

SŁOWO Powszechne
 A
 WARSZAWA, UL. MICKOTOWSKA 43
 wydanie
 77 - 31. III. 66
 Nr z dn.

**„Współczesne tendencje”
 w Zachęcie 182^o**

W kwietniu obejrzeć będzie można kilka ciekawych wystaw w salach „Zachęty”. Sztukę zagraniczną zaprezentuje interesujący przegląd twórczości współczesnej zatytułowany „Współczesne tendencje”. Będzie to malarstwo ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamie i Stedelijk Museum van Abbemuseum w Eindhoven, obejrzymy 52 płótna prezentujące różne kierunki współczesnej sztuki od „Ecole de Paris” aż do najnowszych — pop-artu. Otwarcie wystawy — 4 kwietnia.

5 kwietnia natomiast „Zachęta” wernisażem o godz. 18 otwiera trzy wystawy artystów polskich: malarstwa Juliusza Studnickiego, Czesława Rzepińskiego oraz malarstwa i grafiki Andrzeja Strumiłło. (Zu)

TRYBUNA LUDU
 A
 WARSZAWA, PL. STARYNKIEWICZA 7
 wydanie
 85 - 5 IV. 66

**Współczesne tendencje
 w malarstwie
 182^o - na wystawie
 w „Zachęcie”**

W salach warszawskiej „Zachęty” otwarta została w poniedziałek wystawa pn. „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła czołowych artystów świata, pochodzące ze zbiorów holenderskich — z muzeów miejskich w Amsterdamie i Eindhoven. Atrakcyjny zestaw obrazów stanowi przegląd różnych kierunków sztuki nowoczesnej.

Na otwarcie wystawy przybyli: dyrektor generalny Ministerstwa Kultury i Sztuki Stanisław Witold Baliński, prezes ZPAP Tadeusz Gronowski, przedstawiciele świata artystycznego stolicy.

Obecny był ambasador Holandii w Polsce Fredrik Calkoen oraz dyrektor muzeum miejskiego w Amsterdamie E. de Wilde, z którego inicjatywy została urządzona ekspozycja.

Liczenie reprezentowany był korpus dyplomatyczny. (PAP)

ŻYCIE WARSZAWY
 WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 3/5
 wydanie
 81 - 5. IV. 66

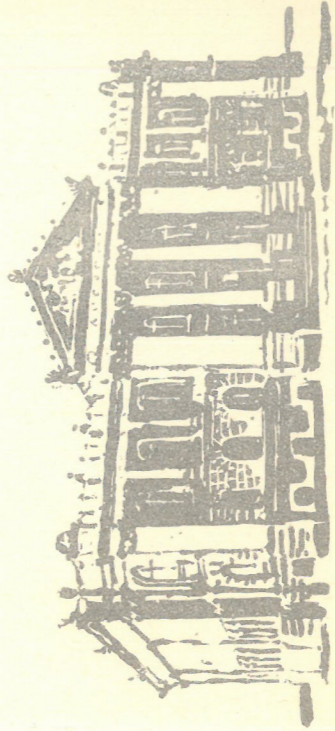
**„Współczesne tendencje”
 Malarstwo holenderskie
 w Zachęcie 182^o**

(W) W salach warszawskiej „Zachęty” otwarta została 3 bm. wystawa pn. „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła czołowych artystów świata pochodzące ze zbiorów holenderskich — z muzeów miejskich w Amsterdamie i Eindhoven. Atrakcyjny zestaw obrazów stanowi przegląd różnych kierunków sztuki nowoczesnej. Wśród 52 obrazów 31 autorów znajdują się m. in. prace Dubuffeta, Kleina, Pollocka, Poliakoffa, Rosenquista i Vasarely’ego.

Na otwarcie wystawy przybyli: dyrektor generalny Ministerstwa Kultury i Sztuki St. W. Baliński, prezes ZPAP T. Gronowski, przedstawiciele świata artystycznego stolicy.

Obecny był ambasador Holandii w Polsce F. Calkoen oraz dyrektor muzeum miejskiego w Amsterdamie E. de Wilde, z którego inicjatywy została urządzona ekspozycja.

Liczenie reprezentowany był korpus dyplomatyczny. (PAP)



wystawy

współczesne tendencje

Malarstwo ze zbiorów
 Stedelijk Museum w Amsterdamie
 i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven

Centralne
 Biuro
 Wystaw
 Artystycznych
 uprzejmie
 zaprasza
 na
 otwarcie

w dniu 4 kwietnia 1966 r. o godz. 12 w gmachu
 „Zachęta”, Warszawa, Plac Małachowskiego 3

Wystawa „Współczesne tendencje”

(Kolekcja z holenderskich muzeów)

NA WERNISAŻU mówiono powszechnie: rewelacja. Nie zawaham się też przed twierdzeniem, że wystawa „Współczesne tendencje” — malarstwo ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamie i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven — eksponowana obecnie w warszawskiej „Zachęcie” należy do najważniejszych wystaw okresu powojennego. Warszawa otrzymała w obrazach zgromadzonych na tej wystawie reprezentacyjny zestaw nazwisk „ojców” zachodnioeuropejskiej sztuki dwudziestolecia powojennego. Tu znaleźć można dzieła bez mała wszystkich tych artystów, którzy w sposób zasadniczy wpłynęli na ukształtowanie się nowego w obliczu sztuki dnia dzisiejszego.

Wiadomo, że europejskie państwowe lub municypalne muzea sztuki współczesnej na ogół muszą borykać się z poważnymi trudnościami finansowymi. Tak, dla przykładu, paryskie Musée National d'Art Moderne, rzymska Galleria Nazionale d'Arte Moderna lub sztokholmskie Moderna Museet — nie mogą poszczycić się zbiorami rzeczywiście w pełni odzwierciedlającymi wszystkie tendencje sztuki współczesnej. Amsterdamskie Stedelijk Museum należy do tych placówek światowych, które rozporządzają najbogatszymi, najbardziej wszechstronnymi zbiorami sztuki powojennej — w czym chyba niemało jest zasługi jego wieloletniego dyrektora W. Sandberga oraz jego młodego i równie aktywnego następcy — E. de Wilde, którego inicjatywę zawdzięczamy obecnej ekspozycji w „Zachęcie”.

Zbiór muzealny — czyli już historia, choć ta najnowsza, i tendencja nazwiska, które już zostały „kanonizowane”, których znaczenie dla sztuki współczesnej zdążyło się u-

twierdzić. Nie znajdziemy więc na wystawie najnowszych poszukiwań, jak np. malarstwa „nowej figuracji” ani propozycji nowego realizmu reprezentowanego przez takich artystów młodego pokolenia jak Guerreschi, Fieschi, Ferroni lub Cremonini. Lecz nie dajmy się zwieść pozorom „muzealności” — spośród 52 obrazów eksponowanych, 11 powstało w latach 1964—65, a reszta pochodzi z okresu ostatnich 10—15 lat. Z wielkich bogactw swoich dwóch kolekcji Holendrzy zestawili wystawę „Współczesne tendencje”, której koncepcja polega na wykazaniu nowych nurtów sztuki powojennej. Dlatego też pominięto w tym zestawie kierunki niezmiernie żywotne, lecz wykazujące się długą już tradycją jak np. realizm. Zakładamy z góry, że każdy z 31 artystów, których dzieła składają się na wystawę w „Zachęcie”, w pełni zasługiwałby na osobne omówienie. W warunkach naszych ograniczyć się musimy wyłącznie do zasygnalizowania pewnych zjawisk.

OMAWIAJĄC wystawę, zaczniemy więc od „Mekki” sztuki współczesnej, od „Ecole de Paris” czyli klasyków abstrakcji lirycznej spod jej znaku, jak Jean Bazaine, Roger Bissiere, Serge Poliakoff czy M.E. Vieira da Silva. Artysci ci, i ten fakt chyba łączy ich bardzo odmienne indywidualności twórcze, wyciągają ostateczne wnioski z post impresjonizmu. Jest to malarstwo kontemplacyjnej poetyki. Plasma barwna jest budulcem płaszczyzny obrazu, wysmakowane piękno zestawień kolorystycznych jest środkiem wyrazu napięć i harmonii. Nic dziwnego też, że właśnie w Polsce, gdzie wciąż żywe są tradycje postimpresjonistyczne, malarstwo reprezentowane przez takich mistrzów, jak wyżej wy-

mienieni, znalazło szczególnie mocny rezonans.

Obok malarstwa kolorystycznego po wojnie do głosu dochodzi również nurt ekspresyjny. Oczywiście jest, że w ekspozycji przekazanej nam przez Holendrów mocno podkreślono nurt rodzimy grupy „Cobra” (założonej przez Duńczyków, Belgów i Holendrów), której wpływy zatoczyły szerokie kręgi na całym świecie. Członkowie grupy „Cobra”, jak np. Karla Appela, Asger Jorna, Lucieberta lub Pierre Alechinsky'ego cechuje gwałtowność i temperament gestu malarskiego, słowem skondensowana emocjonalność. Stosują oni na ogół kolory czyste, intensywne, kładą je z rozmachem impulsu. Artysci spod znaku „Cobry” pozostają na ogół w obrębie figuratywności, choć pojętej aluzyjnie lub nawet wizyjnie. Jednak rozwój formy ich sztuki wskazuje na pewną równoległość z poszukiwaniami poczynionymi za Oceanem, których wynikiem jest tzw. „action painting” czyli malarstwo gestu. Do jego prekursorów, a zarazem mistrzów należą reprezentowani na wystawie: Jackson Pollock, Sam Francis, Willem de Kooning, jak i Bran van Velde. W naszym kraju pisywano swego czasu tyle o taszyzmie, tyle narosło dokoła niego legend i nieporozumień, że okazja porównywania oryginalnych obrazów Pollocka, de Kooninga czy Francisza z powstałymi o nich mitami jest chyba niezmiernie cenna.

NURT, który przyjął się w Polsce nierzadziej szybko, to malarstwo materii. Jeśli dziś oczywiście się wyda je odczytywanie walorów estetycznych w przedziwnej fakturze zacieków na zmurszałych rzeźbach, to jednak pamiętać należy, że tam zdolność odkrywania piękna w pozorach brzy-

docie zjawisk codziennych zawdzięczamy przede wszystkim malarstwu Dubuffeta. A dramatyzm gestej, ołowiano ciężkiej, „brzydkiej” i „papkowatej”, często prawie wypukłej faktury płócien Tapiesa — to przecież inna droga wskazana przez artystę naszej wyobraźni. Wyobraźnia, raz pobudzona, już samodzielnie czyni na niej odtań własne spostrzeżenia. Myślę, że dla polskich artystów możliwość wyrażania ładunku emocjonalnego bez uciekania się do gwałtowności gestów ekspresyjnych, ta możliwość, którą zaproponował swoją sztuką Tapies, była szczególnie atrakcyjna, stąd „Kariera” malarstwa materii w naszym kraju. I znów — w obliczu oryginalnych dzieł Tapiesa czy Dubuffeta posiadamy beczenną okazję skonfrontowania naszych wyobrażeń o malarstwie materii z jego źródłami.

Na pograniczu malarstwa materii i malarstwa gestu wyrosła — zwłaszcza w Hiszpanii — tendencja, która, posługując się warsztatem złożonym z elementów obu tych nurtów zakłada przekazywanie określonych treści emocjonalnych, zakłada sztukę zaangażowaną. Przedstawicielem tej tendencji, nie zrzeszonej w żadnej grupie, jest na wystawie malarz hiszpański Antonio Saura.

WSPÓŁCZESNYM rozwinięciem klasycznych założeń abstrakcji geometrycznej jest tzw. op-art, w naszym kraju już szeroko spopularyzowany. Jednym z „ojców” op-artu, a może nawet w ścisłym tego słowa znaczeniu inicjatorem jest Victor Vasarely, który na wystawie reprezentowany jest płótnem nieco dawniejszym, bo pochodzącym z lat 1952—58. Burzenie starych, uświęconych tradycji malarskiego „dzieła sztuki” trwa od rewolucji dadaistycznej. W naszych czasach poszukiwania te, próby ustanowienia nowych wartości artystycznych przyjmują coraz to inną formę. Do nich, w pewnym sensie zaliczyć można op-art, i też pokrewne mu doświadczenia wyzyskania gry światła na wypukłościach białej powierzchni płótna —

Enrica Castellaniego. Również do nich należeć będzie „zraniona materia” z obrazów (i rzeźb) Lucia Fontany, lub poruszająca się na wąziutkiej granicy między negacją o pozorach filozoficznych a szarlatanerią Yves Kleina.

I wreszcie — spotkanie z autentycznym pop-artem w obrazach Jim Dine'a, R.B. Kitaja, Roy Lichtensteina, Martial Raysse'a i Jamesa Rosenquista. Niewątpliwie pop-art będzie szokował polskiego widza wychowanego w tradycji malarskiego dzieła sztuki, w tradycji obrazu olejnego o bardziej lub mniej czytelnej treści, lecz zawsze zbudowanego według kanonów malarskich, a więc kolorem i formą przekazującego swoją treść. Pamiętajmy jednak, że tak jak big-beat traktować można jako zjawisko muzyczne i równie jako zjawisko socjologiczne, a ściślej jako zjawisko muzyczne ukształtowane w konkretnych warunkach społecznych, tak zabiegiem bezcelowym będzie ocena pop-artu wyłącznie z pozycji tradycyjnego dzieła sztuki w oderwaniu od konkretnych warunków północnoamerykańskiej cywilizacji wielkomiejskiej.

NIEJEDEN z oglądających wystawę „Współczesne tendencje” (zwłaszcza eksponaty zgromadzone w sali matejkowskiej — gdzie znaleźć można obrazy Ecole de Paris, ekspresjonistów, malarstwa gestu i malarstwa materii), może wzruszy ramionami, stwierdzając, że nie przynosi ona żadnych nowych, niezwykłych wrażeń. Takie złudzenie powstać może dlatego, że sztuka naszych czasów szybko się rozprzestrzenia, przekracza granice krajów, służy jako inspiracja dla innych artystów, którzy istniejące już wątki rozwijają środkami własnych doświadczeń i własnego warsztatu. Dlatego też polskiemu widzowi obrazy w „Zachęcie” wydać się mogą „znajome”. Pamiętajmy jednak, że oglądamy „prawozory”, oglądamy dzieła, które należą już do historii sztuki współczesnej.

EWA GARZTECKA

W salach Zachęty zgromadzono 47 obrazów ze zbiorów muzeum w Amsterdamie i Eindhoven reprezentatywnych dla współczesnych kierunków w plastyce światowej. Inicjatorem wystawy był pan E. de Vilde, który w zeszłym roku zetknąwszy się z naszymi artystami, postanowił im pomóc w poznaniu typowych dzieł kierunków, które ukształtowały obecną sytuację w plastyce.

Na wstępie więc „Ecole de Paris”. Z początku luźno związane środowisko powojenne plastyków w Paryżu, Francuzów i cudzoziemców, wylania z siebie grupę znacznie węższą niż cała „szkoła” (Bazaïne, Vieira da Silva, Poliakoff). Ogólnie biorąc, twórcy ci poszukują w malarstwie liryki, poezji koloru. Jest to malarstwo beztematyczne, dziś nazywane abstrakcją. Linearne, kolorystyczne, drobne znaki rozkładane są na płaszczyźnie w jednowymiarowe dywany (Bissière), lub tworzą siatkę barwnych śladów pędzla (da Silva). Poliakoff, najszlachetniejszy w zestawieniach i najdynamiczniejszy w odródkowych kompozycjach obrazu, z dzisiejszej perspektywy najtrwalsze znajduje miejsce w ramach tej szkoły. Poza wielką wrażliwością kolorystyczną odnajdujemy w nim autentyczność, która polega nie na trzymaniu się programowych założeń, ale na wrodzonej pasji malarzkiej. Dziś są to już ponad 60-letni twórcy, których dzieła dopiero dojrzały do nas.

Zgrupowanie Cobra, której inicjatorami są Belgowie, Holendrzy i Duńczycy, powstało w 1948 roku. Środowisko, z czasem międzynarodowe, interesuje się najbardziej sztuką Klee, Miró i Kandinskiego, ale ich sztuka nie jest tak wyważona i matematyczna jak uznanych dobrowolnie protoplastów. Panuje w niej raczej ekspresjonizm kolorystyczny, dość nieprzyjemny, zwążywszy rozmiar obrazów i deformację rodem z twórczości umysłowo chorych, których pracami ekscytowała się grupa. Te wpływy, jak i wpływy sztuki prymitywnej, były widocznie silne. Skoro dorobek wszystkich prawie uczestników Cobry nie wykazuje dyscypliny ani rysunkowej, ani kolorystycznej. Ogromne twarze, ptaki-znaki, maski, których niebogatą formą, podkreślona gęsta faktura, robi wrażenie odstrasza. Jest to malarstwo programowo krzykliwe, bo nie tylko sama ekspresja, czasami racjagana, stanowi o dramacie w obrazie. Grupa propaguje wolność(?), żywiołowość twórczą, odrzucając spekulacje abstrakcjonistów. Z całej grupy rozwiązanej w 1951 r. zostaje w pamięci zdyscyplinowany, cichy i nienachalny w swych propozycjach Corneille.

Action Painting wyszła z założeń, powiedzielibyśmy dziś, pisma automatycznego. Mianowicie, odkryto związek między fizyczną, niejako automatyczną czynnością malowania i specyficznym efektem śladu malującej ręki. Oznacza to, że każdy artysta ma pewne wrodzone tendencje do pozostawiania na płótnie, cokolwiek maluje, charakterystycznych tylko dla niego znaków plastycznych. Sprzężenie wyobraźni ze

WSPÓŁCZESNE TENDENCJE W PLASTYCE

świadomością, która kieruje takim piśmem malarzkim dało w efekcie wiele trwałych dzieł. Kierowana podświadomością przyniosła tym obrazom nieklamana, żywiołową ekspresję, jako skutek czy wynik takich a nie innych skłonności ręki i wrażliwości. Obrazy grupy charakteryzuje niebywała wrażliwość i napięcie (Pollock). Malarzski zapis jest bogaty w skojarzenia; znaki mają ładunek dramatyczny, są z sobą w walce lub opisują spokojnie całe serie wrażeń. Jackson Pollock, abstrakcyjny ekspresjonista, odrzuca odgórną zasadę kompozycji, pozwala rozwijać się jej w miarę pracy, powierzając czynność malowania własnej wrażliwości. W ten sposób obraz staje się materialnym skutkiem sił duchowych, napięcia i pracy malowania. Ten rodzaj malarstwa uprawiany był swego czasu w Polsce, podobnie jak dziś malarstwo materii. Malarstwo materii oglądaliśmy na wystawie Dubuffeta i Tábiesy (lata 1950—1960). Malarze poczynają inspirować się materią organiczną — strukturą skał, drewna, muru, ziemi itp. Jest to swoisty powrót do natury, surowego, najpierwotniejszego tworzywa ziemi. Powstają obrazy naśladujące materię malarzką te właśnie struktury. Dubuffet wzbogaca swe obrazy postaciami-reliefami, jakby najprymitywniejszymi staciami ludzkich rąk na materii. Wydają się nieefektywne w kolorze, nawet w fakturze, są jednak monumentalne. Dalszym etapem doświadczeń stało się tu użycie samej materii organicznej do budowy obrazów, płasku, gruzu, odpadków, włókien. Obraz stawał się naturą stworzoną przez człowieka. U Tábiesy reliefy bram i murów są wypukłe, trójwymiarowe; obraz zdaje się być tym, co naśladuje.

Zagadnienie materii w ruchu, w akcji, podejmuje grupa Zero. Tworzywo plastyczne, do tej pory tradycyjne, farba olejna, nie musi być jedynym materiałem, którym posługiwać się może artysta. Wszystko może się stać materiałem do przetwarzania. Podobnie przetwarzanie rzeczywistości nie musi się manifestować urąplonym, czy w ogóle jakimkolwiek uczuciowym do

niej stosunkiem, ale także chłodną wolą przeistaczania w coraz to nowym doświadczeniu, działaniu. Działanie twórcze, to reżyseria formy materii z tworzywa już zastanego, które nie musi być pochodzenia organicznego. Powstają obrazy z odpadków cywilizacji, z puszek, żelaza, prefabrykatów, obrazy-maszyny w ruchu z niewiomego rodzaju kółek, obrazy ruchome. Na wystawie oglądaliśmy obrazy z początkowej fazy tego ruchu. Złota płaszczyzna Kleina, powgniatana blacha odbijająca światło, robiła ogromne wrażenie jakąś beznamietnością założenia i chłodem materii. Epigoni tego ruchu zasypują nas nieuporządkowaną graciarnią, coraz wymyślniejszą zbiórka żłomu, w której zatracca się już logika plastycznego działania. A jednak ruch ten odkrył nam pewien aspekt rzeczywistości. Kojarząc rekwizyty dowolnego pochodzenia, nadawał im znaczenie zaskakujące, także w kontekście współczesnego życia, prawdziwe. Podobno, jak wynika z teorii ruchu, ujawniają się tu tendencje do abstraktu (płaszczyzny złota i bieli) oraz ciągłości materii (tworzywo z tworzywa) porównywanej do pasa transmisyjnego (Kusawa). Nie wiem tylko, dlaczego pragnienie absoliutu ma się wyrażać niebieskim kwadratem lub rdzawym żelastwem, bo ostatecznie to też kwestia umowy i szyfru, której wyobrażenia nadaje takie a nie inne znaczenie. Vasarely, który należy do tej grupy, swój miraż ruchu i beznamietnej ciągłości wyraża pozornym ruchem bieli i czerni w obrazach zwanych op-art.

I wreszcie pop-art. Obrazy tej grupy, Anglików i Amerykanów, podobno powstały z otaczającej mieszkańców miast cywilizacji, przemysłu i reklamy. Nie mogłam się oprzeć prostym odczuciom, że prace te należy traktować z przymrużeniem oka, jak żart lub nieškodliwą perwersję. Zwykły odbiorca, nie przyzwyczajony do przewrotności, w ogóle ich nie rozumie. Łączenie fotogramów reklamowych z podmalunkiem, naszywanie ubrania na płaszczyznę obrazu za szkło przypomina uporzędkowane usiłowania futurystów. Mechanicy tych zabiegów wydają się uwikłani w to właśnie, o czym chcę mówić. Powtarzają bowiem chwytły reklamowe, ale bez celu, który przyświeca działalności reklamowej. Ma to być odbicie współczesnego życia wielkich skupisk ludzkich i jego nietrwałości, a przejmuje tylko metody reklamy bez jej funkcjonalności. Powiedzmy, że malarstwo to jest szczyderstwem z zamętu świata, z braku kultury (plastycznej także), wówczas jest ono pozbawione kultury tak samo jak jego inspiracje. Uroda reklamowego absurdu nie jest znówu aż tak frapująca, żeby wywoływać wstrząs a z nim nowe spojrzenie na rzeczywistość. Może i ten kierunek pozostawi po sobie dzieła wybitne. To, co oglądaliśmy w Zachęcie nie tyle było niezrozumiałe, ile dość płytkie. Ta ważna wystawa trwała zbyt krótko, żeby przeciętnego widza zorientować w problematyce współczesnego nam malarstwa. Także zbyt krótko dla plastyków, żeby mogli dobrze pozbiierać echa powtarzające się w ich malarstwie, odnieść rzeczywisty swój rodowód.

HANNA SZCZUPIŃSKA

„Współczesne tendencje” w Zachęcie

W ZACHĘCIE otwarto wystawę malarstwa, zainicjowaną i zorganizowaną przez p. E. de Wilde, dyrektora Stedelijck Muzeum w Amsterdamie. Ekspozowane prace pochodzą ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Amsterdamie i Muzeum Miejskiego im. van Abbego w Eindhoven.

Wystawa stanowi interesujący przegląd współczesnych kierunków w malarstwie światowym. Nie jest to oczywiście pełna prezentacja tego, co od kilkunastu lat ma miejsce w sztuce europejskiej i amerykańskiej, ale za to bardzo charakterystyczna; wystawione są dzieła malarzy — członków słynnych, najbardziej znanych ugrupowań artystycznych w ostatnim czasie.

Na pierwszy plan wysuwa się Ecole de Paris łącząca wielu artystów i mimo liczących kontrowersji wśród krytyków niewątpliwie posiadająca swój własny, odrębny styl. Najogólniej określając Ecole de Paris cechuje abstrakcja liryczna, zafascynowanie kolorem. Na największą uwagę zasługują obrazy Rogera Bissiera. W roku 1954 Bissière brał udział w Biennale w Wenecji i chociaż nie uzyskał najwyższej lokaty, jego prace spotkały się z znakomitą oceną. Obrazy Bissiera uzyskują przejmujący, czysto malarzski wyraz przez szczególny układ barw, kładzionych w szeregi szerokimi pociągnięciami pędzla.

W dziełach malarzy związanych z grupą Cobra kontakt z przedmiotem nie zostaje zerwany, ale jakże przdziwiny, fantastyczny świat rzeczy jest tu natchnieniem. Niezwykła wirtuozeria barwy w tym malarstwie nie jest aktem samym dla siebie, jest oszalamiacją manifestacją ludzkiego działania. Nazwa Cobra wywodzi się z połączenia pierwszych liter miast: CO-penhagen, BR-usseel, A-msterdam.

Chociaż grupa ta została rozwiązana w 1951 r., jej styl wywarł decydujący wpływ na twórczość wielu malarzy, np. pokazane w Zachęcie obrazy P. Alechinsky'ego. Ekspresyjna abstrakcja to dominująca tendencja w „action — painting”. Środkiem jakim malarz uzyskuje pełne ekspresji napięcie może być kolor i linia.

W obrazach Jacksona Pollocka zwanego z „action-painting” króluje linia, stwarzająca oszalamiaczące, dynamiczne kompozycje. Fascynacja linią u Pollocka dochodzi do najwyższego stopnia, jaki tylko możemy sobie wyobrazić, jest budzącym najwyższy podziw kresem, poza który nie można już posunąć się. Malarstwem materii — to rodzaj abstrakcyjnego malarstwa będącego wyrazem przejęcia się przyrodą po-

zbawioną roślin, samą materią, pięknem surowej struktury.

Skrajnym przykładem jest Dubuffet, malujący w 1953 r. jeden metr kwadratowy piasku. Świetnym przykładem malarstwa materii jest obraz Jaap'a Wagenaker'a „Migration d'éléments”. Duże wrażenie wywierają prace artystów związanych z grupą Zero. Członkowie grupy Zero dowodzą, że do nowoczesnych tworzyw artystycznych należy również zaliczyć światło, wodę i ogień. Malarstwo jakie prezentuje Yves Klein czy Enrico Castellani to fascynacja świętym refleksem na powierzchni metalu, światłem rozproszonym w przestrzeni.

Pokazywane w ramach omawianej wystawy pop-art, jest dość charakterystycznym przykładem tej tendencji (błiski okładce z ilustrowanego magazynu obraz Martiala Raysse'a, czy przypomni-nający sklepową wystawę obraz Jim'a Dine'a). Sztuka pop-art powstała w 1956 r. w Anglii, gdy w jednej z galerii wystawiono po prostu szereg artykułów masowej produkcji. Pop-art jest sztuką, która spełnia się z dużym uznaniem i ogromną popularnością szczególnie w Ameryce i Anglii.

Wystawa w Zachęcie jest bardzo pouczająca i co w pełni rozumiałe, wzbudziła ogromne zainteresowanie.

(SAM)

„Współczesne tendencje” — to tytuł ekspozycji otwartej w warszawskiej Zachęcie. Wystawa obrazuje główne kierunki malarstwa światowego na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia. Ekspozaty wypożyczone z muzeów holenderskich. Bardzo interesująca wystawa, którą warto zobaczyć.

plastyka

W salach warszawskiej „Zachęty” otwarta została wystawa „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła czołowych artystów świata pochodzące ze zbiorów holenderskich — z muzeów miejskich w Amsterdamie i Eindhoven. Atrakcyjny zestaw obrazów stanowi przegląd różnych kierunków sztuki nowoczesnej. Wśród 52 obrazów 31 autorów znajdują się m. in. prace Dubuffeta, Kleina, Pollocka, Poliakoffa, Rosenquista i Vasarely'ego. Wystawę tę omówimy w jednym z najbliższych numerów „Z. L.”.

W „ZACHĘCIE” została otwarta wystawa pod nazwą „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła takich malarzy jak: Dubuffet, Klein, Pollock, Poliakoff, Vasarely.

PLASTYKA

WSPÓŁCZESNE
TENDENCJE

Taki tytuł nadano wystawie ma-
larskiej ze zbiorów znakomitych
muzeów holenderskich: Stedelijk w
Amsterdamie i Stedelijk van Abbe
w Eindhoven. Pokazane tendencje
sztuki ostatnich lat zostały dokład-
nie usystematyzowane, a poszczegól-
ni artyści zaszeregowani do grup
oznaczonych wyraznymi nazwami.
Ale wielu spośród tych artystów,
reprezentujących poszczególne nur-
ty i tendencje, to nie zwyczajni ich
uczestnicy, ale prekursorzy, od któ-

rych wzięły one początek. Najstar-
sza i najbliższej reprezentowana z
wyodrębnionych na wystawie ten-
dencji, „Ecole de Paris”, pokazana
została przez dzieła tak słynnych jej
klasyków, jak Bazaine, Bissière,
Poliakoff, Vieira da Silva. Ekspre-
syjny nurt europejskiego kolory-
zmu, znany pod nazwą Cobra, re-
prezentują m.in. Karel Appel i
Cornelle. Równoległy chronolo-
gicznie, choć całkowicie inny w za-
łożeniach, abstrakcyjny ekspresjo-

nizm amerykański, znany równ
pod nazwą „Action Painting”, z
centuje samą fizyczną czyn-
malowania, nierozważnie sprze-
nie między ręką artysty, jej gest
a tworzywem malarskim. Ob-
jest jak gdyby sprawozdaniem
procesu twórczego, z czynnością n
lowania. I znów głośno wybitne
związki prekursorów tego nurtu
Willema de Kooninga, Jacksona P
loeka.

Następna ze „współczesnych t
dencji”, malarstwo materii, kt
wzięło swój początek od Jean i
buffeta i Antonio Tapies, rep-
zentowane jest na wystawie pr
obydwu tych artystów. „Materi
jest u tych malarzy nie tylko
ma farba, ale tworzywa różnego
dzaju, najczęściej mało efektow
monotonne, w których przed
nigdy nie dopartywano się „r
ności” estetycznej: piasek, g
smoła, opłki zelaza — mieszane
sobą lub z farbą. Powierzch
tych obrazów przypomina cz
fragmenty muru lub zastęglą, sa-
mieniałą, ziemistą masę, której po-
wierzenia jest dziurawiona i wy-
drabnywana.

Wśród artystów, zaliczanych przez
organizatorów wystawy do grupy
Zero, spotykamy znów najznako-
mitsze nazwiska: Lucio Fontana,
Yes Kline czy Victor Vasarely. Po-
dobienstwa między tymi tak róż-
nymi artystami możliwe są zresztą
do uchwycenia tylko w stosunku
do niektórych fragmentów i etapów
ich twórczości i tylko w głębszej,
niepowierzchołkowej warstwie in-
terpretacyjnej. Jest zresztą zastępcą
organizatorów, że w wypadku nie-
mal każdej z wyodrębnionych ten-
dencji unikają łączenia dzieł o ze-
wnętrznych cechach wspólnych, a
starają się wydobycwać powinowac-
twa istotne.

Podobnie jest z tendencją Pop-
Artu, która w wyobrażeniach po-

toicznych jest pojmowana jako mo-
da artystyczna, włączająca do arse-
nalu swoich środków wyrazu efek-
ty reklamy, wizerunki gwiazd li-
nowych i „pin-up-girls”, komiksy
hip. Autentyczni malarze zaliczani
do tego kręgu, jak Jim Dine, Rays-
se, Rosenquist czy Lichtenstein,
utwierdzają w przekonaniu, że szt-
ka, która tworzą, należy do no-
wego, nieznanego przedtem rodzaju
wypowiedzi artystycznej.
ROY LICHTENSTEIN:
„Częścią intencji POP-ART-u
jest maskowanie jej intencji przez
humor”
„Formalne uupienienie POP-
ART-u różni się od kubizmu i eks-
presjonizmu abstrakcyjnego praw-
dopodobnie tym, że nie symbolizuje
przedmiotu materialnego.
Ona nie symbolizuje, ona włącza
jego formę, ale odrzuca materialną
surowość”.

„Nie sądzę, żeby POP-ART zna-
lazł większe uznanie, niż dzieła ge-
neracji poprzednich”.



POP-ART WŁACZA DO ARSENALU SWOICH ŚRODKÓW WYRAZU
EFEKTY REKLAMY... NA ZDJĘCIU JEDNO Z DZIEŁ MARTIAL RAYSSSE

EXPRESS WIECZORNY
ABCD
WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKIE 125/127

wydanie
Nr 94 z dn. 20. IV. 66

Kwietniowe wystawy
w warszawskiej „Zachęcie”

CZTERY wielkie wystawy, w tym
jedna aż pięćdziesięciu autorów
i do tego światowej sławy, oto
co przyniósł kwiecień w war-
szawskiej „Zachęcie”. Jako
pierwszą nie tylko przez kurtuazyj-
ną gościnność, ale i ze względu na
jej wagę i znaczenie, należy omówić
kolekcję z muzeów Amsterdamu i
Eindhoven w Holandii. Tytuł wysta-
wy „Tendencje współczesne”.

Ogółem przedstawiono sześć kolekc-
cji. Każda z nich to droga poszuki-
wań nowych rozwiązań malarskich.

Pierwsza z tendencji reprezentuje
„Ecole de Paris”. Nazwa ta (szkoła
paryska) nieco balałutna. Nie można
tu mówić o żadnej szkole podlegają-
cej jednemu kierunkowi. Każdy ma-
luje inaczej, wszyscy jednak są czuli
na kolor. Wszyscy mieszkają w Pa-
ryżu (choć są różnej narodowości), w
którym jak wiadomo aura sprzyja
sztuce. Bardziej znany z tego ugrup-
powania to S. Poliakoff, reprezento-
wany tu przez dwie kompozycje.

„Cobra” to nazwa ugrupowania wy-
wodzącego się od pierwszych liter
miast: CO-penhagen, BR-uksela i
A-msterdam. W formułowaniu stylu
„Cobry” największą rolę odegrali
Duńczycy, ale po jej rozwiązaniu (w
1951 r.) najslawniejszymi kontynuato-
rami są Holender Appel i Belg Cor-
neille. Ich dzieła o odmiennej niż
przywykliśmy estetyce są brutalne,
żywiotowe w kolorze, spontaniczne.

Bezludne, niesamowite jakby księ-
życowe pejzaże pól mineralnych twor-
zą artystę grupy „Materii”. Z kolei
ugrupowanie „Zero”, które zasłynęło
z dziurawienia swych obrazów, trak-
towanych oczywiście jako element
kompozycyjny. Rany zadawane obra-
zom są przemyślane, zamierzone. I
wreszcie ostatnia grupa uprawiająca
Pop-art (skrót od popular art czyli
sztuka popularna) na którą składają
się kompozycje z przedmiotów co-
dziennego użytku.

POLACY

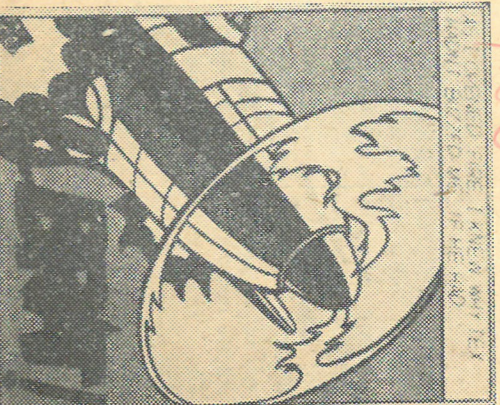
Bardzo to jest wszystko interesu-
jące, ale jednak z ulgą i wdzięcznoś-
cią przechodzi się do oglądania ob-

razów polskich malarzy. Jednym z
nich jest Czesław Rzepiński, malarz
realistyczny, podejmujący w swych
dziełach szeroki problem kolorystycz-
ny i fakturalny.

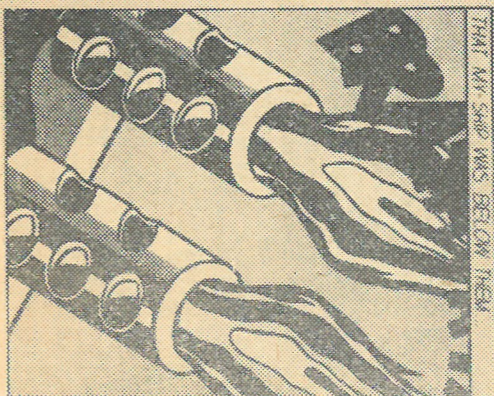
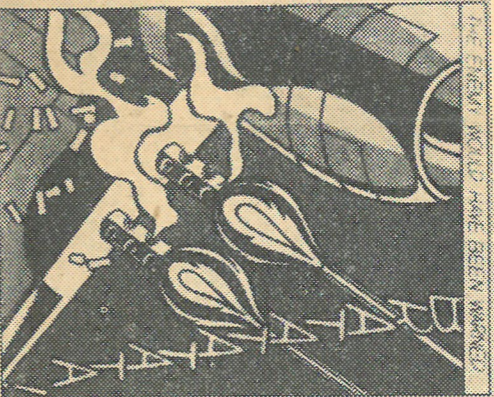
Drugi z twórców polskich ekspozy-
wany w „Zachęcie” to Juliusz Stud-
nicki, słynny w świecie artystyczn-
nym ze swych gawęd o przygodach
radcy Pińczyczkowskiego, które zwykł
opowiadając ilustrować obrazami.
Obecnie wystawia 65 gwaszy o diabo-
licznej tematyce, wirtuozerskich w
kolorystyce.

I wreszcie ostatni malarz Andrzej
Strumiłło, ambitny, oryginalny, nie-
pokojący w swej twórczości sceno-
graficznej, malarskiej i graficznej.

HALINA GRUBERT



180 zł



Roy Lichtenstein

Współczesne tendencje

Jerzy Olkiewicz

Dwie sale warszawskiej Zachęty przeobrażono w muzeum sztuki nowoczesnej. Wystawa malarstwa ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamzie i seum w Amsterdamie i Stedelijk van Abbenmuseum w Eindhoven ukazuje fragment powojennego rozwoju nowoczesnej sztuki w bardzo reprezentacyjnym zestawie. Jest to niezwykła okazja bezpośredniego zetknięcia się z twórczością, która dla ogromnej większości naszych odbiorców znana jest z legendy czy z ocen znudzonych współczesnym życiem krytyków zafascynowanych odkryciem, że król jest nagł.

Tylko dwie spośród pokazanych prac powstały przed rokiem 1950. Sadząc z charakteru wystawy nie jest to przypadek. Przeciwnie — może być kluczem do zrozumienia sensu tej bynajmniej nie chaotycznej ekspozycji.

Autorem tych dwóch prac jest Jackson Pollock i od niego zaczynamy śledzić ewolucję współczesnych tendencji. Pollock jest osobną legendą a zarazem symbolizacją dla wykluwania się nowoczesnej sztuki w momencie, który cechują dzisiejszą sztukę. Symboliem wyzwalania się tej dąpiącej do swobodnych warunków jest obecna determinacja starego polskiego Ecole de Paris. Prawo przodkowej Ecole de Paris przesłania twórcę Szkoły Paryskiej wreszta obojętne malarstwo amerykańskie abstrakcyjnych ekspresjonistów.

Jak wielkim szokiem w ewolucji sztuki było pojawienie się na arenie światowej Amerykanów i jak wielką dawką brutalnej świeżości oczekującego odbiorcy — zestawienia oczekiwanego farba, barbarzyńsko — świętego — płótna Sama Franciszka z wiszącym w pobliżu jałdunikiem obrazkami Bissler'a. Ten jałdunikiel obrazki Bissler'a i przedstawiciel dzieł „kolorystycznych” z zamordowaną aktorką, bohatera i wykwintnie umiarkowanego snaraka i wykwintnie umiarkowanego snaraka Ecole de Paris. Przywanoż młody malarstwa abstrakcyjny Impresjonizm Bazaine'a, Bissler'a czy Veitry da Silva stałe się po prostu nudny, czy mówiąc delikatnie — zbyt dobrze wychowany.

Jak wielką przepaść dzieł pięknych, znakomicie wyważone prace Serge Poliakoffa od fantazyjnie rozwiniętego obrazu de Kooninga, którego przemiana kolorystyka i obłądnie dynamiczny rozmach nie dała się zakłamać, więc nawet wiszącym nie opodal równie rozszalałym ekspresjonizmem z północny.

Ten północny ekspresjonizm reprezentowany jest przedstawicielami nie imnie — fanej już międzynarodowej grupy Cobra (od pierwszych zgięsek Co-penhagena, Br-ussele, A-sterdam), Najbardziej chyba interesującym jej przedstawicielem jest Duńczyk Asern Jörn, pełen pasji ale mimo wszystko nie krzykawy i na swój sposób opanywany. Najwybitniejszy z żyjących holenderskich malarzy Karel Appel jest manifestacyjnie rozkrzyczany. Teściada jego elementarnego, wzbityego wszechkłą hamulców malar-

Belgijscy przedstawiciele grupy Cobra — Alechinsky i Cornelie — sa troche bardziej umiarkowani. Alechinsky ma swoiste poczucie humoru. Cornelie jest liryczny i kontemplacyjny.

Większą część wielkiej „Matejkiwskiej” sali zajęły poświęcona jest wiele różnym formom, w którym — a zawieszonym — stopniu ekspresyjnej abstrakcji. Przy całym wybuchowym i romantycznym nastawieniu amerykańskich malarzy action painting akcentującym przypadek, gest i samą czynność malowania — uderza dziwne nieprzystawanie i zawieszanie formy ich obrazów. Wydało się, że termin ukuty przez Rosenberga został dosłownie podchwytany przez malarzy drugo- i trzeciopiętnej — tym autentycznym jak Pollock czy de Kooning nie zaciemniając świadomości.

Pozostała część sali — północny zastroszonej gromadki autentycznych paryzan — zdają przedstawiciele malarstwa materialnego. Zwłaszcza przed wszystkim uwagę dwa nazwiska: Dubuffet i Tapies. Trzy przykłady tworzącego tego głósnym artysty — niezwykle wysmakowane, o fakturowe szlachetnej do niemożliwości i pięknie wyszykanym kolorze. Na te ekspresjonistów uderza ich inżynierska, delikatność i wyrazistość kultury malarstwa. Tępy jest bardziej zdecydowany i mimo tego bardziej dosadny i powierzeni płótna — bardziej do Hiszpana — dramatyczny.

Druga sala poświęcona jest przedtawicielowi pop artu i grupy Zero. Zaczynają od popu.

O ile malarstwo amerykańskich abstrakcyjnych ekspresjonistów mimo całej swojej burzliwej inspiracji roli i zaprzeczeniu tradycyjnej sztuki było malarstwem wydzielonym od wojennej miszczańskiej codzienności pracowni, w której dojrzał jak w podziemiu, „wewnętrzny świat” malarza — pop art był krzykliwym odkryciem codzienności najbardziej technicznej cywilizacji, na której wybrali się artyści — doczekali się, prawem odwiecznej zmienności — apoteozę męskiego ubrania o modelu przedmiotach — od starannie wymonolaw kawałek dzieła marynareczki i równie niezwykły fragment portretu.

Szefów pop artystów chciałbym wyróżnić Lichtensteina, znanego z ubarwionej inspiracji, sie, komiksami. Wydało się, że pomijając to, w jak wierny sposób nasłuchiwało, gazety, wizerunek mocha mówię, to o jakiejś syntezie popu z abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Spontaniczne uderzenia podzia zostały tu spracowane i wyidealizowane w równie swobodnie udzielną precyzji nie ewaluowane drgające precyzji wyważone i wyidealizowane or-ganiczne formy. Tępy, Lichtensteina jest bez wątpienia równie ekspresywny jak prace jego starszego kolegowi Mi-mo wszystko, to nie jest komiks, tylko malarstwo, bez względu jak je nazwiemy.

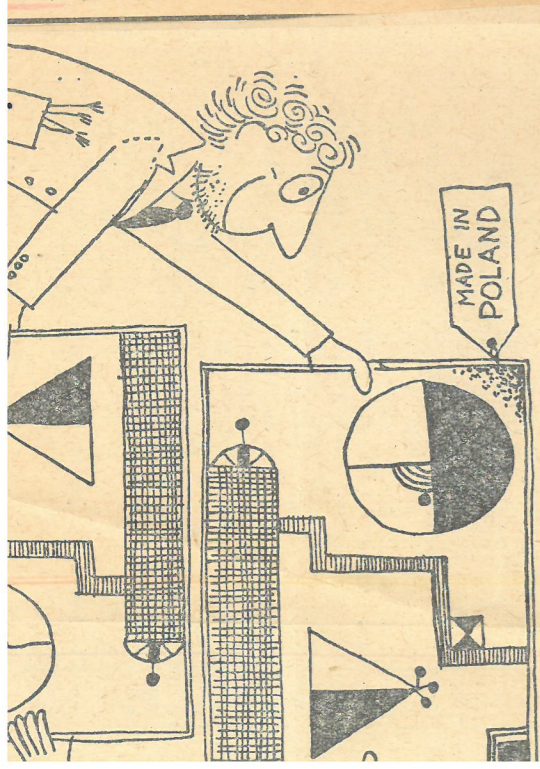
Przedstawiciele grupy Zero manifestacyjne zapeliła się jakiejkolwiek kompozycji, akcentują anonimowość, pozbowienie obrazu dominantny kompozycyjnej, oddziaływanie elementów powtarzalnymi. W rezultacie tej anonimowości widzimy na wystawie prace kilku okrośnionych i interesujących indywidualności, bardzo umiennie zakomponowane i intuicyjnie swoją programową „inakścień” bardziej od krzykiwych

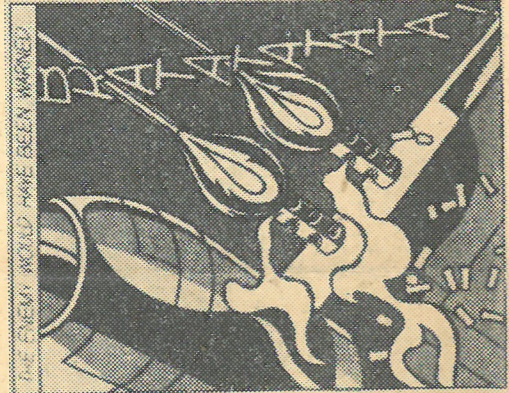
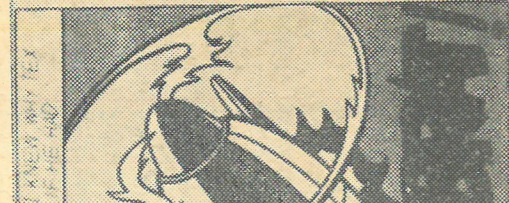
Włoch, jest efekciarzem. Trzeba przyznać jednak, że z rezerwą niezwykłą dla swego narodu reżyseruje swoją sztukę. Jest bardzo zdyscyplinowany, wydobywa zupełnie niezbrane efekty podrażnionego dzurkowaniem czy wmontowywaniem kamieni płótna. Można przypominąć, że pierwsze prace tego typu robił już w roku 1950 (pucchi), a jego przechlane płótna (tagli) doczekały się konsekracji w „Przekroju”.

Yves Klein, 34-letni francuski malarz, reklamiarz, odkrywca, inspirator — zmarł przed czterema laty i jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci sztuki nowoczesnej. Ten odsądzany od czci i wiary na pół hochsztapler na pół geniusz, którego prace „nic nie wyrażają”, który zastosował kiedyś „żyłwe pędzle” — czyli nagie, pokryte farbą modelki do komponowania płótna — był jednym z najbardziej „ideologicznie zaangażowanych” malarzy nowoczesnych. Załasczynowany symboliką, japońskim rytuałem, mistyką przetrzeni i kosmosu był autentycznym wizjonerem marzącym o pełnej integracji sztuki i życia. Od roku 1956 wykonuje serie monochromatycznych obrazów — jednolicie pokrytych barwą gąbcząstki powietrzni. Można przypominąć, że nie był wcale wynalazcą takiej monochromii — Rodcenko w roku 1921 wysłał trzy monochromatyczne obrazy (niebieski, żółty i czerwony) na wystawę „5×5=25” w Moskwie. Błektł Klein miał jednak wyrażać przetrzeń, nieskończoność: był błętkiem z podłaskiem Monochromatyczny obraz miał przekazywać pewną sumę energii z karwą w kolorze, energii odbijającego nieskończoną przetrzeń i człowieka, który z nią się wiąże. Nie przypadkiem monochromatyczny obraz Kleina na wystawie przykrzyty jest szkłem — odbicie postaci ogładającego było celem artysty. Jego druga praca „Monogold Rezonance” — płaszczyna złościstej blachy ukształtowana we wkleśły relief w formie nieregularnie rozmieszczonych kolistych wklęsłości — ożywa w miarę ruchu ogładającego odbijając jego stale zmieniającą się zamgloną sylwetkę. Naturalmente można powiedzieć, że Klein to wartak i po co tyle o nim pisać. Ten kontynuator Malwicza też niewolnego od mistyki i Mondria-na jednak jednak niezwykle ciekaw-

NAJKRÓTSZA RECENZJA

Wystawa współczesnego malarstwa w „Zac





ogień..." 1964, olej płótno

Roy Lichtenstein

Półczesne tendencje

iewicz

Warszawskiej Związku przeobrażono w wystawę malarstwa i rzeźby. Wystawa w Muzeum w Amsterdamie i w Rijksmuseum w Amsterdamie. Wocześniejsze plastyki i rzeźby w Muzeum w Amsterdamie. Wocześniejsze plastyki i rzeźby w Muzeum w Amsterdamie.

Belgijscy przedstawiciele grupy Cobra — Alechinsky i Cornelie — są trochę bardziej umiarkowani. Alechinsky ma swobodę poczucia humoru, Cornelie jest liryczny i kontemplacyjny. Większa część wielkiej „Matejkowskiej” sali Zachęty poświęcona jest wiec różnym formom, w różnym — a zawieszonym — stopniu ekspresyjnej abstrakcji. Przy całym wybuchowym i romantycznym nasawieniu amerykańskich malarzy action painting akcentującym przypadek, gest i samą czynność malowania i zawsze kontrolowana forma ich obrazów wydała się, że termin ukuty przez Rosenberga został dosłownie podchwytany przez malarzy drugo- i trzeciordnych — tym autentycznym jak Pollock czy de Kooning nie zaciemniając świadomości.

Włoch, jest efekciarzem. Trzeba przyznać jednak, że z rezerwą niezwykłą dla swego narodu reżyseruje swoją sztukę. Jest bardzo zdyscyplinowany, wydobywa zupełnie nieznanne efekty podrażnionego dziurkowaniem czy wmontowywaniem kamieni płótna. Można przypomnieć, że pierwsze prace tego typu robił już w roku 1950 (bucchi), a jego przecinane płótna (tagli) doczekały się konsekracji w „Przekroju”.

Włoski malarz, reklamiarz, odkrywca, inspirator — zmarł przed czterema laty i jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci sztuki nowoczesnej. Ten odsączony od krwi i wiary na pół hochsztapler na pół geniusz, którego prace „nie wyrażają”, który zastosował nie wyrażając, który zastosował nie wyrażając, który zastosował nie wyrażając.

Yves Klein, 34-letni francuski malarz, reklamiarz, odkrywca, inspirator — zmarł przed czterema laty i jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci sztuki nowoczesnej. Ten odsączony od krwi i wiary na pół hochsztapler na pół geniusz, którego prace „nie wyrażają”, który zastosował nie wyrażając, który zastosował nie wyrażając.

Yves Klein, 34-letni francuski malarz, reklamiarz, odkrywca, inspirator — zmarł przed czterema laty i jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci sztuki nowoczesnej. Ten odsączony od krwi i wiary na pół hochsztapler na pół geniusz, którego prace „nie wyrażają”, który zastosował nie wyrażając, który zastosował nie wyrażając.

Druga sala poświęcona jest przedstawicielom pop artu i grupy Zero, Zaczynają się od pop artu, który jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce.

Druga sala poświęcona jest przedstawicielom pop artu i grupy Zero, Zaczynają się od pop artu, który jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce.

Druga sala poświęcona jest przedstawicielom pop artu i grupy Zero, Zaczynają się od pop artu, który jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce. Pop art jest najbardziej wyrażającym się w sztuce.

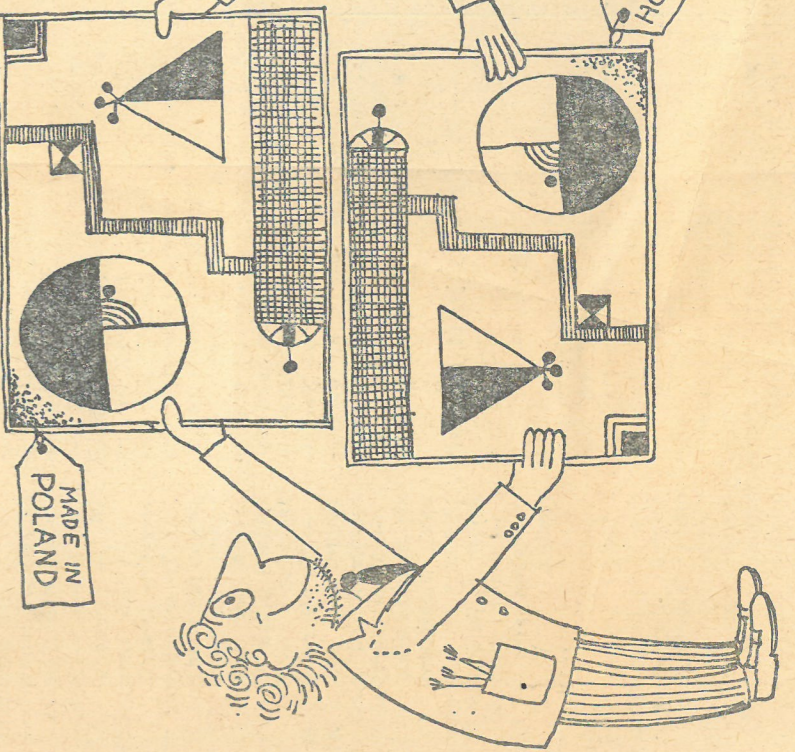
Przedstawiciele grupy Zero manifestacyjnie zapierają się jakkolwiek kompozycji, akcentują anonimowość, pozabawienie obrazu dominany kompozycyjnej, oddziaływanie elementami po-wiaryzalnymi. W rezultacie tej anonimowości widzimy na wystawie prace kilku określonych i interesujących indywidualności, bardzo umiejętnie zakomponowane i intrzygujące swoją programową „nijakością” bardziej od krzykliwych ekspresjonistów.

Przedstawiciele grupy Zero manifestacyjnie zapierają się jakkolwiek kompozycji, akcentują anonimowość, pozabawienie obrazu dominany kompozycyjnej, oddziaływanie elementami po-wiaryzalnymi. W rezultacie tej anonimowości widzimy na wystawie prace kilku określonych i interesujących indywidualności, bardzo umiejętnie zakomponowane i intrzygujące swoją programową „nijakością” bardziej od krzykliwych ekspresjonistów.

Przedstawiciele grupy Zero manifestacyjnie zapierają się jakkolwiek kompozycji, akcentują anonimowość, pozabawienie obrazu dominany kompozycyjnej, oddziaływanie elementami po-wiaryzalnymi. W rezultacie tej anonimowości widzimy na wystawie prace kilku określonych i interesujących indywidualności, bardzo umiejętnie zakomponowane i intrzygujące swoją programową „nijakością” bardziej od krzykliwych ekspresjonistów.

NAJKRÓTSZA RECENZJA

Wystawa współczesnego malarstwa w „Zachęcie”



Wymiana kulturalna

Lech Zahorski

Do tej dysgresji upoważnił mnie tytuł „Współczesne tendencje”. Bo jak rzadko mamy możliwość obejrzenia tylu interesujących płócien i jak rzadko można pozwolić sobie na dysgresję tego typu.

GROMADA
ROLNIK POLSKI
WARSZAWA, UL. SMOŁNA 12

wydanie

52
Nr

z dn. 5. V. 66

W salach warszawskiej „Zachęty” otwarta została wystawa pn. „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła czotowych artystów świata pochodzące ze zbiorów holenderskich — z muzeów w Amsterdamie i Eindhoven.

DZIENNIK BAŁTYCKI
GDANSK, TARG BRZEWNY 3/7

wydanie

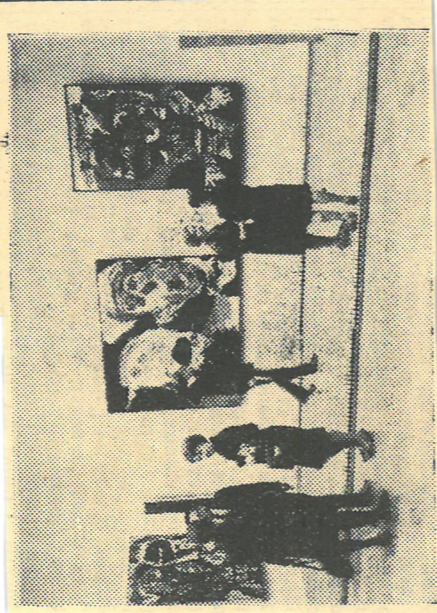
81
Nr

z dn. 6. IV. 66

W salach warszawskiej „Zachęty” otwarta została w poniedziałek wystawa pn. „Współczesne tendencje”, obejmująca dzieła czotowych artystów świata pochodzących ze zbiorów holenderskich — z muzeów miejskich w Amsterdamie i Eindhoven. Atrakcyjny zestaw 52 obrazów 51 autorów stanowi przegląd różnych kierunków sztuki nowoczesnej.

Na zdjęciu: fragment wystawy.

CAF — Rosiak



ZYCIE WARSZAWY
WARSZAWA, UL. MARSZAŁKOWSKA 3/5

wydanie

119
Nr

z dn. 18. V. 1966

WARSZAWY
WARSZAWSKIE

IGNACY WITZ

W ZACHĘCIE

Po znakomitej wystawie „Współczesne tendencje” udostępnionej nam przez zbiorę holenderskie — korespondujący z nią w jakiejś mierze pokaz Współczesnej Grafiki Holenderskiej, zorganizowany przez panią R. Hammacher van den Brande z Muzeum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie. Wystawa nie jest zbyt obszer-na, nie zarzuca nam wielką liczbą eksponatów, co tylko wychodzi jej na dobre. Daje bowiem skrótkowe spojrzenie na grafikę współczesnej Holandii, spojrzenie poprzez indywidualność, których dzieła jak gdyby uwyppuklają z całą ostrością za-sadnicze problemy sztuki dnia-terystyczne, problemy charak-terystyczne nie tylko dla tego kraju, lecz dla ogólnej sytuacji w plastyce światowej. Znajdźmy tu podkreślenie znamien-nych nurtów, zainteresowań, za-mierzeń i fascynacji będących potwierdzeniem, że fala powro-ty do pewnych wyobrażeń ma-jących swoje ściśle powiązanie z widzialną rzeczywistością za-tacza coraz szersze kręgi. Tak samo jak coraz wyraźniejsze staje się poszukiwanie ekspres-ji dramatycznej, może impul-sywnej i zuchwałej, może nie-

Nieobojętną, zaangażowaną i to w sensie zarówno czysto osobistym jak i politycznym — jest sztuka fotomontażu Mleczysława Bernmana. Pisałem o nim i o jego pracach już wielokrotnie. Ten jedyny dziś w Polsce i jeden z nielicznych na świecie autorów fotomonta-żu satyrycznego — jest przede-mnie niezmiernie ceniony. Jego nowe prace świadczą, że ich autor znajduje się w ciąg-łym rozwoju. Jego metafory-ka odgrywająca tak ważną i podstawową rolę, zostaje poszerzona, wzbogacona i wysub-telniona. Prostość, która daw-niej była u Bernmana mniej-wiódca, obecnie zdaje się wy-sunąć na plan pierwszy, dzie-ki czemu nabierają ostrości bu-mowy.

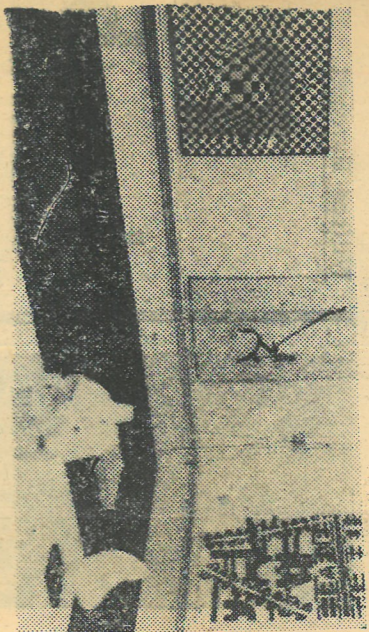
O fotomontażach Bernmana nie sposób jest pisać krótko. Bogactwo poruszonych tu tre-ści natury politycznej, moral-nej, etycznej wymagałoby sze-rokich interpretacji. Ich jed-noznaczność jest przecież nie-kiedy tylko pozorna i nie zaw-sze da się wytlumaczyć publi-cystycznymi zwrotami. Musi-my przede wszystkim się w wy-obraznia na tej wystawie stanowić jakiś czynnik wszystko ogarniający i jej doniosłość dla dzieła tego artysty dopiero te-raz uświadomiłem sobie z ta-ką mocą. Ta wyobraźnia, naj-dokonałej daje o sobie znać w komentarzach plastycznych do „Myśli nieuczesanych” nie-

odwołanego Stanisława Jerze-go Leca. Wieloznaczność tych myśli powoduje wielowarstw-ość proponowanego przez Ber-mana obrazu. Nigdy też nie było w jego satyrze tyle ironii, żartu. Dowodzi to, że sztuka satyrycznego fotomontażu znaj-duje się dłań ciągle w stadium twórczego rozwoju — jest ma-terią żywą i namiętną.

*

Kompozycje przedstawiające akty, sceny kowbojskie o także martwe natury malowane w stylu reklam filmowych przez Benona Liberskiego mnie nie satysfakcjonują. W tych obwie-dzionych grubym konturem, nie-zgrabnie rysowanych posta-ciach, w ich pseudo-dramatyz-mie; w paletcie bardzo ubogiej — widzę coś prawdziwie vulgar-nego. Coś, co nie posiadając ani koniecznej w takich wypadkach autentycznej i zmysłowej ero-tyki, ani swoistego dowcipu pla-stycznego, ani wdzięku jak to-ma miejsce z pop-artem — znie-chęca dla swej płytkiej agre-sywności. Nie można tu też mó-wić o jakimkolwiek zaangażo-waniu, gdyż wszystko jest tu zimne, wykalkulowane, przemy-ślane. Żadnej improwizacji, żadnego żywszego uczucia i to jest najbardziej chyba niezno-sne na tej wystawie. Nie ma-ny tu bowiem niczego innego niż nieco naturalistyczny aka-demizm ulegający fatalnemu przesadowi, że gdy ubierze się dżinsy mechanicznie stać moż-na się nowoczesnym.

1822



Organizowana w ubiegłym miesiącu wystawa współczesnej sztuki w warszawskiej „Zachęcie” jest dokumentem zamierzającym w Warszawie zaliczanym do awangardy światowego malarstwa. Obrazy, które oglądaliśmy — znany z re-produkcji. Jednak porównanie zestawu większej ich ilości, a zwłaszcza bezpośredniego z nimi kontaktu — nie zastąpi najlepiej wykonana fotografia. Dlatego dla zwiedzających wystawa była: wydarzeniem, które z pewnością pozostanie na długo w pamięci.

Różnie komentowano ekspozycję w środowisku twórczym. Przyczynia się do ożywionej dyskusji i zgodnych opinii osób, które wszelkie przejawy eksperymentu w sztuce traktują sceptycznie. Pozytywnym zjawiskiem jest również znaczne zainteresowanie wystawą wśród szerokiej publiczności. Dla wielu bowiem nazwiska wystawiających są mało znane lub w ogóle nieznane — a manifestowane kierunki czy postawy artystyczne — niewiele mówią o przekazywanych treściach plastycznych.

Obrazy rozmieszczone w dwóch salach wystawowych w zależności od ugrupowań i twórczych tendencji poszczególnych malarzy. I tak przede wszystkim wynikająca z tradycji koloryzmu sztuki rodzimej — Ecole de Paris. Na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat zmieniająca się w zależności od poszukiwań nowych koncepcji malarzkich — szkoła ta w sposób trwały nawiazuje do czasów Montparnassu roku 1919 (Kandyński, Malewicz, Mondrian). Na wystawie znalazły się obrazy nastora abstrakcji francuskiej Bissière'a wraz z Bazil-natem, Vièrą da Silva i Poliakoffem. Specyfika ich sztuki jest liryczna, harmonia i spokój, wyważenie kompozycji — a nawet powieźdźalnym — pewnego rodzaju „akademizm”, lecz w dobrym znaczeniu. Kontrastem, a zarazem gwałtownym w zestawieniu dysonansem barwnym są płótna Amerykanów z tak zwanego „Action painting”, malarstwa mooniego i działającego się wy-powiedzi, które odrzuca jakiekolwiek powiązania z przedmiotem i jest wynikiem wyłączonej wyobraźni. Twórcą tego nurtu (pierwszym tasyścią) jest J. Pollock, który wraz z Koeningiem wyróżnia się zdecydowanie dramatycznym rozmachem. Również „żywe” i bardzo dynamicznie malowane obrazy S. Francis'a świadczące o talencie kolorystycznym wyróżniają go, jako trzeciego wielkiego przedstawiciela sztuki kontynentu. Najlicz-niejszym na wystawie był udział grupy „Co-Br-A” (Ko-

Leszek Walicki PLASTYKA
**WSPÓŁCZESNOŚĆ
i
WYSTAWA OKRĘGOWA**

penhaga—Bruksela—Amsterdam); założono ją w roku 1948, a zrzesza ona malarzy holenderskich, duńskich, bel-gijskich. Wyróżniającym się artystą jest tu Karl Apfel. Malarzy tych intrygują kształty, które działając ekspre-syjnie — wynikają wprost z natury (np. placie dzioby jako ostre, wypukłe trójkąty). Obrazy ich niepokojąc nastojem przypominają XIX-wieczny ekspresjonizm (Noide, Kokoschka). Malarstwo materii (fakturalne) na-tomiast interpretuje świat geologiczny poprzez „mikro-skop”. Przykładem tego będzie J. Dubuffet malujący piasek lub kurz oraz A. Tapies odwarzający „życie” starych tyńków, bram czy fragmentów spekanaj ziemi. Materiałem bywa tutaj często oprócz farby — piasek, gips, włókna itp. Na koniec autentyczny pop-art, sztuka, która zyskała na rozgłosie przez reklamę — sama z reklamą się wywodząc. Narodziła się w wielkich mia-ściach wśród neonów, plakatów, magazynów handlo-wych — odwarzając te zjawiska w sposób naturali-styczny. Dla jednych jest czymś szokującym, innych rozczarowuje powierzchownością efektu.

Zbiorowa ekspozycja okręgu krakowskiego ZPAP czynna przez kwiecień w Pawilonie Wystawowym — nie cieszyła się powodzeniem w opinii zwiedzają-cych i zawiodła chyba jej organizatorów. Według zają-żeń formalnych, wystawę potraktowano jako przegląd środowiskowy — a sklasyfikowany przez zespół ludzi znających się na malarstwie, czyli w pewnym stopniu ponoszących odpowiedzialność za ten stan rzeczy. Po-mijam już sam fakt różnorodności prac wystawionych. Pomieć ucieczkę artystów o różnych środkach wyrazu („Zachęta” obok „abstrakcjonistów”) wydaje się słusznym, oczywiście o ile poziom prezentowanych dzieł odznacza się walorami artystycznymi, to w przypadku

1821



Organizowana w ubiegłym miesiącu wystawa współczesnej sztuki w warszawskiej „Zachęcie” jest dokumentem zamierzającym w Warszawie zaliczanym do awangardy światowego malarstwa. Obrazy, które oglądaliśmy — znany z re-produkcji. Jednak porównanie zestawu większej ich ilości, a zwłaszcza bezpośredniego z nimi kontaktu — nie zastąpi najlepiej wykonana fotografia. Dlatego dla zwiedzających wystawa była: wydarzeniem, które z pewnością pozostanie na długo w pamięci.

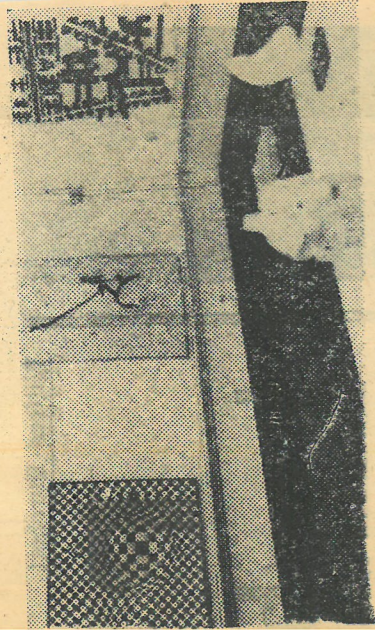
Różnie komentowano ekspozycję w środowisku twórczym. Przyczynia się do ożywionej dyskusji i zgodnych opinii osób, które wszelkie przejawy eksperymentu w sztuce traktują sceptycznie. Pozytywnym zjawiskiem jest również znaczne zainteresowanie wystawą wśród szerokiej publiczności. Dla wielu bowiem nazwiska wystawiających są mało znane lub w ogóle nieznane — a manifestowane kierunki czy postawy artystyczne — niewiele mówią o przekazywanych treściach plastycznych.

Obrazy rozmieszczone w dwóch salach wystawowych w zależności od ugrupowań i twórczych tendencji poszczególnych malarzy. I tak przede wszystkim wy-nikająca z tradycji koloryzmu sztuki rodzimej — Ecole de Paris. Na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat zmieniająca się w zależności od poszukiwań nowych koncepcji malarzkich — szkoła ta w sposób trwały nawiazuje do czasów Montparnassu roku 1919 (Kandyński, Malewicz, Mondrian). Na wystawie znalazły się obrazy nastora abstrakcji francuskiej Bissière'a wraz z Bazil-natem, Vièrą da Silva i Poliakoffem. Specyfika ich sztuki jest liryczna, harmonia i spokój, wyważenie kompozycji — a nawet powieźdźalnym — pewnego rodzaju „akademizm”, lecz w dobrym znaczeniu. Kontrastem, a zarazem gwałtownym w zestawieniu dysonansem barwnym są płótna Amerykanów z tak zwanego „Action painting”, malarstwa mooniego i działającego się wy-powiedzi, które odrzuca jakiekolwiek powiązania z przedmiotem i jest wynikiem wyłączonej wyobraźni. Twórcą tego nurtu (pierwszym tasyścią) jest J. Pollock, który wraz z Koeningiem wyróżnia się zdecydowanie dramatycznym rozmachem. Również „żywe” i bardzo dynamicznie malowane obrazy S. Francis'a świadczące o talencie kolorystycznym wyróżniają go, jako trzeciego wielkiego przedstawiciela sztuki kontynentu. Najlicz-niejszym na wystawie był udział grupy „Co-Br-A” (Ko-

Leszek Walicki PLASTYKA
**WSPÓŁCZESNOŚĆ
i
WYSTAWA OKRĘGOWA**

penhaga—Bruksela—Amsterdam); założono ją w roku 1948, a zrzesza ona malarzy holenderskich, duńskich, bel-gijskich. Wyróżniającym się artystą jest tu Karl Apfel. Malarzy tych intrygują kształty, które działając ekspre-syjnie — wynikają wprost z natury (np. placie dzioby jako ostre, wypukłe trójkąty). Obrazy ich niepokojąc nastojem przypominają XIX-wieczny ekspresjonizm (Noide, Kokoschka). Malarstwo materii (fakturalne) na-tomiast interpretuje świat geologiczny poprzez „mikro-skop”. Przykładem tego będzie J. Dubuffet malujący piasek lub kurz oraz A. Tapies odwarzający „życie” starych tyńków, bram czy fragmentów spekanaj ziemi. Materiałem bywa tutaj często oprócz farby — piasek, gips, włókna itp. Na koniec autentyczny pop-art, sztuka, która zyskała na rozgłosie przez reklamę — sama z reklamą się wywodząc. Narodziła się w wielkich mia-ściach wśród neonów, plakatów, magazynów handlo-wych — odwarzając te zjawiska w sposób naturali-styczny. Dla jednych jest czymś szokującym, innych rozczarowuje powierzchownością efektu.

Zbiorowa ekspozycja okręgu krakowskiego ZPAP czynna przez kwiecień w Pawilonie Wystawowym — nie cieszyła się powodzeniem w opinii zwiedzają-cych i zawiodła chyba jej organizatorów. Według zają-żeń formalnych, wystawę potraktowano jako przegląd środowiskowy — a sklasyfikowany przez zespół ludzi znających się na malarstwie, czyli w pewnym stopniu ponoszących odpowiedzialność za ten stan rzeczy. Po-mijam już sam fakt różnorodności prac wystawionych. Pomieć ucieczkę artystów o różnych środkach wyrazu („Zachęta” obok „abstrakcjonistów”) wydaje się słusznym, oczywiście o ile poziom prezentowanych dzieł odznacza się walorami artystycznymi, to w przypadku



Organizowana w ubiegłym miesiącu wystawa współczesnej sztuki w warszawskiej „Zachęcie” jest dokumentem zamierzeń artystów powszechnie zaliczanych do awangardy światowego malarstwa. Obrazy, które oglądaliśmy — znany z re-produkcji. Jednak porównanie zestawu większej ich ilości, a zwłaszcza bezpośredniego z nimi kontaktu — nie zastąpi najlepiej wykonana fotografia. Dlatego dla zwiedzających wystawa była: wydarzeniem, które z pewnością pozostanie na długo w pamięci.

Różnie komentowano ekspozycję w środowisku twórczym. Przyczyniła się do ożywionej dyskusji i zgodnych opinii osób, które wszelkie przejawy eksperymentu w sztuce traktują sceptycznie. Pozytywnym zjawiskiem jest również znaczne zainteresowanie wystawą wśród szerokiej publiczności. Dla wielu bowiem nazwiska wystawiających są mało znane lub w ogóle nieznanne — a manifestowane kierunki czy postawy artystyczne — niewiele mówią o przekazywanych treściach plastycznych.

Obrazy rozmieszczone w dwóch salach wystawowych w zależności od ugrupowań i twórczych tendencji poszczególnych malarzy. I tak przede wszystkim wynikająca z tradycji koloryzmu sztuki rodzimej — *Ecole de Paris*. Na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat zmieniająca się w zależności od poszukiwań nowych koncepcji malarskich — szkoła ta w sposób trwały nawiązuje do czasów Montparnassu roku 1919 (Kandynski, Malewicz, Mondrian). Na wystawie znalazły się obrazy nestora abstrakcji francuskiej Bissière'a wraz z Bazilem, Vięta da Silva i Poliakovem. Specyfiką ich sztuki jest liryczna harmonia i spokój, wyważenie kompozycji — a nawet powiedzielibym — pewnego rodzaju „akademizm”, lecz w dobrym znaczeniu. Kontrastem, a zarazem gwałtownym w zestawieniu dysonansem barwnym, są płótna Amerykanów z tak zwanego „*Action painting*”, malarstwa mocnego i działającego siłą wypowiedzi, które odrzuca jakiegokolwiek powiązania z przedmiotem i jest wynikiem wyłączone wyobraźni. Twórcą tego nurtu (pierwszym tasytą) jest J. Pollock, który wraz z Koeningiem wyróżniają się zdecydowanie dramatycznym rozmachem. Również „*żywe*” i bardzo dynamicznie malowane obrazy S. Francisca świadczące o talencie kolorystycznym wyróżniają go, jako trzeciego wielkiego przedstawiciela sztuki kontynentu. Najliczniejszym na wystawie był udział grupy „*Co-Br-A*” (Ko-

Leszek Walicki

PLASTYKA

WSPÓŁCZESNOŚĆ i WYSTAWA OKRĘGOWA

penhaga—Bruksela—Amsterdam); założono ją w roku 1948, a zreszta ona malarzy holenderskich, duńskich, belgijskich. Wyróżniającym się artystą jest tu Karl Apfel. Malarzy tych intrygują kształty, które działając ekspresyjnie — wynikają wprost z natury (np. placie dzioby jako ostre, wypukłe trójkąty). Obrazy ich niepokoją nastrojem przypominają XIX-wieczny ekspresjonizm (Nolde, Kokoschka). Malarstwo materii (fakturalne) natomiast interpretuje świat geologiczny poprzez „mikroskop”. Przykładem tego będzie J. Dubuffet malujący piasek lub kurz oraz A. Tapiés odwarzający „*życie*” starych tyneków, bram czy fragmentów splekanej ziemi. Materiałem bywa tutaj często oprócz farby — piasek, gips, włókna itp. Na koniec autentyczny *pop-art*, sztuka, która zyskała na rozgłosie przez reklamę — sama z reklamą się wywodząc. Narodziła się w wielkich miastach wśród neonów, plakatów, magazynów handlowych — odwarzając te zjawiska w sposób naturalistyczny. Dla jednych jest czymś szokującym, innych rozczarowuje powierczością efektu.

Zbiorowa ekspozycja okręgu krakowskiego ZPAP czynna przez kwiecień w Pawilonie Wystawowym — nie cieszyła się powodzeniem w opinii zwiedzających i zawiódła chyba jej organizatorów. Według założeń formalnych, wystawę potraktowano jako przegląd środowiskowy — a sklasyfikowany przez zespół ludzi znających się na malarstwie, czyli w pewnym stopniu ponoszących odpowiedzialność za ten stan rzeczy. Pomijam już sam fakt różnorodności prac wystawionych. Ponieważ uczestniczenie artystów o różnych środkach wyrazu („*Zachęta*” obok „*abstrakcjonistów*”) wydaje się słusznym, oczywiście o ile poziom prezentowanych dzieł odnacza się walorami artystycznymi, to w przypadku omawianej wystawy — mam poważne wątpliwości. Obrazy w większości jednolite, w zestawieniu nużyły monotonia i propozycji dawno już wyeksplloatowanych. Pomimo odrębności poszczególnych prac autorów (co jest sprawą tylko pozorną) narzuca się wrażenie schematyzmu całej ekspozycji. Oglądając wystawę nie doszukamy się niczego, co intryguje i zastanawia w obrazie, a co w konsekwencji każe nam o nim pamiętać. Niezależnie od tego, ograniczonych ilością materiałów (np. Szancenbach, Wałach, Krucecz, Kamiński) nie czyni wiosny.. w naszym środowisku malarskim. Wydaje się godną rozważenia myśl, by w przyszłości selekcjonując ilościowo uczestników wystaw, udostępniać publiczności większy zestaw indywidualny poszczególnych twórców. Pozwoli to na pełniejszą ocenę celowości poszukiwań i będzie zarazem właściwą eliminacją dr a w d z i w y c h dzieł sztuki.

GAZETA KRAKOWSKA

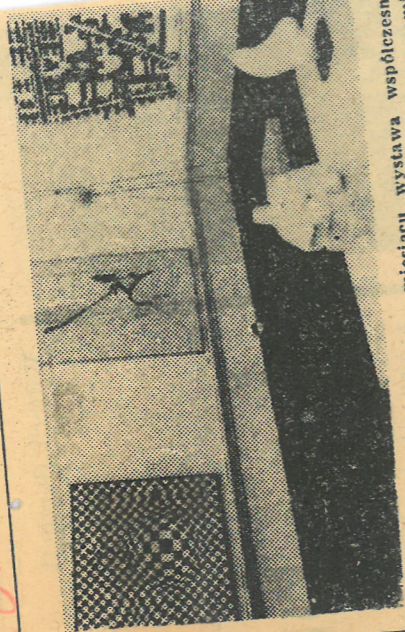
A
KRAKÓW, UL. WIELOPOLE 1

wydanie

119 21-22 V. 65

z dn.

5



Organizowana w ubiegłym miesiącu wystawa współczesnej sztuki w warszawskiej „Zachęcie” jest dokumentem zamierzeń artystów powszechnie zaliczanych do awangardy światowego malarstwa. Obrazy, które oglądaliśmy — znany z re-produkcji. Jednak porównanie zestawu większej ich ilości, a zwłaszcza bezpośredniego z nimi kontaktu — nie zastąpi najlepiej wykonana fotografia. Dlatego dla zwiedzających wystawa była: wydarzeniem, które z pewnością pozostanie na długo w pamięci.

Różnie komentowano ekspozycję w środowisku twórczym. Przyczyniła się do ożywionej dyskusji i zgodnych opinii osób, które wszelkie przejawy eksperymentu w sztuce traktują sceptycznie. Pozytywnym zjawiskiem jest również znaczne zainteresowanie wystawą wśród szerokiej publiczności. Dla wielu bowiem nazwiska wystawiających są mało znane lub w ogóle nieznanne — a manifestowane kierunki czy postawy artystyczne — niewiele mówią o przekazywanych treściach plastycznych.

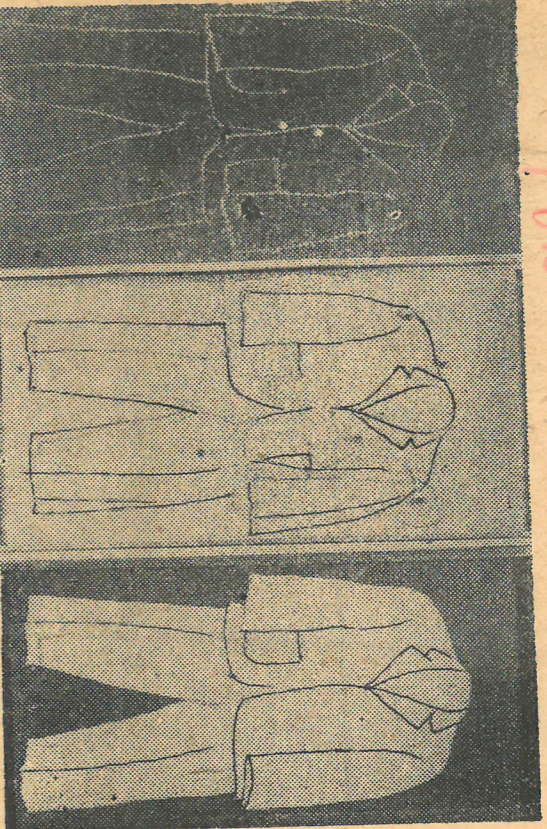
Obrazy rozmieszczone w dwóch salach wystawowych w zależności od ugrupowań i twórczych tendencji poszczególnych malarzy. I tak przede wszystkim wynikająca z tradycji koloryzmu sztuki rodzimej — *Ecole de Paris*. Na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat zmieniająca się w zależności od poszukiwań nowych koncepcji malarskich — szkoła ta w sposób trwały nawiązuje do czasów Montparnassu roku 1919 (Kandynski, Malewicz, Mondrian). Na wystawie znalazły się obrazy nestora abstrakcji francuskiej Bissière'a wraz z Bazilem, Vięta da Silva i Poliakovem. Specyfiką ich sztuki jest liryczna harmonia i spokój, wyważenie kompozycji — a nawet powiedzielibym — pewnego rodzaju „akademizm”, lecz w dobrym znaczeniu. Kontrastem, a zarazem gwałtownym w zestawieniu dysonansem barwnym, są płótna Amerykanów z tak zwanego „*Action painting*”, malarstwa mocnego i działającego siłą wypowiedzi, które odrzuca jakiegokolwiek powiązania z przedmiotem i jest wynikiem wyłączone wyobraźni. Twórcą tego nurtu (pierwszym tasytą) jest J. Pollock, który wraz z Koeningiem wyróżniają się zdecydowanie dramatycznym rozmachem. Również „*żywe*” i bardzo dynamicznie malowane obrazy S. Francisca świadczące o talencie kolorystycznym wyróżniają go, jako trzeciego wielkiego przedstawiciela sztuki kontynentu. Najliczniejszym na wystawie był udział grupy „*Co-Br-A*” (Ko-

PLASTYKA

Leszek Walicki

WSPÓŁCZESNOŚĆ i WYSTAWA OKRĘGOWA

penhaga—Bruksela—Amsterdam); założono ją w roku 1948, a zreszta ona malarzy holenderskich, duńskich, belgijskich. Wyróżniającym się artystą jest tu Karl Apfel. Malarzy tych intrygują kształty, które działając ekspresyjnie — wynikają wprost z natury (np. placie dzioby jako ostre, wypukłe trójkąty). Obrazy ich niepokoją nastrojem przypominają XIX-wieczny ekspresjonizm (Nolde, Kokoschka). Malarstwo materii (fakturalne) natomiast interpretuje świat geologiczny poprzez „mikroskop”. Przykładem tego będzie J. Dubuffet malujący piasek lub kurz oraz A. Tapiés odwarzający „*życie*” starych tyneków, bram czy fragmentów splekanej ziemi. Materiałem bywa tutaj często oprócz farby — piasek, gips, włókna itp. Na koniec autentyczny *pop-art*, sztuka, która zyskała na rozgłosie przez reklamę — sama z reklamą się wywodząc. Narodziła się w wielkich miastach wśród neonów, plakatów, magazynów handlowych — odwarzając te zjawiska w sposób naturalistyczny. Dla jednych jest czymś szokującym, innych rozczarowuje powierczością efektu.



Pop-art Jim Dine „Białe ubranie”

JERZY MADEYSKI

WSPÓŁCZESNE TENDENCJE

Oczywiście wystawę tę można omówić, co byłoby sprawną o tyle prostą, iż większość pracy w tym względzie wykonali już inni: organizatorzy, dzielnicy pedantycznie jej zestaw na prądy i tendencje, oraz lepiej od nas zorientowani krytycy zachodni, poświęcający jej bohaterom wiele miejsca. Oczywiście więc można napisać, że Ecole de Paris wydała sztukę smaczną, lecz przegrzającą przez k.o. w starciu z action painting, choć odwrótnie, szkoda ta znalazła niespodziewanego sojusznika, w niektórych równie wysmakowanych dziełach przedstawicieli malarstwa maturali. Ze pop-art jest brutalny i stanowi problem bardziej socjologiczny niż artystyczny, a programowo obojętna i pozbawiona określonej formy twórczość „Zero” przeciw swym twierdzeniom o absolutnej swobodzie pojęciem porządku i rygoru, z jakimi personifikowana była dotychczas sztuka. Oczywiście więc można tak zrobić, szczególnie gdy muzeum już charakter wystawy poczynania takie absolutnie usprawiedliwia. Muzeum w dwójakim tego słowa znaczeniu: po pierwsze, ukazane nam w „Zachęcie” obrazy współczesnych mistrzów pochodzą ze zbiorów amsterdamskich Stedelijk Museum i Stedelijk van Abbe-Museum w Eindhoven, po drugie zaś, obrazy te, bądź raczej ukazane typy obrazów, spełniły rolę wzorców, podobnych platynowo-irydowemu wzorcowi metra dla dzieł obiegających w mniej lub bardziej odmiennych formach wszystkie chyba galerie świata. Jest więc okazja do przytoczenia, przymierzania, refleksji i skorygowania błędów. Pokazano nam ostatecznie to, co obowiązywało i obowiązuje jeszcze wielu naszych artystów. Lecz pokazano nam jednocześnie więcej — jak zdobywa się sukces, jakie wartości zyskują aplanu i podziw, jak zdobywa się rynek i laury. I tu zaczyna się się refleksja.

Kiedyś szanujący się turecki kłacz dywanów sprzedawał swój wyrób z kilkunastieczną gwarancją. Nie dlatego, by jego produkcja miała się w tak przedkim terminie rozlecieć, nie, taniejsi kłacze nie byli aż tak nowocześni. Chodziło o coś zupełnie przeciwnego, konkretnie o to, czy nabywca będzie z dywanem tym czuł się dobrze, czy z nim się zaprzyjaźni. Gdy to nastąpiwało, zadowolenie było obopólne, w przedwzrostnym wypadku, gdy nabywca po okresie próby odsyłał nabytek, otrzymywał zwrot pełnej kwoty.

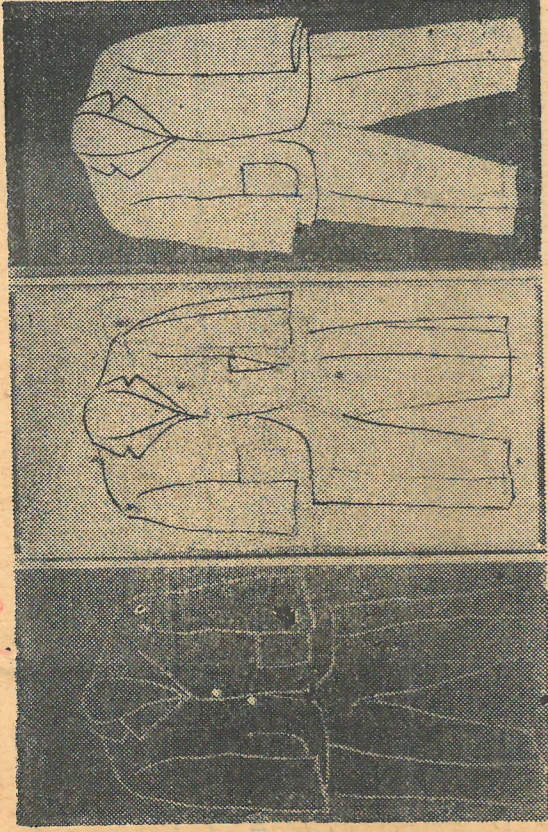
Trudno wymagać, by współczesni malarze stosowali się do przepisów szanujących się mistrzów dywanów, jednak nie wydaje się, by — abstrahując od olbrzymiej gęny wystawianych obrazów — wiele z nich przeważało pomyslnie turecki okres gwarancyjny. Ich znaczeniem był zresztą zgiełk wielkich wystaw, celem zaś jakże częste wyrywianie się spośród setek również agresywnych obiektyw. Podważa wszelkim rygorom ostrej

wszystkie proporcje — trudno nie oprzeć się wrażeniu o wielkim materialii pomieszaniu, o tym że podobnie jak wiele najlepszych naszych plakatów przeszło ze szkoda dla swojej funkcji w regiony malarstwa, o tyle również wiele spośród wystawianych w Zachęcie obrazów zbliżyło się niebezpiecznie do plakat, że artyści zaczęli rządzić się jego prawami poświęcając niemato dla błyskawicznego efektu.

Cóż, prawdy te nie są nowe i nie raz już o nich pisało. Do takich zresztą wyników musiało doprowadzić spowodowanie do wspólnego mianownika towaru modnych samochodów z dziełami sztuki, a między narodowych targów z takimiz bienale. Trudno jest też oprzeć się przekonaniu, iż te właśnie, konkretnie prawidła doprowadziły w niemałym stopniu do stałej i postępującej gradacji, lub — mądrego określenia używając — eskalacji formy, idącej m. in. od tradycyjnych już smaczków wrażliwej Ecole de Paris. W jej poetycką atmosferę uderzyli taranem Amerykanie, ekspresyjni, malujący a wista, wielbiący wywołony ruch ręki i materii, lecz również i tu — jakim formą uległa odmianom. Przerzenna gmatwanina pajęczych nitek Pollocka brzmi jak nokturn przy cyrkowej kapeli w porównaniu z obrazami Sama Francisa, ten zaś znowu wydaje się nieskrąwionym do granic wytrzymatości Appelem z Cohy (grupy ekspresjonistów biogrych swą nazwę z pierwszych liter trzech stolic — Copenhagen, Brussel, Amsterdam). Wszystkich jednak zaćmiwa zrodzony z reklamy więc przeciwnieństwo do malarstwa Ecole Cohy, action i malarstwa materialii niemalarstwiej pop-art, sztuka (?) zresztą dla nas, daleko od reklamowego wrzasku i fascynacji nowoczesnym życiem wielkich miast stojących — raczej nie zrozumiata.

Są zresztą i inne metody zwrócenia uwagi, inne metody inności. Reakcją na gmatwaninę form, na krzyk barwnych zestawień jest ich brak, jest ukryty za szyba odbijająca postać widza czysty i jednolity błękit Yvesa Kleina, jest białe płótno Castellanego, przecięte podwójną linią wypychających je od spodu słupków, jest po prostu grupa Zero, szukająca w filozofii bezosobowości i zupełnej swobodzie kreowania sensu swej twórczości.

Wszystkie refleksje zostały celowo zaostrzone. Nie brak na wystawie obrazów świętych, choć więcej jest świętych nazwisk, nie brak na wystawie obrazów, których jedynym celem powstania była głęboka potrzeba wypowiedzenia się w sposób możliwie pełny, w których problem odbiorcy, problem szkowania był problemem drugorzędnym. Więc zasadnienie, które dominuje w tym pokazie. I pytanie końcowe, czy naprawde o to, o szok, o majsterstwo, o nową receptę na wyko-



Pop-art Jim Dine „Białe ubranie”

JERZY MADEYSKI

WSPÓŁCZESNE TENDENCJE

o czywiście wystawę tę można omówić, co bytoby sprawa o tyle prosta, iż większość pracy w tym względzie wykonali już inni: organizatorzy, dzielnicy pedantycznie jej zestaw na prądy i tendencje, oraz lepiej od nas zorientowani krytycy zachodni, poświęcający jej bohaterom wiele miejsca. Oczywiście więc można napisać, że Ecole de Paris wydała sztukę smaczną, lecz przegrywającą przez k. o. w starciu z action painting, choć odwrotnie, szkoda ta znalazła niespodziewanego sojusznika, w niektórych równie wysmakowanych dziełach przedstawicieli malarstwa malarstwa. Ze pop-art jest brutalny i stanowi problem bardziej socjologiczny niż artystyczny, a programowo obojętna i pozbawiona określonej formy twórczości „Zero” przeczyszczeniem o absolutnej swobodzie pojęciom porządku i rygoru, z jakimi personifikowana była dotychczas sztuka. Oczywiście więc można tak zrobić, szczególnie gdy muzealny już charakter wystawy poczynania takie absolutnie usprawiedliwia. Muzealny w dwojakim tego słowa znaczeniu: po pierwsze ukazane nam w „Zachętkie” obrazy współczesnych mistrzów pochodzą ze zbiorów amsterdamskiego Stedelijk Museum i Stedelijk van Abbe—Museum w Eindhoven, po drugie zaś, obrazy te, bądź raczej ukazane typy obrazów, spełniły rolę wzorców, podobnych platynowo-irydowemu wzorcowi metra dla dzieł obiegających w mniej lub bardziej odmiętej formie. Jest więc okazja do przyłożenia, przymierzania, refleksji i skorygowania błędów. Pokazano nam ostatecznie to, co obojętność i obojętność jeszcze wielu naszych artystów. Lecz pokazano nam jednocześnie więcej — jak zdobywa się sukces, jakie wartości zyskują aplauz i podziw, jak zdobywa się rynek i laury. I tu zaczynają się refleksje.

Kiedyś szanujący się turecki tkacz dywanów sprzedawał swój wyrób z kilkumiesięczną gwarancją. Nie dlatego, by jego produkcja miała się w tak krótkim terminie rozlecieć, nie, tamtejsi tkacze nie byli aż tak nowoczesni. Chodziło o coś zupełnie przeciwnego, konkretnie o to, czy nabywca będzie zadowolony tym czuł się dobrze, czy z nim się zaprzyjaźni. Gdy to nastąpiło, zadowolenie było obojętne, w przeciwnym wypadku, gdy nabywca po okresie próby odsyłał na bytek, otrzymywał zwrot pełnej kwoty.

Trudno wymagać, by współcześni malarze stosowali się do przepisów szanujących się mistrzów dywanowców, jednak nie wydaje się, by — abstrahując od obrzymiej ceny wystawionych obrazów — wiele z nich przetrawiło pomyślnie tu-recki okres gwarancyjny. Ich znaczeniem był zresztą zgłębienie wielkich wystaw, celem zaś jakże często wyrwanie się spośród setek równie agresywnych obiektów. Podległy wszelkim rygorom ostrej konkurencji, w której brak jest miejsca dla wartości tak mało oświadczających i w tej sytuacji właściciel jak subtelność, zaduma, głębia; konkurencji, w której premują i konkretne rezultaty przynoszą odważa, majsterstwo wykonania i inność, inność za wszelką cenę.

Znamy to zresztą skądinąd. Wszystkie te cechy winna mieć jedna z gałęzi sztuki, ta, która przeznaczona do momentalnego odbioru nie musi wyrażać wartości trwałych, nie musi określać stosunku artysty do świata. Sztuką tą jest jednak plakat, jest nią sztuka ulicy, sztuka przebojowego i niszczącego, konkurencyjnego i niszczącego, zachowując

wszystkie proporcje — trudno nie oprzeć się wrażeniu o wielkim malarstwie pomieszanym, o tym że podobnie jak wiele najlepszych naszych plakatów przeszło ze szkoda dla swojej funkcji w regiony malarstwa, o tyle równie wiele spośród wystawionych w Zachęcie obrazów zbliżyło się niebezpiecznie do plakatu, że artyści zaczęli rządzić się jego prawami poświęcając niemało dla błyskawicznego efektu.

Cóż, prawdy te nie są nowe i nieraz już o nich pisano. Do takich zresztą wyników musiało doprowadzić wprowadzenie do wspólnego mianownika towaru modnych samochodów z dziełami sztuki, a między narodowych targów z takimiż bieniale. Trudno jest też oprzeć się przekonaniu, iż te właśnie, konkurencyjne prawidła doprowadziły w niemałym stopniu do stałej i postępującej gradacji, lub — modnego określenia używając — eskalacji formy, idącej m. in. od tradycyjnych już smaczków wrażliwej Ecole de Paris. W jej poetycką atmosferę uderzyli taranem Amerykanie, ekspresyjni, malujący a widać, wielbiący wywołony ruch ręki i materii, lecz również i tu — jakimś formą uległa odmianom. Przeszczepiona gmatwanina pajęcznych nitok Pollocka brzmi jak nokturn przy cyrkowej kapeli w porównaniu z obrazami Sama Francisa, ten zaś znowu wydaje się niemal lirykiem w zestawieniu z jakimś lirycznym wyrażeniem z ja-skraym do granic wytrzymałości Apellem z Cobby (grupy ekspresjonistów biorących swą nazwę z Copenhagen, Brussel, Amsterdam). Wszystkich jednak zaćmiewa zrodzony z reklamy więc w przeciwnieństwie do malarstwach Ecole Cobby, action i malarstwa materii niemalarskiej pop-art, sztuka (?) zresztą dla nas, daleko od reklamowego wrzasku i fascynacji nowoczesnym życiem wielkich miast stojących — raczej nie zrozumiała.

Są zresztą i inne metody zwrócenia uwagi, inne metody inności. Reakcją na gmatwaninę form, na krzyk barwnych zestawień jest ich brak, jest ukryty za szybą odbijającą postać widza czysty i jednolity błękit Yves Kleina, jest białe płótno Castellanego, przecięte podwójną linią wypychających je od spodu słupków, jest po prostu grupa Zero, szukająca w filozofii bezosobowości i zupełnej swobodzie kreowania sensu swej twórczości.

Wszystkie refleksje zostały celowo zaostrzone. Nie brak na wystawie obrazów świetnych, choć więcej jest świetnych nazwisk, nie brak na wystawie obrazów, których jedynym celem powstania była głęboka potrzeba wypowiedzenia się w sposób możliwie pełny, w których problem odbiorcy, problem szokowania był problemem drugorzędny. Więc zagadnienie, które dominuje w tym pokazie. I pytanie końcowe, czy naprawdę o to, o szok, o majsterstwo, o nową receptę na wykonanie obrazu w sztuce chodzi? Absurdem, rzecz jasna, byłoby szukanie na nie odpowiedzi w ramach jednego felietonu, podobnie jak byłoby nim próba nakreślenia wszystkich dróg nowoczesnego malarstwa, tego, czym było ono dotychczas i tego, czym stawać się, w swej części przynajmniej, zaczyna. Dlatego poprzestajmy na jednej tylko, marginalnej impresji.

JERZY MADEYSKI

(Dokończenie ze str. 5)

zdobyczą Dine'a, tak jasno widoczną i w tym tryptyku, to wprowadzenie rozgrywki logicznej, zwanej tautologią. Powtarzalność rysunku i przesunięcia rysunku w stosunku do linii realnego ubrania, czyni ten obraz tak śmiałym, tak rozpoznawalnym, jeśli się zna inne „tautologiczne” obrazy Dine'a, jego sukienki, palety, rysunkowe wersje projektów żurnalowych i zdjęć fotograficznych. Te powtórzenia, tak umyślnie schematyzujące, przytwierdzają nieodwołalnie ów biały garnitur do całości obrazu, tym bardziej, że materialnie traktowana plastikowa szyba staje się zwyczajną witryną, służącą za środek prezentacji owej części garderoby. Technika rysunku jakby żurnalowego, tak pozornie tandetnego, jest u Dine'a częścią jego pastiszy, które odwołują się do przeróżnych znanych technik malarskich, począwszy od techniki malarstwa pokojowego, a na technice amerykańskich abstrakcyjnych ekspresjonistów skończywszy.

U Rosenquista technika plakato-
wego położenia farby jest sprawą

„TENDENCJE” MUZEOLOGÓW HOLENDERSKICH

istotną, właściwie obraz przywieziony do Warszawy do niej się sprowadza. Ale i dla tego warto go było zobaczyć, choć nie możemy zobaczyć próbek jego ikonografii, jego toku skojarzeń, jego jawnej stereotypowości wyobrażeń. Obraz jest bardzo pięknie malowany, z rozmachem, a bez gadatliwości fakturalnej, nie inaczej przecież niż malują swoje plansze malarze plakatów.

I wreszcie ci, których zajmuje sztuka narracyjna: R. B. Kitaj, Anglik urodzony w Ameryce, i Roy Lichtenstein. Pierwszy z nich zabawia się narracyjnością ilustracyjną, przywodzącą na myśl brukowe kryminały. Lichtenstein reprezentowany jest przez klasyczny narracyjny „komiks” ogromnych rozmiarów. I tu jest rzeczą bardzo korystną, że nasze środowisko do-

wiaduje się, jak to jest malowane. Jest sprawą otwartą, na ile nobilitacja stereotypów, której dokonuje np. Rosenquist i Lichtenstein, oznacza zamierzoną profanację malarstwa, na ile zaś jest jednoznaczna z głęboką afirmacją cywilizacji, która rodzi obiegowe wyobrażenia.

Ostatnią z tendencji, którą chciano nam pokazać, jest sztuka wizualna, próba zanegowania obrazu na innej zasadzie niż czynią to nowi realisci i pop-artysty. Jest tu bardzo charakterystyczny Lucio Fontana, z barwnymi szklami i kamkami na białym płótnie, bardzo dawny obraz Victora Vasarely'ego i kilku innych, spośród których ciekawy jest obraz Niemca, Ottó Piene, przypominający może koncentryczne koła Wojciecha Fangora, ale kryjący w sobie tajemnicę wzroku ledwo widocznej Wenus z

Willendorfa, a więc zawierający wyraźny przekaz semantyczny. Nie można powiedzieć, żeby widz polski mógł po tej wystawie wyrobić sobie stosunek do Vasarely'ego i całej sztuki, iaka się z tym nazwiskiem kojarzy. Ale tu przejść musimy do stwierdzenia, że ze względu na techniczne niepodobiestwem było przywieźć do Warszawy, przez pół Europy, kinetyczne kompozycje uczestników ruchu sztuki optycznej. Musimy to zrozumieć, jak również zrozumieć nieobecność Roberta Rauschenberga, którego wielkie assemblage ma Stedelijk Museum, nie dające się, niestety, w żadnym wypadku transportować. Musimy też wytłumaczyć brak kompozycji Raysse'a z neonami, ze względu na trudności związane z instalacją. Tyle wyjaśnień technicznych.

Natomiast nieobecność chyba w całości innych tendencji sztuki naszej epoki, przede wszystkim tendencji surrealistycznej, należy przyjąć jako osobistą decyzję organizatorów, wynikającą po pierwsze z chyba nie najbardziej pozytywnej ich opinii o aktualności tej tendencji, po drugie — z przekonania, że zapewne polskie środowisko chę-

niej przyjmie szerzej potraktowaną problematykę „materii” i tendencji ekspresjonistycznych. Licząc się z tym i taki sąd szanując, nie sposób przecież nie żałować, że nie wybrano dla nas żadnego dzieła Wolsa czy Matty. Przecież ci artyści, związani z typem wyobraźni surrealistycznej, cieszą się w Polsce zasłużonym autorytetem, i nie jedno zrobili dla wyklarowania się polskich tendencji surrealistycznych jeśli tak można powiedzieć.

Staralam się wykazać, jak bardzo owocną być może percepcja tak znakomitego i tak świadomie dokonanego wyboru, z jakim mieliśmy do czynienia w kwietniu w „Zachęcie”. Niech to wystarczy za podziękowanie, zresztą tylko moje gdyż każdy z polskich artystów każdy z krytyków i miłośników sztuki nowoczesnej, wreszcie każdy z widzów, mógłby swoje własne podziękowanie uzasadnić i rozwinąć opisem jego własnych doznań. Te doznania indywidualne, z pewnością niezmiernie różnorodne, są przecież miernikiem wartości tej znakomitej wystawy.

URSZULA CZARTORYSKA

„Biały garnitur”

Urszula Czartoryska

JIM DINE

ra oglądaliśmy w Warszawie, i kilka innych, również nowszych jego obrazów, a także obrazy Picassa, Grisa, Braque'a i Kandńskiego z pierwszych lat naszego stulecia. Dyrektorem tego muzeum jest J. Leering.

Na otwarciu wystawy w „Zachęcie” de Wilde powiedział wprawdę, że „w ostatnim pięcioleciu dokonało się w sztuce więcej niż w ciągu poprzednich piętnastu lat”, jednak uznał za konieczne dość obszernie zaprezentować dorobek lat pięćdziesiątych, zresztą nie po to, aby nam dowodzić jakiejś „ewolucji” (gdyż przeprowadził dość ostrą cenzurę między tymi dwoma okresami), lecz po to, aby polskim artystom, tym, którzy uformowali się dzięki kontaktowi ze sztuką europejską lat pięćdziesiątych, podsunąć problem istotny: jak na sztuce typu „action painting” czy „malarstwa materii” można reagować w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Nie chcę przez to powiedzieć, że wystawa — z konieczności — starych obrazów Pollocka, dość Cornelle'a, Jorna i innych, sugeruje jakiś „historizm”. Problematyka, podsuwana nam tymi obrazami, do rozważań, daje się odczytywać jako aktualna, stale aktualna, jako zagadnienie dualizmu pomiędzy znaczeniową (Jorn) a dekoracyjną (Francis) funkcją plamy barwnej, jako kwestia otwarta — świadectwem jakich zjawisk ma być obraz — czy emocji malarza, subiektywnych lecz artykułowanych, czy też samego aktu malowania, dynamiki ruchu ręki, uzbudzonego w pędzel. Ta odmiennosc programu ekspresjonizmu i zasad „action painting” rozegrana została na wystawie bardzo czytelnie, obie tendencje ilustruje tym bardziej przekonująco, że doskonalemi obrazami, z jednej strony — Appel, a z drugiej — Francis, którego obraz powstał ze splamienia farbą o czystych odcieniach czerwieni, żółci i błękitu części, tylko górnej części białego płótna.

Emocjonalny, wyobrażeniowy charakter procesu twórczego emanuje wyraźnie z płócien uczestników grupy „COBRA”, działającej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Ciekawe jest przy tym obserwować, jak, ponad dorobkiem całego prawie XX wieku, „COBRA” świadomie sięga po zdrobyce wielkiej epoki nordyckiego ekspresjonizmu sprzed pierwszej wojny światowej. Co więcej, najpiękniejszy, najwyższy z wystawionych obrazów Karela Appela nieodparcie przywołuje na pamięć kolorystykę pamiętnej twarzy z odciętym uchmem, pół słoneczników i granatowych cyprysów, ową nerwowość i zapamiętałość kolorystyczną Van Gogha. Appel i Lucebert oraz Corneille — Holendrzy, a ponadto Duńczyk, Asser Jorn, dają przekonujące świadectwo obecności nordyków w sztuce światowej.

A obok nich, czysty i świeży (również w znaczeniu daty powstania), piękny obraz Holendra-Amerykanina, Willema de Kooninga, z lat pięćdziesiątych, kiedy utrwalił swe nazwisko dramatycznymi wizjami postaci kobiet, lecz z ostatniego okresu, okresu wyuszczenia do głosu zintensyfikowanej, „jutrzniowej”, wrażliwości kolorystycznej. Jest rzeczą trudną dla organizatorów wystaw zdecydować, jakim okresem twórczości należy reprezentować tych artystów, którzy przeżywali kolejne, wyraźne etapy. Przyjmujemy w naszym wypadku, iż w Amsterdampie dokonano takiego wyboru, jaki był uzasadniony pragnieniem, aby korzystać polskiego widza była najpełniejsza. Co do de Kooninga, decyzja jest tym bardziej przekonująca, że na wystawie zagadnienie figuracji, jej wersji ekspresjonistycznej, poniekąd groteskowej, mogły w pewnym sensie wyczerpać obrazy z jednej strony Appela i Luceberta, z drugiej — Dubuffeta i Saury. Dla nas, którzy oglądamy „Jutrzniękę różnopalcą”, Willema de Kooninga, tym lepiej.

Jackson Pollock ma w Polsce własną legendę, wysoka pozycja, ugruntowaną chyba przez Tadeusza Kantor, Jerzego Kujawskiego i kilku innych malarzy. Dla wielu z nas obcowanie z niewielkim, klasycznym „pollockiem” na warszawskim bruku, było przeżyciem ważnym, Dużą aktywnością (m. in. wystawa El Lisińskiego w ubiegłym roku) legitymuje się także miejskie muzeum im. van Abbe w Eindhoven, bogatym miście przemysłu radiofonicznego i elektronicznego. Dość powiedzieć, że muzeum to posiada jedną z najpiękniejszych „Brod” Dubuffeta, „Brodę samotnika”, któ-

z tym drugim. Jakże to nieprosta, osobista sprawa. Daliśmy się widocznie poznać europejskim znawcom sztuki raczej jako uwrażliwieni na walory materii malarskiej niż jako potencjalni chętni czytelnicy zasztyrowanych konfesji Dubuffeta na temat blasków i cieni cywilizacji.

Zagadnienie takiego wspólnego języka z artystą, języka, który widz próbuje za sprawą komisarzy wyśtawiać sobie wyrobić, staje szczególnie wyraźnie przy odbiorze dzieł Yvesa Kleina. Jak patrzeć na dwa obrazy człowieka, którego całe życie kilka lat dojrzałego życia jako artysty było twórczością i zarzem wojowaniem z pojęciem twórczości, który każda realizację przeprowadzał na nowo, inaczej, przekreślając w ogóle czynność malowania, który dał początek działaniom, jakie przed nim nie miały nawet nazwy, który balansował stale między wykonywaniem odlewów ciała (nagiego Armana), wykorzystywaniem żywych gabek morskich i sztucznych kwiatów, dosłownie kosmicznej, dosłownie ultramaryny i bajczego złota „mongoldów”, — a kreowaniem obrazów odbitym ciałem żywego człowieka, ogniem, wodą, przeprowadzaniem zabiegów malarzycznych, które wcale nie dawały w rezultacie realnie istniejącego dzieła sztuki? Dwa obrazy nie są w stanie stworzyć wokół siebie atmosfery równie silnej, co płótna Dubuffeta, ale przecież są znakiem obecności Kleina, znakiem przypominającym, że człowiek ten przemknął przez sztukę XX wieku jako osobienie rewolucji, i że sztuka nie przejdzie po nim do porządku bez daleko idących konsekwencji. Ten przywódca „nowego realizmu” nie zadbał o realne bytowanie przedmiotów, jak np. Arman. U niego czynność ujarzmiania ognia, wody, farby, igrania z żywą bryłą gąbki i z prawami grawitacji, była samą realnością. No, ale tego nie można eksponować, i tego nikt już nie zobaczy więcej.

O ileż bardziej „do patrzenia” jest obraz — romantyczna ilustracja nostalgii — Martiala Rayssa, o którym pisze Restany, że to „Matise naszej epoki(?) Tak bardzo ten obraz jest radością koloru, fetyszem wobec urody, oswojeniem z naturą. Swoją fetyszym uprawia Rayssa nie wobec odroczonej od niego wizerunku modelki, jak robi wobec jej osoby, uwiecznionej na jakby pamiętkowym zdjęciu fotograficznym. Taki efekt przytoczenia obrazu fotograficznego, wprowadzający na różne sposoby przez wielu rówieśników Rayssa, domagałby się osobnego omówienia, tym bardziej, że na naszej wystawie nie są ci malarze reprezentowani. Dyptyk Rayssa dowodzi ogromnych perspektyw, jakie roztacza próba zespolenia środków malarzkich — koloru — z ikonografią, z niepowtarzalną sugestywnością powiększenia fotograficznego, z tak wyraźnie ujawnioną na nim osobowością modelki. Ta ikonografia, to przecież własność wspólna nas wszystkich, którzy sami robimy pamiątkowe zdjęcia, którzy mamy dostęp do masowych środków przekazu wizualnego i jego magii ulegamy. Rayssa wybiera z tej ikonografii to, co odwołuje się, jakby do wspomnień osobistych, uczuciowych i związanych z obcowaniem z naturą. Ponadto — czego ze zdjęć technicznych nie dało się pokazać w Warszawie — Rayssa uzupelnia tę ikonografię obecnością świecących neonów i żywych roślin, co intensyfikuje jeszcze tę atmosferę na wpół kultową, a zarzem przyswaną w życiu codziennym. Artysta wzięł się ostatnio do inscenizacji plastycznych baletu Pettite'a. I w nich te efekty barwnego światła i stereotypowy repertuar znanych neony, a zarzem odświętnej i comosferze, zarzem odświętnej i comosferze, znanej z ulicy.

Fascynujący „Biały garnitur” Jim Dine wprowadza nas znów w cen-tralną dla wielu artystów sprawę tożsamości przedmiotu, który się z obrazem integruje, a zarzem zachowuje nieziszczalną autonomię. Garnitur utrzymuje nie tylko swoje własne istnienie, ale i określonego chyba datę produkcji, wymierną wcale nie mało ważną szerokość spodni, detale kroju i model guzików. Ale to, co jest największą

„Broda” ukazuje Dubuffeta jako poetę i jako owego mistrza matematyki, za którą kiedyś jako za anonimowym zjawiskiem przyrody chciał się ukrywać, a która jest jego znakomitym znakiem rozpoznawczym. Ale musieliśmy stracić okazję zobaczenia go jako propagatora malarstwa programowo „antykulturalnego”, jako człowieka, odzwajającego tak dojmująco absurdu cywilizacji (w obrazach jakoby miast z niezliczonymi napisami, autami, przechodniami). Zdaniem organizatorów wystawy, mieliśmy znaleźć łatwiej wspólny język z tym pierwszym z Dubuffetów, niż

(Dokończenie na str. 14)

wydanie

Nr 9 z dn. IX - 1966r

tendencje 66

Tegoroczna wiosna i lato przyniosły znaczne ożywienie w plastyce. Na łamach prasy, w wypowiedziach radiowych i telewizyjnych poruszono ważną sprawę — problem nowych poszukiwań w plastyce, szukanie rozwiązań formalnych i treściowych. „Jak grzyby po deszczu” zaczęły powstawać nowe grupy „gniewnych” zarówno młodych, jak i tych starszych. Wystawyapełniły się nowymi pracami. Stały się odpowiedzią na pytania wynikające z urzędnych dyskusji. Równocześnie z licznymi wystawami plastyków krajowych zorganizowano wystawę prac artystów zachodnich, pod obiecującym tytułem „Współczesne tendencje”. Stało się dobrze, gdyż bezpośrednio mogliśmy porównać prace naszych twórców z pracami ich zachodnich kolegów.

Na wystawie w Zachęcie można było obejrzeć prace, które w sposób przekrojowy miały ukazać nam najnowsze tendencje w malarstwie i plastyce zachodniej.

ÉCOLE DE PARIS — grupująca twórców abstrakcyjnych, u których jednak znajdziemy konkretnie przekazane uczucia i nastroje.

COBRA — malarstwo powstałe pod wpływem folkloru ludów prymitywnych, rysunku dziecięcego i pewnych elementów malarstwa psychopatów.

ACTION POINTING — bunt przeciw wszystkiemu, co posiada formę. „Malowanie jest czynnością, a obraz z tej czynności sprawozdaniem”.

MALARSTWO MATERII — fascynacja tworzywem.

ZERO — dążenie do nieograniczonej swobody formy.

I wreszcie **POP-ART** — odtwarzanie tego, co utrwalilo się w pamięci twórcy. Znanie przedmiotów codziennego użytku itd.

Na wystawie w Zachęcie spotkaliśmy się ze wszystkimi tymi grupami. Były prace integrujące (szkoda, że tak nieliczne). Dojrzałe malarstwo: Bissière'a, Bazaine'a, Luceberta. A obok tego inne.

Kompozycje z „dumnymi” tytułami, które mają podobno świadczyć o głębokim zaangażowaniu artystów, o ich myśleniu i nowoczesności. Nie można jednak doszukać się tego w samych pracach.

Fragmety komiksu gazetowego powiększone do olbrzymich wymiarów drzwi naturalnej

wielkości, umieszczone w ramie; szmata-garnitur przytwierdzona śrubami do deski; olbrzymia blacha, na której znać uderzenie młota. Jaką wartość mają te prace? Chyba tylko wartość poznawczą dla przyszłego pokolenia: „Co oni robili”.

Niektóre wystawy warszawskie naszych krajowych twórców wywołują podobne wrażenie. Mówię oczywiście o wystawach, które mają odzwierciedlać nowe poszukiwania, nowe rozwiązania formalne, o których tak głośno obecnie.

Nowe rozwiązania formalne to jedna z cech dominujących w sztuce. Nowe spojrzenie na świat, na zjawiska nas otaczające i przeniesienie tego na płótno czy też papier — to cenny sukces dla twórcy, a dla nas jako odbiorców — nowe przeżycie. Jednak część eksponowanych prac to chyba nieporozumienie.

Niektórzy plastycy całkowicie wyeliminowali treść. Tylko forma, wrażenie. Ale jakie? Kawałek deski z metalem. Jeśli chodzi o artystę o zdenerwowanie widza, to mu się udało. Ale czy taka jest rola sztuki? A stwierdzenie czy też „odkrycie”, umieszczone pod ekspozycją — „Widz widzi różnicę między metalem a drzewem” — jest żalosne i śmieszne.

Poskrobana dłutem blacha, płótno pociągnięte farbą, rysunki przypominające zagadkę fotograficzną z tygodników: „Zgadnijcie, co to jest”.

To jest ta nowa forma i treść. Nie neguję poszukiwań twórczych. Uważam, że tylko ciągła praca i poszukiwanie nowych form wyrazu może wzbogacić sztukę, unowocześnić ją. Moim zdaniem jednak prace pozbawione treści i myśli nie mają nawet walorów wzrokowych. Do czego to ma służyć?

Już po napisaniu tego felietonu, przeczytałem w prasie krajowej następującą notkę: „Grupa malarzy nowojorskich lansuje ostatnio nowy rodzaj sztuki: obrazy jadalne. Obrazy te malowane są marmoladą, kolorowymi kremami, masłem zwykłym i kakaowym na wielkich pajdach specjalnie pieczonego placka chlebowego. — Sztuki nie można wyłącznie kontemplować — głosi hasło artystów — sztukę trzeba w siebie wchłaniać! Jedzcie nasze obrazy”.

A. Krauze

wydanie
26 z dn. 26 VI. 66
Nr z dn.

BOŻENA KOWALSKA - WARSZAWA

Ostatnie miesiące w Warszawie były okresem prosperity na wyjątkowo interesujące wydarzenia artystyczne. W mnogości pokazów nietrudno wyłowić szereg zjawisk godnych uwagi i trwałej pamięci. Gwoździem sezonu była ekspozycja malarstwa światowego ze zbiorów muzeów holenderskich w gmachu „Zachęty”. Widzowie stoleczni zobaczyli tu po raz pierwszy prace brytyjskiego ojca pop-artu R. B. Kitaja i amerykańskich przedstawicieli tego kierunku: Roy Lichtensteina, Jamesa Rosenquista i Jima Dine'a. Również po raz pierwszy w Polsce pokazano w ramach tej ekspozycji dzieła Antonio Tapiesa, Lucio Fontany i fascynującej, mitycznej nieledwie postaci — Ivesa Kline'a. Szeregiem zaprezentowano ekspresjonistyczny nurt grupy „Kobra” (Kopenhaga, Bruksela, Amsterdam) i fragmentarycznie — malarstwo francuskie i amerykańskie współczesnej doby. Modny „op-art” reprezentował samotnie i nienajlepiej obraz prekursora tego kierunku Victora Vasarelego, wspomagany kompozycją Otto Piene'a. Wystawa była skompletowana dość przypadkowo. Pozostawiała niedosyt. Trzeba ją było traktować jako fascynujący zestaw wizytówek najwybitniejszych osobowości artystycznych z całego świata, który by mógł

na poszerzyć o więcej jak drugie tyle nazwisk innych, a równie interesujących i słynnych twórców. Był to jednak pokaz więcej dla znawców i koneserów sztuki, uważnie śledzących wydarzenia malarskie na świecie.

WSKIE WYSTAWY



Holendrzy pokazali w Warszawie współczesne tendencje w malarstwie światowym

Przed rokiem w Bajmans Museum w ramach współpracy kulturalnej pomiędzy Polską a Holandią czynna była wystawa polskiej grafiki współczesnej. Obecnie w rewanżu ogłędaliśmy w Warszawie wystawę będącą przeglądem twórczości trzech pokoleń grafików holenderskich oraz wystawę malarstwa pod nazwą „Współczesne tendencje” — malarstwo ze zbiorów muzeów w Amsterdamie i Eindhoven.

WYSTAWY, POLSKA,
NR. 7, 1966.