroko skrzydła po wschodniej stronie Trafalgar Square.

Jest to właśnie National Gallery – londyńskie muzeum narodowe mieszczące niebywałe skarby europejskiego malarstwa.

Gmach ma nowoczesnie urządzone sale wystawowe, wyposażone w elektryczne aparaty utrzymujące stale tę samą temperaturę, ten sam stopień wilgotności i potrzebny skład chemiczny powietrza, co umożliwia wystawianie obrazów bez szkła, które odbijając postać widza, jest zmurą niejednej galerii. Światło sącące się z podwójnego sufitu z matowych płyt szklanych – podobne jak w warszawskim Muzeum Narodowym – jest zawsze jednakowo rozproszone i doskonale obiektywne. Obrazy na ścianach powieszono w dużych od siebie odstępach i zgrupowane w sposób logiczny, ułatwiający oglądanie. Tak, jest to znakomicie zorganizowana galeria, stanowiąca chlubę narodu brytyjskiego.

Ale nie zawsze tak było. W gruncie rzeczy jest to galeria bardzo młoda. Zaczęło się od tego, że w roku 1823 Sir George Beaumont ofiarował swą prywatną kolekcję obrazów narodowi pod warunkiem, że rząd dostarczy jej odpowiedniego pomieszczenia. Równocześnie rozległy się głosy, aby zakupić słynną kolekcję Angersteina, której groziło sprzedanie za granicę po śmierci jej twórcy. Nie było wcale łatwo przekonać tego narodu sklepikarzy, jak Anglików nazywał Napoleon, że potrzebna mu jest galeria obrazów, ale po różnych komplikacjach Izba Gmin uchwaliła w roku 1824 odpowiednie fundusze na zakup kolekcji Angersteina, która stała się zalążkiem muzeum narodowego. Kolekcja ta wszakże pozostała w magnackim domu pierwotnego właściciela na słynnej ulicy Pall Mall. Gmach ten okazał się wkrótce za mały ze względu na liczne donacje, które posypały się jak z rękawa.

Tymczasem na miejscu, gdzie stoi dziś National Gallery, wznosiły się piękne stajnie królewskie. Na rozległym placu, który nie nosił jeszcze swej obecnej nazwy, słychać było odgłosy podków i kół powozów hałasujących przeraźliwie na kocich łbach i rozpryskujących kałuże błota. Tam to właśnie postanowiono zbudować nową siedzibę muzeum narodowego.

Kiedy się ogląda ówczesne ryciny, trudno sobie naprawdę wyobrazić, że to to samo miejsce, które dziś należy do najpiękniejszych w Europie. Tylko charakterystyczna wieża kościoła Świętego Marcina na Łęgach przypomina nam, że to przecież Trafalgar Square.

W lipcu 1833 roku zaczęto budowę i pięć lat później na miejscu stajni królewskiej powstał obecny gmach National Gallery.

Mijały lata. Znikły kocie łby i na placu wyrosła kolumna Nelsona. National Gallery należy dzisiaj do największych na świecie, a kolekcja obejmuje przeszło dwa tysiące obrazów.

Są wśród nich dzieła o światowej sławie, które każdy prawie zna z reprodukcji; są i białe kruki – bezcenne pomniki europejskiej kultury.

Z grubsza można powiedzieć, że galeria obejmuje obrazy od XIII wieku do impresjonistów francuskich. Nowoczesne malarstwo, to jest od końca XIX wieku do chwili obecnej, znajduje się w innym muzeum – tak zwanej Tate Gallery.

Kolekcja National Gallery rozpoczyna się od sienneńskich prymitywów – Simone Martini, Ugolino da Siena, Duccio... W ogóle malarstwo włoskie reprezentowane jest bardzo bogato i mało jest galerii za granicami Włoch, które mogą się poszczycić podobną kolekcją zwłaszcza z okresu wczesnego renesansu. Quattrocento reprezentowane jest takimi wiekopomnymi dziełami, jak *Chrzest Jezusa* (Piero della Francesca), który należy do największych osiągnięć malarstwa europejskiego wszystkich czasów, odznaczając się skomplikowaną problematyką koloru i niezwykłą dojrzałością formy, jak *Ogród Oliwny* Andrea Mantegny ze wspaniałą grupą śpiących apostołów, jak *Madonna della Roccia* – najbardziej tajemnicze dzieło Leonarda da Vinci, pełne metafizycznego uroku i tajemnicy, czy wreszcie wczesne *Ukrzyżowanie* Rafaela – jeden z najmocniejszych obrazów tego genialnego Umbryjczyka.

Potem wchodzimy do sal, gdzie królują Wenecjanie. Wśród obrazów Tycjana rozpoznajemy z łatwością znane z reprodukcji dzieła, takie jak słynny *Bachus i Ariadna* albo najpiękniejszy w swojej doskonałej harmonii kolorystycznej i cudownej kompozycji *Noli me tangere...* Chrystus i Magdalena.

Tintoretto reprezentowany jest między innymi przez wspaniały portret Vincenza Morosiniego i znaną kompozycję mitologiczną *Mleczna Droga*.

Kolekcję gigantów włoskiego malarstwa zamyka Tiepolo i w następnej sali jesteśmy już wśród prymitywów francuskich, aby za chwilę znaleźć się w otoczeniu doskonałych w swojej klasycznej równowadze płócien Poussina, które wywarły tak wielki wpływ na Cézanne'a i całe nowoczesne malarstwo. Właśnie tutaj jest jego słynny obraz pod tytułem *Złoty cielec* i dramatyczny *Pejzaż z wężem*.

Wśród wielkich dzieł szkoły francuskiej widzimy w National Gallery przepiękny obraz Watteau pod tytułem *La gamme d'amour*, kilka charakterystycznych wnętrza Chardina z jego słynną *Lekcją* i chłopcem budującym domek z kart, portret *Madame Moitessier* w kwiecistej sukni, jedno z najdojrzalszych dzieł Ingesa, i wiele innych.

Szkoła flamandzka reprezentowana jest również znakomicie. Oprócz wielu obrazów charakteryzujących przeciętną produkcję artystyczną tej szkoły mamy tu takie dzieła, jak słynny podwójny portret Jana Arnolfini i jego żony, malowany przez van Eycka, *Trzej Królowie* Pietra Brueghela, *Chapeau de Paille* i *Porwanie Sabine* Rubensa, jeden z najlepszych autoportretów Rembrandta, dwa przepiękne Vermeery i cała masa van Dycków, wśród których dominuje ogromny portret Karola I w zbroi na bułanym rumaku.

Wśród obrazów hiszpańskich najcenniejsze są trzy El Greca: cudowny portret *Kardynata w czerwieni*, *Wypędzenie Handlaryty ze Świątyni* i niewiarygodnie nowoczesny w swej formalizacji i gwałtowności koloru *Ogród Oliwny*. W Londynie znajduje się także słynna *Venus z lustrem* Velázqueza i jego znakomity portret *Filipa IV*. Goya nie jest wszechstronnie reprezentowany, chociaż z jednej ze ścian galerii spogląda na nas ironicznie jego przejmujący portret doktora Andrésa del Perala.

Tę przebogata kolekcję zamykają obrazy szkoły angielskiej ze słynną *Dziewczynką z krewetkami* Hogartha, licznymi płótnami Reynoldsa, Gainsborough, Croma, Turnera, Wilsona i Constable'a. Wzajemne wpływy różnych szkół przenikały się i uzupełniały, żeby wytworzyć coś, co jest plastycznym dziedzictwem europejskiej cywilizacji.

Kiedy schodzimy szerokimi schodami galerii, ma się już ku wieczorowi. Na trafalgarskim placu ruch i gwar. Rzeką płyną auta, a nad nimi sterczą czerwone autobusy. Ostatnie promienie słońca błyszczą jeszcze wysoko na stosownym kapeluszu admirała Nelsona, ale na dole już zapadł chłodny zmrok i zapaliły się setki neonów. Wśród drzew okalających plac ptaki hałaśliwie układają się do snu. Wielka metropolia rozpoczyna swe wieczorne życie.

Polish Programmes. Maj 1955

### \*\*\* [STO OSIEMDZIESIĄTA...]

Sto osiemdziesiąta siódma doroczna wystawa Royal Academy otworzyła dzisiaj swoje podwoje ze zwykłym przepychem<sup>17</sup>. Na wernisażu można było obserwować niebywały tłum tak zwanego *high life*'u. Nurki, rajery, sobole, aksamity, cylindry – często wyciągnięte z naftaliny specjalnie na tę wielką okazję towarzyską. Przed gmachem zaś płynęła rzeka rolls royce'ów i cadillac'ów, rozbijając się jak o skałę o wysmukły cokół pomnika pierwszego prezesa Królewskiej Akademii, wielkiego malarza angielskiego z XVIII wieku Reynoldsa, który wdzięcznie wzniesioną ręką z pędzlem zdawał się regulować ruch pojazdów.

Wystawa obejmuje tysiąc czterysta czterdzieści jeden obrazów, rzeźb i rysunków, wśród których jest w tym roku znacznie większy procent niż dawniej dzieł tak zwanych młodych artystów – jakkolwiek zbyt rewolucyjne kierunki nie są reprezentowane.

Największą sensacją tegorocznej wystawy jest nowy portret królowej angielskiej Elżbiety II malowany przez włoskiego malarza Annigoniego. Jest to pierwszy portret królowej, który odznacza się ogromnym podobieństwem, ale również uwiecznia ten charakterystyczny dla niej wyraz skupionej powagi i słodczy, jaki maluje się na jej młodocianej twarzy podczas wszystkich okazji państwowych, podbijając sobie serca całego narodu. Portret został zamówiony przez starożytny Cech Rybiarzy<sup>18</sup>, w którego lokalu ma być umieszczony. Jest to obraz doskonale malowany i o wielkim nastroju. Annigoni jest malarzem, który uznaje tylko wielkich mistrzów przeszłości i jego obrazy odznaczają się znacznym wpływem włoskiego renesansu. Elżbieta II przedstawiona jest na tym portrecie w uroczystym płaszczu Orderu Podwiązki i jej postać dominuje nad rozległym pejzażem pełnym poetycznych fragmentów, małych rzeczulek, zarośli i pięknie narysowanych drzew na zboczach niskich wzgórz. Obraz oparty jest na harmonii kolorów niebieskich – ciemnego szafiru szaty i bladego błękitu nieba. Przeciwstawia się temu harmonia ciepłych zieleni i ugrów pejzażu.

Tak, jest to znakomity portret, dobrze skomponowany, bezbłędnie narysowany i technicznie doskonały. Ale nad całym tym dziełem unosi się atmosfera przeszłości. Obraz zdaje się nie należeć do obecnego stulecia. Jest to tak jakby ktoś napisał powieść na temat współczesny, używając języka archaicznego, i oddał ją dzisiejszemu czytelnikowi. Jednym słowem, obraz ten jest obcy współczesności zarówno pod względem techniki, jak i nastroju.

Powojenny realizm w sztuce przejawia wielką różnorodność form i odcieni. Jednym z najciekawszych angielskich malarzy symboliczno-realistycznych jest Edward Burra, którego wystawa odbywa się właśnie w Galerii Lefevre w Londynie<sup>19</sup>. Burra jest wizjonerem o skłonnościach fantastycznych typu Hieronima Boscha –

<sup>17</sup> Kwiecień–Maj 1955, Royal Academy of Arts, Londyn. „187<sup>th</sup> Exhibition, 1955”.

<sup>18</sup> Fishmongers' Company, czyli raczej Towarzystwo Sprzedawców Ryb.

<sup>19</sup> Kwiecień 1955, Fefevre Gallery, Londyn. „Edward John Burra: Exhibition of Paintings”.

wielkiego malarza flamandzkiego z początku XVI wieku. Podobieństwo powiększa jeszcze fakt, że środki, jakimi operuje Burra, są właściwie prymitywne i że upraszcza formy w swoich obrazach w sposób na pozór naiwny.

Ale w gruncie rzeczy Burra jest daleki od naiwności. Treścią jego obrazów są ludzkie sprawy i codzienne wydarzenia, którym nadaje niebywałą intensywność, tak że najwyklesze sceny z życia stają się w najwyższym stopniu niepokojące, a nawet monstrualne. Obrazy Burry robią wrażenie halucynacji pełnych przerażająco-konkretnych szczegółów, które urastają do znaczenia symbolu.

Chciałbym opisać tu choć jeden z obrazów Burry, aby lepiej dać pojęcie o rodzaju jego sztuki. Obraz nosi tytuł *W lokalu* i przedstawia kilka grup ludzi niezwracających na siebie żadnej uwagi. Na lewo widzimy mężczyzn pijących piwo z twarzami kamiennymi i oczyma zapatrzonymi w jeden punkt. W głębi wysmukły mężczyzna oparty o framugę drzwi spogląda na ulicę, gdzie tłum przechodniów mija się, ślepo zdążając w różnych kierunkach, a na środku obrazu jakaś młoda kobieta z oczyma szeroko otwartymi i twarzą, na której malują się wszystkie tragedie ludzkości, idzie w kierunku widza, mijając drugą, która na próżno usiłuje jej coś powiedzieć. Malowane to jest bardzo ostro z tym maniackim pedantyzmem, jaki znamionuje malarzy amatorów. Obraz ma koloryt celowo zjadliwy dla spotęgowania wrażenia tego pospolitego dramatu codzienności. Ale w innych obrazach Burra bierze rozbrat z codziennością i przedstawia makabryczne poczwary karnawałowe w jakimś dusznym nastroju, nieuchwytnym realizmie złego snu.

Nie ma wątpliwości, że Burra jest malarzem o niemałej wizji i znacznej sile ekspresji, jakkolwiek jego wizje mają często charakter bajki pozbawionej morału.

Round the Galleries no. 10. Kwiecień 1955



### \*\*\* [UPAŁY, JAKIE...]

Upały, jakie ostatnio panowały w Anglii, zbiegły się z zakończeniem wiosennego sezonu w galeriach sztuki i obecnie nastał okres letnich wystaw mieszanych, stanowiących przegląd tego, co działo się w sezonie. Wystawy te pod różnymi nazwami, takimi jak „Names to remember” (Nazwiska do zapamiętania), „Artists of fame and promise” (Malarze sławni i obiecujący), są urządzone regularnie co roku o tej porze i cieszą się wielkim powodzeniem, zwłaszcza u amatorów sztuki przyjeżdżających do Londynu z prowincji albo z krajów Brytyjskiej Wspólnoty Narodów<sup>20</sup>. Są to zawsze dobre i duże wystawy – niektóre, jak na przykład letnia wystawa w Galerii Redfern, obejmują setki obrazów, które pokazywane są kolejno, ponieważ wszystkich niepodobna od razu powiesić.

Jeśli idzie o galerie publiczne i muzea, to one także urządzają w tym letnim okresie różne selekcje swych zbiorów albo wystawy o charakterze edukacyjnym i specjalnym.

W Whitechapel Gallery możemy oglądać wielką wystawę amerykańskiego malarstwa prymitywnego, poczynając od roku 1670 do dni obecnych. Jest to uczta nie lada. Wszystko tu jest naiwne, wzruszające i niesłychanie szczere.

Malarstwo amatorskie istnieje na całym świecie, ale nigdzie nie stało się w tym stopniu wyrazem ducha narodu, co w Stanach Zjednoczonych. Tam, w kraju o mieszanej ludności napływowej, pozbawionej jednolitej tradycji plastycznej, wytworzył się w XVII i XVIII wieku typ malarstwa, który dotąd istnieje, malarstwa nieuczzonego, który by właściwie należało nazwać amerykańskim folklorem. Szkół malarskich nie było i nie było zawodowych malarzy. Kto chciał, próbował na własną rękę malować swoich przyjaciół czy ich żony i dzieci albo wydarzenia historyczne. Stąd najwcześniejszą formą w malarstwie amerykańskim jest portret. Później zaczęto także malować pejzaż rodzinny, ale zawsze były to rzeczy robione wyłącznie dla przyjemności, co widać od razu po tych rozkosznie naiwnych wizerunkach lub symbolicznych rajach, gdzie żyją w zgodzie ze sobą lwy i jagnięta – biali osadnicy i czerwoni Indianie.

Przeważnie są to oczywiście obrazy bez podpisu. Ta anonimowość istniała również w sztuce europejskiej, ale o sześćset lat wcześniej. Na tym wszakże kończy się analogia, bo malarz-rzemieślnik w Europie średniowiecznej był zawodowcem i należał do cechu wymagającego od swych członków znacznej umiejętności technicznej. Natomiast w Ameryce malowali ludzie, którzy mieli zupełnie inne zawody – jedni dla rozrywki, inni z wewnętrznej potrzeby zanotowania tego, co mieli przed oczyma – dla siebie, a nie na zamówienie. I ta tradycja utrzymuje się dotąd w dużej mierze. Jest dziś w Stanach Zjednoczonych wielu szanowanych malarzy amatorów, którzy

---

<sup>20</sup> Lipiec–Sierpień 1955, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Names to Remember”; Lipiec–Wrzesień, Leicester Galleries, Londyn. „Artists of fame and promise. Part I-II”; 3.06–3.07.1955, Whitechapel Gallery, Londyn. „American primitive art, 1670–1954: an exhibition of paintings and drawings organized by the Smithsonian Institution, Washington, for the United States Information Service in London”.

z malarstwa nie czerpią żadnych dochodów, ale są i inni, których skomercjonalizowane środowisko amerykańskie pchnęło po drodze do robienia pieniędzy. Spośród tych ostatnich najsłynniejszą jest dziewięćdziesięcioletnia w tej chwili Anna Mary Robertson, zwana *grandma* Moses, czyli babcia Moses. Jest to zupełnie prosta kobieta, która nagle w wieku lat siedemdziesięciu zaczęła malować, naklejając w tym celu papier na stół kuchenny – co zresztą nadal praktykuje, odrzucając tego rodzaju podejrzaną wynalazki jak sztaluga. Jej urocze, pełne sielskich szczegółów obrazki stanowiące z reguły wspomnienia młodości są główną atrakcją amerykańskiej wystawy odbywającej się obecnie w Londynie. Niektóre z nich przypominają flamandzkie pejzaże z małymi ludźmi, jak gdyby z obrazów Bruegla, i trudno zaiste zmieścić je w ramach dzisiejszej konwencji malarskiej.

Malarstwo amatorów ma wszędzie coś wspólnego ze sobą. Istnieje jak gdyby szkoła amatorska, która prawie nie zmienia swoich metod. Nie wynika to bynajmniej z tego, że jeden amator naśladowuje drugiego. Nie, jeżeli jest coś typowego dla malarza amatora, to właśnie to, że w ogóle nie interesuje się malarstwem, a w każdym razie nie jego stroną formalną i techniczną. Amator interesuje się wyłącznie przedmiotem, który chce namalować, i dlatego zawsze, wszędzie i w każdej epoce apoteozuje go niejako, wyeliminowuje ten przedmiot z całą bezwzględnością, wycinając go z otoczenia twardymi nożyczkami swojej metody, która nie bierze w ogóle pod uwagę estetycznego efektu, a jedynie służy do namalowania tego czy tamtego w sposób jak najwierniejszy. Trzeba tu bowiem podkreślić, że malarz amator zawsze pragnie, aby jego wizerunek był najbliższy natury. Jego ambicją jest zrobienie ścisłej kopii tego, co widzi, ale ponieważ właśnie brak mu doświadczenia artystycznego i znajomości rzemiosła malarskiego, jego obrazy są z reguły bardzo dalekie od naśladownictwa rzeczywistości – i to je ratuje.

Można by powiedzieć, że cały wdzięk malarstwa amatorskiego polega na tym, że amator nie umie poradzić sobie z tematem, który obrał, a zupełnie nie zdaje sobie sprawy z napotykanymi trudnościami. Ratują go niewinność ręki i artystyczna intuicja. Ale jeśli zawiedzie go intuicja albo kiedy nauczy się malarskich konwencji i sposobów, to brnie bez chwili wahania w najstraszniejszy banał i co gorsza – jest wtedy w siódmym niebie.

Amerykańscy malarze amatorzy są teraz bardzo modni. Dowodzi to w pewnym sensie zblazowania naszej epoki. Wokół niektórych z nich powstają w Stanach Zjednoczonych towarzystwa akcyjne, aby wyzyskać tę złotą żyłę. Jest to więc już *Grandma Moses Incorporated* i dobra babcia Moses fabrykuje coraz więcej obrazków, które naturalnie zaczęły już tracić swą dawną świeżość i naiwność. Dzisiaj już *grandma* Moses jest zawodowym amatorem – to koncepcja niestety coraz częściej pojawiająca się zarówno w sztuce, jak i w sporcie.

W każdym razie wystawa folkloru amerykańskiego otworzyła nam oczy na ogromny dział malarstwa niesłusznie lekceważony przez zawodowców – malarstwa, które w naszych czasach pogoni za oryginalnością za wszelką cenę, wnosi jak gdyby powiew świeżego powietrza i przypomina, że malarstwo może nie być skomplikowaną i trudną sztuką cyrkową, a przeciwnie – spokojnym wyrazem zachwytu nad prawdą rzeczy widzialnych i ujściem naturalnego instynktu twórczego człowieka.

### \*\*\* [W TYM ROKU...]

W tym roku Tate Gallery urządziła zbiorową wystawę obrazów Braque'a, która przyjechała z Edynburga, gdzie stanowiła jedną z najważniejszych atrakcji tamtejszego Festiwalu.

Jest to pierwsza wielka wystawa dzieł Braque'a w Londynie. Tłumy ludzi przesuwają się wzdłuż ścian, na których zawisło około dziewięćdziesięciu obrazów tego wielkiego malarza<sup>21</sup>.

Georges Braque urodził się w 1882 roku i pracował początkowo jako pomocnik u malarza pokojowego w Hawrze. W roku 1900 przenosi się do Paryża, gdzie zaczyna uczyć się na wieczorne rysunki, zarabując nadal rzemiosłem. Po czterech latach zaczyna samodzielnie malować. Ale te jego pierwsze obrazy, które możemy oglądać na obecnej wystawie, są zupełnie do Braque'a niepodobne i były najwidoczniej malowane pod wpływem impresjonistów. Około roku 1906 Braque ulega wpływom fowistów i maluje szereg obrazów, które na obecnej wystawie wprowadzają dość nieprzyjemny zgrzyt. Są równie pozbawione treści malarskiej jak ówczesne obrazy Friesza, z którym notabene Braque się przyjaźnił.

Idąc wzdłuż ścian wystawy, spotykamy następnie obrazy do złudzenia przypominające Picassa z okresu kubistycznego. Są tylko może nieco mocniejsze – głębsze w tonie i bardziej brązowe niż kubistyczne obrazy Picassa, które są zasadniczo szare i monochromiczne.

Bezpośrednio przed pierwszą wojną światową Braque robi także typowe dla tego okresu kolaże z kolorowych papierów, gazet i tektury, które w niczym nie są ani lepsze, ani gorsze od tego, co robili wówczas Picasso, Juan Gris czy Marcoussis.

Wojna i ciężka rana głowy przerywają malarstwo Braque'a na trzy lata i wtedy zachodzi w nim duża zmiana. Obrazy powojenne znajdujące się na tej wystawie to już prawdziwy Braque. Widać już w nich początek tej jego typowej wizji wywodzącej się niewątpliwie z kubizmu, ale własnej, pełnej i kolorowej.

Bo Braque jest przede wszystkim znakomitym kolorystą. Jego kolor jest tak związany z formą, że staje się nieunikniony. A forma niezmiernie bogata, pełna dekoracyjnych kompilacji jest tak zrośnięta z kolorem, że zdaje się niemożliwa w innej tonacji.

Kiedy dochodzimy do lat dwudziestych, widzimy już Braque'a w pełnym rozwoju. Z tego również okresu pochodzą jego wielkie kariatydy o barokowej, a jednocześnie monumentalnej sylwecie. Bogactwo form jest tam ujęte w żelazną dyscyplinę świadomego twórcy.

O ile lata od 1917 do 1920 były dla Braque'a okresem przemiany, w którym wypracował sobie środki humanizacji – jakby można powiedzieć – kubizmu, to obrazy jego w latach dwudziestych cechuje nowa wrażliwość na naturę i zmysłowe zainteresowanie jej pięknnością. W okresie tym Braque połączył dyscyplinę kubistycz-

<sup>21</sup> 28.09–11.11.1956, Tate Gallery, Londyn. „G. Braque: an exhibition of paintings / arranged by the Arts Council of Great Britain in association with the Edinburgh Festival Society”.

ną z wrażliwością zmysłową na przejawy świata widzialnego. Ale w latach trzydziestych następuje pewna zmiana i widać z ówczesnych jego obrazów, że Braque szuka rozwiązania w ogromnym uproszczeniu form, które już przestało być eksperymentowaniem i stało się stylem. Następuje cała seria jego klasycznych dzieł, gdzie wizja rzeczywistości jest tak zdecydowana i dojrzała, jak jest prosta i szlachetna. Kolor w tych obrazach jest traktowany lokalnie. Każdy kształt ściśle określony. Obraz jest zasadniczo płaski, a jednak wyraża pewną skróconą głębię. Coś jak płaskorzeźba kolorowa, która rozwiązuje kompozycję w płaszczyźnie, a równocześnie zawiera sugestię trzeciego wymiaru. Stoły z dzbanami, gitarami i gerydonami pełnymi owoców są widziane jak gdyby z góry, aby uniknąć natarczywej perspektywy, a równocześnie przedmioty na tych obrazach układają się w głąb, tak że zazębiają się między sobą w jakąś łamigłówkę o charakterze abstrakcyjnym.

Z lat trzydziestych pochodzą również mocne martwe natury malowane prawie wyłącznie w trzech kolorach: czarnym, brązowym i białym.

Dla mnie osobiście najwspanialsze obrazy namalował Braque podczas drugiej wojny światowej. W tym okresie zainteresował się malarskimi możliwościami przestrzeni. W roku 1942 powstaje kilka jego wnętrz z postaciami ludzkimi, które zresztą traktowane są jak martwa natura i spełniają tę samą kompozycyjną rolę, co przedtem dzbany i gitary. W tym okresie prace Braque'a stają się bardziej bezpośrednie i proste. Widać w nich nowe zainteresowanie tematami, które poprzednio nie wchodziły w jego pole widzenia. Należą tu przepiękne obrazy o niezmiernie wyszukanej harmonii, takie jak *La fenetre verte*, *La toilette devant la fenetre*, *La cuvette blau* i inne, w których widz czuje się prawie wciągnięty w przestrzeń pokoju o tajemniczej, bo nierealnej, perspektywie — pomiędzy miednice, mydła, szczotki i ręczniki.

Z okresu drugiej wojny światowej pochodzą także jego martwe natury, w których miejsce dawnych gitar i gerydonów zajmują utensylia kuchenne, patelnia, ryby na talerzu, chleb, ser i cebula. Wszystkie te obrazy mają w sobie atmosferę surowego smutku, która odbiega wyraźnie od radości życia wibrującej w jego pracach malowanych bezpośrednio przed wojną. Ale w tych obrazach Braque osiąga również najwięcej poezji i w gruncie rzeczy najbardziej zbliża się do natury. Są to obrazy, z których bije ciepło uczucia i zadumy. Największym natomiast intelektualnym wysiłkiem Braque'a jest seria obrazów zatytułowanych *Atelier, 1, 2, 3* itd., w których artysta przez ostatnie osiem lat dokonał szeregu najbardziej rewolucyjnych eksperymentów swojego życia. W nich to jego skomplikowana wizja stosunków zachodzących pomiędzy przedmiotem a przestrzenią osiąga nareszcie najpełniejszy i najbardziej malarski wyraz.

Obrazy te przedstawiają i — pomimo formalnej wiwisekcji dokonanej na malowanych przedmiotach — przypominają paryską pracownię Braque'a. Stanowią one skomplikowane, wielkie kompozycje, których tematem jest właściwie samo malarstwo praktykowane przez artystę w zaciszu jego pracowni. Innymi słowy, obrazy z serii *Ateliers* są niejako mikrokosmosem zawierającym w skondensowanej formie wszystkie elementy malarstwa Braque'a — i dlatego są dla niego najbardziej charakterystyczne.

Na wystawie Tate Gallery znajduje się również jeden z ostatnich obrazów Braque'a malowanych w tym roku. Jest to zaiste przedziwny obraz, w którym widać całkowicie nowe poszukiwania. Jest to duże płótno, na którym w środku, na gwałtownie niebieskim, grubo malowanym pustym tle widać potężną formę szaroczną, która przypomina ogromnego ptaka w locie. Jest to jak gdyby symboliczny wizerunek lotu i przestrzeni — i chociaż na pierwszy rzut oka można mu zarzucić pewną

plakatowość, to jednak lapidarność uproszczenia i gwałtowność malarskiej faktury jest tu na wskroś malarska, a nie graficzna.

Obraz stanowi jakiś nowy punkt wyjścia w malarstwie Braque'a i zapowiada głęboką zmianę stylistyczną, która dowodzi zupełnego zerwania z metodą postkubistyczną.

Tak czy inaczej, wystawa w Tate Gallery stanowi niezwykle przeżycie i potwierdza reputację Braque'a jako jednego z czołowych mistrzów nowoczesnej sztuki europejskiej.

Round the Galleries no. 25. 1956

### \*\*\* [ARTYSTYCZNY LONDYN...]

Artystyczny Londyn żyje obecnie pod znakiem sztuki amerykańskiej. Choć w rzeźbie niepłodni, Amerykanie okazali się ambitnymi nowatorami w malarstwie. Wpływ emocjonalnej abstrakcji amerykańskiej na sztukę angielską jest bardzo duży zwłaszcza od czasu wielkiej amerykańskiej wystawy w Londynie, o której mówiliśmy w swoim czasie obszernie<sup>22</sup>. Ogromna większość malarzy angielskich po raz pierwszy zapoznała się wówczas z oryginałami prac takich malarzy, jak: Jackson Pollock, de Kooning, Mark Rothko i inni. I nie minęło wiele miesięcy, a liczne rzesze młodszych malarzy angielskich zaczęły wzorować się na Ameryce. Dotychczas Paryż był mekką, choć nigdy przemożnego wpływu na Londyn nie wywierał, ponieważ angielscy malarze młodego pokolenia uczyli się również o od własnych koryfeuszów.

Od czasu wystawy amerykańskiej wszystko się zmieniło. W londyńskich galeriach pojawiły się obrazy równie dalekie od realizmu, jak i od klasycznego abstrakcjonizmu. W tej chwili w znanej galerii Redferna w Londynie odbywa się właśnie wielka wystawa pod nazwą „Malarstwo metawizualne, tasyzm i abstrakcja”<sup>23</sup>.

Opisanie obrazów, które wiszą na tej wystawie, jest zadaniem bardzo trudnym. Powstały one z ducha modnego obecnie irracjonalizmu i stanowią rzekomo podświadome manifestacje samej funkcji malowania. Przypadkowe formy, które widzimy na tych obrazach, uważane są w pewnych kołach za rewelację jakiegoś nowego doznania. Faktem jest, że nowe malarstwo będące w wyraźnej opozycji do niezniszczalnych wartości kartezjuszowskiej logiki oraz tradycji sztuki europejskiej zawdzięcza swoje istnienie raczej teoriom Freuda i Bergsona. Ogromne płótna, pełne chaotycznie rzucanych i bezkształtnych plam koloru wydają mi się prowadzić w ślepią ulicę, ale muszę stwierdzić, że są one dowodem przełamania tradycyjnych konwencji w malarstwie w stopniu o wiele większym niż uczyniła to rewolucja kubistyczna na początku naszego stulecia.

Ale podczas gdy kubizm podkreślał racjonalność ataku twórczego, nasza epoka pesymizmu i automatyzmu szuka wyjścia na drodze apoteozy ślepej intuicji i robi fetysz z podświadomości.

W galerii Instytutu Sztuk Współczesnych wystawia inny „instyktowiec”, słynny postakcjonista Karel Appel, o którym mówiliśmy niedawno z okazji wystawy amerykańskich malarzy mieszkających w Paryżu<sup>24</sup>.

Postakcjonści wprowadzili do tak zwanego *action painting* wymyślonego w Ameryce – które było zasadniczo płaskie i dekoracyjne – pewne elementy ekspresji, głębokości i światła. Czołowym przedstawicielem tego abstrakcyjnego eks-

---

<sup>22</sup> 5.01-12.02.1956, Tate Gallery, Londyn. „Modern art in the United States: a selection from the collections of the Museum of Modern Art, New York”.

<sup>23</sup> 4.04-4.05.1957, Redfern Gallery, Londyn. „Metavisual, tachiste, abstract: painting in England to-day”.

<sup>24</sup> 5.04-4.05.1957, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Karel Appel: paintings”.

presjonizmu jest właśnie w tej chwili Appel. Jego obrazy są jak gdyby kontynuacją końcowej fazy van Gogha w świecie, do którego van Gogh dążył, ale którego nie zdołał osiągnąć – świecie bezprzedmiotowej ekspresji.

Appel ładuje na swoje płótna całe tony farby już nie prosto z tuby jak van Gogh, ale prosto z kubła i robi z niej jakieś zaciekle wiry o niesamowitej gwałtowności i bezkształtne symbole o niewiadomej treści. Jego obrazy na tej wystawie odznaczają się niezwykle intensywnym kolorem, który idzie w parze z furią techniki i faktury.

Żeby dopełnić obrazu, trzeba pójść do Gallery One, gdzie właśnie wystawia włoski spadkobierca szkoły metafizycznej, przedstawiciel tego, co nazywamy art brut, Enrico Baj.

Baj nie może dorównywać Appelowi... w furii kładzenia farby, ale trzeba przyznać, że niedaleko pozostaje w tyle, a za to używa innych materiałów, takich jak powlekane w obrazy grube kawały kolorowego szkła i namoczone w farbie szmaty.

Enrico Baj, który urodził się w Mediolanie w roku 1924, znany jest również z tego, że od lat prowadzi proces z Salvadorem Dalím o to, kto pierwszy wymyślił termin „malarstwo nuklearne”, którym Baj określa swoją sztukę. Faktem jest, że czterdzieści trzy lata po pierwszym manifeście futurystycznym ukazał się w roku 1952 w Rzymie zredagowany przez Enrico Baja *Manifest malarstwa nuklearnego*, który dał początek kierunkowi o tej samej nazwie, uprawianemu teraz nie tylko we Włoszech, ale i w Japonii, Meksyku, Belgii i krajach skandynawskich. Dlaczego malarstwo nuklearne? – trudno zgadnąć. W każdym razie obrazy Baja na obecnej wystawie odznaczają się wielkim dynamizmem, stanowią kombinację surrealizmu, taszycyzmu, automatyzmu i niezliczonych innych „izmów”, które Baj zniszczył – jak powiadają – w atomowej eksplozji swego temperamentu artystycznego.

Inny fenomenalny Włoch, który wystawia w tej chwili w Anglii, to Gio Ponti. Wystawa odbywa się w jednym z najelegantszych i najdroższych domów handlowych w Londynie, Liberty, i obejmuje obrazy, makiety architektoniczne, meble srebro, ceramikę i dywany projektowane przez Gio Pontiego.

Wobec wielkiego zainteresowania wzornictwem wystawa cieszy się dużą frekwencją. Ponti ma tak kolosalny zasięg zainteresowań, że można by go nazwać artystą renesansowym. Interesuje go wszystko: począwszy od wyposażenia łazienek, a skończywszy na konstrukcjach żelbetonowych. Jego dywany z różnych odcieni cielejącej skóry, jego sztucce i ceramika – wszystko to nacechowane jest ogromnym poczuciem funkcjonalności i wykwintną elegancją, typową dla włoskich plastyków użytkowych.

Ale co dziwniejsze, obrazy Pontiego są bardzo dobre. Są one kombinacją postkubistycznej formy o dużym wycuciu koloru z emocjonalnym ładunkiem włoskiego surrealizmu. W sumie stanowią doskonałą dekorację wnętrza.

Ponti współpracuje z fachowymi rzemieślnikami w różnych dziedzinach, którzy często wykonują jego projekty. Wystawa dowodzi, że nawet dzisiaj artysta może nie być odcięty od społeczeństwa. Że może być potrzebny na co dzień i wywierać bezpośredni wpływ na produkcję rzeczy w najwyższym stopniu użytkowych, nadając im pociągające formy i odważnie rozwiązując sprawę zastosowania nowych materiałów.

Całkowite przeciwieństwo do tej pogodnej sztuki stanowi malarstwo angielskiego plastyka Francisca Bacona, który dał się poznać światu na Biennale w Wenecji. Wystawa Bacona w Hanover Gallery zdaje się potwierdzać opinię, że ten malarz, który tak bardzo zaważył na sztuce angielskiej ostatniego dziesięciolecia, wyczerpał

już swoje możliwości<sup>25</sup>. Obecna wystawa zawiera między innymi cały szereg wersji znanego obrazu van Gogha *Droga do Tarascon*. Francis Bacon, wzięwszy sobie za temat ten obraz, przerabia go na różne sposoby i torturuje centralną postać van Gogha, który w jego obrazach zatrzymuje się przerażony czy ogląda za siebie w sposób wywołujący w żyłach dreszcze. Jest to, tak jak wtedy, kiedy Bacon interpretował papieża Innocentego X Velázquez, cudzą wizję, dla własnych celów. Te dziwne interpretacje van Gogha, malowane ogromnymi chłaśnięciami farby, nie wnoszą nic nowego do znanej już ponurej i niesamowitej sztuki Bacona. Jego malarstwo jest w najwyższym stopniu denerwujące. Jego wielkie, czarne płótna, na których w środku widać jakiś niewyraźny szczegół realistyczny, jak gdyby wzięty z zamazanej fotografii prasowej, wydrukowanej na złym papierze i dręczącej przez swoje nieudomowienia można właściwie nazwać manifestacją antysztuki czy antymalarstwa. Nie wiadomo wszakże, na czym polega ich niesamowity realizm. Prawdopodobnie wizja Bacona jest raczej literacka i ona to przemawia do wyobraźni widza, który na jego obrazach, tak jak w ciemnym pokoju, domyśla się różnych przeraźliwych rzeczy. Na niektórych jego płótnach widać jakieś odpychające, zamglone twarze z otwartymi jak gdyby w krzyku ustami. Na innych widzimy jak gdyby zakrwawione zwierzęta albo nagich ludzi przykucniętych w ciemności za szarymi zasłonami. Koloryt tych obrazów jest przeważnie celowo antyestetyczny: obrazy te nie mają sprawiać przyjemności, a przeciwnie – przerażać. Przyszłość pokaże, czy tego rodzaju antysztuka zdoła przetrwać obecną modę i wzbogacić malarstwo europejskie o jakieś trwałe wartości.

Round the Galleries no. 28. Kwiecień 1957

---

<sup>25</sup> 21.03–27.04.1957, Hanover Gallery, Londyn. „Francis Bacon”.



### \*\*\* [LONDYN PEŁEN...]

Londyn pełen jest w tym miesiącu pierwszorzędnych wystaw malarstwa i rzeźby. Ścierają się przy tym coraz wyraźniej dwa kierunki – realizm i abstrakcja, chociaż najlepsze rzeczy nie należą właściwie ani do jednej, ani do drugiej kategorii, a raczej zrodziły się z zadumy nad naturą i z chęci przetłumaczenia jej na język plastyczny. Taki zresztą jest przecież główny nurt europejskiego malarstwa od wieków i moim zdaniem tylko ta droga prowadzi do celu, to znaczy do rozszerzenia naszych horyzontów pojmowania rzeczywistości i pogłębiania naszej koncepcji człowieka i świata.

W każdym razie różnorodność założeń artystycznych i filozoficznych w dzisiejszej sztuce jest tak wielka, że można prawie mówić o różnych sztukach plastycznych, które niewiele mają ze sobą wspólnego.

Tak jak w muzyce, gdzie to, co Francuzi nazywają *musique concrete* i muzyką elektroniczną, nie ma zasadniczo wiele wspólnego z tym, co dotychczas znaliśmy w Europie pod nazwą sztuki muzycznej – tak samo w plastyce mamy dziś do czynienia z twórcami, które tylko o tyle mogą być zaliczone do sztuki malarskiej, że są zrobione z farby i płótna, chociaż i te materiały często są zastępowane innymi.

Takie na przykład są eksponaty w Marlborough Gallery, gdzie odbywa się wielka wystawa włoska zatytułowana „Pomiędzy przestrzenią a ziemią”<sup>26</sup>. Jest to wystawa grupy plastyków, którzy reprezentują kierunek znany we Włoszech pod nazwą *spazialismo*, czyli – jak byśmy mogli powiedzieć po polsku – „przestrzenizmu”.

Podobnie jak kiedyś, futuryści – ci nowi włoscy bojownicy współczesności – ogłosili szereg manifestów, z których warto przytoczyć kilka zdań: „Pragniemy wrazić przestrzeń dynamiczną – zarówno mikrokosmiczną, jak i astronomiczną, ujawnioną przez nowoczesną naukę. W tym celu możemy się posługiwać konwencjami i symbolami przeszłości. Musimy porzucić miasta i wyrwać się z poczwerek naszych fizycznych limitacji; musimy popatrzeć na naszą ziemię z góry, jak gdyby z pocisku raketowego” itd.

Oczywiście z takim programem nie można polemizować, bo po prostu nie jest to program malarski. Jest to propaganda przestworzy i większość obrazów na tej wystawie ma na celu wywołanie złudzenia bezmiernej przestrzeni, której elementy, co gorsza, nie opierają się na obserwacji tylko na wyobraźni. Obrazy właściwie są tu tylko kompromisem, bo ich autorzy w swoim manifeście wyrażają pragnienie przekroczenia granic sztuki i z pomocą nowoczesnej techniki rzucenia – już nie na płótno, ale na same niebiosa – nowych form plastycznych, które – jak mówią – byłyby „świetliste jak tęcza i sztuczne jak neonowe szyldy”.

W swoich obrazach olejnych włoscy „przestrzeniowcy” odrzucają wszelkie pozory zarówno geometrycznej abstrakcji, jak i malują jakieś kolorowe plamy o ko-

---

<sup>26</sup> (?) Kwiecień–Maj 1957, Marlborough Fine Art, Londyn. „Between Space & Earth: trends in modern Italian art”; Czerwiec–Lipiec 1957, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Sam Francis: oil paintings and watercolours”; Maj–Czerwiec 1957, Hanover Gallery, Londyn. „Reg Butler: exhibition of sculpture”; 30.04–25.05, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Bernard Buffet: recent paintings”.

smicznych asocjacjach, z których — ponieważ są to Włosi — budują nieraz bardzo smaczne kompozycje o charakterze jak gdyby nowego pejzażu bez horyzontu — pejzażu nieznanych planet widzianych z zawrotnej wysokości.

Zupełni inny rodzaj abstrakcji, bo płaski i bezprzestrzenny, uprawia słynny amerykański taszysta Sam Francis, którego wystawa odbywa się właśnie w galerii Gimpel Fils. Jest rzeczą ciekawą, że jego abstrakcyjne plamy mają wyraźny charakter impresjonistyczny. Są to kleksy cienkiej jak akwarela farby, spływające często po płótnie w sposób zupełnie przypadkowy, ale zwykle tworzące jakieś zabawne efekty dwuwymiarowe o bardzo żywych kolorach — tak jak gdyby powiększony do absurdalnych rozmiarów kawałek płótna jakiegoś francuskiego pointylisty z końca ubiegłego stulecia.

W Hanover Gallery jest w tej chwili ciekawa wystawa angielskiego rzeźbiarza młodszego pokolenia, Rega Butlera. Butler zdążył już wyrobić sobie w Anglii duże nazwisko, zwłaszcza od czasu wygrania przez niego konkursu na projekt pomnika nieznanego więźnia politycznego, który notabene nigdy nie został zrealizowany.

Obecnie Reg Butler wystawia szereg aktów kobiecych — niewątpliwie pozostających pod wpływem największego rzeźbiarza włoskiego Marino Mariniego. Ale jego rzeźby stoją jak gdyby na rozdrożu prymitywnego formalizmu i nowego realizmu, który wyraża udrękę naszych czasów. Stąd wszystkie odznaczają się pewnym wewnętrznym napięciem i są mieszaniną zmysłowości i obserwacji natury z czymś hieratycznym i uniwersalnym, co spotyka się tylko w rzeźbie archaicznej. Zwłaszcza tę ostatnią przywodzi na myśl falliczne traktowanie przez Butlera form wzniesionych głów i torsów, które walczą o lepsze z przesadnymi okrągłościami ud i bioder. Niewątpliwie jest to rzeźba o dużej witalności, ale wydaje się, że Butler przeżywa teraz jakiś ważny przełom prowadzący być może do pełniejszego sprecyzowania własnego stylu.

W eleganckiej galerii Tootha można natomiast oglądać nowe obrazy malarza, który właśnie na precyzji i odrębności swojego stylu zrobił kolosalną karierę, pomimo że ma dopiero lat dwadzieścia osiem. Mam tu na myśli fenomenalnego Francuza, który stał się symbolem powojennego pesymizmu i sztandarowym przedstawicielem obozu antyabstrakcyjnego, Bernarda Buffeta.

Bernard Buffet jest w malarstwie odpowiednikiem Jean-Paula Sartre'a. Jego obrazy cechuje zarówno przygnębiająca atmosfera egzystencjalizmu, jak i wybitnie dobry smak paryski. Jest teraz moda na Buffeta. Chłopak maluje przeciętnie dwa obrazy dziennie i wszystkie zabierają mu z rąk marszandzi, zanim jeszcze wyschnie na nich farba. Buffet, którego sztuka zrodziła się z autentycznego przygnębienia, nędzy, został w przeciagu bardzo krótkiego czasu bogatym człowiekiem, który ma samochody, dom w Paryżu i Château na wsi. Jest bardzo przystojny i ma ogromne powodzenie. Pomimo to Buffet musi dalej malować rozpaczliwie przygnębiające obrazy, choć zapewne nieszczęśliwy już się nie czuje — bo tak chcą marszandzi i tego wymaga rynek.

Rezultat jest taki, że obrazy Buffeta są teraz coraz bardziej rutyniarskie i brakuje im tego głębokiego przeżycia, które wyczuwamy w jego pracach sprzed kilku lat. Ale pomimo to Buffet pozostaje bardzo dobrym malarzem. Jego obrazy na obecnej wystawie to przeważnie ponure martwe natury rysowane czarną kreską i szare pejzaże o wielkiej precyzji i zrozumieniu kolorów. Jego bolesne postacie ludzkie — zawsze wydłużone i znakomicie uproszczone — oraz tragiczne wazony z czarnymi kwiatami dopełniają tej wystawy, gdzie wielka wiedza malarska i ogromne zdolności do syntezy zostały zaprzęgnięte do wyrażania nastroju beznadziejności, rezygnacji i udręki. Na czym polega malarstwo Buffeta?

Przede wszystkim na krańcowej oszczędności kolorów i bogactwie fakturalnym. Każdy dobry malarz wie, że droga do monumentalności prowadzi przez ograniczenie środków, ale niektóre obrazy Buffeta są właściwie monochromiczne, chociaż trzeba przyznać, że bogactwo jego skali od czarnego do białego jest tak wielkie, że się prawie tego nie zauważa. Poza tym w obecnym okresie swej twórczości Bernard Buffet posługuje się czarną kreską, która stanowi nie tylko kontur wszystkich form na obrazach, ale także jest sposobem wzbogacania powierzchni. Niektóre płaszczyzny kolorowe w jego obrazach są zakreskowane na czarno albo po prostu podrapane. Nierzadko białe obrusy w jego martwych naturach są wykończone ołówkiem w mokrej farbie. Innym sposobem Buffeta jest czarny laserunek na gwałtownym, często na przykład cytrynowożółtym lub cynobrowym, podkładzie. Charakterystyczna poza tym dla Buffeta jest skłonność form ostrych, twardych i spiczastych. Jest to jak gdyby jakiś współczesny gotyk – ziemski i realistyczny, a zarazem symboliczny, bo szukający uogólnień i prawdy o naszej epoce.

Sztuka jest moim zdaniem jedyną z dróg poszukiwania prawdy, metodą poznania. Fenomenalne powodzenie Buffeta, który pierwsze swoje samodzielne kroki stawiał już po drugiej wojnie światowej, w epoce rozczarowania i goryczy, należy – jak sądzę – przypisać nie tylko machinacjom marszandów i nie tylko jego niewątpliwemu talentowi do formułowania własnego stylu, ale także temu, że Bernard Buffet utrafił w jakieś źródło prawdy plastycznej o świecie. Każda epoka ma właściwy sobie realizm. Epigoni i akademicy posiłkujący się formami epok poprzednich zostaną zapomniani w historii sztuki. Pozostaną ci, którzy w swojej epoce potrafili zobaczyć naturę na nowo – którzy zrozumieli jej mechanizm oraz jej monumentalną prostotę i znaleźli sposób nadania plastycznego wyrazu swemu odkryciu rzeczywistości. Może się myłę, ale wydaje mi się, że tylko ci naprawdę pogłębiają nasze zrozumienie świata i samych siebie.

Artyści tacy jak Buffet nie interesują się tym, co piękne w znaczeniu popularnym – starają się wniknąć w psychologiczną treść swoich czasów – a może nawet nie starają się wcale, tylko po prostu są ich najlepszymi wyrazicielami. Bernard Buffet mówi nam jak gdyby w swoich obrazach: „Popatrzcie, natura jest aż tak prosta... i aż tak przerażająca”.

Kiedy się po tej wystawie odwiedza nowy doroczny salon Royal Academy, naprawdę trudno zapanować nad uczuciem niecierpliwości. Po co tyle obrazów, które nie mają nic do powiedzenia. Ale trzeba przyznać, że w tym roku Royal Academy zrobiła znowu duży wysiłek w kierunku kompromisu z rzeczywistością. Aż dwie sale poświęcono tak zwanym młodym, wśród których jest wielu utalentowanych malarzy należących zarówno do grupy tak zwanych neorealistów, jak i do obozu abstrakcyjnego. Ale zanim ci malarze zdołają zdobyć cytadelę banału i epigonizmu upłynie wiele wody i oni sami wraz z ich obrazami staną się już zabytkiem historycznym.

Round the Galleries no. 29. Maj 1957

### \*\*\* [WŚRÓD WIELU...]

Wśród wielu ciekawych wystaw odbywających się w tej chwili w Londynie na pierwszym miejscu musimy omówić wielką kolekcję dzieł Claude'a Moneta wystawianą w Tate Gallery<sup>27</sup>. Zdawałoby się, że malarstwo tego najbardziej typowego z francuskich impresjonistów zostało już dawno zaszeregowane, omówione, sklasyfikowane ostatecznie i że nic więcej nie ma do powiedzenia na temat dzieła Moneta. Należał on do tych, którzy w latach siedemdziesiątych XIX stulecia dokonali rewolucji impresjonistycznej w malarstwie. Sama nazwa „impresjonizm”, ukuta przez krytykę, była w owym czasie ironiczna i powstała od obrazu Moneta zatytułowanego *Impression*, czyli wrażenie.

Ale Claude Monet żył prawie dziewięćdziesiąt lat, przebywając długą drogę impresjonizmu naturalistycznego, od którego zaczął, do postimpresjonizmu, w którym wyraża się nie tylko jego oko, to jest poszukiwania atmosferycznych wrażeń kolorystycznych, ale również jego indywidualność jako artysty, który doszedł pod koniec swego życia do niezwykłej syntezy, porywając się na rzeczy, które prawie nie były do malowania. Na ogół do niedawna nie ceniono tego ostatniego okresu w malarstwie Moneta, uważając, że stary impresjonista pod koniec życia trochę w piętę gonął. W tym to okresie Claude Monet uporczywie malował wielkie płótniska o dziwnej na owe czasy tematyce. Powtarza się w jego obrazach wycinek stawu, na którym pływają lilie wodne oraz gwałtownie i grubo malowany motyw mostku przerzuczonego wśród gęstych zarośli nad zieloną wodą. Otóż te obrazy są dzisiaj rewelacyjne, ponieważ w nich to sędziwy artysta ni mniej, ni więcej tylko zbliża się do abstrakcji. Co prawda można jeszcze odczytać na tych obrazach pewne elementy znaczeniowe, ale jestem przekonany, że taki obraz Moneta, powieszony bokiem, albo do góry nogami, mógłby uchodzić z łatwością za dzisiejszy obraz taszystowski. Masy farby, ślady uderzeń pędzla w różnych kierunkach, wielka różnorodność faktury, całkowity zanik horyzontu, pionu czy poziomu, sama żywa materia malarska drgająca światłem, właściwie bezprzedmiotowa – wszystko to znamy z dzisiejszego malarstwa tak zwanych młodych awangardystów w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku.

Dlatego właśnie wystawa Moneta wywołała tak niezwykle wprost zainteresowanie wśród malarzy. Niektóre partie obrazów Moneta – gdyby je powiększyć do monstrualnych rozmiarów według obecnej mody – byłyby zupełnie kompletnymi obrazami abstrakcyjnymi. Przed płótnami Moneta w Tate Gallery widzi się często młodych przedstawicieli bohemy obojga płci, którzy odkrywają ze zdumieniem fakt, że Monet robił to samo pięćdziesiąt lat temu, co oni teraz uważają za wynalazek.

Osobiście nie odpowiada mi ani taszyzm, ani późny Monet i to z tych samych powodów. Jedno i drugie jest sprowadzeniem malarstwa do zagadnień czystej este-

---

<sup>27</sup> Wrzesień–Listopad 1957, Tate Gallery, Londyn. „Claude Monet: an exhibition of paintings – arranged by the Arts Council of Great Britain in association with the Edinburgh Festival Society”; 17.10–15.11.1957, Beaux Arts Gallery, Londyn. „Jack Smith”; Listopad 1957, Zwemmer Gallery, Londyn. „Coker exhibition”; Październik–Listopad 1957, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Kenneth Armitage: exhibition of recent sculpture”.

tyki tak czy inaczej rozumianej. Pojęcia estetyczne zmieniają się w historii zbyt często tak jak mody. Trwale są natomiast ludzkie namiętności i poszukiwanie przez artystę prawdy o człowieku i otaczającym go świecie. Monet nie szukał architektury postaci ludzkiej jak Gauguin czy architektury przestrzeni jak Cézanne; szukał wyłącznie tylko sposobu przetłumaczenia światła na kolor. Z czasem przedmioty, które malował, zatraciły swoją identyczność – stały się pretekstem tak jak później u Bonnard – do namalowania światła. Stąd był już tylko krok do absolutnej abstrakcji. Krok ten zrobili inni w pół wieku później, ale trudno nie widzieć, że to, co dzisiaj nazywa się taszczem, jest bardzo blisko spokrewnione ze schyłkową fazą impresjonizmu, tak niedawno jeszcze odrzucanego z pogardą przez awangardę europejską idącą śladami Picassa, Matisse'a i Braque'a. Czyżby koło odwróciło się o trzysta sześćdziesiąt stopni?

Zupełnie podobny w zasadzie rodzaj abstrakcji możemy oglądać na ambitnej wystawie w galerii Tootha zatytułowanej „Nowe tendencje w malarstwie”. Jest to kolekcja prac kilku malarzy, których nazwiska stały się ostatnio głośne w zachodniej Europie i północnej Ameryce. Na pierwsze miejsce wybija się Holender zamieszkały stale w Paryżu, Karel Appel, o którym mówiłem już przy innej okazji. Appel „wali” na płótno całe tony farby, „buduje” niejako swój obraz. Temat zwykle istnieje, co można wywnioskować z tytułu, ale jest niezrozumiały, rozmalowany w zawrotny jakiś wir kolorów. Są to zresztą bardzo malarskie efekty i mieszczą się znakomicie w tradycji sztuki europejskiej, czego nie można powiedzieć o dwóch innych wybitnych uczestnikach tej wystawy, a mianowicie o Kanadyjczyku Jean-Paul Riopelle i Amerykance Paulu Jenkinsie.

Amerykanie i Kanadyjczycy zerwali zupełnie z tradycją europejską i ich obrazy wychodzą dzisiaj często poza granice tego, co dotąd nazywało się malarstwem. Riopelle buduje ogromną szpachlę jakąś łamigłówkę prostokątnych form, wypukłych od nadmiaru farby, a Jenkins pokrywa ogromne płótna cienką płynną warstwą gwałtownego koloru, w którym widać liczne zacieki i zalewy. Czasem wygląda to jak mapa jakiejś nieznannej kosmicznej okolicy widzianej z lotu ptaka. Mgławicowe czy amebowe elementy przenikają się na tych obrazach w podobny sposób jak na introligatorskich papierach używanych w XIX wieku do oklejania wewnętrznej strony okładki. Tylko wtedy nikt tego nie robił w tej ogromnej skali i nie wieszał na ścianie. Czasami jego obrazy przypominają rozdeptany owoc albo plazmę oglądaną pod mikroskopem.

Pozostali uczestnicy wystawy również odznaczają się tendencją do odrzucania wszystkiego, co kiedyś było tematem malarskim. Każdy z nich szuka jakichś nowych sensacji, często wzrokowych. Anglik Stubbing pokrywa swe płótna drobnymi plamkami różnych kolorów, które nie są obce temu, co robili kiedyś puentyliści, tacy jak na przykład Signac, z tą różnicą, że obecnie plamki te nie mają niczego wyobrazić i są czystą kombinacją estetyczną.

Ale ten impresjonistyczny abstrakcjonizm nie jest jedyne, jaki można oglądać w Londynie. W Galerii Beaux Arts wystawia właśnie Jack Smith, młody malarz angielski, który zdobył sobie nazwisko jako czołowy przedstawiciel tak zwanego neo-realizmu. Malował dotąd tematy takie jak zlewy kuchenne, stoły zavalone naczyniem, rachityczne dzieci i susząca się na podwórkach bielizna. Czasami zdobywał się na naprawdę mocne i przekonujące ujęcia ludzi i przedmiotów. Na swej obecnej wystawie jednak Jack Smith ukazał się w nowej szacie abstrakcjonisty ekspresjonistycznego. Jest to dziwne przeobrażenie, ponieważ nastąpiło niejako z dnia na dzień.

Celem uabstrakcjonizowania swego dotychczasowego malarstwa Jack Smith wprowadza element światła, który niejako narzuca na swoje dawne tematy, aby

je „odrealistycznić”. A więc zamiast dawnej „martwej natury” mamy obraz zatytułowany *Fale światła przechodzące przez martwą naturę*. Zamiast dawnych „butelek” mamy obraz pod tytułem *Światło przesuwające się po cylindrycznych obiektach*. Zamiast pejzażu mamy *Obiekty oświetlone słońcem* itd., itd. Przykreść polega na tym, że jest to sztuczny kompromis, z którego Jack Smith musi powrócić albo do swego dawnego ekspresjonizmu naturalistycznego, albo przejść do całkowitej abstrakcji, którą zawodowi abstrakcyjniści robią o wiele lepiej i w sposób bez porównania znacznie bardziej interesujący pod względem technicznym.

Obecne obrazy Jack Smitha są zasadniczo ciemne z przeraźliwie jasnymi plamami w środku. Ciekawe będzie obserwować, w jaki sposób rozwinie się dalej ten niewątpliwie zdolny malarz, który przeskoczył z neorealizmu do abstrakcji.

Jego ideologiczny towarzysz z wcześniejszego okresu, Peter Coker, wystawia równocześnie w Galerii Zwemmera. Pozostał on przy wielkich, szeroko kładzionych formach realistycznych i grubej fakturze, którą operuje z niezwykłą jak na swój młody wiek umiejętnością. Coker jest pochłonięty sprawą malarskiej interpretacji natury i pod tym względem tkwi mocno w tradycji o wiele żywszej zasadniczo we Francji niż w Anglii — tradycji, która musi się utrzymać, dopóki człowiek interesuje się swym otoczeniem i pragnie zgłębić jego plastyczne oblicze.

W Galerii Gimpel Fils mamy teraz wystawę niezmiernie zdolnego młodego rzeźbiarza nazwiskiem Kenneth Armitage. Należy on do licznej plejady rzeźbiarzy angielskich, którzy zabłysnęli po wojnie. Jego przyjaciel Lynn Chadwick dał się poznać światu na ostatnim Biennale w Wenecji. Armitage będzie reprezentował Anglię na następnym Biennale i dlatego warto zapoznać się już dziś z jego nazwiskiem. Chociaż należy on do szkoły angielskiej — tak bardzo żywej obecnie i płodnej w zakresie rzeźby — to jednak jego prace mają jakieś cechy śródziemnomorskie. Kiedy ogląda się jego wydłużone i cienkonogie postacie, przypominają się brązy sardyńskie. Kiedy indziej, zwłaszcza jeśli idzie o bogatą podkolorowaną czasem fakturę, widać w rzeźbach Armitage’a wpływ Marino Mariniego i innych współczesnych rzeźbiarzy włoskich. Brak w nich surowego intelektualizmu Henry’ego Moore’a i kanciąstego niepokoju Lynna Chadwicka — jest natomiast konsekwentne poszukiwanie mechanizmu ludzkiego ciała. Jest to tym ciekawsze, że często są to rzeźby grupowe, przy czym kilka figur traktowanych jest jako jedna całość — coś jak gdyby ludzie pod wspólną powłoką czy peleryną, z której sterczą kończyny. Grupy te odznaczają się wielką ekspresją i zrozumieniem bryły. Traktowanie postaci ludzkiej w sposób zbiorowy, a nie indywidualny jest ciekawym problemem rzeźbiarskim, problemem, który Kenneth Armitage rozwiązuje z wielką wrażliwością. Jego grupy nie przestają być niezmiernie ludzkie, pomimo że zaspakajają abstrakcyjne potrzeby estetyczne. Jest to użycie postaci ludzkiej dla celów czystej rzeźby, która zaspakaja optycznie na długo, zanim zrozumie się, co ta rzeźba oznacza.

Round the Galleries no. 31. Październik 1957

### \*\*\* [WE WSZYSTKICH...]

We wszystkich galeriach Londynu mamy teraz wystawy mieszane, urządzone co roku w okresie Świąt Bożego Narodzenia z myślą o średnim i małym nabywcy. Rezultaty nie są imponujące, choć jest to doskonały przegląd tego, co się dzieje, i oczywiście można na tych wystawach znaleźć tu i ówdzie bardzo dobre obrazy po niewielkich cenach. Zasadą tych wystaw świątecznych w galeriach handlowych na Bond Street jest taniość, a zatem dostępność eksponatów.

Natomiast w Tate Gallery zakończyła się właśnie retrospektywna wystawa wielkiego malarza belgijskiego Permeke'a, o którym chciałem obszerniej pomówić<sup>28</sup>.

Constant Permeke nigdy prawie nie opuszczał swojej rodzinnej Belgii, a nawet małej miejscowości Jabbeke koło Brugge, gdzie stale mieszkał w domu, który sam sobie zbudował i w którym u szczytu swych sił męskich zmarł nagłą śmiercią w roku 1952. To jego całkowite związanie z ziemią rodzinną sprawiło z jednej strony, że Permeke jest stosunkowo mało znany poza granicami swego kraju, a z drugiej stało się źródłem jego siły jako malarza. Constant Permeke jest kość z kości wielkich mistrzów flamandzkich, a jego sztuka stanowi integralną część tej ziemi bogatej i urodzajnej – ziemi ludzi rubasznych i twardych, którzy zaludniają obrazy jego wielkich poprzedników.

Malarstwo Permeke'a cechuje niebywała swoboda techniczna i zdrowy rozmach, który jednak nie prowadził nigdy do łatwizny i wirtuozerii. Przeciwnie, w obrazach Permeke'a, tak jak w obrazach Breughela, czuje się jakiś głęboki nurt prymitywny, który każe mu odrzucać wszelki estetyzm czy to w traktowaniu formy, czy w fakturze i kolorycie. Są to obrazy malowane wielkim pędzlem, często jak gdyby z furją i z niebywałą szybkością – są świeże jak razowy chleb wyjęty z pieca i jak razowy chleb przeważnie złoto-brązowe w ogólnej tonacji.

Permeke malował z pełnym przekonaniem i z całkowitą wiarą w to, co robił – to widać w każdym obrazie. Nie ma w nich żadnych narzuconych sobie kagańców. Poza krótkim okresem, w którym na jego styl pewien wpływ wywierał kubizm, malarstwo Permeke'a jest absolutnie autentyczne, oryginalne i własne. Chodzi mu zawsze o siłę ekspresji. Zarówno uproszczenia formalne, jak i ciężki, ponury kolor służą mu do tego celu. Oczywiście Permeke zalicza się do ekspresjonistów belgijskich, ale ja powiedziałbym raczej, że ekspresjonizm belgijski jest stylem stworzonym przez Permeke'a i że inni malarze tej szkoły, tacy jak Gustave de Smet czy Fritz van der Berghe, po prostu ulegli żywiołowej powadze, jaką tchną obrazy Permeke'a. Wpływ Permeke'a zresztą nie ogranicza się tylko do Belgii. Świetny malarz polski pracujący stale w Wielkiej Brytanii, Józef Herman, niewątpliwie zawdzięcza bardzo wiele belgijskiemu mistrzowi, z którego dziełem zapoznał się podczas swego pobytu w Belgii w latach trzydziestych.

Constant Permeke maluje przede wszystkim ludzi, zwykłych uznojonych życiem flamandzkich chłopów. Jeden z najwspanialszych jego obrazów na obecnej wysta-

<sup>28</sup> Listopad 1957, Tate Gallery, Londyn. „Constant Permeke: paintings and drawings”.

wie w Londynie nosi tytuł *Chleb powszedni*. Jest to wielkie płótno przedstawiające dwóch ludzi przy pustym prawie stole na tle białej ściany. Postaci i stół malowane są z wielkim rozmachem ciemnymi ugrami i rudymi brązami. Na stole z surowej deski mającej jakieś misy — jedna jest biała. Krzywe spracowane dłonie sięgają po jadło z jakąś prymitywną intensywnością, która przestaje być wyrazem przypadkowego zderzenia i staje się symbolicznym gestem — nie tylko dwóch flamandzkich chłopów, ale wszystkich chłopów całego świata, ba — całej łaknącej ludzkości. Obraz jest bardzo ciemny i nie ma żadnych wyraźnych szczegółów czy akcesoriów, które by przykuwały niepotrzebnie uwagę. Widzi się tylko całość — obejmuje się ją jednym rzutem oka i momentalnie asymiluje w sposób niejako bezpośredni, niewymagający interwencji intelektu. Zanim zanalizuje się ten obraz, który obfituje we wspaniałe zaiste efekty czysto malarskie, wie się, że jest to wielkie dzieło sztuki. Odnosi się wrażenie absolutnej konieczności, takiej, a nie innej formy i koloru. Więcej jeszcze, ośmielę się powiedzieć, że ten, kto widział kiedykolwiek ten obraz, będzie go zawsze miał przed oczyma, kiedy padną słowa „chleb powszedni”.

Inny obraz Permeke’a na tej wystawie przedstawia mężczyznę i chłopca pchających dwukołowy wóz po drodze. Rozpląszczeni obaj i przylepieni do wozu pierściami stanowią razem z nim nie malowniczą grupę wziętą z życia, ale jak gdyby symbol mozołu i wysiłku — jakoby samo życie nacechowane wiekuistym trudem. Obie postacie są uproszczone i z gruba ciosane, podobnie jak sam wóz z koślawymi kołami i ze szprychami, które nie zmierzają do centrum. Drogę zamykają z obu stron czarne mroki, w których na dalszym planie widać jakieś chałupki czy zabudowania folwarczne — płaskie i krzywe jak zabawki, a jednak niezmiernie wymowne w swojej dramatycznej izolacji.

Najbardziej jednak uderzające na tej wystawie są prawdopodobnie rysunki Permeke’a. Ogromne, nieco większe niż naturalnych rozmiarów, akty kobiece, chłopcy i baby przy pracy w polu, siewcy, oracze, drwale — potężne i monumentalne postaci rysowane węglem, czarną grubą krechą na szarym papierze albo na płótnie zabrudzonym ochrą, uderzają swą ludzką prawdą pomimo ryzykownych skrótów i nierealistycznych uproszczeń. Są one jak głązy wrosnięte z ziemią — z tej samej co ziemia materii. A jego akty to ludzie, samice o pierwotnych gestach. Niektóre w ogromnych łapach tulą do piersi ludzkie szczecięta. We wszystkich dziełach Permeke’a czuje się zasadniczo tragizm człowieka i samego istnienia na ziemi. Ale nie jest to nastrój defetyzmu. Postaci Permeke’a, szerokoramienne, krępe, wielonogie i wielorękie, są jak dęby, których żaden huragan nie powali. Są one jak gdyby wrosnięte w glebę — zakorzenione głęboko we wszystko, co ludzkie i gotowe sprostać swojej tragicznej doli.

Umieć wyrazić siebie jest podstawowym warunkiem sztuki. Umieć wyrazić duszę całej ludzkości — jest to wielkość. Tę właśnie wielkość osiągnął Constant Permeke.

Nasz okres jest okresem obłąkanego pościgu za oryginalnością techniczną, za trickami, za modą, która zmienia się z coraz to bardziej zawrotną szybkością. W zeszłym roku modny był tasyzm i damskie suknie z dekoltem z tyłu. W tym roku obowiązuje akcjonizm i workowate suknie bez wcięcia w pasie. Wczoraj przeczytałem już w jednym z artystycznych pism angielskich artykuł zatytułowany *Po akcjonizmie*. A więc już mamy postakcjonizm. Jutro będzie coś równie ważnego. Tymczasem nad tą powodzią bzdury i powierzchowności, gdzie każdy nowy trick techniczny staje się początkiem sezonowego kierunku w sztuce, wznoszą się jak skały ci nieliczni twórcy, którzy dzięki wielkości swego talentu i głębi swego przeżycia stali się wyra-



zicielami naszej epoki. Są to tacy ludzie, jak Rouault, Picasso, Braque i Permeke. Ich ta nieprzyzwoita zabawa nie dotyczy i nie obchodzi. Żaden z nich nie koncentruje uwagi na fakturze i technicznych wynalazkach. Nikogo z nich nie interesuje tak zwa- na struktura kładzenia farby. Ich technika jest szczerym wynikiem ich temperamen- tu, tak jak charakter pisma. A interesują ich rzeczy o wiele ważniejsze, człowiek i jego świat, jego mikrokosmos.

I dlatego pozostaną oni na zawsze w historii sztuki, a trzeba pamiętać, że historia sztuki jest historią człowieka.

Wystawa Permeke'a w Tate Gallery była dla mnie wielkim przeżyciem. Jego ciężkie ciemne, często nawet groźne malarstwo natchnęło mnie nadzieją i oczyści- ło z przygnębienia, jakim nappełniła mnie przechadzka po handlowych galeriach na Bond Street.

Następnym razem postaram się wyjaśnić teoretyczne podstawy tego przygnę- białego przejawu, który zyskał sobie tak wielką popularność na Zachodzie, a który nazywa się *action painting*.

Round the Galleries no. 32. Grudzień 1957

## IZRAELSCY MALARZE — CLEMENTE — ALAN REYNOLDS — YATES

Duże zainteresowanie wywołało w Londynie otwarcie pierwszej wystawy nowoczesnej sztuki izraelskiej w lokalu Brytyjskiej Rady Sztuki<sup>29</sup>. Wystawa obejmuje sześćdziesiąt kilka obrazów młodych przeważnie albo co najmniej niestarych współczesnych malarzy, którzy wyrobili sobie już pewne nazwisko w Izraelu.

Kiedy się ogląda taką „narodową” wystawę, ma się zawsze pokusę szukać w niej jakichś cech specjalnie charakteryzujących sztukę danego kraju, aby się przekonać, w czym ewentualnie różni się od produkcji artystycznej innych narodów. Ale jeśli idzie o wystawę izraelską, to wydaje mi się, że byłoby stratą czasu szukanie jakiegoś wspólnego mianownika. Powody tego stanu rzeczy są zupełnie jasne. Należy pamiętać, że ludność dzisiejszego Izraela składa się z tak wielkiej ilości etnograficznych i kulturalnych elementów, że niepodobna oczekiwać, co można by nazwać stylem narodowym czy choćby tylko wspólnym klimatem, po którym na przykład zawsze można rozpoznawać wystawę francuską czy angielską.

Obecna wystawa izraelska ma właściwie charakter zupełnie międzynarodowy i sięga od realizmu do abstrakcji z małą domieszką starożytnych form — asyryjskich czy egipskich — którym usiłuje się nadać znaczenie dzisiejsze. Jest przy tym rzeczą bardzo interesującą, że żydowski folklor, który niewątpliwie istniał jeszcze do niedawna zwłaszcza w miasteczkach w środkowej Europie i który wytworzył wśród diaspory pewne swoiste formy plastyczne, nie wywiera w ogóle żadnego wpływu na dzisiejszą sztukę izraelską. Poza pewnymi objawami ekspresjonizmu, który mamy zwyczaj łączyć ze sztuką żydowską, obecne malarstwo izraelskie nie nosi żadnych cech, które w Europie uważamy za żydowskie. A nawet i ekspresjonizm — ta broń outsiderów i udręczonych — nie występuje prawie wcale na tej wystawie, zwłaszcza w pracach młodszych spośród wystawców. Łatwo ten fenomen wyjaśnić pod względem psychologicznym. Żydzi przestali się czuć obcymi — co najmniej w swoim własnym kraju, gdzie pracują dziś i walczą jak każdy inny naród. Nie ma już dziś „wiecznych tułaczów” z Meyrinka czy Kafki. Dawne kompleksy zostały rozwiązane i sztuka żydowska wypłynęła na szerokie wody, gdzie spotykają się okręty wszystkich wolnych narodów i gdzie następuje wzajemna wymiana idei.

Tak więc w obrazach wystawionych obecnie w Londynie nie można zauważyć żadnych cech nostalgicznych — żadnych objawów metafizycznej udręki. Nie ma na tej wystawie Chagalla ani Soutine’a ani Pascina — nie ma Mane Katza czy Menkesa. Ale ciekaw jestem, czy jest to tylko przejściowa reakcja przeciwko ekspresjonizmowi, który może jeszcze powrócić i ustalić się jako typowo żydowska cecha w sztuce, czy też jesteśmy świadkami trwałego porzucenia tego kierunku przez artystów izraelskich.

Największe wrażenie na wystawie robią obrazy Morechai Arдона. Niewątpliwie zawdzięcza on wiele Paulowi Klee, ale operuje kolorem w sposób bardziej dyna-

---

<sup>29</sup> Marzec-Kwiecień, Arts Council of Great Britain, Londyn. „Modern Israel Painting”; Marzec-Kwiecień 1958, Waddington Galleries, Londyn. „Jack Butler Yeats: exhibition of the later works 1871-1957”.

miczny, używając bogatej i ciężkiej faktury, a przede wszystkim ma skłonność do obrazów monumentalnych o dużej skali, co wszystko wskazuje na oryginalną i ciekawą indywidualność artystyczną. Wszystkie jego obrazy mają niejako ciężką wagę i zbudowane są z uproszczonych wielkich form o bardzo intensywnym kolorze.

Inny malarz izraelski, który cieszy się wielkim autorytetem, to Moshe Mokady, chociaż jego ostatnie rzeczy o tendencjach półabstrakcyjnych odznaczają się w porównaniu z dawniejszymi pewną pustką.

Zwi Mairowitch z powodzeniem usiłuje połączyć realistyczny wyraz z abstrakcyjnym rysunkiem, podczas gdy Isidor Ascheim reprezentowany jest na tej wystawie przez trzy doskonałe akwarele, w których interpretuje wielkie masy górskie lepiej od jakiegokolwiek współczesnego malarza od czasów Cézanne'a.

Znany na zachodzie Europy izraelski malarz Aharon Kahana reprezentowany jest tu przez kilka prawie abstrakcyjnych płaskich kompozycji figuralnych o dynamicznym rysunku i niezwykle pięknym, dekoracyjnie pojętym kolorze.

Bardzo interesujące są również obraz Moshe Tamira, chociaż uważam, że nie powinny być wykonane farbą olejną na płótnie. Jego dziwne, jak gdyby azteckie postacie i symbole w kolorze czerwonym, błękitnym i złotym domagają się oczywiście ściany i powinny być wykonane w kolorowym *sgraffito*.

Być może jedynym ekspresjonistą typu środkowoeuropejskiego jest na wystawie Yosl Bergner pochodzący z Polski, którego obrazy mają wielką poezję, której poza tym zdecydowanie brak na tej wystawie. Bardzo dobry zwłaszcza jest jego obraz pod tytułem *Śmierć w rodzinie*, na którym przez liczne okna widzimy głowy żałobników.

Jedyny z wystawców, który urodził się w Izraelu, Moshe Prupes, reprezentowany jest przez kilka dużych płócien na tematy ironiczno-nostalgiczne. Jego obrazy przedstawiają folklor żydowski, którego sam nigdy nie widział. Są to dekoracyjne kompozycje pełne dwuwymiarowych postaci przeważnie w różnych odcieniach koloru białego na białym tle. Prupes ma wielkie poczucie dekoracyjne i powinien malować freski.

Jednym z najmłodszych jest Abram Ofek, którego bardzo ciekawe pejzaże zwróciły na siebie powszechną uwagę w Londynie. Jego widoki miasta Akry dowodzą wielkiej oryginalności w operowaniu bryłami architektonicznymi pejzażu. Odznaczają się te obrazy dziwną atmosferą starożytności, pomimo że traktowanie form i bardzo bogata faktura są na wskroś nowoczesne.

Wśród wielu interesujących malarzy należy jeszcze wymienić Marcela Janco, który hołduje abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi w niezwykle gwałtownych kolorach i — jak się zdaje — jest pod wpływem niektórych obrazów Jankiela Adlera.

Na ogół biorąc, trzeba stwierdzić, że wystawa izraelska jest na bardzo wysokim poziomie i dowodzi bez żadnej wątpliwości, iż nowoczesna sztuka izraelska należy całkowicie do zachodniej cywilizacji.

W nowo otwartej galerii Waddingtona można oglądać piękną wystawę najwybitniejszego malarza irlandzkiego, Jacka Yatesa, który zmarł przed kilku laty w bardzo podeszłym wieku. Yates był malarzem na wskroś romantycznym i podczas gdy można krytykować jego poszczególne obrazy pełne rozwichrzonych form i ekspresjonistycznych efektów pejzażowych, trzeba przyznać, że jako całość jego dorobek posiada przedziwny i przejmujący klimat poetycki i jest przesiąknięty wielką prawdą o jego epoce i kraju. Nerwowość i wirtuozeria Yatesa, gwałtowność jego techniki, chaotyczne na pozór stosowanie koloru dla wywołania atmosfery i brak wszelkiej pozy, łącznie z jego całkowitym nieuleganiem wpływom i kierunkom panującym w Paryżu — wszystko to stwarza z Yatesa malarza niesłychanie oryginalnego i do-

wodzi, że nie recepta na nowoczesność, ale głębia przeżycia decyduje o wielkości malarza.

W innej niedawno otwartej galerii, Drian Gallery, której właścicielką jest Polka Halima Nałęcz, mamy teraz wystawę włoskiego malarza abstrakcyjnego mieszkającego stale w Paryżu, Jacka Clemente<sup>30</sup>. Clemente pomimo młodego wieku cieszy się już międzynarodową sławą. Niestety sława ta, jak mi się zdaje, nie opiera się na niczym innym, jak tylko na jego zdumiewającym uporze, z jakim maluje ciągle jeden i ten sam obraz. Różnice pomiędzy jego płótnami są minimalne poza tym, że jeden jest czarny, drugi zielony, a trzeci brązowawy. Bo trzeba od razu zaznaczyć, że są to obrazy monochromiczne, jednobarwne i że Clemente operuje tylko zmianami walo-ru, a raczej niuansami. Krytyka twierdzi, że prace Clemente'a polegają na eksploracji tej tajemniczej dziedziny, gdzie inteligencja i instynkt spotykają się w akcie twórczym. Oczywiście można to samo powiedzieć o setkach innych malarzy... Ale może lepiej spróbujemy opisać jeden z jego obrazów. Zwały farby – wszystko jednorakiego koloru – umieszczone na płótnie i przesuwane widocznie jakimś sztywnym narzędziem tworzą koleiny, bariery i szerokie tory w różnych kierunkach z tym jednak, że powstała w ten sposób płaskorzeźba zachowuje koncentryczną formę jakiegoś ogromnego amuletu, który pod względem zdobniczym jest często dość pomysłowy. Powierzchnia obrazu jest grubo zawerniksowana, tak że świeci jak metal. Choć robi wrażenie biżuterii i w małym formacie byłaby bardzo ładna, ale w formacie metra kwadratowego wydaje się całkowicie bez sensu. Pomimo to niektórzy twierdzą, że obiekty te posiadają jakąś hermetyczną fascynację, jak przedhistoryczne znaki zodiaku albo masońskie godła dla wtajemniczonych.

Ale najciekawsza wystawa jest teraz w Leicester Gallery, gdzie można oglądać nowe obrazy najbardziej angielskiego ze wszystkich malarzy, Alana Reynoldsa. Reynolds nie ma jeszcze trzydziestu lat, ale jest już bardzo ceniony i kupowany w Anglii. Jego sztuka wywodzi się z romantycznej tradycji Palmera, która polega na dramatyzowaniu przyrody. Obrazy Reynoldsa to wyłącznie pejzaże w ciemnych kolorach. Stosuje on pierwszoplanowe groźne efekty powiększonych do nieprawdopodobnych rozmiarów ziół, złamanych łodyg, liści i kwiatostanów. Za nimi rozciąga się bardzo logicznie rozbudowana w głąb przestrzeń, a nad horyzontem czarnych wzgórz wisi ogromne polarne słońce jak czerwona kula z miedzi.

Niektórzy krytycy porównują jego obrazy z obrazami Bernarda Buffeta. Ja obojętnie żadnego głębszego podobieństwa nie widzę poza zamilowaniem do ostrych szpiczastych form oraz do czarnego koloru. Buffet jest programowo pesymistyczny, ale chłonny i intelektualny. Reynolds tragiczny i romantyczny. Buffet poza tym umie świetnie malować, podczas gdy Alan Reynolds szuka trochę po omacku środków wyrazu i czasem błądzi, czego jego francuski rówieśnik nigdy nie robi. U Reynoldsa poza tym czuje się zachwyt nad naturą, a u Buffeta pogardę. Obrazy Reynoldsa posiadają dlatego często dużo liryzmu i poezji wyrażającej się w miłosnym traktowaniu form roślinnych i poszukiwaniu ich indywidualnego charakteru. Tak czy inaczej, obrazy Reynoldsa robią duże wrażenie swoją bardzo indywidualną wizją natury, która jest w dziwny sposób przekonywająca.

Round the Galleries no. 35. Marzec 1958

---

<sup>30</sup> Marzec 1958, Drian Gallery, Londyn. „Jack Clemente: exhibition of 24 paintings”; Marzec 1958, Leicester Galleries, Londyn. „Exhibition of paintings and water-colours 1956–1958 by Alan Reynolds”.

## DUBUFFET — SUTHERLAND

Na pierwszym miejscu wypada omówić znakomitą kolekcję należącą do znanego amerykańskiego magnata okrętowego Greka Niarchosa, a wystawioną obecnie w Tate Gallery na wybrzeżu Tamizy<sup>31</sup>. Kolekcja ta obejmuje blisko siedemdziesiąt obrazów, z których ogromna większość należy do okresu impresjonizmu i postimpresjonizmu we Francji. Jest rzeczą ciekawą, że Niarchos zaczął interesować się malarstwem dopiero w roku 1949 i zdołał w ciągu niespełna dziesięciu lat zebrać kolekcję zawierającą niezwykle duży procent dobrych obrazów, wśród których jest szereg dobrze znanych na całym świecie dzieł Cézanne'a, Degasa, Gauguina, van Gogha, Maneta, Modiglianiego, Rouaulta, Renoira, Pissarra, Toulouse-Lautreca, Utrilla i innych. Ponadto kolekcja ta zawiera kilka znakomitych płócien El Greca, Rubensa, Goi, Corota i Delacroix. Jednym słowem, jest to kolekcja, która mogłaby być chlubą niejednego muzeum narodowego i jest rzeczą ogromnie pocieszającą, że jej właściciel udostępnił ją szerokim kołom miłośników sztuki, wypożyczając te bezcenne często dzieła galeriom publicznym w Ameryce i Europie, zamiast trzymać je pod kluczem.

Jeśli idzie o nowoczesną sztukę, to wystaw jest teraz w Londynie tyle, że nie wiadomo, od której zacząć. A więc w Tooth Gallery mamy wystawę francuskiego malarza Jean Dubuffeta, którego znaczenie na międzynarodowym rynku sztuki wzrasta ciągle w ostatnich czasach. Wspomniałem już o nim kilkakrotnie, omawiając różne mieszane wystawy, na których wyróżnia się zawsze prawdziwie malarskimi wartościami swych prac.

Otóż nikt nie zna przedwojennych obrazów Dubuffeta, który wcale nie jest taki młody, bo urodził się w roku 1901. Mówią, że malarstwo Dubuffeta przechodziło liczne metamorfozy i że cały swój wczesny dorobek sam zniszczył kompletnie. Faktem jest, że pierwszą jego wystawę widziałem w Paryżu zaraz po wojnie i że jego obrazy były wówczas wyłącznie prawie czarno-białe i przedstawiały się jako ogromne zwały cementu, asfaltu i bieli ołowianej, w których wyrte były wizerunki ludzkich twarzy o charakterze dziecinnych rysunków powiększonych do absurdu. Pomimo swojej groteskowości były to wizerunki groźne, jak prymitywne totemy. Otóż Jean Dubuffet zachował dotąd swój pozornie prymitywny, a nawet infantylny styl, tylko używa dzisiaj nieco mniej brutalnych środków i jego obrazy stały się bardzo kolorowe. Niemniej jest on uważany za czołowego przedstawiciela tak zwanej art brut, czyli — jakby można powiedzieć — nowego brutalizmu, który dąży do odarcia sztuki z tradycyjnych konwencji i wszelkich poprzednich doświadczeń. Istotnie najlepsze obrazy Dubuffeta na obecnej wystawie w Londynie bardzo przy-

---

<sup>31</sup> 23.05–29.06.1958, Tate Gallery, Londyn. „The Niarchos collection: an exhibition of paintings and sculpture”; 29.04–23.05.1958, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Jean Dubuffet: paintings 1943–1957”; 29.04–24.05.1958, Redfern Gallery, Londyn. „Rodrigo Moynihan, Graham Sutherland, Norman Alexander, Raoul Dufy”; Kwiecień–Maj 1958, Marlborough Fine Art, Londyn. „La création de l'oeuvre chez Paul Signac”; Maj 1958, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Philip Sutton: recent paintings”.

pominają rysunki dzieci od lat czterech do ośmiu. Kto wie, są może nawet lepsze, bo równocześnie mają nieprawdopodobne bogactwo techniczne i fakturalne.

Wydaje mi się, że malarstwo Dubuffeta można traktować jako twórczą eksplorację materii, w czym autor wykazuje wybuchową i zgoła demiurgiczną wyobraźnię. Niektóre jego obrazy ulepione są jak gdyby z pierwotnej gliny. Inne mają powierzchnię lawy wulkanicznej. Dubuffet używa wszelkich możliwych zasobów mineralnych i chemicznych w swoim malarstwie i stosuje do malowania najrozmaitsze instrumenty. Drapie on, tnie, żłobi, drukuje, nalepia, zdziera położoną farbę nożem, odkrywając podkład innego koloru jak przy *sgraffito*, werniksuje, posypuje piaskiem, smaruje obraz mieszaniną niełączących się ze sobą substancji, które skraplają się i schnąc na powierzchni farby, powodują najrozmaitsze przypadkowe zacieki i pęknięcia, tworząc efekty, które autor nazywa *ramages enigmatiques*. Jego ostatnim wynalazkiem technicznym są kolaże, to jest naklejanki wycinane z rozmaitych materiałów drukowanych przez samego autora.

Dubuffet jest wrogiem tak zwanej sztuki kulturalnej i dlatego usiłuje zanurzyć się z głową w jezioro zapomnienia i ignorancji tego wszystkiego, co dotąd ludzie w sztuce zrobili. Ale na dnie tego jeziora znajduje się sumaryczną, spontaniczną kreskę, którą wyrażał się przedpotopowy artysta na chropowatych ścianach jaskiń i którą dzisiaj wyraża się dziecko, rysując kredą na brudnych płytach chodnika przedziwnie uproszczone wizerunki ludzi i zwierząt. Dubuffet zachwyił się prostotą i siłą ekspresji tego brutalnego konturu, który określa formy jak gdyby zawieszono w powietrzu pomiędzy obecnością i nieobecnością, dając przez to niezwykle bogaty pokarm dla aktywnej wyobraźni widza.

Dlatego wyobrażenia ludzkiej postaci w obrazach Dubuffeta są jak gdyby w stadium stawania się. Jak w łonie matki pion czy poziom nie odgrywają roli, jeśli idzie o ustawienie tych postaci. Rysowane są we wszystkich kierunkach, bo logika narzucona nam przez grawitację nie obowiązuje w obrazach Dubuffeta. Jest w nich natomiast inna logika, ta sama co u dziecka i dzikusa, logika twórczej wizji, której miarą jest siła wyobrażenia, a nie jego relacja do obiektywnej rzeczywistości.

Jego słynne *corps de dames* to są akty monstrualne tylko dla tych, którzy szukają w nich kształtów kobiecych. W gruncie rzeczy są to obrazy, których formy ludzkie użyte są jako elementy pejzażu. Akty te zrobione są jak gdyby z wyschniętego mułu i przypominają, że ciało kobiece zrobione jest z tej samej substancji, co skorupa ziemska, i jest wstrząsane tymi samymi rytmemi. Obrazy te są głęboko poważne, a nie humorystyczne — jak twierdzą niektórzy.

To samo zresztą można powiedzieć o martwych naturach Dubuffeta, który nazywa je po prostu *Les tables*. Otóż te „stoły” to także jak gdyby pejzaże, na których są rozrzucone jakieś przedmioty, które w miarę jak się im przyglądamy, zamieniają się w coś innego.

Ten charakter wieloznaczności czy zawieszenia jest typowy dla Dubuffeta. Malarz sugeruje swoją wizję, ale jej nie narzuca — zostawia sprawę nierozstrzygniętą pod względem znaczeniowym.

Natomiast plastycznie rzecz biorąc, Dubuffet nie uznaje dwuznaczników. Jego spontaniczność, jego instynktowny mechanizm tworzenia jest kontrolowany znakomicie przez intelekt i paryską kulturę malarską. W tym właśnie ten malarz francuski różni się zasadniczo od amerykańskich abstrakcjonistów, z którymi go stale łączą. I dlatego na każdej zbiorowej wystawie taszystów czy akcjonistów jedyny Dubuffet wygląda na malarza.

Dubuffet jest trochę jak mistyk, który dobrze wie, na czym jego ekstazy polegają, i nie ma wątpliwości, że używa swojej podświadomości w sposób bardzo świa-

domy. I dlatego wbrew głoszonemu przez siebie hasłu powrotu do elementarnego prymitywu w malarstwie Dubuffet składa milczący hold prawdziwej tradycji sztuki europejskiej, która raz na zawsze utraciła już swoją niewinność. Dubuffet, podobnie jak jego poprzednik, Paul Klee, zwalczając kulturę malarską, stał się sam tej kultury wyrafinowanym przedstawicielem.

W innej galerii, a mianowicie u Redferna, są w tej chwili wystawy dwóch znanych angielskich malarzy, Moynihana i Sutherlanda. Moynihan, do niedawna autor realistycznych i tak zwanych uczciwych portretów o dużych zaletach malarskich, zdradził ostatnio Królewską Akademię, której jest członkiem i z dnia na dzień przeczucił się na hermetyczny taszczym. Zawsze krępują mnie takie nagłe zmiany wyznania w sztuce, tym bardziej kiedy – jak w tym wypadku – nie widzę żadnego związku pomiędzy jednym a drugim okresem. Obrazy Moynihana cechował dawniej klasyczny spokój i szlachetna prostota. Obecnie zaś wystawione płótna są na wskroś romantyczne i całkowicie chaotyczne.

Jeśli zaś idzie o Grahama Sutherlanda, to ten najlepiej na świecie znany z malarzy angielskich był kiedyś niewątpliwie ciekawy jako romantyczny interpretator natury o bardzo swoistej wizji. Jego dziwaczne formy, półabstrakcyjne, półnaturalne, jak gdyby oglądane przez szkołę powiększające drobne odłamki roślin i minerałów znajdowały swój odpowiednik w równie niezwykłym kolorze o wielkiej intensywności. Dziś formy te stały się wyraźnie wymyślone i straciły wszelki związek z naturą. Jest to tak, jak gdyby z malarstwa Sutherlanda uciekło wszelkie wzruszenie i została sucha maska, jak wyschnięta poczwarka.

W Marlborough Gallery właśnie skończyła się wielka wystawa Paula Signaca. Nie mówiłbym o tym pogrobowcu francuskiej rewolucji impresjonistycznej, który nie był dobrym malarzem, gdyby nie zbieg okoliczności, który zrzucił, że w pobliskiej galerii Roland, Browse & Delbanco wystawia się ogromnie głośny obecnie młody taszczym angielski Philip Sutton. Otóż obrazy Suttona, do których nigdy nie miałem przekonania, są teraz zupełnie podobne do obrazów Signaca z tą różnicą, że są abstrakcyjne. Tu i tam wszystkie kolory tęczy położone jeden obok drugiego jak mozaika robią wrażenie powierzchowności i pomimo pozorów energii pozbawione są zupełnie siły. Ta powierzchowna wirtuozeria pointylistyczna prowadzi w prostej linii do efektów wyłącznie dekoracyjnych i płytkich, które nie tylko nie karmią wyobraźni, ale nawet po chwili po prostu nużą.

Jest dowodem wielkiego zamieszania w dzisiejszej krytyce artystycznej, że nikt nie zauważył dotąd, jak dalece modny obecnie Philip Sutton posługuje się starą i – zadawałoby się – przebrzmiałą metodą puentylizmu, na której francuski impresjonizm zakończył swą karierę. Philip Sutton zresztą nie jest odosobniony: impresjonizm w abstrakcyjnej formie powrócił obecnie po wielu latach jako taszczym.

Round the Galleries no. 37. Maj 1958

## RELIGIOUS THEME — TATE GALLERY

W Londynie rozpoczął się już okres letnich wystaw mieszanych, które dają mniej więcej wierny obraz tego, co w malarstwie i rzeźbie jest w tej chwili *en vogue* — czyli co się sprzedaje.

Ale przede wszystkim należy omówić wielką wystawę współczesnego malarstwa religijnego urządzoną w Tate Gallery przez Contemporary Art Society<sup>32</sup>. Towarzystwo to, składające się z miłośników sztuki, krytyków i właścicieli galerii, zaprosiło do wzięcia udziału w wystawie kilkudziesięciu brytyjskich malarzy i rzeźbiarzy, dając im całkowicie wolną rękę w wyborze tematu z tym wszakże zastrzeżeniem, aby był to temat religijny w najszerszym tego słowa znaczeniu. Niestety pomimo wielu dobrych obrazów wystawa wykazała, że religia dla większości dzisiejszych malarzy nie stanowi już źródła inspiracji. Tylko w niewielu odosobnionych wypadkach obrazy wystawione obecnie w Tate Gallery można uważać w ogóle za religijne. Każda religia — oprócz określenia kodeksu współżycia ludzi — zajmuje się w dużej mierze stosunkiem człowieka do Boga. I dlatego w sztuce religijnej problem polega na znalezieniu plastycznego wyrazu i formy dla transcendentalnego przeżycia. Nie każda kobieta trzymająca dziecko jest Madonną z dzieciątkiem i nie każdy goły dryblas świętym Sebastianem. Na to nie ma rady. Sztuka religijna ma za wielką tradycję, za długo była w ogóle jedyną sztuką na świecie, aby można było lekceważyć jej symbolistykę wrośniętą głęboko w samą treść naszej cywilizacji i dlatego wywołując właściwe skojarzenia zarówno pojęciowe, jak i uczuciowe. Otóż niewielu tylko spośród zaproszonych artystów zrozumiało te rzeczy. Nie chcę wymieniać nazwisk, ponieważ sam biorę udział w tej wystawie, ale sądzę, że można podzielić eksponaty na trzy grupy. Pierwsza to obrazy i rzeźby realistyczne, z których wiele jest całkowitym zaprzeczeniem religijności. Są to po prostu obrazy świeckie bez względu na temat. Druga grupa to obrazy abstrakcyjne, które może mają nawet jakieś elementy religijnej sublimacji, ale nie komunikują niczego w szczególności pomimo ambitnych tytułów, takich jak *Lux eterna* czy *Stworzenie świata*. Trzecia wreszcie grupa to kilka obrazów, gdzie — jak u El Greca — nastąpiło wielkie przeobrażenie rzeczywistości fizycznej w rzeczywistość duchową. Ani czysty realizm, ani czysta abstrakcja nie mogą dostarczyć środków, które powodują takie przeobrażenie. Jest to kwestia najtrudniejsza do określenia. Bo na czym to polega, jeśli nie na czystym nasileniu i głębokości przeżycia, że kiedy Rouault maluje błaznów cyrkowych czy prostytutki, to jest to malarstwo religijne z całym jego przejmującym patosem, a kiedy pan Bratby, którego przedwcześnie gwiazda wschodzi właśnie w Londynie, maluje Madonny

<sup>32</sup> 10.07–21.08.1958, Tate Gallery, Londyn. „The religious theme: an exhibition of painting and sculpture organised by the Contemporary Art Society”; 1–26.07.1958, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Critic’s choice: 1958 selection by David Sylvester: William Coldstream, Victor Pasmore, Francis Bacon, Rodrigo Moynihan, Roger Hilton, Alan Davie, Frank Auerbach, Kenneth Armitage, Eduardo Paolozzi”; Czerwiec–Wrzesień 1958, Hanover Gallery, Londyn. „Giacometti, Marini, Matisse, Moore”.



z dzieciątkiem, to jest to jego żona Jane, którą wszyscy znają ze swym obmierzłym bębniem. Kiedy El Greco maluje Wniebowstąpienie, to w wydłużonych, przedziwnych kształtach Chrystusa czuje się płomień Boży rwący ku niebu i nieskończoności, a kiedy pan William Gear maluje swój abstrakcyjny obraz pod tym samym tytułem, to są żółto-czerwone podobne do płomieni plamy obojętnie otaczające wydłużony szary kształt, który ma sugerować ruch w górę. Otóż może i sugeruje ruch w górę, ale nie sugeruje Wniebowstąpienia, pomimo całej filozoficznej podbudowy tej koncepcji plastycznej. Co sprawia, że Chrystus El Greca jest bardziej płomieniem niż płomień Geara, a ponadto jest jeszcze wspaniała forma ludzka, która budzi w nas właściwe naszej cywilizacji skojarzenia i sprawia, że dreszcz przebiega nam po plecach, kiedy ten obraz widzimy? Przed abstrakcyjnym obrazem Wniebowstąpienia Williama Geara na próżno szukamy głębszego przeżycia. Kilka dekoracyjnych plam nie jest jeszcze obrazem. Obraz tak jak każde dzieło sztuki powstaje dopiero wtedy, kiedy następuje transformacja rzeczywistości poszczególnej w rzeczywistość uniwersalną.

Kiedy zwiedzamy tę wystawę urządzoną takim nakładem dobrej woli w szanownym muzeum sztuki nowoczesnej w Londynie, dochodzimy do wniosku, że ogromna większość dzisiejszych malarzy i rzeźbiarzy nie ma żadnego ani pozytywnego, ani negatywnego stosunku do spraw uniwersalnych i żadnej wewnętrznej potrzeby operowania symbolem. Drugim wnioskiem jest to, że większość z nich została wychowana w duchu protestantyzmu, który zawsze zwalczał malarstwo religijne i ogólniejszy w swoim intelektualnym puryzmie ściany kościołów, zabił także wszelką tradycję malarstwa religijnego w Anglii. A tam, gdzie nie ma ani wewnętrznej potrzeby, ani też społecznego zastosowania, tam sztuka religijna nieprędko rozkwitnie.

Do tych zasadniczych powodów niepowodzenia ambitnej wystawy w Tate Gallery dodać należy również całkowity chaos stylowy, jaki dzisiaj panuje. Londyn jako jeden z trzech największych ośrodków artystycznych świata jest również jednym z centrów tego chaosu. W epokach, kiedy istniały jednolite style, malarstwo było łatwiej zrozumiałe, ponieważ operowało znanymi ogólni konwencjami. Dziś każdy malarz i rzeźbiarz histerycznie szuka przede wszystkim nowych środków wyrazu, a zatem nieznanymi ogólni elementów, które jakże często okazują się tylko sprytnymi sztuczkami rzemieślnika, powierzchownymi trickami. To utrudnia jeszcze bardziej porozumienie między twórcą a widzem — a bez tego porozumienia plastyczne przekazywanie doświadczeń religijnych jest niemożliwe.

Chaos ten zresztą widać na każdej wystawie. Jeżeli ktoś w Polsce sądzi, że w malarstwie na Zachodzie panuje niepodzielnie tasyzm, to się grubo myli. W tej chwili odbywa się w doskonałej galerii Tootha ciekawa wystawa z cyklu organizowanych przez tę galerię „Critica choice”, czyli antologia krytyka. Co roku inny krytyk artystyczny Londynu dostaje wolną rękę, aby powiesić po kilka obrazów malowanych w ostatnim roku przez pięciu do dziesięciu żyjących malarzy brytyjskich według swojego wyboru, z tym zastrzeżeniem, że jeden z malarzy musi mieć mniej niż trzydzieści lat, jeden między trzydzieści a czterdzieści pięć i jeden ponad czterdzieści pięć. Otóż tym razem wyboru dokonał David Sylvester i wystarczy wejść na wystawę, żeby momentalnie wyczuć brak jakiegokolwiek jednolitej tendencji. Z jednej bowiem strony mamy grzeczne akty akademickie profesora Coldstreama i równie akademicki linearny puryzm abstrakcyjny Victora Pasmore’a, a z drugiej opętany ekspresjonizm naturalistyczny Francisca Bacona, który maluje pokraczne zjawy nagich mężczyzn na czarnym tle, i równie opętany ekspresjonizm abstrakcyjny Alana Davie, którego brutalne obrazy o charakterze totemicznym pozbawione są wszelkich wartości malarskich — moim skromnym zdaniem. Między tymi dwoma biegunami

widzimy bardzo wrażliwego kolorystę Rogera Hiltona. Hilton doszedł do abstrakcji drogą naturalną, jak Potworowski, i operuje formami, w których zawsze można wy-czuć obserwację natury, pomimo że kompozycja ich jest abstrakcyjna. Morze, brzeg, łódź, niebo, zrąb domu – wszystkie te wizualne przeżycia są gdzieś na dnie tych pięknych spokojnych obrazów malowanych cienko, świetlistą farbą o bogatej skali kolorystycznej. Ostatnim z uczestników w wybranych przez Sylvestra jest młody Frank Auerbach, który maluje ogromnymi zwałami szarej i brunatnej farby nakładanej patykami i rękami. Skala jego kolorów jest bardzo ograniczona, ale malarska i wrażliwa. Malarstwo Auerbacha jest także na pozór abstrakcyjne, ale w gruncie rzeczy oparte na obserwacji natury.

Z tego krótkiego zestawienia widzimy jasno, że wystawa ta nie ma wspólnego oblicza, chociaż niewątpliwie jest ciekawym przekrojem obecnych tendencji w sztuce i doskonałą ilustracją stylowego chaosu w którym żyjemy. W żadnej innej epoce nie można by znaleźć tyle dobrych obrazów o zupełnie sprzecznych założeniach. Czy wyłoni się styl naszej epoki? Jest to zagadnienie, na które nie podobna dziś odpowiedzieć. Ale wobec historycznej pogoni za odmiennością za wszelką cenę, pogoni, jaka charakteryzuje nasze czasy, dominanta stylowa wydaje się niemożliwa. Styl łączy się z pojęciem szkoły, a szkoła nie może istnieć tam, gdzie pod karą anatemy nie wolno wzorować się na nikim.

Te same co w malarstwie tendencje odśrodkowe widzimy i w rzeźbie. W Hanover Gallery mamy właśnie wystawę małych rzeźb trzech czołowych rzeźbiarzy świata, a więc Anglika Moore'a i dwóch Włochów – Giacomettiego i Marino Mariniego. Trudno o bardziej odmienne podejście do bryły i przestrzeni niż to, jakie mają ci trzej dojrzały artyści należący do tej samej generacji. Alberto Giacometti robi figurki z drutu i polewa je gipsem, który kapie i ścieka, tworząc przypadkowe sęki i gruzły. Ale sylwetka pozostaje niezmiennie chuda i wydłużona. Charakter tych rzeźb jest wybitnie lekki, impresjonistyczny i realistyczny.

Henry Moore z drugiej strony buduje swoje postacie z ciężkich i storturowanych brył, w których wszelka przypadkowość jest wykluczona. Jego formy mają podobieństwo do głazów wyślubionych przez wodę w sposób zgodny z prawami fizyki lub do pni drzewa ogładzonych przez fale morskie, jakie często znajdujemy na pustych plażach. Jest w nich elementarna potęga, ale nie ma człowieczeństwa. Są zimne i intelektualne.

Marino Marini posunął się dalej w kierunku syntezy, która łączy z sobą prawdę o postaci ludzkiej z abstrakcyjnymi potrzebami formy rzeźbiarskiej w przestrzeni. Jego tancerze i jeźdźcy na koniu – tematy, które uporczywie od wielu lat atakuje – są żywe nieprzemijającym życiem, jakie mają antyczne brązy etruskie i sardyńskie.

Ale jaki jest styl naszej epoki, żaden z tych trzech rzeźbiarzy powiedzieć nam nie może, ponieważ każdy z nich szuka w rzeźbie innych rzeczy i innych używa konwencji. A przecież żaden z nich nie jest abstrakcjonistą. Jeśli pójdziemy do pobliskiej galerii, to zobaczymy rzeźby abstrakcyjne, które nie mają nic wspólnego z żadnym z tych trzech rzeźbiarzy i wtedy w całej pełni ocenimy to, co nazwałem na początku chaosem stylowym naszej epoki.

Round the Galleries no. 38. Lipiec 1958

### \*\*\* [W OKRESIE LETNICH...]

W okresie letnich wystaw mieszanych, na których znaleźć można obrazy wszystkich kierunków, manier i „izmów” pomieszczone ze sobą w sposób wywołujący zawrót głowy każdego laika – jakąż ulgę sprawia wystawa siedmiu indyjskich malarzy pracujących w Europie, urządzona w maleńkiej galerii, Galery One<sup>33</sup>. Wystawa obejmuje zaledwie dwadzieścia pięć obrazów, ale można powiedzieć, że reprezentuje doskonale tych niewielu indyjskich artystów, którzy w ostatnich czasach zdołali wyrobić sobie nazwisko w Londynie, w Paryżu i Rzymie. Jest rzeczą ciekawą, że na tle innych wystaw mieszanych wystawa ta wyróżnia się nie tylko wielką jednolitością nastroju i wyrazu, ale także głęboką powagą i szczerością. Jest w niej spokój i zaduma, być może charakterystyczne dla Hindusów – nawet dla tych, którzy są przesiąknięci kulturą europejską. Pewne podobieństwo ich prac wypływa z podobnej sytuacji kulturalnej: wszyscy wystawcy mianowicie są świadomi dwóch rzeczy, a mianowicie plastycznego dorobku Zachodu oraz własnej indyjskiej tradycji w sztuce. Malarstwo wszystkich siedmiu ma wspólne cechy, a więc płaskość i monumentalność, frontalność kompozycji, nadawanie dużej wagi dekoracyjnemu elementowi w formie wzoru, który służy do organizowania kompozycji, przywiązanie do rozpoznawalnego wizerunku człowieka, który wszakże nigdy nie jest naturalistyczny, a wreszcie jakiś specjalny rytm wyrażający harmonię z naturą, a odpowiadający, być może, „idealnej formie” w starożytnej sztuce greckiej.

Najwybitniejszy z wystawców jest, jak mi się zdaje, Francis Souza mieszkający w Londynie, a urodzony w portugalskiej enklawie Goa, w Indiach. Jego hieratyczne, czarną krechą obwiedzione postacie przypominające bizantyjskie malarstwo posiadają wielką siłę. Inny z wystawców, Avinash Chandra, maluje głównie uproszczone, nieperspektywiczne pejzaże o dramatycznych akcentach czarno-białych. Akbar Padamsee wystawił potężne akty, jak gdyby symbolizujące matkę-Ziemię. Maqbool Husain maluje sceny teatralne, jak wynika z takich tytułów, jak *Drugi akt* lub *Tancerze*. Obrazy te przedstawiają się jako zbiór postaci o wieloznacznych gestach, które wprowadzają nastrój jakiegoś zagadkowego dramatu.

Najbardziej abstrakcyjny z wystawców jest Mohan Samant, ale nawet jego formalizowane postacie wrysowane w piękne malarskie tło również posiadają wszystkie cechy, o których poprzednio wspomniałem.

Cała wystawa malarzy indyjskich jest pozbawiona wszelkich technicznych sztuczek, wyróżnia się jakąś szlachetną prostotą i wprowadza widza w świat koloru i formy, tak zaniebawiany przez najnowsze kierunki w Europie.

W luksusowej galerii Tootha oglądać można piękny wybór obrazów pod tytułem „Od Corota do Picassa”. Wystawa obejmuje kilka znakomitych dzieł, które byłyby chlubą każdego muzeum narodowego, a więc przepiękne pejzaże Boudina, świetnie

---

<sup>33</sup> Sierpień 1958, Gallery One, Londyn. „Seven Indian painters in Europe: London, Paris, Rome”; Lipiec-Październik 1958, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Exhibition ‘Corot to Picasso’”.

malowane ironiczne komentarze Foraina, dość niezwykle rozległy pejzaż Renoira, pod tytułem *Prerie* – znakomity obraz morski Courbета, w którym odnajdujemy tendencje bardzo pokrewne dzisiejszym neorealizmom, typowy pejzaż Vlaminka z burzliwym niebem, spokojny, zrównoważony obraz dziewczyny wiejskiej Milleta, o wielkim nastroju, drobną martwą naturę Gromaire’a, a wreszcie portret kobiety Picassa z lat trzydziestych, bogaty pejzaż Segonzaca z wielkimi drzewami oraz znakomite płótno Rouaulta z dwoma postaciami w łoży.

Jest rzeczą ciekawą, że obrazy tej miary ciągle jeszcze są na rynku, to jest nie znalazły stałego miejsca w jakiejś publicznej galerii.

Jeśli idzie o inne wystawy mieszane, to wszędzie przeważa znowu amerykański typ abstrakcji zwanej *action painting*, która zresztą wywołuje coraz więcej zastrzeżeń ze strony krytyki artystycznej w Europie. Zwraca się uwagę, że niektórzy słynni tacy amerykańscy w najlepszym razie malują mętne abstrakcyjne wersje *Lilii wodnych* Claude’a Moneta, że obrazy wielu amerykańskich akcjonistów przypominają często trzeciorzędne prace niemieckich ekspresjonistów z lat dwudziestych albo są gorszym wydaniem hiszpańskiego malarza Miró, że inni amerykańscy malarze przerabiają na abstrakcję Matisse’a lub Paula Klee, albo malują ogromne *panneau*, które – jak się wyraził jeden z krytyków – mają te same zalety plastyczne, co brudne derki pod siodło, spłowiałe na słońcu.

Niedawno w jednym z czołowych pism artystycznych Anglii czytałem artykuł, którego autor zastanawia się, czy ta amerykańska ucieczka od realizmu nie jest przypadkiem spuścizną ery McCarty’ego, kiedy to niebezpiecznie było dla intelektualisty czy artysty wyrażać jakąkolwiek opinię. Malarze amerykańscy za czasów Roosevelta wspomagani byli przez państwo, o tyle że dostawali wielkie zamówienia na freski w budynkach publicznych i fabrykach. Powstało wtedy malarstwo o charakterze realizmu społecznego i pewnym posmaku lewicowym, który w epoce maccartyzmu zaczął uchodzić za komunizm. Tak więc, aby uniknąć zarzutu „działalności nie-amerykańskiej”, malarze na gwałt zaczęli przerzucać się na abstrakcję, która była najbezpieczniejsza w atmosferze ciągłych podejrzeń, donosów i oskarżeń.

Nie wiem, w jakim stopniu ta analiza jest słuszna, ale muszę przyznać, że w wielu wypadkach ci sami malarze, którzy za Roosevelta robili malarstwo figuralne, dochodząc często do pięknych i własnych wyników formalnych, nagle w okresie maccartyzmu stali się zjadłymi abstrakcjonistami.

Inny krytyk angielski, analizując dzisiejsze kierunki w sztuce, twierdzi, że jeżeli malarze ograniczą swe zadanie do czysto dekoracyjnych funkcji, czego przykładem jest obecne malarstwo abstrakcyjne w różnych jego postaciach, to malarstwo musi zginąć jako odrębna sztuka, bo abstrakcyjny malarz zostanie – logicznie rzecz biorąc – wchłonięty przez przemysł i architekturę. Stanie się bądź projektodawcą wzorów, bądź dekoratorem wnętrz.

Być może w tych dwóch dziedzinach wielu dzisiejszych malarzy lepiej wykorzystałoby swój talent niż malując obrazy sztalugowe, które ciągle są głównym produktem sztuki plastycznej. Ale zdaniem autora wspomnianego artykułu malarstwo powinno powrócić na ściany budynków prywatnych i gmachów publicznych w formie fresków o charakterze nie tyle ściśle dekoracyjnym, ile monumentalnym. Trzeba pamiętać, że sztalugowe malarstwo olejne ma dopiero pięćset lat, ale malarstwo w ogóle istnieje od jakichś co najmniej dwudziestu tysięcy lat i zawsze spełniało zadania, które przekraczają znacznie funkcje ściśle użytkowe, odkrywając ukryte często lub nieznanne prawdy o człowieku i otaczającym go świecie. Patrząc na obrazy Rubensa, stajemy się świadomi niezmiernie energii ciała ludzkiego. Cézanne ujawnia nam

tajemnice widzenia ziemskiej przestrzeni. Goya i Picasso pokazują nam kształt ludzkiego cierpienia... Wielkie malarstwo zawsze rozszerzało w ten sposób horyzonty naszego poznania. Ale w tym celu malarstwo musi organizować chaos, który nas otacza, co moim zdaniem jest zadaniem każdej prawdziwej sztuki. Bo jeżeli przeciwnie, chaos ten pomnaża, jak to robi *action painting*, staje się wówczas anty-sztuką, która nas nie wzbogaca i może być ciekawa jedynie z punktu widzenia psychologicznego, jako przyczynek do studiów nad patologią człowieka.

Round the Galleries no. 39. Sierpień 1958

## NOWOCZESNA SZTUKA HOLENDERSKA

W przededniu jesiennego sezonu Arts Council zorganizował w swoim lokalu interesującą wystawę nowoczesnej sztuki holenderskiej<sup>34</sup>. W wystawie tej bierze udział kilkunastu malarzy i kilku rzeźbiarzy uważanych w Holandii za awangardę dzisiejszych tendencji. Jakie to są tendencje – nietrudno zgadnąć. Tak jak wszędzie, na Zachodzie propaguje się teraz oficjalnie w Holandii sztukę abstrakcyjną. Nie wiem, w jakim stopniu wystawa jest naprawdę reprezentatywna, ale nie wydaje mi się możliwe, żeby w Holandii nie było innego poważnego malarstwa. Trzeba tu raczej widzieć tendencje organizatorów holenderskich pragnących pokazać światu, że „Holendrzy nie gorsi” i też potrafią.

Istotnie do niedawna nikt nie przypuszczał, żeby kraj, który zlekceważył Mondriana i uznał go za wielkiego malarza narodowego dopiero po jego śmierci i to wskutek rozgłosu, jaki zyskał za granicą, że Holandia mogła nagle zająć jedno z czołowych miejsc w nowoczesnym malarstwie.

Tymczasem właśnie tak się stało. Pierwsi oczywiście zwrócili na siebie uwagę malarze holenderscy mieszkający w Paryżu, a w szczególności Karel Appel i Corneille. Oni także wybijają się na pierwszy plan na obecnej wystawie. Appel używa ogromnej ilości farby, z której buduje gwałtowne w kolorze plamy. Ale jego wizja jest stosunkowo prosta i nieskomplikowana w przeciwieństwie do jego techniki, która rzuca się w oczy jako rzecz zasadnicza. Stąd jego pokrewieństwo z amerykańskimi i angielskimi akcjonistami. Malarstwo Appela jest zmysłowe i wirtuozerskie. Jego rozmach jest istotnie zastanawiający, zważywszy że właściwie nie ma wiele do powiedzenia. Często jego obrazy są tylko pozornie nowatorskie. W gruncie rzeczy są to realistyczne martwe natury albo portrety o nadnaturalnej skali, malowane farbą wpuszczaną wprost z tuby. Furia techniczna i całe tony farby pokrywają w jego obrazach brak formalnej oryginalności.

Corneille jest bardziej odkrywcy i o wiele subtelniejszy. Jego skomplikowana konstrukcja techniczna przejawia się w dziwnej, pełnej symboli, półabstrakcyjnej kaligrafii, jaką pokrywa swoje płótna. Są to płaskie obrazy w pięknym kolorycie, pełne trudnych do odczytania aluzji do natury.

Z o wiele większą łatwością można odczytać te aluzje w obrazach Stekelenburga, który po prostu maluje nieperspektywiczne pejzaże miejskie widziane jak gdyby ze szczytu drapacza nieba oraz w ogromnych płótnach Wagemakera, które dla każdego, kto zna naszą ziemię z samolotu, nie są wcale abstrakcją. Ale podczas gdy Stekelenburg widzi jeszcze domy, uliczki, statki, a nawet ludzi, Wagemaker ogląda świat z ogromnej wysokości, skąd szosy i drogi żelazne są cienkimi liniami, a cały

---

<sup>34</sup> Wrzesień 1958, Arts Council of Great Britain, Londyn. „Trends in Contemporary Dutch Art: Touring Exhibition”; Wrzesień–Październik 1958, Roland, Browse & Delbanoc, Londyn. „Josef Herman: exhibition of Paintings and Drawings”; 11.09–10.10. 1958, Beaux Arts Gallery, Londyn. „Jack Smith”; 15.09–12.10.1958, Royal Festival Hall, Londyn. „The lost image: comparisons in the art of the higher primates”.

kraj siatką minimalnie różniących się między sobą kolorowych płaszczyzn. Wzgórza i rozpadliny Wagemaker robi z nalepionych szmat – oblewają je czarne morza, nadbrzeża wyglądają jak wydłużone prostokąty o innej fakturze, ale ta cała mapa plastyczna jest tak pięknie zrobiona, że wcale nie czuć w niej geografii. Przypuszczam, że nowoczesny malarz ma prawo szukać natchnienia w tym, co widzi z samolotu, tak jak Cézanne szukał natchnienia w tym, co widział z powozu.

Inni malarze holenderscy w mniejszym lub większym stopniu ujawniają wpływy Kandinsky'ego, a zwłaszcza Paula Klee, chociaż wszyscy wykazują o wiele większy rozmach i brutalność kolorów.

W rzeźbie także widać na tej wystawie energiczne próby wyrażania się nową techniką, ale wydaje mi się, że wystawione rzeźby nie mają tej samej witalności i takiej swobody kompozycji jak obrazy.

W Galerii Roland Browse & Delbanco wystawia w tej chwili znany naszym słuchaczom z poprzednich sprawozdań malarz polskiego pochodzenia stale mieszkający w Anglii – Józef Herman. Wystawa składa się głównie z jego rysunków, które mają wielkie powodzenie na tutejszym rynku. Są to niezmiernie proste i lapidarne notatki przedstawiające z reguły ludzi przy pracy, rybaków, górników czy chłopów na polu. Rysowane są grubą czarną kreską i miejscami lawowane w sposób zupełnie tradycyjny. Wystawione obrazy Hermana mają tę samą prostotę i tę samą tematykę. Monumentalne w formie i proste w kolorze, zawsze utrzymane w gamie brązowej, posiadają dziwną szlachetność jak obrazy Milleta, bo mają tę samą treść moralną. Herman, który przed wojną mieszkał w Belgii, uległ pierwotnie głębokiemu wpływowi Permeke'a i do dziś obrazy Hermana wykazują wiele podobieństwa z obrazami tego wielkiego malarza belgijskiego. Na obecnej wystawie widzimy obrazy, w których Herman całkowicie lekceważy modne obecnie kierunki. Jego technika jest gładka, formy trójwymiarowe ujęte w ryzy dyscypliny prawie klasycznej. A jednak są to obrazy o atmosferze na wskroś romantycznej. Świat zrodzony z wizji Józefa Hermana to świat orficki, zaludniony prostymi ludźmi, którzy jak tragiczni poeci są zapatrzeni w otchłań własnego istnienia. A jest to świat bez uśmiechu, ale i bez grozy, świat stworzony w zadumie przez artystę, którego impuls twórczy jest nieodłącznie związany z jego zainteresowaniami socjalnymi i humanistycznymi.

W Galerii Beaux Arts można obejrzeć wystawę młodego, ale już dobrze znanego malarza angielskiego Jacka Smitha, który do niedawna uchodził za jednego z czołowych przedstawicieli neorealizmu w Anglii. Obecnie Jack Smith przestał malować wnętrza swej kuchni z suszącą się bielizną czy martwe natury z pustych puszek konserwowych i skierował całą swą uwagę na światło, które pożarło niejako malowane przez niego poprzednio obiekty, stając się wyłącznym tematem jego malarstwa. Na obecnej wystawie widzimy w rezultacie obrazy zupełnie na pozór abstrakcyjne, które przedstawiają się jako jasne plamy różnych kształtów na ciemnym tle. Często plamy te wyglądają jak fale, których forma uwarunkowana jest kształtem niewidocznych przedmiotów. Typowym przykładem jest obraz pod tytułem *Światło na szklankach i butelkach*, gdzie nie ma ani szklanek, ani butelek, tylko falująca powierzchnia świetlista, która może być wszystkim, co sobie kto życzy. Ta wieloznaczność ratuje zresztą obrazy, które są technicznie monotonne, a z chwilą, gdy przeczytamy ich tytuł, stają się nieprzekonywujące.

Znany krytyk artystyczny Mervyn Levy zorganizował w foyer Royal Festival Hall niezmiernie ciekawą wystawę, która daje dużo do myślenia. W wystawie bierze udział grupa młodych malarzy taszystów, dwóch chłopców, jeden w wieku piętnastu miesięcy, a drugi trzech lat, orangutan imieniem Aleksander oraz dwa

szympansy Kongo i Betsy. Znaczenie tej lekkomyślnej — zdawałoby się — wystawy nie polega na absolutnej wartości estetycznej poszczególnych eksponatów, a na ich wartości porównawczej. Bo z zebranego materiału można wyciągnąć szereg wcale poważnych wniosków. Przede wszystkim wystawa ta ujawnia zdumiewające podobieństwo pomiędzy rysunkami najmłodszego jej uczestnika a rysunkami małp. Okazuje się również, że istnieje zasadnicze podobieństwo pomiędzy tymi rysunkami a automatycznym malarstwem abstrakcyjnym, które nazywamy dziś taszyzmem i akcjonizmem. Druga grupa wniosków jest jeszcze bardziej kłopotliwa. Okazuje się mianowicie, że każdy smarkacz ze szkoły sztuk pięknych może z zupełną łatwością wyprodukować obraz abstrakcyjny, który niczym się nie różni od dzieł dorosłych taszystów o światowej sławie. Uczniowie Szkoły Sztuk Pięknych w Ipswich, których prace są wystawione, nigdy przedtem nie malowali taszystowską techniką, a jednak każdy z nich na prośbę profesora, aby spróbował swych sił w kierunku zupełnego automatyzmu i abstrakcji, zrobił w przeciągu godziny kilka kolorowych gwaszów kwalifikujących się na każdą dzisiejszą wystawę. Powstaje pytanie, czy to jest sztuka, a także — co to jest sztuka?

Należy się zastanowić, dlaczego wszystkie eksponaty na tej wystawie są zupełnie do siebie podobne. Pomimo że są różne w kolorze, pomimo że plamy i kreski na tych rysunkach są rozmaite, niepodobna rozróżnić, kto co namalował. Dzieje się to dlatego, jak sądzę, że malarstwem taszysty rządzi przypadek. Z chwilą wyeliminowania świadomego wysiłku twórczego i kontroli intelektualnej następuje odpersonalnienie sztuki i sprowadzenie do poziomu instynktownego smarowania bardzo małego dziecka albo małpy. Łatwizna tych rzeczy jest zdumiewająca. „Mój mały Kazio tak samo potrafi” — mówiły kiedyś mamusie, patrząc z oburzeniem na obrazy kubistów. Oczywiście wówczas grubo się myliły, ale w dobie taszyzmu „mały Kazio naprawdę potrafi”.

Z powyższych porównań wynikają jeszcze inne wnioski — i to bardzo przygnębiające. Taszyzm jest retrogresją, jest — jeśli idzie o dorosłego artystę — świadomą ucieczką od intelektualnego wysiłku, który zbudował sztukę plastyczną w ciągu wielu tysięcy lat rozwoju człowieka, poczynając od malarstwa jaskiniowego aż do kubizmu. Jest znaną w psychologii chęcią „powrotu do łona matki”, kiedy życie stawia nam wymagania zbyt trudne na nasze siły.

Oglądając wystawę, widzimy, że podczas gdy rysunki piętnastomiesięcznego chłopca są czysto abstrakcyjne, u starszego, trzyletniego, pojawiają się już próby wyobrażenia rzeczywistości w postaci symbolicznych znaków przedstawiających syntetycznie kolej, samolot i człowieka. Otóż wynika z tego, że z chwilą wyłaniania się pewnej inteligencji zaczynają się w plastyce pojawiać próby komponowania, to jest organizowania chaosu, oraz próby wyobrażenia świata. Ten komponowany wizerunek świata to plastyczna synteza tego, co artysta widzi dookoła siebie albo w sobie — była jest i będzie treścią sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej. Kiedy taszyści rozmyślnie zabijają to wyobrażenie, zabijają równocześnie sztukę. W swoim eskapizmie wyłączają się z rzeczywistości, która nastrocza trudne problemy, i to, co robią, staje się moim zdaniem antysztuką, która pod pokrywką niewinnej igraszki prowadzi do intelektualnego spustoszenia.

Urządzenie tej wystawy w obecnym momencie zwycięskiego — zdawałoby się — pochodzenia taszyzmu ma charakter ostrzeżenia pod adresem lekkomyślnych zwolenników tej mody.



DERRICK GREAVES — LOWRY — D. HAMILTON FRASER —  
— TREVOR BELL — JOHANAN SIMON

Sezon jesienny jest w całej pełni i we wszystkich galeriach można oglądać nowe i często interesujące wystawy. Niepodobna o wszystkich mówić, ale spróbuję wybrać kilka najciekawszych.

W znanej galerii Zwemmera wystawia Derrick Greaves, uważany — i słusznie — za jednego z czołowych przedstawicieli angielskiego neorealizmu<sup>35</sup>.

Greaves jest przede wszystkim malarzem o wyraźnie humanistycznym światopoglądzie, który uczciwie szuka plastycznego wyrazu dla dzisiejszości, jaka nas otacza. Nie próbuje on w tym celu żadnych nowych środków czy metod technicznych, a jedynie stara się na nowo zobaczyć człowieka i rzeczy bliskie jego ręki. Obrazy Greavesa, przeważnie duże w formacie, mają takie tradycyjne tytuły, jak: *Matka i dziecko*, *Głowa starca* czy *Rozmowa*. Ale poza tymi odwiecznymi tematami kryje się świeżość odczuwania i niespodziewana trafność obserwacji. Wielkie uproszczone i płaskie w zasadzie formy na jego obrazach nie są przesadną retoryką monumentalności — są raczej interpretacją życia w wymiarach, które odpowiadają temperamentowi malarza.

W Galerii Lefevre odbywa się uroczą wystawę znanego malarza angielskiego Lowry'ego, którego krytyka klasyfikuje jako prymitywa. Istotnie malarstwo Lowry'ego ma cały wdzięk niewinności i szczerości w połączeniu z doskonałym rzemiosłem. Lowry — człowiek już niemłody — pochodzi z Manchesteru i był przez długie lata zupełnie nieznany. Londyn odkrył go właściwie dopiero po wojnie i od tego czasu sprzedaje wszystko, co namaluje. A maluje on stale te same tematy, małych jak laleczki ludzików w miejskim, ponurym pejzażu albo nadbrzeża i porty natłoczone dymiącymi okręcikami i łódkami. Ale pomimo pozorów jest to bardzo poważny malarz. Jego sceny uliczne z mrowiem ludzkim są niebywale trafną interpretacją dzisiejszego miasta przemysłowego — tego nowoczesnego mrowiska, gdzie każdy spieszy w swoją stronę, popychany wyższą siłą organizacji i tempa życia.

Wszystkie jego obrazy mają koloryt szary i srebrzysty z czarnymi akcentami fabrycznych kominów i dymów ścielących się nad Manchesterem. Ale w swych białościach Lowry jest niesłychanie malarski. Jego białe morza i białe nieba są niezrównane w swojej świetlistości, kiedy w środku obrazu płynie czarny kadłub statku z tysiącem małych kolorowych ludzkich postaci. Podobnie Lowry kontrastuje mokre, wyrysowane w cegiełki, bruki miasta, w których odbija się białe jak brudna płachta niebo z szarymi ścianami obdrapanych kamienic i czarnymi akcentami bawiących się na ulicy bachorów. Jest w tych obrazach przejmująca poezja brzydoty i smutku,

---

<sup>35</sup> Październik–Listopad, Zwemmer Gallery, Londyn. „Derrick Greaves: exhibition of paintings”; Październik 1958, Lefevre Gallery, Londyn. „Recent paintings by L. S. Lowry”; Październik–Listopad 1958, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Donald Fraser: exhibition of recent Paintings”; 2–25.10.1958, Waddington Galleries, Londyn. „Trevor Bell: paintings”

poezja podmiejskich ruder, mostów, drutów telegraficznych, anten i latarni, i całej tej absurdalnej architektury jakiejś łodzi powiększonej dwudziestokrotnie, jakim jest największe w Anglii miasto przemysłowe Manchester.

Ludzie Lowry'ego podobni są w pewnej mierze do ludzi Utrilla: są śmieszni, a równocześnie wzruszający w swojej niezgrabności. A jednak są tak trafnie zaobserwowani, że w masie robią takie wrażenie, jak tłumy jarmarczne i łyżwiarze starego Breughla — żyją sto razy bardziej, niż gdyby byli prawidłowo narysowani, a równocześnie należą organicznie do obrazu i stanowią świetny element dekoracyjny przez swoją repetycję ciągle zasadniczo tych samych, a jednak odmiennych w szczegółach form.

Jako prawdziwy prymityw Lowry nie zmienia się i jest zupełnie obojętny wobec nowych kierunków w sztuce. W swojej absolutnej szczerości kontynuuje własną wizję mrowiska ludzkiego i pozostanie już takim w historii sztuki jako jeden z najbardziej oryginalnych malarzy angielskich naszej epoki.

Innym bardzo angielskim malarzem, choć zupełnie odmiennym, jest Donald Hamilton Fraser, którego wystawę można oglądać teraz w galerii Gimpel Fils. Fraser jest uważany za abstrakcjonistę, ale jego wizja wywodzi się w prostej linii od Turnera, a w szczególności od ostatniego okresu tego wielkiego malarza angielskiego z początków XIX wieku. W przeciwieństwie do Lowry'ego obrazy Frasera są ogromnie intelektualne. Mają one dziwną turnerowską nierealność, a równocześnie wywołują konkretne wrażenie pejzażów, w których niebo, ziemia i morze łączą się w jakąś dziwną atmosferyczną wizję plastyczną, nie tracąc swojej pejzażowości. Przedmioty i obiekty zaobserwowane w przyrodzie Fraser tłumaczy na język koloru i światła. Zatracają one często swą identyczność, ale nie tracą swego nastroju, czegoś, co można by nazwać duszą tych obiektów. Wystawione obrazy są malowane cienką, świetlistą farbą, przy czym kolor jest traktowany w nich z dużym zrozumieniem. Są więc na tej wystawie obrazy niebieskie zbudowane z niezliczonych odcieni kolorów niebieskich i zielonych oraz obrazy czerwone stanowiące gamę najróżniejszych czerwieni, które płoną tym więcej, że podpierają się nawzajem i nie mają żadnej opozycji w kolorach dopełniających. Kompozycja tych obrazów jest przemyślana i zrównoważona — pełna spokoju i umiaru.

Donald Hamilton Fraser jest jeszcze młodym malarzem, bo urodził się w roku 1929, ale wydaje się, że jeśli nie ulegnie — jak wielu jego rówieśników — destrukcyjnemu wpływowi tasyzmu, to może osiągnąć bardzo piękne wyniki.

Jeszcze bardziej obiecującym młodym malarzem angielskim o nieco podobnym podejściu jest Trevor Bell, którego pierwsza wystawa odbywa się właśnie w nowej galerii Waddingtona w Londynie. Bell jest być może pod wpływem Potworowskiego. W każdym razie kładzie, tak jak on, wielki nacisk na wyszukany kolor i buduje swoje obrazy z płaskich abstrakcyjnych na pozór form i plam, które w dziwny sposób przywodzą na myśl pejzaż skalistej Kornwalii, gdzie stale mieszka w małej nadmorskiej miejscowości St Ives. Tam to Trevor Bell, który początkowo malował realistyczne pejzaże, odkrył — jak wielu malarzy przed nim — że prosty i bezpośredni stosunek do malowanego przedmiotu może zastąpić niejako przenośnią. I że kiedy się to stanie, obraz może nawet komunikować atmosferę danego miejsca czy przedmiotu, który się ma przed oczyma w sposób bardziej przenikliwy i trafniejszy. Jest to trochę jak w poezji. Język poetycki jest językiem przenośni i aluzji — i dlatego zapada w naszą świadomość głębiej, zapala naszą wyobraźnię i robi na nas większe wrażenie niż suche sprawozdanie faktów. W wystawionych obrazach Bell intuicyjnie znajduje takie poetyckie przenośnie, które dzięki specyficznemu kolorowi i światłu doskonale oddają charakter i atmosferę miejsc czy rzeczy widzianych.

Dokładnie tego właśnie brak jest obrazom Aleksandra Żywa, który ma teraz wystawę w Hanover Gallery<sup>36</sup>. Prace tego wychowanka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, który od czasu wojny stale mieszka w Edynburgu, są jak gdyby wariacjami na jeden i ten sam temat i właściwie niewiele się różnią pomiędzy sobą. Temat jest całkowicie abstrakcyjny i polega na kolorowych, rozwiewających się formach, które zazębiają się ze sobą miękko, tworząc esy-floresy o koncentrycznej tendencji. W rezultacie – i z pewnej odległości – nowe obrazy Żywa przypominają bukiety irysów, tym bardziej że dominuje w nich kolor fioletowy, biały i niebieski.

W obszernej galerii O'Hana wystawia swe prace znany izraelski malarz niemieckiego pochodzenia, Yohanan Simon<sup>37</sup>. Niegdyś uczeń Deraina. Simon pracował przez czas jakiś w Paryżu, a w roku 1936 emigrował na stałe do Palestyny, gdzie przez lata całe ciężko pracował na roli jako członek jednego z kibuców.

Wystawione obrazy Simona dowodzą, że jego opinia jako czołowego malarza ściennego w Izraelu jest całkowicie usprawiedliwiona. Prawie wszystkie jego obrazy olejne mogłyby być z powodzeniem przetłumaczone na freski. Simon używa szerokich plam o intensywnym, niezwykle gorącym kolorze. Formy traktuje zasadniczo płasko, a perspektywę stosuje w sposób umowny jedynie po to, aby wzbogacić kompozycję swoich obrazów.

Simon interesuje się głównie związkiem zachodzącym pomiędzy człowiekiem a pejzażem. W tej syntezie człowieka z naturą Simon osiąga monumentalność, która ma coś wspólnego z Diego Riberą i Légerem. Tak jak u nich, jego głęboki humanizm zagradza mu drogę do abstrakcji. Simon obserwuje świat i przeistacza go po swojemu, ale nigdy nie traci z nim kontaktu. Takie tytuły jego obrazów, jak: *Nowi imigranci*, *Człowiek z osłem*, *Pasterze* czy *Chłopi pracujący w polu* wskazują na zakres jego zainteresowań, które są nie tylko malarskie, ale i społeczne. W niektórych obrazach, jak na przykład pejzażu Negevu, Simon nie tyle oddaje przejmujący nastrój tego pustynnego kraju, ile buduje symboliczną kompozycję z elementów dla niego typowych. To dążenie do symbolu i typowości jest również dekoracyjne. Także jego postacie ludzkie, świetnie rysowane grubą czarną krechę, mają często ciężar gatunkowy, który prawie nie mieści się na płótnie i domaga się ściany.

Round the Galleries no. 41. Październik 1958

---

<sup>36</sup> Październik-7.11.1958, Hanover Gallery, Londyn. Wystawa obrazów i akwrel Aleksandra Żywa. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „W poprzednich obrazach Żywa – abstrakcyjnych tak jak i obecne – formy były raczej nieokreślone, a kolor bardzo jasny o mlecznej, chromatycznej właściwie tonacji. Główny nacisk był położony przede wszystkim na zróżnicowanie faktury. Na wystawie w Hanover Gallery kompozycje Żywa uderzają mocną, lecz zharmonizowaną barwą. [...] Mimo ruchliwości kształtów i rytmu, mimo intensywności koloru w kompozycjach tych nie ma konfliktu – jest w nich raczej spokój, pogoda, świetlistość. Jest w nich wesołość”. Zob.: A. Drwęska, *Metamorfozy malarskie Aleksandra Żywa*, DPDŻ, 18.10.1958, s. 3.

<sup>37</sup> Październik-Listopad, O'Hana Gallery, Londyn. „Johanan Simon: exhibition of oil paintings and gouaches”.

## JACKSON POLLOCK — ANTONI CLAVE

Mamy teraz w Londynie kilka bardzo poważnych wystaw, które skupiają na sobie powszechną uwagę. Przede wszystkim w Whitechapel Gallery odbywa się retrospektywna wystawa przedwcześnie zmarłego amerykańskiego malarza, Pollocka, który wywarł kolosalny — choć moim zdaniem często zgubny — wpływ na młode pokolenie malarzy zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie<sup>38</sup>. On to bowiem w głównej mierze jest twórcą *action painting*, czyli akcjonizmu, który w różnych swoich formach jest dzisiaj najmodniejszym kierunkiem w malarstwie. Wystawa jest zorganizowana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku i ma objechać całą Europę. Ale zanim ją omówimy, musimy powiedzieć parę słów o samym Pollocku.

Jackson Pollock urodził się w 1912 roku w Stanach Zjednoczonych i studiował malarstwo najpierw w Los Angeles, a potem w Nowym Jorku. Był zatem całkowicie amerykańskim malarzem, który nawet nigdy nie był w Europie, i fakt ten miał zasadnicze znaczenie w jego rozwoju. Nie miał on żadnego przywiązania do tradycji i rozwojowej logiki malarstwa i dlatego potrafił tak dalece pominąć wszystkie konwencje i wyzwolić niejako nieznane możliwości tkwiące w malarstwie — przynajmniej pod względem technicznym. On to bowiem pierwszy rozstał się z pędzlem i szpachlą, i zaczął polewać swoje płótna rozpostarte na podłodze z przedziurawionych puszek oraz chlapać na nie farbą z kubła. W obrazach Pollocka czuje się wyraźnie jakiś agresywny duch rewolty przeciwko wszelkim ustalonym metodom malowania i budowania obrazu. Powierzchnię płótna traktował jako nieprzerwane continuum powtarzających się, ciągle jednolitych akcentów. Dlatego nie ma w nich kompozycji w tradycyjnym znaczeniu tego słowa — jest tylko pole dekoracyjne, jak kawał tkaniny czy tapety, która nie ma ani początku, ani końca, ani nawet żadnej centralnej dominanty. Jego obrazy są rodzajem dekoracyjnej retoryki o charakterze abstrakcyjnego ekspresjonizmu — ale ich treścią nie jest znaczenie, tak jak w klasycznym ekspresjonizmie, tylko rytm wyrażający różne nastroje. Czasem jest to nastrój liryczny, ale to się rzadko zdarza. Zwykle nastrój jego obrazów jest niepokojący, gwałtowny i dziki. Sztuka Jacksona Pollocka jest sztuką wielkiego niepokoju.

Najwcześniejsze jego obrazy na obecnej wystawie wykazują wpływy malarstwa meksykańskiego, a zwłaszcza Orozco i Siqueirosa. Są w nich totemiczne, elementarne formy półabstrakcyjne, malowane w sposób brutalny, chociaż jest to jeszcze technika tradycyjna. Później w jego obrazach pojawiają się surrealistyczne cechy i często widać, jakie wrażenia musiała wyrzeć na nim *Guernica* Picassa oraz arabski *Miró* i André Massona.

---

<sup>38</sup> 5.11–7.12.1958, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „Jackson Pollock 1912–1956. A retrospective exhibition organised by the Museum of Modern Art under the auspices of the International Council at the Museum of Modern Art, New York”; 31.10–21.11.1958, USIS Gallery, American Embassy, Londyn. „Seventeen American artists + eight sculptures”; Październik–Listopad, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Antoni Clavé: exhibition of paintings”.

Dopiero w obrazach malowanych pod koniec lat czterdziestych Jackson Pollock wyzwolił się spod tych wpływów i rozpoczął z niewiarygodną zaciekłością burzyć wszystko, czego się dotąd nauczył. Jego obrazy z tego okresu są automatyczne, pozbawione wszelkich hamulców intelektualnych. Pollock z furją tworzy chaos, w którym gwałtownie kolorowe płaszczyzny łączą się z linearnymi rytмами o charakterze ekspresyjnym. Zwiedzając wystawę, widzimy, że około roku 1947 Pollock przełamał jak gdyby jakąś zaporę i jego malarska energia została ostatecznie wyzwolona. On sam stanął w obliczu pustki, ponieważ spalił za sobą wszystkie mosty i oczyścił się z całej tradycji dotychczasowego malarstwa. Jego malowidła z tego okresu wyglądają jak gdyby wiry, w których nie ma już ani przestrzennych zasad, ani nawet fizycznych granic płótna – nie ma ani kompozycji, ani tradycyjnego zastosowania materiału. Obrazy te są malowane w jakiejś ślepej pasji – farba rzucona jest na płótno jak lasso cowboya na dzikiego konia. Całe to renesansowe malarstwo przestało dla niego istnieć – przełamał linię dzielącą to, co dotąd nazywało się sztuką malarską, od tego, co było nieznanne, i wkroczył w nową jakąś dziedzinę podobną w swojej rozpaczliwej bezgraniczności do nowoczesnej nauki, pełnej niezrozumiałych dla nas metafor zawisłych w irracjonalnym chaosie nieznanego.

Ale powracając na ziemię z tych rozmyślań i patrząc trzeźwo na obrazy Pollocka wystawione w Whitechapel Gallery w Londynie, zauważyłem nagle, że większość tych ogromnych płócien można by śmiało wykorzystać jako znakomite wzory na materiały tekstylne i tapety, a może nawet tkaniny..., że pomimo swego szatańskiego dynamizmu obrazy Pollocka mają wyraźne cechy dekoracyjne, strącone ze swego piedestału monumentalności, zmniejszone do użytkowych rozmiarów – mogłyby być doskonale potraktowane jako estetyczne wzory na użytek przemysłowy.

Jest w tym zapewne jakaś nauka dla tych, co ślepo dziś Pollocka naśladowują – nauka, że malarstwa nie można zniszczyć, ponieważ jego język ma zbyt długą tradycję. Obrazoburcze wysiłki Pollocka dostarczyły jeszcze jednego dowodu, że w plastyce to, co przestaje być malarstwem, staje się mniej lub więcej interesującą sztuką zdobniczą.

Londyn żyje dziś pod znakiem sztuki amerykańskiej, bo poza tą wystawą Pollocka w Whitechapel Gallery Amerykańskie Biuro Informacyjne w Londynie urządziło wystawę obrazów i rzeźb stanowiących wybór z amerykańskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie w Brukseli. Reprezentowanych jest na tej wystawie siedemnastu żyjących malarzy i ośmiu rzeźbiarzy, którzy mają ustaloną reputację w swoim kraju, pomimo że ich nazwiska są prawie całkowicie nieznanne za granicą i stanowią awangardę sztuki amerykańskiej. Są to artyści, którzy zdobyli sobie imię dopiero w ostatnich latach, choć są już w pełni swego rozwoju. Ze wszystkich czterdziestu dwóch eksponatów na tej wystawie wieje charakterystyczny dla sztuki amerykańskiej wigor. Pomimo różnorodności tendencji przeważa oczywiście abstrakcja, ale z małymi wyjątkami jest to abstrakcja naładowana emocją. Jej witalność, impet, siła intensywności nie ulegają wątpliwości. Nie ma prawie na tej wystawie wykalkulowanych geometrycznych kompozycji. Przeciwnie, zarówno użycie farby w sposób akcjonistyczny, jak i użycie koloru dla przekazania jakiegoś przeżycia wewnętrznego, a zatem w sposób ekspresjonistyczny, stanowią charakterystyczne cechy tego malarstwa, które w całym swoim „nowym brutalizmie” utrzymuje jednak związek pomiędzy emocjonalnym ładunkiem wewnętrznym artysty a tworzywem i pomiędzy wyrazem a technicznymi środkami.

Wszystkie zresztą obrazy wystawione na tej wystawie cechuje ogromna niezawisłość techniczna. Czuje się zaciekle pragnienie opanowania techniki dla określonych celów ekspresyjnych, ale poza tym technika nie interesuje tych malarzy amerykań-

skich, co różni ich wielce od awangardy europejskiej dbalej tak bardzo o tak zwaną *belle peinture*. Ale tradycja tak zwanego pięknego malarstwa jest o wiele słabsza w Ameryce niż w Europie i dlatego obrazy na tej wystawie nie są na ogół piękne. Są one – podobnie jak wystawiane rzeźby – raczej wyrazem poszukiwania intelektualnego znaczenia niż urody.

Nikt nie wie, gdzie ten amerykański eksperyment może zaprowadzić, ale jest rzeczą ciekawą, że po raz pierwszy w historii Amerykanie wywierają dziś wpływ na sztukę europejską – a nie odwrotnie.

Zupełnym przeciwieństwem amerykańskiego malarstwa jest malarstwo Antoniego Clavégo, którego wystawa zakończyła się właśnie w znanej galerii Tootha. Clavé jest najbardziej typowym przedstawicielem tego, co nazwałem *belle peinture*. Jego niesłychana wirtuozeria techniki, wyszukany, ba, w najwyższym stopniu wyrafinowany kolor jego obrazów, zachwycająca uroda jego martwych natur i kompozycji figuralnych, w których czuje się całą tradycję europejskiego malarstwa, począwszy od starożytności, poprzez średniowiecze, renesans i kubizm, stanowią prawdziwą radość dla oka. Oczywiście jest to malarstwo eklektyczne, oczywiście niektóre twarze w obrazach Clavégo są zupełnie Picassowskie, ale jest to sztuka pełna własnego życia, które nie tylko tętni wewnątrz sprężystych, dynamicznych kompozycji Clavégo, ale tryska również z powierzchni jego obrazów w postaci bogatej i niezmiernie urozmaiconej faktury.

Antoni Clavé jest Hiszpanem z krwi i kości i chociaż mieszka i pracuje w Paryżu, jego obrazy mają całą witalność, czar, grację i odwagę toreadora. Malarstwo Clavégo karmi się obserwacją natury, ale często przekracza granicę realizmu i staje się dekoracyjną abstrakcją.

Jest to przede wszystkim malarstwo radosne. Clavé udowodnił, że w naszych czasach jest jednak możliwa sztuka bez problematyki filozoficznej i społecznej, bez kompleksu, bez hysterii i bez udręki.

Round the Galleries no. 42. Listopad–Grudzień 1958

## CORBUSIER

Wśród wielu bieżących wystaw, które można w tej chwili oglądać w Londynie, największe znaczenie – jak sędzę – ma skromna wystawa projektów architektonicznych, obrazów, tkanin i rzeźb Charlesa Edwarda Jeannereta, znanego całemu światu pod pseudonimem Le Corbusier<sup>39</sup>.

W miarę oglądania tej wystawy i zagłębiania się w treść różnych wypowiedzi Corbusiera umieszczonych na wystawie, uprzytamniamy sobie niewiarygodną uniwersalność tego człowieka, który bardziej niż ktokolwiek inny w obecnej epoce zażywał na naszym pojmowaniu zadań architektury. On to wszak, a nie kto inny miał odwagę powiedzieć, że „domów nie buduje się ze stali i betonu, tylko z miłości”.

Zarówno jego zrozumienie potrzeb jednostki, jak i jego głęboka socjologiczna wiedza ludzkiej gromady znajdują doskonałą ilustrację na obecnej wystawie.

Le Corbusier już od kilkudziesięciu lat wywiera przemożny wpływ na całe pokolenia architektów, jak świat długi i szeroki. Można powiedzieć, że obok Franka Lloyda Wrighta i Waltera Gropiusa Corbusier jest ojcem współczesnej architektury. A jednak przez wiele lat ten genialny architekt i ten głęboki myśliciel był właściwie systematycznie pomijany przez tak zwane czynniki dyspozycyjne, szykanowany i oskarżany o dyletantyzm przez kolegów, którzy nie mogli mu darować, że zaczął swą karierę od malarstwa i nigdy nie przestał malować i wystawiać publicznie swoich obrazów.

Niektóre plany i fotografie budynków na obecnej wystawie wyglądają dziś zupełnie skromnie i nierewolucyjnie. Patrzymy na nie i myślimy, że przecież wszyscy tak dziś budują, że taki jest styl naszej epoki... Ale nagle spoglądamy na datę projektu, zwykle nigdy niezrealizowanego, i uświadamiamy sobie, że mamy do czynienia z prototypami, które zapłodniły wyobraźnię innych architektów.

Jak Picasso w malarstwie i Strawinski w muzyce, Le Corbusier jest pełen niespodzianek i niespożytej inwencji twórczej.

Pamiętam dobrze, jakie wrażenie wywarł na mnie w roku 1935 jego dom szwajcarskich studentów zbudowany trzy lata przedtem w Cité internationale universitaire w Paryżu.

Wszystko tam było całkowicie niespodziewane, począwszy od zewnętrznej bryły, a skończywszy na użyciu powiększeń fotograficznych tkanki roślinnej widzianej pod mikroskopem jako tapety w hallu budynku. Także zbudowany w roku 1929 w Moskwie gmach Centrosojuzu był prototypem, jeśli idzie o zastosowanie szkła do budowy fasady.

Ale wszystkie projekty Corbusiera cechuje bezkompromisowość człowieka fanatycznie oddanego sprawie, w którą wierzy. Wychodząc z logicznego założenia, że współczesne środki w budownictwie pozwalają na całkowicie nowe rozwiązania plastyczne i estetyczne, Corbusier konsekwentnie wprowadził cały szereg rewolu-

---

<sup>39</sup> 3.02–6.03.1959, Building Centre, Londyn. „Le Corbusier: exhibition of Architecture, Painting, Sculpture, Tapestries”.

cyjnych zmian w architekturze. Obecna wystawa w Londynie ilustruje te jego wy-  
nalazki. A więc on pierwszy oderwał dom od ziemi i umieścił go na żelbetonowych  
słupach, co rozwiązuje wiele problemów komunikacyjnych, a zwłaszcza w klimacie  
gorącym stwarza potężny ochładzający ruch powietrza wytworzony różnicą tem-  
peratury pomiędzy cieniem panującym pod domem a nagrzaną słońcem fasadą.  
Corbusier pierwszy uznał, że z chwilą uniezależnienia ścian zewnętrznych od kon-  
strukcji dźwigającej otwierają się zupełnie nowe możliwości dla przestrzennej wy-  
obraźni architekta. Dźwigająca ściana zewnętrzna stała się odtąd skórą, którą swo-  
bodnie można formować i wykorzystywać w grze ze słońcem i światłem. Powstała  
wolność modelowania domu jak rzeźby. Po trzecie Corbusier wprowadził, zamiast  
domu pojętego jako kubiczna skrzynka do mieszkania, zupełnie niezależny, tak zwa-  
ny wiatrakowy plan każdego piętra, które przez to można rozwijać we wszystkich  
kierunkach, co dobrze ilustruje na przykład jego Willa Savoy w Poissy, koło Paryża.  
Po czwarte Corbusier uznał, że dom nie powinien mieć jednej fasady tylko jak świa-  
towid posiadać wiele twarzy i stać jak monument w odpowiednio zaprojektowanym  
otoczeniu, monument, który można oglądać z każdej strony. Wreszcie, zapewne  
pod wpływem tradycyjnego budownictwa południowoamerykańskiego, Corbusier  
wprowadził pierwszy w Europie ogród mieszkalny połączony z domem integralnie,  
względnie ogród na dachu, który jest architektonicznym zespołem brył dających jak  
największą satysfakcję dla oka w blasku słonecznym, kiedy w zależności od pory  
dnia cienie i światła stwarzają niezapomniane nastroje. W tym Corbusier zbliżył się  
znowu do punktu, w którym architektura spotyka się z rzeźbą.

Bo nie wolno zapominać, że Corbusier jest nie tylko malarzem, ale i rzeźbiarzem.  
Na wystawie widzimy jego obrazy i rzeźby noszące wyraźne znamię okresu postku-  
bistycznego puryzmu o jasno sprecyzowanych formach abstrakcyjnych oraz bardzo  
ładne, niedawno zaprojektowane makaty, które Corbusier traktuje jako ściennie ma-  
larstwo koczowniczej istoty, za jaką uważa nowoczesnego mieszkańca miast.

Rozwija on zresztą bardzo interesującą teorię socjologiczną, mówiąc, że człowiek  
powinien zmieniać miejsce zamieszkania w różnych okresach swego życia, w mia-  
rę jak zmienia się liczebność członków jego rodziny, w której początkowo nastę-  
puje przyrost do pewnego momentu kulminacyjnego, a potem, z odejściem dzieci,  
kurczenie się i w końcu samotność spowodowana nieuniknioną śmiercią jednego  
z małżonków. Mieszkanie ludzkie zdaniem Corbusiera powinno być tylko tymcza-  
sową sprawą dostosowaną do wieku i aktywności mieszkańca w danym okresie jego  
życiowej wędrówki.

Wszystkie te teorie zawarte w licznych pismach Corbusiera, a zwłaszcza w książ-  
ce *Vers une architecture* wydanej w 1923 roku oraz na łamach założonego świetne-  
go czasopisma „Esprit Nouveau”, znajdują odbicie i w jego urbanistyce, która jest  
najbardziej może rewolucyjna ze wszystkiego, co zrodziła myśl tego niezwykle  
człowieka. Jeśli nie sława Corbusiera, to w każdym razie jego kolosalny wpływ  
w architekturze świata został ugruntowany właśnie na jego – z reguły nigdy nie-  
realizowanych – projektach rozwiązań urbanistycznych podejmowanych zupełnie  
bezinteresownie w jego pracowni przy rue de Sevres w Paryżu, którą w latach dwu-  
dziestych dzielił ze swoim kuzynem, architektem Pierre Jeanneretem.

Oto, co sam Corbusier pisze o tym okresie: „Dwaj ludzie, którzy rozumieją się  
nawzajem, więcej znaczą niż pięciu pracujących osobno. Ponieważ nie interesowaliśmy  
się pieniędzmi, nie musieliśmy nigdy iść na kompromisy i mogliśmy poświęcić  
się twórczej pracy laboratoryjnej, która daje prawdziwą radość. Opracowywaliśmy  
plany miast, począwszy od ogólnego projektu aż do najdrobniejszych szczegółów.



Nasza pracownia pełna była zawsze entuzjastycznych młodych ludzi, którzy garnęli się do nas z całego świata, z Francji, z Niemiec, Polski, Czechosłowacji, Szwajcarii, Anglii, Ameryki, Turcji, Jugosławii, Hiszpanii i Japonii, aby nam nieść swą pomoc. Pracowaliśmy razem jak przyjaciele w dobrowolnie przyjętej dyscyplinie. Ta wspólna pomoc młodych umożliwiła nam podejmowanie bezinteresownej pracy, która – być może – służyć będzie kiedyś współczesnej społeczności ludzkiej...”.

Tyle Corbusier. Co do nas, wiemy dobrze, że „ci entuzjastyczni młodzi ludzie” rozeszli się potem w cztery strony świata z ewangelią nowej architektury i nowego pojmowania jej zadań. A Le Corbusier dalej projektował, pisał, malował, rzeźbił. I dalej rozwiązywał problemy teoretyczne, wierząc niezłomnie w swoją misję.

I istotnie w latach powojennych nadszedł nareszcie czas wielkiej realizacji. Le Corbusier dostaje zamówienie na gmach L'Unité d'Habitation w Marsylii, współpracując w projektowaniu gmachu ONZ w Nowym Jorku i planuje nową stolicę Punjabu w Indiach, Chandigarh.

W ślad za L'Unité w Marsylii poszły zamówienia rządowe i municypalne na następne wielkie bloki-miasta w innych punktach Francji, a także w Berlinie. I jego ostatnio zbudowana kaplica w Ronchamp, nacechowana jakąś romańską zadumą, ściągnęła znowu na siebie uwagę całego świata.

Rysunki, szkice, plany i modele tych projektów wraz z bezcennymi wyjaśnieniami autora studiować można godzinami na obecnej wystawie.

A Corbusier, stary Corbusier, pełen jest dalej radosnej energii twórczej i optymistycznej wiary wyrażonej w pierwszym numerze „L'Esprit Nouveau”, kiedy to w roku 1920 pisał, że „rozpoczęła się oto wielka epoka” i „że nowy świat otwiera się przed naszymi oczyma jak kwiat na ruinach”.

Są to poetyckie słowa. Bo Corbusier jest także poetą i wszystko, co robi, łączy w sobie wysoki stopień praktyczności z ładunkiem emocji poetyckiej. Na ostatniej Międzynarodowej Wystawie w Brukseli Corbusier zbudował niezwykle ciekawy pawilon Phillipsa mieszczący wewnątrz opracowany przez niego pokaz aparatów elektrycznych, który nazwał *Poeme electronique*.

Pomimo przekroczenia siedemdziesiątki Corbusier jest wiecznie młody. „Problem polega na tym – pisał w roku 1956 – aby poprzez komplikacje dotrzeć do prostoty, aby uparcie dążyć do realizacji swego snu. I nie tyle pozostać młodym, ile stać się młodym na starość”.

Wystawa Corbusiera w Londynie dowodzi, że to jest możliwe.

Round the Galleries no. 44. Marzec 1959

## GRUBER — NEW AMERICAN PAINTING AT THE TATE

Jak zwykle o tej porze roku, mamy w tej chwili w Londynie bardzo dużo ciekawych wystaw, ale specjalną uwagę zwraca retrospektywny pokaz obrazów przedwcześnie zmarłego paryskiego malarza Grubera, urządzony w Tate Gallery staraniem Brytyjskiej Rady Sztuki<sup>40</sup>.

Francis Gruber był synem alzackiego witrażysty Jacques'a Grubera i Polki, pani Jagielskiej, której rodzina przybyła do Francji jeszcze za czasów króla Stanisława Leszczyńskiego. Ale nie o to chodzi. Ważne jest to, że Gruber wywarł ogromny wpływ na wielu młodych i wziętych dziś malarzy we Francji — sam pozostając prawie nieznanym i żyjącym w nędzy do ostatnich lat swego życia, kiedy nareszcie zaczęto się nim trochę interesować i w roku 1947 przyznano mu Prix National.

Było to jednak już na parę miesięcy przed śmiercią i nie wpłynęło w najmniejszym stopniu na jego losy.

Wystawa Grubera w Londynie obejmuje rysunki i obrazy przeważnie z okresu drugiej wojny światowej. Są to rzeczy zasadniczo realistyczne lub surrealistyczne, przesiąknięte nastrojem samotności i udręki. Obrazy Grubera są pełne niezrozumiałych symboli sennych, jak gdyby widziadeł manifestujących siły podświadomości. Jest to malarstwo bez precedensu w naszej epoce i przypomina chyba tylko Dürera swoją szpiczastą, wyrazistą, maniacką prawie linią, Boscha — swym zamiłowaniem do okropności, Grünewalda — swą namiętą, choć nieco teatralną dramatycznością, a wreszcie w najlepszych obrazach Grubera widzimy uderzający wpływ Mantegni, jeśli idzie zarówno o ogólną kompozycję, jak i o brutalną realizację szczegółów. Taki jest, moim zdaniem, rodowód malarstwa Grubera, chociaż nie wiem, czy on sam się do niego przyznawał. Ale wiem, że jego rozpaczliwa wizja rzeczywistości zrodziła w dzisiejszym malarstwie wielu potomków. Wielbicieli Buffeta często nie wiedzą, ile zapożyczył on od Grubera, czego sam zresztą nigdy się nie wypiera. To samo odnosi się do Rebeyrolle'a i wielu innych znanych dziś przedstawicieli nowego realizmu francuskiego. Gruber przekazał kolegom po fachu swą pełną ekspresji linię, która łamie się i eksploduje dziesiątkami drzazg, jak złamana wichurą gałąź.

Świat Grubera jest chmurny. W jego kompozycjach, pod niebiosami ciemnymi od zbliżającej się burzy, wyłaniają się zaginione wyspy pokryte kikutami drzew. Po ich poszarpanych wybrzeżach chodzą ludzie samotni, niczym niezwiązani ze sobą, jak symbole umarłej młodości. Na innym obrazie widzimy wychudły akt leżącej kobiety. Za nią otwierają się drzwi, ale ściany i dach domu ustąpiły miejsca pejzażowi o nieopisaną pustkę i rozpaczliwej dezolacji. Na innym płótnie widzimy stojącą młodą kobietę w dwóch wersjach — na tle ściany domu, która jest równocześnie pejzażem. Na jeszcze innym maleńką postać siedzącą na ogromnej czerwonej kanapie na tle wysokiej i pustej ściany.

Są to wszystko nastroje i tematy, które Buffet wykorzystał, tworząc konsekwentny i świadomy styl z tego, co u Grubera było czystym instynktem.

<sup>40</sup> 1.04–3.05.1959, Tate Gallery, Londyn. „Francis Gruber, 1912–1948”.

Ale o Gruberze nie wolno zapominać, kiedy się czyta o sukcesach Buffeta. Nawet szereg malarzy abstrakcyjnych przejęło kanciastość i ostrość form Grubera oraz jego nerwową linię, która przypomina wykresy skoków temperatury na karcie szpitalnej obłożnie chorego pacjenta.

Gruber nie miał powodzenia głównie dlatego — jak sądzę — że nie zdążył czy nie umiał usystematyzować swoich wynalazków formalnych, a gotowymi formułami na modernizm nigdy się nie interesował. Francis Gruber szukał własnego wyrazu ekspresji poza czasem i epoką i dlatego jego dzieło jest trwałe.

W zeszłym miesiącu skończyła się także w Tate Gallery wielka wystawa pod tytułem „Nowe malarstwo amerykańskie”. Ta ciągła amerykańska ofensywa na europejskim froncie sztuki jest fenomenem naprawdę zdumiewającym. Co roku w ramach wyposażonego w ogromne fundusze programu międzynarodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku szturmuje z niesłychanym zapalem wszystkie ściany muzeów i galerii sztuki na całej przestrzeni od Lizbony do Berlina i od Oslo do Rzymu. Jak dotąd ofensywa ta nie przełamała jeszcze całkowicie żelaznej kurtyny, ale — jak nasi słuchacze wiedzą — nawet w krajach Europy Wschodniej „roboty wywrotowa” polegająca na rozprzestrzenianiu reprodukcji nowego malarstwa amerykańskiego podważa istniejący porządek socrealistyczny i wywołuje niepokój wśród tubylczych malarzy. Oczywiście wszędzie dziś istnieje piąta kolumna, toteż Amerykanie wykorzystują swoją sprężystą służbę informacyjną, aby głosić ewangelię *action painting*, to jest akcjonizmu, czyli amerykańskiej formy abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który kładzie główny nacisk na automatyczne stosowanie farby.

Mówiliśmy o tym parę miesięcy temu z okazji poprzedniej wystawy amerykańskiej w Londynie, ale warto przypomnieć niewtajemniczonym, że *action painting*, to jest funkcja malowania, musi być zgodnie z tą ewangelią czysto instynktowna przy całkowitym wyłączeniu wszelkiej kontroli intelektualnej. Teoretycznie, im bardziej automatyczne i instynktowne jest malarstwo, tym bardziej zdolne jest wyrazić wewnętrzny autora, jego osobowość i odmienną indywidualność.

Intelekt rodzi wahania — a zatem precz z intelektem i wszelkimi zahamowaniami! Hasłem akcjonizmu jest nie tyle sztuka dla sztuki, ile farba dla farby. Wszystkie tradycyjne wartości — za burtę: nie ma takich rzeczy jak rysunek, kompozycja czy temat obrazu. Nie ma takich rzeczy, jak malarska interpretacja natury. Nie ma nawet takich przesądów, jak forma i kolor... Istnieje tylko farba w różnych odcieniach oraz płaska powierzchnia płótna. Reszta to furda i można się bez tego obejść. A zatem — mówią akcjonisci — trzeba się rzucić na płótno z ogromnym pędzlem albo jeszcze lepiej z chochlą i wiadrem farby, bo pędzel jest zbyt tradycyjnym pośrednikiem pomiędzy artystą a jego tworzywem, i dać się prowadzić błogosławionej ręce ślepego przypadku. Tylko tak i tylko w ten sposób mogą powstawać wielkie dzieła sztuki.

Tak brzmi w paru słowach klasyczna teoria akcjonizmu, którą amerykańskie instytucje oficjalnie włączają w głowy Europejczyków, którzy przecież kiedyś mieli coś do powiedzenia w nowoczesnym malarstwie. Ale, co prawda, było to bardzo dawno, w idyllicznych czasach Bracque'a, Matisse'a i Picassa. Dzisiaj dyrektorzy galerii i krytycy sztuki we wszystkich stolicach zachodniej Europy spotykają się z krzywym uśmiechem na wernisażach coraz to nowych wystaw amerykańskiego malarstwa, aby wymieniać między sobą gratulacje i pochwały: „Bardzo interesująca wystawa, nie sądzi pan, panie dyrektorze?”. „Zaiste jest ogromnie stymulująca... Wspaniały wysiłek. Nasi malarze powinni brać przykład...”. I tak dalej, i tak dalej toczą się nie-szczere rozmowy oficjalnych bonzów sztuki. A jeżeli ośmielisz się zauważyć, że... „oczywiście, ale... trochę te wszystkie obrazy są zbyt do siebie podobne — pomijając

już inne bardziej zasadnicze sprawy”, twój najlepszy przyjaciel obejrzy się podejrzliwie dookoła i ucieknie pod byle pretekstem w inny koniec sali w panice, by ktoś nie usłyszał tych bluźnierczych uwag.

Wyobrażam sobie, że sytuacja jest podobna do tego, co istniało za czasów żdanowszczyzny w krajach komunistycznych, kiedy obowiązujący był socrealistyczny akademizm. Jest to zмова nieszczerości. I niewielu jest ludzi na tyle odważnych lub na tyle niewinnych, żeby wykrzyknąć publicznie, jak to było w bajce, że „król jest nagi”.

Otóż w Tate Gallery uderzyły mnie gwałtowne kolory abstrakcyjnych malowideł amerykańskich, ale nie zauważyłem żadnej próby organizowania tych kolorów. Ogromne płótna siedemnastu amerykańskich malarzy specjalnie wybranych, aby reprezentować malarstwo swego kraju w Londynie, świadczą tylko o rozpaczliwym wysiłku zrobienia czegoś, co dotąd nie było robione. Jest to może malarstwo — ale czy to jest sztuka, to już inna sprawa. Tym bardziej że malować tak jest niesłychanie łatwo, jeżeli raz się ktoś na to zdecyduje i przekreśli całą tradycję wieków ludzkiej cywilizacji plastycznej.

Wśród wystawców jest William Baziotos, malujący jakieś płynne przedpotopowe formy, jak ameby unoszące się w przestrzeni, i który w katalogu pisze: „To, co się dzieje na płótnie, jest zupełnie nieprzewidywane”; James Brooks, który robi wielkie czarne i czerwone plamy na swoich płótnach; Sam Francis, którego obrazy pokryte są kształtami przypominającymi szare kłęбки waty rozmieszczone regularnie na całej przestrzeni płótna, które poza tym jest niezamalowane, pomijając strumyki ściekającej farby; Arshile Gorki trochę przypominający Kandinsky’ego i Miró; Adolph Gottlieb, który na pewno jest bardzo dobrym malarzem. Jeden z jego obrazów przedstawiający ogromną czarną plamę na białym płótnie został zmniejszony pięćdziesięciokrotnie i okazało się, że stał się bardzo ładną okładką do katalogu obecnej wystawy. Jest wśród wystawców także Franz Kline, który robi na czystym płótnie czarne hieroglify przypominające do złudzenia chińskie liternictwo; słynny de Koenig, który właściwie maluje realistyczne obrazy, w których przedmiot malowany całkowicie ginie pod wściekłymi uderzeniami pędzla; Barnett Newman, który na swoich ogromnych płótnach namalowanych jednym kolorem przyklepia pionowe taśmy gumowanego papieru, jakiego używa się w biurach; słynny Jackson Pollock, którego malarstwo jest znane na całym świecie i w gruncie rzeczy jest bardziej tradycyjne niż prace większości jego kolegów; Mark Rothko, który ostatnio maluje podłużne, prostokątne formy biegnące w poprzek obrazu, dokładnie jak na ludowych chodnikach, na schodach; i wreszcie Bradley Tomlin, który jest bodaj jedynym malarzem na tej wystawie, usiłującym organizować w świadomy sposób obrazy. Obrazy te wyglądają trochę jak plamy jakichś miast widziane z wielkiej wysokości i są bardzo kulturalne w kolorze.

Wymieniłem tu tylko paru najważniejszych spośród wystawców. Inni są do nich zupełnie podobni. Trudno powiedzieć, dokąd to nowe malarstwo amerykańskie zmierza. Niewątpliwie ma ono zalety dekoracyjne, ale równocześnie jest antyestetyczne w obecnych swoich wymiarach, co potwierdza ulga, jaką odczuwam, kiedy oglądam te obrazy w fotograficznym zmniejszeniu, w którym nagle nabierają cech smacznej i pomysłowej grafiki użytkowej. Ale przede wszystkim to nowe malarstwo amerykańskie jest antyhumanistyczne i dlatego — moim zdaniem — znajdzie się wkrótce w ślepej uliczce.

**FRANCIS BACON — AMERICAN PAINTERS —**  
**— MICHAEL AYRTON — BEN NICHOLSON**

Wśród licznych wystaw, które oglądać można w tej chwili w Londynie, zwraca uwagę przede wszystkim kilkanaście obrazów Bacona w Hanover Gallery<sup>41</sup>. Francis Bacon, kilka lat temu okrzyknięty największym malarzem angielskim, reprezentował Anglię na Biennale i w ogóle jest popierany przez koła oficjalne. Maluje on na czarnym, niegruntowanym płótnie suchą farbą dziwne portrety ludzi i zwierząt o jakimś obsesyjnym wyrazie, jaki spotykamy w malarstwie obłąkanych. Postacie jego wylaniają się jak sennie widziadła z nicości swoimi zamazanymi realistycznymi szczegółami i wyglądają trochę jak prasowe fotografie, drukowane na bardzo złym papierze. W wystawionych obrazach pojawia się kilkakrotnie twarz wykrzywiona krzykiem. Jest to potężna pod względem literackim, choć przerażająca wizja. Ale niestety środki malarskie, jakie stosuje Bacon, są raczej ubogie i wydaje się, że ta sztuka rozpaczliwej rozterki nie przetrwa poza okres, który ją wytworzył.

W Leicester Gallery i w Redfern Gallery odbywają się równocześnie wystawy Michaela Ayrtona, wszechstronnego intelektualisty angielskiego znanego nie mniej z radia, telewizji i publicystyki, jak ze swego malarstwa, a także rzeźby, którą uprawia od paru lat.

U Redferna widzimy kolekcję dawniejszych obrazów Ayrtona, które cechuje nastroj antycznej nostalgii i klasycyzmu. Są to przeważnie pejzaże z Grecji i studia młodych chłopców o postkubistycznym charakterze. Natomiast nowe obrazy Ayrtona w Leicester Gallery stanowią zupełną niespodziankę. Nie są to właściwie obrazy w normalnym tego słowa znaczeniu, tylko coś w rodzaju oszklonych płaskorzeźb zrobionych z kości ryb, ptaków i innych małych zwierząt oraz potłuczonych kawałków grubej szyby, na wpół utopionych w morzu wosku czy stearyny aplikowanej na gorąco. Grube pokłady utworzone przez kapiące świece, których autor musiał zużyć chyba setki, stwarzają opalizujące tło, z którego wylaniają się ciemniejsze odłamki szkła. Jeden z obrazów ogromnej wielkości przedstawia stearynową przestrzeń, na której głową w dół leci mała półwypukła postać Ikara na skrzydłach z prawdziwych kości nietoperza. Jest to obraz tak wstrętny pod względem estetycznym, jak niektóre figury woskowe w panoptikum.

A jednak we wszystkich pracach Ayrtona jest jakaś zastanawiająca powaga intelektualna — jakiś głęboki humanizm, który splątany z mitem i z magią mówi o jego tęsknocie do innego świata.

Inny malarz angielski, który na odmiennej drodze także szuka absolutu, to Ben Nicholson wystawiający obecnie w Galerii Gimpel Fils. Ten niemłody już artysta,

---

<sup>41</sup> 9.06–6.07.1959, Hanover Gallery, Londyn. „Bacon” — obraz z Bomford Collection; Czerwiec 1959, Leicester Galleries, Londyn. „Michael Ayrton”; 9.06–10.07.1959, Redfern Gallery, Londyn. „Paintings by Michael Ayrton, Alexej Jawlensky and Vieira da Silva”; Maj 1959, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Ben Nicholson: exhibition of paintings”;

który należy do najbardziej znanych na świecie brytyjskich malarzy, jest purystą pomondrianowskiego typu. Jak wiadomo, abstrakcja geometryczna nie jest modna, ale właściwie na tle chaotycznego ekspresjonizmu abstrakcyjnego doby obecnej obrazy Nicholsona uderzają swoim spokojem i klasyczną równowagą. Są to przeważnie białe i szare, wykwintne kompozycje linearne o wielkiej czystości architektonicznej. Jest to sztuka, która ma na celu znalezienie piękna obiektywnego.

O kilkaset kroków dalej w Galerii Instytutu Sztuk Współczesnych można oglądać wystawę amerykańskiego malarza Adolpha Gottlieba<sup>42</sup>. Pomimo że zarówno Nicholson, jaki i Gottlieb są abstrakcjonistami i należą do tej samej generacji, trudno o większy kontrast. W przeciwieństwie do Nicholsona Adolph Gottlieb jest antyestetyczny, brutalny i prymitywny. W tym może właśnie leży jego siła. Ale jest to siła maczugi. Obrazy Adolpha Gottlieba działają tylko w pierwszej chwili, ponieważ właściwie jest w nich zbyt mało treści malarskiej, aby ich efekt mógł być długotrwały. W malarstwie Adolpha Gottlieba mamy przykład działania na krótką metę. W pierwszej chwili jesteśmy zafascynowani, a za chwilę mamy już dość i odchodzimy obojętnie.

Ale jak wyglądają te obrazy? W przeciwieństwie do swoich dawnych kompozycji, z którymi wiąże się jego reputacja najbardziej malarskiego wśród malarzy amerykańskich, a które składały się z małych wstążkowatych elementów rozsianych w sposób bardzo wyszukany na nieokreślonej przestrzeni, wystawione obecnie obrazy Adolpha Gottlieba mają charakter plakatowy.

Większość z nich to różne wersje tego samego motywu zatytułowanego *burst*, czyli wybuch. Są to płótna dużych rozmiarów, w których powtarzają się tylko dwa elementy: okrągły lub eliptyczny płaski dysk w górnej części płótna i gęsta plama połamanych grubych uderzeń pędzla w dolnych. Dysk jest czasem czerwony, czasem szary, a plama na dole zawsze czarna. Dzieje się to wszystko na tle czystego płótna. To wszystko.

*Burst* został nazwany w katalogu *Skończonym arcydziełem*, ale na okładce tego samego katalogu arcydzieło to zostało niewątpliwie poprawione w reprodukcji przez kogoś, kto wybrał piękny czerwony kolor papieru. Dwie czarne plamy, jedna wyżej – owalna, a druga niżej – w formie poszarpanego kleksa, nadają czerwonemu papierowi cechy płomiennej przestrzeni, a piękne litery nazwiska autora i nazwy galerii dopełniają bardzo smacznej całości.

Nie mogę pominąć tej sprawy, o której już poprzednio kiedyś mówiłem, że te obrazy amerykańskich malarzy, którzy postanowili zburzyć Paryż i całą tradycję sztuki malarskiej, a na gruzach zbudować jakąś nową plastyczną przygodę nowoczesnego człowieka wyzwolonego od wszelkiej estetyki i zahamowań wynikających ze zbyt dobrej znajomości historii sztuki – że ci amerykańscy malarze, którzy sami wierzą, że stworzyli coś zupełnie nowego, a jeżeli nie wierzą, to się im to ciągle wmawia w całej Europie – że ci nowi bohaterzy abstrakcyjnego ekspresjonizmu produkują rzeczy, które po odpowiednim zmniejszeniu okazują się doskonałą grafiką użytkową albo wzorami na perkalu, tracąc całkowicie wszelkie pozory obrazu sztalugowego. Tylko wymiar nadaje im ten charakter totemicznych symboli o groźnym obliczu. Zmniejszone do ludzkich wymiarów wyglądają bardzo grzecznie, a nawet jak ta okładka zrobiona ze wstrząsającego rzekomo obrazu Adolpha Gottlieba – po prostu smaczne.

---

<sup>42</sup> Czerwiec–Lipiec 1959, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Adolph Gottlieb”; 23.06–18.07.1959, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Jean-Paul Riopelle: exhibition of paintings”.

Jest to dowód moim zdaniem, że malarstwo jest czymś zbyt głęboko określonym przez tradycję, zbyt mocno ugruntowanym w naszej świadomości, aby można je było zniszczyć, a ci, którzy próbują to zrobić, sami się degradują do roli grafików użytkowych, których użytek notabene jest na razie problematyczny.

We wstępie do katalogu Adolph Gottlieb jest nazwany „najbardziej inwentywnym malarzem amerykańskim”, od którego rozwoju zależy w dużej mierze przyszłość całego malarstwa. Możliwe, ale powstaje pytanie, czy inwencja taka wzbogaca malarstwo i horyzonty naszych przeżyć plastycznych, czy je zubaża. Czy – innymi słowy – jest to w ogóle postęp, czy retrogresja... Jedno jest pewne – wystawa Gottlieba dowodzi, że heroiczny okres sztuki amerykańskiej bynajmniej się jeszcze nie skończył i nie wiadomo, do czego doprowadzi.

W doskonałej Gallerii Tootha jest teraz wystawa innego malarza zza oceanu – Kanadyjczyka Riopelle'a, który od roku 1947 mieszka i pracuje w Paryżu. Jean-Paul Riopelle, który urodził się w 1923 roku, ma w swoich żyłach krew hiszpańską i francuską i dlatego może jego prace abstrakcyjne mają charakter zdecydowanie malarski, a nie graficzny. Riopelle nakłada szpachlą krótkie cegielki kolorów, które zachodzą jedne na drugie, mieszają się i przeskakują przez siebie, tworząc żywą mozaikę materii malarskiej o pięknym kolorycie. Czasem jego obrazy wyglądają jak pola i miasta widziane z wielkiej wysokości z samolotu, ale ich faktura, gruba i łuskowata, przypomina raczej skórę aligatora. Każdy z wystawionych obrazów ma jakąś dominantę kolorystyczną, pomimo że Riopelle używa mnóstwa kolorów, ale wszystkie obrazy są w czarno-białej reprodukcji absolutnie do siebie podobne. Jest to właściwie jeden i ten sam obraz malowany w różnych tonacjach. Kompozycji w nich brak. Są to ogromne fragmenty, które w każdym miejscu można wyciąć tak właśnie, jak świat widziany z samolotu, nieprzedstawiający określonych kształtów i pozbawiony wszelkich granic.

Riopelle pomimo młodego stosunkowo wieku zdobył już sławę światową i jego obrazy wiszą we wszystkich ważniejszych muzeach Europy Zachodniej i Ameryki.

Round the Galleries no. 47. Lipiec 1959

## KEN ARMITAGE

W Tate Gallery staraniem Strasburskiej Rady Europy oraz Brytyjskiej Rady Sztuki urządzono ogromną wystawę zatytułowaną „The Romantic Movement”, to jest sztuka romantyczna<sup>43</sup>.

Wystawa ta jest jedną z imprez zainicjowanych przez Radę Europy, a mających wykazać zasadniczą wspólnotę nurtów intelektualnych i artystycznych w Europie. Nigdy dotychczas w żadnym muzeum nie urządzono tak obszernej antologii sztuki romantycznej. Wszystkie sale ogromnej Tate Gallery oraz lokalu wystawowego w gmachu Arts Council zostały wypełnione eksponatami sprowadzonymi ze wszystkich stron świata. Ogółem zgromadzono blisko tysiąc obrazów, rzeźb, rysunków i prac graficznych, dzieląc je nie pod względem chronologicznym czy geograficznym, ale według tematów, które głównie interesowały artystów epoki romantycznej. A więc mamy tematy: pasterski, światło, pejzaż malowniczy, mistyka, legenda, patriotyzm i kult egzotyizmu, bohaterstwo, wolność i walka z przemocą.

To podejście tematyczne sprawia, że wystawa jest niesłychanie trudna do oglądania i moim zdaniem przeciążona drugorzędnymi, a nawet trzeciorzędnymi dziełami, których jedyną legitymacją jest to, że są „romantyczne”, to jest ilustrują jeden z tych romantycznych tematów. Przyjąwszy takie literackie kryteria, organizatorzy nie mogli uniknąć komplikacji. Okazało się bowiem, że wielu uznanych przedstawicieli neoklasycyzmu produkowało od czasu do czasu romantyczne dzieła. Co było robić? Trzeba było włączyć do wystawy wrogów romantyzmu. Gdyby przyjęto inne, bardziej istotne, to jest formalne kryteria, dzieła Ingresa, Flaxmana czy Canovy nie znalazłyby się nigdy na tej wystawie. Z równym powodzeniem można by powiedzieć, że *Czarodziejski flet* Mozarta jest utworem romantycznym, choć to jest przecież dzieło na wskroś klasyczne pod względem formalnym pomimo swego romantycznego tematu literackiego.

Sami romantycy uważali się przede wszystkim za przeciwników akademizmu i wiedzieli, że treścią romantyzmu jest wstrząsający konflikt pomiędzy indywidualną wyobraźnią artysty (a także indywidualną moralnością jednostki) a ustalonymi kryteriami estetycznymi (a także ustalonym porządkiem społeczno-politycznym). *L'homme revolté* – to człowiek romantyczny.

Ale tu znowu wpadamy w komplikację. Bunt jest atrybutem wszystkich niezadowolonych, głodnych, uciśnionych, szukających nowego wyrazu, nowych form życia i twórczości we wszystkich epokach. I dlatego *l'homme revolté* jest człowiekiem wiecznym, człowiekiem postępu. Stąd postęp jest koncepcją na wskroś romantyczną, tak samo jak kult legendarnej przeszłości.

W gruncie rzeczy każde prawdziwe dzieło sztuki jest wyrazem romantyzmu w tej czy innej postaci, bo jest rewoltą przeciwko rzeczywistości. Stąd wystawa urządzona w Tate Gallery byłaby moim zdaniem bez sensu, gdyby nie to, że zawiera

---

<sup>43</sup> 10.07–27.09.1959, Tate Gallery, Londyn. „The Romantic Movement: fifth exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Council of Europe”.



kilka wspaniałych obrazów i sporą liczbę dobrych – i to nie dlatego, że mają romantyczny temat, ale dlatego, że są dobrze malowane.

Stwierdziwszy w ten sposób, że sztuka w ogóle, a w szczególności twórczość plastyczna jest zasadniczo romantyczną dziedziną ludzkiej działalności, możemy przejść do omówienia dzieł niektórych malarzy reprezentowanych obecnie w Tate Gallery.

Pierwszym chronologicznie wielkim romantykiem angielskim, którego obrazy możemy oglądać na tej wystawie, jest William Blake – wspaniały poeta i dziwaczny malarz symboli, tematów biblijnych i legendarnych. Wystarczy przytoczyć tytuły jego dzieł: *Adam nadający imiona zwierzętom*, *Nabuchodonozor* lub *Wielki czerwony smok i kobieta*. Są to wszystko obrazy dekoracyjne – przeważnie tempery na desce wyglądające pod względem technicznym na renesansowe freski i często podparte złocieniami. Jest w nich jakaś niepokojąca tajemnica oraz zupełne lekceważenie praw anatomii i perspektywy. Blake pogardzał malowaniem z natury i w rezultacie posiłkował się trochę wzorami, jakie mu dostarczyła znajomość wczesnego renesansu. Obrazy jego stanowią próbę pchnięcia malarstwa na nowo na drogę wiodącą wyżej niż czysto wizualna reporterka – z tego, co można zobaczyć gołym okiem. Podobnie jak jego poezja malarstwo Williama Blake’a jest hermetyczne – zwłaszcza dla cudzoziemca.

Ale najlepiej reprezentowany jest na tej wystawie wielki malarz angielski z końca XVIII i pierwszej połowy XIX stulecia – Turner. Jego obrazy można uważać za abstrakcję. Są to wielkie wizerunki Niczego. Główną rolę gra w nich światło i kolorowa masa mgieł, wody czy nieba. I dlatego już za życia Turnera nazywano go „malarzem elementów”. W istocie jego najlepsze obrazy, takie jak *Okręt niewolników* i kilka innych figurujących na tej wystawie, to jak gdyby wizja pierwotnego chaosu, z którego powstał świat. W swojej metodzie malowania Turner wyprzedził francuskich impresjonistów o dobre trzydzieści lat (moim zdaniem Turner jest jednym z największych malarzy europejskich w ogóle).

Trzecim wybitnym romantykiem angielskim na tej wystawie jest młodszy od Turnera o całą generację Samuel Palmer, który dotąd wywiera wpływ na angielskie malarstwo nowoczesne. Pejzaż Palmera ma niesłychaną intensywność. Wszystkie formy są tam dojrzałe, okrągłe, jak gdyby ciężarne. Jest to właściwie pejzaż Raju, pełen niezwykłego bogactwa, światła o nieziemskiej jasności, cieni o niezwykłej głębokości i złotych łanów zboża. Jeden z najlepszych obrazów Palmera – *The harvest moon*, co można by przetłumaczyć swobodnie jako *Noc świętojańska*, który znajduje się na wystawie, jest tak potężny, że wiszące obok obrazy Constable’a zupełnie przy nim nikną. W tym zestawieniu Constable wydaje się akademicki i pozbawiony głębszego wyrazu.

Natomiast zyskuje bardzo Füssli z swymi przedziwnymi teatralnymi scenami osób wylaniających się z czarnego tła. Jego obraz *Lady Macbeth seizing the daggers* (Lady Macbeth ze sztyletami w ręku) jest niesłychanie nowoczesny w swoim sumarycznym traktowaniu ludzkiej postaci.

Wyróżniają się także swoim doskonałym malarstwem dwa małe obrazy Michałowskiego: *Somosierra* i *Kawaleria napoleońska*, wypożyczone z Muzeum Narodowego w Warszawie. Można śmiało stwierdzić na tle tej ogromnej wystawy, że Piotr Michałowski jest malarzem należącym do najwyższej klasy europejskiej. Niemiec, duńscy i szwedzcy malarze tej samej epoki nie umywają się do niego i w ogóle nie warto o nich mówić.

Ale oczywiście dominują Francuzi. Wspaniała *Masakra w Chios* Delacroix nada je ton całej wystawie, chociaż jest to obraz romantyczny tylko z ducha, a formalnie

rzecz biorąc – zgoła akademicki. Obraz ten przypomina trochę Davida, który także reprezentowany jest dobrze na tej wystawie, choć jego *Bonaparte na przełęczy St. Bernard* jest właściwie pompatycznym kiczem. Lepszy niewątpliwie jest konny portret Stanisława Potockiego, wypożyczony z warszawskiego Muzeum Narodowego.

Natomiast wielkie wrażenie wywołuje Géricault, zwłaszcza swoim wspaniałym obrazem, który jest moim zdaniem uosobieniem romantycznej metody i romantycznego programu *Koń przerażony burzą* z National Gallery w Londynie.

Są także na tej wystawie płótna i rysunki Milleta, Teodora Rousseau, Daumiera i Odilon Redona, no i znakomita kolekcja graficznych prac Goi i Gustawa Doré. Jeden mały olejny obrazek Goi ze skutymi więźniami na tle cudownie malowanej białej ściany jest jednak zupełnie klasyczny. Szkoda, że nie sprowadzono jego naprawdę romantycznych, dzikich obrazów z czarownicami, które niedawno znowu z zapałym oddechem oglądałem w Prado.

Romantyczną koncepcję architektury reprezentują piękne sztychy Piranesiego, ale rzeźbę potraktowano dość po macoszemu.

W Whitechapel Gallery odbywa się teraz zbiorowa wystawa stosunkowo młodego rzeźbiarza angielskiego, który ostatnio reprezentował swój kraj na Biennale w Wenecji, Armitage'a<sup>44</sup>.

Kenneth Armitage jest bardzo zdolnym rzeźbiarzem, który szuka na gwałt własnego stylu, ale na razie znajduje tylko sposoby. Jego rysunki pokazane na wystawie, akty robione najwidoczniej z natury, są wprost znakomite. Żywe, namiętne, gwałtownie rysowane jedną kreską, która zmienia się i wibruje, czasem podmalowane z wielkim talentem kolorystycznym, czasem chlapnięte pędzlem maczanym w tuszu i podrysowane węglem. Ale Armitage niestety nie potrafi przetłumaczyć jeszcze tych rysunków na język bardziej statyczny i trójwymiarowy, na język rzeźby. Próbuje upraszczać, ale wpada w sztywność, próbuje zrobić coś monumentalnego i wpada w architekturę. Najbardziej charakterystyczne dla niego są rzeźby zbiorowych grup ludzkich, jak gdyby rodziny połączone razem wspólną sylwetą. Wygląda to trochę tak, jak gdyby na kilka figur naciągnięto wspólną opończę, z której sterczą tylko nogi, ręce i głowy. Czasem te grupy idą jak gdyby pod wiatr, pochylone naprzód i pełne wyrazu ludzkiego, czasem siedzą hieratycznie ze sterczącymi kolanami, czasem stoją rzędem i wtedy wyglądają trochę jak parawan, bo Armitage buduje swoje figury zupełnie płasko. Niestety jest to zbyt arbitralna metoda i podczas gdy jedna taka rzeźba uderza swoją oryginalnością, dziesięć podobnych po prostu męczy swoją identyczną koncepcją.

Nie ma nic organicznego w tej rzeźbie. Ich tematem jest człowiek miejski. Płaskość i prostokątność rzeźb Armitage'a jest czymś, z czego musi się wydobyć, ponieważ ta z góry narzucona koncepcja hamuje jego rozwój, ale w pojedynczych figurach ludzkich Kenneth Armitage wykazuje nie tylko spokój i równowagę, ale także życzliwe zainteresowanie człowiekiem, tak rzadkie u dzisiejszych rzeźbiarzy, którzy na ogół podchodzą do postaci ludzkiej z symptomatyczną histerią, która sprawia, że ich rzeźby wyglądają jak gdyby przeszły najstraszliwsze tortury.

Round the Galleries no. 48. Sierpień 1959

---

<sup>44</sup> Lipiec-Sierpień 1959, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „Kenneth Armitage: a retrospective exhibition of sculpture and drawings based upon the XXIX Venice Biennale of 1958 – initially organised by the British Council”.

## PICASSO

Żyjemy dziś pod znakiem ogromnej wystawy Picassa, która staraniem Brytyjskiej Rady Sztuki została otwarta 5 lipca w ogołoconej specjalnie w tym celu Tate Gallery<sup>45</sup>. Wystawa obejmuje dwieście siedemdziesiąt obrazów i stanowi wydarzenie wielkiej wagi. Jest to wystawa retrospektywna w najszerszym tego słowa znaczeniu i zawiera przykłady różnych okresów w sztuce Picassa, począwszy od jego pięknego studium bosej dziewczyny z roku Pańskiego 1895, kiedy Picasso miał lat czternaście, a skończywszy na jego interpretacji *Las Meninas* Velazqueza, malowanych w sześćdziesiąt kilka lat później.

Dorobek to zaiste gigantyczny. Nie ma drugiego malarza na świecie, który mógłby się porównać z Picassem, jeśli idzie o intensywność wysiłku twórczego i rozmiary dzieła. Mijając salę za salą na tej wystawie, popadamy przede wszystkim w zdumienie, że jeden człowiek tego wszystkiego dokonał. A wystawione w Tate Gallery obrazy, to przecież tylko drobna część dorobku artystycznego tego olbrzyma.

Atakowany i ośmieszany przez długie lata Picasso nigdy nie przestał pracować jak maszyna i nigdy nie osłabła jego twórcza pasja, której oddał się całkowicie i bez reszty.

Na czym polegała jego fantastyczna pewność siebie, która pozwoliła mu rzucić słynne i pełne pychy zdanie: „Ja nie szukam – ja znajduję”?

Wydaje mi się, że u źródła powodzenia tego człowieka, którego dziś nawet angielskie dzienniki brukowe nazywają geniuszem, że u źródła tego niesamowitego zjawiska, jakim jest Picasso, leży jego nadludzka zdolność do skoncentrowanej pracy, zdolność do zdobywania się ustawicznie na maksymalny wysiłek. Nie jest to po prostu kwestia zdrowia – często zdrowi ludzie są leniwi – jest to kwestia charakteru i żelaznej woli. Ogarnia nas podziw, a nawet osłupienie, kiedy studiując katalog wystawy, przekonujemy się na przykład, że w jesieni 1957 roku, a zatem w wieku lat siedemdziesięciu sześciu, Picasso malował często po dwa, trzy, cztery, a nawet pięć obrazów dziennie i wytrzymał takie tempo przez cztery miesiące. Tylko malarze zdolają w pełni zrozumieć, co to znaczy, ale nawet nieartyści zdają sobie chyba sprawę, że mamy tu do czynienia z twórczą pasją przekraczającą normalne wymiary.

Drugi element, który wzbudza ogromny szacunek dla Picassa i stoi u źródeł jego sukcesu, to jego piekielna odwaga. I znowu tylko artyści zdają sobie w pełni sprawę z doniosłości tej cechy charakteru w sztuce. Picasso, który z natury swego ogromnego talentu i wrodzonej wirtuozerii ręki i oka mógł z łatwością i bez żadnego wysiłku zająć poczesne miejsce w sztuce, miał odwagę w roku 1907 jako dwudziestopięcioletni młodzieniec odrzucić cały swój dorobek okresu błękitnego i różowego, który stanowił już nie eksperyment, ale dojrzały i własny styl o urzekającej urodzie, i namalować *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, obraz w najwyższym stopniu brutalny i prymitywny, którego nie mógł strawić nawet przyjaciel i wielbiciel Picassa, Apollinaire, a który obrażał wrażliwość nawet Braque'a i Matisse'a.

<sup>45</sup> 5/6.07-18.09.1960, Tate Gallery, Londyn. „Picasso”.

Poszły za burtę błękitne, chude dziewczęta i *saltimbanque*'i poszły za burtę niesamowicie piękne różowe akty na rdzawym tle, i rozpoczął się okres murzyński, który wstrząsnął podstawami całej sztuki europejskiej i ściągnął na głowę Picassa wszelkie możliwe obelgi, jakimi dysponował Paryż sprzed pierwszej wojny światowej.

Dziś widzimy, że Picasso z tą chwilą dokonał wielkiego przełomu zarówno w swojej własnej karierze, jak i w historii sztuki. Były to narodziny kubizmu, fakt o niezwykłym znaczeniu, który otworzył drogę zapomnianej koncepcji, że sztuka jest dziedziną emocjonalnego przeżycia, a nie terenem poszukiwań ideału piękności. Picasso wyczuł swoim nieomylnym instynktem, że aby uratować duszę malarstwa przed dominacją oka, które dąży do kopiowania natury, trzeba malować przedmioty nie jak się je widzi, ale jak się o nich myśli. Innymi słowy, główną samodzielną zasługą Picassa jest powrót do średniowiecznego pojmowania sztuki w okresie, kiedy paryska awangarda rozciągała jak gumę wizualne możliwości postimpresjonizmu w postaci tak zwanego fowizmu.

Picasso był zupełnie izolowany, kiedy walczył o pierwotną czystość impulsu twórczego.

Kiedy ogląda się tę imponującą wystawę, widzi się jak na dłoni, że Picasso odniósł zwycięstwo nad samym sobą. Jedynym jego przewodnikiem było przekonanie, że sztuka wypływa z głębokich źródeł instynktu, a głównym jego motorem była prymitywna potrzeba wyrażania swojego emocjonalnego stosunku do otaczającego go świata. Dlatego Picasso miał prawo powiedzieć: „Obrazów nie maluje się po to, aby dekorować mieszkania. Obraz jest instrumentem walki służącym do ataku i obrony...”.

Sztuka Picassa jest dziś dobrze znana, aby opisywać tu poszczególne obrazy na tej wystawie, ale trzeba przejść po kolei bohaterską epopeję jego dzieła życiowego, które wydaje się już zamknięte.

Otóż po okresie murzyńskim, kiedy bramy ustalonych konwencji zostały rozwalone, Picasso, współpracując z Brakiem, dokonuje nowej rewolucji: w roku 1909 rodzi się w ich pracowniach kubizm jako logiczna konsekwencja wyciągnięta z malarstwa Cézanne'a, którego tendencja do sprowadzania kształtów malowanych obiektów do figur geometrycznych uchodziła dotychczas uwadze. W celu zrozumienia formy przestrzennej i interpretowania jej na płaszczyźnie płótna Picasso rozbija ją na części składowe i sięga nawet do tych, których nie można zobaczyć, bo przypadkowo znajdują się z tyłu modelu. Uważając, że to, co można zaobserwować z jednego punktu widzenia, jest zupełnie niewystarczające, Picasso z tych wszystkich elementów znowu składa do kupy formę i stwarza na tej drodze zupełnie nowe zjawisko plastyczne.

Ale ten analityczny kubizm nie służył długo celom Picassa, jakkolwiek odegrał niesłychanie ważną i doniosłą rolę nie tylko w sztuce europejskiej, ale przede wszystkim w architekturze lat późniejszych. Picasso porzuca wynaleziony przez siebie system, ponieważ stał się zbyt sztywny i zbyt hermetyczny — i pod wpływem nowego impulsu zaczyna robić obrazy przy pomocy nalepiania różnych kolorowych tapet i drukowanych papierów. Ta nowa technika zwana *papier collé* to znowu nawiązanie do średniowiecza, kiedy malarze umieszczali w obrazie złoto, blachę i drogie kamienie.

Ten syntetyczny kubizm okazał się pożytecznym wynalazkiem, bo na nowo wprowadzał do malarstwa spontaniczną świeżość i kolor lokalny wypędzony przez kubizm analityczny, w zasadzie monochromiczny.

Ale pewne cechy i zdobycze analitycznego kubizmu utrzymały się dotąd w malarstwie Picassa. W jakiś dziwny sposób łączy się ten element z elementem klasycznym, który święci swój tryumf w malarstwie Picassa w okresie zapoczątkowanym

w roku 1917, kiedy to za namową Cocteau Picasso udał się do Rzymu i nagle zachwyił się na nowo formą grecko-rzymską niedawno przez siebie zwalczaną. Mniej więcej do połowy lat dwudziestych trwa klasyczny okres Picassa. Okres ten zostawił po sobie wspaniałe, monumentalne akty i udrapowane postacie kobiece wykazujące potęgę i precyzję rysunku oraz dojrzałą, prężną pełnię formy. Ten neoklasycyzm Picassa wywarł też wpływ na jego równoległe i później robione kompozycje postkubistyczne, które cechuje nieskazitelną czystość formy i tematyka często zaczerpnięta z mitologii greckiej.

W drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku forma klasyczna ustępuje w malarstwie Picassa nowej wizji świata. Jakaś konwulsja wstrząsa nim jak wybuch Wezuwiusza, który zniszczył klasyczną harmonię Pompei. W obrazach Picassa z lat trzydziestych wyczuwa się jakieś straszliwe napięcie połączone z niesamowitą intensywnością formalnych środków. Kubistyczne widzenie przedmiotów i postaci ludzkich ze wszystkich stron naraz pozostaje jego metodą, ale w tym okresie pojawia się nowa groźba monumentalności w jego izolowanych postaciach o nieprawdopodobnych zniekształceniach. W pewnym okresie deformacje te stają się tak przerażające, że to nie może być przypadkowe. Sprawdzamy daty katalogu. Już wiemy: to lata wojny domowej w Hiszpanii.

Obrazu *Guernica* nie ma na wystawie londyńskiej, ale są późniejsze echa tego dzieła, a zwłaszcza wspaniała, wyjąca z rozpacz *Kobieta z umartłym dzieckiem*, stanowiąca jak gdyby część *Guerniki*.

Napięcie nie słabnie w latach następnych — przeciwnie, w jakiś proroczy sposób obrazy Picassa malowane bezpośrednio przed drugą wojną światową zapowiadają swą grozą to, co miało nastąpić.

Na wystawie są dwa obrazy zwierzęcia przypominającego kota, które pożera ptaka. Napięcie na tych obrazach jest ogromne i dlatego urastają one do rozmiarów symbolu. Oba zostały namalowane w roku 1939.

W latach wojennych Picasso nie przestaje malować. Powstaje wtedy długa seria kobiet w fotelu, które są nową interpretacją portretu o niesamowitej witalności, spotęgowanej potwornymi deformacjami, jak gdyby Picasso chciał pokazać, co można bezkarnie zrobić z postacią ludzką, albo jakby chciał się przekonać, co człowiek może znieść, zanim zatraci swoje człowieczeństwo. Pod względem formy, koloru i wyrazu są to największe osiągnięcia Picassa. Tu trzeba także zaliczyć akt z roku 1942, który wygląda jak storturowany trup leżący na pryczy obozu koncentracyjnego. W roku 1945 Picasso maluje wstrząsający monochromiczny obraz ludzkich jatek pod tytułem *Kostnica*, który jest jego postscriptum do drugiej wojny światowej.

Lata pięćdziesiąte to przede wszystkim okres przeróżnych interpretacji innych mistrzów. A więc portretu malarza El Greca, który przypomina w swoich potężnych formach i brązowo-czarnym kolorze najlepsze dzieła Picassa oraz interpretacje *Kobiet algierskich* Delacroix i wspomnianego już obrazu Velazqueza *Las Meninas*. W obrazach tych, które maluje w niezliczonych wersjach, kolorowych i czarno-białych, jak również w pejzażach, wnętrzach i martwych naturach z ostatnich paru lat, widać już pewne osłabienie potęgi, z jaką dawniej tworzył swoje symbole plastyczne. Ostatnie obrazy Picassa to pod względem stylistycznym mieszanina różnych poprzednich okresów jego malarstwa. Widać nadal pasję malowania, ale nie czuje się już tego autorytetu w narzucaniu widzowi własnej interpretacji świata widzialnego.

Ale od czasu do czasu stary lew budzi się i maluje takie potężne, proste i monumentalne obrazy, jak *Dwa akty* malowane prawie czarno-biało na dramatycznym rudym tle.

Jedyny na wystawie obraz Picassa z roku 1959, a mianowicie *Kompozycja z psem dalmackim*, jest niesłychanie pełen wigoru i bardzo świeży, ale malowany jak gdyby bez tej wewnętrznej potrzeby, która ożywiała przez przeszło pół wieku dzieła tego największego malarza dwudziestego stulecia.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 54. Lipiec 1960

**BATTERSEA SCULPTURE — CROZIER —**  
**— ARTHUR BOYD — TURNBULL — MILLICHIP**

Wobec słonecznego dnia, co nieczęsto zdarza się w Londynie tego roku, wybrałem się do wielkiego parku Battersea po drugiej stronie Tamizy, żeby obejrzeć urządzaną co trzy lata wystawę rzeźby pod gołym niebem<sup>46</sup>.

Wystawa jest urządzona na pięknej, zielonej polance, wśród drzew i krzewów nad brzegiem jeziora i obejmuje dzieła nie tylko brytyjskich, ale i zagranicznych rzeźbiarzy. Nie wszystkie poza tym prace na tej wystawie są nowe. W rezultacie mamy do czynienia z wielką różnorodnością form i stylów, począwszy od prawie akademickich aktów Wheelera z roku 1927, aż do zupełnie abstrakcyjnych konstrukcji takich rzeźbiarzy, jak Robert Adams czy Paolozzi z roku bieżącego.

Ten kompromisowy charakter wystawy wynika z tego, że wybór nie dokonywał jeden człowiek, tylko komitet złożony z osób o różnych upodobaniach.

Na ogół jednak tendencją zaznaczającą się dziś coraz bardziej w rzeźbie jest ewolucyjny proces wytwarzania nowych symboli plastycznych wyprowadzanych z nowoczesnych form przemysłowych i rzeczy, których oglądanie umożliwiła dzisiejsza technologia. Tak jak obrazy niektórych malarzy często przypominają dziś tkanki, które można oglądać pod mikroskopem, tak samo rzeźby na tej wystawie często podobne są do trójwymiarowej funkcji równań matematycznych lub do kształtów naturalnych, a dotychczas niewykorzystanych, takich jak kości i wyrzucone przez morze kłody drzewa lub kamienie wygładzone przez fale. Rzeźbiarze porzucają dziś coraz częściej podobieństwo do ludzkich czy zwierzęcych form, tworząc rzeźbiarski ekwiwalent, który ma istnieć autonomicznie jako masa przestrzenna rządząca się swoimi własnymi prawami. Ale ten ekwiwalent nie musi być czysto abstrakcyjny — często jest transpozycją natury. Czasem jest to tylko mgliście zarysowana „obecność”, jak na przykład rzeźba Anthony’ego Caro pod tytułem *Kobieta*, gdzie właściwie nie ma ani rąk, ani nóg, tylko na cokole siedzi coś, co przypomina elementy obfitego ciała kobiecego. Czasem to coś wywodzi się z prymitywnych totemów i jest pokrewne do hieratycznych symboli magicznych minionych cywilizacji, jak na przykład rzeźba McWilliamsa pod tytułem *Wiedźma z Agnesi*, która jest właściwie konstrukcją trzech ogromnych kwadratowych płyt o bogatej fakturze, umieszczonych jedna nad drugą na dwóch pionowych sztalugach.

Na wystawie mamy także wielką różnorodność materiałów. Dwie uświęcone tradycją metody, to jest rzeźba w twardym materiale polegająca na odejmowaniu z bryły tego, co niepotrzebne oraz modelowanie w miękkim materiale, a więc budowanie rzeźby od środka w przygotowaniu do odlewu, ustępują u wielu współczesnych rzeźbiarzy nowej, trzeciej metodzie spawania. Jest to metoda tworzenia przestrzennej konstrukcji ze sztab, prętów, blach, kół, krat i wielu innych metalowych odpadków, które da się razem zlutować. Po czym — zwykle, choć nie zawsze — odlewa się

---

<sup>46</sup> Maj–Wrzesień 1960, Battersea Park, Londyn. „Sculpture in the open air”.

całość w brązie. Otóż na obecnej wystawie jest kilka takich rzeźb, które wyglądają jak trójwymiarowy rysunek w przestrzeni. Niektóre z nich zamykają przestrzeń niejako w klatce. Ze swymi ostrymi kątami, najeżone wystającymi jak pazury elementami, rzeźby te – jak twierdzą niektórzy krytycy – wyrażają najlepiej *Angst* naszej epoki i stanowią przykłady współczesnej „geometrii niepokoju”.

Taka na przykład na tej wystawie jest rzeźba Paolozziego pod tytułem *Mechanik Zero*, która jest skomplikowaną klatką zbudowaną jak gdyby z dziurawych szufladek różnej wielkości, na których wyciśnięte są różne cyfry i litery. Klatka ta stoi na dwóch nogach, które w miejscu kolan mają kółka jakiegoś mechanizmu zegarowego.

Inną rzeźbą spawaną, która – moim zdaniem – jest najlepszym eksponatem na tej wystawie, jest podparta na czterech cienkich nogach, prosta, precyzyjna i dramatyczna bryła Lynn Chadwicka, nazwana *Czarne zwierzę*. Jest to konstrukcja zespawanych wiązek stalowego drutu, a przestrzenie między nimi, przeważnie o ostrokątnej formie zbliżonej do trójkąta, są wypełnione ogniotrwałym cementem. Całość, groźna jak byk na arenie, ma doskonałą prężność i napięcie znamionujące często rzeczy tego rzeźbiarza, który rozpoczął swą karierę w kuźni.

Ale najlepiej ilustruje tę tendencję wielka konstrukcja ze stalowych prętów Roberta Adamsa, wyglądająca jak trójwymiarowy wykres trygonometryczny jakiegoś absurdalnego równania.

Nieco przestarzały kubizm reprezentuje na tej wystawie *Le Messenger Zadkine’a*, pełen arbitralnych uproszczeń, dziur i elementów graficznych, które sprawiają, że rzeźba wygląda jak collage Picassa czy Braque’a z lat dwudziestych.

Sam Picasso zresztą jest również reprezentowany na tej wystawie przez zespół uproszczonych człekokształtnych kąpielowiczów, ustawionych w jeziorze. Nie można się oprzeć wrażeniu, że Picasso bawił się tu po prostu zbijaniem desek, patyków i ram do obrazów dla rozrywki i że te urocze skądinąd zabawki zostały niepotrzebnie odlane w spiżu imitującym nawet sój i gwoździe oryginalnego materiału.

Element groteskowej prawie grozy wprowadza rzeźba słynnej francuskiej rzeźbiarki Germaine Richier *Pasterz z Landes*, wyglądająca jak rozkraczony na szczudłach, rozkładający się strach na wróble z potworną, rozdziawioną paszczką i oczodołami kościotrupa. Faktura tej rzeźby jest niesłychanie bogata i żeby nie upiorny jej realizm, byłaby to bardzo dobra rzeźba.

Mamy także na tej wystawie słynną, ogromnych rozmiarów rzeźbę kamienną Epsteina *Ecce Homo*. Rzeźba ta, odrzucona przez różne instytucje, została wreszcie подарowana przez autora na krótko przed śmiercią jednemu z kościołów i stała się przedmiotem zacieklej kontrowersji na łamach prasy angielskiej. Jest to czworokątny blok wysokości przeszło trzech metrów i z daleka robi wielkie wrażenie swoją groźną, totemiczną monumentalnością. Ale Chrystus wygląda tu na słowiańskiego bożka, prymitywnie wyciosanego siekierą przez wiejskiego artystę. Ogromna głowa zajmująca jedną trzecią całości ma wyraz pogardliwy i złowieszczy. Krótkie ręce i nogi połączone są grubą linią, a czoło otoczone potężną gałęzią cierniowej korony. Chociaż rzeźba ta ma jakąś prymitywną siłę – nie ma nic z Chrystusa. Jest pogańska. Toteż nic dziwnego, że tak trudno było się do niej przekonać nawet wielbicielom innych religijnych rzeźb tego artysty.

A wreszcie największy żyjący rzeźbiarz angielski Henry Moore wystawił swój *Glenkiln Cross* wykonany w latach 1954–1956. Jest to pionowa, smukła bryła, która stanowi jak gdyby połączenie krzyża i ciała na krzyżu. Coś jak gdyby przydrożny krucyfiks drewniany, zniszczony wiekiem i deszczem, w którym już nie wiadomo co są złamane ramiona krzyża, a co kikuty umęczonych ramion. Niestety rzeźba jest



odlana w brzoźnie, a wygląda jak drzewo, a poza tym oprócz swej zasadniczej koncepcji, którą cechuje niewątpliwie wielkie wewnętrzne napięcie, ma jakieś dodatkowe symboliczne elementy na cokole, które wydają mi się niepotrzebną i niezrozumiałą dekoratywnością.

Jak widzimy, wystawa pod gołym niebem w parku Battersea daje dobry przegląd dzisiejszych, jakże różnorodnych tendencji w rzeźbie nowoczesnej na Zachodzie. Warto na zakończenie przytoczyć słowa samego Moore'a, który powiedział kiedyś: „To, że dane dzieło nie imituje naturalnych pozorów, nie musi być dowodem uciekania jego autora od życia. Może to być, przeciwnie, głębszą penetracją samej istoty rzeczywistości...”.

Tyle na razie o rzeźbie. Jeśli idzie o malarstwo, to jest teraz w Londynie kilka interesujących wystaw. W Drian Gallery wystawia się młody angielski malarz Crozier<sup>47</sup>. Crozier urodził się w 1933 roku i odbył odwrotną drogę niż większość jego współczesnych, a mianowicie poprzez abstrakcję doszedł do natury. Maluje pejzaże, które mają wszelkie cechy obrazów abstrakcyjnych, a jednak wyrażają jakieś elementy przyrodnicze i pozostając płaskie, dają jednak poczucie umownej przestrzeni. Są to niezmiernie kolorowe, lakierami malowane smugi i plamy, które w jakiś niezwykle sposób przypominają góry, polany, jeziora i rzeki. Są romantyczne i subiektywne, są gwałtowne i związane żelazną dyscypliną, są przemyślane, a równocześnie wykorzystują wszelkie możliwe przypadki spływającej farby i w swojej odważnej swobodzie budowane są z wielkim poczuciem konsekwencji. Jest rzeczą ciekawą, że te niezmiernie kolorowe pseudo-pejzaże mają nastrój kosmicznej katastrofy, który cechuje tak wiele najlepszych dzieł naszej epoki.

Zupełny kontrast stanowi wystawa obrazów rzeźbiarza i malarza angielskiego Williama Turnbulla w Molton Gallery. Są to ogromne płótna jednolicie podzielone na pola dwóch, najwyżej trzech płasko położonych kolorów. Wystawa robi wrażenie sali, w której wiszą sztandary jakichś tajemniczych republik. Żółte półkole na czerwonym tle, czarne i szare pionowe pasy, fiolet i błękit, a wreszcie całkowicie białe płótno, nieskazitelne — zdawałoby się — dopóki z bliska nie dopatrzymy się na nim minimalnej różnicy pomiędzy dwoma białościami, jak gdyby biały jedwab i białe płótno lniane zostały razem w tej chorągwi połączone. Jest w tym malarstwie jakaś heraldyczna prostota bez żadnych symboli, ale prostota ta czasami graniczy z ubóstwem albo z dekoratywnością, tym bardziej że farba kładziona jest cienko i gładko bez żadnych fakturalnych urozmaiceń. Daje jej to większą świetlistość, ale po chwili wyczerpuje się magia i zaczynamy być obojętni na tą krańcowo purystyczną sztukę szukającą absolutu, który właściwie przeczy zmysłowej istocie malarstwa.

W Gallery One wystawia Paul Millichip, którego zainteresowanie skupia się na ruchu postaci ludzkich w przestrzeni<sup>48</sup>. Są to ciekawe obrazy jako próba odstąpczości malarstwa. Jak w filmie, ludzie Millichipa pozbawieni twarzy i innych szczegółów rozpoznawczych przemijają, jak gdyby ustępując miejsca przestrzeni, która malowana jest z wielką zręcznością i przenika się z postaciami, których pozycje określają tylko uproszczone, patykowate nogi. Na pierwszy rzut oka są to obrazy abstrakcyjne. Dopiero po chwili, w tłumnym chaosie czarnych i białych pionów dopatrzeć się można ludzi, tak jak widzi się ich bokiem oka na ulicy, przejeżdżając

<sup>47</sup> 12–31.08.1960, Drian Gallery, Londyn. „Crozier”. Zob.: (A.M.), *Abstrakcje w Drian Gallery*, DPDŻ, 23.08.1960, s. 3.

<sup>48</sup> Listopad 1960, Gallery One, Londyn. „Paul Millichip: exhibition of paintings”; 19.07–20.08.1960, Zwemmer Gallery, Londyn. „Arthur Boyd: exhibition of paintings”.

samochodem. Postacie te dręczą swą niewyraźną definicją. A jednak kiedy się patrzy na te obrazy jako całość, tłum zaczyna żyć, zaczyna się ruszać. Jest to abstrakcyjna wersja impresjonizmu, choć kolor bynajmniej nie jest impresjonistyczny. Tu i ówdzie rzucają się w oczy plamy białe i czerwone. Tematem jest niepokój ciągle zmieniających swój kształt ulic wielkiego miasta, które zresztą nie ma żadnych elementów rozpoznawczych, tak jak i postacie, których ani wieku, ani płci nie podobna rozróżnić.

W Galerii Zwemmera skończyła się właśnie wystawa Australijczyka Arthura Boyda. To, co robi Boyd, nie jest na pewno *belle peinture*. Boyd maluje z piekielną siłą w sposób zupełnie prymitywny. Są to obrazy, które na tle dzisiejszej produkcji artystycznej wyglądają równie niespodziewanie, jak kiedyś musiały wyglądać obrazy Douaniera Rousseau na tle malarstwa impresjonistów francuskich. Boyda, tak samo jak Douaniera, trzeba było „odkryć”. Tylko że te rzeczy szybciej się dzisiaj odbywają aniżeli w XIX wieku. Boyd ma niespełna czterdzieści lat, zaczął malować dziesięć lat temu i już w roku 1958 reprezentował Australię na Biennale w Wenecji.

Na obecnej wystawie Boyd, podobnie jak niedawno jego rodak Sidney Nolan, pokazuje serię obrazów na jeden i ten sam temat. Jego tematem jest Narzeczony i Narzeczona. Ten temat, pełen poetyckiej symboliki, pomieszany jest u niego z tragiczną, Faulknerowską w swoim realizmie intensywnością. Ogromne karykaturalne postacie bohaterów tego cyklu byłyby śmieszne, gdyby nie miały w sobie prawie biblijnego patosu. Są to mocno skonstruowane, niezwykle gwałtowne w kolorze grupy, w których prawa perspektywy i proporcji postaci w ogóle nie obowiązują. Narzeczony jest czasem centaurem, czasem patrzy na siebie samego w trumnie, czasem trzyma jarmarczny, Chagallowski bukiet, z którego wylania się twarz Narzeczonej...

Łatwo jest odrzucać to, czego nie da się wygodnie sklasyfikować. Ale te obrazy, chociaż pozbawione wszelkich cech smacznej faktury czy wykwintnego brutalizmu dzisiejszych estety, mają jednak coś, co im zapewnia — moim zdaniem — trwałe miejsce w historii sztuki. Mają prawdę plastyczną i intensywność przeżycia wyrażone w sposób szczerzy przez artystę, który namiętnie wierzy w to, co robi, nie bacząc na innych i chce prymitywnymi, niewspółczesnymi, bo niezapożyczonymi z przeszłości środkami powiedzieć to, co czuje, i przekazać nam pewną wizję o wielkiej autentyczności.

Największym bowiem wrogiem prawdziwej sztuki jest zręczny eklektyzm akademicki — niezależnie od tego, czy jest abstrakcyjny, czy realistyczny.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 56. Wrzesień 1960

## KOKOSCHKA — HARTUNG — PATRICK HERON — — BRYAN KNEALE — GUTTUSO

W Malborough Gallery urządzono niespodziewanie retrospektywną wystawę Oskara Kokoschki, który chociaż cieszy się wielkim rozgłosem w środkowej Europie, jest prawie zupełnie nieznany w Anglii<sup>49</sup>. Jest to tym dziwniejsze, że Kokoschka przez piętnaście lat mieszkał w Wielkiej Brytanii, gdzie schronił się w roku 1938, uciekając z Wiednia do Pragi, a z Pragi do Londynu. Kokoschka nie znalazł wśród Anglików zrozumienia i zainteresowania swoim malarstwem. Pracował w zupełnym odosobnieniu, popierany wyłącznie przez austriackich emigrantów. Owoce tej pracy wystawione były właśnie po raz pierwszy na widok publiczny. Niestety nie są to najlepsze obrazy Kokoschki, który jest malarzem ogromnie nierównym i niezdiscyplinowanym. Sam Kokoschka lubi się uważać za ostatniego malarza wielkiej tradycji, ale raczej można go nazwać ostatnim malarzem barokowym. Jego malarstwo wywodzi się w prostej linii od Corintha i ma ten sam nerwowy charakter, brak precyzji w formie i w kolorze. W gruncie rzeczy te chaotyczne sceny z masą ludzi, te pejzaże miejskie z mostami i te portrety wystawione w Londynie są raczej dziennikarskimi komentarzami niż obrazami o trwałym znaczeniu. Moim zdaniem Kokoschka jest malarzem ambitnym o wyraźnych tendencjach ekspresjonistycznych, ale nie ma dostatecznej siły, aby stworzyć własną wizję świata. Wystawione obrazy przypominały mi zupełnie malarstwo Tadeusza Pruszkowskiego, który musiał być pod wpływem Kokoschki.

Inny malarz kontynentalny o światowej sławie, Hans Hartung, wystawia obecnie w galerii Gimpel Fils. Hartung jest Niemcem, który od roku 1935 mieszka i pracuje we Francji. Już w roku 1922 jego prace miały charakter abstrakcyjny i od tego czasu Hartung wyrobił sobie twardy i zdecydowany styl, który konsekwentnie uprawia. Jego obecnie wystawione obrazy to przeważnie czarne formy rysowane grubymi pociągnięciami węgla, wśród których tu i ówdzie widać żółte, niebieskie lub czerwone akcenty. U Hartunga czuje się całkowitą jedność pomiędzy uderzeniem narzędzia, to jest pędzla czy czarnej kredy, a formą. Te uderzenia bowiem są identyczne z tematem obrazu. Są to prawie wyłącznie pionowe, czarne grupy kresek stawianych gęściej lub rzadziej i tworzących wiązki podobne do tych, w jakie układa się uderzone burzą zboże lub rozkołysane trzciny. Jest jakaś maniacka furia, z którą Hartung stawia te czarne krechy, przez które przeglądają plamy innych kolorów jak rany spod rozwichrzonych włosów czarnej brody. Jego obrazy olejne wyglądają natomiast jak ogromne chińskie litery rysowane szerokim pędzlem albo czarne przęsła mostów,

<sup>49</sup> Listopad–Grudzień 1960, Marlborough Fine Art, Londyn. „Oskar Kokoschka: exhibition of works painted in England and Scotland”; Listopad 1960, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Hans Hartung: exhibition of paintings”; 22.11–17.12.1960, Waddington Galleries, Londyn. „Patrick Heron: exhibition of paintings”; 1–25.11.1960, Redfern Gallery, Londyn. „Bryan Kneale: exhibition of sculpture, paintings & drawings”; 23.11–17.12.1960, McRoberts and Tunnard Gallery, Londyn. „Renato Guttuso”.

przez które przegląda światło. Jest to dziwne malarstwo, które jakkolwiek całkowicie abstrakcyjne, kryje w sobie jakąś pasję daleko przekraczającą czysto estetyczne konsyderacje.

W Galerii Waddingtona wystawia znany malarz i krytyk angielski Patrick Heron, który parę lat temu porzucił nagle swój bardziej romantyczny styl i pod wpływem Amerykanów zaczął malować obrazy czysto abstrakcyjne. Obecna wystawa obejmuje jego ostatnie eksperymenty w zakresie zestawień kolorowych, płaskich plam, które nie przypominają niczego — chyba tylko ekran telewizyjny w ciemnym pokoju. Albowiem wszystkie prawie z tych plam mają kształt mniej lub więcej zaokrąglonych na rogach prostokątów i wszystkie są jaśniejsze od tła. Czasem świetlistość tych form jest niezwykle abstrakcyjna, zwłaszcza kiedy mają fosforyzujący kolor błękitny czy fioletowy na czarnym tle. Są to przeważnie duże płótna gładko i czysto malowane, a ich uroda polega na wyszukanych harmonijnych i dysharmoniach kolorystycznych. Widz reaguje na każdy obraz Herona jak na piękny akord muzyczny, ale najpiękniejszego nawet akordu nie można słuchać ciągle w kółko. I te obrazy po jednym obejrzeniu chciałoby się odłożyć na inną okazję, ponieważ jeżeli się je dłużej ogląda, zaczynają być niezadowolające — nawet nudne. Przyczyną takiej reakcji może być także to, że istotnie nowe obrazy Herona mówią mało, a to, co mają do powiedzenia, mówią od razu. Są czytelne na pierwszy rzut oka i nic więcej wyczytać w nich nie można poza takim czy innym zestawieniem. Po chwili stają się obojętne i świecą swą kolorową pustką zbudowaną na dekoracyjnym estetyzmie, który nie wywołuje w nas żadnych głębszych przeżyć. Taki sam jest zresztą efekt większości malarstwa amerykańskiego, na którym Heron się wzoruje. Wbrew intencjom autorów obrazy te są wyłącznie dekoracyjne i ich działanie jest za płytkie, aby przykuć najdłużej uwagę.

Jeszcze dalej idące transformacje obserwujemy u trzydziestoletniego zaledwie malarza angielskiego nazwiskiem Bryan Kneale, którego wystawa skończyła się właśnie w Galerii Redferna. Kneale był znany dotąd jako przenikliwy portrecista o wielkim wyczuciu charakteru przy pewnych skłonnościach do kubizowania. Teraz nagle wystąpił jako rzeźbiarz abstrakcyjny. Wystawa obejmuje kilkadziesiąt wokatywnych konstrukcji zespanej na czarno bejcowanej blachy stalowej. Są to półludzkie, półzwierzęce, a często półroślinne formy, które przypominają różne rzeczy, począwszy od średniowiecznej zbroi, a skończywszy na patykowatej szarańczy. Technika Kneale'a podobna jest nieco do papieroplastyki, tylko że posiada ciężar i brak wszelkiej elegancji, co wynika z oporu materiału i konieczności ślusarskiego, mozolnego montowania. Szwy powstały ze spawania na krawędziach wyginanej blachy są wszędzie widoczne. Wystawa robi wrażenie zbiorowni pełnej niebezpiecznych instrumentów kaźni. Formy Kneala są bowiem drapieżne — pełno w nich ostrych krawędzi i śpiczastych zadziórów. Ich czarny kolor szmelcowanej zbroi rzuca stalowe błyski, co jeszcze powiększa efekt grozy i dramatyczności rzeźb tego malarza, który nagle odkrył nowe środki wyrazu. One to właśnie całkowicie zmieniły jego plastyczne oblicze, chociaż już w jego dawniejszych portretach olejnych wyczuwało się pewne dramatyczne napięcie.

Na wystawie Guttusa, która odbyła się w nowej galerii McRoberts & Tunnard, widać świadome próby udratycznienia swej wizji — nie zawsze wywołują zamierzony efekt. Renato Guttuso jest czołowym włoskim malarzem realistycznym. Sztuka jego ma w przeciwieństwie do egocentryzmu angielskich realistów charakter powszechny, a nie kameralny. Guttuso nie szuka tematów prywatnych — tematów, jakie nasuwa mieszkanie i najbliższa rodzina. Przeciwnie, ludzie i przedmioty malowane przez Guttusa zdają się przerastać dzień dzisiejszy, są przetransformowane na

coś większego i ważniejszego niż ich codzienne oblicze. Ale ten element heroiczny w realizmie Guttusa – wobec braku wewnętrznego napięcia – staje się czasem tylko retoryką. W zasadzie wszystkie obrazy na tej wystawie są charakterystyczne dla tego malarza, którego przede wszystkim interesuje człowiek w jego codziennych, odwiecznych czynnościach jedzenia, picia, spania, kochania czy uprawiania ziemi oraz przedmioty bliskie jego ręki, jak flaszka wina, chleb, koszyk, naczynia albo białe ściany kamieniołomu, gaj oliwny i wyschnięta gleba południowej Italii. Są to piękne, proste obrazy. Także jego akty są malowane z wielkim przekonaniem i twardym realizmem, który unika wszelkiej estetyki.

Drugą kategorię jego prac stanowią tematy z życia społecznego, zabarwione marksistowskim światopoglądem autora. Tutaj należy największe płótno na wystawie pod tytułem *Discussione*, które widzieliśmy po raz pierwszy w sali Guttusa na tegorocznym Biennale w Wenecji. Otóż te obrazy są o wiele mniej przekonujące. *Discussione* przedstawia sześciu ludzi obradujących przy stole zasłanym gazetami i ulotkami. Postacie są jednak malowane w sposób trójwymiarowy, podczas gdy stół jest zrobiony techniką naklejania kawałków papieru. Ten płaski *collage* nie pasuje do reszty i w rezultacie obraz – choć pełen wigoru – jest pozbawiony jedności i artystycznej konsekwencji.

W ogóle w ostatnich obrazach Guttusa można obserwować uleganie pokusom estetyzmu, który zasadniczo jest sprzeczny z założeniami malarstwa i ideologii, której Guttuso hołduje. Aby być komunikatywnym, a równocześnie nie popaść w nudę socrealizmu sowieckiego Guttuso ma prawo korzystać z technicznych zdobyczy swojego stulecia, z estetycznej lingua-franca naszej epoki, ale musi ten język przerobić jeszcze na swój własny użytek, aby dalej dźwigać sztandar realizmu, który jest w każdej epoce odmienny. W przeciwnym razie zasłuży na zarzut eklektyzmu, który jest największym wrogiem wielkiej sztuki.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 59. Grudzień 1960

## THE WHITNEY COLLECTION — MURAL ART TO-DAY — LACASSE — — ADRIAN HEATH — LIN SHOW-YU — AUSTIN COOPER

Ambasador amerykański w Londynie John Whitney, który wkrótce wraca do Waszyngtonu, wystawił na pożegnanie swoje zbiory obrazów w Tate Gallery<sup>50</sup>.

Przed wszystkim z góry pragnę powiedzieć, że jest to jedna z najznakomitszych prywatnych kolekcji na świecie, jeśli idzie o dzieła okresu impresjonizmu i postimpresjonizmu. Wystawa w Tate Gallery obejmuje sześćdziesiąt osiem pierwszorzędnych obrazów, które zostały prawie wyłącznie zakupione po wojnie, co zważywszy na fantastyczne ceny, jakie się płaci za rzeczy z tego okresu i kolosalną konkurencję na rynku sztuki, dowodzi nie tylko, że John Whitney jest bardzo bogatym człowiekiem, ale również, że ma nie lada zdolności kolekcjonerskie.

Wśród wystawionych obrazów są takie majstersztyki, jak: autoportret Degasa, który jest niezgorszy od Goi i dowodzi, że Degas był ostatnim starym mistrzem wielkiej tradycji, dwa Cézanne'y, „martwa natura z jabłkami” i późny pejzaż z domami o kubistycznych formach, cały w kolorze palonej sienny, gwałtownej zieleni i szarego błękitu, portret córki pisarza, świetne łodzie na plaży Claude'a Moneta, wspaniały tropikalny pejzaż Gauguina z kobietami na czerwonym tle, jedna z wersji *Le Bal au Moulin de la Galette* Renoire'a, przypuszczalnie właśnie ta, która zrobiła tyle hałasu na wystawie impresjonistów w roku 1877, i jego cudowna czarna pani czytająca książkę, ponury autoportret i pejzaż z oliwkami van Gogha z ostatniego okresu, wielkie płótno Toulouse-Lautreca pod tytułem *Marcelle Lender tańcząca bolero*, *L'île de la Grande Jatte* Georges'a Seurata, piękny pejzaż miejski Utrilla, kilka intymnych Vuillardów, wczesny Matisse, nadspodziewanie dobry van Dongen, który bardzo przypomina Matisse'a, dwa przedziwne płótna Douaniera Rousseau, Derain, Dufy i Vlaminck z okresu *fauve* — zupełnie do siebie podobni jak bracia, kolorowy rysunek Rouaulta, przedstawiający matkę z dzieckiem, delikatne kwiaty Odilona Redona, autoportret młodego Picassa, jego smutny *Garçon à la Pipe* z okresu błękitnego i dwie późniejsze rzeczy, z których jedna, *Krzak pomidorów*, malowana w Paryżu podczas okupacji niemieckiej ma w swoich powykęcanych łodygach więcej z tortury niż niejedno ukrzyżowanie, rzadki, niezwykle piękny nadmorski pejzaż Braque'a i wiele innych poważnych obrazów.

Cała ta kolekcja podparta takimi dziełami, jak martwa natura Chardina, wspaniały biały koń Géricaulta i *Wyżel* Courbeta będący studium do jego słynnej kompozycji *Pogrzeb w Ornans* czy *Karciarze* Daumiera stanowią wspaniały dowód koneserstwa i dobrego smaku amerykańskiego ambasadora.

W Londyńskim Muzeum Victorii i Alberta Związek Brytyjskich Malarzy Ściennych zorganizował wielką wystawę pod tytułem *Mural to-day*, czyli dzisiejsza

<sup>50</sup> 16.12.1960–20.01.1961, Tate Gallery, Londyn. „The John Hay Whitney collection”; Listopad–Grudzień 1960, Victoria & Albert Museum, Londyn. „Mural Art To-day: (Society of Mural painters)”; 22.11.1960–7.01.1961, Drian Galleries, Londyn. „Lacasse: paintings”; Styczeń 1961, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Lin Show Yu and Austin Cooper”.

sztuka monumentalna. Wystawa została otwarta przez jednego z najwybitniejszych awangardowych architektów angielskich, Basila Spence'a, który wygrał konkurs na nową katedrę w zburzonym podczas wojny mieście Coventry.

Znaczenie takiej wystawy w Anglii jest kolosalne, bo chociaż architekci zdają tu sobie dobrze sprawę z konieczności ponownego połączenia architektury z malarstwem, to jednak czynniki decydujące w prywatnym, a zwłaszcza publicznym budownictwie monumentalnym w Anglii to tak zwane Committees, czyli Komisje Obywatelskie złożone z wielu osób, które często nie mają najmniejszego pojęcia o sztuce, a przede wszystkim nie odczuwają żadnej potrzeby dekorowania wnętrz za pomocą malowideł ściennych.

Wystawa zresztą obejmuje i inne techniki poza malarstwem, a więc mozaikę, okładziny ceramiczne, powiększenia fotograficzne rysunków, ryte płyty metalowe, szklane i cementowe, emalię, tkaniny itd., aby zainteresować te powściągliwe czynniki dyspozycyjne i wskazać na ogromne możliwości stojące przed sztuką dekoracyjną w zastosowaniu do nowoczesnej architektury. Pewna część spośród eksponatów to prace już zamówione – inne to rzeczy robione specjalnie na wystawę, która po zamknięciu w Londynie ma objechać całą Anglię. Wystawiono ogółem około pięćdziesięciu paneli, zwykle ogromnych rozmiarów. Jeżeli idzie o styl, to brak tej wystawie jednolitości. Można tam znaleźć wszystko od celowo naiwnego realizmu do czystej, intelektualnej abstrakcji. Niestety niewielu wystawców pokusiło się o zaatakowanie najbardziej monumentalnego ze wszystkich tematów, jakim jest postać ludzka. Przeważnie widzimy na tej wystawie malowidła pojęte jako tymczasowa dekoracja ścienna, a nie jako autonomiczne dzieła sztuki, które pozostałyby dla potomności po zniszczeniu budynków, dla których są przeznaczone, jak to stało się z monumentalną sztuką Egiptu, Etrurii czy Pompei. Ale prowizoryczność jest znamieniem naszych czasów i trudno robić z tego zarzut twórcom, którzy w swojej tęsknocie do tego, żeby być potrzebnym społeczeństwu, dostosowują się niestety do jego marginalnego traktowania sztuki, o czym tak wymownie mówił niedawno w swoich znakomitych odczytach radiowych oksfordzki profesor Edgar Wind.

Na tle tych stosunków panujących w Anglii, jako jeden z malarzy biorących udział w tej wystawie myślę z zazdrością o zapotrzebowaniu na malarstwo ścienne, jakie obserwowałem po wojnie w Polsce, i o wielkich możliwościach, jakie polscy malarze zdają się posiadać.

W Drian Gallery jest teraz wystawa belgijskiego malarza mieszkającego stale w Paryżu, Lacassego. Urodzony w roku 1894 Lacasse zaczyna malować abstrakcyjne obrazy już przed pierwszą wojną światową, a w trzydzieści lat potem nawiązuje z powrotem do swojej pierwotnej wizji abstrakcyjnej. Lacasse operuje bardzo silnymi efektami kolorystycznymi i nie boi się najgwałtowniejszych zestawień. Ostatnie jego obrazy mają nastrój martwych natur złożonych jak gdyby z abstrakcyjnych przedmiotów. Ale jest w nich jakaś organizacja i konstrukcja, Lacasse nic nie pozostawia przypadkowi. Jego grubo malowane obrazy pomimo ciężkiej techniki mają zastanawiającą świetlistość i zdecydowaną harmonię. Są więc to obrazy czerwone, niebieskie czy żółte; każdy w swojej gamie i każdy bardzo wypracowany.

Nie można tego powiedzieć o angielskim malarzu Adrianie Heath, którego wystawa właśnie skończyła się w Hanover Gallery. Adrian Heath nie buduje obrazów kolorem i jego ogromne, abstrakcyjne płótna są zbyt szkicowe. W rezultacie to, co zyskują na spontaniczności, tracą na wadze. Są to przeważnie koncentrycznie komponowane płaskie formy poprzerywane gwałtownymi kreskami i czarnymi kreskami, które jakoś nie wiążą się z nimi w sposób integralny. Wywołuje to wrażenie cha-

otycznej przestrzeni. Być może takie jest założenie malarza, ale odruchom, które są jego metodą, brakuje moim zdaniem koordynacji.

W Galerii Gimpel Fils oglądać można wystawę Chińczyka Lin Show-Yu i Anglika Austina Coopera. Niepodobna sobie wyobrazić większej rozbieżności, która zresztą znakomicie ilustruje ogromny wachlarz stylistyczny naszej epoki.

Lin Show-Yu wystawia precyzyjne płaskie konstrukcje z wyczyszczonych płyt miedzianych i cynkowych, które wyglądają jak modele urbanistycznych rozwiązań placów i tarasów. Są to formy prostokątne i koliste, które przemawiają szlachetnym wykończeniem i solidnością materiału, ale w kolorze są z natury rzeczy ubogie i chciałoby się je widzieć raczej na stole architektonicznym niż w ramach na ścianie.

W przeciwieństwie do klasycznej geometrii Chińczyka abstrakcyjne obrazy Coopera są szczytem romantycznej dowolności, chociaż ich urok również w dużej mierze polega na materiale, z którego są zrobione. Otóż Cooper buduje niejako swoje małe obrazki z moczonych w farbie kawałków zmiętego papieru. Papiery te nakleja jedno na drugie, przez co powstają znaczne wypukłości. Takie papier-mâché daje niespodziewanie piękne efekty kolorystyczne, a przez mięcie papieru farba nasycza go w tysiączne żyłki i zacieki. Czasami jest to papier zadrukowany, czasem miękka tekstura pewnej grubości w połączeniu z cienką bibułą. Wszystko to po wyschnięciu tworzy solidną masę, coś jak plastyczna mapa gór i rzek, którą potem malarz wykańcza ostrym narzędziem, przez co znowu powstają inne kolorowe uwarstwienia widziane w przekroju. W ten sposób mamy niewiarygodnie bogaty obiekt, który jest bardzo smaczny i pociągający optycznie, chociaż w gruncie rzeczy nie bardziej niż kawałek ściany pokrytej wieloma warstwami kolorowych tapet zdrapywanych szpachlą przez malarzy pokojowych.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 60. Styczeń 1961



**DAUMIER — HENRY MOORE — ELISABETH FRINK —  
— RUFINO TAMAYO — SALON DES REALITÉES NOUVELLES**

Pomimo letniego okresu i niezwykłych upałów Londyn roi się od interesujących ekspozycji malarstwa i rzeźby.

A więc przede wszystkim w Tate Gallery mamy wielką wystawę Daumiera, która obejmuje kilka sal wypełnionych po brzegi jego rysunkami, reprodukcjami pism, w których zamieszczał swe karykatury, i obrazami olejnymi<sup>51</sup>. Zasadniczo wbrew ustalonej opinii na pierwszy plan wysuwa się Daumier, niejako znakomity rysownik, ale jako malarz o wielkim zrozumieniu koloru, światła i formy. Można powiedzieć, że chociaż rozgłos zdobył swoimi rysunkami, to jednak był większym malarzem niż grafikiem. W każdym razie sztuka Daumiera była w najwyższym i najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa *engagée*. Daumier w swoich przenikliwych satyrycznych wizerunkach niesprawiedliwych sędziów, przekupnych adwokatów i napuszonych świętoszków angażował się otwarcie po stronie ucisnionych, wyzyskiwanych i oszukiwanych. Był sumieniem swojej epoki, był jej odważnym i surowym krytykiem.

Nie wiem, czy te karykatury zamieszczane w prasie wydawały się w swoim czasie śmieszne — dziś uderzają swoją powagą, zarówno intelektualną, jak i artystyczną. A jeśli idzie o jego obrazy olejne — z reguły mniejsze w rozmiarach, niż to się wydaje z reprodukcji — to uderza w nich oszczędność koloru i znakomite wykorzystanie elementu światła. Daumier, gdyby żył w naszych czasach, mógłby być wybitnym reżyserem filmowym. Istotnie, sposób, w jaki operuje światłem w swoich obrazach, w których często formy wylaniają się z mroku, przypomina technikę słynnego sowieckiego reżysera Eisensteina. W obrazach Daumiera forma zwykle jest określona gwałtownym akcentem światła, który umieszczony jest w taki sposób, że stanowi punkt kulminacyjny kompozycji. W bardziej wykończonych i z reguły gorszych pracach Daumiera światło to przetłumaczone jest na kolor i akcenty kompozycyjne rozplývają się w modelacji, ale zwykle obraz jest zasadniczo płaski, z tym że światło spełnia rolę katalizatora i wywołuje złudzenie przestrzeni czy głębokości poza oświetlonym fragmentem. Jest to w pewnej mierze Rembrandtowska technika i nie ma żadnej wątpliwości, że malarstwo Daumiera wynika z wielkiej tradycji sztuki holenderskiej, której wpływ na francuski romantyzm jest moim zdaniem niewątpliwy.

Ale Daumier ma swoistą ogromną spontaniczność i sumaryczność w swoim sposobie malowania i te osobiste cechy prowadziły go do monumentalnych uproszczeń, które uderzają nawet w jego najmniejszych rozmiarami płótnach. Właśnie to sprawia, że sądząc po reprodukcjach, zawsze wyobrażamy sobie jego obrazy o wiele większe, niż są woryginalne.

---

<sup>51</sup> 14.06–30.07.1961, Tate Gallery, Londyn. „Daumier: paintings and drawings”; 29.06–22.08.1961, Waddington Galleries, Londyn. „Elisabeth Frink: exhibition of sculpture”; Maj–Czerwiec 1961, Gallery One, Londyn. „Rufino Tamayo: exhibition of paintings”; 22.06–15.07.1961, Drian Galleries, Londyn. „50 artists from 16 ème Salon des Réalités Nouvelles Paris”.

Daumier podobnie jak Goya udowodnił, że malarstwo nie musi mieć wyłącznie tylko estetycznych założeń – że istnieją także inne pozycje, z których wyszedłszy, artysta może dokonać trwałego wkładu do naszej cywilizacji i wzbogacić zakres naszych przeżyć czysto plastycznych, dając nam równocześnie sposobność spojrzenia w głąb tego, co można by nazwać Fenomenem Człowieka.

W New London Gallery jest obecnie retrospektywna wystawa Henry'ego Moore'a<sup>52</sup>, którego polska publiczność zna dobrze z jego niedawnej ekspozycji w Warszawie. Henry Moore jest dzisiaj jednym z największych rzeźbiarzy na świecie. Jego potężne formy, wśród których dominuje temat leżącej postaci wspartej na łokciu, jak na etruskich grobowcach, przypominają kłody zwalonych przez huragan drzew lub głązy obtoczone przez elementy. Jego wizja jest w najwyższym stopniu organiczna. Homomorficzne formy jego brązów i kamieni zbliżają się często do abstrakcji, ale jest to tylko interpretacja natury i poszukiwanie stylu. Wieloznaczność jego form rzeźbiarskich pozwala widzowi odszukać swoją własną prawdę o człowieku i o naturze. W jakimś syntetycznym skrócie Moore pozwala nam zrozumieć coś z pierwszego procesu ewolucji życia na ziemi.

W Galerii Waddingtona wystawia teraz bardzo dobra angielska rzeźbiarka młodej generacji – Elisabeth Frink. W ramach niesłychanie żywej angielskiej rzeźby nowoczesnej, której przewodniczą Henry Moore, Frink zajmuje osobne miejsce. Jest może najbardziej dynamiczna i najbardziej związana z bezpośrednią obserwacją natury. Jej wystawione obecnie brązy znamionuje ta sama co dawniej energia, przy większym opanowaniu formy. Ale przede wszystkim w jej rzeźbach uderza ogromny ładunek emocjonalny. Wystawione prace to jakieś usyntetyzowane drapieżne ptaki w ataku i postacie ludzkie w dziwnych pozycjach, jak gdyby aeronauci spadający z przestworzy, wolni od przyciągania ziemi, ale niewyswobodzeni ze swojej ludzkiej natury, która ich skłania do upadku. Jest to rzeźba namiętna, a równocześnie trafna w określaniu form, które w obecnych jej pracach urastają do rangi symboli ludzi i ptaków.

Inna wystawa o wielkim pazurze odbywa się w Gallery One przeniesionej do nowego większego lokalu. Mam na myśli wystawę znanego meksykańskiego malarza Rufino Tamayo, którego dwa czy trzy obrazy wchodziły w skład wystawy meksykańskiej goszczącej obecnie w Warszawie.

Pragnę na wstępie zaznaczyć, że uważam Tamayo za jednego z największych dzisiejszych malarzy – mistrza tej miary co Braque czy Picasso, pomimo że nie ma takiej samej co oni sławy międzynarodowej. Obecna wystawa w Londynie obejmuje tylko jedenaście jego prac z 1960 roku. Są to płótna niezmiernie intensywne w kolorze traktowanym płasko, ale kładzionym z wielką pasją, co widać po zmysłowej, niejednolitej fakturze powierzchni. Na pierwszy rzut oka wystawione obrazy mogą wyglądać na abstrakcję, ale po chwili widzimy, że wszędzie przewijają się w nich postać ludzka, włączona integralnie w kompozycję, dostosowana do jej założeń formalnych, ale nie mniej ludzka i przez to wzbogacająca emocjonalną treść tych obrazów. Tamayo zawsze maluje w pewnej ograniczonej, choć zwykle niezmiernie wyszukanej gamie kolorystycznej, której się trzyma. Ale w każdym z wystawionych obrazów gama ta jest odmienna. Najlepszy obraz na wystawie to *Człowiek we wnętrzu*, który jest malowany najróżniejszymi odcieniami czerwieni, czernią i bielą. Na środku stoi jak semafor pionowa forma przypominająca boya hotelowego w windzie, ponieważ stoi jak gdyby w małej wnęce o ostrych kątach. Intensywność kolorystyczna tego

---

<sup>52</sup> Prawdopodobnie M. Żuławski się pomylił. W czerwcu i lipcu 1961 roku wystawa Henry'ego Moora miała miejsce w Marlborough Gallery, a nie w New London Gallery.

jakże prostego i oszczędnego w kolorze obrazu jest niesłychana. Płótno wibruje, pali się i świeci jak kawał rozpalonego żelaza. Innym obrazem, który uderza na tej wystawie, jest płótno zatytułowane *Kobiety*, na którym w kolistej kompozycji widzimy dwa połączone ze sobą jak litera „H” piony postaci o długich szyjach i okrągłych głowach. Piony te są organicznie związane z elementami jakiegoś ogrodzenia czy zabudowań, są na nich i przed nimi jak archaiczne hieroglify, których dokładnego znaczenia niepodobna odczytać, a jednak nie tylko zachwycają swą urodą, ale mówią coś ważnego o ludzkim losie. Oprócz koloru, który jest główną zaletą malarstwa Tamayo, właśnie wieloznaczność tematyczna stanowi niepokojącą atrakcyjność tych obrazów, które zwolennicy tak zwanej czystej abstrakcji uważają za „zbyt realistyczne”.

Jeśli z wystawy Tamayo pójdziemy do innych galerii, przekonamy się o powierzchowności i błahości ogromnej części dzisiejszej produkcji artystycznej.

Na przykład w Drian Gallery wystawiono obrazy pięćdziesięciu paryskich malarzy z XVI Salon des Realités Nouvelles. Moim zdaniem są to obrazy przygnębiająco bezimienne. Zapewne interesujące, zapewne dobrze malowane, ale w swojej manierze abstrakcyjnej w gruncie rzeczy wszystkie do siebie podobne – wszystkie niezadowolające, jak gdyby niezadowolone i nieprzekonywające. Czyżby powodem tego było to, że są pozbawione ludzkiego elementu? Niektóre są nawet bardzo urodziwe – wyglądają jak wycinki starych murów spatynowanych wiekiem i zmianami atmosferycznymi lub fragmenty powierzchni skał, zdeptyanych starych dywanów czy formacji chmur i obłoków. Faktem jest, że brak im jakichś elementów indywidualnych. Są po prostu prostokątnymi powierzchniami w ten czy inny sposób spreparowanymi. Żadnych aluzji. Rzecz sama w sobie, tak jak but, kwiat czy cegła. Obraz jako przedmiot i nic więcej.

Wydaje mi się – i proszę nie uważać tego wcale za paradoks – że ten typ tak zwanego malarstwa abstrakcyjnego jest czystym naturalizmem. Tamayo dokonuje swym malarstwem metamorfozy – jego malarstwo jest sztuką interpretacji, jest czymś więcej niż matematyczną sumą użytych elementów i środków technicznych. Tego, co malują Tamayo, Picasso czy Braque (oraz wielu młodszych malarzy, którzy w inny sposób rozwiązują ten sam problem) nie ma w naturze i być nie może. Tak jak nie było i być nie mogło w naturze tego, co malował Daumier i dziesiątki innych wielkich twórców wszystkich czasów.

Natomiast to, co robią malarze z Salon des Realités Nouvelles czy też co robią barcelońscy abstrakcyjniści z Tapiem na czele, spotyka się w naturze na każdym kroku: w ogrodzie, na ziemi, na wydeptanych przez stopy ludzkie płytach chodnikowych, na poszarpanych kawałkach szmat, na blachach rdzewiejących pod murem każdej fabryki, na zdartych przez malarzy pokojowych ścianach, zwłaszcza jeżeli były poprzednio kilka razy tapetowane; jednym słowem – wszędzie. Powtarzam, moim zdaniem pewne niegeometryczne, to jest niemondrrianowskie, formy malarstwa abstrakcyjnego są szczytem realizmu; więcej – są zamaskowanym atakiem naturalizmu na malarstwo, które nigdy w historii nie miało dotąd za zadanie imitowania natury, tylko jej interpretację. Nie jest być może przypadkiem, że tak wielu wczorajszych realistów – zwłaszcza socjalistycznych – przerzuciło się z dnia na dzień na ten rodzaj malarstwa abstrakcyjnego. Jest to moim zdaniem prosta droga do nowego akademizmu i niesłychana popularność takiego malarstwa wśród burżuazji całego świata jest tego najlepszym dowodem.

SUMMER SHOWS — NEW LONDON SITUATION — JOSEF ALBERS —  
— ST. IVES GROUP — CHRISTOFOROU

Jak co roku, w lecie odbywają się w londyńskich galeriach wystawy mieszane, które dają dobry przekrój tego, co sezon ubiegły przyniósł nowego na polu malarstwa i rzeźby. Niestety tendencje tak szybko się dzisiaj zmieniają w sztuce, że trudno nadążyć z oceną wartości każdej po sobie następującej nowości. Przyczyny tego są różne. Spróbujmy wymienić najważniejsze z nich: fakt skomercjalizowania rynku sztuki na Zachodzie sprawił, że właściciele galerii taktują obrazy i rzeźby jak każdy inny towar, który co roku powinien przyciągać oko jakąś inną atrakcyjną zmianą. Jeżeli cierpi na tym nawet istotna wartość towaru — nic nie szkodzi. Byle interes szedł. Galerie w Londynie, Paryżu i Nowym Jorku inwestują ogromne kapitały w sztukę współczesną — ceny wyśrubowane są sztucznie w górę, coraz więcej ludzi żyje, i to żyje dobrze, z malarzy i rzeźbiarzy, którzy podpisując kontrakt z daną galerią, tracą w dużej mierze swoją niezależność i muszą ciągle produkować coś nowego dla zaspokojenia powierzchownych i snobistycznych zainteresowań kolekcjonerów.

Szeroka publiczność w ogóle się nie liczy. Liczą się ludzie posiadający wielkie zbiory i wielkie apetyty, które te zbiory mają zaspokoić, rosnąc w cenie i zwiększając ich radość z posiadania.

To jeden powód, który sprawia, że malarze, zwłaszcza młodzi — a tych jest coraz więcej — prowadzą karkołomny pościg za oryginalnością, aby konkurować z powodzeniem w zabiegach o względy właścicieli galerii, którzy z kolei współzawodniczą ze sobą o względy klienteli.

Alte drugim powodem niewiarygodnie szybkich zmian, jakie następują w sztuce dzisiejszej, jest wpływ techniki i nauk przyrodniczych w życiu, a zatem i w sztuce. Malarze i rzeźbiarze ciągle eksperymentują. Już samo słowo „eksperyment”, nieznanne w sztuce do niedawna, jest oczywiście zaczerpnięte z nomenklatury laboratorium naukowego. Mało kto stara się dziś mozolnie wypracować swój własny styl i kiedy go znajdzie, trzymać się go i pogłębiać. Nie, dzisiejsze malarstwo i rzeźba to ciągle eksperymenty pracowniane w zakresie nowej faktury czy nowej metody malowania. Z eksperymentów tego rodzaju powstają mody. Styl to sprawa sięgająca o wiele głębiej, to stosunek do rzeczywistości w danym okresie rozwoju historycznego. W niektórych kierunkach, takich jak akcjonizm, nie można mówić nawet o nowej formie, bo *action painters*, oddając się instynktownej, automatycznej funkcji malowania, nie myślą ani o formie, ani o kolorze, ani o kompozycji obrazu, tylko o impulsach, które kierują ich ręką. Wiele takich obrazów widzi się dzisiaj na obecnych wystawach mieszanych w Londynie, ale równocześnie pojawił się już odwrotny kierunek, kierunek purystyczny i architektoniczny, który ma wyraźnie cechy suchej kaligrafii na płótnie. W przeciwieństwie do romantycznego ekspresjonizmu abstrakcyjnego akcjonistów oraz impresjonizmu taszystów, których w Londynie jest zresztą coraz mniej, ci nowi abstrakcyjniści myślą terminami klasycznymi i wywodzą się z Mondriana i Bauhausu, a w szczególności z Josefa Albersa, którego wystawa pod tytułem *Hold*

dla kwadratu odbywa się właśnie w galerii Gimpel Fils<sup>53</sup>. Wystawa Albersa składa się wyłącznie z obrazów, na których widzimy gładko wymalowane koncentryczne kwadraty różnych kolorów. Wszystkie obrazy są w kompozycji jednakowe. Różnią się tylko w kolorze. Trzeba zaznaczyć, że Albers ma dzisiaj przeszło siedemdziesiąt lat i jest jednym z pierwszych „eksperymentatorów” w malarstwie. Młodzi malarze angielscy po długiej przerwie podjęli znowu eksperymenty Bauhausu.

Zbiorowa wystawa malarzy tej grupy odbywa się równocześnie w New London Gallery. Większość wystawionych tam obrazów jest zbudowana na zasadzie zestawiania ściśle określonych, płaskich, zwykle geometrycznych pól kolorowych pozbawionych wszelkiej faktury. Malowane są te obrazy gładko, jak szyldy. Niektóre z nich to panele dwu lub trójkolorowe pomalowane w regularne paski lub nabijane równoległymi listewkami o różnej grubości. Jest to wszystko, prawdę mówiąc, niezmiernie nudne, a maniacka dokładność, z jaką eksponaty te są wykonane graniczy z patologicznym narzucaniem sobie samemu kaftana bezpieczeństwa. Niektóre z tych obrazów wyglądają jak eksperymenty z dziedziny optyki, mające wykazać, że tę samą kombinację dwóch kolorów raz widzi się jako białe paski na czerwonym tle, a raz jako czerwone na białym — zależnie od nastawienia oka. Moim zdaniem jest to zapędzanie malarstwa w ślepią uliczkę, z której wyjście jest tylko na ścianę domu. Albowiem eksperymenty tego rodzaju mogą się tylko przydać w architekturze lub dla dekoracji wnętrza, ale jako autonomiczne malarstwo są beznadziejnie nieinteresujące.

O ileż bardziej wokatywne i bogate wizualnie są abstrakcyjne obrazy grupy St. Ives związanej stałe z Waddington Gallery, gdzie właśnie odbywa się wystawa ich prac. Malarze ci skupiający się w nadmorskiej miejscowości w Kornwalii, w St. Ives, mają wspólną tendencję do traktowania swego naturalnego otoczenia za źródło form abstrakcyjnych, które w ten czy w inny sposób wywodzą się z obserwacji natury. Dla polskich słuchaczy wyjaśni ich charakter lepiej, jeśli powiem, że malarze grupy St. Ives są podobni do Potworowskiego. Niespodziewane kombinacje płaskich form o wielkiej różnorodności i ogromny nacisk kładziony na świetlisty przeważnie i wyszukany kolor są to cechy, które ich upodobniają. Należą tu: John Wells, którego obrazy mają coś wspólnego z tektoniką; Trevor Bell, bardzo zdolny, operujący energicznymi, może zbyt dekoracyjnymi plamami; Roger Hilton, najbardziej przypominający Potworowskiego; Terry Frost, bardzo bogaty w kolorze, z tendencją do nieregularnych pasków i prostokątów wyglądających jak wiązki roślinności; Patrick Heron, zręczny naśladowca słynnego amerykańskiego malarza Marka Rothki, który teraz maluje niesłychanie efektowne w kolorze czworoboki o zatartych krawędziach, coś jak ekrany telewizyjne na czerwonym tle — ekrany te świecą i wibrują napięciem swojego koloru, a nie jasnością graficzną; i wreszcie Ivon Hitchens, nestor malarskiej abstrakcyjnej wizji przyrody, którego obrazy zawsze wyglądają jak zielone, romantyczne pejzaże, tylko że nie mają żadnych rozpoznawalnych elementów przyrodniczych.

Jeszcze bardziej romantyczne są nowe obrazy Johna Christoforou wystawione w Gallery One. Christoforou, mimo swego greckiego nazwiska, urodził się w Londynie i ma lat czterdzieści. Ale jego greckie pochodzenie, jak również fakt, że studiował przez czas jakiś na Akademii Sztuk Pięknych w Atenach, zaważyły na jego indywidualności malarskiej. Dawne obrazy Christoforou były w nastroju wyraźnie bizantyjskie. Malował przeważnie ciemne, wydłużone postacie i głowy o wielkich oczach i silnych konturach. Później pojawiły się w jego malarstwie bardziej ekspresyj-

---

<sup>53</sup> Lipiec 1961, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Josef Albers: exhibition of painting”; Sierpień-Wrzesień 1961, Gallery One, Londyn. „John Christoforou: exhibition of paintings”.

ne formy o gwałtownym kolorycie z przewagą ultramaryny i czerni – i Christoforou zaczął coraz bardziej oscylować ku abstrakcji. Wystawione obecnie obrazy wywołują dziwne wrażenie prymitywnych symboli jakiegoś tajemniczego rytuału. Przeważnie w środku obrazu, na czerwonym lub pomarańczowym tle Christoforou umieszcza jakiś czarny, płaski kształt jak kanciąstą tarczę, która również mogła być galerą ze sterczącymi wiosłami, czarnym aniołem przelatującym nad płonącym lasem czy żaglem na tle wieczornego nieba. Jest to malarstwo ewokacyjne, pełne aluzji i dramatycznych kontrastów. Czasami widzimy w jego obrazach połączenie form żywych i martwych w jakiejś metamorfozie mitologicznej – i nie wiadomo wówczas, czy mamy do czynienia z pejzażem czy z postacią ludzką, ze stołem czy z czworonożnym zwierzęciem. Ta wieloznaczność nadaje bardzo niepokojący charakter obrazom Christoforou i kieruje naszą wyobraźnię ku zamierzchłym cywilizacjom, których symbolistyki możemy się tylko domyślać, ale która przykuwa naszą uwagę i rozpala wyobraźnię.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 65. Sierpień–Wrzesień 1961

MARK ROTHKO — CROZIER — AVRAY WILSON —  
— ANTHONY WHISHAW — AUGUSTUS JOHN

W Whitechapel Gallery we wschodniej dzielnicy Londynu odbywa się teraz bardzo interesująca wystawa amerykańskiego malarza Marka Rothki<sup>54</sup>.

Whitechapel Gallery ma już swoją tradycję. W ciągu ostatniej dekady galeria ta urządziła cały szereg poważnych wystaw retrospektywnych i to zarówno angielskich, jak i zagranicznych artystów — wystaw, które nie mogły się odbyć w małych komercyjnych galeriach pokazujących z reguły tylko ostatnie prace danego artysty.

Whitechapel Gallery bowiem nie jest galerią komercyjną. Została stworzona w roku 1901 z prywatnej inicjatywy i teraz jest finansowana nie z zysków od sprzedaży, tak jak normalne galerie, ale częściowo z funduszy municypalnych i doraźnych subwencji Arts Council, a częściowo ze składek członków Towarzystwa Przyjaciół tej galerii i z prywatnych donacji.

10 października wszyscy mandaryni londyńskiego świata sztuki zebrali się w tej galerii na wernisażu wystawy prac najslawniejszego z żyjących malarzy amerykańskich, jakim jest niewątpliwie Mark Rothko. Rothko zajmuje specjalne i do pewnego stopnia odosobnione miejsce wśród malarzy należących do głośnej i płodnej awangardy grupy nowojorskiej. Jego malarstwo określa się często jako *action painting*, czyli akcjonizm, ale moim zdaniem trudno o większą pomyłkę. Podczas gdy dla akcjonisty obraz jest sumą gestów wynikających z akcji, to jest po polsku funkcji malowania, a wyrażającym subiektywną pasję artysty i jego instynktowną walkę z materiałem — dla Rothki obraz jest wyrazem zupełnie obiektywnego przeżycia w zakresie przestrzeni i koloru. Ogromne w wymiarach, malowane bez żadnego śladu efektów fakturalnych, ograniczone, ale bardzo intensywne i wyszukane w kolorze płótna wystawione w Whitechapel Gallery można uważać za sprowadzenie malarstwa do zasadniczych podstaw, bez przekraczania wszakże granicy w kierunku kpiny ze zdrowego rozsądku, czym jest według mnie zakładanie obrazu gładko jednym kolorem. Bo to potrafi zrobić każdy niesparaliżowany (nawet ślepy) człowiek na świecie — a zatem to nie jest sztuka, choć wystawę takich obrazów także ostatnio widzieliśmy w Londynie i w Paryżu.

Otóż Mark Rothko nie robi takich rzeczy. Jego malarstwo jest sztuką. Ale ze względu na to, że jego obrazy przedstawiają się jako ogromne, kolorowe plamy i nie zawierają żadnych rozpoznawalnych form, mogą oznaczać tylko jedno, a mianowicie przestrzeń. Te plamy płasko i równo założonego koloru o zatartych krawędziach, przebiegające horyzontalnie przez całą prawie szerokość obrazu przyjmują swą naturalną, optyczną odległość od oka. Kolor niebieski na przykład wydaje się

---

<sup>54</sup> Październik–Listopad 1961, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „Mark Rothko: retrospective exhibition”; 31.10–24.11.1961, Redfern Gallery, Londyn. „Avray Wilson”; Wrzesień–Październik 1961, Drian Galleries, Londyn. „Crozier”; Październik–Listopad 1961, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Anthony Whishaw: exhibition of new paintings”.

dalej niż czerwony, a perlisto-szary jeszcze dalej niż niebieski. Wykorzystując w ten sposób fizyczne właściwości różnych kolorów, Rothko stwarza na płótnie stosunki przestrzenne, które stanowią właśnie istotny temat, a nawet istotną treść formalną jego malarstwa. Można również podziwiać jego niesłychanie piękne harmonie kolorystyczne – wibrujące świetlistością lub głębokie i ciemne w gamie – które same w sobie przedstawiają już wielkie wartości dekoracyjne.

Ale poza tym, kontemplując obrazy tego amerykańskiego malarza, niepodobna uniknąć wrażenia pustki i samotności, jaka z nich emanuje. W obrazach tych nie ma niczego, na czym można by się zatrzymać i odpocząć. Oko wciągnięte jest w ogromną, kolorową próżnię, w której czuje się nieswojo. Na wernisażu ulgę stanowiły tłumy osób, które zatrzymywały się przed obrazami w różnych pozach, dodając ludzkiego elementu tej odhumanizowanej sztuce, tworząc razem przepiękne sytuacje kolorystyczne. Ale w pustej sali te kolosalne, nieoprawne płótna muszą wyglądać trochę upiornie.

Sztuka abstrakcyjna, uciekając od wszelkiego przedstawienia i wszelkich aluzji czy sugestii rzeczywistości życiowej, stwarza w swoich krańcowych przejawach (takich jak malarstwo Marka Rothki) swoją własną rzeczywistość rzędu transcendentnego, która jako taka zawiera fascynującą tajemnicę. Ale malarstwo Rothki wydaje się jeszcze jedną formą eskapizmu, któremu oddają się niektórzy artyści, aby się odciąć od zagadnienia człowieka i konieczności stworzenia dla niego nowej formy plastycznej. Malarstwo Rothki wydaje mi się zakonne, a jego pustelnia zbudowana jest na samej granicy mistycyzmu.

Bez porównania bardziej ludzki i zmysłowy jest młody angielski malarz Crozier, którego druga wystawa skończyła się niedawno w Drian Gallery. Crozier maluje abstrakcyjne obrazy na temat romantycznie pojętego pejzażu. W pierwszej chwili obrazy te wyglądają bezprzedmiotowo, ale po uważnym przyjrzeniu się zaczynamy odkrywać w nich jakieś łany, skały, urwiska, obłoki i połamane pnie drzew. W ostatnich obrazach te elementy znaczeniowe są już bardzo przetransponowane i ze względu na przewagę intensywnych czerwieni nie wywołują już wrażenia natury, tylko jakichś dramatycznych powikłań, w których – jak po tektonicznej katastrofie – widzimy rzeki rozpalonej lawy i czarne słońca w oparach eksplozji.

Mam nadzieję, że Crozier nie wyzbędzie się tego swego romantyzmu na rzecz międzynarodowej, akademickiej abstrakcji, która grozi dziś wszystkim młodym i zdolnym malarzom.

Jeszcze bardziej „eksplozywny”, choć mniej oryginalny, jest inny malarz angielski – Avray Wilson, który ma teraz wystawę w Redfern Gallery. Wilson maluje obrazy, które komponowane są promieniście z małych, intensywnie kolorowych fragmentów. Każdy jego obraz wywołuje wrażenie niszczącego wybuchu o niezwyklej sile, w którym materia porwana jest na strzępy. Można by powiedzieć, że są to obrazy ogłuszające, a nie tylko oślepiające widza brutalnym i prymitywnym kolorem oraz intensywnymi kontrastami. Widać zaiste, że te ostatnie prace Wilson malował w okresie wznowienia próbnych eksplozji nuklearnych.

Wystawa jednego z niewielu w Anglii poważnych malarzy figuralnych Anthony'ego Whishawa odbywa się teraz w galerii Roland, Browse & Delbanco. Od swojej ostatniej wystawy z początkiem roku ubiegłego Whishaw rozwinął się w kierunku monumentalnym i jego zdeformowane ogromne postacie nabrały siły, a równocześnie stały się bardziej malarskie. Grupa nadnaturalnej wielkości leżących w różnych niespodziewanych wygięciach ludzi, malowanych gorącymi brązami, ochrami i czernią, przypomina śpiących apostołów Mantegni, a skaliste ponure pej-



zażę z Hiszpanii przywodzą na myśl El Greca. Niestety w kilku obrazach wystawionych obecnie ten młody i bardzo zdolny malarz robi niezgrabny ukłon w kierunku abstrakcji, do której ani jego paleta, ani technika zupełnie się nie nadają.

Na zakończenie tego przeglądu wystaw chciałbym powiedzieć parę słów o zmarłym przed kilku dniami znanym malarzu angielskim Augustusie Johnie. Augustus John, który miał lat osiemdziesiąt trzy, był przede wszystkim portrecistą. Jego portrety Yatesa, Bernarda Shawa i James Joyce'a odznaczały się wyjątkową siłą i trafnością charakteryzacji. Urodzony w roku 1878 Augustus John bardzo wcześnie został uznany za najznakomitszego rysownika w Anglii. Był istotnie niezwykle zdolny i na przełomie wieku rokował wielkie nadzieje. Pomimo to pozostał niejako w tyle, na marginesie takich wielkich rewolucji w malarstwie, jak impresjonizm i kubizm, chociaż niewątpliwie przyswoił sobie pewne zdobycze tych kierunków. Augustus John był ostatnim przedstawicielem cyganerii XIX wieku, który zabłąkał się w wiek XX. Ogromna, brodata postać, piękny olimpijski profil, kolorowy i często celowo poszarpany strój oraz złoty kolczyk w uchu — wszystko to robiło z niego prawdziwego cygana. Jest rzeczą interesującą, że Augustus John, który był pochodzenia walijskiego, nauczył się nawet cygańskiego języka i za młodu podróżował z obozami cygańskimi po Anglii i Francji. Przez przeszło pół wieku powtarzano sobie w Anglii romantyczne historie z jego życia.

Ale w swoim malarstwie Augustus John nie był romantykiem. Przeciwnie, jego rysunek, jakkolwiek znakomity, był raczej akademicki, a pejzaże, które malował, posiadają cechy raczej klasyczne.

Augustus John był w każdym razie najbardziej niewątpliwie popularną postacią angielskiego świata sztuki, chociaż za granicę sława jego nie dotarła. Być może pośmiertna wystawa jego prac, która niewątpliwie zostanie urządzona, pozwoli na bardziej obiektywną ocenę jego dzieła w skali międzynarodowej.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 67. Listopad 1961

LYNN CHADWICK — STEPHEN GILBERT — LEON ZACK —  
— FRANCIS SOUZA — AMERICAL FOLK ART

Nagły powojenny rozkwit angielskiej rzeźby jest rzeczą zdumiewającą, zważywszy, że właściwie Anglia nie ma żadnej poważniejszej tradycji na tym polu. Zdawałoby się, że ta wiecznie owinięta w szare chmury wyspa leżąca na północy Europy jest ostatnim miejscem, gdzie mogą rodzić się rzeźbiarze. Rzeźba przecież przez tysiąclecia najbujniej rozkwitała w słońcu śródziemnomorskim i tam dotąd święci swe tryumfy w pracach plejady znakomitych włoskich rzeźbiarzy. Ale w Anglii? Rzeźba zasadniczo jest obiektem, który powinno się oglądać w słońcu, pod gołym niebem — a któż ogląda rzeźby spod parasola, kiedy mży zwykły angielski deszczyk?

Wszystko to prawda, a jednak na przekór logice w Anglii mamy teraz cały szereg świątynnych rzeźbiarzy. Jednym z nich jest dobrze już nam znany w całym świecie Lynn Chadwick, którego wystawa odbywa się teraz w New London Gallery<sup>55</sup>, a drugim nieznanym jeszcze szerszemu ogółowi Stephen Gilbert, który wystawia w tej samej chwili w Drian Gallery<sup>56</sup>.

Chadwick buduje swoje rzeźby ze spajanych ze sobą prostych (nigdy giętych) prętów stalowych i tę armaturę wypełnia po tym betonem nakładanym szpachtlą, jak murarz nakłada tynk, z tą ważną różnicą, że Chadwick nie unika nierówności, zadrapań i skaleczeń, co nadaje jego tynkowi urozmaiconą powierzchnię, którą następnie patynuje, a miejscami czyści. Pręty, których zewnętrzne żebrowanie jest w rzeźbie Chadwicka widoczne, także częściowo szlifuje na decydujących kantach, gdzie stykają się płaszczyzny. Ta logiczna technika zastosowana jest do brył, które na obecnej wystawie są wyraźnie antropomorficzne. Jest to fascynująca metamorfoza ludzkiej postaci, która zaczęła się od kubizmu, a której cechą jest unikanie oczywistych rozwiązań, aby ostatecznie ujawnić głębszą plastyczną prawdę. Chadwick posunął się na tej drodze o krok dalej. Obiekty, którymi zaludnia swój świat, to bezimienne hieratyczne postacie pozbawione właściwie wszelkich rysów ludzkich, a jednak wyposażone w sugestywną siłę swego ludzkiego pierwowzoru. Ogromne kuby głów wsparte są na prostych w sylwecie, ale jakże skomplikowanych w swych konstrukcyjnym szkielecie kubach tułowia. Ta podwójna stoi z reguły na dwóch albo trzech wąskich podporach, które przypominają nogi. Trzy nogi sprawiają to, że właściwie z każdej strony te postacie wyglądają frontalnie jak jacyś zakuci w żelazo rycerze, których niepodobna zaskoczyć z tyłu. W tej swojej frontalnej gotowości rzeźby te — nawet małych rozmiarów — mają fenomenalną monumentalność i statyczność. A cóż dopiero mówić o bryłach wysokości dwumetrowej? Wydaje się, że żadna siła nigdy ich z miejsca nie zdoła poruszyć.

---

<sup>55</sup> Wydaje się, że to pomyłka. Wystawa Lynna Chadwicka miała miejsce w listopadzie i grudniu 1961 roku w Marlborough Fine Art w Londynie.

<sup>56</sup> 1-21.12.1961, Drian Galleries, Londyn. „Stephen Gilbert: structures 1960-1961”.

Prawie wszystkie rzeźby Chadwicka na tej wystawie noszą nazwę *watchers*, to jest strażnicy. Ale niektóre mają ogromne peleryny jak nietoperze i wtedy nazywają się *winged figures*, czyli uskrzydłone postacie, albo *strangers*, to jest obcy. We wszystkich tych rzeźbach wyczuwamy niezwykle napięcie wewnętrzne, które przywodzi na myśl tajemnicze kolosy wykute w skale Wyspy Wielkanocnej. Ich przedziwne żebrowania wynikające z konstrukcji nazwano już „geometrią łęku”. Istotnie jest jakaś groza w rzeźbach Chadwicka. Ale jest również wiele dobrego smaku w technicznym połączeniu stalowego pręta z chropowatym jak mury celi więziennej cementem.

Dlatego rzeźby te odlane w brązie tracą moim zdaniem wiele. Niestety inna reprodukcja ich jest niemożliwa, a ze względów komercyjnych Chadwick robi trzy do sześciu odlewów każdego oryginału. W brązie natychmiast cały konstrukcyjny szkielet bryły traci swoje uzasadnienie i drapieżne żebrowania stają się dowolnym dekoracyjnym wzorem. Nie wiem, jak ten problem rozwiązać; po prostu rzeźby montowane w materiale, a nie modelowane w glinie, nie nadają się do reprodukcji – tak jak nie reprodukuje się rzeźb w kamieniu.

Podczas gdy Chadwicka interesuje interpretacja ludzkiej postaci, Gilberta interesuje interpretacja przestrzeni. Stephen Gilbert pracuje również w trwałym materiale, a mianowicie w blasze aluminiowej. Jego konstrukcje przestrzenne są całkowicie abstrakcyjne. W przeciwieństwie do Chadwicka Gilbert unika linii prostych. Przeważa u niego forma eliptyczna pozbawiona grubości. Cienkie powyginane arkusze idealnie wypolerowanej blachy zawieszono jak gdyby w powietrzu, dotykając tylko przelotnie podstawy jak wiązka suchych liści popędzanych wiatrem. Ale porównanie z liśćmi na tym się kończy. Metaliczne wygięte powierzchnie odbijają się nawzajem w sobie i odbijają wszystko dookoła, tworząc przebogate zmienne efekty światła i cienia. W rezultacie konstrukcje te określają przestrzeń jak krzywe zwierciadło, tłumacząc niejako nieskończoność na język wizualny. U Chadwicka dominuje sylwetka formy, mas – u Gilberta dominuje to, co się dzieje pomiędzy formami, i rzeźby jego wydają się pozbawione zupełnie masy, posiadają tylko rozpiętość.

W malarstwie najbliższe tej niematerialności, jaka cechuje konstrukcje Gilberta, są obrazy Léona Zacka wystawione obecnie w Waddington Gallery<sup>57</sup>. Léon Zack jest paryżaninem rosyjskiego pochodzenia i po wielu przemianach w ciągu swego długiego życia wyrobił sobie własny styl w ramach abstrakcyjnego malarstwa niegeometrycznego. Zack maluje jakieś mgławice czy kolorowe obłoki zawieszono w przestrzeni. Obrazy jego są dyskretne w kolorze – delikatne jak zamglone wyspy widziane z wielkiej wysokości na tle szarego błękitu oceanu.

Przeciwieństwo do tego wyrafinowania stanowi brutalne zmysłowe i twarde malarstwo Souza. Francis Souza, który pochodzi z portugalskiej kolonii Goa w Indiach, ma ustaloną już w Londynie reputację jako malarz religijnych obrazów często o niereligijnej, a nawet głęboko seksualnej treści. Pozostał on nadal malarzem przedstawiającym, ale jego obecna wystawa w Gallery One dowodzi, że odczuwa pewne pokusy w kierunku dekoracyjnej abstrakcji. Jego święci, prorocy i niesłychanie zmysłowe akty kobiece zaczynają całkowicie odbiegać od anatomii i trójwymiarowości. Souza jednak jest daleki od wszelkiej estetyzacji. Jego dekoratywność jest brutalna i męska. Postacie rysowane grubą czarną kreską wypełnione są gwałtownym kolorem. Każdy jego obraz można by z łatwością

<sup>57</sup> Grudzień 1961, Waddington Galleries, Londyn. „Leon Zack: exhibition of painting”; Listopad–Grudzień 1961, Gallery One, Londyn. „F N Souza”; 22.10–11.11.1961, South London Art Gallery, Londyn. „Exhibition of American Folk Art from the Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Collection”.

przetłumaczyć na witraż. Souza sam mówi, że „nie liczy zębów w wyszczerzonej w uśmiechu gębie”. W ostatnich swoich obrazach nie liczy także najwyraźniej palców u ręki i oczu na twarzach swoich postaci. Wzniesione do góry ręce *Obłąkanego proroka w Nowym Jorku* (taki jest bowiem tytuł jednego z wystawionych obrazów) wyglądają raczej jak kaktusy rosnące na pustyni. Pełne są pokrzywionych narośli i pączkujących palców. Ale jest to potężny, namiętny obraz podobnie jak jego wielki pejzaż z fantastyczną architekturą i skałami, wśród których błakają się – i nie tylko błakają – postacie aż nazbyt wyraźnie męskie i żeńskie.

Malarstwo Souzy wywodzi się z malarstwa bizantyjskiego, jakie musiał widzieć w kościołach katolickiej od kilku stuleci, portugalskiej Goa – w połączeniu z hinduskim zamiłowaniem do dekoracyjnego szczegółu i zmysłowością. Z tej dziwnej kombinacji dwóch sprzecznych tradycji zrodziło się w jego rękach malarstwo niepokojące o prymitywnej sile wyrazu. Czasem jednak połączenie to daje groteskowe wyniki i nie pomaga wtedy potężny temperament malarski autora.

W gmachu USA urządzono wystawę skromniejszych prymitywów pod tytułem *Amerykańska Sztuka Folklorystyczna*. Są to obrazy i rzeźby drewniane zebrane przez żonę Johna Rockefellera młodszego, a po jej śmierci ofiarowane XVIII-wiecznemu pięknemu miastu Williamsburg, stolicy stanu Virginia. Muszę z góry powiedzieć, że to jest cudowna, wzruszająca wystawa. I czego tam nie ma: portrety rodzinne zaciętych pionierów i poszukiwaczy złota malowane przez wędrownych malarzy w XVII, XVIII i XIX wieku, zachwycające godła zajazdów i oberży, szyldy sklepów i zakładów rzemieślniczych, drewniane i lakierowane figury z jądłospisami w ręku, cudowne żaglowce ze wszystkimi linami na czarnych falach Atlantyku, sceny pertraktacji z czerwonoskórymi, obrazy batalistyczne, prymitywne martwe natury z owocami w koszach, koty, psy, konie odmalowane z pasją kronikarską i bez żadnej znajomości sztuki malarskiej, a przecież to właśnie świeże, szczere i – co dziwniejsze – malarskie. Ale najbardziej wymowne chyba i najzabawniejsze dzisiaj dla nas są dwie blaszane figury Indian z piórami na głowie i łukami w ręku, podziurawione jak rzeszoto kulami rewolwerów.

Uprzemysłowienie, jak wiemy, niszczy sztukę ludową tym bardziej tam, gdzie – jak w Stanach Zjednoczonych – nie ma ona żadnych korzeni. Niedługo na całym świecie sztukę ludową można będzie znaleźć tylko w muzeum. Dobrze się stało, że pani Rockefeller zgromadziła tę wzruszającą kolekcję i uchroniła od zagłady wątle pierwociny rodzimej sztuki amerykańskiej.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 68. Grudzień 1961

## MARK TOBEY — JOE TILSON — GWYTHIR IRWIN — TEN HOLT

Londyn przeżywa nową inwazję malarstwa amerykańskiego. W Whitechapel Gallery ma wielką retrospektywną wystawę Mark Tobey, w Galerii Mc Roberts and Tunnard wystawia jego naśladowca Alan Lynch, u Gimpela jest mieszana wystawa amerykańskich malarzy z New Jorku i San Francisco, a w ambasadzie USA oglądać można wystawę pod tytułem „Awangarda amerykańskiego malarstwa”. Nie jest to mało, zważywszy że w sumie wystawy te obejmują kilkaset prac<sup>58</sup>.

Najciekawsza jest zapewne wystawa Marka Tobeya, który należy do najstarszych i najbardziej znanych spośród malarzy spoza Atlantyku. Jest to poza tym bardzo ciekawy człowiek, który sam dużo o swoim malarstwie napisał i który za swoją misję uważa znalezienie syntezy pomiędzy sztuką zachodnią a orientalną. Jego zainteresowanie kulturą chińską, a zwłaszcza japońską, nie ogranicza się zresztą do estetyki. Jak wiadomo, spędził on dłuższy czas w klasztorze buddyjskiej sekty zen i doszedł do różnych wniosków, które stara się realizować w swoim malarstwie. Tak jak wyznawcy filozofii Zen praktykowanie łucznictwa nie jest sposobem nabycia sprawności w strzelaniu do celu, tylko ćwiczenie koncentracji umysłu i ciała, tak dla Tobeya malarstwo jest tylko pretekstem, a raczej drogą do osobistego wewnętrznego doskonalenia się i rozumienia samego siebie. Funkcja społeczna malarstwa zupełnie go nie obchodzi. Za swoimi buddyjskimi nauczycielami Mark Tobey powtarza, że malarstwo jest manifestacją czysto duchowej strony ludzkiej natury, którą tak jak całym życiem człowieka powinny rządzić trzy naczelne zasady: prostota, bezpośredniość i głębia.

Nie wiem, w jakim stopniu Mark Tobey dostąpił tego, co buddyści nazywają *satori*, czyli oświeceniem, ale wydaje mi się, że w obrazach amerykańskiego mistyka żadna z trzech zasad filozofii zen nie została zrealizowana... A może tylko nie umiem tych obrazów zrozumieć, tak jak sam Tobey nie mógł, jak przyznaje, zrozumieć koła swobodnie narysowanego na białym jedwabiu pędzlem umaczanym w tuszu, które dano mu w buddyjskim klasztorze za przedmiot codziennej kontemplacji. Co oznaczało to koło? — zapytuje sam siebie Tobey w jednym z listów do przyjaciela. Czy oznaczało wszechświat, w którym miał zagubić swoją osobowość? Czy było symbolem zatracenia siebie jako indywiduum, czy też symbolem duchowego skoncentrowania się na samym sobie? Ubrani w szafranowe habity mnisi buddyjscy milczeli, ale wizerunek koła codziennie przynoszono mu do celi. W końcu Amerykanin doszedł — jak się zdaje — do wniosku, że koło jest symbolem spokoju ducha i że bez spokoju ducha malarstwo jest niemożliwe.

Ja niestety nie umiałem tak dużo czasu poświęcić wystawie Marka Tobeya, ile Tobey poświęcił kontemplacji zamkniętej czarnej linii zrobionej tuszem na białym tle

---

<sup>58</sup> Styczeń 1962, Whitechapel Gallery, Londyn. „Mark Tobey: retrospective exhibition of paintings and drawings 1925–1961”; Luty 1962, McRoberts & Tunnard Ltd., Londyn. „Alan Lynch: paintings & enamels”; Marzec 1962, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „A selection of East Coast and West Coast American painters”; Marzec 1962. Marlborough Fine Art, Londyn. „Tilson”.

przez buddyjskiego mnicha. I dlatego pozwolę sobie tylko na powierzchowne uwagi o jego malarstwie.

Elementem, który przeważa w tym malarstwie, nie jest plama, tylko linia. Widać w nim silny element graficzny, żeby nie powiedzieć kaligraficzny. Ale wszak kaligrafia jest integralną częścią malarstwa orientalnego, tak jak charakterystyczną cechą malarstwa zachodniego jest plama wyrażająca masę lub przestrzeń.

„Obrazy zachodnich malarzy – zauważył pewien chiński malarz – są oprawionymi w ramy dziurami”. Coś w tym jest oczywiście i Mark Tobey zrewoltował się przeciwko europejskiej tradycji. Zaprzagnął wyzwolić się z konsekwencji nie tylko przedmiotu, tak jak tylu innych dzisiejszych malarzy abstrakcyjnych, ale także z konwencji przestrzeni w obrazie.

Już dwadzieścia lat temu – jak widzimy na jego wystawie w Whitechapel Gallery – Mark Tobey malował ciasno skomponowane sceny uliczne pełne malutkich ludzi różnej wielkości z zupełnym zlekceważeniem perspektywy oraz wewnątrz katedr gotyckich, z których pozostały tylko tysiące strzelistych łuków rysowanych jedną cienką linią. Formy te wypełniły całą przestrzeń płótna i pomału zaczęły się wyzwalać ze swojej tożsamości przedmiotowej. Ludzie i architektura w obrazach Marka Tobeya zaczęły się coraz bardziej zmieniać w zygzaki linii abstrakcyjnych pokrywających powierzchnię obrazu niekończącą się drobną siatką tego, co później nazwano jego „białym pismem”, *white writing*. Są to jak gdyby jakieś mgławice i mleczne drogi na sierpniowym niebie albo tafle lodu porysowane przez tysiące łyżwiarzy podczas konkursu jazdy figurowej. Wielki buddyjski spokój łączy się w tych obrazach z maniaką, obsesyjną cierpliwością. Są one zresztą zawsze niewielkie w rozmiarach, co odróżnia je od prac wszystkich innych dzisiejszych malarzy amerykańskich, włącznie z pracami licznych naśladowców przedziwnej kaligrafii Marka Tobeya, których obrazom brakuje tej autentyczności i wewnętrznej koncentracji, jakie cechują malarstwo Tobeya. Nieraz obrazy jego są czarno-białe albo szaro-białe i wtedy wyglądają na akwatinty, ale często kolor ich jest niesłychanie wyszukany i piękny, choć zawsze dyskretny. Z reguły obrazy Marka Tobeya są zupełnie płaskie i zamalowane jednakowym prawie wzorem od brzegu do brzegu płótna – i wtedy czasem niestety przypominają kawałek tkaniny czy linoleum, które udaje „marmurek” albo wreszcie „mazany papier introligatorski”, jakim w zeszłym stuleciu chętnie oklejano wewnętrzną stronę twardych okładek książek. Ale często przez jakąś asymetrię albo przesunięcie akcentów kolorystycznych obraz nagle się otwiera i staje się, jak powiedział ów Chińczyk, „oprawioną dziurą”. Podobnie jak wszystkie obrazy zbudowane na europejskiej tradycji.

Nie jestem Chińczykiem i te właśnie tylko obrazy podobają mi się na tej wystawie naprawdę.

Na ogół amerykańskie malarstwo żongluje przestrzenią, stwarzając możliwość odczytywania obrazu niejako na dwóch szczeblach – na szczeblu płaskiej kompozycji dekoracyjnej w znaczeniu czysto estetycznym, a równocześnie na szczeblu iluzji przestrzennej o znaczeniu psychologicznym. Rzuca się to w oczy na pozostałych wystawach amerykańskich w Londynie, o których na początku wspomniałem, a które obejmują wszystkie prawie ważniejsze nazwiska współczesnej plastyki w Stanach Zjednoczonych, oswobodzonej dziś całkowicie od długoletnich, choć bardzo pośrednich wpływów europejskich. Ale rzecz dziwna, że amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny zwany *action painting*, z którym oczywiście Mark Tobey nie ma ideologicznie rzecz biorąc nic wspólnego, bo jego obrazy są rezultatem głębokiej zadumy i pedantycznej realizacji, a nie instynktownego automatyzmu wyzwalającego pod-

świadome kompleksy – powtarzam – narodziny abstrakcyjnego ekspresjonizmu amerykańskiego łączą się, rzecz dziwna, bezpośrednio z pobytami w Nowym Jorku wielu znakomitych europejskich artystów, którzy schronili się tam podczas drugiej wojny światowej, takich jak: Ozenfant, Mondrian, Lipschitz, Gabo, Chagall, Max Ernst, André Masson, Matta i inni. Śledząc genezę powstania tak głośnej dzisiaj szkoły amerykańskiej, musimy także uwzględnić duży wpływ Miró i Kandinsky'ego, chociaż obecnie wpływy te zanikają. Faktem jest wszakże, że to pierwsze bezpośrednie zetknięcie z awangardą malarstwa europejskiego wywołało w Ameryce niespodziewaną reakcję. Sprawilo, że młodzi malarze nowojorscy i kalifornijscy nagle znaleźli się w posiadaniu środków do wyzwolenia się od europejskiej dominacji...

Ale wróćmy do Londynu.

W New London Gallery skończyła się pierwsza wystawa indywidualna młodego malarza i konstruktora Joe Tilsona. Tilson pracował przez czas pewien jako cieśla i z tego widocznie powodu po przerwaniu się na malarstwo powrócił obecnie do konstrukcji z drzewa, które zwykle wiąże żelaznymi sztabami. Są to grubo ciosane *panneau*, w których belki układane są w różnych kierunkach, wzdłuż słojów i sztorcem, tworząc naturalną piękną fakturę, nie piękniejszą jednak niż ściana góralskiej chałupy. Drzewo z lekka heblowane lub zupełnie surowe i pełne sęków oczywiście jest szlachetnym materiałem, ale to wszystko, co można powiedzieć poza tym, że te ogromne z reguły, a płaskie obiekty, często o kolistej sylwecie, muszą być w połączeniu z surowym żelazem potwornie ciężkie, niewątpliwie za ciężkie, by je wieszać na ścianie, i nie wiadomo wobec tego, jakie mają zastosowanie.

O wiele logiczniejsze są kolaże Gwythera Irwina wystawione w galerii Gimpel Fils<sup>59</sup>. Irwin buduje swe obrazy z naklejanych na płótno niezmiernie cienkich heblów różnego gatunku drzewa, które mają swój własny kolor albo są zapuszczane przez niego czarną i rudą farbą. Irwin układa te płaskie deszczułki jak kafle lub mozaikę, tworząc niezmiernie dekoracyjne rytmiczne warstwy, między którymi od czasu do czasu widać czarne lub białe tło płótna. Wygląda to trochę jak poszarpana opończa z barwionej ochrą kory, w którą odziewają się niektóre szczepy murzyńskie. Kolorystycznie i fakturalnie rzecz biorąc, te na pozór regularne, bo zbudowane z prawie identycznych elementów, a w rzeczywistości bardzo swobodne w rytmie kompozycje mają niezwykle urodę.

W New London Gallery odbywa się obecnie wystawa młodego holenderskiego malarza Frisa ten Holta, który przez wielu krytyków londyńskich został z punktu okrzyknięty geniuszem i godnym następcą de Staëla. Podkreśla się, że jedynie on tkwi dzisiaj w głównym nurcie malarstwa europejskiego i że zaobserwowawszy wszystkie arkany sztuki abstrakcyjnej, stworzył malarstwo humanistyczne, które jest współczesną interpretacją natury. Oczywiście takie peany z góry nastawiają człowieka podejrzliwie, bo zwykle wiążą się z jakimiś komercyjnymi machinacjami marszandów. Ale Holt jest dobrym malarzem i wrażliwym kolorystą, który próbuje malować akty i pejzaże w idiomie nowoczesnym. Niestety brak mu całkowicie głębokiej, tragicznej pasji de Staëla z jego ostatniego okresu, w którym po wielu ciekawych eksperymentach na polu abstrakcji i struktury farby powrócił z ogromną prostotą do interpretacji natury.

---

<sup>59</sup> 30.01–Marzec 1962, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Gwyther Irwin: exhibition of collage”; Luty 1962, Marlborough New London Gallery, Londyn. „Friso ten Holt”.

Friso ten Holt nie jest geniuszem i jego prace przypominają po prostu rozdęte do nieprawdopodobnych rozmiarów, małe intymne fragmenty impresjonistycznych obrazów Claude'a Moneta.

Polish Programmes. Round the Galleries no. 70. Marzec 1962



## BARBARA HEPWORTH — FRANCIS BACON

W Whitechapel Gallery odbywa się właśnie wielka wystawa prac najpoważniejszej rzeźbiarki angielskiej Barbary Hepworth<sup>60</sup>. Wystawa obejmuje jej prace z ostatniego dziesięciolecia, w którym rzeźbiarka, mająca dziś sześćdziesiąt lat, osiągnęła pełną dojrzałość artystyczną. Co uderza na tej wystawie, to ogromna konsekwencja, z jaką Barbara Hepworth kultywuje swój własny świat form abstrakcyjnych, a równocześnie potrafiła go wzbogacić, pogłębić i rozszerzyć. Przez całe życie pracowała w drzewie i w kamieniu. Obecnie widzimy na wystawie także jej brązy. Nowa technika otwarła jej nowe możliwości formalne, ale zasadniczo całe jej dzieło jest poszukiwaniem absolutnej harmonii bryły. Są to wszystko rzeźby o liniach opływowych i przeważnie wydrążone lub przebite otworami na wylot. Często wewnętrzne powierzchnie bryły, zwłaszcza jeśli idzie o rzeźbę drewnianą, są malowane jakimś kolorem przeciwstawnym do koloru drzewa, na przykład niebieskim lub białym, i w otworze zwykle widzimy zbiegające się lub krzyżujące się linie wyprężonych jak struny sznurków. Jest to rzeźba intelektualna, chłodna i precyzyjna do ostatnich granic, a równocześnie niezwykle piękna. Rzeźba jednocześnie organiczna i geometryczna, coś jak niemożliwa — zdawałoby się synteza pomiędzy jajem czy embrionem a stożkiem i spiralą. A może po prostu między Brâncușim a Gabo, którzy niewątpliwie musieli wywrzeć swój wpływ na Barbarę Hepworth?

Ale dziś wpływ ten jest już przetrawiony i jej dojrzała rzeźba — zwłaszcza w brązie — zaczęła przybierać kształty jakichś gigantycznych, pionowych form organicznych. Otwory, które w dawniejszych drewnianych rzeźbach były tunelami przypominającymi muszle morskich ślimaków, dziś wyglądają jak dziury wybite w ścianie przez kulę armatnią. Jest to nie tylko różnica skali, to również kwestia lapidarności i większej monumentalności jej ostatnich rzeźb, które w swoim abstrakcyjnym zakresie z odpowiednikami humanistycznej rzeźby Barbary Hepworth są zaprzeczeniem wszelkiego ekspresjonizmu i makabryczności tak często charakteryzujących dzisiejszą sztukę. Są próbą wprowadzenia nowego ładu wbrew naprężeniu i hysterii nowoczesnego życia. Równocześnie niektóre rzeźby Barbary Hepworth mają — podobnie jak rzeźby Moore'a — pozory obiektów naturalnych, które mogłyby być wyglądką przez wiatr i fale przyprływu, jak głazy czy belki z rozbitych okrętów wyrzucone na plażę. W przeciwieństwie do wielu współczesnych rzeźbiarzy i malarzy Barbara Hepworth koncentruje swoje wysiłki na niewiarygodnym wykończeniu powierzchni. Niektóre jej rzeźby w kamieniu i drzewie mają ten stopień precyzji, jaki spotyka się tylko w antycznych marmurach greckich. Barbara Hepworth pomimo swej formy abstrakcyjnej jest rzeźbiarką na wskroś klasyczną.

---

<sup>60</sup> 9.05–8.06.1962, Whitechapel Gallery, Londyn. „Barbara Hepworth: an exhibition of sculpture from 1952–1962”; 24.05–1.07.1962, Tate Gallery, Londyn. „Francis Bacon”; Kwiecień 1962, Waddington Galleries, Londyn. „Hilton”.

Całkowitym zaprzeczeniem klasycyzmu jest natomiast malarstwo Francisca Bacona, którego retrospektywną wystawę można oglądać obecnie w Tate Gallery. Własna wystawa w Tate jest niebывалым wyróżnieniem dla stosunkowo młodego, bo pięćdziesięciodwuletniego, malarza. Wyróżnienia takiego za życia doczekali się – o ile dobrze pamiętam – tylko Picasso, Braque i Matisse.

Wizja Bacona jest moim zdaniem patologiczna i głęboko odrażająca, a pod względem technicznym nigdy nie widziałem bardziej nieprzyjemnego malarstwa, bo Bacon szoruje suchym pędzlem na niezagruntowanym płótnie.

A jednak jest to malarstwo wysoce niepokojące.

Wpływ jego malarstwa rośnie i można w Anglii zauważyć dziś wielu młodych malarzy, którzy naśladowują Bacona. Często zresztą malują lepiej, ale ich prace nie mają tej samej straszliwej autentyczności, jaką posiada Bacon. Stara się on dać plastyczny wyraz swemu – chorobliwemu moim zdaniem – stosunkowi do świata i ludzi i dlatego właściwie jego obrazy przypominają czasem to, co malują obłąkani. Często za temat swoich obrazów Francis Bacon bierze cudze prace, a więc maluje na przykład szereg wersji znanego obrazu van Gogha *Droga do Tarascon*. Torturuje on w tych przeróbkach centralną postać van Gogha, który w jego obrazach zatrzymuje się, ogląda z przerażeniem za siebie w sposób dreszcz budzący w żyłach. Na obecnej wystawie widzimy również niezliczone przeróbki portretu papieża Innocentego malowanego przez Velázquezę. W interpretacji Bacona papież ma otwarte usta w straszliwym niemym krzyku i niektóre części jego twarzy giną w czarnym tle jak zmora senna.

Odnosi się to zresztą do wszystkich twarzy i postaci ludzkich, które są wyłącznym tematem tego malarstwa. Są to twarze wstrętne różowe z rozmazanymi rysami, jak figury woskowe w panoptikum rozplywające się pod wpływem gorąca. Jego malarstwo jest w najwyższym stopniu denerwujące. Wielkie czarne płótna, na których w środku umieszcza jakiś niewyraźny szczegół realistyczny, jak gdyby wzięty z zamazanej fotografii prasowej wydrukowanej na złym papierze, są dręczące przez swoje niedomówienia. Nie wiadomo wszakże, na czym polega ich niesamowity realizm. Prawdopodobnie wizja Bacona jest raczej literacka niż malarska i ona to przemawia głównie do wyobraźni widza, który na jego obrazach – tak jak w ciemnym pokoju – domyśla się różnych przeraźliwych rzeczy. Na niektórych płótnach Bacona widać jakieś odpychające, zamglone twarze, na innych widzimy jak gdyby zakrwawione zwierzęta albo nagich ludzi przykucniętych w ciemności za szarymi zasłonami. Koloryt tych obrazów jest przeważnie celowo antyestetyczny: obrazy te nie mają sprawiać przyjemności, a przeciwnie – przerażać. Ale wydaje mi się, że malarstwo Bacona wzbogaca sztukę europejską o nowe trwałe wartości.

Zupełnie inna sprawa to malarstwo Rogera Hiltona, którego wystawa odbywa się w Waddington Galleries. Hilton, który był przyjacielem Potworowskiego, uległ w pewnym okresie jego dodatkowemu wpływowi. Roger Hilton umie malować i ma niezwykle poczucie koloru, chociaż koloru używa oszczędnie i z rozważą. Tak jak Potworowski Hilton ma nieomylny smak i podobnie jak on maluje obrazy, które chociaż wyglądają na abstrakcyjne – wywodzą się z bystrej obserwacji natury. Na obecnej wystawie Hilton pokazał nawet doskonały i odważnie potraktowany akt kobiecy, a zatem być może wraca do form rozpoznawalnych pod względem znaczeniowym. Jego malarstwo jest w każdym razie płaskie i lapidarne, znacznie lapidarniejsze dzisiaj od Potworowskiego, ale nie mniej dobre.

Wielkie *à la prima* zakładane powierzchnie zdecydowanego koloru poprzecinane są w jego nowych obrazach energicznymi czarnymi formami, które nadają dziwny rytm obrazom Hiltona. Jego kompozycje są z reguły jak gdyby odśrodkowe. Masy rozchodzą się na zewnątrz i obrazy jego często robią wrażenie fragmentu czegoś większego, co nie zmieściło się na płótnie. Ale to właśnie daje im jakiś specjalny oddech i obrazy Hiltona wyglądają zawsze na większe, niż są w istocie. Rzeczy te mają poza wartościami malarskimi także wielkie zalety dekoracyjne i wyobrażam sobie, że Roger Hilton mógłby z powodzeniem rozwiązywać wielkie ściany, gdyby miał po temu okazję.

Round the Galleries no. 73. Czerwiec 1962

ALEXSANDER CALDER — WILLIAM HAYTER —  
— GRAHAM SUTHERLAND — DOUGLAS PORTWAY

W czasach, w których brakuje wszelkich ustalonych kryteriów artystycznych i w których często to, co nowe i niezwykle, uchodzi *eo ipso* za dobre, podwoje szacownych muzeów i galerii otwierają się często dla dzieł nie zawsze na to zasługujących. Ale jak ocenić „zasługę”? Być może jedynym kryterium w sztuce jest kryterium autentyczności dzieła oraz wewnętrznej powagi, z jaką artysta do nas przemawia. Innymi słowy, kamieniem probierczym dzieła jest uczciwość twórcy, a zatem kryterium już nie estetyczne, ale w ostatecznej analizie natury estetycznej.

Myśli takie chodziły mi po głowie, kiedy znalazłem się w Tate Gallery, gdzie odbywa się właśnie retrospektywna wystawa amerykańskiego rzeźbiarza Alexandra Caldera<sup>61</sup>. Wokół mnie, w ogromnych salach, chygotały się na różnych wysokościach jego przedziwne przestrzenne konstrukcje poruszające się za dotknięciem ręki czy podmuchem wiatru, którym Marcel Duchamp nadał w roku 1932 nazwę „mobili”. Wspaniały żart maniaka z rodzaju wynalazców perpetuum mobile czy też odkrycie nowego wymiaru w sztuce plastycznej? Faktem jest, że Calder, który dziś ma pod siedemdziesiątkę, rozpoczął karierę artystyczną jako humorysta-ilustrator — twórca przestrzennych karykatur z drutu i teatru kukiełek konstruowanych z najrozmaitszych znalezionych przedmiotów i odpadów różnych materiałów.

Właśnie ten jego „cyrk”, jak nazwał swoje kukiełki, zrobił go sławnym w Paryżu, gdzie młody Amerykanin, który początkowo studiował mechanikę na politechnice w Stanach Zjednoczonych, przybył w roku 1927, żeby — z przerwami — pozostać już we Francji na stałe. Fama „cyrku” Caldera rozeszła się szybko i z początkiem lat trzydziestych cały paryski świat artystyczny był pod urokiem jego kukiełek. Ale co ważniejsze, kukiełki te stały się punktem wyjścia do dalszego rozwoju Caldera jako plastyka, który pierwszy zastosował w rzeźbie na wielką skalę ruch jako element estetyczny. W roku 1930 Calder poznał Mondriana i wizyta w jego pracowni pomalowanej na różne geometryczne pola kolorów wywarła wielki wpływ na twórczość Amerykanina, który od tego czasu zaczął budować konstrukcje abstrakcyjne i malować je na zdecydowane kolory: niebieski, czerwony, czarny i biały.

Tak więc z humorysty Calder stał się rzeźbiarzem „poważnym”. Fernand Léger i Jean Paul Sartre piszą entuzjastyczne wstępy do katalogu jego wystaw, a Calder coraz głębiej i z coraz większą intensywnością eksperymentuje z różnymi kategoriami ruchów w przestrzeni, jego mobilami, które rosną na wadze i w cenie.

Na obecnej wystawie w Tate Gallery widzimy oprócz jego wczesnych delikatnych mobili z lekkiego materiału i sznurków, które drżą jak liście osiki za najmniejszym podmuchem powietrza, także jego ogromne ruchome konstrukcje wyglądające jak całe konstrukcje nieregularnych talerzy, zbudowane z grubych żelaznych prętów i nitowanych płyt stalowych.

<sup>61</sup> 4.07–12.08.1962, Tate Gallery, Londyn. „Alexander Calder: sculpture: mobiles”; 15.06–14.07.1962, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Hayter and Atelier 17, 1927–1962: exhibition of paintings”; Lipiec 1962, Marlborough Fine Art, Londyn. „Graham Sutherland”.

Niestety każda rzecz ma swoje optimum wymiaru i te ogromne mobile zaczynają być absurdalne. Ze względu na przekroczenie logicznych rozmiarów muszą moim zdaniem wyginać jak dinozaury, nie mówiąc już, że trzeba je mocno potrącić, aby się chciały ruszać. Zaczynają się wtedy z wolna obracać z ponurym szczękiem i trochę niewiedomo, czy swymi pancernym ramionami nie skoszą kogoś z widzów.

Formy, jakimi operuje Calder, są zbliżone do geometrycznych, ale równocześnie mają w sobie coś z botaniki i astronomii kręcących ciał, które zmieniają stale położenie wobec siebie, dają coraz to nową sylwetkę całości układu. W przeciwieństwie do regularnych i ściśle ograniczonych zmian w kilku elektrycznie poruszanych rzeźbach na tej wystawie zmiany, jakie występują w mobilach reagujących na powiew powietrza albo dotknięcie ręki mają — choć dyktowane są mechanicznymi prawami grawitacji — wszelkie pozory spontaniczności.

Początkowo wielu artystów na całym świecie zaczęło naśladować Caldera, ale ta zabawa wkrótce się znudziła i na placu został sam tylko Alexander Calder — gruby teraz dziadzio z siwą szczecina, potrójnym podbródkiem i ogromnym brzuchem, który trzęsie mu się jak jeden z jego mobilów, kiedy wybucha swym zwykłym niepomowanym śmiechem.

Tak jak Calder zamiłowany jest w mechanice, tak Hayter jest zamiłowany w chemii. W tej chwili w Instytucie Sztuk Współczesnych w Londynie odbywa się wystawa tego angielskiego grafika o międzynarodowym rozgłosie opartym nie tyle może na jego osobistych osiągnięciach ściśle artystycznych, ile na jego zasługach na polu techniki metalowych, co zresztą łączy się ze sobą ściśle.

Skończywszy chemię i geologię na wyższej uczelni, młody William Hayter nagle porzucił doskonałą posadę w jednym z wielkich koncernów naftowych, osiadł w roku 1925 na stałe w Paryżu i postanowił być malarzem. Ale będąc chemikiem, Hayter wkrótce skoncentrował się na grafice, osiągając niezwykle ciekawe rezultaty z połączenia różnych technik metalowych i dokonując szeregu wynalazków w dziedzinie kolorowych odbitek z jednej płyty. Trzydzieści pięć lat temu, kiedy plastycy nie interesowali się procesami artystycznej grafiki, zostawiając swe rysunki drukarzom do reprodukcji, Hayter założył w Paryżu Atelier 17, które stało się wkrótce i jest dotychczas jedynym na tę skalę ośrodkiem technik eksperymentalnych w grafice, dostępnym dla każdego artysty, który chce w nim pracować, korzystając z nieocenionych doświadczeń Haytera.

Atelier 17 jest znane na całym świecie. Obecnie wystawa w Instytucie Sztuk Współczesnych obejmuje oprócz prac samego Haytera także prace wielu sławnych i mniej znanych artystów wszelkich możliwych narodowości. Wystarczy spojrzeć na katalog — kogóż tam nie ma? Miró, Giacometti, Andre Masson, Chagall, Max Ernst, Lipchitz, Sydney Nolan i wielu, wielu innych pracowało w Atelier 17. Na niektórych odbitkach dopisane są ręką autora dedykacje w różnych językach: *al amigo Hayter*, *to my friend Hayter*, *a mon amie Hayter* i tak dalej. W katalogu widzimy nazwiska japońskie, węgierskie, holenderskie, rumuńskie, angielskie, czeskie i estońskie, tylko ani jednego polskiego, co mnie bardzo dziwi, zważywszy na zainteresowanie, jakim grafika cieszy się w Polsce.

Haytera zna każdy — i Hayter zna każdego. Zwłaszcza w Paryżu. To nie kto inny tylko on oczywiście przedstawił Caldera Mondrianowi, co zadecydowało o całej karierze amerykańskiego rzeźbiarza.

W swojej grafice Hayter odznacza się niebywałą wynalazczością techniczną zwłaszcza w zakresie kolorowych druków z płyt metalowych. Ufa on odruchom swej ręki, ale jako człowiek wybitnie świadomy swoich podświadomych procesów

twórczych posługuje się metodą „kontrolowanego przypadku”, która stosowana jest dziś coraz szerzej w sztuce; w jego pracach przedziwne splecione i dynamiczne linie nałożone są na statyczne formy płaskie o niezwykle skomplikowanej fakturze. Ta reguła kompozycyjna powtarza się u wielu jego uczniów biorących udział w tej wystawie Atelier Haytera. I zbyt często niestety wirtuozeria techniczna przesłania u nich brak inwencji twórczej i wizji plastycznej. No, ale to trudne.

We wspaniałej galerii Marlborough można oglądać wystawę nowych obrazów Grahama Sutherlanda. Niestety ten sławny malarz angielski ciągle cofa się od czasu swoich pięknych przedwojennych pejzaży walijskich oraz świetnych, po wojnie już malowanych obrazów zbudowanych jak gdyby z form biologicznych oglądanych pod mikroskopem. Na obecnej wystawie także widzimy różne drobne elementy roślinne – jakieś kolce, ciernie, kłaczka, szypułki i bulwy, ale są one wszystkie powiększone do rozmiarów, które stają się trochę przerażające jak głowa muchy w stokrotnym powiększeniu fotograficznym. Równocześnie nowe obrazy Sutherlanda nie mają tego wyszukanego i bardzo osobistego koloru, co jego dawne prace, a formy na nowych płótnach są pozbawione dawnej urody i dynamiki.

Natomiast w Drian Gallery rozpoczęła się właśnie wystawa młodego, świetnie zapowiadającego się malarza angielskiego Portwaya<sup>62</sup>. Douglas Portway trochę przypomina malarzy obecnej szkoły barcelońskiej, ale ma niewątpliwie własne oblicze. Jego obrazy są jak gdyby wynikiem kontemplacji i poszukiwania podstawowych abstrakcyjnych elementów malarskich. Na obrazie jest przeważnie tylko kilka płaskich plam zwykle o rozwianych konturach i kilka kresek, a mimo to przykuwają uwagę swoją trafnością, równowagą i świetlistością. Trudno powiedzieć dlaczego, ale te rozwiane plamy i kreski, którymi operuje Portway w swych abstrakcyjnych kompozycjach, przypominają najbardziej malarstwo jaskiniowe. Może ich kolory, z reguły czarny, ochra i sjena palona, może chropowata matowa powierzchnia podrapana delikatnie jak skała? – nie wiem. Myślę jednak, że głównie charakter samej formy wywołuje to wrażenie. Na obrazach Portwaya przestrzeń budowana jest pomiędzy bardziej i mniej wyraźnymi plamami. I to znowu przypomina malarstwo jaskiniowe. Cudowne konie i bizona w grocie Lascaux we Francji rysowane są na zartych konturach i plamach dawniejszych wizerunków innych zwierząt. Tak samo u Portwaya – formy bardziej sprecyzowane, zwykle czarne i rdzawe, umieszczone są na mgławicach rozwianych form o chłodniejszym kolorze i to właśnie stwarza głębokość płaskiego zasadniczo obrazu. Na drodze poszukiwań malarskiego absolutu Portway zrobił kilka własnych kroków, które powinny zaprowadzić go do poważnych wyników.

Round the Galleries no. 74. Lipiec 1962

---

<sup>62</sup> 10.07–2.08.1962, Drian Galleries, Londyn. „Douglas Portway”.

OSKAR KOKOSCHKA — MILTON AVERY — AUSTIN COOPER —  
— JAPANESE PAINTERS — LAWRENCE DAWS

Oskar Kokoschka wyemigrował do Anglii w czasach hitlerowskich i mieszkał mniej więcej stale w Londynie od 1938 do 1953 roku. Ale pomimo że przyjął nawet brytyjskie obywatelstwo, zawsze był przez Anglików uważany za obcego. W Anglii ekspresjonizm nie jest wysoko ceniony, a Kokoschkę uważano zawsze za przedstawiciela tego kierunku. W rezultacie żadna galeria nie kwapiła się z urządzaniem mu wystawy. Kokoschka zarabiał portretami; prawdopodobnie sprzedawał nieco z pracowni, a był właściwie przez te piętnaście lat zapomniany i w końcu miał podobno powiedzieć, jak ten geniusz z *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, który zamknięty w szkatule zwiększał z każdym mijającym stuleciem swoje wymagania w stosunku do ewentualnego wybawiciela, że zgodzi się w Anglii na wystawę tylko w Tate Gallery, czyli w londyńskim muzeum sztuki współczesnej.

I oto stało się to w roku Pańskim 1962. Wystawę poprzedził baraż artykułów prasowych, wywiady telewizyjne, monografie... W znakomicie oświetlonych salach Tate Gallery zawisło około trzystu obrazów, litografii i rysunków tego wiedeńczyka, który w roku 1908, jako dwudziestodwuletni awangardzista stał u kolebki ekspresjonizmu<sup>63</sup>.

Z artykułów prasowych przebija wielki szacunek, jakim obecnie otacza się siedemdziesięciosześcioletniego Kokoschkę — z monografii widać jego nieustającą aktywność na polu zarówno malarstwa, jak i literatury oraz jego tułaczkę po wszystkich miastach Europy i Ameryki. Z ekranów telewizyjnych wyziera twarz głęboko umęczona, twarz zasadniczo z gruba ciosana o niskim pofałdowanym czole, kartoflanym słowiańskim nosie, ciężkiej germańskiej szczęce, a jednak twarz niezwykle uduchowiona, wrażliwa i szlachetna.

Za młodu mamy taką twarz, jaką dał nam Pan Bóg — na starość taką, na jaką sobie zasłużyliśmy.

Ci, którzy znają Kokoschkę osobiście, nazywają go wielkim człowiekiem. Każde słowo tchnie podobno umiarem, rozważą i mądrością. Ale co z jego malarstwem? — należałoby zapytać. Czy Kokoschka jest również wielkim malarzem?

Z obecnej wystawy, która pokazuje cały dorobek życia Oskara Kokoschki, wynika, że jego wczesne rzeczy malowane przed pierwszą wojną światową są istotnie ogromnie ciekawe. Martwe natury, pejzaże, a zwłaszcza postacie ludzkie i portrety z tego okresu znamionuje wielka intensywność plastycznego przeżycia i oryginal-

---

<sup>63</sup> 14.09-11.11.1962, Tate Gallery, Londyn. „Kokoschka: a retrospective exhibition of paintings, drawings, lithographs, stage designs and books — organised by the Arts Council of Great Britain”; 25.09-20.10.1962, Waddington Galleries, Londyn. „Milton Avery: exhibition of painting”; Wrzesień 1962, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Austin Cooper: exhibition of paintings”; Wrzesień 1962, Marlborough Fine Art, Londyn. „Exhibition of Japanese painting and calligraphy”; 4-27.10.1962, Matthiesen Gallery, Londyn. „Lawrence Daws: paintings and gouaches”.

ność osobistego, dziwaczego spojrzenia na świat. Widać, że deformując kształty, Kokoschka szukał wyrazu i znajdował dramatyczny malarski ekwiwalent natury. Ale od lat dwudziestych począwszy, następuje moim zdaniem w jego malarstwie degrengolada. Wielkie zapowiedzi nie zostały zrealizowane i pomijając niektóre efektowne prace graficzne, Kokoschka zaczyna zatracać swoją wizję i coraz bardziej zbliża się do akademizmu i do literackiej koncepcji obrazu. Nawet jego portrety robią się coraz gorsze. Portret Masaryka z roku 1935 jest bardzo zły, a już jego ogromny, rubensowski tryptyk malowany w roku 1950, a zatytułowany *Saga Prometeusza*, jest po prostu kompromitujący. Awangardowy ekspresjonizm z jego młodości zamieni się z czasem w niechlujny barok, w którym i forma, i kolor utraciły swoją autonomię na rzecz treści literackiej. Tym spośród naszych słuchaczy, którzy pamiętają warszawską Akademię Sztuk Pięknych sprzed wojny, najwięcej może wyjaśni, kiedy powiem, że prof. Tadeusz Pruszkowski był niewątpliwie pod wpływem Kokoschki i że ten sam typowo środkowoeuropejski barok, który charakteryzuje malarstwo Kokoschki, był cechą rozpoznawczą całej pracowni Pruszkowskiego.

W Galerii Waddington jest teraz interesująca wystawa mało znanego w Europie amerykańskiego malarza Milтона Avery'ego. Na pierwszy rzut oka jego malarstwo jest zupełnie niepodobne do tego, co dzisiaj uważamy za szkołę amerykańską. Przede wszystkim Avery nie jest malarzem abstrakcyjnym, chociaż używa prawie abstrakcyjnych środków do wyrażania swojej wizji natury. W przeciwieństwie do baroku Kokoschki jest to wizja płaska, całkowicie pozbawiona masy i treści literackiej. Można ją odczytywać tylko oczyma, jako niezwykle malowane cienką i przezroczystą farbą o wielkiej świetlistości i bez żadnej właściwie faktury. Pod tym względem Avery przypomina Matisse'a. Ale amerykański malarz nie rezygnuje z tego, co można nazwać charakterem malowanego obiektu. Zwłaszcza w jego pejzażach jest wyraźny *genius loci*. Są one prawie abstrakcyjne tak jak u Potworowskiego, ale prostsze i bardziej syntetyczne. Pomimo tego nie jest to malarstwo dekoracyjne, bo upraszczając formę do ostatnich granic i eliminując wszystko, co nie zasadnicze, Avery osiąga przedziwny nastrój ciszy i spokoju ducha, które emanują z jego płócien. Avery osiąga również przestrzeń w obrazie wyłącznie za pomocą wykorzystania przyrodzonych optycznych wartości koloru. Niektóre na pozór dekoracyjnie malowane obrazy tego malarza zawierają w sobie niezwykłą głębię. Jest to świat, w którym realność jest wyłącznie optyczna. Tajemnicą tej urodziwej sztuki — jak mi się zdaje — jest właśnie napięcie pomiędzy prostymi dekoracyjnymi środkami a wyraźnie malarskimi rezultatami, które Milton Avery osiąga.

Prostota środków nie jest dziś jednak powszechnym zjawiskiem. W Galerii Gimpel Fils wystawia znany kanadyjski malarz mieszkający stale w Londynie, Austin Cooper, którego środki są jak najbardziej skomplikowane. Cooper buduje swoje obrazy na zasadzie *papier-mâché* o znacznej grubości, a następnie, po wyschnięciu, rzeźbi w tym materiale ostrym narzędziem i szlifuje. Przypuszczalnie nakleja on na siebie papiery różnego koloru albo koloruje je sam uprzednio; w każdym razie obrazy jego wyglądają jak plastyczne mapy tektoniczne warstw o niespodziewanych kształtach. W rezultacie są to właściwie obiekty trójwymiarowe, a nie obrazy.

O wiele bardziej malarska jest wystawa japońska w New London Gallery. Wstawia tam trzynastu malarzy, którzy podobno są dobrze znani w Japonii, a częściowo także w Stanach Zjednoczonych. Ale jest to ich pierwsza grupowa wystawa w Europie. Niektórzy pozostali wierni japońskiej sztuce kaligraficznej, inni są pod większym lub mniejszym wpływem malarstwa zachodniego, ale wszyscy mają skłonności graficzne. Litera pisana tuszem na białym jedwabiu łatwo da się przemie-



nić w bardziej ogólny znak abstrakcyjny. I istotnie abstrakcja leży o wiele bardziej w charakterze sztuki japońskiej. W wielu obrazach na tej wystawie można się doszukiwać odrodzenia tradycji starych japońskich mistrzów kaligrafii. Poza tym większość obrazów wykazuje znamiona różnych sekt zen, który w sztuce objawia się absolutną spontanicznością linii i tendencją do zawierzania ręce treści obrazu. Ten automatyzm prowadzi do efektownych rezultatów. Dla Europejczyka każda kaligrafia japońska wygląda zresztą na abstrakcyjną grafikę, nawet jeśli jest to jadłospis w restauracji. Ale w dzisiejszym malarstwie japońskim daje się zauważyć ogromne rozbudzenia poczucia koloru, jak również zainteresowanie samą powierzchnią obrazu. W niektórych pracach jednak widać kontrolowaną furję, która jest niewątpliwie cechą japońską, a z drugiej strony przedziwną subtelność czarno-białych form, niedostępną prawie dla malarza o tradycji europejskiej.

W Galerii Matthiesena rozpoczęła się właśnie wystawa nieznanego dotąd w Londynie młodego malarza australijskiego nazwiskiem Lawrence Daws. Podobnie jak jego sławny ziomek Sydney Nolan Daws jest romantykiem, który czerpie natchnienie z tak zwanego Outback, to jest pustynnego interioru Australii. W jego abstrakcyjnych na pozór obrazach pojawiają się elementy niewątpliwie tam zaobserwowane i dziwnie egzotyczne dla europejskich oczu. Nie wiem, czy są to erozją rozmyte skały, spękana ziemia czy krwawe zachody słońca, ale intensywność tej apokaliptycznej wizji jest wstrząsająca. Lawrence Daws maluje jakiś świat głęboko tkwiący w jego podświadomości i transportuje go na malarstwo o wielkiej i dramatycznej potędze formy i koloru.

Round the Galleries no. 77. Październik 1962

ARP — VANTONGERLOO — PERUVIAN ART —  
— TAMIR — SOUZA — ANDRE MASSON

Wczorajsi rewolucjoniści, burzyciele ustalonego porządku w sztuce, wyszydzani „moderniści” okresu między wojnami są dziś coraz częściej zaliczani w poczet szanownych przodków dzisiejszej sztuki abstrakcyjnej. W muzeach i galeriach państwowych robi się im wielkie wystawy retrospektywne, a prasa nie tylko nie ośmiela się dziś już krytykować, ale pisze o nich z niezwykłym poważaniem.

Tak się stało z Mondrianem, który został słusznie umieszczony na samym szczycie Olimpu, tak się stało z Arpem, Malewiczem, Schwittersem i Vantongerloo. Ich bunt został uznany za cnotę, a kompletna rehabilitacja — ba, kanonizacja — zapewniała tym spośród nich, którzy dożyli dnia dzisiejszego, zaszczyty i powodzenie materialne.

Tak się złożyło, że w Londynie są teraz retrospektywne wystawy dwóch spośród tych szczęśliwych antenatów sztuki abstrakcyjnej. W Tate Gallery mamy wystawę Arpa, a w Marlborough Gallery wystawę Vantongerloo<sup>64</sup>. Jean Arp urodził się w Alzacji w 1887 roku i nosi w sobie podwójne dziedzictwo niemieckiego romantyzmu i francuskiego *lucidité*. Już przed pierwszą wojną światową Arp robił abstrakcyjne rzeźby i wypukłe obrazy z wycinanego kolorowego drzewa. Dziś robi dosłownie to samo. Jego prace i jego idee zapłodniły kolejne kierunki dadaizmu, surrealizmu i konstruktywizmu. „Usiłuję sprawić, by moje formy wzrastały w sposób naturalny — pisze Arp. — Ufam przykładowi nasion, gwiazd, obłoków, roślin, zwierząt i ludzi — ufam wreszcie mojemu własnemu jestestwu”. Są to piękne słowa i ten program, jaki zawierają, bardziej niż same dzieła Arpa wywarł ogromny i pozytywny wpływ na całe pokolenia współczesnych artystów. Pewne formy powtarzają się uporczywie u Arpa na przestrzeni co najmniej czterdziestu lat bez żadnej widocznej zmiany, tyle że dawniej robił swoje wypukłe obrazy z wycinanej deski naklejonej na drewnianą płytę, a dziś posługuje się duraluminium. Sztuka Arpa stanowi przeważnie połączenie rzeźby i malarstwa i jest ciągłym eksperymentowaniem w przestrzeni z pewną ograniczoną zresztą liczbą elementów o kształcie ameby. Także jego rzeźby w marmurze i brązie mają niesłychanie opływowe formy i często wyglądają jak pionowe uwiązane baloniki o wydłużonym kształcie. Jean Arp ma przemożną predylekcję do form kolistych i kulistych. Są to jedyne formy, które nie kaleczą przestrzeni i wyrażają harmonię wszechświata, a nie jego konfliktu. I dlatego sztuka Arpa jest pogodna. Jego gładkie marmury chciałoby się głaskać ręką, a płaskie formy na jego pięknych kilimach unoszą się jak obłoki na pogodnym niebie. Jean Arp zbliża się do kresu swojego pracowitego żywota. Widać to już choćby po ostatnich rzeźbach, które w dziwny sposób przypominają jego pierwsze. Krąg się zamyka i kończy się okres harmonii człowieka ze wszechświatem — harmonii, której w sztuce Arp jest głosicielem.

<sup>64</sup> 24.11–23.12.1962, Tate Gallery, Londyn. „Jean Arp: sculpture, reliefs, paintings, collages and tapestries”; Listopad 1962, Marlborough Fine Art, Londyn. „Georges Vantongerloo: exhibition of painting, sculpture &c.”; Listopad 1962, ARts Council of Great Britain, Londyn.

Inny, mniej szczęśliwy, choć również kanonizowany dzisiaj prekursor sztuki abstrakcyjnej, Holender Vantongerloo, ma teraz pierwszą wystawę w Londynie w wieku siedemdziesięciu siedmiu lat. Podczas pierwszej wojny światowej Vantongerloo był współpracownikiem awangardowego miesięcznika „De Stijl” redagowanego przez van Doesburga i Mondriana. Już w roku 1917 Vantongerloo robił abstrakcyjne rzeźby i rysunki oparte o formuły geometryczne. Ale od roku 1921 Vantongerloo zaczął się izolować artystycznie i życiowo. Pod koniec lat dwudziestych przerzucił się całkowicie na architekturę i projektował jeszcze przed Corbusierem wspaniałe, choć nigdy nierealizowane miasta — drapacze chmur, mosty i porty lotnicze ze szkła i stali. Było to wszystko za wcześnie na stan ówczesnej techniki i dlatego rozczarowany nowator wrócił znowu do malarstwa i konstruowania drobnych obiektów z drutu lub perspektu. Wiele tych obiektów łączących w sobie wszystkie aspekty sztuki plastycznej widzimy na obecnej wystawie, która dowodzi, że dzisiejsi konstruktywiści nie wymyślili niczego nowego.

Ale na wystawie panuje jakaś atmosfera sztuczności i ascezy, która pochodzi z tego, że główny nurt sztuki nie płynie w kierunku, jaki wyznaczył mu Vantongerloo.

Niemalą ulgę sprawia zejście z tych intelektualnych wyżyn w żyzne doliny folkloru, gdzie sztuka nie jest ciągłym eksperymentowaniem formalnym, odbywającym się w rozrzedzonym powietrzu, ale codzienną zdrową potrzebą człowieka. W lokalu Arts Council urządzono właśnie wystawę starożytnej sztuki peruwiańskiej. Widzimy tam niesłychane bogactwo form ceramicznych ozdobionych często zupełnie abstrakcyjnymi wzorami o niezwyklej inwencji. Niektóre dzbany peruwiańskie należą do klasycznego okresu cywilizacji Nazca, który trwał mniej więcej od I do IX wieku po Chrystusie, są zdobione ośmioma kolorami, a pięć kolorów na jednym dzbanie zdarza się bardzo często. Wysoki stopień dojrzałości plastycznej w tym okresie widać także w dziwnie wymownych postaciach ludzi i zwierząt znalezionych w licznych grobach nad wybrzeżem Pacyfiku. Wystawa obejmuje również przepiękną kolekcję fragmentów różnych tkanin i kilimów, często z naszywanymi blaszkami złota i srebra, o motywach geometrycznych, a zatem zupełnie abstrakcyjnych i — trzeba powiedzieć — o wiele ciekawszych niż te, które stworzyli w swej sztuce Arp i Vantongerloo.

Starożytna sztuka peruwiańska, której umieszczenie w perspektywie czasu jest bardzo utrudnione ze względu na brak wszelkich dokumentów historycznych sprzed podboju hiszpańskich konkwistadorów, to jest sprzed roku 1532, nie osiągnęła — zdaje się — wielkich wyżyn monumentalnej sztuki, jaka kwitła na przykład w Meksyku, ale w zakresie ceramiki, tkactwa oraz zdobnictwa wyprodukowała obiekty na najwyższym poziomie.

Elementy zdobnictwa, wpływające z jakichś pradawnych, podświadomych źródeł, znaleźć można zupełnie niespodziewanie w sztuce izraelskiego malarza Moshe Tamira, którego wystawa odbywa się właśnie w Drian Galleries w Londynie.

Tamir operuje w swoich obrazach ciężką fakturą przypominającą mozaikę. Nie stara się wywołać złudzenia żadnej głębokości. Przestrzeń w jego obrazach jest absolutnie dwuwymiarowa, co jest zupełnie obce tradycji europejskiej, w której nawet malarstwo abstrakcyjne stwarza złudzenie perspektywicznych dystansów.

Groźne, chaldejskie czy asyryjskie jak gdyby w swojej surowości postacie ni to ludzkie, ni to zwierzęce zaludniają obrazy Tamira w twardo określonych grupach izolowanych jak wyspy na płaskim tle o intensywnym kolorze. Tamir jest twórcą swojej własnej mitologii i jego sztuka przekracza czasem formalne poszukiwania malarstwa warsztatu i dociera do progu magii. Wizualne symbole w jego obrazach

stają się wówczas odzwierciedleniem jakichś tajemniczych potęg Kabały. Pomimo całej swojej abstrakcyjnej szaty nowoczesności malarstwo Tamira jest bardziej podobne do reprezentacji Arki Przymierza i skrzydlatych serafinów z mozaik synagogi Beth-Alpha w Hefzibah niż do Jana Dubuffeta, z którym Tamira często porównują.

W Gallery One wystawia inny znany malarz, którego wizja rodzi się z połączenia nowoczesnej techniki i żyjącej w podświadomości historii. Malarzem tym jest Francis Souza<sup>65</sup>, który pochodzi z byłej portugalskiej kolonii w Indiach – Goa. Jego sztuka wywodzi się z połączenia malarstwa średniowiecznego, jakie musiał widzieć w kościołach chrześcijańskich od wielu stuleci Goa, z hinduskim freskiem odznaczającym się zamiłowaniem do dekoracyjnego szczegółu i wybitnym erotyzmem. Z tej dziwnej kombinacji dwóch odmiennych tradycji zrodziło się w rękach Souzy malarstwo niepokojące o prymitywnej sile wyrazu. Dotychczas Souza znany był jako malarz religijny obrazów o często bardzo niereligijnej treści. Pozostał on nadal malarzem figuratywnym, ale jego obecna wystawa dowodzi, że ulega coraz częściej pokusom dekoracyjnej abstrakcji. Wydłużone, bizantyjskie głowy jego obłąkanych proroków zmieniły się dziś w jakieś ogromne bulby o potwornych naroślach w niczym nieprzypominających rysów twarzy, a ręce jego postaci stały się pączkującymi na wszystkie strony kaktusami. Jest to malarstwo niesłychanie brutalne i zmysłowe, o intensywnie osobistym charakterze, który ujawnia wewnętrzne konflikty psychologiczne artysty. Souza twierdzi, że nie znosi malowania tak, jak spełniania niektórych codziennych funkcji – ale niestety musi robić jedno i drugie.

W jego obrazach czuje się ten przymus i protest przeciwko całemu światu. Niektóre jego postacie męskie i żeńskie o wyraźnie zaznaczonych szczegółach seksualnych albo głowy z otwartymi paszczkami zdają się protest ten głosić naocznie. Na wystawie widzimy także kilka wielkich miejskich pejzaży, które wyglądają jak miasta podczas wybuchu bomby atomowej. Malowane prawie samymi czerwieniami, z domami nachylonymi we wszystkich kierunkach jak las uderzony trąbą powietrzną – są to wstrząsające wizerunki piekła nowoczesnego człowieka. Souza ma za wiele do powiedzenia i za prędko chce to powiedzieć, aby zajmować się estetycznymi zagadnieniami faktury. Maluje z furją, tak jak mu wychodzi – po prostu. Ale intensywność i napięcie, jakie towarzyszy temu procesowi twórczemu, nie rozsadzają obrazu dzięki temu, że Souza ujmuje wszystkie formy w twarde, czarne kontury jak na witrażu. Nadaje to nawet najbardziej zmysłowym spośród jego obrazów formalne cechy sztuki religijnej.

Kiedy z wystawy Souzy przejdziemy do Marlborough Gallery, gdzie odbywa się wielka wystawa André Massona, uderza nas niesłychana płytkość tego francuskiego malarza o światowej sławie. Jego dekoracyjne esy-floresy świetnie nadawałyby się na jedwabne materiały dla pań. Są piękne w kolorze, niezmiernie smaczne. Posiadają nawet pewne cechy spontaniczności w postaci poszarpanej czarnej linii rozbieganej po intensywnie kolorowych plamach – ale pomimo to malarstwo André Massona nie wykracza poza ramy bardzo zręcznej kaligrafii.

Round the Galleries no. 79. Grudzień 1962

---

<sup>65</sup> Listopad-Grudzień 1962, Gallery One, Londyn. „F N Souza”; Listopad 1962, Marlborough Fine Art, Londyn. „André Masson: exhibition of paintings”.

PATRICK PROCKTOR — JOAN EARDLEY — JULES BISSIER —  
— HEATON-POTWOROWSKA — WILLIAM SCOTT

W niesłychanej profuzji wystaw, jakie odbywają się w tej chwili w Londynie, wyczuć można wyraźnie nawrót do malarstwa figuratywnego; jeszcze może nie powszechnie, ale bardzo znamienny, bo zaznaczający się właśnie u najmłodszych plastyków. Z jednej więc strony mamy malarzy średniego i starszego pokolenia, którzy uporczywie trzymają się różnych form zdobytej często niedawno abstrakcji klasycznej, względnie ekspresjonistycznej, a z drugiej wyłania się nowy wizerunek człowieka i świata oparty częściowo na dotychczasowych zdobyczach malarstwa abstrakcyjnego, a częściowo na nowych doświadczeniach, w szczególności zaś na nagłym zobaczeniu postaci ludzkiej obdarłej z wszelkich konwencji i pokazanej w całej swej nagości w kontekście dzisiejszego życia pełnego podświadomego lęku przed katastrofą, cynizmu, frustracji i paradoksalnych sprzeczności, które są znamieniem naszej cywilizacji.

Do tej drugiej kategorii należy malarstwo Patricka Procktora, którego pierwsza wystawa została właśnie otwarta w Redfern Gallery<sup>66</sup>. Młody ten, bo zaledwie dwudziestoparoletni Irlandczyk, jest przedmiotem dużego zainteresowania w Londynie. Znaleźli się protektorzy i mecenas, którzy jeszcze przed wystawą inwestowali masę pieniędzy w reklamę reprodukcji i artykuły prasowe — jednym słowem, wylansowali go, zanim jeszcze szerokie koła publiczności miały okazję zobaczyć choćby jeden obraz. Wczoraj nikt o nim nie słyszał, dziś nazwisko Procktora znane jest w całym kulturalnym Londynie.

Poszedłem na jego wystawę — przyznam się — ze złym przeczuciem. Widziałem już nieraz takie operacje na giełdzie artystycznej i wiem, że zwykle okazywały się nieuczciwe. Ale tym razem miałem przyjemną niespodziankę. Patrick Procktor nie jest geniuszem, ale jednak na swój młodzieńczy wiek maluje bardzo dobrze i ma dużo do powiedzenia. Jest to malarstwo w gruncie rzeczy ekspresjonistyczne, ale dziwne wnętrza czy pejzaże, w których tkwią postacie Procktora, przedstawiają jakąś konstrukcję, która zawiera co najmniej elementy klasycznego ładu. Procktor maluje z ogromną pasją i wewnętrznym przekonaniem. Kładzie farbę rozmaicie, miejscami bardzo grubo, miejscami cienko, ale zawsze bezpośrednio i w sposób niesłychanie zmysłowy. Nagie postacie ludzkie w jego obrazach wyłaniają się i częściowo znikają w intensywnie kolorowych lub czarnych plamach tła. Są pozbawione wszelkich rysów rozpoznawczych — to bezimienne i enigmatyczne traktowanie form. Jakiś szczegół nagle wydaje się realistyczny w stosunku do reszty, ale wynika to z całkowitego, prawie dziecięcego braku wszelkich zahamowań. Procktor ryzykuje w każdej chwili, że obraz, który maluje, będzie kiczem — i jakoś zwykle wychodzi obronną ręką dzięki swemu malarskiemu instynktowi. Niektóre płótna są za-

<sup>66</sup> 21.05–16.06.1963, Redfern Gallery, Londyn. „Patrick Procktor: first exhibition 1963”; Maj-Czerwiec 1963, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Joan Eardley: exhibition of paintings”; Maj-Czerwiec 1963, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Julius Bissier: exhibition of paintings”.

stanawiające swoją wynalazczością i oryginalnością. Taki jest na przykład ogromny obraz pod tytułem *Postacie pod wodą*, na który nie wiadomo z jakiej strony patrzeć, bo odbicia płomiennego nieba mieszają się z pływakami nurkującymi głową na dół w prostokąty basenu, albo *Postacie nad jeziorem*, gdzie ogromni, nadzy ludzie stoją w dekoracyjnym, zupełnie płaskim ujęciu na czarnym tle dookoła nalepionego, jak gdyby małego, kwadratowego i całkowicie perspektywicznego pejzażu z jeziorem stanowiącym przedziwnie błękitny akcent na wielkim, ponurym płótnie, czy wreszcie *Postacie w korytarzu* – niezupełnie pozbawione twarzy, stojące w jakimś nieprawdopodobnym *brick à brack*-u złożonym z przenikających się jasnych i ciemnych płaszczyn, które rzucają realistyczne cienie, choć same są zupełnie nie do odcyfrowania.

Na dnie sztuki Procktora jest niewątpliwie malarskie widzenie rzeczywistości i zmysłowa wrażliwość na kolor i farbę. Chociaż kolor często jeszcze jest surowy, Procktorowi można wróżyć dużą przyszłość, jeżeli obecna nieprzyzwoita reklama nie sprowadzi go z drogi uczciwości wobec samego siebie i swojej sztuki.

Innym plastykiem, który wyciąga wizualne konsekwencje z kontaktu z naturą, nie popadając równocześnie w banał, jest szkocka malarka Joan Eardley. Jej wystawa zakończyła się właśnie w Galerii Roland Browse Delbanco. Joan Eardley maluje głównie morze. I to są niewątpliwie najlepsze jej obrazy. Przyznam się, że dawno nie widziałem tak wspaniale malarskiej interpretacji tego żywiołu. Na pierwszy rzut oka są to obrazy zupełnie abstrakcyjne, ale wkrótce uważny obserwator zobaczy spienione grzywacze bijące o czarne skały albo te groźne porysowane sztormem gładziny, które powstają podczas cofania się wielkiej fali. Bardzo przekonujące są także w jej obrazach ciężkie płaszczyzny nieba zestawione w niespodziewanie trafny sposób z morzem i mokrym piachem wybrzeża. W niektórych obrazach horyzont jest zarty albo krzywy, widziany ukośnie, jak z kołyszącego się okrętu. Ale zwykle nie ma właściwie żadnych cech rozpoznawczych, żadnych uchwytnych szczegółów, tylko żywiołowy chaos białych, poszarpanych pian, w których domyślamy się furii lodowatego morza szturmującego północne wybrzeże. Joan Eardley jest typowo instynktownym malarzem o wielkiej i bynajmniej nie kobiecej sile wyrażającej się zarówno w brutalnej prawie prostocie komponowania obrazu, jak i we wszelkim braku kokieterii kolorystycznej; obrazy należą do tej samej tradycji co ostatnie, atmosferyczne dzieła Turnera. Joan Eardley operuje mistrzowsko swobodnie kładzioną farbą. Nie maluje takiego czy innego miejsca na Ziemi, ale jego syntezę, jego nastroj.

Jakże blaho i graficznie wyglądają potem znakomite wyszukane w sylwecie i wysmakowane w kolorze formy na wykwintnie oprawionych obrazkach Juliusa Bissiera wystawionych w galerii Gimpel Fils. Urodzony w Fryburgu w roku 1893 Bissier zdobył rozgłos światowy w latach przedwojennych, przechodząc już w roku 1929 na formy abstrakcyjne. Wystawione obecnie w Londynie jego obrazy to maleńkie akwarele i rysunki o niezwykłym wdzięku. Bissier z niesamowitą precyzją i czystością maluje prześliczne w formie, w fakturze i kolorze płasko rozmieszczone obiekty przypominające jakieś przedmioty codziennego użytku – kieliszki, szklanki czy garnuszki, które niepostrzeżenie przechodzą w formę; nierozpoznawalne, abstrakcyjne, ale przecież jakieś znajome i bliskie. Jest to kwestia doskonałego smaku, poczucia rytmu i równowagi, ale w sumie to malarstwo jest właśnie zbyt bezbłędne z punktu widzenia czystej estetyki, żeby wzruszać czy porywać wyobraźnię widza.

O wiele bardziej wokatywne, choć nie mniej piękne w estetycznym tego słowa znaczeniu, są obrazy Doreen Heaton-Potworowskiej wystawione w Drian Gallery<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> 26.05–17.06.1963, Drian Galleries, Londyn. „Doreen Heaton-Potworowska: paint-

Doreen Heaton-Potworowska nauczyła się dużo od swego niedawno zmarłego męża Tadeusza Potworowskiego, ale trzeba przyznać, że wystawione obrazy noszą znamiona indywidualnej interpretacji pejzażu. Jest świat zadumy i ciszy. Kolor w obrazach Doreen Potworowskiej jest przełamany i oszczędny. Przeważają najróżniejsze odcienie wyszukanych szarości, na których często widnieją formy czarne, wpływające z nich konsekwentnie jako naturalne akcenty kompozycji. Abstrakcyjność tego malarstwa jest tylko pozorna. Wszędzie można niejako cofnąć taśmę filmu i przekonać się, że punktem wyjścia wszystkich obrazów Doreen Potworowskiej jest wrażliwa obserwacja natury.

Tak było także do niedawna z obrazami znakomitego angielskiego malarza Williama Scotta, którego wystawa odbywa się w Hanover Gallery<sup>68</sup>. Scott należy do średniego pokolenia londyńskich plastyków i przez wiele lat stał na czele awangardy, zdobywając wielkie uznanie w kraju i za granicą dla czysto naprawdę malarzskich zalet swoich obrazów. Podobnie jak Potworowscy Scott wyszedł z obserwacji natury i poprzez trafne uproszczenia doszedł do form prawie abstrakcyjnych, choć nie arbitralnych, bo ciągle związanych jakimś tajemnym ogniwem z tym, co widział dookoła siebie. Tylko że w jego wypadku punktem wyjścia nie był pejzaż jak u Potworowskich, ale martwa natura złożona zwykle z prostych przedmiotów codziennego użytku – rondli, patelni i butelek. Stopniowo Scott odrzucał wszystko, co zbyt ciche, aż pozostała wreszcie sama tylko malarska istota tych przedmiotów. Jego obrazy w tym okresie były najwyższej klasy – jak forma, jako kolor, jako nastrój... Niestety – jak widać z obecnej jego wystawy – Scott posunął się ostatnio dalej w kierunku bezprzedmiotowej, prawie geometrycznej abstrakcji i w rezultacie jego obrazy straciły poprzednią dynamikę i malarską pointę, stając się po prostu smaczną dekoracją ścienną na wielką skalę. Nie wiem, dlaczego tak się stało, ale czasem podejrzewam, że malarze jego pokolenia chcą za wszelką cenę utrzymać się na czele awangardy; nawet jeśli ta awangarda maszeruje ślepą uliczką, zaczynają współzawodniczyć z niedowarzonymi smarkaczami, którzy lubią ryzykowne i tanie eksperymenty, bo nie mają jeszcze nic do stracenia.

Na obecnej wystawie Williama Scotta widzimy wielkie i niewątpliwie piękne w kolorze płótna, na których zamiast dawnych wyszukanych i uproszczonych form zaobserwowanych w naturze widzimy na jednolitym tle uporczywie powtarzające się, zawieszony w próżni kształty – prawie-koła i prawie-kwadraty. Williams Scott nie może malować złego obrazu, ale te ostatnie są – powiedzmy sobie szczerze – ubogie i monotonne w porównaniu z jego drapieżnymi martwymi naturami z lat ubiegłych, w których jak w peyotlowej wizji odkrywał niespodziewaną, malarską prawdę o znajomych każdemu przedmiotach.

Round the Galleries no. 85. Czerwiec 1963

---

ings". Wystawa dwudziestu sześciu prac w temperze i jednego kolażu Doreen Heaton-Potworowskiej, wdowy po Tadeuszu Potworowskim. Zob.: M. Bohusz-Szysko, *Malarstwo Doreen Heaton-Potworowskiej*, TP, 1.06.1963, s. 5; (a.), *Wystawa w „Drian”*, DPDŻ, 4.06.1963, s. 3. – tam fotografia D. Potworowskiej.

<sup>68</sup> 5.06–6.07.1963, Hanover Gallery, Londyn. „William Scott: exhibition of paintings”.

ELIZABETH FRINK — LOUISE NEVELSON —  
— ALAN DAVIE — ADAM NIEMCZYC

Jak zwykle w okresie Bożego Narodzenia londyńskie galerie organizują wystawy mieszane — czysto obliczone na świąteczne prezenty, a więc składające się z małych i tańszych obrazów dostępnych dla szerszej publiczności. Ale w kilku galeriach są bardziej interesujące, indywidualne ekspozycje, o których warto powiedzieć.

A więc przede wszystkim w Waddington Gallery można oglądać kolekcję nowych prac bardzo zdolnej angielskiej rzeźbiarki młodszego pokolenia, Elizabeth Frink<sup>69</sup>. Ogromny rozkwit rzeźby angielskiej w latach powojennych jest fenomenem równie uderzającym, jak trudnym do wyjaśnienia. Ojczyznę rzeźby europejskiej jest słoneczny basen Morza Śródziemnego i zdawałoby się, że pozbawiona ostrych kontrastów świetlnych, mglista i dżdżysta Anglia, w której życie nie płynie pod gołym niebem wielkich palców i bulwarów, a przeciwnie — pod dachem i przy kominku, nie ma obiektywnych warunków rozwoju dla sztuki tak wybitnie plenerowej jak rzeźba. A jednak w ostatnim dwudziestoleciu pojawiło się w Anglii wielu niepospolicie uzdolnionych rzeźbiarzy, których długi korowód rozpoczyna się od Henry'ego Moore'a — ojca nowoczesnej rzeźby angielskiej.

Ale wachlarz zainteresowań tej awangardy, sięgający od czystych konstrukcji abstrakcyjnych do reprezentacji, rozszerzył się dziś tak bardzo, że trudno już mówić o bezpośrednich wpływach Moore'a, choć niewątpliwie jego to zasługą było rozbudzenie w Anglii zainteresowania rzeźbą. Dziś wydaje się, jak gdyby każdy rzeźbiarz angielski przede wszystkim starał się odrzucić Moore'a i wyrobić sobie własną, odrębną osobowość.

Elizabeth Frink, która ma teraz trzydzieści dwa lata, rozpoczęła swą karierę jako ekspresjonistka i w momencie, kiedy rzeźba angielska znalazła się w estetycznym impasie spowodowanym dominantą abstrakcji, zwróciła na siebie ogólną uwagę śmiałym odrzuceniem tej dyscypliny. Jej bolesna postać Chrystusa, a potem seria drapieżnych ptaków i storturowanych zwierząt odznaczały się niezwykle gwałtownością i odważną konfrontacją z życiem.

Ale Elizabeth Frink często w owym okresie dla ekspresji poświęcała formę. Na obecnej wystawie widać o wiele większą troskę o rzeźbiarską bryłę. Nie, żeby Elizabeth Frink wyzbyła się ostatecznie swej pierwotnej pasji wypływającej jak gdyby z jakiegoś utajonego kompleksu winy. Raczej można powiedzieć, że dojrzewając artystycznie, rzeźbiarka ta zaczęła skłaniać się w kierunku bardziej klasycznego zrozumienia stylu i natury. W obecnych jej rzeźbach cała przyrodzona jej gwałtowność wyładowuje się na niesłychanie bogatej, znakomicie zróżnicowanej fakturze, a nie na emocjonalnych wypaczeniach formy. Oczywiście postacie i głowy Elizabeth Frink nadal noszą cechy daleko idących deformacji, ale są to już deformacje logicznie uza-

<sup>69</sup> 28.11–21.12.1963, Waddington Galleries, Londyn. „Elizabeth Frink: exhibition of sculpture”; 6.11–6.12.1963, Hanover Gallery, Londyn. „Louis Nevelson: first London Exhibition of works”; Listopad 1963, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Alan Davie: exhibition of paintings”.



sadnione czymś więcej niż chęcią znalezienia wyrazu za wszelką cenę. Jednym słowem, w obecnych pracach Elizabeth Frink, najbardziej nawet sumarycznych i brutalnych, jest jakaś harmonia, która sprawia, że przestały być eksperymentami, a stały się dziełami sztuki rzeźbiarskiej. Ci, co chcieli w Elizabeth Frink widzieć ciągle cudowne, choć rozhisteryzowane dziecko i przedstawicielkę tego, co Anglicy nazywają *angry art*, będą zawiedzeni. Natomiast ci, którzy mieli nadzieję, że jej niezwykły talent zrodzi trwale owoce, z radością powitają jej obecną wystawę. Może najciekawsze na tej wystawie są brązy głów ludzi i koni, które wyglądają równocześnie jak głowy i jak skalne odłamy rudy żelaznej, pogruchothane miejscami, miejscami wygładzone – nie wiadomo, czy skamieniałe części żywego organizmu, czy też ożywione kamienia. Twarze w rzeźbach Elizabeth Frink pozbawione są wszelkich indywidualnych rysów i dlatego są uniwersalnie ludzkie.

Ale najlepszą moim zdaniem i najambitniejszą rzeźbą na tej wystawie jest ogromna postać Judasza. Na cienkich jak szczudła nogach, z niedźwiedzim torsem i skurczonymi barami, w których ukryta jest skała głowy, postać ta ma jedną rękę przyciśniętą do piersi, a drugą wyciągniętą przed siebie jak złamany konar w dramatycznym geście obrony, a może rzucenia na ziemię trzydziestu srebrników. Mamy tu ekspresję ujętą w karby klasycznej prawie formy rzeźbiarskiej. Cała bryła Judasza drży od wewnętrznego napięcia wytworzonego celowym i konsekwentnym precyzowaniem rzeźbiarskiej formy.

Judasza Elizabeth Frink można porównać tylko z jeźdźcami wielkiego włoskiego rzeźbiarza Marino Mariniego i jest rzeczą wielce pocieszającą, że w obecnym okresie estetyzacji i antyhumanizacji sztuki młoda rzeźbiarka angielska mierzy aż tak wysoko.

Zupełnym przeciwieństwem tej rzeźby są prace amerykańskiej rzeźbiarki Louise Nevelson, wystawione w Hanover Gallery. Jest to pierwsza londyńska wystawa tej znanej w Stanach Zjednoczonych artystki, która ma teraz sześćdziesiąt trzy lata i jest u szczytu swego twórczego rozwoju. Przede wszystkim Nevelson nie pracuje w glinie tak jak Frink, tylko montuje przedziwne konstrukcje z różnych deszczulek, drążków, klinów, listew i innych drewnianych odpadów, jakich pełno leży na podłodze w każdej fabryce mebli. Resztę elementów do swoich konstrukcji Nevelson znajduje wśród połamanych antyków w różnych rupieciarniach świata. Czasem elementy te montowane są pionowo i wtedy wyglądają jak potrząskane kolumny lub azteckie totemy o nieznanym symbolice, ale częściej wypełniają tajemnicze, na czarno pomalowane scynki, które nierzadko miewają nawet zamykane drzwiczki na podobieństwo szafki nocnej. Przez uchylone drzwiczki nie błyska w nich porcelana, ale tajemnicze, na czarno pomalowane drewniane drążki i listwy przypominające średniowieczne narzędzia tortur. Na obecnej wystawie widzimy także kilka zespołów małych, otwartych ku widzowi skrzynek ustawionych szeregami jedno na drugich, w których zamontowane są różne wyrzynki i odpadki z tokarni, tworząc coś w rodzaju nieprawdopodobnych kredensów na całą ścianę. Trzeba przyznać, że ta maniacka stolarszczyzna wywołuje we mnie pewną klaustrofobię. Są to jak gdyby szafy kartotek z *Procesu* Kafki – niepojęte i przerażające w swej absurdalnej logice.

Ale ostatecznie jest to zabawa w klocki, w której jedyną regułą jest dobór wybranych elementów w taki sposób, by zadowolili autora pod względem estetycznym.

Całkowite zerwanie z estetyką dokonał natomiast znany malarz angielski Alan Davie, który ma w tej chwili aż dwie wystawy w Londynie. Jedną w Galerii Gimpel Fils, a drugą w brazylijskiej ambasadzie w związku z nagrodą, jaką Davie otrzymał na Biennale w São Paulo. Alan Davie jest bardzo dziwnym malarzem, który w ostatnich latach wysunął się na czoło awangardy, idąc własną i całkowicie oryginal-

nalną drogą. Jego malarstwo jest właściwie rytualistyczne. Alan Davie pokrywa swe płótna jakimiś gwałtownie kolorowymi znakami magicznymi czy rozrzuconymi jak gdyby na chybił trafił symbolami, wśród których wiele jest religijnych i erotycznych. Alan Davie podkreśla, że w malarstwie poszukuje prawdy o samym sobie. „Maluję – napisał kiedyś – wyłącznie dla własnego oświecenia. Nie praktykuję malarstwa jako sztuki, podobnie jak wyznawca buddyjskiej sekty zen nie praktykuje łucznictwa jako sztuki strzelania z łuku, tylko jako drogę do wyzwolenia”.

Jako wyznawca filozofii zen Alan Davie dąży w malarstwie do absolutnej, nieprzemyślanej i instynktownej spontaniczności. Są to obrazy malowane *a la prima* – w szalonym, jak się zdaje, pośpiechu, jak gdyby jednym oddechem, bez chwili zastanowienia. Warstwy mokrej farby spływają i mieszają się ze sobą. Faktura jest taka, jaka sama wychodzi – nie ma żadnej premedytacji ani żadnej – zdawałoby się – metody w tym malarstwie. Jednak wszystkie obrazy na obu wystawach są do siebie podobne jak strony zapisane tym samym charakterem pisma, wszystkie opowiadają historię wyzwania się artysty nie tylko od wszelkich konwencji malarstwa zarówno figuratywnego, jak i abstrakcyjnego, ale od jarzma wszelkiej logiki. Ręką Alana Davie rządzi intuicja, która prowadzi go w głąb tajemniczej podświadomości zaludnionej wspomnieniami z zamierzchłych epok rozwoju człowieka. W tych mrocznych krainach logika nie ma żadnego zastosowania. Wrażenia zmysłowe zamieniają się tam na tajemnicze znaczenia. Tam rodzą się mity, dla których nie istnieje ani czas, ani przestrzeń. Gwałtowne w kolorze i brutalne w kształcie znaki magiczne czy symbole zwalczają się na obrazach Alana Davie, atakują się nawzajem, przewalają się przez siebie, niszczą się, rozplývają i krystalizują się znowu jak zakolorowane aniliną bakterie pod mikroskopem, powiększone do przerażających rozmiarów.

Niektórzy odwracają się od tych obrazów z przerażeniem lub niesmakiem, inni widzą zupełnie nowe przeżycie plastyczne na drodze do poznania ukrytych pokładów ludzkiej świadomości.

W nowo otwartej galerii Cassel w Kensington odbywa się wystawa polskiego malarza Adama Niemczyca, którego sztuka jest zupełną syntezą tego, co robi Alan Davie<sup>70</sup>. Niemczyc jest z wykształcenia historykiem sztuki. Jego obrazy wywodzą się z bizantyjskiej ikony i odznaczają się niezwykle wyszukany kolorem i fakturą. Są to rzeczy doskonale skomponowane, wykonane z ogromnym szacunkiem dla rzemiosła, a przede wszystkim zupełnie obiektywnie piękne. Malowane przeważnie na drzewie, co nadaje im rzadką w dzisiejszej sztuce solidność i trwałość, obrazy te mają równocześnie wielkie zalety dekoracyjne. Ale Niemczyc nie jest naśladowcą stylu bizantyjskiego – jest jego kontynuatorem i interpretatorem. Jego obrazy przy całej swej pozornej archaiczności technicznej są bardzo nowoczesne w koncepcji. Stosowanie laserunków i złocień nie odbiera im świeżości, a niektóre formy – zwłaszcza kobiecych aktów – przypominają abstrakcyjne rzeźby Brâncușiego.

Oglądając wystawę, której powaga i ogólna harmonia na długo zostają w pamięci, nie można się oprzeć wrażeniu, że Niemczyc jest z temperamentu malarzem ściennym i że dopiero w związku z architekturą wypowiedziałby się w pełni.

Round the Galleries no. 88. Grudzień 1963

---

<sup>70</sup> 3.12.1963–3.01.1964, Cassel Gallery, Londyn. „Adam Niemczyc”. Wystawa malarstwa Adama Niemczyca z Polski. Zob.: (a.m.), *Malarz z kraju*, DPDŻ, 17.12.1963, s. 3; M. Bohusz-Szysko, *Nowa galeria polska w Londynie*, TP 1964 nr 1, s. 5.

GOYA — PETER KINLEY — DAVID HOCKNEY —  
— TREVOR BELL — JOHN WRAGG

Wielka wystawa Goi urządzona w lokalu Royal Academy sprawiła mi pewne rozczarowanie. Wydaje mi się, że za dużo jest na niej wczesnych, dekoracyjnych obrazów i portretów, które nie są typowe, a za mało prawdziwego Goi<sup>71</sup>. Jest oczywiście na tej wystawie kilka znanych, wspaniałych obrazów, takich jak *Maja naga* i *Maja ubrana* z Prado, jak *Pani z wachlarzem* z Luwru czy wielkie portrety Contessy de Fernàn Nuñez i Contessy de Chinchó z prywatnych kolekcji hiszpańskich, czy wreszcie zupełnie rembrandtowski autoportret z Madrytu, ale odczuwa się dotkliwy brak ostatnich wstrząsających dzieł Goi — tych sabatów czarownic i wspaniałej egzekucji z 3 maja, które są szczytowymi osiągnięciami tego ostatniego z wielkich mistrzów europejskich.

Najbardziej charakterystyczna dla Goi jest dziwna tajemniczość nastroju wywołana w jego obrazach — bo ja wiem czemu — stosunkiem proporcji postaci do proporcji płótna, pustką, jaka się unosi wokół jego upiornych nieco portretów z czarnymi oczyma, czy może ogólnym, chłodnym kolorytem... Otóż ta zasadnicza cecha tajemniczości, która jest znakiem rozpoznawczym Goi, została nieco przytłumiona na tej wystawie przez obrazy, których wartość jest głównie historyczna.

Coś z atmosfery tajemniczości mają także obrazy Petera Kinleya, którego wystawa zakończyła się właśnie w Gimpel Gallery.

Peter Kinley jest młodym, ale już dobrze znanym malarzem angielskim, który przez dłuższy czas był pod silnym wpływem pewnego okresu w malarstwie de Staëla. Kinley malował więc ludzkie postacie zbudowane z prostych geometrycznych form traktowanych płasko jako abstrakcyjna kompozycja. Ale obecnie obrazy Kinleya to prawie wyłącznie świetliste wydłużone formy na czarnym lub szarym tle. Rzecz dziwna, że formy te pomimo braku wszelkich cech rozpoznawczych przypominają w dalszym ciągu ludzkie postacie zauważone jak gdyby w przelotnym spojrzeniu. Stoją one samotne na pustych rozległych płach, jak niektóre wielkie portrety Goi, i mają podobnie enigmatyczny nastrój. Obrazy Kinleya są bardzo wokatywne i wydaje mi się, że obecność form człekokształtnych jest dla nich rzeczą zasadniczą. Dlatego te nieliczne płótna, w których pojawiają się jakieś inne elementy, wydają mi się bez porównania uboższe i stają się nagle tylko dekoracyjne, bo tracą to, co pobudzało wyobraźnię widza i kazało mu współdziałać w tworzeniu obrazu.

Peter Kinley, uważany dotąd za jedną z nadziei angielskiego malarstwa, stał najwidoczniej na rozdrożu, na którym niejednego zdolnego młodego malarza spotkała katastrofa. Kusi go tak zwana czysta abstrakcja, a równocześnie nie chce wypędzić z obrazu tego wytworzonego przez siebie wizerunku człowieka. Ale logika uproszczenia, jakie wprowadza, pcha go coraz bardziej ku całkowitej eliminacji

<sup>71</sup> 7.12.1963–1.03.1964, Royal Academy of Arts, Londyn. „Goya and his Times”; 3.12.1963–4.01.1964, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Peter Kinley: exhibition of paintings”; 7–30.01.1964, Waddington Galleries, Londyn. „Trevor Bell: exhibition of paintings”;

wszelkich aluzji do ludzkiej postaci. Obecnie – niewątpliwie przejściowe – obrazy Kinleya są bardzo malarskie, oszczędne i piękne w kolorze, toteż byłaby szkoda, gdyby zatracił swą indywidualność i utonął w morzu anonimowej abstrakcji.

Absolutnym przeciwieństwem malarskości i dobrego smaku jest sztuka czółowego pop-malarza angielskiego Hockneya, który ma w tej chwili wielką wystawę w nowej wspaniałej Kasmin Gallery.

David Hockney, uczesany na grzywkę dwudziestoparoletni blondas, jest dziś u szczytu powodzenia i sławy. Sława ta nie miała jeszcze czasu przedostać się przez Kanał La Manche, bo Hockney dopiero rok temu opuścił szkołę sztuk pięknych w Londynie, ale już grozi mu wszystkimi konsekwencjami, jakie gotuje swoim wybrańcom.

Otóż ten okrzyknięty geniuszem młodzieniec maluje na niezagruntowanych ogromnych płótnach dosyć akademickie postacie ludzkie w absurdalnym otoczeniu. Ma przy tym wyraźną inklinację do męskich aktów, co wzmacnia jeszcze jego popularność wśród pewnej wysoce wyrafinowanej grupy należącej do angielskich sfer intelektualnych. Obrazy David Hockneya są jednak – powiedzmy sobie szczerze – dość niesmaczną kombinacją malarstwa jarmarcznego z nowoczesnym plakatem turystycznym. Okładkę katalogu wystawy zdobi reprodukcja jego obrazu pod krótkim jak na Hockneya tytułem *The Great Pyramid at Giza with broken heat from Thebes*, to znaczy *Wielka Piramida w Gizie z rozbitą głową z Teb*. Jest to idealnie kwadratowe płótno blisko dwa na dwa metry, które przedstawia centralnie umieszczoną palmę na tle piramidy egipskiej, a na pierwszym planie wielką głowę, obok której stoi mały pan w szlafroku. Do głowy dołączona jest zgięta metalowa rura namalowana, w przeciwieństwie do palmy, z całym przesadnym światłowieniem w sposób zdoła surrealistyczny. Wewnątrz katalogu znajdujemy zasłonę z zielonej bibułki, umocowaną na pedantycznie wyrysowanych kółkach. Ten cały dadaistyczny sztafaż spóźniony co najmniej o czterdzieści lat, który by uradował serce Marcela Duchampa, jest jakimś rozpaczliwym eskapizmem. Pop-malarze z grupy Hockneya uciekają od szerzącej się wszędzie w malarstwie abstrakcji... bardzo dobrze. Ale co na to miejsce wprowadzają? Kpiny, wulgarność, reklamę, seks, *top twenty*, pustkę intelektualną i plakato-we efekty.

Jedynym może pozytywnym elementem w tym malarstwie jest jakieś pragnienie zaczenia od nowa, nawiązania do jakichś ludzkich spraw w przeciwieństwie do czysto estetycznych rozwiązań. Jeśli nasze malarstwo jest wciąż jeszcze spadkobiercą renesansu z całym jego abstrakcyjnym estetyzmem, idealizmem i teatralnością, to wysiłki pop-malarzy są w pewnym sensie powrotem do średniowiecznego prymitywu. Różnica niestety polega na tym że średniowiecze czerpało z bogatego podłoża sztuki ludowej i głębokiej wiary, a pop-malarze są wielkomięskimi cynikami wychowanymi na hałasie maszyn i elektrycznych gitar, na brzydocie masowej produkcji i na komercyjnym plakacie.

Rzecz ciekawa, że ta popularna sztuka nie tylko jest wynikiem wulgaryzacji naszego życia, ale również pomału wywiera pewien wpływ w kierunku ogólnej wulgaryzacji malarstwa. Widać to na przykład po obrazach bardzo zdolnego malarza Trevora Bella, który ma w tej chwili wystawę w Waddington Galleries.

Trevor Bell zawsze był uważany za jednego z najlepszych kolorystów i angielskich malarzy abstrakcyjnych. Niestety jego nowe kompozycje straciły poprzednie wyrafinowanie i uległy jakiemuś procesowi brutalizacji, nie zyskując przy tym na monumentalności. Krępującą również rzeczą jest, że Trevor Bell wpadł nagle na pomysł nadawania swym obrazom różnych nieporęcznych kształtów. A więc na tej

wystawie widzimy obrazy koliste, trójkątne, eliptyczne – obrazy w kształcie krzyża, dziecinnej chatki lub motyla. Kształty te Trevor Bell pokrywa nieregularnymi płaszczyznami ciężkiego matowego koloru z przewagą czerni, brązu i bieli. Oglądając tę wystawę, odniosłem wrażenie całkowitej bezsensowności kolorowych kształtów.

O kilkaset metrów dalej, w Brook Street Gallery wiszą na ścianach także deski różnych kształtów malowane czernią, bielą i sangwiną. Są to tarcze murzyńskie z centralnej Afryki i maski obrzędowe tubylców z Nowej Gwinei. Ich kształty jednak są funkcjonalne i przez to przekonujące, a wzory abstrakcyjne, którymi są pokryte, mają wstrząsający ładunek emocjonalny i są pełne wyrazu. Jakże sztuczne, smutne i niepotrzebne są obrazy Trevora Bella w porównaniu z tymi prymitywnymi manifestacjami twórczej energii plastycznej.

Na zakończenie parę słów o pierwszej indywidualnej wystawie młodego rzeźbiarza angielskiego nazwiskiem John Wragg, która odbywa się w Hanover Gallery. John Wragg otwarcie przyznaje, że największe wrażenie zrobiły na nim rzeźby Germaine Richier wystawione w tejże galerii, kiedy był dwudziestoletnim studentem. Otóż ten wpływ wielkiej rzeźbiarki francuskiej jest nadal widoczny w pracach młodego Anglika, ale jest to już wpływ w dużej mierze przetrawiony. Wszystkie rzeźby na jego wystawie, odlane w aluminium i bogato patynowane, mają charakter form organicznych. Są to jednak formy bardziej spokrewnione ze zwapniałymi szczątkami kości i skamieniałym drzewom niż z jakąkolwiek żywą istotą w naturze. Z tych na poły ludzkich, na poły roślinnych form żywa tkanka została jak gdyby wypalona. To, co zostało, to wieloznaczne szkielety ludzi zmieniających się w drzewa i rośliny, których gałęzie wyglądają jak ludzkie żebra. Kilka tych rzeźb nosi tytuł *Transformation*. Istotnie jest to początek jakiejś nowej metamorfozy w rzeźbie angielskiej.

Cała sztuka dzisiejsza jest w stadium ciągłej przemiany. Nie umiemy znaleźć jednolitego plastycznego wyrazu dla naszego stosunku do świata. Żaden styl nie chce się narodzić na wertepach wewnętrznych sprzeczności, w jakich żyjemy i jakie w każdej dziedzinie grożą nam katastrofą, a co najmniej schizofrenią.

Round the Galleries no. 89. Styczeń 1964

## PAINTING AND SCULPTURE OF A DECADE (1954–1964)

Objawem najbardziej chyba charakterystycznym w dzisiejszej sztuce jest to, że rewolucja stała się permanentnym stanem rzeczy. To, co dawniej było bohaterskim i wywołującym oburzenie ogółu gestem łamania tradycji, jest teraz oficjalnie sankcjonowaną i obowiązującą regułą. Osamotnieni i wyśmiewani pionierzy już nie istnieją. Sztuka eksperymentalna została powszechnie uznana, jest popierana, lansowana, nagradzana. Stąd obecny pościg za nowością, stąd – jak powiedział niedawno amerykański malarz Roy Lichtenstein – powtarzające się ciągle „próby malowania czegoś tak odrażającego, żeby nareszcie nikt tego nie chciał powiesić”. Ale oczywiście w obecnej sytuacji jest to niemożliwe. Największa bzdura zyskuje natychmiast poklask, bo rzuca się w oczy. Buntownik wraca w triumfie w szeregi oficjalnej awangardy. Wtedy proces zaczyna się od nowa. „Zawsze – jak mówi inny amerykański malarz Larry Rivers – znajduje się ktoś, kto jest dostatecznie wściekły, aby chcieć zrobić coś, co do czego nikt nie będzie mógł mieć żadnych wątpliwości, że jest oburzające wstrętne i absurdalne”.

Taki jest mechanizm dzisiejszej awangardy, która stała się instytucją oficjalną.

Rzuca się w oczy na wielkiej wystawie zorganizowanej przez Fundację Gulbenkiana w Muzeum Sztuki Współczesnej Tate Gallery w Londynie. Wystawa pod tytułem „Dekada 1954–1964” obejmuje trzysta pięćdziesiąt cztery obrazy i rzeźby z trzech największych ośrodków nowoczesnej sztuki, to jest Londynu, Paryża i Nowego Jorku<sup>72</sup>. Wspaniały katalog tej wystawy zawiera reprodukcje prawie wszystkich eksponatów i stanowi cenną dokumentację ostatniego dziesięciolecia. Oczywiście niektórzy uważają, że komisja selekcyjna złożona z trzech osób niesłusznie pominęła niektórych artystów, a włączyła innych bez dostatecznego powodu. Taka różnica zdań jest nieunikniona, bo jesteśmy za blisko tego dziesięciolecia; zbytnie zbliżenie zawsze wypacza obraz, ale trzeba stwierdzić, że jest to niezmiernie ważna wystawa, bo daje przekrój tych wszystkich tendencji, które w tym okresie wybiły się na czoło. A są te tendencje ogromnie wielorakie i często zupełnie sprzeczne. Dokładne omówienie tej wystawy jest fizyczną niemożliwością w ograniczonym z konieczności czasie. Trzeba by o tym napisać całą książkę, bo to, co robią malarze i rzeźbiarze, nie jest wbrew pozorom zawieszony w próżni, a stanowi odbicie sytuacji filozoficznej, emocjonalnej i społecznej, w jakiej żyjemy, czyli – innymi słowy – odbicie stanu naszej cywilizacji.

Ale te wszystkie tendencje można podzielić nie tyle na abstrakcyjne i figuratywne, bo taki powierzchowny podział przestał już dawno odpowiadać rzeczywistości, ale nie romantyczne i klasyczne, przy czym dopiero w ostatniej dekadzie nastąpiło tak niesłychanie ostre i wyraźne rozgraniczenie tych tendencji istniejących w sztuce od zarania wieków. Dawniej były okresy romantyczne i okresy klasyczne – dzisiejsza sztuka romantyczna i klasyczna istnieją obok siebie i w dążeniu do prymatu wzajemnie się ignorują.

<sup>72</sup> 22.04–28.06.1964, Tate Gallery, Londyn. „Painting and sculpture of a decade: 54–64 – organised by the Calouste Gulbenkian Foundation”.

Na wystawie w Tate Gallery widać wyraźnie, że istnieje podział na malarzy, dla których „akcja”, czyli możliwe jak najbardziej spontaniczna instynktowna i subiektywna funkcja malowania, jest drogą do celu zawsze niewiadomego, a w każdym razie nieokreślonego z góry, oraz malarzy intelektualnych, wywodzących się z Bauhausu, którzy w ten czy inny sposób konstruują obraz świadomie.

Ale nad spontanicznym gestem wisi zawsze aura romantyzmu i ciągle powtarzanie centralnych kompozycji (czy to figuratywnych, czy abstrakcyjnych), które coraz bardziej do siebie się upodabniają, tracąc swoją pierwotną indywidualność, prowadzi do akademizmu. Stąd reakcja w odwrotnym kierunku, w kierunku malarstwa, dla którego koncepcja, pomysł, a nie funkcja malowania staje się najważniejsza. Tak więc wahadło zaczyna iść w przeciwną stronę i pojawiają się tendencje klasyczne. Artyści zaczynają znowu komponować obraz w poszukiwaniu niespodziewanych rozwiązań wizualnych. Ale w stronę wahadła również dochodzi do punktu kulminacyjnego, w którym artysta zaczyna tak dalece obiektywizować, że można w ogóle wycofać się z funkcji malowania i realizację swojej koncepcji powierzyć rzemieślnikowi przez telefon. Tutaj dla ilustracji warto zaznaczyć, że na wystawie jest tryptyk złożony z trzech identycznych wysmukłych płócien zamalowanych gładko czarną farbą. Kiedy logiczne konsekwencje obiektywnego klasycyzmu dochodzą do takiego absurdu, nastąpić musi znowu reakcja w kierunku subiektywnego i emocjonalnego pojmowania obrazu. I tak w kółko.

Ale w tym ograniczonym zasięgu wahadła od romantyzmu do klasycyzmu i z powrotem mieści się niezliczona ilość kombinacji formalnych i stylistycznych. Każdy nowy wynalazek przekręca poprzednią skalę wartości do góry nogami. Uleganie na pozór nielogicznym wewnętrznym nakazom, impulsom czy pokusom bez względu na to, dokąd prowadzą, było kiedyś przywilejem kilku zbuntowanych artystów, których historia sztuki dobrze zapamiętała. Dziś jest to recepta, która odzwierciedla klimat całej naszej kultury. Mam tu na myśli nakaz eksperymentu, który z jednej strony jest niepokojący i destrukcyjny, a z drugiej wyzwalający.

Widzimy więc na tej niezwykle interesującej wystawie dowody jednego i drugiego. Z jednej strony absurdalne, a zapożyczone z dadaizmu włączenie do obrazu gotowych obiektów, takich jak butelki, reprodukcje starych mistrzów, fotografie, narzędzia stolarskie, lustra, gipsowe odlewy różnych części ciała, nie wyłączając organów płciowych, prawdziwego krzesła czy całej umywalki z łazienki, opatrzonej chromoniklowymi kurkami, które nigdy nie zobaczą wody, a z drugiej strony ten wewnętrzny przymus eksperymentowania prowadzi czasem do szczęśliwych wyników, bo pozwala artystom na eksplorację terenów dotąd sztuce nieznanymi, a obiecującymi. Faktem jest, że — jak widzimy na tej wystawie — nie ma dzisiaj w Londynie, Paryżu i Nowym Jorku metod zakazanych. Wszystkie najbardziej sprzeczne tendencje plastyczne są reprezentowane. Malarstwo płaskie czy przestrzenne, perspektywiczne czy dekoracyjne — wszystko to są kategorie należące do przeszłości. W walce o nową rzeczywistość plastyczną wszystkie chwytły, nawet najbardziej podstępne, są dozwolone. Sprawa rzeczywistości plastycznej w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości życiowej stała się naczelnym i fascynującym zagadnieniem w malarstwie i rzeźbie ostatniej dekady. Rodzaje rzeczywistości, które wydają się nam dzisiaj przekonujące, są niewątpliwie inne niż dziesięć lat temu, kiedy to niektórym z nas wydawało się, że abstrakcyjne malarstwo otworzyło drogę do nowej swobody i całkowicie wyruguje malarstwo figuratywne. Dziś nikt nie myśli nawet tymi kategoriami. Malarze na ogół powracają do sztuki figuratywnej, choć jest to odmienna figuracja niż dziesięć lat temu. Sztuka przestała transformować jakąś zewnętrzną rzeczywistość i za-

częła po prostu formować własną. I to się odnosi zarówno do tak zwanego malarstwa abstrakcyjnego, jak i tak zwanego malarstwa figuratywnego. Kiedy jednak sztuka posuwa się w tym procesie do ostatecznych konsekwencji logicznych, dochodzi do granic, poza którymi wieje ślepa pustka. I wtedy musi pojawić się reakcja w postaci antysztuki. To prawo dialektyczne wyjaśnia pewne tendencje, których przykłady także widzimy na tej wystawie. Zaprzeczenie wszelkiej urody dzieła, nawet najbardziej gorzkiej, odrzucenie wszelkiej logiki, nawet najbardziej przekornej, odwrócenie się tyłem do wszelkich zasad kompozycji oraz do wszelkich zasad spontaniczności prowadzi do haniebnych wyników, o czym świadczą niektóre zgola jarmarczne ekspozycje najmłodszej grupy malarzy na tej wystawie, zwanych *pop-painters*. Ale o nich mówiłem szerzej w zeszłym miesiącu z okazji wystawy pod tytułem *Nowa generacja* i nie zamierzam na razie do tego tematu powracać.

Na wystawie *Dekada 1954-1964* dominuje średnie i starsze pokolenie plastyków i pod tym względem organizatorzy uniknęli błędu wielu ostatnich wystaw reprezentacyjnych, w których główny nacisk położono na obiecujących, ale niedojrzałych artystów. Poza tym ogólną zaletą obecnej wystawy jest podkreślenie tych kierunków i szkół, które wydają się najbardziej płodne. W poszukiwaniu oryginalności niejednen artysta zapędził się w ślepy zaułek bez wyjścia. Ale organizatorzy starali się pokazać raczej te drogi, które ich zdaniem prowadzą do nowych konkluzji o rzeczywistości pojętej w sposób jak najbardziej wieloraki. Oczywiście oryginalność, która opiera się tylko na powierzchniowych trickach technicznych, nie wytrzyma próby czasu. Każda epoka prawie myli się w ocenie oryginalności swoich artystów i dlatego można przypuszczać, że w wielu wypadkach pomylili się także organizatorzy tej wystawy. Prawdziwa bowiem oryginalność nie jest programem czy antyprogramem artystycznym. Prawdziwa oryginalność jest niezamierzona jak charakter pisma i wynika z wewnętrznych, psychicznych cech artysty, które się nie zmieniają z sezonu na sezon. Często niełatwo osądzić, czy artysta jest uczciwy wobec siebie i swojego dzieła, czy nie. Ale taka ocena natury etycznej jest nieodzowna w epoce eksperymentu, sankcjonowania herezji i międzynarodowego ekshibicjonizmu — w epoce, w której każdy artysta stara się stosować własne kanony estetyczne.

Round the Galleries no. 93. Maj 1964.



VICTOR PASMORE — BARBARA HEPWORTH — ROGER HILTON —  
— DOUGLAS PORTWAY — LOWRY

Zbliża się okres letnich wystaw mieszanych i we wszystkich poważniejszych galeriach zakończyły się już właściwie sezon wystaw indywidualnych. Ale w zeszłym miesiącu można było jeszcze oglądać prace kilku wybitnych angielskich artystów o międzynarodowej reputacji, o których warto powiedzieć.

A więc przede wszystkim w New London Gallery trwa jeszcze wielka wystawa czołowego konstruktysty angielskiego Pasmore'a, o którym już nieraz wspominałem<sup>73</sup>. Victor Pasmore jest spadkobiercą Bauhausu i Mondriana. Myśli w kategoriach elementów zasadniczych i podstawowych dla sztuki, to znaczy w kategoriach czysto formalnych. W ostatnich czasach, jak widać z ostatniej wystawy, Pasmore przeczucił się z konstrukcją przestrzenną na konstrukcję dwuwymiarową, zbudowaną z plam barwnych. Ale plamy te o bardzo ograniczonej gamie intensywnych kolorów z częstym zastosowaniem czerni i bieli nie spełniają wyłącznie dekoracyjnej roli, jak by się można było spodziewać, ale odkrywają jakąś głęboką i często groźną sprawę wzajemnych ciężarów i repulsji. Jest jakaś napięta do ostatnich granic i niepokojąca równowaga w czarnych i brązowych masach umieszczonych brutalnie na białym tle obrazów Pasmore'a. Oczywiście jest także napięcie zawierające się w samym materiale. Pasmore zestawia jedwabnie, gładko lakierowane płaszczyzny z chropowato-żłobionymi dłutem powierzchniami i przeciwstawia rozlane szerokie plamy kolorów ostrym jak nóż czarnym krechom albo żłobionym dziwnym spiralom, które pomimo wszystkich pozorów mają charakter malarski, a nie graficzny.

Jest w sztuce Pasmore'a głębokie przekonanie o słuszności sprawy, która go pochłania, i ogromna inwencja. Z eleganckich dawniej kombinacji płaskich form Pasmore poprzez konstrukcję przestrzenną w drzewie i perspektywie powrócił znowu na płaszczyznę, ale wzbogacił ją niezwykle i urozmaicił.

Kiedyś wyśmiewano się z tego byłego impresjonisty, który nagle w roku 1947 przerzucił się z dnia na dzień na abstrakcję. Dziś Pasmore jest słusznie otoczony powszechnym szacunkiem i pogłębia swoją wizję coraz bardziej. Inni jego koledzy zacieśnili się w kilku formach, które do znudzenia powtarzają z uporem wartym lepszej sprawy. Victor Pasmore coraz bardziej rozbudowuje swój arsenał środków i trzymając się ściśle swych ogólnych założeń, wzbogaca stale i pogłębia swoje malarstwo. Czy idzie we właściwym kierunku? — to inna sprawa, ale to, co robi, to robi niewątpliwie bardzo dobrze. I dlatego stanął na czele jednej z dzisiejszych awangard, a mianowicie tej awangardy, która odrzuciwszy ludzką postać, buduje formy bardziej zbliżone do architektury niż malarstwa, a zatem znakomicie się z nią łączące i potrzebne w dzisiejszym świecie. Jest to kierunek klasycystyczny, ale niepozbawiony napięcia w dzisiejszym świecie. Jest to kierunek klasycystyczny, ale niepozbawiony na-

<sup>73</sup> Maj 1964, Marlborough New London Gallery, Londyn. „Exhibition of reliefs and paintings by Victor Pasmore”; Czerwiec 1964, Gimpel Fils Gallery. „Barbara Hepworth: sculpture and drawings”; 4–27.06.1964, Waddington Galleries, Londyn. „Roger Hilton”.

pięcia emocjonalnego, jakie zawsze wypływa z niespodziewanych zestawień czysto formalnych.

Odpowiednikiem Pasmore'a w rzeźbie jest chyba Barbara Hepworth, której wystawa właśnie się zakończyła w Galerii Gimpel Fils. Barbara Hepworth przekroczyła już sześćdziesiątkę i należy do najbardziej znanych rzeźbiarzy w Anglii. Jest ona, podobnie jak Pasmore, zdecydowanie niefiguratywna w swoich pracach. Kombinacja form obłych — przeważnie z otworami żłobionymi w środku — form wyniosłych lub sferycznych to temat, jaki się ciągle powtarza w jej rzeźbie. Barbara Hepworth często stosuje linie, które wykreśla na swoich sferycznych rzeźbach za pomocą wyprężonych strun czy sznurków, które zbiegają się lub rozchodzą jak na modelach wykresów geometrycznych. Ale w przeciwieństwie do Pasmore'a Barbara Hepworth często powtarza się w tym, co robi. Zwłaszcza okrągły otwór, który pojawia się w każdej bez mała jej rzeźbie, wygląda na jakąś prywatną obsesję i po pewnym czasie zaczyna irytować, zwłaszcza jeśli się domyślamy, co Freud by o tym powiedział.

Ale poza tym z rzeźb Barbary Hepworth wieje jakaś antyczna harmonia i dążenia jej są właściwie poszukiwaniem absolutnego piękna, co stawia ją w szeregu najbardziej klasycznych artystów dzisiejszej Europy. Formy, które tworzy, są czasem idealizacją form naturalnych, jakie znaleźć można na wybrzeżu morskim, gdzie fale wyrzucają na plażę oglądzone przez siebie kawałki drzewa i kamienia. Pod tym względem Barbara Hepworth bliższa jest natury niż Victor Pasmore, który całkowicie zerwał ze wszystkimi, nawet geometrycznymi aluzjami i znalazł się w absolutnej pustce, w której sam tylko jest twórcą wszelkich kształtów.

Nie można tego powiedzieć o bardzo zdolnym i znanym malarzu anielskim Hiltonie, którego wystawa odbyła się niedawno w Waddington Gallery. Roger Hilton był kiedyś bardzo pod wpływem Potworowskiego, ale obecnie poszedł na bardziej brutalne malarstwo, w którym wszakże kolor nadal odgrywa zasadniczą rolę. Roger Hilton, co więcej, zaczął się ostatnio odwracać od tematów związanych z pejzażem nadmorskim, który — choć można go było odczytać — był na pozór zupełnie abstrakcyjnie traktowany. Na ostatniej wystawie, na przykład, Hilton pokazał akt kobiecy — bardzo źle namalowany — z wyraźną próbą tak zwanej nowej figuracji, która jakoś mu nie wyszła i zatracą o pop art., co już zupełnie nie licuje z wyszukany kolorytem jego poprzednich obrazów. Czy jest to poszukiwanie jakiejś nowej drogi, czy po prostu poślizgnięcie, trudno jeszcze powiedzieć i okaże się to dopiero w przyszłości. Może Roger Hilton przeżywa okres przejściowy, ale na razie klasa jego obrazów uległa wyraźnemu obniżeniu, a próby operowania czystymi kolorami — również z gruntu mu obce — dowodzą jakiejś wewnętrznej walki z samym sobą i ze swoją ustaloną metodą malowania.

Nie zmienia się natomiast Douglas Portway, który ma piękną wystawę w Drian Gallery<sup>74</sup>. Jego obrazy niezmiernie wyczone i wysmakowane przypominają jakieś zartarte formy malarstwa jaskiniowego sprzed czterdziestu tysięcy lat. Rozwiane plamy kolorów na chropowatej powierzchni stanowią w jego obrazach tło do jakichś bardziej wyrazistych ciemnym form, które z kolei przechodzą w formy twarde i kruche. Jest to malarstwo robione niejako w głąb, choć pozbawione wszelkiej linearnej perspektywy, malarstwo przestrzenne i kolorystyczne — dziwne wokatywne, ale może zbyt kulturalne. Brak mu jakiejś spontaniczności, jakiejś siły, która by mogła sobie pozwolić na błędy w imieniu bezpośredniej męskiej agresji.

<sup>74</sup> 24.06–13.07.1964, Drian Gallery, Londyn. „Douglas portway”. Wystawa wspólna trojga artystów: rzeźb Greka — Aspergisa, rzeźb francuskiej artystki — Irene Zack oraz malarstwa Douglasa Portwaya. Zob.: A. Drwęska, *Czerwiec w Polskich Galeriach w Londynie*, DPDŻ, 16.07.1964, s. 3.

Malarstwo Portwaya cechuje raczej zadumę, a uroda jego obrazów malowanych bez żadnego śladu pędzla i bez żadnej wyraźnej wirtuozerii polega na głęboko malarzkiej wizji. Kiedyś były to obrazy czysto abstrakcyjne, ale na obecnej wystawie pojawiają się jakieś aluzje do ludzkich postaci, co zresztą pozostaje w zgodzie z ogólną tendencją zaznaczającą się u wielu dzisiejszych malarzy – zwłaszcza należących, jak Portway, do młodej generacji.

W Galerii Lefevre oglądać można jeszcze bieżącą wystawę starszego malarza, który jest bardzo dobrze znany w Anglii, nazwiskiem Lowry<sup>75</sup>. Lowry jest prawdziwym przedstawicielem *peinture naive* – urodzony i wychowany w Manchesterze maluje zawsze nieco groteskowe na pozór, ale w gruncie rzeczy pełne powagi sceny z tego przemysłowego miasta. Malarzki semaforzy ludzi zapelniających place przed fabrykami, wiktoriańskie paskudne domy, statki na białej rzece i poszczególne postaci malowane ze szczególną, maniacką prawie dokładnością prymitywa stwarzają niespodziewane efekty malarskie, które zwykle polegają na silnych kontrastach walorowych. Lowry należy do wygasającej rasy malarzy genrowych, których sztuka związana jest z jakimś wyraźnym okresem historycznym lub jakimś środowiskiem, ale przyznać trzeba, że dziś każdy już patrzy na Manchester oczyma Lowrego, który pierwszy zauważył poezję i malarski urok tego najbrzydszego chyba i najtłoczniejszego z miast angielskich.

Round the Galleries no. 94. Lipiec 1964

---

<sup>75</sup> 4.06–4.07.1964, Lefevre Gallery, Londyn. „Laurence Lowry: exhibition of paintings”.

## PAINTERS OF „DIE BRÜCKE” – TAKIS – MAURER – MATHIEU

W Tate Gallery urządzono wielką wystawę niemieckich ekspresjonistów z grupy Die Brücke<sup>76</sup>. Grupa ta powstała w roku 1905 i była pierwszym „modernistycznym” – jak się to mówi – ugrupowaniem artystycznym w Niemczech. Dopiero później pojawił się Der Blaue Reiter, a w końcu Bauhaus. Obecna wystawa ma za zadanie pokazać niemiecki wkład do sztuki europejskiej XX wieku. W obrazach sześciu malarzy wchodzących w skład tego ugrupowania widać niewątpliwie znamiona pewnej brutalności. Kiedy uświadomimy sobie, że w tym samym czasie Picasso przeżywał pełen liryzmu okres błękitny, trudno nie przyznać, że Niemcy pierwsi zdobyli się na odrzucenie wszelkiej estetyzacji w malarstwie.

Ale powiedziawszy to wszystko, należy zwrócić uwagę, że Picasso był bardziej oryginalny w swoim ekspresjonizmie. Niemieccy malarze z grupy Die Brücke zapożyczyli się bardzo wyraźnie od francuskich postimpresjonistów. Zwłaszcza Gauguin, van Gogh i fowiści wywarli na nich duży wpływ. Nolde, Kirchner, Heckel, Muller, Pechstein i Schmidt-Rottluff nie odrzucają francuskiego postimpresjonizmu, tak jak to zrobił Picasso w swoim okresie błękitnym – tylko go brutalizują. Niektóre obrazy Kirchnera, który był duszą grupy, są prawie krępująco malowane pod wpływem Gauguina. Ale jest to Gauguin skarykaturowany i odarty z wszelkiej poezji.

Wbrew powszechnej opinii, która podnosi zalety malarstwa Kirchnera i Noldego, uważam, że najbardziej malarski z całej grupy był Schmidt-Rottluff. Niektóre jego obrazy są bardzo dobre. Ale na ogół rysunki, litografie, a zwłaszcza drzeworyty członków tej grupy są lepsze niż obrazy. Odnosi się to zwłaszcza do Ericha Heckela, którego malarstwo jest ubogie, a grafika pełna wyrazu i inwentywności. Najślabszy z grupy jest prawdopodobnie Mueller, którego płótna o mdłym kolorycie przypominają Puvis’a de Chavannes’a.

Sprawa polega na tym, że pomimo wszelkich wysiłków w kierunku oryginalności obrazy Niemców zawsze kogoś przypominają. Są zbarbaryzowaną wersją czegoś innego, choć właśnie ta antyestetyczna atmosfera malarstwa członków grupy Die Brücke jest niewątpliwie własną i oryginalną zdobyczą Niemców na początku naszego stulecia. Ona to utorowała drogę do całkowitej swobody plastycznej, która – na dół i niedolę – jest dzisiaj naszym udziałem. „Niech Bóg ma nas w swojej opiece – nadchodzą straszne czasy” – powiedział Edward Munch, kiedy mu pokazano pierwsze prace jego niemieckich wielbicieli. Było to na kilka lat przed pierwszą wojną światową. Przepowiednia wielkiego malarza norweskiego sprawdziła się. Co mamy myśleć o dzisiejszych przejawach swobody plastycznej?

Swoboda to obosieczna broń. Czasem lepiej jej nie mieć za dużo i poszukiwać w głąb raczej niż wszcz.

---

<sup>76</sup> 30.10–6.12.1964, Tate Gallery, Londyn. „Painters of the Brücke”; 20.11–19.12.1964, Signals Gallery, Londyn. „Takis: magnetic exhibitions”; 3–28.11.1964, Molton Gallery, Londyn. „Moshe Maurer: exhibition of paintings”; Listopad 1964, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Georges Mathieu: exhibition of paintings”.

Był to wcale niezły grecki rzeźbiarz o monumentalnym zacięciu, nazwiskiem Takis. Teraz nagle przerzucił się na „plastykę kinetyczną”, która bliższa jest elektro-technice niż sztuce. Jego wystawa, która odbywa się właśnie w nowej Signals Gallery w Londynie, składa się wyłącznie z przedziwnych aparatów, w których błyska światło elektryczne i poruszają się jakieś magnesy i kółka. Aparaty te różnią się od wielu innych przyrządów elektronowych istniejących w przemyśle, głównie tym, że są bezużyteczne — że do niczego nie służą. Mają za to spełniać rolę dzieł sztuki. Czy spełniają?

Takis nie robi żadnego wysiłku w kierunku przestrzennej kompozycji swoich aparatów i tym samym wyklucza zastosowanie do jego eksponatów wszelkich kryteriów estetycznych. Interesuje go tylko samo funkcjonowanie poszczególnych mechanicznych elementów. W tym wypadku swoboda twórcza do niczego pozytywnego nie prowadzi. To, że światło błyska i że uwiązane na sznurku metalowe dyski krążą dookoła magnesu, nie może samo w sobie nikomu imponować w epoce, w której amerykańskie i sowieckie pociski wyposażone w tysiące precyzyjnych, a celowych przyrządów przełamują pole magnetyczne ziemi i rwą z nieprawdopodobną szybkością przez czarne otchłanie kosmosu w kierunku planety Mars. Z zatem z naukowego punktu widzenia to, co robi Takis, to krępująca dziecinada. Z czysto artystycznego punktu widzenia? Mój Boże — w wystawionych obiektach jest nieco materiału, który zdolny jest na chwilę przykuć naszą uwagę, a raczej pobudzić naszą ciekawość. Ale czy rozszerza to nasze horyzonty poznania, czy prowadzi do jakichś konkluzji, czy też jest tylko automatycznym przykuwaniem oka do tego, co się rusza, obraca i błyska. Pamiętam, że często, kiedy pływałem jachtem, nie umiałem oderwać oczu od światła odległych latarni morskich... Ale nigdy nie przyszło mi na myśl traktować latarni morskiej jako dzieła sztuki. To samo można powiedzieć o fajerwerkach i puszczoneym w ruch mechanicznym bąku dziecinnym.

Plastycy spod znaku sztuki kinetycznej dokonali śmiałego wypadu na terytorium techniki i naukowych wynalazków, ale kiedy powrócili do galerii sztuki, okazało się, że nie przynoszą ze sobą wielkiego łupu. Każdy lunapark obfituje w takie cuda. Na piłeczkę ping-ponga podrzuconą przez fontannę można patrzeć dłużej niż na wszystkie magnetyczne pseudoaparaty Takisa.

A zatem z czysto artystycznego punktu widzenia sztuka kinetyczna jest, jak do-  
tąd, zupełną bzdurą. Żeby konkurować z lunaparkiem, przedmioty produkowane przez Takisa i innych kinetyków musiałyby być po prostu piękniejsze niż podrzuca-  
na wodą piłka pingpongowa — piękniejsze niż zegar na wieży i niż płomień świecy poruszany podmuchem wiatru. W przeciwnym razie sztuka kinetyczna nie wzbogaci naszego stosunku do świata i nie rozszerzy naszych horyzontów doznań i przeżyć — nie stworzy syntezy — co jest i zawsze pozostanie zadaniem prawdziwej sztuki.

Już z dwojga złego wolę starego Maurera, który właśnie miał swoją indywidualną wystawę w Molton Gallery. Moshe Maurer urodził się w Polsce w roku 1891, ale zaczął malować dopiero, kiedy miał lat sześćdziesiąt. Jak każdy prymityw Maurer jest szczery i uczciwy w swoich obrazach. Maluje ze wzruszającą prostotą sceny ze swego dzieciństwa otoczone nostalgiczną atmosferą żydowskiego folkloru, który już prawdopodobnie nigdzie na świecie nie istnieje. Jest duże podobieństwo między malarstwem Maurera a wczesnymi — jeszcze nie skomercjalizowanymi — obrazami Grandma Moses. Amerykański folklor malowany przez tę staruszkę także już nie istnieje i pogodny smutek zmarłego świata dodaje urody jej obrazom. Cudacznym ma-  
łomiasteczkowski Żydzi z obrazów Maurera mają w sobie dziwną artystyczną prawdę, która wypływa bardziej z trafności formy niż poczucia koloru, który często jest nie-  
zdecydowany, a czasem po prostu brudny.

Na przeciwnym biegunie tego naiwnego malarstwa, którego podstawą jest niewinność oka i ręki przy wielkiej wrażliwości poetyckiej, leży niesłychanie zręczne malarstwo abstrakcyjne Mathieu, którego wystawę można oglądać w Gimpel Fils Gallery. O tym znanym malarzu francuskim napisano już tomy, ale moim zdaniem zakres jego własnych możliwości jest bardziej ograniczony. Właściwie Mathieu nie wykracza poza pewne najprostsze zestawienia formy i koloru. Jego nowe obrazy są może trochę bardziej skupione na środku płótna, ale nadal Mathieu wyciska prosto z tuby pasma czerwone, białe i żółte, umieszczając je na czarnym jednolitym tle. Jest to w gruncie rzeczy niesłychanie niewybredna metoda. Wypukłe sznurki farby świecą się jak neony na czarnym tle wielkiego miasta. Ma to swój urok, ale naprawdę ciągle powtarzanie tego samego „spontanicznego” efektu jest już trochę męczące. Wydaje mi się, że już najwyższy czas, żeby Mathieu wykroczył poza błędne koło, w którym się sam zamknął.

Round the Galleries no. 96. Grudzień 1964

GIACOMO MANZÙ — EILA HERSHON — ALFRED WALLIS —  
— FRANK HODGKINSON — TEN HOLT

To, że każdy dobry malarz potrafi rzeźbić, wiadomo było zawsze. Ale o wiele rzadsze są wypadki, żeby rzeźbiarz potrafił dobrze malować. Oczywiście był Verrocchio i był Michał Anioł, jest Giacometti, jest Marino Marini, który robi świetne litografie i gwasze — ale są to raczej wyjątki. Ostatnio okazało się, że znany włoski rzeźbiarz Manzù jest także przekonywującym malarzem. Pierwsza wystawa obrazów Manzù w Londynie, urządzona w Hanover Gallery, uderzyła mnie klasycznym spokojem — bardzo pokrewnym temu, jaki znamionuje jego rzeźbę<sup>77</sup>. Manzù wystawia kilkanaście obrazów na ten sam temat i pod tym samym tytułem: *Il Pittore la Modella* — to znaczy malarz i modelka. Czy można znaleźć prosty, bardziej oczywisty temat w malarstwie? Ale w przeciwieństwie do rysunków Picassa na ten sam temat, rysunków, które są pełne zarówno zacieklej kaligrafii, jak i gorzkiej ironii, obrazy Manzù mają ogromną pogodę ducha i jakąś olimpijską równowagę wewnętrzną. Na prostej białej ścianie pracowni zawsze widzimy dwie postacie: modelkę i malarza. Czasem modelka jest naga, a malarz ubrany. Czasem jest odwrotnie. Czasem oboje są ubrani, ale nigdy między nimi nie ma żadnego namiętnego konfliktu poza wielkim skupieniem i ciszą tego misterium, jakim jest malowanie ludzkiej postaci. Na obrazach Manzù malarz zwykle stoi przed białym i obiecująco pustym płótnem. Modelka zawsze na tle białej ściany. Ale są to różne białości i różne wywołują nastroje kolorystyczne. Bo okazało się że znakomity włoski rzeźbiarz jest nie byle jakim kolorystą. Gwałtownie czerwona suknia albo czarna plama ubrania na tle białej ściany położone są zawsze z równą prostotą co odwagą. Obrazy te, tak jak rzeźby Manzù, najwyraźniej nie powstają w męce. Są wyniosłym nieco, może pompatycznym sformułowaniem ludzkiego stosunku do rzeczywistości, mają śródziemnomorską logikę, są zdrowe, ściśle określone w formie, precyzyjne — i obiektywnie urodziwe. Są jednym słowem — pozbawione kompleksów.

Nie można tego powiedzieć o obrazach bardzo ciekawej młodej malarki amerykańskiej, która także po raz pierwszy wystawia w Londynie, nazwiskiem Eila Hershon. Hershon także maluje zawsze dwie postacie — także na białej ścianie... Ale różnica klimatu, jaka zachodzi pomiędzy jej malarstwem a malarstwem Manzù, jest olbrzymia. Hershon maluje walkę pomiędzy kobietą a mężczyzną. Walkę seksualną. Jej straszliwe Baconowskie postacie rozkładają się w szwach i konturach, walą się na siebie albo trwają obok siebie w magnetycznej bliskości. Niektóre postacie mają otwarte usta jak gdyby krzyczały z bólu. Wszystkie są bezkompromisowo nagie i pokraczne. Farba kładziona jest niechlujnie — przeważnie cienko — ale często spływa i kapie,

---

<sup>77</sup> 25.01–26.02.1965, Hanover Gallery, Londyn. „Giacomo Manzù: exhibition of paintings and drawings”; 8–28.02.1965, Molton Gallery, Londyn. „Eila Hershon”; 2–27.02.1965, Waddington Galleries, Londyn. „Alfred Wallis”; 20.01–6.02.1965, Hamilton Galleries, Londyn. „Frank Hodgkinson: paintings & collages”; Luty 1965, Marlborough Fine Art, Londyn. „Friso ten Holt: exhibition of paintings”.

zacierając tylko co malowane partie tych obrazów, które, wielkie i w najwyższym stopniu niepokojące, dominują na jej wystawie w Molton Gallery.

W Niemczech i w Stanach Zjednoczonych, gdzie Hershon wystawiała poprzednio, tak zwana opinia publiczna oburzała się na pornografię tych obrazów... Nie wiem — oczywiście, że są bardzo zmysłowe, ale nie wydają mi się pornograficzne pomimo wyraźnego zamiłowania do szczegółów kobiecego ciała. Przede wszystkim postacie w jej obrazach są bardzo dalekie od popularnej koncepcji piękna. Powiedzmy sobie otwarcie, że z tego punktu widzenia są wręcz upiorne. Niemniej jest to niewątpliwie potężne malarstwo. Brzydota jest sublimowana przez sztukę. Przy całej swej skomplikowanej psychologicznej treści są to jednak obrazy właściwie prymitywne i stąd może ich elementarna siła.

Prymitywizm i nieeleganckie operowanie farbą zauważyć można także w małych obrazkach zmarłego w roku 1942 kornwalijskiego rybaka Wallisa, który zaczął malować jako stary człowiek, kiedy już nie mógł wypływać w morze na połowy. Ale stary Alfred Wallis odznaczał się w przeciwieństwie do Eili Hershon całkowitą niewinnością oka. Malował na czym popadło — na kawałkach deski czy poszarpanego papieru, na tekturowych pudełkach, na drzwiach kredensu, na tacach... Wszystkie te malowidła są teraz pięknie oprawione pod szkłem i robią tym lepsze wrażenie, im bardziej są poobrywane na rogach. Jest w tym oczywiście masę kokieterii — ale o to już nie można winić zmarłego rybaka. W każdym razie dzięki tej luksusowej oprawie jego skromne malowidła zachowają się dla potomności. Tematem tych malowideł są przeważnie okręty. Okręty w burzową pogodę i pod błękitnym niebem, okręty żaglowe i parowce, małe i duże, czarne i białe, kutry rybackie, holowniki, baki. A woda wszędzie, jak się patrzy, stalowoczarna, groźna i wieczysta. Czasem widać w niej ogromne ryby. Czasem spienione morze bieleje i zadziwia swoim krzywym horyzontem, jak gdyby widzianym z kołyszącego się pokładu. Czasem okręty stają na obrazie — chmury lecą pionowo w górę, falochrony nie chcą położyć w perspektywie, ale kolor tych wszystkich rzeczy jest znakomity, choć ograniczony.

Alfred Wallis czuł to, co malował, i choć malował niechlujnie pod względem technicznym i na jaki materiale — malował trafnie, bo czuł prawdziwie.

Nie byłem również przekonany o tym, kiedy oglądałem wystawę Hodgkinsona w Hamilton Galleries. Frank Hodgkinson, urodzony w roku 1917 w Australii, mieszka teraz i pracuje w Europie — przeważnie w Hiszpanii. Jego obrazy są bardzo bogatą kombinacją kolażu i malarstwa. Są ogromnie zageszczone, pełne szczegółów i w ogólnym efekcie przypominają najbardziej *Les Jardin des Délices* Hieronima Boscha. Dzieją się tam niesłychane rzeczy, bo kawałki papieru, które Hodgkinson nalepia na swoje płótna, są wycinane z ilustrowanych czasopism kolorowych, pełnych niedobrych pięknych pań. Przeważnie Hodgkinson nakleja te panie do góry nogami, chociaż to także nigdy nie wiadomo, bo rzadko kiedy postać jest dostatecznie kompletna, żeby wiedzieć, która część ciała jest na górze, a która na dole. Jest to obłąkana mozaika z bardzo małych i bardzo kolorowych elementów, chociaż czasem jakaś noga czy biust są ogromne, ale za to nie kolorowe — czarno-białe. Te dziwne wycinanki poprzeplatane malarstwem, opowiadają zapewne jakąś historię, ale trudno wymagać, aby ktoś miał cierpliwość ją odczytać. Wystarczy stwierdzić, że na obrazach Hodgkinsona są fragmenty form ludzkich, zwierzęcych i roślinnych i że całość pełna jest symboliki oraz aluzji przeważnie natury seksualnej.

Zupełnie aseksualny jest dla odmiany Holender Friso ten Holt, który wystawia w Malborough Gallery. Maluje on masę nagich postaci na plaży, ale mógłby z równym powodzeniem malować chustki do nosa. Obrazy jego zbudowane są z luźno



komponowanych i szeroko kładzionych prostokątnych plam kolorowych, które przypominałyby impresjonistów, gdyby nie to, że są przeważnie – choć nie zawsze – na granicy abstrakcji. Obrazy te wyglądają jak ogromne akwarele pełne pustych miejsc, tym bardziej, że ich kolor jest przyjemny i wesoły. Nie wiem naprawdę, dlaczego ten malarz cieszy się tak wielkim powodzeniem. Moim zdaniem jest to płytkie i powierzchowne malarstwo człowieka, który na siłę chce zmienić swą niegłębką obserwację natury na obrazach, ale ma niewiele do powiedzenia.

Round the Galleries. no. 98. Luty 1965

## BRITISH SCULPTURE IN THE SIXTIES — THE NEW GENERATION: 1965 — KENNETH NOLAND — DEREK BOSHIER — JACK SMITH — GEOFFREY CLARKE

Jest rzeczą zastanawiającą, że w Anglii jest tylu zdolnych rzeźbiarzy. Wydawałoby się, że kraj ten pozbawiony słońca nie jest jak kraje śródziemnomorskie odpowiednim terenem do powstawania rzeźby. Ale myśląc tak, ujawniamy przywiązanie do tradycyjnej koncepcji bryły przestrzennej oświetlonej ostrym słońcem, która rzuca cień i nazywa się totemem albo pomnikiem. Tradycji tego rodzaju rzeźby istotnie nie ma w Anglii. Rzeźbiarze angielscy przeważnie pracują na innych zasadach i myślą raczej o wnętrzu niż o plenerze, a zatem uzależniają się od klimatu. A zresztą tak jak w malarstwie w rzeźbie dzisiejszej dzieją się dziwne rzeczy, które w rezultacie zbliżają te dwie gałęzie sztuki coraz bardziej do siebie. Obraz z wypukłymi elementami i rzeźba kolorowa to objawy, które zacierają dawne różnice. Poza tym mało kto rzeźbi dzisiaj w technicznym tego słowa znaczeniu. Częściej widzi się spawanie elementów znalezionych lub własnych. Dawniej rzeźbiarz szukał mozolnie formy w kamieniu lub w glinie — dziś wycina z plastiku, wygina z blachy, buduje z gotowych sztab i płat wyprodukowanych mechanicznie przez kogoś innego w fabryce. Jeszcze rzeźbiarze starszej generacji, których wystawa pod tytułem *British Sculpture In the Sixties* zakończyła się właśnie w Tate Gallery, rzeźbią w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, chociaż przeważnie robią bryły mniej lub więcej abstrakcyjne. Natomiast najmłodszy, którzy w tej chwili wystawiają w Whitechapel Gallery w ramach wystawy *The New Generation: 1965*, a których nazwiska nie są jeszcze znane ogółowi, zerwali całkowicie z tradycją zarówno jeśli idzie o materiał, jak i dotychczasową koncepcję rzeźby<sup>78</sup>. Przede wszystkim odrzucili piedestał i zasadę logicznego ustawienia rzeźby jako trwałej bryły w określonej przestrzeni, bryły, którą można i należy oglądać ze wszystkich stron. Cała tradycja śródziemnomorska kontynuowana przez rzeźbiarzy tej miary co González, Marino Marini, Giacometti i inni europejscy nowatorzy została wyrzucona za burtę. Młodzi brytyjscy rzeźbiarze odrzucili także kompletnie dzieła swoich starszych kolegów reprezentowanych na wystawie w Tate Gallery, które można by podzielić na pewne kategorie. Na wystawie tej wśród około stu eksponatów rozróżnić można mianowicie trzy różne typy. A więc rzeźbę o charakterze postaci ludzkiej w różnych odmianach i deformacjach, owianą jakimś brzmieniem przygnębienia czy lęku. Jest to echo powojennego pesymizmu, ostatnie przejawy romantyzmu, którego głównymi przedstawicielami są: Red Butler, Elisabeth Frink, Chadwick Armitage i Michael Ayrton. Drugi typ rzeźby na tej wystawie to prace konstruktywistów: Adams, Caro, Hoskina i Walla, którzy są właściwie klasykami

<sup>78</sup> 25.02–4.04.1965, Tate Gallery, Londyn. „British sculpture in the Sixties: an exhibition organised by the Contemporary Art Society in association with the Peter Stuyvesant Foundation”; Marzec–Kwiecień 1965, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „The new generation, 1965”; 30.03–1.05.1965, Robert Fraser Gallery, Londyn. „Derek Boshier: (oil-paintings)”; 16.03–10.04.1965, Grosvenor Gallery, Londyn. „Jack Smith”; 2–31.03.1965, Redfern Gallery, Londyn. „Geoffrey Clarke: exhibition of sculpture”.

i budują geometryczne konstrukcje metalowe ze spawanych ze sobą elementów. Tutaj należy także abstrakcyjna rzeźba Barbary Hepworth. A po trzecie, rzuca się na tej wystawie w oczy najbardziej może angielski styl, który można by nazwać „organiczno-surrealistycznym”, a którego duchowym ojcem jest Henry Moore, choć rzadko kiedy wpływ jego jest bezpośrednio widoczny.

Młodzi rzeźbiarze z Whitechapel Gallery wprowadzają radykalnie nową i odmienną kategorię rzeźby. Wszystkie dotychczasowe metody techniczne wydają się zbyt powolne. Dążą oni do szybkiego wykonania, aby wyrazić przemijający charakter wszystkich spraw ludzkich, a przede wszystkim wszelkiej ideologii. Ich rzeczy robione są przeważnie z różnych lekkich materiałów plastikowych, jak tanie naczynia kuchenne. I tak samo są kolorowe.

Starsi rzeźbiarze z Tate Gallery szanują jeszcze na ogół tradycyjną koncepcję, że rzeźba ma przemawiać swoją bryłą, że ma oddziaływać swą trójwymiarowością w przestrzeni, a nie kolorem i graficzną sylwetą.

Najmłodszy z Whitechapel Gallery zabijają bryłę przez lakierowanie płaskich przeważnie elementów ostrymi kolorami, które jak kolory na filmach niszczą trójwymiarowość. Ich rzeźby są przestrzenne, a wydają się płaskie. Niepodobna przeważnie ich sfotografować, bo kolorowość przeciwdziała przestrzenności, likwidując efekt światła i cienia. Na fotografii, a często i w rzeczywistości, rzeźby te stają się dlatego zupełnie podobne do obrazów. Tyle że nie wiszą na ścianie i ludzie się o nie potykają. Przez wyrzucenie piedestału rzeczy te przeważnie leżą bezsilnie na podłodze. Niektóre są płaskie jak naleśniki. Wszystkie te eksponaty mają jedną wspólną cechę. W przeciwieństwie do rzeźby starszej generacji z Tate Gallery odznaczają się optyczną, a także często fizyczną bezważnością, jak skały z *papier-mache* na prowincjonalnej scenie teatralnej, które podnosi się jedną ręką po zapadnięciu kurtyny i widz zdaje sobie z tego sprawę. Jako rzeźba do wnętrza eksponaty te nie są do przyjęcia, bo rozplaszczają się zwykle na podłodze jak namiot, na którego kołki włazi się co chwila.

Koncepcja namiotu jest bardzo popularna w Whitechapel Gallery, bo wydaje się najlepszym zaprzeczeniem wszystkich dotychczasowych form rzeźbiarskich, sposobem, który nie naraża młodego geniusza na zarzut, że idzie w ślady swoich poprzedników. A to jest zarzut dziś najgorszy.

W maniackim pośpiechu i w poszukiwaniu oryginalności młodzi artyści zaczynają od odrzucenia tego, co było, i — jak mówią Anglicy — „z kąpielą wylewają dziecko do zlewu”. Dzieje się to dlatego, że „zaczynają skakać, zanim nauczyli się chodzić” — żeby przytoczyć inne angielskie przysłowie. To, że wszyscy w czambuł robią dosłownie to samo, nikogo najwidoczniej nie kłopotuje.

Ta nowa rzeźba ma mnóstwo wspólnych cech z awangardowym malarstwem spod znaku *hard-edge painting*, tak modnym teraz w Anglii i Ameryce.

W Londynie mamy teraz niezły przegląd tej dyscypliny. W Kasmin Gallery wystawia amerykański malarz Kenneth Noland, w Robert Fraser Gallery właściwie skończyła się sensacyjna wystawa jego angielskiego naśladowcy Boshiera, a w Grosvenor Gallery mamy wielki pokaz ostatnich obrazów Jacka Smitha.

Noland maluje ogromne romboidalne płótna w szerokie pasy różnych kolorów. Na całej wystawie jest ich dosłownie sześć, bo więcej się nie zmieściło. Jeden taki rogaty obraz zajmuje całą ścianę. W katalogu, gdzie te paski zmniejszone są do rozmiarów kilku centymetrów, wyglądają zupełnie na reklamę fabryki linoleum. I takich rzeczy robi masę każdy grafik użytkowy pozbawiony ambicji artystycznych. Tymczasem Noland traktowany jest jak objawienie.

Derek Boshier, który był dawniej gwiazdą popartu, robi takie same obrazy, tyle tylko, że kwadratowe i pomalowane w wąskie paski ukośne od brzegu do brzegu. Jego płótna po zmniejszeniu wyglądają dokładnie jak papier do zawijania cukierków, które dzieci kupują na targu.

Jack Smith, dawniej główny przedstawiciel angielskiego neorealizmu, którego symbolem był zlew kuchenny, maluje dziś płaskie, pod linijkę wyciągnięte małe formy, jak gdyby wycinanki z kolorowego papieru, które nazywa symbolami. Jego płótna pokryte są tymi wycinkami od góry do dołu i wyglądają jak stronicze barbarzyńskiego pisma obrazkowego, którego nikt jeszcze nie umiał odczytać. Płótno jest przeważnie białe, a symbole w zasadniczych kolorach. Kiedy przelamuje monotonię repetycji, Jack Smith „bordiuurką” maluje obrazy, które przypominają tanie ceraty na stół, które z czasów mojej młodości nazywały się „futurystycznie”, bo pokryte były parodią abstrakcyjnych wzorów.

Jedynym awangardowym rzeźbiarzem, który nie ulega wpływom tego rodzaju malarstwa, jest izolowany nieco Geoffrey Clarke, którego wystawa zakończyła się właśnie w galerii Redferna. Clarke urodził się w 1924 roku i nie wystawiał od wielu lat ze względu na różne zamówienia dekoracyjne i witrażowe, z których wywiązywał się zawsze znakomicie. Jest to człowiek ogromnie zdolny, nacechowany odwagą i przedsiębiorczością. Na wystawie u Redferna pokazał szereg rzeźb nadających się swymi wymiarami do normalnego wnętrza mieszkania. W przeciwieństwie do swych młodszych kolegów Whitechapel Gallery Clarke podchodzi logicznie do rzeźby i uwzględnia jej zastosowanie. Jest on przede wszystkim znakomitym fachowcem i wynalazł własną technikę robienia odlewu. Od kilku lat mianowicie pracuje w lekkim, gąbczastym materiale plastikowym, zwanym polystyriną, który kraje dowolnie gorącym drutem, jak masło. Po skończeniu umieszcza ten model w piasku i wlewa przez lejek roztopione aluminium do piaskowej formy wypełnionej polystyriną. Polystyrina ulatnia się momentalnie, w miarę jak metal wypełnia formę. Kiedy aluminium stwardnieje, wykopuje się ją z piasku i rzeźba gotowa.

Odlewy, które Geoffrey Clarke wystawił teraz w galerii Redferna, to jak gdyby trójwymiarowe chińskie ideogramy o bardzo pięknych i wyszukanych kształtach, zestawione ze sobą po dwa lub trzy w wyczutych do ostatnich granic odległościach. Estetycznie rzecz biorąc, rzeczy te są prawie tak doskonale jak sztuka ludów prymitywnych, jak wykopaliskowe naczynia z epoki brązowej, jak fragmenty wczesnej egipskiej rzeźby, która — jak Clarke sam przyznaje — jest przedmiotem jego podziwu i źródłem natchnienia. A równocześnie rzeźby Clarke’a są w całym tego słowa znaczeniu nowoczesne. Są nowoczesne w technice, w materiale i w formie, która w jakiś sposób łączy się z dzisiejszą architekturą — jest odważna i logiczna.

Geoffrey Clarke rozumie, co to jest bryła, i czym rzeźba różni się od malarstwa.

Round the Galleries. no. 100. Kwiecień 1965

## KANDINSKY — OLDENBURG

Do drobnych ludzkich słabości należy pragnienie posiadania antenatów, o ile możliwości — znakomitych antenatów. W sztuce to się specjalnie opłaca, bo antenaci dzisiejszej awangardy podnoszą ceny i rzucają na swych spadkobierców światło uznania i legitymizmu.

Taka jest geneza — jak mi się zdaje — niesłychanej dziś popularności ojca neodadaizmu, Marcela Duchampa, i taka, podejrzewam, jest przyczyna rozgłosu, jakim się obecnie cieszy Vassily Kandinsky. Ani jeden, ani drugi, moim zdaniem, nie byli geniuszami. Duchamp był — i jest, bo żyje dotychczas — bardzo inteligentnym panem, który inwencją i dowcipem usiłował zastąpić całkowity brak talentu i spontaniczności. Zakończył, jak wiadomo, swą karierę artystyczną przeszło czterdzieści lat temu jako zupełnie młody człowiek dorysowaniem wąsów na kolorowej reprodukcji *Mony Lisy*. Jeśli idzie o Kandinsky'ego, to był on rosyjskim emigrantem, który dzięki niesłychanej ruchliwości organizacyjnej, dziennikarskiej i literackiej wywierał nieproporcjonalnie duży wpływ na monachijskie środowisko artystyczne przed pierwszą wojną światową, pomimo że także odznaczał się umysłem czysto spekulatywnym i całkowitym brakiem naturalnych zdolności malarskich. Wystarczy oglądnąć wczesne obrazy Kandinsky'ego, które wchodzi w skład wielkiej wystawy pod tytułem „Kandinsky i jego środowisko”, urządzonej właśnie w londyńskiej Marlborough Gallery, w setną rocznicę jego urodzin<sup>79</sup>. Są to postimpresjonistyczne pejzaże i wnętrza z ludźmi z początku tego stulecia, ale nie można ich porównać już nie tylko z Cezanne'em, ale choćby tylko z wczesnymi obrazami Picassa, który w tym samym czasie malował swoje ekspresjonistyczne kompozycje figuralne o tajemniczym nastroju i potężnej formie.

Ale może ktoś powiedzieć, że prawdziwy Kandinsky rozpoczyna się od momentu, kiedy podjął misję odrodzenia — jak mówił — sztuki w latach dwudziestych jako profesor Bauhausu. Jakież są obrazy Kandinsky'ego z tego okresu? Są abstrakcyjne, ale nie wytrzymują żadnego porównania z Paulem Klee, który w tym samym czasie uczył w Bauhausie i z którym na pozór mają wiele wspólnego. W reprodukcji obrazy Kandinsky'ego wyglądają o wiele lepiej niż na wystawie przede wszystkim dlatego, że są cienkie, suche i blade w kolorze. Na pustym nijakim tle widzimy ostre w rysunku, raczej graficzne formy, jak gdyby szczątki jakiejś eksplozji w lunaparku, gdzie wszystko jest zrobione z patyków i tektury. Podczas gdy Paul Klee stwarza jakąś syntezę o głębokim nastroju i malarskiej treści, Kandinsky pozostaje analitykiem — komponuje mechanicznie formy, które w żaden sposób nie chcą stworzyć syntezy. Są to formy szpiczaste, ostre i banalne, takie jak koło wykreślone cyrklem, trójkąt lub strzała. Co gorsza, formy te wiecznie się powtarzają, nawet dublują na jednym obrazie. Przypominają się, chcąc nie chcąc, tak zwane futurystyczne wzory na ceratach stołowych z tego okresu, co nigdy nie przychodzi nam na myśl, kiedy oglądamy wrażliwe rysunki Paula Klea.

<sup>79</sup> Listopad–Grudzień 1966, Marlborough Fine Art, Londyn. „Kandinsky and his friends: centenary exhibition”; 22.11–31.12.1966, Robert Fraser Gallery, Londyn. „Claes Oldenburg”.

Ale historycznie rzecz biorąc, Kandinsky był pionierem sztuki abstrakcyjnej w ścisłym tego słowa znaczeniu, to znaczy, że jego formy nie nawiązują do niczego widzianego w życiu i nie zawierają żadnych aluzji do form obserwowanych w naturze. Z tego punktu widzenia Kandinsky jest ważnym malarzem. Na jego eksplozywną pseudokonstrukcję opierają się dziś liczni artyści młodej generacji, doprowadzając swe antymalarstwo do absurdu i odbierając sztuce wszelką magię głębszego przeżycia. Ale trzeba było czterdziestu lat, żeby Kandinsky stał się modny. Jest to przypuszczalnie miarą jego odwagi i intelektualnej samodzielności w zakresie tworzenia form, których nie było.

Całkowitym przeciwieństwem jest Claes Oldenburg, którego wystawa odbywa się właśnie w skrajnie awangardowej Robert Fraser Gallery. Oldenburg – młody plastyk amerykański – powtarza dosłownie formy, które widzimy dookoła. Nie jest to przenośnia – Oldenburg robi przedmioty, które już istnieją. Przypuszczalnie zaliczyć należy te rzeczy do rzeźby, ale jest to obłądna imitacja. Na wystawie stoi deska do prasowania z wylbrzymionym żelazkiem i przerzuconą w poprzek plastikową koszulą, elektryczny odkurzacz, zrobione z jakiejś masy plastikowej ciastka oraz kilkanaście białych, jednakowych popielniczek z niedopałkami papierosów pod szkłem. Wszystko to oczywiście wywodzi się z *objects trouvés* Marcela Duchampa sprzed kilkudziesięciu lat. Ale podczas gdy Duchamp gromadził te rzeczy trochę dla dowcipu, a głównie z przekory w walce z panującym wówczas akademizmem, Oldenburg nie ma z czym walczyć i imituje przedmioty z ponurą powagą pacjenta ze szpitala dla obłąkanych. Oczywiście ktoś musi finansować te imitacje i płacić za druk nieprawdopodobnie luksusowych katalogów we wszystkich językach. Jest to jakiś wielki biznes i tym tylko da się tę bzdurę wytłumaczyć. Oczywiście pomimo wszelkich gadań o „mystycznym znaczeniu przedmiotu” rzeczy te nie mają żadnego znaczenia, a akceptowane są dlatego tylko, że stanowią sensację. Sprawa polega na tym, że dawniej artysta musiał stopniowo zdobywać sobie uznanie, pomalą wyzwał się spod wpływu swojej szkoły czy narzuconego mu stylu. Krytyka artystyczna miała czas na ocenę wartości jego dzieła. Dziś nikt nie zdąży powiedzieć słowa, zanim dobrze przygotowana sensacja nie wybucha jak bomba atomowa. Prasa i telewizja momentalnie zanoszą do gabinetów dyrektorów galerii, ale i pod strzechy. Facet jest zrobiony – jego nazwisko i rodzaj jego triku stają się znane momentalnie i równocześnie na całym świecie. Nikt już tego nie robi. Sława się rozeszła. Teraz właściciele galerii prywatnych i muzea nie mogą sobie pozwolić na to, aby móc posiadać dzieła tak sławnego artysty, a krytyka artystyczna musi doganiać tą znaną już na całym świecie postać, jeżeli nie chce pozostać tyle. Krytycy zaczynają pisać peany, aby nie uznano ich za zacofanych i dlatego, żeby usprawiedliwić się przed swoim własnym sumieniem. Ten i ów drży przed historią, ale woli uchodzić za tego, który się pomylił, niż wypaść z obiegu i szukać innego zajęcia. Nikt nie ma odwagi powiedzieć, że to jest bzdura, bo to nie leży w jego interesie. Jest rzeczą ciekawą, że ten proces jest coraz bardziej błyskawiczny, coraz bardziej brutalny, coraz wyraźniej komercyjny – i mija coraz szybciej. Na arenę wstępują coraz to nowi gladiatorzy, którzy zabijają wszelką wrażliwość publiczności. Czy to, co produkują, jest dobre czy złe – nikt się dziś nie pyta. Czy w ogóle jest sztuką – stało się obojętne. Jest nowe – jest sensacją. Jakość została zastąpiona nowością. Żaden krytyk w Londynie nie zwalcza dziś tego stanu rzeczy, żaden nie powie, że to, co stało się już dzięki telewizji sławne, niekoniecznie musi być dobre – już często jest całkowicie obojętne albo wręcz złe z punktu widzenia estetycznego, jako sztuka.

Ale wróćmy do Oldenburga. Oprócz twardych i realnych kopii przedmiotów domowego użytku – kopii, które różnią się od oryginału tylko tym, że nie da się ich używać – Oldenburg ostatnio wymyślił nowy gag, który zapewnił mu jeszcze większą sławę. Otóż na wystawie są obiekty pod następującymi tytułami: *Miękka umywalnia*, *Miękki silnik z transmisją*, *Miękka muszla klozetowa*, *Miękkie kije do golfa*... Są to wiszące lub leżące na ziemi torby plastikowe, które Oldenburg zaprojektował i po uszyciu ich przez specjalistów oraz opatrzeniu w zamki błyskawiczne własnoręcznie je wypchał pakułami, ale nie na sztywno.

Salvador Dalí malował co prawda miękkie zegarki, ale ustawiał je w malarskim kontekście na swoich surrealistycznych obrazach i można to było powiesić na ścianie. Miękkie przedmioty Oldenburga są ogromne, nie wiadomo, co z nich zrobić, przeszkadzają w cyrkulacji i nie mają własnego kontekstu. Trzeba je gdzieś ustawić i oświetlić. Mają spełniać rolę samodzielnej rzeźby, a wyglądają i zachowują się jak zdechłe hipopotamy. Co gorsza, nie można ich wynieść z domu, bo by rozmokły na deszczu. Absolutny nonsens, ale niestety bez żadnej rekompensaty artystycznej. Nic z tego konsensu nie wynika i obiekt sam w sobie nie daje nam żadnego przeżycia czy choćby chwilowego zadowolenia. Miękki silnik wygląda jak gigantyczny brudny plecak skautowski, z którego wiszą jakieś sznurki i patyki, a miękki klozet to torby z białego plastiku, połączone metalową, świecącą rurą. Kształty toreb są zresztą ściśle realistyczne, włącznie z podnoszoną deską i klapą – tyle tylko, że miękkie, więc zwisają smętnie zgodnie z prawem grawitacji.

Oldenburg rozpoczął swoją karierę jako malarz i stąd niektóre jego efekty są osiągnięte kolorem, jak na przykład niebieska łąka na białej miękkiej umywalni, reprezentująca wodę. Ale to raczej jest wyjątkiem. Na ogół Oldenburg nie pozwala sobie na artystyczne symbole i przenośnie. Wszystko jest dokładnie wykonane w trzech wymiarach w fabryce podług jego rysunku. Osobiście widzę w tym nie tyle magię przedmiotu i powrót do prawdy (czy nawet wojeryzm – jak twierdzą niektórzy), ale po prostu nowy trick reklamowy.

Ale żeby zakończyć sprawę, oddajmy uczciwie głos samemu autorowi. Oto, co napisał Oldenburg: „Do moich przedmiotów nie należy stosować żadnych standardów i żadnych ocen. Chcę być jak natura – twórczy, ale bezmyślny i mechaniczny w działaniu”.

Nie pytajmy zatem, czy to jest sztuka. Po prostu wyjdźmy z wystawy i starajmy się zapomnieć.

Round the Galleries no. 115. Grudzień 1966

## DAVID BOMBERG – KAREL APPEL

Przy obecnym braku wszelkich kryteriów artystycznych, kiedy wszystko, co nowe, uważa się *eo ipso* za dobre, najbardziej rozreklamowane jest z reguły to, co błyskotliwe, głośne i aroganckie. Malarstwo o bardziej intymnym charakterze pozostaje często niezauważone po prostu dlatego, że wymaga większej uwagi i nie przekazuje widzowi swej zawartości w pięć do dziesięciu sekund. Jako zjawisko bardziej skomplikowane wymaga ono od obserwatora, aby się zatrzymał i na chwilę zamieszkał w tym specyficznym świecie, jaki to malarstwo stwarza. Ale to wymaga koncentracji, a kto może sobie dziś na takie rzeczy pozwolić w wulgarnym pośpiechu, jaki cechuje naszą cywilizację? Ten stan rzeczy oczywiście wystarczająco wyjaśnia fakt, że większość dzisiejszych obrazów ma tendencję do szybkostrawnej dekoratywności.

Mówię te na ogół znane rzeczy, aby podkreślić, na jakim tle odbywa się w londyńskiej Tate Gallery wielka retrospektywna wystawa Davida Bomberga. Kiedy oślepieni tym, co dzieje się w kameralnych galeriach, zdołamy wreszcie nastawić nasz zepsuty wzrok na skromne fale jego wizji, odkryjemy prawdziwego malarza. „Najlepszego angielskiego malarza tego stulecia” – jak napisał znany londyński krytyk artystyczny Sylvester<sup>80</sup>.

David Bomberg, syn żydowskiego rzemieślnika, który przed wielu laty wyemigrował z Polski i osiedlił się w Anglii, urodził się w Birmingham w roku 1890, a zmarł w Londynie w roku 1957. Prowadził ciężkie życie malarza, który właściwie był ignorowany poza krótkim okresem w młodości. W każdym razie Bomberg został w pełni uznany dopiero po śmierci. Jedynie jako profesor traktowany był za życia poważnie i *de facto* wywierał bardzo duży wpływ na swoich uczniów, których dotąd poznaje się wśród artystów średniej generacji po ich tak zwanym uczciwym malarstwie.

Wychowany na Cézannie Bomberg we wczesnym okresie swej twórczości przyjął dyscyplinę kubistyczną i w insularnej, prowincjonalnej podówczas Anglii komponował obrazy zastanawiająco europejskie i dojrzałe. Później powrócił do natury i malował przeważnie pejzaże, w których wyrażał cały swój ukryty dotychczas romantyzm. Każde uderzenia pędzla w tych obrazach, które mamy okazję oglądać w Tate Gallery, mówi o jego zachwycie w obliczu wielkości i piękna gór, morza i nieba. Ale jego malarstwo nie jest retoryczne. Bomberg tłumaczył swój zachwyt nad naturą na język czysto malarski i umiał wyrazić na małej przestrzeni płótna całą niezmierność widzianego świata. Był to rodzaj metamorfozy natury, który dzisiaj jest niezmiernie rzadki. Bomberg nigdy nie próbował imitować tego, co widział. Był on natchnionym interpretatorem fizycznych zjawisk i wizjonerem o chłodnej głowie.

Technicznie rzecz biorąc, obrazy Bomberga przypominają często wczesnego Matisse'a z okresu bezpośrednio poprzedzającego fowizm, a jeszcze bardziej może Soutina, z którym niewątpliwie Bomberg ma wiele cech wspólnych.

<sup>80</sup> 2.03–9.04.1967, Tate Gallery, Londyn. „David Bomberg, 1890–1957: paintings and drawings”. Wystawa pokazywana była później w innych miastach: Hull, Manchester, Bristol, Nottingham; 4–28.04.1967, Redfern Gallery, Londyn. „Karel Appel: paintings: gouaches”.



Pomijając jego krótki okres kubistyczny, Bomberg — podobnie jak Soutine — nigdy nie namalował jednego obrazu, który by był przykładem takiej czy innej z góry powziętej koncepcji. Wszystkie są malowane spontanicznie. I w każdym jego obrazie widać instynktowne i totalne zaangażowanie się w to, co w danej chwili przeżywał w obliczu malowanego obiektu.

Istnieje także inne podobieństwo pomiędzy Bombergiem a Soutinem. Jeden i drugi był namiętnie zakochany w farbie — w tym gęstym, lepkim i ciężkim materiale, który daje nie tylko kolor, ale i fakturę. Bomberg często przemaalowywał swoje obrazy szybkimi, szerokimi pociągnięciami pędzla, i chociaż jego prace nigdy nie wyglądają na „przemęczone”, to jednak kolejne pokłady farby kładzonej jeden na drugi dają jego obrazom specyficzną gęstość i solidność w przeciwieństwie do płynności i wibracji kolorowych form, które tymi pociągnięciami budował. Ta dialektyka farby i formy prowadzi w dojrzałych pracach Bomberga do bardzo malarskiej syntezy.

W obecnym okresie całkowitego zamieszania w sztuce być może jedynym kryterium, jakie nam pozostało, aby ocenić wartość dzieła sztuki, jest kryterium uczciwości artysty i wewnętrznej powagi, z jaką do nas przemawia. Innymi słowy, musimy sądzić twórczość po uczciwości twórcy wobec samego siebie i wobec swojej pracy. A to oczywiście nie jest kryterium estetycznym, tylko etycznym. Oceniane za pomocą takiego kamienia probierczego dzieło Bomberga ma moim zdaniem trwałą wartość w historii sztuki.

To samo można powiedzieć o obrazach Karela Appela wystawionych obecnie w Redfern Gallery. Appel jest bardzo zdolnym, może trochę zbyt zdolnym malarzem. Słynny jest jako ten *action painter*, który maluje oburącz dwoma ogromnymi pędzlami równocześnie. O tym Holendrze pracującym stale w Paryżu był niedawno film, na którym można go było oglądać podczas akcji, kiedy jak bizon atakował dziewicze płótna, smarując z furją na prawo i lewo, jak gdyby w przystępnie szafu. Ale wbrew przebrzmiałej już dziś teorii Jacksona Pollocka malarstwo jest jednak nie tylko sprawą twórczego instynktu, ale również i kontrolującego intelektu. Karel Appel nie jest szympansem ani pięcioletnim dzieckiem, któremu po raz pierwszy dano kredki do ręki. Jest dorosłym facetem i doświadczonym malarzem. A to z punktu widzenia akcjonizmu ma swoje złe strony. Coś z intelektu zawsze przedostanie się na płótno w postaci takiej czy innej decyzji formalnej czy kolorystycznej, nawet jeśli się maluje dwiema rękami równocześnie. A to, co przedostaje się na płótno z intelektu, Appela jest dość banalne. Nie pomoże szalony rozmach i furia techniczna. Kleksy i gigantyczne machnięcia pędzla nie mogą zamaskować wewnętrznej pustki, jaka często wieje z obrazów tego malarza. Jeżeli ktoś, tak jak Appel, oddaje się całkowicie w ręce intuicji i tą drogą wyzwala z siebie energię twórczą, to oczywiście czasem trafi, a czasem chybi. Otóż jest dużo chybionych obrazów na tej wystawie Appela i nie ma na to rady. Ale od czasu do czasu — przyznać trzeba — Appel trafia do celu i powstają rzeczy o dziwnej wewnętrznej sprężystości i sile. Appel stosuje przeważnie czyste kolory, które krzyczą na siebie nawzajem w sposób agresywny przy akompaniamencie białych i czarnych linii zakrętasów i zygzaków. Jest to jego osobisty charakter pisma, którym posługuje się bez zmian od lat kilkunastu, kiedy to otrzymał nagrodę UNESCO na weneckim Biennale. Te agresywnie kolorowe plamy i linie określają u Appela formy w sposób luźny i szkicowy, jak gdyby w szalonym pospiechu. Istotne, pośpiech i jakaś piekielna niecierpliwość cechują wszystkie obrazy Appela. Jego postacie pseudoludzkie, głowy i pejzaże przypominają rysunki dzieci i tych osób, które zasmarowują przed wyborami plakaty rywalizujących partii politycznych. Spontaniczność jest zasadniczą cechą tego, co robi Karel Appel.

Ta spontaniczność i zamiłowanie do samej farby jest czymś, co nie pozwala Appela odrzucić, czymś, co sprawia, że jego obrazy są jednak malarstwem.

Można się zżymać, że Appel najoczywiściej nie wie, zaczynając obraz, co ma malować i smaruje, aż coś z tego nie wyjdzie – ale przecież taka jest metoda *action painting*, trzeba tylko podziwiać jego zaufanie do siebie, że to, co „wyjdzie” z chaosu, będzie w ogóle obrazem. Appel – moim zdaniem – musi albo pogłębić swoją wizję człowieka, albo zupełnie odejść od natury w kierunku czystej abstrakcji. Jego połowiczne stanowisko pomimo fantastycznej energii, która cechuje jego malarstwo, jest trudne do utrzymania.

Round the Galleries no. 119. Kwiecień 1967

## HENRY MOORE

Jak zawsze w lecie wszystkie galerie londyńskie urządzają teraz mieszane wystawy. Zwykle dają one nawet dobry przegląd tego, co się dziś dzieje w plastyce, ale naprawdę trudno je omawiać, bo składają się z setek obrazów dobrych, obojętnych i całkiem złych o najróżniejszych sprzecznych tendencjach charakteryzujących okres ustawicznych zmian, w których żyjemy.

W Malborough Gallery jest nowa wystawa największego rzeźbiarza angielskiego naszych czasów. Mam na myśli Henry'ego Moore'a<sup>81</sup>.

Rzeźba angielska, która wykazywała tak kolosalną ekspansję w latach pięćdziesiątych, powróciła stopniowo do normalnych niejako wymiarów. Na placu pozostał tylko jeden rzeźbiarz o niewątpliwej wartości – właśnie Henry Moore. Jego niedawni współzawodnicy, tacy jak Lynn Chadwick, Kenneth Armitage czy Reg Butler, których rzeźby znane są na kontynencie z różnych biennale, nie zdążyli usadowić się na stałe na Olimpie, zanim nastąpiła zmiana mody i młodzi rzeźbiarze, zamiast rzeźbić, zaczęli robić plastikowe obiekty o minimalistycznych założeniach.

Henry Moore jest nie tylko wielkim rzeźbiarzem, ale także typowym długodystansowcem. Nigdy nie spoczął na laurach i pracuje dziś nadal z młodzieńczą intensywnością. Od kilku lat spędza część roku w Carrarze i w wieku, kiedy większość ludzi pragnie już odpoczynku, zabrał się do rzeźbienia w marmurze. Owocem pierwszych trzech lat spędzonych pod włoskim niebem są wystawione obecnie w Londynie białe i różowe marmury, które wykazują pewne cechy odmienne od jego wcześniejszych brązów. Jakież są te zmiany?

Henry Moore zaczął rzeźbić w latach dwudziestych, kiedy Brâncuși był już sławny ze swych klasycznych abstrakcji, a Picasso wykorzystał już potężny ekspresjonizm rzeźby murzyńskiej. Wpływ tych dwóch tak odmiennych twórców formował artystyczną świadomość Moore'a. Początkowo kuł w kamieniu, ale potem przez wiele lat zajmował się modelowaniem w glinie albo gipsie i wszystkie jego najsławniejsze leżące postacie są brązowymi odlewami. Teraz po latach znowu powrócił do kamienia.

Zasadnicza różnica, jaka zachodzi pomiędzy kuciem a modelowaniem, polega oczywiście na tym, że modelując, pracujemy od środka na zewnątrz, dodając ciągle materiał, podczas gdy kując, mamy do czynienia z procesem odwrotnym, to jest wydobywamy niejako formę z bloku przez ujmowanie materiału. Odbija się to zwykle na charakterze dzieła. Rzeźba w kamieniu jest zasadniczo bardziej uproszczona i monumentalniejsza. Kamień nie znosi zbyt cienkich czy niepołączonych z główną masą, odstających kształtów, bo łamie się w robocie, podczas gdy w modelu z gliny przeznaczonym do metalowego odlewu można robić, co się chce. Oczywiście w XVII i XVIII stuleciu celowo zadawano kłam materiałowi. Bernini w słynnym marmurowym popiersiu księcia Modeny z przedziwną zręcznością i cierpliwością wykłuł w marmurze całą lawinę loków i koronek. Ale było coś, co można by dziś nazywać lekceważeniem materiału.

<sup>81</sup> Lipiec-Sierpień 1967, Marlborough Fine Art, Londyn. „Henry Moore: carvings 1923-1966”.

Tymczasem zasadniczą tezą Moore'a jest szacunek dla materiału. Dlatego jego marmury są różne od jego brązów – są gładkie, są prostsze w formie. Ale podobieństwa są ważniejsze niż różnice. Jedne i drugie rzeźby cechuje ogromna powaga. Nie ma w nich śladu dowcipu czy przypadkowości. Są brzemienne, żeby się tak wyrazić, są naturalne tak jak głazy wyszlifowane przez wodę i wiatr, jak kości wielbłądów pobielale na słońcu, jak kłody drzewa wyrzucone na brzeg przez morze. Są równocześnie organiczne. Wydają się stworzone przez samą przyrodę. I na tym polega ich wielka powaga.

Niemniej brązy Moore'a są bardziej ekspresjonistyczne, a jego nowe marmury bardziej klasyczne. Większość z nich to wykończone i wygładzone do ostatnich granic formy abstrakcyjne, których genezę odszukać jednak można w obserwacji natury. Wskazują na to nawet niektóre tytuły, które zwykle w znacznej mierze dekonspirują klimat intelektualny autora. Jest więc na wystawie biała wielocentryczna forma o wielkim wewnętrznym napięciu nazwana *Łuczniakiem*, wykwinna jak kość udowa, wsparta na trzech punktach forma nosząca tytuł *Leżącej postaci* czy wreszcie absolutnie klasyczny, jak rysunek Ingres'a, wyniosły walec o ludzkich zarysach, pod tytułem *Tors*.

We wszystkich tych rzeźbach rzeczą najbardziej uderzającą jest niezwykle trafne połączenie miękkich okągłości z ostrymi kantami. Ludzie robią rzeźby kanciaste albo rzeźby okągłe i tak jak po charakterze pisma można po nich poznać upodobania i limitację artysty. U Moore'a okągłości prowadzą do ostrego jak nóż styku płaszczyzny, a ostre kanty rozplywają się w jakże sugestywne i zmysłowe wypukłości.

Czyżby oznaczało to, że Henry Moore jest pełniejszym człowiekiem. Żaden autentyczny artysta nie zdoła na dłuższą metę uniknąć w swojej sztuce autobiograficznych rewelacji. Co reweluje rzeźba Moore'a? Ujawnia wewnętrzną harmonię i niepokojącą zmysłowość. Prostotę ducha i ogromne zrozumienie komplikacji przestrzennej struktury masy. Klasyczną jasność intelektualną i tajemniczy instynkt twórczy wywodzący się z otchłannych czeluści ludzkiej podświadomości. Pogodzenie się z naturą i walką ze śmiercią...

Może na tych właśnie sprzecznościach polega siła Henry'ego Moore'a jako rzeźbiarza. Bo sztuka rodzi się z wiecznego konfliktu. Henry Moore jest nie tylko artystą, jest on typowym przedstawicielem gatunku, którego przeznaczeniem jest walka.

Kiedy się porówna rzeźby Moore'a z patologicznie storturowaną jednostronną albo sztucznie uproszczoną produkcją młodego pokolenia angielskich rzeźbiarzy, niepodobna nie widzieć różnicy. Henry Moore jest jak opoka – można na nim polegać. Czy jego rzeźby są bardziej ekspresjonistyczne jak jego brązy, czy bardziej klasyczne jak jego marmury, czy są bardziej realistyczne, czy abstrakcyjne – są zawsze uczciwą próbą znalezienia organicznej formy rzeźbiarskiej, która żyje swoim własnym życiem.

I dlatego niezależnie od zmieniającej się mody Henry Moore zajął trwałe miejsce w historii sztuki europejskiej jako jeden z najważniejszych wyrazieli sprzeczności naszej epoki.

Round the Galleries no. 2 (121). Sierpień 1967

## AMERICAN ART SCENE

Sytuacja sztuk plastycznych w Stanach Zjednoczonych nie jest w zasadzie odmienna od tej, jaka stopniowo wytwarza się w Anglii. Tu i tam niezliczone galerie prywatne i zbiory publiczne popierają w tej chwili kierunki najbardziej eksperymentalne. Tu i tam nie liczy się dzisiaj, czy coś jest dobre, czy złe, czy jest w ogóle dziełem sztuki, czy nie – a jedynie, czy jest nowym pomysłem. Pomysły często są absurdalne – im bardziej absurdalne tym lepiej, ponieważ bardziej rzucają się w oczy. Zblazowanie i znudzenie wszystkim, co już było, wyraża się w pogoni za coraz to nowymi trickami i gagami. Ale ponieważ intensywność artystów wyczerpuje się, widzimy coraz wyraźniejszą tendencję do minimalizmu i weryzmu. Kawalek rury wodociągowej postawiony na sztorc i pomalowany na zielono uchodzi za rzeźbę, a fotograficzny rysunek kielbasy na bułce albo płótno zamalowane gładko jednym kolorem – za obraz.

Jeśli idzie o sztukę angielską, to oprócz Henry'ego Moore'a w rzeźbie, Francisa Bacona w malarstwie, wszystko, co dzieje się dziś w Anglii, wypływa z pomysłów rodzących się w Nowym Jorku i San Francisco. Oba te ośrodki sztuki i handlu jej produktami – jeden na wschodnim, a drugi na zachodnim wybrzeżu tego olbrzymiego kraju – są dzisiaj zupełnie niezależne od tego, co dzieje się w Europie. Od czasów wojny Amerykanie stanęli pod względem artystycznym na własnych nogach, przestali naśladować Europejczyków, a przeciwnie – wywierają dziś przemożny wpływ na cały świat. Wpływ ten idzie po linii całkowitego zerwania z tradycją europejskiej sztuki, po linii coraz większej wulgaryzacji, tymczasowości i mechanizacji.

Ta tendencja ma swoje głębokie uzasadnienie w Ameryce, a żadnego w starej Europie. Kiedy wycyrklowanymi cudownie szosami Oregonu czy Kalifornii przejeżdża się przez miasta składające się wyłącznie z kilometrowej długości sklepów samoobsługowych, ogromnych tablic reklamowych i stacji benzynowych, widzi się, skąd się bierze najnowsze amerykańskie malarstwo. Błyszczące neonowe napisy, precyzyjne, a tymczasowe budowle pomalowane gładko na czyste kolory. Rurociągi, druty, kable, zbiorniki benzyny, znowu tablice z fotograficznymi plakatami nadludzkiej wielkości, a potem nic tylko ogromna przestrzeń. Domy mieszkalne ukryte są gdzie indziej wśród drzew i wąwozów. Do miasta jedzie się tylko po zakupy ogromnym błyszczącym samochodem o absurdalnych kształtach, pełnym przeróżnych absurdalnych przyrządów.

Typ życia wytworzony w Stanach Zjednoczonych jest charakterystyczny dla wielkich przestrzeni, ekspansywnej gospodarki i masowej produkcji taśmowej. A sztuka jest nadbudową życia – jest jego wyrazem i interpretacją. W przeludnionej maleńkiej Europie o tradycjach rzemieślniczych i zdobniczych sztuka wyglądała dotąd zupełnie inaczej. Dziś zaczynamy naśladować wzory amerykańskie w produkcji przemysłowej, dystrybucji towarów i w sztuce. Ale musimy sobie koniecznie uświadomić, że jest to naśladownictwo. Nasze europejskie tradycje wywodzą się z innych źródeł. Ich korzenie sięgają starożytności i obcych Ameryce antycznych mi-

tów. Dlatego sztuka amerykańska oglądana w Europie wygląda fałszywie, natomiast w Stanach Zjednoczonych uderza swą autentycznością. Jest nawet jakaś specyficzna fascynacja w jej wulgarności, tak jak w każdej najbardziej nawet brutalnej prawdzie o człowieku.

Tego rodzaju refleksje towarzyszyły mi podczas wędrowki po nowojorskich galeriach i po galeriach tak zwanego West Coast, czyli zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych.

Amerykańskie malarstwo, które widzimy w tych galeriach, odznacza się taką różnorodnością, że trudno jest je sklasyfikować. Powodem tej różnorodności jest — jak mi się zdaje — antyideologiczny punkt widzenia artystów, odrzucenie przez nich wszelkich, dosłownie wszelkich konwencji oraz wola znalezienia za każdym razem jakiegoś nowego alfabetu do wyrażania przeżyć plastycznych.

Ale współczesną sztukę amerykańską kształtują z grubsza dwa stanowiska. Jedno romantyczne i całkowicie personalne, które stworzyło *action painting*, to jest abstrakcyjny ekspresjonizm lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a drugie stanowiące reakcję przeciwko temu ekspresjonizmowi w postaci abstrakcji bardziej klasycznej o charakterze bezosobowym i beznamiętnym. Jest jeszcze i trzecie stanowisko — całkowicie antymalarskie i jarmarczne — które znowu wprowadziło do amerykańskiego malarstwa postać ludzką i przedmiot rozpoznawalny dla każdego. Kierunek ten nazywa się pop art i czerpie swe natchnienie z plakatu użytkowego, fotografii prasowej, reklamy, lunaparku, pornograficznych filmów, komputerów i innych wytworów komercyjnej miejskiej cywilizacji, która nas otacza. Pewnym odgałęzieniem wreszcie tego ostatniego kierunku jest najnowszy rodzaj sztuki uprawiany dotąd tylko w San Francisco, który nazywa się funk art. Co znaczy *funk*? Właściwie strach w znaczeniu „mieć pietra” albo „wykręćcie się”. Jest to słowo gwarowe stosowane dawniej tylko do improwizacji jazzowych o bardzo dysonansowym charakterze. Zwolennicy tego kierunku robią bezsensowne przestrzenne konstrukcje z kolorowego plastiku, sztucznej gąbki i znalezionych przedmiotów. Są to rzeczy obrzydliwe anty-estetyczne, przypominające ortopedyczne przyrządy, pasy przeciwko rupturze i sztuczne szczęki. Być może jest to nowa romantyczna reakcja przeciwko płaskim precyzyjnym abstrakcyjnym planszom kolorowym, które pomimo wszystko mają jakieś cechy dekoracyjne.

Chodząc po galeriach, widzi się wyraźnie, że niedawni bohaterzy *action painting*, którego twórcą był Jackson Pollock, a więc tacy ekspresjoniści, jak: Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston, Tomlin, Motherwell i Hans Hofmann przestali interesować awangardową publiczność. W komercyjnych galeriach amerykańskich widzimy dziś raczej obrazy ich młodszych kolegów, takich jak: Held, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, który po prostu pokrywa płótno kolorowymi paskami jednakowej szerokości, i Gene Davis. Koncentrują się oni na emocjonalnych wibracjach, jakie wytwarza czysty kolor o nieokreślonych kształtach. Dlatego odrzucili oni wszystko, co osłabia działanie koloru, a zatem światłocień, walor i fakturę. Wywodzą się oni z mistycznych ogromnych plam kolorowych Marka Rothki, Stilla i Newmana, ale odrzucają ich mistycyzm, który stanowił jeden z łączników pomiędzy nimi a przedstawicielami abstrakcyjnego ekspresjonizmu z ich kulturą podświadomego odruchu.

Ci młodszy malarze odrzucili także oczywiście polewanie płótna różnokolorowymi płynnymi farbami, co robił Pollock. Pokrewny im jest raczej Adolph Gottlieb, który widocznie maluje ten sam obraz polegający na tym, że na górze jest kolorowe koło, a na dole zygzak eksplozji, chociaż jego obrazy są bardziej symboliczne, oraz

Josef Albers, który uporczywie maluje wpisane w siebie pola kwadratowe różnych kolorów, chociaż ten ostatni jest już protagonistą abstrakcji chłodnej, beznamiętnej i twardej w zarysach zwanej dlatego *hard-edge-painting*. W niektórych galeriach spotkać jeszcze można wielkie, cienko malowane obrazy Sama Francisa, który pokrywa całe płótno świetlistymi rozwianymi plamami koloru, wyglądającymi jak drobne chmurki na pogodnym niebie.

Ale nagle parę lat temu na arenie pokazało się dwóch malarzy o niewątpliwym talencie i przewrotnej inteligencji – Robert Rauschenberg i Larry Rivers, którzy połączyli abstrakcyjny ekspresjonizm z tematyką miejską, brutalną i codzienną. Rauschenberg, który zresztą jest znakomitym scenografem, buduje obrazy z wycinków gazet, plakatów, różnych śmieci, butelek i odpadków, stwarzając spektakle miejskiego chaosu z niemałą ironią i dowcipem. Robi to także Rivers, stosując ponadto liternictwo, fotografię, etykiety handlowe oraz realistyczne akty i portrety. Portrety Alexa Katza zaliczającego się także do tej grupy nawiązują do szyldów sklepowych i barowych, których wulgarność i bezosobowość Katz wykorzystuje do wyszukiwanych efektów antyartystycznych.

Mówiliśmy dotychczas o amerykańskich ekspresjonistach różnego autoramentu, ale jak powiedziałem przedtem, wszystkie te dramatyczne i intensywne postawy artystyczne odrzuca grupa młodych plastyków, która wywodzi się od purysty Ad Reinharda, apostoła depersonalizacji i głosiciela zasady, że dzieło, które reprezentuje coś poza sobą samym, jest godne potępienia z punktu widzenia moralnego, oraz od niezmiernie wpływowego malarza Jaspersa Johnsa, który wyłamał się z abstrakcyjnego ekspresjonizmu, kopiując wiernie i na płasko, choć jeszcze ekspresjonistyczną fakturą, takie przedmioty, jak: amerykańska flaga narodowa, cele strzelnicze i cyfry. Najbardziej wpływowymi spośród tych młodych plastyków, których często nazywa się *cool*, co znaczy „chłodny”, „opanowany”, są Frank Stella reprezentowany we wszystkich chyba komercyjnych galeriach i galeryjkach oraz równie w tej chwili popularny Larry Poons. Stella wymyślił sztukę konceptyjną i idąc za Reinhardtem, obalił wszelkie zasady abstrakcyjnego ekspresjonizmu, wprowadzając twarde geometryczne formy dwuwymiarowe. Abstrakcje Stelli są beznamiętnie monumentalne, a przez to klasyczne. Poons wpadł na inny wynalazek i maluje wyłącznie wielkie, płaskie jednokolorowe płótna pokryte małymi dyskami kontrastującego koloru, które skaczą w oczach, wywołując fizycznie bolesne złudzenia optyczne i tak zwane widmo kolorowe.

Innym wariantem „chłodnej sztuki” jest pop art, którego czołowymi i niesamowicie popularnymi dziś w galeriach amerykańskich przedstawicielami są Andy Warhol i Roy Lichtenstein. Obaj ci malarze po prostu kopią najgorsze przejawy grafiki użytkowej, reklamy prasowej, banalne kwiatowe wzory na kanapę, etykiety na konserwy i tak zwane „komiksy” z tą tylko różnicą, że są to zawsze rzeczy robione w innej skali i inną techniką. Obaj chętnie używają do tego celu szablonów i sztancy. W swoim weryzmie, czyli dosłowności, różnią się od Jaspersa Johnsa, Rauchenberga i Katza, z których niewątpliwie się wywodzą, od innych pop-malarzy, takich jak Rosenquist i D’Arcangelo, którzy w jakiś sposób jednak rearanżują elementy popularnej wizji, stosując kompozycję w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

Niektórzy krytycy traktują rzeczy Warhola i Lichtensteina jako postdadaistyczną gorzką satyrę na nowoczesną cywilizację, jako ironię, poza którą kryje się poczucie frustracji i rozpaczliwy charakterystyczny amerykańskich intelektualistów. Ja osobiście widzę w tym po prostu beznadziejną nudę. Kopiowanie przez Warhola etykietki na puszkę popularnej zupy Campbella (etykietki, która przecież jakiś skromny grafik

użytkowy musiał kiedyś zaprojektować) wydaje mi się równym błazeństwem jak kopiowanie przez Lichtensteina prasowych fotografii Marilyn Monroe razem z kropkami i kreskami należącymi do techniki reprodukcji za pomocą płyty siatkowej, a nie do malarstwa. Wszystko to są imitacje, a zatem interpretacja artystyczna jest tu minimalistyczna. Można się pocieszać, że te mody przemijają szybko, ale w jakiś sposób rozszerzają naszą wizję świata i granice rzeczywistości. Być może. Ale ja mam jak najgorsze przecucia.

W jednej z nowojorskich galerii jest w tej chwili wystawa Marty Minujin, argentyńskiej artystki najnowszego autoramentu. Głównym jej eksponatem jest budka telefoniczna z telefonem w środku, wyglądającym zresztą zupełnie normalnie. Ale to tylko pozory. Kiedy połączysz się z miastem i nie przestajesz mówić, zaczynają się dziać w budce dziwne rzeczy. Wydarzenia te zależą od tonu i siły twego głosu i stwarzają – jak zapewnia nas katalog – znakomitą okazję do zdania sobie sprawy ze stosunku człowieka do bezosobowego technologicznego świata, który nas otacza. Przeźroczyste ściany budki telefonicznej zaczynają mienić się wszystkimi kolorami tęczy, mówiącego spowija mgła. Światła w środku zapalają się i gasną, czujesz perfumowany powiew wiatru, a na podłodze pod twymi stopami ukazuje się twój własny portret telewizyjny, który można utrwalić i zakupić w postaci kolorowego obrazu.

Przyznam się, że bałem się wejść do tej czarodziejskiej budki, choć inni byli zachwyceni. Ale dlaczego w galerii sztuki, a nie w lunaparku?!

Może każda epoka ma taką sztukę, na jaką zasługuje?

Dzisiejsza sztuka amerykańska jest czymś zupełnie nowym w naszej kulturze, czymś, czego nie tylko trudno jeszcze w pełni ocenić, ale czego konsekwencji na dalszą metę niepodobna przewidzieć. Może jest to po prostu koniec sztuki takiej, jak ją dotychczas rozumiano, a może wrota do nowego pojmowania rzeczywistości poprzez znalezienie nowego języka plastycznego?

Przypominają mi się słowa, które napisał kiedyś Eugène Ionesco... Oto one:

„Odnowienie własnego idiomu czy własnego języka prowadzi do odnowienia koncepcji, czyli wizji świata. Rewolucja polega na zmianie mentalności. Każda nowa forma artystycznego wyrazu wzbogaca nas przez zaspokojenie jakiejś potrzeby duchowej i rozszerza granice znanej nam rzeczywistości. Jest przygodą – jest rzuconiem się w Nieznane”.

Tyle Ionesco. Czy sztuka wytrzyma tę przygodę – nie jestem pewien, ale zatrzymać tego procesu chyba już nie podobna.

Round the Galleries no. 4 (new series). Październik 1967



PICASSO: SERIA VOLLARDA — SZTUKA MAGICZNA I ALAN DAVIE —  
— ELISABETH FRINK

To, że Picasso jest najbardziej obdarzony naturalnym talentem wśród malarzy naszego stulecia, nie ulega już dziś chyba dla nikogo wątpliwości. Są malarze i rzeźbiarze o wielkich zdolnościach i osiągnięciach, ale Picasso samą już skalą swoich możliwości, swą niesamowitą produktywnością oraz wirtuozerią ręki i oka przerasta wszystkich o głowę. Pamiętam kiedyś w Londynie wystawę rysunków Picassa, Henry'ego Moore'a i Kokoschki. Był to fatalny pomysł ze strony organizatorów, którzy przypuszczalnie mieli zamiar tym sposobem podnieść prestiż Moore'a i Kokoschki. Otóż rysunki Henry'ego Moore'a widziane osobno są bardzo dobre. To samo można powiedzieć o odmiennych, bardziej bezpośrednich, ale pełnych ekspresji rysunkach Kokoschki. Przy Picassie jednak obaj wyszli bardzo blado. Niebawymy élan i uroda rysunków Picassa stawiały Moore'a i Kokoschkę w zupełnie innej klasie. Rysunki Moore'a wyglądały na przepracowane i brudne, czuło się w nich sumienną pracę i gumę do wycierania. A rysunki Kokoschki wydawały się po prostu słabe i niecelne w porównaniu z niesłychaną trafnością rysunków Picassa.

W tej chwili w Redfern Gallery można oglądać znowu tę czarodziejską swadę. Wystawiono czarno-białe ryciny Picassa, należące do tak zwanego cyklu Vollarda. Jest ich ni mniej, ni więcej tylko sto i mają taką precyzję, jakiej najbliższy przykład można znaleźć tylko w najlepszych rysunkach Goi. Niektóre z nich robione są jedną, niezawodną, cienką i czystą linią, pociągniętą suchą igłą na metalowej płycie. Inne stanowią masę zagęszczonych kresek, które jednak stanowią integralną całość jako konary i gałęzie rososatego drzewa. Jeszcze inne, gęste i pełne tajemniczych cieni, są kombinacją suchej igły i mezzotinty.

Ciągle powtarzającym się tematem wielu rysunków jest Minotaur, fantastyczna postać pół człowieka, pół byka — symbol męskiej potęgi i erotyzmu. Postać ta przydaje nad orgią nagich ciał, pije z kielicha, ukazuje się w nagiej grozie albo miękko pochyla nad śpiącą dziewczyną. Czasem jest bardziej ludzka, czasem bardziej zwierzęca. Czasem zadaje cierpienie, czasem cierpi sama. Faktem jest, że nikt nigdy w jednej symbolicznej postaci nie zamknął tylu różnych treści — treści, z których każda jest rewelacją. Wydaje mi się, że jest to autoportret samego Picassa.

Innym autoportretem — żeby się tak wyrazić — jest uwieńczona laurem postać o jowiszowych kształtach, którą widzimy na rysunkach z serii *Atelier rzeźbiarza*, w towarzystwie pięknej modelki o podgardlu gołębicy. Banalne? Możliwe. Mogę tylko tyle powiedzieć, że jest to banalność greckich waz ozdobionych postaciami herosów. Doskonałość tych aktów Picassowskich, które widać jednocześnie z boku i z tyłu lub z przodu, jest równa greckiej. Są to — pomimo deformacji — rysunki zupełnie klasyczne.

Picasso nie ma żadnych zahamowań. Dlaczego nie miałby się posługiwać wzorami greckimi? Chodzi o to, że zawsze i natychmiast poznajemy w tym, co robi, jego rękę. Innymi słowy, Picasso bierze wszystko, czego potrzebuje ze świata, który go

otacza, a do świata tego należą również greckie wazy. Picasso wszakże transponuje grecką sztukę tak jak transponuje wszystko inne, czego się dotknie i w rezultacie nie tylko bierze, ale i daje z niezwykłą szczodrością i z absolutnym instynktem plastycznym. Picasso nie boi się ani eksperymentu, ani pastiszu. Jedno i drugie prowadzi u niego do tego samego celu. Powstaje coś, czego nam brakowało.

Znakomity angielski filozof, historyk sztuki z połowy tego stulecia, Collingwood twierdził, że artysta powinien być prorokiem, nie w sensie przepowiadania przyszłości, ale w sensie mówienia ludziom tajemnic ich własnych serc. Jego sprawą niejako jest mówić prawdę. Ale to, co artysta ma do powiedzenia, to nie są — jak chce indywidualistyczna teoria sztuki — jego własne sekrety. Jako rzecznik środowiska artysta wyjawia nam nasze własne sekrety. Powodem, właśnie dla którego ludzie potrzebują poetów, jest to, że żadne środowisko nie zna właściwie siebie samego i dlatego zwykle się oszukuje w sprawach, w których nieświadomość oznacza śmierć. Poeta nie proponuje nam żadnego lekarstwa. Lekarstwem jest sam poemat.

Te niezmiernie głębokie i przenikliwe słowa Collingwooda dałoby się zastosować *mutatis mutandis* do Picassa. On także jest poetą, który musi wyjawiać nam nasze własne sekrety. I dlatego sięga do mitów, które symbolizują nasz wspólny los, naszą *condition humaine*.

Dzieło Picassa, tego Jowisza i Minotaura w jednej osobie, daje się interpretować na różnych płaszczyznach jak każde prawdziwe dzieło sztuki. Ale niezależnie od interpretacji bezpośrednia formalna doskonałość i uroda tych rysunków jest nieporównana.

W Galerii Gimpel Fils jest teraz wystawa pod tytułem „Magia w sztuce”. W dwóch salach zgromadzono wiele prawdziwych skarbów rzeźby cykladycznej sprzed dwóch i pół tysiąca lat przed Chrystusem, figurek znalezionych na terenie Anatolii i zachodniej Azji, brązów sumeryjskich, greckich, rzymskich i bizantyjskich, terrakot prekolumbijskich z Peru, Panamy i Costa Rici, przykładów prymitywnej rzeźby murzyńskiej, oceanicznej i eskimoskiej. Są to wszystko rzeczy niezmiernie ciekawe i powinny znaleźć się w zbiorach muzealnych. Ale przy tym wszystkim wystawiono obrazy Alana Daviego<sup>82</sup>.

Była to bardzo ryzykowna próba zaszeregowania współczesnego malarza do kategorii twórców sztuki magicznej. Obrazy Alana Daviego są wprawdzie pełne symbolicznych znaków, ale ich symbolika nie wpływa, jak mi się zdaje, z głębokich pokładów zbiorowej podświadomości jak u prymitywnych ludów, ale z obserwacji miejskiego śmietnika. Jego płasko traktowane, stłoczone ze sobą kolorowe formy połączone wstęgami i liniami esów floresów są zapewne malowane z pasją, ale zbytnio się powtarzają i w rezultacie ograniczają się do trójkątów, owali, kleksów i krzyży, wśród których zwykle odczytać można jakieś oko, nos czy inne intymniejsze organy ciała ludzkiego pomieszane z kołami pojazdów albo kurkami wodociągów. Jest w tych obrazach jakiś *horror vacui*, jakaś niespokojna zawila dekoracyjność, ale w porównaniu na przykład ze zdobniczym umiarem murzyńskiej maski obrzędowej jest to dekoracyjność wysoce wulgarna i co gorsza — pozbawiona elementu nieuniknionej konieczności. Przy tamtych rzeczach obrazy Alana Daviego wyglądają jak fragmenty barokowej dekoracji. Czuje się, że może być tak albo inaczej — czego Nidy nie odczuwamy w obliczu prawdziwej sztuki prymitywnej. Magia nie polega na tym, że malujemy krzyż czy oko w trójkącie, tylko na wierze w te symbole, wierze, której,

<sup>82</sup> 30.11.1967–20.01.1968, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Magic in art: paintings by Alan Davie; primitive sculpture”; Grudzień 1967, Waddington Gallery, Londyn. „Elisabeth Frink: exhibition of sculptures”.

przypuszczalnie, ten szkocki malarz nie posiada. Dlatego Alan Davie bardzo traci w zestawieniu z automatycznym prymitywem o magicznej genezie. To, co robi, jest nieco przypadkowe, a to, co robią artyści ludów prymitywnych, jest nieuniknione. Na tym polega cała różnica.

W Waddington Gallery jest teraz nowa wystawa rzeźby Elisabeth Frink, najbardziej moim zdaniem obdarzonej naturalnym talentem rzeźbiarki angielskiej średniego pokolenia, co jest dzisiaj wielką rzadkością. Na obecnej wystawie pokazuje szereg brązów o wielkim poczuciu masy i – pomimo małych rozmiarów – monumentalności. A więc przede wszystkim widzimy na wystawie szereg głów męskich – właściwie wersji tej samej głowy o ciężkiej szczęce i prostym nosie. Faktura ich jest pomyślana tak, aby powiększać plastyczność bryły: na wypukłościach jest wygładzona, a we wklęsłościach poszarpana. Jest to zapewne od dawna stosowana metoda, którą Despiau doprowadził do doskonałości. Ale nie jest to żaden zarzut. Jeżeli metoda jest dobra, to należy ją stosować. Nie jestem zwolennikiem antysztuki. Elisabeth Frink ma poczucie formy i osiąga ekspresję środkami prostymi, które są zawsze najtrudniejsze, bo wymagają od artysty dojrzałości. Jej głowy męskie i jej zwierzęta, które widzimy na wystawie, mają siłę i wagę. Są uproszczone w sposób, który podkreśla ich cechy charakterystyczne, a nie sprowadza wszystkiego do wspólnego mianownika. Jej „dzik” na przykład jest fenomenalny w swojej charakteryzacji, w trójkątności ogromnego łba i wąsności zadu. Jest w nich dbałość o formę przy równoczesnym poszukiwaniu – środkami niezmiernie ekonomicznymi – prawdziwego oblicza natury.

Także jej rysunki i seria dziesięciu litografii ptaków i zwierząt odznaczają się wyjątkową trafnością.

Round the Galleries no. 6 (124). Grudzień 1967

ANTHONY CARO — GILLIAN AYRES — FRANK STELLE —  
— MICHAEL MOON — JAMES LOWE — MARTIN FROY

Nowocześni manipulatorzy rynku traktują sztukę jako przemysł, w który się inwestuje i który musi produkować coraz to nowe przedmioty nie tyle nawet, aby zaspokoić doraźne — w znacznej mierze wmówione ludziom potrzeby estetyczne — ale żeby zaspokoić swoje własne potrzeby ekonomiczne. Istnieje również zabójcza konkurencja wśród samych artystów, których jest za dużo i dlatego muszą walczyć o szybki rozgłos wszelkimi środkami. Najłatwiej jest być zauważonym, robiąc rzeczy najbardziej niedorzeczne. A zatem w pościgu za oryginalnością i nowością wielu je robi. Ale do tego potrzebna jest wielka odwaga i nie lada decyzja. Trzeba wyprzeć z dnia na dzień to, co się robiło dotychczas — trzeba zaryzykować całą swoją dotychczasową reputację — jeżeli się ją oczywiście miało.

Brytyjski rzeźbiarz Anthony Caro, którego wielka retrospektywna wystawa urządzona przez Arts Council odbywa się w Hayward Gallery, nie miał żadnej reputacji oprócz tego, że był technicznym pracownikiem Henry'ego Moore'a<sup>83</sup>. Ma on teraz czterdzieści cztery lata i niespełna dziesięć lat temu pod wpływem krótkiej podróży do Ameryki widocznie powziął pewne decyzje. Do roku 1959 — jak przekonujemy się na tej wystawie — jego rzeźby były bardzo ekspresjonistyczne. Rzeźbił w glinie silnie zdeformowane postacie ludzkie. Od wizyty w Stanach, gdzie bliżej zapoznał się z tamtejszymi tendencjami w sztuce, Caro odrzucił glinę i zaczął nitować ze sobą wielkie gotowe odcinki metalu — takie jak szyny budowlane, rury kanalizacyjne, pręty i siatki używane do zbrojenia betonu. Fakt, że są to wszystko standardowe materiały robione w fabryce przez kogo innego, odgrywa tu podrzędną rolę. Rewolucyjność rzeźb Caro polega na tym, że właściwie odrzucił wszystko, co dotąd nazywało się rzeźbą. Z tych gotowych elementów można by zrobić rzeźbę — tak jak Picasso zrobił głowę byka z kierownicy rowerowej. Ale Caro takich rzeczy nie robi.

Tak jak buddyjską sektę zen, o której łatwiej powiedzieć, czym nie jest, niż czym jest właściwie, rzeźbę Anthony'ego Caro da się określić lepiej w terminach negatywnych. Otóż przede wszystkim nie ma masy i nie jest monumentalna, nie jest także wstrząsająca, heroiczna, wspaniała, delikatna czy elegancka. Nie tworzy przestrzeni jednolitej bryły, którą by można gdzieś ustawić i oglądać ze wszystkich stron, bo widać ją na przestrzał. Nitowane ze sobą w różny sposób długie szyny i pręty ustawione są bez podstawy wprost na ziemi, ale nie mają żadnej wagi, bo są pomalowane gładko kolorowym lakierem i przez to nie wiadomo z czego są zrobione. Kolor odbiera im materialność i wszelką naturalną fakturę, neutralizując je. Może są z tektury, a może z żelaza. Nie stoją ani nie leżą, tylko czołgają się po podłodze jak połamane maszyny rolnicze, podnoszą i opadają, ignorując prawa grawitacji. Ignorują także dawną zasadę, że każda rzeźba czy konstrukcja przestrzenna powinna mieć jakiś

<sup>83</sup> 24.01-9.03.1969, South Bank Centre; Hayward Gallery, Londyn. „Anthony Caro”; 22.01-  
Luty 1969, Kasmin Ltd., Londyn. „Gillian Ayres: recent paintings”; 29.01-22.02.1969,  
Waddington Galleries, Londyn. „Michael Moon: paintings”;

ośrodek kompozycyjny. Jej elementy otwierają się albo rozchodzą na wszystkie strony. Nie mają naturalnych granic, nie zaczynają się i nie kończą. Niektóre są przykręcone do krawędzi stołu, z którego częściowo zwisają, aby podkreślić, że nie mają żadnego określonego położenia. Jest to bardzo przykre, zwłaszcza jeżeli się zawadzi biodrem o jakąś sterczącą rurkę. Odruchowo chciałoby się posunąć całą historię na środek stołu, żeby nie spadała.

Wdaje mi się, że Art's Council, czyli angielskie Ministerstwo Kultury, postanowiło wylansować Anthony'ego Caro jako następcę Henry'ego Moore'a na terenie międzynarodowym i obecna wystawa jest decydującym posunięciem w tym kierunku. Ale Henry Moore jest rzeźbiarzem z prawdziwego zdarzenia. Patrząc na antykonstrukcje jego następcy, chciałoby się zapytać: „Co się dzieje z rzeźbą angielską? I gdzie to wszystko prowadzi?”.

To samo dzieje się zresztą z malarstwem. W Kasmin Gallery skończyła się właśnie wystawa obrazów jednego z najgłośniejszych w tej chwili malarzy amerykańskich, Stelli. Frank Stella, który ma lat trzydzieści dwa, uważany jest za sztandarowego przedstawiciela minimalizmu w sztuce, kierunku, który zrodził się z klasycznej opozycji wobec romantyzmu, jakim był abstrakcyjny ekspresjonizm. Stella maluje od dłuższego czasu wyłącznie tylko regularne paski. Nie formy w paski, co może być uładnioną metodą, ale po prostu paski jako takie. Niestety paski te nie dają nawet ciekawych zestawień kolorystycznych. W Galerii wiszą cztery ogromne płótna, chłodne i obojętne, które nie wzruszają, nie pociągają oka, a nawet nie intrygują. Jest to ten rodzaj geometrycznej abstrakcji, którą mógłby z powodzeniem robić komputer. Te rzeczy są przede wszystkim rozpaczliwie nudne i nie wywołują jakiegokolwiek przeżycia. Przed paru laty Stella robił proste paski, takie jak chłopskie pasiaki. Ale chłopskie pasiaki są zwykle bez porównania bardziej interesujące w kolorze i oczywiście w fakturze, podczas gdy obrazy Stelli malowane cienką plastikową farbą na niezagruntowanym gładkim płótnie nie noszą na sobie żadnych śladów ludzkiej ręki. Po tym Stella malował w paski załamane w zygzaki. Teraz zastąpił je paskami półkolistymi i koncentrycznymi obręczami tych samych mdłych kolorów. Te półkoliste tęcze idą za kształtem półkolistych półcieni — żadnych przeciwieństw, żadnego konfliktu. Nuda.

Nie jest to oczywiście przypadkowe. Taka jest świadoma koncepcja minimalistyczna Stelli, naśladowana teraz przez malarzy na całym świecie. Ale nikt z jego naśladowców po obu stronach Atlantyku nie osiągnął takiego dna banału, uzyskując równocześnie tak wielki rozgłos jak Frank Stella. Pod tym względem jest bardzo oryginalny.

Co natomiast powiedzieć o młodej angielskiej malarce Gillian Ayres, która teraz wystawia w tej samej Galerii? W Ameryce jest taki malarz Larry Poons, który maluje wielkie jednobarwne płótna w jednakowe krążki. Niedawno miał wystawę w Londynie, o której mówiłem. Otóż Gillian Ayres usiłuje go naśladować w sposób zupełnie nieprzyzwoity. Trzeba przyznać, że zdecydowanie się na taką imitację wymaga nie lada odwagi. Gillian Ayres wystawia takie same ogromne płótna na całą ścianę, wyglądające na projekty tkanin z tym wszakże, że podczas gdy Poons osiągnął niesamowitą finezję w zestawieniu kolorów tych krążków, które lecą jak deszcze przez całe płótno z kolorem tła, angielska malarka jest pod tym względem prymitywem. Amerykanin czasem wywołuje takie efekty, że się kręci w głowie i nie wiadomo, czy krążki są namalowane na płótnie, czy też wirują w przestrzeni. Pamiętam obraz Poonsa, gdzie tło jest lila, a krążki srebrne. Obraz przyprawił mnie fizycznie o mdłości. Musiałem szybko odwrócić oczy, żeby odzyskać równowagę po

tej huśtawce kolorystycznej. Co by się nie powiedziało o tym obrazie, to trzeba przyznać, że zestawień tak dwa kolory, aby się w głowie kręciło, to nie byle jaka sztuka. I pod tym względem znowu amerykański malarz jest wynalazcą, a Gillian Ayres po prostu nieudolnie stara się zrobić to samo co on. Czasem używa groszków podwójnych i potrójnych – każda część w innym kolorze – w nadziei, że w oku obserwatora dokona się fuzja. Ale się nie dokonywuje. Konstelacje groszków na jednolitym płótnie pozostają na płaszczyźnie i nie wyrwywają się jak latające spodki w przestrzeń międzyplanetarną. Obrazy Gillian Ayres są po prostu w groszki i jako takie przypuszczalnie nadawałyby się znakomicie na wzory materiału na damskie suknie. Jako obrazy jednak nie są zadowalające. Dawniej Gillian Ayres, która zawsze trzymała się awangardy, malowała wielkie koncentryczne plamy przypominające najbardziej sadzone jajka, bo centrum było zawsze innego koloru. Były to w każdym razie formy organiczne i pociągały oczy różnorodnością swej skali i koloru. Dziś – jak wielu innych zdolnych malarzy – Gillian Ayres zmierza najwyraźniej do mechanicznego wzoru o niewiadomej przydatności. Ale wzory takie wymagałyby co najmniej precyzji, której angielska malarka nie posiada i dlatego jej ogromne płótna wyglądają trochę niechlujnie pod względem technicznym.

Rzemieśniczą precyzją za to odznaczają się eksponaty trzydziestoletniego angielskiego malarza nazwiskiem Michael Moon, którego pierwszą wystawę można oglądać w Galerii Waddingtona. Wynalazł on coś zupełnie nowego w zakresie minimalizmu – i pasków. Na ścianach wiszą numerowane wąskie deski o gładkiej świecącej powierzchni kolorowanej niezmiernie delikatnie w ten sposób, że jeden kolor niepostrzeżenie przechodzi w drugi, drugi w trzeci, trzeci w czwarty i tak dalej. Deski wycięte z bardzo grubej dykty są siedmiometrowej długości o szerokości piętnastu centymetrów. Wiszą horyzontalnie po sześć w rzędzie, wprost na ścianie w odległości trzech centymetrów od siebie. Ich lustrzana powierzchnia mieni się w oczach bardzo gustownie. Przypuszczam, że można by zastosować takie wykończenie do dekoracji w jakimś barze czy w hallu restauracji, ale co to ma wspólnego z malarstwem – nie wiem. Tymczasem Michael Moon jest profesorem malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych na Chelsea. Na obecnej jego wystawie podobieństwo wszystkich eksponatów jest tak wielkie, że nie sposób ich odróżnić. Trzeba sobie zadać wiele trudu, żeby na przykład znaleźć, który z nich jest reprodukowany w katalogu.

Jest to zresztą ogólna tendencja, aby prace jednego plastyka były jednakowe. Potrzebne jest to zapewne krytykom sztuki, aby ułatwić im zadanie rozpoznawania danego autora, który co roku ma obowiązek przedstawić całkowicie odmienną serię identycznych eksponatów.

Mówiąc dziś wyłącznie tylko o *hard edge painting*, czyli tak zwanym twardym malarstwie, nie mogę pominąć wystawy Jamesa Lowe w Redfern Gallery<sup>84</sup>. Lowe należy także do młodszej generacji, której przedstawiciele bardzo często nie robią żadnej różnicy pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Jego eksponaty wychodzą ze ściany swoją namacalną grubością cienko zakolorowanych trójkątów. Jest to jego pierwsza indywidualna wystawa. Robi on rodzaj ogromnych układanek na całą ścianę. Jest to jak gdyby zabawka dla dzieci olbrzyma. Układane wzory są zwykle ukośne i nie mają właściwie żadnej zamkniętej kompozycji – można by je ciągnąć w nieskończoność. Ze ścian galerii wychodzą na salę lapidarnie i banalne wzory z trójkątnych elementów pomalowanych w najróżniejsze czyste kolory. Jest rzeczą ciekawą, że te

---

<sup>84</sup> 14.01-17.02.1969, Redfern Gallery, Londyn. „James Lowe: paintings and drawings”; 14.01-14.02.1969, Hanover Gallery, Londyn. „Martin Froy: paintings”.

same wzory robione gwaszem na papierze jako projekty do właściwych dzieł wyglądają bez porównania lepiej i można w nich nawet zauważyć jakieś zestawienia kolorystyczne.

To samo odnosi się do prac angielskiego malarza średniej generacji Martina Froya, który wystawia właśnie w Hanover Gallery. Jego mniejsze płótna są o wiele lepsze od większych. Na wystawie widzimy trzy rodzaje obrazów: płaskie skomplikowane wzory o spiczastych formach i spokojnych kolorach — trochę jak zarośla drzewa i krzaki rysujące się w ogólnikowych sylwetach na niebie — rozległe płaskie plamy dwóch kolorów rozłożone na płaszczyźnie jak owoce na martwej naturze, a wreszcie ostatnie obrazy Froya — naturalnie w paski. Tyle tylko, że paski są u niego prawie tak piękne jak chłopskie chodniki, to znaczy są bogate w kolorze, krzywe, faliste i różnej szerokości. Co za ulga po oglądaniu pasiaków jego sławniejszych kolegów amerykańskich.

Nie wiem, może jeszcze kiedyś coś z tego wszystkiego wyniknie, kiedy obecne eksperymenty doprowadzą do przełamania naszych dotychczasowych przyzwyczajzeń estetycznych sięgających zarania ludzkiej cywilizacji, ale na razie są to tylko negatywne wysiłki, a gotowość, z jaką muzea tutejsze bez odczekania na próbę czasu zakupują te prace, dowodzi głębokiego kryzysu naszej kultury.

Round the Galleries no. 20. Luty 1969

## VICTOR PASMORE — ALEXANDER CALDER — JOHN HUTTON

Kiedy Mondrian namalował biały kwadrat na białym tle, zdawało się, że tak zwana „czysta abstrakcja” osiągnęła swoje apogeum i że nic więcej na tej drodze nie da się zrobić. Większość artystów straciła zainteresowanie i zaczęła poszukiwać innych efektów. Męczące późniejsze ćwiczenia, idące po tej samej linii, niewiele dodały nowego poza wyszukany kolorem, który jednak nie wzbogacił sprawy, a raczej przez swój estetyzm odebrał siłę Mondrianowskiej koncepcji. Potem widzieliśmy — i ciągle jeszcze widzimy — obrazy zamalowane od góry do dołu gładko jednym kolorem. Koniec, ślepa uliczka, dalej nie ma już sztuki nie tylko abstrakcyjnej, ale w ogóle żadnej. Trzeba wycofać się w stronę malarstwa przedstawiającego.

Właśnie w takim momencie — zaraz po wojnie — młody, ale zdolny i bardzo już rozpoznawalny malarz angielski Victor Pasmore wyruszył ku zdumieniu swoich kolegów w odwrotnym kierunku. Wyrzekł się całkowicie swego whistlerowsko-bonardowskiego malarstwa i swej dotychczasowej reputacji, szukając — jak wówczas w kółko powtarzał — *the first principle*, to jest podstawowej zasady w malarstwie. Niektórzy uważali, że Pasmore popełnił kardynalny błąd i postawił na złego konia, porzucając w dobie neoromantyzmu zapewnioną drogę do artystycznego sukcesu na rzecz eksperymentów klasycznych, które robili już przed nim inni, a które nas przestały w latach czterdziestych specjalnie interesować. Inni oceniali jego odwagę i uczciwość, ale nie spodziewali się zbyt wiele po jego nowym malarstwie abstrakcyjnym.

Mijały lata i Pasmore tkwił w swoim uporze. Aby oderwać się całkowicie od dotychczasowych metod malowania, Pasmore przeszedł początkowo na konstrukcje przestrzenne z deseczek, szkła czy perspektu. Były to rzeczy zwykle dość podłe i nieprecyzyjnie wykonane — tu i ówdzie widać było gwoździe albo klej; rzemieślnikiem dobrym nie był. Ale potem w tym całym uporze pomału wyłonił się znowu Pasmore — znowu oryginalny i rozpoznawalny — tylko już nie postimpresjonistyczny malarz, ale czołowy brytyjski abstrakcjonista. Z czasem ludzie zupełnie zapomnieli o jego świetlistych aktach, kwiatach i zamglonych pejzażach rzecznych — i zaczęli o nim myśleć wyłącznie jako o przedstawicielu czystej abstrakcji.

To, co robi dziś Pasmore, oglądać można na jego wystawie w Marlborough New London Gallery<sup>85</sup>. Formy Pasmore'a są całkowicie nieprzedstawiające, ale bynajmniej nie standardowe. Przeciwnie, element indywidualny jest w jego sztuce wyraźnie zauważalny. Nikt tak dzisiaj nie maluje. Nie ma na to gotowej recepty. Przede wszystkim to, co robi dziś Pasmore, nie ma nic wspólnego z abstrakcją amerykańską, której wpływ widać tak wyraźnie w tak zwanym „twardym malarstwie” młodych. Pasmore maluje jak gdyby organicznie rosnące plamy, jak gdyby rozwijające się motywy czy wariacje na ten sam temat albo nagle na temat zupełnie inny, ale nie mniej organiczny.

---

<sup>85</sup> Marzec — Kwiecień 1969, Marlborough Fine Art, Londyn. „Victor Pasmore: the space within: new paintings 1968-1969”; 18.02-15.03.1969, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Alexander Calder: standing mobiles 1968”; 6-30.03.1969, Commonwealth Institute, Londyn. „Exhibition of engraved glass, drawings & paintings”.



Są to formy, jakie widzimy w przekroju cebulki kwiatowej albo zwierzęcego mięśnia. Wydaje mi się, że właśnie ograniczoność form i kształtów robionych przez Pasmore'a jest cechą charakterystyczniejszą jego malarstwa. Nie mówię tu o jego coraz zresztą rzadszych konstruktywistycznych poleczkach z kolorowych deszczulek i szkła, bo to robią także inni, ale o jego dziwnych obrazach, gdzie techniczna, czysto rzemieślnicza niezdarkość — pamiętam, jak w latach wojennych Pasmore malował na płótnach nabitych pluskiewkami na ścianie, bo nie umiał ich naciągnąć na blejtram — otóż ta wrodzona niezdarkość została obrócona w jego obecnej sztuce w cnotę. Oczywiście każda jego dykta czy tektura pokryta czasem byle jak cienką farbą oprawiana jest teraz przez fachowców i nawet jego konstrukcje przestrzenne wykonuje przypuszczalnie stolarz podług rysunku Pasmore'a, bo wyglądają bardzo czysto. Ale jednak w malarstwie Pasmore'a pozostała całkowita swoboda — nie ma w nim śladu mechaniczności, która zamordowuje dziś tyle obrazów innych abstrakcjonistów.

To, co widziałem na ostatniej wystawie Pasmore'a, to wielka różnaitość form całkowicie nieprzedstawiających, ale i niegeometrycznych w swojej genealogii. Pasmore smaruje dziwnego kształtu plamę na niezagruntowanej dykcie. Potem dyktę tę umieszcza na pięknie wylakierowanej białej płycie, na którą włożą albo spływają miękko z dykty pewne elementy, to jest plamy albo kreski. W ten sposób obraz się rozszerza, rośnie i zatacza kręgi jak tafla jeziora poruszona zrzuconym kamieniem. Są to jego *developments*, czyli — jakbyśmy powiedzieli po polsku — „rozwinienia motywu”. I jakkolwiek te rozwinięcia wydają się logiczne, to jednak wywodzą się z automatycznych gestów, tak jak charakter pisma, który jest ściśle związany z naszą osobowością, typem mentalności, stanem nerwów itd.

Czasem deska, na której maluje Pasmore, jest wklęsła. Czasem rozwianym plamom towarzyszą czarne, ostre linie. Ale często jest odwrotnie: linia jest nieprecyzyjna i zestawiona z precyzyjną plamą koloru. Rysunek jest czasem twardy, czasem rozwiany. Technika na ogół mieszana. Na czystej, nieskazitelnie białej lakierowanej płycie nagle widzimy niezdarką, ale jakże żywą kreskę narysowaną fioletową kredką. Te wszystkie obce sobie — zdawałoby się — elementy, bo jeszcze zapomniałem powiedzieć, że niektóre obrazy mają części wyżłobione, otóż te wszystkie obce — zdawałoby się — sobie elementy łączą się u Pasmore'a w jakąś syntezę, z której powstaje iskra życia. Dlatego właśnie nazwałem malarstwo Pasmore'a abstrakcją ograniczoną. On sam mówi różne ciekawe rzeczy w artykule, jaki ukazał się niedawno w jednym z artystycznych czasopism angielskich. Artykuł nosi charakterystyczny tytuł: *Re-establishing the individual factor*, czyli „Powrót do czynnika indywidualnego”. Podkreślając ten czynnik, którego dzisiejsza proamerykańska awangarda całkowicie się wyrzeka, Pasmore pisze:

„Jeżeli weźmiemy arkusz papieru i zaczniemy po nim energicznie bazgrać, to włączamy się w proces powstawania czegoś konkretnego i widzialnego, czego przedtem nie było. Kształt i jakość tego, co robimy — pisze Pasmore — jest wynikiem sił zarówno obiektywnych, jak i subiektywnych, takich jak narzędzie, jakiego używamy, sposób, w jaki poruszamy ręką, oraz charakter impulsu, który każe nam dane ruchy wykonywać. Im bardziej koncentrujemy uwagę na tym, co robimy, tym więcej jesteśmy w to wciągani emocjonalnie i intelektualnie. Ale w miarę jak linia się rozwija organicznie, w miarę bazgrania, zaczynamy kierować jej drogą ku jakiemuś określönemu, a jednak jeszcze nieznanemu celowi. Aż wreszcie na arkuszu pojawia się jakaś forma, którą ze zdumieniem rozpoznajemy, jakby była nam znajoma — forma, która nas wzrusza, budząc jak gdyby zatarte z dawną wspomnienia. Bo oto doznała się nie tylko ewolucja, ale i metamorfoza. Nazywając wynik tego wydarzenia

dziełem sztuki, zapoczątkowujemy nowy proces twórczy, ponieważ — jeżeli zanalizujemy środki, dzięki którym nasz cel został osiągnięty — przekonamy się, że cel ten był sprawą zasadniczą. Od samego początku odgrywało rolę nie nasze bazgranie, ale to, do czego miało doprowadzić”.

Tyle Victor Pasmore.

Wydaje mi się, że jest w tym prawda bardzo głęboka, dająca się całkowicie zastosować do każdej dziedziny sztuki pojętej jako osobista rewelacja.

Pasmore skończył w tej chwili sześćdziesiąt lat. Nie widać w nim osłabienia energii twórczej ani ciekawości twórczego procesu, który w tak prosty sposób opisał w swoim artykule.

Jest jakieś podobieństwo pomiędzy formami Pasmore'a a niby-liśćmi na mobilach Caldera, którego wystawa właśnie się zakończyła w Galerii Gimpel Fills w Londynie. Aleksander Calder jest oczywiście znany na całym świecie i ma ustaloną opinię. Jego ostatnie mobile nie różnią się zasadniczo od tego, co robił dotychczas. Ale rzeczy z roku 1968 wyglądają mniej na drzewa, a bardziej, powiedziałbym, na jakieś wagi albo obłąkane przyrządy astronomiczne. Jest w nich większa odwaga i bezkompromisowość. Często zamiast dawnych dyskretnych „liści” mają ostro polakierowane, płaskie obręcze. Także tych rzeźb przestały być czysto funkcjonalne i wspinają się z podłogi jak jaszczury. Jedna wielka rzeźba wygląda jak błękitna foka trzymająca na czubku nosa wielką wagę zakończoną czterema potężnymi talerzami, z których jeden jest gwałtownie czerwony. Nowe mobile Caldera są tak jak zawsze jakieś wesołe i optymistyczne. Przypuszczalnie jest to cecha charakteru tego starego Amerykanina, który wybrał sobie Francję za swoją ojczyznę.

Na wystawie widzimy także dziesięć gwaszy Caldera z ostatnich paru lat. Są to rzeczy bardziej kaligraficzne od tego, co robi Pasmore. W gwaszach tych Calder jest jak gdyby pod wpływem murzyńskich masek pomalowanych w czarne i białe paski, ale podczas gdy efekt takich masek jest z reguły groźny, maski Caldera są raczej pogodne, a nawet mimo woli komiczne.

Na zakończenie parę słów o zbiorowej wystawie prac i kartonów bardzo specjalnego rodzaju, urządzonej w Commonwealth Institute. Są to prace Johna Huttona, malarza pochodzącego z Nowej Zelandii, który mieszka od wielu lat w Londynie. Hutton wyspecjalizował się w ryciu na szkle różnych kształtów i rozmiarów — od kryształowych naczyń, a skończywszy na ogromnych płytach, które zdobią wiele budynków publicznych w Anglii i Kanadzie. Na wystawie widzimy między innymi rysowane kredą na czarnym papierze kartony do słynnej wielkiej ściany szklanej nowej katedry w Coventry, wybudowanej kilka lat temu. Ściana ta jest całkowicie przezroczysta i składa się z całej masy rytowanych na szkle świętych i aniołów. Postacie Huttona unoszą się w powietrzu na tle ruin starej gotyckiej katedry. Hutton jest malarzem przedstawiającym, ale formy jego są wydłużone, jak u El Greca, i rysowane z ogromną powagą. Postacie ryte są na szkle różnymi elektrycznie poruszonymi narzędziami szlifierskimi, które Hutton sam sobie wymyślił. Efekt jest bardzo piękny i bogaty, kreska ogromnie urozmaicona. Niektóre partie są szlifowane na gładko i chwytają światło, inne chropowate, a zatem ciemne. Ale nawet to się zmienia w zależności od oświetlenia. Czasem formy wyglądają jak negatywy fotograficzne, czasem postacie aniołów rozświetlone są jak gdyby słońcem, a czasem gasną albo rysują się czarną sylwetą jak zwiastuny śmierci. Jest to sztuka pełna niespodzianek i ogromnych możliwości, które John Hutton wykorzystuje z wielką znajomością rzeczy.

JOHN PIPER — IVON HITCHENS — HAMILTON FRASER —  
— JIM DINE — ROBIN DENNY — WILLIAM PYE

Tradycja romantyczna w sztuce angielskiej jest ciągle żywa pomimo wszystkich tendencji idących w przeciwnym kierunku. Romantyzm narodził się w Anglii. Zarówno w literaturze, jak i w malarstwie był formą protestu przeciwko rewolucji przemysłowej, która niszczyła naturalną urodę kraju, i przeciwko filozofii racjonalistycznej, która prowadziła do brzydoty moralnej.

Tak się złożyło, że w Londynie mamy w tej chwili wystawy dwóch współczesnych spadkobierców tej tradycji — Pipera i Hitchensa.

John Piper, który ma dziś sześćdziesiąt parę lat, znany jest także ze swoich dekoracji teatralnych, witraży, malarstwa ściennego. Teraz wystawia w Malborough Gallery niewielkie gwasze, których tematem jest głównie architektura<sup>86</sup>. Zainteresowanie architekturą jako tematem malarskim datuje się u Pipera od czasów wojny, kiedy to jako oficjalny malarz malował na zamówienie ministerstwa obrony zburzone przez niemieckie bomby budynki. Wydaje się, że wtedy właśnie wyrobił sobie styl dramatyczny, którym dotąd się posługuje, nawet jeśli obiekty, które teraz maluje, nie są wcale ruinami. Za pomocą urozmaiconej faktury i licznych linearnych elementów Piper stwarza z każdej ściany rodzaj pełnego wyrazu oblicza. Nie są to obiektywne wizerunki, mimo że — jak twierdzi — stara się uchwycić nastrój architektury w określonym czasie i miejscu. Mech na murze starego zamku, wieżyczki kościoła wiejskiego czy elementy roślinne i topograficzne są w obrazach Pipera elementami romantycznej kompozycji. Tak jak Turner przed nim, Piper maluje dziś atmosferę własnego przeżycia na temat pejzażu. Czasem wbrew topograficznym tytułom gwasze Pipera wyglądają abstrakcyjnie, zwłaszcza jeśli ich tematem są pola uprawne i winnice. Ich kolor jest bardzo urozmaicony — od szarości do płomiennych czerwieni i żółci, na których rysują się czarne elementy graficzne, jak na akwarelach Dufy.

Drugi z angielskich romantyków, Ivon Hitchens, wystawia w Waddington Gallery. Po kilku nieudanych — moim zdaniem — próbach zmiany swej tematyki Hitchens powrócił do abstrakcyjnego pejzażu. Jak zawsze są to podłużne obrazy zbudowane z luźnych, zwykle niestykających się ze sobą plam kolorowych, o płynnych kształtach. Ale nie ma wątpliwości, że punktem wyjścia tych kompozycji jest obserwacja pejzażu. Niestety jego obrazy są zbyt zreżymowane. Malowane ogromnym pędzlem mają niewątpliwie świeżość, jaką daje szybkie wykonanie bez chwili wahania, ale nie czuje się w nich żadnego wysiłku i przez to są często blahe.

Podobne wady i zalety mają zupełnie odmienne pod względem technicznym pejzażowe kompozycje Hamiltona Frasera w galerii Gimpel Fils. Malarstwo Frasera jest niesłychanie kompetentne w kolorze. Maluje on szpachlą, kładąc kolor czysto i szeroko. Ale ta trafność i uroda słonecznych mórz i wybrzeży za bardzo nadaje się

<sup>86</sup> Maj-Czerwiec 1969, Marlborough Fine Art, Londyn. „John Piper: European topography”; 15.06–5.07.1969, Waddington Galleries, Londyn. „Ivon Hitchens: recent paintings”; 20.05–14.06.1969, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Hamilton Fraser: exhibition of paintings”.

na plakaty biura podróży. Fraser jest niewątpliwie pod wpływem ostatniego kresu malarstwa Nicholasa de Staëla, ale w obrazach de Staëla czuło się wysiłek odkrywczy, podczas gdy u Frasera wszystko wydaje się zbyt łatwe, piękne i efektowne, żeby nie powiedzieć efekciarskie.

Efekciarstwo zresztą może być także zupełnie innego gatunku. Młody, amerykański malarz Jim Dine stara się osiągnąć efekt za pomocą sztucznej niezdarności. W Robert Fraser Gallery Dine wystawia dwa ogromne płótna na całą ścianę. Jedno pokryte jest całe od góry do dołu częściowo zamazanymi czarnymi podpisami różnej wielkości, które naturalnie jak każde pismo tworzą pewien rytm, a drugie wygląda, jakby ktoś przed malowaniem próbował na nim różnych kolorów bez żadnego planu i sensu. Na dole, na samym brzegu płótna, potwornymi kulfonami widzimy wypisane zdanie *Painting pleasures*, to jest „przyjemności malowania”. Jeśli idzie o przyjemności patrzenia na ten obraz, to nie odczuwamy ich wcale. Oczywiście malarstwo nie jest po to, aby robić komukolwiek przyjemność, ale w tym wypadku przykrość, jaką to niechlujne płótno sprawia, nie jest opłacona żadnym innym przeżyciem.

W obrazach angielskiego malarza Robyna Denny, który wystawia w Kasmin Gallery, możemy przynajmniej podziwiać niewiarygodną precyzję wykonania<sup>87</sup>. Denny należy do średniej generacji i jego obrazy są klasycznym przykładem *hard edge painting*, twardego malarstwa o ściśle dekoracyjnym charakterze. Wszystkie zresztą są prawie identyczne: na jednolitym tle widzimy płaskie formy, które tworzą mniej więcej kwadrat umieszczony w środku płótna, ale nieco poniżej centrum. Fakt ten odbiera mu wszelką dynamiczność i żywo przypomina obrazy Albersa. Kolor obrazów Robyna Denny jest przy tym mdły i matowy. Faktury nie ma żadnej. Wszystko jest tak wykończone, że śladu ludzkiej ręki nie można zauważyć. Jest to intelektualne malarstwo, które żadnego wrażenia nie robi, bo nie powstało z żadnego emocjonalnego przeżycia, a jedynie z chłodnej kalkulacji opierającej się na założeniu repetycji tego samego elementu, a nie na przeciwstawieniach.

Na zakończenie parę słów o wystawie Williama Pye'a w Redfern Gallery. Pye, którego profil ukazał się w ostatnim numerze „Arts Review”, jest angielskim rzeźbiarzem, który pomimo bardzo młodego wieku jest już reprezentowany w nowojorskim muzeum nowoczesnej sztuki. Co robił przedtem ten młodociany geniusz – nie wiem, ale jego obecna wystawa składa się wyłącznie z giętych rur o przekroju około piętnastu centymetrów, to jest grubości dobrej rynny. Tyle że rury Williama Pye są z chromowanej stali. Błyszczą i odbijają się w lustrach, na których często są osadzone. Z półkola robi się w ten sposób idealne koło zawieszona w przestrzeni. Inne rury stoją pionowo lub rozdzielają się łukiem jak fontanny. Inne wreszcie pełzają po podłodze w konwulsyjnych skrętach. Mniejsze odcinki wyglądają jak krany na gorącą i zimną wodę albo kaloryfery. Nic na to nie mogę poradzić, ale oglądając tę wystawę, miałem stale na myśli wodociągi i kanalizację. Pomimo niespodziewanych skrętów żadna metamorfoza nie nastąpiła – rura pozostała rurą i czuje się jej fabryczne pochodzenie.

Ta tendencja do standardowego antyindywidualistycznego wyglądu, jaką często obserwujemy dziś zarówno w rzeźbie, jak i w malarstwie, jest wynikiem zasadniczej zmiany koncepcji polegającej na przrzuceniu akcentu zręcznego rzemiosła, jakim technicznie rzecz biorąc była zawsze sztuka plastyczna, na manipulację produktów prefabrykowanych. Plastik przestał być artystą, a stał się jedynie projektantem.

---

<sup>87</sup> 6.06–Lipiec 1969, Kasmin Ltd., Londyn. „Robyn Denny: paintings”; 20.05–13.06.1969, Redfern Gallery, Londyn. „William Pye: exhibition of sculpture”.

Jest to tendencja pokrewna do tego, co w muzyce nazywa się *music concrete*. Ale tak w muzyce, jak i w plastyce jest to ślepa uliczka. Ryk syreny fabrycznej czy rura stalowa są konkretnymi faktami, które wszakże nie mają wiele wspólnego ze sztuką tak, jak ją dotychczas przez wiele stuleci rozumiano.

Round the Galleries no. 26. Czerwiec 1969

## BONNARD – MAN RAY – BEN NICHOLSON – DADAIZM

Niezmierna uroda promieniuje nawet z najbliższych obrazów Bonnarda. Jest to uroda prawdziwego malarstwa, które dziś właściwie zanika. Obrazy Bonnarda znamionują koniec pewnego okresu – najwyższy wykwit kolorystycznej kultury o perwersyjnej prawie wykwiutności. Ostatnie wnioski wyciągnięte z impresjonizmu, ostatnie obrazy, jakie można było nie tylko podziwiać, ale kochać. Pamiętam, że jako student w Paryżu we wczesnych latach trzydziestych pożerałem oczyma każdy nowy obraz Bonnarda.

W Anglii, gdzie kultura kolorystyczna w przeciwieństwie do literackiej i muzycznej stoi nisko, Bonnard nigdy nie był rozumiany. Brak wszelkiego ideologicznego zaangażowania w jego obrazach – ich czysty estetyzm i zmysłowość nie trafiają do przekonania Anglików, którzy dotąd Bonnarda nie doceniają lub oceniają z niewłaściwych powodów. W każdym razie naśladowców tak jak w Polsce nie znalazł w Anglii zupełnie.

W tej chwili w galerii Tootha jest cudowna wystawa obrazów Bonnarda ze zbiorów rodzinnych nigdy dotąd w Londynie niepokazywanych<sup>88</sup>. Są to rzeczy malowane w różnych okresach czasu do końca ubiegłego stulecia do roku 1930. Ale na pierwszy plan wybijają się intymne, przepięknie malowane wnętrza z postaciami i akty z lat dwudziestych. Jest w tych obrazach niezwykła wibracja koloru, którym wyrażona jest zarówno forma, jak i odległość od oka, czyli głębokość obrazu. Równocześnie Bonnard zawsze utrzymuje się na płaszczyźnie płótna i ta dwoistość jest charakterystyczną cechą jego malarstwa.

Bonnard zamyka pewną epokę, ale równocześnie powstawała nowa epoka. Kończył się postimpresjonizm – rodziły się inne kierunki. Jednym z nich był surrealizm. Problemem tego nowego kierunku był obok Marcela Duchampa Amerykanin Man Ray.

W Hanover Gallery miałem okazję oglądać wystawę retrospektywną tego fotografa, który stał się malarzem, rzeźbiarzem i teoretykiem surrealistycznej rewolucji. Man Ray był blisko zaprzyjaźniony z Duchampem i często razem grali w szachy. Na wystawie mamy nawet szachownicę ogromnych rozmiarów z szachami projektowanymi przez Raya, ale są tam o wiele dziwniejsze szachy, dwa rewolwery stykające się ze sobą lufami i zamalowane na biało piórka gołębie osadzone w ołowiu, wąski słoik metalowych kulek z napisem „New York”, żelazko do prasowania polakierowane na czarno, trzy realistycznie wykonane z worka czerwone jabłka w niebieskim pudełku pod białymi obłokami zrobionymi z waty itd. Ale są również obrazy i te wprowadzają pewne zamieszanie, bo przeważnie nie są wcale surrealistyczne, tylko abstrakcyjne.

---

<sup>88</sup> 17.06–12.07.1969, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Pierre Bonnard, 1867–1947”; 5.06–4.07.1969, Hanover Gallery, Londyn. „Man Ray”; 19.06–27.07.1969, Tate Gallery, Londyn. „Ben Nicholson”.

Na obecnej retrospektywnej wystawie widzimy, że na ogół droga Nicholsona prowadziła od malarstwa do grafiki i płaskorzeźby. Ben Nicholson często buduje obraz z układanych na siebie płyt posiadających swoją własną grubość. W ten sposób cienie rzucane przez ostre krawędzie ich wypukłych płaszczyzn spełniają rolę wybitnie graficzną. Czasem Nicholson używa także kolorowych akcentów, które skupiają na sobie uwagę i stanowią centrum kompozycji. Białe i brunatne prostokąty gromadzą się jak gdyby wokół jednego czerwonego kwadratu. W innych wypukłych obrazach z ostatnich lat plamy różu weneckiego albo błękitu kobaltowego świecą wśród miękkich szarości. Jest to malarstwo wybitnie estetyczne. Ben Nicholson podobnie jak Bonnard poszukuje piękna. Kolor Nicholsona jest złamany i wykwintny – nigdy gwałtowny, choć robi to zupełnie innymi środkami. Najlepsze są wielkie kompozycje ścienne, bo tam ostre formy przeciwstawione są rozwianym na brzegach, a rozległe płaszczyzny poprzecinane twardymi czarnymi liniami, które tworzą na wierzchu graficzną kompozycję uzupełniającą kompozycję plam kolorowych pod spodem.

Uderzającą cechą malarstwa Bena Nicholsona jest jego absolutna precyzja i czystość. Zwłaszcza małe prace są fantastycznie wykonane. Ale przy tej precyzji obrazy Nicholsona nie mają nic wspólnego z dzisiejszym *hard edge painting*. Przede wszystkim mają urozmaiconą fakturę – delikatne rozmiary powierzchni sprawiają, że czuje się w jego pracach dotknięcie ludzkiej ręki i narzędzia, podczas gdy obrazy młodych zwolenników *hard edge painting* wyglądają – i prawdopodobnie są – jak wykonane z jakimś aparatem czy maszyną. Prace Bena Nicholsona są wybitnie personalne i rozpoznawalne jak charakter pisma. Tamte natomiast są celowo anonimowe. Metodę stosowaną przez Nicholsona można by nazwać łagodnym przeciwstawieniem sobie różnych elementów, a jeszcze lepiej – klasycznym dialogiem pomiędzy dokładnie wymierzonym. Jego dewizą jest umiarkowanie. Obrazy Nicholsona dają zadowolenie. Nie ma w nich zgrzytów i pomyłek. Jest on mistrzem porządku i jasności kompozycyjnej. Można tylko zarzucić, że jego rzeczy nie są w żadnym sensie niepokojące. Są piękne, ale nie intrygują – promieniuje z nich chłodna cisza. Piękne są także jego rysunki, zwłaszcza robione jedną linią fragmenty architektury; często jakiś łuk albo fragment dachu jest wypełniony, podczas gdy reszta pozostaje czysto linearna. Jest to zrobione z ogromnym zrozumieniem i wyczuciem efektu plastycznego. Czasem Nicholson rysuje jakieś przedmioty zrobione przez człowieka. I chociaż w rysunkach tych widać wyraźnie obserwację natury, to jednak są one doprowadzone do tej samej klasycznej harmonii co obrazy.

Round the Galleries no. 27. Lipiec 1969

## BRIDGET RILEY — MUNCH — NOLDE

Drogi współczesnego malarstwa są zawile i często prowadzi w przeciwnych kierunkach, ale ostatnimi laty widzi się coraz wyraźniejszą tendencję do rozwiązań klasycznych w tej czy innej postaci.

Nazwisko młodej angielskiej malarki Bridget Riley jest nieodłącznie związane z tym, co w Anglii i w Ameryce nazywamy op-art. Jest to malarstwo oparte na efektach dotychczas w sztuce mało wykorzystywanych. Za pomocą wyszukanej magii, kresek, pasków, kropek i kratak Bridget Riley osiąga czasem przedziwne rezultaty w zakresie optycznych złudzeń. Bridget Riley ma teraz właśnie w Rowan Gallery pierwszą wystawę indywidualną od czasu swego tryumfu na zeszłorocznym Biennale w Wenecji<sup>89</sup>. Wchodząc do galerii, uderza nas fakt, że obrazy jej nie są jak zwykle czarno-białe, a przeciwnie – intensywnie kolorowe. Niemniej są one oparte na tych samych zasadach optycznych, które przyprawiają niektórych o morską chorobę.

Na obecnej wystawie wiszą cztery ogromne płótna pomalowane w wąskie paski pionowe, ukośne i horyzontalne, przeraźliwie ostrych, czystych kolorów, które drżą, wibrują w oczach. Szerokości pasków i przestrzeni białego płótna między paskami są tak zręcznie wymierzone, że obrazy mają prawie Seuratowską atmosferę. Wszystkie cztery płótna promieniują wielkim spokojem pomimo pozornego niepokoju poszczególnych elementów. Na pierwszy rzut oka te wielkie płótna są po prostu urodziwymi przedmiotami, ale po chwili człowiek zdaje sobie sprawę, że został wciągnięty w dziedzinę nowych wzruszeń, których nie umie określić. Pomimo wielkich pozorów nie jest to malarstwo dekoracyjne, jak pastelowe pasiaki Nolanda, które oglądać można obecnie w Waddington Gallery. Płótna Bridget Riley są naprawdę malarskie.

Bridget Riley, która ma lat trzydzieści osiem, zdobyła sobie niesłychany autorytet w tej wąskiej dziedzinie malarstwa, którą sobie obrała. Chodzi tylko o to, że jest to dziedzina naprawdę wąska i – że tak powiem – bez wyjścia, bo zbyt wyspecjalizowana. Wprowadzenie koloru jest ze strony autorki próbą rozszerzenia możliwości, które z natury rzeczy są ograniczone.

Ale równocześnie w malarstwie Bridget Riley jest wieloznaczność, która otwiera nowe drogi. Niektóre linie faliste albo szeregi cętek o różnych owalach uruchamiają w naszych oczach jakieś podskórne prądy przebiegające jak dreszcz poprzez obrazy tej malarki. Zawierają one także bogatą potencjalnie sprzeczność, bo tak jak obrazy Cézanne'a mogą być odczytywane równocześnie w płaszczyźnie i w nieokreślonej przestrzeni. Przychodzą i odchodzą od oka jak fale przyprływu i odpływu morza i nigdy jej rozwiązania nie są oczywiste.

To, co nazywamy złudzeniem optycznym, odgrywa oczywiście w tym malarstwie rolę decydującą, ale jakaś poetyckość tych złudzeń jest jej osobistym wkładem

---

<sup>89</sup> 10.07–9.08.1969, Rowan Gallery, Londyn. „Bridget Riley: recent paintings and drawings”; Lipiec–Sierpień 1969, Warlborough Fine Art, Londyn. „Munch – Nolde, the relationship of their art: oils, watercolours, drawings and graphics”.



do dzisiejszej sztuki. Bridget Riley środkami bez mała mechanicznymi, a w każdym razie naukowymi, osiąga efekt często metafizyczny – radosny lub przygnębiający. Istnieje tajemniczy jakiś związek pomiędzy jej matematyczną formułą optyczną, jej kolorem i emocją.

Namalowała on swój pierwszy, całkowicie abstrakcyjny obraz dopiero w 1961 roku, ale od tego czasu pracuje zupełnie konsekwentnie w tym samym kierunku i pomawianie jej o uleganie wpływom amerykańskim jest niestudzne. Dzieli ona wszakże ze swymi kolegami amerykańskimi koncepcję powierzchni jako bezkierunkowego pola, otwartego na wszystkie strony i niescentralizowanego. Ale tę koncepcję mogła równie dobrze wyprowadzić z Mondriana. Różni ją natomiast zasadniczo od Amerykanów jej wyszukana wykwinność i jej wizja czysta, precyzyjna, pozbawiona cienia brutalności, a mimo to niepozbawiona siły.

Bridget Riley jest w pełni twórczego rozwoju i u szczytu powodzenia. Czas pokaże, jak potrafi wykorzystać tę wyjątkową sytuację, aby nie skończyć – jak niektórzy wyznawcy op-art – na zwykłej tapecie.

W Malborough Gallery oglądać można retrospektywne wystawy Muncha i Noldego, które są całkowitym przeciwstawieniem tych tendencji, jakie reprezentuje Bridget Riley.

Edvard Munch odegrał ogromną rolę w formowaniu się środkowoeuropejskiego malarstwa z początkiem naszego stulecia. Stanisław Przybyszewski nazywa go „portrecistą nagej duszy nowoczesnego człowieka”. Ale Munch był przede wszystkim ojcem niemieckiego ekspresjonizmu. Obecna wystawa obejmuje kilkadziesiąt obrazów olejnych, masę akwarel i szkiców, litografii i drzeworytów robionych przez Muncha w okresie od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku do końca lat dwudziestych. Z tego bogatego materiału wyłania się postać o wielkiej intensywności uczuciowej, ale pod względem czysto malarskim na pewno niedorównująca Gauguinowi, który w podobny sposób poszukiwał drogi oderwania się od naturalizmu. Już jako młody chłopak Munch mówił, że będzie malował obrazy ludzi oddychających, czujących, żywych i cierpiących. Przed tymi obrazami odkrywać będzie głowy jak w kościele.

Ale w swej rodzinnej Norwegii Munch spotkał się początkowo tylko z brakiem zrozumienia i ostrą krytyką. Dopiero jego wystawa w Berlinie w roku 1892, która notabene wywołała ogromny skandal i została po paru dniach zamknięta, sprawiła, że nazwisko Muncha stało się sławne w całej Europie. Wielu młodych niemieckich plastyków wystąpiło z berlińskiego związku i utworzyło grupę pod nazwą Secesji. Bożyszczem ich stał się Munch. W roku 1896 przenosi się on do Paryża, gdzie wystawia na Salonie Niezależnych i w galerii Art Nouveaux. W dziesięć lat po skandalu berlińskim urządza znowu wystawę w Niemczech i tym razem spotyka się już z powszechnym uznaniem. W roku 1904 jego wystawa robi wielki ruch w Wiedniu, a rok później jeszcze większy w Pradze.

Dzisiaj jego obrazy wyglądają dość skromnie, ale na owe czasy były niewątpliwie odważne. Jest w nich przede wszystkim element erotyczny, który miał być symbolem wyzwolenia z obowiązujących kanonów obyczajowych. Ale podobnie jak Przybyszewski Munch stał się już ogromnie nieaktualny.

Emil Nolde był niemieckim odpowiednikiem i wielbicielem Muncha. Na jego wystawie w Malborough Gallery jest szereg znakomitych kolorystycznych akwarel, gdzie kolor traktowany jest abstrakcyjnie, odmiennie od Muncha. W roku 1910 Nolde utworzył Nową Secesję, ugrupowanie młodych ekspresjonistów, dla których malarstwo Muncha było kompletną rewelacją. Jak widać z obecnej wystawy obejmującej kilkadziesiąt prac różnego rodzaju, Nolde był lepszym kolorystą niż Munch

i choć częstokroć brutalny w swoim ekspresjonizmie, to jednak bliższy jest naszemu pojmowaniu obrazu.

Podczas gdy Munch należy do historii tak jak Gauguin, wizja Noldego wywiera znaczny wpływ na nowoczesną sztukę niemiecką, która w dalszym ciągu jest w gruncie rzeczy ekspresjonistyczna.

Ale dla Anglików cały niemiecki ekspresjonizm jest barbarzyński i egzotyczny. Jego dość płytki emocjonalizm jest z gruntu obcy mentalności angielskiej, poszukującej dziś przeważnie rozwiązań chłodnych i logicznych.

Round the Galleries no. 29. Sierpień 1969

## DERRICK GREAVES — ARTHUR BOYD — LEONARD ROSOMAN

Grafika na płótnie stała się dziś nie tylko modna, ale prawie obowiązująca. Wszyscy malarze tak zwanej awangardy stosują pewne metody graficzne, które w połączeniu z przemożnym wpływem środków masowego przekazu, świata ogłoszeń reklamy i komiksów doprowadziły do powstania nowego akademizmu. Jedni kładą większy nacisk na formy abstrakcyjne, inni na formy przedstawiające, ale metoda jest ta sama. Niezagruntowane płótno farbuje się jednolicie plastikowymi barwnikami. Wszelka faktura czy indywidualny charakter malarskiego pisma zostały wyklęte i zastąpione bezimienną precyzją wykonania. Jest to realizm antyiluzjonistyczny, niemniej jest to realizm<sup>90</sup>.

Dlatego nie należy się dziwić, że w szeregach tej awangardy najliczniej reprezentowani są w tej chwili socrealiści.

Do nich należy Derrick Greaves, angielski malarz średniej generacji, który od szeregu lat w ogóle nie wystawiał i trzymał się na uboczu. W latach pięćdziesiątych Greaves malował tematy opisowe i był uważany za społecznie zaangażowanego. Wystawiał z neorealistami we Włoszech i w Związku Radzieckim, gdzie nawet na jakimś festiwalu młodzieżowym otrzymał nagrodę.

Od tego czasu Derrick Greaves zmienił się jednak w swoim malarstwie gruntownie. Najdziwniejsze jest jednak to, że właściwie pozostał realistą. Tyle że dziś zamiast brunatnych sosów używa świetlistego, płasko położonego koloru, a zamiast perspektywicznych skrótów ściśle w dwuwymiarowej kompozycji, której oczywista deskryptywność miesza się z symboliczną abstrakcją. Przedstawiające malarstwo Greavesa przeszło transformację, ale nie przestało czegoś oznaczać, a nawet nie oczyściło się z opisowości. Oczyściło się ono natomiast całkowicie z iluzjonizmu. Ukośne kreski oznaczają deszcz, kontur postaci oznacza tę postać. Derrick Greaves nie usiłuje ani tworzyć złudzenia głębokości, ani wmówić nam, że mamy do czynienia z czymś innym, jak tylko ze światem plastycznych symboli. Greaves nie odrzucił światła przedmiotów, ale przestał się interesować ich skomplikowaną sumą pozorów; w rezultacie jego malarstwo stało się nadzwyczaj proste i czyste. Greaves nie przedstawia, powiedzmy sobie, poszczególnego kwiatu, wazy czy ścian, ale w ogóle ściany i w ogóle wazy. Wyniki czasem są trafne, ale często zbliżają się do graficznych uogólnień, które od całkowitej nudy ratuje tylko wyszukany kolor. Jego zestawienia są odważne i wibrujące. Ale tą drogą ten dawny socrealista zawędrował na elizejskie łąki estetyzmu, gdzie grożą mu te wszystkie niebezpieczeństwa, które za młodu tak zdecydowanie zwalczał.

---

<sup>90</sup> 14.10–5.11.1969, Ewan Phillips Gallery, Londyn. „Derrick Greaves: exhibition of paintings”; 21.10–15.11.1969, Hamet Gallery, Londyn. „Arthur Boyd: exhibition of tapestry, pastels & drawings”; 21.10–10.11.1969, Maltzahn Gallery, Londyn. „Arthur Boyd: graphic work”; 21.10–8.11.1969, Arthur Tooth & Sons, Londyn. „Arthur Boyd: exhibition of paintings”; 29.10–22.11.1969, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Leonard Rosoman: [Exhibition of paintings]”.

Estetyzm i skłonność do pedantycznej precyzji charakteryzuje również obecną twórczość młodego angielskiego rzeźbiarza Anthony'ego Hilla, który ma właśnie wystawę w Kasmin Gallery. Anthony Hill robi prawie jednakowe świecące konstrukcje, które wiesza na ścianie na podkładce z aksamitu albo na przezroczystej płycie perspektu. Wszystko to jest tak cudownie wykonane i lustrzane, że nadaje się tylko do najbardziej nowoczesnego wnętrza. Konstrukcje zrobione są wyłącznie z kilkunastocentymetrowych odcinków stalowej płyty zgiętej pod kątem rozwartym. Hill układa różne łamigłówki z tego elementu, ale w gruncie rzeczy jest to powtarzanie tej samej koncepcji – równie maniackie jak układanie krzyżówek. Zresztą Anthony Hill wystawia również szereg rysunków, a raczej wykresów swoich konstrukcji. Są to rzeczy artystycznie zupełnie obojętne, ale dowodzą właśnie matematyczności jego rozwiązań przestrzennych. Wykresy są robione na rajzbracie z ekierką i rajszyną w rękę – i właściwie są najbliższe architektury.

Jakże odmienny jest świat australijskiego malarza mieszkającego w Londynie, Arthura Boyda, który ma w tej chwili w Londynie aż trzy wystawy – u Tootha, u Maltzahna i w Hamet Gallery. Jego malarstwo jest zaprzeczeniem wszelkiej klasycznej koncepcji. Jest ekspresyjne, spontaniczne, czasem naiwne, ale poetyckie i romantyczne. Arthur Boyd ma lat pięćdziesiąt i choć do żadnej szkoły sztuk pięknych nie chodził, jest członkiem najbardziej utalentowanej rodziny artystycznej, do której należy kilku znanych literatów i plastyków.

Arthur Boyd, tak jak inny Australijczyk mieszkający w Sydney, Noland, jest malarzem mitów i architektyw. Zaludnia swe obrazy postaciami legendarnymi na tle pustego, groźnego pejzażu australijskiego interioru. Biblijne historie rozgrywane się w buszu mają zarówno realizm, jak i obłąkaną prawie czasem fantazję. Boyd maluje seriami. Na wystawie w Hamet Gallery dominuje seria na temat świętego Franciszka, a u Tootha na temat Nabuchodonozora. Obie są wehikułem dopowiedzenia jakichś bardzo osobistych rzeczy zarówno pod względem malarskim, jak i literackim. Święty Franciszek jest czasem nagim obłąkańcem, czasem całuje wilka z Gubbio. Nabuchodonozora widzimy czasem na czworakach żrącego trawę, a czasem płonącego jak krzak ognisty. Pożar prerii łączy się w tym malarstwie z pożarem podświadomości o freudowskich implikacjach. Arthur Boyd maluje z ogromnym rozmachem i jak gdyby w furii, ale jego malarstwo ma tradycyjny charakter techniczny i kolorystyczny. Może dlatego jego wizje są tak przejmujące w swoim realizmie. Boyd twierdzi, że największy wpływ na niego wywarli Bosch i Breughel. Możliwe, ale to, co się widzi na płótnie, to jest raczej jak gdyby obłąkany Tintoretto, gdzie mitologiczne postacie przestały słuchać praw grawitacji i perspektywy, ale zachowały całą swą ziemską erotyczną zmysłowość. Jest równocześnie w tych obrazach jakaś wstrząsająca groteska tego typu, jaka znamionuje chimery na dachach gotyckich katedr.

Trudno naprawdę w kontekście dzisiejszej klasycyzującej awangardy umieścić to malarstwo tak intensywnie osobiste, tak ekspresyjne, tak całkowicie obce przyjętym dziś kanonom. A jednak obrazy Arthura Boyda zarówno w swej nieregularnej romantycznej kompozycji, jak i w kolorze są emocjonującą przygodą, czego nie można powiedzieć o sztywnych graficznych wykresach kolorowych, jakie w każdej nowoczesnej galerii uchodzą dziś za malarstwo.

Drugim bardzo nieortodoksyjnym malarzem, który ma w tej chwili wystawę w galerii Rolanda, jest Leonard Rosoman. Rosoman jest dobrze znany jako malarz ścienny, znakomity ilustrator i scenograf. Obecna jego wystawa składa się z obrazów na temat kontrowersyjnej sztuki Johna Osborne'a pod tytułem *A Patriot for Me*, która

szła w Londynie w 1964 roku. Jakkolwiek zarówno sam Rosoman, jak i Osborne podkreślają, że obrazów tych nie należy traktować jako ilustracji do sztuki, to jednak nie można ich sobie wyobrazić bez teatralnej genezy. Fragmenty jakichś postaci w jakichś wnętrzach, profile z baczkami, nogi w spodniach z czerwonymi lampasami austro-węgierskiego korpusu oficerskiego, monokle epolety, ba, nawet maty habsburskiego cesarstwa i Serbii wiszące na ścianie – wszystko to jest teatralne, choć potraktowane po malarsku i narysowane z ogromną trafnością charakteryzacji. Okazuje się znowu, że dobry obraz można zrobić na każdy temat. A temat teatralnego przedstawienia nie jest obcy angielskiemu malarstwu. Sickert często malował sceny teatralne i kabaletowe. Chodzi tylko o to, że w obrazach Rosomana za dużo jest może treści historyczno-obyczajowej, której nie mamy powodu nawet znać.

W każdym razie obrazy te nie trafiają do nas tylko przez oko, nie działają tylko swoimi walorami plastycznymi. Jest w nich także skomplikowany dramat psychologiczny sztuki Osborne'a, z której się narodziły, jak również osobisty dramat psychologiczny ich autora. I w tym kryje się zarówno przejmująca siła wyrazu tych obrazów, jak i ich słabość z czysto malarskiego punktu widzenia.

Round the Galleries no. 34. Listopad 1969

PATRICK HERON — CHARLOTTE ARDIZZONE — PHILIP SUTTON —  
— JOS DE COCK — LILIANE LIJN — ALEX COLVILLE — JOHN LENNON

Wśród wielu częstokroć sprzecznych tendencji w dzisiejszej sztuce na pierwszy plan wybija się malarstwo twarde, dwuwymiarowe i ściśle dekoracyjne, zwane po angielsku *hard edge painting*. Przykłady tego kierunku mnożą się coraz bardziej i coraz bardziej się do siebie upodabiają. Właściwie trudno odróżnić od siebie malarzy tego kierunku, ponieważ wszyscy stosują się do tej samej recepty dającej się bardzo łatwo przyswoić. Po prostu bierze się ogromne płótno i pokrywa się je gładko, bez śladu faktury, wielkimi płaszczyznami intensywnego koloru w jakiś prosty wzór. Im prostszy, tym lepiej, bo chodzi o minimum środków, czyli tak zwany minimalizm. Otóż takich intensywnie kolorowych płaskich dekoracji wykorzystujących naturalną wibrację ostrych zestawień dopełniających się kolorów widzi się dziś tysiące. Są zwykle malowane matowymi plastikowymi farbami.

Kłopot polega na tym, że takie obrazy tylko w pierwszej chwili fascynują swą wielką kolorową przestrzenią, a już po paru minutach stają się zupełnie obojętne.

Wszystko to stosuje się do ostatnich prac Herona, wystawionych w Waddington Gallery<sup>91</sup>. Patrick Heron znany jest od wielu lat jako malarz, który zawsze idzie za ostatnia moda. Sam nigdy mody nie stworzył, ale należy do tych, którzy szybko się orientują, w którą stronę należy skierować swój talent, aby utrzymać się w szeregach awangardy. Za młodu naśladował bardzo dobrze Braque'a, potem miał okres Marka Rothki, a teraz robi to, co wszyscy młodzi plastycy, choć sam zbliża się do sześćdziesiątki — to znaczy *hard edge painting*.

Trzeba przyznać, że ostatnie jego płótna są efektowne. Ich treścią jest kolorowa przestrzeń. Oparte na harmonii kolorów czerwonych i pomarańczowych przeciwstawionych ostrym zieleniom i żółci cytrynowej obrazy te na pewno są dobre. Kształty kolorowych płaszczyzn przypominają wycinki Matisse'a z ostatniego okresu jego twórczości i w swojej zazębiającej się palczastości mają pewne cechy organicznej spójności.

Ale głównie działają swoimi rozmiarami. Na reprodukcji wyglądają skromnie i tracą całą swoją magię.

Bardziej interesujące dla mnie, choć oparte na tej samej zasadzie dużych płaszczyzn kolorowych, są obrazy Charlotte Ardizzone, która pomimo włoskiego nazwiska jest rodowitą Angielką i ma teraz wystawę w Drian Gallery. Jej malarstwo także wywodzi się od Matisse'a — tyle że z wcześniejszego okresu, to jest z lat trzydziestych i czterdziestych. Ale podczas gdy Heron robi czystą abstrakcję, Ardizzone jest malarką figuratywną, która wkłada w swoje dekoracje kompozycje pewne treści zna-

---

<sup>91</sup> 12.01–7.02.1970, Waddington Galleries, Londyn. „Patrick Heron: exhibition of recent paintings”; 5–30.01.1970, Drian Galleries, Londyn. „Charlotte Ardizzone: paintings”; 16.01–14.02.1970, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Jos de Cock: paintings: Philip Sutton: drawings”; 13.01–13.02.1970, Hanover Gallery, Londyn. „Liliane Lijn”; Styczeń–Luty 1970, Marlborough Fine Art, Londyn. „Alex Colville: exhibition of paintings”.

czeniuowe. Charlotte Ardiszone jest młodą malarką i to jest jej pierwsza wystawa, ale nie ma wątpliwości, że jest bardzo utalentowana. Jej obrazy mają ogromną intensywność kolorystyczną. Ardiszone tłumaczy wszystko, co widzi, na dwuwymiarowy wzór. Jak u Matisse'a, ludzie, kwiaty, owoce, pejzaże, wnętrza – wszystko to służy celowi stworzenia kolorowej płaskiej kompozycji. Jeżeli istnieje w tych obrazach jakiś dramat, to tylko kolorystyczny, a nie literacki. Na ogół są to bardzo pogodne obrazy, pełne zachwyty nad urodą świata. Tragedia ludzkiego istnienia nie ma dostępu do tych pól elizejskich postimpresjonistycznego estetyzmu, przetłumaczonego na język drugiej połowy XX stulecia.

Te same wrażenia odnosi się na wystawie Suttona w Galerii Rolanda. Philip Sutton jest wykwinnym, choć mniej spontanicznym kolorystą. Wywodzi się raczej z angielskiej, a nie francuskiej tradycji. Jest suchszy i perwersyjnie precyzyjny. Jego szklane słoje niewiadomych kwiatów czy liści – całe właściwie w różnych odcieniach zieleni, na żółto-zielonym stole, na tle dziwnych niebieskich płaszczyzn, które stwarzają odległość, a równocześnie utrzymują się na powierzchni obrazu jak u Cézanne'a – są doskonale zadawalające zarówno pod względem formalnym, jak i kolorystycznym, co zresztą łączy się ze sobą w sposób nierozzerwalny. Jeżeli obraz jest źle narysowany, to żaden kolor go nie uratuje, natomiast w dobrze skomponowanym obrazie właściwy kolor sam się narzuca. Obrazy Suttona są dobrze skomponowane, w sposób jak gdyby naturalny.

Nie mogę tego powiedzieć o obrazach belgijskiej malarki osiadłej w Paryżu, Jos de Clock, która ma wystawę w tej samej galerii. Pomimo wyraźnych wysiłków są to obrazy chaotyczne i barokowe. Jakies kosmiczne czy podmorskie pejzaże, skłębione ze sobą formy jak splątane smoki o kolorach intensywnych, ale nieczytelnych, na zielonoszafirowych tłach, które są raczej dałą niż częścią obrazu – wszystko to jest efektywne i dramatyczne, ale w sposób operowy, w który nie bardzo się wierzy.

Ale omawianie kwestii szczerości w sztuce za daleko by nas zaprowadziło. W epoce, w której młodzi plastycy co sezon zmieniają oblicze, trudno zaiste wierzyć we wszystko, co robią.

W Hanover Gallery jest wystawa innej młodej plastyczki nazwiskiem Liliane Lijn. Lijn jest Amerykanką, która od paru lat pracuje w Londynie. Na wystawie dominują ucięte stożki różnej wielkości, które się obracają. Wszystkie mają na sobie wycięte linie z przezroczystego materiału, a w środku światło. W rezultacie podczas obracania się stożka linie te falują i świecą różnymi kolorami jak jakieś znaki ostrzegawcze. Są także na wystawie obracające się kolumny ze świecącego materiału, które połyskują jak pomarańczowe, czerwone i zielone totemy – symbole przemysłowej magii dnia dzisiejszego. Inną grupę rzeźb stanowią formy ze szkła czy kryształu. Ustawione grupami na sztyftach, te małe pionowe rzeźby nie ruszają się same, ale dają się ręcznie przesuwac jak szachy na szachownicy i układać w coraz to nowe zespoły. Można w nie także zaglądać i widzieć jedno przez drugie w tęczyowych kolorach pryzmatu. W niektórych widzi się jakieś linie paraboliczne wiodące w nieskończoność. Perspektywa nieskończoności zawarta w małych obiektach jest może najbardziej fascynującą cechą tej rzeźby.

W Marlborough Gallery jest teraz zupełnie inna wystawa, choć może równie tajemnicza, bo sięgająca głębiej niż prozy i wymagająca od nas cierpliwej kontemplacji. Wystawia kanadyjski malarz Alex Colville, który ma lat pięćdziesiąt i obrazy we wszystkich najważniejszych muzeach Północnej Ameryki. W Europie jest właściwie nieznanym głównie dlatego, że jego malarstwo należy bez reszty do amerykańskiej tradycji poetyckiego realizmu, który nie ma odpowiednika w sztuce europejskiej.

Ojcami tego realizmu nie jest ani Teniers, ani Chirico, tylko prymitywni amerykańscy portreciści z XVIII wieku, sentymentalni pejzażyści wieku XIX i wreszcie tacy malarze naszego stulecia, jak Sheller i Hopper, którzy z okrutną dokładnością malowali wizerunek amerykańskiego świata. Colville dzieli z nami tę fotograficzną wierność dla konkretnej rzeczywistości. A jednak poprzez ten niesłychanie pedantyczny szacunek dla przedmiotu, ba, dla każdego szczegółu, poprzez ten weryzm czy liberalizm, Colville stwarza w swoich obrazach atmosferę dziwności i zaczarowanej ciszy. Jest w jego obrazach zdumienie rzeczywistością, jak gdyby zobaczył ją po raz pierwszy w życiu. Jego pejzaże, morza i stacje benzynowe skąpane są w przenikliwym przezroczystym powietrzu bez cieniów. Nie ma w nich nic z europejskiego ekspresjonizmu, a jednak są pełne wyrazu. Nie ma w nich nic z europejskiego impresjonizmu, a jednak pełne są światła. Jest to malarstwo bezczasowe, nienależące do żadnej epoki.

Na zakończenie muszę donieść o małej sensacji, jaką spowodował jeden z członków grupy Beatlesów, John Lennon, zabierając się do sztuk pięknych. W galerii London Arts jest wystawa czternastu jego litografii przedstawiających sceny z jego pożycia małżeńskiego. Są to na ogół słabe szkice zrobione cienką kreską. Sensacja polega na tym, że w tym kraju, gdzie bez trudu można kupić pornograficzne fotografie, te dość niewyraźne rysunki Lennona zostały zdjęte z wystawy przez policję jako nieprzyzwoite. Zrobiło to autorowi większą reklamę, niż zasługiwały na to jego litografie. Do jednej z wielkich londyńskich sal odczytowych organizacja znana pod nazwą Towarzystwo Obrony Sztuki i Literatury zwołała zgromadzenie publiczne, aby protestować przeciwko temu naruszeniu swobód obywatelskich przez władzę. Wszelka cenzura jest rzeczą nieznośną, nawet jeżeli idzie o złe rysunki.

Round the Galleries no. 39. Styczeń 1970



PICASSO, RYSUNKI — ALAN DAVIE, RYSUNKI —  
— BARBARA HEPWORTH — BRYAN KNEALE

Żadne, najtrafniejsze nawet teorie nie tworzą wielkiej sztuki; także wzniosłe impulsy. Sztuka nie musi być ani podnosząca na duchu swą treścią, ani kojąca swoją harmonią formalną. Są to wszystko truizmy. Musi natomiast być przekonująca. Co to znaczy i na czym to polega — trudno powiedzieć. Dzieło sztuki musi nas przekonać o swojej autentyczności oraz musi nas w jakiś sposób wzbogacić.

A żeby nas wzbogacić, dzieło sztuki musi nas przejść do głębi, musi nami wstrząsnąć emocjonalnie. I o tyle tylko ma znaczenie społeczne, o ile wywiązuje się z tej swojej roli otwierania nam oczu na rzeczy, które choć otaczają nas zewsząd — a może właśnie dlatego — pozostają przez nas niezauważone, obce swojej familiarności, nieprzeżyte, niepokochane. Prawdziwa sztuka ujawnia nam ukryte przed naszymi oczyma oblicze świata i człowieka.

Bardzo niewielu artystów w historii posiadało te odkrywcze właściwości w stopniu tak ogromnym, jak Picasso. Każda jego praca jest w pewnym sensie rewelacją. Możemy to ponownie stwierdzić na wystawie ostatnich rysunków Picassa w Waddington Gallery<sup>92</sup>.

Zdawałoby się, że to niemożliwe, a jednak rysunki tego blisko dziewięćdziesięcioletniego starca, robione przeważnie w 1969 roku odznaczają się tą samą co zawsze werwą, drapieżną obserwacją natury. Wystawa obejmuje przeszło sześćdziesiąt rysunków. Picasso rysuje wiekuiście te same tematy — akt kobiecy i męski, profil, pikador, faun, byk, a jednak są one ciągle nowe, bo zawsze ujawniają jakieś niespodziewane kombinacje formalne. Niektóre akty na tej wystawie są niesłychanie odważne, ale pomimo to nie są wcale pornograficzne. Są za dobre jako rysunki, żeby zajmować nas swoją erotyczną treścią.

Niestety nie można tego powiedzieć o rysunkach znanego angielskiego malarza średniej generacji Alana Daviego, które są wystawione w galerii Gimpel Fils. Rysunki Alana Daviego nie działają w ten sam bezpośredni sposób — trzeba je odczytywać. W przeciwieństwie do rysunków Picassa są one abstrakcyjne, ale zawierają wiele czytelnych symboli o treści chrześcijańsko-kabalistyczno-erotycznej. Machnięte odważnie grubym pędzlem umaczanym w tuszu na szorstkim papierze, rysunki te przypominają malarstwo małego dziecka, ale pomimo swej płaskości i pozornej naiwności są pełne literackich znaczeń, na co zresztą wskazują poezje Alana Daviego pisane ręcznie i także reproduktowane w katalogu na równi z rysunkami. Krzyże, koła, słońca, księżycy i wstęgi mieszają się luźno z palczastymi lub amebowatymi kształtami w kropki i paski. A jednak, podczas gdy Picasso ożywia powierzchnię papieru już samym rozmieszczeniem czarno-białych akcentów, rysunki Alana Daviego

<sup>92</sup> 10.02-7.03.1970, Waddington Galleries, Londyn. „Picasso drawings”; 5-30.05.1970, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Alan Davie: exhibition of paintings, 1969-1970”; Luty-Marzec, Marlborough Fine Art, Londyn. „Barbara Hepworth: recent work: sculpture, paintings, prints”; 3-27.03.1970, Redfern Gallery, Londyn. „Bryan Kneale: exhibition of sculpture”.

nie mają tej magii i często stają się martwe. Picasso operuje nieskończoną skalą technicznych i stylistycznych możliwości — Alan Davie trzyma się konsekwentnie jednej metody i przez to staje się monotony.

W obu lokalach Marlborough Gallery odbywa się obecnie na wszystkich piętrach wystawa Barbary Hepworth. Przeważnie są to nowe prace, co wskazuje na niesłychaną żywotność rzeźbiarki, która ma już bądź co bądź około siedemdziesiątki. Mówię „około”, bo wspaniały ilustrowany katalog wystawy dyskretnie pomija szczegóły biograficzne. Podczas gdy angielscy rzeźbiarze średniej generacji, jak Lynn Chadwick, Reg Butler czy Ken Armitage, którzy za młodu zdawali się tacy obiecujący, przeważnie stracili poczucie kierunku — zarówno Moore, jak i Hepworth nigdy nie przestali się rozwijać. Są między nimi podobieństwa, z których najbardziej rzuca się w oczy zamiłowanie do okrągłych otworów i tuneli, ale są także różnice i one są ważniejsze. Rzeźba Barbary Hepworth jest gładsza, bardziej estetyczna, pozbawiona wszelkiego dramatu — bardziej klasyczna, a na pewno mniej elementarna, mniej spontaniczna. Moore ustawicznie powraca do ludzkiej postaci — Barbara Hepworth nigdy. Jej pionowe gładkie formy wyglądają raczej jak wyskakujące z wody delfiny, ale nie ludzie. Mają fascynującą cyrkową prawie efektowność, ale nie mają ani ludzkiej wspaniałości, ani ludzkiej nędzy. Barbara Hepworth jest bardziej abstrakcyjna. Najbliższa u niej do formy naturalnej jest forma jaja albo jak gdyby przeciętego owocu z pestką w środku. Otwory w jej rzeźbach są matematyczne, powierzchnia niesłychanie wygładzona, błyszcząca, idealna... Stąd często w małych rzeźbach Barbara Hepworth zbliża się niebezpiecznie do *objet d'art*. Wystawa obejmuje również grafikę i malarstwo tej znakomitej rzeźbiarki. Brak spontaniczności i poczucia koloru odbija się szczególnie ujemnie na jej gwaszach, które w najlepszym wypadku mogą uchodzić za szkicowe pomysły do rzeźb.

Od czasu swojej niedawnej wystawy retrospektywnej w Tate Gallery Barbara Hepworth wprowadziła kilka nowych elementów i coraz częściej stosuje rzadkie poprzednio w jej rzeźbie formy prostokątne przebite okrągłymi tunelami oraz grupy przecinających się form sierpowych.

Ale największe wrażenie wywierają na mnie nowe przykłady jej starszych koncepcji — wielkich, gładkich, tajemniczych totemów, które stoją pojedynczo lub grupami jak sygnały o niepojętym znaczeniu i swojej harmonicznej urodzie ustępują tylko rzeźbom Brâncușiego, który przypuszczalnie zapłodnił przed laty wyobraźnię tej najwybitniejszej spośród angielskich rzeźbiarek. W rzeźbach Barbary Hepworth nie ma walki, nie ma przeciwstawień, nie ma konfliktów. Krzywizny rozwijają się pomału i z nieubłaganą logiką, jak kwiaty. Ale żeby osiągnąć taką formę absolutną, trzeba wielkiej wiary i wielkiej odwagi.

Młode pokolenie plastyków żyje na jej estetyzm. Ale jeżeli sztuka — w co sam zresztą nie wierzę — ma być poszukiwaniem piękna, to Barbara Hepworth znalazła wąską, ale własną drogę do tej krainy.

Zupełnie odmienny, choć równie precyzyjny, jest czterdziestoletni rzeźbiarz angielski Bryan Kneale, który ma teraz wystawę w Redfern Gallery. Wszystkie jego ostatnie prace są wykonane w aluminium albo w nierdzewnej stali i wyglądają na maszyny. Na stołach i na podłodze stoją te małe albo ogromne błyszczące pseudo-przyrządy, jakieś sekstansy, aparaty rentgenowskie, sprzęty szpitalne i astronomiczne, brzydkie, bo tylko celowy funkcjonalizm, którego rzeźbom Bryana Kneale'a całkowicie brakuje, uszlachetnia wymyślone przez człowieka maszyny. Jest moim zdaniem coś strasznego w tych niefunkcjonalnych aparatach, coś takiego, co przeraża nas w niefunkcjonujących organach ludzkich. Bryan Kneale znalazł się na jakimś

sztucznym terytorium pomiędzy poszukiwaczami idealnych rozwiązań starszego pokolenia a cynicznymi cwaniakami młodszego. Bryan Kneale używa nowych metod produkcyjnych i materiałów przemysłowych. Ale to stwarza problemy. Te metody nie są giętkie. Malarz czy rzeźbiarz tradycjonalistyczny – nawet tak abstrakcyjny jak Barbara Hepworth – ma możliwość podejmowania decyzji w każdym stadium swej pracy. Nawet ostateczny wygląd dzieła nie jest nigdy z góry przesądzony, kiedy sam twórca własnoręcznie pracuje nad swym dziełem. Tymczasem młodzi rzeźbiarze po prostu tylko projektują, a robotę powierzają fachowym rzemieślnikom w fabryce. W ten sposób nie mają kontroli nad realizacją swego pomysłu i to odbiera im możliwość przerobienia czegoś, co na projekcie mogło dobrze wyglądać, ale w przestrzeni wygląda źle. Wyrzekając się prawa do modyfikacji swojej pracy w czasie realizacji, rzeźbiarz skazuje się na rolę człowieka, który tylko wydaje instrukcje, a potem czeka, co z tego wyniknie.

Nie wiem, jak pracuje Bryan Kneale, ale widocznie stosowane przez niego metody nie mają dostatecznej spontaniczności i może dlatego jego rzeźby są sztywne i pozbawione tajemniczy nastroju.

Round the Galleries no. 41. Luty 1970

## RODIN AT HAYWARD GALLERY

François Auguste Rodin urodził się w 1840 roku w Paryżu, za czasów Cesarstwa, a zmarł w roku 1917, pod koniec pierwszej wojny światowej. Jego życie obejmuje ogromny szmat francuskiej historii oraz epokę najistotniejszych przemian na polu sztuki europejskiej. Nic zatem dziwnego, że dzieło Rodina można podzielić na okresy, które różnią się między sobą pod względem stylu.

Widać to jasno na ogromnej wystawie poświęconej twórczości Rodina, a urządzonej w Hayward Gallery staraniem Arte Council of Great Britain i Association Française d'Action Artistique<sup>93</sup>. Wystawa składa się z przeszło dwustu rzeźb i rysunków, które znaczą drogę Rodina od katastrofizmu do hedonizmu. Ale jego rzeźby, niezależnie od tego, czy mają gesty tragiczne, czy też erotyczne, są w istocie przede wszystkim próbami rozwiązania w przestrzeni stosunku zachodzącego pomiędzy masą a ruchem. Innymi słowy, rzeźba Rodina jest rzeźbą dynamiczną, a nie statyczną.

Za młodu Rodin zmuszony był pracować nad realizacją cudzych projektów, jako pomocnik rzeźbiarzy, i dlatego bardzo późno wyrobił sobie styl osobisty. Jest rzeczą ciekawą, że do roku 1877, to jest do Paryskiego Salonu, gdzie wystawiał swą rzeźbę *Wiek brązowy*, Rodin był zupełnie nieznaną szerokiej publiczności. A miał już wtedy trzydzieści siedem lat.

Podczas wojny prusko-francuskiej przeniósł się do Brukseli, gdzie współpracował naprzód z Carrier'em, a potem z van Rasbourgiem nad dekoracyjnymi rzeźbami do fasad brukselskiej Giełdy i Pałacu Akademii.

W tym pierwszym okresie widoczny jest w pracach Rodina wpływ francuskiego rokoka. Ale w roku 1875 Rodin wyjechał w od dawna wymarzoną podróż do Włoch i tam został uderzony lwim pazurem wielkich mistrzów włoskiego renesansu. Oczywiście Rodin znał niektóre rzeźby Michała Anioła, ale zobaczenie kaplicy Medyceuszy wywarło na nim niezatarte wrażenie, na które psychicznie był przygotowany. Artysta często szuka kraju albo form, które są mu potrzebne. Rodin szukał Michała Anioła.

Bezpośrednim rezultatem tej konfrontacji była właśnie rzeźba *Wiek brązowy*, od której zaczyna się właściwa kariera Rodina. Rzeźba została zakupiona przez państwo i umieszczona w Ogrodzie Luksemburskim. Wkrótce powstaje jego słynny *Jan Chrzciciel* z enigmatycznym ruchem ręki, a potem *Adam*, który jest już oczywiście transpozycją rzeźbiarską wspaniałego fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej.

W ten sposób Rodin otwarcie przywdział togę następcy Donatella i Michała Anioła, przejmując na długie lata ich wielkie dziedzictwo.

Niemniej było to tylko dziedzictwo. W tym znaczeniu Rodin musi być uważany za epigona. Czy wprowadził coś zupełnie nowego do tej tradycji — śmiem wątpić.

---

<sup>93</sup> 24.01–5.04.1970, South Bank Centre; Hayward Gallery, Londyn. „Rodin: sculpture and drawings: an exhibition organised by the Arts Council of Great Britain and the Association Française d'Action Artistique”.

Wśród lasu rzeźb pseudorenesansowych pokazanych na londyńskiej wystawie ogromny procent stanowią postacie z nigdy za jego życia niezrealizowanego *magnum opus* Rodina, znanego pod nazwą *Bramy piekielnej*. Rodin poświęcił temu kolosalnemu projektowi rojącemu się od pełnych ekspresji figur wiele lat pracy w różnych okresach życia, ale kiedy zmarł, *Brama piekielna* była nadal gipsowym modelem. Pierwszy odlew w brązie zrobiono dopiero w 1926 roku. Szczyt *Bramy* uwieczniony jest grupą trzech identycznych postaci Adama, ustawionymi pod różnymi kątami w sposób niezmiernie interesujący. Grupa ta zwana jest pod nazwą *Cienie*. A poniżej siedzi zadumany *Lucyfer*, który jest pierwowzorem innej wielkiej rzeźby Rodina zwanej *Mysłiciel*.

Wspaniałym również dziełem poprzedzonym dziesiątkami studiów do poszczególnych postaci jest grupa bohaterskich *Mieszczan z Calais*, którzy w roku 1346 oddali się dobrowolnie jako zakładnicy w ręce oblegającego miasto angielskiego króla Edwarda III.

Kontrakt na to zamówienie podpisał Rodin w roku 1885, a dopiero dziesięć lat później nastąpiło odsłonięcie pomnika na Placu Richelieu w Calais. Ale w ciągu tych dziesięciu lat Rodin zrobił szereg najlepszych swych rzeźb, do których należy przede wszystkim studium do postaci mieszczanina Jean d'Aire. Niesłychana ekspresja tej nagiej postaci mężczyzny z rękami wyprężonymi do ku dołowi, jakby ku rękojeści pługa, zapoczątkowuje nowy okres w rzeźbie Rodina, okres wyzwolenia, w którym kanon renesansowy ustępuje miejsca krańcowemu realizmowi.

W tym środkowym i najpłodniejszym okresie swej twórczości Rodin projektuje wśród kilku innych pomników najlepszą moim zdaniem swą rzeźbę, a mianowicie pomnik Balzaca, którego ogromny odlew dominuje na obecnej wystawie w Londynie. Jest to rzeźba pisarza z lwią głową, otulonego w obfity szlafrok, znana każdemu, kto był na Montparnassie w Paryżu. Jest w niej jednocześnie swoboda i niesłychana precyzja ruchu. Jak zawsze Rodin zrobił do niej wiele wstępnych studiów, z których jedno, nagi mężczyzna bez głowy, stojący tak właśnie jak ubrany pomnik Balzaca, jest przypuszczalnie najznakomitszą rzeźbą, jaką Rodin zrobił kiedykolwiek. Nie ma w niej ani jednego niepotrzebnego szczegółu: zaplecione po brzuchu dłonie, prawa noga wysunięta naprzód, cudownie uproszczone plecy – wszystko to czuje się pod ubraną ostateczną wersją pomnika.

Pomimo że krytyka przyjęła wrogo ten projekt, na skutek czego Rodin nie otrzymał spodziewanego zamówienia, uważał on słusznie Balzaca za swe najcenniejsze osiągnięcie. Rzeźba ta istotnie zapowiada zupełnie nowe możliwości plastyczne i stanowi punkt wyjściowy dla niesłychanego rozwoju języka rzeźbiarskiego, jaki charakteryzuje wiek XX.

Faktem jest, że przez długie lata po śmierci Rodina żaden młody rzeźbiarz w Europie nie uniknął jego wpływu. Dopiero Maillol, a w większym jeszcze stopniu Brancusi, dokonał nowego wyłomu w dotychczasowym pojmowaniu rzeźby.

Pod koniec swego życia Rodin robił głównie drobne rzeźby tancerzy, których masę można oglądać na obecnej wystawie. Są to szkice ludzkiej postaci w ruchu. Można powiedzieć, że ludzka postać w ruchu była tematem całej twórczości Rodina niezależnie od przeobrażeń stylistycznych, jakie przechodziła. Te drobne studia to rzeczy pozbawione wszelkiej retoryki, to próba uchwycenia życia na gorącym uczynku. Robił je nie na zamówienie, ale z własnej potrzeby i nawet nigdy nie odlewał ich w brązie. W osądzeniu ich wartości trzeba pamiętać, że są to szkice, i gdyby Rodin uważał je sam za skończone dzieła, to dałby je do odlania. W każdym razie są one bardzo interesujące jako synteza gestu.

Gorzej jest z jego symbolicznymi marmurami, takimi jak *Ziemia i Księżyc* albo *Orfeusz i Eurydyka*, gdzie bardzo wykończone akademickie postacie wyłaniają się częściowo z bryły materiału. Mamy tu do czynienia z manierą prawie na dzisiejszy smak krępującą. Zresztą nie wykonał ich sam Rodin, tylko kamieniarze podług jego gipsowych modeli.

Świetne natomiast często są rysunki Rodina robione jedną kreską i lekko podmalowane jakimś kolorem. Jest w nich wielka pewność ręki i trafność w obserwowaniu ludzkiej formy.

Rodin był opętany demonem pracowitości i zostawił po sobie dużo rzeczy drugorzędnych. Ale artystę sędzić należy po jego dziełach najlepszych, bo one to wyznaczają górną granicę jego talentu. Gdyby Rodin był reprezentowany tylko takimi rzeźbami, jak: *Jan Chrzciciel*, *Idący człowiek*, *Adam*, *Mieszczanie z Calais* i *Balzak*, wraz z towarzyszącymi im wspaniałymi studiami aktów męskich, nikt na świecie nie mógłby wątpić w jego wielkość.

Round the Galleries no. 42. Marzec 1970

JOHN BELLANY — DAVID LEVERETT — YVARAL —  
— MORRIS LOUIS — JOHN HOYLAND

Zdumiewająca rozpiętość całkowicie odmiennych tendencji, jakie charakteryzują dziś sztukę nowoczesną, prowadzi do wniosku, że właściwie nasza epoka nie ma żadnego stylu i że jedyną jej cechą charakterystyczną jest poszukiwanie czegoś nowego, czegoś, czego dotąd jeszcze nie było. Oczywiście w trakcie tego procesu powstają rzeczy dobre i złe z punktu widzenia formalnego, ale ogromna większość jest słaba z tego powodu, że koncepcja nowości nie jest równoznaczna z koncepcją jakości, a wielu, zbyt wielu malarzy poświęca jakość bez mrugnienia powiek, jeżeli wymyśli sobie coś, co może być uważane za oryginalne. W tym pościgu za nowością plastycy nie wahają się nawet czasem przed śmiesznością.

W Drian Gallery skończyła się w zeszłym tygodniu wystawa młodego Szkota, Johna Bellany'ego, który maluje dwa płótna o naiwnie makabrycznej tematyce<sup>94</sup>. Wystawa nosi tytuł obsesji, ale wydaje mi się zupełnie na zimno wymyślona, bo sam autor jest bardzo sympatycznym i normalnym chłopakiem. Otóż Bellany maluje kobiety leżące w łóżku z kościotrupami, podczas gdy czarny kot pręży się na białej pierzynie, pokazuje nam przypalane ofiary eksplozji atomowej albo jednooką staruchę w ciąży. Wszystko to odbywa się w towarzystwie wynędzniałych zakonnic i starców trzymających w objęciach rozkładające się ogromne ryby. Niektórzy stoją na rozbabranych barłogach, nad którymi kłębią się burzowe chmury. Obrazy utrzymane są zwykle w białym, czarnym i ugrowym kolorze. Są malowane niechlujnie gęstą farbą olejną. Ten krańcowy ekspresjonizm odbija bardzo wyraźnie od innych wystaw pełnych klasycznej abstrakcji.

Niedaleko na przykład w Redfern Gallery odbywała się równocześnie całkowicie odmienna wystawa jego rówieśnika, Davida Leveretta, który maluje, a właściwie robi kolorowe, wiszące na ścianie, płaskie formy geometryczne pokryte gładko matową farbą plastikową. Czasem są to romby, czasem trójkąty pozostawiane ze sobą lub oddzielne. Kolor tych rzeczy jest obliczony na optyczne efekty przestrzenne. Pomarańczowy trójkąt na przykład zestawiony z jasnoblękitnym zaczyna w naszym oku wznosić się i opadać. To samo dzieje się z formami różowo-zielonymi, ale końcowy rezultat jest mdły i ubogi<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> 27.04–16.05.1970, Drian Galleries, Londyn. Dwie wystawy: angielskiego malarza Johna Bellany'ego (ur. 1942) oraz Heleny Wawrzkieviczowej. Malarka pokazała dwadzieścia pięć prac o tematyce figuralnej i kwiatowej. Z recenzji Mariana Bohusza-Szyszko: „Pierwsza duża zbiorowa wystawa Wawrzkieviczowej w Drian Gallery, półtora roku temu, zawierała kilka bardzo ciekawych obrazów, ale była tak niejednolita w stylu, tak nierówna, że nie chciałem pisać o niej. Sądziłem bowiem, że malarka przeżywa okres wewnętrznego łamania się w walce o własny styl i że stwierdzenie cofania się w stosunku do pozycji już dawniej osiągniętych mogłoby jej zaszkodzić w znalezieniu własnej drogi. Obecna wystawa wydaje mi się zdecydowanym wejściem na tę drogę, mimo licznych usterek, które tu jeszcze widać”. Zob.: J. Ostr[owski], *Notatnik kulturalny*, OB 1970 nr 71 (1218), s. 31; M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo Heleny Wawrzkieviczowej*, W 1970 nr 26 (1265), s. 5.

<sup>95</sup> 7.04–1.05.1970, Redfern Gallery, Londyn. „David Leverett”; 12.05–12.06.1970, Redfern

O wiele ciekawsze i bogatsze efekty optyczne obserwować można na obecnej wystawie w tejże galerii Redferna. Wystawia nie kto inny, tylko urodzony w Paryżu syn sławnego Węgra Vasarely. Podpisuje się Yvaral. To, co robi Vasarely w zakresie op-artu, czyli sztuki optycznej, wywołuje już zainteresowanie, ale jest to niczym w porównaniu z tym, co po tej samej drodze potrafi wykoncypować Yvaral. Na wystawie można dostać obłądu, a w każdym razie dotkliwego bólu głowy. Oczy wyłażą z orbit. Wszystko się rusza, miga, kręci, zapada i wybrzusza, usuwa w tył i wyłania się wprost na widza. Są to co prawda tylko złudzenia optyczne, ale złudzenia te mają taką piekielną siłę, że człowiek bez mała wyciąga rękę, aby uchwycić nadpływającą spiralę albo wstępujące wiry, których nie ma.

Yvaral był w roku 1958 jednym z założycieli grupy Recherche d'Art Visuel w Paryżu. Na obecnej wystawie jest około pięćdziesięciu eksponatów, które są wynikiem jego doświadczeń optycznych, prowadzonych w ciągu ostatnich jedenastu lat. Bo Yvaral jest przede wszystkim eksperymentatorem. Buduje konstrukcje przestrzenne, aby rozwiązywać optyczne problemy. Strona estetyczna, jak sam twierdzi, nie obchodzi go zupełnie. Pomimo to niektóre z jego rzeczy mają niewątpliwie jakąś mechaniczną urodę. We wstępie do katalogu reasumuje swe cele w następujących sześciu punktach:

1. Rozwianie mitu, że twórczość jest aktem magicznym i jedynym w swoim rodzaju, a artysta postacią wyjątkową i genialną, która tworzy dzieła nieśmiertelne.

2. Położenie nacisku na eksperyment laboratoryjny, przy czym metoda doświadczalna powinna zastąpić tradycyjne kryteria artystyczne, wykorzystując zdobycze techniczne wprowadzone przez nowoczesne poszukiwania naukowe w dziedzinie topologii, rachunku prawdopodobieństwa, statystyki, teorii informacji, cybernetyki itd.

3. Próba zdefiniowania abecadła wzrokowego prostych elementów, które dadzą się skodyfikować i zaprogramować.

4. Stworzenie repertuaru jednostek dwu- i trójwymiarowych oraz zaprogramowanie stałych i zmiennych fenomenów wizualnych.

5. Pokazanie, jak to w praktyczne wygląda, kształcenie percepcji optycznej, przy czym projekty powinny być jednocześnie skuteczne i dające się naukowo zweryfikować.

6. Przeniesienie najlepszych rezultatów do codziennego otoczenia, architektury, dekoracji wnętrza, reklamy, kina, telewizji i widowiska przy współpracy techników, inżynierów, przemysłowców, architektów, naukowców itd.

Uczestniczenie w opracowaniu nowej pedagogiki wizualnej, która by podsuwała zarówno dzieciom w przedszkolach, jak i uczniom szkół artystycznych metody i programy kierujące ich uwagę ku zadaniom przyszłości.

Tyle Yvaral.

Wszystko to brzmi bardzo ładnie, ale nieco po szczeniacku. Nie wiadomo, dlaczego zadaniem przyszłości ma być koniecznie tworzenie optycznych tryków, od których bolą oczy. Ale mniejsza z tym. Bauhaus także miał ambicje, z których niewiele zostało zrealizowanych. Eksponaty Yvarala są zbudowane z prętów, naciągniętych sznurków, równoległych listewek, koncentrycznych lusterek, kresek, błyszczących, kiwadełek i łamioczków, zwykle w dwóch nałożonych na siebie płaszczyznach z pewnym odstępem pomiędzy sobą. One to, te dwie płaszczyzny, przesuwając się wobec siebie podczas naszego lub własnego ruchu, wytwarzają większość przestrzennych złudzeń optycznych. Jest to często bardzo zabawne i na pewno nadaje

---

Gallery, Londyn. „Jean-Pierre Yvaral”; 13.05–6.06.1970, Waddington Galleries, Londyn.

„Morris Louis: unfurled paintings”; 13.05–6.06.1970, Waddington Galleries, Londyn. „John Hoylands”.



się do lunaparku, a w niektórych wypadkach nawet do muzeum naukowego, ale jest beczelnością i młodzieżową arogancją twierdzenie, że tak będzie wyglądać sztuka w przyszłości. Nie widzę żadnego powodu.

Znany amerykański malarz Morris Louis, który zmarł kilka lat temu w Waszyngtonie – wyobrażał sobie sztukę przyszłości zupełnie inaczej. W galerii Waddingtona, na Cork Street, jest teraz wystawa jego ogromnych na całą ścianę obrazów, które polegają na kilku strumieniach płynnej farby, przekreślających ukośnie oba dolne rogi płótna. Ponieważ płótno jest niezagruntowane, strumienie wsiąkają weń jak w piasek i stają się coraz cieńsze ku dołowi, aby wreszcie zakończyć życie na dolnej krawędzi obrazu. Między tymi dwoma grupami strumieni rozciąga się całe nietknięte dziewicze płótno ze swą piękną, naturalną, białą szarością. Ten prosty w zasadzie pomysł wywołuje przedziwne wrażenie niesłychanie rozległej promiennej przestrzeni. Jest w tych obrazach jakaś magia i potencjalny ruch o wiele bardziej przejmujący niż wszystkie elektrycznie poruszane maszyny optyczne Yvarala razem wzięte. A wykonanie takiego pomysłu trwa przypuszczalnie piętnaście minut, podczas gdy niesamowicie precyzyjne konstrukcje Yvarala muszą być bardzo czasochłonne.

W drugiej galerii Waddingtona oglądać można wystawę trzydziestoczeroletniego angielskiego malarza Johna Hoylanda. Hoyland maluje także duże obrazy, ale zadaje sobie o wiele więcej trudu. Wzbogacając swą dotychczasową płynną technikę, Hoyland wprowadził teraz potężne pola grubo i solidnie kładzionej farby jednego gwałtownego koloru na tle cienko malowanego tła. Są to jak gdyby kolorowe parawany, poza którymi rozgrywają się różne subtelne abstrakcyjne niedyskrecje w formie kropek i rozplywających się plam szarości. Czasem wygląda to bardzo pięknie, zwłaszcza w obrazach pionowych, bo w poziomych te parawany z grubej farby są za długie i zaczynają być nudne.

Malarstwo abstrakcyjne coraz bardziej zdaje się polegać wyłącznie tylko na pomysłach i przez to konceptualność jego drogi idzie coraz większym i coraz bardziej różnicowanym wachlarzem.

Round the Galleries no. 47. Maj 1970

THE JANIS COLLECTION, ICA —  
— ENVIROMENTAL ART FROM LOS ANGELES — THE TATE

Ludzie w różny sposób starają się zapewnić sobie nieśmiertelność. Cywilizacja zapewnia nam nieśmiertelność zbiorową, ale o indywidualną musimy się kłopotać sami. Są ludzie, którzy robią to w cichości ducha i kontemplacji — są inni, którzy czynią dobro lub popełniają zbrodnie, aby uwiecznić się w pamięci ludzkiej. Jeszcze inni zbierają dzieła sztuki, co nie tylko daje im wielką przyjemność i poczucie ważności, ale potem, kiedy ofiarowują swe zbiory do publicznych galerii lub muzeów, zapewnia im wieczystą sławę i wdzięczność narodu.

A zatem ze wszystkich sposobów na nieśmiertelność zbieranie obrazów wydaje się najlepsze.

Tak przypuszczalnie rozumował amerykański bieznesmen Sidney Janis i jego małżonka Harriet, ofiarowując swój znakomity zbiór Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Zbiór ten przez cały maj można było oglądać w lokalu ICA, to jest angielskiego Instytutu Sztuk Współczesnych w Londynie<sup>96</sup>. Jeśli idzie o rozmiary, wachlarz zainteresowań, równowagę i jakość, zbiór ten liczący około stu obrazów i rzeźb jest jedynym z najlepszych, jakie otrzymało nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej kiedykolwiek. Janisowie zaczęli kupować obrazy w 1929 roku, ale zamiast — jak to było wówczas w zwyczaju — zaczynać od impresjonistów, których ceny przecież szły w górę, Janis nabył kilka gwaszów Paula Klee. Potem kupił Mondriana, a potem pięć obrazów Picassa, w tym ogromne postkubistyczne płótno pod tytułem *Malarz i model* z roku 1928, co wówczas było aktem ogromnej odwagi oraz nieznanych prawie wtedy w Ameryce Chirico i Salvadora Dalego z wczesnego, najlepszego okresu.

Tak szczęśliwie zaczęty zbiór rozwijał się szybko i trafnie. Janisowie z początkiem lat trzydziestych kupili Grisa, Légera, Matisse'a, a przede wszystkim cudowny *Sen w dżungli* Douaniera Rousseau, który następnie został odkupiony przez Rockefellera dla nowojorskiego muzeum jeszcze przed ofiarowaniem całego zbioru przez Janisa.

Tak więc wielkoduszność łączy się tu pięknie z biznesem i z przedsiębiorczością. Janis, a nie kto inny, wylansował staruszkę-prymitywa Grandmę Moses i skromnego krawca Hirszfelda, którego wzruszające obrazy zdobią dotąd jego kolekcję. Sidney Janis nawet wydał książkę o nowoczesnych prymitywach amerykańskich pod tytułem *They thought themselves*, czyli *Samouki*, pisał i wygłaszał odczyty o sztuce, a w roku 1948 otworzył własną galerię, gdzie robił pamiętne wielkie wystawy, takie jak fowiści albo futurizm.

Dziś jego zbiór wystawiony w Londynie obejmuje wszystkie ważniejsze nazwiska naszego stulecia włącznie z Marcelem Duchampem, Kandinskim, Giacomettim, Maxem Ernstem, Albersem, Arpem, Jasperem Johnesem, Rothką, Tobeyem, Bernettem

---

<sup>96</sup> 1–31.05.1970, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „The Sidney & Harriet Janis Collection”; 5–31.05.1970, Tate Gallery, Londyn. „Larry Bell, Robert Irwin, Doug Wheeler”.

Newmanem, Dubuffetem, de Kooningiem, Lichtensteinem, Oldenburgiem, Yves Kleinem, Rosenquistem i Vasarelym. Andy Warhol i George Segal przyozdobili zbiór Janisa portretami samego zbieracza. Warhol zrobił to za pomocą ogromnego negatywnego powiększenia fotograficznego jego głowy na kolorowo, a Segal na zasadzie białego gipsowego odlewu całej jego postaci, która kładzie władczą rękę na ramię prawdziwego obrazu Mondriana, umieszczonego na drewnianej sztaludze. Większej bzdury, nawiasem mówiąc, nie można sobie wyobrazić.

Sidney Janis reprezentuje tę wszechpotężną teraz w sztuce kastę zbieraczy, którzy są równocześnie właścicielami prywatnych galerii komercyjnych oraz zasiadają w organach doradczych wielkich muzeów na Zachodzie i w ten prosty sposób mają w rękę wszystkie nici potrzebne do manipulowania rynku sztuki, lansowania pewnych nazwisk i naturalnie zwiększania tą drogą wartości swych własnych zbiorów.

Ale nawet Sidney i Harriet Janis nie potrafiliby nabyć dzieł trzech artystów z Los Angeles, których wystawa zakończyła się właśnie w Tate Gallery, z tej prostej przyczyny, że dzieł tych nie ma.

Larry Bell, Robert Irwin i Doug Wheeler stwarzają to, co Anglicy nazywają *environment*, czyli otoczeniem lub sytuacją, w którą człowiek wchodzi, aby doznać pewnych przeżyć. Ale nie ma tam żadnych obiektów do nabycia. Jest tylko teren czystego doznania. W tym wypadku sytuacja składa się z trzech wnętrz. Jedno jest czarne, niewiadomego kształtu, bo nic w nim nie widać, choć po chwili oczy się przyzwyczajają do ciemności i kiedy się zasiądzie na czarnej podłodze pod czarną ścianą, widzi się w mdłym od brzasku nowo przybyłych wchodzących ostrożnie jak ślepcy z wyciągniętymi naprzód rękami. W wąskim i najczarniejszym korytarzu długowłosi hippisi i przystrojone w naszyjniki dziewczęta, klęcząc na ziemi, podstawiają im swe kudłate głowy, wydając tajemnicze pomruki. Ale to już są kawały, których przypuszczalnie nie było w projekcie.

Drugie wnętrze jest kwadratowe i oświetlone. Na białych ścianach widać koliste tarcze z plastiku, które rzucają potrójne delikatne cienie. Ale podłoga jest jeszcze czarna. Tu nowo przybyli starają się coś oglądać, chociaż nie ma co.

Trzecie wnętrze jest przeraźliwie białe i wydłużone. Podłoga pokryta białym strzyżonym dywanem. Na ścianach jest tylko światło, które nie rzuca cienia. Najdalsza ściana ma kształt półkolisty i jest oświetlona z dołu, z góry i z boków w taki sposób, że wydają się nie istnieć. Jest to efekt typowo teatralny i wielokrotnie stosowany przez scenografów na całym świecie. Wrażenie teatru jest tym większe, że na białym dywanie na tle tej niby nieskończoności siedzą w malowniczych grupach znowu kudłaci hippisi i przystrojone na Indianki dziewczęta, pogrążeni w milczącej kontemplacji.

Tłumna obecność tej młodzieży tłumaczy się tym, że autorzy tych nastrojowych wnętrz pochodzą z Kalifornii — tej Ziemi Świętej dla zrewoltowanej młodej generacji. Nawet pałacowe schody wejściowe do muzeum okupowane są całkowicie przez pobrząkujących na gitarach i palących marihuanę smarkaczy. Jest to demonstracja solidarności. Niektóre pary przychodzą z małymi dziećmi, jedząc kanapki z brudnych papierów. Przed galerią stoją ich błyszczące samochody.

Wszystko to jest bardzo zabawne i ma pewien sens jako psychologiczny eksperyment, ale na pewno nie ma nic wspólnego z celami, dla którego Tate Gallery istnieje jako miejsce gromadzenia przedmiotów zwanych dziełami sztuki.

Są plastycy i teoretycy, którzy twierdzą, że należy oderwać sztukę od przedmiotu. Tendencje tego rodzaju są dziś bardzo wyraźne i to nie tylko na Zachodzie. Ale często konceptualne pochodzenie dla twórczości artystycznej pozbawia odbiorcę

wiary w szczerłość artysty, kiedy ten – w drodze eksperymentalnej – zmienia co chwila koncepcję. Nie trzeba zapominać, że większe dzieła naładowane są emocją i nacechowane osobistym charakterem twórcy – jego organicznym, rozpoznawalnym stylem. Tam, gdzie nie ma pasji, która wchodzi w konflikt z logiką życiową, nadaje unikalne znaczenie dziełu jako wyrazowi tego osobistego stylu, tam nie ma w ogóle sztuki, tylko manipulacja albo, jak w wypadku naszych trzech kalifornijskich plastyków, instalacja.

Stworzenie tej instalacji, jaką oglądaliśmy w Tate Gallery, osiągnęło swój cel o tyle, że dało pole do popisu tłumowi hippisowskiej młodzieży. Dało specyficzną koleinę, do której wszedł malowniczy element ludzki. Ale z łatwością mogło stać się inaczej, a pusta instalacja tego rodzaju albo instalacja wypełniona niewłaściwymi ludźmi byłaby nieznośną nudą. Dzieło sztuki, które nie jest autonomiczne i którego forma nie zależy całkowicie od twórcy, ale także od przypadku i od konsumenta, jest rzeczą wielce ryzykowną.

Round the Galleries no. 48. Czerwiec 1970

## VIBRATING WORLD — WILLY WEBER

Cała sztuka europejska jest ściśle związana z postępami na polu wynalazków i odkryć naukowych. Zarówno pod względem filozoficznym, jak i technicznym zależność między sztuką a nauką jest uderzająca. Zwłaszcza dziś, kiedy tempo eksploracji naturalnych fenomenów przez człowieka uzbrojonego w niesamowicie przyrządy, aparaty elektroniczne i komputery zwiększyło się w sposób zawrotny, obserwować można równoległe rozszerzenie granic sztuki oraz rozbudzenie zainteresowań fenomenami leżącymi na pograniczu sztuki i nauki.

Niejednokrotnie miałem okazję zwracać uwagę na zjawiska plastyczne, które trudno zaliczyć do sztuki z punktu widzenia tradycyjnej nomenklatury, a które przecież oddziałują na nas nie tylko jako źródło informacji, ale także na płaszczyźnie czysto estetycznej.

W lokalu ICA, to jest Brytyjskiego Instytutu Sztuk Współczesnych, odbywa się teraz fascynująca wystawa pod tytułem *Vibrating World*, czyli *Wibrujący świat*<sup>97</sup>. Wystawa obejmuje wizualne eksperymenty dra Jenny. Jego zainteresowanie periodycznymi rytмами rozpoczęło się od obserwacji ludzkiego organizmu i doprowadziło do badań nad formami, które powstają, kiedy zastosujemy rytm wibracji do różnych substancji.

Wystawa składa się głównie z powiększeń fotograficznych, pokazujących plastyczne skutki działania dźwięku na materię. Każdy chwytyany uchem dźwięk powstaje przez wibrację, ale w fizyce dźwiękiem nazywamy także wszystkie mechaniczne wibracje niezależnie od tego, czy nasze ucho je chwyta, czy nie. Takie wibracje są transmitowane przez fale, ale w przeciwieństwie do fal świetlnych nie mogą przekraczać próżni i potrzebują masy stałej, płynnej lub gazowej, przez którą energia mechanicznego zakłócenia przenosi się z molekulej na molekulę, wywołując widoczny ruch, który właśnie dr Jenny filmuje.

Używa on w tym celu głównie kryształowych oscylatorów, aby poruszyć błony, względnie stalowe płytki, na których zostały umieszczone takie substancje, jak: piasek, pasta kaolinowa, rtęć, kropla wody albo bańka mydlana. Kształt zaburzenia zależy od częstotliwości zastosowanych fal dźwiękowych i oczywiście od natury samego materiału umieszczonego na płytce. Każdy materiał ma swoje przyrodzone właściwości, ale jego zachowanie zmienia się także pod wpływem temperatury. Tak więc na przykład wibrująca pasta kaolinowa, kiedy jest gorąca i płynna, układa się w symetryczne garbki, ale kiedy stygnie, tężeje i tworzy formy zupełnie odmienne.

Na wystawie widzimy także dwie maszyny skonstruowane przez dra Jenny. Jedna jest poruszana mechanicznie, ale druga, zwaną tonoskopem, każdy może sobie nastawić, żeby zobaczyć na własne oczy natężenie swego głosu w postaci figur dźwiękowych. Mówiąc bowiem, wytwarzamy oczywiście fale w powietrzu, któ-

---

<sup>97</sup> 11.06–22.07.1970, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Vibrating world: exhibition of the visible effects of sound on matter as observed by Dr Hans Jenny, presented with the aid of photographs, films and machines”.

re wywołują specyficzną wibrację na membranie tonoskopu. W kulkach rtęci albo w bańkach mydlanych ta wibracja staje się widoczna jako zmiana formy, która odpowiada charakterowi głosu, jaki wydajemy.

Wystawiane fotografie wyglądają jak fotografie rzeźb, to jest statycznych kształtów przestrzennych. Ale na wystawie można także oglądać kolorowy film pokazujący wibrację materii. Nawet kiedy częstotliwość fal jest stała i forma przyjęta przez na przykład piasek wydaje się ustalona, poszczególne ziarenka nadal poruszają się regularnie. A ponieważ mechaniczne fale zachowują się podobnie do fal świetlnych, można je odbijać i krzyżować, co stwarza dramatyczne efekty pejzażowe w postaci kraterów, erupcji, wirów i kolumn wyrzucanych przez materię.

Niewątpliwa wizualna uroda tych fotografii i filmów wywołuje oczywiście zainteresowanie estetyczne, ale organizatorzy sugerują, że te zjawiska zasługują na większą uwagę, że dr Jenny daje nam okazję przeżywania energetycznych procesów, które rządzą wszechświatem.

„Te procesy przypominają nam całe dziedziny wiedzy, w których nasze zrozumienie przyrody jest bardzo niekompletne. A to, że dr Jenny podchodzi do tych zjawisk pod kątem wizualnym, uzasadnia nasze zainteresowanie jej eksperymentami jako przejawami sztuki plastycznej”.

Tyle katalog. Ale ostatecznie wszystko, co widzimy, jest zjawiskiem plastycznym, chociaż nie wszystko nazywamy sztuką. W tym przypadku — pomimo że została przez człowieka wyselekcjonowana — jest to przyroda, a nie produkt ludzkiej potrzeby twórczej. I na tym polega różnica.

Są to zjawiska zachwycające, ale zjawiska tej kategorii, co falowanie morza i groty pełne stalaktytów. Żyjemy w epoce całkowitego pomieszania pojęć, które moim zdaniem prowadzi do likwidacji sztuki jako osobnej dziedziny ludzkich przeżyć.

W krótkim sprawozdaniu niepodobna dyskutować całej skomplikowanej sprawy stosunku sztuki do życia, ale jeśli idzie o tę wystawę, to selekcja eksponatów musiała być przeprowadzona z estetycznego punktu widzenia, bo wystawa zawiera tylko piękne fotografie wybrane zapewne z wielu przedstawiających równie trafnie rozmaite stadia dynamicznych procesów, jakie przechodzi materia wibrująca pod wpływem fal dźwiękowych o różnej częstotliwości.

Pomimo to nie wiem, czy ta wystawa nadaje się do Instytutu Sztuki. Może powinna być raczej urządzona w muzeum przyrodniczym. Ale jedną niewątpliwą jej zasługą jest to, że otwiera kolosalną perspektywę na dziedziny leżące pomiędzy nauką a estetycznym przeżyciem — pomiędzy przyrodą a sztuką.

W galerii Gimpel Fils wystawia niemiecki rzeźbiarz Willy Weber, który także posługuje się fizycznymi procesami w swej sztuce<sup>98</sup>. Na stalowej płycie umieszcza mianowicie w określonych przez siebie punktach różne ładunki dynamitu, przykrywa je piaskiem itd. Większa część ładunku idzie oczywiście w górę, ale część wybija w płycie wklęsnięcia podobne do kraterów. Wgnieciono w ten sposób płyty Weber następnie szlifuje na lustro. Ta lustrzana powierzchnia odbija w sobie wszystko dookoła, deformując to odbicie zależnie od kształtów lustrzanych kraterów. A ponieważ są one zrobione według nieomylnych praw fizycznych rządzących wybuchami — rezultat jest niesłychanie trafny.

Ale oczywiście wygląd tej płaskorzeźby, a właściwie obrazu, zależy ściśle od wnętrza, w którym wisi. Galeria Gimpel ma białe ściany, szary dywan i czarny sufit. Wobec czego te trzy kolory łamią się i przenikają w srebrnej tafli. Na wystawie strategicznie umieszczona jest także jedna płyta cynobrowa.

<sup>98</sup> 30.06–25.07.1970, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Willy Weber: exhibition of metal reliefs”.

Otóż ten fragment intensywnej czerwieni również pojawia się w odbiciu na każdym eksponacie Webera, przyjmując najróżnorodniejsze kształty, w miarę jak zmieniamy nasz punkt widzenia. Kiedy się zatrzymujemy, nasza własna przedziwnie zdeformowana podobizna także pojawia się w lustrzanych kraterach, wzbogacając efekt plastyczny.

Ale wówczas dopiero zauważamy, że cała sprawa nie jest taka nowa, że już widzieliśmy takie efekty za dziecinnych lat, kiedy prowadzono nas w niedzielę do lunaparku i pękaliśmy ze śmiechu przed krzywym zwierciadłem.

Wszystko to jest bardzo kłopotliwe, bo coraz trudniej jest sprecyzować, o co chodzi w sztuce. Czy te wszystkie dowcipne eksperymenty mogą w ogóle dać pełne zadowolenie tak jak freski Piera della Francesca w kościele św. Franciszka w Arezzo albo przeniknąć nas grozą jak ukrzyżowanie Cimabue w Asyżu?

Odpowiedź wydaje mi się aż nadto oczywista.

Round the Galleries no. 50. Lipiec 1970

## LEGÉR AND PURIST PARIS

Kierunki w sztuce zmieniają się w naszym stuleciu bardzo szybko i to, co było pięćdziesiąt lat temu, nabiera już perspektywy historycznej, z której można obiektywnie ocenić pewne wydarzenia.

W Tate Gallery jest teraz bardzo instruktywna pod tym względem wystawa pod tytułem „Léger i purystyczny Paryż”<sup>99</sup>. Jest to właściwie konfrontacja Légera z okresu puryzmu, to jest z grubsza lat dwudziestych, z obrazami innych plastyków okresu postkubistycznego, jak Mondrian, Braque, Picasso, Juan Gris, Corbusier, van Doesburg, Gleizes, Delaunay, Metzinger, Ozenfant, Diego Rivera i kilku innych. Było wśród nich wielu prawdziwszych purystów niż Léger, który nie znosił sztywnych teorii estetycznych, ale z perspektywy półwiecza Fernand Léger wydaje się postacią najbardziej dojrzałą i dynamiczną nawet właśnie jako przedstawiciel tego kierunku. Przyczyny należy szukać przede wszystkim w tym, że Léger nie doprowadził swoich koncepcji do krańcowych konkluzji. Każda rzecz doprowadzona do ostatecznych logicznych wniosków staje się absurdem. Sztuka jest także sztuką kompromisu, sztuką balansowania na krawędzi różnych sprzecznych możliwości. Bez tego kompromisu w konflikcie pomiędzy logiką a emocją nie ma sztuki, żadnej sztuki. Fernand Léger, ten prosty chłop z Normandii, rozumiał to instynktownie.

Urodzony w 1881 roku zmarł w wieku lat siedemdziesięciu pięciu, to jest w roku 1956, jako jeden z najbardziej znanych i cenionych malarzy na świecie.

Kiedy na obecnej wystawie porównujemy jego prace z pracami jego kolegów, widzimy, że Léger jest mocniejszy, prostszy, lepszy technicznie, może mniej konsekwentny, ale za to bardziej malarski. Właściwie Léger był wielkim malarzem popularnym. To, że nawet dziś nie jest powszechnie rozumiany, wytłumaczyć można tylko tym, że przeciętny człowiek nigdy nie rozumie niczego, co jest jego współczesnością, i myśli zawsze kategoriami dnia wczorajszego.

Ale wyobraźni artystycznej Légera nie cechuje przecież wyrafinowanie, jakie widzimy u Braque’a, ani dramatyczność ekspresji, którą ma Picasso. Nie ma także w jego obrazach ezoteryzmu Mondriana ani smakowitości estetycznej Juana Grisa. Wizja Légera jest wizją prostego zdrowego człowieka, który obraca się wokół zwykłych, codziennych przejawów widzianego świata. Léger jest ubogi w kolorze, ale w tym ubóstwie jest piekielna siła. Jest sztywny i twardy, ale w tej sztywności jest wielka monumentalność. Jego forma naprzód typowo kubistyczna, potem płaska i purystyczna nabrała z czasem większej przestrzeni oraz cech humanistycznych. Ale człowiek, który pojawił się w późniejszych obrazach Légera, to człowiek masowy, człowiek odarty z wszelkiej indywidualności, człowiek w ogóle, człowiek z twarzą bez wyrazu, z rowerem czy kluczem francuskim w garści – człowiek na rusztowaniu, człowiek w kombinezonie i w cyklistówce na głowie, człowiek pozytywny – robotnik.

---

<sup>99</sup> 18.11.1970–24.01.1971, Tate Gallery, Londyn. „Léger and purist Paris”.



Léger idealizował robotnika, a równocześnie zmienił go w prosty element dekoracyjny. W latach pięćdziesiątych będzie on już tylko abstrakcyjną formą o rysach bezimiennej, błogiej boskości.

W każdym razie w okresie lat dwudziestych, który obejmuje obecna wystaw, sztuka Légera była sztuką awangardową. Ale awangarda z natury rzeczy porusza się w nieznanym terenie. Ci, co idą w przedniej straży, mogą tylko przewidywać, co ich czeka. Przewidywania wszakże często zawodzą. Léger pracował nad stworzeniem malarstwa architektonicznego, zorganizowanego jak mechanizm, rządzonego prawami geometrii jak całe nasze współczesne miejskie życie.

Nie chciał imitować rzeczywistości, chciał tworzyć nowe formy, które by odpowiadały potrzebom człowieka epoki przemysłowej bardziej interesującego się maszyną niż kwiatkami w wazonie i wdziękami kobiecymi. Chodziło mu o malarstwo antyburżuazyjne, socjalistyczne, malarstwo przeznaczone dla mas – jednym słowem, takie malarstwo, o jakim zawsze myśleli idealisci i reformatorzy społeczni. Nie jest winą Légera, że nie za nim poszły następne generacje plastyków. On wierzył, że idzie we właściwym kierunku, i gdyby rozwój sztuki był procesem logicznym, powinien był być na drodze do malarstwa dzisiejszego. Tak się nie stało, ale oglądając wystawę Légera w Tate Gallery, widzimy, że jednak przeczuł on kształty naszej rzeczywistości technicznej. Formy, które wymyślał w latach dwudziestych, te formy opływowe, groźne w swojej prostocie, błyszczące swoją stalową urodą, są przecież realizowane dziś w kształtach samolotów odrzutowych i pocisków międzykontynentalnych. Jego obrazy nie mają tej męczącej mechanicznej precyzji, jaką odznacza się dzisiejsze malarstwo awangardowe, ale niewątpliwie są to formy na owe czasy bardzo odważne. „Nienawidzę dyskretnego malarstwa – pisze Léger w «L'Esprit Nouveau» w kwietniu 1922 roku – znajduję temat wszędzie; lubię formy, które stają się konieczne w nowoczesnym przemyśle...”

Obrazy Légera są tematycznie popularne, ale formalnie rzecz biorąc, wyszukane, dwuwymiarowe mondrianowskie kształty leżą w tych obrazach obok form trójwymiarowych walców, stożków, rur. Ale każdy obraz Légera jest skomponowany po akademicku w porównaniu z antyestetyzmem, jaki obserwujemy często w dzisiejszej sztuce. Chłodne i nieemocjonalne, dekoracyjne i nieekspresjonistyczne malarstwo Légera wywodzi się z klasycznej tradycji Ingesa i Davida, a nie Delacroix, i dlatego wbrew socjalistycznym przekonaniom autora jest raczej arystokratyczne.

W Agnew Gallery jest teraz wystawa Stubbsa. Na ścianach wiszą obrazy, których tematem są przeważnie konie. Konie pod siodłem, konie w zaprzęgu, konie przy pracy, konie na pastwisku, konie w galopie i konie w spoczynku. XVIII wiek obfitował w Anglii w malarzy zwierząt, ale George Stubbs zajmuje wśród nich miejsce wyjątkowe. Przede wszystkim Stubbs przekroczył wiek XVIII, nawiązując z jednej strony do wcześniejszych, symbolicznych form obrazu, a z drugiej do XIX wieku. Stąd w malarstwie Stubbsa mamy niezwykle połączenie jakiegoś XV-wiecznego prymitywizmu z nowoczesnym pojęciem przestrzeni<sup>100</sup>.

Na pierwszy plan wybija się na wystawie wielkie polowanie na jelenie z masą białych ogarów i jeźdźców, ale jest to Stubbs nietypowy, zbyt skomplikowany i anegdotyczny. O wiele lepszy jest prosty wizerunek wyścigowych koni, lecących jak złote myszy przez zielone pole, podczas gdy z boku stoją czarne postacie na czarnych wierzchowcach. Wspaniałe jest także wyniosłe, pierwszoplanowe stado kłaczy i źrebaków ułożonych w rząd na niskim pejzażu jak martwa natura na stole.

<sup>100</sup> 3.11–5.12.1970, Thos. Agnew and sons Ltd., Londyn. „George Stubbs in the 1760s – loan exhibition of paintings in aid of the Red Cross”.

Obrazy Stubbsa są zawsze skomponowane z poczuciem wewnętrznego ład i leonardowskiej harmonii, wyjątkowej w całym angielskim malarstwie. Ale Stubbs był także jednym z niewielu angielskich malarzy o umyśle uczonego. Przez całe życie prowadził bardzo poważne studia anatomiczne i zostawił ogromną liczbę rysunków i sztychów ilustrujących szereg książek naukowych z owego czasu. Słynna jest zwłaszcza jego *Anatomia konia* z 1766 roku, do której sam z ogromnym nakładem pracy dokonywał sekcji końskich trupów.

Ale jak widzimy, te naukowe zainteresowania, które stawiają Stubbsa w szeregu oświeconych przedstawicieli angielskiej myśli empirycznej, nie zabiły w nim zdolności do artystycznej syntezy. Kiedy oglądamy jego płótna, widzimy, że Stubbs budował formy z wielką znajomością rzeczy, a równocześnie z ogromną wrażliwością. Jego konie mają surową monumentalność, która niewiele ma wspólnego z XVIII-wieczną malowniczością. Niektóre obrazy Stubbsa są tajemnicze jak obrazy Goi, inne zapowiadają Degasa. Ale wszystkie mają doskonale wyważoną kompozycję form dojrzałych, wspaniale pełnych w swoich uproszczeniach i wibrujących własnym, wewnętrznym życiem. Wydaje mi się, że robiąc wnikliwe studia natury, wykrywając jej cechy typowe, Stubbs potrafił podczas malowania usunąć niejako na drugi plan tę swoją naukową znajomość przedmiotu i stworzyć syntetyczny obraz rzeczywistości.

Jest to rodzaj twórczości, który daje nam dzieła nieretoryczne, dzieła, które nie mają na celu wzruszać nas tematem czy gestem. Jeżeli coś wyrażają, to jest to charakter, treść wewnętrzna, która rodzi się w doskonałości formy. Dzieła, w których zawarta jest energia statyczna raczej niż kinetyczna, dzieła, które po prostu istnieją same w sobie i przez to mają wartość nieprzemijającą.

Czy wolno mi zaryzykować twierdzenie, że istnieje pewne pokrewieństwo pomiędzy Stubbsem a Légerem? Obaj uniknęli malowniczości, obaj szukali trwałych form monumentalnych, które by symbolizowały ich epokę. Obaj byli klasykami.

Round the Galleries no. 58. Listopad 1970

## VIENNA SECESSION – WALL SHOW (CONCEPTUAL ART)

Nie pamiętam, kto to już pierwszy powiedział, że życie ludzkie jest jak okrężna linia metra. Jeżeli człowiek pozostanie w wagonie dostatecznie długo, może zobaczyć te same stacje kilkakrotnie. Odnosi się to także do sztuki. Jeśli się żyje kilkadziesiąt lat, to spotyka się zawsze te same tendencje co najmniej dwa razy. Moda się powtarza i podobne zagadnienia formalne atakowane są w plastyce periodycznie.

Za moich czasów studenckich „secesja” była słowem obelżywym. Walczyliśmy z secesją i jej kaligraficzną dekoracyjnością, która dla mojej generacji była synonimem złego smaku i braku funkcjonalności.

Ale minęło trochę lat i oto na ulicach Londynu zaczęły się pojawiać secesyjne plakaty, a w Victoria & Albert Museum urządzono bardzo kompletną wystawę Beardsleya i innych zapomnianych grafików europejskich, którzy byli pod jego magnetycznym wpływem długo i jeszcze po jego przedwczesnej śmierci na samym końcu ubiegłego stulecia. Przypomniały mi się wtedy irysy Wyspiańskiego oraz precyzyjną linią rysowane linie innych polskich malarzy sprzed pierwszej wojny światowej, które widziałem na kartach „Życia” i „Chimery”.

A teraz oto mamy w Londynie ogromną wystawę Wiedeńskiej Secesji w lokalu Royal Academy, co już samo w sobie jest zabawne, zważywszy, że secesja stanowiła właśnie oderwanie się od ówczesnego akademizmu – i przyznam się, że oglądałem tę wystawę bez wstrętu, a nawet z dużym zainteresowaniem, jak ogląda się twarz znajomą z dzieciństwa<sup>101</sup>.

Wczesne lata Wiedeńskiej Secesji były okresem heroicznym i one tylko się liczą, bo choć stowarzyszenie to nadal istnieje, to jednak dawno przestało być awangardowe.

Zostało ono założone w 1897 roku przez grupę młodych plastyków wiedeńskich, którzy byli przeciwni panującej w stolicy cesarstwa austrowęgierskiego oficjalnej sztuce i domagali się większej swobody wyrazu. I jak widać na tej wystawie, istotnie wytworzyli początkowo rozpoznawalny styl, który objął malarstwo, rzeźbę, grafikę, architekturę, wnętrzarstwo, tkactwo, meblarstwo, zdobnictwo, introligatorstwo, ceramikę i jubilerstwo. Chodziło im nie mniej, nie więcej tylko o integrację wszystkich działów plastyki i na tym terenie zawiązała się bliska współpraca pomiędzy członkami Secesji a tak zwaną szkołą glosgowską, która miała podobne ambicje i gdzie dominowali Charles Mackintosh i Margaret MacDonald. Także ideę warsztatu artystycznego i pracy zbiorowej Austriacy wzięli od Brytyjczyków. Stąd w 1903 roku powstały słynne Wiener Werkstätte – spółdzielnia sztuki stosowanej na wzór o dwadzieścia lat wcześniejszej inicjatywy Williama Morrisa i jego prerafaelskich kolegów, która przed pierwszą wojną światową nadawała ton całej środkowej Europie.

De facto istnieje większe pokrewieństwo pomiędzy ówczesnymi awangardowymi koncepcjami wnętrzkarskimi i architektonicznymi w Austrii a tym, co działo się w Wielkiej Brytanii niż pomiędzy Wiedeńską Secesją a emanującą z Paryża między-

---

<sup>101</sup> 9.01–7.03.1971, Royal Academy of Arts, Londyn. „Vienna Secession: art nouveau to 1970”; Styczeń 1971, Lisson Gallery, Londyn. „Lisson wall show”.

narodową *art nouveau*, z której Secesja się historycznie wywodzi. Na wystawie widzimy jednak także przykłady wpływów francuskiego *fin de siècle* u. Ale najwybitniejszymi przedstawicielami Wiedeńskiej Secesji byli niewątpliwie Gustav Klimt i Egon Schiele, i ci są najbardziej oryginalni. Na wystawie dominuje karton dziwnej mozaiki Klimta, zaprojektowanej w roku 1905 do pałacu Stocklet w Brukseli. Tematem jest drzewo życia. Powtarzający się motyw spirali nadaje tej ściennej kompozycji nieco monotonna, bo zbyt konsekwentną dekoracyjność, typową dla estetyki secesyjnej. Widzimy także wrażliwe rysunki i akwarele Klimta, Kokoschki, Kubina, Adolfa Boehma, Herberta Boeckla i wielu innych. Są także na wystawie stylizowane obrazki Franza Wacika – szczyt secesyjnej inwentywności, które jak gdyby zapowiadały Salvadora Dalego.

Ale najlepsze na wystawie są niewątpliwie rysunki i gwasze Egona Schielego. Jako grafik Schiele był niesłychanie zdolny. Precyzyjną i drapieżną kreską umiał scharakteryzować najbardziej skomplikowane formy. Jego rysunki są trafne, oszczędne i błyskotliwe, o wielkim wyrazie zarówno dekoracyjnym, jak i ludzkim. Ich erotyzm jest czasem naprawdę niepokojący.

Jeśli idzie o secesyjne malarstwo, to jest w ogóle o wiele gorsze niż grafika. Nawet Klimt i Schiele nie wytrzymali próby czasu. Ale za to kolorowe ilustracje tego okresu mają często urzekającą, neurasteniczną urodę. Najbardziej dla mnie charakterystyczne pod tym względem są kolorowe drzeworyty zwierząt, ptaków i kwiatów Jungnickela, wywodzące się japońskiej ornamentacji, a wyrażające cały niepokój ostatnich lat mocarstwa, którego Wiedeń był stolicą. Był to Wiedeń Freuda i Adlera, Schönberga i Mahlera. Panowało napięcie, które miało się rozładować w roku 1914 wybuchem pierwszej wojny światowej i całkowicie zmienić losy Austrii i mapę Europy.

Ale wystawa Wiedeńskiej Secesji w Londynie zwiedzana jest tłumnie nie tylko przez ludzi starszej generacji, którzy mogliby być kierowani nostalgią, ale przeciwnie – przez młodzież, która wygląda zupełnie jak z rysunków Schielego. Widzi się wokół pseudoegzotyczne kostiumy, które mogłyby być śmiało projektowane przez secesyjnych scenografów. Dla dzisiejszej młodzieży angielskiej Secesja jest tylko potwierdzeniem panującego smaku i wcale ich nie dziwią bokobrody Franza Josefa ani perwersyjna stylistyka, ani nawet manieryczne liternictwo tego okresu. Najwidoczniej wkroczyliśmy w nowy *fin de siècle* XX stulecia.

Ale dzieją się rzeczy jeszcze dziwniejsze. Lisson Gallery urządziła wystawę sztuki konceptualnej. Kilkunastu młodych artystów zostało zaproszonych do udziału. Wystawa nazywa się „Wall show”, to znaczy „Pokaz ścienny”. Oczywiście niewiele to mówi, dopóki nie zobaczy się, na czym ten pokaz polega. Okazuje się, że na wystawie nie ma właściwie żadnych eksponatów. Są ściany, na których niektórzy coś piszą, inni rysują, a jeszcze inni naklejają. Ale chodzi nie o te napisy, wykresy i fotografie, ale o intencje. Tak, intencje albo idee. Brzmi to bardzo po Platońsku i istotnie ma o wiele więcej do czynienia z filozofią niż sztuką, choć z drugiej strony naiwność niektórych koncepcji jest oczywista. Na jednej ścianie na przykład są wycięte z papieru dwa baloniaste kształty, jeden z krzywym napisem „Ja”, a drugi z napisem „Ty”. Między tymi kształtami są haczyki, o które każdy może sobie zaczepić cienkie lub grubsze linki zwisające z tych „Ja” i „Ty”. Czasem linki się łączą, czasem nie. Ten eksponat ma wyrażać komunikację lub jej brak pomiędzy ludźmi. Naiwne? Zapewne. Ale chodzi przecież o intencję. Na innej ścianie widzimy duży napis: „Strach na wróble odszedł pewnego dnia, jestem z tego powodu bardzo szczęśliwy”. A powyżej małymi literami: „Dzieje się coś ważnego – nie umiem wytłumaczyć”. Poza tym

ściana jest czysta. Wydaje się, że to jest już nie tylko plastyka, a nawet literatura — tylko mistyka, a w najlepszym razie metafizyka.

Na trzeciej ścianie widzimy fotografię pustej białej ściany i fotografie tychże fotografii na białej ścianie. Jeszcze gdzie indziej ściana pokryta jest małymi kopiami rysunku koziej głowy. Jest ich kilkadziesiąt i kopie są coraz bardziej zdeformowane, aż w końcu stają się niepodobne do oryginału i w ogóle nierozpoznawalne. Pięknie. A po co?

Pytanie takie wchodzi w zakres krytyki i żeby odpowiedzieć na nie, musimy sięgnąć do katalogu, który zawiera rysunki projektów oraz teksty instrukcji dotyczących wykonania poszczególnych „ścian”. Jeden z wystawców, Keith Arnatt, redukując swą pracę drogą analizy filozoficznej do absolutnego zera, zadaje sobie pytanie: „Czy miałem zamiar wykonać tę pracę?” i pisze, że właśnie tematem tej pracy jest jego zamiar. Ale Arnatt dochodzi w końcu do wniosku, że jego zamiar wykonania tej pracy nie mógł mieć na celu tej pracy jako takiej w formie ostatecznej.

Traktowanie zamiaru i koncepcji jako dzieła sztuki jest zamierzeniem równie bohaterским, jak każda kwadratura koła. Ale jest to także unik przed oceną. Bo najlepszym sposobem uniknięcia krytyki przy nowoczesnym dostarczeniu rozrywki pewnej ograniczonej grupie wtajemniczonych jest udawanie, że się coś ma do wystawienia, kiedy to „coś” w ogóle nie istnieje. Wtajemniczeni mają dostęp do idei w ich absolutnej czystości — potrafią może na specjalnym intelektualnym radarze wykrywać kształty niesformułowanych jeszcze koncepcji. Ale normalny krytyk chce widzieć wyniki.

Lisson Gallery jest oczywiście nieskazitelnie biała, bo magiczne sztuczki udają się najlepiej, kiedy nie ma niczego konkretnego, co by przypominało zwiedzającym o zewnętrznym świecie. Dlatego sale są puste, fotografie bezprzedmiotowe, wykresy i diagramy niezrozumiałe, a teksty enigmatyczne jak zagadki Sfinksa.

Wszelka krytyka staje się całkowicie niemożliwa, bo nie ma nic uchwytneho, co by dało się krytykować. Jeżeli krytyk powie na przykład, że ten czy tamten wykres jest słaby — autor odpowiada: „Tak jest, to właśnie było moim zamiarem”. Krytyk ma broń wytraconą z ręki, bo umie oceniać tylko dzieła, a nie zamierzenia.

Ale ta nowa sztuka konceptualna ma cechy rewolucyjne. Jest antyrynkowa. Ani jednej rzeczy na tej wystawie nie da się sprzedać czy kupić, a nawet przenieść z miejsca na miejsce. W ten sposób zmienia się całe myślenie, całe nastawienie młodego artysty do środowiska, w którym żyje. Są to ciche jeszcze, ale znamienne sygnały jakiejś wielkiej przemiany. Zbyt wielu młodych plastyków zajmuje się dziś sprawą struktury konceptualnej, żeby ten ruch można było lekceważyć niezależnie od tego, czy go nazwiemy sztuką, czy nie.

„O co chodzi właściwie na tej wystawie?” — zapytałem długowłosego, młodocianego dyrektora galerii. „Chodzi o zmodyfikowanie skali wartości” — odpowiedział. Pop art, który początkowo spełniał tę funkcję, stał się dziś kierunkiem całkowicie skomercjalizowanym i zbyt przedmiotowym. Obecna wystawa ma na celu pokazanie nie przedmiotu, ale samej wewnętrznej treści sztuki, jej psychologicznej motywacji.

Podziękowałem, ale przypomniał mi się Cheshire Cat z *Alicji w Krainie Czarów*, kot, który po zniknięciu pozostawił po sobie *the grin* — „krzywy uśmiezek”. „Widziałam często koty bez uśmiezku — pomyślała Alicja — ale uśmiezek bez kota to najdziwniejsza rzecz, jaką zdarzyło mi się zobaczyć w życiu”.

## MC WILLIAM — LARRY POONS — FRANK AUERBACH — DAVID BOYD

Po okresie niebywalej ekspansji w latach pięćdziesiątych z początkiem lat sześćdziesiątych, kiedy to brytyjska rzeźba wysuwała się na czoło na wszystkich wystawach międzynarodowych, nastąpiło pewnego rodzaju osłabienie działalności w tej dziedzinie plastyki. Nie słyszy się prawie dzisiaj o tak głośnych wówczas młodych rzeźbiarzach, jak Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, Bernard Meadows, Reg Butler czy Robert Adams. Pozostała tylko na placu starsza generacja: Henry Moore i Barbara Hepworth i pojawili się młodszy, którzy za przykładem Anthony'ego Caro zerwali całkowicie z tradycją humanistyczną i zajęli się eksploracją form abstrakcyjnych, czego rezultaty można w bardzo różny sposób oceniać. Faktem jest, że różnica pomiędzy nimi a o dziesięć lat zaledwie starszą, poprzednią generacją brytyjskich rzeźbiarzy, jest olbrzymia. Chadwick, Armitage czy Butler byli jeszcze jeśli nie pod formalnym, to w każdym razie pod intelektualnym wpływem Henry'ego Moore'a, Marino Mariniego, Germaine Richier i innych rzeźbiarzy europejskiej tradycji wywodzącej się od antycznej rzeźby śródziemnomorskiej. Anthony Caro i jego młodszy zwolennicy znaleźli inspirację w sztuce amerykańskiej i to nie tyle w rzeźbie Davida Smitha, ile przede wszystkim w abstrakcyjnym, sztywnym malarstwie Kennetha Nolanda, Stelli i towarzyszy.

Po podróży do Stanów Zjednoczonych w roku 1959 Caro zapoczątkował nową erę antymonumentalnej rzeźby w Anglii. Jej cechą charakterystyczną jest szeroka, wprost na ziemi leżąca konstrukcja szyn, płyt, rur i prętów pomalowanych na gładko lakierami o bardzo intensywnych kolorach. Najmłodszy nie używają już nawet metalu i pracują chętniej w plastikowych materiałach, które mają obrzydliwą lepkość i żadnej faktury.

McWilliam, który po bardzo długiej przerwie ma teraz wystawę w Waddington Gallery, należy do generacji, która w latach pięćdziesiątych zapewniła rzeźbie brytyjskiej międzynarodowe uznanie<sup>102</sup>. McWilliam zaczął rzeźbić wcześniej i przez czas dłuższy był pod wpływem koncepcji surrealistycznych i abstrakcyjnych. Ale jego rzeźby miały zawsze charakter monumentalny i nierealistyczny. Obecna wystawa jest odmienna. Nowe jego prace są realistyczne i niemonumentalne. Wystawa ogranicza się do serii małych zgrabnych brązów i kilku rysunków. Wszystkie one są na ten sam temat aktu kobiecego. Dookoła stoją lub siedzą jednakowe jak siostry postacie dziewczęce. W ten sposób wystawa jest jednolita. Zjawisko wariacji na ten sam temat obserwuje się dzisiaj ciągle w galeriach. Z czego to wynika — nie jestem pewien. Być może chodzi o powiększenie wrażenia przez repetycję. Zwłaszcza jeżeli temat jest niezbyt rewolucyjny.

Tym razem chodzi o zabawny i bogaty w formalne konsekwencje pomysł. McWilliam przecina swoje postacie pionowo, tworząc idealną płaszczyznę, którą po-

<sup>102</sup> 7-30.01.1971, Waddington Galleries, Londyn. „F. E. McWilliam: sculpture”; Styczeń 1971, Marlborough Fine Art, Londyn. „Frank Auerbach: exhibition of paintings”; 7.01-6.02.1971, Hamet Gallery, Londyn. „Exhibition of paintings entitled Australian Sequence”.

tem szlifuje, nadając jej wygląd gładki, odmienny od spatynowanej faktury reszty postaci. Wygląda to jak głowa z nosem rozplaszczonym na szybie. Przekrój nosa i biały, i gładki – reszta głowy naturalnie urozmaicona. Czasem McWilliam tnie swoje postacie dwoma płaszczyznami ustawionymi pod kątem prostym. Wtedy powstają postacie narożnikowe, które umieszcza w sześciennym szklanym pudełku i na płaszczyznach przecięcia rysuje te części postaci, które obciąż. Druga strona jest trójwymiarowa i chropowata. Często w takich skrzynkach siedzą po dwie postacie prawie identyczne, tak że jedną widać z tyłu w przekroju, a drugą z przodu na wypukło. Daje to niespodziewane efekty rzeźbiarskie i graficzne jednocześnie. Powstaje szereg zabawnych iluzji. Raz widzimy postać przedstawioną jako płaski kształt z wrytymi szczegółami, a raz, kiedy oglądamy ją z drugiej strony, widzimy tę samą postać w bryle, która niczym nie wskazuje, że została przecięta od góry do dołu. Jest to oczywiście trick. Niemniej trick ten sprawia, że nowe rzeźby McWillama dają niespodziewane rozwiązania pod względem formalnym.

Amerykański malarz Larry Poons także sprawił nam niespodziankę. Dotąd malował wyłącznie bezzfakturowe i precyzyjne obrazy polegające na konstelacji owalnych plam, a raczej kolorowych krążków na gładkim tle innego koloru, dobranego w ten sposób, że nie wiadomo było, czy krążki są takie na płótnie, czy w powietrzu. Czasem zestawienie kolorów było takie, że można było dosłownie dostać zawrotu głowy. Raz wydawało się, że krążki są gdzieś daleko, a raz, że wiszą ci przed samym nosem. Jednym słowem, były to eksperymenty z dziedziny optyki.

Obecnie w Kasmin Gallery widzimy cztery wielkie na całą ścianę obrazy Poonsa oparte zupełnie na innych zasadach. Główną rolę odgrywa już nie iluzja przestrzeni, tylko materiał. Faktura tych obrazów jest gruba i błotnista. Poons wylewa płynne farby różnego koloru na leżące płótno. Farby się łączą i przenikają, tworząc zatoki, jary i strumienie, a po wyschnięciu tu i ówdzie garbią się i kurczą tak właśnie, jak wysychająca ziemia *à la* spękana skóra.

Niespodzianka polega na tym, że Larry Poons zrezygnował nagle z optycznych efektów na rzecz efektów dotykowych. Powierzchnia jego nowych obrazów jest zasadniczo inna od tego, co robił dotychczas. Porzucił on także precyzyjne określanie formy na rzecz płynnych plam o niewyraźnych konturach, a dynamiczny, agresywny kolor na rzecz tonów wiernych, złamanych i cichych. Przypuszczam, że wirująca powierzchnia naszej planety widziana z przestrzeni kosmicznej musi wyglądać tak, jak nowe obrazy Poonsa, którym niepodobna odmówić urody.

Faktura odgrywa ogromną rolę także w malarstwie Franka Auerbacha, który ma teraz wystawę w Marlborough Gallery. Auerbach urodził się w Berlinie czterdzieści lat temu, ale od dziecka mieszka w Londynie. Zawsze był i jest nadal zafascynowany farbą – tą lepka masą, która ma nie tylko kolor, ale i gęstość. Malarstwo Auerbacha jest figuratywne, choć zawsze bardzo trudno zgadnąć, co przedstawia. Jak widać z tytułów, na wystawie są głównie pejzaże i portrety, ale wśród zwałów farby czasami można się pomylić. Pomimo że Auerbach wychował się w Anglii i tutaj studiował, to jednak jego malarstwo najbardziej przypomina Herberta Boeckla i Noldego. Gwałtowna ekspresjonistyczna forma i kolor jego obrazów należą niewątpliwie do środkowoeuropejskiej tradycji.

Ale Auerbach zaczął ostatnio robić sitodruki i na wystawie ma ich całą serię. Okazało się, że jego pomysły malarskie ogromnie zyskują na pozbawieniu ich tej niepotrzebnej masy farby, jaka przede wszystkim rzuca się w oczy w jego obrazach olejnych, w których zygzaki czarnych krech wrzynają się głęboko w kolorowe góry pigmentu. Przetłumaczony na płaskie plany kolor Auerbacha staje się głębszy

i bardziej dźwięczny, bo nie przeszkadza mu światłocień samej faktury, który zwykle niewiele ma wspólnego z malowaną formą. Te sitodruki powinny wskazać Auerbachowi drogę do oczyszczenia swego malarstwa z przesadnej materialności, która szkodzi, a nie pomaga wizerunkowi obiektów, które maluje, zastępując wyobraźnię namacalnością farby.

Wśród sitodruków jest zwłaszcza kilka wersji postaci leżącej, które robią duże wrażenie. Są to na ultramarynach, brązach i fioletach czarnymi krechami narysowane bardzo uproszczone zarysy postaci na czymś, co może być ewentualnie łóżkiem czy tapczanem. Ale w tych sitodrukach struktura obrazu właśnie staje się jego tematem. Czarne krechy jak kupa drągów wyrażają horyzontalność leżenia i patos jakiegoś nieodwołalnego upadku.

Zupełnie innym malarzem jest David Boyd, który ma teraz wystawę aż w trzech galeriach równocześnie. David Boyd pochodzi ze znanej artystycznej rodziny australijskiej i jego malarstwo ma cały specyficzny australijski romantyzm. Obrazy Boyda są anegdotyczne i przedstawiające, ale jest w nich to, czego tak często brakuje w bardziej dogmatycznym malarstwie dzisiejszym, a mianowicie poetycka wizja i uroda. David Boyd maluje grupy dzieci na wielkim pejzażu, tajemnicze wieloryby na pustym morzu, postacie unoszące się w przestrzeni. Kolor jego obrazów jest nieco bajkowy, ale posiada ogromną świetlistość i niewątpliwą zdolność do wywołania nastroju. Gładka technika Boyda przyczyniła się do tego, że właściwie nigdy nie wiemy, czy mamy do czynienia z naiwną prostotą, czy też surrealistycznym snem o jakiejś wieloznacznej a niepokojącej treści, której nie umiemy odczytać.

Round the Galleries no. 62. Luty 1971



## ANDY WARHOL

Po Lichtensteinie i Oldenburgu Tate Gallery otwarło z kolei swoje podwoje dla wystawy trzeciego proroka pop artu, Warhola<sup>103</sup>. Wystawa ta odwiedziła już kilka muzeów europejskich, ostatnio Musee d'Art Moderne w Paryżu, i była naprawdę konieczna chociażby dlatego, że pomimo ogromnej popularności Warhola mało kto w Europie widział w oryginale jego prace, które obejmują malarstwo, rzeźbę i film.

Andy Warhol, jeden z najbardziej znanych amerykańskich plastyków, urodził się w Pittsburgu w Stanach Zjednoczonych jako syn ubogich, czeskich emigrantów. Ma lat czterdzieści dwa i mieszka w Nowym Jorku. W latach pięćdziesiątych pracował z wielkim powodzeniem jako grafik użytkowy. W 1960 roku zaczął równocześnie z Lichtensteinem malować tematy wywodzące się otwarcie z komiksów i ogłoszeń reklamowych. Wkrótce po tym zaczął robić filmy oraz widowiska sceniczne łączące w sobie równocześnie głos ludzki, dźwięk, film, balet i ruchome efekty świetlne.

Andy Warhol uważany jest za wielkiego innowatora, ale kolosalny wpływ, jaki niewątpliwie wywiera we wszystkich tych dziedzinach sztuki, przypisać należy raczej jego osobowości która, choć na pozór skromna, nieefektywna i bierna pozwoliła mu te innowacje – które same w sobie nie są wcale takie nowe – realizować w sposób niesamowicie konsekwentny i rozreklamować w sposób zupełnie magiczny. Jego zakłopotany uśmiech jest częścią składową mitu anonimowości, który stworzył dookoła siebie. „Byłoby wspaniale, gdyby wszyscy byli jednakowi” – mówi Warhol. „Osobiście najbardziej chciałbym być maszyną”.

Andy Warhol jest szczytowym przykładem nowego typu artysty, który nie ustępuje żadnemu biznesmenowi w komercyjnym organizowaniu swej produkcji. Pracownię swą, gdzie zatrudnia wielu pracowników, Warhol nazywa fabryką. Jest on typem artysty, który nie duma na poddaszu, tylko włącza się całkowicie w nurt życia, wykorzystując w tym celu wszelkie nowoczesne środki przekazu i wszelkie techniczne wynalazki.

Technika w istocie jest kluczem do zrozumienia sztuki Warhola. Posługuje się on metodami produkcji masowej. Jest właściwie uosobieniem naszej zamerykanizowanej cywilizacji technicznej na polu sztuk plastycznych oraz doskonałą ilustracją teorii McLuhana, że technika przekazu jest treścią produktu: *Medium is the messenger*.

Wystawa w Tate Gallery ogranicza się do tematów, które Warhol traktuje seryjnie. Portrety Marilyn Monroe i Jackie Kennedy, katastrofy samochodowe, kwiaty, Mony Lizy, puszki konserwowe Campbella i pudła Brillo, znanego materiału do czyszczenia garnków itd.

Widzimy z tego od razu, że Warhol interesuje się tematami popularnymi (stąd pop art), które każdy zna doskonale. Jego sztuka jest apoteozą banału i rozpoznawalności. Wszystkie jego prace są oparte na fotografii i drukowane techniką serigraficzną na płótnie w cyklach obrazów różniących się między sobą tylko kolorem lub nieregularnością druku, które Warhol świetnie wykorzystuje. Serigrafia, czyli si-

<sup>103</sup> 17.02–28.03.1971, Tate Gallery, Londyn. „Warhol”.

todruk, jest właściwie udoskonaloną metodą malowania przez szablon. Szablon jest synonimem banalności...

Ale kiedy wchodzi się na wystawę, odnosi się wrażenie ogromnej witalności energii. Ekspozyty są odważnie pomyślane i świetnie podane. Odwaga jest jedną z tych cech Warhola, która zapewniła mu sukces w rodzinnej Ameryce. Niesamowicie wielka skala kwiatu skromnej petunii, niezliczona ilość identycznych głów Elizabeth Taylor w roli Kleopatry, na ogromnym płótnie, nadnaturalnej wielkości Elvis Presley pokazany dziewięć razy w tym samym geście człowieka z rewolwerem, powiększone do absurdu skrzynki Brillo ustawione jedna na drugiej w piramidę wypełniającą całą salę – oto przykłady tej odwagi. Warhol nie waha się, Warhol wie, że w każdym amerykańskim biznesie tylko ci zwyciężają, którzy nie wahają się podjąć ryzyka. Warhol operuje skalą i wielokrotnością wizerunku. Wiadomo, że zmiany ilościowe stają się w pewnym momencie zmianami jakościowymi. Litr wody morskiej nie jest tym samym co Ocean Atlantycki, mimo że ich znak chemiczny jest identyczny. Jeden rozkraczony Elvis Presley z rewolwerem wycelowanym ci w brzuch jest wizerunkiem Presleya z filmu kowbojskiego, ale dziewięciu Presleyów w tej samej pozycji jest czymś zgoła niepokojącym. To samo można powiedzieć o ponurym sitodruku krzesła elektrycznego w pustej sali. Jedna taka fotografia jest informacją o nieprzyjemnym fakcie egzekucji. Ale po piętnaście takich fotografii wydrukowanych na jednym płótnie gigantycznej wielkości, w sinym, lawendowym kolorze i czerni staje się drogą stracenia, Golgotą, w której stopniowo przezerniony druk kończy się wiekującą ciemnością śmierci.

Niech mi nikt nie mówi, że obrazy Warhola nie mają atmosfery i jego malarstwo jest po prostu zręcznym wystawiennictwem. Ostatecznie każde rzemiosło doprowadzone do doskonałości staje się sztuką. Ważne jest to, że jakimiś sposobami plastycznymi zaczerpniętymi niewątpliwie z komiksów i sekwencji niemal, ale niemal identycznych klatek filmu kinematograficznego Andy Warhol pobudza często naszą wrażliwość i nasze zainteresowanie.

Ale czasem istotnie trudno się z tym uporać. Nieskończone serie puszek zupy pomidorowej, butelek coca-coli albo banknotów dolarowych nie są łatwo odbierane jako temat obrazu. Niewątpliwie jednak są symboliczne. Drażnią nas swoją wulgarnością i swoją nudą do momentu, w którym nagle zaczynamy je odbierać jako wstrząsający wyraz naszej współczesności.

Nie znaczy to, aby komentarz społeczny był celem malarstwa Warhola. Być może jest to produkt uboczny każdej autentycznej działalności ludzkiej. Przypuszczalnie ten młody Amerykanin na swój sposób chce tylko robić to, co robili malarze od wieków, to znaczy malować obrazy. „Nic poza tym wszystkim się nie kryje” – bąka w odpowiedzi na pytanie dziennikarzy...

Ale Warhol jest kimś innym niż Botticelli i kimś innym niż Picasso. Nie maluje świata idealnego i nie szuka ekspresji drogą przeistoczenia formy w coś nowego, czego przed tym nie było. Nie. Po prostu przystawia lusterko do świata odbitego w lustrze naszych oczu i wtedy dopiero widzimy ten świat naprawdę, co w jakiś sposób jest zupełnie nowym przeżyciem. Czy nigdy nie próbowaliście zobaczyć odbicia swej własnej twarzy odbitego w drugim lustrze? To obca twarz jest naszą twarzą prawdziwą.

Może warto na zakończenie przytoczyć, co mówi o swoim malarstwie i pisze sam Warhol: „Myślę, że malarstwo jest zasadniczo zawsze takie samo. Jestem zakłopotany, kiedy ludzie oczekują od pop artu jakiejś wypowiedzi albo twierdzą, że zwolennicy tego kierunku ograniczają się tylko do akceptowania swego otoczenia. Każde

malarstwo jest faktem – i to wystarczy. Obrazy są naładowane własnym swoim istnieniem, własną swoją obecnością fizyczną... To właśnie jest ich wypowiedzią”.

Tyle Warhol.

Obrazy Warhola są oczywiste, wulgarne, bezosobowe, repetytywne i malowane środkami mechanicznymi. Wszystko to prawda. Ale pomimo to są doskonale skomponowane i świetne w kolorze. Poza tym niesłychanie trafnie – moim zdaniem – oddają zmorę amerykańskiej cywilizacji i wypełniają lukę pomiędzy rzeczywistością a fikcją – pomiędzy życiem a sztuką.

Warhol operuje w zasadzie zestawieniem dwóch kolorów, więc na przykład czarnym drukiem na szafirowym tle. Ale nie zawsze. Seria jego autoportretu jest bardzo bogata. W dziewięciu kwadratach na kwadratowym płótnie widzimy tę samą głowę pokazaną w różnych kombinacjach kolorystycznych. Tych dziewięć form jak dziewięć kolorowych kafli tworzy bardzo zabawną szachownicę, która nabiera wszelkich cech abstrakcyjnej kompozycji. Warhol operuje fotograficzną formą uproszczoną sitodrukiem do dwuwymiarowych płaszczyzn, które zestawia ze sobą w ten sam sposób jak każdy inny malarz. Ale czasem jego obrazy przestają być malarstwem, a stają się filmem. Jego cykl rozruchów rasowych jest po prostu reportażem prasowym do tego stopnia, że fotografie scen policyjnej interwencji są celowo uproszczone tak, jak drukowane na złym papierze fotografie w gazecie albo pierwsze czarno-białe filmy sprzed pół wieku.

Andy Warhol nie jest geniuszem, ale wykorzystuje bardzo zręcznie pewne efekty, które znamy z wystawiennictwa, ale nigdy nie przyszło nam do myśli używać ich do przekazu autentycznej wizji plastycznej.

Kubiści wymyślili kolaż i z kawałków tapet robili mniej więcej realistyczne obrazy. Warhol robi obrazy z fotografii i dokumentów, które układa w abstrakcyjne kompozycje. Nowatorstwo Warhola polega na skali tego zamierzenia. Zmiany ilościowe – powtarzam – stają się w pewnym momencie zmianami jakościowymi.

Round the Galleries no. 63. Luty 1971

VICTOR PASMORE — WILLIAM ROBERTS — PHILIP SUTTON —  
— RICHARD SMITH — DAVID BOYD — ALFRED DUNN

Prawo wahadła w sztuce jest niezmiennie. Z chwilą, kiedy bierze górę konwencja bezprzedmiotowej abstrakcji, możemy się spodziewać, że rychło nastąpi reakcja i wahadło pójdzie w przeciwnym kierunku aż do punktu kulminacyjnego naśladownictwo natury. I tak w kółko.

Kiedy Mondrian namalował biały kwadrat na białym tle<sup>104</sup>, zdawało się, że tak zwana czysta abstrakcja osiągnęła swoje apogeum i że nic więcej na tej drodze nie da się osiągnąć. Ale później okazało się, że można się obejść bez kwadratu i że granicą jest płótno zamalowane gładko od góry do dołu jednym, a w końcu czarnym kolorem. Wahadło zatrzymało się na sztuce abstrakcyjnej przez czas dłuższy, aby dziś posuwać się w stronę przeciwną.

Zanim się jednak ten proces rozpoczął na dobre, masę malarzy średniej generacji przeszło, jak to się mówi, na abstrakcję. Jednym z tych spóźnionych rekrutów stał się zaraz po wojnie młody, ale już znany whistlerowsko-bonnardowski malarz angielski Victor Pasmore. Jest on teraz jednym z czołowych malarzy abstrakcyjnych w tym kraju. Ale dziś wśród coraz liczniejszych wystaw przedstawiającej sztuki popularnej, to jest pop artu z Andy Warholem na czele, wystawa grafiki Pasmore'a, która odbywa się właśnie w Marlborough Gallery, nie spotkała się w prasie z należyтым uznaniem. Moim zdaniem Pasmore jest znakomity w swojej niegeometrycznej, ale całkowitej abstrakcji pełnej niespodziewanych, przebogatych pomysłów plastycznych. Pasmore maluje jak gdyby organicznie rozwijające się plamy — jak gdyby rosnące samorzutnie motywy. Są to formy, jakie widzimy w przekroju cebulki kwiatowej albo zwierzęcego mięśnia. Na wystawie widzimy jego wielkie serigrafie z serii *Points of contact*, to jest „Punkty zetknięcia”, na których Pasmore umieszcza przedziwne zespoły kresek, linii i plam rozchodzących się na wszystkie strony albo zbliżonych do siebie aż do punktu zetknięcia. Czasem rozwiane plamy przygwożdżone są niejako do papieru czarnym kształtem o zdecydowanej sylwecie. Czasem rozwianym planom towarzyszą ostre linie. Ale często jest odwrotnie: linia jest nieprecyzyjna i zestawiona ze ściśle organiczną plamą koloru. Rysunek czasem jest twardy, czasem rozwiany. Na czystym nieskazitelnym białym arkuszu widzimy często niezdatną, ale jakże żywą kreskę narysowaną miękką kredką. Te wszystkie obce — zdawałoby się — sobie elementy łączą się u Pasmore'a w jakąś syntezę, z której powstaje iskra życia. I to jest główny powód, dla którego nazwał malarstwo Pasmore'a abstrakcją organiczną. Jest to poza tym malarstwo indywidualne i niemające nic wspólnego z jakąś receptą na nowoczesność — malarstwo tak własne jak charakter pisma.

Pasmore nie pasuje dziś do modnych kategorii, które zmierzają do kopiowania natury. Pasmore został samym sobą i tego widocznie nie może mu krytyka wybaczyć. Tylko abstrakcja optyczna jest teraz przez krytykę akceptowana.

---

<sup>104</sup> Pomyłka M. Żuławskiego: *Kompozycję suprematyczną: biały kwadrat na białym tle* namalował Kazimierz Malewicz w 1918 roku.

Innym na wskroś oryginalnym angielskim malarzem, którego nie wiadomo gdzie zaszerzegać, jest William Roberts. Ma on już siedemdziesiąt sześć lat i żyje całkowicie odcięty od świata. Kiedy mu kiedyś zaproponowano wystawę na weneckim Biennale – odmówił. Wystawia na letnich salonach w Royal Academy, gdzie wszystko zawsze sprzedaje, mimo że zupełnie nie pasuje do panującej tam atmosfery oficjalnych portretów i pejzaży, jakie wiszą przeważnie na ścianach tej konserwatywnej instytucji. Roberts maluje ludzi – to prawda, ale jego obrazy należą do kubistyczno-futurystycznej epoki i niezależnie od tematu literackiego przedstawiają się zawsze jak jakiś przedziwny balet drewnianych kukielek. Roberts maluje ludzi karmiących łabędzie, grających w football, zbierających żniwo, puszczających łatawce, czekających na autobus. Jest wielka precyzja formalna w tych obrazach. Jego wystawa odbywająca się teraz w Hamet Gallery należy do rzadkich wydarzeń i robi wrażenie swą konsekwentną wizją malarską, która nie zmieniła się przez pół wieku, ale zawsze fascynuje swoją intensywnością i autentyzmem prymitywnego formalizmu tej samej kategorii, jaki cenimy w rzeźbie murzyńskiej<sup>105</sup>.

Trzecim samotnikiem, który maluje po swojemu i maluje dobrze, jest o wiele młodszy Philip Sutton. Wystawa Suttona, odbywająca się w galerii Rolanda, jest dowodem, że są jeszcze w Anglii młodzi ludzie niezwracający zupełnie uwagi na to, co się dzieje za Atlantykiem. Philip Sutton używa cienkiej farby o wyjątkowo świetlistym kolorze. Najpodobniejszy jest chyba do Matisse'a. Najlepsze wydają mi się jego kwiaty. Niebieskie na niebieskim tle, żółty wazon z ultramarynowym wzorem jak na chińskim rysunku i dekoracyjne, a równocześnie malarskie. W jego pejzażach liście i gałęzie tworzą delikatną siatkę, przez którą widać niebo ustrojone w płaską mozaikę obłoków. Sutton urodził się w Londynie, ale jeździł po całym świecie. Przez dwa lata malował na wyspach Fidżi i to może nadało jego malarstwu cechy nieco zbliżone do dekoracyjności Gauguina. Chociaż z drugiej strony wiadomo przecież, że Gauguin malował po tahitański, zanim jeszcze pojechał na Pacyfik. Pojechał do Tahiti, żeby znaleźć swoją własną tematykę, to znaczy to, co chciał zawsze malować. To samo przypuszczalnie zrobił Sutton w poszukiwaniu urody i świetlistości koloru.

W awangardowej Kasmin Gallery jest znowu wystawa Richarda Smitha, który ostatnio wykładał w Stanach Zjednoczonych. Richard Smith, który ma czterdzieści lat i reprezentował Anglię na Biennale w Wenecji w roku 1966, maluje obrazy z podszewką. No tak, z podszewką innego koloru, którą widać przez wycięte w obrazie szczeliny. Zresztą wycięte paski również używa, robiąc z nich na obrazie coś w rodzaju opłotków, nalepionych luźno na jednolitym tle zasmarowanym dość wrażliwie kredką w sposób, w jaki dzieci malują zboże. Te tła bywają żółte, czerwone czy czarne, ale zawsze wyglądają jak pochylone przez wiatr pole pszenicy. Na tym polu są właśnie te wycięte elementy. Jest to jego wynalazek i rodzaj jego marki fabrycznej. Nikt inny tego nie robi i ośmiście wcale się nie dziwię, bo efekt jest nie tyle malarski, ile papierowo plastyczny.

Zupełnie innym malarzem, który właśnie zakończył swoje wystawy aż w trzech londyńskich galeriach równocześnie, jest David Boyd. Obrazy Boyda są romantyczne, anegdotyczne, przedstawiające i urodziwe. Ale jest w nich coś, czego tak często

<sup>105</sup> 16.02–13.03.1971, Hamet Gallery, Londyn. „Retrospective exhibition of painting”; 19.02–20.03.1971, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Exhibition: Paintings from Cornwall”; 7.01–6.02.1971, Hamet Gallery, Londyn. „Exhibition of paintings entitled Australian Sequence”; 7.01–6.02.1971, New Grafton Gallery, Londyn. „Dreams of childhood”; 14.01–14.02.1971, Clytie Jessop Gallery, Londyn. „David Boyd: watercolours and sfumato drawings”; 16.02–11.03.1971, Redfern Gallery, Londyn. „New Works Constructions: Exhibition”.

brakuje w bardziej dogmatycznym malarstwie dzisiejszym, a mianowicie poetycka wizja. David Boyd maluje grupy dzieci na wielkim pejzażu, tajemnicze wieloryby na pustym morzu, postacie unoszące się w przestrzeni. Kolor jego obrazów jest nieco bajkowy, ale posiada niewątpliwą zdolność do wywoływania nastroju. Gładka technika Boyda przyczynia się do tego, że właściwie nigdy nie wiemy, czy mamy do czynienia z naiwną prostotą, czy też surrealistycznym snem o jakiejś wieloznacznej i niepokojącej treści, której nie umiemy odczytać.

W Redfern Gallery jest wystawa młodego rzeźbiarza angielskiego Alfreda Dunna. Stalowe i srebrzyste obiekty, jakie zapełniają sale, mają powagę i agresywną solidność. Ale Dunn ma obsesję włosów. Jego potężne stalowe kule obrośnięte są drucianą szczeciną, która rusza się pod wpływem prądu elektrycznego. Ruszają się także i dźwięczą stalowe pręty zawieszony na ramach jak instrumenty perkusyjne. Małe kulki na sznurku biegają jak postrzelone, odbijając się o dźwięczące sztaby metalu jak przerażona mysz o nogi słonia. Na wysokim pręcie umieszczone są w chwiejnej równowadze stalowe rozgałęzienia, które także wydają ciche brzęki. Tylko włochata kula z najeżonymi drutami pozostaje milcząca w tym rzeźbiarskim koncercie muzyki konkretnej.

Jesteśmy świadkami forsownych usiłowań rozszerzenia granic naszej percepcji różnymi środkami. Fala narkomanii, jaka opanowała młodzież, jest jednym z tego przykładów. Ale halucynacje wywołane meskaliną czy haszyszem nie pozostawiają śladu. Potrzebujemy znaku. Dowodu. Stąd halucynacyjne cechy wielu przejawów dzisiejszej sztuki. Chodzi o utrwalenie w materiale stanu przemijającego, który wykracza poza logikę życiową i wkracza w dziedzinę wizji, a może głębszych pokładów rzeczywistości.

Przypuszczalnie jest to klucz do zrozumienia zarówno kinetycznych konstrukcji Alfreda Dunna, jak i sentymentalnego malarstwa Davida Boyda, które tak diametralnie różnią się pomiędzy sobą pod względem formalnym.

Round the Galleries no. 64. Marzec 1971

## ART IN REVOLUTION – CRISTO

Rewolucja bolszewicka w roku 1917 wyzwoliła różne spętane siły tkwiące w narodzie rosyjskim. Między innymi nastąpiła wspaniała synteza pomiędzy ideologiczną walką klasy robotniczej a sztuką. Artyści z owego czasu z ogromnym entuzjazmem zareagowali na hasła polityczne i najlepsi z nich bez zastrzeżeń przystąpili do budowy nowego świata. W ten sposób rewolucja październikowa stała się rewolucją totalną obejmującą zarówno proletariata, jak i elitę intelektualną.

Sztuka plastyczna w Rosji przedrewolucyjnej cierpiała na uwiąd starczy pod patronatem swych kapitalistycznych mecenasów o konserwatywnym smaku. Rewolucja dała jej nowy zastrzyk energii i całkowicie nowe zapotrzebowania, nowy rynek, nowe dymensje. „Ulice są teraz naszymi pędzlami – wołał Majakowski – a place miejskie naszą paletą”.

Początkowo komisarz oświatowy Łunaczarski postawił artystów tego kalibru co Malewicz, Tatlin i Kandinsky na kluczowych stanowiskach, gdzie mogli wywierać ogromny wpływ na proces przeobrażenia kultury i oświaty w Rosji. Ta idealistyczna działalność entuzjastycznych intelektualistów nie trwała długo, ale jak daleko mogli się posunąć nie tylko w dziedzinie malarstwa i rzeźby, ale także grafiki użytkowej architektury, urbanistyki, teatru, scenografii i filmu, widzimy po raz pierwszy w Londynie na wielkiej wystawie zorganizowanej w Hayward Gallery przez brytyjską Arts Council przy współpracy Ministerstwa Kultury Związku Radzieckiego.

W tym samym czasie, kiedy na zachodzie panował anarchiczny i pesymistyczny dadaizm, awangarda rosyjska formułowała pozytywne i funkcjonalne zasady konstruktywizmu, którego cechą najbardziej charakterystyczną był optymizm.

Wystawa w Hayward Gallery nosi nazwę *Art in Revolution* i obejmuje różne aspekty konstruktywizmu, który jest dziś uważany na Zachodzie za jeden z formalnych kierunków w sztuce europejskiej XX stulecia<sup>106</sup>. Takie nazwiska, jak: Tatlin w rzeźbie, Ginzburg, Leonidow i Mielnikow w architekturze, Malewicz, Kandinsky, Gabo, Pevsner, Chagall i Lissitzky w malarstwie, Władimir Majakowski i Aleksander Błok w poezji, Erenburg w filmie, znane są i cenione dziś na całym świecie. Majakowski zainicjował także specjalną technikę plakatu, która dzięki swej prostocie i bezpośredniości stanowiła znakomite narzędzie propagandy rewolucyjnej.

Wystawa w Hayward Gallery jest może nie tylko wystawą dzieł sztuki, ile pokazem problemów, jakie rosyjska awangarda rewolucyjna starała się rozwiązywać. I jako taka jest niezmiernie interesująca, a historycznie rzecz biorąc, instruktywna.

Jest także wzruszająca. Na wystawie widzimy fragmenty rosyjskich filmów wyblakłych od starości, ale jakże wymowne. Morze ludzkie, Lenin przemawia, dekret o nadaniu ziemi chłopom, płaczące twarze starych wieśniaczek, oświata, agitacja, pociągi, karabiny, znowu Lenin, dekret o pokoju, fabryki, maszyny, dumne twarze robotników, pola pszenicy falujące z wiatrem...

<sup>106</sup> 26.02–18.04.1971, Hayward Gallery; Arts Council of Great Britain, Londyn. „Art in revolution: Soviet art and design since 1917”.

Potem jest sala plakatów propagandowych, a potem masa powiększeń fotograficznych – architektura, projekty urbanistyczne, makiety scenograficzne, kostiumy teatralne, tkaniny, meble. Jest to wystawa wielkich utopii, gdzie funkcjonalizm miesza się z mitologią.

Wieża zaprojektowana przez Tatlina i zbudowana w zmniejszonej skali na tarasie galerii (ale nigdy w Rosji niezrealizowana), która miała być zarówno pomnikiem, jak i pomieszczeniem administracyjnych biur Trzeciej Międzynarodówki, jest symbolem tej utopii.

Ze śmiałą spiralną konstrukcją i gigantycznymi rozmiarami – o wiele większymi niż wieża Eiffla w Paryżu – ze swymi zawieszonymi w powietrzu obrotowymi biurami stanowi ona dowód nie tylko awangardowego modernizmu technicznego, ale pragnienia przekroczenia niejako funkcjonalizmu i stworzenia ze stali i szkła absurdalnej w swoim konceptualizmie architektury nowego milenium. Względy utilitarne zostały tu całkowicie zignorowane.

Co się stało z tą falą entuzjazmu i co się stało z tą grupą wizjonerów – wiemy niestety dobrze. Do władzy przyszedł Stalin i położył swą ciężką rękę na wszelkich formalistycznych tendencjach. Przedstawiciele rosyjskiej rewolucji artystycznej albo padli ofiarą tępego terroru, albo opuścili swój kraj i przenieśli się na Zachód, gdzie kilku z nich nadal wywierało znaczny wpływ za pośrednictwem Bauhausu. W Rosji zapanowała znowu przedwojenna ekipa akademickich plastyków, którzy stopniowo wyparli rewolucjonistów z czołowych stanowisk w szkołach artystycznych. Powrócił stary, zmęczony styl burżuazyjny, tyle że przybrał tematykę socrealistyczną i głosił triumf proletariatu w technicolorze i niebywalej banalności. Na wystawie są przykłady tej degrengolady. Stalinowscy propagandziści starali się wyeliminować osiągnięcia rewolucyjnej sztuki rosyjskiej z kart historii, ale Anglicy w tej właśnie wystawie chcieli pokazać całą wielką prawdę. Że to także niezupełnie się udało, należy przypisać ingerencji radzieckiego ministerstwa kultury, które zagroziło wycofaniem wszystkich eksponatów, jeżeli pewne rzeczy z prywatnych zbiorów europejskich zostaną pokazane.

Konceptualizm pewnych krańcowych założeń artystycznych tego okresu przypomina mi inną wystawę, która odbywa się teraz w Anneli Juda Gallery w Londynie. Jest to wystawa zrealizowanych i niezrealizowanych projektów Christo. Jawaczew Christo, znany na całym świecie międzynarodowy plastyk, urodził się trzydzieści pięć lat temu w Bułgarii, a w roku 1964 osiedlił się w Nowym Jorku. Christo robił początkowo różne rzeczy, ale od swego przyjazdu do Paryża pod koniec lat pięćdziesiątych opanowała go mania ukrywania ich identyczności i na wystawach zaczęły się pojawiać pod jego nazwiskiem różne przedmioty w formie pakunków obwiązanych sznurkiem.

Wkrótce jego ambicje pakunkowe wzrosły niepomierne i po kilku próbach we Francji i Holandii Christo pakuje fontanny i średniowieczną wieżę w Spoleto. W roku 1968 po raz pierwszy pokrywa tkaniną cały nowoczesny budynek publiczny w Bernie szwajcarskim. W Kassel realizuje także pakunek o pojemności pięciu tysięcy sześciuset metrów sześciennych. W rok później opakuje na krótki okres całe wybrzeże zatoki Little Bay w Australii razem ze skałami, drzewami i plażą. Ten projekt wymagał miliona stóp kwadratowych nylonu i około pięćdziesięciu kilometrów liny. Mało tego, w roku bieżącym Christo uzyskał pozwolenie różnych miejskich stanowych federalnych czynników w Ameryce na czasowe powieszenia pomarańczowej kurtyny w Górach Skalistych pomiędzy dwoma zboczami odległymi od siebie przeszło czterysta metrów. Zasłona ta wysokości przeszło stu metrów przecinać ma



dolinę zwaną Rifle Gap. Zawieszenie ma nastąpić w czerwcu, a wszystkie skomplikowane przygotowania oraz badania geologiczne i techniczne są już w toku. Zasłona będzie ze sztucznej błyszczącej tkaniny długości osiemnastu tysięcy metrów i będzie ważyć cztery tony. Materiał ma być zszyty w fabryce i dostarczony na miejsce, gdzie inżynierowie i maszyny dokonają zawieszenia. Miliony dolarów potrzebne na realizację pomysłów Christo pochodzą z prywatnych dotacji. Na wystawie w Londynie widzimy między innymi fotomontaż tego projektu i muszę przyznać, że wygląda zastanawiająco. Zmienia cały charakter okolicy, likwiduje horyzont i perspektywę – dokonuje całkowitego pomieszczenia naszych wyobrażeń o pejzażu i o wnętrzu, do którego logicznie kurtyna należy. Innymi słowy, dolina górską robi się niejako mieszkalną.

Kiedy na wystawie w Hayward Gallery czytamy niektóre slogany rewolucyjnych artystów rosyjskich, wydają się one być hasłami Christo. „Nie znamy żadnej granicy pomiędzy sztuką a technologią” – pisał Punin w roku 1921, ale mógł to z powodzeniem napisać Christo w roku 1971.

Konceptualizm – czy to na służbie idei politycznych, czy to artystycznych, w ostatecznej analizie prowadzi zawsze do absurdu. Ale może absurd jest konieczną ingrediencją postępu i sztuki?

Round the Galleries no. 65. Marzec 1971

ANTROPOLOGY DEP. BRITISH MUSEUM — ELECTRIC THEATRE ICA —  
— RICHARD SMITH — SIDNEY NOLAN, SCREEN PRINTS

Ogromny wpływ, jaki prymitywna sztuka afrykańska wywarła na drogi rozwojowe sztuki europejskiej, nie ulega dziś wątpliwości. Picasso był jednym z pierwszych, którzy zauważyli i wykorzystali drapieżny ekspresjonizm szczepowych rzeźb murzyńskich. W swoich odważnych deformacjach reprezentują one koncepcje symboliczne i nieprzypadkowe. Kiedy w roku 1907 Picasso namalował *La grande danseuse z d'Avignon* i słynne *Demoiselles d'Avignon*, rozpoczął nową epokę, w której tradycyjna estetyka europejska otrzymała bolesny, ale twórczy zastrzyk prymitywnej szczepionki. Kubizm był w dużej mierze konsekwencją tego zastrzyku, a nie tylko nowej koncepcji przestrzeni wywodzącej się od Cézanne'a.

British Museum ma fantastyczne zbiory murzyńskiej rzeźby, której przykłady ze względu na brak miejsca trzymane były częściowo w składach. Kilka tygodni temu otwarto na tyłach Royal Academy nowe sale, gdzie zrobiono wystawę najcenniejszych, drewnianych, terakotowych i brązowych figur z Afryki, Polinezji i Ameryki prekolumbijskiej.

Jest to wspomniana wystawa z czysto rzeźbiarskiego punktu widzenia — pomijając już jej wartość antropologiczną. Co więcej, jest to wystawa niesłychanie potrzebna dzisiaj, kiedy zręczny realizm rości sobie pretensje do popularnej sztuki. Sztuka prymitywnych plemion jest „pop” w prawdziwym tego słowa znaczeniu, to znaczy nie jest elitarna. Rzeźby murzyńskie są niewątpliwie najlepsze — posiadają niesamowitą, przerażającą dynamikę. Wypełnia je lęk i nadzieja. Lęk przed zemstą przodków i nadzieja na przebłaganie złośliwych demonów.

Nie mniej tego elementu ma najbardziej znana i ceniona sztuka plemienia Edo z Beninu w zachodniej Afryce. British Museum posiada największą na świecie kolekcję z tego rejonu, który kiedyś był brytyjską kolonią. Obejmuje ona słynne rzeźby i płaskorzeźby w brązie oraz meble, ozdoby, instrumenty muzyczne, szaty i przedmioty rytualne.

Benin ma bogatą historię kontaktów z Europejczykami. Naprzód opanowali ten kraj Portugalczycy już w XV wieku. Anglicy przyszli tam dopiero pod koniec XIX stulecia. Ale najciekawsze jest to, że pierwsi Europejczycy zastali tam już doskonałą umiejętność robienia odlewów z brązu, której w innych częściach Afryki nie było. Według legendy sztuka odlewania metalu przyszła z miasta Ife, w sąsiednim kraju plemienia Yoruba w XI lub XII stuleciu. Kraj Yorubów, jak starożytna Grecja, składał się z małych niezawisłych osiedli, które były ze sobą w ustawicznej wojnie — ale również jak Grecja kraj ten wytworzył specyficzną i bogatą kulturę plastyczną.

Ale sztuka Yorubów i Beninu jest podobna do greckiej także pod tym względem, że jest klasyczna, to znaczy pełna umiaru i powagi w porównaniu z dziką ekspresyjnością mniej cywilizowanych plemion. I chociaż ceniona jest bardzo wysoko, nie zapłodniła wyobraźni europejskiej.

Właśnie po oglądnięciu takiej wystawy nabrzmiałej formalną inwentywnością i emocjonalną treścią widać całą płaskość imprezy pod tytułem *Teatr Elektryczny*,

urządzonej w Brytyjskim Instytucie Sztuk Współczesnych, czyli ICA. Zdaje się, że ta subwencjonowana instytucja przekroczyła granice przyzwoitości, bo w prasie ukazały się zirytowane artykuły. Istotnie trzeba przeprowadzić jakąś granicę przyzwoitości pomiędzy wystawą sztuki a lunaparkiem. Trudność sformułowania ogólnej teorii estetycznej wynika właśnie z faktu, że pod nagłówek sztuki podciągamy często przejawy, które są czymś innym jak rozrywka, zabawa, ozdoba, dekoracja użytkowa, a nawet magia w obecnej postaci reklamy.

Kiedy wchodzimy na wystawę ICA, zatrzymuje nas niepewność, gdzie się obrócić. Światła gasną i zapalają się lub zmieniają kierunek, nie wiemy, gdzie są drzwi, a gdzie lustra, ludzie pojawiają się w sylwecie albo przecięci na pół przez ekrany kolorowego światła. Natykamy się na poduchy z gąbczastego materiału, po którym dzieci z piskiem fikają koziołki. Co chwila wszystko znika w ciemności, aby za sekundę oślepić nas kaskadą światła. Nie wiemy, co jest uchwytnym przedmiotem, a co iluzją. Wpadamy do ośmiobocznej kabiny z luster, które odbijają nasz wizerunek w nieskończoność. Mijamy jakieś kolorowe tablice rozdzielcze, gdzie cień nasz rzucony na komórkę fotoelektryczną uruchamia całą symfonię światła i dźwięków. Czasem jest symfonia Beethovena, a czasem nieludzkie dźwięki elektronowe, którym towarzyszy obracanie się szklanych mobilów. Na ścianach refleksy i odbicia refleksów oraz fascynujące abstrakcyjne obrazy, które się same malują jak we śnie. Gdzie indziej czerwone koła na szarym ekranie wygina się, skręca się w konwulsjach, drży i prostuje w zależności od tego, jak przesuwamy palcem po kreskowanej płycie rozdzielnika. Jedna z kabin ma podłogę, która w miarę naszych kroków bulgocze złowrogo przez zawieszzone pod sufitem mikrofony.

Wszystko to jest trywialny cyrk bardzo drogich i skomplikowanych zabawek elektrotechnicznych, a nie jak chce katalog – „coś pomiędzy teatrem bez aktorów a galerią bez eksponatów”.

Prawdziwa sztuka uczy nas zawsze czegoś o świecie, który nas otacza, i o nas samych. Ale ta wystawa uczy nas tylko tyle, że jeżeli zgromadzimy masę elektrycznych przyrządów i połączymy je w różny sposób, to otrzymamy efekty, które przez parę minut zdolne są zabawić publiczność, jeśli jej uprzednio nie oślepią lub nie ogłuszą. Środki są tu bardziej interesujące niż efekty.

W Kasmin Gallery skończyła się niedawno wystawa Richarda Smitha, która także wzbudza wątpliwości, bo jego obrazy polegają na pewnym wymyślonym i uporczywie stosowanym sposobiku. Otóż Richard Smith, który ma lat czterdzieści i reprezentował Anglię na Biennale w Wenecji w 1966 roku, maluje obrazy z podszewką. No tak, z podszewką innego koloru, którą widać tu i ówdzie przez wycięte w obrazie paski. Z pasków tych robi coś w rodzaju opłatków nalepionych luźno na jednolitym tle założonym dość wrażliwie w sposób, w jaki dzieci malują trawę. Te tła bywają żółte, czerwone lub czarne, ale zawsze wyglądają jak pochylone wiatrem pole zboża. Jest to jego wynalazek. Nikt inny tego nie robił i osobiście wcale się nie dziwię. W sztuce chodzi o rezultat, a nie o środki, które nie powinny się rzucać w oczy. Tu także, jak na poprzednio omawianej wystawie, środki techniczne są bardziej interesujące niż efekt końcowy.

W Malborough Gallery jest wystawa sitodruków i litografii Nolana, australijskiego malarza, który mieszka w Anglii. Sidney Nolan ma lat pięćdziesiąt trzy i jest w pełni rozwoju artystycznego. Jest on malarzem figuratywnym o niezwykle poetyckiej wyobraźni. Nolan uważa, że człowiek jest najbardziej godnym zainteresowania tematem w sztuce. Nolan podróżuje po całym świecie w poszukiwaniu mitów. Jest romantykiem. Czasem jego malarstwo oscyluje na granicy naiwnej ilustracji, kiedy

na przykład robi całe serie na temat legendy o australijskim Janosiku nazwiskiem Ned Kelly, który prowadził prywatną wojnę z policją, aż wreszcie ginie podziurawiony kulami z powodu dziewczyny. Domowego wyrobu kwadratowy hełm tego bohatera ludowego stał się niejako marką fabryczną malarstwa Nolana. Na obecnej wystawie otwór na oczy wygląda często jak ekran telewizyjny, w którym odbija się spalony słońcem pejzaż albo przepływające obłoki.

Ale na wystawie są także inne, mniej ilustracyjne serie sitodruków, w których jedna zatytułowana *Inferno* przedstawia postacie bez rąk unoszące się bez celu w nieokreślonej przestrzeni, niezdolne kierować swym ruchem i jak topielce obracające się dookoła z twarzami bez wyrazu, zapatrzonymi w swoje prywatne piekło.

Inna seria to czarno-białe rysunki o umieraniu jelenia w suszy australijskiego interioru.

Skrobaniem i szczotkowaniem Sidney Nolan osiąga efekt całkowitej integracji ginących zwierząt z pejzażem, do którego niejako powracają.

Te rozpostarte formy, kopyta, zębra i rogi chwycone są na samej granicy metamorfozy w bryły ziemi, korzenie i gałęzie. Niezwykłą urodę i tajemniczą wieloznaczność ma także grupa biegnących po plaży białych dziewcząt o sylwetach poobgryzanych przez światło. Uderzający w nastroju i piękny w kolorze jest również pływak zapadający się w błękitną głębinę w otoczeniu cieniów dwóch rekinów. Przez cały błękitny obraz biegnie jedna bardzo czerwona smuga krwi.

Sidney Nolan nie boi się banału, bo każdy banalny na pozór temat służy mu do powiedzenia jakiejś prawdy o człowieku i jego losie.

Forma w obrazach Nolana jest swobodna i żywa. Nolan chętnie wykorzystuje przypadki i pozwala, by formy na obrazie wynikały niejako z właściwości farby, której używa w bardzo urozmaicony sposób. Jego postacie są często niechlujne, a nawet źle narysowane, ale zawsze spełniają swoje zadanie. Zbawia je bardzo malarski kolor, szczere przeżycie i namiętna potrzeba znalezienia plastycznego, widzialnego wyrazu dla emocjonalnej treści.

Round the Galleries no. 66. Kwiecień 1971

ALEXANDER CALDER — EDDIE WOLFRAM —  
— WILLIAM SCOTT — NICHOLAS MONRO

Kiedy się ogląda dzisiejsze wystawy, trudno nie dojść do wniosku, że nigdy dotąd w historii sztuki nie istniało równocześnie tak wiele całkowicie sprzecznych tendencji i kierunków, jak w obecnej plastyce. Czy z tego chaosu wyłoni się styl epoki? Bardzo wątpię, bo w ogromnej ilości wypadków plastycy przeskakują co chwila ze stanowiska na stanowisko, zmieniają technikę, zakres zainteresowań, temat i ideologię, jak gdyby próbując wybrnąć z beznadziejnej sytuacji, w której znalazła się sztuka z powodu zupełnego zaniku wszelkich ustalonych kryteriów estetycznych i filozoficznych. Wszystko, co nowe, uchodzi *eo ipso* za dobre, choć ostatnimi czasy nawet tego rodzaju wartościowanie wyszło z mody. Mówi się, że obraz czy rzeźba są interesujące albo nieinteresujące, przy czym oczywiście to, co nas zaskakuje swoją nowością, wzbudza najwięcej zainteresowania. Ale czy jest dobre, czy złe — takiej opinii krytycy starają się unikać, bo nie są pewni, jak ocenić istotną wartość dzieła sztuki.

Zawsze byłem i jestem nadal przekonany, że jedynym kamieniem probierczym godnym zaufania jest w tych warunkach kryterium uczciwości twórcy wobec samego siebie i swojego dzieła. A takie kryterium nie wchodzi już w zakres estetyki, tylko etyki. Jest to kryterium moralne, a nie artystyczne.

Są pewne cechy w każdym człowieku, które się nie zmieniają. Należą one do jego wewnętrznej konstrukcji, nad którą nie panuje i która nadaje kształt jego osobowości oraz warunkuje rodzaj jego reakcji na cały skomplikowany zespół bodźców zewnętrznych, które dla uproszczenia nazywamy światem. Twórczość artysty w każdej dziedzinie jest wyrazem jego osobowości tak jak charakter pisma, którego nie może zmienić dowolnie z dnia na dzień. Te właśnie trwale, niezmiennie cechy pozwalają nam identyfikować ludzi, a w szczególności artystów.

Łatwy do zidentyfikowania jest na przykład Alexander Calder, który ma właśnie wystawy w dwóch galeriach, u Gimpela i w Brook Street Gallery równocześnie<sup>107</sup>. Obie galerie pełne są jego mobilów, przestrzennych konstrukcji poruszających się za dotknięciem ręki albo podmuchem wiatru.

Calder, który musi mieć dziś przeszło osiemdziesiąt lat, urodził się i studiował mechanikę w Ameryce, a osiadł na stałe w Paryżu w 1927 roku. Początkowo robił śmieszne kukiełki z drutu i odpadków z różnych znalezionych materiałów. W latach trzydziestych cały paryski świat artystyczny był pod urokiem tego tak zwanego cyrku Caldrea. Na obecnych wystawach w Londynie widzimy, że choć potem Calder z karykaturzysty stał się poważnym rzeźbiarzem, to jednak element zabawy i humoru nigdy go nie opuścił. Calder jak wielu innych plastyków przeszedł przez okres surowej abstrakcji, kiedy pod wpływem Mondriana budował czyste, rucho-

<sup>107</sup> 15.04–15.05.1971, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Sculpture and gouaches”; 4.04–23.04.1971, Drian Gallery, Londyn. „Eddie Wolfram: new paintings”; Marzec–Kwiecień 1971, Hanover Gallery, Londyn. „A Girl Surveyed — drawings in blue with poems”; 31.03–24.04.1971, Waddington Galleries, Londyn. „Nichols Monro: recent sculpture and prints”.

me konstrukcje przestrzenne z całych konstelacji geometrycznych elementów pomalowanych na zdecydowane kolory – niebieski, czerwony, biały i czarny. Potem przeszedł najplodniejszy okres kompromisu, kiedy porzucił czystą geometrię i jego mobile zaczęły upodabniać się do tworów organicznych, do liściastych drzew albo wodorostów. Kilka pięknych przykładów z tego okresu oglądać możemy w Brook Street Gallery. Ale u Gimpela widzimy kolekcję najnowszych prac Caldera z roku 1970, które przybrały formę różnych bliżej niesprecyzowanych zwierząt wyciętych ze stalowej płyty, z głowami i różnymi innymi częściami ruszającymi się na zasadzie mobilów. Są to rzeczy znowu bardzo kolorowe, o wyszukanej sylwecie i pomimo swych monumentalnych założeń bardzo naprawdę zabawne.

Do Caldera ma się zaufanie. To, co robi, na pewno jest uczciwym wyrazem jego pogodnej osobowości i jego zamiłowania do mechaniki.

Ale co powiedzieć na przykład o młodym londyńskim malarzu Eddiem Wolframie, który ma teraz wystawę w Drian Gallery? Parę lat temu Wolfram uchodził za surowego purystę. Jego abstrakcyjne obrazy, które budował z różnych konkretnych materiałów, doczekały się nawet specjalnego omówienia w książce wybitnego krytyka artystycznego Kenettha Coutts-Smitha, który uważał je za doskonały przykład koegzystencji pomiędzy nowoczesnym człowiekiem a nauką i widział w nich plastyczny wyraz filozoficznych idei Heisenberga, Bergsona i Norberta Wienera. „Wolfram – czytamy – jest artystą, który intuicyjnie próbuje znaleźć metafizyczny ekwiwalent realnego świata, jaki ujawnia fizyka i technika naszych czasów”.

Tak było jeszcze parę lat temu.

Obecna wystawa Wolframa składa się z cienko i po akademicku malowanych realistycznych obrazów o treści tak oczywiście pornograficznej, że porównać je można tylko do pewnych pokątnie kolportowanych w Anglii skandynawskich wydawnictw dla dorosłych z tą wszakże różnicą, że zamiast znakomitej kolorowej fotografii widzimy tu bardzo słabe w rysunku i brudne w kolorze malarstwo. Ale pomijając poziom jego produkcji, powstaje pytanie: który Wolfram jest prawdziwy – obecny czy dawny? I czy przedtem nas oszukiwał czy teraz?

Na szczęście są także w Anglii plastycy uczciwi i do nich przede wszystkim należy świetny autentyczny malarz William Scott, który ma teraz wystawę w Hanover Gallery. We wszystkie zmiany, jakie zachodzą w jego malarstwie, można wierzyć, bo są to zmiany emfazy, a nie treści filozoficznej. Istota malarstwa Williama Scotta jest zawsze ta sama i niezmiennie jest jego poczucie koloru. Jestem przekonany, że nie ma dziś w Anglii lepszego kolorysty i bardziej malarskiego interpretatora formy. Malarstwo Williama Scotta jest pompejańskie w swojej urodzie i mondrianowskie w swej zrównanej dwuwymiarowości.

William Scott wszedł do martwej natury i choć był okres, kiedy jego obrazy były abstrakcyjne, zawsze wyczuwało się pod spodem jakąś harmonię form zauważonych w naturze, rozłożonych obok siebie, nigdy nieleżących jedna na drugiej – tak właśnie jak w jego martwych naturach.

Obecna wystawa składa się prawie wyłącznie z rysunków do erotycznych poematów Edwarda Lucie-Smitha. Są to jedną linią robione fragmenty aktu kobiecego na białym tle. Ale szafirowy palający kolor tej grubej linii o nieco rozwianych tu i ówdzie brzegach jest taki, że rysunki te robią się obrazami nawet bez pomocy cytrynowożółtej plamy, która w jednym płótnie występuje. Rozpostarte dłonie, uda, piersi, nogi i biodra odgrywają w tym malarstwie rolę znaków, hieroglifów na w pół czytelnych – równocześnie cielesnych i uduchowionych, malarskich i poetyckich. Różnica między Scottem a Wolframem jest tak uderzająca, że nie trzeba jej nawet podkreślać.

Polega ona tym, że Scott transportuje kształty kobiece na symbole plastyczne i dzięki tej sublimacji zachowuje pewien dystans do tematu, podczas gdy Wolfram pragnie być bezpośredni, co kończy się tragicznym kiczem.

Ale niektórzy dzisiejsi plastycy uważają, że kicz leży w ich programie. Pop art to właśnie apoteoza kiczu. Jednym z najbardziej typowych tego przykładem jest wystawa młodego brytyjskiego rzeźbiarza Nicholasa Monro w galerii Waddingtona. Monro robi z plastiku naturalnej wielkości tańczące lalki, które następnie maluje na tak zwane naturalne kolory. Cała galeria pełna jest identycznych tańczących par w identycznych strojach z identycznymi cielistymi twarzami o identycznych błękitnych oczach i głupawym uśmiechu.

Zrobiło się strasznie nudno i uciekłem od tej taśmowej produkcji.

Round the Galleries no. 67. Kwiecień 1971

## CONCEPTUAL ART — ROBERT MORRIS — JOSEF ALBERS

Od kilku lat w plastyce odbywają się zupełnie zasadnicze przemiany, które trzeba zrozumieć, aby zorientować się w dziwacznych na pozór fenomenach, jakie coraz częściej napotykamy w muzeach i galeriach sztuki na Zachodzie. Przemiany te polegają na przesunięciu akcentu z manipulacji materiału, to jest techniki, w kierunku czystej koncepcji. A ponieważ każda koncepcja w plastyce musi się w końcu jakoś ucieleśnić optycznie, bo w przeciwnym razie nie należy do plastyki, stajemy wobec pomysłów i happeningów, instalacji i sytuacji, a nie obiektów, które można wziąć do ręki, przenieść z miejsca na miejsce, kupić czy sprzedać... Do tego dochodzi jeszcze zupełna obojętność konceptualistów na sprawy normalnej estetyki, która zawsze stanowiła przecież podstawę wszelkich rozważań o sztuce, bo po prostu nie chodzi im o efekty wzrokowe. Nie chodzi także o materiał, fakturę i wykonanie — bo to może zrobić równie dobrze kto inny. Zanika indywidualny autobiograficzny charakter plastyki — staje się ona bezimienna i estetycznie neutralna. A ponieważ często konceptualistom chodzi także o wyeliminowanie elementów, które wywołują emocje i podniecają wyobraźnię, i o koncentrowanie się głównie na aspekcie dydaktycznym i filozoficznym, a nawet politycznym, związek plastyki konceptualnej ze sztuką jest trudny do utrzymania.

Jest to wszystko reakcja przeciwko zarówno formalizmowi estetycznemu, jak i ekspresjonizmowi, a w szczególności abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi *action painting*, który opierał się na apoteozie samej funkcji malowania i operowania farbą jako fizycznym materiałem o cechach zmysłowych raczej niż konceptualnych. Mówiło się dawniej, że nie chodziło o to, co jest tematem obrazu, ale jak jest namalowane. Innymi słowy, nie o treść chodziło, tylko o formę...

Dzisiaj zaczyna być odwrotnie. Nie chodzi o to jak tylko, co. Jest to — jak powiedziałem — zmiana zupełnie zasadnicza i bez jej zaakceptowania nie można zrozumieć między innymi bieżącej wystawy amerykańskiego plastyka Roberta Morrisa w Tate Gallery<sup>108</sup>.

Ta wspaniała galeria sztuki współczesnej została nagle zamieniona w salę rekreacyjną. Wszędzie widzimy drewniane, ciesielskie konstrukcje składające się z belek, blatów, desek, pudeł i lin, które można w każdej chwili rozebrać i budulec złożyć z powrotem w magazynie. Ale nie chodzi tu o same te konstrukcje ani o ten materiał budowlany, ale o partycypację publiczności w tej wystawie, tak jak w wesołym miasteczku. Spektator ma dopełnić tę konstrukcję sobą i swoją aktywnością uwarunkowaną rodzajem i kształtem konstrukcji. Taka jest koncepcja. Bardzo pięknie. Ale pozostaje pytanie: dlaczego w Tate Gallery, a nie w klubie sportowym, a nie w lunaparku?

Niestety Robert Morris, który urodził się w Stanach Zjednoczonych dokładnie czterdzieści lat temu, jest zbyt znany na świecie, aby nie wchodził tu w grę snobizm.

<sup>108</sup> 28.04–6.06.1971, Tate Gallery, Londyn. „Robert Morris”; 12.05–12.06.1971, London Arts Gallery, Londyn. „Josef Albers”.



A ponieważ Tate Gallery urządziła już wystawy innym znanym przedstawicielom angloamerykańskiej awangardy artystycznej, jak Richard Hamilton, Lichtenstein, Oldenburg i Warchol, przyszedł logicznie czas na Roberta Morrisa.

Morris jest członkiem założycielem związku artystów znanego pod nazwą Peripatetic Artists' Guild, który na wstępie do wspaniale wydanego katalogu ogłasza, że gotów jest podjąć się zamówień w jakimkolwiek punkcie świata w następującym zakresie:

„Ekspozycje, wydarzenia, chemiczne moczary, pomniki, przemówienia, dźwięki plenerowe na różne pory roku, zmiany ustrojów politycznych, potopy, projekty mutacji biologicznych i innych mniej więcej rolniczych fenomenów takich jak dyscyplina drzew i roboty ziemne etc. Także pokazy teatralne dla mas, filmy statyczne i epiczne, fontanny z płynnego metalu, wiszące ogrody, artystyczne zmiany biegów rzek itd., itd. Honorarium — dwadzieścia pięć dolarów za godzinę pracy, z tym że jeżeli nabywca odsprzedaje później wykonany projekt, to musi pięćdziesiąt procent ceny oddać Związkowi, który używa tych sum na finansowanie dalszych, nienadających się do sprzedaży projektów”.

Przypomina to wszystko dadaistyczne manifesty sprzed pół wieku. Robert Morris jest nieodrodnym spadkobiercą Marcela Duchampa, chociaż wątpię, czy ma jego poczucie humoru, nie mówiąc już o jego inteligencji.

Na wystawie nie ma nic interesującego do zobaczenia, ale za to jest masa do roboty. Można wspinać się jak w górach tak zwanymi kominami, zapierając się o gładkie drewniane ściany, można ciągnąć ciężkie kloce w górę po równi pochyłej, można huśtać się na desce opartej na belce, można starać się utrzymać równowagę na wielkiej kuli, można pokonywać zwięzające się półki pod zawieszką, można — jeśli się potrafi — chodzić po wyprężonej linii lub tacać się wewnątrz ogromnej beczki. Spektator staje się częścią baletu wymyślonego przez autora i uwarunkowanego funkcją, jaką przeznaczył każdej ze swoich konstrukcji.

Ale jest to rozrywka dla dzieci i młodzieży, która istotnie z entuzjazmem godnym lepszej sprawy bierze udział w tym wydarzeniu. Dorosłych to nie bawi. Na wystawie oglądać można także film z montażu tejeż wystawy, poczynawszy od pustych sal aż do partycypacji widzów w postaci nagiej dziewczyny z rozpuszczonymi włosami i nieopaloną kształtem bikini na brązowym ciele. Dziewczyna idzie wolno, prowadzi wielką kulę jak psa na smyczy. Potem widać jej stopę, jak ugina wyprężoną linę, potem usiłuje, leżąc na plecach, dźwigać na dłoniach wielką płaszczynę, co okazuje się bardzo trudne, ale wygląda pięknie i tajemniczo, jak gdyby zmarły obudzony z długiego snu słabymi jeszcze rękoma zmagał się z płytą grobową, aby powstać na Sąd Ostateczny. Tymczasem opuszczona przez nią tamta kula toczy się rozpędem, aż wreszcie zatrzymuje się i kiwa w długiej agonii jak umierający zwierz. Film jest niemy i bez komentarza. Montowanie wystawy poprzedzające partycypację nagiej dziewczyny jest także doskonałe pod względem fotograficznym. Liny, blok, kloce, rury, łańcuchy i drezyny... Robotnicy jak zawsze wychodzą na filmie świetnie, bo są zajęci swoją robotą, która nadaje ich ruchom funkcjonalną celowość. Na ich tle sam Robert Morris z bródką, w koszuli wyrzuconej na spodnie — niezmiernie poważny i nieuśmiechnięty, całkowicie enigmatyczny — skrobie się po plecach.

W ogrodzie galerii znaleźć można w końcu kilkanaście geometrycznych pudeł, które pomimo swego minimalizmu kwalifikują się jako rzeźby. Najbardziej udana jest grupa średniej wielkości idealnych sześcianów zrobionych z luster, w których odbija się niebo, trawa i nogi mijających przechodniów. Czasem kuca przed nimi jakieś zafascynowane dziecko...

Wychodzimy z tej wystawy zasmuceni i na próżno staramy się znaleźć pocieszenie w długim wywiadzie, jaki czołowy angielski krytyk David Sylvester przeprowadził z Robertem Morrisem. Wywiad ten wydrukowany jest w całości w katalogu. Ale żadnego ciekawego światła autor nie rzuca na swoje dzieło. W wyjątku z innego, amerykańskiego wywiadu powiada, że chodzi mu o *blank forms*, to jest formy bez wyrazu. Jakże niedawno chodziło plastynom o formy wymowne. Rewelacją jest jego dadaistyczne stwierdzenie, że sztuką jest to, co jako sztukę traktujemy. Niestety. Innymi słowy, gdyby ta wystawa odbywała się w podmiejskiej remizie tramwajowej, a nie w Tate Gallery, to nikt by o niej nie mówił przez radio. Niestety.

Tymczasem w London Arts Gallery jest wystawa Josefa Albersa, który jest w znacznej mierze odpowiedzialny za minimalistyczne tendencje w dzisiejszej sztuce. Był on kiedyś profesorem Bauhausu, gdzie stał się czołowym przedstawicielem estetyki tej szkoły. W ramach funkcjonalnego konstruktywizmu kładł on zawsze nacisk na ekonomię środków, materiału i wysiłku. W roku 1933 Bauhaus został zamknięty i Albers przeniósł się do Ameryki, gdzie dotąd maluje. Jego prace, w szczególności seria pod tytułem *Hołd dla kwadratu*, pokazana na tej wystawie, wywarła głęboki wpływ na całe generacje plastyków. Na kolorowym polu Albers umieszcza kwadraty odmiennych kolorów, jeden wewnątrz drugiego. Bardzo rzadko temat obrazu jest inny. Kolor jest położony jednolicie i gładko, ale wyszukany bardzo wrażliwie i wywołuje bogate wibracje optyczne. Każdy kolor oczywiście wpływa na resztę użytych w obrazie kolorów i chromatyczne wariacje tych prawie jednakowych kompozycji są odmienne.

Albers jest purystą. Jego prace są precyzyjne i delikatne. Skłaniają raczej do refleksji nad naturą koloru, niż wywołują żywą reakcję u widza. Ale jego klasę wyczuwa się dopiero w pełni, jeśli się porówna jego obrazy z nieudanymi próbami rozwiązywania podobnych problemów przez innych, młodszych plastyków. Na obecnej wystawie widzimy, jak dużo w zakresie czystego malarstwa można osiągnąć minimalnymi środkami.

Jest to także sztuka konceptualna z tą wszakże różnicą, że w przeciwieństwie do Roberta Morrisa koncepcje Albersa obracają się w sferze zjawisk podlegających prawom estetyki i dlatego mogą być oceniane z punktu widzenia artystycznego.

Round the Galleries no. 69. Maj 1971

## KIENHOLZ – LARRY RIVERS

Można dużo zarzucać Amerykanom, ale na pewno nie to, że brak im samokrytycyzmu. W literaturze i filmie twórcy amerykańscy nie szczędzą najcięższych działań, aby wykazać, że sen o Ameryce, *American dream* – ta idealna wizja nowego świata i nowego człowieka – zmieniła się w dręczącą i bezduszną zmorę. Wszędzie spotykamy Amerykanów zrozpaczonych tym stanem rzeczy, którzy nie wahają się krytykować starego kraju, jego rządu i ustroju, nie wahają się miazdżyć szyderstwem swoich własnych wad narodowych.

I na tym – głównie na tym – polega wielkość tego kraju. W tym samokrytycyzmie bowiem leży nadzieja poprawy, a nawet całkowitej metamorfozy. Artyści i pisarze amerykańscy są sumieniem tego narodu i tak być powinno. Nikt nie może zahamować ich działalności. Cenzura w Stanach Zjednoczonych nie istnieje i każdy ma prawo robić czy mówić, co uważa za stosowne. Władze nie posiadają żadnego narzędzia przeciwko tym krytykom, którzy wytykają wady amerykańskiego sposobu życia i błędność amerykańskiej skali wartości.

Takim krytykiem jest Edward Kienholz, który ma teraz wystawę w Brytyjskim Instytucie Sztuki Współczesnej, czyli ICA. Kienholz urodził się w Ameryce w roku 1927 i przez długie lata nie umiał znaleźć sobie zawodu<sup>109</sup>. Był kolejno pielęgniarzem w szpitalu dla obłąkanych, cieślą, administratorem baletowym, sprzedawcą samochodów i domokrądcą. Pierwsze swoje obrazy robił z trójwymiarowych znalezin, które nazywał „odpadkami ludzkich przeżyć”. Stopniowo zyskiwały one na realizmie, a także na wypukłości, aż stały się tym, co można chyba tylko nazwać rzeźbami naturalnej wielkości.

Z góry muszę zaznaczyć, że pod względem estetycznym są to często odrażające rzeczy – czasem niczym się nie różnią technicznie od tak zwanych żywych obrazów i mają głównie wartość jako krytyka społeczna. Na wystawie są całe wnętrza ze wszelkimi szczegółami, a przynajmniej przestrzenie wsparte o jedną ścianę, pełne makabrycznych rekwizytów i postaci, jak w gabinecie figur woskowych.

Najbardziej szyderczy jest *portable war memorial*, to jest przenośny pomnik poległych, na którym można sobie dowolnie wypełniać daty wojny i liczbę poległych. Składa się on z realistycznej grupy amerykańskich żołnierzy w hełmach szturmowych, natykających sztandar państwowy na blaszanym stoliku kawiarnianym pod płytą pamiątkową zawierającą nazwy krajów, które przestały istnieć. Obok kupić można w automacie prawdziwą butelkę coca-coli i wypić ją przy akompaniamencie bohaterskich dźwięków muzyki wojskowej z płyt.

Ale są na tej wystawie komentarze społeczne także innego rodzaju. Kienholz odtwarza na przykład cały pokój w słynnym burdelu Roxy w Las Vegas. Fotele, landszafty na ścianach, sztuczne kwiaty, tango z płyt, zapachy, a na środku leżąca symbolicznie na podstawie od staromodnej maszyny do szycia zdeformowana lalka dziewczyny, na której zapisane są liczne monogramy różnej wielkości, jak na ławce

<sup>109</sup> Maj-Lipiec 1971, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Edward Kienholz”.

w parku. Jest zaduch i uczucie klaustrofobii. Zwiedzający zwalniają kroku, niektórzy zasiadają w zakurzonych fotelach i nieruchomieją. A wtedy nagle robią się częścią tego żywego obrazu.

Jeszcze bardziej, jeszcze nieznośniej zamknięta jest parodia słynnego baru w Los Angeles, zwanego The Beanery. Wchodzi się do zatłoczonego wnętrza, przeciska się człowiek między kontuarem, przy którym siedzą lalki ludzkie z zegarami wskazującymi wszystkie tę samą godzinę zamiast twarzy, a różnymi automatami do grania i sprzedawania papierosów. Autentyczny, nagrany na taśmę magnetofonową hałas barowy rozbrzmiewa dookoła. W powietrzu czujemy smród piwa i dymu papierosowego. W kącie ktoś zasuwa spaghetti i jajko smażone. Coraz bardziej brak nam powietrza — półki założone butelkami, przepierzenia zawieszane ogłoszeniami, straszliwa ciasnota stworzona przez skrócenie wszystkich dystansów do minimum... uciekamy.

Instalacja przedstawia rozpaczliwe szczątki ludzkie na brudnym fotelu pod lampą z podartym czerwonym abażurem. Tytuł: *Nielegalna operacja*.

Najstraszniejsza jest jednak jego praca pod tytułem *Oddział dziewiętnasty*. Przez zakratowane okienko w okutych żelazem drzwiach ze skoblem na zewnątrz widzimy dwóch mężczyzn leżących na pryczach. Są nadzy i realistyczni do ostatnich szczegółów, ale zamiast głów mają okrągłe akwaria z pływającymi rybkami. Są przywiązani za rękę do pryczy, a nad nimi gorzeje łuk czerwonego neonu.

Niektórzy widzą w tych rzeczach jakąś treść uniwersalną. Moim zdaniem Kienholz ma przede wszystkim wrażliwe oko na udrękę ludzką i na absurd, jakie spotykamy w życiu na każdym kroku. Należy on do tej samej rasy, co Dostojewski, Hogarth i Samuel Beckett. Zajmują go sytuacje, które — uświadomione czy nieświadomione — odgrywają wielką rolę w naszym pokoleniu i zwykle dotyczą przeżyć, o których wolelibyśmy nie pamiętać.

Ale czy i w jakiej formie te rzeczy przetrwają, to już inna sprawa. Warto przypomnieć, że Hogartha także nie ceni się dziś, że wyszydział sposób przeprowadzania wyborów w XVIII wieku, bo to dawno przestało być aktualne, tylko za to, że malował dobre obrazy, niezależnie od tego, co jemu samemu i jego pokoleniu wydawało się najważniejsze, to jest niezależnie od krytyki panujących w owym czasie stosunków.

Z tego punktu widzenia żywe obrazy Kienholza na pewno nie wytrzymają próby czasu.

Tableaux Kienholza są bezpośrednie i oczywiste — często zbyt oczywiste — i nie mają tej wieloznaczności, która stała się charakterystyczną cechą nowoczesnej sztuki. Zwłaszcza w swych ostatnich rzeczach Kienholz porzucił wszelki pierwotny surrealizm i poetycką przenośnię. Jest dokładny i rzeczowy. Mówi wyraźnie to, co chce powiedzieć. Ale często te wnętrza i duszne klatki są jak pułapki, w które łapiemy się wbrew woli. A z chwilą, gdy raz się złapiemy, jesteśmy narażeni na wszelkie możliwe tortury. Autor stosuje wszelkie środki: formy trójwymiarowe, aluzje literackie, kolor, dźwięk, zapach, asocjacje psychologiczne.

Tak więc trudno zaiste mówić tu o jakiejś koncepcji estetycznej. Jest to krytyka społeczna, a jako taka nie ma powodu być estetycznie wyrafinowana.

I właśnie ten brak wyrafinowania, ta oczywistość jest siłą Kienholza, a zarazem jego słabością. Dramatyczne tematy propagandowe z łatwością stają się nieaktualne albo niecisłe w szczegółach, na których w ogromnej mierze opiera się ich emocjonalna intensywność. Jak każda propaganda te rzeczy łatwo się starzeją, bo mają raczej znaczenie społeczno-polityczne w najszerszym zrozumieniu tego słowa niż artystyczne.

Ale tak być nie musi. Propaganda polityczna może się czasem wznieść na wysokość dzieła sztuki. Widzimy to na bieżącej wystawie innego amerykańskiego plastyka – Larry’ego Riversa – w czołowej Marlborough Gallery. Tym razem jest to wystawa jego grafiki z albumu zatytułowanego *Masakra Bostońska*. Są to kolaże zrobione z pokrajanych sitodruków wykonanych z rysunków i materiału fotograficznego w połączeniu z kolorem traktowanym dekoracyjnie. Jak widzimy, technicznie jest to rzecz raczej skomplikowana.

Larry Rivers jest postacią niesłychanie ważną w rozwoju dzisiejszej sztuki. Sam ma już prawie pięćdziesiąt lat i jego wpływ na młodszą generację jest większy, niż się powszechnie przyjmuje. Przedziwny realizm Larry Riversa dał początek tej odmianie pop artu, która nie grzęźnie w ślepej uliczce akademizmu i naśladownictwa. Wystawiona obecnie seria grafik jest mieszaniną efektów abstrakcyjnych z realistycznymi. Ale przekorna kompozycja, przedziwnie wrażliwy rysunek i doskonały kolor robią z tej grafiki dzieła sztuki. Jest na przykład na jednej kracie szereg rysunków tej samej postaci strzelającej wprost na widza z karabinu. Podniesione ramię, okrągły łeb w jakichś ogólnych zarysach, a tylko otwór lufy z karabinu i jedno oko mają piekielną przykuwającą intensywność. Albo jego fotomontaż pod tytułem *Czarna rewia* z niespodziewanie wspaniałym rysunkiem głowy murzyńskiej, zamalowanej częściowo płaskim kolorem, z którego wynurzają się tylko oczy i usta. Jest to naprawdę plastyczny wynalazek.

W innym miejscu Larry Rivers rysuje linię żołnierzy w sposób zdawałoby się realistyczny. Ich prawie jednakowe, a jednak odmienne nogi stwarzają wyszukany rytm, a w kilku miejscach długiego rysunku linia ich ramion przzerwana jest brutalnie paskami białego papieru, najwidoczniej naklejonego w jakiejś instynktownej potrzebie stworzenia muzycznych prawie interwałów. Nie na darmo Rivers między innymi studiował w konserwatorium.

Larry Rivers ciągle nas zaskakuje takimi rzeczami. Pozornie wulgarny i plakatowy jest on w gruncie rzeczy najbardziej wrażliwym i inwentywnym plastykiem swojej generacji.

Round the Galleries no. 70. Czerwiec 1971

## HENRY MOORE — BRYAN ORGAN — DAVID TROOSTWYK

Każda wielka sztuka ma w sobie element realizmu, bo odnosi się do jakiejś rzeczywistości.

Oczywiście bywają w historii także okresy i tendencje antyrealistyczne, ale te zwykle albo degenerują się i prowadzą do ślepej uliczki w postaci minimalizmu, albo przeciwnie — zamieniają się w barok i giną na przerost komplikacji i dekoracyjnych szczegółów. Chociaż za każdym razem kierunki niefiguratywne spełniają niewątpliwie jakąś rolę, to jednak sztuka odradza się ponownym zetknięciu z naturą.

Konstruktywizm wyzwolił sztukę z XIX-wiecznego akademizmu i panujących wówczas inhibicji obyczajowych oraz formalnej hipokryzji. Ale malarstwo akademickie było martwe nie dlatego, że było realistyczne, tylko właśnie dlatego, że nie wyrażało, nie reprezentowało rzeczywistości, tylko konwencję. Chociaż nie wiemy właściwie, na czym rzeczywistość polega, to jednak wiemy instynktownie, kiedy jesteśmy okłamywani, to znaczy kiedy zamiast prawdy w sztuce czy literaturze otrzymujemy konwencjonalną sztancę.

Oczywiście w sztuce — tak jak w życiu i w polityce — nie ma absolutnych rozwiązań. Nie jesteśmy kondycjonowani do odbierania absolutu. Sztuka plastyczna polega na ścieraniu się odmiennych elementów, na konflikcie linii prostej z linią krzywą, koloru ciepłego z kolorem zimnym, formy kanciastej z formą obłą, lekko z ciężką, gładkiej z chropowatą, cienkiej z grubą, ściśle określonej z rozwianą, płaskiej z wypukłą, ciemnej z jasną... To nie o absolutną harmonię chodzi w sztuce, ale o kombinacje zwalczających się sił — o niespodziewane przeciwstawienia, których statyczne napięcie stanowi o wielkości dzieła.

Ale z drugiej strony, kiedy proces twórczy ogranicza się wyłącznie do rozwiązywania formalnych problemów, sztuka staje się niczym więcej — tylko wymyślaniem łamigłówek. Te wszystkie płaskie kompozycje geometryczne, które widzimy dziś po galeriach, są po prostu rozpaczliwie nudne, bo polegają na permutacjach tego samego wiecznie tematu.

W konsekwencji wielu artystów zmęczonych tym bezpłodnym zajęciem sztuka dziś ucieczki w wulgarności albo w konceptualizmie, który wnosi z powrotem pewną swobodę tematyczną i ideologiczną. Początkowo rolę tę spełniał pop art jako reakcja przeciwko abstrakcji. Ale plastycy spod znaku pop popełnili podobny błąd co dziewiętnastowieczni malarze figuratywni i umierają na tę sama chorobę akademizmu. Rozminęli się z rzeczywistością. Przyjęli mianowicie — moim zdaniem zupełnie błędnie — że reklama, telewizja i inne środki masowego przekazu są jedyną rzeczywistością kulturalną naszej epoki. Wydawało im się, że zaspakajają potrzeby tak zwanego szarego człowieka, człowieka nie elitarnego i że robią sztukę dla mas. Tymczasem przeciętny odbiorca ma powyżej uszu tego, co go zewsząd otacza, i nie chce, żeby sztuka to powtarzała. Jego rzeczywistość jest nieznaną i artysta nie może się z nią liczyć. Musi się liczyć tylko z samym sobą i na tym polega integralność sztuki, bo artysta — jeśli jest uczciwy — jest najwrażliwszym wyrazicielem swojego czasu i jedynym świadkiem historii, którego relacji nie można podawać w wątpliwość.

Przypuszczalnie ideałem naszej epoki jest wolność i swoboda osobista. Ale nieograniczony komercjalizm nie jest nieograniczoną swobodą. Nie jest także wyrazem spontanicznego *vox populi*. Dlatego ani pop art, ani sztuka konceptualna nie wyrażają żadnej rzeczywistości z wyjątkiem anonimowych potrzeb rynku traktowanego jako przejaw masowej kultury. Ani pop art, ani sztuka konceptualna nie okazały się artystycznie twórcze i kulturalnie płodne, ponieważ nie wypływają z indywidualnej wrażliwości, ale z nakazów systematycznie odczłowieczonych, nowych metod komunikacji i środków masowego przekazu. Nie są wyrazem unikalnej percepcji, ale narzędziem pewnych sztucznych celów ekonomicznych, które dawno przestały być kierowane przez ludzki instynkt.

Znalezienie artystycznego wyrazu dla tego, co jest centralne w drugiej połowie XX wieku, to jest dla sytuacji człowieka, dla *condition humaine*, wymaga czegoś więcej niż lansowanie pewnych powierzchownych i nie dla całego świata typowych przejawów zachodniego przerafinowania. Przyszedł czas na nową figurację – na dotknięcie ziemi, na znalezienie języka uniwersalnego w sztuce.

Dlatego takie wrażenie robi nowa wystawa Henry'ego Moore'a w Marlborough Gallery. Nie ma dziś dla mnie wątpliwości, że Moore zostanie w historii jako ten artysta, który wyszedł nie z tak zwanej masowej kultury ani nie z czysto intelektualnego konceptualizmu, ale z ziemi. Jego realizm jest realizmem głazów i obtoczonych przez morze szczątków rozbitych okrętów. Jest w jego rzeźbie wspaniała monumentalna obcość, która łączy w sobie postać człowieka i zwierzęcia z ziemią przez niego zamieszkałą. Oprócz rzeźb wystawa obejmuje szereg ciekawych sztychów, które Moore zrobił na temat ofiarowanej mu przez profesora Huxleya ogromnej czaszki słonia. Jest to obiekt sam w sobie niesamowity i niesłychanie wzbogaca prywatne muzeum Moore'a, którego część widzimy na tej wystawie w gablotach. Czegoż tam nie ma? Kości, kamienie, kawałki drzewa znalezione na plaży, muszle, rogi, kopyta. Henry Moore nie wstydzi się tej kolekcji i odważnie pokazuje, skąd jego formy się biorą. Patrzcie wszyscy – mówi jak gdyby – ja nic nie wymyślam, ja tylko wybieram i organizuję. Oto moje rzeźby – są częścią natury.

Każdy ma dostęp do natury, ale nie każdy z tego umie skorzystać. Teraz Henry Moore wykorzystuje ogromne, dziwaczne formy, czaszki słonia, wizualnie skomplikowaną strukturę wklęsłości i wypukłości, które przypominają rozpadliny górskie. Przepiękne kształty, gdzie kości przechodzą z jednej płaszczyzny w drugą, tunele i wnęki widziane od strony grzbietowej, wzgórze i wąwozy, czaszki, jaskinie i kolumny tam, gdzie są otwory na kły i oczy – wszystko to stwarza przebogaty temat, który Moore wykorzystuje w swoich nowych sztychach wystawionych w Marlborough Gallery.

Zarówno w tych grafikach, jak i w rzeźbach Moore jest naturalny i na tym polega jego siła.

Natomiast obrazy młodego malarza Bryana Organa, którego wystawę można oglądać w Redfern Gallery, są całkowicie sztuczne i należą do tej kategorii pop artu, która stała się już nowoczesnym akademizmem<sup>110</sup>. Organ maluje portrety. Portrety jako temat obrazów, portrety różnych popularnych gwiazd ze świata towarzyskiego, radia, telewizji, reklamy i mody. Są to niewątpliwie dobre obrazy, a równocześnie podobają się klientom, bo są bardzo trafne jako podobizny. Organ wypracował sobie własny styl, w którym przemycą niejako nowoczesność. Trochę przypomina to

---

<sup>110</sup> 25.05–18.06.1971, Redfern Gallery, Londyn. „Bryan Organ: new paintings”; 4.06–4.07(?) 1971, Kasmin Gallery, Londyn, „David Troostwyk: Pieces – exhibition of sculpture”.

Sutherlanda, a trochę Bacona, ale na grzeczno. Ludzie na tych portretach są zawsze w całej postaci, co zwiększa możliwość uchwycenia podobieństwa sylwety i gestu oraz pozwala mu często na całkowite prawie pomijanie rysów twarzy. Postacie widziane są jak gdyby z dużej odległości. Są na drugim planie, są drobne wobec ogromnej przestrzeni tła. Pierwszy plan jest z reguły zasłonięty płaską plamą koloru, jak gdyby ktoś siedział za wielkim stołem. Stwarza to głębokość obrazu pomimo płaskości form. Odsuwa środek obrazu od brzegu płótna.

Organ jest niewątpliwie zręcznym malarzem i rysownikiem, ale jego kolor delikatny i złamany – nie ma dźwięczności, a jego niedokończone pseudoszkicowe formy są zbyt eleganckie i modne, choć niepozbawione pewnej dziwności.

Inny przejaw mody oglądać można w Kasmin Gallery, gdzie jest wystawa angielskiego malarza Davida Troostwyka. Jest to wystawa konceptualna – jedna z tych wystaw, na których nic właściwie nie ma. Na jednej białej ścianie naklejono powtarzający się kształt dwóch połączonych jak do dźwigania ciężarów kul. Ale kule wycięte są z arkusza przezroczystego plastiku, płaskie i prawie niewidoczne. Na innej ścianie wiszą dwie litery „Y”, wycięte plastikowe firanki – jedna biała, a druga czarna. Na trzeciej dwa przezroczyste prostokąty z prostokątnym otworem w środku. Na czwartej dwie firanki w kształcie litery „X”. Ale jedna z nich jest z czerwonego plastiku, co przypuszczalnie ma robić wstrząsające wrażenie na tym ensambli przezroczysto-czarno-białym. Ale nie robi.

Troostwyk uchodzi za poważnego plastyka, jest profesorem sztuk plastycznych. Niemniej doszedł ostatnio do tak absolutnego minimalizmu, że nic już z jego sztuki nie pozostało.

Zarówno on, jak i Bryan Organ muszą zetknąć się z jakąś realną rzeczywistością, aby wyzwolili się od konwencji, tak jak to zrobił Henry Moore.

Round the Galleries no. 71. Czerwiec 1971



ANDRÉ MASSON — BERNARD BUFFET — CHAPELAIN-MIDY —  
— BRAYER — SOL LE WITT — ASGER JORN

Pomimo wszystkich mniej lub więcej przekonujących prób włączenia się do Europy Anglia ciągle jeszcze ma silniejsze związki ze Stanami Zjednoczonymi niż z krajami leżącymi tuż obok, za wąskim kanałem La Manche. Młodzi plastycy angielscy znają lepiej nazwiska artystów amerykańskich niż francuskich, niemieckich czy włoskich i wiedzą więcej, co się dzieje w Nowym Jorku i San Francisco niż w Paryżu.

Utarło się w Anglii mniemanie, że Paryż się dawno skończył, i chociaż oczywiście nie jest to prawdą, to jednak ostatnio, jeśli coś naprawdę interesującego emanuje z europejskich ośrodków artystycznych, to robią to przeważnie przybysze, zwłaszcza z Południowej Ameryki, co łatwo stwierdzić, zrzędłszy się chociażby po galeriach paryskich.

Tak się złożyło, że w Londynie jest właśnie teraz kilka wystaw kontynentalnych artystów europejskich, a przede wszystkim niektórych znanych malarzy francuskich cieszących się wielką reputacją w swoim kraju.

Otóż w galerii Basil Jacobe jest wystawa André Massona, u Lefevre'a wystawa Bernarda Buffeta, a w Galerie France Chapelain-Midy i Brayera<sup>111</sup>.

Zastanówmy się nad nimi po kolei.

André Masson, który ma już dziś siedemdziesiąt pięć lat, nie posiada właściwie własnego oblicza, chociaż często maluje piękne obrazy. Czasem przypomina Picassa, a czasem Jacksona Pollocka, na którego zresztą na pewno wywarł wpływ, kiedy pracował podczas wojny w Ameryce. Ale jego dekoracyjny zawijas jest męczący i monotony, a jego hedonizm trochę zbyt elegancki. Chociaż z drugiej niektóre rysunki André Massona, zwłaszcza z lat dwudziestych, nie są pozbawione nerwowej i naturalnej spontaniczności.

Sztuczny natomiast i niesłychanie monotony jest ekspresjonizm Bernarda Buffeta. Jego wczesne obrazy były pięknie malowane, ale teraz to już nie jest malarstwo, tylko fabryka obrazów. Wiecznie takie same czarne kontury, wiecznie takie same śpiczaste gotyckie formy, perspektywy ulic, martwe natury i kwiaty, ogromny manieryczny podpis włączony w kompozycję obrazu...

Ale największą wadą Buffeta jest to, że to nie są właściwie wcale obrazy, tylko podkolorowane rysunki. Nic malarskiego się w nich nie dzieje. Czarna kreska wygląda o wiele lepiej na białym papierze niż na cienkim kolorze, który po prostu morduje. W rezultacie obrazy Buffeta — pomimo ponurych tematów — nie mają w ogóle żadnego nastroju, bo nastrój tworzy się głównie kolorem, a tego koloru w ostatnich obrazach Buffeta w ogóle nie ma. Są tylko kolorki, które nie mają żadnej ekspresyjnej wartości.

A jeśli chodzi o Chapelain-Midy i o Brayera, to naprawdę trudno uwierzyć, że obaj ci malarze mają dziś we Francji tak ogromne powodzenie. Ich obrazy to reali-

<sup>111</sup> 22.06–17.07.1971, Basil Jacobs Fine Arts, Londyn. „André Masson Drawings 1926–1970”; 20.05–3.07.1971, Lefevre Gallery, Londyn. „Recent paintings by Bernard Buffet”; 15.06–10.07.1971, Arthur Tooth and Sons, Londyn. „Recent Paintings by Asger Jorn”.

styczne sztywne pastisze wywodzące się od drugorzędnych impresjonistów, a w najlepszym razie od Deraina, który także nie był geniuszem. Ich malarstwo ma być niejako odtrutką na amerykańską antimalarskość, a jest w gruncie rzeczy nową formą francuskiego „pompieryzmu”, który – jak każdy akademizm – prowadzi do martwej formuły, to znaczy do całkowitego rozminięcia się z rzeczywistością. Nikt nie zaprzecza, że nadszedł czas na dotknięcie się ziemi, ale malarstwo tych panów nie jest nowym realizmem, tylko starą konwencją pozbawioną wszelkiej niespodzianki i wszelkiej żywotności.

Innym sławnym cudzoziemcem, który wystawia teraz w Londynie, jest Sol Le Witt, który urodził się czterdzieści trzy lata temu w Stanach Zjednoczonych i mieszka w Nowym Jorku, gdzie wykłada na uniwersytecie.

Sol LeWitt jest chołowym przedstawicielem sztuki konceptualnej i jego wystawa w Licson Gallery ogranicza się prawie wyłącznie do porysowania białych ścian galerii w drobne kreseczki twardym ołówkiem. Praca ta została wykonana zresztą nie przez samego mistrza, tylko przez studentów według jego instrukcji. Ściany są pokratkowane, a kratki wypełnione kreseczkami. Na jednej ścianie kreseczki te są ukośne z prawa na lewo, na drugiej z lewa na prawo, na trzeciej horyzontalnie, a na czwartej pionowo.

Jak mówi sam LeWitt: „W sztuce konceptualnej pomysł czy koncept jest najważniejszą częścią dzieła”. Oczywiście koncept jest częścią każdego dzieła, ale konceptualiści kładą na to specjalny nacisk i całkowicie zaniedbują stronę fizyczną. Niestety pomysły Sola LeWitta są ogromnie ograniczone. Wśród kilku eksponatów na tej wystawie są na przykład arkusiki papieru milimetrowego oraz blade serwetki papierowe złożone w sześćoro, a potem rozpięte na ścianie pluskiewkami.

Prace konceptualistów są w gruncie rzeczy metafizyczne. Trzeba wierzyć, że wnoszą jakieś głębsze wartości poza tym, co jest dostępne dla oka. W przeciwnym razie należałoby te rzeczy oceniać jako czysto estetyczną zabawę i zastosować takie same kryteria, jakie stosuje się do każdej innej formy plastycznej. I wtedy – niestety – nic nie zostaje z Sola LeWitta poza wypowiedziami literackimi, których próbki może warto przytoczyć, aby lepiej go zrozumieć.

„Plastycy konceptualni – pisze LeWitt – to raczej mistycy niż racjoniści. Dochodzą do konkluzji, do których logika nie sięga. Racjonalne oceny z natury rzeczy są powtarzaniem racjonalnych ocen, podczas gdy nielogiczne oceny prowadzą do nowych przeżyć. Sztuka formalistyczna jest zasadniczo racjonalna. I racjonalne pomysły sztuki konceptualnej powinny być jednak doprowadzone do końca i w sposób absolutnie logiczny”. I tak dalej, i tak dalej.

Wszystko to razem nie ratuje dzieła sztuki, które nie przemawia do naszych ośrodków emocjonalnych – i na to nie ma rady.

Ale sam emocjonalizm także wkrótce nas męczy, co widzimy na wielkiej wystawie duńskiego malarza o międzynarodowej reputacji, Asgera Jorna w galerii Tootha. Asger Jorn jest bardzo podobny do Karela Appela. Ale Jorn ma pięćdziesiąt siedem lat i dlatego przypuszczać, że to on wywarł wpływ na Appela. a nie odwrotnie. Obaj należeli do założycieli znanej grupy Cobra, która stworzyła specyficzną europejską odmianę abstrakcyjnego ekspresjonizmu.

Otóż Jorn maluje z wielkim rozmachem i kolorami. jakie popadną, które kładzie grubo jedno na drugie. Zwykle z mieszaniny gwałtownych barw i rozpedzonych form wynikają jakieś głowy czy postacie, ale w tych formach jest chaos, z którego Jorn nigdy nie wybrnął.

Dla przeciwstawienia z Solem LeWitemm przytoczę kilka jego wypowiedzi na temat malarstwa, udzielonych w tym roku przedstawicielowi tygodnika „Le Monde” w Paryżu.

„Maluję – mówi Jorn – aż to nagle jakiś kolor pochłania całą moją uwagę i zapominam o pierwotnej koncepcji. W rezultacie obraz wychodzi zupełnie inny, niż sobie wyobrażałem. Pozwalam się prowadzić temu, co staje się na płótnie. Obraz rozwija się samodzielnie, a ja tylko reaguję na ten proces. Czasem rozwija się zbyt powolnie i czuję się zmuszony przywołać go do porządku. To jest ustawiczna walka. Straszne jest malować w ten sposób jak ja. Jestem stale terroryzowany niepewnością. Kiedy maluję, nigdy nie wiem, co z tego wyjdzie”.

Oto mamy całkowite przeciwieństwo konceptualizmu. Ale moim zdaniem jedna i druga droga omija krainę, która jest ojczyzną sztuki. Sztuka, jak już wielokrotnie mówiłem, powstaje tylko na granicy intelektu i uczucia. Rodzi się tylko tam, gdzie emocjonalny materiał kontrolowany jest przez logikę i gdzie chłodne rozumowanie wchodzi w konflikt z instynktownym przeżyciem.

Ani czysta logika, ani czyste wzruszenie nie są budulcem, z którego postaje dzieło sztuki.

Round the Galleries no. 72. Lipiec 1971

## SIX ARTISTS — GILBERT & GEORGE — ROBYN DENNY

Wszędzie na świecie robione są dziś wysiłki, aby znaleźć nowy rynek dla sztuki — aby oderwać się od niepewnej zależności od prywatnego zbieracza, aby ominąć jakoś cały skomercjalizowany aparat kupna i sprzedaży obrazów jako obiektów użytkowych, w które ludzie zamożni inwestują pieniądze zarobione na przykład na dywidendach giełdowych. Od wielu lat mówi się o konieczności otwarcia rynku społecznego i o tym, że organizacje, związki i przedsiębiorstwa powinny zastąpić dawnych indywidualnych nabywców, których możliwości są tak zależne od koniunktury gospodarczej panującej w danym momencie.

Ale niewiele z tego wychodzi. Dokładnie dwadzieścia lat temu, w roku 1951, odbył się w Londynie wspaniały festiwal brytyjski, który przedstawiał całokształt kulturalnego i gospodarczego rozwoju tego kraju. Zdawało się wówczas, że otworzyła się nowa epoka. Malarze, rzeźbiarze, architekci i muzycy zaproszeni zostali do współpracy. Wywiązała się znakomicie. Na prawym brzegu Tamizy urządzono wspaniałą wystawę, która dawała świetny przekrój tego, co w tym kraju się dzieje. Powstały pawilony, freski, dekoracje, rzeźby pod gołym niebem, ogrody.

Ale festiwal się skończył i wszystko mniej więcej wróciło do dawnych form organizacyjnych. Pozostało wszakże trochę nadziei, która się ciągle odradza.

Arts Council, która w Anglii spełnia rolę czegoś w rodzaju ministerstwa kultury, nie operuje wielkimi sumami na popieranie sztuki, ale organizuje wystawy okrężne, subwencjonuje operę, bale, koncerty, pomaga w różnych innych eksperymentalnych przedsięwzięciach w zakresie teatru, kultury i sztuki.

W zeszłym roku na miejscu dawnej kawiarni w Hyde Parku Art Council zorganizowała galerię, w której wystawia prace młodych plastyków, którzy nigdy nie byli jeszcze pokazywani przez zwykłe komercyjne galerie. Jest to znakomita inicjatywa, bo daje ludziom okazję zapoznania się z pracami często zupełnie nienadającymi się do wystawiania w innych galeriach, które muszą liczyć się z kosztami handlowymi. Ale przede wszystkim jest to stworzenie kontaktu, zwykle jedyne, pomiędzy szerokimi masami niedzielnej publiczności a nowoczesną sztuką awangardową.

Z okazji otwarcia drugiego sezonu letniego w Serpentine Gallery, bo tak się galeria nazywa od pobliskiego jeziora, dyrektor Arts Council zamieścił skromny, ale bardzo teoretycznie trafny wstęp do katalogu bieżącej wystawy, która nazywa się po prostu *Sześciu Plastyków*<sup>112</sup>. Ale w praktyce, kiedy wejdziemy do jasnych, przestronnych sal otoczonych zielenością Hyde Parku, zaczynamy się zastanawiać, czy ta piękna inicjatywa naprawdę nie spaliła na panewce.

Nie mówię już o nietaktownym wielkim napisie na katalogu, który brzmi „van Gogh zdobył uznanie dopiero w dziesięć lat po śmierci — nam może uda się to wcześniej”. Ale nie wydaje mi się, żeby spośród sześciu młodych uczestników wszyscy zasługiwali na takie oficjalne poparcie. Najciekawsza jest chyba rzeźbiarka Wendy

---

<sup>112</sup> 3–25.07.1971, Serpentine Gallery, Londyn. „Fourth exhibition: second season of seven exhibitions”.

Taylor, której podłużne sześciany ze świecącej stali zdają się wbrew prawom ciężenia wznosić nad trawnikiem jak stojące dęba rumaki albo jak trumna Mahometa, zawieszane w powietrzu pomiędzy dwoma magnesami. Efekt ten rzeźbiarka osiąga przez zakotwiczenie swych form na czarnych łańcuchach, które wszakże przy bliższym zetknięciu okazują się usztywnione, a zatem podpierają wznoszące się bryły, a nie ściągają je do ziemi.

Dobre także, choć zbyt dla mnie pedantyczne, są grafiki różnych wymyślnych kształtów, jak trójkąt czy trapez, które produkuje Michael North. Są surrealistyczne w nastroju i w jakiś sposób wieloznaczny rzutują trójwymiarową przestrzeń na dwuwymiarową powierzchnię obrazu. Kartka papieru milimetrowego przechodzi na przykład niepostrzeżenie w niebo pełne obłoków, wywołując nastrój nieskończoności.

Bardzo przyziemny natomiast jest Colin Finn. Po prostu wiesza na gwoździach różne pasy barwionego płótna albo obramowuje nimi białą pustą ścianę.

Peter Cartwright poukładał na podłodze albo oparł o ściany cienkie długie formy, które wyglądają jak drewniane listwy, ale są malowane, więc nie wiem, z czego są zrobione. Niektóre listwy są rozsuwane. Cartwright pisze w katalogu, że jego głównym celem było pokazanie napięcia, równowagi, interwałów i proporcji. „Patrzę na te formy jako na wskaźniki różnych możliwości” – pisze Cartwright. Można i tak.

W innej sali są fotografie Patricka Warda. Dobre, ostre, czasem dowcipne. Nic specjalnego oprócz z lekka surrealistycznego nastroju.

Ale najbardziej irytujący jest David Shepherd, który cały środek podłogi w swojej pustej poza tym sali zakrył ułożonymi jedna przy drugiej ceglami. Tak – zwykłymi ceglami. Kilka z nich leży w kącie. Nie wiem, czy naumyślnie, czy przez zapomnienie. Przypuszczam, że w tym wszystkim jest jakaś intencja, ale poza ostrym przeciwstawieniem fakturalnym pomiędzy gładkością podłogi a chropowatością cegły nie widzę w tym niczego.

Ostatecznie istnieje taka rzecz jak celowość wszystkiego, co się dzieje. Dzieło sztuki także musi mieć jakiś sens. Może to być nawet sens wyłącznie tylko dekoracyjny, zdobniczy. Wiadomo, że podłogi mogą być zachwycające – mozaiki, posadzki i tak dalej. Cegła także, choć się kruszy, może być materiałem o estetycznych walorach. Ale cegła ułożona luźno na podłodze w najbardziej oczywisty sposób nie spełnia dekoracyjnego zadania, a przeszkadza w chodzeniu. Jest tylko protestem przeciwko podłodze, protestem, który jest pod względem estetycznym, moralnym czy nawet dydaktycznym całkowicie nieuzasadniony i nie wywołuje żadnych reakcji emocjonalnych.

Ale w Londynie dzieją się jeszcze dziwniejsze rzeczy. W Whitechapel Gallery jest wystawa dwóch młodych ludzi występujących od paru lat zawsze razem, jako Gilbert and George. Nikt oprócz wtajemniczonych nie zna ich nazwisk. W sali biegnie dookoła zielona panorama, na której obaj młodzieńcy występują w różnych sielskich sytuacjach na szesnastu naturalistycznych obrazach ułożonych jeden przy drugim i wyglądają trochę nie *à propos*, jak misjonarze w dżungli. Jest to malarstwo akademickie i nudne, choć niepozbawione pewnej dziecinnej prostoty. Ale najzabawniejsze jest to, że tę zieloną panoramę obaj twórcy uporczywie nazywają rzeźbą. „Jest to nasza wspólna rzeźba” – twierdzą. „Dlaczego rzeźba?” – pytam. Są ubrani w eleganckie garniturki i uczesani gładko na przedziałek. Żadnych wyjaśnień poza tym absurdalnym stwierdzeniem nie zdołałem od nich wydobyć.

W prywatnym Kasmin Gallery jest natomiast bardzo interesująca wystawa młodego angielskiego malarza Robyna Denny'ego, który ostatnio wybija się na czoło awangardy uprawiającej tak zwane *hard edge painting*, czyli twarde malarstwo o pre-

czyjnych formach. Otóż cztery jego ogromne płótna przedstawiają się jak wielkie pola o bardzo świetlistym kolorze – a na dole obrazu jest coś w rodzaju meksykańskiego meandra, fragmentu azteckiego gzymsu zrobionego z ciasno związanych pasów innych intensywnych kolorów. Jest w tym malarstwie coś tajemniczego. Kolorowe meandry żyją w tej wielkiej przestrzeni płótna jak węże na pustyni i niepokoją swoją na wpół biologiczną obecnością.

Robyn Denny jest jednym z tych młodych malarzy, którzy mają coś malarskiego do powiedzenia i nie muszą uciekać się do surrealistycznych tricków psychologicznych albo ironicznym kawałów w stylu Marcela Duchampa.

Round the Galleries no. 73. Lipiec 1971

## ART SPECTRUM LONDON

British Arts Council, czyli Brytyjska Rada Sztuki, urządza teraz wielkie mieszane wystawy regionalne, które mają stanowić przegląd współczesnej plastyki w różnych częściach Zjednoczonego Królestwa. Jak się zdaje, wystawy te są przygotowaniem i rodzajem eliminacji do ogólnokrajowej wystawy plastyki współczesnej, o czym nawiasem mówiąc, dotąd w Anglii nigdy nie słyszano.

Jest to *signum temporis*. Nawet w indywidualistycznej Anglii, w której żyją nadal tradycje liberalne, czynniki oficjalne zabierają się pomalą do organizowania sztuki. Ale wystawy Spectrum stanowią *signum temporis* także pod innymi względami, o których warto pomówić na marginesie londyńskiej wystawy Art Spectrum, która właśnie kończy się w Alexandra Palace<sup>113</sup>.

Chociaż jest tam trochę obrazów i rzeźb, jest to głównie i przede wszystkim wystawa wydarzeń, jeśli tak można wypowiedzieć. Niektóre happeningi są raczej teatralne, inne raczej dźwiękowe, ale wszystkie oczywiście mają swoją stronę wizualną i plastyczną. Sam Alexandra Palace ma także swoją stronę wizualną. Jest to kolosalna wiktoriańska ruderka z niebotycznymi żelaznymi kolumnami pomalowanymi na niebiesko i ogromnymi organami pomalowanymi na różowo. Wielki hall pałacu jest tak duży i tak zabawny w złym smaku, że dominuje nad eksponatami i happeningami odbywającymi się gdzieś na dole, po kątach na brudnej drewnianej podłodze.

Ale tak zwane *events* odbywają się także w ogrodzie położonym na wyniosłości, z której widać przepięknie cały Londyn.

W tym ogrodzie w dniu otwarcia jeden z artystów strącił z trzeszczącej potępieńczo platformy dwutonowy blok betonu z wysokości trzech metrów w bajoro płynnego cementu przygotowanego w tym celu u stóp rusztowania. Cement rozprysnął się na wszystkie strony, niszcząc cudowny trawnik. Publiczność cofnęła się instynktownie o parę kroków i zanim się rozeszła, przyglądała się przez chwilę rezultatom tego wydarzenia, które pokrywały się całkowicie z tym, co można sobie łatwo wyobrazić, kiedy strąci się dwutonową bryłę betonu w kupę płynnego cementu z wysokości trzech metrów. Żadnej niespodzianki nie było.

Pod gołym niebem także inny artysta bez przerwy klei i niszczy płomieniem palnika acetylenowego naturalnej wielkości figury woskowe siedzące dookoła stołu. Rzeźby te załamują się, strącają głowy na piersi, w plecach robią im się dziury i kawerny, odpadając im ręce i nosy, walą się na drewniany stół jak zgniłe trupy.

W ramach tej wystawy (trudno, ale nie znam innego wrażenia) można także słuchać poezji bez początku i końca, relaksując się na przygotowanych w tym celu materacach. Brodaci młodzieńcy leżą w prochu jak rycerze na średniowiecznych sarkofagach. Po zastygłych w kontemplacji kobietach gramolą się małe dzieciaki. Głos wieszczą grzmi i rozchodzi się po zakamarkach. Ale za chwilę wyjdziemy poza jego zasięg, aby przez otwór w ścianie zaglądać do ciemnego wnętrza zaprojektowanego przez Marka Chajmowicza, rozświetlonego tylko od czasu do czasu elektryczną bly-

<sup>113</sup> Lipiec (?)–Sierpień 1971, Alexandra Palace, Londyn. „Art Spectrum”.

skawicą, w którym podłogę zalega tysiące starych butów męskich, damskich i dzieciennych, pomalowanych na srebrno. W swojej prostocie jest to wizja potężniejsza niż wszystko, co robi w Ameryce Kienholz.

Cała ogromna przestrzeń wielkiego hallu podzielona jest zupełnie – jak się zdaje – przypadkowo na różne sekcje. Posuwając się przed siebie, trafiamy na naturalistycznych Hockneya, pornograficzne kicze Wolframa, fotografię Boshiera, konceptualne sytuacje Barry’ego Lecoux i rulony taniego papieru zabazgranego przez dzieci. W pewnym momencie zdumiewamy się obecnością na tym jarmarku pięknego formalistycznego obrazu Pasmore’a, mijamy kinetyczne rzeźby, neo-surrealistyczne konstrukcje, prawdziwą cieplarnię, gdzie można kupić doniczkę z kwiatkiem, stragany z popularnymi drobiazgami i pamiątkami, ogromną wywróconą do góry nogami parasolkę, w której huśtają się oseski, bładzimy za przepierzenia pełne żwiru i drobnych kamieni, na które rzucone są magiczną latarnią zmienne kolorowe obrazy innego żwiru i drobnych kamieni, podnosimy głowę, aby zobaczyć pracującego na zawieszonym na ścianie krześle fotografa, wchodzimy do kłitek, gdzie wyświetlane są filmy, których nikt gdzie indziej nie chce pokazywać, przystajemy, aby popatrzeć na fragmenty teatralnych jednoaktówek – niektórych świetnych, niektórych obojętnych – męczymy się, aby znaleźć jakiś wspólny mianownik i jakiś sens w tym gigantycznym lunaparku, który pogłębia jeszcze całkowitą konfuzję niewinnych ludzi pragnących z tej wystawy wywnioskować, o co właściwie chodzi w dzisiejszej sztuce.

Osobiście nie mam wątpliwości, że wśród tych wszystkich eksperymentów są rzeczy w jakiś sposób mówiące coś ważnego o współczesnej rzeczywistości – co przecież jest rolą sztuki – ale obawiam się, że podane to wszystko zostało w sposób trochę niestrawny dla normalnego odbiorcy – co zresztą przypuszczalnie było zamierzone, albowiem chaos kulturalny jest cechą naszej epoki.

Ale pewne wnioski można z tej wystawy wyciągnąć. Stało się na przykład jasne, że większość współczesnych prac to właściwie przedstawienia, które wymagają odpowiedniej prezentacji, happeningi i improwizacje nie zawsze się udają, sztuka konceptualna także musi być w jakiś sposób pokazana pod względem plastycznym, bo w przeciwnym razie pozostaje literaturą albo metafizyką.

Ale z drugiej strony niektórzy eksperymentatorzy, jak sami mówią, popadają we frustrację, widząc, że to, co robią, traktowane jest wyłącznie tylko jako przedstawienie i że oni są głównym obiektem zainteresowania. Długowłosi i kosmaci ponuro ignorują wobec tego publiczność, odpowiadając na pytania niechętnie i niezrozumiale. Jeden z nich ma na tej wystawie rozwieszona kopie swej tezy o sztuce, w której między innymi pisze słowa nacechowane gorzką ironią. „Cała sztuka – mówi – to nabieranie gości. Gdybym rozmawiał z wami w sposób, w jaki rozmawiam z ludźmi, którzy się znają na sztuce – to nie wiedzielibyście w ogóle nawet o czym mówię – a co gorsza, ja także bym nie wiedział”.

Takie sarkastyczne stanowisko jest bardzo przygnębiające, zwłaszcza że cała ta wystawa miała pokazać, niejako na gorąco, co się w tej chwili dzieje w sztuce. Przypuszczalnie jest to w ogóle niemożliwe. Bohaterskie dopuszczanie odbiorcy do eksperymentalnego warsztatu artysty nigdy się nie udaje. Dzieło sztuki wymaga dystansu, aby mogło być oceniane. Wymaga także próby czasu. Jestem przekonany, że w tej chwili w Londynie dzieje się wiele interesujących rzeczy, ale normalny człowiek nie ma jeszcze żadnych kryteriów, aby to ocenić.

W każdym razie jest godne pochwały, że oficjalne czynniki odważają się w Anglii – tej rzekomo konserwatywnej Anglii – na organizowanie imprez tego rodzaju,



które wiernie odzwierciedlają stan naszej cywilizacji. Niczego się w tym kraju nie ukrywa. Sztuka nowoczesna jest w stanie chaosu. Skończyła się definitywnie epoka, którą zapoczątkował włoski renesans. Żyjemy w epoce eksperymentu i kwestionowania wszelkich wartości. Wałą się wszystkie kanony estetyczne i moralne. Wałą się także autorytety i dotychczasowe metody postępowania. Podobnie było tylko w IV wieku, kiedy hordy barbarzyńców plądrowały Rzym, kiedy rozpadał się świat cywilizowany, a na Kapitolu pasły się kozy i gęsi.

Ale nie był to koniec Europy ani cywilizacji, chociaż na pewno tak się wtedy Rzymianom wydawało. Z chaosu, jaki nastąpił, zrodziła się Nowa Europa i Nowa Cywilizacja. Mam nadzieję, że z chaosu, w jakim znajduje się dzisiejsza sztuka, powstanie nowa kultura – szersza, powszechniejsza i mniej elitarna niż ta, która na naszych oczach umiera.

Round the Galleries no. 74. Sierpień 1971

## ROGER HILTON — PERMEKE — JOSEF HERMAN

Bardzo trudno powiedzieć, co to jest piękno i na czym ono polega. Faktem jest, że wielcy malarze, rzeźbiarze i architekci zawsze stwarzali i nadal stwarzają pewne normy estetyczne, które następnie akceptowane są jako piękno. Normy te na pewnej płaszczyźnie zmieniają się z czasem jak moda, ale na innej – i to jest najbardziej tajemnicza sprawa – pozostają stałym dorobkiem kulturalnym i integralną częścią składową całej struktury naszego odczuwania. Za pomocą tych właśnie norm oceniamy to, co widzimy, niezależnie od tego, czy to, co w danej chwili widzimy, idzie po linii panującej właśnie mody, czy nie.

Ale choć uroda może być wehikułem, za pomocą którego dzieła plastyczne docierają do naszej świadomości jako zjawiska, jestem przekonany, że nie o piękno chodzi w plastyce.

Z drugiej strony w potocznej mowie zwykle to, co się nam podoba, czyli to, co nas pociąga, nazywamy pięknem, choć oczywiście może nas pociągać z zupełnie innych, a nie czysto estetycznych względów.

Może najprościej byłoby zatem powiedzieć, że pięknem jest jakaś trafność środków wizualnych, która nas zachwyca i bezpośrednio do nas przemawia, co ułatwia nam przeżycie sprawy, jaka się na przykład na obrazie odbywa, zupełnie niezależnie od tego, czy jest to obraz przedstawiający, czy też tak zwany abstrakcyjny.

Ale na obrazie musi się coś odbywać. Coś musi się dziać pod względem nie tylko formalnym, ale także pod względem emocjonalnym, bo w przeciwnym razie mamy do czynienia z dekoracyjnym zdobnictwem.

W tej chwili w Waddington Gallery skończyła się wystawa angielskiego malarza, który w podobny sposób co Potworowski udowadnia, że malarstwo nowoczesne może być także piękne<sup>114</sup>. Mam na myśli Rogera Hiltona, o którym mówiłem już parokrotnie w ostatnich latach. Roger Hilton przyjaźnił się, nawiasem mówiąc, właśnie z Potworowskim i był częściowo pod jego wpływem. Niewątpliwie technika Hiltona jest w znacznej mierze zbliżona do techniki polskiego malarza. Farba kładziona jest gładko i miękko, ale nie pedantycznie. Przeciwnie, w porównaniu z młodym, obecnie tak zwanym twardym malarstwem faktura Hiltona jest niesłychanie swobodna i naturalna. Wszystkie formy na obrazach Hiltona są również określane z wielką swobodą. Roger Hilton ma doskonały smak i może sobie pozwolić na spontaniczność. Jego zestawienia są dojrzałe i wyszukane. Złamany kolor przeciwstawia kolorowi czarnemu, który w ostatnich jego obrazach występuje często w postaci szerokiej wstęgi biegnącej po kolorowych plamach. Często Hilton zostawia białe płótno, na którym gra głęboką tonacją orkiestra ciemnych poważnych brązów i zieleni. Energiczne czarne formy, którymi przecina wielkie, *à la prima* zakładane powierzch-

---

<sup>114</sup> 9.09–2.10.1971, Waddington Galleries, Londyn. „Roger Hilton: paintings and drawings”; 21.09–21.11.1971, Royal Academy of Arts, Londyn. „Ensor to Permeke: nine Flemish painters 1880–1950 – Brusselmans, De Smet, Ensor, Evenepoel, Permeke, Spilliaert, Tytgat, van den Berghe, Wouters”.

nie koloru nadają obrazom Hiltona dziwny, niespokojny rytm. Jego kompozycje są zwykle odśrodkowe. Organiczne, niegeometryczne formy rozchodzą się jak gdyby na zewnątrz i stąd jego obrazy często robią wrażenie fragmentu czegoś większego, co nie zmieściło się na płótnie. Ale to daje im właśnie specjalny oddech i obrazy Hiltona, które są skromne w wymiarach, wyglądają przez to zawsze większe niż są w istocie. Obrazy te poza wartościami malarskimi mają także ogromne zalety dekoracyjne i wyobrażam sobie, że Roger Hilton mógłby pięknie rozwiązywać wielkie ściany, gdyby miał po temu okazję.

Ale dekoracyjne piękno obrazu w popularnym tego słowa znaczeniu nie odgrywa żadnej roli w malarstwie Constanta Permekego, którego retrospektywną wystawę w towarzystwie innych belgijskich malarzy oglądać teraz można w Royal Academy w Londynie. Obrazy Permekego są ciemne, ponure i prawie monochromatyczne w swoich głębokich brązach. A jednak są wspaniałe. Jest w nich zarówno ogromny rozmach techniczny, jak i namiętna pasja. Są to bowiem obrazy przesiąknięte miłością do człowieka. Ale jest w nich również egzystencjalna udręka istnienia. Wielkie kwadratowe postacie o ogromnych niezdatnych łapach wbudowane w tło o bardzo zbliżonym kolorze wyrażają los człowieka na tej ziemi, ale robią to w sposób niesłychanie trafny pod względem malarskim. Wielki skrócony białawy akt na brzegu obrazu, a koło niego ogromna koślawa postać bez żadnych cech rozpoznawczych... Albo samotny chłop podnoszący do ust łyżkę. Na stole dzban i coś jak gdyby talerz ziemniaków. Właściwie ręki nawet nie widać w mrocznej masie nachylonego nad stołem ciała. A jak wiadomo, że jest to coś posilające się po ciężkiej pracy. Jego łeb prawie w sylwecie, a jednak pełen ludzkiego wyrazu, malowany potężnymi pociągnięciami wielkiego pędzla jakąś sjeną paloną, załatwia sprawę lepiej niż tysiące szczegółów. Znamy tego jedzącego chłopca — to jest człowiek.

Gdyby socrealizm wzorował się na Permekem, a nie na kolorowej fotografii, to nigdy nie popadłby w krępujący banał, w jakim się znalazł. Człowiek Permekego jest uderzający swą prawdą zarówno plastyczną, jak i psychologiczną. Krótki i ciężki na tle nieba wciąga na siebie kurtkę, podnosząc ramię jak pies podnosi nogę. Obok widzimy wbitą w ziemię łopatę. Albo para, jak na ślubnej fotografii. Ona w białej brudnej sukni, on z kwadratowymi ramionami, żaden, ale jakże ludzki. A na innym obrazie straszna samotna baba siedząca w polu nad posiłkiem — jej skulona postać wypełnia cały obraz, a może cały świat, urastając do rozmiarów symbolu tak właśnie jak Mutter Courage w dramacie Brechta.

Trudno tu nawet mówić o sprawach technicznych, bo spadają do roli podrzędnej. Technika i kolor, jakimi się Permeke posługuje, są doskonałymi wehikułami do przekazania tego, co czuje i myśli o *conditio humana*, i dlatego tej techniki się wcale nie zauważa. I tak być powinno — bo kiedy sprawa techniki rzuca się nam w oczy, to zwykle dowodzi albo że jest zła, albo że pokrywa pustkę ideologiczną i filozoficzną obrazu.

Obrazy Permekego są nie tylko przejmujące swoją prawdą o człowieku, ale są także doskonale malowane. Małe, prawie nieznaczne różnice koloru, używanie cieplejszych i zimniejszych tonów tej skromnej skali brązowości, rudości i szarości dowodzą, że Permeke wyrasta z wielkiej flamandzkiej tradycji realistycznej, do której należą van Eyck, Vermeer, Le Nain i van Gogh.

Ale na wystawie są także pejzaże. Puste, śnieżne albo morskie, malowane z ogromnym rozmachem, doskonale w swojej ekonomii kolorystycznej. Zwykle są dwukolorowe i właściwie w zasadzie zupełnie puste. W tych pejzażach nie ma nigdy ludzkiej postaci. Jest nastrój absolutnej alienacji. Być może są to obrazy o samotności. Wiele z nich zimna, okrutna obojętność natury wobec człowieka.

Jakże tracą przy tym wielkim malarstwie obrazy Józefa Hermana, którego wystawa odbywa się w galerii Roland Brause and Delbanco<sup>115</sup>. Josef Herman wzoruje się na Permekem, ale chociaż sam jest dobrym malarzem, nie ma ani tego talentu, ani tej pasji co Permeke. Obrazy Hermana, podobne do obrazów belgijskiego mistrza pod względem tematycznym i kolorystycznym, nie mają jednak jego spontaniczności i mniej bezpośrednio atakują oko. Są bardziej kontemplacyjne, spokojniejsze. Herman maluje zawsze właściwie ten sam obraz postaci w pejzażu – postaci górników, chłopów czy rybaków, które rysują się zwykle sylwetkowo na tle chmurnego nieba. W jego malarstwie widać zresztą nie tylko wpływ Permekego, ale także Rouaulta. U Hermana tak jak u Rouaulta farba jest wielokrotnie nakładana na płótno, a nie rzuca spontanicznie i szybko, jak u Permekego. Ale wszystkie formy na obrazach Hermana są obwiedzione czarnym, rozplywającym się na zewnątrz konturem, co często spotykamy we wczesnych, bardziej kubistycznych obrazach Permekego, jak i we wszystkich chyba obrazach Rouaulta.

Malarstwo Hermana ma wartości epickie i powagę rzadko spotykaną dzisiaj w plastyce. Jego obrazy są na ogół proste w formie. Postacie twarde, monumentalne i nieruchome są integralnie połączone z pejzażem traktowanym symbolicznie. Nie ma w tym traktowaniu żadnego sentymentalizmu. Wizja człowieka u Hermana ma wielką powagę, ale nigdy nie zdoła nas wstrząsnąć tak jak malarstwo Permekego.

Round the Galleries no. 76. Październik 1971

---

<sup>115</sup> 16.09–16.10.1971, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Josef Herman: exhibition of works”.

## LOS ANGELES ARTISTS – PAOLOZZI

Wszystko, co widzimy, jest naturalnie zjawiskiem plastycznym i może być źródłem pewnych odczuwań estetycznych, ale nie każde zjawisko plastyczne jest dziełem sztuki. Rozbłyśki latarni morskiej na mrocznych falach morza albo stado spłoszonych kaczek o świcie to są zjawiska zachwycające ponad wszelkie słowa – ale to nie są dzieła sztuki. To są wydarzenia, których elementy składowe są całkowicie albo częściowo zupełnie niezależne od człowieka. Rzeczą artysty jest organizowanie chaosu, w którym żyjemy, i to tylko jest dziełem człowieka – bez reszty.

Nikt nie zaprzeczy, że otwarły się całe nowe rozległe terytoria dla ludzkiej wrażliwości artystycznej, czego dowody mamy na każdej wystawie. Począwszy od sterty starych butów oświetlonych elektryczną błyskawicą w czarnym pokoju, a skończywszy na minimalistycznym efekcie czystej kartki papieru zawieszona na białej ścianie – jesteśmy dziś nastawieni na odbieranie wrażeń, które przez naszych ojców były kompletnie ignorowane, jako sztuki.

Ale trzeba gdzieś przeciągnąć granicę, bo inaczej zatrze się całkowicie różnica pomiędzy sztuką a życiem. Oczywiście tak zwane życie doskonale wytrzyma taka operację, ale sztuka po prostu przestanie istnieć jako osobna sprawa i zostanie pochłonięta przez objawy naszej codzienności.

W Hayward Gallery, tej oficjalnej galerii Arts Council, to jest Brytyjskiej Rady Sztuki, mamy teraz ekspozycję dziesięciu artystów amerykańskich z Los Angeles<sup>116</sup>.

Los Angeles – jak nas zapewniają w katalogu – zastąpiło obecnie Nowy Jork i San Francisco jako najślawniejszy ośrodek artystyczny Stanów Zjednoczonych. Słyszeliśmy o tym już od pewnego czasu, ale po raz pierwszy Londyn ma okazję sprawdzenia tej wiadomości na szerszą skalę. Wystawa rozpoczęła się od wielkiej sensacji w prasie i radiu. Na wernisażu miało mianowicie nastąpić zabicie prądem elektrycznym żywych szczupaków w basenach ustawionych na wystawie jako eksponaty. Szczupaki miały być następnie ugotowane i podane zaproszonym gościom do spożycia.

Otóż Brytyjskie Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami poruszyło niebo i ziemię. Wernisaż został odłożony. Do tego artystycznego uboju nie doszło i obecnie możemy sobie te szczupaki nadal oglądać, jak niemrawo pływają w płytkiej wodzie. W drugim basenie są także kraby morskie, którym trzeba zasalać i grzać wodę, w trzecim są krewetki, których w ogóle nie widać, a w czwartym jest żwir i żyje tam podobno plankton. Do wszystkich basenów doprowadzona jest świeża woda. Dookoła widać pompy i rury.

W porównaniu z niektórymi wielkimi akwariami światowymi sprawa wygląda bardzo ubogo i całkowicie nieinteresująco. Przypuszczalnie takie urządzenia są w hodowlach ryb, a może nawet za sklepem u każdego większego rybarza. Trudno naprawdę o lepszy przykład całkowitego wyeliminowania tego, co zwykliśmy nazywać sztuką, na rzecz konkretnych wymagań życiowych.

---

<sup>116</sup> 30.09–7.11.1971, Arts Council of Great Britain, Londyn. „11 Los Angeles artists”; 22.09–31.10.1971, Tate Gallery, Londyn. „Eduardo Paolozzi”.

Ale pomijając tę hodowlę ryb, której autorem – jeśli tak można powiedzieć – jest Newton Harrison, wystawa obejmuje różne inne rzeczy, począwszy od małych realistycznych malowideł Maxwella Hendlera, w których jak u Holendrów z XVII wieku rozróżnić można pedantycznie odmalowany materiał szkła, drzewa czy jedwabiu, a skończywszy na oślepiająco oświetlonej zielonym neonem szczelinie, w którą się wchodzi bokiem jak do ciasnego korytarza, aby wszedłszy na drugim końcu, widzieć wszystko na różowo, to znaczy w kolorze dopełniającym, co – nawiasem mówiąc – ogromnie utrudnia oglądanie innych eksponatów.

A niektóre z nich warte są oglądania. W jednej z sal spotykamy samych siebie wchodzących na wystawę. Ale nasze odbicia są rozwiane u dołu lub u góry. Odbijamy się mianowicie w wielkich lustrzanych parawanach, których projektodawcą jest Larry Bell. Stoją one na środku na kaflach podłogi i czasem widać je na wylot, a czasem nie. Czasem są zupełnie konkretne, a czasem ich w ogóle nie ma, bo znikają w jakiejś nieokreślonej poświacie.

Kenneth Price wystawia znane już w Londynie ceramiczne kolorowe naleśniki leżące na wielkich szklistych podstawach jak bezludne wysepki na Oceanie Spokojnym. Mniej intrygujące są jego obrazy przedstawiające sztywne wnętrza, które wyglądają zupełnie jak reklama dla firmy meblarskiej – obiektywne i absolutnie bezosobowe.

Bardzo osobiste są natomiast akwarele i rysunki niedawno zmarłego w młodym wieku Johna Attona, pełne wirtuozerskich elementów o erotycznej treści.

Ed Ruscha maluje małe, unoszące się jak gdyby w powietrzu przedmioty, takie jak pastylki, ołówki lub kartki białego papieru rzucające cienie na jednolite, rozległe tła. Najmłodszy z wystawców, William Wegman, który operuje całym repertuarem fenomenologicznych chwytów, pokazuje serię fotografii absurdalnych oraz urywków filmowych samego siebie z twarzą bez wyrazu, nigdy niepatrzącą na widza.

Ale na wystawie są także obrazy dwóch wybitnych malarzy amerykańskich, McLaughlina i Diebenkorna. Na pierwszy plan wybijają się cztery ogromne płótna Diebenkorna, który był w latach pięćdziesiątych jednym z czołowych ekspresjonistów abstrakcyjnych, a potem przerzucił się na malowanie postaci ludzkiej we wnętrzu lub pejzażu. Obrazy te były bardzo odkrywczyste. Postać ludzka była z reguły ujęta w rygorystyczne ramy prawie abstrakcyjnej kompozycji. Ale również ciało było różowe, niebo niebieskie, a stół bilardowy zielony. To połączenia abstrakcji i realizmu widzimy także w jego obecnych obrazach z cyklu *Ocean Park*. Z bliska, a pierwszy rzut oka wyglądają całkowicie bezprzedmiotowo, ale widać, że oparte są na obserwacji natury. Można powiedzieć, że są to tak zwane abstrakcyjne obrazy złożone z realistycznych fragmentów, wykwintne w kolorze i swobodne w fakturze, choć elementów tych nie można odczytać. Ale czasem z daleka płaska i na pozór jednoplanowa konstrukcja jakichś pól koloru i wąskich pasów przecinających ukośnie cały obraz kładzie się nagle perspektywicznie i zmienia na brzeg morza, plażę, szosy i trasy, co w jakiś sposób, chociaż zwiększa głębokość obrazów, to jednak odbiera im enigmatyczną urodę dwuwymiarowej konstrukcji o charakterze planu architektonicznego. Innymi słowy, istniejąca potencjalnie w obrazie przestrzeń nigdy nie jest całkowicie zrealizowana, ponieważ Diebenkorn do tego nie dopuszcza dzięki stosowaniu koloru w ten sposób, że oddala bliskie fragmenty, a zbliża odległe.

Zupełnie innym malarzem jest McLaughlin, jeden z pionierów *hard edge painting*. Jego obrazy są zasadniczo czarno-białe i nie mają żadnych dwuznaczności. Po prostu są to czarne albo białe pasy różnej szerokości. Czasem czarny kwadrat wypełnia prawie całe białe płótno albo całe czarne płótno przecięte jest białym wąskim pasem na

dwie części. Są to obrazy niesłychanie zdecydowane w swojej estetyce, ale nieewokatywne, tak jak obrazy Diebenkorna.

Ale całość wystawy nie jest imponująca i można powiedzieć, że Los Angeles nie stanowi jednolitego środowiska artystycznego, chociaż wspólną nić znaleźć by można w jakimś estetyzmie, którym Nowy Jork na przykład nigdy nie grzeszył.

W Tate Gallery jest teraz wielka retrospektywna wystawa Eduarda Paolozzi, szkockiego rzeźbiarza o włoskim pochodzeniu, który jest jednym z czołowych przedstawicieli pop artu w Anglii.

W przeciwieństwie do zręcznych banalności Richarda Hamiltona, akademickiego kiczu Hockneya i płytkiego Allena Jonesa, Paolozzi był zawsze uważany za rzeźbiarza, który umiał znaleźć trafny wyraz plastyczny dla dylematu nowoczesnego człowieka uwikłanego w sieci technologicznych wynalazków i środków masowego przekazu.

Niestety wystawa w Tate nie potwierdza tej opinii. Najlepsze rzeczy robił Paolozzi w latach pięćdziesiątych, kiedy z metalowych odpadków śrub, sztab i kółek budował dziwne niby-postacie ludzkie. Te rzeczy były przekonywujące nie tylko dlatego, że stanowiły ograniczoną bryłę przestrzeni, ale dlatego, że Paolozzi rozumiał wtedy, co robi. Dziś pod wpływem teorii McLuhana puszcza się na szerokie wody aluzji, które prawdopodobnie nie są w ogóle do zrealizowania w plastycie. Na wystawie są modele bomb atomowych, które niczym na oko nie różnią się od prawdziwych, a w samym środku głównej sali stoi ogromny pojemnik na odpadki, pełen prawdziwych odrzuconych produktów rzeźbiarza. Wygląda to dokładnie na to, czym jest. Najnowszym wynalazkiem tego zdolnego plastyka jest spryskiwanie srebrną farbą obrzydliwych disnejowskich zabawek dzieciennych oraz absurdalnych krasnoludków, jakie ludzie stawiają sobie w podmiejskich ogródkach przed domem. Te przedmioty pasowane na dzieła sztuki stoją w gablotach i rażą rozpaczliwą mieszaniną proporcji i form, dowodząc, że drugim bohaterem Paolozziego poza McLuhanem jest papież dadaistów Marcel Duchamp ze swoim urynałem, który wzbudził taką sensację w Nowym Jorku w roku pańskim 1912. Ale Duchamp walczył wówczas ze wszechwładnym akademizmem, podczas gdy dziś Paolozzi nie ma z kim walczyć poza wiatrakami. A jeśli wydał wojnę technokratom, tym lokajom kapitalizmu, i chciał pokazać przerażający kicz miejskiej egzystencji, to zamiast się jej urzeczywistnić, skończył sam uwikłany w jej sieci. Jego pseudomaszyny, pseudomeble, pseudoaparaty, pseudobomby atomowe, pseudozabawki i pseudoroboty są złowieszczą imitacją życia i nie ratuje ich pseudofilozofia w postaci cytatów z Wittgensteina, które wraz z wyciętymi z amerykańskich magazynów fotografiami stanowią materiał popularnych „kolaży” Paolozziego.

Round the Galleries no. 77. Listopad 1971

## ADOLPH GOTTLIEB — PATRICK CAULFIELD — ALLEN JONES

Powojenna eksplozja malarstwa amerykańskiego łączy się z definitywnym odrzuceniem renesansowej tradycji plastyki europejskiej z całą jej skomplikowaną skalą wartości i poszukiwaniem idealnej równowagi kompozycji bez uciekania się do symetrii oraz z całym jej balastem rzemieślniczej doskonałości technicznej, wywodzącej się ze średniowiecznych egzaminów cechowych. Tradycja ta została podważona nie przez impresjonistów, Cézanne'a, kubistów, futurystów i surrealistów i nawet nie przez konstruktywistów i suprematystów czy innych europejskich nowatorów z Matisse'em, Brakiem, Picassem, a nawet Marcellem Duchampem na czele, ale przez to, co stało się w Nowym Jorku pod koniec drugiej wojny światowej.

Malarze nowojorscy lat czterdziestych XX wieku na skutek bezpośredniego kontaktu z wielu europejskimi plastykami, którzy schronili się w Ameryce podczas wojny, doszli do przekonania, że wszystkie kierunki i formy europejskiej sztuki zostały do dna wyczerpane i straciły wszelką zdolność do regeneracji. Malarze nowojorscy świadomie zerwali z europejską tradycją i świadomie wkroczyli na drogę wiodącą do odkrycia nowego świata przeżyć plastycznych.

Podczas gdy wszystkie, dosłownie wszystkie kierunki europejskiej sztuki wynikały jedno z drugich i wzajemnie się uzupełniały nawet wtedy, kiedy wydawały się sobie przeciwstawiać, Amerykanie odważyli się na sytuację kulturalną bez precedensu i naprawdę nie wiedzieli, do czego ona doprowadzi.

Kiedy rzemieślnik robi stół, wie, co z tego wyjdzie. Kiedy malarz renesansowy malował Madonnę z Dzieciątkiem, wiedział, jak jego dzieło będzie wyglądać po skończeniu. Obaj rozpoczynali od dokładnego rysunku i obaj posługiwali się projektem w takiej czy innej formie. Ale nowojorski malarz lat czterdziestych nie uznawał szkiców. Obraz miał być spontaniczną przygodą w nieznanym terytorium.

Od czasu wojny Amerykanie stanęli na własnych nogach, przestali naśladować Europejczyków, a przeciwnie — wywierają dziś przemożny wpływ na cały świat.

Ale lekkomyślnością jest nazywać malarstwo amerykańskie antysztuką — można tylko mówić o sztuce antyeuropejskiej, a to bynajmniej nie jest to samo.

Amerykańska tendencja do uproszczeń, do wulgaryzacji i do mechanizacji jest po prostu zaprzeczeniem europejskich tendencji do estetyzacji, rękodzielnictwa i komplikacji. Ale są to wszystkie tendencje równie uzasadnione.

Kiedy cudownie wycyrklowanymi szosami Kalifornii czy Oregonu przejeżdża się przez miasta składające się wyłącznie z kilometrowej długości sklepów samoobsługowych, ogromnych tablic reklamowych i stacji benzynowych, widzi się, skąd się wzięło amerykańskie malarstwo. Błyszczące neonowe napisy, precyzyjne a tymczasowe budowle pomalowane gładko na czyste kolory, rurociągi, druty, kable, zbiorniki benzyny, znowu tablice z fotograficznymi plakatami nadludzkiej wielkości, a potem nic tylko ogromne niebo i pusta przestrzeń. Domy mieszkalne ukryte są gdzie indziej, wśród drzew i wąwozów. Do „miasta” jedzie się tylko po zakupy ogromnym błyszczącym samochodem o absurdalnych kształtach.



Typ życia wytworzony w Stanach Zjednoczonych jest charakterystyczny dla wielkich przestrzeni, ekspansywnej gospodarki rolnej i masowej produkcji przemysłowej. A sztuka jest nadbudową życia – jest zarazem skondensowanym wyrazem i krytycznym komentarzem. W przeludnionej, małej Europie o tradycjach rzemieślniczych i zdobniczych sztuka rozwijała się inaczej. Dziś Europa naśladuje wzory amerykańskie zarówno w produkcji, dystrybucji i komunikacji, jak i w sztuce. Ale musimy sobie koniecznie uświadomić, że to jest naśladownictwo. Nasze europejskie tradycje wywodzą się z innych źródeł. Ich korzenie sięgają starożytności i obcych Ameryce antycznych mitów. Dlatego sztuka amerykańska oglądana w Ameryce uderza swą naturalną autentycznością. Ale sztuka ta nie jest na eksport – jej naśladownictwo w Europie wygląda fałszywie.

Jednym z czołowych przedstawicieli malarstwa amerykańskiego, które osiągnęło pełnoletniość w latach powojennych, jest Adolph Gottlieb, urodzony w Nowym Jorku sześćdziesiąt osiem lat temu.

Pierwsza wielka wystawa tego malarza w Londynie urządzona w nowym lokalu Marlborough Gallery jest naprawdę imponująca. Pomimo pewnej powtarzalności tematycznej obrazu Adolpha Gottlieba mają wielką potęgę<sup>117</sup>. Źródłem tej potęgi jest prostota, znakomite poczucie koloru, no i oczywiście ogromne formaty, które tak jak u Marka Rothki obejmują niejako widza, wciągając go w swój świat wizualnych symboli. Symbole te zresztą są dosyć oczywiste. Głównie zamknięty dysk, przypominający słońce i poszarpany kleks przypominający eksplozję. Ale czasem dysk jest zamglony, czasem zielony na zielonym tle, czasem trzy różne słońca – czarne, białe i czerwone – wiszą nisko nad dolną częścią płótna koloru omszałej kory. Bo Adolph Gottlieb zwykle dzieli swe obrazy horyzontalne na dwie często prawie jednakowe połowy. Ale czasem tło jest jednolite i na nim tkwi ten samotny dysk jak słońce na niebie bez chmurki.

Na wystawie jest jednak także inny nieco obraz o wielkiej sile i nieczytelnym symbolizmie. Oto nad zieloną połową płótna wiszą na białym tle ogromne, poprzerywane, kolorowe krechy, po trzy w rzędzie, wypełniając ciasno górną część obrazu jak armada bomb latających i wywołując nastrój niepokoju.

Adolph Gottlieb, tak samo jak Mark Rothko, nie jest chłodnym manipulatorem form, jak młodsza generacja amerykańskich malarzy ze Stellą i Nolandem na czele. Jego malarstwo ma mistyczną prawie tajemniczość – wibrujący świetlisty kolor i techniczną swobodę o ekspresjonistycznym charakterze. Powierzchnia jego kolorowych plam jest żywa i urozmaicona, krawędzie form nieprecyzyjne – czasem sztywne, czasem zatarte. Adolph Gottlieb odrzuca scholastyczną estetykę formalistycznej abstrakcji na rzecz wyrazu poetyckiego.

Zupełnie pozbawione poezji są natomiast prace angielskiego malarza Patricka Caulfielda, wystawione w Waddington Gallery. Caulfield, który w tej chwili jest gwiazdą młodszego pokolenia, maluje ogromne wnętrza wykreślone czarną twardą linią na jednakowym tle. Są to obrazy architektoniczne, perspektywiczne, rzeczowe. Takie same są jego martwe natury. Dzbany, abażury, czasem przy stole siedzi grzecznie postać ludzka, dokładnie obkonturowana, jak z czytanek dziecińczych. W małych reprodukcjach obrazy te tracą całą swoją dziwność i zostaje nudna informacja. Są krytycy, którzy nazywają malarstwo Caulfielda realizmem magicznym. Niestety ja w tym malarstwie widzę dużo więcej realizmu niż magii. Co gorsza, jest to realizm

---

<sup>117</sup> Listopad 1971, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Adolph Gottlieb: Paintings 1959–1971”; 1–24.12.1971, IM Gallery, Londyn. „Patrick Caulfield: Exhibition of Works – screenprints”.

umowny i cała jego niewątpliwa siła polega wyłącznie na bezkompromisowej akceptacji umownego banału i na doprowadzeniu go do punktu, w którym staje się natarczywą zmorą.

Bardziej swobodne, choć w zasadzie fotorealistyczne są graficzne prace Allena Jonesa, które można oglądać w Malborough London Gallery. Są one także bardziej intrygujące ze względu na temat, bo wszystkie cechuje krańcowy erotyzm. Przeważnie są to interpretacje postaci atrakcyjnych młodych kobiet. Ale po co to owijać w bawełnę? Rysunki Allena Jonesa, który należy do czołowej i najbardziej popieranej grupy przedstawicieli pop artu, są po prostu pornograficzne. Symbolem jego malarstwa jest damska noga w bucie na cienkim bardzo wysokim obcasie, który jakkolwiek wyszedł dziś z mody, to jednak pozostał fetyszem seksualnym. Na wystawie oglądać możemy projekty niebywale nieprzyzwoitych kostiumów teatralnych, sadystyczne wizje, fotomontaże, pasy cnoty, dziewczyny w gumowych obcisłych strojach *à la* James Bond, bielizna, która odkrywa raczej, niż zakrywa szczegóły ciała kobiecego. Gorsety, podwiązki itp. odgrywają dużą rolę w tej grafice popularnej.

Ale trzeba przyznać, że jest w niej jakaś bezgrzeszna, zdrowa wulgarność, która niczym nie przypomina Félicjena Ropsa.

Łączy się to z ogólną tendencją rozgrzeszania pornografii, którą obserwujemy na Zachodzie, a zwłaszcza w krajach skandynawskich od dłuższego już czasu. Plastyka Allena Jonesa jest z kategorii niewinnej rozrywki erotycznej, ale właśnie dlatego nie posiada żadnej powagi i psychologicznego ciężaru gatunkowego, który jest przecież cechą rozpoznawczą wielkiej sztuki.

Round the Galleries no. 78. Grudzień 1971

## THE ARTIST PLACEMENT GROUP — HOGARTH

Pod nazwą „sztuka nowoczesna” rozumiemy głównie obrazy i rzeźby wystawiane i sprzedawane w komercyjnych galeriach. Muzea miały zawsze raczej charakter archeologiczny, nawet jeśli nazywały się „muzeum sztuki współczesnej”. Celem muzeum jest przecież przechowywanie materialnych dowodów cywilizacji i rzecz zakupiona przez muzeum jest od razu wyłączona z obiegu, tak jak w dawnych wiekach rzecz zakupiona przez Kościół. Plus minus od pierwszej wojny światowej obrazy i rzeźby żyjących artystów weszły masowo na rynek konsumpcyjny i stały się dostępne dla każdego, kto miał ochotę i pieniądze, aby je zakupić.

W dawnych czasach sytuacja przedstawiała się inaczej. W średniowieczu i renesansie artysta był wysokiej klasy rzemieślnikiem, który pracował tylko na zamówienie i tylko dla wybranej elity świeckiej i duchownej, która miała ambicję i środki, aby tych zamówień udzielić ku chwale Bożej lub własnej.

W czasach nowoczesnych cała organizacja handlu obrazami i rzeźbami stała się logiczną konsekwencją mechanizmu popytu i podaży. Ale od jakichś dwóch, trzech lat staliśmy się nagle świadomi, że sztuka nie musi mieć charakteru obiektu komercyjnego. Powstały przemijające happeningi, powstała *environmental art*, to jest sztuka otoczeniowa stwarzająca nie przedmiot, ale sytuację, do których trzeba się dostosować, aby odczuć i spełnić intencje autora, a wreszcie sztuka konceptualna, która w ogóle zrywa z przedmiotem i zadowala się samą tylko czystą ideą.

Nagle odrzucenie szat, wnętrza architektoniczne, w którym nie ma nic, tylko biała ściana i światło, czy dwieście kilometrów skalistej plaży przykrytej materiałem plastikowym i powiązanej linami, pomarańczowa kotara przeciągnięta w poprzek doliny górskiej i atakowana przez huragan — oto typowe wyniki tych najnowszych kierunków artystycznych. Jest to sztuka, której ani nie można wystawić w galerii, ani kupić, ani sprzedać. Galerie — te kapitalistyczne instytucje — przestały nagle być potrzebne.

Ale pozostał niezmiennie ważny, a delikatny problem — kto mianowicie ma te rzeczy finansować i z czego w ogóle artysta ma się utrzymać.

W oficjalnym lokalu Arts Council w Londynie, Hayward Gallery, zakończyła się właśnie wystawa, która miała dać na to pytanie odpowiedź. Była to nie tyle może wystawa, ile impreza na temat sztuki i ekonomii zorganizowana przez grupę założoną parę lat temu przez niejakiego Johna Latham pod nazwą The Artist Placement Group, czyli w skrócie APG.

John Latham wymyślił sobie i — co dziwniejsze — w wielu konkretnych wypadkach zrealizował koncepcję artysty jako zawodowca zupełnie nowego autoramentu. Przeprowadził on to, że kilka wielkich koncernów handlowych i przemysłowych przyjęło artystów do swego zespołu jako rodzaj dobrze płatnych dyrektorów, którzy wszakże w zasadzie nie mają żadnej funkcji i których działalności nie ograniczają żadne instrukcje. Jest to w założeniu niebywała sytuacja i przypuszczam, że te świetnie prosperujące instytucje pozwalają sobie na taki luksus trochę z cieka-

wości, a trochę z jakiegoś nieokreślonego poczucia winy wobec kultury. Kontrakty tych „artystycznych dyrektorów” gwarantują im swobodny dostęp do wszystkich części przedsiębiorstwa, w którym pracują, rzekomo bez jakichkolwiek nacisków ze strony administracji. John Latham uważa, że jest to droga do obalenia komercyjnego punktu widzenia i wytworzenia nowej skali wartości, która nie będzie miała nic wspólnego z pieniędzmi.

Jest w tym niestety głęboki paradoks. Bo albo ci dyrektorzy artystyczni są projektodawcami dobrych wzorców i jako tacy muszą się liczyć z tym, co się oplaca, co da się wykonać i co da się sprzedać, albo są tylko uprzywilejowanymi darmozjadami i jako tacy nie mogą mieć żadnego wpływu na produkcję.

Wystawa składa się z argumentów teoretycznych, tekstów przemówień, koncepcji, pomysłów, które zupełnie nie są tematem wizualnym i dlatego na wystawę się nie nadają. W sali widzimy rozwieszane różne materiały odnoszące się do urbanistyki, leczenia szpitalnego, górnictwa, żeglugi i tak dalej. Jest trochę dobrych fotografii, a oprócz tego nagrane na taśmie urywki dyskusji podsłuchanych jak gdyby na konferencjach dyrekcji różnych przedsiębiorstw. Wynika z nich, że dotychczas głównym motywem postępowania jest motyw ekonomiczny – i właśnie to grupa Johna Latham chciałaby zastąpić jakimś motywem o charakterze, etycznie rzecz biorąc, szlachetniejszym.

Motyw ekonomiczny i motyw upartej krytyki społecznej jest także nieodłączny od twórczości największego angielskiego malarza XVIII wieku, Hogartha, którego ogromna wystawa odbywa się obecnie w salach Tate Gallery nad Tamizą<sup>118</sup>.

Willam Hogarth urodził się pod sam koniec XVII wieku, a zmarł w 1764 roku. Początkowo uważał się wyłącznie za sztycharza i kiedy miał lat dwadzieścia trzy, otworzył w Londynie własną pracownię graficzną opartą na zasadach ściśle handlowych. Był od początku zawodowcem i żył wyłącznie ze swojej pracy. Najwcześniejszym jego sztychem, jaki znamy, jest karta sklepowa, która była reklamą jego pracowni. Ale na wystawie jest także najsławniejsza seria rycin Hogartha, wykonana podług jego spalonych obrazów pod tytułem *The Harlot's Progress*, to jest *Losy ladacznicy*. Są to sztychy znakomicie skomponowane i wykonane z taką trafnością, że pokazują najsztubtelniejsze nawet zmiany w wyrazie twarzy i całej postaci nieszczęsnej bohaterki.

Hogarth namalował cały szereg takich seryjnych opowieści, które zawsze miały swój morał społeczny albo polityczny. Należy tu *The Rake's Progress*, czyli *Losy tajdaka* – młodego utracjusza, który kończy w szpitalu dla wariatów, *Mariage a'la Mode*, *Elections* – to jest *Wybory do parlamentu*, gdzie Hogarth chlosta satyrą wszystkich, nie wyłączając kandydatów koronnych i innych.

Nic dziwnego, że nie był ulubieńcem dworu. Kler i możni tego świata obawiali się jego radykalizmu i jego krytyki. Jego obyczajowe i historyczne obrazy nie szły. Zaczął więc malować portrety, choć trochę pogardzał taką specjalnością. Ale choć jego portrety są znakomite – zawsze pełne wyrazu i jakiegoś figlarnego uśmiešku – były one zbyt naturalne, za mało reprezentacyjne i pompatyczne, żeby się za jego życia podobały. Wyskakują one naprzód do XIX wieku i często przypominają Eduarda Maneta. Najpiękniejszy jego portret to słynna *Dziewczyna z krewetkami*, która śmiało mogła być obrazem któregoś z wielkich prekursorów francuskiego impresjonizmu. Na wystawie świeci się ona taką świeżością, jej roześmiana buzia jest tak swobodnie malowana, że naprawdę trudno uwierzyć, że jest to obraz z połowy

<sup>118</sup> 2.12–6.02.1971, Tate Gallery, Londyn. „Hogarth”.

XVIII wieku. Ale kiedy patrzymy na to płótno, zdajemy sobie sprawę, że ten najlepszy portret Hogartha nie przedstawia ani żadnego dygnitarza, ani generała, tylko biedną dziewczynę z ulicy, której imienia nawet nie znamy.

Portrety także nie przyniosły mu finansowego powodzenia. Powodzenie zapewniły mu dopiero ryciny z własnych obrazów, które robił i odbijał w wielkich ilościach, sprzedając je na zasadzie abonamentu po tanich cenach. W ten sposób stał się popularny i niezależny.

Ale na wystawie widzimy kilka obrazów olejnych, które dowodzą że Hogarth był przede wszystkim malarzem. Jego traktowanie światła, które nie jest oświetleniem, tylko wewnętrznym promieniowaniem koloru, jak u Turnera, jego brutalna czasem, ale zawsze oryginalna kompozycja – oto jego tytuły do wielkości.

A jeśli idzie o temat, to malarstwo Hogartha mówi nam więcej o tej epoce pozytywizmu i krytyki społecznej niż całe tomy literatury. Hogarth traktował swoje obrazy jak teatr. Był przy tym nie tylko autorem sztuki, ale reżyserem i scenografem.

Całe jego malarstwo żyje i pulsuje niecierpliwością gniewną i szyderczą osobowością swego twórcy.

Hogarth nigdy nie był w stanie oddzielić swoich problemów artystycznych od problemów moralnych, politycznych i ekonomicznych... I pod tym względem – ale tylko pod tym – podobny był do młodego Johna Lathama, o którym mówiłem na początku.

Round the Galleries no. 79. Styczeń 1972

## ROTHKO – MIRÓ

Kierunki w sztuce rodzą się dziś i umierają bardzo szybko. Ich ciągła zmiana często upodabnia je raczej do chwilowej mody niż do tendencji, które jak impresjonizm, kubizm czy surrealizm wycisnęły trwałe piętno na całokształcie naszej kultury.

Moda domaga się posłuchu. Trzeba wielkiej obojętności albo wielkiej odwagi, żeby się jej dyktatowi sprzeciwić i lekceważyć dominujące w danej chwili upodobania na rzecz jakiejś swojej prywatnej prawdy – czy to będzie kwestia plastyki, literatury, muzyki, czy po prostu ubioru lub uczesania.

Im moda jest powszechniejsza, tym prędy mija i tym prędy się przejada. Abstrakcyjny ekspresjonizm anglosaski, czyli tak zwane *action painting*, które niedawno jeszcze było obowiązującą formułą plastyczną w całym świecie cywilizowanym, stało się dziś niemodne do tego stopnia, że obrazy Willema de Kooninga albo Petera Lanyona wyglądają w tej chwili po prostu krępująco. Prym wiodła i ton nadała przez kilka krótkich sezonów szkoła nowojorska, która przeszła do historii, zanim jej członkowie zdążyli się postarzyć.

Ale z każdej mody coś trwałego zostaje, by wzbogacić naszą zdolność pojmowania rzeczywistości. Zwykle pozostają rzeczy najmniej typowe dla danego okresu, najmniej w swoim czasie charakterystyczne, ale takie, które w jakiś sposób otwierają drogę do nowego okresu, do nowej tendencji, do nowej mody.

W oficjalnym lokalu brytyjskiej Arts Council w Londynie, Hayward Gallery, odbywa się w tej chwili wielka wystawa niedawno zmarłego słynnego malarza amerykańskiego – Marka Rothki.

Rothko, który urodził się w Rosji w roku 1903 i wyemigrował z rodzicami do Stanów, kiedy miał lat dziesięć, zawsze zajmował w łonie szkoły nowojorskiej odrębne miejsce, zbliżone jedynie do Adolpha Gottlieba, o którym niedawno mówiłem. Podczas gdy obrazy innych jego kolegów stawały się zaciekle skomplikowane, Rothko dążył stopniowo i konsekwentnie do coraz większej prostoty, odrzucając już nie tylko elementy figuratywne, ale wreszcie także całą symbolistykę abstrakcyjnej dynamiki. Począwszy od roku 1947, Rothko używa już wyłącznie tylko rozproszonych na brzegach prostokątów koloru, zajmujących całą prawie przestrzeń ogromnych płócien. Tkwią one w wieloznacznej kolorowej przestrzeni, tworząc coś w rodzaju nieprecyzyjnych pasiaków złożonych z dwóch, trzech szerokich plam koloru, leżących horyzontalnie w poprzek płótna.

Jest niesłychana powaga w tych prostych obrazach, które w zasadzie zupełnie płaskie zaczynają w naszych oczach nabierać głębokości ze względu na optyczne właściwości użytego koloru: kolor niebieski na przykład wydaje się dalej od czerwonego, a perłowszary jeszcze dalej niż niebieski. Wykorzystywanie tych fizycznych właściwości kolorów wytwarza statyczne układy przestrzenne, które są właśnie tematem obrazów Marka Rothki, podczas gdy tematem obrazu typowego abstrakcyjnego ekspresjonisty jest suma gwałtownych gestów i uderzeń pędzla – a za tym akcja, czyli funkcja malowania.

Potężne w wymiarach, malowane szeroko i swobodnie, ale gładko i cienko, bez żadnych specjalnych efektów fakturalnych, poza efektami wynikającymi z narzędzia i materiału – płótna Rothki reprezentują ostateczne uproszczenie, sprowadzenie obrazu do podstawowych założeń przestrzeni – koloru.

Kiedy pierwszy raz oglądałem w oryginale dziesięć lat temu obrazy tego malarza, wydawały mi się puste i przygnębiające. Dziś widzę ich bogactwo i ich urodziwą monumentalność. Zmuszają one do kontemplacji, wciągają coraz głębiej w swoją orbitę ciszy i godności, która graniczy z mistycyzmem.

Dlaczego tego mistycyzmu nie mają trzy ogromne i puste obrazy Miró, który ma wystawę w tejże Hayward Gallery? – trudno powiedzieć<sup>119</sup>. Miró jest innym człowiekiem, człowiekiem śródziemnomorskim. Jest błyskotliwy i pomysłowy. Jest także grafikiem. Na każdym z tych trzech gładkim kolorem założonych płócien tryptyku rysuje cienusieńką czarną linię o rozmaitych zakrętach. Linia jest jak gdyby niedokończona, leży jak kawałek nitki na stole. Nic nie oznacza, choć fascynuje swoim potencjałem. Jest to linia Paula Klee na amerykańską skalę...

Ale poza tym tryptykiem składa się wyłącznie z rzeźby. Miró rzeźbi z równą zręcznością jak maluje. Rzeźby są najrozmaitsze. Niektóre są zabawne, jak rozdęte do ogromnych rozmiarów zabawki dziecinne o charakterze groteskowym – jakies niby-ludzkie niby-zwierzęce stwory, ptaszki czy diabielki jarmarczne. Rzeźby te są na pół realistyczne na pół abstrakcyjne i są gładko pomalowane na białą lub czarno. Element zabawy jest zawsze obecny w pracach Miró.

Figlarnie są także jego rzeźby zrobione z gotowych znalezionych przedmiotów, jak krzesło lub pomalowane na żółto widły, figurujące w katalogu pod tytułem *Kobieta*.

Postać kobieca jest zresztą niewyczerpanym tematem rzeźby Miró. Przyjmuje ona najdziwniejsze, mniej lub więcej groteskowe lub abstrakcyjne formy, ale zawsze ma jakieś szczegóły symboliczne, przypominające nam momentalnie swoją żeńskość. Tak jak u Picassa, postać ludzka jest w tych rzeźbach w stanie metamorfozy. Są to właściwie przedmioty znalezione, kamienie, tuby, muszle, kawałki drzewa dowcipnie ze sobą połączone i w jakiś sposób przypominające postać ludzką.

Ale jest jeszcze inna kategoria rzeźb Miró. Są to brązy o wielkim bogactwie fakturalnym i naturalnej patynie metalu, dziwaczne i pozlepiane ze sobą formy, jak odłamki antycznego żelastwa, haków, dzbanów, medalionów narzędzi i luster, znalezione na dnie morza, pokryte powłoką soli, pogryzione podwodną erozją, które przestały być przedmiotami, a stały się tajemniczymi obiektami niewiadomego użytku. Jeśli jest w tych rzeczach typowa dla Miró przekora, to zagubiła się pod powłoką patyny i nabrała powagi.

Pierwsze rzeźby Miró datuje się na czasy narodzin surrealizmu. Są to rzeźby zasadniczo dwóch rodzajów. Jeden to abstrakcyjno-biomorficzny, pokrewny do brązów Picassa, Caldera i Arpa. Drugi rodzaj to surrealizm literacki, pokrewny pomysłem Salvadora Dalego, Ernsta i Magritte'a. Oba te rodzaje są reprezentowane na obecnej wystawie, ale oba mają niewiele wspólnego z własnym malarstwem Miró.

W latach czterdziestych Miró zaczął robić ceramikę, ale wrócił do odlewów metalowych w latach sześćdziesiątych, choć często jego najnowsze brązy są powiększonymi replikami małych rzeźb ceramicznych robionych o wiele wcześniej.

Być może ceramika Miró jest najbliższa jego malarstwa. Są to obiekty bardzo urodziwe, całkowicie nieużytkowe, o bogatych polewach, pełne jakichś kabalistycznych znaków i czarnych linii, jak jakieś egzotyczne pismo.

---

<sup>119</sup> 1.02–12.03.1972, South Bank Centre, Hayward Gallery, Londyn. „Miró bronzes”.

Na wystawie jest wreszcie kilka rzeźb z zeszłego roku, które są chyba najciekawsze. Wszystkie noszą tytuł *Personages* i są bogate w formie i fakturze, choć nadal groteskowe. Ale są większe, mniej więcej dwumetrowej wysokości, i przez to ich groteskowość nabiera groźnych cech potworności. Ogromne fasolowate łby na korpusach, jak pomarszczony owoc figi, ze sterczącymi piersiami albo fallusami, robią wrażenie opiekuńczych demonów jakiegoś prehistorycznego plemienia.

Wystawa wykazuje, że rzeźba Miró, choć często lekkomyślna, zawsze zabawna i dziwaczna, nigdy nie jest jednak monumentalna, nawet jeśli jest wielkich rozmiarów. Jest w niej tak jak w malarstwie Miró znaczna doza eklektyzmu. Ale z różnych źródeł Miró potrafi zawsze stworzyć obiekt własny, koło którego niepodobna przejść obojętnie, i tym tłumaczy się niesłychana popularność tego plastyka, który na światowych giełdach sztuki notowany jest dziś na drugim miejscu po Picassie.

Round the Galleries no. 81. Marzec 1972



## LOWRY — ALLEN JONES

Są artyści, których nie dotyczą żadne kierunki w sztuce. Czas przepływa niejako obok nich, chociaż czasowi temu dają wymowne świadectwo. Nie należą do żadnych ugrupowań związków czy koterii, a jednak głos ich pozostaje żywy na długo po zamknięciu zgiełku ideologicznych kontrowersji. Są to artyści, których pasją jest człowiek, dla których to, co ludzkie, nigdy nie jest obojętne, artyści którzy mają poczucie misji. Mówię tu o środowisku, w jakim się obracają, i zawsze mówią właściwie to samo, ale właśnie tym sposobem dają świadectwo swojej epoce. Ich cechą rozpoznawczą jest żarłoczna ciekawość życia albo obawa przed życiem — namiętne poczucie wspólnoty albo samotność.

Lowry, którego wystawa odbywa się właśnie w Hamet Gallery, należy do tej drugiej kategorii<sup>120</sup>. Urodził się osiemdziesiąt pięć lat temu w Manchesterze i tam całe życie mieszkał. Londyński świat artystyczny zauważył go dopiero w latach czterdziestych i w roku 1966 Tate Gallery urządziła mu wspaniałą retrospektywną wystawę, która ustaliła jego reputację jako najbardziej chyba angielskiego z angielskich malarzy. Ale nie uderzyło mu to głowy. Maluje dalej po swojemu na swój prymitywny skromny sposób, nie oglądając się ani na prawo, ani na lewo. Jakie jest jego malarstwo?

Lowry jest malarzem figuratywnym. Głównym jego tematem jest pejzaż miejski z ludźmi, którzy jak małe czarne mrówki biegają po przesyconych białym północnym światłem ulicach Manchesteru — tego najbrzydszego miasta środkowej Anglii, które jak w Polsce Łódź wyrosło na barakach robotniczych wielkich zakładów tekstylnych.

W pewnym momencie, żyjąc na prowincji z dala od głównych ośrodków artystycznych i galerii sztuki, Lowry dokonał samodzielnego odkrycia, które stało się decydujące dla jego malarstwa. Zauważył mianowicie, że pejzaż przemysłowy nie jest czarny, tylko biały. Pokryte pyłem place budowlane, mokre od deszczu jezdnie i kanały komunikacyjne odbijające białe, wiekuiście mgliste niebo Manchesteru, dymy kominów fabrycznych mieszające się z chmurami, wszystko to tonie w perłowej poświacie, a tylko śmieszne małe postacie śpieszących do pracy ludzi w roboczych ubraniach i niezdatnych buciorach wybijają się na pierwszym planie swoją czarnością. Tak powstała typowa wizja Lowry'ego, której przykłady widzimy na obecnej wystawie, a którą Lowry zachował właściwie bez zmiany przez czterdzieści pięć lat. Dziś malarstwo tego prymitywa o niebywalej umiejętności przekazywania swojej wizji wywołuje tym większy szacunek, że w tym samym okresie powstało i zaginęło kilkanaście eksperymentalnych kierunków w sztuce. Malarstwo to ma cechy trwałości, bo jest autentyczne, a nie wykoncypowane. Człowieczek Lowry'ego, jak Charlie Chaplin z pierwszych niemych filmów, jest śmieszny, a jednocześnie głęboko tragiczny. W tłumie widać bardziej jego groteskowość, ale w pojedynczych postaciach wybija się przede wszystkim jego powaga — ba, nawet egzystencjalna udręka istnienia.

---

<sup>120</sup> 21.09–21.10.1972, Hamet Gallery, Londyn. „L. S. Lowry”; 5–28.09.1972, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Allen Jones: new paintings and sculpture”.

Niektóre obrazy Lowry'ego mają za temat wyłącznie tłum – mrowisko małych figurek w białej perlister otlachli wielkiego miasta. Inne to zbiorowiska ludzkie na wyścigach czy regatach na tle zamglonych wzgórz świetlistych wód rzeki. Inne wreszcie to pejzaże morskie, gdzie nie ma nic oprócz białego morza i białego nieba. Czasami na tej bieli widzimy czarny kadłub towarowego statku, czasem na brzegu stoją małe postacie gapiących się ludzi. Na jednym z obrazów wystawionych teraz w Hamet Gallery jest grupa ludzi jak gwoździe dookoła magnesu skupiona z boku długiego płótna dookoła czarnej, leżącej na ulicy postaci, prawie całkowicie zasłoniętej nogami tłumy. Za tłumem jest prosty deprymujący murek, a w dalszym tle białe niebo, na którym rysują się dymiące kominy fabryczne. Tytuł obrazu: *Sudden illness*, czyli *Nagle zastąpienie*.

Ale u Lowry'ego nie należy doszukiwać się komentarza społecznego. Jest on tylko świadkiem ludzkiego losu, nie wypowiada nigdy swojego credo. Naiwna bezpośredniość jego wizji przypomina rysunki dziecięce. Ale poza tą naiwną formą wyczuwa się niesłychanie trafną obserwację natury i współzucie. Lowry reaguje na wszystko, co widzi, ale instynktownie kieruje swoją uwagę przede wszystkim na człowieka w jego bolesnym otoczeniu fabrycznej brzydoty i monotonii. To, że ta brzydota i monotonia dają mu asumpt do malowania przepięknych obrazów, to jest kwestia jego klasy jako malarza. Można tylko powiedzieć, że Lowry ma pociąg do tego, co pokraczne. Z niezaspokojoną nigdy ciekawością obserwuje to, co groteskowe, bezbarwne, sztywne – nie malownicze. A jednak, jak powiedziałem, niektóre jego obrazy są urzekająco urodziwe.

Lowry może nie jest wielkim malarzem, ale jaką miarą mamy mierzyć wielkość? Pieter Breughel wydawał się swoim współczesnym tylko kronikarzem obyczajów środowiska flamandzkiego z XVII wieku. Dziś, kiedy ta strona jego sztuki przestała nas interesować, widzimy w obrazach Breughela przede wszystkim walory malarskie i one to zapewniają mu trwałe miejsce w historii sztuki. Przypuszczam, że taki sam los spotka Lowry'ego. Wśród egocentrycznych tendencji do zwracania na siebie uwagi za wszelką cenę maleńkie z reguły obrazki Lowry'ego uderzają nas czystą nutą uczciwości. Kiedy sztuka opiera się na nihilistycznych argumentach, na subiektywnie konstruowanych postawach, staje się zwykle wehikułem neurastenii i zapowiada okres upadku. Wartość artystycznej działalności malarza oraz integralności jego dzieła zależy od stopnia, w jakim potrafi wyrazić treść ludzkiej sytuacji w danej epoce.

Z takiego punktu widzenia skromne malarstwo starego Lowry'ego mówi tyleż o XX wieku, co tuziny na zimno wykalkulowanych koncepcji wszystkich poszukawczy sensacji.

Oczywiście sensacje bywają różnego rodzaju. Allen Jones, którego obrazy i grafiki oglądaliśmy niedawno we wspaniałej Marlborough Gallery, maluje rysuje i modeluje głównie tylko damskie nogi w butach na wysokim obcasie. Wszystkie jego prace cechuje nie tylko erotomania, ile – powiedziałbym – fetyszym. Na wystawie oglądaliśmy gładko malowane, precyzyjnie wykończone, realistyczne w rysunku, ale fantastyczne w kolorze dziewczyny w gumowych obcisłych strojach *à la* James Bond. Były także na wystawie same nogi wielkości naturalnej, założone jedna na drugą w długich, prawdziwych, sznurowanych butach różnego koloru. Nogi te obcięte w pachwinach siedziały przy ścianie: różowe, szare, kremowe, rude i czarne, i wyglądały tak, jak gdyby reszta postaci była za ścianą. Na środku galerii był stół zrobiony z pomalowanej na zielono, stojącej na czworakach dziewczyny o pociągających kształtach, która na plecach dźwigała przezroczystą szklaną taflę.

W całej produkcji artystycznej Allena Jonesa jest bardzo współczesna, całkowicie zamierzona wulgarność i chłodny seksualizm pozbawiony wszelkiej tajemniczości. Prace Allena Jonesa są antytezą grzesznego erotyzmu Féliciena Ropsa i niemieckich ekspresjonistów, którzy brali seks poważnie. Dzieła Alena Johnsa są właściwie jedną wielką hecą o celowo filmowym zabarwieniu. Właśnie tak jak filmy Jamesa Bonda.

Łączy się to wszystko z ogólną tendencją do rozgrzeszania pornografii, tendencją, którą obserwujemy na Zachodzie już od pewnego czasu. Plastyka Allena Johnsa jest z kategorii niewinnej rozrywki erotycznej, ale właśnie dlatego nie posiada żadnej powagi i psychologicznego ciężaru gatunkowego, który jest cechą rozpoznawczą wielkiej sztuki.

Round the Galleries no. 91. Październik 1972

## SIDNEY NOLAN

Jest rzeczą ciekawą, że wśród przeciwników konformizmu, wśród szermierzy osobistej swobody jednostki i prawa do własnej duszy i ciała – jednym słowem – wśród tych wszystkich, którzy głoszą indywidualistyczne hasła, istnieje groźny konformizm, który przejawia się nie tylko w powtarzaniu tych haseł na każdym kroku, ale w zachowaniu, wyglądzie, stroju, a nawet uczesaniu.

Wystarczy wybrać się do jakiegokolwiek lokalu uczęszczanego przez młodzież, żeby się przekonać, że jeżeli nie ma się długich włosów i łaciatych dżinsów rozszerzających się ku dołowi, to po prostu nie ma się tam prawa wstępu. Nikt się do ciebie nie odezwie, nikt nie odpowie na twoje pytanie, każdy się od ciebie odsunie, jak gdybyś był istotą z innej planety albo co najmniej łapsem policyjnym. Wyglądasz inaczej, więc ci indywidualiści z góry odnoszą się do ciebie wrogo. Trzeba być bardzo odważnym, żeby przeciwstawić się tej presji domagającej się nowego konformizmu.

W sztuce jest to samo. Konformizm dzisiejszej awangardy jest absolutny. Po prostu tak niepodobna dziś odróżnić od siebie te obrazy. Wchodzę do galerii, patrzę na eksponaty i zastanawiam się, gdzie to już widziałem. Odpowiedź jest prosta: wszędzie. W Nowym Jorku, w Tokio, w Londynie, w Paryżu, w Rzymie i innych stołecznych miastach świata wszyscy młodzi ludzie noszą dziś obowiązkowo długie włosy i malują płaskie geometryczne płaszczyzny koloru bez cienia faktury i o ile możliwości jak najprecyzyjniej stykające się ze sobą twardymi brzegami. Nazywa się to *hard edge painting* i jest formułą obowiązującą wszystkich przeciwników formuł i konwencji bezapelacyjnie przyjmowaną przez wszystkich przeciwników wszelkich konwencji.

Dlatego każda wystawa odmiennych obrazów po prostu wyciska łyżę wzruszenia, że jeszcze istnieje coś poza rajszyną i ekierką. A jeżeli jest to jeszcze do tego dobra wystawa, to ja osobiście nie posiadam się ze szczęścia.

Taka jest właśnie obecna wystawa Nolana w Marlborough Gallery<sup>121</sup>. Sidney Nolan, Australijczyk osiadły od wielu lat w Londynie, zachował swą odmienną indywidualność. Jest ekspresjonistą o nieco prymitywnym obliczu, które wyraża się pewną naiwnością rysunku, ale koncepcje jego mają niedzisiejszy patos. Nolan maluje mity i sam stworzył co najmniej dwie postacie, które przejdą do mitologii. Australijskiego Janosika Neda Kelly'ego i ekscentryczną Mrs Fraser.

Ale niekończąca się nigdy epopėja tych bohaterów australijskiego folkloru nie wyczerpuje jego głodu poezji. Jedna wystawa Nolana pełna była krwawych zachodów słońca na Saharze, którą przemierzył śladami Rimbauda aż do mitycznego Harraru, inna opiewała Ledę i łabędzia, jeszcze inna lodowe pola Antarktydy.

Na obecnej wystawie w Marlborough Gallery uderza w nas zaraz na wstępie ogromny biały obraz Hektora włóczęgo przez konie pod murami Troi. Obraz wygląda jak zniszczony fresk pełen niewyraźności i zacieków, ale pomimo to w swej skali i kompozycji robi wrażenie monumentalne. Do tej samej kategorii pokrewnej

<sup>121</sup> Grudzień 1972, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Sidney Nolan”; 25.11–24.12.1972, Tate Gallery, Londyn. „Sidney Nolan: Paradise garden”.

wizerunkom na greckich wazach należy na trzech płótnach namalowana leżąca Leda z węzową szyją ląbędzia górującą nad jej białym ciałem. Ale oba te tematy poruszał wielokrotnie przed tym. Nowy na tej wystawie oraz w Tate Gallery, gdzie zajmuje całą salę, jest jego *Paradise Garden – Rajski Ogród*. Są to wizerunki głowy węża z wysuniętym językiem i równie przedziwnych egzotycznych roślin, kwiatów, grzybów i paproci. Wizerunki są niewielkie, oprawione po sześć i zestawione tak, że tworzą nieprzerwaną dekorację na całej ścianie od podłogi do sufitu. W Tate jest ich podobno tysiąc trzysta dwadzieścia, a w Marlborough Gallery jeszcze przypuszczalnie dwieście pięćdziesiąt. Ta niesłychana liczba elementów *Rajskiego Ogródu* to wariacje na ten sam temat. Często elementy są prawie identyczne w rysunku, ale nie ma wśród nich dwóch takich samych. Jak w klatkach filmowych zmienia się stopniowo i forma, i kolor, ale pozostaje wrażenie ciągłości i niesłabnącego zainteresowania tematem. Niestety moim zdaniem jest tych rzeczy za dużo i w pewnym momencie zaczynają się w oku mieszać, robiąc wrażenie tapety. W katalogu, gdzie reprodukowano są tylko poszczególne klatki, wygląda to dużo lepiej. Na wystawie forma roślinna i zwierzęca poszczególnych wizerunków ginie z pewnej odległości i pozostaje tylko wzór.

Zupełnie odwrotny jest efekt szeregu nowych obrazów, które Nolan zrobił niedawno w australijskim zagłębiu górniczym. W tych wybitnie ekspresjonistycznych portretach włochatych, nieogolonych i pokrytych nieprawdopodobnym brudem pionierów pozujących na tle przeraźliwie lazurowego nieba o niebywałej świetlistości albo pełzających czarnych dymów kopalni Nolan nie stara się być modny, nawet nie stara się być nowoczesny. Maluje z pasją i kieruje się nie intelektem, ale emocją. Dlatego te nadnaturalnej wielkości głowy nakryte okrągłymi stalowymi kaskami są najlepsze z całej wystawy. Niespodziewanie bezpośrednio, malowane szerokimi pociągnięciami pędzla, zobaczone i przeżyte, stanowią one jeszcze jeden wśród mnożących się dzisiaj dowodów, że malarstwo jest nadal możliwe i że wzbogacone o całą abstrakcyjną dyscyplinę tego stulecia może dziś znowu pozwolić sobie na tematy jeszcze kilkanaście lat temu niemożliwe – zdawało się – do rozwiązania, takie jak podobizna człowieka lub wojna trojańska.

Poza tym wystawa Nolana w Marlborough Gallery obejmuje jego rysunki robione do nowego zbioru wierszy znakomitego amerykańskiego pisarza Roberta Lowella pod tytułem *Near the Ocean*, to jest *W pobliżu oceanu*. Są to dziwne rysunki. Dziwne w swojej prostocie. Grubą czarną, czerwoną i niebieską kreską Nolan robi fragmenty ludzi i zwierząt, nie dbając ani o perspektywę, ani o prawa grawitacji. Ręce, członki, niekompletne twarze, niekompletne skrzydlate postacie, wieloznaczne gesty i połamane kwadrygi – wszystko to rysowane jedną linią, jak rysuje dziecko – naiwne, nawet powiedziałbym niezdarne, a jednak wzruszające. Są to właściwie – jeśli można tak się wyrazić – doskonałe złe rysunki, rysunki malarza o uchu niewątpliwie niesłychanie wrażliwym na poezję, który w gruncie rzeczy nie umie rysować.

Ten błogosławiony brak zręczności w rysowaniu czuje się zresztą, jak już wspominałem, w całym malarstwie Nolana i stąd może wywodzi się pewien prymitywizm jego sztuki, który często ratuje na przykład jego portrety od banalności.

Ale najbardziej tajemniczą sprawą jest dla mnie to, jak w ogóle łączą się ze sobą tak odmienne tematycznie i tak różne technicznie rzeczy, jak jego olejne podobizny górników, jego heroiczne obrazy ściennie o mitologicznym patosie, jego kwiatowe dekoracje i jego prościutkie bazgroły ilustracyjne. Na to pytanie trudno zaiste odpowiedzieć, ale sądzę, że łączy te wszystkie rzeczy osobowość Nolana, jego indywidualność, jego integralność jako człowieka.

A zatem to nie jest sprawa czystej estetyki, ale raczej etyki, która decyduje o autentyczności Nolana jako artysty.

Round the Galleries no. 94. Grudzień 1972

## PHOTOGRAPHY INTO ART

Fotografia zawsze była traktowana w sposób dwuznaczny. Jedni uważali ją za rodzaj sztuki, a drudzy za mechaniczną dokumentację rzeczywistości; oczywiście może być jednym i drugim. Za czasów Canaletta camera obscura spełniała zadanie utrwalania panoramy, z której malarz następnie malował obraz albo wycinał miedzioryt. Wielu malarzy potem także malowało ukradkiem z fotografii, ale była to zawsze sprawa raczej wstydliva, którą ci malarze nigdy się nie chwalili, bo fotografia po prostu tylko zastępowała odręczny rysunek. Była tylko środkiem ułatwiającym zadanie.

W latach dwudziestych pojawił się fotomontaż, to znaczy obraz robiony z zestawionych ze sobą fragmentów różnych fotografii. Zwłaszcza reklama i tak zwana grafika użytkowa posługiwały się chętnie tą metodą aż do niedawna. Nikt jednak nie uważał fotomontażu za sztukę przez wielkie „S”.

Od pewnego jednak czasu fotografia zajęła w plastyce nowe miejsce jako tworzywo. Graficy i malarze używają fotografii bez żadnego skrępowania w równy sposób, traktując tę metodę jako pełnoprawną technikę graficzną. Ale w rękach nie tylko grafika, co samo przez się jest zrozumiałe, ale także malarza materiał fotograficzny może być budulcem obrazu, zarówno jak u Bacona jako punkt wyjścia, temat, który malarz na swój sposób przerabia czy transformuje, jak również jako techniczny środek w postaci nienaruszonej fotografii użytej w obrazie metodą tak zwanego kolażu, jak to robią Rauschenberg i Warhol w połączeniu z formami ręcznie malowanymi. Czasem wreszcie fotografia użytkowa jest jak fakturalny element, uzupełnienie lub przeciwstawienie malowanej powierzchni, wywołujące coś w rodzaju estetycznego zgrzytu, z którego rodzi się melodia obrazu, jak u mnie.

Te wszystkie rzeczy i wiele innych poza tym obserwować można na ogromnej międzynarodowej wystawie pod tytułem *Photography into art*, urządzonej staraniem Rady Plastyków dzielnicy Hampstead z poparciem Arts Council of Great Britain, w lokalu Camden Arts Centre w Londynie<sup>122</sup>.

W historycznej części wystawy widzimy prace takich pionierów fotografików, jak: Amerykanin Man Ray, Węgier Moholy-Nagy, Rosjanin Aleksander Rodczenko, Anglik Coburn, Austriak Herbert Bayer i kilku innych. Fotografia ich przekracza dokumentację i staje się techniką graficzną. Tak zwana *straight photography* – prosta fotografia, robiona dla celów czysto dokumentacyjnych (pomocniczych) – nie wchodzi w zakres tej wystawy. Ten rodzaj fotografii kończy się z chwilą, gdy potraktujemy powierzchnię odbitki jakimiś graficznymi środkami. W grafice dzisiejszej fotografia może być połączona, jak wiemy i jak widzimy na tej wystawie, z różnymi innymi technikami graficznymi, jak litografia, mezzotinta, serigrafia i tak dalej. Czasem film fotograficzny jest przeeksponowany w ten sposób, aby wyeliminować wszystkie tony pośrednie, wszystkie szarości, i wtedy przypomina linoryt. Jest to bardzo efektywny sposób zamieniania fotografii na grafikę plakatu o gwałtownym kontraście

<sup>122</sup> 15.12.1972–17.01.1973, Camden Arts Centre, Londyn. „Photography into art: an international exhibition of photography”.

czarnych i białych plam. Często także spotykamy w grafice zastosowanie materiału fotograficznego w połączeniu z ręcznie położonym kolorem. Zwykle potem oba elementy otrzymują wspólną powierzchnię w technice serigraficznej, która coraz bardziej wypiera litografię.

Serigrafia znajduje coraz to nowe zastosowania. Na wystawie na przykład są serigraficzne druki oparte na kolorowej fotografii zrobionej z kolorowej telewizji. Poza tym oczywiście fotografia używana jest nie tylko przez surrealistów, do czego doskonale się nadaje, ale również przez konceptualistów, którzy pokazali na tej wystawie trochę rebusów składających się z kombinacji elementów fotograficznych i zdobniczych w połączeniu z tekstem literackim lub filozoficznym — często zupełnie zagadkowym lub co najmniej scholastycznym.

Na wystawie widzimy także długie serie klatek filmowych pozornie identycznych sytuacji z jakimiś minimalnymi zmianami szczegółów, uzyskanymi przez przesunięcie punktu obserwacji, które w sumie dają obraz udziwnionej rzeczywistości lub nostalgicznych marzeń. Jest także pop art. Najdowcipniejsza jest kabina, w której na jednej ścianie widzimy fotografie siedzących dwóch osób naturalnej wielkości z wyciętymi głowami. Otwory te zapełniają się co chwila innymi formami przesuwających się za kabiną obrazów, co już samo w sobie jest zabawne. A jeżeli obejdziemy kabinę dookoła i włożymy jak w lunaparku własne twarze do tych otworów, to ku wielkiemu zdumieniu zobaczymy zupełnie wyraźnie siebie samych w telewizorze, stojących po przeciwnej stronie kabiny, i w ten sposób uzupełnimy własną podobizną fotograficzny obraz siedzącej pary. Jest to praca zbiorowa grupy holenderskich artystów.

Reasumując — ta niesłychanie interesująca międzynarodowa wystawa, która obejmuje wszystko, co nie jest bezpośrednią fotograficzną dokumentacją, udowadnia, że dawna kontrowersja pomiędzy fotografią a grafiką nie ma już dziś sensu. Jeszcze w roku 1964 francuska komisja graficzna orzekła, że „oryginałem jest tylko taka grafika, która jest skomponowana i wykonana całkowicie ręcznie przez tego samego artystę... z wyłączeniem wszelkich mechanicznych albo fotograficznych procesów”. W rok później na tej zasadzie doszło do nieprzyjemnej kolizji z okazji Biennale Młodych w Paryżu, gdzie Anglicy przysłali kilka serigrafii. Dzisiaj, po pionierskiej pracy na tym polu, głównie trzech londyńskich artystów: Richarda Hamiltona, Paolozziego i Kitaja, akceptowany jest fakt, że nie można stawiać granic ludzkiej inwencji i że fotografia przy pewnej graficznej ingerencji staje się „oryginałem”, który może wydobyć niejako na jaw pewne ukryte cechy codzienności, których często nie zauważamy — może pokazać nam w sposób coraz bardziej przenikliwy niż odręczny rysunek cały liryzm lub absurdalność tego, co nas otacza.

Wielu artystów nawet naśladuje dziś świadomie formy fotograficzne. Znany angielski malarz Tilson produkuje często grafikę, która wygląda jak film. Na obecnej wystawie jest jego olbrzymie, ręcznie zrobione przezrocze. On także oraz jego kolega Harold Cohen stosują prymitywne kropki, które naturalnie wzięte są z techniki drukowania fotografii za pomocą siatkowej kliszy. Michael Rothenstein w swoich grafikach robionych mieszaną techniką także, jak widzimy, na tej wystawie, używa coraz częściej elementów fotograficznych. Richard Hamilton w fotografii zatytułowanej *Ludzie* powiększa mały fragment zatłoczonej plaży do punktu, w którym postacie prawie przestają być czytelne i formy ludzkie zniekształcone przez fakturę samej emulsji fotograficznej zaczynają wyglądać jak czysta abstrakcja. Fotografia stała się oryginalną grafiką. Niespodziewane efekty graficzne osiągnąć można także przez tricki techniczne lub zestawienia. Niemka Ingrid Webendörfer wystawiła na



przykład portret obłoku odbijającego się nie w jeziorze, tylko w łące, a Anglik Allen Jones litografię, w której precyzyjna fotografia pięknych damskich nóg włączona jest w abstrakcyjną kompozycję płaskich form ręcznie malowanych.

Jedną z najciekawszych na tej wystawie jest prawdopodobnie praca Polaka Romana Opalki po tytulem *Potop*, gdzie fotograficzne zdjęcie Nowego Jorku zostało systematycznie zredukowane aż do stanu, w którym wygląda jak faktura spękanej, wyschniętej ziemi.

Wystawa *Photography into art* udowadnia — jeśli dowód taki jest komu potrzebny — że wbrew ponurym przepowiedniom fotografia nie zabiła grafiki, a przeciwnie, wzbogaciła ją o najróżniejsze nowe możliwości i metody techniczne. Czy jednak okazała się pożyteczną bronią w ręku malarza poszukującego nowych rozwiązań formalnych — to już inna sprawa.

Moim zdaniem w fotografii kryje się dla malarstwa pewne niebezpieczeństwo. Łatwość, z jaką robi się dziś doskonale kolorowe zdjęcia, które w ciągu sześćdziesięciu sekund są już wywołane i gotowe do oglądania, skłania niektórych malarzy o mniejszym talencie niż Bacon (który wyzyskuje fotografię w sposób brutalny i przerabia ją na swój własny sposób) do polegania więcej na aparacie niż na swoim oku i ręce. Specyficzna, nie graficzna, tylko malarska ekspresja właściwa każdemu prawdziwemu malarzowi może ustąpić wkrótce miejsca bezimiennemu akademizmowi, co widać już u niektórych przedstawicieli najmłodszego pokolenia artystów figuratywnych, którzy najwyraźniej są zafascynowani klatką filmową. Nie jest to powrót do klasycyzmu inną drogą niż ta, jaką kroczyli Ingres i David, ale raczej kapitulacja nie przed naturą, ale przed kolorowym magazynem ilustrowanym za pomocą aparatu fotograficznego. Pokusa użycia fotografii, a nie natury, jako punktu wyjścia w malarstwie jest ogromna, ale musimy pamiętać, że z chwilą, gdy przestaniemy panować nad maszyną zwaną aparatem fotograficznym, z chwilą tą maszyna zapanuje nad nami.

Odnosi się to zresztą do wszystkich maszyn.

Round the Galleries no. 95. Grudzień 1972

## ROSETTI & THE PRERAFAELITES

Lilie, lotusy i esy-floresy charakterystyczne dla dzisiejszego hippisowskiego folkloru w Anglii i Ameryce, długie faliste włosy, rozdzielone nad chmurnym młodocianym czołem, powłóczyście szaty, przesadne pseudośredniowieczne pierścienie i łańcuchy zdobiące wątle piersi dzisiejszych chłopców i dziewcząt – wszystko to za pośrednictwem ich findesieclowych spadkobierców wywodzi się od zgoła innej, zbuntowanej młodzieży angielskiej z połowy XIX wieku. Nazywali się preraphaelitami. Ich intelektualnym przywódcą i organizatorem był urodzony i wychowany w Londynie syn włoskiego emigranta, malarz i poeta Dante Gabriel Rossetti. Wielka wystawa jego obrazów, grafiki, rysunków, projektów dekoracyjnych i ilustracji odbywa się właśnie w salach Królewskiej Akademii Sztuk i pozwala nam wczuć się do pewnego stopnia w te historyczne, jakże niedawne, a równocześnie prawie zapomniane czasy połowy zeszłego stulecia, w którym Anglia była najpotężniejszym mocarstwem świata, właścicielem najrozleglejszego imperium, jakie znała historia<sup>123</sup>.

Wielcy poeci angielscy tego okresu znani są we wszystkich krajach. Stanowili awangardę, która nadawała ton rewolucyjnej poezji europejskiej. Ale malarze? Pod względem plastycznym Anglia XIX wieku była zacofana i konserwatywna.

Kiedy w roku 1828 urodził się Dante Gabriel Rossetti, w malarstwie angielskim żyła jeszcze tradycja późnego renesansu, kontynuowana rygorystycznie przez Royal Academy, żył Turner, który pomimo samotnych i całkowicie niepopularnych za jego czasów nowatorskich wysiłków był jednak zasadniczo ostatnim ze starych mistrzów, kiedy pojawiła się grupa artystów, którzy tej tradycji wypowiedzieli wojnę i to nie w imię postępu, ale pod hasłem powrotu do przeszłości. Postanowili szukać zerwanych powiązań ze średniowieczem i nie chcieli akceptować tego, co działo się współcześnie w ich własnym kraju rodzinnym. Zbuntowali się przeciwko hipokryzji społecznej, patriarchalnym obyczajom, przeciwko skutkom rewolucji przemysłowej, wielkim finansom, imperialnym ambicjom, światowej hegemonii; jednym słowem, tak jak dziś amerykańscy hippisi – przeciwko całemu ustalonemu systemowi i skali wartości opartej na filozofii materialistycznej.

Prym w tej nostalgicznej rewolucji wiodła drobna grupa artystów, której przewodził Rossetti. Twierdzili, że upadek w sztuce zaczął się od Rafaela. Niezależnie od słuszności czy niesłuszności tego twierdzenia ta drobna grupa londyńskich malarzy w jakiś dziwny sposób stała się w połowie XIX wieku katalizatorem romantycznego ducha tej epoki i dlatego ma ogromne znaczenie historyczne.

Na trzy lata przed Pierwszą Wystawą Światową zorganizowaną w Londynie w roku 1851 przez małżonka królowej Wiktorii, Alberta, wystawy, która właśnie miała być apoteozą nowoczesnego postępu techniki, trzech zbuntowanych przeciwko takiemu postępowi dwudziestoparoletnich artystów: William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti założyły wzorowane na średniowiecz-

---

<sup>123</sup> 13.01–11.03.1973, Royal Academy of Arts, Londyn. „Dante Gabriel Rossetti: poet and painter”.

nych cechach bractwo prerafaelitów. Ożywiła ich z jednej strony romantyczna wizja legendarnej przeszłości, a z drugiej – przytaczam dosłownie ze statutu bractwa – „dążenie do uczciwej obserwacji natury i szczerą prawdą o prawdziwe i dokładne przedstawienie wszelkich widzialnych faktów”. Sprzecznosci tkwiącej w tych założeniach zdawali się nie zauważać.

A był to pamiętny rok 1848. W Europie działy się rzeczy niepokojące. W latach czterdziestych Anglia przeżywała pierwszy wielki kryzys gospodarczy, który odbił się fatalnie na stopie życiowej mas. W dobie optymistycznego budowania kapitalizmu Anglicy nie umieli pojąć przyczyn tego kryzysu. Carlyle w swym dziele *Past And Present* niekorzystnie porównywał współczesne mu czasy z epoką cechów i klasztorów, wołał o położenie kresu bezrobociu i wyzyskowi człowieka przez człowieka.

Młodzi prerafaelici brali udział w demonstracjach organizowanych przez Chartystów, odczuwając jak oni zrywający się wicher rewolucji obejmującej całą Europę. W Paryżu na ulicach pojawiły się barykady. Doszło do krwawych rozruchów w Berlinie, Monachium, Mediolanie, Madrycie, Glasgow... Ludwik Filip schronił się incognito w Anglii, Mazzini potajemnie opuścił Londyn, aby wziąć udział w powstaniu lombardzkim. Nadeszła Wiosna Ludów, doba walki z absolutyzmem i tyranią we wszelkiej postaci. Dla młodocianych prerafaelitów uosobieniem tej tyranii była Królewska Akademia Sztuk z jej ekskluzywnością, pychą, pompą oraz monopolem na zaszczyty i intratne zamówienia. Chcieli powrotu do natury, do uczciwości, do prostoty. Uznawali przede wszystkim tematy umoralniające, mitologiczne lub religijne, a równocześnie zachwycali się freskami Benozzo Gozzoliego, Botticellego i innych włoskich mistrzów XIV i XV wieku. Ale Rossetti, Hunt i Millais znali te freski tylko z jednobarwnych sztychów i drzeworytów. One to w całej swowej surowej sztywności nadanej przez rylce rzemieślnika-sztycharza stały się estetycznym punktem wyjścia dla angielskich prerafaelitów.

Trzeba wszakże pamiętać, że prerafaelityzm nie był wyłącznie tylko kierunkiem malarskim. Jego zasięg był o wiele szerszy. Prerafaelityzm był raczej wyrazem stosunku do świata, był stanowiskiem życiowym w równej mierze etycznym, co estetycznym. Sięgał poprzez malarstwo i literaturę do dekoracji wnętrza, architektury, a nawet polityki. Rossetti był poetą i marzył o jakiejś wielkiej fuzji wszystkich dziedzin sztuki. Hunt był purytaninem, człowiekiem głęboko religijnym i reformatorskich tendencjach, a Millais był niezwykle utalentowanym malarzem o wielkich ambicjach, który chciał zdobyć twierdzę Królewskiej Akademii i przebudować na swój własny i swych przyjaciół pożytek.

Ruch prerafaelicki w malarstwie łączył się z neogotykiem odrodzeniem religijnym, z apoteozą natury i kobiecości, z Keatsem, Wordsworthem i Shelleyem, z antywiktorianizmem Ruskina i Carleaya... Ale z włoskimi mistrzami późnego średniowiecza, na których się prerafaelici powoływali, nie miał zaiste wiele wspólnego. Rossetti, jak to wyraźnie widać z jego obecnej wystawy, podobnie jak Hunt i Millais wiedział o nich równie mało jak o Rafaelu, którego potępiał.

Zasadniczym, rozpoznawalnym hasłem malarzy prerafaelickich było odrzucenie ciężkiego stylu prorafaelickich epigonów renesansu i powrót do modelu średniowiecznego. W swych obrazach z ogromnym zapalem i cierpliwością kopiowali z natury każdy najniepotrzebniejszy szczegół, bo wydawało im się, że tak robili średniowieczni mistrzowie.

Bractwo jako artystyczne ugrupowanie rozleciało się po kilku latach. Pozostał tylko Rossetti, a w każdym razie on to w jakiś sposób, głównie dzięki swej niezwykłej

indywidualności, a nie talentowi artystycznemu, doprowadził po pewnym czasie do odrodzenia się prerafaelityzmu w drugiej niejako fazie, w której największą rolę odegrali obok samego Rossettiego jego dwaj młodsi wielbicieli – Edward Burne-Jones, sentymentalny stylizator legendy o królu Arturze i rycerzach okrągłego stołu, oraz William Morris, autor *The Earthly Paradise*, człowiek obdarzony niespożytą energią, malarz, dekorator, grafik, meblarz, propagator artystycznego rzemiosła, drukarz, intrygant, pisarz, poeta, krytyk, dziennikarz, trybun ludowy, socjalista i reformator w jednej osobie, który wierzył, że można zmienić człowieka, że można go uszlachetnić i uczynić go w ten sposób szczęśliwszym na tym padole płaczu.

Idealizm w epoce materializmu był jedyną wspólną cechą łączącą naprawdę prerafaelitów. Występowali przeciwko – w najszerszym tego słowa znaczeniu pojętej – brzydocie nowoczesnej cywilizacji. Podobnie jak dzisiejsza młodzież we wszystkich krajach świata, prerafaelici wierzyli w idealne rozwiązanie. Byli rewolucjonistami.

Czy Rossetti był dobrym malarzem? – jest wysoce wątpliwe. W czasie, kiedy we Francji malował już Manet i Cézanne, jego malarstwo nie było dostatecznie malarzkie, a jego dekoracje nie były dostatecznie dekoracyjne. Mistyczny symbolizm, jaki cechował jego sztukę, znajdował żywszy wyraz w jego poematach niż w obrazach. Rossetti był przede wszystkim romantykiem. Z perspektywy blisko stu pięćdziesięciu lat wydaje się dziś, że purytańskie doktryny bractwa prerafaelitów raczej hamowały jego wielką wrodzoną zmysłowość, a jego wrażliwy umysł nie mógł się zapewne wypowiedzieć w pseudo-antycznych akcesoriach, których pełne są jego obrazy.

Ale na obecnej wystawie jest masa świetnych, precyzyjnych rysunków Rossettiego, robionych z natury. Są to głównie portrety przedwcześnie zmarłej Elżbiety Siddal, dziewczyny, która była w równej mierze jego tworem, co natchnieniem artystycznym, bez którego Dante Gabriel Rossetti nigdy by nie istniał ani jako poeta, ani jako malarz.

Round the Galleries no. 97. Styczeń 1973

## BELLMER — WARHOL

Surrealizm, który przeżywał swój szczytowy okres w latach trzydziestych naszego stulecia, był początkowo artystyczną konsekwencją psychologicznych teorii Freuda i Junga. Papież surrealizmu, André Breton, mawiał, że kierunek ten, który oczywiście obejmował nie tylko malarstwo, ale przede wszystkim poezję, zrodził się z przekonania o wszechmocności snu.

Może była to nawet ścisła definicja, ale jak to bywa z różnymi kierunkami surrealizmu, rozwinął się w pewną metodę, w pewien styl, który mało ma dzisiaj wspólnego ze snem.

Tym bardziej że sen można tłumaczyć rozmaicie. Jest co do tego kilka teorii. Niektórzy sądzą, że we śnie duch uwolniony od więzów ciała widzi przyszłe wypadki i informuje nas za pośrednictwem symboli o tym, co nas czeka. Inni przeciwnie — ściągają całą sprawę na ziemię, mówiąc, że sen składa się po prostu i wyłącznie z pomieszanych przypadkowo fragmentów czysto mechanicznych myśli, jak zwykle wywołane są tym, czego doświadczyliśmy podczas dnia. Z drugiej strony zwolennicy psychoanalizy utrzymują, że we śnie ujawniają się nasze problemy i kompleksy zepchnięte z tych czy innych przyczyn do podświadomości i że sny reprezentują prawdę o naszej wewnętrznej strukturze, naszych pragnieniach i naszych lękach — prawdę często tak nieprzyjemną, że musi być śniona pod symboliczną postacią, bo w przeciwnym razie obudziłaby śpiącego. Istnieje wreszcie teoria, że sen i śnienie są nam nieodzownie potrzebne, aby nasz mózg pojęty jako komputer mógł skorygować swój program poznawczy w świetle najnowszych doświadczeń i przeżyć, to jest żeby odrzucił przestarzałe informacje, a włączył do swego programu nowe.

Tak czy inaczej wszyscy godzimy się, że śnienie w odróżnieniu od spania jest zjawiskiem dziwnym.

Otóż surrealiści pierwsi tą dziwność wykorzystali dla celów artystycznych. Bo podczas gdy Hieronim Bosch w XV wieku czy Goya w XIX malowali tematy fantastyczne, surrealistom nie chodzi o fantazję, tylko o schwycenie niejako na gorącym uczynku tego, co człowiek przeżywa we śnie, a co z reguły jest niesłychanie realistyczne. Stąd nazwa surrealizm, czyli nadrealizm. Najbardziej niepokojącą cechą nie jest wcale jego fantastyczność, tylko właśnie jego absurdałna własna logika, która nie zgadza się z logiką życiową. Dlatego po przebudzeniu, jeżeli w naszej świadomości zostanie w ogóle pamięć snu, pragniemy czym prędzej nadać naszym snom zrozumiałe kształty, uszeregować następstwo wypadków, uporządkować chronologię. Jednym słowem, swe podświadome przeżycie senne umysł nasz na gwałt stara się zracjonalizować.

Tymczasem surrealiści, a wśród nich przede wszystkim Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst, Delvaux, Magritte i Bellmer, którego wystawa skończyła się właśnie w Obelisk Gallery, nie chcą racjonalizować. Obrazy surrealistów pozostają absurdałnymi parabolami, których treścią jest to, co się dzieje w naszej podświadomości. Czasem jest to uczucie alienacji, izolacji i niepokoju, a czasem ukryte kompleksy

sadomasochistyczne, religijne lub erotyczne. Ale podczas gdy na przykład w obrazach Salvadora Dalego zwykle przedmioty codziennego użytku nabierają przerażających a nieznanych cech obsesyjnych, u Maxa Ernsta charakteru hieratycznych Jungowskich archetypów, u Bellmera całe malarstwo, rzeźba i grafika jest plastycznym wyrazem kompleksu erotycznego.

Hans Bellmer urodził się w Katowicach w roku 1902, ale stale mieszka i pracuje w Paryżu. Interesujące są zwłaszcza jego rzeźby, w których realistyczne elementy kobiecego ciała połączone są ze sobą w sposób zupełnie nierealistyczny, a jednak organiczny i niesłychanie cielesny. Te same cechy niespodziewanych a organicznych zestawień widzimy w jego grafice, w której operuje precyzyjną cienką linią i formą przywodzącą na myśl jakieś nieznane ludzkie ciała powstałe z eksperymentalnych mutacji biologicznych. Obrazy Bellmera są niesłychanie obojętne w kolorze, ale niepokojące i sugestywne w formie, która często wyglądałaby na zupełnie abstrakcyjną, gdyby nie nawiązywała uporczywie do tkanki organicznej i pierwotnej plazmy, z której powstało życie.

O ile sztuka Bellmera pełna jest tajemniczych aluzji seksualnych, to sztuka Warhola jest szczytem oczywiście rozpoznawalności. Wystawa grafiki tego najsłynniejszego dzisiaj z amerykańskich pop-artystów, która odbywa się właśnie w Galerii D. M. na Chelsea, potwierdza raz jeszcze jego niesamowite wycucie popularnej symboliki. Czy to będzie Mao Tse-tung, Elvis Presley, Mona Liza czy puszka znanych konserw albo butelka coca-coli — jego sztuka jest apoteozą banału. Wszystkie jego prace są oparte na fotografii obiektów, które każdy zna doskonale. I wszystkie są drukowane techniką serigraficzną. Są to z reguły cykle obrazów różniących się między sobą tylko kolorem lub nieregularnościami druku. Na wystawie widzimy znany oficjalny portret Mao Tse-tunga w kilkudziesięciu barwnych mutacjach. Każda wersja przenosi nowe, niespodziewane, wibrujące i często doskonale zestawienia kolorystyczne. Może ktoś powiedzieć, że niezliczona ilość identycznych głów Elizabeth Taylor w roli Kleopatry to ryzykowna produkcja masowa. Ale Warhol wie, że w każdym amerykańskim biznesie tylko ci odnoszą sukces, którzy nie wahają się podjąć ryzyka. Warhol jest nie tylko artystą, ale i biznesmenem oraz geniuszem autoklamy. Operuje skalą i ilością. Wiadomo, że zmiany ilościowe stają się w pewnym momencie zmianami jakościowymi. Litry wody morskiej nie jest tym samym, co Ocean Atlantycki, chociaż ich znak chemiczny jest identyczny. Jeden rozkraczony Elvis Presley z rewolwerem wycelowanym w twój brzuch jest wizerunkiem Presleya z filmu kowbojskiego. Ale dziesięciu Presleyów nadnaturalnej wielkości w tej samej pozycji staje się czymś zgoła innym i w najwyższym stopniu niepokojącym.

Warhol nazywa swoją pracownię fabryką i jak sam powiedział — najbardziej chciałby być maszyną... Ale nieprawdą jest, że malarstwo Warhola nie ma atmosfery i jest po prostu tylko zręcznym wystawiennictwem. Ostatecznie każde rzemiosło doprowadzone do doskonałości staje się sztuką. Ważne jest to, że sposobami zaczerpniętymi oczywiście z grafiki użytkowej filmu i reklamy Warhol osiągnął bardzo przekonujący plastyczny wyraz wulgarnej współczesności.

Nie znaczy to, aby jego celem był komentarz społeczny. Ale naturalnie komentarz społeczny jest produktem ubocznym każdej autentycznej sztuki wszystkich czasów, a nawet każdej ludzkiej działalności w ogóle. Przypuszczalnie ten młody Amerykanin chce na swój sposób robić to, co od wieków robili malarze, to znaczy po prostu malować obrazy. „Nic poza tym wszystkim się specjalnie nie kryje” — bąka zafrasowany w odpowiedzi na natarczywe pytania dziennikarzy. „Myślę, że malarstwo jest zasadniczo zawsze takie samo. Jestem zakłopotany, kiedy ludzie oczekują

od pop artu jakiejś wypowiedzi, jakiegoś posłannictwa albo co gorzej – twierdzą, że zwolennicy tego kierunku ograniczają się tylko do akceptowania swego otoczenia. Każde malarstwo jest faktem i to wystarczy. Obrazy są brzemienne swoim własnym istnieniem, własną swoją fizyczną obecnością. To właśnie jest ich posłannictwem”.

Tyle Andy Warhol. I to jest bardzo mądre.

Malarstwo Warhola jest oczywiste, wulgarnie, bezosobowe, repetytywne i malowane środkami mechanicznymi. Jego narzędziem jest nie pędzel, tylko szablon. Wszystko to prawda. Ale pomimo to obrazy jego są doskonale skomponowane, oszczędne i trafne, a czasem wprost świetne w kolorze. Poza tym niesłuchanie zręcznie moim zdaniem wypełniają lukę między rzeczywistością a fikcją – pomiędzy życiem a sztuką. I na tym polega niewątpliwie ich nowatorstwo.

Jego celem nie jest interpretacja rzeczywistości, tylko fotograficzna dokumentacja. Widać to w równej mierze w jego malarstwie, co w jego filmach i sztukach teatralnych. Warhol jest pewnego rodzaju prorokiem powszechności, prawdziwym głosem naszej epoki. Pokazuje nam bez żadnych komentarzy, jak naprawdę wyglądamy.

Moralną i estetyczną ocenę pozostawia innym.

Round the Galleries no. 98. Luty 1973

## 1. COMPERE:

W Muzeum Nowoczesnej sztuki w Londynie zwaną Tate Gallery, nad brzegiem Tamizy, otwarto weszłym tygodniu ogromną wystawę Van Gogha obejmującą, stosedemdziesiąt kilka płócien i rysunków z okresu od roku 1880-ego do 1890-ego, w którym Van Gogh popełnił samobójstwo.

## 2. VOICE

Znany angielski krytyk i teoretyk impresjonizmu Roger FRY powiedział kiedyś o Van Goghu, że jego malarstwo jest typowo ilustracyjne, podkreślając z pewnym przekąsem, że nawet najobojętniejsze przedmioty, jak kreszło lub para butów nabierały w oczach Van Gogha jakiegoś dramatycznego znaczenia. Było to typowe stanowisko krytyka, który nie mógł zaakceptować tego wszystkiego co nie wchodziło się w jego formułę. Na wielkiej i wspaniale podanej wystawie w Londynie mamy okazję sprawdzenia trafności słów Rogera Fry'a i zastanowienia się z perspektywy lat czy rzeczywiście słowa wypowiedziane ówczesnym krytykiem pokrywają się z tym co o Van Goghu myślimy dzisiaj ze stanowiska nowoczesnego malarstwa.

Nie ulega wątpliwości, że my również odczuwamy w obrazach Van Gogha to dramatyczne napięcie, które inspirowało teoretyka impresjonizmu, ale dzisiaj wydaje się nam ono właśnie elementem najbardziej pożądanym, samą treścią malarstwa Van Gogha. Także jego gwałtowność z jaką reagował na impulsy zewnętrzne światła i koloru oraz niecierpliwość nakazująca mu pomijać i lekceważyć wiekiemu uświęconemu sposobowi rzeźbiarskiemu i zdążać do realizacji swej wizji w sposób jak najbardziej bezpośredni i jak najszybszy - w sposób częstokroć przypominający schematowość rysunków dziecka - to wszystko uznajemy dzisiaj za kapitalne zalety tego malarza, który stworzył epokę eksperymentu w malarstwie europejskim i umożliwił tym samym nadejście takich mistrzów jak Braque i Matisse.





POLISH PROGRAMMES  
L'ÉCOLE DE PARIS EXHIBITION  
by H. Żuławski /S/

1951  
1951  
Jest rzeczą interesującą, że właśnie ANGLIA postarała się pierwsza o zorganizowanie wystawy, która jest niejako próbą bilansu twórczości tak zwanej L'École de Paris czyli Szkoły Paryskiej za ostatnich 50 lat obecnego wieku. Jest to jedno z tych wydarzeń, które dowodzą - pomimo wszelkich różnic politycznych - gęstością solidarności kulturalnej pogłębiającej się z dekady na dekady pomiędzy danymi rywalami o hegemonię - ANGLIĄ i FRANCJĄ. I nie jest objawem bez znaczenia, że tym razem inicjatywa wyszła ze strony Royal Academy w LONDYNIE, instytucji znanej ze swych konserwatywnych tendencji i jeszcze tak niedawno ośmieszanej anty-modernistycznymi wypowiedziami swego byłego prezesa. Obecny prezes okazując otwartość i szlachetne podwoje Royal Academy i wypuścił w jej mury strumień świeżego powietrza. Muzea stożeczne i prowincjonalne we FRANCJI jak również liczne osoby prywatne odpowiedziały żywą gotowością wypożyczenia dzieł sztuki z tego okresu i oto w Royal Academy otwarto niezwykłą wystawę, która daje bardzo wierny przekrój przygód wstrząsów i osiągnięć malarstwa francuskiego w dwudziestym stuleciu prawie aż do dni ostatnich. Kiedy po wojnie otworzyły się granice, natychmiast rozpoczęła się obfita wymiana wystaw dzieł sztuki pomiędzy krajami całej Europy. Z upływem jednak lat i pauciem się stosunków międzynarodowych zasięg tej wymiany zaczął się coraz bardziej zacieśniać. Jeszcze parę lat temu w WARSZAWIE na przykład gościła wystawa włoska, francuska a wkrótce potem angielska. Dzisiaj POLSKA jest odcięta od kulturalnych wpływów Zachodu do którego należy i wystawa taka jaką oglądamy obecnie w Londynie byłaby zupełnie nie do pomyslenia nad WISŁĄ. Jest to smutna ilustracja stosunków, jakie zapanowały w EUROPIE i dowód tragicznego podziału jaki ze względu politycznych narzucono sztucznie naszemu małemu kontynentowi w dziedzinie kulturalnej.

## POLISH PROGRAMMES

date of typ. 3.10.54.

ROUND THE GALLERIES *nr. 4.*  
by M. Żużawski /S/

Skończyło się krótkie lato londyńskie, ludzie wracają z urlopu do pracy, a młodzież do szkoły. Także w galeriach sztuki lada dzień rozpocznie się jesienny sezon pełne nowych ~~wystaw~~ <sup>artykułów</sup> ~~sensacji~~, z których główną będzie rdawna zapowiedziana wielka wystawa obrazów Cezanne'a.

W tej chwili trzy wystawy wywołują ogólne zainteresowanie: wystawa Sztuki Dziecka, wystawa Malarzy Amatorów /"Peintres de Dimanche"/a wreszcie nabierająca specjalnego smaku w tym zestawieniu wystawa ~~ceramiki~~ Picassa.

Obrazy malowane przez dzieci są zawsze zachwycające. Są one wyrazem instynktownej pasji twórczej, nie kontrolowanej i przyrodzonej. Można powiedzieć, że dziecko maluje tak jak ptak śpiewa, - z naturalną swobodą i bez wysiłku intelektualnego. Stąd wzruszająca prostota i spontaniczność sztuki dziecka, które jest zwykle wolne od wszelkich kompleksów, samokrytycyzmu i innych zahamowań. Corocznie już od siedmiu lat na początku roku szkolnego urządzana jest w Londynie wielka wystawa dziecięca, ~~która~~ w tym roku ~~znowu przynosi masę sensacji~~. Młodzi wystawcy podzieleni są na roczniki: od piątego do siódmego roku życia, od ósmego do jedenastego i wreszcie od dwunastego do szesnastego. Oczywiście najlepsze są rysunki najmłodszych dzieci, chociaż i w drugiej grupie jest masa doskonałych rzeczy. Wydaje mi się jednak że po dwunastym roku życia dziecko zaczyna już zatracać swoje zdolności naturalne i staje się poprostu młodym malarzem ~~zaczyna~~ z całą masą niedociągnięć wynikających z braku doświadczenia. W tym bowiem czasie dziecko zwykle zaczyna zauważać jak malują dorośli i przestaje być samodzielne. Pojawia się zmysł krytyczny i świadomość stylu. Dla ogromnej większości twórcy okres dziecienny kończy się wtedy bezpowrotnie, a tylko dla znikomej mniejszości rozpoczyna się nowy okres twórczości już świadomej, która oczywiście wymaga <sup>dużo</sup> pracy i specjalnych <sup>cech charakteru</sup> ~~uspołeczeń~~.

./.

Granna Hloeba

26 July 55

POLISH PROGRAMMES

"ROUND THE GALLERIES" No. 13

by M. Żukawski

Upały, jakie ostatnio panowały w Anglii zbiegły się z zakończeniem wiosennego sezonu w galeriach sztuki i obecnie nastaje okres <sup>mieszanych</sup> letnich wystaw ~~zobowiązanych~~ stanowiących przegląd tego co działo się w sezonie. Wystawy te pod różnymi nazwami takimi jak "Names to remember" - nazwiska do zapamiętania, lub "Artists of fame and promise" - malarze sławni i obiecujący - są urządzone regularnie co roku o tej porze i cieszą się wielkim powodzeniem zwłaszcza u amatorów sztuki przyjeżdżających do Londynu z prowincji albo z krajów Brytyjskiej Wspólnoty Narodów. Są to zawsze dobre i duże wystawy - niektóre jak na przykład letnia wystawa w Galerii Redfern, obejmują setki obrazów, które pokazywane są kolejno, ponieważ wszystkich niepodobna odrazu powiesić.

Jeśli idzie o galerje publiczne i muzea, to one także urządza w tym letnim okresie różne selekcje swych zbiorów albo wystawy o charakterze edukacyjnym i specjalnym.

W Whitechapel Gallery, możemy oglądać wielką wystawę amerykańskiego malarstwa prymitywnego począwszy od roku 1670-go do dni obecnych. Jest to ucata nielada. Wszystko tu jest naiwne, wzruszające i niesłychanie szczerze.

Malarstwo amatorskie istnieje na całym świecie, ale nigdzie nie stało się w tym stopniu wyrazem ducha narodu, co w Stanach Zjednoczonych. Tam, w kraju o mieszanej ludności napływowej, pozbawionej jednolitej tradycji plastycznej, <sup>i 18-tym</sup> wytworzył się w 17-ym/wieku typ malarstwa, który dotąd istnieje, malarstwa nieuczelnego, któreby właściwie należało nazwać amerykańskim folklorem. Szkół malarzkich nie było, i nie było zawodowych malarzy. Kto chciał próbował na własną rękę malować swoich przyjaciół, czy ich żony i dzieci albo wydarzenia historyczne, ~~historię~~ Stąd najwczesniejszą formą w malarstwie amerykańskim jest portret. Później

\*\*\* [Upały, jakie...], lipiec 1955

MAY 1958.

ROUND THE POLISH PROGRAMME

jak prymitywne Totemy. Odtąd Jean Dubuffet zaczął *J. Dubuffet* porzucić *Sutherland* ROUND THE GALLERIES No. 37 *Woyzikhau* by M. Zwiarski 1/18/57 infantylny styl, tylko że u niego nie ma

brutalnych środków i że jego obrazy stały się bardzo kolorowe. Niemniej Na pierwszym miejscu wypada omówić znakomitą kolekcję, należąca jest on *autokulturowo* przedstawił tak swą sztukę, czyli do znanego *trójka* Magnata okrętowego, Miarchośa, a wystawioną obecnie jakby mała powieść o nowym brutalizmie, który dąży do odwrócenia sztuki w Tate Gallery na wybrzeżu Tamizy. Kolekcja ta obejmuje blisko 70 z tradycyjnych konwencji i wszelkich poprzednich considerations. Istotnie obrazów, z których ogromna większość należy do okresu impresjonizmu i najlepsze obrazy Dubuffeta na obecnej wystawie w Londynie pochodzą z *zadziw* post-impresjonizmu we Francji. Jest rzeczą ciekawą, że Miarchoś *rozpoczął* *interwencje w malarstwie* dopiero w roku 1940 - tym i zdołał w ciągu niespełna *nowego czasu* dziesięciu lat zebrać kolekcję zawierającą niezwykle duży procent *formalne* fakturalne.

dobrych obrazów, wśród których jest szereg dobrze znanych na całym świecie dzieł Czajanne'a, Degassa, Gauguina, Van Gogha, Maneta, Modiglianiego *tworzą ekspozycję* i innych. Ponadto do demagogiczną wyobraźnię. Niektóre jego obrazy nieopione są i sągdyby *kol* kolekcja ta zawiera kilka znakomitych płócien El Greca, Rubensa, Goya, Corota i Delacroix. Jednym z owych jest to kolekcja, która mogła by być *używa wszelkich możliwych sposobów mineralnych i chemicznych w swoim* chluba niejednego muzeum narodowego i jest rzeczą ogromnie podziśnianą *malarstwa i stosuje na rozmaite sposoby instrumentalne, drapie on,* że jej właściciel udostępnił ją szerokim kręgom miłośników sztuki, *nie, kłoci, drucuje, nalepisz, kłociara, rozłożony karby nożem, odkrywał* wypożyczając te bezcenne często dzieła galeriom publicznym w Ameryce *ponownie innego kolorystyk przy serwitto, wznikające, podrywają płaszczy,* i Europie, zamiast trzymać je pod kluczem.

Jeśli idzie o nowoczesną sztukę, to wystaw jest teraz w Londynie tyle, że niewiadomo od której zacząć. A więc w Tooth Gallery mamy *przypadkowe zaciemni i zaciemnia, w tym celu artysta autor nazwał* wystawę francuskiego malarza Jean Dubuffet, którego znaczenie na międzynarodowym rynku sztuki wzrasta ciągle w ostatnich czasach. Wspomniałem *rozne malarstwo wystawia, na których* już o nim kilkakrotnie, omawiając obrazy *obrazu malarstwa i malarstwa* przez samego autora.

Wystawa często wystawia, wyróżnia się zawsze *widocznych* prawdziwie *Dubuffet jest trójka tak swą sztukę kulturalnej i dlatego* malarskimi wartościami swych prac.

Odtąd nikt nie zna przedwojennych obrazów Dubuffeta, który *używa samurzy się w swoim i jest to zapowiedzia i ignorancji tego* wszystkiego to do tego ludzkiego i ludzkiego. Ale na *Wojnę, że* wcale nie jest taki młody, bo urodził się w roku 1901-szym. *Każde* znajdując swą własną, spontaniczną ciekawość, którą wyraża się przedpotopowy *malarstwo Dubuffeta przechodziło liczne metamorfozy i że cały swój* artysta na chropowatych solenach i kolorach i która *wzrost się* wczesny dorobek sam zniszczył kompletnie. Faktem jest, że pierwszą *daleko, trójka kłoci na brudnych białych wiodnika przedmiotem* jego wystawę w Paryżu zaraz po wojnie i że jego obrazy były *czarne i szare, i ludzki i zwierzęci. Dubuffet, który stał się prostota i zła* wówczas wyjącznie prawie czarno-białe i przedstawiały się jako ogromne *ekspresji w brudnych i szarych, które widać, że są to* zxx zwały cementu, asfaltu i białej ołowianej, w których wyrte były *w powietrzu podobny wznoszą i nie* wizerunki ludzkich twarzy o charakterze dziecińczych rysunków, powiększo- *bojęt, pozara dla ztypani, wyrażeni, widzą,* nych do absurdu. Pomimo swoje groteskowości były to wizerunki groźne,

Dubuffet. Sutherland, maj 1958

ROUND THE POLISH PROGRAMMES  
Saturday, 5.4.1967  
1900 BST - 7.00 PM.

*hard to read*  
ROUND THE GALLERIES No. 119

April, 1967

by Marek Żuławski /S/

KWIECIEŃ 1967

[ David Bomberg  
Karel Appel *page 3 & 4 only*

Przy obecnym braku wszelkich kryteriów artystycznych, kiedy wszystko nowe uważa się eo-ipso za dobre, najbardziej rozeklamowane jest z reguły to co błyskotliwe, głośne i aroganckie. Malarstwo o barażnej intymności pozostaje często niezauważone pro prostu dlatego, że wymaga większej uwagi niż przekazuje widzowi swej zawartości w pięć do dziesięciu sekund. Jako zjawisko bardziej skomplikowane wymaga ono od obserwatora, aby się zastrzymał i na chwilę zamieszkał w tym specyficznym świecie jaki to malarstwo stwarza. Ale to wymaga koncentracji, a kto może sobie dziś na takie rzeczy pozwolić w wulgarnym pośpiechu jak cechuje naszą cywilizację? Ten stan rzeczy oczywiście wystarczająco wyjaśnia fakt że większość dzisiejszych obrazów ma tendencję do szybko stranej dekoracyjności i plakatowości.

Mówię te naogół znane rzeczy aby podkreślić na jakim tle odbywa się dzisiaj w londyńskiej Tate Gallery wielka retrospektywna wystawa Davida Bomberg'a. Kiedy osłepieni tym co dzieje się w komercyjnych galeriach zdołamy wreszcie nastawić nasz zepsuty wzrok na skromne fale jego wizji - odkryjemy prawdziwego malarza. "Najlepszego angielskiego malarza tego stulecia" jak pisał znany londyński krytyk artystyczny Sylvester.

David Bomberg, syn żydowskiego rzemieślnika, który przed wielu laty wyemigrował z Polski i osiedlił się w Anglii - urodził się w Birmingham w roku 1890-ym, a zmarł w Londynie w 1957-ym. Prowadził on ciężkie życie malarza który właściwie był ~~całkowicie~~ ignorowany poza krótkim okresem w młodości. W każdym razie Bomberg został w pełni uznany dopiero po śmierci. Jedyne jako profesor traktowany był za życia poważnie i de facto

David Bomberg. Karel Appel, kwiecień 1967







Pa be pre-rec. 24.1.73  
3R/35/E347/E by M. Łukawski

POLISH PROGRAMMES  
SATURDAY, 24.1.73 1500

*Leżący  
teksta w  
którym  
wskazywa*

ROUND THE GALLERIES No 97

JANUARY 1973

by M. Łukawski

ROSETTI & THE PRERAFAELITES

Lilie, lotusy i esy-floresy charakterystyczne dla dzisiejszego  
hippisowskiego folkloru w Anglii i Ameryce, długie faliste włosy,  
rozdzielone nad chmurnym młodocianym czołem, powłóczyście szaty, prze-  
sadnie pseudośredniowieczne pierścienie i kółeczki zdobiące wązkie  
piersi dzisiejszych chłopców i dziewcząt - wszystko to za pośrednictwem  
takiego twórcy, że drobna grupa londyńskich malarzy w jakimś  
ich fin-de-siècłowych spadkobierców wywodzi od szkoła innej sformułowanej  
młodszy sposób stała się w połowie 19-go wieku. Naszywali się pre-rafae-  
negu ducha tej epoki i dlatego na ogromie anachronizm historyczny  
litami. Ich intelektualnym przyswoić i organizatorem był urodzony i  
wychowany w Londynie syn włoskiego emigranta, malarz i poeta, Dante  
Gabriel Rossetti. Wielka wystawa jego obrazów, grafiki, rysunków  
projektów dekoracyjnych i ilustracji odbywa się właśnie w salach  
Królewskiej Akademii Sztuk i pozwala nam wzruszyć się do pewnego stopnia  
w te historycznie jakże niedawne, a równocześnie prawie zapomniane  
Dante Gabriel Rossetti, zapoczątkował na krótko istniejącym  
czasie połowy weszłego stulecia, w którym Anglia była najpotężniejszym  
mocarstwem świata, właścicielem najrozleglejszego imperium jakie znała  
wzrost legendarny, przetrwał, a w drugiej - w tym czasie historia

Wielcy poeci angielscy tego okresu Keats, Wordsworth, Shelley  
- znani są we wszystkich krajach. Stanowili awangarda, która nadawała  
ton rewolucyjnej poezji europejskiej. Ale malarze? Pod względem plastycz-  
nym Anglia 19-go wieku była zacofana i konserwatywna.

Kiedy w roku 1828-ym urodził się Dante Gabriel Rossetti,  
w malarstwie angielskim żyła jeszcze tradycja późnego renesansu,  
kontynuowana rygorystycznie przez Royal Academy, żył jeszcze Turner,  
który pomimo samotnych i całkowicie niepopularnych za jego czasów  
nowatorskich wysiłków, był jednak zasadniczo ostatnim ze starych mistrzów,  
kiedy pojawiła się grupa artystów, którzy tej tradycji wypowiedzieli  
wojną i to nie ~~przez~~ <sup>w imię</sup> hasła postępu, ale pod hasłem powrotu do przesz-  
łości.

Rosetti & The Prerafaelites, styczeń 1973

Str 9'

September 80

To be pre-rec.  
by M. Zulański (OOCV)

POLISH PROGRAMMES  
21.9.1980

STANLEY SPENCER & VICTOR PASMORE

by M. ZULAWSKI

Wśród wielu wystaw jakie można w tej chwili oglądać w Londynie są zwłaszcza dwie, które zasługują na specjalną uwagę. Choć całkowicie na pozór odmienne to jednak mają ze sobą coś wspólnego, coś co chciałoby się nazwać ich angielskością.

Jedną to wystawą obrazów i grafik Victora Pasmore'a podzieloną pomiędzy Tate Royal Academy a Tate Gallery, a druga to retrospektywa Stanleya Spencera w Royal Academy.

Zyjemy w czasach kiedy dzięki kolorowej reprodukcji w kinażce i na ekranie, świat sztuki bardzo się zacieśnił, różnice regionalne znikają i problematyka artystów pracujących w Tokio, w Warszawie, Londynie czy Nowym Jorku wydaje się identyczna. A jednak każde środowisko artystyczne wytwarza nadal własny klimat, ~~procent że~~ ~~czy chociażby~~ tylko kiedyś w swojej działalności artystycznej nieco inną emfazę - która zwykle waha się od romantyzmu do klasycyzmu i z powrotem.

Otóż cecha, która stanowi o angielskości sztuki angielskiej jest moim zdaniem jej romantyzm, który zabarwia zarówno czysto abstrakcyjne obrazy Pasmore'a, jak i realistyczne kompozycje Spencera - tak jak zabarwia <sup>malarstwo</sup> ~~szkice~~ Gainsborough którego wielka wystawa ma być w październiku <sup>otwarta</sup> ~~otwarta~~ w Londynie, a potem w Grand Palais w Paryżu.

<sup>niz</sup> Malarstwo Spencera wywodzi się wszakże ~~nie~~ od Gainsborough. Powinno wkrótce być ~~właściwie~~ prymitywna i samoukiem, ale od innego angielskiego romantyka Williama Blake'a. Tak jak w

Blake obrazy Spencera obciążone są treścią literacką i biblijną. Spencer tak jak Blake ma poczucie misji - jest opanowany

To be pre-rec. by M. Zulawski (OV OG)  
31 March 1985

POLISH PROGRAMMES  
14 April 1985

WILLIAM SCOTT, RICHARD DEACON  
& the SAATCHI COLLECTION  
by  
Marek Zulawski (OG)

Comp.: W znanej komercyjnej galerii Gimpel File odbyła się skończyła się właśnie retrospektywna wystawa angielskiego malarza starszej generacji Williama Scotta, a w Tate Gallery jest pokaz ostatnich prac młodego rzeźbiarza Richarda Deacona. Równocześnie wielka firma reklamowa Saatchi and Saatchi udostępniła publiczności swe ogromne zbiory awangardowego malarstwa. O wszystkich tych wystawach mówi Marek Zulawski.

Zulaw.: Nie wiem czy mam zacząć od największej sensacji o której trębi cała angielska prasa, a nawet New York Times, czy też od najpoważniejszej sztuki. Ale chyba zacząć od Williama Scotta. Jeżeli czasem wydaje się, że malarstwo się skończyło i że wszystko co robi się dziś w sztuce to, eksperymenty albo terrorystyczne, prawie wysoki które rzadko kiedy prowadzą do dojrzałego dzieła - powinniśmy się zastanowić nad retrospektywną wystawą tego świetnego malarza angielskiego w Gimpel Gallery. William Scott ma 75 lat i nigdy nie ulegał wpływom amerykańskiego malarstwa co tak często można zauważyć wśród plastyków brytyjskich. Gd początku był i dotąd pozostał malarzem nawiązującym do europejskim, który z całą świadomością kultywuje tradycyjną malarskość swoich obrazów.

opt [Porównując go z innymi czołowymi plastykami jego pokolenia trzeba stwierdzić, że Scott nie ma perwersyjnej ekspresyjności Francis Bacona ani wyrafinowanej inwencji formalnej Victora Pasmore'a. Nie, Scott jest przede wszystkim normalny. I ta zdrowa normalność ma wielką siłę.] Wywodzące się z natury formy na jego obrazach i lakonicznych rysunkach są pretekstem do malarstwa tak jak u wszystkich malarzy których imiona przetrwały w historii sztuki - i kiedy zamieniają się w prostokąty albo półkola nie tracą nic ze swego znaczenia, bo to znaczenie jest pozaliterackie, polega na świetlistości koloru, na równowadze

GERMAINE RICHIER — PENELOPE SLINGER — KENNETH NOLAND —  
— MAQHUBELA — BARRY FLANAGAN

Lato nie jest w Londynie — podobnie jak w innych wielkich miastach — sezonem wystawowym i we wszystkich prawie galeriach odbywają się teraz mieszane ekspozycje, a nie ważne wystawy indywidualne. Ale są wyjątki. W Galerii Gimpel Fils oglądać można znakomitą, małą, retrospektywną wystawę przedwcześnie zmarłej rzeźbiarki francuskiej Germaine Richier<sup>124</sup>. Ogromna sala stwarza znakomitą oprawę dla jej brązów datujących się od 1942 roku aż do jej śmierci w roku 1959.

Nie ma wątpliwości, że jej wczesne rzeczy były pod wyraźnym wpływem Rodina, ale późniejsze znamionuje własny i bardzo interesujący ekspresjonizm, który nie zrywa jednak łączności z tradycją rzeźby śródziemnomorskiej. Stojące lub leżące postacie przechodzą z czasem w jej rękach całkowitą metamorfozę i ostatecznie zamieniają się w okrutne jakiegoś niby-ludzkie istoty o dziwnych gestach, podobne do wielkich pajaków, mrówek czy modliszek snujących często wokół siebie pajęcze nici, które przeciwstawiają się wyprężonym prostymi liniami obłym, poszarpanym lub karykaturalnie rozdętym odwłokom ludzkich tarantul.

Germaine Richier straszliwie deformuje ludzką postać, ale pomimo to nie ma w jej pracach nic z rzeźby ludów prymitywnych, faktura jej rzeźby z lat czterdziestych jest gwałtowna i gwałtowne są formy — a pomimo to statyczne i rzeźbiarskie. Wydaje się, że Germaine Richier atakuje ludzką postać z jakąś niepojętą zaciekleścią, żeby się przekonać, ile jej ofiara zdoła wytrzymać — i nadal pozostać człowiekiem. W latach pięćdziesiątych nastąpiło pewne uspokojenie jej tragicznego ekspresjonizmu i ostatnie jej rzeźby przed śmiercią cechuje nowa metamorfoza. Jej postacie przestają być jak gdyby spokrewnione z owadami, a zaczynają być raczej roślinne — pełne pączków i kielkujących pędów. Należą tu jej fascynujące szachy, grupy dziwacznych figur, które mogły być mieszkańcami innej planety.

Inną artystką obdarzoną niesamowitą wyobraźnią jest młoda, angielska plastyczka. Penelope Slinger, której wystawa zakończyła się właśnie w Angela Flowers Gallery koło Piccadilly Circus. Penelope Slinger pokazuje dziwaczne przedmioty, które zasadniczo należy zaliczyć do rzeźby, choć mają w sobie elementy malarstwa i teatru. Są erotyczne, a zarazem makabryczne, pełne niepokojącej urody, która zarówno pociąga, jak i przeraża.

Penelope Slinger wywodzi się w prostej linii z surrealistycznej tradycji Marksa Ernsta, ale posuwa się dalej niż on, bo zestawia często rzeźbę z prawdziwymi organicznymi materiałami, takimi jak futro, pióra ptasie, wypchane myszy i motyle.

Penelope Slinger robi skrzynki z przezroczystego lub zadymionego plastiku i zamyka w nich różne, jak mówi, przeżycia. Chodzi jej o to, aby maksymalnie skonkre-

<sup>124</sup> 26.06–31.08.1973, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Germaine Richier: Retrospective”; 10.07–4.08.1973, Angela Flowers Gallery, Londyn. „Penelope Slinger: table tops & collages”; 10.07–4.08.1973, Weddington Galleries, Londyn. „Kenneth Noland: New paintings”; 13.07–3.08.1973, Rowan Gallery, Londyn. „Barry Flanagan: [10 works in mixed media]”.

tyzować swoje pomysły. A więc są na wystawie pudełka z gipsowymi odlewami jej własnej głowy. Głowy te są czasem białe, czasem pomalowane, ale pokryte piórami układanymi gładko na wypukłościach czoła i policzków. Czasem mają na sobie skórzane maski *à la* James Bond. Jedna ma dziób drapieżnego ptaka jak egipski bóg śmierci. W ogóle dużo jest egipskich reminiscencji w rzeźbie Penelope Slinger. Jej małe nagie postacie są złocone i często skrzydlate. Na wystawie jest także mumia sokoła w mały złotym sarkofagu.

Ptaki odgrywają w ogóle niepomiarłą, dużą rolę w życiu i sztuce Penelope Slinger. W jej pracowni na poddaszu w Soho mieszkają trzy sokoły. Na wystawie jest podzielona na różne przegródki klatka plastikowa, w której widzimy pióra i słoiki z wnętrznościami zmarłego ptaka w spirytusie oraz kilka małych nagich figurek służebnych jak w grobowcu faraona.

Ciekawe są także bezgłowe i bezrękie. Prawie identyczne, nagie posążki odlane w różnych przeźroczystych i nieprzeźroczystych, kolorowych, mieniających się, białych lub złotych materiałach. We wnętrzu jednej utopiony jest klucz. Inna pokryta jest dziesiątkami małych ust, inna ma prawdziwe włosy na podbrzuszu, jeszcze inna ma pachwinę przebitą strzałą jak święty Sebastian.

Ale na wystawie są również ptaki z ludzkimi nogami, wypchane małe zwierzaki, futrzana głowa ludzka z psią obrożą, pająki, ćmy i węże.

Jest w tym wszystkim zapewne tyleż romantyzmu, co sadyzmu, ale poza tym jest niezwykła plastyczna wyobraźnia i poczucie formy. Dlatego prace Penelopy Slinger są bez wyjątku interesujące, zupełnie niezależnie od ich treści, która wydaje się jakąś dramatyczną, jakże typowo romantyczną próbą zrozumienia tajemniczego faktu życia i umierania.

W każdej epoce istnieją w sztuce dwa nurty: jeden klasyczny, a drugi romantyczny i nasza epoka nie jest odmienna pod tym względem.

W Waddington Gallery jest wystawa amerykańskiego malarza o wielkiej reputacji, Kennetha Nolanda. Noland jest typowym klasykiem. Jego abstrakcyjne obrazy mają niewątpliwie piętno intelektualnej, a nie instynktownej decyzji. Niestety, tym razem decyzję powziął już na pół wieku przed nim ktoś inny. Nowe obrazy Nolanda bowiem są wyraźnie mondrianowskie. I moim zdaniem nie wnoszą nic nowego. Malarstwo Nolanda zawsze polegało na zastosowaniu pasów różnego koloru, które czasem wyglądały po prostu jak chodnik, a czasem cele strzelnicze. Tym razem są to kwadraty obojętnej barwy, których rogi obcięte są wąskimi wstęgami intensywnego koloru. Jeden taki obraz mógłby być ewentualnie interesujący. Ale dziesięć prawie identycznych płócien tego rodzaju zakrawa na wystawę tekstylną, bo obrazy te wyglądają jak ogromne chustki do nosa. Mondrian rozwiązywał podobnie zagadnienia formalne dużo lepiej, bo dzielił płótno na nierówne sektory, które w jakiś sposób różniły się między sobą nie tylko kolorem, ale proporcjami, i wytwarzały przez to niespodziewane napięcie. Kratki Nolanda są natomiast mechaniczne i kolorystycznie obojętne. Paski, obcinające rogi kwadratów, są za wąskie, żeby odgrywać rolę malarską — są po prostu kreskami i wyglądają graficznie. Jego amerykańizm, objawiający się dawniej w szerokich i odważnych — żeby nie powiedzieć beczelnych — formach, został w tych ostatnich obrazach zacieśniony do europejskich wymiarów — i dlatego pewnie przypomina Mondriana.

Jeszcze większą niespodziankę sprawiła europejskość południowoafrykańskiego Murzyna, Maqhubeli, który ma pierwszą zagraniczną wystawę w London Arts Gallery. Maqhubela urodził się w Durbanie w roku 1939 i kształcił się w Johannesburgu, a jednak jego obrazy nie odzwierciedlają, jakby się można spo-

dziewać, prymitywnej tubylczej krzepy, a przeciwnie – niesłuchanie kulturalne traktowanie formy i kolorów. Maqhubela określa postacie, którymi zaludnione są jego obrazy, wrażliwą, jękającą się, jak gdyby czarną kreską, która zupełnie przypomina Paula Klee, i umieszcza je na zmiennym i bardzo urozmaiconym tle. Jego kolor jest wyszukany i delikatny, wbrew temu, co twierdzą jego mecenas. Nie widzę ani śladu naiwności w tych obrazach, które wyobrażają ludzi i zwierzęta w zawyłych sytuacjach i w niesprecyzowanym otoczeniu pejzażowym.

Jakże prymitywne, a nawet naiwne są w porównaniu z tym malarstwem ekspozycje znanego już młodego plastyka brytyjskiego Flanagana, który ma nową wystawę w Rowan Gallery. Barry Flanagan, jak już wspomniałem, w innej pogadance nie maluje ani nie rzeźbi, tylko aranżuje pewne sytuacje – z reguły używając do tego celu lin, sznurów, patyków i kawałków materiałów tekstylnych, ze specjalnym upodobaniem do irlandzkiego lnu, co może tłumaczy się jego pochodzeniem.

Otóż tym razem Barry Flanagan powiesił na ścianach galerii kawałki szarego naturalnego płótna lnianego pociętego jak próbki w sklepie i czasem obramowanego jedną kolorową linią. Niektóre jego poprzednie prace odznaczały się prawdziwą inwencją, ale te obecne próbki materiału nie wzbudzają we mnie żadnego zainteresowania. Wolałem już jego dawne rzeczy, które choć wyglądały na rekwizyty teatralne bez zastosowania, to jednak w każdym razie miały jakiś dowcip i stwarzały jakiś nastrój. Obecnie, idąc po linii minimalizmu, Barry Flanagan zredukował swoje wysiłki do takiej prostoty, która niczym nie odróżnia jego ekspozycji od przypadkowych szmat suszących się na płotach. To, co robi obecnie Barry Flanagan, nie jest pod względem estetycznym ani dobre, ani złe.

Round the Galleries no. 106. Lipiec 1973

CHINESE ART — TOM PHILLIPS — JOHN BELLANY — LOWELL NESBITT —  
— WILLIAM TUCKER — BRYAN ORGAN — MILTON AVERY

Sezon jesienny w Londynie rozpoczął się na dobre od otwarcia potężnej wystawy sztuki chińskiej, obejmującej eksponaty od najdawniejszych czasów do XIV wieku. Są to wszystko obiekty znalezione przez chińskich archeologów w ciągu ostatniego ćwierćwiecza i poprzednio zupełnie nieznanne. Jeśliby ktoś szukał wśród nich typowych chińskich *objets d'art*, tak popularnych w Europie po nazwą *Chinoiseries*, i chińskiej porcelany — to się bardzo rozczaruje. Obecna wystawa, urządzona w specjalnie zaciemnionych czternastu wielkich salach Royal Academy, gdzie każda gablota ma swoje własne znakomite oświetlenie, obejmuje blisko czterysta eksponatów reprezentujących nie mandaryński lakier i pałacową dekoracyjność o barokowym charakterze, ale przeciwnie — poważne, czasem nawet groźne w swej surowości rzeczy pochodzące ze starożytnych grobowców i świątyń, które wydobył na światło dzienne huragan chińskiej rewolucji kulturalnej.

Wystawa rozpoczyna się od pięknych czerwono-czarnych, prostych i funkcjonalnych naczyń ceramicznych oraz ostro-dennych amfor z piątego millenium przed Chrystusem, to znaczy sprzed blisko siedmiu tysięcy lat. Później na trzy tysiące lat przed Chrystusem Chińczycy, to jest ludzie mieszkający na terytorium dzisiejszych Chin Środkowych, robili już z białej glinki niesymetryczne dzbany na trzech nogach, o tak wyszukanej ekspresji jak najlepsza rzeźba, która niczego nie zawdzięcza garnarskiemu kołu, a raczej w dziwny sposób nawiązuje do kształtów ludzkich, ptasich i zwierzęcych.

Pierwsze wyroby z brązu w postaci wspaniałych, rytualnych naczyń datują się na tej wystawie na tysiąc pięćset lat przed Chrystusem, ale moim zdaniem musiały istnieć wcześniej, przed wyżej wspomnianymi dzbanami z białej glinki, które z wszelką pewnością naśladują metalowymi kształtami. Jednym z najdziwniejszych naczyń brązowych jest kwadratowy kocioł na nogach, ozdobiony czterema płaskorzeźbami ludzkiej twarzy, które żywo przypominają sztukę aztecką. W ogóle w okresie od XIV do XI wieku przed Chrystusem obserwujemy podobną do meksykańskiej tendencję do ciężkiej geometryzowanej dekoracji, która zdradza jakieś monumentalne, architektoniczne ciągoty, niemające nic wspólnego z tą chińszczyzną, jaką znamy w Europie.

Przeciwnie, to, co Chińczycy robili do XIV wieku po Chrystusie, to sztuka całkowicie nam obca, ponura i ciężka. Kto na przykład widział kiedy w Europie dzban o kwadratowym jak wieża przekroju?

Skłonność do geometryzacji widzimy także w przepięknych grobowych strojach zrobionych z tysięcy małych płytek nefrytu, zszytych złotym drutem i pokrywających całe ciało włącznie z twarzą zmarłego. Z grobowców także pochodzą brązowe dzwonki o dojrzałych kształtach, których całe szeregi o różnych wielkościach służyły najwidoczniej do celów muzycznych.

Na wystawie jest wreszcie wybór brązowych mieczy, kusz wynalezionych przez Chińczyków o tysiąc lat wcześniej niż w Europie oraz innych narzędzi walki. Są

również tajemnicze tabuny małych koni z brązu, znalezionych w grobowcu z I wieku po Chrystusie. Był to okres wschodniej dynastii Han, a zarazem okres przełomu pomiędzy starożytną sztuką chińską a tą chińszczyzną, która już wydaje się nam znajoma. Ale nie ma wątpliwości, że jest to równocześnie chylenie się ku upadkowi. Niesłychanie rozreklamowany i rzeczywiście efektowny brązowy koń latający o hellenistycznym wdzięku, który stoi na jednej nodze i zdaje się odrywać od ziemi, jest już tylko dowodem wirtuozerii – formalnie rzecz biorąc – ustępuje twardym, statycznym, ale jakże wspaniałym koniom wcześniejszego okresu.

Figury ceramiczne z VIII wieku naszej ery, które widzimy na wystawie, są już zdecydowanie manieryczne i przekolorowane. Jest rzeczą ciekawą, że znajoma nam chińska porcelana z szafirowym skomplikowanym wzorem pojawia się w Chinach dopiero w średniowieczu. Wcześniejsze wazy mają czarny wzór na białym tle i wyglądają, jakby były projektowane przez Matisse'a.

I jeszcze jedno – w roku 1964 w małej miejscowości w prowincji Kiang-Su wykopano małą srebrną szkatułkę z jedenastoma przyrządami toaletowymi z XIII wieku. Są to nożyczki, szczoteczki, puzderka, grzebień i lusterko o takim wykwintnym smaku, że gdyby nie to, że szkatuła ta znajduje się na chińskiej wystawie, można by przysiąc, że mamy do czynienia z przyborami toaletowymi francuskiej damy z XVIII wieku. Jest to niejako symboliczne zamknięcie starożytnego okresu sztuki chińskiej, a zarazem całej ekspozycji.

We wszystkich trzech lokalach Marlborough Gallery odbywa się tymczasem wystawa angielskiego malarza Toma Phillipsa<sup>125</sup>. Tom Phillips zajmuje się również muzyką i literaturą. Bardzo lubi również pisać na wszystkich swoich obrazach różne teksty albo komentarze, z reguły bardziej niezrozumiałe niż obraz. Bo obrazy są właściwie prościutkie i dość ubogie. Jest to malarstwo eklektyczne, o akademickim – powiedziałbym prerafaelickim – realizmie szczegółów skomponowanych w sposób abstrakcyjny, zwykle na tle chromatycznych pasków wszystkich możliwych kolorów albo jakiegoś płaskiego wzoru.

Tom Phillips ma trzydzieści sześć lat, urodził się i kształcił w Londynie, ale obecna ekspozycja jest jego pierwszą indywidualną wystawą w stolicy. Jest on nowym odkryciem przepięknej Marlborough Gallery, która operuje także na terenie Nowego Jorku, Rzymu, Zurychu, Toronto, Montrealu i Tokio. Zobaczymy, jak się ta impreza powiedzie, ale muszę przyznać, że Tom Phillips włożył w nią wiele pracy i niemałej zręczności technicznej. Najbardziej przypomina Kitaję, ale ma mniej zdolności niż Kitaję, ale za to jest jeszcze więcej obkuty w Wittgensteinie. Phillips maluje małe, pedantyczne obrazki, każdy z innej parafii, i lubuje się jak gdyby w naiwnych tytułach w rodzaju „obraz abstrakcyjny” i tym podobne. Jest także na wystawie obraz pod tytułem *Mur berliński z niemiecką trawą*, który polega na szachownicy zrobionej z kawałków wyciętych z kolorowych pocztówek, przedstawiających ten mur plus jakieś zielone kwadraty. Ramę stanowi opis muru berlińskiego wyrysowany nienagannym szryftem. Efekt jest dość obojętny. Tom Phillips robi także tajemnicze obrazy, skopiowane z edwardiańskiej fotografii ściany jakiejś galerii. Phillips stara

<sup>125</sup> 14.09–20.10.1973, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Tom Phillips: new works including 'A little retrospective: fifty recapitulatory paintings' for proposed exhibitions in European museums”; 25.09–12.10.1973, Drian Gallery, Londyn. „John Bellany: Exhibition of work”; 2.10–27.10.1973, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Lowell Nesbitt”; W tym czasie William Tucker miał wystawę także w: 6.10–28.10.1973, Serpentine Gallery, Londyn. „William Tucker: sculpture 1970–1973”; 2.10–25.10.1973, Redfern Gallery, Londyn. „Bryan Organ: New paintings and drawings”.



się oddać w dużym formacie te przeczernione, niewyraźne i całkowicie enigmatyczne maleńkie reprodukcje, które ogląda przez szkło powiększające. Jest wreszcie na wystawie jego autoportret o niezwyklej banalności i szkolnym cieniowaniu, a obok parodia Rafaela i niedokończone półkoliste paski, pod którymi widnieje wielki napis: „Próba zrobienia szarej tęczy, rok 1972”.

Wszystko to razem jest bardzo dokumentacyjne, żeby nas porwać, a za mało dowcipne, żeby nas rozśmieszyć.

Już wolę makabryczne obrazy Johna Bellany'ego wystawione w Drian Gallery, ponieważ mają jakąś jednolitość wewnętrzną, a nie tylko techniczną, jak u Phillipsa. Bellany maluje duże, niechlujne, żółto-brązowe i zgniłozielone płótna, pełne szarych wiedźm, kulawych dziadów i psów o ludzkiej twarzy. Jest to malarstwo na wskroś ekspresjonistyczne i miejscami zbliża się do surrealizmu, kiedy enigmatyczne grupy postaci umieszczone są na bladobłękitnym tle pogodnych niebios. Niektóre postacie są w dziobatych maskach i jak u Ensora, a tu i ówdzie nad zdechłymi rybami palą się gromnice. Ale wszystko to jednak nie ma naprawdę tajemniczego nastroju, takiego na przykład, jak pierwszy lepszy portret Goi, i raczej przypomina mi straszenie dzieci za pomocą zezowania i wystawiania języka.

W galerii Gimpel Fils jest wystawa słynnych już na cały świat, ogromnych płócien Nesbitta. Lowell Nesbitt urodził się dokładnie czterdzieści lat temu w Stanach Zjednoczonych i mieszka w Nowym Jorku. Nesbitt maluje kwiaty z fotografii. Realistycznie, precyzyjnie, pojedynczo i bez łodyg na czarnym tle. Wyglądają jak żywe – tyle tylko, że są rozmiaru normalnego dzwonu kościelnego. W gruncie rzeczy są bardzo nudne.

W Galerii Waddingtona wystawia młody, ale już znany angielski rzeźbiarz William Tucker, który tym razem pokazał trzy konstrukcje ze stali, pomalowane na drzewie. Wszystkie trzy wyglądają jak walący się pod uderzeniem huraganu płot w różnych stadiach pochylenia. Pomimo krańcowej prostoty konstrukcje te mają jakiś katastroficzny wyraz.

Dużo wyrazu mają także portrety młodego angielskiego malarza, Bryana Organa, wystawione w Redfern Gallery. Można powiedzieć, że są to portrety pop-realistyczne, a zatem bardzo nowoczesne. Chodzi w nich nie tylko o charakter postaci, ale o zbudowanie obrazu, który by pasował do dzisiejszych konwencji o sztuce. Jest to trudne przedsięwzięcie, ale na ogół się Organowi udaje. Bryan Organ doskonale rysuje i każdy jego obraz jest poprzedzony dokładnymi studiami odnoszącymi się do portretowanej osoby. Zwykle Organ umieszcza ją w końcu na obrazie niesymetrycznie i w pewnej odległości od oka, co osiąga przez wprowadzenie pustej przestrzeni na pierwszym planie. Kolor tych obrazów jest złamany i kładziony gładko na dużych obszarach, które są doskonale zharmonizowane i zbalansowane.

Takie same zalety kompozycyjne i kolorystyczne mają obrazy amerykańskiego malarza starszego pokolenia, Milтона Avery'ego, który zmarł kilka lat temu w Nowym Jorku. Jest to malarstwo nieco prymitywne, płaskie i bardzo urodziwe. Avery maluje przeważnie dziwnych ludzi w zdeformowanym pejzażu i operuje przy tym maleńkimi różnicami koloru i waloru. W rezultacie jego obrazki wyglądają, jakby były przesycone światłem o nierównomiernej delikatności. Są to obrazy malarskie, a zarazem poetyckie, wywołujące nastrój pogody i optymizmu, tak rzadki w nowoczesnej sztuce.

## SPANISH REALISTS — LOWELL NESBITT — WILLIAM TUCKER

Po wieloletniej przerwie mamy teraz znowu w Londynie wielką wystawę sztuki hiszpańskiej. Wystawa odbywa się w Marlborough Gallery i nosi tytuł „Contemporary Spanish Realists”, to znaczy „Współcześni Realści Hiszpańscy”<sup>126</sup>. Jest to wystawa na bardzo wysokim poziomie i obejmuje prace dziewięciu zupełnie młodych malarzy i rzeźbiarzy.

Realizm sztuki hiszpańskiej ma wielowiekową tradycję. Realistą był Velázquez, realistami byli Zurbarán i Goya. Ale tradycja hiszpańskiego realizmu sięga jeszcze o wiele dalej. Widzimy ją w całej historii sztuki. Ten właśnie wrodzony realizm hiszpański nałamał bizantyńskie zbiory w kształt średniowiecznego katalońskiego malarstwa ściennego, którego przykłady podziwiamy dzisiaj w Muzeum Miejskim w Barcelonie. Ten sam realizm, przybierający formy skrajnego naturalizmu, widzimy nawet u tak zwanych hiszpańskich abstrakcjonistów rodzaju Antoniego Tapiesa, który przecież maluje po prostu nieczytelne fragmenty tego naturalnego świata, jaki widzi dookoła.

Nowoczesna sztuka hiszpańska jest sztuką uniwersalną, a nie lokalnym folklorem, ale nie gubi ani na chwilę kontaktu ze swym realnym podłożem, jakim jest sucha, spękana i skalista ziemia hiszpańska, jakim są odwieczne mury hiszpańskich domów, pokryte patyną wieków, porysowane trywialnymi symbolami i noszące ślady ręki narzędzi wielu pokoleń.

Na obecnej wystawie realizm hiszpański staje się już superrealizmem. Obraz czy rzeźba przekracza granice interpretacji natury i staje się samą naturą. Carmen Laffón maluje na przykład szafkę nocną, której obecność na pustej ścianie jest tak intensywna, że stwarza coś, co wykracza poza zwykłe granice malarskie, tak jak na obrazach Vermeera van Delft. Julio Fernandez robi śpiącą kobietę w łóżku o tak przejmującej rzeczywistości, że zdaje się być prawdziwa, albo robi całe wnętrza z meblami i ludźmi, a nawet obrazem Matki Boskiej nad łóżkiem, które tchną atmosferą podmiejskiego ubóstwa, samotności i przygnębienia. Antonio López-Garcia posuwa się jeszcze dalej i pokazuje dwa akty kobiety i mężczyzny naturalnej wielkości, które muszą być chyba woskowym odlewem prawdziwych ludzi, bo widać na nich każdą żyłkę, każdą zmarszczkę i każdy pryszcz. Są one przy tym naturalnego cielistego koloru i niespecjalnej urody. Daniel Quintero maluje obrazy ludzi widzianych przez okno pociągu z całą ich przypadkowością kompozycyjną, w otoczeniu obdrapanego lakieru wagonu. Można by ciągnąć te przykłady jeszcze dłużej, ale chodzi o to, że w tym wszystkim jest prawda o Hiszpanii i to nie tylko prawda wizualna, ale także psychologiczna.

Wystawiający w Londynie plastycy hiszpańscy to wszystko ludzie młodzi, którzy przeżywają głęboki kryzys ideologiczny i egzystencjalną udrękę izolacji. W cał-

---

<sup>126</sup> Wrzesień–Październik 1973, Marlborough Gallery, Londyn. „Contemporary Spanish Realists”; 2.10–27.10.1973, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Lowell Nesbitt”; 6.10–28.10.1973, Serpentine Gallery, Londyn. „William Tucker: sculpture 1970-73”; 10.10–3.11.1973, Grabowski Gallery, Londyn. „Martin Fuller: Recent paintings & drawings”.

kowitej swoistości i odmienności plastyki hiszpańskiej można się dopatrzeć odbicia wiecznego konfliktu pomiędzy Hiszpanią a resztą Europy – konfliktu, który wyraża się w różnych okresach różnym językiem, ale zasadniczo pozostaje niezmienny. W nowym realistycznym malarstwie hiszpańskim jest ten sam element powagi, ascezy i cierpienia, co w obrazach szkoły barcelońskiej z sześćdziesiątych lat oraz w literaturze Miguela Unamuna – chociaż w nowym realizmie hiszpańskim widzi się raczej elementy krytyki społecznej niż gniew zmarnowanych pokoleń, którym historia odmówiła prawa do wypełnienia wielkich aspiracji narodowych.

Nie ma jednak wątpliwości, że tylko realizm hiszpański jest realizmem na wielką skalę, przypominającym malarstwo Courbetta – realizmem, który nie szuka akademickiej zręczności imitacyjnej, tylko istotnej prawdy o świecie, jaki nas otacza.

Bo realizm może być zupełnie obojętny na to podstawowe zagadnienie. Przykładem służyć może wystawa amerykańskiego malarza Nesbitta w Galerii Gimpel Fils. Lowell Nesbitt urodził się dokładnie czterdzieści lat temu w Stanach Zjednoczonych i mieszka w Nowym Jorku. Nesbitt maluje kwiaty z fotografii. Realistycznie, precyzyjnie, pojedynczo i bez lodygi, na czarnym jednolitym tle. Na reprodukcji wyglądają zupełnie jak żywe, ale w rzeczywistości mają rozmiary normalnego dzwonu kościelnego. Przez powiększenie ich do tych absurdalnych rozmiarów Nesbitt potrafi ujawnić subtelne gradacje odcinków i struktury tych przedziwnie wspaniałych tworów przyrody, jakimi są kwiatostany irysów, lili czy papuzich tulipanów, struktury zwykle niezauważone gołym okiem.

Dzięki swej precyzyjnej technice Nesbitt pokazuje bowiem nawet wszystkie włókienka, z których kwiat jest zbudowany. Innymi słowy, ujawnia w swych obrazach całą organiczną kompilację kwiatostanu, który w tych rozmiarach ma często wygląd równie przerażający, jak dwudziestokrotnie powiększona głowa najpospolitszego z owadów, której także normalnie nie zauważamy.

Ten naukowy weryzm o wiele łatwiej godzi się z bezprzedmiotową abstrakcją niż z tak zwaną realistyczną interpretacją natury, ponieważ urasta do rangi symbolu – w tym wypadku symbolu kwiatowości.

Ale nie każda abstrakcja jest symboliczna. W Serpentine Gallery oraz Galerii Waddingtona wystawia młody, ale już znany rzeźbiarz angielski, William Tucker, którego prace nie symbolizują niczego. U Waddingtona wystawiono trzy jego wielkie konstrukcje ze stali pomalowanej na drzewo. Wszystkie trzy wyglądają jak walący się pod uderzeniem huraganu płot w różnych stadiach pochylenia. W Serpentine Gallery widzieliśmy także inne jego rzeźby, zrobione z powyginaanej cienkiej rury, które są jak gdyby rysunkiem w przestrzeni i wywodzą się z pomysłów ignorowanego za życia hiszpańskiego rzeźbiarza Gonzáleza, którego wpływ widać dziś w pracach wielu młodych plastyków. Julio González pierwszy zaczął operować zastygłą jakby w powietrzu linią. Ale w przeciwieństwie do Gonzáleza William Tucker używa linii uwolnionej zarówno od wyobrażenia czegokolwiek, jak i od ukrytego symbolizmu totemu albo pomnika, który przez wieki był głównym uzasadnieniem rzeźby w ogóle. Linie Tuckera są jak zamarłe w locie laso, rzucone z galopującego konia. Tam, gdzie laso uderza o ziemię, powstaje splot, który jest wypadkową tych dwóch sytuacji – kinetycznej i statycznej. To, co robi Tucker, nie skłania do literackich czy filozoficznych refleksji, a raczej jest zaproszeniem do koncentracji na aspekcie czysto egzystencjalnym. Bo cała rzeźba sprowadza się wyłącznie do faktu swego istnienia – swej obecności, która nie wywołuje i nie wymaga żadnych komentarzy i żadnych skojarzeń myślowych, a tym bardziej żadnych wzruszeń. Interpretacja takiego dzieła jest niemożliwa. Stoi oto przed nami jako nieznan przedmiot, który nie jest ani

piękny, ani brzydki, ani dekoracyjny, ani funkcjonalny... Czyż mamy go nazywać niepotrzebnym?

Ale czy można odrzucać jako zbędne to, co jest nieznanne dlatego tylko, że na razie nie należy do żadnej stworzonej przez nas kategorii? Być może należy raczej przysłuchiwać się tym rzeźbom jak nieznanym argumentom w dyspacie, która nie ma wspólnego z naszą rzeczywistością. Trzeba oglądać każdą z tych rzeźb jako pewną optyczną konfigurację i starać się widzieć ją jako konstrukcję przestrzenną — choć natrafia to od razu na zasadnicze trudności, bo w samym sobie „konstrukcja” tkwi już założenie jakiegoś ładu i systemu, którego w rzeźbach Tuckera nie spostrzegam.

Poplątane pętle rur wodociągowych i jakieś niby-ramy okienne, niby-ploty — niekompletne, poprzerywane, nachylone pod nieuzasadnionym kątem i nie podparte tam, gdzie, zdawałoby się, powinny się na czymś opierać — to przygoda w zupełnie obcej krainie, przygoda niezadawalająca, a co więcej — niebezpieczna, bo pomimo swej krańcowej prostoty rzeźby Williama Tuckera są nie pozbawione jakiegoś katastroficznego wyrazu.

W Galerii Grabowskiego jest teraz wystawa młodego angielskiego plastyka, Martina Fullera. Jego obrazy to przedziwne poszukiwania na terenie prywatnego świata fantazji. Jego styl często przypomina Kandinsky'ego, chociaż Fuller nie ogranicza się do eksploracji wewnętrznej rzeczywistości i nie załatwia jej abstrakcyjnymi symbolami, takimi jak kwadrat, trójkąt czy koło. *De facto* Fuller pełnymi rękami grzebie się w podświadomości, a nawet używa w swoich obrazach zupełnie realistycznych wizerunków łodzi, muszli, węży i tak dalej. Ale robi to w jakiś specjalny, powiedziałbym abstrakcyjny, sposób, jak gdyby chciał zwrócić uwagę na specjalne znaczenie tych symboli pomieszanych z symbolami erotycznymi i seksualnymi. Martin Fuller jest młodym człowiekiem i nie wiadomo, co z jego malarstwa wyniknie. W każdym razie jest w momencie, w którym zarówno może rozwinąć swą sztukę w coś naprawdę poważnego, jak i popaść w zupełny kicz.

Round the Galleries no. 112. Listopad 1973

## MAGRITTE – JIM DINE

Surrealizm, który przeżywał swój szczytowy okres w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia, był artystyczną konsekwencją psychologicznych teorii Junga i Freuda. Papież surrealizmu, André Breton, mówił, że kierunek ten zrodził się z przekonania o wszechmocności snu, ale samo słowo *surrealisme* zostało zastosowane do malarstwa po raz pierwszy przez tego genialnego Polaka o przybranym nazwisku Apollinaire, który stał się wielkim poetą francuskim.

Tak czy inaczej, godzimy się wszyscy, że śnienie w odróżnieniu od spania jest zjawiskiem niezwykle dziwnym i tajemniczym.

Otóż surrealiści pierwsi tą dziwność wykorzystali dla celów artystycznych. Bo podczas gdy Hieronim Bosch w XV wieku czy Goya w XIX malowali tematy fantastyczne, surrealistom nie chodzi o fantazję, tylko schwycenie niejako na gorącym uczynku tego, co człowiek przeżywa we śnie, a co z reguły jest niesłuchanie realistyczne. Najbardziej niepokojącą cechą snu nie jest wcale jego fantastyczność, tylko właśnie jego logika, która nie zgadza się z logiką życiową. Dlatego po przebudzeniu – jeżeli w ogóle w naszej świadomości zostaje pamięć snu – pragniemy czym prędzej nadać naszym snom zrozumiałe kształty, uszeregować wypadki, uporządkować chronologię... Jednym słowem, swe podświadome przeżycie senne nasz umysł na gwałt stara się zracjonalizować.

Tymczasem surrealiści, a wśród nich przede wszystkim Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Delvaux i Rene Magritte, nie chcą racjonalizować. Obrazy surrealistów pozostają absurdalnymi parabolami tego, co się dzieje w naszej podświadomości. Czasem jest to uczucie obecności, izolacji i niepokoju, a czasem ukryte kompleksy sadomasochistyczne lub erotyczne. Ale podczas gdy na przykład u Salvadora Dalego zwykle przedmioty codziennego użytku nabierają przerażających a nieznanymi cech sprzecznych z ich naturą i materiałem, a u Maxa Ernsta charakteru hieratycznych jungowskich archetypów, w obrazach Magritte'a, którego wielka wystawa odbywa się właśnie w Marlborough Gallery<sup>127</sup>, figuruje przede wszystkim zwykły, skromny pan w meloniku, którego twarz bez żadnego wyrazu wydaje się pozbawiona wszelkich emocji, obojętna, beczasowa i dlatego właśnie tak niepokojąca.

René Magritte urodził się w Belgii w 1898 roku. Studiował na akademii sztuk pięknych w Brukseli, po czym przez trzy lata pracował w Paryżu. W roku 1930 powrócił do Brukseli i już prawie wcale nie wyjeżdżał z Belgii, gdzie zmarł sześć lat temu, w roku 1967.

Magritte miał umysł oryginalniejszy pod względem filozoficznym, niż by się to mogło wydawać na podstawie prościutkich często i naiwnych na pozór jego obrazów. Magritte opracował własną teorię wizualnej semantyki i stosunków, jakie zachodzą pomiędzy nazwą przedmiotu a jego plastycznym wyobrażeniem. Jest to sprawa dość skomplikowana, ale w pewien sposób tłumaczy jego zamiłowanie do mistycznego niejako paradoksu.

---

<sup>127</sup> Październik–Listopad 1973, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Magritte: retrospective loan exhibition”.

Ale większość jego obrazów na obecnej wystawie jest bardzo rzeczowa. Stanowią one jak gdyby spokojną ilustrację teorii Magritte'a, że wszystko jest całkowicie niepojęte i że żadne tłumaczenia na nic się nie zdadzą.

Poza tym w całym malarstwie Magritte'a widzimy, w jaki sposób freudowskie teorie o głębszym znaczeniu przypadkowym skojarzeń myślowych mogą być wykorzystywane w sztuce. Magritte maluje realistyczne – bez żadnej deformacji, stosując gładką, bezosobową technikę w taki sposób, jak gdyby nie miał żadnego osobistego stosunku do tego, co robi. I dlatego widz nie czuje żadnej konieczności zgadywania, co właściwie autor miał na myśli, malując konia w pokoju albo niebo w szafie. Widz może po prostu przyjmować obraz pana w meloniku, który odbija się niewłaściwą stroną w lustrze, albo bułki przepływające przed oknem jak chmury za fakty, które – tak jak we śnie – nie wymagają żadnej interpretacji, dopóki się nie obudzimy.

Sam Magritte bardzo nie lubił, kiedy przypisywano jego obrazom ukryte znaczenie symboliczne. „Jeżeli patrzy się na jaką rzecz z zamiarem wykrycia, co ona oznacza – pisał Magritte – to przestaje się w końcu widzieć tę rzecz jako taką i zaczyna się rozwiązywać problem. Tłumaczenie wizerunku jest odbieraniem mu jego tajemnicy, która jest wewnętrzną treścią wszystkiego, co nas otacza, jest odbieraniem świata jego dziwności. O tajemnicy nie można mówić – albo się ją odczuwa, albo nie...”

Magritte odczuwał tę tajemnicę codziennych zjawisk i codziennych form, a jeśli chodzi o stronę czysto malarską jego obrazów, to nie jest specjalnie interesująca. Jednolita faktura, jaką się posługuje, jest całkowicie akademicka. Kolor jest obiektywny i oczywisty, co także zwiększa wrażenie sennego widziadła, gdzie wszystkie przedmioty i postacie toną zwykle w jednolitym obojętnym świetle... Ale źródło tego światła jest nieokreślone. Jest w tym malarstwie coś z niepokojącej martwoty w południe. Są pozbawione ruchu i wszelkiej akcji. Są zakłete w bezwymiarowej przestrzeni, gdzie nie obowiązują ani prawo ciężenia, ani prawo proporcji. W filozofii Magritte'a rządzą prawa absolutne. Jego znaczenie, jako artysty i surrealisty, jest bez porównania większe niż jego znaczenie jako malarza.

Czy Amerykanina Jima Dine'a można z czystym sumieniem nazywać malarzem? – to sprawa sporna. Jim Dine, który ma teraz w Londynie aż dwie wystawy równocześnie: U Waddingtona i w Felicity Samuerl Gallery, urodził się w Stanach Zjednoczonych w 1935 roku i był razem z Rauschenbergiem inicjatorem wielu wczesnych happeningów w Nowym Jorku. Ma on kolosalny temperament i dosyć ograniczoną skalę zainteresowań o charakterze auto-biograficznym. Dine interesuje się przede wszystkim światem przedmiotów. Rysuje i maluje swoje narzędzia pracy, swoje krawaty i swoje szlafroki. Stara się z nich wydobyć całą ich istotę. Rysuje wnikliwie i precyzyjnie. Jest przy tym ekspresjonistą i w jego interpretacji przedmioty nabierają groźnego albo błazeńskiego wyrazu. Czasem są jarmarczne jak czerwone serce przebite strzałą. Ale dotychczas w każdym razie były to zawsze interpretacje przedmiotu. Tymczasem na obecnej wystawie w Galerii Waddingtona widzimy już krok następnny. Na różnych malarsko i fakturalnie potraktowanych abstrakcyjnych tłach wiszą na drutach prawdziwe obcegi, młotki, puszki, butelki i pędzle. W jednym przypadku przedmioty te stają nawet na podłodze przed nisko powieszonym obrazem – i wtedy widać naocznie, że to małżeństwo realnego trójwymiarowego obiektu z iluzjonistyczną przestrzenią obrazu pachnie zawsze tandetą, a w najlepszym wypadku *Panoramą Raławicką*. Ale niektóre z tych prac Jima Dine'a wyróżniają się jakąś wielką intensywnością przeżycia. Uderzyło mnie zwłaszcza szaropłowe kwadratowe płótno założone z wielką techniczną wirtuozerią, na środku którego wisi

na haczyku gruby krótki pędzel umaczany w czerwonym lakierze. Siła koncentracji tej centralnie umieszczonej plamy jest tak wielka, że obraz nabiera dziwnej urody – nawet powiedziałbym w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Gorzej jest, kiedy na obrazie przedstawiającym trawnik i niebieskie niebo wiszą butelki piwa, bo wtedy cała sprawa robi się ilustracyjna. W ogóle Jim Dine przy całej swej inteligencji rzadko umie wyzbyć się ilustracyjności, a jego poczucie humoru często zakrawa na ironię. Niemniej jest to malarz obdarzony wielką brawurą, dowcipem i fachową biegłością.

Jim Dine wywiera ogromny wpływ na młodszą generację artystów, która z wielkim zainteresowaniem śledzi każdą nową wystawę. Można by powiedzieć, że Jim Dine należy do tej czołówki, która stara się znaleźć nowy wyraz plastyczny i rozszerzyć niejako horyzonty naszej wrażliwości, nie wyrzekając się równocześnie malarskości, a zatem tej cechy tradycyjnej, którą odrzuca część awangardy, zwłaszcza amerykańskiej, z Keithem Nolandem i Frankiem Stellą na czele. Jim Dine należy raczej do tej samej czołówki, co tacy wybitni komentatorzy naszej rzeczywistości, jak: Larry Rivers, Robert Rauschenberg i Andy Warhol.

Round the Galleries no. 113. Grudzień 1973

## RICHARD DIEBENKORN — JUDY CLARK — F. E. McWILLIAM

Czyżbyśmy przeżywali nawrót do malarstwa? Tu i ówdzie widzimy tego niewątpliwe dowody. Oczywiście, trudno powiedzieć, co to jest malarstwo, a właściwie na czym polega dziś malarskość. Przeżyliśmy w ciągu krótkiego okresu kilkudziesięciu lat tyle zmian i wypróbowaliśmy tyle różnych „izmów”, że właściwie niezupełnie wiadomo w tej chwili, jaki kierunek gdzie prowadzi.

A jednak, kiedy pojawia się artysta, który przemawia do naszej percepcji bezpośrednio poprzez kolorystykę i strukturę formalną, a nie drogą okólną poprzez literaturę, filozofię czy psychologię, wiemy, że mamy do czynienia z malarstwem. Takim artystą był na przykład Bonnard i takim artystą jest niewątpliwie Diebenkorn, którego wielka wystawa zakończyła się właśnie w Marlborough Gallery<sup>128</sup>.

Był już naprawdę najwyższy czas, by Londyn zobaczył jego prace w większej ilości, bo dotychczas widzieliśmy tylko poszczególne obrazy albo rysunki w ramach różnych amerykańskich wystaw mieszanych.

Richard Diebenkorn urodził się w roku 1922 w Portland w stanie Oregon i jest dziś chyba najwybitniejszym malarzem zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Reprezentowany we wszystkich najważniejszych amerykańskich muzeach, Diebenkorn nigdy dotychczas nie miał indywidualnej wystawy w Europie. Obecna ekspozycja w Londynie składa się z trzynastu ogromnych obrazów z serii Ocean Park, czyli Park nad Oceanem, oraz z kilkunastu gwaszów. Diebenkorn był na początku swojej kariery zwolennikiem *action painting*, to jest abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Potem w latach sześćdziesiątych zaczął wprowadzać do swego malarstwa elementy figuratywne. Były to doskonale obrazy, w których postać ludzka, zwykle umieszczona we wnętrzu, odgrywała rolę jednego z elementów ogólnej, na poły realistycznej, do ostatnich granic uproszczonej kompozycji. Obrazy na obecnej wystawie są znowu całkowicie abstrakcyjne, chociaż w pewien sposób wokatywne, bo w swoich błękitach i zieleniach wywołują nastój oceanu pogodnych niebios i nadbrzeżnych bulwarów. Wielkie i nierówno, i wrażliwie założone płaszczyzny niezmiernie wyszukanego koloru poprzecinane są prostymi cienkimi liniami odmiennej barwy — żółtymi, czerwonymi, zielonymi i niebieskimi — wyglądającymi jak autostrady czy mola widziane z wielkiej wysokości. Cały urok tych obrazów polega właśnie na tym, że choć nie wiadomo, co te lśnienie i te kolorowe pola przedstawiają, to jednak wyczuwa się w nich jakiś sens, jakieś autentyczne zobaczenie i zachwyt nad naturą.

Richard Diebenkorn nie dopuszcza do tego, abyśmy zgadli, co jego obrazy reprezentują, i w rezultacie musimy się zgodzić, że są to abstrakcyjne kompozycje pomimo dziwnej naturalnej atmosfery, jaka z nich emanuje. Jest to malarstwo wyjątkowo piękne i na tle twardych dekoracyjnych i logicznych rozwiązań, tak zwane *hard edge painting*, wydaje się wręcz impresjonistyczne. Kolor, jakiego Diebenkorn

---

<sup>128</sup> Grudzień 1973–Styczeń 1974, Marlborough Fine Arts, Londyn. „Richard Diebenkorn: the Ocean Park series: recent work”; 28.11–16.12.1973, Garage Art Ltd., Londyn. „Judy Clark: Issues”.



używa, nigdy nie jest kładziony wprost z tuby – jest zawsze wyszukany i delikatnie przechodzący z jednego w drugi, tak właśnie jak morze albo pustynne piaski, nad którymi wisi poranna mgła przechodząca na horyzoncie w niebo i obłoki. Ale tego wszystkiego oczywiście nie ma na obrazie. Jest tylko świetlista zmienna przestrzeń malarska poprzecinana liniami, które utrzymują ją na powierzchni płótna i nie pozwalają odlecieć w nieskończoną dal.

Obrazy Diebenkorna dowodzą, że malarstwo jest nadal możliwe i że może dać nam niesłychaną szlachetną radość, kiedy przez oko trafia prosto do naszego serca.

Jakże tragicznie odmienna jest pierwsza wystawa młodej malarki angielskiej, Judy Clark, która odbyła się niedawno w nowej i bardzo snobistycznie nowoczesnej galerii nazywającej się Garage. To, co pokazała ta bardzo piękna zresztą dziewczyna, jest w najwyższym stopniu odpychające. Są to wyczeski z grzebienia, poplamione kawałki prześcieradła, obcięte paznokcie, bród spod materaca i pomięte, najwyraźniej zużyte i pożółkłe serwetki papierowe. Wszystkie eksponaty zamknięte w próbkach albo szklanych kasetach dowodzą bardzo daleko zaawansowanej obsesji narcystycznej. Judy Clark jest tak zainteresowana swoją osobą, że na każdym ekspozycie umieszcza także dane statystyczne, dni i godziny różnych naturalnych funkcji swego ciała, które dały materiał do tych krępujących ekstrawagancji.

Niestety jako efekty wizualne te rzeczy są całkowicie nieinteresujące. Najbliższe malarstwu są może z niesłychaną cierpliwością nalepione długie, pojedyncze blond włosy tworzące delikatne liniowanie na białym papierze tła. Ale jak się okazuje, nie o malarskie efekty tu chodzi. Chodzi o magię.

Na wystawie można przeczytać także jej wyjaśnienia, które w dużej mierze tłumaczą stanowisko tej młodej czarownicy. Oto w dosłownym tłumaczeniu jedna z jej wypowiedzi:

„Bezwartościowe na pozór obiekty pochodzące ze sceny wydarzeń o wielkiej doniosłości posiadają wagę tych wydarzeń, częściowo im przekazaną. Resztki pozostałe po każdym zachowują magię tego rytuału i powinny być natychmiast zniszczone albo pieczołowicie zachowane jak skarby. Albowiem będąc drobną częścią wydarzenia – będąc niejako jego świadkami – posiadają ukrytą siłę wokatywną”.

Nie ma wątpliwości, że zatraca to o czarną magię, ale czy ma w ogóle coś wspólnego ze sztuką? – to już inna sprawa.

Jak już podkreślałem przy innej okazji, niemożliwość stworzenia jakiejś przekonującej ogólnej teorii estetycznej polega przede wszystkim na tym, że pod nazwę sztuki usiłujemy podciągnąć różne inne objawy i funkcje kulturowe, takie jak właśnie magia, propaganda, reklama, zabawa, rozrywka czy socjologia, które zasadniczo nie są sztuką we właściwym tego słowa znaczeniu i nigdy nią nie były. Jak mamy oceniać, to co robi Judy Clark? Jakim kryteriami? Bo jeśli chodzi o biologiczną statystykę, to dlaczego pokazuje się te preparaty w galerii sztuki, a nie w szkole medycznej? A jeżeli jest to czarna magia, to dlaczego w ogóle się te rzeczy wystawia na widok publiczny, a nie trzyma w ukryciu dla celów rytualnych, dla tzw. wtajemniczonych.

Tak czy inaczej, nie ma żadnego powodu ani sposobu rozważania tych eksponatów jako dzieła sztuki plastycznej.

Natomiast w Waddington Gallery jest wystawa, która ma treść zarówno emocjonalną, jak i czysto plastyczną. Wystawia znany rzeźbiarz brytyjski średniej generacji, McWilliam, a tematem wystawy są „Kobiety z Belfastu”, ofiary niepoczytalnej akcji terrorystycznej, jakiej terenem stała się od pewnego czasu Irlandia Północna. McWilliam sam jest Irlandczykiem i głęboko odczuwa tragedię tego kraju rozdartego politycznymi i religijnymi konfliktami.

Na wystawie widzimy postacie kobiece walące się od podmuchu bomb, wytrącone z równowagi, często prawie odwrócone do góry nogami, a jednak leżące, niepokonane, niejako w locie, a nie w momencie upadku. Jest to rzeźba bardzo ekspresyjna, a jednocześnie wykazująca wielkie zrozumienie formy. W swej kombinacji gładkich płaszczyzn i poszarpanych wypukłości daje ogromne bogactwo przeżyć czysto estetycznych.

W ostatnich latach rzeźba McWilliamsa stała się stopniowo coraz bardziej przedstawiająca. Jego postacie, które wyrosły niejako z dawnych abstrakcyjnych form, przeszły przez okres anonimowości i statyki, nabierając coraz więcej życia i ekspresji. Ale pomimo elementu ilustracyjnego, który jest widoczny na obecnej wystawie, problemy, jakie McWilliam rozwiązuje, są zasadniczo rzeźbiarskie.

Rzeźby *Kobiety z Belfastu* są dość niewielkie, ale sądzę, że jeśli ma się coś do powiedzenia, to skala nie odgrywa większej roli, chyba że oczywiście jakaś rzeźba ma wyraźne przeznaczenie dekoracyjne w związku z architekturą czy urbanistyką.

McWilliam jest rzeźbiarzem, który przechodził wiele przemian, ale w każdej swojej fazie osiągnął wysoki poziom. Może szkoda, że nie trzyma się jednego stylu i nie pogłębia go aż do osiągnięcia doskonałości... Ale taki już jest McWilliam. Jest to kwestia charakteru i wewnętrznego niepokoju, jaki każe mu ciągle szukać nowego wyrazu, co charakteryzuje wszystkie jego prace.

Round the Galleries no. 114. Styczeń 1974

EDVARD MUNCH — LYNN CHADWICK —  
— SERGIO CAMARAGO — LUCJAN FREUD

Ekspresjonizm nie ma i nigdy nie miał wielu zwolenników w Anglii. Pod tym względem Wielka Brytania należy raczej do śródziemnomorskiej tradycji. Być może rzymska okupacja, trwająca (z czego mało kto dziś zdaje sobie sprawę) przez czterysta lat, w ciągu których Brytania była prowincją należącą do Rzymskiego Cesarstwa, zaważyła na charakterze Anglików, ale w każdym razie mają oni różne cechy, które wskazują raczej na optymistyczne i pogodne nastawienie do życia niż na tragiczny Angst takich narodów, jak Niemcy czy Skandynawowie.

Ekspresjonizm jest fenomenem typowo niemieckim, bo w Niemczech przybrał największe rozmiary, ale ojcem ekspresjonizmu niemieckiego nie był Niemiec, tylko Norweg — Edvard Munch.

Brytyjska Arts Council — to jest Rada Sztuki — zorganizowała właśnie w oficjalnej Hayward Gallery wielką retrospektywną wystawę tego malarza, który w o wiele większym stopniu zaważył na środkowoeuropejskim, a zatem i na polskim malarstwie, niż się to nam wydaje<sup>129</sup>. Ten prekursor ekspresjonizmu środkowoeuropejskiego, który zmarł dopiero w roku 1944 jako starzec przeszło osiemdziesięcioletni, był za życia przyćmiony przez wszelkie rewolucyjne zmiany we Francji, prowadzące przez kubizm do malarstwa abstrakcyjnego, a jeśli idzie o Anglię, to nie miał nawet tutaj ani jednej wystawy do roku 1935. Teraz, po wielu latach przerwy, mamy okazję do ponownej oceny tego malarza.

Munch urodził się w Oslo w roku 1863. Kiedy miał pięć lat, stracił matkę, a kiedy miał czternaście, jedna z jego siostr zmarła na gruźlicę. Druga siostra była umyślowo chora i sam Munch był dziedzicznie obciążony pod tym względem. Przez całe życie walczył z ciągłą obawą obłędu, który osiągnął go w końcu, kiedy miał czterdzieści pięć lat i trzeba było go na pewien czas umieścić w szpitalu dla umyślowo chorych. W okresie berlińskim kochał się, jak wiadomo, w żonie Przybyszewskiego, Dagny, pił nadmiernie i jego życie osobiste i rodzinne pozostawiało bardzo wiele do życzenia.

Ale Munch miał odwagę i siłę zachowania swego własnego stylu. Podobnie jak inni wielcy artyści XIX wieku, którzy przetrwali do wieku XX — jak Renoir, który zmarł w roku 1919, Monet, który żył do 1926 roku — Munch, nie bacząc na zmieniające się mody, kontynuował własną wizję aż do końca.

Była to — jak wiemy — wizja tragiczna. Obrazy, które oglądamy dzisiaj w Hayward Gallery, tchną niezwykłą udręką i melancholią.

Z punktu widzenia filozoficznego jest to malarstwo na wskroś pesymistyczne, a z punktu widzenia psychologicznego — obsesyjne i neurasteniczne. Mała dziewczynka biegnąca przez most z otwartymi do krzyku ustami, ścigana przez jakieś

<sup>129</sup> 12.01–3.03.1973, Hayward Gallery, Londyn. „Edvard Munch, 1863–1944”; Styczeń 1974, Marlborough Fine Art, Londyn. „Lynn Chadwick: Recent Sculpture”; 8.01–2.02.1974, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Sergio de Camargo: Exhibition of sculpture”; 25.01–3.03.1974, Hayward Gallery, South Bank Centre, Londyn. „Lucian Freud”.

mroczne postacie, może być typowym przykładem tematyki jego obrazów. Takie tytuły, jak: *Wampir*, *Zazdrość* czy *Śmierć w szpitalu*, gdzie na pierwszym planie widać niewątpliwy portret Przybyszewskiego, mówią same za siebie. Jeżeli idzie o samo malarstwo, to olejne obrazy Muncha w przeciwieństwie do jego grafiki – a w szczególności do znakomitych dużych drzeworytów – są często jak gdyby niezdarne. Z reguły szkice do obrazów są lepsze u Muncha niż same obrazy. Grafika natomiast jest doskonała i interesująca. We wszystkich jego pracach czuje się nastrój alienacji i żegnania się z życiem w czerwonej łunie zachodzącego słońca. Munch był malarzem, którego celem było znalezienie wyrazu dla samej udręki istnienia. Czasem popadał w ilustracyjność, ale od czasu do czasu udawało mu się coś, co przekraczało ilustrację literacką i wkraczało w dziedzinę symbolu, gdzie rządzą prawa miłości i śmierci. Nikt także nie potrafił lepiej od Muncha przekazać nastroju północnego pejzażu o zmroku – chyba tylko Whistler, którego słynne nokturny musiały wywrzeć pewien wpływ na malarstwo Muncha.

W Marlborough Gallery jest teraz wielka wystawa Chadwicka. Lynn Chadwick, który jest rzeźbiarzem o ogromnym kiedyś prestiżu, zniknął jak gdyby z horyzontu na blisko dziesięć lat i zdawało się, że się przedwcześnie skończył. Dziś w wieku lat sześćdziesięciu Chadwick wypłynął znowu na pierwszy plan jako największy, po Henrym Moorze, rzeźbiarz angielski o nieporównanym poczuciu stylu i o własnej, autentycznej wizji, o której znakomity poeta, krytyk i eseista angielski Herbert Read powiedział w latach pięćdziesiątych, że wyraża geometrię wielkiego niepokoju.

Istotnie styl i charakter rzeźby Lynna Chadwicka utrzymał się nadal właściwie bez zmian, ale obecne jego prace nabrały namiętnej pewności siebie i całkowicie lekceważą modne tendencje w sztuce. Chadwick pozostał taki, jakim był w latach swej młodości.

Rzeźby Chadwicka więc to są nadal postacie ludzkie, posiadające wagę, masę i bryłę, co stoi w rażącej sprzeczności z obecnymi tendencjami w rzeźbie. Są nadal oparte nogami na ziemi, siedzą lub stoją na podstawie, a że stoją często na trzech podporach, a nie na dwóch nogach, a ich podstawą jest podłoga, a nie cokół – nie ma większego znaczenia. Znaczenie ma to, że rzeźby Chadwicka są wizerunkami plastycznymi, wyrażającymi jakiś realny stan istnienia i przejmującymi swoją fizyczną obecnością.

Wszystkie rzeźby na wystawie są odlewane ze spatynowanego brązu, który na szczycie jest czasem wycyszczony na złoto i płonie jak pochodnia. Zwykle złote są twarze tych postaci o głowach w kształcie kubicznym albo piramidalnym. Twarze te nie mają żadnych rysów, działają jako świecące powierzchnie w geometrycznej bryle głowy, ale ta metoda nie jest przeprowadzona konsekwentnie. Geometryczne głowy wsparte są często na realistycznych ramionach, piersiach i brzuchach, które z kolei przechodzą w kubistycznie traktowane biodra i odnóża. Zdawałoby się, że pomieszanie tych trzech elementów, to jest ściśle dekoracyjnego, kubistycznego i realistycznego, przyniesie wątpliwe rezultaty. Nic podobnego. Nowe rzeźby Chadwicka ożywia jedność wyższego rzędu, której na imię monumentalność.

Przeważnie są to dwie lub trzy siedzące postacie w jednej grupie, ale postacie uskrzydłone. Ale wszystkie wyrażają tę samą próbę przetłumaczenia formy ludzkiej czy boskiej na formę rzeźbiarską i pomimo całej swej nowoczesności – archaiczną, a właśnie dlatego bezczasową. Ogromne brązy Chadwicka o gładkiej powierzchni i wielkich uproszczeniach geometrycznych wyglądają w jasnej galerii jak czarne byki na słonecznej arenie corridy.

Jakże odmienne od tego romantyzmu są abstrakcyjne formy brazylijskiego rzeźbiarza Camargo, który ma teraz wystawę w Gimpel Fils Gallery. Sérgio Camargo uro-

dził się w Rio de Janeiro w roku 1930, ale od roku 1948 mieszka i pracuje w Paryżu. Jego rzeźby z białego marmuru są typowo klasyczne i polegają prawie wyłącznie na konstrukcji form cylindrycznych lub sześciennych. Dziesięć sześciątów, ustawionych w pewnym skrócie jeden na drugim, tworzy wysmukły obelisk, a odcinki cylindrów pociętych jak kiełbasy pod różnymi kątami pełzają zygzakami po ziemi albo stoją wyprostowane jak ścięte kolumny.

Klasycyzm pewnego rodzaju cechuje także malarstwo Lucjana Freuda, którego retrospektywna wystawa odbywa się także w Hayward Gallery obok wystawy Muncha.

Lucjan Freud urodził się w Berlinie w roku 1922, ale przybył do Anglii jako dziesięcioletni chłopak, wychował się i kształcił w Londynie. Freud nie wystawiał od bardzo dawna i obecna jego wystawa dowodzi, że nigdy nie pociągała go ani abstrakcja, ani też idee emanujące z Paryża czy z Nowego Jorku. Pomimo swego niemieckiego pochodzenia Freud jest niesłychanie angielski. Wielką precyzją, z jaką maluje zarówno portrety, jak i wnętrza, zbliża go dzisiaj do tak zwanego angielskiego realizmu magicznego, który oscyluje na granicy pomiędzy surrealizmem a pospolitą manierą akademicką, w której zręczność techniczna zastępuje syntezę. Freud kopiuje każdy szczegół twarzy czy liścia z taką fascynującą dokładnością, że zapomina się o kolorze jego obrazu. A tymczasem to jest właśnie najsłabsza strona jego malarstwa. Ubóstwo, monotonia i obojętność kolorytu dyskwalifikują Freuda moim zdaniem jako malarza, chociaż trzeba przyznać, że niektóre jego obrazy mają wstrząsającą wymowę jako psychologiczne studia ludzkiej postaci. Nie darmo Lucjan Freud jest wnukiem ojca współczesnej psychoanalizy — Zygmunta Freuda.

Wystawa dowodzi, że Lucjan Freud interesuje się więcej wyrazem niż obrazem. Jego początkowe deformacje i stylizacje ustąpiły już od dłuższego czasu drobiazgowemu studiowaniu natury, z jakimś wszelako przekornym, bardzo osobistym wykrzywieniem, wpływającym już nie — jak dawniej — z poszukiwania formy dla zwiększenia ekspresji obrazu, ale z czystego wewnętrznego nacisku emocjonalnego.

Round the Galleries no. 115. Luty 1974

SAM FRANCIS — MAX BILL — BRYAN KNEALE —  
— ROGER HILTON — ANTHONY WHISHAW

Jak już nieraz zwracałem uwagę, kierunki i tendencje w dzisiejszej sztuce są nie tylko rozliczne, ale często sprzeczne. Z jednej strony widzimy zgoła romantyczne impresje, a z drugiej pedantyczną pseudoklasyką dyscyplinę. Jedne i drugie tendencje są reprezentowane w tym miesiącu bardzo dobrze w różnych galeriach londyńskich i często na niezwykle wysokim poziomie.

A więc przede wszystkim w Galerii Gimpel Fils jest wystawa amerykańskiego malarza o wielkim nazwisku, jednego z koryfeuszów nowojorskiej szkoły, Francisca. Sam Francis należy do tej samej generacji co Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko i Clyfford Still, a także przedwcześnie zmarły przywódca intelektualny całej szkoły nowojorskiej Jackson Pollock<sup>130</sup>. Ale o ile obrazy Pollocka czy Kooninga wydają się dziś przestarzałe i nieaktualne, malarstwo Sama Francisca jest ciągle młode i tryskające spontanicznym wigorem. Ostatnie jego kompozycje, wystawione teraz w Londynie, to grupy kolorowych kleksów, plam i plamek, które jak kwiaty pokrywają nierówno białą łakę jego płócien. Zasadniczo nowym elementem są w tych kompozycjach polanki białości, zrobione na pewno przez zakrywanie papierem części obrazu podczas malowania. Są one przeważnie mniej więcej prostokątne i czasem na brzegach poprzerywane w sposób naturalny płynną farbą, która przedostała się widocznie pod luźno położony arkusz. Potem oczywiście papier zostaje usunięty i dziewicza białość czystego płótna, nie mając żadnej faktury, leży na obrazie w nieokreślonej odległości od oka. Są to zapewne sztuczki techniczne, niemniej efekt jest bardzo piękny. W ogóle całe kwieciste malarstwo Sama Francisca ma niezwykłą urodę i świeżość. Jest po to, aby radować oko i pomimo poetyckich, a czasem tajemniczych tytułów, takich jak *Ślady anielskich skrzydeł* albo *Ciemnoczerwony sen* czy *Jej letnia białość*, kompozycje Sama Francisca są czysto estetycznym rozwiązaniem problemu kolorowych plam w przestrzeni, bez żadnego związku z tak zwaną realną rzeczywistością, która nas otacza. Nie są ani sprawozdaniem, ani interpretacją, komentarzem czy iluzją — są tylko i wyłącznie kolorowymi zjawiskami o niezwyklej urodzie i spontanicznej kompozycji, niczym więcej.

Piękne są także niektóre abstrakcyjne formy szwajcarskiego rzeźbiarza i malarza, Maxa Billa. Ale Max Bill dochodzi do tej urody zupełnie inną drogą. Sam Francis jest romantyczny, Bill jest klasyczny i precyzyjny. Jest spadkobiercą nie impresjonizmu, ale niemieckiego Bauhausu. Jego sztuką rządzi nie instynkt, tylko matematyczna funkcja. Technicznie jego rzeźby są wykonane absolutnie idealnie. Metalowe blachy, których używa, wyginają się w jego ręku jak karton, ich ostre krawędzie i świecące powierzchnie atakują przestrzeń fizycznie, tworząc z każdej zagiętej formy optyczne wydarzenie o pociągającej elegancji.

<sup>130</sup> 5.02-2.03.1974, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Exhibition of oil paintings and gouaches 1969-1973 painted in Tokyo, Los Angeles, New York and Berne”; 14.02-15.03.1974, Marlborough Fine Art, Londyn. „Max Bill”; 1-31.03.1974, Serpentine Gallery, Londyn. „Roger Hilton: Paintings and Drawings 1931-1973”.

Na pierwszej w Londynie wystawie Maxa Billa w Marlborough Gallery widzimy całą jego niesłychaną zręczność, która imponuje swą kompetencją. Niemniej jest to rzeźba zimna i kalkulowana – prawie nieludzka, a jej mosiężna i srebrna elegancja zbliża ją moim zdaniem zbyt do kategorii *objet d'art*. Jej stosunkowo mała skala powiększa jeszcze to wrażenie.

Natomiast młody brytyjski rzeźbiarz Brian Kneale buduje swe konstrukcje przestrzenne na skalę monumentalną. Ale jego nowa wystawa w Redfern Gallery udowodniła raz jeszcze, że monumentalność nie polega na skali, tylko na koncepcji. Rzeźby Kneale'a pozbawione są wszelkiej prostoty, która także jest warunkiem monumentalności. Wyglądają jak niepotrzebnie powiększone aparaty i przyrządy astronomiczne. Są ambitną próbą stworzenia nowej harmonii, ale próba ta zawodzi na całej linii. Operując słusznie formami przeciwstawnymi, Brian Kneale nie umie ustawić ich w sposób przekonywający. Robi się chaos kół, obręczy, pochylni, tarcz i ekranów, które sugerują jakieś użyteczne zastosowanie, co nie jest przypuszczalnie zamiarem autora. Pragnąc stworzyć jakąś nową realność, Brian Kneale popada w eklektyzm. Jego konstrukcje nie stanowią skończonej całości i wydaje się, że ich przeciwstawienia formalne są przypadkowe raczej niż matematycznie obliczone – jak to widzimy w rzeźbie Maxa Billa.

Max Bill jest klasykiem – czy Brian Kneale jest romantykiem? Prawdopodobnie tak, ale jego instynkt zawodzi. W niesłychanym bogactwie brył nie rodzi się iskra syntezy. Rzeźby Briana Kneala pozostają chaotycznym zbiorowiskiem form przestrzennych, z których prawie każda – traktowana odrębnie – mogłaby uchodzić za skończoną całość.

W należącej do Arts Council Serpentine Gallery jest za to piękna retrospektywna wystawa znanego angielskiego malarza Rogera Hiltona, który niedawno skończył lat sześćdziesiąt. Dla artysty jest to wspaniały wiek – okres największej zwykle ekspansji twórczej, okres dojrzałości i siły. Roger Hilton nie jest wyjątkiem. Mimo że w ostatnich latach na skutek odwrócenia się mody od malarstwa o Hiltonie mało się słyzy, jest on przypuszczalnie najlepszym malarzem swojej generacji w tym kraju. Kiedy dziś ogląda się jego wystawę, łatwo zrozumieć, dlaczego Hilton tak blisko przyjaźnił się z Potworowskim podczas jego pobytu w Anglii. Ma on ten sam stosunek do sztuki. Kierowany niezawodnym instynktem przeistacza rzeczy widziane w zjawiska plastyczne, oscylujące na pograniczu abstrakcji. Jest w tej metamorfozie piekielna witalność.

We wstępie do swego katalogu Roger Hilton pisze: „Lubię obrazy proste, ale szukam koloru dynamicznego... Obraz, który nie daje natychmiastowego wrażenia witalności, jest dla mnie martwym obrazem”.

Żaden ze dwustu trzydziestu obrazów, gwaszów i rysunków Hiltona na tej wystawie nie jest martwy. Nie ma nawet na żadnym z nich martwego kawałka. Cała powierzchnia malowana czasem cienko, czasem grubo, czasem w ogóle niemalowana, tylko zostawiona pusta z węglowym rysunkiem, czyli śladami organizowania kompozycji, wibruje po prostu niezwykłą energią i pociąga urodą kolorowych zestawień oraz niespodziewanych kombinacji formalnych. Zasadniczo malarstwo Hiltona jest zupełnie płaskie, ale w jakiś sposób sugeruje przestrzeń. Jest pozbawione wszelkiej pedanterii i – zdawałoby się – wszelkiej metody. Jedyń jego metodą jest zaskoczenie. Na jego obrazach nagle na przykład pojawiają się elementy figuratywne – jakaś rozpięta sieć, jakaś postać ludzka, jakiś ptak. Ale żyją one tym samym życiem, co tak zwane abstrakcyjne formy w tychże obrazach – łączą się z nimi i komunikują w zwieżlej, lakonicznej, a czasem prawie nonszalanckiej kompozycji, w której

w ogóle nie powstaje nawet kwestia podziału na kategorie tak powierzchowne, jak abstrakcja i figuracja.

Roger Hilton nie jest w akademickim znaczeniu tego słowa zręcznym malarzem. Jego rysunek przy całej swojej trafności jest trochę niezdarny. Niektóre jego ostatnie gwasze, które robił w łóżku podczas długotrwałej choroby, przypominają zupełnie malarstwo dziecinne. Ale nie ma w Anglii drugiego malarza, który by miał takie poczucie humoru i tak dynamiczną formę jak Roger Hilton.

Właśnie tego dynamizmu brakuje bardzo dobremu, poza tym angielskiemu malarzowi młodszej generacji, Anthony'emu Whishawowi, który ma teraz wystawę w Nowej Hoya Gallery na Chelsea. Jego obrazy są nieco przemęczone. Anthony Whishaw maluje wielkie i piękne w kolorze płótna abstrakcyjne, zbudowane z elementów właściwie pejzażowych. Jest w nich niesłychana — powiedziałbym wykwintna — delikatność zestawień przy równoczesnej szerokiej i malarskiej swobodzie w używaniu plam kolorowych. Whishaw ma także duże poczucie koloru, chociaż używa wyłącznie barw złamanych i jak gdyby zamglonych. Są więc obrazy szaroróżowe i szarobłękitne, albo złotoszare. Ich harmonia jest absolutna, bo wszędzie Whishaw zestawia zimny kolor z zimnym, a ciepły z ciepłym. Kolorów dopełniających nie uznaje i w ogóle nie przeciwstawia sobie kolorów, tylko zestawia je ze sobą — często o tym samym prawie nasileniu. Jego formy nigdy nie są zdecydowanie określone. Ich brzegi poszarpane, często zatarte, przypominają malarstwo jaskiniowe. Wrażenie to jeszcze powiększa fakt, że Whishaw maluje na niezagruntowanej surówce, w którą farba wsiąka jak w bibułę. Jest to nie tyle malowanie, co barwienie płótna, ale daje to wielką szlachetność techniki, której nie czuje się ani pędzla, ani żadnego innego narzędzia. Farba zamieniona jest całkowicie na kolor i pozbawiona swej fizycznej faktury. I to właśnie w dużej mierze sprawia, że obrazy Anthony'ego Whishawa są pełne poetyckiego nastroju i tajemniczości raczej niż dynamiki.

Round the Galleries no. 116. Marzec 1974



## IVES KLEIN — PIERO MANZONI — CARLOS ALONSO

Zdaje się w roku 1956, kiedy byłem w Paryżu, dostałem zaproszenie na wernisaż wystawy młodego malarza, którego nazwisko obilo mi się tylko o uszy. Poszedłem. W małej galerii na Rive Gauche, w jednej z tych typowo paryskich instytucji łączących w sobie niesłychaną wytworność z zapachem sutereny z zaułku, powitała mnie w białej sukni z przypiętym bukietem orchidei sama dyrektorka galerii. Dookoła stali grupkami miłośnicy sztuki, krytycy i dziennikarze oraz pewna liczba dziennikarzy z cyganerii artystycznej. Rozejrzałem się dookoła. Białe, świeżo odmalowane ściany galerii były puste.

Ale taka jest potęga ludzkiej wyobraźni i paryskiego snobizmu, że nikt nie wydawał się tym zrażać. Stali z kieliszkami szampana w ręku i rozmawiali z ożywieniem, nie pokazując po sobie ani cienia zdziwienia.

Ale ja nie wytrzymałem. Zwracając się do strojnej dyrektorki, zapytałem, kiedy powiesi obrazy. Popatrzyła na mnie z mieszaniną zaciekawienia i pogardy, jak na przybysza z prowincji, i odparła: „Obrazów nie ma i nie będzie — to jest wystawa *ambiance, nastroju*”. Poskrobałem się w głowę, a ponieważ nie chciało mi się patrzeć na puste ściany... wyszedłem. Była to wystawa młodego mistrza autoreklamy i *enfant terrible* Paryża, przedwcześnie zmarłego w roku 1962 Yves'a Kleina.

To wydarzenie sprzed laty przypomniało mi się z całą wyrazistością, kiedy dowiedziałem się o retrospektywnej wystawie jego prac w Tate Gallery<sup>131</sup>. Niemożliwe — pomyślałem — przecież to Londyn, a nie Paryż, i Tate Gallery musi jednak coś pokazać. Istotnie, pokazała. Wystawa wita nas szeregiem dużych płócien pociągniętych całkowicie od góry do dołu czystą ultramaryną. Nie ma zaiste piękniejszego koloru jak ultramaryna, zwłaszcza w proszku, zanim zostanie zgaszona spoiwem. Pała taką głębią, że żaden kolor nie może wytrzymać z nią konkurencji. Są też na wystawie inne rzeczy pokryte tym samym kolorem, a przede wszystkim znany z różnych wystaw międzynarodowych, wspianały i bardzo szczegółowy odlew torsu męskiego, zawieszony na złotej płycie. Ponadto widzimy na wystawie piękny globus ultramarynowy, na którym nie ma ani lądów, ani mórz, ultramarynowy parawan stojący na ultramarynowej podstawie zrobionej z całych ton ultramarynowego proszku i ultramarynowe gąbki przyklejone do ultramarynowej płyty.

Ale najbardziej fascynujące, sensacyjne i fotografowane w prasie całego świata są obrazy Yves'a Kleina, zrobione przez odciski pokrytego farbą ciała kobiecego na białym płótnie. Odciski te robione były publicznie i przy akompaniamencie wielkiej reklamy. Takie naturalne druki są istotnie bardzo interesujące jako forma, w której trzy nierówne koliste plamy piersi i brzucha łączą się tajemniczo z podłużnymi plamami ud. Na wystawie są wielokrotne odbicia ultramarynowe albo złote, które wyglądają jak wizerunki cykladyjskich rzeźb sprzed czterdziestu tysięcy lat.

<sup>131</sup> 20.03–15.05.1974, Tate Gallery, Londyn. „Yves Klein, 1928–1962: selected writings”; 20.03–15.05.1974, Tate Gallery, Londyn. „Piero Manzoni: paintings, reliefs and objects”.

Yves Klein, który urodził się w roku 1928, a zmarł dziesięć lat temu, był pierwszym monochromistą w malarstwie.

Nie to jednak jest najważniejsze. Ważniejsze dużo i brzemienne w skutki, które obserwować możemy u członków dzisiejszej awangardy, było to, że Yves Klein, pokrywając realne obiekty dowolnie przez siebie wybranym kolorem, nadawał im specjalne znaczenie estetyczne oraz rodzaj uniwersalności, do jakiej niewątpliwie dążył, ale równocześnie pozostawiał je realnymi przedmiotami – metaforą zapewne, ale nie iluzją, która zawsze była dotąd zasadniczą cechą malarstwa.

Był on zatem prawdziwym pionierem, który pierwszy wpadł na szereg pomysłów powszechnie wykorzystywanych potem i naśladowanych w sztuce minimalistycznej i konceptualnej dnia dzisiejszego. Stąd jego doniosłość historyczna. Yves Klein uwielbiał także rytuał. Sam będąc członkiem mistycznego Bractwa Różokrzyżowców i kawalerem zakonu św. Sebastiana, miał on skłonność do aktów solennych. Znana była i uwieczniona na fotografiach, wymyślona przez Kleina procedura rytuału pozbywania się tak zwanych niematerialnych, wizualnych stref wrażliwości. Klein opracował szczegółowe instrukcje, w myśl których pod kontrolą dyrektora muzeum albo innego eksperta odbywa się wrzucanie do Sekwany złotych płatków otrzymanych w zamian za arkusiki papieru podpisane przez Kleina, które natychmiast na miejscu ulegają spaleni. Od tego momentu – jak brzmi instrukcja autora – „niematerialna wizualna strefa wrażliwości przechodzi na własność nabywcy w sposób bezterminowy i absolutny”.

Oczywiście są to wszystko kawały, ale mówią one coś głębszego o tym młodym artyście, który miał ogromny wpływ na dalszy rozwój wypadków. Charakteryzowała go dziwna kombinacja płaskiej autopropagandy z mistycyzmem, zmysłu handlowego z całkowitym lekceważeniem tego, co koneserzy za sztukę uważają.

Yves Klein miał wielką ciekawość i odwagę. *Pourquoi pas?* – dlaczego nie? – było jego ulubionym powiedzonkiem. Imał się więc różnych metod. Na wystawie jest cykl obrazów zrobionych za pomocą wypalenia płótna płomieniem gazowym. Obrazy te bynajmniej nie są efektowne, ale *pourquoi pas?* Jest także rzeźba zrobiona z zaschniętych starych wałków do nakładania farby – *pourquoi pas?* Jest płaskorzeźba jednokolorowa zrobiona z zamalowanej mapy plastycznej Afryki czy Ameryki Południowej – *pourquoi pas?* Są obrazy powstałe przez wystawianie świeżo pokrytego farbą płótna na działanie deszczu. Jest model słynnej Nike z Samotraki pomalowany na niebiesko. Jest teka litografii, która składa się z jednobarwnych kolorowych plansz zatytułowanych imionami różnych stolic świata. Są na wystawie prasowe artykuły Kleina i tekst słynnego odczytu, jaki wygłosił o sztuce w Sorbonie. A wreszcie jest jego *Symphonie Monotonne* na wielką orkiestrę i dwadzieścia głosów, której nagrania można słuchać na wystawie za pociśnięciem guzika, a która polega – jak sama nazwa wskazuje – na jednym tonie brzmącym bez ustanku i bez zmiany – bez początku i bez zakończenia.

W Tate odbywa się równocześnie druga wystawa artysty bardzo podobnego do Kleina, chociaż mniej głośniego, który także zmarł młodo w rok zaledwie po Kleinie, w roku 1963. Jest to Włoch Piero Manzoni. Nie ma wątpliwości, że był on pod wpływem o pięć lat starszego Kleina, ale miał cały szereg własnych pomysłów, które podobnie, a może nawet w większym stopniu, kwalifikują go na prekursora pewnych konceptualnych tendencji w dzisiejszej sztuce awangardowej.

On to pierwszy robił białe obrazy z różnych materiałów, takich jak prześcieradła, pianka plastikowa, zwitki waty, sztuczne futro i tym podobne. Wiszą one teraz pod szkłem w Tate Gallery. On pierwszy, a nie Christo, wystawiał paczki opatrzone czer-

wonymi pieczęciami i związane sznurkiem. On pierwszy wpadł na pomysł sprzedawania swoich własnych ekskrementów zakonserwowanych w metalowych puszkach podpisanych przez producenta i on pierwszy, a nie Jasper Johns czy Ron Kitaj, zrobił obraz z kartek wyrwanych z kalendarza i naklejonych w sześciu rzędach. On pierwszy, a nie Oldenburg, robił miękkie rzeźby ze skórki króliczej i słomy oraz wymyślił zgoła monumentalny projekt postawienia kuli ziemskiej na piedestale, którym był po prostu odwrócony do góry nogami ostrosłup, oraz narysowania białą linią południka Greenwich. Manzoni także tworzył żywe rzeźby, wydając podpisane przez siebie certyfikaty, że z tą chwilą pan taki a taki albo pani taka a taka stają się dziełem sztuki kompletnie lub tylko w pewnych pozycjach, co jest wyraźnie zaznaczone w certyfikacie. Na jednej ze swych wystaw Manzoni podpisywał swoim nazwiskiem także nagie modelki. Inna wystawa składała się wyłącznie z podpisanych przez Manzoniego jajek na twardo, które były następnie konsumowane przez zaproszonych gości. Wystawa trwała dokładnie siedemdziesiąt minut. Manzoni był wreszcie autorem kilku manifestów i redaktorem awangardowego pisma „Azimuth”, które pierwsze zaprezentowało Europie prace Roberta Rauschenberga. Wszystko to można sobie sprawdzić na obecnej wystawie w Tate Gallery.

I nagle ogarnia człowieka wielka nuda. Po co te wszystkie kawały? Po co tyle absurdalnych zabiegów? Dlaczego właściwie sztuka ma koniecznie obejmować swą nazwą rzeczy, które nią nie są i należą raczej do kategorii dowcipów czy zabawy?

Tymczasem w małej nowej galeryjce na Nothinghill Gate zakończyła się zupełnie inna wystawa, której nikt nie zwiedzał i o której nikt nie pisał. Na ścianach wisiało kilka obrazów argentyńskiego malarza średniej generacji, nazwiskiem Carlos Alonso. Alonso nie bawi się — Alonso maluje. Są to obrazy figuratywne, zaangażowane, namiętne i wspaniałe zarówno w formie, jak i w kolorze. Tematem jest trup Che Guevary. Ale nie jest to tania emocjonalna propaganda ani histeryczna fantasmagoria. Obrazy Carlosa Alonso są wielkimi kompozycjami w tradycji Delacroix i Guttuso. Intensywne w kolorze kładzionym przeważnie zupełnie płasko, pełne dziwacznych postaci i napisów — obrazy Alonsa jak dobrze zrobiona sztuka teatralna są przejrzyste, ale mają kilka płaszczyzn, na których można je interpretować. Ich kompozycyjny ład nie zabija ich tajemniczości. Postacie w strojach hiszpańskich hidalgo aplikują jakieś elektroniczne aparaty do leżącej białej postaci. Czy to jest konsultacja, tortura czy sekcja zwłok? — nie wiadomo.

Jak obrazy ukrzyżowania z Quattrocento, kompozycje te mają wielki spokój, chociaż wyrażają tragedię. Są piękne, a zarazem wstrząsające.

Round the Galleries no. 118. Maj 1974

## SONIA DELAUNAY – ROBERT ADAMS – JACK GREEN – JACK BUSH

Jeżeli powodzenie przychodzi w życiu artysty nagle, to zwykle nie trwa długo. Wszyscy znamy młodych ludzi, którzy wczoraj byli głośni, a dziś nikt nie pamięta ich imienia. Takie przemijające powodzenie jest zwykle jakimś jednym pomysłem albo trickiem technicznym, który w danej chwili zwraca na autora uwagę. Ale ci krótkodystansowcy mają w każdym razie powodzenie wtedy, kiedy to daje im możliwość wykorzystania pomyślanej koniunktury. Bo są inni, długodystansowcy, którzy przez najbliższe lata młodości męczą się i borykają ośmieszani często, a zwykle lekceważeni, i dopiero odnoszą zwycięstwo na starość, kiedy ich sukces zatruty jest goryczą i kiedy powodzenie jest im już obojętne, a w każdym razie nie na wiele przydatne w praktyce.

Niemniej lepiej późno niż nigdy – mówi przysłowie. Chodzi tylko o to, jak późno, bo czasem uznanie przychodzi dopiero po śmierci. Dlatego, żeby doczekać się powodzenia w sztuce, trzeba żyć długo, jeżeli się nie jest meteorem. Sonia Delaunay urodziła się w roku pańskim 1885 i dopiero właśnie teraz, kiedy ma blisko dziesięćdziesiąt lat, została w pełni uznana na całym świecie, a nie tylko w Paryżu, gdzie była mniej więcej tolerowana od roku 1905, kiedy to przybyła tam z rodzinnej Rosji. Sonia Delaunay stała się kilka lat temu pierwszą kobietą, której urządzono za życia wielką wystawę w Luwrze. Rok temu otrzymała Grand Prix de la Ville de Paris. W roku bieżącym odbywają się jej wystawy retrospektywne w Londynie, w Nowym Jorku, w Bielefeld i w Tokio. Posypały się także jak z rogu obfitości książki i monografie o tej malarce, która przez całe życie była niedoceniana.

Wraz ze swym drugim mężem Robertem Delaunayem Sonia Delaunay od najwcześniejszych lat była pionierką sztuki bezprzedmiotowej. Łączyła ją przyjaźń z Apollinaire'em, Tristanem Tzarą, André Bretonem, Aragonem i Majakowskim. W roku 1917 poznała Diagilewa i opracowała dla niego scenografię do *Kleopatry*. Całe jej długie życie pełne było pracy, małych zamówień i wielkich wysiłków. Ale równocześnie ciągle malowała i w tej chwili w Redfern Gallery w Londynie jest wystawa jej obrazów<sup>132</sup>. Co to jest za malarstwo? Obrazy Sonii Delaunay wypływają z założeń dekoracyjnych. Gwałtownie kolorowe pola o charakterze mniej więcej geometrycznym, przypominającym zdobnictwo folklorystyczne skomponowane są w ten sposób, że na białym tle tworzą wspólną formę o ściśle określonej sylwecie. Jest to zespół trójkątów, prostokątów, nierównych półkoli i sierpów, którego formalna konstrukcja postkubistyczna nie tłumaczy się kolorem. *De facto* w każdym obrazie Sonii Delaunay są dwie współistniejące konstrukcje. Jedna składa się z form zaziębiających się wzajemnie, a druga to kompozycja barw niemająca nic wspólnego z konstrukcyjną logiką tamtej, to znaczy posiadająca własną logikę, wyłącznie kolorystyczną. Takie przeciwstawienie logiki konstrukcyjnej logice kolorystycznej w tej samej kompozycji

---

<sup>132</sup> 4.06–4.07.1974, Redfern Gallery, Londyn. „Sonia Delaunay”; 22.05–22.06.1974, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Robert Adams: recent sculpture”; 21.05–15.06.1974, Waddington Galleries II, Londyn. „Jack Bush: Exhibition of paintings”.

sprawia wrażenie zaskoczenia i zwiększa zainteresowanie wizerunkiem. Jeżeli mam szukać lepiej znanych ogółowi przykładów tej metody, to wystarczy wspomnieć kolorowe, pseudoabstrakcyjne formy Paula Klee, który w pewnych swych pracach niewątpliwie przypomina Sonię Delaunay.

Obecna jej wystawa w Londynie obejmuje około pięćdziesięciu prac, projektów dekoracyjnych, litografii i dywanów. Dywany wyglądają dziś może najlepiej, bo nadają jej akwarelowym i pospiesznym obrazom charakter technicznej solidności, jaką wnosi materiał. Gwałtowny brak precyzji i wszelkiej dokładności w obrazach Sonii Delaunay sprawia, że w porównaniu z pedantycznie wykonanymi pracami dzisiejszych zwolenników *hard edge painting* wyglądają nieco nostalgicznie i bardzo należą do minionej epoki, kiedy malarskość obrazu była sprawą ważniejszą niż jego strona czysto wystawiennicza.

Malarstwo Sonii Delaunay jest konsekwentne, ale nowe rzeczy, robione rok temu, noszą cechy awangardy lat dwudziestych, kiedy to artyści entuzjastycznie się samym faktem, że obraz może nic nie przedstawiać i pełni byli z tego powodu ikonoklastycznego ferworu.

Takie stanowisko wydaje się nam dziś oczywiście naiwne i tak jak inne rewolucyjne postawy – nieco aktualne. Niewątpliwa uroda obrazów Sonii Delaunay nie ratuje ich od tego bezlitosnego prawa, które mówi, że to, co zbyt radykalnie wyraża tendencje epoki, starzeje się najszybciej.

Nie wiem, czy to samo nie grozi za pół wieku niesłychanie współczesnym rzeźbom Roberta Adamsa, którego wielka wystawa odbywa się w galerii Gimpel Fils. Ale może uratuje go autentyczne poczucie bryły rzeźbiarskiej i monumentalność koncepcji.

Robert Adams urodził się w Anglii w roku 1917 i studiował w Northampton. Wystawiał na Biennale w Wenecji i São Paulo, na Dokumentach w Kassel, w Nowym Jorku, Paryżu, Rio de Janeiro, Toronto i Antwerpii. Należy do czołowych przedstawicieli dzisiejszych rzeźbiarzy brytyjskiej generacji, która rozpoczęła wystawiać natychmiast po drugiej wojnie światowej. Początkowo był jak inni pod przemożnym wpływem Henry'ego Moore'a, ale bardzo szybko odwrócił się od powszechnie panującego wówczas romantycznego antropomorfizmu. Nigdy także nie był ekspresjonistą. Obce mu było wszystko, co fantastyczne, przesadne i dziwaczne. Miał zawsze naturalną inklinację do ładu i powściągliwości. Tak więc z jednej strony na tle romantycznych tendencji lat czterdziestych i pięćdziesiątych wydawał się reakcjonistą dążącym do elegancji i do klasycznego wykończenia, a drugiej strony jego sztuka zapowiadała już zagadnienia plastyczne lat sześćdziesiątych. Adams nadaje swym rzeźbom anonimową powierzchnię, która nic nie zawdzięcza materiałowi, z jakiego rzeźba jest zrobiona. Wiele jego prac ma dlatego pozorną bezważność pomimo faktycznego ciężaru solidnej metalowej bryły, która kraje przestrzeń swymi ostrymi jak brzytwa krawędziami.

Robert Adams miał niewiele indywidualnych wystaw w Londynie, ale za to dużo pracuje na zamówienia i w różnych miejscach Anglii spotkać można jego rzeźby umieszczone w miejscach publicznych i w prywatnych ogrodach.

Są to formy niesłychanie precyzyjne, błyszczące, twarde, odlane ze stali albo w brązie wypolerowanym na złoto. Nie mają żadnego związku z przyrodą i nie przypominają niczego. W przeciwieństwie do rzeźby Henry'ego Moore'a, która wywodzi się z kształtów przyrodniczych, formy Adamsa nie mają żadnego precedensu w świecie naszych doświadczeń i tak właśnie jak architektura albo maszyna są wytworem wyłącznie ludzkiej pomysłowości, czyli – jak mówią Anglicy – są typowo

*man-made*. Dlatego trudno znaleźć porównanie, które by słuchaczowi ułatwiło wyobrażenie sobie rzeźby Adamsa. Może najprędzej przypominają płaskie ostrosłupy cięte w serze bardzo ostrym nożem... Ich wykończenie jest absolutne. Kanty przeważnie biegną po prostej linii, a jeżeli zmieniają kierunek, to albo pod zdecydowanym kątem, albo po geometrycznym obwodzie koła lub elipsy; wszystko jest tam czyste, jasne i przejrzyste – tak właśnie, jak w nowoczesnej architekturze, do której dzięki swej strzelistości tak świetnie pasują.

Jakże niezdarne są przy nich obrazy Greena wystawione w Rowan Gallery. Anthony Green, który urodził się w Londynie w roku 1939, a studiował tutaj w Paryżu, oscyluje pomiędzy realistycznym kiczem a malarstwem naiwnym. Czy jego prymitywizm jest szczery? – nie mam pojęcia. Ale że szczerą jest jego narcystyczna gadatliwość – to pewne. Wszelkie obrazy Greena są autobiograficzne: na wszystkich figuruje jego autoportret jako główny element kompozycji. Są to ogromne przeważnie płótna i z reguły przedstawiają widziane jak gdyby z góry, w jakiejś przesadnej perspektywie, wnętrza domów czy ogrodów, w których rozgrywają się często bardzo intymne sceny rodzinne z udziałem autora i jego żony. Obie osoby są niewątpliwie bardzo podobnymi portretami, ale czasem unoszą się w powietrzu, jak gdyby widziane we śnie. Niestety kolor obrazów Greena jest zbyt oczywisty i to wrażenie poprzedniej oczywistości psuje zamierzony, przypuszczalnie surrealistyczny, charakter kompozycji, w której punkt obserwacyjny widza umieszczony jest w nieokreślonej przestrzeni.

Tego rodzaju problemy nie wchodzą w ogóle w rachubę w malarstwie znanego kanadyjskiego malarza Busha, którego wystawa zakończyła się właśnie w Waddington Gallery. Jack Bush urodził się w Toronto w roku 1909. Jego obrazy polegają na bardzo wypracowanych faktualnie, szarawozielonych tłach, na których leży kilka bardzo kolorowych machnięć szerokiego pędzla, jak pióra papuzie rzucone wiatrem na marmurowy blat stołu. Wszystkie obrazy są wariacjami na ten sam temat – różnią się tylko kolorem. Są to rzeczy zabawne, a nawet przyjemne dla oka – ale nic więcej.

Round the Galleries no. 120. Czerwiec 1974

## TAPIES — MORRIS LOUIS — KEITH GRANT

Niesłuchanie szybkie tempo zmian, jakie zachodzą dziś zarówno w życiu, jak i w sztuce sprawia, że często dzieła, które jeszcze kilka lat temu wydawały się rewelacyjne, wyglądają obecnie na nieaktualne. Ale jest to powierzchowna ocena dotycząca raczej spraw technicznych niż istotnej treści plastycznej i powagi ich koncepcji. Dzieła sztuki wyrażające zbyt pochopnie modne tendencje starzeją się naturalnie szybko. Te natomiast, które tkwią korzeniami w ludzkiej naturze, nie starzeją się nigdy, choćby nawet pozornie wydawały się należeć do innego okresu.

Dlatego na przykład *Macbetha* słuchamy dziś nadal z zapartym oddechem, a ziewamy na przedstawieniu *Profesji Pani Warren*, bo Szekspir zajmował się sprawami niezmiennymi, podstawowymi, takimi jak miłość, nienawiść, żądza władzy i śmierć, a Bernard Shaw sprawami aktualnymi i przemijającymi. Szekspir był wielkim artystą, a Bernard Shaw tylko błyskotliwym propagandzistą aktualnych zagadnień. To samo zjawisko obserwujemy w sztukach plastycznych. Niektóre dzieła wynikają z samej historii człowieka, a inne dają tylko wyraz jego chwilowym upodobaniom. To jasne.

W oficjalnym lokalu Arts Council w Londynie Hayward Gallery oglądać teraz można dwie wielkie retrospektywne wystawy. Jedna to wystawa Tapiesa, a druga Morrisa Louisa. Tapies jest wyrazicielem pewnych niezmiennych wartości, a Louis skrajnie awangardowych tendencji<sup>133</sup>.

Antoni Tapies urodził się w Barcelonie w roku 1923 — tam żyje i pracuje. Należy do szkoły hiszpańskiej, która w latach sześćdziesiątych wywierała duży wpływ na malarstwo europejskie. Jest to pierwsza retrospektywna wystawa Tapiesa w Londynie od dziewięciu lat i obejmuje szereg rzeczy, które są znane z różnych mieszanych przeglądów sztuki. W roku 1964 Trzecie Dokumenta w Kassel poświęciły Tapiesowi całe sale. Z jego obrazów i konstrukcji wyłania się indywidualność niesłuchanie malarska i poetycka. Chociaż Tapies tak jak dadaiści używa tak zwanych nieestetycznych materiałów, takich jak szmaty, słoma, pakuły, belki drewniane czy papier pakowy, to jednak tworzy zawsze z tych materiałów kompozycje estetycznie bezbłędne. Pokonuje niejako materiał i powoduje jego metamorfozę na coś zupełnie innego. Dzieła Tapiesa mają zawsze koloryt spokojny, złamany i wbrew brutalności faktury — w najwyższym stopniu naturalny i harmonijny. Dominują w jego rzeczach brązy, szarości, róże, ugry białości i czernie.

Tapies pokrywa swoje płótna grubym, kolorowym tynkiem, którym ryje ostrym narzędziem słowa i znaki, jakich pełno widzimy na ścianach starych hiszpańskich domów. Spalona słońcem i chłostana wiatrem chropowata ściana nosząca na sobie ślady ludzkiej ręki jest właśnie pierwowzorem i punktem wyjścia obrazów Tapiesa.

---

<sup>133</sup> 27.06–1.09.1974, Hayward Gallery, Londyn. „Antoni Tapies”; 27.06–1.09.1974, Hayward Gallery, Londyn. „Louis Morris: Exhibition of paintings”; 20.06–27.07.1974, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Keith Grant: Recent paintings: Norway and Iceland”.

Sztukę Tapiesa charakteryzuje humanizm, obiektywizm i powaga. Kiedy Rauschenberg pokazuje szafę pełną gratów, to musi chlusnąć na nie czerwoną jak krew farbą i dorzucić pomalowany na białą rewolwer – musi, jednym słowem, zrobić jakiś kawał, dać jakiś sarkastyczny komentarz. Natomiast Tapies robi z szafy wspaniałą klasyczny tryptyk. Otwarte na obie strony symetryczne skrzydła drzwi obramowują wnętrze, z którego spływa aż na podłogę lawina ubrań z najrozmaitszych materiałów i odcieni o tak przepięknej, wyszukanej harmonii, że w ogóle zapomina się, że to jest szafa, a nie ołtarz. Stoi ten ołtarz na czarnym niskim podium i zdumiewa swą egzystencjalną obecnością.

Tapies w przeciwieństwie do Rauschenberga, Kienholza i innych amerykańskich przedmiotowców wstrzymuje się od komentarzy moralnych czy politycznych. To, co robi – nawet kiedy nie używa w ogóle farby – jest czystym malarstwem, to znaczy obraca się w sferze zagadnień wyłącznie estetycznych.

Ale najpiękniejsze są jego obrazy, które wyglądają jak widziane z samolotu pustynne wybrzeża z czarnym obszarem morza zachodzącym jak noc na płowe piaski. Są to obrazy o ciszy, obrazy w najwyższym stopniu kontemplacyjne, pomimo całej swojej zmysłowej urody strukturalno-kolorystycznej. Nie na próżno Tapies studiował jogę i buddyjski zen.

Najbardziej godna szacunku u Tapiesa jest moim zdaniem jego zupełna niezależność od młodych tendencji i szukanie nadal po swojemu prawdy o naturze i o sobie.

W Hayward Gallery odbywa się równocześnie wystawa przedwcześnie zmarłego w roku 1962, amerykańskiego malarza Morrisa Louisa . Louis, którego rodzice nazwiskiem Bernstein emigrowali do Ameryki z Rosji, urodził się w Baltimore w roku 1912. Trudno zaiste o większe przeciwieństwo niż to, jakie dzieli tych dwóch malarzy abstrakcyjnych, Hiszpana Tapiesa i Amerykanina Louisa. Morris Louis nie interesuje się zupełnie materiałem. Malarstwo Louisa jest pozbawione uchwytnej substancji i polega na całkowitej ingerencji barwnika z tkanin niezagruntowanego bawełnianego płótna, o ogromnych z reguły rozmiarach. Louis uchodzi w Ameryce i w Anglii za wielkiego kolorystę, a Tapies za *matter painter*, to znaczy materiałowca. Nie po raz pierwszy krytycy mieszają wartości kolorystyczne z kolorowością. Oczywiście, obrazy Louisa są kolorowe, ale są kolorowe tak jak tęcza albo łowicki pasiak. Natomiast obrazy i *assemblages* Tapiesa stwarzają w swojej skromnej gamie i dyskretnych zestawieniach harmonię o niebywałej krasie. Morris Louis stworzył sobie własną metodę malowania. Otóż polewa on płótno strumieniami płynnej farby, którymi kieruje przez przechylenie leżącego na podłodze obrazu w tę lub inną stronę. W razie potrzeby używa patyka obwiązanego na końcu tamponem z gazy. Strumienie te są prawie zawsze zawsze mniej więcej równoległe, ale czasem tworzą indywidualne pasy, a czasem łączą się i zlewają ze sobą w różne zacieki i razem dobiegają lub nie dobiegają do przeciwległego krańca płótna. Zwykle strumienie farby płyną w ten czy inny sposób przez środek kompozycji, ale jest na wystawie cykl obrazów, w których cały środek zajmuje czyste płótno, a tylko po bokach przebiegają kolorowe pasma, zakreślając sierpowym kształtem dwa przeciwległe rogi ogromnego obrazu. Kompozycji takich jest kilka na wystawie i stwierdzić można, że niczym właściwie się między sobą nie różnią oprócz kolejności kolorów, co w sumie nie odgrywa najmniejszej roli.

Nie poszczególne obrazy Louisa, jakie widuje się w muzeach i na mieszanych wystawach, robią niewątpliwie wrażenie swoją świeżością, odwagą i prostotą koncepcji, ale w większej masie widać zbyt wyraźnie, że te wszystkie rzeczy oparte są na jednym jedynym wymyślonym sposobie technicznym, powtarzaniem z uporem aż



do znudzenia. Po krótkim pobycie na wystawie przestajemy już w ogóle reagować. Jest to właściwie tylko jeden obraz powielony w tylu a tylu egzemplarzach. Ale naturalnie stąd właśnie wypływa rozpoznawalność, a co za tym idzie – popularność Morrisa Louisa na całym świecie. Malarstwo Louisa jest automatyczne i konkretne w tym znaczeniu, co *musique concrete*. Jest to innymi słowy próba przełamania wielkiego iluzjonizmu i radykalnego eliminowania wszelkiej metamorfozy rzeczywistości. Ale malarstwo, które odrzuca metamorfozę, jest jak poezja, która odrzuca metaforę. W rezultacie pozostaje w wypadku poezji informacja, a w wypadku plastyki dekoracja.

Wbrew wszystkiemu, co twierdzi awangardowa krytyka w ślad za nowojorskim szermierzem Louisa Clementem Greenbergiem, automatyczne strugi kolorowe, jakie oglądamy w Hayward Gallery, są interesującym, minimalistycznym pomysłem dekoracyjnym – ale niczym więcej.

Wszystkie te obrazy, które dziś uważamy za wyraz jego dojrzałego osobistego stylu, Louis namalował w ciągu bardzo krótkiego czasu. Na dziewięć lat przed śmiercią, bo w roku 1953, odwiedził on w towarzystwie Greenberga i Nolanda pracownię znakomitej amerykańskiej malarki Helen Frankenthaler i – jak wszyscy twierdzą – stało się to przełomowym momentem w jego niezdecydowanym dotychczas malarstwie.

Kenneth Noland przytacza, że po wyjściu rozmawiali z Louistem o nowym obrazie Helen Frankenthaler pod tytułem *Góry i morze*. „Interesowaliśmy się zawsze Pollockiem – pisze on – ale od Pollocka niczego nie mogliśmy się nauczyć. Był zbyt osobisty. Natomiast Frankenthaler – dorzucił podobno Louis – jest pomostem pomiędzy Pollockiem a tym, co jest potencjalnie możliwe”. Takie było stanowisko Louisa po wyjściu z pracowni Heleny Frankenthaler w roku 1953.

Oczywiście wszystko jest potencjalnie możliwe, ale nie wszystko, co jest możliwe do zrobienia na płótnie, musi koniecznie być malarstwem.

Dziś na mieszanej letniej wystawie w Waddington Gallery mamy okazję porównania typowego obrazu Louisa ze wspaniałym ogromnym płótnem Heleny Frankenthaler z roku 1967 pod tytułem *Eden Revisited*. Oba obrazy są technicznie podobne, to znaczy oba są barwione bez śladu faktury płynną jak akwarela farbą plastikową, która wsiąka w niezagruntowaną bawełnianą surówkę. Co więcej, środek obu obrazów stanowi ziejąca biała przestrzeń niezamalowanego płótna. Ale różnica nastroju jest ogromna. Podczas gdy zasadniczo jednakowe kolorowe strumienie Louisa stanowią na wielką skalę zakrojoną płaską dekorację, która całkowicie ignoruje zagadnienie zamkniętej w sobie autonomicznej kompozycji, świetliste, różnorakie i nieregularne pola obrazu Frankenthaler stwarzają jakąś skomponowaną przestrzeń, jakąś nawet – powiedziałbym – wieloznaczną głębokość, która nas fascynuje i niepokoi, a nie tylko bawi oko. W rezultacie obraz Louisa oglądałem krótko, bo nie było tam wiele do zobaczenia i takich samych jego obrazów widziałem już tużyni, a przed płótnem Helen Frankenthaler stałem głęboko wzruszony jego malarską treścią, która w miarę patrzenia stawała się coraz pełniejsza.

W galerii Roland Browse & Delbanco wreszcie jest wystawa nowych prac Granta. Keith Grant urodził się w roku 1930 w Liverpoolu i jest zasadniczo wybitnym malarzem ściennym. Obecna jego wystawa składa się jednak z maleńkich pejzaży robionych gwaszem oraz średniej wielkości płócien olejnych, które są na tych gwaszach oparte. Zwłaszcza gwasze stanowią próbę uchwycenia i przekazania pewnego wzruszenia naturą i pustkowiem. A zatem są to twory typowo romantyczne – czasem bardzo realistyczne, a czasem uproszczone, prawie na granicy abstrakcyjnej kompo-

zycji, ale zawsze autentyczne i namiętne, pozbawione wszelkiej tendencji do stylizacji. Tematem tych kompozycji jest świat dalekiej północy, gdzie Keith Grant przebywał jako stypendysta rządu norweskiego i islandzkiego. Świat ten w interpretacji Granta jest pełen dramatycznych kontrastów i poszarpanych gór odbijających się we fiordach ostrymi jak nóż krawędziami.

Jest to malarstwo pełne wigoru, niemające nic wspólnego z minimalistycznymi i dekoracyjnymi tendencjami dnia dzisiejszego, a mimo to jest bardzo nowoczesne w swoim traktowaniu koloru i formy.

Round the Galleries no. 121. Sierpień 1974

## BEN NICHOLSON — VICTOR PASMORE — WILLIAM SCOTT

We wszystkich prawie galeriach odbywają się teraz letnie wystawy zbiorowe, które dają mniej więcej przegląd tego, co działo się w sztuce, i składają się głównie z obrazów, rzeźb i grafiki pochodzących z prywatnych zbiorów danych galerii.

Ale są i wyjątki. W galerii Fischera zakończyła się właśnie doskonała wystawa weterana nowoczesnej sztuki angielskiej, Bena Nicholsona<sup>134</sup>. Nicholson, który ma już blisko osiemdziesiąt lat, jest jednym z najbardziej znanych spośród brytyjskich malarzy na terenie międzynarodowym, zwłaszcza od czasu, gdy wielkim powodzeniem reprezentował Anglię na Biennale w Wenecji. Malarstwo Nicholsona oscyluje pomiędzy czystą abstrakcją a reprezentacją. Ale jeżeli tematem jego rysunku jest, powiedzmy sobie, szklanka, to Nicholson nie stara się zrobić podobizny szklanki, tylko rysunek, w którym abstrakcyjna kompozycja składa się, a raczej zawiera w sobie, elementy szklanki. Jest to wtedy kompozycja na temat szklankowości, jeśli można się tak wyrazić. To, co u innych malarzy bywa zmysłowym przekazem pozorów, staje się u Nicholsona lakoniczną rewelacją istoty przedmiotu — istoty wyrażonej jedną zdecydowaną i precyzyjną linią. W niektórych swych pracach Nicholson osiąga tak ogromną koncentrację, że puryzm tej linii staje się puryfikacją — oczyszczeniem ostatecznym i prawie absolutnym ze wszystkiego, co mogłoby być zbędne. Jest to sztuka głęboko intelektualna i na wskroś klasyczna. Estetyzm jej polega na poszukiwaniu geometrycznego piękna w proporcji, rytmie i harmonii. Spokój i niesłychana dyscyplina cechuje zarówno jego obrazy, jak i rysunki robione cienką kreską. Nicholson już od wielu lat przestał eksperymentować, a jedynie pogłębia swój styl. Jego obrazy składają się często z półwypukłych form nakładanych jedne na drugie, przez które przebiega ta jego cienka jak drut, czysta kreska wyznaczająca inne wyszukane formy przecinające się z tamtymi. Całe malarstwo Nicholsona cechuje wielka ekonomia środków. Często jego kompozycje są monochromiczne lub zakolorowane bardzo dyskretnie za pomocą wcierania farby raczej niż kładzenia jej pędzlem. Obrazy Nicholsona z ostatnich lat polegają zresztą coraz bardziej na walorze niż na kolorze. Podczas gdy jego dawne kompozycje były bardziej malarskie, obecnie są bardziej graficzne i mają tendencję do form statycznych.

Trudno już spodziewać się jakichś zmian po malarzu w tym wieku. Jego rzeczy są całkowicie dojrzałe i w swoim rodzaju doskonałe. Nie dlatego, żeby porywały, ale po prostu dlatego, że nie mają żadnych błędów. Jego ostatnie prace nie noszą śladu wahań, a jednak z tej klasycznej i intelektualnej sztuki wieje jakiś chłód. Czego brakuje w tych znakomicie wyważonych obrazach i rysunkach? Wydaje mi się, że brakuje pasji i spontaniczności, która by oddziaływała bezpośrednio na nasze ośrodki nerwowe i na nasze zmysły.

Wielki uczyony francuski Lévi-Strauss, którego celem jest nie tylko analiza mitów, ale w ogóle zrozumienie ludzkiego umysłu, napisał gdzieś niesłychanie trafnie, że

---

<sup>134</sup> Lipiec 1974, Fischer Fine Art, Londyn. „Ben Nicholson: paintings, reliefs and drawings”; Wrzesień 1974, Marlborough Fine Art, Londyn. „Victor Pasmore: recent graphic works”.

„nasze zainteresowania sztuką polega głównie na fakcie, że dzieło sztuki reprezentuje dla nas albo więcej, albo mniej, niż się spodziewamy, co oczywiście jest uzależnione od standardu i kryteriów nabytych przez nas przez tradycję i wykształcenie wynikające z cywilizacji, do której należymy”. Estetyczne zadowolenie jest jego zdaniem zależne od naszych oczekiwań, zawiedzionych względnie wypełnionych ponad miarę, naszych normalnych przewidywań.

Tego elementu zaskoczenia i niespodzianki nie brakuje natomiast w pracach innego wybitnego malarza angielskiego, Pasmore'a, który ma teraz wystawę grafiki w Marlborough Gallery. Victor Pasmore jest malarzem czysto abstrakcyjnym, ale jego formy nie mają nic wspólnego z geometrią. Są w jakiś sposób biologiczne i wyrażają nie tyle równowagę i harmonię, ile ruch przesuwających się mas, napięcia kierunkowe spotykających się obrazów, dramatyczne konfrontacje pól o odmiennej fakturze, które żyją, rosną i dzielą się jak ameby widziane pod mikroskopem.

Wystawione w Marlborough serigrafie Pasmore'a przedstawiają proces organicznego stawiania się i rozkwitania. Są to formy tego typu, jakie widzimy w przekroju cebulki kwiatowej albo zwierzęcego mięśnia. Ale jest to analogia bardzo odległa. W gruncie rzeczy formy Pasmore'a nie przypominają niczego, chociaż ustawicznie przywodzą na myśl jakies zmiany z zakresu zachowania się żywej materii.

Na obecnej wystawie są wielkie, cudowne, wydrukowane serigrafie z cyklu *Points of contact*, to jest punkty zetknięcia, oraz innego cyklu noszącego nazwę *Developments*, co należałoby tłumaczyć jako rozwinięcie motywu.

Jest wreszcie na wystawie zupełnie nowy cykl kolorowych akwatint o bogatej fakturze i urozmaiconej linii, która jak u Paula Klee nie zaczyna się i nie kończy na obrazie, stanowiąc raczej wędrujący ślad jakiegoś labiryntu albo mistycznych symboli przypominających anagramy widziane na ścianach rzymskich katakumb.

Victor Pasmore nie poszukuje ideału piękności, a tym mniej dąży do absolutu jak Nicholson. Jego kompozycje wyrażają się niespodziewanymi kontrastami. Czasem rozwianym plamom towarzyszą ostre linie. Ale często jest odwrotnie: linia jest nieprecyzyjna, poszarpana, a towarzyszy ściśle określonej plamie koloru. Rysunek miejscami jest twardy, a miejscami rozwiany. Na czystym, nieskazitelnie białym papierze widzimy często niezdarne na pozór kleksy i zawile linie nasmarowane miękką kredką. Czasem jakies formy wypadają jak gdyby z obrazu i leżą na marginesie, czasem obraz jest prawie pusty, z jedną czarną włochatą plamą leżącą na dnie palającego pola złotego ugru. Ale te wszystkie obce sobie elementy łączą się u Pasmore'a w jakąś syntezę, z której rodzi się iskra życia. Jest to malarstwo niesłuchanie indywidualne i niemożliwe do naśladowania, bo nie wynika z żadnej recepty, tylko z głębokiej potrzeby dotarcia do samych źródeł własnego instynktu twórczego i ukrytych, a różnych dla każdego procesów powstania w ogóle wszelkiego autonomicznego wizerunku, zupełnie niezależnego od pozorów natury, ale całkowicie podporządkowanego jej nieuniknionym prawom.

W tym najnowszym cyklu Pasmore'a ukryte treści plastyczne związane są z jego krótkimi, a bardzo pięknymi poematami wydrukowanymi na marginesie papieru. Cykl ten nosi nazwę *Correspondents*. Grafika nie jest tu ilustracją do poezji, ale rysunek i tekst mają ze sobą jakiś odległy związek — korespondują ze sobą i wzajemnie się uzupełniają. Najbardziej podobał mi się czterowiersz związany z rozległą czarno-żółtą serografią i może najlepiej wyrażający istotę obecnej fazy sztuki Pasmore'a. Oto moje nieudolne tłumaczenie:

„Spójrz w głąb jeziora, jakie znalazł Narcyz  
Zobacz symetrię odbicia swej twarzy  
A potem dotknij dłonią swego serca  
By wyczuć płomień, który tam się żarzy”.

Victor Pasmore jest jednym z niewielu najlepszych malarzy angielskich należących do pokolenia, które właśnie przekroczyło sześćdziesiątkę.

Tak się złożyło, że równocześnie wystawia drugi przedstawiciel tego pokolenia, najbardziej może malarski i najbardziej z nich europejski. Mam na myśli Williama Scotta, którego nowa wystawa odbywa się w galerii Gimpel Fils.

Scott jest do gruntu i wyłącznie malarzem. To, co widzimy na tej wystawie, wzbudza w nas przekonanie, że pomimo wszystko malarstwo jest jeszcze możliwe. Jest możliwe wszakże pod jednym warunkiem, a mianowicie, że pozostanie malarstwem i nie będzie się starać być czymś innym...

Dzisiaj, kiedy rodzą się coraz to nowe widowiskowe, które ściągają ekstazytyczne tłumy młodzieży przyglądającej się nieprawdopodobnej orgii światła, kiedy na scenie tańczą nagie postacie o rozdzierających gestach, pojawiając się i niknąc w czarnych otchłaniach ciemności przy akompaniamencie ogłuszającej muzyki podniesionej do trzeciej potęgi przez elektryczne amplifikatory, kiedy fisharmonie wyją jak wilki, a gitary trzaskają jak karabinowe wystrzały, kiedy słowa poezji grzmiają jak surmy archanielskie, a śpiew brzmi jak ryk tygrysa, malarstwo nie może z tym wszystkim konkurować i ma tylko jedną drogę utrzymania się przy życiu, a mianowicie robienie wyłącznie tego, czego innymi sposobami zrobić się nie da.

W swej ograniczonej skali malarstwo Williama Scotta błyszczą właśnie niezwykłą szlachetnością tradycyjnego traktowania farby. Jest on jednym z tych plastyków, którym można ufać, bo nie zmieniają się z sezonu na sezon. Scott zawsze malował i nadal maluje martwe natury złożone prawie wyłącznie z naczyń kuchennych i czarnych patelni. Ale przez trzydzieści kilka lat od czasu jego pierwszej wystawy formy te przeszły taką metamorfozę, zostały tak wysublimowane, że z łatwością mogą uchodzić za czystą abstrakcję. Nie jest to jednak abstrakcja akademicka. Jego formy nawiązują ze sobą jakiś tradycyjny dialog, jak na martwych naturach Chardina. William Scott nie ma wykwintnego estetyzmu Bena Nicholsona ani wyrafinowanej inwencji Victora Pasmore'a. Scott jest przede wszystkim normalny. I ta jego zdrowa, zmysłowa normalność ma niezniszczalną siłę. Jego wywodzące się z natury formy są pretekstem do malarstwa i kiedy zmieniają się w prostokąty, owale albo półkola, nie tracą nic ze swego znaczenia, bo to znaczenie jest pozaliterackie, polega na świetlistości koloru i na wrażliwym określeniu kształtu. W rezultacie droga od jego czarnych patelni na szarej płycie pieca do czarnych płaskich form owalnych na szarym tle była zupełnie krótka i naturalna. Filozoficznie rzecz biorąc, malarstwo Scotta zupełnie się nie zmienia, tylko doskonali. Zmienia się natomiast technika. Kiedyś gęste w fakturze, dziś obrazy Scotta są cienko zakładane świetlistym kolorem. Uroda tego koloru zapewnia mu poczesne miejsce w historii malarstwa europejskiego.

Round the Galleries no. 122. Wrzesień 1974

## LOUIS LE BROCQUY — ANTHONY CARO — SOFT ART — — MONA LISA — JOY LAVILLE — ART INTO LANDSCAPE

Dzisiejsza sztuka ma tak zróżnicowane oblicze, że ciągle napotykamy obrazy i rzeźby, które w najwyraźniejszy sposób zaprzeczają awangardowym tendencjom uznanym w tej chwili za dominujące. Jeżeli na przykład przyznamy, że przeważna liczba — zwłaszcza młodych — malarzy uprawia tak zwany *hard edge painting*, to jest malarstwo płaskie o twardo i precyzyjnie określonych polach koloru, niezależne od tego, naturalnie, czy są to obrazy przedstawiające, czy też ściśle abstrakcyjne, to przeszedłszy się po galeriach, nie będziemy mogli zaprzeczyć, że w sumie większa liczba artystów robi co innego.

Takim zgoła odmiennym malarzem awangardowym jest Irlandczyk Le Brocquy, który ma teraz wystawę w galerii Gimpel Fils<sup>135</sup>.

Louis le Brocquy ma dziś pięćdziesiąt kilka lat i szedł zawsze odmienną drogą, choć wydaje się, że decydującym w jego rozwoju wydarzeniem był wpływ innego dziwnego samotnika niepasującego do żadnych modnych kategorii — największego chyba z żyjących malarzy angielskich, Bacona.

Tak samo jak Bacon, Le Brocquy jest z gruntu tragiczny. Nie, żeby malował tragicznie tematy, ale dlatego, że cała jego wizja wywodzi się z głębokich źródeł dramatu ludzkiego istnienia.

Na wystawie widzimy przeważnie białe obrazy. Ale w tej białości jest coś straszego. Niewyraźne twarze jak symbole człowieczeństwa materializują się na tych białych pustyniach, z których się wylaniają. Czasem jest to raczej mgławica, która gdzieś w jakimś punkcie nabiera niesłyszalnie intensywnego koloru jak róża rzucona na zdeptyany śnieg albo jak plama krwi. Postać ludzka jest i nie ma jej na obrazie. Obraz może być poczytany za abstrakcyjny esej na temat ludzkiej twarzy, ale abstrakcyjne formy kompozycyjne przeradzają się w uchwytnie fakty, a te z kolei stają się beczczasowe jak symbole ludzkiej nędzy.

Le Brocquy rozpuszcza, rozcieńcza, odmaterialnia kolor, aż jego substancja nie zmieni się w mgłę. A wtedy nagle kolor się zaczyna koncentrować w jednym punkcie płótna jak ciało astralne na seansie spirytystycznym, dopóki jego obecność nie stanie się tak skondensowana, że zmienia się w realną i aktywną obecność materialną.

Jest to piękne i dziwne malarstwo, bardzo odmienne od rzeczy, które ciągle widzimy po galeriach, malarstwo bardzo uczuciowe i romantyczne w swoim tragizmie.

---

<sup>135</sup> 1-26.10.1974, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Louis Le Brocquy: joint exhibition of recent work”; 11.09-20.10.1974, Iveagh Bequest, Kenwood, Londyn. „Anthony Caro: table top sculptures, 1973/1974”; 13.08-13.10.1974, Camden Arts Centre, Londyn. „Soft art”; 3.09-27.09.1974, Nicholas Treadwell Gallery, Londyn. „The Mona Lisa Show: an exhibition of recent works inspired by Leonardo da Vinci's 'The Mona Lisa'”; 17.09-18.10.1974, Grabowski Gallery, Londyn. „Bob Quick: Exhibition: panels and prints”; 21.09-20.10.1974, Serpentine Gallery, Londyn. „Art into Landscape: prize-winning and other entries in a competition scheme for the development of open spaces”.

Odmienne są także nowe rzeźby Anthony'ego Caro, wystawione w niespodziewanym miejscu, bo w pałacyku Kenwood na Hampstedzie, gdzie wśród stylowych mebli i luster wiszą obrazy van Dycka oraz jeden z najpiękniejszych autoportretów Rembrandta w białym turbanie. Otóż w takim otoczeniu rzeźby tego najbardziej wpływowego dziś z angielskich rzeźbiarzy wyglądają po prostu nie na miejscu. Anthony Caro wypłynął w latach sześćdziesiątych jako konstruktor ogromnych przeważnie kompozycji z szyn budowlanych i płyt stalowych, które wyglądają zwykle jak niedokończone albo zwalone fragmenty mostów. Ich atrakcyjność polega prawdopodobnie na elemencie wyczekiwania, że lada chwila coś z tego wyniknie. Podobne uczucie ma zafascynowany przechodzień przyglądający się budowie nowoczesnego gmachu żelbetonowego. Caro celowo zerwał z teatralną i heroiczną rzeźbą, jaka stała się tak typowym wytworem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Anglii. Unikał formy zamkniętej, która mogłaby być poczytana za bryłę rzeźbiarską. To, co robił dotychczas, były to konstrukcje na pozór zupełnie przypadkowe i absurdałne. Ale Caro, jak każdy prawdziwy artysta, jest wiarygodnym świadkiem swojej epoki. To, co robił dotychczas, to była chłodna inżynieria, którą teraz porzuca na rzecz bardziej romantycznego prymitywizmu, jaki znowu pojawił się w powietrzu.

Obecne rzeźby Caro są małe i stoją, a właściwie leżą, na podstawach o rozmiarach normalnego stołu. Mówię „leżą”, bo wszystkie są robione na zasadzie horyzontalnej. Element metropolitalny i przemysłowy pozostał o tyle, że nowe rzeźby są kawałkami pordzewiałego żelastwa znalezioneego na podwórkach wielkich włoskich i angielskich stalowni. Odpadki te są zwykle przycinane i spawane ze sobą, ale nadal zachowują swój charakter znaleziony i swoją zasadniczą płaskość. Leżą na białych postumentach jak zabite ptactwo z rozpostartymi skrzydłami albo nawet zwisają z brzegu ciężarem martwej materii. Żadnej dynamiki, żadnego życia.

Chodzi tylko o to — po co? Gdyby jeszcze postawione były stworcem i bodły przestrzeń jakąś dramatyczną krawędzią, gdyby wznosiły się jak przestroga albo co najmniej jak element urbanistyczny, można by dopatrzeć się w nich jakiejś idei. Ale leżące plackiem i umarłe stają się przygnębiającą sprawą, tak jak gazeta rzucona na bruk uliczny.

W Camden Art Center jest zupełnie inna wystawa. Wesoła. Nazywa się *soft art*, czyli miękka sztuka. Wszystkie eksponaty zrobione są ze szmat, włóczki i plastiku. A więc widzimy tam przedziwne, na wpół wiszące jak pończochy postacie, filizanki z wełny. Czarną patelnię z sadzonymi jajkami zrobionymi z włóczki, ogromny utkany portret de Gaulle'a, miękki kołowrotek i setki innych śmiesznych rzeczy, z których najzabawniejsza jest włóczkowa postać, która sama siebie robi na drutach. Wystawa jest olbrzymia i pełno na niej wielkich nazwisk. Jest Picasso i Marcel Duchamp, jest Miró, Rauschenberg, Piero Manzoni, Jim Dine, Edward Kienholz, Andy Warhol, Lichtenstein, Tapes, Christo i inni.

Ale rezultat jest raczej błahy i nie bardzo wiadomo, czy warto było ponosić tyle kosztów, żeby z całego świata sprowadzić rzeczy, które z natury są produktami ubocznymi artystów posługujących się zwykle innym materiałem. Tylko taka sztuka ma sens, która jest wyrazem centralnego zainteresowania danego artysty, a więc miękka rzeźba Abakanowiczowej albo Beutlicha czy Evy Aeppli — to są rzeczy poważne, bo stanowią główny produkt tych artystów, ale rzeczy robione dla kawału, jak latające poduszki Warhola wypełnione gazem, nie są dziełami sztuki, tylko rozrywką.

Nie są także dziełami sztuki eseje na temat Mony Lisy, których wystawa skończyła się właśnie w galerii Treadwella, chociaż nie ma wątpliwości, że jest to wysta-

wa bardzo zabawna. Treadwell namówił szereg artystów, żeby namalowali Monę Lisę. No tak, Monę Lisę Leonarda da Vinci. Rezultaty, które widzimy na wystawie, nie rozszerzają jednak naszych horyzontów poznania i wątpię, czy pogłębiają nasze rozumienie rzeczywistości, co jest niewątpliwym zadaniem prawdziwej sztuki. Niektóre interpretacje Mony Lisy są humorystyczne, inne wręcz pornograficzne. Na jednym obrazie sam stary Leonardo jest przedstawiony w łóżku z Moną Lisą. Moim zdaniem najlepszy jest autoportret Paula Wunderlicha jako Mona Lisy – pełen tajemniczej kobiecości, a równocześnie niewątpliwie męski.

W Galerii Grabowskiego jest wystawa najbardziej twardego z angielskich *hard edge painters*, młodego Boba Quicka, który pokazuje sztywne heraldyczne kompozycje na emaliowanych blachach o niezmiernie gwałtownych kolorach. Są to rzeczy geometryczne i wyglądają jak fabrycznie wykonane. Nie ma tam ani śladu ludzkiej ręki. Wyglądają właśnie tak, jak na przykład maska samochodu i na pewno nadają się świetnie do użytku architektonicznego na wielką skalę. Tematy emalii Boba Quicka pochodzą z bogatej skarbnicy wyrobów przemysłowych robionych techniką masowej produkcji i dlatego należą do kategorii najbardziej agresywnej pop artu, tak jak szyldy i znaki drogowe.

Z jakąż ulgą oglądam potem wystawę mieszkającej stale w Meksyku angielskiej malarzki średniej generacji, Joy Laville, która pokazała swe małe gwasze w Drian Gallery. Są to obrazy przedstawiające, choć to, co przedstawiają, jest wyłącznie pretekstem do rozwinięcia czysto abstrakcyjnego problemu zestawień form i koloru. Są to obrazy płaskie i podobne jak u Potworowskiego gwasze Laville mają za temat samo malarstwo. Jej postacie we wnętrzach czy w pejzażu są raczej formami potrzebnymi do kompozycji niż żywymi ludźmi. Ale mimo to są plastycznymi symbolami ludzkości.

Wydaje mi się, że do takiego malarstwa musimy kiedyś znowu powrócić, aby uratować sztukę do ostatecznego zidentyfikowania ze wszystkim, co człowiek przemysłowy sztucznie dookoła siebie wytworzył.

W Serpentine Gallery jest wystawa pod tytułem „Art Into Landscape”, która jest rezultatem ogólnokrajowego konkursu ogłoszonego w listopadzie ubiegłego roku. Konkurs dawał każdemu szansę sugerowania sposobów, w jakie można by urozmaicić miasto za pomocą wprowadzenia elementów pejzażowych. Wyniki konkursu okazały się bardzo interesujące. Począwszy od sztucznych wzgórz aż do pionowych ogrodów na ścianach wielkich kamienic, widzimy na wystawie takie rzeczy, jak lustrzany wielki sześcian, w którym odbija się i uwielokrotnia cała okolica, niebo i ziemia, widzimy czerwone baldachimy nad miastem, wspaniałe żagle na drzewach, baseny pływackie na rogach ulic i tak dalej, i tak dalej.

Wystawa jest bardzo na czasie, bo nie ma wątpliwości, że groźba zanieczyszczenia otoczenia przez człowieka zmusza nas do zastanowienia się, jak zamienić kamienną pustynię miast w okolice nadające się do życia.



## BRITISH PAINTING '74 — TERRY FROST — ROGER HILTON — KAREL APPEL

Kiedyś istniały w malarstwie takie czy inne szkoły. Wiemy, jakie oblicze miała na przykład szkoła Fontainebleau czy szkoła holenderska. Jeszcze dawniej, w średnio-wieczu i renesansie, każde prawie miasto miało swój styl odrębny. Mówimy o szkole sienieńskiej czy florentyńskiej, weneckiej czy norymberskiej. Ale było to w czasach, kiedy każde miasto miało także swą odrębną architekturę i w konsekwencji — swoją odrębną fizjonomię. Dziś, kiedy przybywamy na lotnisko w Rzymie, w Paryżu, w Nowym Jorku czy w Londynie, musimy pytać, gdzie jesteśmy, bo wszystkie lotniska są takie same, takie same są sylwety wielkich miast zapełnionych taki samymi wieżowcami i wszędzie mieszkańcy ubierają się identycznie.

To samo dzieje się z malarstwem. Odrębności lokalne znikają. Malarze na całym świecie szukają podobnych rozwiązań. Wątpliwe błogosławieństwo kolorowej reprodukcji spopularyzowało wszystkie problemy do tego stopnia, że zagadnienia stylu i ekspresji stały się zasadniczo uniwersalne i nie jesteśmy dziś w stanie powiedzieć, czy dany obraz malowany był w Tokio, Rio de Janeiro, w Sydney, w San Francisco, w Warszawie, czy w Londynie.

Ale rzecz w tym, że na miejsce różnorodności szkół, które pomimo różnic wzajemnie się uzupełniały, pojawiły się różnice tendencji indywidualnych, które wzajemnie się wykluczają. Stwarza to ogromne trudności w zakresie teorii estetycznej, bo każdy nowy kierunek przewraca do góry nogami poprzednie kryteria. Rezultatem jest chaos ideologiczny, który być może należy traktować jako rozszerzenie na wszystkie strony możliwości twórczych przez całkowite usunięcie wszelkich kanonów.

Bardzo dobrze. Ale na skutek tego coraz trudniej zrobić zbiorową wystawę, która by przedstawiała jakiś jednolity koncept, jakąś logiczną całość. Rzuca się to wyraźnie w oczy na obecnym pokazie urządzonym w oficjalnym lokalu Arts Council w Londynie, Hayward Gallery, pod tytułem „British Painting '74”<sup>136</sup>.

Niemniej wystawa, która obejmuje przeszło dwieście obrazów daje, moim zdaniem, dobry przekrój stanu brytyjskiego malarstwa w obecnym momencie, co oczywiście nie znaczy, by za rok malarstwo to miało wyglądać tak samo jak dzisiaj. W zeszłym roku na Brytyjskim Biennale imienia Johna Moore'a w Liverpoolu dominowała sztuka konceptualna oraz fotorealistyczna. Na obecnej wystawie w Hayward Gallery nie ma już ani jednego przykładu tych kierunków, ale poza tym mamy właściwie wszystkie typy brytyjskiego malarstwa, włącznie z sentymentalnym estetyzmem, którego nieliczne co prawda przykłady są również reprezentowane.

Wystawa jest chaotyczna, ale niewątpliwie dobra. To, że nie jest zbudowana na podstawie jakiejś wspólnie uznawanej tradycji, że przeciwnie — pełna jest sprzeczności, sprawia, że ogląda się ją z wielkim zainteresowaniem. Ale są i pewne cechy

---

<sup>136</sup> 26.09–17.11.1974, Arts Council of Great Britain, Londyn. „British painting '74”;  
29.10–23.11.1974, Waddington Galleries II, Londyn. „Terry Frost: (recent paintings)”;  
29.10–23.11.1974, Waddington Galleries, Londyn. „Roger Hilton: works on paper”; 29.10–  
23.11.1974, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Karel Appel: paintings from the 50's and 60's”.

wspólne, po których można poznać epokę, w jakiej te wszystkie obrazy powstawały. Zasadniczo mianowicie wszystkie są malowane płasko i przeważnie zdecydowanie intensywnym kolorem. Wystawa jest pełna wigoru, błyskotliwa i odważna. Żadnych śladów ekspresjonizmu, którego Anglicy w ogóle nie lubią w sztuce i nigdy nie praktykowali na taką skalę, jak inne narody europejskie, a zwłaszcza Niemcy, Norwedzy i Polacy. Obrazy są przeważnie wielkich rozmiarów i mają założenia dekoracyjne. Szerokie pola jednolitego, intensywnego koloru spotykają się przeważnie twardo po ostrej linii, bez żadnych przejść, cieniów i niuansów. Są, ogólnie biorąc, abstrakcyjne, choć spotykamy także na wystawie obrazy figuratywne. Ale te również noszą ślady abstrakcyjnej kompozycji i często są bardziej zagadkowe niż czysta abstrakcja. Należą tu zwłaszcza dwa obrazy Kitaja, które moim zdaniem są najlepsze na całej wystawie. Ron Kitaj to zanglizowany młody Amerykanin, który kończył studia w Royal College of Art, to jest londyńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oba obrazy są pełne ludzkich postaci w niezrozumiałych układach i zawieszonych jakby w poetyckiej przestrzeni, gdzie nie obowiązują prawa ciężkości. Tendencja tych obrazów jest wyłącznie malarska. Pomimo zagadkowej tematyki i rozbudowanych literackich tytułów są to obrazy, które przykuwają naszą uwagę przede wszystkim czysto formalnymi walorami. Malowane z niejednorodną precyzją, częściowo ostrymi plamami, a częściowo maszyną do próśnienia, oba płótna Kitaja pokazane na tej wystawie niepokoją zarówno swymi oczywistościami, jak i swymi niedomówieniami. Postać męska na froncie jednego z nich ma głowę rozplywającą się w białym obłoku, ale inna głowa bez ciała wystaje jej na ramionach tak, że wiele czasu trzeba, żeby ustalić, w którą stronę postać jest obrócona. Pozostałe postacie są mniejsze, jak gdyby w innej skali, a nie w innej odległości. Pomimo swych pedantycznych szczegółów w stroju postaciom tym często brakuje różnych części ciała, a czasem przechodzą jedna w drugą jak na filmie fotograficznym przez pomyłkę dwa razy eksponowanym. Niektóre poza tym partie obrazu są jak gdyby w negatywie i zadając kłam tak zwanej logice życiowej, stwarzają nową logikę, która przez swą absurdalność bliższa jest prawdzie o człowieku niż ściśle realistyczne rozwiązania.

Wystawa „British Paintings '74” dowodzi witalności plastycznej tego narodu, który choć tak bardzo zaawansowany w literaturze i poezji, w malarstwie nigdy specjalnie nie celował. A zatem ta witalność jest objawem zupełnie nowym i w jakiś sposób związanym z ogólną przebudową czy metamorfozą angielskiej mentalności, czego dowody mnożą się ostatnimi laty w różnych dziedzinach na każdym kroku.

Zdecydowane antysentymentalne malarstwo o niebywałym wigorze można także oglądać w Galerii Waddingtona, gdzie jest właśnie wystawa indywidualna jednego ze znanych malarzy angielskich, który zbliża się do sześćdziesiątki, Terry'ego Frosta. Frost stale się rozwija i obecna wystawa stawia go na równi z najlepszymi malarzami światowymi. Zdecydowana kompozycja, wielkie poczucie koloru przy całkowitej prostocie tematycznej – oto cechy charakterystyczne tego malarstwa. Na wystawie widzimy cały szereg obrazów o potężnych rozmiarach, pod tytułem *Moonship*. Są one skomponowane z jajowatych form nawleczonych niejako na wspólną oś. Ta złożona i wielobarwna, ale zupełnie płaska forma unosi się ukosem na jednolitym tle o wielkiej intensywności. Cała powierzchnia obrazu, pokryta gładko czystym kolorem, wibruje świetlistą luną, której działanie jest miarą trafności zestawień kolorystycznych tego malarza.

Obok w drugiej galerii Waddingtona jest wystawa jego rówieśnika, Rogera Hiltona, który pokazuje tym razem wyłącznie małe gwasze. Są to rzeczy fascynujące w tym znaczeniu, jak fascynujące są zawsze kolorowe rysunki dziecięce. Nie wiem,

czy jest to celowa maniera, czy też Hilton, który poważnie choruje i rzadko ostatnio opuszczał łóżko, nie może po prostu zdobyć się na bardziej ambitną twórczość. Przeważnie są to wizerunki ptaków, zwierząt, przedmiotów i postaci, ale często także abstrakcyjne kompozycje robione z ogromnym malarskim zmysłem, smarowane gwaszem, kredką, węglem i ołówkiem – jednym słowem, czym popadnie, niechlujnie, ale niesłychanie trafne i wrażliwe, właśnie tak jak rysunki małego dziecka.

W Galerii Gimpel Fils jest teraz nowa wystawa malarza, który trochę wzoruje się na sztuce dziecięcej i także stawia przede wszystkim na spontaniczność. Jest to wystawa mieszkającego stale w Paryżu Holendra o międzynarodowej sławie, Karela Appela. Appel w ostatnich latach porzucił bogatą, gęstą fakturę i zaczął malować płasko, przez co uzyskuje o wiele większą kolorowość, bo – jak łatwo pojąć – każda fizyczna wypukłość, taka jak grudka farby, z jednej strony chwyta światło, które jest białe, a drugiej strony rzuca cień, który jest czarny. I dlatego bogate fakturalne obrazy nigdy nie mają tej świetlistości kolorystycznej, co obrazy malowane gładko. Najintensywniejsze dlatego są serigrafie Appela, który nie może kamuflować formy zamasytym pędzlowaniem, do którego ma tak wielką skłonność. Karel Appel z czołowego europejskiego ekspresjonisty abstrakcyjnego zrobił się teraz uważnym manipulatorem szerokich, niesłychanie intensywnych plam kolorowych, które w jakiś sposób zawsze układają się w kształt ludzkiej twarzy o absurdalnym wyrazie cyrkowego klauna. Jest to malarstwo gwałtowne, o bardzo indywidualnym stylu.

Round the Galleries no. 124. Listopad 1974

## TURNER 1775–1851

W zeszłym miesiącu w salach Królewskiej Akademii w Londynie została otwarta wielka wystawa Turnera, zorganizowana wspólnie przez Tate Gallery i Royal Academy z okazji dwusetnej rocznicy urodzin tego malarza angielskiego<sup>137</sup>. Wystawa obejmuje około dwustu obrazów i trzystu akwarel, co stanowi tylko drobną część niezwykle obfitej twórczości artystycznej Turnera, którego pod względem niespożytej energii i pracowitości przyrównać można tylko do Picassa.

William Turner urodził się w roku 1775, a zatem w epoce neoklasycyzmu, jako syn ubogiego golibrody i perukarza na jednym z przedmieść Londynu, a umarł, mając lat blisko osiemdziesiąt, w czasach pełnego romantyzmu, i jego malarstwo jest w pewnym sensie odbiciem przemian, jakie zachodziły w tym brzemiennej okresie.

Ale w tej formule nie da się Turnera zmieścić bez reszty. Był on za wielkim malarzem i z właściwą wielkim malarzom dezynwolturą szedł niejako poprzez te okresy, nadając im swoją własną, specyficzną interpretację i wywołując zawiść, a nawet oburzenie współczesnych. Ale pomimo to – właśnie jak Picasso – Turner uzyskał w życiu niebywałe powodzenie. Wybrany na członka ekskluzywnej wówczas forticy zasłużonych, jaką była Royal Academy, w wieku zaledwie dwudziestu paru lat Turner umiał sprzedawać swoje obrazy i pozostawił po sobie ogromną na owe czasy fortunę zdobytą wyłącznie malarstwem.

Malarstwo było nie tylko jego zawodem – było także jego pasją. Od lat chłopięcych aż do samej śmierci pracował bez przerwy i to pomimo że jego życie było raczej skomplikowane. Masę podróżował z nieodstępnym szkicownikiem w rękę. Nie był żonaty, ale za to miał w Londynie trzy mieszkania: swój własny dom z pracownią w eleganckim centrum miasta, dom na dalekim przedmieściu, gdzie mieszkał ze swoim starym ojcem, a w końcu trzeci dom na Chelsea, nad Tamizą, gdzie żył z pewną panią pod przybranym nazwiskiem admirała Bootsa. Jego ulubionymi tematami były morze i góry, Tamiza i Wenecja. Umierając, pozostawił narodowi trzysta sześćdziesiąt dwa płótna olejne i dziewiętnaście tysięcy akwarel, szkiców i rysunków. Nie licząc oczywiście ogromnej liczby obrazów, które w życiu sprzedał.

Kiedy chodzimy po obecnej wystawie, odróżnić można kilka okresów twórczości Turnera. Od topograficznych, wczesnych pejzaży, aż do abstrakcyjnych wizji udratyzowanej atmosfery, dzieła Turnera wyznaczają drogę od malarstwa XVIII wieku do samego progu sztuki nowoczesnej.

Najwcześniejsze, chłopięce prace Turnera to kopiowanie albo zręczne kolorowanie sztychów robionych przez innych. Potem widzimy krajobrazy malowane najwidoczniej pod wpływem ojca angielskiej szkoły pejzażowej XVIII wieku, Richarda Wilsona, o wyraźnie włoskim charakterze, gdzie kolor jest umowny i podporządkowany całkowicie tematycznym treści. Są to rzeczy raczej sztywne i nacechowane klasyczną dyscypliną. W roku 1802 Turner pierwszy raz wyjeżdża za granicę i przywozi masę alpejskich tematów, pełnych skał, zamków, łąk, mgieł i obłoków. Po przyjęciu

<sup>137</sup> 16.11.1974–2.03.1975, Royal Academy od Arts, Londyn. „Turner, 1775–1851”.

na członka Royal Academy Turner osiąga wielki sukces, malując ogromne, klasyczne obrazy w tak zwanym wielkim stylu, o historycznej albo mitologicznej tematyce, która wszakże stała się dla niego tylko pretekstem do rozwiązywania coraz bardziej malarskich zagadnień. Skłębione fale, poszarpane żagle, rozbite okręty, tłumy małych dramaturgicznych postaci wobec groźnego ogromu natury – to są już obrazy na wskroś romantyczne. Także kolor tych rzeczy jest zupełnie inny. Jednolite szarości i płowe brązy ustępują miejsca ostro przeciwstawionym barwom, często z gwałtownymi akcentami czerwieni albo butelkowej zieleni. W obrazach tych zaczynają także odgrywać rolę efekty światła o niezwyklej intensywności. Ale jest to jeszcze światło na przedmiotach. Formy oświetlone.

Decydującym wydarzeniem w życiu Turnera była jego pierwsza podróż do Włoch w roku 1819. Była to tak jak wszystkie artystyczne jego poczynania podróż dobrze przygotowana. Turner wiedział, co chce zobaczyć, i wiedział, po co jedzie. Już na dwa lata przedtem namalował znakomity obraz pod tytułem *Upadek Kartaginy*, w którym pokusił się o współzawodnictwo z samym Claude’em Lorrainem, a w szczególności z jego obrazem pod tytułem *Lądowanie królowej Saby*, gdzie Claude Lorrain po raz pierwszy chyba w historii europejskiego malarstwa namalował samo źródło naturalnego światła w postaci niesamowitego pobrzasku, łączącego wschodzące słońce z morzem. W *Upadku Kartaginy* Turner namalował słońce w sposób równie mistrzowski, za pomocą rozświetlenia całego nieba do punktu, w który stało się równie jasne, co tkwiący w nim krążek słońca. We wszystkich obrazach Turnera zresztą widzimy hołdowanie zasadzie, że jasne na jasnym jest jaśniejsze niż jasne na ciemnym.

Po włoskiej podróży, gdzie robił głównie szkice akwarelowe, Turner namalował szereg wspaniałych obrazów, których tematem nie jest już jakieś wydarzenie czy jakiś określony przedmiot, ale samo światło. Współcześni nie nadążali za tym nowatorskim, z gruntu awangardowym malarstwem i posypały się ostre słowa krytyki. Ale Turner był już „zrobiony” i mógł sobie kpić z krytyki.

Obecna wystawa dowodzi moim zdaniem, że Turner nie szedł stopniowo do tej swojej ostatecznej wizji, że było to raczej jak objawienie. Przez długie lata malował właściwie przeciętnie, naśladowując Wilsona i holenderskich mistrzów, aż nagle, może przez nieustanną pracę i całkowite oddanie się swemu zawodowi w stopniu, w którym stał się już obsesją, może przez dotarcie do momentu, kiedy już nic nie odgrywa roli poza malarstwem, Turner dostąpił olśnienia i wkroczył w dziedzinę prawdziwej sztuki. Bo prawdziwa sztuka to nie proces stopniowy, to nagle erupcja podświadomości po długim, daremnym szukaniu, to nagle zrozumienie prawdy o sobie i o świecie, to rozdarcie zasłony, złamanie pieczęci, wyzwolenie się od tego, co Freud nazywa represją.

Egocentryczny, skryty, zazdrosny, oschły i wyniosły wobec kolegów malarzy, niecierpliwy i nieprzystępny dla swoich uczniów, którzy bali się go jak ognia, zajęty tylko sobą i swoim malarstwem.

Turner nie miał oddanych przyjaciół, ale miał oddanych wielbicieli. Takim był John Ruskin i takim był lord Egremont. U niego to właśnie na wsi, gdzie w atmosferze czolobitnej admiracji przebywał w gościnie, Turner zaczął malować swoje awangardowe obrazy z całkowitym lekceważeniem dotychczasowych konwencji. Zaczął, żeby użyć określenia znakomitej malarki Teresy Pągowskiej, malować tak jak nie on – zaskoczył samego siebie.

Na wystawie oglądać można te obrazy z okresu po roku 1835, kiedy miał już sześćdziesiąt lat – wibrujące światłem, bezprzedmiotowe prawie przestrzenie najbardziej wyszukanego koloru, w którym można się tylko domyślać jakiś kształtów.

W końcu nie wiadomo, czy są to pejzaże morskie, czy górskie – wszystkie formy stapiają się w jedną świetlistą całość. Stajemy przed tymi obrazami zdumieni, tak właśnie jak Claude Monet i Pissarro, którzy schroniwszy się do Londynu podczas wojny francusko-pruskiej w roku 1870, przekonali się, że Turner doszedł do bardziej radykalnych niż oni konkluzji w zakresie koloru światła, o trzydzieści lat wcześniej niż francuscy impresjoniści.

Mentorami Turnera były burze, deszcze, mgły, śnieżne zawieje i przedzierające się przez chmury słońce. Pełny romantyzm jego późniejszych obrazów wyraża się w poetyckim dramatyzowaniu efektów atmosferycznych.

Turner był zapalonym podróżnikiem. W różnych krajach Europy, w listach i pamiętnikach różnych ludzi znajdujemy wzmianki o tym dziwnym milczącym malarzu angielskim, który wychodził z domu i pracował jak opętany podczas najgorszej pogody, kiedy inni chronili się pod dachem.

Ale słońce jako źródło światła było najważniejszym elementem w malarstwie Turnera i jak donoszą – ono to rzuciło snop promieni na jego łóżko, gdy wyruszył w podróż ostateczną. Turner zmarł 19 grudnia 1851 roku w wieku siedemdziesięciu sześciu lat.

Obecna wystawa dowodzi, że chociaż za młodu miał największe powodzenie, to jednak dopiero w wieku dojrzałym stał się wielkim malarzem, a na starość dokonał nowatorskich odkryć, które choć ostro krytykowane przez współczesnych, zapewniają mu nieśmiertelne imię w europejskiej historii sztuki.

Round the Galleries no. 125. Grudzień 1974

## KENNETH MARTIN — WILLIAM PYE — MARTIN NAYLOR — PATRICK HERON

W chaosie najróżniejszych kierunków, jakie obserwujemy w dzisiejszym świecie, dopatrzeć się można kilku elementów stałych, które wywierają decydujący wpływ na to, co przyszli historycy sztuki będą musieli uznać za styl naszej epoki. Są to elementy zdecydowanie pozytywne i płodne. Jednym, a może najważniejszym z nich jest konstruktywizm.

Tradycja konstruktywizmu wywodzi się od Tatlina, braci Stenbergów, Lissitzky'ego, Ivana Puniego i innych, którzy pracowali w Rosji w ciągu dekady bezpośrednio przed i bezpośrednio po rewolucji bolszewickiej — w tym krótkim bohaterskim okresie swobody intelektualnej, jaka zapanowała wówczas w tym kraju. Ale kiedy w roku 1922 sytuacja polityczna w Związku Radzieckim uległa zmianie, rosyjscy konstruktywiści musieli szukać schronienia za granicą i kilku z nich weszło w skład ciała profesorskiego niemieckiego Bauhausu, skąd promieniowały idee architektoniczne i artystyczne na całą środkową Europę. W ten sposób wpływ rosyjskich pionierów konstruktywizmu nie tylko nie skończył się z nadejściem socrealizmu w Rosji, ale rozszerzył swoje oddziaływanie za pośrednictwem niemieckiej szkoły.

Niemcy mieli także własnych konstruktywistów. Najbardziej znanym z nich był Schwitters, a w Polsce — jak wiadomo — w tej samej dziedzinie pracował Szczuka, Strzemiński i naturalnie Stażewski, który dotąd robi bardzo interesujące rzeczy po tej linii. Ale poza tymi, że tak powiem, specjalistami wielu rzeźbiarzy i malarzy na całym świecie w różnych okresach życia eksperymentowało z formami przestrzennymi, które ani nie są rzeźbą, choć mają charakter trójwymiarowy, ani architekturą, choć w zasadzie oparte są na geometrii.

W Anglii najwybitniejszym współczesnym konstruktywistą jest Kenneth Martin, którego siedemdziesiąte urodziny uczczone zostały wielką wystawą retrospektywną w Tate Gallery<sup>138</sup>. Kenneth Martin jest od wielu lat jednym z najbardziej szanowanych plastyków angielskich. Skromny, niezwykle inteligentny i stroniący od wszelkiej reklamy Martin zajął się konstruktywizmem dopiero w latach czterdziestych, ale razem z Pasmore'em, Robertem Adamsem i Anthonym Hillem zalicza się do pionierów tego kierunku w Wielkiej Brytanii, gdzie panowały w tym okresie nastroje raczej neoromantycznej introspekcji i gdzie nie było w ogóle zrozumienia dla teoretycznych podstaw konstruktywizmu.

Kenneth Martin przez dwadzieścia pięć lat nie zmienia swoich zainteresowań i obecna wystawa jest dowodem niesłychanej konsekwencji w poszukiwaniu rozlicznych kombinacji przestrzennych wyrażających rytm, równowagę i ruch.

---

<sup>138</sup> 14.05–29.06.1975, Tate Gallery, Londyn. „Kenneth Martin”; 1.05–29.05.1975, Redfern Gallery, Londyn. „William Pye: Installation Work”; 9.05–29.05.1975, Rowan Gallery, Londyn. „Martin Naylor: recent work”; 6–31.05.1975, Waddington Galleries, Londyn. „Patrick Heron: paintings, 1971–1975”.

Na obecnej wystawie w Tate Gallery na pierwszy plan wysuwają się mobile. Ale podczas gdy Calder robi mobile – powiedziałbym – organiczne czy intuicyjne, Kenneth Martin wychodzi z założeń matematycznych, zmierza do absolutu i do logicznych raczej niż emocjonalnie zadowalających rozwiązań. Podstawą jego mobilu jest śruba, spirala o centralnym kręgosłupie, zbudowana z jednakowych sztabek różnej długości. Nie znaczy to, aby Martin wyrzekał się ekspresji, jaką daje przypadek. Niektóre jego formy mają zachwycającą urodę, ale uroda ta zawsze oparta jest na geometrii, a nie na naturze.

Najciekawsza na tej wystawie jest może seria obrazów Martina pod ogólnym tytułem *Chance and order* – to jest „Przypadek i ład”. Są to kombinacje identycznych elementów podstawowych, takich jak gruba prosta linia na białym tle. Zwykle linie są jednokolorowe, ale czasem pojawia się wśród nich element innego koloru, który świeci swą innością jak lampa. Te kompozycje przecinających się pod różnymi kątami linii prostych mają zdumiewającą prężność, jak gdyby to były namagnetyzowane metalowe pręty związane nieuniknionym prawem grawitacji.

Martin jest matematykiem i do każdego obrazu albo konstrukcji robi dokładne rysunki na milimetrowym papierze. Rysunki te, jak tajemnicze wykresy Leonarda da Vinci, pokryte są kolumnami cyfr i literowych symboli wyrażających różne rytmy i permutacje, które stanowią podstawę tej sztuki.

Śladu intelektualnej podbudowy nie widać natomiast w pracach młodego angielskiego rzeźbiarza Williama Pye’a, który ma teraz wystawę w Redfern Gallery. William Pye, tak samo jak Kenneth Martin, używa rytmów wytworzonych przez powtarzanie tego samego elementu, ale podczas gdy Martin zadaje sobie masę trudu, William Pye po prostu bierze gotowe elementy z fabryki i z nich aranżuje tak zwane *environment*, czyli otoczenie, a innymi słowy – dekorację, do której się wchodzi, a nie którą się ogląda tak jak rzeźbę czy obraz.

William Pye, który urodził się po wojnie, reprezentuje ten rodzaj sztuki, który wyrzeka się w ogóle przedmiotu, tego odwiecznego obiektu kupna i sprzedaży. Jego rzeźb, jeśli wolno rzeźbami to nazwać, nie podobna przenosić z miejsca na miejsce, chyba że po rozmontowaniu na części składowe, bo są związane z danym miejscem czy wnętrzem, w którym stały. W tym wypadku tym miejscem są sale Galerii Redferna. William Pye ustawia tam pod różnymi kątami nachylone, cienkie, świecące rury wodociągowe różnych długości, które jak palisady zmuszają człowieka do cyrkulowania w sposób przewidziany przez autora. Rury są oparte o ścianę albo wiszą jak stalaktyty z sufitu i można przez potrącenie jednej z nich wywołać salwę dźwięków metalicznych, kiedy rury uderzą o siebie jak cymbały. Jak sam mówi w katalogu, Pye potraktował przestrzeń galerii jako teren totalnej kompozycji zawierającej wszakże różne ugrupowania, które mogą być rozważane odrębnie. Analizując, można powiedzieć, że są dwie sprawy, którymi Pye się interesuje, a mianowicie sprawa tworzenia różnych rytmów i sprawa stworzenia niejako pejzażu we wnętrzu. I jedno, i drugie osiąga z łatwością, używając identycznych elementów, ale właśnie ta łatwość sprawia, że nie odbieramy tej wystawie specjalnie głębokich wzruszeń. W gruncie rzeczy jest to nie tyle wystawa, ile demonstracja – nie tyle sztuka, co instalacja. Niemniej jest to koncepcja i jako taka zasługuje na uwagę.

W Rowan Gallery wystawia rówieśnik Williama Pye – młody malarz angielski nazwiskiem Martin Naylor. Tak jak William Pye, nie rzeźbi; tak Martin Naylor, nie maluje. Jego koncepcja jest teoretycznie podobna do koncepcji Pye’a. Postawił on mianowicie w galerii ogromne, z dykty wycięte parawany opierające się ukośnie o ścianę i w ten sposób podzielił ją na małe łóża. W każdej łóży widzimy tył jedne-



go parawanu, który jest po prostu zamalowany na czarno, i przód drugiego, który pokryty jest na chybił trafił, zdawałoby się narzuconymi kleksami koloru i nabitymi kawałkami drzewa czy drutu we wszystkich możliwych kierunkach. Wygląda to jak prowizoryczna albo częściowo zerwana instalacja elektryczna za kulisami teatru. Kiedy wchodzi się do galerii, wchodzi się w to *environnement*, w to sztuczne otoczenie, które przemieniło kształt sali i wprowadziło pewien rytm o niespokojnym, historycznym – powiedziałbym – charakterze i katastroficznym nastroju. Ale dzieł, które by można kupić i zabrać do domu, tam nie ma.

W nowym lokalu Waddington Gallery skończyła się tymczasem wystawa angielskiego malarza *par excellence*, Patricka Herona. Heron, który urodził się w roku 1920, jest także bardzo inteligentnym krytykiem i prelegentem. Znanie jest jego powiedzenie, że jeżeli malarstwu pozostała jakaś dziedzina do eksploatacji, to tylko i wyłącznie w zakresie koloru. Otóż istotnie, Patrick Heron jest rzadkim w Anglii okazem malarza, którego motywacja jest ściśle kolorystyczna, to znaczy zmysłowa, a nie intelektualna. Obecna wystawa jest właśnie sprawdzianem jego kolorystycznych osiągnięć. Są to wszystkie obrazy abstrakcyjne z ostatnich kilku lat. Nowe jego płótna wibrują głośnym i świetlistym kolorem. Ich kompozycja – na skomplikowanej łamigłówce zazębiających się płaskich form wyglądających, jakby były wycięte z kolorowego papieru. Ogromna różnorodność napięć i kształtów tych form pozwala Heronowi na wypróbowanie różnych niespodziewanych efektów w zakresie zestawień i przeciwstawień kolorystycznych. Heron osiąga często tak silną wibrację, że cały obraz zaczyna się ruszać i przestaje być płaski. Niektóre partie nabierają różnych głębokości, zależnie od naturalnych, optycznych właściwości danego koloru, i nigdy nie wiadomo, co jest motywem, a co jest tłem – co jest blisko, a co jest daleko.

Wszystkie przy tym pola kolorowe w obrazach Herona są ściśle określone i dokładnie sprecyzowane, przez co jego malarstwo zalicza się do *hard edge painting*. Ale niektóre formy są obłe, inne ostre, niektóre bardzo obszerne, inne drobne.

Tytuł jednego z odczytów, jakie Patrick Heron wygłosił dwa lata temu w Australii, brzmiał: *The Shape of Colour*, czyli *Kształt koloru*. Istotnie ten właśnie problem najlepiej streszcza zainteresowania tego świetnego malarza.

Round the Galleries no. 131. Czerwiec 1975

## RICHARD SMITH

Tendencja włączania się w nurt terażniejszości przy równoczesnym zachowaniu swojej własnej odrębnej wizji stwarza dylematy w każdej epoce. Ale specjalnie dziś taki dualizm jest trudny do utrzymania; z powodu rozpowszechnienia kolorowej reprodukcji, fotografii i filmu jesteśmy stale pod presją jakiejś trudnej zresztą do określenia aktualności, która z jednej strony przeciwstawia się wszelkiej tradycji, a z drugiej zakreśla obowiązujące ramy dla tak zwanej nowoczesnej sztuki. Bo przy całej swojej niesłychanej różnorodności sztuka nowoczesna rozwija się na pewnym ograniczonym terytorium, poza które można wykraczać tylko pod groźbą narażenia się na opinię nienowoczesnego artysty.

Tu i ówdzie wśród konformistycznych kohort młodzieży porozumiewającej się tym samym językiem plastycznym pojawiają się artyści samotni, których nie wiadomo jak sklasyfikować i dlatego właśnie są ignorowani przez zawodowych krytyków obawiających się angażować i ryzykować swój prestiż. Z drugiej strony artyści zupełnie nieoryginalni zyskują ogromny poklask, bo gładko pasują do utartych kategorii nowoczesność – nawet jeśli nowoczesność niewiele ma wspólnego ze sztuką. Krytyk dzisiejszy nie stawia sobie pytania, czy coś jest dobre, czy złe, czy ma sens, czy nie ma sensu – a jedynie, czy jest nowe.

Czy to, co robi Richard Smith, który ma teraz wielką retrospektywną wystawę w Tate Gallery, jest sztuką – trudno powiedzieć<sup>139</sup>. Ale na pewno jest bardzo nowoczesne, choć jest to nowoczesność anonimowa. Anonimowość ta jest narzucona przez środki masowego przekazu, jest nie tyle klasyczna, ile syntetyczna.

Richard Smith, jeden z najbardziej znanych malarzy angielskich, zalicza się do generacji, która na początku ubiegłego dziesięciolecia dała początek tak zwanej sztuce popularnej, czyli pop art, rozwalając mury oficjalnej abstrakcji panującej powszechnie w latach pięćdziesiątych. Ale ten okres bohaterskiego protestu minął. Richard Smith sam stał się wkrótce poszukiwaczem abstrakcyjnych efektów dekoracyjnych, niemających nic wspólnego z popularną ikonografią.

Wystawa w Tate Gallery obejmuje piętnaście lat twórczości Richarda Smitha i składa się z kilku sal, z których każda wypełniona jest owocami odmiennej koncepcji. Prace jego stają się przy tym coraz bardziej eleganckie, coraz bardziej dekoracyjne i coraz mniej malarskie. Ale we wszystkim, co robi Smith, robi jest niesłychana aktywność i nieomyłne wyczucie mody. Podczas gdy jego wczesne prace z roku 1960 były wyolbrzymionymi semaforami przypominającymi znaki drogowe, tarcze strzelnicze opaski od cygar i jarmarczne elementy zdobnicze folkloru wielkomijskiego, późniejsze stały się wymyślonymi apriorycznie formami nieznajdującymi żadnego odpowiednika w naturze. Można powiedzieć, że pod wpływem malarstwa amerykańskiego Richard Smith – jeden z pierwszych angielskich entuzjastów szkoły nowojorskiej – zrozumiał rzecz bardzo trudną dla normalnego malarza do zrozumienia, a mianowicie to, że istnieje możliwość oparcia tak zwanej sztuki przed-

<sup>139</sup> 13.08–28.09.1975, Tate Gallery, Londyn. „Richard Smith: seven exhibitions 1961–1975”.

stawiającej nie na obserwacji natury, ale na imitacji form sztucznie wytworzonych przez naszą cywilizację jako właściwe otoczenie i naturalne środowisko człowieka miejskiego.

Kto miał decydujący wpływ na taki sposób myślenia – nietrudno się domyślić. Nie kto inny oczywiście, tylko ten przenikliwy obserwator współczesnej kultury, profesor McLuhan, którego książkę pod tytułem *Mechanical Bride*, czyli *Mechaniczna panna młoda*, Smith – jak się zdaje – przeczytał wcześniej niż ktokolwiek inny spośród angielskich malarzy.

W *Mechanical Bride* McLuhan analizuje naciski, jakie środki masowego przekazu wywierają na naszą percepcję, nasze pojmowanie rzeczywistości. Czytając tę książkę, Richard Smith zdał sobie na pewno sprawę, że technika mechanicznej reprodukcji przeistoczyła radykalnie nasz sposób patrzenia. Nowoczesny człowiek miejski odbiera dziś naturę nie bezpośrednio, ale jak gdyby z drugiej ręki, poprzez filtr środków przekazu. Musiało to być wstrząsające odkrycie – odkrycie identyczne z tym, jakie w Ameryce zrobił Robert Rauschenberg i Andy Warhol.

Jak Fernand Léger przed nimi, Richard Smith jest artystą należącym do reszty swojego czasu. Jego wizja nie jest ekskluzywna, nie uznaje on hasła „sztuka dla sztuki”. Przeciwnie, jest inkluzyjna, wyłamuje się z ram, obejmuje realną przestrzeń.

Jego obrazy, które już dawno przestały być obrazami, a stały się przedmiotami w przestrzeni, domagają się takiej uwagi, jaką darzymy inne realne przedmioty w otaczającym nas świecie, a nie dzieła ezoteryczne. Jest to proces odmienny niż patrzenie na dzieło sztuki w muzeum, niejako z pewnego dystansu, jak na zabytek albo obiekt artystycznego kultu. Na fotel patrzy się inaczej niż na Rembrandta, a rzeczy, które robi Richard Smith, są bliższe mebla niż obrazu.

Smith unika wszakże fanatyzmu. Stąd nie tylko tematyczna, ale formalna wieloznaczność jego prac. Oglądając wystawę, widzimy jasno, że krańcowość wszelkiego rodzaju jest mu obca. I całe szczęście, bo jak już nieraz podkreślałem, wyciąganie ostatecznych logicznych wniosków z jakiejś koncepcji w sztuce, w polityce czy w ogóle w życiu prowadzi moim zdaniem zawsze do absurdu. Jego prace nie są dziś ani pop, ani minimalistyczne, nie są ani abstrakcją dwuwymiarową, ani trójwymiarową konstrukcją. Richard Smith zawsze zatrzymuje się w punkcie, w którym zarysowuje się granica sensu i bezsensu, względnie w punkcie, w którym jego malarstwo mogłoby się stać rzeźbą, architekturą czy scenografią, ale ustawicznie naciska na te granice, rozszerzając w ten sposób terytorium swojej sztuki. W tej konfrontacji z teorią i praktyką Richard Smith wykazuje odwagę i spokojną determinację. Nie boi się także zmieniać kierunku swoich poszukiwań. Jego retrospektywa w Tate Gallery obejmuje lata od 1960 do 1975, składa się z siedmiu odrębnych wystaw będących właściwie rekonstrukcjami tych, jakie w ciągu piętnastu lat miał w Nowym Jorku i w Londynie, plus specjalnie zrobione, nowe rzeczy, które także wiszą osobno.

A więc w jednej sali mamy jego amerykańskie obrazy – typową pop art na regułarnych, prostokątnych płótnach. Następna wystawa, choć zachowuje pewne aluzje do popularnej ikonografii, jest pełna wypukłych form przypominających przesyłki pocztowe, paczki i skrzynki wynurzające się z płócien najrozmaitszych kształtów i pomalowanych w sposób, który zaprzecza ich fizycznej perspektywie. W trzeciej sali widzimy dwanaście płócien naciągniętych na wypukłe blejtramy i stopniowo coraz bardziej obciążonych na górnym prawym rogu, pomalowanych gładko, każde innym kolorem. Tu już zauważamy początek dekoracyjnej elegancji. W następnej sali jest tylko jedna praca złożona z ośmiu stożkowatych, rosnących członów pomalowanych jednakowo na żółto. Człony te odstają od ściany twardymi krawędziami.

W kolejnej sali jesteśmy zaskoczeni miękką, niebiesko-zieloną, monetowską – powiedziałbym – malarską powierzchnią olbrzymiej wypukłej jak kanapa i ciężkiej maszyny nazwanej *River Fall*, czyli wodospad. Takie radykalne zmiany następują mniej więcej co dwa lata w sztuce Richarda Smitha. W dalszych salach widzimy rodzaj lekkich latawców z barwionego płótna naciągniętego już nie na blejtramy, ale na stalowe skrzyżowane pręty przywiązane do ściany sznurkami, które tworzą własny wzór graficzny wychodzący poza obraz. Potem wraca znowu wypukła konstrukcja z płótna naciągniętego na wyszukany blejtram w kształcie fasady włoskiej loggii odwróconej do góry nogami i pomalowanej mieniącym się metalicznie głębokim granatem. W ostatniej sali za to obrazy Smitha nie mają żadnego szkieletu i spływają wykwinicie z pułapu seriami, jak wielkie sztandary o minimalnych zmianach kształt, zabarwione po obu stronach dwoma kolorami, z których jeden jest zwykle matową, piękną czernią.

Richard Smith ma dopiero czterdzieści jeden lat, a zatem jak na malarza jest młodym człowiekiem, za wcześnie więc, jak sądzę, wydawać ostateczny wyrok i podsumowywać jego rolę w sztuce. Może nawet jest za wcześnie na retrospektywną wystawę w Tate Gallery.

Niemniej już dzisiaj można powiedzieć, że pomimo irytującej czasem elegancji przypominającej lśniące ilustrowane magazyny amerykańskie to, co robi Richard Smith, niewątpliwie zasługuje na uwagę jako nie tylko przykład wielkiej kompetencji zawodowej, ale także jako plastyczny wyraz tej nieuchwytej pod względem filozoficznym sprawy, jaką jest współczesna rzeczywistość.

Round the Galleries no. 134. Wrzesień 1975

**ANDREA PALADIO — HOMMAGE TERIADE —**  
**— MARK LANCASTER — MARK BOYLE**

W oficjalnym lokalu brytyjskiej Arts Council, Hayward Gallery zorganizowano niezmiernie ciekawą wystawę największego architekta z szesnastego wieku, Andrei Palladia, który zmarł w roku 1580, czyli blisko czterysta lat temu<sup>140</sup>. Urodzony w Padwie pracował głównie w Vicenzy i w Wenecji, gdzie zostawił po sobie szereg znakomitych budowli, które stanowiły wzór dla całej dosłownie architektury neoklasycyzmu, której przykłady rozsiane są na całej ogromnej przestrzeni w zasięgu europejskiej kultury, od Waszyngtonu do Leningradu. Palladio, a nie kto inny, był także głównym źródłem inspiracji dla angielskich architektów XVII i XVIII wieku, włącznie z czołowym ich przedstawicielem, budowniczym wspaniałej katedry św. Pawła w Londynie, Christopherem Wrenem na czele. Wren, jak wiadomo, uważał słynny czterotomowy traktat Palladia o architekturze pod tytułem *Quattro libri dell'Architettura* za Pismo Święte.

Istotnie, Andrea Palladio stworzył nie tylko styl stanowiący reinterpretację wielkiej architektury rzymskiej, ale narzucił przyszłym stuleciom pewne funkcjonalne i logiczne rozwiązania natury gospodarczej. Kuchnie i pralnie umieszczał zawsze na samym dole budynku, co do naszego stulecia zostało nienaruszalną zasadą, a pomieszczenia na ziarno chlebne i inne prowianty wymagające suchej atmosfery — pod dachem na strychach. Na pierwszym piętrze był zawsze główny salon frontowy, a centralny hall służył do urządzania bankietów i maskarad. Ten układ wnętrza jego pałaców i willi przetrwał prawie do naszych czasów. Nawet le Corbusier w swoich wczesnych rozwiązaniach architektonicznych stosował klasyczne zasady stworzone przez Andreę Palladia.

Był to zaiste fenomenalny architekt. Ten arcyplotkarz renesansu, Giorgio Vasari, którego *Żywoty sławnych ludzi* stanowią bezcenne źródło informacji o tym doniosłym okresie w historii cywilizacji europejskiej, pisze tak o Palladio na dziesięć lat przed jego śmiercią: „człowiek wyjątkowo genialny... spodziewać się po nim można ciągle coraz większych rzeczy”. A autor jego biografii z siedemnastego wieku, Gualdo, donosi, że Palladio był człowiekiem niezmiernie sympatycznym, rozmownym i czarującym, co pomogło mu zdobywać klientów z wysokich sfer, a równocześnie był bardzo lubiany przez robotników i murarzy, których umiał traktować zawsze z serdeczną zażyłością.

Takie połączenie geniuszu z osobistym wdziękiem nie jest bynajmniej, jak wiemy, częste. Ono to otwierało mu wszędzie drzwi i pozwoliło na zrealizowanie niesłychanej ilości projektów.

---

<sup>140</sup> 21.08–12.10.1975, Hayward Gallery, Londyn. „Andrea Palladio 1508–1580: the portico and the farmyard”; 9.08–12.10.1975, Royal Academy of Arts, Londyn. „Hommage à Tériade”; 5.09–2.10.1975, Rowan Gallery, Londyn. „Mark Lancaster: Recent Paintings”; 4.10–2.11.1975, Serpentine Gallery, Londyn. „Mark Boyle: Journey to the Surface of the Earth (continued)”.

Na wystawie widzimy oprócz fotografii także szereg modeli wykonanych w skali 1:33 niektórych jego najważniejszych budowli, takich jak Pałac Thiene, Loggia Kapitanatu i wspaniały przezroczysty Palazzo Chiericati w Vicenzy oraz renesansowych kościołów: Zbawiciela i San Giorgio Maggiore w Wenecji, które ukoronowały jego niezwykłą karierę.

Ale najciekawsze są wille prywatne, które budował Palladio, ponieważ w tych mniejszych budynkach stojących z reguły na wsi dokonał idealnego połączenia architektury z naturą.

Jego siła leży w kombinacji abstrakcyjnej estetyki za znawstwem materiału i jego potencjalnych możliwości. W architekturze Palladia teoria i praktyka wzajemnie się uzupełniają.

Jego głównym wynalazkiem był portyk, który wydedukował z antycznej kolumnady, a największą jego zdobyczą na polu architektury było niesłychanie trafne połączenie oparte na portykach willi z budynkami gospodarczymi na tyłach, którymi willa jak dwoma ramionami obejmuje tereny rolnicze.

Można by traktować te pałace, te kościoły i te wille utkane z portyków jako abstrakcyjne rzeźby, ale wówczas popełniłoby się błąd lekceważenia faktu ogromnej funkcjonalności i praktyczności koncepcji tego wielkiego włoskiego architekta renesansowego.

Wystawę uzupełniają meble, książki, malowidła i rysunki, które odtwarzają warunki, z którymi Andrea Palladio miał do czynienia za życia, dając niezmiernie wierny obraz epoki.

Podobny charakter historyczny ma bieżąca wystawa w Royal Academy, zatytułowana *Hommage a'Tériade*. Wystawa została zorganizowana wspólnie z Francją, gdzie osiedlił się za młodu i gdzie pracował osiemdziesięcioletni obecnie Grek z wyspy Lesbos, nazwiskiem Eleftheriades. Tériade, jak go w skrócie nazywano, co wkrótce przyjął za swoje oficjalne nazwisko, był czymś w rodzaju Diagilewa na polu publikacji artystycznych, które rozchodziły się przed wojną z Paryża na cały świat. On to współpracował w wydawaniu „Cahiers d'Art”, on pisał o sztuce na łamach „l'Intransigent”, a począwszy od roku 1933, na łamach surrealistycznych publikacji „Minotaur” i „La Bete Noire”. Ale najwyższym tytułem Tériade było wydawanie „Verve”, słynnego magazynu artystycznego, w którym współpracował cały intelektualny Paryż.

Obecna wystawa w Royal Academy to właściwie wystawa okładek do tego wspaniałego wydawnictwa. Na ścianie wiszą projekty Matisse'a, Bonnard, Picassa, Miró, Chagalla, Cartiera-Bressona i wielu innych malarzy ubiegłej epoki, którzy przed wojną zapewniali Paryżowi utraconą obecnie hegemonię artystyczną na świecie.

Nie był to okres fotografii, która dziś zastępuje grafikę — był to czas malarstwa i te okładki są obrazami *par excellence*.

Czy są obrazami prace znanego angielskiego malarza średniej generacji, Marka Lancastera, który ma teraz wystawę w Rowan Gallery — trudno powiedzieć. Lancaster używa farby, pędzla i płótna, ale wszystko, co robi, nosi charakter prozorycznego szkicu, czegoś, co celowo nie zostało ostatecznie powiedziane i skończony. Płótna jego są podzielone na nierówne pola szachownicy, ale wszystkie pola są w podobny sposób pokryte nerwowymi kleksami wszelkich możliwych kolorów. Niektóre partie są białe, a nawet zupełnie niezamalowane. Jest to typowo angielskie malarstwo abstrakcyjne ujęte w formalne karby, a jednocześnie przekorne pod względem kolorystycznym. Wytwarza się w ten sposób dialektyczne napięcie, które właśnie jest treścią obrazów Lancastera.

Drugą charakterystyczną cechą sztuki angielskiej jest zainteresowanie naturą. Od osiemnastego wieku, kiedy to w tym kraju powstała wielka szkoła pejzażystów, wliczyć można długą listę artystów, dla których natura stanowiła główne źródło inspiracji. Wystarczy wspomnieć takich malarzy, jak: Richard Wilson, Crome, Constable, poprzez Palmera aż do Sutherlanda i Ivona Hitchensa sztuka angielska miała zawsze romantyczne ciągoty.

W tej chwili widzimy to na wystawie angielskiego plastyka Marka Boyle'a w Serpentine Gallery. Wystawa składa się z szeregu płaskorzeźb przedstawiających fragmenty skał, pustyni, rumowisk i bruków miejskich, które każdy widzi dookoła. Właściwe słowo „przedstawiający” w tym wypadku jest nietrafne. Mark Boyle nie przedstawia. Boyle imituje. Przyjął sam na siebie rolę natury i tak jak ona – ale niestety całkowicie na jej wzór i podobieństwo – produkuje w plastikowym materiale różne rodzaje ziemskiej skorupy. Jednym słowem, Mark Boyle, który uchodzi za rzeźbiarza abstrakcyjnego, okazał się w praktyce szczytowym naturalistą i gdyby jego prace nie istniały na ścianie, to nikt by ich nie mógł traktować jako dzieła sztuki.

Jest to okazja, żeby raz jeszcze zwrócić uwagę, że w dzisiejszym kontekście kulturalnym nie wiadomo, co to jest dzieło sztuki, bo albo wszystko, co człowiek sztucznie produkuje, zmieniając swoje otoczenie, powinniśmy traktować jako dzieło sztuki, albo trzeba sobie powiedzieć, że nastąpiło już zatarcie granicy między tak zwanym życiem a tak zwaną sztuką i że w tej konfrontacji zwyciężyło życie, czyli innymi słowy – sztuka przestała istnieć, co jest oczywistą nieprawdą. Ale prawdą jest, że niektórzy artyści zapędzają się sami w ślepej uliczce, zapominając, że sztuka musi być interpretacją życia albo jakąś metaforą, która pogłębia nasze zrozumienie rzeczywistości, a nie imitacją natury.

Round the Galleries no. 135. Październik 1975

KOKOSCHKA — KEITH VAUGHAN — KEITH GRANT —  
— KANIARIS — AL CAPP — NICHOLS POPE

Można naturalnie krytykować nowoczesną sztukę, ale rozdzieranie szat wydaje mi się gestem nie na miejscu. Wśród różnych błahych lub niedorzecznych prób zwrócenia uwagi publiczności można jednak wysledzić dziś cały szereg wartościowych osiągnięć w dziedzinie nowoczesnego traktowania zagadnień koloru i formy. Smakowitości postimpresjonistycznego malarstwa i niedociągnięcia stylowe tak zwanych modernistów sprzed pół wieku rzucają się w oczy bardziej niż kiedykolwiek, kiedy na tle precyzji i ogromnej swady dzisiejszych obrazów oglądamy dzieła niektórych gloryfikowanych naszych poprzedników, takich jak na przykład Kokoschka, którego wielka wystawa z okazji jego dziewięćdziesiątych urodzin skończyła się właśnie niedawno w Marlborough Gallery<sup>141</sup>.

Oczywiście jasne jest, że z punktu widzenia biznesu galerie celebrytów obrazów Kokoschki, które właściwie przeszły już do historii. Oskar Kokoschka, syn austriackiego Czecha, urodził się niedaleko Wiednia w roku 1886 i był już dobrze dorosły, kiedy wraz z takimi dawno nieżyjącymi austriackimi malarzami, jak Klimt i Schiele brał udział w Wiedeńskiej Secesji. Aż dziw, że Kokoschka dotąd jeszcze żyje. Malował zawsze uczciwie i pracowicie — prochu nie wynalazł, ale znał swoje rzemiosło i miał nawet pewną zręczność wirtuozerską w operowaniu pędzlem. Na tle jednak dzisiejszej sztuki, na którą tak często narzekamy, jego wystawa wygląda dość nieprzekonywająco. Obrazy malowane z nietrafnym rozmachem, płótna zasmarowane brudnym kolorem poprzerywanym blikami, tu i ówdzie widać pseudorenesansowe pasaże, brak koordynacji, brak stylu, postimpresjonistyczna mieszanka malarskich efektów z całkowitą bezradnością formalną — oto, jak Kokoschka dzisiaj przedstawia się naszym oczom. Oczywiście na wystawie widać zachwycone twarze osób, które nareszcie mogą oglądać obrazy bez wysiłku, ale nie jest to malarstwo na poziomie ani epigonów renesansu z dziewiętnastego wieku, ani na poziomie paryskich współczesnych Kokoschki, Bonnard'a i Vuillard'a, do których może byłby najpodobniejszy, gdyby miał ich kulturę koloru.

Jakaż niesłychana różnica zachodzi pomiędzy malarstwem Kokoschki a obrazami angielskiego malarza średniej generacji, Keitha Vaughana, który ma właśnie wystawę w Waddington Gallery<sup>142</sup>. Keith Vaughan nie jest żadnym rewolucjonistą i nie operuje żadnymi trickami — po prostu maluje. Co więcej, stale maluje ludzką postać albo pejzaż, czyli te same tematy co Kokoschka. Ale podczas gdy u Kokoschki ko-

---

<sup>141</sup> Marzec-Kwiecień 1976, Marlborough Fine Art, Londyn. „Oskar Kokoschka: cityscapes and landscapes: a 90<sup>th</sup> birthday tribute”; 10.03–9.04.1976, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. „Keith Grant: recent paintings — Iceland and Ireland”; 5–31.03.1976, Institute of Contemporary Arts, Londyn. „Vlassis Caniaris: immigrants”.

<sup>142</sup> Odbyła się również wystawa K. Vaughana w Hamet Gallery: 12.05–6.06.1976 — akwarele, gwasze i rysunki.



lor jest używany jako środek rysowania, czyli nie jest samodzielny, u Vaughana kolor, choć zawsze złamany, wibruje niezwykłą świetlistością i stwarza autonomiczną strukturę, od której zależy nastrój obrazu. Keith Vaughan upraszcza postać ludzką do granic wymownego semafora i stawia ją na tłach poprzecinanych kolorami, płaskimi plamami, jak wspomnieniami jakichś nieokreślonych przedmiotów, gładów, drzew czy budowli. Jest w tych postaciach tym większa tajemniczość, że zwykle nie mają twarzy i ich gesty są wieloznaczne. Uroda tych obrazów polega głównie na urodzie kolorów. Najpiękniejsze należą do serii gwaszów na temat poezji Rimbauda. Te iluminacje opatrzone w urywki poematu pod tym właśnie tytułem są głęboko przejmujące. Jakieś formy na wpół abstrakcyjne, jakieś anonimowe postacie w niezrozumiałych sytuacjach, w konwersacji, w zadumie czy rozpacz, nagie, niektóre jakby zakrwawione, inne świecące dziwną białością na tle niesłychanie wyszukanej harmonii — jest to sama poezja ucieleśniona, ujęta w formę widzialną liryczną i dramatyczną zarazem.

Keith Vaughan jest znakomitym malarzem i naprawdę wielkim artystą. Jego specjalnym osiągnięciem jest to, że potrafi utrzymać się przy malarstwie figuratywnym przy równoczesnym wyciągnięciu wszelkich pozytywnych konsekwencji z malarstwa abstrakcyjnego. Nie znam drugiego malarza, u którego te dwa elementy byłyby połączone ze sobą w sposób bardziej organiczny, tworząc całość tak zadowalającą pod względem formalnym i do tego stopnia nasyconą treścią emocjonalną. Wydaje mi się, że w Polsce odpowiednikiem Keitha Vaughana jest Teresa Pągowska.

W galerii Roland, Browse & Delbanco skończyła się wystawa nowych obrazów angielskiego malarza, Granta. Keith Grant jest także artystą o wielkim potencjale emocjonalnym, ale należy w całości do angielskiej tradycji malarstwa pejzażowego. Urodzony w Liverpoolu czterdzieści pięć lat temu Grant stał się malarzem dalekiej Północy. Norwegia i Islandia prześcigają się w udzielaniu mu stypendiów, a w Szwecji robi scenografię do sztuk Ingmara Bergmana.

Obecna wystawa składa się z jego pejzaży z koła podbiegunowego. Są to obrazy na wskroś romantyczne, o kolorystyce ciemnym i ponurym, w których głównymi tematami są otoczone czarnymi chmurami wulkany, zimne jeziora i śnieżne urwiska.

Jestem pewien, że nastrój dalekiej północy nie znalazł lepszego interpretatora, ale niezależnie od tego obrazy Granta odznaczają się bardzo nowoczesnymi efektami malarskimi, które naturalnie decydują o ich wartości.

Innego rodzaju dramatycznością odznacza się sztuka greckiego rzeźbiarza Kaniarisa, którego wystawę można oglądać w Instytucie Sztuk Współczesnych znanym pod literowym skrótem ICA. Vlassis Kaniaris urodził się i kształcił w Atenach, a potem osiadł w Paryżu. Ma teraz pięćdziesiąt osiem lat. Jego sztuka ma zawsze zabarwienie na wskroś polityczne, a jej forma przypomina zupełnie to, co w Ameryce robi Kienholz. Wystawione tutaj przez Kaniarisa rzeczy to nie rzeźby we właściwym tego słowa znaczeniu, ale postacie ludzkie naturalnej wielkości, zrobione z drucianej siatki i patyków, na które naciągnięte są prawdziwe stare łachy i używane obuwie. Tematem wystawy jest bardzo obecnie drażliwa w zachodniej Europie sprawa cudzoziemskich robotników, których kilka milionów pracuje w Niemczech, Francji, Szwajcarii, Holandii itd. Są to ludzie przybyli z różnych stron świata w poszukiwaniu zarobków — głównie Turcy, Portugalczycy, Włosi i Jugosłowianie. Dopóki była koniunktura wywołana potrzebą powojennej odbudowy gospodarczej, nikt nie ograniczał tej imigracji zarobkowej, ale teraz po kryzysie naftowym we wszystkich bogatych krajach zachodniej Europy wprowadzono restrykcje, aby uporać się z rosnącym bezrobociem, i w rezultacie los imigrantów stał się opłakany. Kaniaris głę-

boko solidaryzuje się z tym losem i stara się metodą *environment* wywołać w nas podobne reakcje. Postacie jego są uderzająco realistyczne, jak figury w panoptikum. Realistyczne także jest ich otoczenie: odrapane ściany, walizki związane sznurkiem, stare wózki dziecięce, miednice, klatki na kanarki, lampy z dziurawymi abażurami, połamane zabawki, krzywe rowery, plastikowe torby, śmieci...

Niewątpliwie daje to obraz tragedii ludzkiej i zmusza nas do uświadomienia sobie sytuacji. Podstawą zachodnioeuropejskiego rozkwitu gospodarczego, jak niegdyś podstawą dobrobytu Cesarstwa Rzymskiego, jest praca obcych i wydziedziczonych, którzy garną się do „Eldorado”, nie bacząc na trudy, upokorzenia, wrogość środowiska i straszliwy smutek barakowego życia.

Wystawa Kaniarisa dobrze oddaje ten smutek, ale oceniana z czysto artystycznego punktu widzenia przynosi niewiele. Jego dzieło jest raczej ważne pod względem dokumentacyjnym niż twórczym.

W tym samym Instytucie Sztuk Współczesnych odbywa się równocześnie wystawa komiksów słynnego amerykańskiego karykaturzysty Al Cappa, który występuje tym razem w charakterze malarza, a nie dziennikarza. Ale w gruncie rzeczy różnicy żadnej nie widać poza ogromnym formatem tych komiksów, które są malowane farbą na płótnie, a nie tuszem na papierze. Jest to historia amerykańskiego Kandyda znanego wszędzie pod nazwą Little Abner — i rzeczywiście jest bardzo śmieszna. Zwłaszcza teksty pisane w amerykańskim dialekcie są świetne. Ale poza tym są okropne rysunki o niewysłowionej wulgarności.

O ileż przyjemnie oglądać wystawę rzeźb bardzo młodego angielskiego rzeźbiarza Nicholasa Pope’a w Garage Gallery. Są to drewniane lub kamienne konstrukcje złożone z bloków i klocków w formie gąsienic, kręgów i łuków o pięknym poczuciu proporcji i wykwintnej sylwecie. Bogactwo pomysłów wiąże się w tej rzeźbie ze szlachetnością materiału nieukrywanego pod powłoką farby i lakieru, co obecnie tak często się spotyka.

Rzeźby Pope’a są bliższe rzemiosłu niż produkcji fabrycznej — są najwidoczniej ręcznie robione i jak murzyńskie oszczepy noszą na sobie ślady narzędzia, co daje im charakter indywidualny.

Round the Galleries no. 142. Maj 1976

## DE KOONING — WILLIAM TURNBULL — BRIDGET RILEY — WARHOL

Wiadomo, że nic nie wygląda bardziej opacznie od wczorajszej mody. Rzeczy niesłychanie aktualne rok temu, sensacje ubiegłego sezonu interesują nas mniej niż wydarzenia, które zdążyły już nabrać patyny i przeszły do historii.

Dlatego właśnie obrazy Kooninga, który był u szczytu sławy w niedawnych latach pięćdziesiątych wyglądają dziś tak nienaturalnie. Jego obecna wystawa w znanej galerii Gimpel Fils w Londynie składa się z wielkich płócien namalowanych w 1975 roku. Ale pod względem stylu obrazy te należą całkowicie do wczorajszego okresu<sup>143</sup>.

Wylansowany dwadzieścia lat temu przez niezmiernie wpływowego nowojorskiego krytyka Harolda Rosenberga, De Kooning stał się czołowym przedstawicielem abstrakcyjnego ekspresjonizmu zwanego w Anglii i w Ameryce *action painting*. Rosenberg stworzył teorię tego kierunku, orzekając, że malarstwo jest akcją, czyli funkcją malowania, a obraz protokołem instynktownych odruchów malarza i niczym więcej, co zresztą wcale nie jest mało. *Action painting* opanowało cały świat, ale później teoria Rosenberga została obalona i nastąpił okres sztuki przedstawiającej, opartej na popularnych symbolach folkloru wielkiego miasta. Był to pop art. Dziś mamy z kolei reakcje przeciwko temu kierunkowi w postaci *hard edge painting*, płaskiej klasycznej abstrakcji o precyzyjnych stykających się po twardej linii formach.

Ale William De Kooning pozostał abstrakcyjnym ekspresjonistą. Zresztą leży to przypuszczalnie w jego naturze, bo jako Holender obciążony jest zapewne tradycją środkowoeuropejskiego ekspresjonizmu przedstawiającego, który został zapoczątkowany przez Edvarda Muncha na samym początku stulecia.

Otóż obecnie obrazy De Kooninga są ekspresjonistyczne, ale nie przedstawiające, tylko abstrakcyjne, a przy tym malowane na chybił trafił z wielką, na pozór instynktowną pasją. Czasem wśród spontanicznie rzuconych, nieokreślonych w formie plam kolorowych pojawia się coś jak kształt ręki czy twarzy, ale kształty te są prędko zamazane wielkim pędzlem, którego pociągnięcia — jedno na drugich — stanowią właściwe treści tych obrazów. Instynkt dominuje nad intelektem.

Z ekspresjonizmem łączy się konieczność deformacji. Skłonność Kooninga do karykaturalnej formy widać najlepiej na jego rysunkach, które wiszą w osobnej sali. Są to rysunki pospieszne i chaotyczne, przypominające raczej Kokoschkę niż Picassa, bo ich zaciekłość pokrywa formalne nie trafności — czasem nawet zupełną nieudolność.

Rysunek zawsze demaskuje malarza, bo po rysunku łatwiej niż po malarstwie rozpoznać można prawdziwy charakter artysty. W tej chwili na przykład zakończyła się w Wodddington Gallery wystawa znanego angielskiego malarza średniej generacji, Williama Turnbulla. Na ścianach wiszą ogromne kwadratowe płótna zmalowane gładko jednym kolorem.

---

<sup>143</sup> 29.06–12.08.1976, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Willem de Kooning: recent painting”; 6–31.07.1976, Londyn. „William Turnbull: exhibition of paintings”; 24.06–22.07.1976, Rowan Gallery, Londyn. „Bridget Riley: recent paintings and gouaches”; 29.06–13.08.1976, Mayor Gallery, Londyn. „Cats and Dogs by Andy Warhol”.

Naturalne gładka powierzchnia jednolitego koloru jest zjawiskiem zachwycającym pod względem dekoracyjnym... Czerwone, niebieskie i złote płótna Turnbulla płoną w nieznannej odległości od oka i w niczym nie obrażają naszego poczucia estetyki. W niczym także nie ujawniają zdolności artysty jako wykonawcy dzieła sztuki. Każdy może sobie takie obrazy zamówić przez telefon u pierwszego lepszego malarza pokojowego. Wystarczy podać mu tylko wymiar i nazwę koloru. Nie chodzi jednak o wykonanie, chodzi o pomysł, o koncepcję. Ale niestety pomysł ten nie jest nowy. Wiele lat temu Ad Reinhardt wystawiał w Ameryce płótno całkowicie zamalowane na czarno i nazwał je zupełnie słusznie *The Ultimatum Painting* – *Obraz ostateczny*.

Należy zatem podziwiać odwagę Turnbulla, że decyduje się na ponowne igranie z tą koncepcją katastroficzną, poza którą sztuka w ogóle się kończy. Ale nie o to mi chodzi. Chodzi mi o to, że takie malarstwo można robić bez żadnych naturalnych uzdolnień, które dawniej były potrzebne, żeby namalować obraz – i dlatego takie malarstwo jest w pewnym sensie kamuflażem.

Bo kiedy nagle wchodzimy do sali, gdzie wiszą ostatnie grafiki Turnbulla, nasze zaufanie do jego kompetencji gaśnie. Są tam dwa cykle wykrintnie podanych, cudownie oprawionych rycin robionych jedną cienką kreską na doskonale czerpanym papierze. Pierwszy cykl to motyw roślinny – zupełnie nieinteresujący, bo najwyraźniej niezauważony i powierzchowny w formie, a drugi to akt kobiecy tak słabo narysowany, że przykro patrzeć.

Innym plastykiem, który absolutnie doskonałym wykonawstwem pokrywa być może jakieś zasadnicze niedociągnięcia – choć nigdy się z tym nie zdradza – jest słynna przedstawicielka sztuki optycznej Bridget Riley. Na jej nowej wystawie w Rowan Gallery widzimy kompozycje różnego formatu o identycznym motywie. Jest to falisty wzór powstały z cieniutkich pasków i mdłych tym razem, czy jak się to mówi, pastelowych kolorów, które istotnie wywołują wrażenie falowania i czasami chorobę morską. Niebywała anonimowa precyzja tych falistych pasków zwiększa jeszcze efekt nierealności płótna, które wydaje się istnieć w nieokreślonej przestrzeni, gdzieś pomiędzy ścianą a oknem.

W poszukiwaniu nowych doznań estetycznych rozszerzamy ciągle granice sztuki i często wkraczamy na terytoria niegdyś wyłącznie zarezerwowane dla innych przejawów kulturowych, takich jak nauka lub zabawa. Związki pomiędzy sztuką a nauką są stare jak świat i nie trzeba powoływać się na Leonarda da Vinci, żeby to udowodnić. Francuscy impresjoniści z końca ubiegłego wieku, których Bridget Riley jest oczywiście spadkobierczynią, byli pod wpływem odkryć ówczesnej fizyki w zakresie widma spektralnego, a tak wielki uczyony jak Einstein w jednym z wywiadów prasowych powiedział wyraźnie, że fascynuje go przede wszystkim układanie pięknych równań, które zwykle okazują się także prawdziwe.

Tak czy inaczej piękno i prawda zawsze się w jakiś sposób z sobą łączą i należą do tej samej kategorii zjawisk, które rządzą się prawami naturalnymi.

Na tych właśnie prawach opiera się op-art, sztuka optyczna, która pojawiła się jako osobny kierunek z początkiem lat sześćdziesiątych w postaci obrazów paskowanych lub kropkowanych, o treści ograniczającej się wyłącznie do często bardzo efektownych zjawisk w dziedzinie optyki i ruchów pozornych. Ale op-art przy największej nawet pomysłowości nie ma żadnej treści ekspresyjnej. Jest to sztuka emocjonalnie neutralna i nadaje się raczej do celów komercyjnych, takich jak wzornictwo tekstylne, reklama itd., niż artystycznych.

Komercyjne są także nowe obrazy Warhola wystawione w Mayor Gallery. W dalszym ciągu uważam, że Andy Warhol reprezentuje coś poważnego w nowoczesnej sztuce, ale te błahe i niesłychanie zręczne obrazki stanowiące rzekomo portrety kotów i psów nie mają żadnej wagi gatunkowej.

Technicznie także są dość obrzydliwe. Warhol drukuje naprzód na płótnie fotograficzne powiększenie głowy na przykład swego jamnika, potem smaruje to powiększenie gęstą farbą o tłustej, grubej fakturze, a w końcu, kiedy to zaschnie, kończy znowu sitodrukiem, który naturalnie odbija się nierówno, zgodnie z nierównościami farby. Powstaje mieszana technika na pół mechaniczna, pozbawiona zarówno wszelkiej szlachetności naturalnej, jak i wszelkiej sztucznej perfekcji. Prawdę powiedziawszy, te smakowite koty i psy wyglądają na ręcznie malowane bohomyzy, jakie sprzedaje się za grosze w supermarketach.

Kiedyś Warhol był bardziej ambitny i przetłumaczywszy grafikę użytkową, z której wyszedł na malarstwo świeże i odważne, osiągnął zastanawiające rezultaty; były one w pewnym sensie przenikliwym komentarzem — chociaż się tego zapalczywie wypierał — do naszej rzeczywistości. Andy Warhol jest nadal bardzo utalentowanym artystą, ale zdaje mi się, że te wirtuozerskie kocie i psie portrety to jego produkcja fabryczna obliczona wyłącznie na handel.

Round the Galleries no. 145. Sierpień 1976

## LARRY RIVERS

W sztuce rządzi prawo wahadła. Kiedy jakiś kierunek dochodzi do punktu, w którym zagraża istnieniu sztuki, następuje reakcja i artyści zaczynają szukać odmiennych rozwiązań. Tak więc naturalną kolejną rzeczą, kiedy abstrakcyjne malarstwo zdawało się wyczerpywać swoje możliwości, kiedy doszło do absurdu w swoich logicznych konkluzjach i ludzie zaczęli malować obrazy jako nieostateczne, pokrywając płaszczyznę płótna jednolitą warstwą czarnej farby – wtedy wahadło się zatrzymało i pomału zaczęło iść w przeciwnym kierunku. Tym kierunkiem był pop art.

Na długo jednak zanim pop art, który jest zasadniczo fenomenem anglosaskim, opanował wszystkie ośrodki sztuki na całym świecie i zanim jego heroldowie zapisali dziesiątki tomów teoretycznych rozpraw na ten temat – w roku Pańskim 1953 pokazał się w Nowym Jorku obraz figuratywny ogromnych rozmiarów, zatytułowany *George Washington Crossing the Delaware*, *Waszyngton przekraczający rzekę Delaware*, ten nowy Rubikon, od którego zaczęła się amerykańska wojna domowa. Już sam literacki tytuł wzbudzał niepokój. Na tle wszechwładnej wówczas abstrakcji wyrwanie się figuratywnym kiczem na historyczny temat wydawało się co najmniej nietaktem i było istotnie nie byle ryzykiem. Ale ryzyko się opłaciło. Krytyka, reklama i opinia publiczna uśpione monotonna a niezrozumiałą produkcją abstrakcyjną podchwyciły nazwisko śmiałka, który odważył się wystąpić samotnie przeciwko ustalonemu porządkowi. Nazwisko to brzmiało Larry Rivers.

Dzisiaj Rivers jest jednym z najślawniejszych malarzy amerykańskich, jeździ z odczytami, wykłada, robi filmy i dekoracje teatralne, rzeźbi i robi grafikę. Ostatnio został zaproszony nawet do Związku Sowieckiego i do Izraela. A *Waszyngton przekraczający rzekę Delaware* wisi w muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku na poczesnym miejscu. Jest to już druga wersja tego obrazu specjalnie zamówiona przez to muzeum, bo pierwsza spłonęła w 1958 roku.

Obecnie w Londynie w galerii Gimpel Fils mamy okazję oglądać dwadzieścia parę obrazów kolaży i rysunków z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które w pełni tłumaczą niesłychanie ważną rolę, jaką Larry Rivers odegrał w historii sztuki<sup>144</sup>. Sam ma dziś pięćdziesiąt trzy lata i jego wpływ na młodszą generację artystów był w tym okresie większy, niż się powszechnie przyjmuje. Bez Riversa nie byłoby Rauschenberga, Dine'a, Oldenburga ani Warhola. Oczywiście duchowym ojcem pop artu pozostaje zawsze papież dadaizmu Marcel Duchamp, ale Larry Rivers pokazał, jak w praktyce teorii dadaizmu można zastosować do dnia dzisiejszego.

Kończącą niechlujność, a nawet niezgrabność Larry Rivers zamienił na cnotę, ba, na specjalny styl, który zapłodnił wyobraźnię innych artystów. Rivers stosuje chętnie technikę kolażu z kawałków zamalowanego przez siebie płótna czy papieru, który się odkleja, wybrzusza i krzywi, wypisuje na obrazie różne słowa i zdania, zasmarowuje je i znowu częściowo odsłania. Robi swobodne miejscami, a miejscami wielce pedantyczne kopie renesansowych i flamandzkich mistrzów, zwłaszcza Halsa, ale

<sup>144</sup> 5–30.10.1976, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Larry Rivers: works of the 50's and 60's”.

kopie te zawsze jakąś niespodziewaną płaszczyzną koloru albo częściowym zaklejeniem zamienia na niesłychanie nowoczesne obrazy. Rysuje Szekspira albo wielbłąda z papierosów Camel czy swoją żonę na milimetrycznym papierze. A wszystko, co robi, ma charakter szkicu niedokończonego projektu, rzuconego swobodnie pomysłu. Jednym z eksponatów na obecnej wystawie jest malarska interpretacja francuskiego banknotu, innym zasmarowane menu podrzędnej restauracji z cenami dań, niekiedy przekreślonymi. Jeszcze innym kilkanaście szkiców zebranych na jednym płótnie z tak wielką trafnością, że wyglądają na kompletny obraz, na którym elementy realistyczne wiążą się w abstrakcyjną kompozycję.

Można krytykować pop art, a nawet ubolewać nad jego estetyką, ale nie można zaprzeczyć, że właśnie w tym okresie, kiedy był pod wpływem Riversa, kierunek ten wykazał niezwykłą żywotność i odświeżył atmosferę zagęszczoną przez abstrakcyjne malarstwo lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Przedziwny jego realizm dał początek tej odmianie pop artu, którą nie grzeszy w ślepej uliczce banalnego akademizmu i naśladownictwa natury.

Sądzę, że rola Riversa jeszcze się nie skończyła, bo ciągle nas zaskakuje nowymi rzeczami — ostatnio z dziedziny konstrukcji przestrzennych, które mają być pokazane w Londynie w przyszłym roku.

Pozornie wulgarny i plakatowy Larry Rivers jest w gruncie rzeczy jednym z najbardziej wrażliwych i pełnych oryginalnej inwencji artystów naszych czasów.

Polish Programmes. Październik 1976

## NAUM GABO & MALEWICZ

Jakkolwiek już na parę lat przed pierwszą wojną światową sztuka plastyczna w Rosji przedrewolucyjnej zbudziła się z odrętwienia, to jednak dopiero rewolucja dała jej nowy zastrzyk energii, nowe zapotrzebowania, nowe cele i nowe dymensje. „Ulice są teraz naszymi pędzlami – wołał Majakowski – a place miejskie naszą paletą”. Początkowo komisarz oświaty Łunaczarski ostawił artystów tego kalibru co Malewicz, Tatlin i Kandinsky na czołowych stanowiskach, gdzie mogli wywierać ogromny wpływ na proces przeobrażania kultury i oświaty w Związku Radzieckim. Naum Gabo, którego wielka wystawa odbywa się właśnie w Tate Gallery<sup>145</sup>, powrócił w roku 1917 ze Skandynawii do ojczyzny, aby wziąć udział w budowaniu nowego świata. Ale jak wiemy, ta rewolucja kulturalna nie trwała długo. Już pod koniec życia Lenina nadciągnęły chmury, a potem Stalin położył ciężką łapę na życiu kulturalnym Rosji i entuzjastyczni intelektualiści zostali wytepieni albo uciekli za granicę.

Ale zanim się to stało, w tym samym czasie, kiedy na Zachodzie panował anarchizm i pesymistyczny dadaizm, awangarda rosyjska formułowała pozytywne i funkcjonalne zasady konstruktywizmu, którego cechą najbardziej charakterystyczną był optymizm. Takie nazwiska, jak Tatlin, Ginzburg, Leonidow, Mielnikow w architekturze, Majakowski i Błok w poezji, Erenburg i Babel w literaturze, Mejerhold w teatrze, Eisenstein i Pudowkin w filmie, Kandynski, Malewicz, Chagall, Pevsner i jego brat Gabo w plastyce – znane są i cenione dziś na całym świecie.

Naum Gabo, który urodził się w Rosji w 1890 roku, mieszka i nadal pracuje w Ameryce. Jest on jednym z twórców rosyjskiego konstruktywizmu, który wywarł znaczny wpływ także na rzeźbiarzy brytyjskich, a w szczególności na niedawno zmarłą znakomitą rzeźbiarkę Barbarę Hepworth, z którą był zaprzyjaźniony w ciągu jedenastu lat od swego pobytu w Anglii, gdzie osiadł na krótko przed drugą wojną światową.

Jego obecna wystawa w Tate składa się z przezroczystych konstrukcji oraz licznych projektów, makiet, rysunków i fotografii, rzeźb monumentalnych – i obejmuje okres sześćdziesięciu lat ustawicznej pracy twórczej. Katalog wystawy zamieszcza także jego *Manifest realistyczny* z roku 1920, domagający się sztuki, która by była zwierciadłem realnej sytuacji nowego człowieka. Miał to być nowy wielki styl rewolucyjny. „Najwyższym pięknem jest czynne istnienie – czytamy między innymi. Zrealizowanie koncepcji świata w terminach czasu i przestrzeni jest jedynym celem naszej sztuki. Z pionem w ręku, z oczyma precyzyjnymi jak rajszyzny, z myślą napiętą jak cyrkiel... konstruujemy nasze dzieło tak jak natura konstruuje swoje, tak jak inżynier konstruuje mosty, a matematyk swój model wszechświata...”.

Brzmiało to bardzo romantycznie. Praktycznie rzecz biorąc, manifest realistyczny z roku 1920 odrzucał kolor w malarstwie i statyczną masę w rzeźbie, a w zamian zalecał materiał absorbujący światło, formalne napięcia kierunkowe i rytm kinetyczny. Miała to być sztuka dla wszystkich, dla ludzi przy warsztacie, przy biurku, w polu i na drodze – sztuka, która odrzuca przeszłość i przyszłość. Sztuka terażniejszości.

<sup>145</sup> 2.11–12.12.1976, Tate Gallery, Londyn. „Naum Gabo: the constructive proces”.



To, co widzimy na wystawie, to integralne połączenie rzeźby z architekturą, przy czym przestrzeń i światło są we wszystkich projektach Nauma Gabo elementem najważniejszym. Śrubokrętne formy jak przezroczyste kwiatostany, muszle i ameby, jakieś niby-harfy czy inne instrumenty muzyczne, formy przedziurawione, nieważkie, czasem prawie niewidoczne, dopóki nie rzucamy na nie strumienia światła, które opalizuje w ich wnętrzu i ujawnia cięciwy czarnych strun, które zbiegają się w jednym punkcie, wirujące obręcze – oto tematy dzieł Nauma Gabo, który wyszedł nie ze szkoły sztuk pięknych, ale z politechniki, gdzie studiował budowę maszyn i fizykę. Dlatego jego wizja nie jest emocjonalna. Jest raczej wizją ładu, ciągłości, harmonii i rozumu, który przeciwstawia się chaosowi, jaki nas zewsząd otacza.

Znaczenie Nauma Gabo w historii sztuki jest ogromne, ale na wystawie wyczuwa się pewien chłód... Chłód typowy dla sztuki czystej i intelektualnej, której punktem wyjścia i motorem nie jest zmysłowe przeżycie, tylko koncepcja i matematyka.

Tak się złożyło, że w brytyjskim Instytucie Sztuk Współczesnych ICA jest wystawa rysunków i projektów innego budowniczego rosyjskiej awangardy, Kazimierza Malewicza<sup>146</sup>. Malewicz urodził się w Kijowie w roku 1879, ale był Polakiem i mówił po polsku etc.

Polish Programmes. Grudzień 1976

---

<sup>146</sup> W 1976 roku wystawa rysunków K. Malewicza była w Tate Gallery: 25.08–2.10.1976.

## BEYOND LIGHT — ANTONY BENJAMIN — ELISABETH FRINK — ALLEN JONES

Wbrew utartej opinii sztuka angielska dawno przestała być konserwatywna. Co więcej, państwo popiera tu właśnie kierunki jak najbardziej eksperymentalne. W tej chwili Arts Council, czyli Brytyjska Rada Sztuki odpowiadająca mniej więcej Ministerstwu Kultury w innych krajach, urządziła w swoim lokalu wystawowym Serpentine Gallery pokaz prac Billa Culberta i Liliane Lijn, młodych plastyków angielskich, którzy zajmują się efektami świetlnymi i brali już udział w kilku międzynarodowych wystawach sztuki kinetycznej<sup>147</sup>.

Oboje interesują się różnymi aspektami tego wielce rozgałęzionego kierunku. Liliane Lijn bada i wykorzystuje te możliwości, jakie istnieją na granicy pomiędzy normalną trójwymiarową percepcją fizyczną a percepcją metafizyczną czy też metaforyczną koncepcją rzeczywistości, gdzie standardowa fizyka nie znajduje zastosowania, a prawa Newtona wyginają się i mieszają, aby utworzyć jednolitą, ale nieskończenie urozmaiconą tkaninę współzależności. Na wystawie widzimy jej wysokie, smukłe pręty owinięte cienkim drucikiem miedzianym albo cynkowym, jak opornice elektryczne, które świecą, a równocześnie ciągle w inny sposób nachylają się nieznacznie ku sobie. Cała sala takich kiwających się cienkich kolumn wprowadzić może człowieka w stan zakłócenia zmysłu równowagi. Ale w tym powolnym, prawie niedostrzegalnym ruchu jest jakiś biologiczny rytm — coś jak zmiany w żywej materii widzianej pod mikroskopem. Jest to jakiś wizualny odpowiednik muzyki sfer.

W sumie mamy do czynienia z magicznym przeżyciem, które między innymi dowodzi, że nowoczesna sztuka nie musi zawsze opierać się na dysonansach — że może tworzyć całkowitą harmonię, a nawet pobudzać do kontemplacji.

Liliane Lijn buduje także proste formy przezroczyste, których ośrodkiem jest soczewka i kryształowy celownik strzelniczy, jakiego używa artyleria i czołgi. W jej rękach ten przyrząd niszczycielski stal jest czystym nosicielem energii, która miota nie pociski, ale pryzmatyczne wibracje i kolorowe wstęgi światła.

Drugi uczestnik tej wystawy, Bill Culbert, jest całkowicie pochłonięty zacieraaniem granicy pomiędzy rzeczywistością a złudzeniem optycznym. W jednej ciemnej sali umieszcza oświetlone wewnątrz, szparowane na wszystkich kantach czarne sześciąściany, które rzutują twarde linie świetlne na ściany, podłogę i sufit sali, zmieniając całkowicie jej wygląd architektoniczny. Całe wnętrze pokrajane jest tymi liniami we wzór geometryczny.

W innym miejscu Culbert buduje z dwóch luster i jednej palącej się słabo żarówki nieskończony tunel odbić, które gdzieś w oddali zmniejszone przez perspektywę

---

<sup>147</sup> 18.12.1976–16.01.1977, Arts Council of Great Britain, Londyn. „Beyond light: Bill Culbert, Liliane Lijn”; 30.11.1976–15.01.1977, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Anthony Benjamin: recent sculpture”; 30.11–22.12.1976, Waddington and Tooth Galleries, Londyn. „Elisabeth Frink: recent sculpture”; 30.11–22.12.1976, Waddington and Tooth Graphics, Londyn. „Allen Jones: work on paper”.

i słabnące zaginają się jak einsteinowska przestrzeń i giną w mrocznej nieskończoności. Na wystawie oglądać można także takie dręczące zagadki, jak niezapalona żarówka umieszczona naprzeciwko swego odbicia, na którym żarzą się wszystkie druciki. Jak to jest zrobione – nie mam pojęcia, ale niezależnie od tego, wydaje mi się, że jest w tym wszystkim jakiś ukryty symbolizm. Zarówno u Culberta, jak i u Liliane Lijn żarówki elektryczne, pryzmaty i opornice traktowane są jako przewodniki energii życiowej i psychicznej.

W przeciwieństwie do tego mistycyzmu nowe rzeźby Benjamina wystawione w Gimpel Fils Gallery są zdecydowanie konkretne. Anthony Benjamin należy do średniej generacji angielskich artystów. Studiował malarstwo u Légera, a potem grafikę u Haytera w Paryżu. W roku 1968 został zaproszony przez jeden z amerykańskich uniwersytetów i od tego czasu zarówno w jego malarstwie, jak i w rzeźbie, którą zaczął uprawiać, pojawiły się wpływy transatlantyckie. Na obecnej wystawie jego prace mają zasadniczo architektoniczny charakter. Są to rzeźby o zygzakowatych formach i kanciastych brzegach, zbudowane z wielu płaskich, zlepionych ze sobą jak dykta deszczulek. Rzeźby są stosunkowo niewielkie, o licznych geometrycznych ścianach, które nigdzie nie są równoległe. Czasami wyglądają na miniaturowe drapacze chmur, które zaczęły się walić pod wpływem trzęsienia ziemi i choć ciągle jeszcze zachowują jako taką równowagę, to jednak czuje się, że za chwilę gruchną na swoje własne fundamenty i zmieniają się w kupę gruzu.

W Waddington Gallery skończyła się niedawno wystawa zupełnie odmiennego rodzaju rzeźby i rysunków znanej angielskiej rzeźbiarki figuratywnej Elisabeth Frink.

Elisabeth Frink należy także do średniej generacji, ale w przeciwieństwie do Benjamina interesowała się zawsze przede wszystkim ludzką postacią. Będąc niewątpliwie pod wpływem włoskiego rzeźbiarza Marino Mariniego, Elisabeth Frink niepotrzebnie może kusić się o naśladowanie go w temacie jeźdźca na koniu, który całkowicie zmonopolizował i nikt go na tym polu nie zdoła prześcignąć. Ale jej liczne wersje męskiej głowy, często w wypolerowanych brązowych goglach, są bardzo własne i groźne w swoim enigmatycznym wyrazie i w formie zwartej jak kula armatnia. Nie wiadomo, czy są to głowy rzymskie, czy głowy zawodowych motocyklistów, ale nie ma wątpliwości, że głowy te są symbolami człowieczeństwa.

Ogromna powaga, jaka wieje z brązu Elisabeth Frink, obca jest całkowicie młodemu angielskiemu malarzowi pop, który wystawia swe grafiki w galerii Tooth and Waddington. Eleganckie, pociągające i robione na pół serio druki i akwarele Allena Jonesa jak zawsze mają za główny temat kobietę nogę w pantofelku na bardzo wysokim i cienkim jak sztylet obcasie. Ostatecznie każdy artysta ma jakąś – taką czy inną – obsesję, która go skłania raczej do robienia tego a nie innego. Ale każdy stara się te obsesje zasmakować. Tymczasem Allen Jones jest zupełnie szczerzy i pokazuje bezwstydnie swój fetyszizm, nie ukrywając żadnych szczegółów i akcesoriów. Ale kobiece wdzięki są w malarstwie tego czołowego angielskiego pop-artysty raczej symboliczne niż realne. Ten fakt, a także zupełnie nierealistyczny i całkowicie arbitralny kolor ratują go moim zdaniem przed zarzutem pornografii, który często pada, kiedy mowa o sztuce.

Polish Programmes. Grudzień 1976–Styczeń 1977

## RICHARD LONG – TERRY FROST – HAMILTON & ROTH – TIM SCOTT

Angielska tradycja artystyczna jest tradycją romantyczną. To tutaj na tych Wyspach Brytyjskich, które najwcześniej zostały uprzemysłowione, zrodził się również najwcześniej gorący protest przeciwko wyzyskowi człowieka przez człowieka i przeciwko wyzyskiwaniu natury. Zmęczeni łoskotem rewolucji przemysłowej i oburzeni gwałceniem krajobrazu przez kominy fabryczne, baraki i odkrywki górnicze, co najlepsi i najwrażliwsi spośród artystów, poetów i malarzy angielskich zwracali się ku naturze – uciekali w okolice jeszcze niezarażone mechanicznym postępem, nad jeziora i ruczaje, w pustkowia i na wrzosowiska ocienione wielkimi dębami pamiętajacymi czasy celtyckich druidów. Tak narodził się romantyzm.

Richard Long, którego wystawę można oglądać w Whitechapel Gallery, należy w całości do tej romantycznej tradycji<sup>148</sup>. Urodził się w Bristolu w 1945 roku, a w zeszłym roku reprezentował Anglię na Biennale w Wenecji. Teraz na podłodze galerii ułożył kilka równoległych linii z szaroniebieskich płaskich kamieni oraz wielkie kołisko z patyków i połamanych gałęzi. Jedno i drugie jest dla niego bardzo typowe. Z fotografii i map rozwieszonych na ścianach widzimy, że Long wędruje po świecie i w różnych odludnych miejscach zostawia podobne ślady, tak jak owce zostawiają ślad wydeptanej perci na trawiastym zboczu Beskidu. To, co robi, nie jest ani wspańiale, ani specjalnie pomysłowe. Ale Long coś jednak stwarza. Stwarza mianowicie nastrój zadumy i tajemnicy. W dobie automatyzacji i komputera, wbrew obecnej drugiej rewolucji przemysłowej, Long ucieka na łono natury i manipuluje jej elementami w sposób poetycki, który przypomina mistyczne wzory, jakimi peruwiański Indianie znaczą pustynne piaski.

W Serpentine Gallery jest wielka retrospektywna wystawa znanego angielskiego malarza abstrakcyjnego, Terry'ego Frosta. Frost urodził się w 1915 roku, ale zaczął malować późno i początkowo nie był zawodowym malarzem. Dopiero właściwie w ostatnich dwóch dekadach Frost wypłynął na czyste wody własnej odważnej twórczości. Zdecydowana kompozycja, wielkie poczucie koloru przy całkowitej prostocie fakturalnej i tematycznej – oto cechy charakterystyczne jego malarstwa. Obrazy Frosta często wyglądają jak abstrakcyjne fragmenty polichromii romańskich bazylik. Nie ma w jego malarstwie nic mechanicznego, wszystko jest krzywe, swobodne i dynamiczne – i dlatego jego rzeczy mają ogromną ekspresję i żywotność.

Najnowsze obrazy Frosta na tej wystawie to ogromne płótna pod tytułem *Moonship*, czyli *Rakieta księżycowa*, o kolorycie przeważnie czerwonym i pomarańczowym z ostrymi kontrastami ultramaryny i zieleni. Są one skomponowane z jajowatych form nawleczonych niejako na wspólną oś. Ta złożona z podobnych elementów, lekko malowana i płaska forma unosi się ukosem na jednolitym tle o wielkiej intensywności. Cała powierzchnia obrazu pokryta swobodnie ostrym kolorem, a często także kawałkami naklejonego materiału, wibruje i płonie świetlistą luną, której

<sup>148</sup> 25.01–27.02.1977, Whitechapel Art Gallery, Londyn. „Richard Long: the north woods”; 1–26.02.1977, Waddington and Tooth Galleries, Londyn. „Tim Scott: sculptures”.

dzielenie jest miarą trafności zestawień kolorystycznych tego malarza. Obraz działa także swoimi rozmiarami, stwarzając efekt *environment*, który niejako otacza widza. Malarstwo Frosta jest młode, a choć wypływa z odwiecznego ludzkiego instynktu dekoracyjnego, jest jak najbardziej związane z nowoczesną koncepcją obrazu jako samoistnego przedmiotu, a nie komentarza do czegoś, co jest poza nim. Jest to malarstwo autonomiczne w egzystencjalnym tego słowa znaczeniu.

Czego w żaden sposób nie da się powiedzieć o malarstwie Hamiltona. Słynny angielski pop-artysta średniej generacji, Richard Hamilton, przeprowadził ubiegłego lata eksperyment współpracy ze znanym niemieckim malarzem Dieterem Rothem i rezultaty tego eksperymentu można oglądać w Brytyjskim Instytucie Sztuki Współczesnej.

Jest to — mówiąc ogólnie — sztuka lekkomyślna i sędzę, że to raczej wpływ Hamiltona, który ma awersję do wszelkiego poważnego stylu i jest zainteresowany głównie anegdotyczną treścią obrazu. Jego celem zawsze było i nadal jest, jak widzimy, podważenie tak zwanych absolutnych wartości w sztuce i zastąpienie ich wartościami efemerycznymi aktualności i mody. Niemniej jego pasja to łączenie w jednym obrazie różnych obcych sobie elementów i sposobów technicznych — mogłaby przynieść pozytywne rezultaty, jak to widzimy u Rauschenberga albo Larry'ego Riversa, gdyby Hamilton miał talent. Na wystawie obrazki, które jeśli nie są dowcipami, to są plagiatami lub drwiną, więc mamy serie powieszonych na dwadzieścia centymetrów nad podłogą obrazów dla psów, na których figuruje głównie kielbaska *à la* Oldenburg, widzimy głowę *à la* Paolozzi, na korpusie *à la* de Kooning, postać *à la* Dubuffet itd. Inna seria to heraldyka ironiczna, przy czym znowu jest tylko tematyczna iluzja albo formalnie rzecz biorąc, niechlujność tych obrazów w niczym nie przypomina precyzyjnych w samym założeniu form heraldycznych.

Brak jednolitego stylu można by przypisać faktowi, że wszystkie obrazy podpisane są dwoma nazwiskami połączonymi w jeden pseudonim — Rotham, ale sędzę, że powody są głębsze. Richard Hamilton, słynny wielbiciel Marcela Duchampa, ma wielkie ambicje, ale podobnie jak jego ideał brak talentu zastępuje dowcipem. Drzwi wejściowych strzegą dwie małe rzeźby stojące nisko na cokółkach. Jedna przedstawia zrośnięte ze sobą przednie części dwóch jamników, a druga tylne. Jako forma rzeźbiarska są zupełnie obojętne i akademickie.

Za to w Waddington Gallery jest nowa wystawa znanego rzeźbiarza angielskiego Scotta, który nie ma nic wspólnego ani z pop artem, ani z jego akademicką wersją.

Tim Scott ma czterdzieści lat, urodził się w Londynie, do rzeźby zabrał się późno, bo najpierw studiował historię i archeologię, a potem architekturę, doktoryzując się z pracy o Corbusierze. Rzeźby Scotta na tej wystawie to średniej wielkości konstrukcje z poczerńałego żelaza, wyglądające na jakieś absurdalne przekładnie kolejowe, prasy drukarskie czy fragmenty innych maszyn. Jest w nich wielka powaga i podobnie jak architektura Corbusiera niepokoją swymi niespodziewanymi zestawieniami prostych i kolistych linii. Rzeźby Tima Scotta są spawane z ciężkich sztab i potężnych bębnow, które przez to, że wbrew obecnej modzie nie ukrywają pod pokrywą lakieru materiału, z którego są zrobione, mają wyjątkową surową szlachetność.

COLQUHOUN & MACBRYDE — ROGER HILTON — ROBERT NATKIN —  
— ARTHUR BOYD — BOYD & EVANS

Mody przychodzą i mody mijają. Ale mody także wracają. Jak ktoś dowcipnie powiedział, życie ludzkie jest okrężną linią tramwajową: jeżeli się siedzi w wagonie dostatecznie długo, to każdą stację można zobaczyć kilka razy.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych, to jest w okresie angielskiego neoromantyzmu, zabłysnęło w Londynie dwóch młodych szkockich malarzy, Robert Colquhoun i Robert MacBryde<sup>149</sup>. Słyszało się o nich ciągle, a anegdoty o skandalicznych wyczynach i pijackich przygodach tych dwóch nieodłącznych Robertów były stałą rozrywką londyńskiej bohemy. A potem wszystko ucichło. Inni bohaterzy pojawili się na scenie. Romantyczne malarstwo figuralne zostało wyrugowane przez klasyczną abstrakcję. Colquhoun i MacBryde pomarli młodo z początkiem lat sześćdziesiątych, w odstępie zaledwie czterech lat od siebie, i słuch o nich zaginął.

Teraz Mayor Gallery zrobiła nagle wystawę ich obrazów i mamy okazję z perspektywy czasu ocenić ich twórczość obiektywnie.

Przede wszystkim uderzyło mnie to, że zarówno w formie, jak i tematyce są bardzo podobni do zmarłego w Londynie w roku 1949 polskiego malarza Jankiela Adlera, który dla obu młodszych kolegów był mistrzem i przyjacielem.

Obrazy Colquhouna i MacBryde'a są wybitnie ekspresjonistyczne. Zdeformowane postacie i martwe natury malowane są gładko i precyzyjnie, tworząc formy skoordynowane, ściśle określone i czytelne. Ich obrazy różnią się od siebie właśnie tylko kolorem, bo podczas gdy MacBryde jest często gwałtowny i używa chętnie gamy cieplejszej, Colquhoun woli harmonie chłodne i spokojniejsze. Kulminacyjnym kolorem MacBryde'a jest czerwień, a Colquhouna błękit. Obaj stwarzają w swoim malarstwie nastrój smutku i powagi. Ich dziwne postacie żebrzą jak gdyby o litość na krawężniku naszej podświadomości. Ich wieloznaczne gesty, wielkie tragiczne oczy i picasowskie dłonie mówią wiele o atmosferze powojennego malarstwa w Anglii i teraz znowu — wobec rehabilitacji ludzkiej formy — stają się interesujące i aktualne.

Innym malarzem angielskim, który po okresie zaniedbania znowu wywołuje duże zainteresowanie, jest Roger Hilton. Jego wielka wystawa w Galerii Waddingtona obejmuje obrazy, gwasze i rysunki z lat sześćdziesiątych.

Urodzony w 1911 roku Hilton zmarł po przewlekłej chorobie w wieku lat sześćdziesięciu trzech, to znaczy w wieku, kiedy normalnie malarze osiągają najlepsze wyniki. Hilton w ostatnich latach swojego życia mógł zdobyć się tylko na małe szkice i notatki, ale te właśnie odznaczają się największą swobodą i inwencją kolorystyczną. W całym malarstwie Hiltona kolor odgrywa największą rolę. Jego obrazy płoną.

<sup>149</sup> 11.02–25.03.1977, Mayor Gallery, Londyn. „An exhibition of paintings by Robert Colquhoun, 1914–1962 and Robert MacBryde, 1913–1966”; Luty–Marzec 1977, Waddington Galleries, Londyn. „Roger Hilton”; 22.02–26.03.1977, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „Robert Natkin: recent paintings”; Luty 1977, Fischer Fine Art Ltd., Londyn. „Arthur Boyd: recent paintings 1977”; 15.02–12.03.1977, Angela Flowers Gallery, Londyn. „Boyd & Evans: (paintings & drawings)”.

Malowane zupełnie naturalną techniką obrazy Hiltona wywodzą się z obserwacji natury, choć często wyglądają na czystą abstrakcję. Można je czasem odcyfrować pod względem znaczeniowym, ale przeważnie przedstawiają się jako niezwykle piękna kombinacja rozległych płaskich plam kolorowych poprzecinanych na pozór niezgrabnymi, krzywymi liniami czarnej farby. Forma Hiltona jest bardzo urozmaicona, zmysłowa i organiczna, zupełnie niezależnie od tego, czy obraz jest przedstawiający, czy abstrakcyjny. Jego rysunek jest w swojej niezgrabności zaprzeczeniem wszelkiego akademizmu. Zwłaszcza jego ostatnie szkice robione podobno w łóżku są prawie tak zachwycające jak rysunki dzieci, bo całkowicie spontaniczne, pozbawione wszelkich zahamowań, co u dorosłego artysty jest niezmiernie rzadkie.

Brak wszelkiej spontaniczności natomiast cechuje nowe obrazy amerykańskiego malarza Roberta Natkina, wystawione w Gimpel Flis Gallery. Natkin urodził się w Chicago w 1930 roku i zdobył sobie za Atlantykiem znaczną reputację. Jego obecne obrazy to wielkie płótna abstrakcyjne niewyraźnego koloru, ale za to bardzo pracowite technicznie, co zawsze mnie nieco niepokoi, bo jeżeli malarz ma zdecydowaną wizję, to nie potrzebuje bawić się fakturą. Faktura Natkina jest niesłychanie skomplikowana. Właściwie zadrukowuje on wielokrotnie całą powierzchnię płótna od brzegu do brzegu za pomocą namoczonej w farbie drobnej siatki, którą raz używa jak stempla, a raz jak szablonu. W ten sposób powstaje nieuchwytna, mieniąca się delikatnymi kolorami powierzchnia leżąca optycznie w nieokreślonej odległości. Kolory przechodzą jedne w drugie, dając widzowi przeżycie wyłącznie czysto estetyczne.

Za to bardzo określona jest głębokość obrazów Arthura Boyda, który ma nową wystawę u Fishera. Arthur Boyd jest Australijczykiem, ale przeważnie mieszka w Anglii. Maluje on perspektywicznie i iluzjonistycznie. Można powiedzieć, że reprezentuje on najbardziej dramatyczne oblicze ekspresjonizmu. Podobnie jak drugi sławny australijski malarz mieszkający w Londynie, Sidney Nolan, Boyd zafascynowany jest mitologią. Mity starożytne albo mity o sobie samym są zawsze tematem jego obrazów malowanych *à la prima* i z piekielnym rozmachem.

Centralnym tematem malarstwa Boyda jest człowiek. I jest to zawsze człowiek udręczony, storturowany, na tle białej spalonej słońcem skalistej pustyni australijskiego interioru usianego kikutami potrzaskanych przez huragan drzew pod bezlitosnym błękitem niebios.

Jest to malarstwo okrutne, prawie równie straszne jak Bacona, ale dużo bogatsze — miejscami niespodziewanie urodziwe, a miejscami technicznie niechlujne. Bo Arthur Boyd maluje furia. Na wystawie powtarza się postać mitologicznego Narcyza, który przegląda się w lustrzanej powierzchni jeziora, ale Narcyz Boyda nie jest zakochany w sobie pięknym młodzianem — jest straszliwą maskarą człowieka, który stracił miłość własną i urodę młodości. Czasem inna postać wpycha go za nogi twarzą do wody, czasem skacze głową na dół, a na jednym obrazie broczy krwią.

Boyd jest niesłychanie zdolnym malarzem, który angażuje zarówno nasze ośrodki intelektualne, jak i emocjonalne — i w ten sposób daje nam przeżycie nie czysto estetyczne, ale przeżycie totalne, które jest cechą rozpoznawczą romantyzmu.

Na zakończenie muszę jeszcze wspomnieć o wystawie pary malarzy, która podpisuje się Boyd & Evans, przy czym tutaj Boyd jest kobietą i nie ma nic wspólnego z Arthurem Boydem, o którym właśnie mówiłem. [Fionnuala] Boyd & [Les] Evans to młodzi Anglicy, którzy wykonują wspólnie (i z prawdziwą cierpliwością) wielkie obrazy wyglądające na uintensyfikowane w kolorze i nieco uproszczone powiększenia fotograficzne. Boyd & Evans malują małymi kropeczkami elektrycznie wyglądających kolorów, osiągając zdumiewający efekt superrealności. W Angela Flowers

Gallery można oglądać różne ich enigmatyczne sceny podobne do tych, jakie widzi się w cudzych albumach fotografii wakacyjnych, które w jakiś sposób łączą życie z czystą fantazją. Najbardziej niepokojący jest autoportret malarzy tak jak ich Pan Bóg stworzył. Ich agresywna nagość jest supernagością i zdaje się już nie należeć do malarstwa, tylko do kolorowego filmu albo do panopticum.

Polish Programmes. Marzec 1977



## STANLEY SPENCER & VICTOR PASMORE

Wśród wielu wystaw, jakie można w tej chwili oglądać w Londynie, są zwłaszcza dwie, które zasługują na specjalną uwagę. Choć całkowicie na pozór odmienne, to jednak mają ze sobą coś wspólnego, coś, co chciałoby się nazwać ich angielskością.

Jedna to wystawa obrazów i grafik Victora Pasmore'a, podzielona pomiędzy Royal Academy a Tate Gallery, a druga to retrospektywna Stanleya Spencera w Royal Academy<sup>150</sup>.

Żyjemy w czasach, kiedy dzięki kolorowej reprodukcji w książce i na ekranie świat sztuki bardzo się zacieśnił, różnice regionalne znikają i problematyka artystów pracujących w Tokio, w Warszawie, Londynie czy Nowym Jorku wydaje się identyczna. A każde środowisko wytwarza nadal własny klimat przez to, że kładzie w swojej działalności artystycznej nieco inną emfazę, która zwykle waha się od romantyzmu do klasycyzmu i z powrotem.

Otóż cechą, która stanowi o angielskości sztuki angielskiej, jest moim zdaniem jej romantyzm, który zabarwia zarówno czysto abstrakcyjne obrazy Pasmore'a, jak i realistyczne kompozycje Spencera – tak jak zabarwia malarstwo Gainsborough, którego wielka wystawa ma być w październiku otwarta w Londynie, a potem w Grand Palais w Paryżu.

Spencer nie wywodzi się wszakże od Gainsborough. Pomimo wykształcenia był właściwie prymitywem i samoukiem. Wszystko, co mu było potrzeba, znajdował w wiosce, w której się urodził i prawie całe życie mieszkał. Wioska ta leżąca nad górną Tamizą nazywa się Cookham i ona to stała się świadkiem wszystkich jego przeżyć i tłem jego kompozycji. Ale czy średniowieczni malarze nie wykorzystywali rodzinnego pejzażu do swoich scen biblijnych i czyż nie ubierali apostołów w suknie okolicznych chłopów? Także prymitywna solidność i wymowność formy, czystość rysunku oraz brutalna dokładność i bogactwo szczegółów upodabnia malarstwo Spencera do mistrzów XV wieku. Masaccio, Mantegna i Signorelli, których znał tylko z londyńskiej National Gallery i z reprodukcji, wywarli niewątpliwy wpływ na jego malarstwo.

Był natomiast całkowicie obojętny wobec licznych kierunków awangardowych, które emanowały z Paryża w pierwszej połowie naszego stulecia. „Paryż, Paryż – każdy tylko gada o Paryżu – mawiał kłótliwie – ja tam nigdy w Paryżu nie byłem i nie widzę, dlaczego Cookham ma być gorsze...”.

Obchodził się bez Paryża dlatego, że miał niezachwianą koncepcję i swoją własną prymitywną wizję. Na wystawie jest między innymi cykl obrazów ściennych do kaplicy w Burghclere, której polichromię Spencer projektował pod koniec lat dwudziestych. Są to sceny z czasów pierwszej wojny światowej, kiedy to Spencer służył w korpusie sanitarnym. Na dziewiętnastu paneau tłoczą się bezimienni młodzi towarzysze broni w brytyjskich mundurach. Rozpinają namioty, czytają mapy, śpią,

<sup>150</sup> 20.09–14.12.1980, Royal Academy of Arts, Londyn. „Stanley Spencer RA.”; 6.08–2.11.1980, Tate Gallery, Londyn. „Victor Pasmore: etchings and aquatints 1972–1980”.

jedzą, szorują podłogi, kopią doły, zwijają koce, myją się pod pompą, słowem, robią wszystko, co robią żołnierze z wyjątkiem – i to jest charakterystyczne – strzelania do wroga i zabijania. Jest to polichromia na miarę eposu i przypomina freski Giotta z Padwy. Przenika ją nastrój nie nienawiści, ale chrześcijańskiej miłości bliźniego. Kulminacyjnym punktem polichromii jest wielki na całą ścianę obraz, który pokazano na wystawie tylko w kolorowej reprodukcji, przedstawiający zmartwychwstanie żołnierzy. Polegli wstają z mogił, składają białe krzyże na wielki stos, który stanowi główny element kompozycji – i bez pośpiechu, ospale kierują się ku wysokiemu horyzontowi. Dźwigają się także zabite konie, odwracają głowy i z nastawionymi uszami słuchają trąb archanielskich. Jest to obraz głęboko wzruszający swą niezmaconą wiarą, że w końcu ludzie i zwierzęta będą mogli zdjąć z grzbietów nieznośny ciężar, który ich w życiu przygniatał, i wejść do pogodnej krainy, do ziemi obiecanej, której na imię wieczność.

Koncept zmartwychwstania ciała jest dominujący w malarstwie Stanleya Spencera. Na wystawie widzimy cały szereg rysunków i obrazów. Na jednej z głównych ścian wisi najślawniejszy z nich, tak zwane *Zmartwychwstanie w Cookham*. Tu także nie ma śladu dramatycznego napięcia. Cała ogromnych rozmiarów kompozycja wyraża pogodę ducha. Oto otwierają się wiejskie mogiły, powstają znajomi i nieznajomi, starzy i młodzi. Niektórzy wylazą z grobu jak z łóżka, inni dźwigają na plecach darninę z mogił – jeszcze inni rozciągnięci na płytach grobowych powoli przychodzą do siebie jak po długim śnie.

Na wystawie widzimy, że obrazy z lat dwudziestych, a więc i to *Zmartwychwstanie*, opromienione są szczęśliwą aurą. Ale prace z lat trzydziestych noszą jeszcze znamiona smutku i powagi. Pierwsze z nich to obrazy z cyklu *Chrystus na pustyni*, z których najbardziej przejmujący przedstawia brodatą postać w brudnobiałej opończy, zadumaną nad czarnym skorpionem trzymanym na otwartej dłoni. Później coraz częściej w jego obrazach pojawiać się zaczyna wyraz ironii, a nawet gorzkiej satyry.

Całe malarstwo Spencera jest w jakiś sposób autobiograficzne. Druga wojna światowa załamała w nim wiarę w dobro człowieka, a tragedia rodzinna – wiarę w dobroć boską. Jego późne obrazy cechuje groźna prawie gorycz i brutalność. Ostatni obraz, jaki Spencer w życiu kompletnie namalował, to *Ukrzyżowanie*. Autobiograficzność malarstwa Spencera nie byłaby kompletna bez śmierci na krzyżu jako ilustracji jego własnych cierpień. To *Ukrzyżowanie* mogłoby być śmiało malowane przez Hieronima Boscha. Straszliwa obojętność, z jaką ubrani w absurdalne czerwone mycki siepacze przybijają Chrystusa do krzyża, trzymając w gębach ogromne czarne gwoździe, jest wstrząsająca. U stóp krzyża leży jak worek kartofli rozpostarta na ziemi postać kobieca w perkalikowej sukni w groszki...

Malarstwo Spencera posiada ogromną powagę. Powagę powszedniości. Nie jest pomyślane na miarę Fidiasza, tylko na miarę szarego człowieka. Zrobione z wysoce oryginalnej i romantycznej wizji – trafia wprost do serca. Spencer nie był kolorystą. Stosuje kolor lokalnie i opisowo. Tylko do wzmocnienia efektu, który w jego malarstwie zależy głównie od rozmieszczania elementów kompozycji, czyli od rysunku.

Jest rzeczą niezmiernie interesującą, że wszystko to, słowo w słowo, możemy powiedzieć także o zupełnie odmiennych pracach Pasmore'a, choć trzeba przyznać, że jego problematyka ograniczająca się do zagadnień ściśle estetycznych jest znacznie prostsza i tym samym jego zadanie jest bez porównania łatwiejsze do zrealizowania.

Victor Pasmore, jeden z czołowych angielskich malarzy współczesnych, urodził się w 1908 roku i porzucił figuratywne malarstwo wkrótce po wojnie, przechodząc, jak to się mówi, na abstrakcję. Ale jak widzimy w Royal Academy, jego wczesne

obrazy impresjonistyczne miały już tendencję do abstrakcyjnego ładu i upraszczania formy. Najbardziej może przypominały Seurata. Po krótkim okresie konstruktywizmu Pasmore znalazł swój własny styl w niegeometrycznej abstrakcji pełnej niespodziewanych pomysłów plastycznych. Pasmore maluje jak gdyby rozwijające się samorzutne plamy, jak gdyby nabrzmiewające płaskie motywy, które przypominają jakieś formy organiczne, takie jak przekrój cebuli albo zwierzęcego mięśnia. Sam mówi jednak, że dąży do malarstwa zupełnie niezależnego od natury, analogicznego raczej do muzyki, ale bogatego — jak się wyraził — w rozliczne implikacje symboliczne. Na nieskazitelnie białym tle widzimy monochromiczne albo dwubarwne, czarne przeważnie i brązowe, drobne i ogromne plamy i cienkie jak włos linie w jakiejś konfrontacji, kolizji albo syntezie, z której powstaje iskra życia.

W ostatnich pracach graficznych Pasmore'a odnajdujemy także jego bardzo ciekawe wiersze, które — jako wyjaśnienie wizerunku — ujawniają całą głębię romantycznego odczuwania tajemnicy istnienia i wzrostu, będącej tematem całej jego plastyki.

Polish Programmes. Wrzesień 1980

## GAINSBOROUGH AT THE TATE

Ogromna, bo licząca sto obrazów i pięćdziesiąt parę rysunków, wystawa Gainsborough w Tate Gallery nasuwa różne refleksje<sup>151</sup>. Przede wszystkim trzeba stwierdzić, że artysta malarz w Anglii XVIII wieku był uważany wyłącznie za portrecistę, którego zadaniem było zaspokajanie wymagań arystokracji i dworu królewskiego. Tymczasem Gainsborough był z natury zainteresowany głównie pejzażem. Gloria przyrody w jej aspekcie romantycznym była najsilniejszym źródłem jego natchnienia jako artysty. Nie będąc – tak jak jego znakomity konkurent, pierwszy prezes Królewskiej Akademii Sztuki, Reynolds – epigonem włoskiego renesansu z jego bezbłędną manierą portretu w wielkim stylu i mitologiczną tematyką, Gainsborough musiał się swoim współczesnym wydawać wielkim modernistą i często popadał w różne błędy właściwe członkom awangardy każdej epoki, którzy z natury rzeczy stąpają po nieznanym terenie.

Gainsborough malował intuicyjnie, pomijając w znacznej mierze wypróbowane klasyczne sposoby i metody, które wszakże gwarantowały kompetencje, co było bardzo ważne zwłaszcza w zakresie malarstwa portretowego, do którego ten pejzażysta z powołania musiał się – chcąc nie chcąc – zabrać, znosząc grymasy możliwych tego świata, żeby utrzymać się przy życiu. Tu może należy szukać genezy stylu, jaki sobie Gainsborough wypracował. Stylem tym stał się portret w pejzażu, przy czym pejzaż nie odgrywał tu roli tła, ale współrzędnego z postacią osoby portretowanej elementu obrazu. Były to narodziny romantyzmu, którego Anglia stała się ojczyzną. Za życia Gainsborough, który zmarł dopiero w roku 1788, wynaleziono w Anglii maszynę parową i wkrótce miała się rozpocząć rewolucja przemysłowa, która zmieniła sielski kraj w warsztat całego świata ze wszystkimi wstrętnymi konsekwencjami tego stanu rzeczy. Wrażliwe umysły, artyści, pisarze i myśliciele przerażeni brzydota postępu technicznego zaczęli apoteozować przyrodę. Tak powstał romantyzm i sztuka Gainsborough jest jego najwcześniejszą zapowiedzią w Europie.

Gainsborough wprowadził do malarstwa angielskiego nową nutę. Jego obrazy mają specyficzny wdzięk przez swobodną, lekką, prawie szkicową miejscami technikę, chociaż wdzięk ten łączy się czasem z niepewnym rysunkiem. Niektóre portretowane przez niego osoby wyglądają jak urocze lalki, a nie żywe postacie. Gainsborough nigdy nie wyjeżdżał z kraju, a wobec braku reprodukcji nie miał po prostu okazji do zapoznania się z zagranicznymi szkołami. Jego malarstwo jest całkowicie własne i faktura, jaką się posługuje, nie jest w żadnym sensie akademicka, ale właśnie niecierpliwa, chaotyczna i często niekonsekwentna. Kiedy porównujemy obrazy Gainsborough z obrazami współczesnych mu malarzy, widzimy od razu, że oderwał się on od panujących podówczas konwencji, co zresztą wyraźnie irytowało jego kolegów. „Metody, jakie pan G. stosuje by, osiągnąć zamierzony efekt – pisał Reynolds – wyglądają na to, że nigdy nie nauczył się od innych malarzy zwykłej techniki i sposobów rozwiązywania problemów malarskich”.

<sup>151</sup> 8.10.1980-4.01.1981, Tate Gallery, Londyn. „Thomas Gainsborough”.

Brzmi to oczywiście zabawnie. Dzisiaj, kiedy każdy malarz stara się przede wszystkim o to, by właśnie rozwiązywać zagadnienia malarskie swoim własnym sposobem, krytyka Reynoldsa jest równoznaczna z pochwałą. Niemniej trudno powiedzieć, czy Gainsborough świadomie szukał nowych dróg w malarstwie, czy też był na tle swojej epoki pewnego rodzaju czarującym prymitywem.

Wystawa w Tate Gallery zawiera oprócz portretów także wiele pejzaży we właściwym tego słowa znaczeniu. Niektóre w kompozycji przypominają Rubensa, ale w technice są o wiele bardziej impresyjne, żeby nie powiedzieć impresjonistyczne. Bo Gainsborough umiał malować światło. Jakieś słoneczne polanki wśród ogromnych drzew, jakieś z nagle oświetlone elementy, odbicie nieba w wodzie, nad którą pochylają karki sumarycznie malowane krowy — to wszystko są jego własne wynalazki. Ale oczywiście wszystkie te pejzaże były malowane w pracowni (choć ze szkiców i obserwacji natury) i dlatego posiadają ten monumentalny ciężar, który długo jeszcze dźwigać przyjdzie malarstwu pejzażowemu, które w plenerze uprawiać zaczęto dopiero w sto lat później. Obrazy Gainsborough raczej symbolizują, niż naśladują przyrodę. Niektóre grupy postaci w pejzażu wyglądają bez mała teatralnie. Wieśniacy na obrazie pod tytułem *Wóz dożynkowy* tworzą trójkątną kompozycję przypominającą tak zwane żywe obrazy. Wszyscy są piękni i szczęśliwi jak sama natura — i w niczym nie przypominają prawdziwych chłopów. Jest to sentymentalna wizja życia wiejskiego — życia zachwalanego przez Jean-Jacques'a Rousseau. Tę romantyczną sielskość odkrywamy w wielu najlepszych obrazach na tej wystawie, gdzie drobne postacie wieśniaków odzianych w „gustowne” łachmany wiążą się integralnie z bogatymi formami ogromnych drzew, zawitych ścieżek i strumieni. Pośród drzew widać nieraz malownicze wieśniacze zagrody, a na pierwszym planie igrają niewinne chłopskie dzieci.

Gainsborough nie gardził tak jak Reynolds sztuką rodzajową i specjalnie lubił tematybrane z życia tak zwanych klas niższych, które — jak przystało na romantyka — naturalnie idealizował.

Zachwyty nad naturą i umiłowanie do pejzażu były do końca życia charakterystyczną cechą jego osobowości artystycznej. Ale istniejące za jego czasów zapotrzebowanie wyłącznie na portrety sprawiło, że umierając, zostawił po sobie dom pełen niesprzedanych krajobrazów.

Obecna wystawa dzieł tego najbardziej angielskiego z angielskich malarzy ma być w lutym pokazana w Grand Palais w Paryżu, gdzie niewątpliwie otworzy oczy kontynentalnych krytyków na specyficznym romantycznym charakter angielskiego malarstwa.

Polish Programmes. Październik 1980

## EDVARD MUNCH

Każdy mniej więcej wykształcony człowiek zetknął się ze słowem „ekspresjonizm”, choć nie każdy zdaje sobie sprawę, co ten kierunek w sztuce oznacza. Otóż jest to termin, który powstał na początku stulecia na określenie brutalnych, ale wymownych deformacji, lekceważonej do owego czasu sztuki murzyńskiej. Kubizm Picassa, włoski futuryzm i różne przejawy awangardowej sztuki niemieckiej i holenderskiej mieściły się wówczas w tym określeniu.

Ale najczystsza, najbardziej romantyczną formę ekspresjonistycznego malarstwa oglądać można właśnie na wystawie Edvarda Muncha w obszernej galerii Riverside Studios w Londynie<sup>152</sup>. Wystawa składa się z wyboru obrazów tego norweskiego malarza z Muzeum Muncha w Oslo. Przeważnie należą one do tak zwanego późnego okresu jego twórczości – okresu, który rozpoczął się w roku 1909, kiedy to chory, z poszarpanymi nerwami, prawie na granicy obłądu Munch porzucił w końcu dekadentckie ekscesy wielkomięjskiego życia w Berlinie i jako człowiek czterdziestopięcioletni powrócił do swojej rodzinnej Norwegii, aby osiąść nie w stolicy kraju, gdzie oczekiwały go nowe pokusy, tylko w małej nadmorskiej miejscowości z widokiem na burzliwe niebo i skaliste urwiska szkierów. O szczyty gór, które potężnym ramieniem wybijają się tam w morze, rozdzierały się chmury pędzone północnym wiatrem. W tym dramatycznym pejzażu Munch znalazł temat najbardziej mu odpowiadający – tak jak Gauguin znalazł go na Tahiti, a van Gogh w Bretanii. Malarze często szukają tematu, który pozwoliliby na wypowiedzenie w pełni swojej własnej wizji świata, którą noszą w sercu.

„Choroba, obłąd i śmierć – napisał kiedyś Munch – to trzy anioły, co stały nad moją kolebką i one towarzyszą mi przez całe życie”. Istotnie wizja Muncha jest ponura i ponure są jego obrazy. Charakteryzuje je poczucie samotności i psychicznej udręki. Van Gogh, którego poznał w Paryżu w 1889 roku, musiał wyrzucić niemały wpływ na dwudziestopięcioletniego wówczas norweskiego malarza, który był od dziecka przewrażliwiony. Ale najważniejszy okres przeżył Munch w Berlinie, gdzie po szeroko dyskutowanej i otoczonej atmosferą skandalu pierwszej swojej wystawie w roku 1892 pozostał przez siedem lat, wchodząc w skład ścisłego grona artystów, którzy tworzyli wówczas berlińską awangardę. Do tegoż grona należał Stanisław Przybyszewski, z którym – a zwłaszcza z jego piękną norweską żoną Dagny – Munch nawiązał bliską przyjaźń. W grupie tej działał także Strindberg i Julius Meier-Graefe, założyciel miesięcznika „Pan”, który stał się pierwowzorem literackich wydawnictw Młodej Polski.

Skomplikowane stosunki z Przybyszewskimi, emocjonalne przeżycia, a wreszcie pijackie ekscesy polskiego twórcy „teorii nagiej duszy” okazały się w końcu zbyt wyczerpujące dla Norwega, ale faktem jest, że właśnie w berlińskim okresie tworzył rzeczy najciekawsze i z punktu widzenia historycznego stał się prekursorem niemieckiego ekspresjonizmu.

<sup>152</sup> 20.11–20.12.1980, Riverside Studios, Londyn. „Edvard Munch: paintings from the Munch Museum Oslo”.

Jeden z jego obrazów z tego właśnie okresu to często reprodukowana *Zazdrość*. Na pierwszym planie widzimy głowę mężczyzny z kosią bródką, a w tyle postać nagiej kobiety z rozpuszczonymi włosami, rozmawiającej „z kim innym” – z młodym mężczyzną odwróconym plecami do widza. Jest to obraz psychologicznie i plastycznie bardzo przejmujący, malowany z dużym rozmachem i śmiało ustawiony w kolorze. Nie mając żadnych na to dowodów, a jedynie sądząc po fotografiach i sięgając do moich własnych dzieciennych wspomnień o pisarzu, który był przyjacielem mego ojca, śmiem twierdzić, że ta udreńczona głowa na pierwszym planie to portret Przybyszewskiego.

Najlepszym może obrazem na tej wystawie jest jednak duże płótno zatytułowane *Noc gwiazdzista*, utrzymane w różnych odcieniach niebieskiego koloru – od zielononiebieskiego nieba do fioletowo-granatowych pierwszych planów, gdzie w mroku gwiazd, odwrócone od siebie, tkwią dwie sumarycznie malowane ciężkie postacie patrzące przed siebie.

Ten typ postaci nieruchomej i zapatrzonej nie wiadomo gdzie jest charakterystyczny dla Muncha. Czasem postacie te rzucają cień, czasem widzimy tylko cienie rzucone w pejzaż przez niewidocznych obserwatorów. Nadaje to obrazowi nastrój jakby oczekiwania na jakąś katastrofę albo opłakiwanie jakiegoś nieszczęścia. Śniegi na tych pejzażach są zimne i groźne, a pnie drzew wyglądają jak umarłe kadłuby. Wszystko to malowane jest nieprecyzyjnie – można by powiedzieć nawet szkicowo, z częstym użyciem grubego konturu, który rozplywa się tu i ówdzie, a krzepnie w miejscach, które artysta chciał podkreślić. Taką swobodną i dynamiczną technikę przekazał Munch nie tylko swoim bezpośrednim następcom wśród berlińskich malarzy, takim jak Emil Nolde, Oskar Kokoschka i inni z ugrupowania Die Brücke i Berlińskiej Secesji, ale także wszystkim środkowo-europejskim tak zwanym modernistom, łącznie z polskimi formistami. Można nawet powiedzieć, że ten norweski malarz stał się ojcem tego, co chciałbym nazwać postekspresjonizmem, to jest kierunku, który dominował we wszystkich polskich, czeskich i niemieckich szkołach sztuk pięknych przez lat co najmniej trzydzieści.

Edvard Munch odegrał podobną rolę w historii malarstwa co Hamsun w literaturze, a potem Ingmar Bergman w kinematografii. Wszyscy trzej zapłodnili swą skandynawską psychiką wyobraźnię europejczyków, choć narody śródziemnomorskie oparły się tym nastrojom. Jeśli idzie o Muncha, to wprowadzając do malarstwa cechy romantycznego zmagania się z naturą i z losem, przyczynił się do ostatecznego zerwania zarówno z tradycją akademicką, jak i z impresjonistycznym obiektywizmem.

W ten sposób Edvard Munch stał się jednym z ojców sztuki nowoczesnej w ogóle.

Polish Programmes. Grudzień 1980

## DAUMIER

Ogromna wystawa Daumiera w Royal Academy obejmuje jego prace należące do znanego amerykańskiego zbioru dr. Hammera, jak również pewną liczbę rysunków, rzeźb i obrazów z różnych muzeów brytyjskich<sup>153</sup>.

Honoré Daumier żył w najbardziej pamiętnych latach historii francuskiej, od Robespierre'a i Napoleona, poprzez Bourbonów, biały terror, Wiosnę Ludów, Sedan, Komunę Paryską, aż do utworzenia Trzeciej Republiki. Był największym zawodowym karykaturzystą XIX wieku. Na tym opierało się jego powodzenie za życia. Z tego, że był także świetnym malarzem i rzeźbiarzem, mało kto zdawał sobie sprawę w owych czasach oprócz Baudelaire'a. Bo Baudelaire był nie tylko wielkim poetą, ale także przenikliwym krytykiem artystycznym.

Daumier, współpracując z prasą, opublikował w ciągu swojego życia nieprawdopodobną liczbę blisko czterech tysięcy karykatur, które przeważnie rysował wprost na kamieniu litograficznym. Jego rysunek jest wymowny, zdecydowany, czytelny, a treść jego karykatur polityczna albo obyczajowa. Jego satyryczne spojrzenie na słabości, próżność, głupotę i hipokryzję ludzką wyraziło się w takich cyklach, jak: *Życie małżeńskie*, *Typy paryskie*, *Burżuazja* i inne.

Ale polityka przeważała. Były to komentarze do wydarzeń nie tylko we Francji, ale i w innych krajach, nie wyłączając Polski, która rozdarła i zmieciona z mapy Europy, nie przestawała jednak dręczyć sumień wrażliwych obserwatorów we Francji.

Znana jest zwłaszcza i oczywiście pokazana na tej wystawie litografia komentująca konferencję londyńską z roku 1832. Mocarstwa absolutystyczne, które po zwycięstwie odniesionym nad napoleońską Francją zawarły między sobą tak zwane Święte Przymierze, zwalczały wszelkie ruchy niepodległościowe i liberalne w Europie, którą chciały urządzić po swojemu. Na rysunku Daumiera widzimy potworne postacie dyplomatów z głowami wilka, niedźwiedzia, lwa, zająca i małpy, a na podłodze martwy kształt pięknej kobiety owiniętej szarfą z napisem „Pologne”. Polska nie schodziła z łam wolnościowej prasy francuskiej, dla której pracował Daumier. Dwa lata przed konferencją londyńską, która zatwierdzała granice Belgii i Holandii, po krwawym stłumieniu belgijskiego powstania, zbrojny zryw Polaków w listopadzie 1830 roku skończył się straszliwą klęską. Polscy patrioci zostali zdziesiątkowani, a ci spośród przywódców, którzy nie zostali zesłani na Sybir, emigrowali do Francji. Rozpoczęła się Wielka Emigracja, która w swoich najmądrzejszych posunięciach usiłowała powiązać sprawę polską z rewolucją europejską. Mickiewicz redagował po francusku Trybunę Ludów. Rząd francuski pod naciskiem opinii publicznej, której Daumier był wyrazicielem, udzielił polskim emigrantom prawa azylu i przyznał zasiłki. Dookoła wybuchały rozruchy i rewolucje.

Wszystkie te nastroje znajdują odbicie w rysunkach Daumiera. Pozwalał sobie na gorzkie karykatury, nie oszczędzając nikogo, włącznie z nieszczęsnym Ludwikiem

<sup>153</sup> Styczeń–Luty 1981, Royal Academy of Arts, Londyn. „Daumier”.



Filipem. Na mocy nowej ustawy kładącej kres wolności francuskiej, Daumier został skazany na sześć miesięcy więzienia. Jego własne przeżycia w sądzie dostarczyły mu znakomitego materiału do okrutnych karykatur adwokatów i sędziów.

Ale tematy polskie nie opuszczają go do końca. Wkrótce po wybuchu powstania styczniowego w 1863 roku publikuje karykaturę dwóch rosyjskich generałów pod tablicą z napisem „Polska”, żegnających z żalem starca przedstawiającego zimę, jako swego jedynego sprzymierzeńca.

Wśród obrazów największe wrażenie robi Don Kichot — ten symbol romantycznej epoki oraz zgoła rembrandtowski obraz pod tytułem *Adwokaci*. Wśród rzeźb widzimy uderzającą serię trzydziestu sześciu małych popiersi francuskich parlamentarzystów, którzy są przykładem ciętej karykatury połączonej ze znakomitym poczuciem formy. Jest to rzeźba na poziomie Rodina i istotnie przypomina w technice jego głowę Balzaca.

Daumier był wszechstronnym artystą i choć jego zawodem była karykatura, to jednak dziś, kiedy przebrzmiała pałaca aktualność dziennikarska jego tematów polityczno-społecznych, większą rolę moim zdaniem zaczęły odgrywać jego bezinteresowne prace, których tematem jest forma, światło i kolor.

Polish Programmes. Luty 1981

## JASPER JOHNS

Od samego początku historii malarstwo zawsze było sposobem uwidocznienia czegoś, co było poza obrazem, to znaczy albo w naturze, albo w głowie artysty.

Czterdzieści tysięcy lat temu człowiek jaskiniowy malował w grocie Lascaux byki i dzikie konie. To nie były byki – to był ich wizerunek. Artysta bizantyjski malował Sąd Ostateczny, renesansowy – narodziny Wenus, flamandzki – martwą naturę z owocami, nowoczesny – własną wizję pejzażu albo trójkąt w kole. Zawsze obraz był czymś innym niż jego temat. Obraz, czyli WYOBRAŻENIE, był symbolem jakiejś realnej rzeczywistości, a nie tą rzeczywistością.

Aż w roku 1955 młody malarz amerykański Jasper Johns namalował flagę swojego kraju. Nie powiewającą na wietrze ani widzianą na tle nieba, tylko amerykańską flagę jako taką – od brzegu płótna do brzegu, ze wszystkimi gwiazdami i paskami, na płasko, jak się patrzy. To nie było wyobrażenie flagi – to była flaga amerykańska namalowana pędzlem na płótnie bez żadnej iluzorycznej przestrzeni ani perspektywicznych deformacji. Flaga jako obiekt. W ten sposób po raz pierwszy w historii temat obrazu i obraz stały się IDENTYCZNE.

Tak więc w latach pięćdziesiątych naszego stulecia pojawił się typ malarstwa, który istnieje jako realny fakt, podobnie jak kamień przy drodze czy drzewo w ogrodzie.

Jasper Johns stał się sławny i obecna wystawa jego litografii w Tate Gallery wywołuje wielkie zainteresowanie<sup>154</sup>. Jest to grafika oparta na jego obrazach, które oglądaliśmy parę lat temu w Hayward Gallery. Johns przerabia niejako swoje obrazy na litografii, rozpoczynając od zrealizowanej już poprzednio koncepcji i tłumacząc ją mozolnie na język graficzny. Nie jest to proces bezpośredni. Johns szuka zaciekle sposobu i próbuje różnych rozwiązań. Tak powstaje cały szereg wersji jednego i tego samego tematu – jedne lepsze, drugie gorsze – aż wreszcie podpisuje ostatnią wersję, którą uzna za zadowalającą. Jest to dość niezwykła procedura, bo normalnie grafik nie przerabia swoich obrazów na grafikę, tylko ma od początku graficzną koncepcję tego, co chce wydrukować. Z punktu widzenia wystawowego jednak jest rzeczą niezmiernie interesującą oglądanie drogi, jaką artysta przebywa, męcząc się nad znalezieniem właściwej formy dla swojej wizji. W swej grafice Johns wykorzystuje często tylko fragmenty większych i bardziej skomplikowanych obrazów, jak na przykład płótna zatytułowanego *According to what* z roku 1964. Także inne jego obrazy z lat sześćdziesiątych pojawiają się na litografiach w zmienionej formie. Niektóre z nich miały prawdziwe przedmioty, jak pędzle, łyżki i widelce przyłączone do obrazu, i w tych wypadkach Johns używa fotografii tych przedmiotów, włączając je drogą fotolitograficzną do obecnych grafik. Powstają bardzo śmieszne sytuacje, kiedy autor walczy z fotograficznym materiałem, którego mu szkoda się wyzbyć, bo sam w sobie jest atrakcyjny, choć ani rusz nie może go dostosować do zamasyzowanego rysunku reszty swojej grafiki. Tak na przykład w litografii pod tytułem *Pinion* fotograficzny materiał jakichś puszek i naczyń stopniowo spycha ze środka obrazu

<sup>154</sup> 4.02–22.03.1981, Tate Gallery, Londyn. „Jasper Johns: working proofs”.

na górny margines, gdzie wyglądają nieco *à propos*, albo w innej pod tytułem *Voice*, na której fotografia wisząca na drucie łyżki i widelca znika całkowicie w niektórych wersjach w gęstwinie czarnych kresek, aby w ostatniej wersji pojawić się znowu, ale już usunięta na sam brzeg litografii. Zamiast niej na środku pojawia się w chaosie częściowo zasmarowane słowo: VOICE. W ogóle słowa, litery alfabetu i cyfry są częstym tematem u Johnsa. Czasem są odwrócone do góry nogami, połowiczne, dręczące swą nieczytelnością. W dziesiątkach próbnych odbitek znikają w gęstwinie faktury i pojawiają się znowu wśród odcisków rąk, stóp i kolan. Wizerunek staje się coraz czarniejszy – wszystko, co „odstawało” albo „wyskakiwało”, zostaje zmuszone do uległości. Ale nie przychodzi to łatwo. Proces, jaki oglądamy na wystawie, to proces męczarni. Artysta chce zrobić rzecz niemożliwą – i niepotrzebną – a mianowicie powtórzyć swój sukces z flagą amerykańską. Dlatego rysuje litery alfabetu, dlatego rysuje cyfry, tarcze strzelnicze – chce uniknąć iluzji przestrzeni i perspektywy. Są to wszystko obiekty zasadniczo płaskie, dwuwymiarowe z natury, co upraszcza sytuację i ułatwia Johnsovi zadanie uniknięcia świata iluzorycznej przestrzeni. Można by jeszcze do jego repertuaru wprowadzić okładki książek, tytułowe stronicy dzienników itp. Jego naśladowcy, tacy jak Kitaj i Tilson w Anglii, już to próbowali robić przed kilku laty z powodzeniem godnej lepszej sprawy. Ale Jasper Johns woli ograniczać się do tematów niezmiennych i znanych każdemu człowiekowi na pamięć. Z tego samego powodu robi także rzeźby, które są kopią latarki elektrycznej, żarówki lub żelazka do prasowania, a różnią się od prawdziwych przedmiotów tylko tym, że są wykonane w innym materiale – i oczywiście nie funkcjonują.

Jasper Johns urodził się w roku 1930 w stanie Georgia. Po studiach uniwersyteckich w Południowej Karolinie przybył po raz pierwszy do Nowego Jorku jako dziesiętnastoletni chłopak, tam studiował w Szkole Sztuk Pięknych i tam dotąd mieszka.

Wpływ Jaspiera Johnsa na koleje współczesnego malarstwa jest olbrzymi. Od czasu, gdy wpadł na pomysł namalowania flagi narodowej swego kraju, tysiące artystów na całym świecie podjęło zadanie, którego on sam zresztą nie zdołał zrealizować, zadanie ukrywania swej indywidualności poza kopią realnych przedmiotów.

„Interesują mnie rzeczy – mówi Johns – które sugerują raczej świat niż moją osobowość, rzeczy, które po prostu fizycznie istnieją jako oczywiste fakty niewymagające estetycznej oceny”.

Ale na szczęście wychowany na abstrakcyjnym ekspresjonizmie Johns nie potrafi nigdy zejść do poziomu, na którym estetyka przestaje odgrywać rolę. Jasper Johns nie umie wyzbyć się malarskości. Jego cyfry czy tarcze strzelnicze są tak bogate pod względem fakturalnym i tak technicznie burzliwe, że zaczynają żyć własnym życiem, a nie życiem zapożyczonym od banalnych przedmiotów, które naśladuje. Johns rysuje, smaruje, nakleja, zdrapuje, nakleja i zrywa, że w końcu jego namiętne poczernione litografie – podobnie jak jego obrazy – stają się apoteozą swoich modeli, a nie ich tępą kopią, jak to się dzieje u większości jego naśladowców.

A jednak nie jest zdolny do stworzenia wielkiego dzieła. Wszystko na wystawie jest trochę połowiczne. „Ostateczny wynik w malarstwie – pisał w jednym ze swoich katalogów – to nie jest definitywna wypowiedź, to wypowiedź raczej bezradna. Ostateczny wynik to nie to, co miałem zamiar powiedzieć, ale to, czego powiedzenia nie mogłem uniknąć”. Jest w tym wszystkim, co mówi i robi Jasper Johns, jakaś prawda o ludzkiej ułomności. Jest jakaś uczciwość intelektualna.

Smaruje zaciekle i zmieniając rysunek swoich litografii, Jasper Johns pokazuje na tej wystawie, jak kamienista jest droga artysty uczciwego, który nie jest geniuszem jak Picasso, a jednak chce – za każdą cenę – znaleźć własną formę ekspresji.

W litografiach wystawionych w Tate Gallery — w tych wszystkich wersjach tego samego tematu i niezliczonych próbnych odbitkach, czuje się zmaganie artysty ze swoją własną małością. Zostaje zwykle czarna dramatyczna głębia. Zostaje chaos tragiczny jak u Samuela Becketta, któremu Johns ilustrował jeden z jego przygnębiających utworów, *Foriades*. Zostaje także iluzja, która na początku chciała zabić. I zostaje poezja.

Polish Programmes. Kwiecień 1981

## GIACOMETTI & PHILIP KING

Tak się zdarzyło, że w Londynie oglądać można teraz prace dwóch rzeźbiarzy o zupełnie odmiennych założeniach, którzy wszakże niespodziewanie mają ze sobą coś wspólnego. W Hayward Gallery jest wystawa czołowego rzeźbiarza brytyjskiego, Phillipa Kinga, a w Serpentine Gallery – Giacomettiego<sup>155</sup>. Jeżeli historię rzeźby europejskiej XX wieku można uważać jego ucieczką od Rodina, tego najslawniejszego rzeźbiarza świata, który swoim lwim pazurem zaciążył nad szeregiem generacji rzeźbiarzy na całym świecie, to zarówno Giacometti, jak i King uciekli od niego bardzo daleko, chociaż innymi ścieżkami.

Giacometti nie potrzebuje wprowadzenia. Zanim zmarł w roku 1966 w wieku lat sześćdziesięciu pięciu, był już reprezentowany we wszystkich ważniejszych muzeach świata. Ale Giacometti nie zawsze robił takie cienkie rzeźby stanowiące dziś jego łatwo rozpoznawalny styl. Z wystawy wynika, że w latach dwudziestych był pod wpływem kubizmu, surrealizmu i rzeźby prymitywnej. Jeszcze w latach trzydziestych produkował rzeźby szerokie i bardzo przypominające późnego Rodina.

Dopiero pod koniec lat czterdziestych zaczynają się pojawiać znane nam dziś, wydłużone, hieratyczne postacie, które na zawsze pozostaną związane z nazwiskiem Giacomettiego.

Kiedy ogląda się te rzeźby z bliska, wydaje się, że ich cienkość powstała przez przypadek, jak gdyby Giacometti obrzucając kiedyś *à la prima* gipsem druczany szkielet rzeźby, zauważył w pewnym momencie, że taki niedokończony produkt dobrze wygląda i ma pewną swoistą ekspresję. Potem zaczął ten efekt naśladować w glinie – i tak powstał styl Giacomettiego. Rzeźby Giacomettiego zawsze robią wrażenie swoim dziwnym realizmem. Czasem figurki mają wysokość zaledwie paru centymetrów i one są niewątpliwie lepsze od wysokich, bo szkicowość techniki Giacomettiego nie wytrzymuje dużego formatu. Słabe są zwłaszcza niektóre wielkie postacie idące. Nie mieszczą się w statycznej koncepcji Giacomettiego i wyglądają trochę jak postacie paralityków. Piękne są natomiast zespoły małych, stojących jak las postaci o nierównej skali, które wytwarzają między sobą bardzo uchwytą przestrzeń rzeźbiarską i wyglądają niepokojąco, jak żydowskie świeczniki obrzędowe.

Jeśli idzie o jego malarstwo, to także zauważamy dziwne traktowanie przestrzeni, która dookoła małych przeważnie postaci jest ogromna i we wrażliwy sposób regulowana narysowanymi na płótnie ramami. To klatki, w których siedzą ludzie Giacomettiego niezależnie od natury skali – i to jest właśnie jego zdobycz zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie.

Kolor obrazów Giacomettiego jest bez wyjątku szary. Nadaje to im wielką jednolitość, a zręczne wykorzystywanie ciepłych różowych lub żółtych tonów wśród zimnych szarości wypada czasem bardzo efektownie. A jednak rzeźbił on i malował jak gdyby w stanie ciągłego braku decyzji, męcząc siebie i materiał, smarując zacierając, zaczynając od nowa – czekając na cud.

<sup>155</sup> 24.04–14.06.1981, Hayward Gallery, Londyn. „Phillip King”; 10.04–17.05.1981, Serpentine Gallery, Londyn. „Giacometti: sculptures, paintings, drawings”.

Czasem ten cud następuje i Giacometti trafi na jakieś przejmujące proporcje, na jakiś dramatyczny stosunek pomiędzy postacią a tłem obrazu, pomiędzy skalą rzeźby a wysokością podstawy, pomiędzy życiem, które stara się przechwycić na gorącym uczynku, a sztuką, która skłania go do stosowania hieratycznych kategorii o mistycznej niejako statyczności. W tych rzadkich osiągnięciach leży istotne znaczenie Giacomettiego i jego wkład do sztuki europejskiej naszego stulecia.

O Philipie Kingu nie można jeszcze mówić definitywnie, bo jest w pełni rozwoju. Ma dopiero czterdzieści siedem lat. Ze znakomitej plejady brytyjskich rzeźbiarzy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mało kto pozostał na placu. Nowi rzeźbiarze brytyjscy zerwali z ich tradycją i używają przeważnie sztucznych tworzyw albo stali malowanej na różne kolory. Rzeźba przestała być dla nich kwestią własnoręcznego zmagania się z oporem materiału przy pomocy takich czy innych narzędzi, których ślady można potem odczytać na powierzchni dzieła. Młodzi rzeźbiarze przeważnie tylko rysują swoje konstrukcje i oddają je do wykonania. Te fabryczne produkty przy minimalizmie formalnym nabierają cech całkowitej anonimowości i obiektywności emocjonalnej.

Philip King należy do tej kategorii. Na wystawie w Hayward Gallery widzimy różne polakierowane ostrymi kolorami przedmioty z niewiadomego materiału, stożki wielkości namiotu, niekiedy pokrajane w plastry, krzywe schody, pomalowane ultramaryną sześciany, siatki druciane, płyty zgięte pod kątem, słupy i inne proste formy. Pod koniec lat sześćdziesiątych rzeźby Kinga są wyłącznie robione ze stalowych płyt i wycinków sferycznych, tworząc przestrzenne konstrukcje wyglądające świetnie (jak widzimy z fotografii) w pejzażu. Ich formy przypominają papieroplastykę, tyle że lekkość ich jest pozorna, bo są zrobione ze stali. Dotykają ziemi tylko ostrymi kantami i wyglądają, jakby miały się lada chwila wzbąć w powietrze. Ale już w połowie lat siedemdziesiątych King porzuca te eleganckie konstrukcje z jednolitego materiału i zaczyna robić ciężkie konglomeraty z drzewa, żelaza, kamienia i łupku. Jest to nowy brutalizm, którego najwybitniejszym przykładem jest rzeźba z roku ubiegłego, zatytułowana *Shotgun*. Czego tam nie ma! Pół słupa telegraficznego, części jakiejś maszyny drukarskiej, kloce, łańcuchy, belki, żelazne progi, a nawet kawał wydrążonego pnia wielkiego drzewa. W przeciwieństwie do jego lotnych konstrukcji rzeźba ta w ogóle nie ma sylwety i wydaje się zbyt skomplikowana, aby tworzyć koherentną całość. Ale ostatnia rzeźba Kinga z roku bieżącego to znowu konstrukcja potężnych listew i płyt, która ma stanąć na jednym z londyńskich placów jak jakaś zmniejszona wieża Eiffla z rozkraczonymi nogami albo gigantyczna sieczkarnia czy zasięki graniczne przeciwko wrogiej inwazji. Wszystko, co robi King, nawiązuje do budownictwa, a nie do postaci ludzkiej i tylko pod tym względem jest on konsekwentny. W rezultacie nawet jego ostatnie potężne i na pewno bardzo ciężkie rzeźby nie mogą wytrzymać konkurencji zwykłej ławki albo parapetu na tarasie, na którym są wystawione — nie mówiąc już o okolicznej architekturze. Wydaje mi się, że chyba tylko na pustyni te konstrukcje robiłyby właściwe wrażenie, jak mutanty przedpotopowej stonogi.

A zatem zupełne przeciwieństwo do rzeźb Giacomettiego, który ograniczał się do małej, często miniaturowej skali, rzeźbił wyłącznie postać ludzką i nigdy swoich rzeźb nie kolorował. A jednak pokrewieństwo istnieje. Zarówno Giacometti, jak i King ignorują bryłę rzeźbiarską. Jednym i drugim rzeźbom brak masy, bez której żadna rzeźba nie może wyglądać monumentalnie.

## TURNER

Dramatyczność jest dominującą cechą wszystkich akwarel i gwaszów Turnera, wystawianych w British Museum<sup>156</sup>. Wezuwiusz wybucha spowity krwawą łuną, dolina Aosty świeci niebotycznymi szczytami gór, ruiny klasztorów grożą lada chwila zawaleniem, maleńkie postacie ludzkie nikną jak pchełki w obliczu ogromu natury, wodospady rozpylają się w tęczowe łuki, lodowce bodą niebiosa i spływają zwałami w dolinę, morze zatapia okręty, gigantyczne bałwany piętrzą się nad złamanymi masztami i łączą się z burzliwym niebem, zbliża się i nie ma żadnego ratunku... „Słońce krwawo zachodzi – z nim reszta nadziei...” – przypominają się słowa sonetów krymskich Mickiewicza, który żył w tym samym czasie co Turner.

Romantyzm, do którego Turner zmierzał stopniowo od swych wczesnych topograficznych obrazów i rysunków, ogarnął go późno. Przez szereg długich lat Turner w poszukiwaniu wizji szukał inspiracji w pejzażu van de Veldego i innych mistrzów holenderskich, jak również Poussina i Claude’a Lorraina. Zwłaszcza Claude Lorrain był dla młodego malarza angielskiego ustawicznym źródłem natchnienia i miarą, według której w tym drugim klasycznym okresie swojej twórczości oceniał własne osiągnięcia. Turner chciał mu dorównać.

Wydaje mi się, że absurdalny z punktu widzenia architektonicznego i historycznego, a jednak przepiękny obraz Claude’a Lorraina *Lądowanie królowej Saby* stał się punktem wyjściowym dojrzałego malarstwa Turnera w trzecim, romantycznym okresie twórczości. W tym właśnie obrazie, chyba po raz pierwszy w historii europejskiego malarstwa, Claude Lorrain namalował źródło światła w postaci niesamowitego pobrzasku łączącego wschodzące słońce z morzem. A gloria światła i morza stała się przecież głównym tematem Turnera w ostatnim i najważniejszym etapie. Już dobrze po sześćdziesiątce Turner dokonał mianowicie odkrycia, że tematem obrazu może być samo światło, a nie oświetlone przedmioty. Odkrycia tego dokonał Turner o trzydzieści lat wcześniej niż francuscy impresjoniści i niektóre jego obrazy z lat 1835–1845 są pod tym względem bardziej rewolucyjne niż wszystko, co namalował Monet. Impresjonistom przeszkadzała koncepcja wierności wobec natury, której Turner nigdy nie miał. Jego obrazy są symboliczne i mówią w ogóle o naturze, a nie o jakimś poszczególnym miejscu, pomimo że powstawały z rysunków i akwarel robionych na miejscu i niezmiernie wiernie określających sytuację, jak widzimy na obecnej wystawie w British Museum.

Czy Turner doszedł do tej syntezy stopniowo? Przypuszczam, że nie. Takie odkrycia jak jego robi się na skutek nagłego olśnienia. Przez nieustanną pracę i całkowite oddanie się swemu rzemiosłu w stopniu, w którym stało się już obsesją, Turner dostąpił objawienia i wkroczył w dziedzinę wielkiej sztuki. Bo wielka sztuka to przede wszystkim wyrzeczenie się literalności i dokumentacji na rzecz syntezy. Wyrzeczenie się opisowości na rzecz symbolu.

---

<sup>156</sup> Wystawa przygotowana wspólnie z Tate Gallery i pokazywana wcześniej w National Pinakothek and Alexandros Soutzos Museum w Atenach.

Można powiedzieć, stosując ściśle znaczenie tego słowa, że obrazy Turnera z ostatniego dziesięciolecia jego życia są abstrakcyjne, bo abstrahują całkowicie od codziennej rzeczywistości, która nas otacza. Rzeczywistością dojrzałego artysty jest sublimacja obserwacji, jest synteza przeżycia, a nie analityczne z tego przeżycia sprawozdanie.

Współcześni nie nadążali już za tym awangardowym malarstwem Turnera. Podnosiły się uszczypliwe głosy zarzucające mu – jak wielu malarzom nowoczesnym – że choć kiedyś dobrze malował, teraz drwi sobie w żywe oczy z publiczności. Faktem jest, że jego późne obrazy były całkowicie niezrozumiałe nawet dla większości jego wielbicieli. Ale Turner miał już nazwisko i pieniądze – mógł malować, jak mu się żywnie podobało, i przyjmować krytykę z ironią, chociaż jako człowiek bardzo próżny nie umiał się czasem podobno powstrzymać od wybuchów gniewu. Wymagał, aby go wszyscy uznawali za geniusza. Ale tak nie było.

Ale jeden krytyk artystyczny nigdy Turnera nie opuścił. Był to nie kto inny, tylko sam John Ruskin. Turner miał już sześćdziesiąt pięć lat, kiedy poznał Ruskina, młodziutkiego wówczas absolwenta Uniwersytetu Oksfordzkiego. Otóż Ruskin stał się jego wiernym i najbardziej wymownym zwolennikiem. W epokowym dziele o nowoczesnym malarstwie pod tytułem *Modern Painters* Ruskin wykazuje wyższość Turnera nad wszystkimi malarzami, zarówno współczesnymi, jak i dawnymi. A ponieważ autorytet Ruskina jako krytyka i historyka sztuki wzrastał niepomiernie, wyśmiewanie magicznych wizji kolorowych starego Turnera przestało być w towarzystwie dopuszczalne.

Nie jest przesadą twierdzenie, że ustawiczne pochwały Ruskina przyczyniły się w ogromnej mierze do utrwalenia powszechnego uznania, jakim cieszy się Turner.

Sam Turner był całkowicie świadomy swej wysokiej klasy jako malarza. Ale jako człowiek był tajemniczy, skryty i zazdrosny. Prowadził podwójne życie. Miał zwyczaj przychodzić nagle przed samym otwarciem Salonu w Royal Academy z kasetą farb pod czarną peleryną, aby w ostatniej chwili przemalować swój obraz i „zarżnąć” te wszystkie, które wisiały obok. Nawet z obecnej wystawy gwaszów i akwareł w British Museum możemy z łatwością wyciągnąć wniosek, że Turner dysponował środkami technicznymi, aby to zrobić. Jego wirtuozeria jest zaiste zastanawiająca. Dlaczego nie miał żadnej wyrozumiałości dla innych malarzy? Jego uczniowie w szkole Royal Academy, gdzie był profesorem, bali się go jak ognia. Stawał nad głową i chrząkał albo wskazując palcem na jakiś szczegół, rzucał pytanie: a to właściwie po co? I odchodził. Jego wykłady teoretyczne były równie niezrozumiałe. Lubił przy tym cytować poetów, a zwłaszcza *Raj utracony* Milтона. Na starość utył. Spod czarnego kapelusza sterczał mu wielki nos zakrzywiony jak u ptaka.

Turner zmarł 19 grudnia 1851 roku o zachodzie słońca, w swoim domu na Chelsea, pod przybranym nazwiskiem admirała Bootsa. Nie było wówczas żadnej rejestracji ani wścibskich dziennikarzy, fotografów prasowych ani telewizji. Tajemnica podwójnego życia Turnera została wykryta dopiero po jego śmierci. Zostawił po sobie ogromną fortunę zarobioną wyłącznie malarstwem. W testamentie zapisał narodowi trzysta sześćdziesiąt dwa obrazy olejne i dziewiętnaście tysięcy akwareł, szkiców, rysunków, z których drobną cząstkę podziwiać można w British Museum. Był nie tylko wielkim malarzem, ale – tak jak w naszych czasach Picasso – był tytanem pracy.



## PICASSO

W oficjalnym lokalu Brytyjskiej Arts Council, Hayward Gallery, otwarto ogromną wystawę Picassa, która obejmuje około pięćuset obrazów, rzeźb, kolaży i rysunków ze zbiorów Muzeum Picassa w Paryżu<sup>157</sup>.

Wystawa urządzona została z okazji stulecia urodzin Picassa i składa się z tych prac, które do niego należały w chwili śmierci.

Hiszpan z pochodzenia, Pablo Picasso osiadł w Paryżu w roku 1904, kiedy miał lat dwadzieścia trzy, i całe życie spędził we Francji, gdzie zmarł dnia 8 kwietnia 1973 roku.

Picasso był nie tylko największym malarzem naszego stulecia, ale także najślawniejszym człowiekiem XX wieku, otoczonym fantastyczną reklamą robioną mu głównie przez ludzi, którzy sami przy tym chcieli zwrócić na siebie uwagę. Sam Picasso pod koniec życia o reklamę już nie dbał. Był coraz mniej dostępny nawet dla przyjaciół, a dziennikarzy unikał jak ognia. Ogromne bogactwo zdobyte wyłącznie malarstwem dawało mu prawo do samotności. Za jego obrazy, rzeźby i ryciny płacono niebywałe ceny, jakich żaden artysta nigdy za życia nie osiągnął.

Ale nie było także na świecie drugiego malarza, który mógłby się porównać z Picassem pod względem rozmiarów swego życiowego dzieła. Zostawił po sobie około dwudziestu tysięcy prac. Zaczął malować zawodowo jako kilkunastoletni chłopiec, a skończył na parę dni przed śmiercią, mając dziewięćdziesiąt jeden lat.

Jego biografią nie będę się zajmował – napisano o nim dziesiątki tomów – ale chcę podkreślić, że ten na starość najbardziej szanowany, a za młodu najbardziej atakowany i ośmieszany artysta naszej epoki nigdy przez całe życie nie przestawał pracować jak maszyna. Jeżeli nie malował, to rzeźbił albo robił grafikę lub ceramikę. Jego niesamowita pasja twórcza nigdy nie osłabła, a często dochodziła do takiego nasilenia, że rozsądziłaby słabszego człowieka. Picasso był tytanem pracy. W historii sztuki tylko Michał Anioł i Turner mogą się z nim pod tym względem porównać.

Wydaje mi się, że u źródła niezwykłego fenomenu, jakim był Picasso, leżała oprócz ogromnego naturalnego talentu jego zgoła nadludzka zdolność do skoncentrowanej pracy, zdolność zdobywania się ustawicznie na maksymalny wysiłek zarówno psychiczny, jak i fizyczny. Nie była to kwestia zdrowia – często zdrowi ludzie są leniwi – była to kwestia charakteru. Praca była jego pasją i jedyną prawdziwą miłością.

Ogarnia nas podziw, a nawet osłupienie, kiedy przeglądając katalogi, przekonujemy się na przykład, że w roku 1957, a zatem mając siedemdziesiąt sześć lat, Picasso malował często po dwa, trzy, cztery, a nawet pięć obrazów dziennie i wytrzymywał takie tempo z małymi przerwami przez kilka miesięcy. Tylko malarze zdołają w pełni zrozumieć, co to znaczy, ale nawet nieartyści zdają sobie sprawę, że mamy tu do czynienia z energią przekraczającą normalne wymiary.

---

<sup>157</sup> 17.07–11.10.1981, Arts Council of Great Britain; Hayward Gallery, Londyn. „Picasso's Picassos: an exhibition from the Musée Picasso, Paris”.

Drugi element, którym dziś wzbudza ogromny szacunek dla Picassa, to jego piekielna odwaga. I znowu tylko artyści ocenią w pełni doniosłość tej cechy charakteru u malarza. Picasso, który z natury swego ogromnego talentu i wrodzonej wirtuozerii (ręki i oka) mógł z łatwością zająć poczesne miejsce w sztuce bez większego wysiłku, miał odwagę w roku 1907, jako dwudziestopięcioletni młodzieniec, odrzucić cały swój dorobek okresu błękitnego i różowego, który stanowił już nie eksperyment, ale dojrzały i własny styl o urzekającej urodzie, i malować *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, obraz w najwyższym stopniu brutalny i prymitywny, którego nie mógł strawić nawet jego przyjaciel i wielbiciel Apollinaire i który obrażał wrażliwość nawet Braque'a i Matisse'a. Poszły za burtę chude dziewczęta, Arlekiны i Saltimbanki, poszły za burtę niesamowicie piękne różowe akty na różowym tle i rozpoczął się okres inspirowany przez murzyński ekspresjonizm, który wstrząsnął podstawami całej sztuki europejskiej i ściągnął na głowę Picassa wszelkie możliwe obelgi, jakimi dysponował Paryż sprzed pierwszej wojny światowej.

Dziś wiemy, że odrzucając konwencjonalną urodę obrazu, Picasso dokonał wielkiego przełomu zarówno w swojej własnej karierze, jak i w historii sztuki. Było to utorowanie drogi dla kubizmu, fakt o niezwykle znaczeniu, który wznowił zapomnianą koncepcję, że prawdziwa sztuka jest przede wszystkim dziedziną emocjonalnego przeżycia, a nie terenem estetycznych poszukiwań ideału piękności. Picasso wyczuł swym nieomylnym instynktem, że aby uratować duszę malarstwa przed dominacją oka, które zawsze dąży do kopiowania natury, trzeba malować przedmioty nie tak, jak się je widzi, ale tak, jak się o nich myśli i jak się je przeżywa.

Główną samodzielną zasługą Picassa był powrót do średniowiecznego, ekspresyjnego pojmowania sztuki w okresie, kiedy paryska awangarda wyłącznie z fowistami rozciągała jak gumę wizualne możliwości postimpresjonizmu.

Rozwaliwszy bramy ustalonych konwencji, Picasso współpracuje z Brakiem, dokonując nowej rewolucji: w roku 1909 rodzi się w ich pracowniach kubizm jako logiczna konsekwencja wyciągnięta z Cézanne'a, którego tendencja sprowadzania kształtów malowanych obiektów do form geometrycznych uchodziła dotychczas uwadze. Celem zrozumienia kształtu przestrzennego i rzutowania go na płaszczyznę płótna Picasso rozbija go na części składowe i sięga nawet do tych, których nie można zobaczyć, bo przypadkowo znajduje się po drugiej stronie modelu. Uważając, że to, co można zaobserwować z jednego punktu widzenia, jest niewystarczające, Picasso z tych wszystkich elementów rekonstruuje formę i stwarza tą drogą zupełnie nowe zjawisko plastyczne.

Ale ten analityczny kubizm nie służył długo własnym celom Picassa, jakkolwiek w sztuce europejskiej odegrał niesłychanie ważną rolę nie tylko w malarstwie i rzeźbie, ale przede wszystkim w architekturze lat późniejszych. Picasso porzucił ten system szybko, bo stał się dla niego zbyt sztywny i hermetyczny, i pod wpływem nowego impulsu zaczął robić obrazy przy pomocy nalepiania różnych kolorowych tapet i drukowanych papierów. Ta nowa technika zwana kolażem to znowu nawiązanie — z pominięciem renesansu — do średniowiecza, kiedy to malarze umieszczali w obrazie złoto, blachę i drogie kamienie.

Ten syntetyczny kubizm okazał się pożytecznym wynalazkiem, bo na nowo wprowadził do malarstwa spontaniczną świeżość i kolor lokalny wypędzony przez kubizm analityczny, który w zasadzie był jednobarwny.

Ale pewne cechy i zdobycze analitycznego kubizmu utrzymały się do końca w rysunku Picassa. W jakiś dziwny sposób łączy się ten element z elementem klasycznym, który święci tryumf w okresie zapoczątkowanym w roku 1917, kiedy to za namową Cocteau, Picasso udał się do Rzymu i nagle zachwycił się formą greko-

-rzymską, tak niedawno jeszcze przez siebie zwalczaną. Mniej więcej do połowy lat dwudziestych trwa ten klasyczny okres Picassa. Przyniósł on wspaniałe monumentalne akty i udrapowane postacie nacechowane dojrzałą, prężną pełnią formy. Ten neoklasycyzm wywarł też wpływ na równoległe i później robione jego kompozycje postkubistyczne, które odznaczają się nieskazitelną czystością rysunku i tematyką często zapożyczoną z mitologii greckiej.

W drugiej połowie lat dwudziestych forma klasyczna ustępuje w malarstwie Picassa nowej wizji świata. Jakaś konwulsja wstrząsa nim jak wybuch Wezuwiusza, który zniweczył klasyczną harmonię Pompei. W obrazach Picassa z lat trzydziestych wyczuwa się jakieś groźne napięcie połączone z niesamowitą inwencją w zakresie przekształcania obiektów przez niego malowanych. Kubistyczne widzenie przedmiotów i postaci ludzkich ze wszystkich stron naraz pozostaje jego metodą, ale pojawia się nowa, groźna monumentalność w jego postaciach o nieprawdopodobnych zniekształceniach. W pewnym momencie formy te stają się tak przerażające, że to nie może być przypadkowe. To lata wojny domowej w Hiszpanii. Z tego okresu pochodzi jeden z najwspanialszych obrazów Picassa, *Guernica*, wraz z dziesiątkami towarzyszących studiów, rysunków i szkiców, z których wiele znajduje się na obecnej wystawie.

Napięcie nie słabnie w latach następnych. Przeciwnie, w jakiś proroczy sposób obrazy Picassa malowane bezpośrednio przed drugą wojną światową zapowiadają swą grozą to, co miało nastąpić. Nie chodzi tu o tematykę, tylko o formę, która nabiera niebываłego okrucieństwa. Jest dziobata, ostra i poszarpana. W latach wojennych Picasso nie przestawał malować. Powstała wtedy długa seria kobiet w fotelu, które były nową interpretacją portretu o niezwyklej witalności, spotęgowanej potwornymi deformacjami, jak gdyby Picasso chciał pokazać, co można bezkarnie zrobić z ludzką postacią albo co człowiek może znieść, zanim zatraci swoje człowieczeństwo.

Na obecnej wystawie znaleźć można przykłady wszystkich wynalazków Picassa, które zapłodniły wyobraźnię setek malarzy i rzeźbiarzy na całym świecie. Picasso porzucał te wynalazki i szedł dalej albo gdzie indziej. Inni je podejmowali i robili z nich wyłączny styl swej twórczości na resztę życia. Schwitters, Juan Gris, Marcoussis, Clavé, André Masson, Adler, Rauschenberg — żeby wymienić tylko najślawniejszych — nie istnieliby bez Picassa. W jego malarstwie znaleźć można początki wszystkich kierunków i „izmów”, jakie krzewiły się obficie w dwudziestym stuleciu — oprócz najnowszych objawów sztuki dzisiejszej, takich jak minimalizm czy konceptualizm, którymi Picasso pogardzał. *C'est trop facile* — mówił — to za łatwe.

W ostatnim dwudziestoleciu swego twórczego życia Picasso zajmował się często interpretacją dzieł innych mistrzów, El Greca, Velázqueza, Poussina, Delacroix, Eduarda Maneta. Robił to zupełnie świadomie, jak świadomie ulegał urokowi greckich terakot z Luwru w swoim okresie klasycznym. Są ludzie, którzy mu to zarzucają, ale jest to zarzut niepoważny. Cała cywilizacja ludzka polega na pewnej ciągłości i wspólnocie źródeł. Picasso miał prawo używać Tanagry i *Las Meninas* tak samo, jak inni mają prawo używać architektury czy autobusów jako tematów swych obrazów. Zarówno jedno, jak i drugie należy do wspólnej naszej kulturalnej puli, z której każdy ma prawo czerpać. Rzecz w tym, że nie każdy potrafi. Picasso w przeróżnych okresach swej twórczości zachował swą własną indywidualność i jej rozpoznawalne cechy nadał wszystkim swoim dziełom niezależnie od źródeł, z jakich powstały.

I dlatego tylko on ze wszystkich malarzy świata miał prawo dumnie powiedzieć: *Je ne cherche pas, je trouve*. Ja nie szukam — ja znajduję.

## CERI RICHARDS & CECIL COLLINS

Ceri Richards, który zmarł dokładnie dziesięć lat temu, urodził się w małej walijskiej wsi górniczej w roku 1903. Od dziecka był wszechstronnie uzdolniony, próbował wszystkiego. Był organistą, elektrotechnikiem, nauczycielem, grafikiem użytkowym... Ale muzyka i poezja, zwłaszcza poezja innego Walijczyka, wielkiego poety Dylana Thomasa, stały się głównym źródłem jego natchnienia jako malarza. Bardziej niż jakikolwiek inny brytyjski artysta tego okresu Ceri Richards należał do europejskiej awangardy. Styl jego malarstwa można by określić jako bardzo osobiste połączenie ekspresjonistycznego surrealizmu Picassa z postimpresjonistyczną dekoratywnością Matisse'a. Kolor obrazów Richardsa jest dźwięczny i czysty. Zafascynowany nie tylko poezją, muzyką i mitologią, ale także naturą – Ceri wraża się w swoim malarstwie organiczną bujnością i barokowym bogactwem form. Inwencja artystyczna tego malarza żywi się jak gdyby corocznym cyklem przemian w naturze i obraca się głównie wokół problemu nasienia, wzrostu, rozkwitu i rozkładu.

Ceri Richards malował cyklami, warkoczami na ten sam temat. Takie cykle, jak *The seasons* – to jak *Pory roku*, *White blossom*, czyli *Białe kwiaty*, albo *Jardin sous la pluie*, *Ogród podczas deszczu* – to hołd złożony naturze. Najdziwniejsze są te obrazy, w których widzimy jak gdyby metamorfozę kształtów. Często nie wiemy, czy są to kielichy kwiatów, czy dłonie, czy są to owoce, czy piersi kobiece, czy są to liście, czy skrzydła ptaka.

Jeden z najbardziej znanych jego cyklów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to obrazy noszące wspólny tytuł *La Cathedrale Engloutie*, nawiązujące do słynnego utworu Debussy'ego pod tym samym tytułem. Są to obrazy właściwie abstrakcyjne, a jednak w romantyczny sposób jak najbardziej wokatywne. Właśnie tak jak muzyka Debussy'ego. Richards robił także wypukłe konstrukcje kolorowe, które moim zdaniem są podobne, ale znacznie ciekawsze niż te, które zostawił po sobie słynny niemiecki konstruktywista Schwitters.

Jeszcze innym rodzajem twórczości Richardsa są jego grafiki i pokolorowane rysunki, zwłaszcza na temat mitu o Prometeuszu, które odznaczają się niezwykle wirtuozerią. Są na wystawie wreszcie przejmujące ilustracje do wierszy Dylana Thomasa. Widzimy tam ptaki, rośliny i rozkołysane ręce. Są to rysunki organiczne, a zarazem fantastyczne – zmysłowe i mitologiczne równocześnie.

Ceri Richards był malarzem na dużą skalę – artystą obdarzonym ogromnym naturalnym talentem, poczuciem koloru i wirtuozerią rysunku. A jednak czegoś mu do wielkości brakuje. Jest może za malowniczy i chce powiedzieć naraz za dużo. Jego poetycka symbolika jest może czasem zbyt sentymentalna. Dobrym przykładem może tu służyć obraz *Requiem za poetę*, na którym ogromne białe niby-kwiaty, niby-dłonie opadają na martwego żurawia narysowanego cienką linią na czarnej plamie o rozwianych konturach.

Magia mitu, poetyckość i ekspresja muzyczna – wszystko to wyczuwa się w tych obrazach stanowiących specyficzną mieszaninę realizmu i abstrakcji. Prowadzi to

czasem do fascynującej wieloznaczności. Malarstwo Richardsa z jego oryginalnymi pomysłami kompozycyjnymi, pięknymi zestawieniami kolorystycznymi i bogatą tematyką może być w rezultacie odbierane na dwóch różnych poziomach – intelektualnym i emocjonalnym – co daje widzowi różnorodne przeżycia.

Obrazy Ceriego Richardsa mają pozory wielkiej spontaniczności, pomimo że pracował nad każdym bardzo długo. Jego malarstwo jest nie tylko wynikiem wielkiego doświadczenia, ale przede wszystkim głębokiej kontemplacji natury, owocem poetyckiej natury, owocem poetyckiej intuicji i ogólnej wrażliwości artystycznej.

Drugi z wystawców, angielski malarz Cecil Collins, ma dziś siedemdziesiąt trzy lata i wystawa jego grafiki w Tate Gallery obejmuje co najmniej czterdzieści pięć lat, a pomimo to jest zupełnie jednolita. Przypisać to należy faktowi, że różne kierunki i „izmy”, jakie w ciągu tego długiego okresu czasu rodziły się i umierały, nie dotyczyły go zupełnie. Przechodziły niejako obok niego<sup>158</sup>. Bo w przeciwieństwie do Richardsa Cecil Collins nigdy nie należał do awangardy europejskiej i nadal jest zapatrzony wyłącznie w swoją własną wizję, która – psychicznie i emocjonalnie, jeśli nie technicznie – jest w jakiś sposób bliższa sztuce średniowiecznej niż współczesnej. Cecil Collins operuje archetypami, postaciami symbolicznymi, wyjętymi jak gdyby z *Commedii dell'arte* i niemającymi wiele wspólnego z modernizmem oprócz ich formy zewnętrznej. Centralną postacią jego sztuki jest *Fool*, czyli dureń, błazen – ale nie w znaczeniu cyrkowym, tylko w znaczeniu takim, jakie miał Pierrot w *Commedii dell'arte*, a może jeszcze bardziej Wolterowski Kandyd. Postać ta reprezentuje poetycką rewoltę przeciwko nowoczesnej dominacji materializmu i technologii, przeciwko tak zwanemu postępowi w życiu i przeciwko konformizmowi w sztuce. Jego niewinność i jego bezpośredniość robi z niego jednostkę bardzo niewygodną w nowoczesnym społeczeństwie.

Stąd Dureń Cecila Collinsa jest postacią niepożądaną – wręcz wywrotową.

W gruncie rzeczy wszystkie postacie Collinsa są rytualistyczne i wydają się jak gdyby należeć do średniowiecznego moralitetu, który w zasadzie ma przede wszystkim dydaktyczne cele na oku, pomimo że w wersji Collinsa da się na różne sposoby interpretować.

Grafika Cecila Collinsa to przede wszystkim techniki metalowe, a więc akwatiną, mezzotintą itd. albo klasyczna, czarno-biała litografia. Ale treść tej grafiki jest bardzo romantyczna, bo jej sednem jest tajemnica, w mistycznym tego słowa znaczeniu.

Polish Programmes. Wrzesień 1981

---

<sup>158</sup> 22.07–6.08.1981, Tate Gallery, Londyn. „Ceri Richards”; 5.08–1.11.1981, Tate Gallery, Londyn. „The prints of Cecil Collins”.

## FERNAND LÉGER

W galerii Riverside Studios skończyła się niedawno wystawa wielkiego francuskiego malarza Fernanda Légera, który zmarł w 1955 roku. Wystawa obejmuje również rzadką kolekcję jego rysunków z natury, exponowanych tego lata w Centre Pompidu w Paryżu pod tytułem *La Poesie de L'Objet, czyli Poezja przedmiotu*<sup>159</sup>.

Léger powiedział kiedyś w latach trzydziestych, że zbliżają się w malarstwie czasy apoteozy przedmiotu. Były to prorocze słowa. Pomimo dłuższego okresu abstrakcji różnego autoramentu dzisiejsza awangarda – zwłaszcza fotorealiści – maluje znowu przedmiot. Léger był wytrwałym awangardzistą. Dążył do malarstwa pozbawionego estetycznych czarów, które by odpowiadało potrzebom „nowego człowieka”, człowieka epoki przemysłowej. Chodziło mu o malarstwo burżuazyjne, socjalistyczne, malarstwo przeznaczone dla mas, jednym słowem – takie malarstwo, o jakim marzyli naiwni postępowcy lat dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia.

Nie jest winą Légera, że nie za nim poszły zastępy. On wierzył, że idzie we właściwym kierunku i gdyby historia sztuki rozwijała się w sposób linearny, powinien był być na drodze do dzisiejszego pop artu. Ale tak się nie stało.

Na obecnej wystawie widzimy zakres jego popularnych zainteresowań: rysuje pomięte spodnie, jakieś szmaty dziurawe, kamienie, udziec barani, sztukę wołowiny, stare rękawiczki, korzenie, korkociąg, liście itp., ale w porównaniu z dzisiejszą awangardą Léger jest bardzo daleki od realizmu. Jego rysunki są symboliczne. Nie ma w nich tej piekielnej mechanicznej precyzji, jaka cechuje obecne malarstwo awangardowe. Nie ma także żadnego minimalizmu – a jedynie wielka lapidarność.

Do połowy lat dwudziestych Léger był kubistą, ale jego kubistyczne martwe natury mają o wiele mniej ezoteryczny charakter niż martwe natury Braque'a, Picassa czy Marcoussisa. Są tematycznie popularne i mają zdecydowany kolor lokalny. Dominują w nich formy rur i fajek. Potem przychodzi MASZYNA, ale w latach trzydziestych także sam CZŁOWIEK. Oczywiście człowiek masowy, o twarzy bez wyrazu, człowiek w kombinezonie, człowiek z kluczem francuskim w ręku, człowiek na rusztowaniu, człowiek z drabiną czy rowerem w garści i cyklistówce na głowie – człowiek pozytywny, ROBOTNIK. Léger idealizował robotnika, a równocześnie zamienił go w uproszczony element dekoracyjny, odbierając mu z czasem wszelką ludzką indywidualność. W latach pięćdziesiątych jest on już tylko symbolem o rysach bezimiennej boskości.

Léger był zatem wielkim malarzem popularnym. Jego wyobraźni nie cechowało artystyczne wyrafinowanie, jakie widzimy w obrazach Braque'a, ani dramatyczny ekspresjonizm Picassa. Jego wyobraźnia była wyobraźnią zdrowego człowieka, która obraca się wokół zwykłych codziennych przedmiotów widzialnego świata. Obrazy jego są robione grubą czarną krechą na niebieskim, czerwonym albo żółtym tle. Léger jest prosty w kolorze, ale w tej prostocie jest ogromna siła. Jest sztywny i twardy, ale w tej sztywności jest wielka decyzja formalna.

<sup>159</sup> 1.08–6.09.1981, Riverside Studios, Londyn. „Fernand Léger, 1881–1955”.

To, że Léger nie był powszechnie rozumiany za życia, pomimo swej programowej popularności i prostoty, wytłumaczyć można tylko tym, że tak zwany przeciętny widz nigdy nie zrozumie, co jest jego współczesnością w zakresie sztuki, bo właśnie przez swoją przeciętność, a zwykle także przez brak zainteresowania, nie nadąża za zmianami zachodzącymi w świadomości i w pracowni artysty.

Wystawa Légera napawa nas nostalgią za tą niedawną w czasie, ale z punktu widzenia ideologicznego kosmicznie odległą epoką, kiedy popularność nie była równoznaczna z wulgarnością i kiedy socrealizm przybierał formy symboliczne i całkowicie odrealnione. Jego wystawa w Londynie potwierdza – jeśli takie potwierdzenie było komu potrzebne – dwie zasadnicze cechy malarstwa Légera. Jedna to zdecydowany antyestetyzm, a druga to jego tematyczny socrealizm o formach dekoracyjnych.

W wywiadzie z Légerem znakomity krytyk paryski Waldemar George, który notabene był Polakiem, notuje, że mówiąc o Douanierze Rousseau, Léger powiedział: „cenię w nim przede wszystkim malarza, który tworzył niejako poza wszelkimi względami artystycznymi – tak jak drzewo rodzi kwiaty”.

Przemawia tu artysta, który był za młodu grafikiem przemysłowym i który sam w swoim malarstwie nie uznawał czysto estetycznych zagadnień – tak jak dzisiaj w Ameryce Lichtenstein, Rosenquist czy Warhol – a jednak stworzył malarstwo.

Dlatego w Biot na Riwierze zbudowano mu wspaniałe muzeum, gdzie wiszą jego monumentalne malowidła i ogromne tkaniny, dowodząc, że wielkie malarstwo nie polega na malowniczości.

Polish Programmes. Październik 1981

## PATRICK CAULFIELD AT THE TATE

Patrick Caulfield, urodził się w 1936 roku, a zatem należy do tej samej generacji co David Hockney i Ron Kitaj, która z początkiem lat sześćdziesiątych zrobiła w Anglii antyabstrakcyjną rewolucję, powracając do malarstwa figuratywnego. Początkowo odbywało się to w formie pop artu, który okazał się bardzo pożyteczną metodą odwrócenia uwagi publicznej od czysto estetycznych zagadnień. Ale później jak to zwykle bywa, drogi pionierów się rozeszły.

W latach sześćdziesiątych młodzi klasycy nie chcieli już maszerować utartą drogą abstrakcyjnego Jacksona Pollocka, Rothki czy de Kooninga, których malarstwo łączyło w sobie wdzięki faktury i koloru z ucieczką do realizmu.

Obrazy Caulfielda są antymalownicze, konkretne, ściśle określone w kolorze i precyzyjnie wykończone w rysunku. Na obecnej wystawie widzimy ogromne jego płótna z okresu od roku 1963 do lat ostatnich. Wszystkie mają te cechy, i wszystkie – pod względem tematycznym – są zupełnie banalne. Caulfield maluje stojącą lampę z pomarańczowym abazurem, różę pnące się po ścianie, puste hotelowe bary i wnętrza biurowe z maszyną do pisania i wieczornym niebem za oknem albo samotną popielniczkę na stoliku czy kominy na dachu... Potrafi on jednak tym banalnym tematom nadać cechy niepokojące<sup>160</sup>.

Patrick Caulfield formalizuje i kontroluje wszystkie szczegóły obrazu. Nie macha pędzlem na chybił trafił, jak to robili akcjonści. Wyciąga wszystko dokładnie do kantu. Fascynuje go strukturalna sztywność – nawet martwota. Formy na jego obrazach są zawsze umieszczone z wielką uwagą, trochę jak motyle nabite na szpilkę w szklanej kasecie. Jeżeli pojawia się w nich postać ludzka, to jest ona równie nieruchoma, jak gdyby w transie, i pozbawiona wyrazu indywidualnego.

Pod tym względem Patrick Caulfield, którego malarstwo należy całkowicie do tradycji europejskiej, zawdzięcza oczywiście bardzo dużo Légerowi, do czego sam się przyznaje, i krytycy, którzy pomawiają go o naśladowanie amerykańskiego malarza Lichtensteina, nie rozumieją, o co mu chodzi. Moim zdaniem Caulfielda i Lichtensteina nie łączy nic prócz zamiłowania do czarnego koloru. Lichtenstein celowo wzoruje się na krzykliwych ogłoszeniach prasowych i komiksach rozdętych do ogromnej skali, podczas gdy Patrick Caulfield szuka ciszy i nastroju tajemnicy martwego przedmiotu. Jego formalizm nie jest dziennikarską metodą opisywania sensacyjnych sytuacji, ale reakcją przeciwko mglistemu angielskiemu pejzażowi, reakcją przeciwko impresjonizmowi i przeciwko ekspresjonizmowi zarówno figuratywnemu, jak i abstrakcyjnemu. Także reakcją przeciwko literackości znacznego odłamu angielskiego malarstwa.

Przez ostatnich kilkanaście lat Patrick Caulfield stworzył na tej drodze szereg najbardziej pamiętnych wizerunków w nowoczesnej sztuce angielskiej. Stosując krańcową ekonomię środków i malując tematy często wprost niemalarskie i o bardzo wątpliwym smaku, stworzył dzieła o niezwyklej sile statycznej i bogatym kolorystyce lokalnym.

<sup>160</sup> 27.10.1981–3.01.1982, Tate Gallery, Londyn. „Patrick Caulfield: paintings 1963–1981”.



Można naturalnie powiedzieć, że jego wielkie ostatnie obrazy o jednolitym tle pozbawionym wszelkich efektów fakturalnych nie mają tego uroku co cudowna *Czerwona pracownia* Matisse'a i że kreska, jaką Caulfield rysuje wewnątrz swojej pracowni, w niczym nie przypomina kreski Matisse'a, bo jest zupełnie sztywna i mechaniczna – ale trzeba jednak przyznać, że ogólny efekt jest podobny może dlatego, że zarówno u Matisse'a, jak i u Caulfielda dokonuje się rzecz pozornie niemożliwa, jak kwadratura koła – rzecz, do której dąży dziś tyłu malarzy, a mianowicie powstaje obraz, który jest płaski i przestrzenny równocześnie. Pomaga mu do tego właśnie ta czarna kreska o jednakowej grubości – sztywna i mechaniczna, nie przeczę, ale to właśnie ona, wykreślając pedantycznie perspektywę malowanych przedmiotów, trzyma je zarazem w ryzach i zmusza do płaskości.

Jest to malarstwo pozbawione wszelkich deformacji, równocześnie trójwymiarowe i dwuwymiarowe, malarstwo obiektywne, a równocześnie indywidualne, klasyczne i jednocześnie w jakiś sposób romantyczne.

Patrick Caulfield maluje przedmioty zupełnie właściwe po prostu, realistyczne. Ale jego realizm jest przerażający w swojej prostocie. Wyciągnięte pod linijkę ogromne formy pokryte gładko jednym kolorem wyglądają jak do absurdalnych rozmiarów rozdęte wzorki, jakie dzieci dostają na Gwiazdkę do kolorowania. Są przejmujące jak korytarze szpitalne. Mają w sobie (często wbrew tematowi) jakąś zimną nagość.

Jak Caulfield otrzymuje ten efekt – trudno powiedzieć. Jest w tym zapewne tajemnica skali symplifikacji, wielkiej pedanterii wykończenia i antymalowniczość. Rezultatem jest realizm magiczny, który wywołuje dreszcz na plecach. Kolor obrazów Caulfielda jest gładko położony i jednolity, poza specjalnymi efektami wstawionymi niejako do obrazu, jak na przykład przez okno widziany zamek Chillon nad Jeziorem Genewskim, który wydaje się kolorową reprodukcją fotograficzną, albo nagle czerwone złote rybki w akwarium na niebieskim poza tym szczególnie obrazie czy wreszcie biały obrus na stole w jednolitym rudym wnętrzu drewnianej izby. W rezultacie Patrick Caulfield stworzył swój własny styl bezkompromisowej rzeczowości, która jest prawie antyartystyczna w potocznym tego słowa znaczeniu, a jednak wywołuje nastrój, który nam się udziela i to pomimo że jego obrazy są jak gdyby zaprojektowane przez architekta albo dekoratora wnętrz jako prospekt dla ewentualnego klienta, który z katalogu ma wybrać rodzaj kafelek do łazienki albo nowoczesnych tapet, foteli do hallu.

Wszystko to prawda, a jednak nikt nie potrafi namalować szarej ściany na białym niebie w sposób równie agresywny. Obrysowane czarnym konturem balkony, kominy albo zręby dachów w obrazach Caulfielda są hipnotycznie monumentalne jak skalne urwisko.

Najważniejszą zdobyczą Caulfielda jest niezwykle wysoki stopień realizacji i schematyzacji swojej wizji.

Polish Programmes. Grudzień 1981

## LATE SICKERT AT THE HAYWARD

Jest to wystawa o tyle interesująca, że rzuca nowe światło na twórczość artysty, który w bardzo podeszłym już wieku zdobył się na zmianę stylu, zapowiadając w ten sposób dzisiejszy angielski neorealizm – Kitaja i innych młodych malarzy, którzy posługują się fotografią. Dotychczas Sickert uważany był za wybitnego angielskiego postimpresjonistę, człowieka, który przetrząsnął pomost pomiędzy Londynem a Paryżem i pchał malarstwo angielskie na drogę nowoczesną. Ale jego późne prace oceniano dotąd jako starczą degrengoladę malarza, który żył osiemdziesiąt dwa lata.

Z tą ustaloną opinią mandarynów pierwszej połowy dwudziestego wieku trudno się dzisiaj zgodzić. Sickert był uczniem Whistlera, a potem wiele czasu spędził we Francji, a głównie w Dieppe, gdzie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia należał do koła przyjaciół i wielbicieli Degasa. W tym początkowym okresie zarówno w Dieppe i w Paryżu, jak i w Wenecji, gdzie pracował, Sickert interesował się głównie miejskim pejzażem. Malował uliczki, zaułki i tarasy, wykazując wielkie poczucie atmosfery. Malował także akty we wnętrzu, odznaczające się niezmiernie trafnym tłumaczeniem formy za pomocą światła. Był wtedy impresjonistą. Ale koloryt jego miał zawsze głębszą tonację niż koloryt malarzy francuskich.

Wkrótce po powrocie na stałe do Anglii w pierwszej dekadzie naszego stulecia Sickert wkracza w najważniejszy okres swojego malarstwa. W robotniczej dzielnicy Camden Town powstają jego obrazy gwałtowne, spontanicznie malowane, jak gdyby wydarzenia schwyte na gorąco, ponure wnętrza z postaciami, widownie podmiejskich kabaretów... W obrazach tych dominują brązy, fiolety i róże. Sickert wkracza w okres postimpresjonistyczny. Można go uważać za angielskiego Vuillarda, bo choć bardziej lapidarny, mniej wykwinny – to jednak w gruncie rzeczy jest mu pokrewny w malarskiej interpretacji światła i przestrzeni. Z tego okresu pamięta się najlepiej jego wnętrza z jakąś jasną plamą niezasłanego łóżka.

Sickertowi nie przyszło do głowy, aby upiększać to, co malował. Odnosi się to zarówno do natury, jak i do portretów, których wiele malował w życiu – zawsze w połączeniu z pejzażem albo wnętrzem, tak jak to robił Toulouse-Lautrec czy Bonnard. „Malarstwo jest sztuką zmysłową i zajmuje się brutalnymi faktami materialnymi” – mawiał Sickert. Jest to wyraźny program artystyczny. Sickert nie bał się nawet niektórych niedopuszczalnych w malarstwie jego czasu szczegółów – takich jak na przykład nocnik pod łóżkiem. Sickert był malarzem tkwiącym głęboko w europejskiej tradycji, który rozumiał, że piękno w sztuce nie polega na wzniosłości tematu, urodzie przedstawionych obiektów czy akcentach dydaktycznych, ale na formalnych decyzjach powziętych przez artystę. Sickert lubił zawsze malować ze swych rysunków i szkiców, a nie wprost z natury. Z upływem lat postępował tak coraz częściej. Od czasu pierwszej wojny światowej jego paleta zaczęła się rozjaśniać. Pod koniec lat dwudziestych zaczął malować ze starych żurnali i fotografii, które specjalnie robił. W ten sposób wszedł w końcowy okres swej twórczości, który właśnie na obecnej wystawie w Hayward Gallery możemy na nowo ocenić<sup>161</sup>.

<sup>161</sup> 18.11.1981–31.01.1982, South Bank Centre; Hayward Gallery, Londyn. „Late Sickert: paintings 1927 to 1942”.

Obrazy z tego okresu wyróżniają się bardziej dekoracyjnym charakterem i większą kolorowością. Sickert pozbywa się ciemnego kolorytu, którym posługiwał się całe życie, i zaczyna używać kolorów jasnych i dźwięcznych. Jego obrazy nabierają charakteru bardziej anegdotycznego, narracyjnego. Liczne są także portrety znanych postaci w akcji albo w typowych dla nich pozycjach. Chodzi mu o ruch, o charakter. Takimi są znakomite portrety Lorda Beaverbrooka z roku 1935, różnych aktorów w znanych rolach teatralnych, króla Edwarda VIII z roku 1938. Jest to obraz uderzający swoją prostotą, a równocześnie realizmem. Wielka masa czarno odzianej postaci dyrygenta z podniesionymi oboma rękami, na których błyskają białe mankiety, i z białą wielką plamą frakowej koszuli w środku, jest naprawdę wspaniała. Światło kinkietów padające od dołu ślizga się po niewyraźnie namalowanej twarzy. Pałeczka dyrygenta wycelowana w górę, gdzie panuje szeroka, brutalna przestrzeń bez żadnych szczegółów, płaska, a pomimo to wyrażająca głębię, pusta, a pomimo to całkowicie wypełniająca obraz — tak, to jest najlepsze płótno na tej wystawie, być może najlepszy w ogóle obraz, jaki Sickert namalował w życiu. A malował go, kiedy miał lat siedemdziesiąt osiem. Tak jak Rembrandt i jak Tycjan — Sickert na starość osiągnął syntezę.

Dlatego właśnie ta wystawa jest w pewnym sensie rewelacyjna, jest to malarstwo, które w znamienny sposób łączy prawdę życiową z formalną dekoratywnością obrazu skomponowanego w sposób abstrakcyjny. Pozorna dostępność tego malarstwa w połączeniu z wieloznacznością wyrazu wiąże późne malarstwo Sickerta z lat trzydziestych z pop artem lat siedemdziesiątych naszego stulecia. Łączy go z pop artem także odrzucenie przez Sickerta wszelkiego sentymentalizmu i pewna chłodna obiektywność — może nawet ironiczny uśmiech.

Polish Programmes. Styczeń 1982

## JOHN PIPER & JOAN MIRÓ

W dwóch największych galeriach sztuki, Marlborough i Waddington, skończyły się niedawno wystawy znanego brytyjskiego malarza Pipera i Hiszpana o międzynarodowej sławie – Miró<sup>162</sup>.

Wydaje mi się, że zachodzi jakieś pokrewieństwo pomiędzy tymi dwoma jakże niepodobnymi do siebie artystami, bo obaj są na swój sposób romantykami i obaj mają zamiłowanie do kaligrafii. Zawily rysunek jest ich metodą techniczną i częścią ich artystycznej wizji. Miró, oczywiście, wywodzi się z zupełnie odmiennej niż John Piper tradycji – z pełnej słońca tradycji śródziemnomorskiej – i jego romantyzm jest przepojony zmysłowym symbolizmem, którego korzeni szukać należy w prehistorycznych rzeźbach z wysp egejskich, w malarstwie jaskiniowym Altamiry i Lascaux, w antycznych wizjach nimf i satyrów, w magicznym świecie urodzaju... Romantyzm Pipera jest innej kategorii. Wywodzi się z ponurej wizji północnego świata, czarnoksiężskich zamków, zaklętych ostępów i złowróźbnych znaków. Jego wystawa składa się tym razem wyłącznie z obrazów i grafik stanowiących romantyczną interpretację pejzażu Anglii, Szkocji i Walii.

John Piper jest jednym z najbardziej chyba znanych angielskich malarzy współczesnych. W latach sześćdziesiątych malował obrazy abstrakcyjne, ale już od dawna powrócił do figuracji. Najlepsze jego rzeczy na tej wystawie to był cykl serigrafii na temat starych pałaców i kościołów, gdzie na tle rozwianych plam kolorowych Piper rysował wrażliwą kreską, białą i czarną, różne formy architektoniczne. Są to rzeczy błyskotliwe i majsterskie. Piper jest doskonałym grafikiem. Czy to będą jego dawniejsze litografie, czy obecne sitodruki, ta linia taneczna i wymowa, którą określa jednocześnie zewnętrzny kształt oraz jego wewnętrzną strukturę, stanowi w połączeniu z wyszukany, często gwałtownym kolorem zasadniczy element twórczości Pipera. Sztuka zawsze była i jest manifestacją nie tylko intelektualnej postawy artysty, ale przede wszystkim jego emocjonalnego stosunku do świata. U Pipera ten stosunek jest zasadniczo poetycki.

Dlaczego tej poezji brak zupełnie w dziełach Joana Miró, który miał wystawy aż w trzech lokalach Waddington Gallery równocześnie – trudno powiedzieć. Miró jest innym człowiekiem i dlatego jest innym artystą. Jego wystawa składa się z obrazów, rysunków i rzeźb. Zwłaszcza rzeźby były fascynujące. Niektóre jak rozdęte do ogromnych rozmiarów zabawki dzieciinne o charakterze groteskowym – jakieś niby-ludzkie, niby-zwierzęce stwory, ptaszki czy diabełki jarmarczne. Rzeźby te są gładko pomalowane bardzo intensywnymi kolorami lokalnymi. Element zabawy jest zawsze obecny w pracach Miró, ale najzabawniejsze są jego rzeźby zrobione z gotowych, znalezionych przedmiotów, takich jak pomalowane na żółto widły figurujące w katalogu pod tytułem: *La Femme* – kobieta.

---

<sup>162</sup> 2.12.1981–9.01.1982, Marlborough Fine Art, Londyn. „John Piper: Tudor picturesque, other buildings and landscapes”; 1–23.12.1981, Waddington Galleries, Londyn. „Joan Miró”.

Postać kobieca jest zresztą niewyczerpanym tematem rzeźby Miró. Przyjmuje ona najdziwniejsze, mniej lub więcej abstrakcyjne formy, ale zawsze ma jakieś szczególności przypominające nam momentalnie swoją żeńskość. Tak jak u Picassa, postać ludzka jest w tych rzeźbach w stanie ciągłej metamorfozy. Są to często kamienie, muszle, kawałki drzewa dowcipnie ze sobą połączone i w jakiś sposób przypominające postać ludzką.

Pierwsze rzeźby Miró datują się na czasy narodzin surrealizmu. Są to rzeźby zasadniczo dwóch rodzajów. Jeden to abstrakcyjno-biomorficzny, pokrewny rzeźbom Picassa, Caldera i Arpa. Drugi rodzaj to surrealizm literacki, pokrewny pomysłom Salvadora Dalego, Ernsta i Magritte'a. Oba te rodzaje były reprezentowane na obecnej wystawie, i oba znajdują analogię w malarstwie Miró, ale zasadniczą cechą tego malarstwa jest właściwie czarodziejski znak, barokowa kaligrafia o bardzo silnych kontrastach kolorystycznych. Jest to malarstwo zupełnie płaskie i dlatego ceramika, którą Miró zaczął się zajmować już w latach czterdziestych, jest najbliższa jego malarstwu. Są to efekty bardzo urodziwe, całkowicie nieużytkowe, o bogatych polach, pełne kabalistycznych znaków, jakby jakieś egzotyczne pismo.

Jeszcze bardziej to uderza oczywiście w jego kolorowych akwafortach i akwatinach ogromnych rozmiarów, które były wystawione w graficznej galerii Waddingtona. Były tam dziwne, strasznie czarne kleksy i zygzaki na abstrakcyjnych formach o bardzo intensywnym kolorze i podobnie jak w rzeźbie i w ceramice — pełne aluzji biomorficznych i tajemniczych znaków kabalistycznych o bardzo silnych akcentach erotycznych.

Wystawa wykazała raz jeszcze, że zarówno rzeźba, jak i malarstwo Miró, choć często niesłychanie pomysłowe pod względem plastycznym — zawsze zabawne i dziwaczne — nigdy jednak nie jest monumentalne, nawet jeśli jest wielkich rozmiarów. W sztuce Miró można znaleźć znaczną dozę eklektyzmu. Ale czerpiąc z różnych źródeł, Miró potrafi zawsze stworzyć obiekt własny, koło którego niepodobna przejść obojętnie i tym tłumaczy się niesłychane powodzenie tego plastyka, którego dzieła notowane są dziś na światowych giełdach sztuki na drugim miejscu po Picassie.

Polish Programmes. Luty 1982

## TATE GALLERY'S NEW ACQUISITIONS

Co pewien czas Tate Gallery urządza wystawy nowych akwizycji. Obecna wystawa obejmuje dzieła sztuki nabyte przez tę galerię od stycznia 1980 roku. W Tate Gallery obrazy i rzeźby nabywane są na propozycję i zlecenie dyrektora przez Komisję Powierniczą, którą stanowi zarząd główny tego muzeum sztuki nowoczesnej. Większość nowych dzieł zarząd kupuje z funduszków rządowych, ale bardzo często fundusze pochodzą także z prywatnych źródeł, to znaczy z darów czy składek Towarzystwa Przyjaciół Galerii oraz zapisów spadkowych i legatów.

Każda publiczna galeria sztuki ma swoje metody uzupełniania zbiorów. Ale zawsze powstaje pytanie, co należy nabywać. Większość obrazów i rzeźb nabytych przez Tate Gallery od początku roku 1980 to ustalone i zwykle dobrze znane z różnych wystaw międzynarodowych dzieła wczesnych modernistów, powstałe w okresie wielkiego fermentu artystycznego pierwszej połowy naszego stulecia, a więc dzieła takich mistrzów, jak: Picasso, Braque, Léger, Brancusi, Duchamp, Ernst, Dalí, Miró itd. Co do powagi tych artystów, trudno mieć wątpliwości, choć czasem można mieć wątpliwości co do wartości tych dzieł, które Tate Gallery ma możliwość dzisiaj zakupić, zważywszy, że wszystkie najlepsze rzeczy tych artystów są już dawno rozmieszczone po różnych muzeach świata.

Druga kategoria artystów, których dzieła Tate Gallery nabywa, to moderniści naszych czasów, tacy jak: Dubuffet, Barnett Newman, de Staël, Jackson Pollock, Jasper Johns, Frank Stella, Francis Bacon, David Hockney, Andy Warhol i wielu innych, mniej powszechnie znanych. Tutaj wątpliwości się mnożą. Przede wszystkim jest bardzo trudno znaleźć do tych rzeczy odpowiedni dystans, żeby je bezstronnie ocenić. Nie łatwo powiedzieć, co jest atrakcyjnym eksponatem, a co prawdziwym osiągnięciem. Tylko czas daje nam ten dystans. Bo przecież eksperyment nie jest jeszcze osiągnięciem. Może być — oczywiście, ale nie koniecznie. Nawet nie wszystkie tak zwane zdobycze są trwałe. W wielu wypadkach kierują nas w ślepe ulice, a nie na szerokie błonia nowego pojmowania rzeczywistości. Bo ostatecznie o to przecież chodzi w sztuce. O otwarcie ludziom oczu i serc na nowe horyzonty. Żeby więcej rozumieli, żeby więcej widzieli, żeby więcej odczuwali, żeby wzbogacili swoje przeżycia i doszli do nowych konkluzji.

Bo jeżeli kupuje się do publicznej galerii sztuki rzeczy tylko dlatego, że ich brakuje w kolekcji, a nie dlatego, że stanowią jakieś trwałe wzbogacenie, jakąś trwałą zdobycz kulturalną — to moim zdaniem jest to metoda filatelistyczna, niegodna wielkiego muzeum.

Dyrekcja Tate Gallery uważa za swój obowiązek pokazywać publiczności, co w tej chwili na polu plastyki się dzieje. Zgodnie z tą polityką Tate Gallery kupuje często rzeczy, które potem musi zamykać głęboko w magazynach, bo nie posiadają żadnej wartości oprócz agresywnej aktualności. A nic — jak wiadomo — nie traci szybciej aktualności jak wczorajsza moda. Styl — powtarzam — nie jest tym samym co moda i żeby ocenić wartość sztuki, trzeba dystansu — trzeba upływu czasu, który działa jak filtr.

Wśród dwustu pięćdziesięciu obrazów, rzeźb i rysunków nabytych w ostatnich dwóch latach do zbioru Tate Gallery jest dużo drugorzędnych dzieł. Ale są także bardzo dobre.

Do nich należą przede wszystkim dwa obrazy Kitaja. Jeden to *Morderstwo Róży Luxemburg*, malowane w 1960 roku z niezwykłą zaciekleścią, i wstrząsająca wizji gwałtownej śmierci, pomimo że nie ma w tym obrazie żadnego iluzoryzmu. Jest to wizerunek mitu – coś jak zdjęcie z krzyża – symbol. Ale przede wszystkim jest to obraz. Pełen szczegółów realistycznych, a także czystego płótna w stylu pop artu oraz tekstów informacyjnych, skomponowany w sposób abstrakcyjny, obraz ten uderza swoją świeżością i prawdą przeżycia. Drugi obraz jest równie przejmujący. Jest to alegoryczna kompozycja trzech aktów – nie kompletnych, ale bardzo niedwuznacznie wymownych – pod tytułem *Rise of Fascism (Narodziny faszystów)*. Zresztą mniej-sza o tytuł. Kitaj lubi polityczne tytuły, ale chodzi o obraz, o jego wartości wizualne. Jeżeli tytuł może komuś pomóc w odcyfrowaniu alegorii, to niech będzie tytuł...

Innym dobrym obrazem nabytym ostatnio przez Tate Gallery jest kompozycja abstrakcyjna Victora Pasmore'a z ubiegłego roku pod tytułem *Green Earth (Zielona ziemia)*. Na tym obrazie: płaskie organiczne formy przypominające kształtem nerki łączące się ze sobą w zawily zielony wzór – czasem o twardym, a czasem o miękkim konturze, trochę jak gigantyczny jakiś skrzek żabi na nieruchomej tafli jeziora.

Jest także wśród akwizycji Marilyn Monroe Warhola błyskotliwa w kolorze reptycja aż pięćdziesięciu portretów tej sławnej aktorki, zrobionych techniką serigraficzną, z tym że część ich jest kolorowa a część czarno-biała i znikająca; jest ogromna wieloplanowa „Gwadelupa” innego znanego malarza amerykańskiego, Franka Stelli, przesadna w błyskotliwym materiale i pełna absurdalnych wycinanek z blachy srebrzonej, złoczonej, malowanej i wyginanej na wszystkie sposoby, jest mały de Staël z okresu abstrakcyjnego i znakomity autoportret tego angielskiego oryginała Stanleya Spencera z roku 1959, obraz, którego nie powstydziliby się dziś najrzęczniejszy fotorealista, jest ogromny odpychający w kolorze i wstrętny w formie tryptyk Francisca Bacona o wielkiej sile wyrazu, pusty i rozpaczliwy w nastroju; jest – przeciwnie, optymistyczny i dzielny obraz Légera pod tytułem *Akrobata i jego partner* oraz równie pogodny jak fotografia z wakacji i słynny już dziś z filmu, kalifornijski obraz Hockneya pod tytułem *A Bigger Splash*, który przedstawia niebieską wodę w basenie z dużym rozpryskiem po skoku niewidzialnego pływaka, niebieskie niebo i niewiele więcej. Ciekawym obrazem jest natomiast abstrakcyjna kompozycja Jaspersa Johnsa dedykowana baletmistrzowi Mercemu Cunninghamowi, którego przez długi czas był artystycznym doradcą. Jest to obraz niezmiernie malarski, skomponowanych z bardzo żywych, małych zygzaków kolorowych i otoczony ramą z łyżek, noży i widelców zamalowanych na szaro. Jak zawsze u Johnsa mamy tu do czynienia z bohaterskim zmaganiem się z materiałem i formą. Tę walkę widać także w jednej z rzadkich rzeźb amerykańskiego malarza Willema de Kooninga. Jest to rzeźba w najwyższym stopniu barokowa i ekspresjonistyczna, przedstawiająca siedzącą postać, ale jej forma jest w stanie całkowitego rozkładu.

Angielski rzeźbiarz Richard Long ma za to wśród nowych akwizycji ogromne kolisko z ułożonych na ziemi z ciepłiwością godną lepszej sprawy, połamanych płyt szarego łupku, co zabiera całą jedną salę i nadaje się tylko chyba do parku; jest przepiękny obiekt surrealistyczny w postaci maski pośmiertnej Napoleona, pomalowanej przez Magritte'a w pełne obłoczków błękitne niebo, i przerażający telefon z leżącym czerwonym krabem Salvadora Dalego. Wśród najlepszych akwizycji należy wymienić także obraz brutalistycznego okresu Jeana Dubuffeta pod tytułem *Monsieur*

*Plume*, groźny na czerwonym tle wizerunek człowieka przypominający prymitywne bohomyzy rysowane na murach przez miejskich urwisów i kilka innych.

Są wreszcie dwa obrazy polskich malarzy, a więc Henryka Gotliba *Rembrandt w niebie* z Panem Jezusem w cierniowej koronie, pięknie płowy w kolorze, ale postimpresjonistyczna technika Gotliba nie nadaje się do tego rodzaju monumentalnych tematów, oraz walijski pejzaż z ludźmi Józefa Hermana – ciemny, przypominający belgijskiego mistrza Permekego, solidnie malowany i dobrze skomponowany.

Na ogół można powiedzieć, że od czasu, kiedy nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora, polityka zakupów Tate Gallery stała się zdrowsza i mamy nadzieję, że mniej dzieł spośród nowych akwizycji będzie musiało z czasem zniknąć wstydliwie w obszernych piwnicach tego muzeum.

Polish Programmes. Marzec 1982



## BEN NICHOLSON & CAREL WEIGHT

W Waddington Gallery oglądać można pośmiertną wystawę prac czołowego angielskiego konstruktysty Bena Nicholsona, który zmarł w lutym tego roku w wieku lat osiemdziesięciu ośmiu, a w Royal Academy zakończyła się niedawno wystawa obrazów innego znanego angielskiego malarza starszej generacji – Carela Weighta<sup>163</sup>.

Rolę Bena Nicholsona w ramach europejskiej awangardy konstruktivistycznej porównać można najlepiej do roli polskiego konstruktysty Henryka Stażewskiego. Ben Nicholson cieszył się wielkim szacunkiem wśród artystów wszelkiej dominacji, ale powszechne uznanie przyszło do niego późno. Dopiero jak miał dobrze po sześćdziesiątce, zaczął być traktowany przez czynniki oficjalne poważnie, chociaż tak zwana szeroka publiczność nigdy właściwie nie rozumiała i nie doceniała jego prac. Ben Nicholson był zwolennikiem ładu i porządku w sztuce. Konsekwentnie dążył do rozwiązań idealnych pod względem estetycznym. Interesowały go zagadnienia formalne, a nie emocjonalne. Był jednym z tych artystów angielskich, którzy wzięli pod uwagę fakt rodzenia się we Francji nowych kierunków abstrakcyjnych w pierwszych dekadach naszego stulecia. Sam malował za młodu obrazy postkubistyczne pod wpływem Braque'a i Marcoussisa. Potem, zdobywając stopniowo samodzielność, stał się mniej kolorowy aż w latach trzydziestych osiągnął swój szczytowy poziom, robiąc swoje słynne białe reliefy, na których głównie opiera się jego dzisiejsza reputacja. Są to przeważnie kompozycje koła i kwadratu w najróżniejszych kombinacjach. Moim zdaniem rzeczy te są lepsze od analogicznych obrazów Mondriana, którego notabene Nicholson znał dobrze i nawet w roku 1938 znalazł mu obok siebie pracownię w Londynie. W latach trzydziestych w Anglii schroniło się przed Hitlerem także kilku innych nowatorów z kontynentu: Gropius, Gabo, Moholy-Nagy, wytwarzając klimat eksperymentalnego traktowania sztuki. W ten sposób szczupłe grono angielskich artystów awangardowych, do których właśnie należał Nicholson, jego ówczesna żona – znakomita rzeźbiarka Barbara Hepworth – i Henry Moore znalazło intelektualne środowisko, którego w Anglii brakowało.

Malarstwo Nicholsona cechuje wielka ekonomia środków. Konstruuje on obraz z wypukłych płaszczyzn, prawie geometrycznych w kształtach, przez które potem przeciąga cienką jak drut czystą kreską kontur innych form przecinających się z tamtymi. Te kompozycje są bardzo podobne do architektury i w swoich nieskończonych wariacjach przypominają projekty urbanistycznych rozwiązań. Są to rzeczy robione z wielką kulturą, ale bez spontaniczności, która by działała na nasze zmysły i ośrodki nerwowe. Właśnie przeciwko takiemu abstrakcyjnemu akademizmowi występowali w latach sześćdziesiątych zwolennicy abstrakcyjnego ekspresjonizmu.

Na obecnej wystawie w Waddington Gallery widzimy, że droga Nicholsona prowadziła od malarstwa do grafiki. Jego rysunki są w swoim rodzaju doskonałe. Nicholson rysuje bardzo oszczędnie. Na kartce papieru, często wykwinie podko-

<sup>163</sup> 3.03–Kwiecień 1982, Waddington Galleries, Londyn. „Ben Nicholson: new work”; 9.01–14.02.1982, Royal Academy of Arts, Londyn. „Carel Weight: a retrospective exhibition”.

lorowanej cienko rozpuszczoną farbą o stłumionym odcieniu, widzimy na przykład dzbanek czy szklankę narysowaną jedną precyzyjną kreską, fragment stołu, okna czy pejzażu. Ale w każdym wypadku ta oszczędna, a niezwykle wymowna czarna kreska określa przejrzystość kształty nawet najbardziej w naturze skomplikowane. Jego formy są zawsze zobaczone, a potem uproszczone do punktu, w którym staje się abstrakcją. Jedną właśnie ze zdobyczy Nicholsona było całkowite nieLICZENIE się ze sztuczną granicą pomiędzy malarstwem tak zwanym przedstawiającym a tak zwanym abstrakcyjnym, nawet w okresie, kiedy abstrakcja panowała niepodzielnie. Nicholson swoją czarną kreską wyraża formalne koncepcje, a przecież nie zrywa z naturą. Pomimo że jego reliefy wydają się zupełnie geometryczne, to jednak odbiegają od geometrii tak właśnie jak grecka świątynia, która nie ma ani jednej matematycznie prostej linii.

Jego kreska jest wrażliwa, a jednocześnie doskonale chłodna. Do takiej formy dochodzi się nie przez nagłą inspirację, ale przez proces selekcji oraz ogromnej dyscypliny intelektualnej.

Grafika jest zawsze obecna w malarstwie Nicholsona. Kiedy buduje on obraz z nakładanych na siebie płyt posiadających swoją własną grubość, wówczas cienie rzucane przez ostre krawędzie tych płyt spełniają rolę kresek. Czasem Nicholson używa także kolorowych akcentów, które skupiają na sobie uwagę i stanowią centrum kompozycji. Białe i brunatne prostokąty gromadzą się wtedy jak gdyby wokół jednego czerwonego kształtu. W innych wypadkach kolor Nicholsona jest zawsze złamany, wykwinny. Nicholson poszukuje równowagi, precyzji, harmonii platońskiej. W jego dziełach nie ma zgrzytów i pomyłek. Są bezbłędne. Można im tylko zarzucić, że nie są w żadnym sensie niepokojące. Są piękne, ale nieintrygujące. Promieniuje z nich klasyczny spokój. Może nawet chłód.

Jedynym odpowiednikiem Bena Nicholsona w historii europejskiego malarstwa jest chyba tylko Ingres.

Jakże odmienny jest Carel Weight, którego retrospektywa zakończyła się w Royal Academy. Ben Nicholson jest przede wszystkim Europejczykiem — Carel Weight jest przede wszystkim Anglikiem. Nicholson był klasykiem, Weight jest typowym romantykiem, jego sztuka oscyluje na pograniczu surrealizmu, ale nie jest to surrealizm światowy. Weight jest oryginałem, który gwizdże sobie na Paryż i Nowy Jork. Maluje tylko swoją wewnętrzną wizję. Ta wizja jest dziwaczna, pełna jakichś osobistych kompleksów, które łączą się raczej z opisowym pojmowaniem malarstwa. Carel Weight zawsze nam coś opowiada swoimi obrazami, które pełne są chmurnego nieba, napięcia i lęku. Z dziwnych pełnych ukrytej dramatyczności pejzaży miejskich uciekają na rowerach jakieś postacie widziane jak gdyby bokiem oka, gdy już chowają się za róg uliczny za ramę obrazu czy za róg ulicy. Jest to świat, w którym na zielonych kwietnikach mieszkają upiory, w których niesamowitość nastroju emanuje z prozaicznych szczegółów podmiejskich domków jednorodzinnych i gdzie koro-wody dzieci bawią się w gry niezrozumiałe, od których włosy stają na głowie. Jest jednak w jego obrazach jakieś świeże zobaczenie rzeczywistości, coś jak gdyby świat schwytyany na gorącym uczynku — i to stanowi jego tarczę przeciwko banalności.

## THE CONCEPT OF AVANT-GARDE AND JOSEPH BEUYS

W Anthony d'Offay Gallery w Londynie zakończyła się niedawno wystawa niemieckiego plastyka o międzynarodowym rozgłosie Josepha – Beuysa<sup>164</sup>.

Awangarda jest wynalazkiem naszego stulecia. Dawniej istniały „szkoły”, to znaczy tendencje lokalne, krystalizujące się zwykle wokół najbardziej uzdolnionych plastyków danego miasta czy kraju. Mniej uzdolnieni starali się ich naśladować – chcieli im dorównać. Tak właśnie powstawały style. Dzisiaj sytuacja jest inna. Jedyną ambicją ucznia jest być odmiennym od mistrza – zaprzeczyć jego metodzie, wynaleźć własną. Tak narodziła się koncepcja awangardy.

Ale awangarda z natury rzeczy stąpa po nieznanym terenie, który często okazuje się jałowy. Komponowanie poematów przez strzelanie z rewolweru do słowika albo malowanie obrazów za pomocą polewania płótna na chybił trafił z przedziurawionej puszką niekoniecznie jest najlepszą metodą twórczą.

Zatraciliśmy jasny pogląd na to, czym właściwie ma być dzieło sztuki, ponieważ sztuka przestała być komukolwiek do celów praktycznych potrzebna. Czasy, w których Kościół, królowie i książęta potrzebowali sztuki dla swej próżności, niestety minęły. Nawet szlachetny snobizm zanika, ponieważ dzisiejsi snobi nie wiedzą właściwie, jak ma wyglądać nowoczesne dzieło sztuki, a zatem na co mają się snobować.

Powstaje pytanie, na czym właściwie polega styl naszej epoki. Może stylem naszej epoki jest wyłącznie eksperyment – eksperyment społeczny, polityczny, ekonomiczny, naukowy, artystyczny. Nie wiadomo, jaką rolę ma spełniać dzieło sztuki. Wiadomo tylko, że musi być nowoczesne, to jest nie może kontynuować tradycji i prądów przeszłości, które jakoby miały wartość tylko wówczas, kiedy zostały wynalezione, ale straciły wszelką żywotność w rękach imitatorów.

Przy niesłychanie przyspieszonym jednak tempie życia każda zmiana stylistyczna, ba, każda nowa metoda techniczna traci swą żywotność już w ciągu życia swego wynalazcy i pod tym względem niczym się nie różni od przemijającej metody. Stąd nieprawdopodobne dawniej zjawisko znikania z widowni artystów, którzy jeszcze wczoraj byli w głównym nurcie, a dziś już muszą walczyć o prawo do istnienia na peryferiach. Jeżeli artysta nie ma szczęścia i nie umrze w odpowiedniej chwili – tak jak na przykład Jackson Pollock – staje się za życia postacią historyczną i musi być świadkiem okrutnego *post mortem* swojej niedawno jeszcze pod niebo sławionej twórczości. Tak stało się na przykład z Willemem de Kooningiem i innymi bohaterami akcjonizmu. Tylko kilku największych geniuszy naszego stulecia ominął ten los tragiczny, bo zostali za życia kanonizowani – albo, jeśli kto woli, zmumifikowani – jak Picasso, Matisse, Braque czy Moore. Ale mumie nie biorą już udziału w życiu doczesnym i nie wywierają większego wpływu na formowanie się stylu epoki.

Każdy natomiast dostatecznie zdeterminowany awangardzista ma swój krótki okres tryumfu, zanim jego maniera nie zostanie zdystansowana przez następnego desperado.

---

<sup>164</sup> 7.03–12.05.1982, Anthony d'Offay Gallery, Londyn. „Joseph Beuys: dernier espace avec introspecteur 1964–1982”.

W tej chwili po obu stronach Atlantyku bohaterem jest niemiecki plastyk Joseph Beuys, którego wystawa zatytułowana po francusku *Dernier Espace avec Introspecteur* zakończyła się niedawno w nowej awangardowej galerii Anthony d'Offay. Poszedłem na tę wystawę z wielką ciekawością, bo już od dawna dzięki środkom masowego przekazu słyszałem o tym artyście. Właśnie: środki masowego przekazu. Każdy o Beuysie słyszał i oglądał albumy fotograficzne z poetyckim tekstem. Ale mało kto widział oryginały jego dzieł. Wyjaśnienie jest proste: oryginałów nie ma albo jest ich bardzo mało. Są natomiast bardzo liczne fotografie dramatycznie wyglądających fragmentów, z których niepodobna wywnioskować o całości i o skali zamierzenia.

Zamierzenie jest zresztą zawsze *at hoc*. Tym razem na środku galerii leżała na podłodze coś w rodzaju niewielkiej kupy gruzu, jaką na przykład zostawiają robotnicy po reperacji sufitu. Myślałem w pierwszej chwili, że przyszedłem na wernisaż za wcześnie i że jeszcze sprzątają salę — tym bardziej że nie było w galerii zwykłego tłumu estety i eleganckich pań z kieliszkami wina w ręku, tylko kilku rozczochranych facetów w deszczowych płaszczach. Niektórzy z aparatami fotograficznymi w ręku kucali po kątach, starając się znaleźć odpowiedni punkt widzenia. Dwóch fotografowało pana w kapeluszu i wielkiej brezentowej kamizeli z trzema rzędami wypchanych nie wiadomo czym kieszeni. Miał wąskie czarne spodnie i twarz zgalwanizowanego trupa pomalowaną na białą. Autor.

W gablocie leżały różne wydawnictwa, książki i albumy fotograficzne z tą samą postacią na okładce, a w odległym kącie sali stał metalowy trójnóg, na którym zamontowano zwykle lustro samochodowe posmarowane czymś brudnym, co — jak się dowiedziałem z katalogu — było krwią autora.

Jakież są wnioski? Otóż konceptualiści, do których Beuys należy, robią pewne rzeczy tylko po to, żeby je opisać jako proces twórczy albo żeby je sfotografować jako dokument. Dzieło jako przedmiot, który można kupić, sprzedać, powiesić, wystawić — przestało istnieć. To, co robi Beuys, nadaje się tylko do reprodukcji i jest robione pod tym kątem. I właśnie te albumy fotograficzne są obiektem rynkowym, a nie samo dzieło, które po wystawie zmiata się do śmietnika. Wygląd jednak albumu zależy przede wszystkim od fotografa i jego zdolności. A wiemy dobrze z filmu, że każdą rzecz można efektownie sfotografować i przyciąć tak, żeby wyglądała na coś zupełnie innego, niż jest.

Ale to są eksperymenty o tyle niebezpieczne, że prowadzą w prostej linii do likwidacji malarstwa i rzeźby jako unikalnej sztuki plastycznej.

Polish Programmes. Maj 1982

## SUTHERLAND AT THE TATE

W Tate Gallery odbywa się ogromna retrospektywna wystawa jednego z czołowych angielskich malarzy współczesnych, Grahama Sutherlanda, który zmarł dwa lata temu w wieku lat siedemdziesięciu siedmiu<sup>165</sup>.

Słusznie czy niesłusznie jedną z najbardziej w naszych czasach cenioną cechą artysty jest oryginalność. Sutherland był na pewno oryginalny. Nawet nie można go z nikim porównać. Jego wystawa w Tate Gallery jest, co więcej, niezwykle jednolita i konsekwentna, zważywszy, że obejmuje prawie pół wieku. Siła jego indywidualności wynikała z potrzeby pozostania sobą, a zatem odrzucenia wszelkich kompromisów z modą i popularnym smakiem. Sutherland z całkowitą niezawisłością zajmował się przez całe życie realizacją swojej własnej osobistej wizji świata, natury, rzeczywistości.

Jakaż jest to wizja i jaka jest ta jego rzeczywistość? Obrazy Sutherlanda wyrażają zainteresowanie naturą w romantycznym tego słowa znaczeniu. A romantyczne pojęcie natury jest pojęciem często groźnym i niesamowitym, pełnym tajemniczej bliskości nocy, śmierci, rozkładu. Sutherland nie jest urzeczony wspaniałością, pięknnością natury – widzi tą piękność jako podstęp, jako maskę, poza którą działa straszliwy organiczny mechanizm rodzenia, wzrastania, przekwitania i umierania. Ta groźna maskarada, to połączenie tego ukrytego mechanizmu z formami naturalnymi jest tematem wszystkich obrazów Sutherlanda. Albo, innymi słowy, tematem malarstwa Sutherlanda jest metamorfoza w surrealistycznym tego słowa znaczeniu.

Czarno-zielone niby-maszyny, niby-grzyby na krwawym tle zaludniają wystawę. Wyrysowane pieczołowicie na sposób graficzny czarną kreską absurdalne szczegóły zeschniętego liścia albo złamanego kielka zakolorowanego płasko intensywną zielenią przybierają dramatyczność rozwalonego samochodu albo – jak kto woli – tkanki mięśnia widzianej pod mikroskopem. Bo nieznaną skalą tych rzeczy pomnaża jeszcze niepewność i niepokój, jakie wywołują. Czy są to obiekty powiększone, czy też zmniejszone – niepodobna powiedzieć, bo z niczym na obrazie nie można ich porównać. Brak ludzkiej postaci czy architektury albo jakiegokolwiek znanej każdemu formacji uniemożliwia porównanie. Kamienne rośliny i roślinne maszyny, tłoki, z których rosną ciernie i liście zwinięte w kształt rur kanalizacyjnych, formy na wpół organiczne, na wpół mechaniczne, kupa łańcuchów albo kolczastych badyli wydobywająca się z eliptycznej formy skalnej na szynach, malowanej przeraźliwym cytrynowym kolorem na tle ponurej czerwieni, konglomerat pogiętych i połamanych form o gotyckim charakterze i z reguły spoczywających na jakiejś pierwszoplanowej niby-półce jak martwa natura, jajowate sploty głazów, skorpionów czy korzeni, których ohyda ukryta jest w zieleni jak padlina w mrocznych zaroślach lasu – oto tematy obrazów Grahama Sutherlanda. Dziwność ich powiększa jeszcze to, że formy na jego obrazach są równocześnie płaskie i trójwymiarowe. Malowane są lekko i cienko – powiedzmy sobie – postimpresjonistycznie. Często spod farby wyla-

<sup>165</sup> 19.05–4.07.1982, Tate Gallery, Londyn. „Graham Sutherland”.

nia się pierwotny rysunek węglem albo pedantyczna siatka służąca do przenoszenia kompozycji z małego spontanicznego rysunku na duże płótno. Bo Sutherland zawsze malował ze szkiców. Czasem były to gotowe małe obrazy malowane gwaszem i wtedy zwykle lepsze od dużych płócien olejnych, które z nich powstały. Przez chęć powtórzenia na płótnie każdej spontanicznej plamki czy kreski szkicu Sutherland czasem odbiera spontaniczność obrazowi, który wtedy wygląda w rezultacie jeszcze bardziej niesamowity, wyobcowany, zastygły w bezruchu, skamieniały w procesie stawania się. Czy to jest wąż boa, czy splątane konary drzewa — nigdy nie wiadomo, ale faktem jest, że gwasze Sutherlanda mają urodę świeżości, której olejnym obrazom często brakuje.

Często, ale nie zawsze. Na wystawie jest szereg obrazów, do których te zastrzeżenia się nie stosują. Malowane płasko na pierwszym planie nagle w środku kompozycji wybuchają spontanicznie jakimiś formami pejzażowymi jak pomarańczowe kwiaty wśród połamanych wzgórz. Są to obrazy dużo mniej skomplikowane niż zazwyczaj i bardziej oczywiste... A jednak siła, z jaką do nas przemawiają, jest większa. Odpowiedzi, moim zdaniem, należy szukać w tym, że podczas gdy inne obrazy Sutherlanda mają nie tylko widzialny znak, ale i podskórny niejako tekst literacki czy filozoficzny, tamte nie mają żadnego podtekstu i są tylko niezmiernie trafnym znakiem plastycznym, którego aluzje narzucają się same przez się poprzez kolor i formę kompozycji. A zarówno kolor, jak i forma w tych obrazach są bardziej uproszczone, mocne i zdecydowane.

Wydaje mi się, że te właśnie obrazy Sutherlanda należą do szczytowych manifestacji wizualnych współczesnego malarstwa. Tak jak Henry Moore, który stale wraca do tematu leżącej postaci, Sutherland malował często *standing forms*, stojące formy, które tak właśnie jak u Moore'a są na wpół abstrakcyjne, a na wpół zaobserwowane w naturze. Nic zatem dziwnego, że tak jak Moore Sutherland także zbierał dziwne kawałki skał, kości i korzeni, którymi się inspirował.

Przykłady tych zbiorów oglądać można na wystawie w szklanej gablocie i istotnie wydają się one częścią romantycznego świata, w którym zamieszkiwał ten malarz angielski.

O wiele bardziej niż przereklamowany Bacon, którego coraz bardziej patologiczne obrazy już się tu wszyskim przejadły, Graham Sutherland jest wyrazicielem skomplikowanej mentalności angielskiej, która łączy w sobie romantyczne umiłowanie natury i drapieżną mechanizację.

Sztuka angielska — w przeciwieństwie do literatury — jest ciągle jeszcze niedostatecznie znana w krajach kontynentu europejskiego. Ale Grahama Sutherlanda trzeba koniecznie poznać, bo niewątpliwie przejdzie do historii europejskiej kultury jako gwiazda pierwszej wielkości.

Polish Programmes. Maj 1982

## SOME AVANT-GARDE ART EXHIBITIONS

Wśród wielu wystaw awangardowych, jakie odbywają się równocześnie w galeriach londyńskich, na specjalną uwagę zasługują zwłaszcza prace Stelli w Knoedler Gallery, Rosenquista w Mayor Gallery i Niki de Saint-Phalle u Gimpla<sup>166</sup>.

Frank Stella wyskoczył z magicznego amerykańskiego cylindra jak biały królik – zupełnie gotowy – dopiero w roku 1958. Nikt nie zna jego początków. Ale od tego czasu utrzymuje się stale na czele awangardy, realizując coraz to nowe pomysły. Zawsze jednak chodzi mu o uniknięcie wszelkiego iluzoryzmu i pod tym względem, ale tylko pod tym, jest podobny do Jaspersa Johnsa. Obraz Stelli ma być przedmiotem autonomicznym bez żadnych aluzji do natury, ma być rzeczą samą w sobie, a nie wizerunkiem czegoś istniejącego poza obrazem w świecie rzeczywistym. Obecna jego wystawa w luksusowej galerii Knoedlera składa się z wieloplanowych konstrukcji o charakterze raczej barokowym. Są one na całą ścianę i wyglądają jak zjedzone przez robaki marcepany albo jakieś balustrady oplatane przez liany i cętkowane węże. Wiją się po nich pasiaste wstęgi i niesłychanie kolorowe serpenty.

Jest to właściwie zupełnie nowa forma plastyczna, połączenie ekspresjonizmu z czystą dekoracyjnością, ale w rezultacie powstaje obiekt całkowicie anty-estetyczny. Bo Stella używa wszystkich możliwych kolorów, które naturalnie gryzą się ze sobą i w znacznej mierze likwidują się nawzajem, nie dając nam żadnego przeżycia malarskiego. Malarskość nie polega na forsowaniu kolorowości. Gigantyczne konstrukcje Stelli nie mają żadnej dominanty i dlatego nie zostają w pamięci. Są pozbawione jakiegokolwiek tonacji, tak jak na przykład reklama wytwórni farb zawierająca próbki wszystkich fabrykowanych kolorów.

Nieubłagana logika konceptualizmu doprowadziła Stellę do kompletnego fiaska jako malarza. Do fiaska artystycznego. Bo malowane w kreski i kropki wszystkimi kolorami konstrukcje przestrzenne, których wykonanie wymaga wielkiej intensywności i energii, nie dają nam ani żadnego zadowolenia, ani nie uczą niczego o rzeczywistości.

Wydaje się, że malarstwo takich plastyków jak Stella – pomimo niesamowitej reklamy, jaką dziś jest otoczony – zostanie przez historię ocenione jako błądostka, a w najlepszym wypadku jako eskapizm.

Jeśli idzie o kolegę Stelli, amerykańskiego malarza Jamesa Rosenquista, którego wystawę można oglądać w Mayor Gallery, to wiadomo przynajmniej, skąd się bierze. Był malarzem szyldów i specjalizował się za młodu w ogromnych malowidłach reklamujących filmy. Stąd niewątpliwie jego technika wynikająca z konieczności wymalowania form realistycznych widocznych z wielkiej odległości. Innymi słowy, są to dość banalne uproszczenia i niespodziewana skala pewnych szczegółów.

Na obecnej wystawie można to wszystko sprawdzić, ale w malarstwie Rosenquista pojawia się także swoisty surrealizm wyrażający się zamalowaniem części gotowych

<sup>166</sup> 25.05–26.06.1982, Knoedler Gallery, Londyn. „Frank Stella”; Czerwiec 1982, Mayor Gallery, Londyn. „James Rosenquist”; 15.06–31.07.1982, Gimpel fils Gallery, Londyn. „Niki de Saint Phalle: my skinys”.

zapewne już postaci. Na głównej ścianie wisi okazałych rozmiarów obraz przedstawiający dwie pary nóg, damskich i męskich, najzwyczajniej w świecie obutych i idących po ścieżce w parku, bo widać jak na dłoni ziarnistą powierzchnię żwiru i kawałek zielonego trawnika na pierwszym planie z pedantycznie odmalowanymi trawkami i badyłami... Ale większa część płótna, razem z resztą postaci, powiedzmy sobie, od połowy tydek, jest zamalowana na gładko jasnoniebieskim, gołąbkowym kolorem stwarzającym złudzenie przestrzeni.

Więc w przeciwieństwie do Stelli — iluzoryzm. Właśnie. Ale realizmowi dolnej części obrazu przeczy zupełna abstrakcja górnej! Wygląda to tak, jakby Rosenquistowi nie udały się postacie i zamalował je na niebiesko, żeby je namalować po raz drugi, ale zamiaru tego zaniechał. Obraz nie jest pozbawiony przez to dziwnego napięcia, jakiejś frustracji, jakiegoś oczekiwania na wyjaśnienie, czyje do licha są te grzeczne odrobione nogi, co idą sobie po ścieżce w parku. Tajemnica. Plakat filmowy, który się nie udał i nagle stał się właśnie przez to dziełem sztuki. Przeskoczył niejako z jednej kategorii w drugą. Jak gdyby z jednego świata w inny.

Ale to nie są przypadki. To jest właśnie konceptualizm w akcji. Liczy się dziwność pomysłu, a nie dzieło.

Trzecia wystawa, która zwróciła moją uwagę, to ekspozycja Niki de Saint-Phalle w Galerii Gimpel Fils. Ta artystka jest także konceptualistką, chociaż instynkt prowadzi ją w kierunku bardzo zmysłowej twórczości o charakterze dadaistycznym. To ona przecież do spółki z Tinguelym i Ulfeldem zaprojektowała w Sztokholmie tę skandaliczną, gigantycznych rozmiarów leżącą kobietę z barem, restauracją i kinematografem w brzuchu. Ona także zrobiła *le paradis fantastique*, raj fantastyczny na dachu francuskiego pawilonu na Expo '67 w Montrealu. Niki de Saint-Phalle urodziła się w Paryżu w roku 1930, ale mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Dotychczas jej głównym tematem była kobieta- potwór pożerająca mężczyzn — straszliwa Matka Ziemia, bogini urodzaju w podmiejskim wydaniu burżuazji amerykańskiej, która nazywała się Nana. Obecnie Niki de Saint-Phalle wymyśliła sobie cienkie przezroczyste postacie robione z drutu pokrytego kolorowym lakierem. Postacie mają często mitologiczne znaczenie. Widać przez nie niebo i ziemię. Niektóre z tych powietrznych totemów mają własne światło elektryczne, inne są zrobione jak gdyby z makaronów czy kiszek pomalowanych w paski albo w esy-floresy. Na wystawie widzimy fotele w kształcie siedzących postaci błazeńskich, rozdęte jak ropuchy ptaszydła, węże i chimery, które łączą w sobie śmieszność z jarmarczną wulgarnością, bo pomalowane są tak jak baloniki sprzedawane na plaży. Nie rozumiem, jak to się stało, że artystka zrezygnowała z dramatycznych komentarzy społecznych razem z ich brutalną ironią na rzecz czysto dekoracyjnych zabawek, które w najlepszym razie są tylko śmieszne. Ich błazeńska kolorowość jest zupełnie obojętna pod względem emocjonalnym. Może najlepszym określeniem tej sztuki jest groteska.

Tak więc widzimy, że w naszej epoce, w której znika praktyczne zapotrzebowanie na dzieło sztuki, artyści starają się zwrócić na siebie uwagę oryginalnością swoich pomysłów, co niestety dowodzi głębokości kryzysu, jaki przeżywamy.



## CHIRICO AT THE TATE

W Tate Gallery odbywa się w tej chwili wielka wystawa włoskiego malarza, którego malarstwo zaważyło w sposób bardzo doniosły na sztuce dwudziestego stulecia. Wystawa została zorganizowana przy wybitnym współudziale Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku<sup>167</sup>.

Kiedy André Breton pokłócił się ostatecznie z Tristanem Tzarą, powstały w Paryżu lat dwudziestych dwa różne, a niezwykle płodne kierunki artystyczne obejmujące zarówno malarstwo, jak i poezję i literaturę, a mianowicie surrealizm pod wodzą André Bretona i dadaizm pod wodzą Tzary. Ale już kilka lat przed słynnym manifestem surrealistycznym ogłoszonym przez Bretona w roku 1924 powstała Scuola Metafisica, szkoła metafizyczna, której twórcą i najwyższym przedstawicielem był wielki włoski malarz Giorgio de Chirico. Chirico urodził się w roku 1888 i jego wpływ na surrealistów był tak ogromny, że często – wbrew niemu samemu – nazywają Chirica ojcem surrealizmu. Na obecnej wystawie w Tate Gallery można łatwo stwierdzić dlaczego.

Dziwne samotne budowle, architektoniczne perspektywy, wydłużone aleje arkad, kolumny podpierające nicość, gdzie króluje echo, długie cienie, puste place, po których spacerują rzeźby, enigmatyczne postacie, jak gdyby z Pirandella, nastrój tajemniczy, odjazdy i przyjazdy, świat jak niezmierzone muzeum dziwności, absurdalne przeciwstawienia form, rzymskie popiersia i gumowe rękawiczki chirurgiczne – sensne symbole i skomplikowane czelkoksztaltne pseudomaszyny, nostalgiczne wizje przeszłości, melancholia wyniosłych gestów, antyczne wspomnienia, wieloznaczne mity, metafizyczne koncepcje... Oto tematy obrazów Chirica.

W tych właśnie elementach znaleźć można źródła iluzjonistycznego odłamu surrealizmu reprezentowanego przez Salvadora Dalego, Maxa Ernsta, René Margitte'a i innych.

*De facto* Chirico zarówno w swoim malarstwie, jak i w tym, co pisał, antycypował surrealizm. Podkreślał wielokrotnie doniosłość snu i mówił o rzeczywistości sennego marzenia. Jego esej *O sztuce metafizycznej* z roku 1919 zaczyna się od słów: „Powinniśmy ustawicznie zdawać sobie sprawę ze swoich myśli i ze wszystkich wyobrażeń plastycznych, jakie się nam nasuwają, nie tylko na jawie, ale także w naszych snach”. Albo gdzie indziej Chirico pisze: „Jestem przekonany, że zobaczenie kogoś w śnie dowodzi jego metafizycznej rzeczywistości. To samo odnosi się do na pozór przypadkowych sytuacji, w jakich pewne obrazy nam się we śnie ukazują, wzbudzając w nas nieznaną przeżycia radości czy zdziwienia. Są to przeczucia, rewelacje”.

Jest to już wyraźnie teoria surrealistyczna i jej realizację wyczuwa się wyraźnie w bardzo wielu obrazach Chirico na obecnej wystawie w Londynie.

Ale u Chirica, w przeciwieństwie do surrealistów, którzy podobnie jak włoscy futuryści byli zafascynowani nowoczesnością, wybitną rolę odgrywa klasycyzm i umiłowanie starożytności. Jego obrazy malowane po roku 1920, takie jak na przy-

<sup>167</sup> 4.08–3.10.1982, Tate Gallery, Londyn. „Giorgio de Chirico, 1888–1978”.

kład *Odprawa Argonautów*, często przypominają florenetyńskie malarstwo z piętnastego wieku.

Nie zgadzam się jednak z tymi krytykami, którzy dzielą twórczość Chirica na dwa osobne okresy i twierdzą, że okres od roku 1911 do 1918 różni się zasadniczo od jego późniejszego malarstwa. Różni się oczywiście – ale tylko pod względem technicznym, to znaczy zupełnie powierzchownie. Filozoficznie rzecz biorąc, dzieło Chirica posiada wielką jednolitość. Jego tematem jest zawsze dziwność świata, tajemnica ludzkiego istnienia, niezrozumiały los człowieka na tej ziemi.

Niemniej nie ulega wątpliwości, że pewien eklektyczny klasycyzm jego późniejszego okresu nie ma – z punktu widzenia historii sztuki – elementów modernistycznej rewolucji, jaką stanowiła twórczość Chirica sprzed roku 1919. Chirico zmarł dopiero w roku 1978, czyli żył dokładnie czterdzieści lat i namalował dużo dobrych obrazów, także po roku 1919. Niestety tylko kilka z nich włączono do obecnej wystawy w Tate Gallery, która koncentruje się wyłącznie na „wczesnym Chirico”. Moim zdaniem jest to niesłuszne i krzywdzące. Gdy przeminą echa opinii surrealistów, którzy zawiedzeni klasycznym okresem twórczości początkowo uwielbianego mistrza oświadczyli, że Chirico skończył się w roku 1918, kiedy to wyjechał do Rzymu i został jak Picasso uderzony potęgą antycznej formy, okaże się, że „późny Chirico” jest równie wielkim malarzem jak wczesny.

To, co pozostanie, to, co jest zasadniczą osobistą zdobyczą Giorgia Chirico, to jest jego wielka siła realizacyjna, jego pewność zestawień kolorystycznych, jego umiejętność wywoływania nastroju nie środkami literackimi, (którymi zresztą wcale nie gardził), ale środkami czysto malarskimi, formalnymi. Jego precyzja techniczna szła w parze z precyzją koncepcji i konstrukcji kompozycyjnej obrazu. Ona to właśnie, odrzucając wszelką mglistość i impresjonizm, określa zdecydowanie przedziwną wizję świata, jaką stworzył ten wielki malarz, zapładniając wyobraźnię wielu artystów we wszystkich krajach i wzbogacając trwale nasze rozumienie rzeczywistości.

Polish Programmes. Wrzesień 1982

## RICHARD LONG & ANTHONY CARO EXHIBITIONS

W Anthony d'Offay Gallery jest teraz wystawa Richarda Longa, który uprawia tak zwaną Earth Art, to znaczy sztukę terenową, a w Waddington Gallery i u Knoedlera są wystawy nowych konstrukcji czołowego rzeźbiarza brytyjskiego Anthoniego Caro<sup>168</sup>.

Sztuka rzeźbiarska tak jak sztuka malarska przybiera dziś najrozmaitsze formy i często niepodobna odróżnić jednej od drugiej. Ale najtrudniej jest sklasyfikować sztukę, która wymyka się obu tym kategoriom i chociaż niewątpliwie jest sztuką wizualną, to jednak najbardziej zbliża się do poezji.

Richard Long jest rzeźbiarzem, który nigdy nie zrobił prawdziwej rzeźby, i malarzem, który nigdy nie namalował ani jednego obrazu. To, co robi, to są zjawiska plastyczne innego rodzaju. Na obecnej jego wystawie w d'Offay Gallery niewiele jest do oglądania. Bo sztuka Richarda Longa polega na zmianie naturalnego otoczenia, a właściwie na reformowaniu pejzażu w terenie. I tego w galerii nie da się pokazać, a to, co się da, wygląda nie na miejscu. Czasem jest to magiczny krąg białych kamieni utworzony na podłodze, czasem – tak jak na jego obecnej wystawie – długi, prostokątny dywan z czarnych brył krzemienia uzbieranego na wybrzeżu, gdzie leżą ich miliony, albo blisko uklepanego rękami na nieskazitelnie białej ścianie błota w naturalnym rudym kolorze gliny. Odciski palców tworzą piękną fakturę. Ale to są wszystko tylko próbki tego, co Long robi w pejzażu. Dowody tej działalności widzimy na wystawie w postaci dokładnie opisanych fotografii miejsc, które odwiedził, i map jego dalekich pieszych wędrówek zaznaczonych czerwoną linią. Są to samotne podróże do miejsc, gdzie Long zostawia swój ślad, zupełnie tak jak na przykład owce zostawiają przez siebie wydeptany szlak na trawiastym zboczu wzgórza. Czasem na tych fotografiach widzimy rumowiska skalne, gdzie Long ustawił kilka kamieni na sztorc, tak żeby rzuciły czarny cień na leżące głazy, czasem są to geometryczne jak gdyby drogi ułożone z darni albo gałązek, które zmiecie pierwsza wichura. Fotografie te, przepiękne same w sobie, dostarczają jak gdyby naocznych dowodów ludzkiej bytności na łonie prymitywnej natury. Ale może są to tylko wspomnienia z podróży w krainę poezji.

Jedno jest pewne: to, co robi Long, to nie atak na naturę jak rzeźbienie w skale, ale łagodna manipulacja naturalnych elementów, która pozostawia materiał nietknięty, a mimo to zasadniczo zmienia pejzaż. Szukając paraleli, wydaje mi się, że to, co robi Long, najbardziej przypomina tajemnicze poczynania antycznych brytyjskich druidów układających na polu głazy w zakłete koliska albo peruwiańskich Indian, którzy poznażyli pustynne piaski w jakieś mistyczne wzory.

Artystyczna działalność Longa jest na wskroś romantyczna. Prowadzi nas w świat odległych pustkowi, wrzosowisk, łąk i moczarów, gdzie nie ma żywej duszy.

<sup>168</sup> 29.03–12.05.1983, Anthony d'Offay Gallery, Londyn. „Richard Long: new works”; 2–26.03.1983, Knoedler Gallery, Londyn. „Anthony Caro: recent sculptures, steel and bronze”.

Autor wycofuje się nawet sam, nie zostawiając nam żadnego klucza. To, co robi, nie jest ani wspaniałe, ani specjalnie pomysłowe. Ale Long coś jednak stwarza. Stwarza mianowicie nastrój zadumy i tajemnicy. W dobie automatyzacji i komputera Long odwraca się od codziennej rzeczywistości z pewnym obrzydzeniem, tak właśnie jak angielscy twórcy romantyzmu odwracali się od rewolucji przemysłowej XVIII wieku. I w tym swoistym poetyckim proteście jest bardzo angielski, nawet jeśli wydaje się czasem, że zabawia się jak dziecko, które buduje zamki z piasku.

Na tle nowego realistycznego ekspresjonizmu, jaki zdaje się panować we wszystkich galeriach, rzeźba Anthony'ego Caro wygląda egzotycznie.

Jakże odmienna jest sztuka Anthony'ego Caro, czołowego dziś rzeźbiarza brytyjskiego. Urodzony w 1924 roku Caro był kiedyś pomocnikiem Henry'ego Moore'a, chociaż tego po jego dziełach nie widać. Z czasem sypnęły się na niego wszystkie zaszczyty i honorowe doktoraty, jakie można sobie wymarzyć. Anthony Caro jest konstruktywistą. Zadaje gwałt naturze. Jego rzeźby już od lat polegają na spawaniu stalowych szyn, płyt i prętów, ale te, które obecnie można oglądać, są zwięźlejsze niż dawniej, bardziej skupione pod względem formalnym, bardziej zamknięte w sobie. Niemniej jest to rzeźba otwarta, pozbawiona jakiegokolwiek osi centralnej czy ośrodka tematycznego. Co więcej, gładki kolor, jakim dawniej pokrywał swoje konstrukcje, został teraz zastąpiony nierówną fakturą zardzewiałego żelaza. Wydaje się, że jest to nawrót do większej naturalności materiału, co moim zdaniem nie bardzo licuje z surowymi formami pseudogeometrycznych elementów. W rezultacie zbyt wiele z tych rzeźb wygląda na zardzewiałe betoniarki albo rozwalone ciężarówki w Bejrucie, które ciągle nam pokazują w dzienniku telewizyjnym albo na cmentarzu samochodów.

Ogromny fizyczny wysiłek, jakiego wymaga cięcie, montowanie i spawanie ciężkich form żelaznych, nie bardzo moim zdaniem w tym wypadku się opłaca, bo rzeźba Anthoniego Caro jest emocjonalnie całkowicie obojętna i nieewokatywna, a formalnie rzecz biorąc, dość monotonna — tak jak cała nasza mechaniczna cywilizacja, którą z takim surrealistycznym dowcipem i większym efektem parodiują absurdalne niby-maszyny Jeana Tinguely'ego.

Rzeźba brytyjska, która w latach pięćdziesiątych wysunęła się na czoło plastyki światowej, kiedy to oprócz Henry'ego Moore'a funkcjonowali tacy rzeźbiarze, jak: Lynn Chadwick, Ken Armitage, Reg Butler, Bernard Meadows i inni, wróciła niejako do normalnych wymiarów należnych północnemu krajowi. Bo rzeźba potrzebuje słońca i dlatego narodziła się w basenie Morza Śródziemnego.

Młodszy rzeźbiarze brytyjscy zaniechali monumentalnej syntezy i wycofali się na płaskie pola konceptualnego eksperymentu. Zerwali całkowicie z heroiczną koncepcją, którą reprezentowali artyści poprzedniej generacji i poszli raczej w kierunku formalizacji prywatnych idiosynkrazji niż w kierunku budowania bryły przeznaczonej na użytek publiczny.

## KEITH VAUGHAN & VICTOR PASMORE

W Londynie zakończyły się niedawno wystawy dwóch spośród najpoważniejszych angielskich malarzy nowoczesnych naszego okresu: Keitha Vaughana w Redfern Gallery i Victora Pasmore'a w Marlborough Gallery<sup>169</sup>.

Keith Vaughan, który zmarł sześć lat temu, był jednym z najoryginalniejszych malarzy, jakich wydała Anglia. Był także jednym z malarzy najoczywiściej niedoocenyanych na międzynarodowych giełdach sztuki. Może po prostu był zbyt malarski na nasze czasy.

Sztuka Vaughana wywodzi się z klasycznych tradycji. Prawie wszystkie jego obrazy to postacie w pejzażu, ale podczas gdy dawniej byli to ludzie, którzy zdawali się reprezentować określone typy społeczne, później Vaughan maluje anonimowe, zwykle pozbawione nawet rysów twarzy postacie, które nic konkretnego nie robią, a tylko są w jakiś wymowny, a wspaniały sposób ludźmi. Na początku ci ludzie to marynarze lub robotnicy czy wreszcie podczas wojny młodzi żołnierze w koszarach, zajęci codziennymi funkcjami, ale wkrótce postacie Vaughana stają się nagie i istnieją *sub specie aeternitatis* jako symbole człowieczeństwa.

Trudno jest opisać ten nastrój zadumy i powagi, jaki wieje z wystawionych w galerii Redferna obrazów – i w ogóle z twórczości Vaughana. Jest to nastrój Poussina i Cézanne'a, osiągnięty nowoczesnymi środkami, z pewną skłonnością do postkubistycznej deformacji. Vaughan jest znakomitym kolorystą, który operuje najchłodniej zimnymi tonami, z których najcieplejsze są cytrynowe żółtości podbudowane umbrą naturalną. Vaughan kładzie farbę bardzo swobodnie, ale stosunkowo gładko i cienko, aby fakturą nie niszczyć świetlistości koloru i tak jak de Staël, a przed nim Cézanne, buduje często formę z płaskich, nieregularnych prostokątów, które powtarzając się zarówno w postaciach, jak i w pejzażu, łączą oba te elementy ze sobą. Kiedy się patrzy dłużej na te idylliczne na pozór obrazy, nabierają one zawsze dramatycznego napięcia. Grupy nagich efebów w najróżniejszych, jak gdyby przypadkowych i wieloznacznych pozach, zaczynają odgrywać jakiś balet, którego tematem jest życie i śmierć. Dwa akty męskie, z których jeden bezwładnie opuścił głowę na piersi, stają się nagle Kainem i Ablem, a nagi młodzieniec bez twarzy, dźwigający w górę ramiona – wskrzeszonym z martwych Łazarzem.

Ale pragnę podkreślić z naciskiem, że w dojrzałych obrazach Vaughana nie ma śladu literackich czy ilustratorskich tendencji, które istnieją w jego wcześniejszych pracach. Zanim od nas odszedł, Keith Vaughan znalazł – w okresie, w którym dominowała abstrakcja – własną drogę rozwiązywania problemu, jaki stwarza wizerunek człowieka.

Kompozycje Vaughana są pozbawione horyzontu, dzieją się w nieokreślonej przestrzeni, w której zarówno elementy pejzażu, jak i nagie postacie występują jako płaskie enigmatyczne znaki. O nastroju decyduje w dużej mierze kolor. Ale – jak

<sup>169</sup> 9.03–13.04.1983, Redfern Gallery, Londyn. „Keith Vaughan, 1912–1977”; 16.03–2.04.1983, Marlborough Fine Art, Londyn. „Victor Pasmore: images of colour 1980–1983”.

wiadomo – każdy kolor okazuje się zwykle dobry, jeśli forma jest dobrze narysowana. Otóż w obrazach Vaughana forma jest tak trafna, ugrupowania postaci tak organiczne, że artysta nie potrzebuje żadnych specjalnych wysiłków, aby osiągnąć zadowalającą wizję barwną. Mamy tu doskonały przykład całkowitej metamorfozy świata realnego w świat malarstwa. Vaughan doszedł do swojej dojrzałej wizji plastycznej przez stopniowe przekształcanie obiektywnych wizerunków rzeczy i ludzi w subiektywne symbole malarskie.

Na pierwszy rzut oka zupełnie odmienne, ale w istocie pokrewne są obrazy innego wybitnego malarza angielskiego, Victora Pasmore'a, wystawione w czołowej galerii Londynu, Marlborough Gallery. Ich pokrewieństwo polega na poszukiwaniu harmonii. Ale podczas gdy Keith Vaughan zawsze maluje rozpoznawalną postać ludzką, Victor Pasmore jest czołowym angielskim malarzem abstrakcyjnym. Jego obecna wystawa jest konsekwentną kontynuacją tego, co robi od chwili, gdy wkrótce po wojnie porzucił swoje whistlerowsko-bonnardowskie malarstwo i z dnia na dzień przeszedł, jak to się mówi, na abstrakcję. Ale Pasmore nie oglądał się na amerykańskie wzory, które wówczas pojawiły się w Anglii, i pozostawał *par excellence* europejskim estetą. Dziś jest on nieco odsunięty na boczny tor, bo głównym torem jadą brutalni przedstawiciele nowego realizmu, który nazwano już mianem *bad painting*, czyli złe malarstwo.

Więc Victor Pasmore nie pasuje ani do amerykańskiej szkoły abstrakcyjnej, ani do obecnych neorealistycznych tendencji. Jego malarstwo chciałbym nazwać abstrakcją organiczną. W każdym razie jest to abstrakcja niegeometryczna. Formy, jakimi Pasmore operuje, wyglądają raczej biologicznie. Są to formy takie, jakie widzimy w przekrojach zwierzęcego mięśnia albo roślinnych cebulek. Ale malarstwo Pasmore'a nie przedstawia niczego. Maluje on jakby naturalnie rozwijające się motywy, jak gdyby rosnące, nabrzmiewające plamy. Na wystawie widzimy jego wielkie plansze i scenografie, które niegdyś operowały gamą czarno-brązową, a dziś stały się bardzo kolorowe i świetliste. Ale zawsze są to te same zasadniczo ślimacznice, zespoły linii i plam rozchodzące się na wszystkie strony, aby spotkać się znowu w pewnym punkcie. Czasem rozwiane formy przygwożdżone są niejako do obrazu czarnym, małym kształtem o zdecydowanej sylwecie. Czasem rozwianym plamom towarzyszą ostre linie. Ale często jest odwrotnie: linia jest nieprecyzyjna, a plama koloru ściśle określona. Rysunek miejscami jest twardy, miejscami rozwiany. Na nieskazitelnym białym tle widzimy często niezdarną jak gdyby, ale jakże żywą formę narysowaną miękką kredką. Te wszystkie elementy łączą się u Pasmore'a w jakąś syntezę, z której rodzi się iskra życia. I to jest główny powód, dla którego nazwałem malarstwo Pasmore'a abstrakcją organiczną. Jest to malarstwo niesłychanie indywidualne i niemające nic wspólnego z receptą na nowoczesność – malarstwo tak własne, jak charakter pisma.

Victor Pasmore i Keith Vaughan należą obaj do tej wymierającej rasy malarzy, którzy poszukują piękna i znajdują je w harmonii form i kolorów. Ostatecznie pięćset lat temu Rafael także nic innego nie robił. Ale obaj ci nowocześni malarze angielscy są przy tym nieodrodnymi synami wielkiej poetyckiej tradycji tego kraju.

## HOMAGE TO MIRÓ

W Riverside Gallery nad Tamizą można było niedawno oglądać jubileuszową wystawę wielkiego hiszpańskiego malarza Miró<sup>170</sup>.

Joan Miró skończył dziewięćdziesiąt lat i obecna wystawa nosi tytuł *Homage to Miró*. Jest to hołd dla tego drugiego barcelończyka, którego sława wypełnia nasze stulecie. Bo Miró na światowej giełdzie sztuki zajmuje miejsce zaraz po Picassie. A trzeba dodać, że w przeciwieństwie do Picassa ciągle jeszcze żyje i tworzy. Wystawa w Riverside Gallery składa się z pewnej liczby rzeźb, rysunków, grafik i obrazów Miró oraz ze znakomitych fotografii robionych przez jego przyjaciela Joaquima Gomis, który także jest barcelończykiem. Pokazują one nie tylko samego mistrza w perspektywie lat, ale także miejsce, gdzie żyje i pracuje, zaułki w Barcelonie i w Palmie na Majorce, wnętrza jego różnych pracowni, przestrzenne dzieła ze słynnej fundacji Maeghta w St. Paul de Vence, fotografie budynków, skał, głazów i kaktusów, które w jakiś sposób wpłynęły na artystyczną wizję Joana Miró.

Jeśli mówimy o wpływach, to dwa najpotężniejsze źródła inspiracji Miró to moim zdaniem jaskiniowe malarstwo sprzed czterdziestu tysięcy lat, jakie można oglądać w grocie Altamira w Hiszpanii Północnej, oraz hiszpański nowoczesny barok o niesłychanie indywidualnym charakterze, którego jednym z przykładów jest architektura Gaudiego, a zwłaszcza jego niebywale dziwaczna katedra Sagrada Familia w Barcelonie. Jest to architektura nielogicznej bryły, architektura zdumiewająca swoim antyklasycyzmem – obłąkana, właśnie tak jak rzeźba Miró.

Cały urok architektury Gaudiego polega na niespodziewanych rozwiązaniach. Zwykła logika została z jego dzieł wyeliminowana na rzecz emocji. Kolumny krzywe jak banany, dachy jak owoce kaktusa. Podobnie jest z rzeźbami Miró. Niektóre są lekkomyślne jak rozdęte zabawki dziecinne o groteskowym charakterze, jakies niby-ludzkie, niby-zwierzęce stwory, ptaszki czy diabełki jarmarczne. Inne rzeźby są na pół realistyczne, na pół abstrakcyjne i przypominają rzeźbę prymitywną. Są one zwykle kolorowe i tym łączą się z jego malarstwem. Element zabawy jest zawsze obecny w pracach Miró. Figlarne są rzeźby zrobione z gotowych, znalezionych przedmiotów, jak pomalowane na żółto widły figurujące w katalogu pod tytułem *Kobieta*.

Postać kobieca jest zresztą niewyczerpanym tematem twórczości Miró. Przyjmuje ona najdziwniejsze, mniej lub więcej abstrakcyjne formy, ale zawsze ma jakies szczegóły symboliczne, przypominające nam momentalnie swoją żeńskość. Tak jak u Picassa, postać ludzka jest w tych dziełach w stanie metamorfozy. Jeśli chodzi o rzeźbę, to są to zwykle przedmioty znalezione: kamienie, muszle, tuby, kawałki drzewa dowcipnie ze sobą połączone i w jakiś sposób przypominające postać ludzką.

Ale jest jeszcze inna kategoria rzeźb Miró. Są to brązy o wielkim bogactwie fakturalnym i naturalnej patynie metalu – dziwaczne i pozlepiane ze sobą formy, jak

---

<sup>170</sup> 20.05–19.06.1983, Riverside Studios, Londyn. „Homage to Miró, for his 90<sup>th</sup> birthday. A selection of work by Miró and photographs of Miró by Joaquim Gomis, his intimate friend”.

odłamki antycznego żelastwa, haków, dzbanów, medalionów, narzędzi i lusterek wydobyte z głębi morza, pokryte powłoką soli, pogryzione podwodną erozją, przedmioty, które przestały już być przedmiotami, a stały się tajemniczymi obiektami przypominającymi przedmioty. Jeśli jest w tych rzeźbach typowa dla Miró przekora, to zgubiła się pod powłoką patyny i nabrała powagi.

Pierwsze rzeźby Miró datują się na czasy narodzin surrealizmu. Są to rzeźby zasadniczo dwóch rodzajów. Jeden to abstrakcyjno-biomorficzny, pokrewny rzeźbom Picassa, Caldera i Arpa. Drugi rodzaj to surrealizm literacki, pokrewny pomysłem Salvadora Dalego, Ernsta i Magritta. Oba te rodzaje były reprezentowane na obecnej wystawie.

W latach czterdziestych Miró zaczął robić ceramikę, ale wrócił do odlewów metalowych w latach sześćdziesiątych, choć często jego najnowsze brązy są powiększonymi replikami małych rzeźb ceramicznych robionych o wiele wcześniej.

Być może ceramika Miró jest najbliższa jego malarstwu. Są to obiekty bardzo urodziwe, całkowicie nieużytkowe, o bogatych polewach, pełne kabalistycznych znaków i czarnych linii przypominających jakieś egzotyczne pismo.

Wystawa wykazuje, że twórczość Joana Miró, zawsze zabawna i dziwaczna, nigdy nie jest monumentalna, nawet jeśli jego dzieła są wielkich rozmiarów. Ale czerpiąc z różnych źródeł, Miró potrafi zawsze stworzyć obiekt własny, koło którego niepodobna przejść obojętnie i tym tłumaczy się niesłychane powodzenie tego plastyka na całym świecie.

Joan Miró jest najbardziej cywilizowanym spośród uznanych i sławnych malarzy współczesnych. Jego kolor jest wykwintny, a jego kaligraficzna kreska, jaką się chętnie posługuje, żywa i pełna inwencji. Miró jest opanowany. Jego spontaniczność jest zawsze ujęta w karby, niejako wkalkulowana. Pomimo demonicznej często tematyki swoich kompozycji i wbrew swoim tendencjom dadaistycznym i surrealistycznym Miró poszukuje przede wszystkim urody obrazu. Najważniejszą i najbardziej osobistą jego zdobyczą jest wieloznaczność, z jaką traktuje przestrzeń, co nie przeszkadza mu oczywiście w szukaniu rozwiązań estetycznych, celnych. Niektóre jego gwasze są jak gdyby poematami nocy, w gwiazdach, kobietach i o locie ptaków. Dlatego jego sztuka, w której poezja i rytualistyczna powaga mieszają się z poczuciem humoru, wywołuje oddźwięk nie tylko na płaszczyźnie czysto formalnej. Jego fantastyczne twory mają związek ze światem antycznym i z odwieczną symboliką śródziemnomorską o uniwersalnym charakterze.

Polish Programmes. Sierpień 1983



## TOM PHILLIPS & GILLIAN AYRES

W dwóch lokalach znakomitej prywatnej galerii Waddingtona zakończyła się właśnie niezwykle interesująca wystawa angielskiego malarza Toma Phillipsa, a w państwowej Serpentine Gallery można nadal oglądać retrospektywę znanej angielskiej malarki Gillian Ayres<sup>171</sup>.

Byłoby wielkim błędem traktowanie Toma Phillipsa wyłącznie tylko jako malarza. Zakres jego zainteresowań jest o wiele większy. Urodzony w Londynie w roku 1937 i wykształcony w Oksfordzie, gdzie studiował głównie klasyków i starą anglosaską literaturę, Tom Phillips był czynnym członkiem uniwersyteckiego zespołu teatralnego. Dopiero po skończeniu uniwersytetu wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych, zaczął malować i wystawiać. Komponował także utwory muzyczne, które były wykonywane na różnych festiwalach i koncertach w Londynie, w Paryżu, Rzymie, Brukseli i Bordeaux. On sam ponadto wykonywał publicznie swoje i innych kompozytorów utwory. W sprzedaży jest kilka jego nagrań. Nie dosyć na tym: napisał jeszcze operę pod tytułem *Irma* i wydał książkę, którą nazwał *A Humument*. Jest to naprawdę przedziwna książka, która stanowi najbardziej integralne połączenie poezji i malarstwa. Powstała jako przeróbka zapomnianej powieści z czasów wiktoriańskich pod tytułem *A Human Document*. Jej autorem był drugorzędny powieściopisarz angielski nazwiskiem Mallock. Otóż Phillips, za pomocą wycinania słów i urywków zdań z tej powieści, stworzył poemat ustrojony wizerunkami, które nasuwały mu te urywki, a które nie miały nic wspólnego z literackimi zamierzeniami autora pierwotnej powieści. Ta szatańska transformacja cudzego tekstu pociągnęła za sobą nowo narodzone w ten sposób treści, które z kolei zostały zobrazowane przez Phillipsa w formie poematów włączonych integralnie do ilustracji. W rezultacie każda stronica książki Phillipsa jest równocześnie obrazem i poematem.

Oczywiście jest to trochę rozbój, a trochę genialny pastisz. Równocześnie w latach siedemdziesiątych zaczęły się w galeriach sztuki ukazywać inne pastisze Phillipsa. Były to enigmatycznie wyglądające obrazy robione z powiększonych do normalnego wymiaru kopii małych i niewyraźnych kolorowych reprodukcji znalezionych na kartach albo znaczkach pocztowych. W pewnym okresie robił także obrazy z zatartych fotografii rodzajowych z dziewiętnastego wieku, w których ujawniał jakiś dziwny dramat ludzkiego istnienia.

Tom Phillips nie brzydzi się wykorzystywaniem cudzych prac ani w literaturze, ani w plastyce — ale zawsze prace te w jego rękach przechodzą metafizyczną transformację albo wręcz metamorfozę, bo nabierają tajemniczych cech, których nigdy przedtem nie zdawały się posiadać.

---

<sup>171</sup> 2–26.11.1983, Waddington Galleries, Londyn. „Tom Phillips: Dante’s *Inferno* — materials for a book: an exhibition of the book and the screenprints together with the related paintings, drawings, notebooks for the translation, and bindings”; 26.11.1983–8.01.1984, Serpentine Gallery, Londyn. „Gillian Ayres”.

Aż przyszła kolej na jego *opus magnum*. *Boską komedię* Dantego przeczytał po raz pierwszy jeszcze w szkole, ale dopiero kiedy w roku 1978 dostał zamówienie na zilustrowanie tego dzieła, zaczął je poważnie studiować. Przeglądając różne przekłady, postanowił w końcu sam zrobić nowe tłumaczenie. Tłumaczył *canto* za *cantem* i zapełnił szkicownik za szkicownikiem pomysłami do ilustracji. Ta praca trwała siedem lat. Rezultatem są trzy wspaniałe, w skórę oprawione ogromne tomy, które zawierają sto trzydzieści dziewięć całostronicowych ilustracji. To niesłychanie luksusowe wydanie bibliofilskie opublikowane w bardzo ograniczonej liczbie egzemplarzy kosztuje przeszło dziesięć tysięcy funtów angielskich.

Same ilustracje są ręcznie wykonane w najrozmaitszych technikach graficznych i mają pewne cechy spotykane również u kilku innych brytyjskich artystów tej samej co Phillips generacji, a więc częste stosowanie liternictwa, włączanie do rysunku gotowych przedmiotów czy fragmentów fotografii, jako *object trouve*, kolaż, wykorzystywanie szczęśliwych przypadków, eklektyzm przypominający pop art itd., ale poza tym jego prace mają niewątpliwie swoiste cechy, które przede wszystkim wypływają z niezwykle szerokiego zakresu jego zainteresowań i zasięgu wiadomości, czym pop-artysty nigdy nie grzeszyli, starając się, przeciwnie, popularyzować swoją sztukę.

Ilustracje Toma Phillipsa do *Boskiej komedii* Dantego wraz z szeregiem szkiców, które stanowią materiał wystawy, są tak rozmaite w stylu, jak i w technice. Znaleźć wśród nich można wszystko, począwszy od romantycznej perspektywy *à la* Piranesi poprzez realizm trójwymiarowy, aluzje heraldyczne, kaligrafię, mapy, symbole, alegorię, płaską dekoracyjność, aż do Mondrianowskiej abstrakcji. Tom Phillips zupełnie się nie krępuje takimi czy innymi konwencjami. Jego ilustracje do *Boskiej komedii* są o tyle charakterystyczne stylistycznie dla obecnego okresu, że nie trzymają się żadnego stylu. Nie ma w tych ilustracjach tylko jednego modnego obecnie elementu, a mianowicie neoekspresjonizmu. Ale Tom Phillips czerpie motywy i tematy z mitologii, religii, alchemii i kabały oraz z własnej przebogatej fantazji. W gruncie rzeczy nie są to nawet ilustracje we właściwym tego słowa znaczeniu, ale raczej równoległe do tekstu iluminacje w średniowiecznym sensie, a równocześnie współczesny komentarz do świata pojęć, w którym obracał się Dante Alighieri. W tym celu korzysta z symboli zarówno znanych i popularnych, jak i tajemniczych i transcendentalnych, zamieniając zarówno ukryte, jak i banalne symbole w wizualny akompaniament do jednego z największych dzieł literatury światowej.

Przy tych iluminacjach prace innych malarzy wydają się nieco jednostronne. Gillian Ayres, która wystawia w Serpentine Gallery, jest tylko malarką i w odróżnieniu od przeżycia totalnego, jakie dają obrazy Phillipsa, mamy tu do czynienia wyłącznie z przeżyciem wizualnym.

Urodzona w 1930 Gillian Ayres, która reprezentowała Anglię na wielu wystawach międzynarodowych, jest jednym z niewielu już czynnych całkowicie abstrakcyjnych malarzy. Jej ostatnie prace to ogromne, przeważnie gęsto zakomponowane i bardzo grubo malowane obrazy olejne, które pomimo pewnego braku decyzji działają swoim zupełnie niekobięcym rozmachem technicznym i gwałtownością koloru. Należą do tradycji abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który wywodzi się od Jacksona Pollocka i szkoły nowojorskiej. Ale jej styl jest bardziej optymistyczny i wypływa ze zmysłowej wizji własnego świata, a nie z reakcji na świat pojęć i form, w którym żyjemy.

## HANS HAACKE AND CANADIAN ARCTIC PRINTS

Czy można całkowicie oddzielić sztukę od polityki? Polityczne poglądy artysty, to znaczy jego stanowisko wobec całokształtu spraw ludzkich i boskich, muszą w ten czy w inny sposób oddziaływać na to, co tworzy. Hasło „Sztuka dla sztuki” jest hasłem nienaturalnym, powstałym jako wyraz, a właściwie jako następstwo, gorzkiego zawodu artystów, którzy przestali być potrzebni społeczeństwu dla celów praktycznych, co stało się dopiero pod koniec XIX wieku. Jest rzeczą charakterystyczną, że hasło to nie było znane przez całe długie millenia istnienia sztuki. Bo sztuka powstała właśnie dla zaspokojenia ludzkich potrzeb bądź to sakralnych, bądź reprezentacyjnych czy ściśle dekoracyjnych. Sztuka jest – jednym słowem – dla ludzi, a nie dla sztuki, i dzisiaj coraz więcej artystów staje na tym stanowisku. Dla prawdziwego artysty nie może być obojętne, co dzieje się dookoła niego. Czy chce, czy nie chce, czy zdaje sobie z tego sprawę, czy nie, artysta reaguje na zjawiska i stosunki istniejące na tej ziemi. Ale to jest sprawa *par excellence* polityczna.

Jednym z najbardziej politycznie zaangażowanych malarzy jest dziś Hans Haacke, którego wystawa odbywa się właśnie w londyńskiej Tate Gallery<sup>172</sup>. Urodzony w Kolonii w roku 1936, studiował malarstwo w Kassell, a w roku 1965 przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie od tego czasu stale mieszka. Swoje stanowisko określił dostatecznie jasno, mówiąc w wywiadzie prasowym w sposób następujący: „Sumienny badacz historii kultury wie, że sztuka nie jest i nigdy nie była ideologicznie neutralna. Brak krytycznej analizy i proklamowanie powszechnej rzekomo «prawdy» i «piękna» przynosi pożytek tylko tym, którzy chcieliby w nas wmówić, że obecny porządek rzeczy jest zgodny z naturą, podczas gdy jest produktem historycznych konfliktów społecznych”. Zapytany, dlaczego wobec swego zainteresowania sprawami społecznymi nie został politykiem, tylko malarzem, Haacke odpowiedział, że polityka jest dziedziną zbyt poważną, żeby ją zostawić w rękach polityków. Jego zdaniem literatura i sztuka przyczyniają się do pogłębienia naszego poglądu na stosunki społeczne i dlatego nie jest obojętne, jaki obraz świata sztuka przedstawia i czyich broni interesów.

Jest to oczywiście stanowisko humanitarne i lewicowe. Ale Haacke znakomicie prosperuje w kapitalistycznym świecie, który go hołubi i popisuje się jego liberalizmem.

Hans Haacke rozpoczął karierę jako malarz i grafik abstrakcyjny około roku 1960 i otrzymał stypendium do Paryża, gdzie pracował w słynnym Atelier graficznym Haytera, poznał Kleina, Fontanę i Tinguely’ego. Ale wkrótce rozpoczęła się stopniowa przemiana w sztuce młodego artysty. Jego polityczna świadomość zaczęła rosnąć i związał się z awangardą europejską, która zwalczała ówczesną supremację malarstwa abstrakcyjnego, wysuwając na pierwszy plan elementy konceptualne albo materialne podkreślające istnienie spraw ludzkich i problemów moralnych przekraczających ramy estetyki i galerii sztuki.

<sup>172</sup> 25.01–4.03.1984, Tate Gallery, Londyn. „Hans Haacke”.

Obecna jego wystawa w Tate jest tego dowodem. Jego typowe prace, w których łączy fotografię z tekstem, wyglądają często jak plakaty propagandowe o treści emocjonalnej i bolesnej albo jak rządowe dokumenty czy wreszcie sprawozdania towarzystw akcyjnych. Widzimy tam serigrafie przedstawiające machinacje przemysłu zbrojeniowego ze zręcznie wybranymi napisami, które ujawniają cynizm międzynarodowego handlu bronią i amunicją, niedopuszczalne praktyki przemysłu samochodowego w Afryce Południowej, który na przykład w Afryce Południowej nie uznaje tubylczych związków zawodowych, albo wyjaśniające podstępny mechanizm patronatu sztuki przez wielki biznes i międzynarodowe firmy reklamowe.

Dominuje na wystawie kolosalne, sześć na dziesięć metrów, powiększenie fotograficzne tłumnej manifestacji antynuklearnej, która odbyła się w Hyde Parku w Londynie 24 października w 1981 roku. Zdjęcie zrobione szerokim obiektywem pokazuje niezwykle wyraziście setki tysięcy głów i transparentów potępiających zbrojenia nuklearne.

Obrazy olejne na tej wystawie są także wynikiem pewnych przekonań politycznych. W jednej sali widzimy portret prezydenta Reagana, a w drugiej premiera rządu brytyjskiego, pani Thatcher. Oba są superrealistyczne — oba w najwyższym stopniu odpychające w wyrazie, a równocześnie niesłychanie podobne. Wylizane i odmalowane z każdą brodawką, jako obrazy są niestety raczej banalne i niczym specjalnym się nie wyróżniają, ale trzeba pamiętać, że ich celem nie było malarstwo, ale propaganda polityczna.

Graficzne prace kanadyjskich Eskimosów wystawione w znakomitej galerii Gimpel Fils są natomiast całkowicie oryginalne, chociaż w pewnym sensie pokrewne. Bo one też nie mają celów wyłącznie formalnych, a starają się komentować życie i stosunki panujące w świecie. Tyle że ten świat, to podbiegunowe „polis”, jest zupełnie inny, czystszy, bliższy natury. I stąd wielka uroda tych wizerunków robionych na zasadzie drzeworytów, ale z użyciem miękkiego kamienia zamiast drzewa, którego brak w klimacie polarnym. Odbijanie na papierze wyrytych w kamiennym bloku form odbywa się ręcznie, a kolory drukuje się za pomocą nakładania szablonów zakrywających te części ryciny, które mają być innego koloru. Tak więc z jednego bloku można tą metodą wydrukować wielobarwny wizerunek. Wszystkie są najwyraźniej robione z płaskiego rysunku graficznego, bez tła, bez cienia i bez perspektywy. Polowania z psami, pościgi, ucieczki, dwa rogate karibu walczą, wspinając się na tylnych nogach jak heraldyczne bestie, ptaki spotykają się dziobami, ich rozpostarte skrzydła wyrobione w dziwne wzory, szamani tańczą albo szybują w powietrzu — niektórzy są przeźroczyści, jakby w przekroju, widać im kości, ciało i ubranie równocześnie, upierzone duchy łądu i morza, pół dzikie, pół zwierzęce konferują nad losem człowieka, ogromne sowy wznoszą się nad łowcami, wilki szarpią padlinę krwawymi pyskami, wielorybnicy z harpunami w ręku ścigają wieloryby, wiosła załogi wygięte jak łuki mówią o wysiłku i szybkości, ogromne błękitne ryby łapią się na haczyki maleńkich wędkarzy, ptaki wirują w powietrzu, foki znikają w odmętach, słońce ma twarz kobiecą, bo jest życiodajne, syrena ma rybi ogon, ale ubrana jest w futro jak każdy inny w tym lodowatym kraju.

Eskimosi popierani przez kanadyjskie władze rozwinęli swoją działalność graficzną dopiero bardzo niedawno i dlatego zachowali jeszcze na szczęście całą dziecinną świeżość, jaka cechuje każdą sztukę prymitywną.

## NEW FRENCH AND KENNETH MARTIN

Do pierwszej wojny światowej najważniejszym ośrodkiem malarstwa nowoczesnego był Paryż. Wszystko działo się w Paryżu. Tam powstawały nowe kierunki i nowe idee, tam ze wszystkich stron świata zdążali młodzi malarze, żeby na Montmartre i Montparnasse porównywać swoje osiągnięcia z osiągnięciami wielkich mistrzów nowoczesnej sztuki.

Z różnych powodów, których omawianie zabrałoby zbyt wiele czasu, ta czołowa rola Paryża skończyła się po drugiej wojnie. Ośrodek nowych idei przeniósł się początkowo do Londynu, a przede wszystkim do Nowego Jorku, gdzie podczas wojny schroniło się wielu malarzy należących do tak zwanej École de Paris. Raz wypuszczonych z ręki lejców nie łatwo już pochwycić. Malarstwo i rzeźba francuska z bardzo nielicznymi wyjątkami, do których należą przede wszystkim Jean Dubuffet i Germaine Richier, zeszły na drugi plan. Ale oczywiście Paryż nie zrezygnował ze swojej tradycji kulturalnego ośrodka światowego i co pewien czas pojawiają się w Londynie i w innych stolicach wystawy francuskiej sztuki awangardowej, które niestety są zwykle źródłem pewnego rozczarowania.

Niedawno skończyły się dwie takie wystawy młodej sztuki francuskiej – jedna w galerii Gimpel Fils, a druga w Riverside<sup>173</sup>.

Charakterystyczną cechą tego malarstwa jest to, że Francuzi nazywają je *figuration libre* – wolna figuracja. Ale Francuzi – nawet najmłodszej generacji – nie mogą się otrząsnąć z tradycji *bel peinture*, to znaczy dobrego rzemiosła, i dlatego do większości tego malarstwa, które przez to jest bardzo ładne, można by zastosować nazwę *figuration chic*. Istotnie jest coś u francuskich malarzy, co można uważać za elegancję, a czego nie widzi się ani u malarzy angielskich, ani tym bardziej u amerykańskich. Poza tę elegancję i swadą nic nie odróżnia specjalnie nowego malarstwa francuskiego od awangardy angloamerykańskiej, która jest niewątpliwym źródłem inspiracji dla wszystkich prawie młodych malarzy francuskich.

A jednak w teorii, bo oczywiście ci młodzi malarze, których impresario Jérôme Sans nie ma jeszcze dwudziestu pięciu lat, mają także swoich teoretyków, w teorii chcą się na gwałt oderwać od wszelkiej genealogii zarówno narodowej, jak i obcej. Ale w gruncie rzeczy ich wizerunki są oparte na materiale reklamowym, plakatowym i fotograficznym, i wszystkie właściwie albo prawie wszystkie przypominają anglosaskie komiksy, tyle że robione z francuskim dobrym smakiem. Jest to, żeby się tak wyrazić, celuloidowa trawestacja rzeczywistości na granicy ilustracji i dekoracji, robiona zawsze z dowcipem i kolosalną zręcznością, która pod tym względem przewyższa banalne i pedantyczne wizerunki Lichtensteina, będące ich pierwowzorem. Odnosi się to zwłaszcza do Roberta Combas'a, który wydaje się najbardziej zbliżony do Lichtensteina, ale także do Rémiego Blancharda, Denisa Lageta, Jean-Michela Alberola i pół tuzina innych młodych malarzy francuskich biorących udział w tych wystawach.

<sup>173</sup> 22.11–22.12.1983, Riverside Studios & Gimpel Fils, Londyn. „New French painting”.

Są jednak wyjątki. Jean-Luc Poivret pokazał jedyny abstrakt w formie wielobarwnej plamy zrobionej wprost na ścianie galerii, a Vincent Corpet wystawił kilka wspaniałych aktów kobiecych, które moim zdaniem były najlepszymi eksponatami i jedynymi naprawdę malarzkimi interpretacjami realnego świata. Potężne, wielkie i pozornie niezdarne nagie postacie malowane temperą, ziemnymi kolorami kładzionymi grubo i niechlujnie są równocześnie niesłychanie zmysłowe i przypominają trochę Bonnard, ale w większym stopniu Jean Dubuffeta z najlepszego okresu, i w ten sposób jedynie nawiązują do wielkiej tradycji malarstwa francuskiego.

W znanej galerii Waddingtona kończy się właśnie wielka wystawa nestora angielskich konstruktywistów, Martina. Kenneth Martin urodził się w 1905 roku i od roku 1948 konsekwentnie maluje obrazy, które w swej klasycznej czystości kompozycyjnej niczym nie nawiązują, zdawałoby się, do obiektywnej rzeczywistości<sup>174</sup>. Wszystkie jego obrazy na obecnej wystawie to kombinacje kolorowych linii, które przecinają się, łączą i rozchodzą jak szyny kolejowe na wielkiej stacji przetokowej. To, że są z reguły wielokrotne, powiększa jeszcze podobieństwo. Są one zawsze wyciągane z wielką precyzją na białym tle i wywołują wrażenie obsesyjnych, zwykle zamkniętych systemów, jak plamy sztucznie wykoncypowanych labiryntów. Kenneth Martin twierdzi jedynie, że „jest poszukiwaczem naturalności wyrazu”. „Nie trzeba nosić butów z cholewami — mówi — żeby rysować w sposób naturalny”.

Oczywiście to, co malarze mówią o swojej własnej sztuce, jest często jedynie wyrazem ich pobożnych życzeń. Ale to, co pisze ten blisko siedemdziesięcioletni i szanowany malarz abstrakcyjny, nie może być obojętne przynajmniej jako wyjaśnienie jego metod pracy. Oto, co czytamy w katalogu obecnej wystawy Marina: „Robię pierwszy krok — wyznaje Kenneth Martin — nie wiedząc jeszcze, jaki będzie następny. Posuwam się dalej za pomocą szukania kroków przeciwnych. Znajduję i stosuję podobieństwa w opozycji, a przeciwieństwa w formach podobnych. Potem nagle odwracam ten proces i patrzę, co się stanie. Bo nawet najmniejsza zmiana procesu może spowodować znaczne różnice wizualne. W niektórych rysunkach stosuję metodę lustrzanego odbicia i rotacji. Wówczas jeden system konstrukcyjny pojawia się w opozycji do drugiego na tym samym obrazie. Stosując tę metodę, mogę, wychodząc z tego samego punktu, wykonać rysunki nawzajem się uzupełniające albo stojące jeden do drugiego w zupełnej sprzeczności. Na tej właśnie zasadzie powstał mój cykl *Zmian przypadkowego porządku*, który stanowi niejako reakcję łańcuchową albo łańcuchowy system”. Tyle Kenneth Martin.

Jeżeli to wydaje się naszym słuchaczom niedostatecznie jasne, to nie moja wina. Przypuszczam, że znany polski konstruktywista Henryk Stażewski zrozumie, o co Martinowi chodzi. W każdym razie Kenneth Martin kończy swoje wynurzenia zdaniem, które określa jasno jego cele artystyczne: „W mojej pracy — pisze w katalogu — kieruję się jedynie upodobaniem do konstruowania pewnych rytów w przestrzeni, zgodnie z różnicami i podobieństwami, jakie spotykamy na każdym kroku”.

Polish Programmes. Luty 1984

---

<sup>174</sup> 8.02–3.03.1984, Waddington Galleries, Londyn. „Kenneth Martin”.

## THE PRE-RAPHAELITES

Wystawa prerafaelitów w Tate Gallery jest największym dotychczas zgrupowaniem ich prac, bo zawiera dwieście pięćdziesiąt obrazów, rysunków i rzeźb. Może nie od rzeczy będzie wobec tego przypomnieć pokrótce, kto to byli prerafaelici, jaka była geneza tego ruchu artystycznego, jakie były jego zamierzenia i osiągnięcia<sup>175</sup>.

Otóż Bractwo Prerafaelitów zostało założone w 1848 roku przez trzech młodocianych malarzy angielskich: Rossetiego, Hunta i Millais'a. Dante Gabriel Rossetti i William Holman Hunt liczyli sobie wtedy po dwadzieścia lat, a John Everett Millais jeszcze mniej. Bractwo było początkowo tajną organizacją, której członkowie zobowiązali się nikomu nie ujawniać jej nazwy. Zdawałoby się – zwykła dziecinada. Ale cele Bractwa, które składało się z kabalistycznej cyfry siedmiu członków, nie były bynajmniej dziecinne. Ni mniej, ni więcej, tylko pod hasłem powrotu do przeszłości, którą apoteozowali, prerafaelici chcieli odnowić – pod względem zarówno estetycznym, jak i etycznym – nie tylko sztukę swego kraju, ale całe życie człowieka. Nie chcieli się dostosować do środowiska, w którym przyszło im żyć, występowali przeciwko w najszerszym tego słowa znaczeniu pojętej brzydocie nowoczesnej cywilizacji, buntowali się przeciwko obłudnej wiktoriańskiej moralności, przeciwko społecznym skutkom rewolucji przemysłowej, wyzyskowi człowieka przez człowieka, wielkim finansom, imperialnej polityce, kapitalizmowi – jednym słowem, przeciwko całemu ustalonemu porządkowi oraz wiktoriańskiej skali wartości opartej na filozofii materialistycznej. Swoje idee i swój program starali się przedstawić w obrazach, których treść była literacka. Tęsknili do średniowiecznej rycerskości, do epoki cechów i klasztorów, a uważając, że upadek w sztuce rozpoczął się od Rafaela i późnorennesansowej pompy, nazwali się prerafaelitami. Dziś wielu z nas podziela ten ich pogląd na sztukę, ale niezależnie od jego słuszności, prerafaelityzm w jakiś dziwny sposób stał się katalizatorem romantycznego ducha epoki i dlatego ma ogromne znaczenie historyczne.

Był to pamiętny rok 1848. W Europie działy się rzeczy niepokojące. W latach czterdziestych ubiegłego wieku Anglia przeżyła pierwszy wielki kryzys gospodarczy, który odbił się fatalnie na stopie życiowej szerokich mas. W dobie entuzjastycznego budowania kapitalizmu Anglicy nie umieli pojąć przyczyn tego kryzysu. Holman Hunt i Millais maszerowali z czartystami, odczuwając, jak oni, zrywający się wicher rewolucji obejmującej całą Europę. W Paryżu lud wznosił barykady. Doszło do krwawych rozruchów w Berlinie, Monachium, Wiedniu, w Krakowie, we Lwowie, w Poznańskim, w Mediolanie, Madrycie, Glasgow... Ludwik Filip schronił się incognito w Anglii. Mazzini potajemnie opuścił Londyn, aby wziąć udział w powstaniu lombardzkim. Nadeszła Wiosna Ludów, doba walki z despotyzmem wszelkiego rodzaju.

Dla młodocianych prerafaelitów uosobieniem despotyzmu była Królewska Akademia z jej ekskluzywnością, pychą, monopolem na zamówienia i zaszczyty.

<sup>175</sup> 7.03–29.05.1984, Tate Gallery, Londyn. „The Pre-Raphaelites”.

Pragnęli powrotu do prostoty pierwszych chrześcijan, a równocześnie zachwycali się pogańskimi w duchu freskami Benozza Gozzoli, Botticellego i innych włoskich mistrzów czternastego i piętnastego wieku. Ale Hunt, Rossetti i Millais znali je tylko z prymitywnych sztychów jednobarwnych, bo innych reprodukcji w owym czasie nie było. One to w całej sztywności nadanej im przez rylec rzemieślnika-sztycharza stały się estetycznym punktem wyjścia prerafaelitów.

Tak więc z włoskimi mistrzami XV wieku, na których się powoływali, angielscy prerafaelici niewiele mieli wspólnego. Wiedzieli o nich równie mało, co o potępianym przez siebie Rafaelu. Ich zasadniczym hasłem była obserwacja natury i odrzucenie ciężkiego stylu akademickich epigonów późnego renesansu. W swych obrazach z ogromnym pedantyzmem malowali z natury każdy, najmniej nawet potrzebny szczegół, bo wydawało się im – zupełnie niesłusznie – że tak robili średniowieczni malarze. Tematy obrazów prerafaelickich można podzielić na biblijne, historyczne, legendarne i współczesne o zdecydowanym społeczno-obyczajowym charakterze. Jedne i drugie miały być umoralniające i dydaktyczne. Chrystus w domu rodziców, zajęty zbożną pracą albo z latarnią w ręku, jako zapóźniony wędrowiec, który kołaczę do drzwi jakiegoś domostwa; młoda dziewczyna w bieli skulona na wąskim łóżeczku przyjmuje lilię z rąk niebiańskiej postaci – tytuł: *Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa Twego*; kozioł ofiarny nad brzegiem Morza Martwego na tle krwawego zachodu słońca, ale także symbolicznej tęczy nadziei; smutne panny zbierające o zmroku jesienne liście; Ofelia z wiązką kwiatów w białej dłoni tonie w mrocznym strumieniu; para zadumanych wychodźców na rufie parowca żegna oczyma kraj ojczysty – na zawsze... Ale i Rycerze Okrągłego Stołu, i ostatni rzymski trybun Nicola di Rienzo z podniesioną pięścią zaprzysięga, że nie spocznie, zanim nie zdobędzie sprawiedliwości... Idealizm był jedyną wspólną cechą łączącą naprawdę prerafaelitów. Podobnie jak dzisiaj studenci na całym świecie, prerafaelici wierzyli w idealne rozwiązania. Byli utopijnymi rewolucjonistami.

Prerafaelityzm nie ograniczał się bowiem tylko do malarstwa. Holman Hunt Rossetti był lirycznym poetą, pisał książki i artykuły dużej klasy i marzył o mistycznej fuzji wszystkich dziedzin. Poetą był także najmłodszy z prerafaelitów, William Morris, autor *Raju ziemskiego*, człowiek obdarzony wielką indywidualnością i energią, propagator artystycznego rzemiosła, grafik, krytyk, dziennikarz, socjalista i reformator społeczny. Wszyscy prerafaelici, którzy byli popierani przez wielkiego krytyka Johna Ruskina, uprawiali ożywioną polemikę prasową.

Nie można także pominąć Madoxo Browna, który choć formalnie do Bractwa nie należał, to jednak był zaprzyjaźniony z jego członkami, razem z nimi wystawiał i dzielił ich ideały. Dlatego jest słusznie reprezentowany na obecnej wystawie w Tate Gallery i między nami mówiąc, jego obrazy są najlepsze, chociaż równie „literackie” i dydaktyczne.

Ford Madox Brown był o siedem lat starszy od Rossettiego, którego przez pewien czas był profesorem, i dlatego wolał zachować swoją niezależność. Ale nie ulega wątpliwości, ale jego interpretacja włoskiego malarstwa przed-renesansowego była najbliższa prawdy. Taki jego obraz, jak *Apoteoza poezji*, z dziesiątkami figur i symbolicznych postaci, przesiąknięty jest podobną świetlistością co obrazy Pierra Della Francesca, a jego Jezus obmywający stopy Piotrowi, znany z reprodukcji we wszystkich krajach, nosi piętno prawdziwej religijności.

Bractwo jako artystyczne ugrupowanie rozleciało się po kilku latach, ale przywódca tego ruchu, Rossetti, dzięki swemu entuzjazmowi i wybitnej osobowości doprowadził po pewnym czasie do odrodzenia się prerafaelityzmu w drugiej niejako



fazie, w której główną rolę – oprócz niego samego – odegrał Burne-Jones, który malował sentymentalną wizję średniowiecza i właśnie ta druga symboliczna faza prerafaelityzmu zdobyła rozgłos międzynarodowy – z niej bowiem narodził się europejski symbolizm.

Także na ziemiach polskich symboliczny prerafaelityzm był na początku XX wieku, za czasów Młodej Polski, kierunkiem bardzo modnym. Takie wspaniałe polskie wydawnictwa jak „Chimera” czy „Życie” nosiły znamiona tego stylu. Ideał piękności kobiecej wzorowany był na bladoliczych, rudowłosych i długoszyich modelkach Rossettiego, których podobizny we wszystkich możliwych rolach od Astarte i Proserpiny do Matki Boskiej widzi się na każdej ścianie Tate Gallery. Obrazy Wyspiańskiego, Mehoffera, Wlastimila Hofmana i wielu innych polskich malarzy przesiąknięte były tą manierą.

W ten sposób po raz pierwszy w historii angielska sztuka stała się zacznym ogólnoeuropejskiego ruchu artystycznego, z którego *mutatis mutandis* wyłonił się nowy kierunek zwany w Paryżu Art Nouveau, a w Wiedniu Secesją.

Polish Programmes. Kwiecień 1984

## CHAGALL AND JOHN WALKER

Marc Chagall ma dziś prawie dziewięćdziesiąt osiem lat (co już samo w sobie można uważać za nie byle jakie osiągnięcie) i ciągle jeszcze maluje. Urodził się w Witebsku, studiował przez krótki czas w Petersburgu i przybył do Paryża w 1910 roku. Paryż był wtedy mekką dla wszystkich artystów. W Paryżu powstawały nowe kierunki i w Paryżu rodziły się nowe reputacje w każdej dziedzinie sztuki. Chagall przywiózł ze sobą do Paryża nostalgiczne wspomnienia swego rosyjsko-żydowskiego środowiska, które na Zachodzie wydawało się niesłychanie egzotyczne. W roku 1914 pojechał na wakacje do Rosji i tam zaskoczyła go pierwsza wojna światowa. W rezultacie Chagall pozostał w rodzinnym kraju przez pięć lat, a po rewolucji październikowej objął w Witebsku stanowisko komisarza sztuki.

Jak wiemy jednak, sztuka rewolucyjna ustąpiła w Rosji miejsca wkrótce socrealizmowi i Chagall, podobnie jak wielu innych rosyjskich artystów, ruszył na zachód. Do Paryża powrócił w 1923 roku i wkrótce został jednym z czołowych przedstawicieli École de Paris, w której przeważali cudzoziemcy. Obywatelstwo francuskie dostał dopiero w roku 1937.

Podczas drugiej wojny światowej schronił się w Nowym Jorku, gdzie mieszkał i pracował przez siedem lat. Do Francji powrócił znowu – tym razem na stałe – w roku 1948.

Na świecie Chagall jest uważany za francuskiego malarza, chociaż przez całe swoje długie życie był malarzem wybitnie niefrancuskim, zarówno pod względem tematyki, jak i formy swoich kompozycji. Chagall piastował swoją odmienność i nie chciał nawet należeć do grupy surrealistów ani żadnego innego stowarzyszenia programowego w Paryżu. Ale oczywiście był *par excellence* surrealistą na długo, zanim surrealizm powstał jako osobny kierunek pod tą nazwą wymyśloną przez Apollinaire'a.

Obecna retrospektywna wystawa Chagalla potwierdza to całkowicie, a co więcej – pozwala ocenić niezwykle konsekwentną linię ciągłości w jego malarstwie. Pochodził z pobożnej rodziny chasydzkiej. Jego umysł od dziecka karmiony był mistycyzmem kabaly. Tematy obrazów Chagalla to legendy i liryczne bajki żydowskiego folkloru, gdzie ludzie i zwierzęta latają ponad dachami na skrzydłach miłości pomiędzy ziemią a niebem. Przenika je zaczarowana atmosfera, w której fantazja jest ważniejsza od realnych faktów, a wspomnienia rosyjskiej wioski ważniejsze od bulwarów Paryża<sup>176</sup>.

W rezultacie malarstwo Chagalla jest zasadniczo religijne i narracyjne.

Nietypowym tematem obrazów Chagalla jest zakochana para unosząca się nad domami Witebska z bukietem w ręku. Ale na wystawie są także wcześniejsze obrazy o charakterze rodzajowym: w mrocznej izbie na barłogu kobieta rodzi, do drzwi i okien cisną się sąsiedzi, o wieczorowej godzinie ludzie niosą przez wieś małą trumienkę, skrzypek w rosyjskim mundurze prowadzi orszak weselny, dziewczucha

<sup>176</sup> 11.01–31.03.1985, Royal Academy of Arts, Londyn. „Chagall”; 30.01–21.04.1985, Hayward Gallery, Londyn. „John Walker: paintings from the Alba and Oceania series 1979–1984”.

wiejska doi krowę na tle drewnianych chatek, stary Żyd zatopiony w modlitwie, inny siedzi na dachu i gra na skrzypkach, kochankowie leżą w naręczu bzu, postać w czerwonych spodniach siedzi na kogucie, na krzyżu wisi Pan Jezus, a na niebie lamentują Żydzi w długich chałatach i łopoczą czerwone sztandary, narzeczony płynie z narzeczoną w białym welonie ponad miastem, cielak z parasolem sunie poprzez czerwony nieboskłon, poniżej kogut budzi dzień do życia, ponad mostami leci na amarantowym ptaku kobieta w czerwonej sukni z dzieciątkiem w ramionach, a poniżej stoi zielony cielec i pilnuje nagiej pary uśpionej w fioletowym cieniu, a w cyrku cyrkowcy, ptaki i księżycy, woltyżerka na koniku niezgrabna, wiejska — ta sama, co gdzie indziej, sunie, niebieska, z naręczem polnych kwiatów w dłoni przez uśpione miasteczko, a jeszcze gdzie indziej purpurowy anioł spada głową w dół jak zestrzelona kuropatwa... Na każdym prawie obrazie Chagalla powtarza się cielak albo kogut, albo anioł, albo bukiet kwiatów i skrzypce.

Symbolizm Chagalla jest sentymentalny, ale jest to sentymentalizm szczery. Wypływa z gorącego serca. Niestety dużo obrazów na tej wystawie nie odznacza się niczym więcej. Jego wczesne obrazy rodzajowe są kiczowate, a jego próby kubizowania w Paryżu lat tysiąc dziewięćset dziesiątych — naiwne.

Całe zresztą malarstwo Chagalla nosi cechy naiwności — z wyjątkiem jego witraży. Jak to się stało, że ze słabiutkich szkiców akwarelowych, które wiszą na wystawie, powstały tak wspaniałe witraże — jest dla mnie tajemnicą. Jedynym wyjaśnieniem byłoby to, że twarda czarna linia ograniczająca każdą formę, co jest zasadą witrażu, nadała miękkim i niezdecydowanym formom Chagalla monumentalną prężność. Technika witrażu zmusiła go do dyscypliny i do decyzji, której tak brakuje często jego obrazom. Twardy rysunek ujął w ramy charakterystyczne dla Chagalla mgławicowe plamy i wtedy ukazały się w całej pełni ich zalety kolorystyczne. Na obrazach paryskie Pole Marsowe wygląda jak rynek w Witebsku, a Minotaur jak kabalistyczne cielę. Natomiast witraże oczyszczone z nostalgicznych wspomnień folklorystycznych osiągnęły rangę uniwersalnej sztuki.

John Walker, którego obrazy można oglądać w Hayward Gallery, urodził się w Birmingham w 1939 roku, ale pełne zaszczytów, nagród i odznaczeń życie zawodowe pędzi od piętnastu lat w Ameryce, a ostatnio także w Australii. W przeciwieństwie do Chagalla nie jest malarzem narracyjnym. Chodzi mu o malarstwo, a nie o literaturę. Na obecnej wystawie widzimy właściwie jedną prawie identyczną kompozycję rozwiązywaną rozmaicie pod względem malarskim. Głównym motywem tej kompozycji jest rodzaj potężnego, przewężonego w pasie obelisku, który także sugeruje ludzki tors. Obok niego leży czaszka jak *memento mori*. Czasem ten obelisk wygląda jak ruina katedry na tle gorejącego nieba, czasem jest jak suknia hiszpańskiej tancerki usiana gwałtownymi plamami kolorów, jakby bukietami kwiatów, a czasem nawet jest pokłuty strzałami jak święty Sebastian. Czasem wznosi się sztywno jak groźny symbol rzeczy, które nas nie miną, a czasem jest złamany, przegięty jak skazaniec padający pod salwą plutonu egzekucyjnego. Burzliwe tła tych wszystkich obrazów stwarzają nastrój katastroficzny.

Zamaszystość tego malarstwa i jego potężna faktura olejna są zaiste imponujące. Jest w nim także element tajemniczości. Wieloznaczność. Bo co właściwie John Walker tak zamazyście maluje? — nie wiadomo. Czy jest to abstrakcja niedekoracyjna? Czy to w ogóle jest abstrakcja? Bo traktowanie formy przez tego malarza jest realistyczne. Uporczywie powtarzający się tors czy obelisk jest jakby elementem romantycznego teatru, a może nawet jak gdyby portretem Velázqueza czy Goi o magnetycznym wyrazie.

Istotnie, w tych obrazach angielskiego malarza wyczuwa się – co jest bardzo dziwne – całą tradycję sztuki hiszpańskiej. Fascynujący jest także fakt, że pomimo ich fizycznego realizmu obrazy Walkera to obrazy stanu duszy.

Ta wystawa obejmująca pięć lat twórczości Walkera zmusza nas do refleksji. Chodzi – jak sądzę – przede wszystkim o jedną sprawę, a mianowicie w jakiej mierze, w jakim stopniu nowoczesne malarstwo abstrakcyjne może należeć do wielkiej tradycji malarstwa figuratywnego. Z tej niesłychanie ciężkiej próby John Walker wychodzi obronną ręką.

Polish Programmes. Luty 1985

## ELISABETH FRINK AND FRANK STELLA

Wystawa Elisabeth Frink w Royal Academy jest retrospektywnym przeglądem jej rzeźb i rysunków, a zatem trzeba zacząć od początku, czyli od lat pięćdziesiątych, bo wtedy zaczęła już wystawiać jako studentka, odbijając od razu swą romantyczną i ekspresjonistyczną formę od panującej wówczas powszechnie abstrakcji<sup>177</sup>. Elisabeth Frink, która ma dzisiaj pięćdziesiąt pięć lat, trzyma się nadal tej samej linii z całkowitym lekceważeniem najnowszych przejawów rzeźbiarskiego konceptualizmu. Innymi słowy, Elisabeth Frink nadal robi rzeźbę tradycyjną, bo pomimo wszelkiej deformacji i syntetycznych uproszczeń jej rzeźby są bryłami w przestrzeni, mają wagę, przeważnie stoją albo leżą na jakiejś podstawie w pozycji szanującej się ziemskiej grawitacji. Jej duchowymi rodzicami są wspaniały włoski rzeźbiarz Marino Marini i znakomita francuska rzeźbiarka Germaine Richier. Widać to nie tylko w koncepcji, ale i w samej technice. Jej rzeźby są zawsze modelowane w glinie i odlewane w brązie. Frink interesuje się formą ludzką i zwierzęcą. Powierzchnia jej rzeźb jest żywa, nie mechaniczna, wrażliwa, na ogół nierówna, ale miejscami wygładzona – jak na przykład w świetnej serii spatynowanych potężnych męskich głów z wypolerowanymi na świecąco gogłami, integralnie wrośniętymi w okrągłe jak armatnia kula czaszki. Ci motocykliści wyrażają jakąś groźną obojętność – są przerażający jak nowoczesne automaty, a równocześnie tkwią głęboko korzeniami w tradycji rzeźby greckiej i rzymskiej. Ich olimpijskie oblicza nie wyrażają niczego i dlatego wyrażają wszystko. To samo można powiedzieć o jej biegnących, stojących, a zwłaszcza uchwyconych w momencie upadku, nagich, męskich postaciach, które wałęsają się na ziemię jak rzymscy gladiatorzy na piasek areny cyrkowej.

W okresie, kiedy młodzi rzeźbiarze mniej lub więcej porzucili konwencjonalne materiały na rzecz plastiku i metalowych prętów albo płótna wypchanego kapokiem i malowanego jak obrazy, Elisabeth Frink nadal spokojnie i z niesłyszanej konsekwencją buduje formy, które mogłyby należeć do antycznego świata. A jednak te torsy, te potężne głowy, te ptaki i zwierzęta zaspokajają nasze poczucie nowoczesności bardziej niż stalowe konstrukcje, których odpowiedniki widzi się dziś na każdym kroku w tak zwanym codziennym życiu. Moim zdaniem są dwa zupełnie wystarczające tego powody. Po pierwsze istnieje pewne duchowe pokrewieństwo pomiędzy formą archaiczną a formą, której dzisiaj instynktownie poszukujemy jako antidotum na mechanizację przemysłową, a po drugie wizerunek człowieka jest dla nas zawsze bardziej fascynujący niż formy abstrakcyjne, które nie wykraczają poza granice estetycznych czy antyestetycznych kategorii.

Rzeźba musi mieć bryłę albo musi zamykać przestrzeń w taki sposób, który by komponował się z architekturą. Wiedzieli o tym Grecy i Rzymianie, a nade wszystko wiedzieli Egipcjanie. Najbardziej fascynującym zespołem plastycznym pozosta-

<sup>177</sup> 8.02–24.03.1985, Royal Academy of Arts, Londyn. „Elisabeth Frink: sculpture and drawings, 1952–1984”; 6.02–2.03.1985, Waddington Graphics, Londyn. „Frank Stella: illustrations after El Lissitzky's Had Gadya, 1982–1984”.

nie na zawsze Sfinks na tle wielkich piramid w Gizie i tylko ogromna *Leżąca postać* Henry'ego Moore'a w połączeniu z Gmachem Narodów Zjednoczonych w Paryżu może się z tym — *toutes proportions gardées* — w pewnym stopniu porównać.

Elisabeth Frink oczywiście nie osiąga tych wyzyn i jej ambitnym błędem było zaatakowanie tematu, który został całkowicie zmonopolizowany i załatwiony przez Marino Mariniego, a mianowicie człowieka na koniu, który stoi odlany w brązie na Piccadilly, naprzeciwko hotelu Ritz. Podjęcie się tego zamówienia było niepotrzebną odwagą ze strony Elisabeth Frink, bo jakkolwiek jej jeździec jest bardzo dobrą rzeźbą, to jednak nie umywa się do wspaniałych, opętanych i całkowicie integralnie zrośniętych ze sobą form Cavalli e Cavalieriego, starszego od niej o trzydzieści lat włoskiego rzeźbiarza.

Wystawa w Royal Academy daje dobre wyobrażenie o dziele tej angielskiej rzeźbiarki, którą można uważać za jedną z ostatnich przedstawicieli zamierającego świata prawdziwej rzeźby.

Amerykański malarz Frank Stella jest w przeciwieństwie do Elisabeth Frink zaprzeczeniem wszelkiej tradycji. Jej rzeźba wywodzi się od prehistorycznych wzorów, podczas gdy Frank Stella wyskoczył z amerykańskiego środowiska artystycznego lat sześćdziesiątych jak biały królik z cylindra — bez żadnego drzewa genealogicznego. To, co robi, jest jego własnym wynalazkiem. Obecna jego wystawa w Waddington Gallery obejmuje dwanaście półtorametrowych obrazów na temat ilustracji Lissitzky'ego, robionych w 1919 roku do żydowskiej bajki *Had Gadya*, tradycyjnie recytowanej przez dzieci na zakończenie święta Paschy.

„A potem przyszła woda i zgasiła ogień” — recytują dzieciaki. „A potem przyszedł kot i zjadł koziołka”. „A potem przyszedł pies i ugryzł kota”. „A potem przyszedł kij i pobił psa” itd., itd. Aż do znudzenia.

Otóż Stella przerobił te skromne ilustracje po swojemu. Technicznie są to majstersztyki abstrakcyjnego pluralizmu. Częściowo serigrafie, częściowo kolaże, częściowo rysowane, częściowo malowane fluoryzującymi barwnikami — przedstawiają się jako niesłychanie barwne, skomplikowane i bogate obrazy, które dowodzą, że Frank Stella wybrnął całkowicie z impasu ubiegłego dziesięciolecia, w którym jego obrazy stały się całkowicie mechaniczne i wyglądały jak olbrzymie, fabrycznie wykonane i bardzo brzydkie ozdoby o charakterze ściśle dekoracyjnym. Ozdoby te były zwykle pomalowane w paski wszystkich tęczyowych kolorów, które się wzajemnie likwidowały — i rezultat był mdły pod względem kolorystycznym. Fascynująca kolorowość jego obecnie wystawionych prac nie jest tylko dekoracyjna, a przeciwnie — malarska, pełna żywych niespodzianek i świeżości, która zapowiada nowy okres awangardowego radykalizmu w sztuce tego zdolnego malarza.

Ale pamiętać musimy, że w przeciwieństwie do dawnych czasów, kiedy wyraźnie istniały w sztuce jakieś wyraźne stylowe dominanty — powiedzmy sobie: gotycka czy kubistyczna — dziś stylem naszej epoki jest eksperyment, co oczywiście wyklucza styl w dotychczasowym tego słowa znaczeniu, a metodą jest dialektyka. Mówi to tylko o klimacie intelektualnym naszego stulecia. Jutro Frank Stella może nagle zacząć robić coś zupełnie innego niż dzisiaj. Ale te obrazy, które teraz pokazał w Londynie, są bardzo interesujące.

## WILLIAM SCOTT — RICHARD DEACON & THE SAATCHI COLLECTION

Nie wiem, czy mam zacząć od największej sensacji, o której trąbi cała angielska prasa, a nawet „New York Times”, czy też od najpoważniejszej sztuki. Ale chyba zacznę od Williama Scotta. Jeżeli czasem wydaje się, że malarstwo się skończyło i że wszystko, co robi się dziś w sztuce, to eksperymenty albo terrorystyczne prawie wyskoki, które rzadko kiedy prowadzą do dojrzałego dzieła, powinniśmy się zastanowić nad retrospektywną wystawą tego świetnego malarza angielskiego w Gimpel Gallery<sup>178</sup>. William Scott ma siedemdziesiąt pięć lat i nigdy nie uległ wpływom amerykańskiego malarstwa, co tak często można zauważyć wśród plastyków brytyjskich. Od początku był i dotąd pozostał malarzem na wskroś europejskim, który z całą świadomością kultywuje tradycyjną malarskość swoich obrazów.

Porównując go z innymi czołowymi plastykami jego pokolenia, trzeba stwierdzić, że Scott nie ma perwersyjnej ekspresyjności Francisca Bacona ani wyrafinowanej inwencji formalnej Victora Pasmore’a. Nie, Scott jest przede wszystkim normalny. I ta zdrowa normalność ma wielką siłę. Wywodzące się z natury formy na jego obrazach i lakonicznych rysunkach są pretekstem do malarstwa, i kiedy zamieniają się w prostokąty albo półkola, nie tracą nic ze swego znaczenia, bo to znaczenie jest pozaliterackie, polega na świetlistości koloru, na równowadze kompozycji. W malarstwie Scotta obraz jest żółty, szaro-czarny czy niebieski, ale nigdy nie ma u niego bezsensownej mieszaniny barw, zawsze jest jakaś dominanta kolorystyczna, która dodaje obrazowi tonację. Malarstwo Scotta jest spokojne i zrównoważone.

Scott maluje przede wszystkim martwe natury. Są to obrazy niezwykle proste, ale wybitnie trafne w kolorze i w fakturze obrazu, których tematem — jak u Braque’a — jest samo malarstwo. Scott z reguły maluje przedmioty bliskie ludzkiej ręce, takie jak sprzęt kuchenny, rondle, patelnie, butelki. Malowane z ogromną kulturą przedmioty te często przechodzą metamorfozę i zmieniają się tak jak pejzaże Potworowskiego — w ewokacyjne symbole abstrakcyjne. Scott zawsze miał tendencję do upraszczania formy i do kompozycji dwuwymiarowych plam. W rezultacie droga jego czarnych patelni na szarej płycie do czarnych płaskich form owalnych na szarym tle była zupełnie krótka i naturalna. Krytycy, którzy zarzucają mu przeskakiwanie od abstrakcji do przedstawiania przedmiotów i z powrotem, nie rozumieją istoty jego malarstwa. Filozoficznie rzecz biorąc, malarstwo Scotta zupełnie się nie zmienia. Zmienia się natomiast technika i faktura. Cézanne’owskie na początku, potem gęsto malowane jak burta łodzi rybackiej, a dzisiaj wysublimowane i cienko zakładane świetlistym kolorem obrazy Scotta są zawsze rozpoznawalne. Ich marką fabryczną jest uroda koloru i szlachetność formy wywodząca się z obserwacji natury.

Ani jednej z tych cech nie posiada nowa gwiazda angielskiej rzeźby Richard Deacon, który mimo swego młodocianego wieku ma właśnie wystawę swoich prac w jednej z sal Tate Gallery.

<sup>178</sup> 26.02–30.03.1985, Gimpel Fils Gallery, Londyn. „William Scott: every picture tells a story”; 12.03–16.06.1985, Tate Gallery, Londyn. „Richard Deacon”.

Drewniane lub blaszane gięte zawijasy, czasem z dodatkiem materiałów tekstylnych, są wyłącznym tematem tych dzieł, które nie mają nic wspólnego z naturą. Przeważnie są sklejane z wąskich pasów surowej dykty i przez to wyglądają na makiety, a nie na skończone prace. Tylko te, które wyginane są z mosiężnej blachy, mają, dzięki szlachetności materiału, charakter bardziej definitywny. Świecą się. Ale blacha cynkowa już nie ma tych wartości. Jedną z rzeźb Deacona to blaszana, bardzo niechlujnie zrobiona skrzynka o węzowatej formie, na której leży przyklejony brudny płaszcz czy jakiś pokrowiec w ostatecznym stanie zaniedbania. Tytuły tych rzeczy są przypuszczalnie ironiczne, takie jak *Między nami*, *Dla tych, co mają uszy*, *Jak ptak* i tym podobne. Rzeźby Deacona nie mają naturalnej wagi ani bryły i nigdy nie stoją na postumencie. W rezultacie są pozbawione wszelkiej monumentalności. Nie dają także widzowi poczucia skali: czy są duże, czy małe — nie wiadomo, dopóki się koło nich nie stoi. Wtedy ze zdziwieniem spostrzegamy, że są przeważnie bardzo wysokie, choć puste w środku.

W ostatnich dwóch latach Deacon wysunął się na czoło młodszej generacji brytyjskich rzeźbiarzy, którzy całkowicie odrzucają publiczny monumentalizm Henry'ego Moore'a, Lynna Chadwicka, Rega Butlera i Kena Armitage'a, żeby pozegłować na płaskie niziny konceptualizmu albo prywatnych idiosynkrazji.

Richard Deacon robi konstrukcje pozbawione ostrych kątów. Wszystko jest na okrągło. Twierdzi, że jego prace są zarazem technologiczne i biologiczne, tłumacząc naiwnie, że jego ojciec jest inżynierem lotniczym, a matka lekarzem. Istotnie są czasem nitowane, a czasem przypominają niektóre ludzkie organy. Deacon jest bardzo wymowny i chętnie udziela wywiadów, w których mówi o swoim „języku” strukturalnym i stosunku rzeźby do terenu. Sądząc po fotografiach, w terenie jego rzeźby wyglądają lepiej, zwłaszcza z bardzo daleka, kiedy rysują się czarną linią na niebie, przypominając zebra spalonego Zeppelina.

Czy rzeźba Deacona jest symbolem jakiejś idei, czy też czysto przypadkową igraszką formalną — nie umiem powiedzieć, ale widzę, że jest to dzieło wagi lekkiej i nagle zainteresowanie Deaconem, jakie wykazuje prasa i telewizja angielska, wydaje mi się nieuzasadnione.

A teraz nieco sensacji. Słynna agencja reklamowa Saatchi otwarła dla publiczności swoje zbiory pod nazwą „Sztuka naszych czasów”. Skromny multimilioner Charles Saatchi, lat czterdzieści dwa, zaczął kupować awangardowe dzieła sztuki piętnaście lat temu. Dziś jego zbiory liczą prawie pięćset eksponatów i jeśli idzie o sztukę nowoczesną, są bez konkurencji. Saatchi kupuje hurtem, ale na razie tylko amerykańskich, niemieckich i włoskich awangardzistów. Ma piętnaście Warholów, dwadzieścia siedem Schnablów, dziewiętnaście ogromnych płócien Baselitza, dwadzieścia trzy Kiefera, dwadzieścia cztery Francesca Clementego. Malarze angielscy są urażeni, a prasa raczej złośliwa. W Anglii takie zakupy dotąd nie istniały i wyglądają podejrzanie. Niektórzy twierdzą, że Saatchi inwestuje w obrazy, aby je potem po ogromnej kampanii reklamowej odsprzedać z wielkim zyskiem różnym muzeum, że chodzi mu o manipulowanie światowym rynkiem sztuki albo o ulgi podatkowe.

Tak czy inaczej, stała się w Anglii rzecz niebywała. Aby pokazać swoje zbiory publiczności, Saatchi zakupił zabudowania po fabryce farb i przerobił na zachwycającą galerię — prostą, białą, wspaniale oświetloną, o ogromnej przestrzeni. Wszystko to wzbudza w Anglii podejrzliwość — ale czy nie należałoby się raczej cieszyć, że ktoś nareszcie kupuje obrazy na wielką skalę? I choć można krytykować wybór tych obrazów, to jednak niewątpliwie Charles Saatchi daje dobry przykład. Może inni magnaci przemysłu, handlu, ubezpieczeń i prasy pójdą w jego ślady?





## INDEKS NAZWISK

- Abakanowicz Magdalena 344  
Adams Robert 124, 183, 243, 333–335  
Adler Jankiel 11, 88, 241, 375, 396  
Aeppli Eva 344  
d' Aire Jean 226  
Aitken William Maxwell, 1. lord  
    Beaverbrook 404  
Alberola Jean-Michel 430  
Albers Josef 137, 138, 196, 209, 231,  
    261, 263  
Albert, książę Wielkiej Brytanii  
    i Irlandii 303  
Alonso Carlos 330, 332  
Altdorfer Albrecht 31–33  
Apollinaire Guillaume, właśc.  
    Wilhelm Apolinary Kostrowicki 120,  
    318, 333, 395, 435  
Appel Karel 75, 76, 82, 99, 189–191,  
    271, 346, 348  
Aragon Louis 333  
d' Arcangelo Allan 196  
Ardizzone Charlotte 219, 220  
Armitage Kenneth 81, 83, 93, 119, 183,  
    192, 223, 243, 421, 441  
Arnatt Keith 242  
Arp Hans (Jean) 159, 160, 231, 292,  
    406, 425  
Auerbach Frank 93, 95, 243–245  
Avery Milton 156, 157, 314  
Avray Wilson Frank 140, 141  
Ayres Gillian 201–203, 426, 427  
Ayrton Michael 114, 183
- Bacon Francis** 18, 22, 23, 25, 76, 77, 93,  
114, 150, 151, 180, 194, 269, 300, 302, 343,  
    379, 407, 408, 415, 440  
Baldung Hans 33  
Baliński Stanisław 14  
Balzac Honoré de 226, 386  
Baselitz Georg, właśc.  
    Hans-Georg Bruno Kern 441
- Baudelaire Charles 385  
Bauer-Czarnomski Franciszek 7, 14  
Bayer Herbert 300  
Baziotes William 113  
Beardsley Aubrey Vincent 240  
Beckett Samuel 265, 389  
Bell Larry 231, 232, 283  
Bell Trevor 102, 103, 138, 168–170  
Bellany John 228, 312–314  
Bellini Giovanni 32  
Bellmer Hans 306, 307  
Benjamin Anthony 371, 372  
Bergman Ingmar 362, 384  
Bergson Henri 75, 259  
Bernini Giovanni Lorenzo 192  
Beutlich Tadeusz 344  
Beuys Joseph 412, 413  
Biliński Józef 9  
Bill Max 327, 328, 371  
Bissier Julius 162, 163  
Black Franciszek K. 10  
Black-Błachowski Roman 10  
Blake William 118  
Blanchard Rémi 430  
Błok Aleksandr Aleksandrowicz  
    252, 369  
Boeckl Herbert 241, 244  
Boehm Adolf Michael 241  
Bohusz-Szyszkó Marian 5, 42, 164,  
    167, 228  
Boisserée, bracia 32  
Bomberg David 42, 189, 190  
Bombois Camille 56  
Bonnard Pierre 38, 39, 43, 52–54, 82,  
    211, 212, 321, 359, 361, 403, 431  
Bores Francisco 38  
Bosch Hieronim 32, 46, 68, 111, 181,  
    217, 306, 318, 379  
Boshier Derek 183–185, 277  
Botticelli Sandro, właśc. Alessandro di  
    Mariano Filipepi 32, 247, 304, 433

Boucher François 59  
 Boyd Arthur 124, 126, 127, 216, 217,  
 375, 376  
 Boyd David 243, 245, 249–251  
 Boy Fionnuala 405, 407  
 Boyle Mark 358, 360  
 Boy-Żeleński Tadeusz 12  
 Brăncuși Constantin 150, 167, 192,  
 233, 226, 407  
 Braque Georges 29, 37, 38, 61, 72–74, 82,  
 86, 120, 125, 131, 135, 136, 151, 219,  
 237, 395, 399, 407, 410, 412, 440  
 Brayer Yves 270  
 Breton André 306, 318, 333, 418  
 Brocquy Louis de 343  
 Brodzki Jan 10  
 Broncel Zdzisław 9  
 Brouwer Adriaen 31, 33  
 Brown Ford Madox 433  
 Bruegel Pieter (starszy) 32, 66, 71  
 Bryl Mariusz 23  
 Brzozowski Stanisław 11  
 Buffet Bernard 39, 78–80, 89, 111,  
 112, 270  
 Bunsch Adam 11  
 Burgkmair Hans (starszy) 32  
 Burne-Jones Edward 305, 434  
 Burra Edward 68, 69  
 Bush John Hamilton (Jack) 333, 335  
 Butler Reginald Cotterell 78, 79, 87, 183,  
 192, 223, 243, 421, 441  
  
 Calder Alexander 153, 154, 205, 207, 258,  
 259, 292, 353, 406, 425  
 Camargo Sérgio 324, 325  
 Campigli Massimo 38  
 Canaletto Bernardo Bellotto 59, 300  
 Canova Antonio 117  
 Capp All, właśc. Alfred Gerald Caplin  
 361, 363  
 Carlyle Thomas 304  
 Caro Anthony 124, 183, 201, 202, 243,  
 343, 344, 420, 421  
 Carrierè Eugène Anatole 225  
 Cartier-Bresson Henri 359  
 Cartwright Peter 274  
 Caulfield Patrick Joseph 285, 286, 401,  
 402  
  
 Cézanne Paul 29, 37, 39, 55, 66, 82, 90,  
 97, 100, 121, 131, 186, 189, 213, 230,  
 255, 285, 305, 395, 422, 440  
 Chadwick Lynn 83, 125, 143, 144, 183,  
 192, 223, 243, 324, 325, 421, 441  
 Chagall Marc 37, 38, 87, 127, 148, 154,  
 252, 359, 369, 435, 436  
 Chajmowicz Marek 276  
 Chandra Avinash 96  
 Chapelain-Midy Roger 270  
 Chaplin Charlie, właśc. Charles Spencer  
 Chaplin 294  
 Chardin Jean-Baptiste-Siméon 59, 66,  
 131, 342  
 Che Guevara, właśc. Ernesto Guevara 332  
 Chirico Giorgio de 37, 38, 221, 231, 306,  
 318, 418, 419  
 Christo, właśc. Christo Wladimirow  
 Jawaszew 253, 254, 331, 344  
 Christoforou John 138, 139  
 Cimabue, właśc. Cenni di Pepo 236  
 Clark Judy 321, 322  
 Clarke Geoffrey 183, 185  
 Clavé Antoni 105, 107, 396  
 Clemente Jack 89, 338, 441  
 Coburn Alvin Langdon 300  
 Cocteau Jean 122, 395  
 Cohen Harold 301  
 Coker Peter 81, 83  
 Cola di Rienzo, właśc. Nicola di Lorenzo  
 Gabrini 433  
 Collingwood Robin George 199  
 Collins Cecil 43, 397, 398  
 Colquhoun Robert 62, 63, 375  
 Colville David Alexander 219–221  
 Combas Robert 430  
 Constable John 47, 48, 67, 84, 85, 118,  
 250, 280, 360  
 Cooper Austin 131, 133, 156, 157  
 Corneille – Guillaume Cornelis van  
 Beverloo 99  
 Cornelisz van Rijck Pieter 46  
 Corot Jean-Baptiste-Camille 90, 96  
 Corpet Vincent 431  
 Courbet Gustave 97, 131, 316  
 Coutts-Smith Kenneth 259  
 Cranach Lucas (starszy) 32, 33, 37  
 Crome John 360

- Crozier William 124, 126, 140, 141  
 Culbert Bill 371, 372  
 Cunningham Mercier Philip (Merce) 408  
 Cuyp Albert Jacobszoon 47  
  
**Dalí** Salvador 76, 188, 231, 241, 292, 306,  
 307, 318, 406–408, 419, 425  
 Dante Alighieri 426, 427  
 Daumier Honoré 119, 131, 134–136, 385, 386  
 David Jacques-Louis 119, 238, 302  
 Davie Alan 93, 94, 165–167, 198–200, 222, 223  
 Davis Gene 195  
 Daws Lawrence 156, 158  
 Deacon Richard 19, 440, 441  
 Debussy Claude 397  
 Degas Edgar 90, 131, 239, 403  
 Delacroix Eugène 90, 118, 122, 238, 332,  
 396  
 Delaunay Robert 237, 333  
 Delaunay Sonia 333, 334  
 Delvaux Paul 306, 318  
 Denis Maurice 52, 53  
 Denny Edward Maurice (Robyn) 208,  
 209, 273–275  
 Derain André 38, 104, 131, 271  
 Despiau Charles 200  
 Diagilew Siergiej Pawłowicz 333, 359  
 Diebenkorn Richard 306, 307, 346, 347  
 Dine Jim 208, 209, 318–320, 344, 367  
 Doesburg Theo van 160, 237  
 Donatello, właśc. Donato di Niccolò di  
 Betto Bardi 47, 247  
 Dongen Kees van 131  
 Doré Gustave 119  
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 265  
 Drwęska Alicja 5, 17, 23, 104, 175  
 Dubuffet Jean 90–92, 161, 232, 374, 407,  
 408, 430, 431  
 Duccio di Buoninsegna 66  
 Duchamp Marcel 153, 169, 186, 187, 211,  
 231, 262, 275, 284, 285, 344, 367, 374, 407  
 Duckworth-Barker Vernon 7, 14  
 Dufy Raoul 90, 131, 208  
 Dunn Alfred 249, 251  
 Dürer Albrecht 31–33, 37, 111, 398  
 Dzierżyński Andrzej 10  
  
 Eardley Joan 162, 163  
 Edward III, król Anglii 226  
 Edward VIII Windsor, król Wielkiej  
 Brytanii 404  
 El Greco, właśc. Domenikos  
 Theotokopulos 33, 66, 90, 93, 94, 122,  
 142, 207, 396  
 Ensor James Sidney 279, 314  
 Epstein Jacob 42, 125  
 Erenburg Ilja Grigorjewicz 252, 369  
 Ernst Max 38, 148, 154, 231, 292, 306,  
 307, 309, 318, 406, 407, 418, 425  
 Estève Maurice 39  
 Evans Les 375, 376  
  
 Fabritius Carel Pieterszoon 47  
 Fernandez Julio 315  
 Feselen Melchior 31  
 Finn Colin 274  
 Flanagan Barry 309, 311  
 Flaxmana John 117  
 Fontana Lucio 428  
 Fra Angelico, właśc. Guido di Pietro da  
 Mugello 32  
 Fragonard Jean-Honoré 59  
 Francesca Piero della 66, 236, 433  
 Francis Samuel Lewis 78, 79, 113, 327  
 Franciszek I Walezjusz, król Francji 45  
 Frankenthaler Helen 338  
 Fraser Donald Hamilton 102, 103, 183,  
 184, 208, 209  
 Frenkiel Stanisław 16, 21–23  
 Freud Lucian 324, 326  
 Freud Sigmund 75, 175, 241, 306, 318, 350  
 Friesz Othon 72  
 Frink Elisabeth 134, 135, 165, 166, 183,  
 198–200, 371, 372, 438, 439  
 Frost Terry 138, 346, 347, 373, 374  
 Froy Martin 201, 203, 204  
 Fry Roger 29, 30  
 Fuller Martin 315, 317  
 Füssli Johann Heinrich 118  
  
 Gainsborough Thomas 59, 67, 378, 381, 382  
 Gaudi Antoni 424  
 Gauguin Paul 82, 90, 131, 177, 214, 215,  
 250, 383  
 Gaulle Charles André de 344  
 Gear William 94  
 George Waldemar, właśc. Jerzy  
 Waldemar Jarociński 400

Géricault Théodore 119, 131  
 Giacometti Alberto 38, 53, 54, 93, 95, 154,  
 180, 183, 231, 390, 391  
 Gilbert & George, patrz: Prousch Gilbert  
 i Passmore George  
 Gilbert Stephen 143, 144  
 Ginzburg Siemion Zacharowicz 252, 369  
 Giotto di Bondone, właśc. Angiolo di  
 Bondone 32, 34, 36, 379  
 Gleizes Albert Leon 297  
 Gogh Vincent van 23, 29, 30, 37, 76, 77,  
 90, 131, 151, 177, 273, 280, 383  
 Gomis Joaquim 424  
 González Julio 183, 316  
 Gotlib Henryk 10, 23, 41, 42, 409  
 Gottlieb Adolph 113, 115, 116, 195, 285,  
 286, 291  
 Goya y Lucientes Francisco 33, 46, 59,  
 66, 90, 98, 119, 131, 168, 198, 239, 306,  
 314, 436  
 Gozzoli Benozzo 304, 433  
 Grant Keith 336, 338, 339, 361, 362  
 Greaves Derrick 102, 216  
 Green Anthony 335  
 Greenberg Clement 338  
 Gris Juan 38, 72, 231, 237, 396  
 Gropius Walter Adolf 108, 410  
 Gruber Francis 111, 112  
 Grünewald Matthias, właśc. Mathis  
 Gothard-Neithard 6, 32, 33, 37, 111  
 Grydzewski Mieczysław 6  
 Gualdo Paolo 358  
 Guston Philip 195  
 Guttuso Renato 128–130, 332  
 Guze Joanna 23

Haacke Hans 428  
 Hals Frans 33  
 Halski Czesław 9, 46, 367  
 Hamilton Richard 262, 284, 301, 374  
 Hamsun Knut 384  
 Haron Patrick 129  
 Harrison Newton 283  
 Hartung Hans Heinrich 128  
 Harvey William 45  
 Hayter Stanley William 153–155, 372, 428  
 Heath Adrian 131, 132  
 Heaton-Potworowska Doreen 163, 164  
 Heisenberg Werner Karl 259

Held Al 195  
 Hendler Maxwell 283  
 Henelt Zygmunt 11  
 Hepworth Barbara 150, 174, 175, 184,  
 222–224, 243, 369, 410  
 Herman Josef (Józef) 11, 18, 42, 43, 84,  
 99, 100, 279, 281, 409  
 Heron Patrick 43, 128, 129, 138, 319, 352, 354  
 Hershon Eila 180, 181  
 Hill Anthony 217, 352  
 Hilton Roger 93, 95, 138, 150–152, 174,  
 175, 279, 280, 327–329, 346–348, 375, 376  
 Him Jerzy 10  
 Hitchens Ivon 138, 208, 360  
 Hitler Adolf 13, 410  
 Hobbema Meindert 47  
 Hockney David 169, 277, 284, 401, 407, 408  
 Hodgkinson Frank 180, 181  
 Hofman Wlastimil, właśc. Vlastimil  
 Hofmann 434  
 Hofmann Hans 195  
 Hogarth William 18, 22, 23, 25, 59, 67,  
 265, 289, 290  
 Holbein Hans (młodszy) 33, 37  
 Holt Friso ten 148, 149, 180, 181  
 Homer 60  
 Hooch Pieter de 47  
 Hopper Edward 221  
 Horowicz Arthur 10  
 Hoskin John 183  
 Hoyland John 228, 230  
 Hunt William Holman 303, 304, 432, 433  
 Hutton John 205, 207  
 Huxley Julian Sorell 268

Ibsen Henrik 43  
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 66, 117,  
 193, 238, 302, 411  
 Ionesco Eugène 197  
 Irwin Gwyther 148  
 Irwin Robert 231, 232

Janis Harriet (Hansi) 231, 232  
 Janis Sidney 231, 232  
 Jastrzębski Okawian 6, 11  
 Jenkins Paul 82  
 John Augustus 140, 142  
 Johns Jasper 196, 332, 387–389, 407, 408,  
 416

- Jones Allen 284, 285, 287, 294–296, 302, 371, 372
- Jorn Asger, właśc. Asger Oluf Jørgensen 270, 272
- Juel Przybyszewska Dagny 324, 383
- Jung Carl Gustav 306, 318
- Jungnickel Ludwig Heinrich 241
- Juszczak Wiesław 23
- Juszkiewicz Piotr 23
- Kafka Franz 87, 166
- Kahana Aharon 88
- Kandinsky Wassily 38, 100, 113, 148, 186, 187, 231, 252, 317, 369
- Kanelba Rajmund 10
- Kaniaris Vlassis 361–363
- Karłowska Stanisława de 10, 42
- Kasprowicz Jan 12
- Katz Alex 196
- Keats John 304
- Kelly Edward Ned 257, 297
- Kelly Ellsworth 195
- Kennedy Onassis Jacqueline Lee Jackie, z domu Bouvier 246
- Kiefer Anselm 441
- Kienholz Edward 264, 265, 277, 337, 344, 362
- King Philip 390, 391
- Kinley Peter 168, 169
- Kirchner Ernst Ludwig 177
- Kitaj Ronald Brooks 301, 313, 332, 347, 388, 401, 403, 408
- Klee Paul 87, 92, 97, 100, 186, 231, 392, 311, 334, 341
- Klein Yves 232, 330, 331, 428
- Klimt Gustav 241, 361
- Kline Franz 113, 195, 327
- Knapp Stefan 18
- Kneale Robert Bryan 128, 129, 222–224, 327, 328
- Kokoschka Oskar 128, 156, 157, 198, 241, 361, 364, 384
- Konarska Janina 11
- Kooning Willem de 75, 195, 232, 291, 327, 364, 374, 401, 408, 412
- Koper Tadeusz 11
- Korn-Żuławska Halina, z domu
- Korngold 8, 13–15, 18, 19, 23, 41, 42
- Kossowski Adam 11
- Kościałkowski Jan Marian 15
- Krasnodebska Joanna 23
- Kratochwil Marian 11
- Kubin Alfred Leopold 241
- Kulmbach Hans von 33
- Lacasse Joseph 131, 132
- Laffón Carmen 315
- Laget Denis 430
- Lancaster Mark 358, 359
- Lanyon Peter 391
- Laprade Pierre 52, 53
- Laski Margarita 9
- Latham John Aubrey 288–290
- Laurens Henri 42, 54
- Laville Joy 343, 345
- Le Corbusier, właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris 108–110, 160, 237, 358, 374
- Le Moal Jean 39
- Le Witt Jan 10
- Lefranc Jules 56
- Léger Fernand 38, 59–61, 104, 153, 231, 237–239, 356, 372, 399–401, 407, 408
- Leitgeber Witold 9, 23
- Lenin Włodzimierz, właśc. Władimir Iljicz Uljanow 252, 369
- Lennon John 219, 221
- Leonardo da Vinci 44, 45, 66, 343, 345, 353, 365
- Leonidow Iwan Ilicz 252, 369
- Leverett David 228
- Lévi-Strauss Claude 340
- Levy Mervyn 100
- LeWitt Sol 270–272
- Leyden Lucas van 46
- Lichtenstein Roy 171, 196, 197, 232, 246, 262, 344, 400, 401, 430
- Lijn Liliane 219, 220, 371, 372
- Lin Richard (Lin Show-Yu) 131, 133
- Lipski Tadeusz 11
- Lissitzky El 252, 352, 438, 439
- Lochner Stefan 33
- Long Richard 373, 408, 420, 421
- Lorrain Claude, właśc. Claude Gellée 350, 392
- Louis Morris 195, 228–230, 336–338
- Lowe James 201, 203
- Lowell Robert Traill Spence 298

- Lowry Laurence Stephen 102, 103, 176, 294, 295
- López-García Antonio 315
- Lucie-Smith John Edward 259
- Ludwik Filip I, król Francuzów 304, 385, 432
- Ludwik I Wittelsbach, król Bawarii 32
- Lynch Alan 146
- Łunaczarski Anatolij Wasiljewicz 252, 369
- MacBryde Robert 375
- MacDonald Margaret 240
- Mackintosh Charles Rennie 240
- Magnelli Alberto 38
- Magritte René 292, 306, 318, 319, 406, 408, 425
- Maillol Aristide 226
- Majakowski Władimir Władimirowicz 252, 333, 369
- Majoch Sławomir 23
- Makowski Tadeusz 18
- Maksymilian I Habsburg, cesarz rzymski 31
- Maksymilian II Emanuel Wittelsbach, elektor Bawarii 31
- Malewicz Kazimierz 159, 249, 252, 369, 370
- Mallock William Hurrell 426
- Malraux André 56
- Man Ray, właśc. Emmanuel Rudnitzky 211, 300
- Manessier Alfred 39
- Manet Édouard 90, 289, 305, 396
- Mantegna Andrea 66, 111, 141, 378
- Manzoni Piero 330–332, 344
- Manzù Giacomo 53, 180
- Maqbool Fida Husain 96
- Maqhubela Louis Khehla 309–311
- Marcoussis Louis, właśc. Ludwik Kazimierz Władysław Markus 72, 396, 399, 410
- Marini Marino 41, 42, 53, 54, 79, 83, 95, 166, 180, 183, 243, 372, 438, 439
- Mars Witold 11
- Martin Kenneth Laurence 352, 353, 430, 431
- Masaccio, właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone 378
- Masaryk Tomáš Garrigue 157
- Masson André 105, 148, 154, 161, 270, 396
- Mathieu Georges 177, 179
- Matisse Henri 29, 37–39, 58, 82, 93, 97, 112, 120, 131, 151, 157, 189, 219, 220, 231, 250, 285, 313, 359, 395, 397, 402, 412
- Maurer Moshe 177, 178
- Mazzini Giuseppe 304, 432
- McLaughlin John Dwyer 283
- McLuhan Herbert Marshall 246, 284, 356
- McWilliam Frederick Edward 124, 243, 244, 321–323
- Meadows Bernard 243, 421
- Mehoffer Józef 434
- Meier-Graefe Julius 383
- Melville Robert 9
- Memling Hans 33
- Menkes Zygmunt 87
- Metzinger Jean 237
- Meyer Stanisław 14
- Michał Anioł (Michelangelo), właśc. Michelangelo Buonarroti 180, 225, 394
- Michałowski Piotr 118
- Middleton M. H. 15, 23
- Mielnikow Konstantin Stiepanowicz 252, 369
- Millais John Everett 303, 304, 432, 433
- Millet Jean-François 97, 100, 119
- Millichip Paul 124, 126
- Miłosz Czesław 9
- Minujín Marta 197
- Miró Joan 38, 97, 105, 113, 148, 154, 291–293, 344, 359, 405–407, 424, 425
- Modigliani Amedeo 38, 90
- Moholy-Nagy László 300, 410
- Mondrian Piet 38, 63, 99, 137, 148, 153, 154, 159, 160, 174, 205, 214, 231, 232, 237, 249, 258, 310, 410, 427
- Monet Claude 29, 81, 82, 97, 131, 149, 324, 351, 392
- Monro Nicholas 258, 260
- Monroe Marilyn 197, 246, 408
- Moon Michael 201, 203
- Moore Henry Spencer 8, 42, 53, 83, 93, 95, 125, 126, 135, 150, 165, 184, 192–194, 198, 201, 202, 223, 243, 268, 269, 334, 410, 412, 415, 421, 439, 441
- Moore John 346
- Mor Anthonis 46

Morris Robert 261–263  
 Morris William 240, 305, 433  
 Moses Anna Mary Robertson, zwana  
     Babcią Moses 71, 178, 231  
 Motherwell Robert 195  
 Moynihan Rodrigo 90, 92, 93  
 Mozart Wolfgang Amadeusz 117  
 Munch Edvard 41, 43, 177, 213–215,  
     324–326, 364, 383, 384  
 Murillo Bartolomé Esteban 31  
 Mussolini Benito 13  
  
 Nałęcz Halima 16, 23, 89  
 Napoléon I Bonaparte 65, 385, 408  
 Natanson Józef 11, 18  
 Natanson Tadeusz 53  
 Natkin Robert 375, 376  
 Naum Gabo, właśc. Naum Pevsner 148,  
     150, 252, 369, 370, 410  
 Naylor Martin 352, 353  
 Nesbitt Lowell Blair 312–316  
 Nevelson Louise 165, 166  
 Newman Barnett 113, 195, 232, 407  
 Newton Eric 56  
 Nicholson Benjamin Lauder 114, 115,  
     211, 212, 340–342, 410, 411  
 Niemczyc Adam 167  
 Niesiołowski Tymon 12, 20  
 Nolan Sidney 127, 154, 158, 256, 257,  
     297–299, 376  
 Noland Kenneth 184, 195, 213, 217, 243,  
     286, 309, 310, 320, 338  
 Nolde Emil, właśc. Emil Hansen 177,  
     213–215, 244, 384  
 North Michael 274  
  
 Ofek Abraham 88  
 d'Oggiono Marco 44  
 Oldenburg Claes 186–188, 232, 246, 262,  
     332, 367, 374  
 Olszewski Andrzej K. 23  
 Opalka Roman 302  
 Organ Bryan 267–269, 312–314  
 Orkan Władysław 12  
 Osborne John James 217, 218  
 Osiecki Stefan 11  
 Ozenfant Amédée 148, 237  
 Pacewicz Kazimierz 11  
 Padamsee Akbar 96  
  
 Palladio Andrea 358, 359  
 Palmer Samuel 89, 118, 360  
 Paolozzi Eduardo 93, 124, 125, 282, 284,  
     301, 374  
 Pascin Jules 87  
 Pasmore Victor 41, 93, 94, 174, 175, 205–  
     207, 249, 277, 340–342, 352, 378–380,  
     408, 422, 423, 440  
 Passmore George 274  
 Paszkiewicz Mieczysław 17, 23  
 Pągowska Teresa 350, 362  
 Permeke Constant 84–86, 100, 279–281,  
     409  
 Pevsner Antoine 252  
 Pevsner Moisiej 369  
 Pękalski Leonard 12  
 Phillips Tom 313, 314, 426, 427  
 Picasso Pablo 23, 29, 37–41, 43, 55, 57,  
     61, 72, 82, 86, 96–98, 105, 107, 108, 112,  
     120–123, 125, 131, 135, 136, 151, 177,  
     180, 186, 192, 198, 199, 201, 222, 223,  
     231, 237, 247, 255, 270, 285, 292, 293,  
     344, 349, 359, 364, 383, 388, 393–397,  
     399, 406, 407, 412, 419, 424, 425  
 Pignon Edouard 38, 39  
 Pilch Anna 21, 23  
 Pilichowska Lena 10  
 Pilichowski Leopold 10  
 Piotrowski Piotr 24  
 Piper John Egerton 208, 405  
 Pirandello Luigi 418  
 Piranesi Giovanni Battista 119, 427  
 Pissarro Camille 29, 90, 351  
 Poivret Jean-Luc 431  
 Pollakówna Joanna 22, 24  
 Pollock Jackson 75, 105, 106, 113, 190,  
     195, 270, 327, 338, 401, 407, 412, 427  
 Ponti Gio (Giovanni) 76  
 Poons Larry 196, 202, 244  
 Pope Nicholas 361, 363  
 Porębski Mieczysław 24  
 Portway Douglas 153, 155, 174–176  
 Pospieszalski Antoni 9  
 Potworowski Tadeusz Piotr 8, 11, 41, 42,  
     95, 103, 138, 151, 157, 163, 164, 175,  
     279, 328, 345, 440  
 Poussin Nicolas 31, 66, 392, 396, 422  
 Presley Elvis Aaron 247, 307  
 Price Kenneth 283



Procktor Patrick 162, 163  
 Prousch Gilbert 274  
 Prupes Moshe 88  
 Pruszkowski Tadeusz 128, 157  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 12  
 Przybyszewski Stanisław 12, 20, 214,  
 324, 325, 383, 384  
 Puni Iwan (Jean Pougny) 254, 352  
 Puvis de Chavannes Pierre 177  
 Pye William 208, 209, 352, 353  
  
**Quick Bob** 343, 345  
**Quintero Daniel** 315  
  
**Rafael**, właśc. Raffaello Santi 32, 66, 303,  
 304, 314, 423, 432, 433  
 Rasbourg Antoine Joseph van 225  
 Rauschenberg Robert 196, 300, 319, 320,  
 332, 337, 344, 356, 367, 374, 396  
 Read Herbert 9, 325  
 Reagan Ronald Wilson 429  
 Rebeyrolle Paul 111  
 Redon Odilon 119, 131  
 Reichardt Jasia 16  
 Reinhardt Adolph Frederick (Ad) 196,  
 365  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 32,  
 33, 46, 59, 66, 134, 344, 356, 404, 409  
 Renoir Pierre-Auguste 58, 90, 97, 131,  
 324  
 Reychan Stanisław 10  
 Reymont Władysław Stanisław 12  
 Reynolds Alan 87, 89  
 Reynolds Joshua 59, 67, 68, 381, 382  
 Richards Ceri Giraldu 397, 398,  
 Richier Germaine 125, 170, 243, 309, 430,  
 438  
 Riley Bridget 213, 214, 364, 365  
 Rimbaud Arthur 297, 362  
 Riopelle Jean-Paul 82, 115, 116  
 Rivera Diego 237  
 Rivers Larry 171, 196, 264, 266, 320, 367,  
 368, 374  
 Roberts William Patrick 250  
 Robespierre Maximilien de 385  
 Rodczenko Aleksandr Michajłowicz 300  
 Rodin Auguste 225-227, 309, 386, 390  
 Rogoyska Maria 24  
 Rops Félicien 287, 296  
  
 Rosenberg Harold 364  
 Rosenquist James 196, 232, 400, 416, 417  
 Rosoman Leonard 216-218  
 Rossetti Dante Gabriel 303-305, 432-434  
 Roth Dieter 373, 374  
 Rothenstein Michael 301  
 Rothko Mark 75, 113, 138, 140, 141, 195,  
 219, 231, 286, 291, 292, 327, 401  
 Rouault Georges 38, 86, 90, 93, 97, 131,  
 281  
 Rousseau Henri, zwany Celnikiem  
 (Douanier) 41, 56, 127, 131, 231, 400  
 Rousseau Jean-Jacques 31, 382  
 Rousseau Théodore 48, 119  
 Rouve Pierre 17  
 Różańska Eugenia (Imogena) 12  
 Rubens Peter Paul 23, 31, 32, 66, 90, 97,  
 382  
 Rubinstein Artur 12  
 Ruisdael Jacob Izaakszoon van 47  
 Ruscha Edward (Ed) 283  
 Ruskin John 304, 350, 393, 433  
 Ruskowski Zdzisław 11  
  
**Saatchi Charles** 19, 440, 441  
**Saint-Phalle Niki de** 416, 417  
**Samant Mohan** 96  
**Sandro Botticelli**, właśc. Alessandro di  
 Mariano Filipepi 32, 247, 304, 433  
**Sans Jérôme** 430  
**Sapieha Lew** 9  
**Sartre Jean-Paul** 79, 153  
**Schiele Egon** 241, 361  
**Schirmer Marcin K.** 24  
**Schmidt-Rottluff Karl** 177  
**Schwitters Kurt** 159, 352, 396, 397  
**Scorel Jan van** 46  
**Scott Tim** 373, 374  
**Scott William** 19, 41, 164, 259, 260, 342,  
 440  
**Sérusier Paul** 52, 53  
**Seurat Georges-Pierre** 131, 380  
**Shaw George Bernard** 142, 336  
**Sheller Charles** 221  
**Shelley Percy Bysshe** 304  
**Shepherd Richard David** 274  
**Sichulski Kazimierz** 12  
**Sickert Walter Richard** 218, 403, 404  
**Siddal Elizabeth** 305

- Sienkiewicz Jan W. 24  
 Signac Paul 82, 90, 92, 177  
 Signorelli Luca 378  
 Simon Yohanan 104  
 Sisley Alfred 29  
 Slinger Penelope (Penny) 309, 310  
 Słonimski Antoni 14  
 Smith Jack 81–83, 99, 100, 183–185  
 Smith Richard 250, 256, 355–357  
 Smith Roland David 243  
 Sobolewski Kazimierz 6  
 Soutine Chaim 87, 189, 190  
 Souza Francis Newton 96, 143–145, 159, 161  
 Spencer Stanley 378, 379, 408  
 Spender Humphrey 43  
 Stachowicz Izabela (Bela), z domu Szwarc, (pseud.) Czajka, 1o voto Hertz, 2o voto Gelbard 13  
 Staël Nicolas de 148, 168, 209, 407, 408, 422  
 Staff Leopold 12  
 Stalin Józef, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili 253, 369  
 Stażewski Henryk 352, 410, 431  
 Steen Jan 47  
 Stekelenburg Jan 99  
 Stella Frank 196, 202, 286, 320, 407, 416, 438, 439  
 Stenberg Georgij 352  
 Stenberg Vladimir 352  
 Still Clyfford 195, 327  
 Storey David 9  
 Strigel Bernhard 32, 33  
 Strindberg August 383  
 Strzeмиński Władysław 352  
 Stubbing Newton Haydn 82  
 Stubbs George 59, 238, 239  
 Supruniuk Mirosław A. 23, 24  
 Sutherland Graham 15, 43, 90, 92, 153, 155, 269, 360, 414, 415  
 Sutton Philip 90, 92, 219, 220, 249, 250  
 Sylvester Anthony David 93–95, 189, 263  
 Szczuka Mieczysław 352  
 Szekspir William 336, 368  
 Szwarc Marek 11
- Taborski Bolesław 10  
 Tailleux Francis 39  
 Takis 177, 178
- Tal-Coat Pierre, właśc. Pierre Louis Jacob 38, 39  
 Tamayo Rufino 134–136  
 Tamir Moshe 88, 159–161  
 Tapiés Antoni 136, 315, 336, 337, 344  
 Tatlin Władimir Jewgrafowicz 252, 253, 352, 369  
 Taylor Elizabeth 247, 307  
 Taylor Wendy Ann 274  
 Teniers David (młodszy) 221  
 Terborch Gerard 46  
 Tériade 358, 359  
 Terlecka Barbara 10  
 Thatcher Margaret Hilda 429  
 Themerson Franciszka 10, 41, 42  
 Themerson Stefan 10  
 Thomas Dylan Marlais 397  
 Tichy Karol 12  
 Tiepolo Giovanni Battista 59, 66  
 Tilson Joe 146, 148, 301, 388  
 Tinguely Jean 417, 421, 428  
 Tintoretto Jacopo, właśc. Jacopo Robusti 32, 66, 217  
 Tobey Mark 146, 147, 351  
 Tomlin Bradley Walker 113, 195  
 Topolski Feliks 10, 18, 42, 51  
 Toulouse-Lautrec Henri de 52, 53, 90, 131, 403  
 Troostwyk David 267–269  
 Tse-tung Mao 307  
 Tucker William G. 312–317  
 Turkiewicz Zygmunt 16, 24  
 Turnbull William 124, 126, 364, 365  
 Turner William 48, 49, 67, 103, 118, 163, 208, 290, 303, 349, 350, 351, 392–394  
 Turyn Adam 10  
 Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio 31, 32, 66, 404  
 Tzara Tristan, właśc. Samuel Rosenstock 333, 418
- Ullman Fred 43  
 Unamuno y Jugo Miguel de 316  
 Utrillo Maurice, właśc. Maurice Valadon 38, 90, 103, 131
- Van Dyck Anthony 31, 32, 66, 344  
 Vantongerloo Georges 159, 160  
 Vasarely Jean-Pierre (Yvaral) 229

- Vasarely Victor, właśc. Vásárhelyi Győző 232
- Vasari Giorgio 358
- Vaughan Keith 43, 361, 362, 422, 423
- Velázquez Diego 59, 66, 77, 120, 122, 151, 315, 396, 436
- Velde van de 392
- Vermeer van Delft Johannes 47, 66, 280, 315
- Veronese Paolo 59
- Verrocchio Andrea del, właśc. Andrea di Michele di Francesco de' Cioni 180
- Vivin Louis 56
- Vlaminck Maurice de 97, 131
- Vollard Ambroise 198
- Vuillard Jean-Édouard 38, 41, 43, 52, 53, 58, 131, 361, 403
- Wacik Franz 241
- Wagemaker Jaap 99, 100
- Walker John 435-437
- Wallis Alfred 56, 180, 181
- Ward Patrick 274
- Warhol Andy 196, 232, 246-249, 300, 306-308, 320, 344, 356, 364, 366, 367, 400, 407, 408, 441
- Wart Andrzej (pseud.), patrz: Bunsch Adam
- Wasilewski Antoni 11, 18
- Watteau Antoine 59, 66
- Webendörfer Ingrid 301
- Weber Willy 235, 236
- Wegman William 283
- Weight Carel 410, 411
- Wheeler Charles 124
- Wheeler Douglas 231, 232
- Whishaw Anthony 140, 141, 325, 327, 329
- Whistler James McNeill 403
- Wiener Norbert 240, 259
- Wiktoria Hanowerska, królowa Wielkiej Brytanii 303
- Wilenski Reginald Howard 7
- Wilhelm IV Wittelsbach, książę Bawarii 31
- Wilson Richard 47, 59, 67, 140, 141, 349, 350, 360
- Wind Edgar 132
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 12, 20
- Wittelsbachowie, dynastia niemiecka 31
- Wittgenstein Ludwig 284, 313
- Wolfram Eddie 258-260, 277
- Wolmark Alfred 10
- Wolter (Voltaire), właśc. François-Marie Arouet 398
- Wordsworth William 304
- Wotruba Fritz 41, 42, 54
- Wragg John 168, 170
- Wren Christopher 358
- Wright Frank Lloyd 108
- Wunderlich Paul 345
- Wyspiański Stanisław 240, 434
- Yates John (Jack) Butler 87, 88, 142
- Zack Léon 143, 144, 175
- Zadkine Ossip 54, 125
- Zahorska Stefania 15, 21, 23, 24
- Zauberman Alfred 9
- Zawadowski Jan Waclaw (Zawado) 11
- Zurbarán Francisco de 315
- Żuławska Kazimiera, z domu Hanicka 11, 12
- Żuławska Maria (Maryla), z domu Lewandowska 8, 19
- Żuławski Adam 19, 20
- Żuławski Jerzy 11, 12
- Żuławski Juliusz 11
- Żuławski Marek 5-25, 42, 51, 135, 249
- Żuławski Wawrzyniec 12
- Żyw Aleksander 11, 104

## SPIS TREŚCI

Katarzyna Moskała, <i>Wokół londyńskich galerii Audycje Marka Żuławskiego w BBC</i> .....	5
Literatura .....	23
Nota redakcyjna .....	25
Skróty.....	26
„ROUND THE GALLERIES” I INNE AUDYCJE Z BBC .....	27
Van Gogh.....	29
Masterpieces from Munich .....	31
National Exhibition of Children’s Art .....	35
L’École de Paris Exhibition .....	37
Art Review .....	41
Leonardo da Vinci.....	44
Dutch Exhibition.....	46
Turner exhibition .....	48
Exhibition of mural painting.....	50
*** [Od ostatniego...]	53
*** [Skończyło się...]	55
Matisse.....	58
*** [W Londynie...]	59
*** [Wśród wielu...]	62
Lets go to the National Gallery .....	65
*** [Sto osiemdziesiąta...]	68
*** [Upały, jakie...]	70
*** [W tym roku...]	72
*** [Artystyczny Londyn...]	75
*** [Londyn pełen...]	78
*** [Wśród wielu...]	81
*** [We wszystkich...]	84
Izraelscy malarze — Clemente — Alan Reynolds — Yates .....	87
Dubuffet — Sutherland.....	90
Religious theme — Tate Gallery .....	93
*** [W Okresie letnich...]	96

Nowoczesna sztuka holenderska.....	99
Derrick Greaves — Lowry — D. Hamilton Fraser — Trevor Bell — Johanan Simon...	102
Jackson Pollock — Antoni Clave.....	105
Corbusier.....	108
Gruber — New American painting at The Tate.....	111
Francis Bacon— American painters — Michael Ayrton — Ben Nicholson .....	114
Ken Armitage .....	117
Picasso .....	120
Battersea Sculpture — Crozier — Arthur Boyd — Turnbull — Millichip.....	123
Kokoschka — Hartung — Patrick Heron — Bryan Kneale — Guttuso.....	128
The Whitney Collection — Mural Art To-day — Lacasse — Adrian Heath — Lin Show-Yu — Austin Cooper.....	131
Daumier — Henry Moore — Elisabeth Frink — Rufino Tamayo — Salon des Realités Nouvelles.....	134
Summer shows — New London Situation — Josef Albers — St. Ives Group — Christoforou .....	137
Mark Rothko — Crozier — Avray Wilson — Anthony Whishaw — Augustus John ....	140
Lynn Chadwick — Stephen Gilbert — Leon Zack — Francis Souza — Americal Folk Art.....	143
Mark Tobey — Joe Tilson — Gwyther Irwin — Ten Holt.....	146
Barbara Hepworth — Francis Bacon .....	150
Alexsander Calder — William Hayter — Graham Sutherland — Douglas Portway .....	153
Oskar Kokoschka — Milton Avery — Austin Cooper — Japanese painters — Lawrence Daws .....	156
Arp — Vantongerloo — Peruvian art — Tamir — Souza —Andre Masson.....	159
Patrick Procktor — Joan Eardley — Jules Bissier — Heaton-Potworowska — William Scott .....	162
Elisabeth Frink — Louise Nevelson — Alan Davie — Adam Niemczyc .....	165
Goya — Peter Kinley — David Hockney — Trevor Bell — John Wragg .....	168
Painting and sculpture of a decade (1954–1964) .....	171
Victor Pasmore — Barbara Hepworth — Roger Hilton — Douglas Portway — Lowry	174
Painters of „Die Brücke” — Takis — Maurer — Mathieu.....	177
Giacomo Manzù — Eila Hershon — Alfred Wallis — Frank Hodgkinson — Ten Holt	180
British Sculpture In the Sixties — The New Generation: 1965 — Kenneth Noland — Derek Boshier — Jack Smith — Geoffrey Clarke.....	183
Kandinsky — Oldenburg.....	186
David Bomberg — Karel Appel.....	189
Henry Moore .....	192
American art scene .....	194
Picasso: seria Vollard’a — Sztuka magiczna i Alan Davie — Elisabeth Frink.....	198
Anthony Caro — Gillian Ayres — Frank Stelle — Michael Moon — James Lowe —Martin Froy .....	201

Victor Pasmore — Alexander Calder — John Hutton.....	205
John Piper — Ivon Hitchens — Hamilton Fraser — Jim Dine — Robin Denny — William Pye.....	208
Bonnard — Man Ray — Ben Nicholson — Dadaizm.....	211
Bridget Riley — Munch — Nolde.....	213
Derrick Greaves — Arthur Boyd — Leonard Rosoman.....	216
Patrick Heron — Charlotte Ardizzone — Philip Sutton — Jos De Cock — Liliane Lijn — Alex Colville — John Lennon.....	219
Picasso, rysunki — Alan Davie, rysunki — Barbara Hepworth — Bryan Kneale.....	222
Rodin at Hayward Gallery.....	225
John Bellany — David Leverett — Yvaral — Morris Louis — John Hoyland.....	228
The Janis Collection, ICA — Enviromental art from Los Angeles — The Tate.....	231
Vibrating world — Willy Weber.....	234
Legér and Purist Paris.....	237
Vienna Secession — Wall Show (Conceptual Art).....	240
Mc William — Larry Poons — Frank Auerbach — David Boyd.....	243
Andy Warhol.....	246
Victor Pasmore — William Roberts — Philip Sutton — Richard Smith — David Boyd — Alfred Dunn.....	249
Art in revolution — Cristo.....	252
Antropology Dep. British Museum — Electric Theatre ICA — Richard Smith — Sidney Nolan, screen prints.....	255
Alexander Calder — Eddie Wolfram — William Scott — Nicholas Monro.....	258
Conceptual art — Robert Morris — Josef Albers.....	261
Kienholz — Larry Rivers.....	264
Henry Moore — Bryan Organ — David Troostwyk.....	267
André Masson — Bernard Buffet — Chapelain-Midy — Brayer — Sol le Witt — Asger Jorn.....	270
Six artists — Gilbert & George — Robyn Denny.....	273
Art spectrum London.....	276
Roger Hilton — Permeke — Josef Herman.....	279
Los Angeles Artists — Paolozzi.....	282
Adolph Gottlieb — Patrick Caulfield — Allen Jones.....	285
The Artist Placement Group — Hogarth.....	288
Rothko — Miró.....	291
Lowry — Allen Jones.....	294
Sidney Nolan.....	297
Photography into art.....	300
Rosetti & The Prerafaelites.....	303
Bellmer — Warhol.....	306
Germaine Richier — Penelope Slinger — Kenneth Noland — Maqhubela — Barry Flanagan..	309
Chinese art — Tom Phillips — John Bellany — Lowell Nesbitt — William Tucker	

— Bryan Organ — Milton Avery.....	312
Spanish Realists — Lowell Nesbitt — William Tucker.....	315
Magritte — Jim Dine .....	318
Richard Diebenkorn — Judy Clark — F. E. McWilliam.....	321
Edvard Munch — Lynn Chadwick — Sergio Camarago — Lucjan Freud.....	324
Sam Francis — Max Bill — Bryan Kneale — Roger Hilton — Anthony Whishaw.....	327
Ives Klein — Piero Manzoni — Carlos Alonso.....	330
Sonia Delaunay — Robert Adams — Jack Green — Jack Bush.....	333
Tapiés — Morris Louis — Keith Grant.....	336
Ben Nicholson — Victor Pasmore — William Scott.....	340
Louis le Brocquy — Anthony Caro — Soft Art — Mona Lisa — Joy Laville — Art into Landscape.....	343
British painting '74 — Terry Frost — Roger Hilton — Karel Appel.....	346
Turner 1775–1851 .....	348
Kenneth Martin — William Pye — Martin Naylor — Patrick Heron.....	352
Richard Smith.....	355
Andrea Paladio — Hommage Teriade — Mark Lancaster — Mark Boyle.....	358
Kokoschka — Keith Vaughan — Keith Grant — Kaniaris — Al Capp — Nichoals Pope.....	361
De Kooning — William Turnbull — Bridget Riley — Warhol.....	364
Larry Rivers.....	367
Naum Gabo & Malewicz.....	369
Beyond Light — Antony Benjamin — Elisabeth Frink — Allen Jones.....	371
Richard Long — Terry Frost — Hamilton & Roth — Tim Scott.....	373
Colquhoun & MacBryde — Roger Hilton — Robert Natkin — Arthur Boyd — Boyd & Evans.....	375
Stanley Spencer & Victor Pasmore.....	378
Gainsborough at The Tate .....	381
Edvard Munch.....	383
Daumier.....	385
Jasper Johns .....	387
Giacometti & Philip King .....	390
Turner.....	392
Picasso .....	394
Ceri Richards & Cecil Collins.....	397
Fernand Léger.....	399
Patrick Caulfield at The Tate.....	401
Late Sickert at The Hayward.....	403
John Piper & Joan Miró.....	405
Tate Gallery's new acquisitions.....	407
Ben Nicholson & Carel Weight.....	410

The Concept of avant-garde and Joseph Beuys.....	412
Sutherland at The Tate .....	414
Some avant-garde art exhibitions.....	416
Chirico at The Tate .....	418
Richard Long & Anthony Caro Exhibitions.....	420
Keith Vaughan & Victor Pasmore.....	422
Homage to Miró.....	424
Tom Phillips & Gillian Ayres.....	426
Hans Haacke and Canadian arctic prints .....	428
New French and Kenneth Martin.....	430
The Pre-Raphaelites .....	432
Chagall and John Walker.....	435
Elisabeth Frink and Frank Stella.....	438
William Scott — Richard Deacon & The Saatchi Collection .....	440
Indeks nazwisk.....	443



