

78/85

OTTO AXER

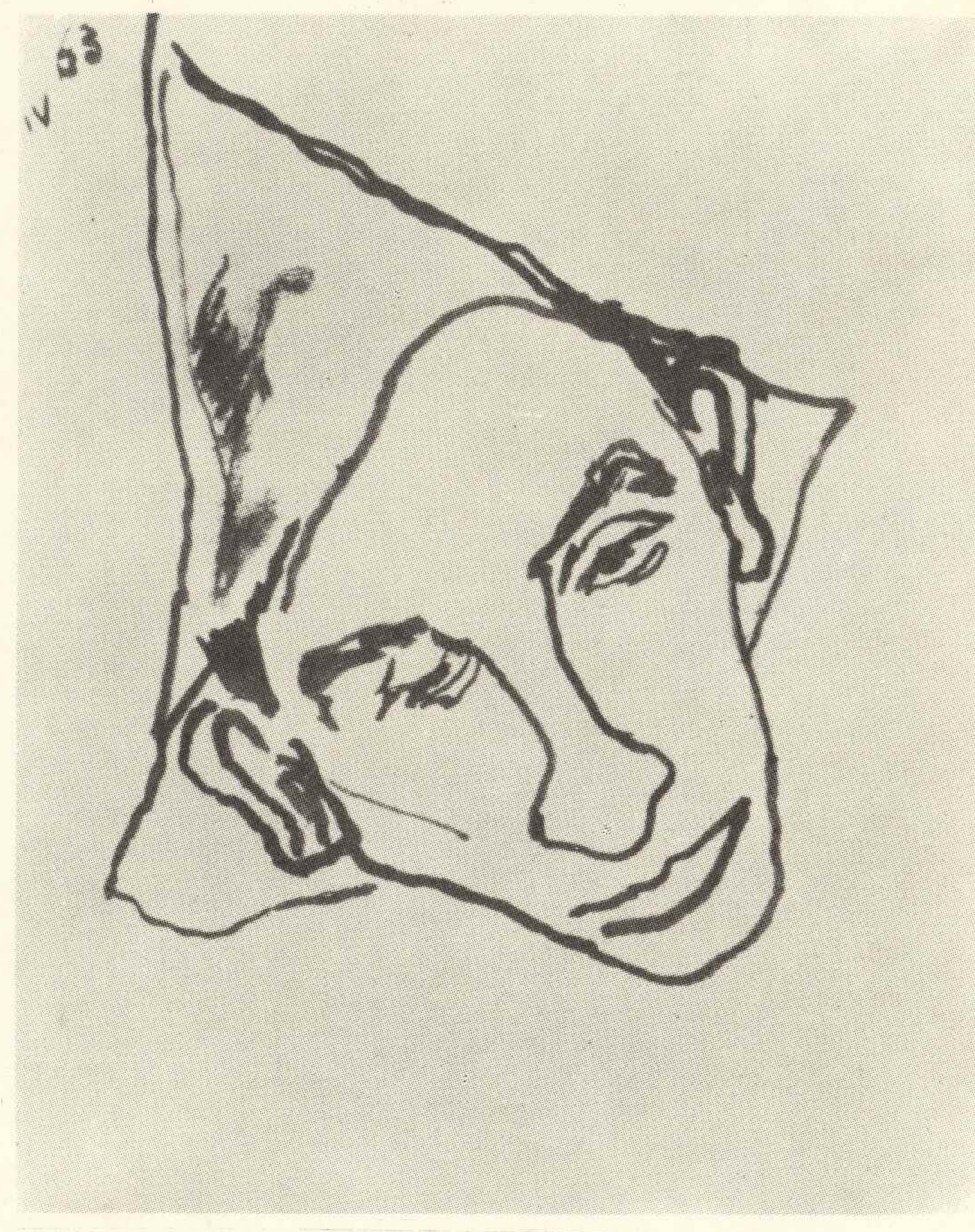
MALARSTWO
RYSUNEK



78/
85

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

OTTO AXER



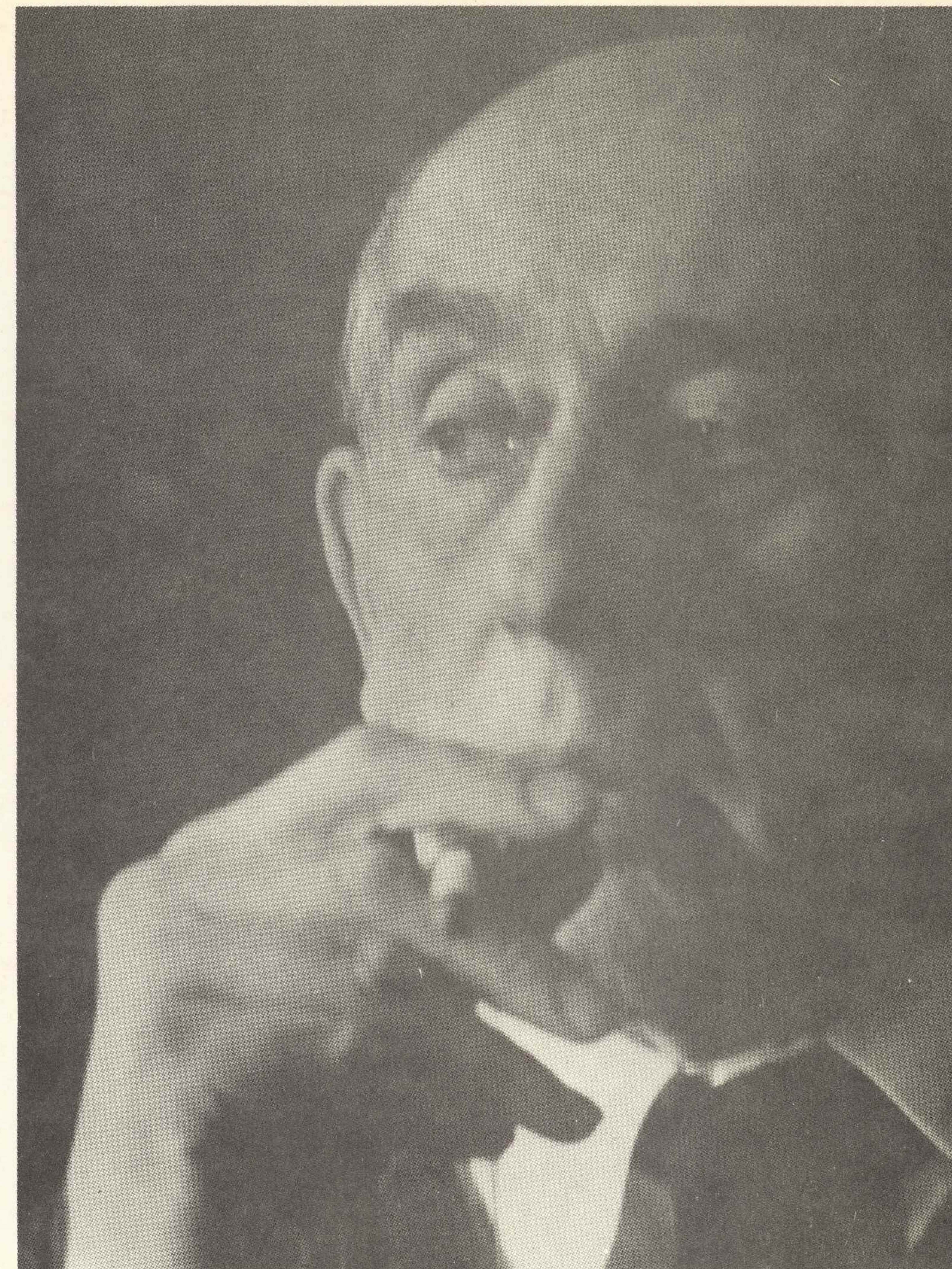
MALARSTWO RYSUNEK

kwiecień 1985

Galeria „Zachęta”, Warszawa pl. Małachowskiego 3

Projekt ekspozycji
JAN KOSIŃSKI
Projekt plakatu
JAN MŁODOŻENIEC
Opracowanie graficzne katalogu
ZYGMUNT MAGNER
Opracowanie katalogu
WIESŁAWA BĄBLEWSKA-ROLKE
Fotografie barwne
TADEUSZ ROLKE
Fotografie rysunków
ADAM PŁUCIENNIK
Portret artysty
OTTO AXER
Redaktor techniczny
MARIA CHMIELECKA
Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

OTTO AXER ur. 3 sierpnia 1906 roku w Przemyślu, zm. 24 maja 1983 roku w Warszawie. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Otrzymał dwuletnie stypendium twórcze i do roku 1931 kontynuował naukę w Paryżu. Malarz, rysownik, ilustrator książek, twórca licznych scenografii przeważnie w teatrach lwowskich, łódzkich i warszawskich. Wystawy indywidualne, m. in.: Kraków 1929, 1930, Bruksela 1930, Malmö 1931, Warszawa IPS 1933, „Zachęta” 1968, Lwów 1934, 1936, Paryż 1964, Londyn 1970. Udział w zbiorowych wystawach scenografii w kraju, zagranicą i w wystawach międzynarodowych po wojnie, m. in.: Berlin, Budapeszt, Francja (objazdowa), Leningrad, Londyn, Mediolan, Moskwa Oslo, Praga, Sofia, Warszawa. Laureat nagrody państwowej, 1951 r. i Ministra Kultury i Sztuki, 1965 r. Ważniejsze dane biograficzne podaje: Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, Leksykon PWN, Słownik Polskich Artystów Plastyków – Warszawa, Radziecka Encyklopedia Teatralna, Künstler Lexikon – DDR, Édition Christan Hals – Monaco. Prace w zbiorach: Muzea Narodowe w Warszawie i Przemyślu, Muzeum Teatralne w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w prywatnych kolekcjach krajowych, zagranicą w Brazylii, Francji, Szwajcarii, Szwecji, USA, Wielkiej Brytanii we Włoszech.



OTTO AXER

Będę musiał mówić trochę o scenografii, nie chciałem właśnie teraz, ale trudno. Przez całe życie usuwałem niepotrzebne rzeczy wyrzucać ze sceny, mimo że je narysowałem, że je wybudowałem. Natomiast w domu, w pracowni uprawiałem malarstwo. Nie ilustrowałem postaci. Starłem się grać człowiekiem, samym, jedynym – tym aktorem na płótnie. Mógł to być jeden człowiek, mogło być tych postaci dwie, trzy – w rysunkach więcej – ale zawsze eliminowałem otoczenie i tak zwaną „atmosferę otaczającą” wraz z małymi szczegółami, które wspierały tylko akcję toczącą się na płótnie, na tej płaszczyźnie. Z kolei eliminacja ta doprowadziła do tego, że zacząłem powoli i to od lat unikać kontrastowej i bardzo ostrej kolorystyki. To wpływało, oczywiście, na ostateczny kształt obrazu. W efekcie doprowadzić chcę do obrazu, który mi stwarza możliwość kontemplacji. Nie chodzi o „kochanie” własnego obrazu i modlenia się przed nim, tylko o możliwość dla widza, który przez parę minut czy jakiś czas oglądając obraz, ma możliwość zobaczenia coraz nowych i innych spraw. Nie zawsze to się udaje, czasem tylko, ale to uważam za cel mojego malarstwa. Na czym się opieram? Opieram się na własnych doświadczeniach; przechodząc przez muzea lub galerie w kraju czy też zagranicą (staram się oczywiście oglądać galerie wartościowe, ale nie istnieją galerie, które mają tylko obrazy wartościowe) mijam więc długie sale nie obejrawszy dokładnie kilkudziesięciu obrazów i nagle staję przed jednym czy też przed drugim i wracam do niego przez wiele dni albo lat.

Tak było w moich bardzo młodych latach ze „Złożeniem do grobu” Tycjana w Luwrze. Nie wiem dlaczego. Znakomitych obrazów Tycjana widziałem bardzo dużo w Wenecji, Leningradzie, Luwrze, a ten obraz do tej pory mnie prześladowuje. Nie dlatego, żebym go chciał naśladować. Nie potrafię, nie mam ochoty, ale prześladowuje mnie. To jest obsesja, przymus kontemplacji.

Jednym z wielu określeń twórcy jest klimat, w jakim się urodził, w jakim mieszkał i kształcił się. Oczywiście, że klimat, w którym się kształtowałem i który oddziałł na moją przyszłość – była Akademia Krakowska. Ten klimat do tej pory na mnie ciąży, ale i też z przyjemnością go odczuwam. Kraków jest dla mnie wspomnieniem, którego nigdy bym nie chciał zatrzeć.

Trudno powiedzieć, na czym się kształciłem. Kształciłem się w świadomości, że istniały tysiąclecia malarstwa, które dzisiaj się powtarza w rozmaitych formach i w rozmaitych geograficznych srtfach, oczywiście przetransponowane. Formy stare, we współczesny sposób przetrwione przez intelekt i talent artysty. Wszystko to wpływa na każdego z nas, i wpływa też na mnie. Nie potrafiłbym siebie umieścić ani w ekspresjonizmie

OTTO AXER

I have a few words to say about stage design; I didn't want to just now, but never mind. All my life, I have tried to rid the stage of superfluous things even those drawn or built by myself. At home, on the other hand, in my studio, I have practised painting, but I have not illustrated characters. I have tried to play upon man, the only actor on the canvas. I might have used a single silhouette, or two, or three, or more, in drawings but I have always eliminated the surroundings, the „surrounding atmosphere” and the little details that only support the plot on the canvas, on the surface. This elimination has caused me gradually to avoid contrasting, jarring colours, with an affect on the final shape of my pictures. My point is to create a painting that prompts me to contemplate. This does not mean that I want to „love” my own paintings or pray in front of them; I want the spectator, who stops in front of them for a few minutes, to be able to see something new. This does not always happen, but sometimes it does, and this is what I consider the point of my painting. This is based on my own experience. When I visit museums or galleries at home or abroad (I always make a point of seeing valuable galleries though I know that there are no galleries that have only valuable paintings) I may pass whole rooms without looking attentively at more than a few dozen pictures, and then, suddenly, I stop in front of one or another, and return to it the next day or for years.

In my very young years, I had this impression when I saw Titian's „Entombment” in the Louvre. I do not know why. I have seen very many superb paintings by Titian in Venice, Leningrad, the Louvre, but this particular painting still haunts me. Not that I want to imitate it. I cannot, I do not want to, but it is with me. This is an obsession, a compulsive obsession...

One of the ways to describe an artist is the climate in which he was born, in which he lived and was educated. I was certainly shaped by the climate of the Academy of Fine Arts in Cracow. I may even say that it affected my future. It still weighs upon me, in a pleasant way. Cracow is a memory that I would never like to forget.

It is difficult to say what I was raised on. I was raised in the awareness that there have been millennia of painting that repeat themselves in various forms and places, though certainly transposed. Old forms are digested in a contemporary way by the artist's intellect and talent. All that affects each of us, including me. I wouldn't be able to place myself either in the framework of Expressionism or Colourism.

I believe that colour and form are so connected in painting that they cannot be separated. One cannot say that he who uses the whole palette to produce a painting is a colourist, and he who

ani w koloryzmie. Uważam, że kolor i forma są tak związane w malarstwie, że nie można tego wyodrębnić. Nie można powiedzieć, że człowiek, który maluje obraz całą paletą jest kolorystą, a człowiek, który maluje dwoma kolorami nie jest kolorystą. Określenie to jest typowym szufladkowaniem, niesłusznym w stosunku nie tylko do mnie, ale i innych malarzy. Otóż nie istnieje malarz, według mojego przeświadczenia, który by nie miał manieri – ale słowo manieryzm jest znowu wzięte z historii sztuki i jest określeniem pejoratywnym.

Nie wiem, czy mam swoje własne spojrzenie artystyczne do tego stopnia zindywidualizowane, abym mógł powiedzieć o tym, że mam swoją manierę w sensie dodatnim. Ale jeszcze raz powtarzam, nie istnieje malarz, który pozbawiony jest manieri. Malarz bez manieri, w znaczeniu dodatnim, może istnieć tylko w bardzo młodym wieku, kiedy przerzuca swoje zainteresowania z jednego sposobu malowania na drugi, bez właściwego spojrzenia, bez zaangażowania intelektu. Ten na pewno nie ma żadnej manieri. Malarz nie tylko musi mieć widzenie całości, pomysł, ale musi mieć manualną wartość, to znaczy – powiedzmy popularnie – pędzel jego musi być zawsze tym samym pędzlem. Nie znaczy to, że kładzenie farby winno być takie samo, nieprawda! bo wiemy z historii, że nawet malarze żyjący bardzo długo zmieniali fizyczny sposób malowania, niemniej pomimo tego, pozostawał niezmienny wyraz, który można odczytać w każdym decymetrze kwadratowym płótna. Ten aspekt uważam za istotną sprawę, ten wyraz, tę „manierę” – za dowód dojrzałości malarza.

Wywiad z artystą w Polskim Radiu – program III w dniu 24 października 1976 r.

uses only two colours is not a colourist. This is typical pigeon-holing, inappropriate not only in relation to me but to other painters, too. In my opinion, there is not a painter without a mannerism, but the term comes from art history where it has a pejorative meaning.

I do not know whether my artistic vision is individual enough to say that I have my own mannerism in a positive sense. But, let me repeat again, there are no painters without mannerisms. A painter without a mannerism, in the good sense of the word, must be very young. Then he may shift his interests from one manner of painting to another, without developing his own vision, without involving his intellect. Yes, he certainly has no mannerism. A painter not only has to have an all-embracing vision, a concept, but he must also have his own manual value, which means, to put it directly, that his brush must always be the same brush. This does not mean that he must always lay paint in the same way, no! We know from history that painters who lived very long lives changed their physical manner of painting, but their expression remained the same and could be read in every square inch of their canvases. I believe that this aspect is very important. This expression, this „mannerism” is the proof of the painter's maturity.

From an interview with the artist broadcast on the 3rd programme of Polish Radio on October 24, 1976

Translated by Joanna Holzman

ANDRZEJ MATYNIA

Malarstwo Otto Axera

Twórczość Otto Axera przypadła na pełen niepokoju czas w sztuce. Kazimierz Malewicz maluje „Czarny kwadrat” (1915) usuwając z obrazu ślady wszelkiego tematu rozumianego jako anegdota, a Duchamp wystawia urynał, mianując go dziełem sztuki i tytułując „Fontanną” (1917). Oba te wydarzenia będą miały dla całego okresu, na który przypadła twórczość Axera, niebywałe znaczenie i donośne praktyczne skutki. Każdy z artystów będzie musiał podjąć decyzję, mając dwie możliwości wyboru: włączenie się w nurt awangardy lub pozostanie na rozległym obszarze sztuki tradycyjnie pojmowanej i szukanie na tym obszarze własnej drogi. Druga możliwość, wbrew pozorom, była znacznie trudniejsza.

Profesorami Otto Axera w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych byli tradycjoniści Władysław Jarocki, Wojciech Weiss, J. Wojnowski – uczyli go tradycyjnego rysunku i tradycyjnie pojmowanego aktu, rzetelnego warsztatu malarzkiego. Zachowany z tego czasu akt wykonany przez Axera jest perfekcyjny. Jednocześnie nad krakowską akademią dominuje osobowość Józefa Pankiewicza, który, w tym czasie gdy Axer studiuje, założył filię Akademii w Paryżu. „Obraz – głosił Pankiewicz – zanim zdamy sobie sprawę, co przedstawia, jest dla nas przedmiotem, którego powierzchnię widzimy ozdobioną w pewien sposób. Ta powierzchnia materialna nasuwa nam nieświadomie porównanie do pewnych materii naturalnych lub estetycznych. (...) Malarstwo ma za zadanie wyobrażać to, co oczy widzą w naturze, lub co mogłyby zobaczyć, transponując wizję na linię i kolor, pokrywając płaszczyznę farbami, które stanowią materię obrazu. Wartość jakościowa tej materii, jej działanie na zmysł widzenia, jak dźwięku na słuch, jest jej urokiem zmysłowym, tą przynętą dla wtajemniczenia nas w treść tego, co obraz przedstawia. Natura, obdarzając jakimś powabem najmniejszą ze swych kreacji, daje nam przykład, że urok zmysłowy nieodzowny jest dla rozbudzenia w nas chęci do poznania tajemnic życia. Sztuka musi być przede wszystkim rozkoszą, dzięki której objawiają się nam prawdy inną drogą niedostępną.”

To lekcja odebrana z najnowszego malarstwa francuskiego. Wszak M. Denis pisał że „...obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku.” a CH. Baudelaire pisał: „Wychwalać linię kosztem koloru, albo kolor kosztem linii – jest to niewątpliwie jakiś

punkt widzenia, ale ani szeroki ani sprawiedliwy i zdradza dużą ignorancję tych, którzy go głoszą.”

Pankiewicz i założony przez grupę artystów „Komitet Paryski” wnieśli do tradycyjnego polskiego malarstwa prymat formy. „Kapiści – jak pisze Joanna Pollakówna – reprezentowali jak żadne w Polsce ówczesnej ugrupowanie malarskie, nowoczesną, postawę wobec kultury i tradycji. Wyzbyci zahamowań, wolni od narodowych polskich indiosynkrazji i obsesji, pojmowali historię malarstwa jako całość żywą, aktualną i jako taką podlegającą kryteriom współczesnej oceny.”

Otto Axer po ukończeniu w 1930 roku krakowskiej Akademii podążył do Paryża. Spotyka się z grupą kapistów; z Arturem Nacthem-Samborskim zaprzyjaźnia się i przyjaźń ta przetrwa wszystkie dziejowe burze. Ale Paryż w tym czasie to nie tylko Pankiewicz, ale również Picasso i kubiści, fascynacja Cezannem, do którego nawiązują wszystkie nowe tendencje. Charakterystyczny dla tego okresu twórczości Axera jest obraz znajdujący się dziś w Muzeum Narodowym w Przemysłu i umownie zatytułowany „Cyrk w Paryżu”. Obraz sygnowany, ale bez wyraźnej daty powstania, namalowany pod wpływem malarstwa Vlamincka z okresu jego fascynacji Cezannem. Rozbierane, zgeometryzowane domki na wzgórzu zagęszczają się na pierwszym planie obrazu, ogromnieją w bryły, których monochromatyczność rozbijają jaskrawe napisy (po polsku!?) „Cyrk”, „Za darmo” i ciemny, prawie czarny tłum sfłoczony między zabudowaniami. Wśród tego tłumu, jak również w niektórych partiach zabudowy, pojawia się nagle plama intensywniejszego koloru – przeważnie czerwieni. Drugim zachowanym obrazem z tego okresu jest „Portret żony” z wyraźnie umieszczonym podpisem artysty i datą powstania: Paris 1931. Portret namalowany w tonacji jasnobrazowej z charakterystyczną siatką żyłek ciemno wiśniowych, które artysta nakładał na tkaninę ubioru zaostrzonym trzonkiem pędzla. W tym portrecie zwracają uwagę również dwa akcenty kolorystyczne: czerwień ust i żółcień koralu.

„W czasie, kiedy wiara wprawia ludzi w szaleństwo, prymitywny sceptycyzm tego człowieka ma swoją cenę...” (M. Yourcenar, Kamień filozoficzny). Zdanie to brzmi efektywnie, ale nie można go przyjąć w stosunku do postawy Otto Axera bez zastrzeżenia. Sceptycyzm Axera nie był sceptycyzmem prymitywnym. Nad wieloma doświadczeniami w swoim życiu przechodził Axer ze stoickim spokojem. Erudycja i znajomość świata pozwalały mu widzieć rzeczy i sprawy w szerszym kontekście rozmaitych uwarunkowań. Był wnikliwym, ale beznamietnym obserwatorem ludzkich poczynań. Bronisław Dąbrowski, który obserwował Otto Axera w teatrze, opowiadał, że budził

on szacunek ludzi teatru swoją postawą, która nie była ani oportunistyczna, ani udawana, lecz po prostu życzliwa. To zapewne był powód, dla którego mógł współpracować z Andrzejem Pronaszką – człowiekiem apodyktycznym i przykrym we współpracy, jak również Leonem Schillerem i Wilamem Horzycą; zapewne było to powodem, że aktorzy lubili z nim współpracować. Opowiadał Bronisław Dąbrowski, że Otto Axer przyjmował zawsze postawę sceptycznego obserwatora, zarówno wtedy gdy pracował w teatrze, jak również wówczas, gdy zasiadał w swoim kąci przy bufecie w „Kameralnej” i gromadził wokół siebie grono dyskutantów.

Nikt nie robił stenogramów rozmów z Otto Axerem, ale nieliczne zachowane wywiady świadczą, że był on rozmówcą taktownym, ale ironicznym. Pozwolę sobie na poparcie tych słów przytoczyć fragment jednego z takich wywiadów w w „Expressie Wieczornym”. Pytanie: Chcemy wiedzieć coś więcej, coś bardziej osobistego zwłaszcza na temat Pańskich prac. Axer: Wystawię około 30 rysunków i tylko 3 obrazy.

Pytanie: Niewiele.

Axer: Ale za to okazałego formatu.

Pytanie: Ich tematyka?

Axer: Tematyka moich rysunków jest mniej więcej równoległa do mego malarstwa. Jest cyrk, piosenka, commedia dell'arte. Pytanie: Wspomniał Pan, że maluje chętnie „piosenkę”. Jak to jest możliwe?

Zamiast odpowiedzi Otto Axer wyciąga jeden ze swoich obrazów o tym właśnie tytule. Istotnie, to jest piosenka!

„Piosenka” – namalowana przez Otto Axera – to być może obraz zatytułowany „Romanza”, być może inny, na którym występuje jako rekwizyt gitara, trąbka, czy inny instrument muzyczny, ale dla każdego uważnego obserwatora malarskiej twórczości Otto Axera i słuchacza jego wypowiedzi, uderzający był dystans, jaki artysta miał do swoich dzieł, cień ironii, którym bronił się przed wernisażową celebracją i powierzchownym, bezrefleksyjnym odczytywaniem jego twórczości.

Zaprezentowane na wystawie obrazy pozwalają śledzić malarską drogę artysty. Na tej drodze napotykamy okresy wielkiej aktywności twórczej, zagęszczone obszary malarskich poszukiwań, jak również okresy pustki, gdy gubimy trop, ślady aktywności z braku dowodów zanikają. Takimi okresami pustki będą lata pięćdziesiąte a następnie okres między 1970 a 1975 rokiem.

Zachowane obrazy są świadectwem zmagania artysty z malarskimi problemami, których początek zaczyna się w krakowskiej Akademii, formuje w czasie pobytu w Paryżu, aby skryształić

zować się w latach najintensywniejszej pracy twórczej poczynając od roku 1975, a kończąc z chwilą śmierci w roku 1983, gdy w pracowni artysty pozostał szkic zaczętego obrazu, zarys konturu stojącej tyłem w rozkroku kobiety, konturu aktu znanego nam z obrazu z roku 1960.

Dlaczego artysta powrócił do tego obrazu sprzed dwudziestu trzech lat, jak chciał go tym razem namalować pozostanie na zawsze tajemnicą. Na nielicznych obrazach z lat 1948, 1950, 1951, a następnie liczniejszych z lat 1958–1970, obserwujemy eliminację kolejnych elementów konstrukcji obrazu. Artysta konsekwentnie eliminuje światło i przestrzeń na rzecz koloru, powszechnej u wszystkich kolorystów gry barwnej. Z przestrzenią rozstaje się Axer stopniowo. Na obrazie z roku 1948 leżąca kobieta jest jeszcze umieszczona w przestrzeni zorganizowanej perspektywie, w aktach z lat 1950 i 1958 widzimy jeszcze ślady modelunku, posługiwania się walorem, ale z biegiem czasu przestrzeń zanika na rzecz obrazu rozstrzygniętego płasko, postaci wyłaniają się z tła o jednolitej fakturze, namalowanego bez wyraźnych śladów uderzenia pędzla, pozbawionego jakichkolwiek elementów, które uzasadniałyby taką, a nie inną postawę modeli.

W latach siedemdziesiątych akty nabierają (sprzecznej z zasadą kapistów) geometrycznej bryłowatości. Płaszczyzna tła staje się dla Axera obszarem frapującej gry z malarstwem abstrakcyjnym, a szczególnie z układami barwnymi Marka Rothki, którego malarstwo staje się wówczas przedmiotem fascynacji wielu artystów. Z tych zapewne inspiracji powstają takie obrazy jak „Ptaki I” w roku 1965 następnie „Lalki” w 1966 roku, gdzie gra barwna rozbrzmiewa między pasem żółcień a obszarem fioletołu przy akompaniamencie strzępów lalek, które wnoszą do tej gry niepokój różnobarwnych plam, a także, obraz namalowany w roku 1967 pod tytułem „Kompozycja I”, echem powróci jeszcze ta inspiracja w obrazie zapewne z lat 1979–1980 na którym dwie dziewczyny umieszczone są na płaszczyźnie złożonej z prostokątów brązu, ciemnej zieleni i czerwieni.

Otto Axer nigdy nie malował obrazów abstrakcyjnych, ale doświadczenia abstrakcjonistów, jak można się domyślać z wymienionych obrazów, były mu znane. Co myślał o malarstwie abstrakcyjnym nie wiemy, myślę że był w tym wypadku jednoznaczny z całą generacją kapistów. Jan Cybis w swoich „Notatkach malarskich” pod rokiem 1956 zanotował: „Abstrakcjonści to chyba najgłupszy wśród plastyków, w każdym razie nasi.

Z przykrością czytam ich wywody śmiertelnie poważne, zakłamanie, pełne wyższości. Taki Przyboś lub Wegner robią wiele szkody

pomimo dobrych chęci. Nie znają się na niczym, wszystko musi być nazwane jakimś szkolarskim terminem, są niewrażliwi. To samo obserwowałem u Strzemińskiego. Przy tym ile się nacierpią za swoje przekonania, istni męczennicy, tacy co to całe życie stoją na jednej nodze. Druga czasem usycha. To już lepiej rączkować. W gruncie nasi abstrakcyoniści to prymitywni stylomani, a raczej bardzo dziewiętnastowieczni stylizatorzy."

Poddany całkowicie grze barw, ich czysto optycznemu urokowi, zmysłowości i radości, które ze sobą niosą, Otto Axer, podobnie jak kapiści, nie mógł fascynować się chłodnymi rozwiązaniami abstrakcjonistów.

Nieliczne zachowane pejzaże, liczne akty i martwe natury z rybami, ptakami, i „żelaziem" malowane są przez Axera ostrymi, kontrastowymi plamami, wyrrywają się z tła, narzucają swoją zmysłowością, immanentną radością stworzonego na płaszczyźnie obrazu życia. Ptaki, ryby, kwiat trzymany w ręce przez modelkę na obrazie to jedynie rekwizyty w grze, którą podejmuje malarz na płaszczyźnie obrazu, kolorystyczne preteksty, podobnie jak bajecznie kolorowa, zbudowana z kontrastowych plam głowa kozła na obrazie z 1969 roku, którego głównym tematem jest akt dziewczyny z gitarą.

W roku 1970 te tendencje nasilają się, a gra kontrastowych plam w takich obrazach jak „Ptaki I", „Ptaki II", plam narzucanych mocnymi pociągnięciami szerokiego pędzla, osiągnie swoje apogeum.

Kiedy w roku 1976 nagrywałem dla Programu III Polskiego Radia rozmowę z Otto Axerem, artysta zwierzył się, że przesładuje go obraz Tycjana „Złożenie do grobu". „...znakomitych obrazów Tycjana widziałem bardzo dużo w Wenecji, Leningradzie, Luwrze, a ten obraz do tej pory mnie przesładuje. Nie żebym go chciał naśladować, nie potrafię, nie mam na to ochoty, ale przesładuje mnie. To jest obsesja, obsesja po prostu kontemplacyjna". – Ilekroć oglądałem później ten obraz w Luwrze zadawałem sobie pytanie co było przedmiotem szczególnej fascynacji Axera i czy ma to jakieś odbicie w Jego twórczości?

Grupa pięciu osób składających martwe ciało Chrystusa do grobu namalowana jest z ogromnym spokojem, gesty powściągliwe, spokój i pokora w krzyżujących się liniach spojrzeń, dwie postacie z lewej strony wsparte o siebie, ale nie jest to układ który Axer kiedykolwiek powtórzy, mimo, że wspierające się postacie odnajdujemy na obrazach Axera z ostatnich lat, nie są to również kolory, którymi posługiwał się Axer, a jednak jest w tym obrazie

zauważona zapewne przez Axera owa gra barwna, gra kontrastów, którą kolorysty polscy wywodzą od Cezanne'a i Bonnard, a która istnieje również w obrazie Tycjana. Między dużymi płaszczyznami koloru staje się jeszcze bardziej widoczna, właśnie w tym obrazie szczególnie. A może ulegam złudzeniu? Może Otto Axer inaczej patrzył na ten obraz i co innego wywołało zauroczenie?

Kiedy w roku 1976 rozmawiałem z Otto Axerem, pracował właśnie nad cyklem obrazów, które zatytułował „Moreska". Zaczął ten cykl chyba w roku 1975 i otwiera on etap nowy w twórczości artysty, etap w którym świadomie eliminuje z obrazu wszelkie otoczenie, każdy zbędny szczegół i rekwizyt, aby pozostawić na obrazie jedynie człowieka-aktora swoich płócien. Następuje też w tym okresie ściszenie kolorystyki, aczkolwiek nie czyni tego artysta gestem arbitralnym raz na zawsze.

„Renesansową moreskę tańczyło sześciu tancerzy, samych mężczyzn, w dwóch szeregach w towarzystwie chłopca przebranego za dziewczynę, błązna oraz tancerza umieszczonego w środku figury drewnianego konika (podobnego do krakowskiego lajkonika). Taniec był groteskowy, śmiały i swobodny, składał się ze skoków i pantomimicznych ruchów walki, żywych skocznych, pełnych zawiadackiej fantazji. Był więc to taniec wyrażający najpełniej bujną, renesansową radość życia." (I. Turska: Krótki zarys historii tańca i baletu). Podobno taniec ten związany był od najdawniejszych czasów ze świętem urodzaju.

O zainteresowaniu artysty ruchem świadczy również namalowany w roku 1975 obraz zatytułowany „Passacaglia XII". Passacaglia to również taniec, który pojawił się w Hiszpanii w XVII wieku, powolny i poważny. Pojawiają się na obrazach Axera tańczące dziewczyny z gitarą, chustką w ręku, w barwnych kostiumach, ale przeważnie nagie, często towarzyszy tym dziewczynom głowa, być może drewnianego konika, a być może kozła, który, jak wiadomo, jest symbolem płodnych sił natury, a także rozwiązłości i chuci. Również Pazyfae, z obrazu pod tym tytułem, siedzi na czerwonym kozle, a nie na byku, jak to głosi mitologia. Ten obraz z 1976 roku jest również przykładem, że Axer nie ściszył kolorystyki raz na zawsze i nie zaniechał gwałtownych kontrastów kolorów.

Na obrazach z roku 1977 pojawiają się nowe tematy: cyrk z nostalgią arlekinów, iluzjonistek, wołyżerek oraz macierzyństwo – „Mater I" i „Mater II". Świat cyrku również ogranicza Axer do jednej lub dwu postaci, rzadko towarzyszy im jakieś rozbudowane tło, aczkolwiek i tutaj nie narzuca sobie rygo-

rystycznie zasad kompozycyjnych. Wszystkie postacie wykonują ekspresyjne ruchy, czasami wręcz ekwilibrystyczne, co szczególnie widoczne jest w gestach rąk i układzie nóg.

Melanż plam barwnych, ostrych kontrastów kolorystycznych wzmacnia jeszcze ruchliwość tych zawieszonych w przestrzeni postaci. Ale świat cyrku nie jest dla Axera, podobnie jak dla wielu jego poprzedników, światem przedstawień dla żądnej rozrywki gawiedzi, efektownych popisów zręcznościowych, odwagi i pomysłowości. Cyrk jest dla Axera teatrem świata (Teatro Mundi), teatrem ludzkich namiętności, życiowych iluzji i skrywanego tragizmu złudnej i ulotnej egzystencji. Postacie arlekinów łączą się w pary, grupują w rodziny, wspierają o siebie.

W podjętym w tym samym czasie innym temacie macierzyństwa, który to temat będzie artysta kontynuował w latach następnych w cyklu „Cesina", wycisza Axer grę barw, tłumi jaskrawość koloru na rzecz brązów, zieleni i granatów. Postać matki z dzieckiem złączona jest wydawałoby się nierozzerwalnie, w jedną bryłę, jak Święta Anna Samotrzcę z Marią u Leonarda da Vinci, jak dwie postacie w „Pocałunku" Brancusiego...

Są to obrazy zasadniczo odbiegające od poetyki innych prac, a macierzyństwo nabiera w nich tragicznego wymiaru odpowiedzialności i nostalgicznego niepokoju, eliminując wszelki liryzm i słodycz. To jeszcze jedna refleksja Axera nad życiem ludzkim, nad kondycją człowieka. W tych dwóch złączonych ze sobą postaciach pobrzmiwają tony Antygony: „współkochać przysłałem nie współmieniawidziec"...

W cyklu „Cesina" (cessio łąć. odejście) doszukać się można tragizmu dawnych Madonn z dzieciątkiem które już u narodzin naznaczone było przeznaczeniem śmierci. Axer w trzech obrazach z cyklu „Cesina" nie używa żadnych atrybutów przeznaczenia, jak czynili to dawni mistrzowie.

Obrazy Otto Axera zaludniają akty kobiet, sporadycznie występują akty męskie, ale dla artysty nagość jest jedynie kostiumem, który tworzy z barwnych plam, modeluje w zgeometryzowane bryły. Te akty wykrzywione, tańczące, energiczne i bezwolne, poddane sobie i samotne, z kwiatem, gitarą, parasolką, z tacą z owocami w ręku, na drewnianym koniku czy też z głową kozła, te akty wychodzące ostro z tła lub wtapiające się w nie, te akty – podobnie jak portrety Axera, – obdarzone siłą wzroku i jasnością spojrzenia – to są aktorzy jego komedii ludzkiej, którym przygląda się ze spokojem sceptyka, których powołuje do życia, ale nie obiecuje zbyt wiele. Odgrywają oni różne sceny, aby udzielić artyście i widzowi odpowiedzi na pytanie o sens życia.

Ci axerowscy aktorzy trzymeni byli długo w zamknięciu pracowni, tworzyli teatr dla jednego widza.

Dziś wchodzi przed szerszą publiczność, bezbronni w swojej nagości, zdani na interpretację swojej wieloznaczności. Teatr który reprezentują nie należy do łatwych. Nie dajcie się zwieść jego barwnością. Jest to bowiem w gruncie rzeczy teatr ubogi w dekoracje i kostiumy, oszczędny w użyciu rekwizytów. Jest to teatr jednego, dwóch albo najwyżej trzech aktorów, ale problemy które podejmuje dotyczą bytu w jego ontologicznym znaczeniu.

JULIA HARTWIG

Zetknęłam się ze szkicownikiem Otto Axera. Był to szkicownik rysunkowych wprawek, który artysta miał zapewne stale pod ręką, notując w nim drobiazgi z otaczającego świata a także „ze wspomnienia i fantazji”.

Szkicownik to jakby pamiętnik malarza, dostęp do niego uważać można za rodzaj przywileju. Zawiera to, co artystę zastanawia, co planuje na przyszłość. Notatniki mówią czasem o osobowości artysty i człowieka więcej niż udostępnione publiczności dzieła.

Sztuka rysunku wymaga swoistej doskonałości: jest jakaś nieodwołalność w postawieniu kreski piórem na karcie papieru; na dobrą sprawę nie znosi on poprawek. Można co najwyżej zacząć go raz jeszcze, zupełnie od nowa. Rysunek, szkic wykonany ex promptu, można by chyba najtrafniej porównać – bo porównywanie ze sobą różnych sztuk jest bardzo zakorzenioną, choć zwodniczą skłonnością umysłu – do partii wykonywanej na instrumentcie solo podczas improwizacji jazzowych. Linia melodyczna wymaga tam podobnej spontaniczności, świeżości i władzy nad instrumentem. Paul Valéry twierdził, że nie zna sztuki wymagającej większej inteligencji niż rysunek, gdy chodzi o wydobycie struktury, nieuleganie ręce, odczytanie i artykulację formy przed jej napisaniem. Jest to uwaga piękna i bardzo przekonująca. Być może większego udziału inteligencji wymaga również odbiór rysunku, a już na pewno większego udziału wyobraźni. Rysunek zawiera po prostu mniej elementów podanych nam bezpośrednio do wiadomości i angażuje wskutek tego całą naszą wiedzę o przedmiocie. Dyscyplina, której podlega artysta, wymaga zarazem pewnej dyscypliny odbioru. Oglądając rysunek utrzymujemy naszą ciekawość w granicach linearności. Budzi on podziw właśnie tą nieodwołalnością decyzji, jaką podejmuje artysta w momencie jego wykonywania.

Rysunki Axera powstają niezależnie od jego płócien, które, choć rzadko pokazywane, mają swoich oddanych wielbicieli. Tematem jego rysunków są przede wszystkim – kobiety. One wabiają, one dosiadają umownych zwierząt, koni i saren, zresztą tylko dla igraszki, nie po to, by pokonać przestrzeń. Są nagie i to zbliża je do dawnych nimf. Jeśli ich gesty i czynności stanowią jakąś metaforę – a rysunki te są zapewne podwójnie znaczące, ponieważ układ ich nie jest realistyczny – to owe i karkołomne nieraz harce ukazują całą ułudność kobiecego świata i zarazem całą jego siłę: swawolność i równocześnie niezmiennie prawa tej gry odwiecznej, ponadczasowej i potraktowanej przez autora z żartobliwą wyrozumiałością. Kompozycje są często nieoczekiwane, spiętrzone o omal nieprawdopodobne z punktu widzenia prawa ciężkości, ale zawsze artystycznie wiarygodne.

JULIA HARTWIG

Recently, I came across Otto Axer's sketch-book with his drawing studies. The artist must have always kept it at hand to jot down trifles from the surrounding world or „from memory and imagination”.

A sketch-book is a painter's diary, and being granted access to it is a privilege. It contains what provoked the artist to thought, and his plans for the future. Sometimes his notes tell more of his personality as an artist and man than his works shown to the public.

The art of drawing requires peculiar perfection: there is something irrevocable in a stroke on a sheet of paper. Practically speaking, it admits of no correction. At best, one can start again, quite anew. A drawing, an ex promptu sketch may be compared (comparing different arts is a deeply rooted, deceptive tendency of the human mind) to an improvised jazz solo. The melodic line requires similar spontaneity, freshness and a command of the instrument. Paul Valéry insisted that he knew no other art that required more intelligence than drawing because of its emphasis on structure, secure hand, interpretation and articulation of form even before it has been expressed. This is a beautiful and very convincing remark. Perhaps, perception of drawings likewise requires more intelligence than that of other arts, and certainly more imagination. A drawing simply contains fewer directly given elements, and hence it engages all our knowledge of the subject. The discipline that the artist obeys calls for a disciplined response. When looking at a drawing, we restrain our curiousness within linear limits. It inspires our admiration for the very irrevocability of the artist's decisions made while drawing.

Axer's drawings are done independently of his canvases which, though seldom exhibited, have their dedicated admirers. Women are the foremost subject of his drawings. Women are temptresses; they mount symbolic animals, horses and roe-deer, which they do just for fun rather than to cover a distance. They are nude, which brings them close to the ancient nymphs. If their gestures and actions add up to a metaphor – the drawings seem to be loaded with double meaning because their layout is not realistic – these, occasionally breakneck, capers reveal the whole deception of the feminine world and all its strengths: the wantonness and the ununchanging laws of the timeless play which the artist approaches with ironic facetiousness. The compositions are often surprising; the accumulation of elements is almost improbable from the viewpoint of the law of gravity, yet always artistically trustworthy. Despite the jocular tone emanating from the drawings, the artist's insight is not devoid of raucous sharpness.

Mimo żartobliwego tonu, jaki emanuje z tych rysunków, spojrzenie artysty nie jest pozbawione pewnej drapieżnej ostrości.

„Raczej karykatura niż ładność” – pisał Camille Pissarro do swego syna, Lucjana. Rysunek Axera idzie w tym właśnie kierunku, choć daleki jest od karykatury. Ukazuje tę część świata wyobraźni, gdzie reminiscencja klasyczna, połączona z nowoczesną inwencją, tworzy świat bajeczny na własnej teatralnej scenie, trochę przekorny i przynależny bez reszty do krainy sztuczności i sztuki.

Rysunki Otto Axera stanowią tylko część jego twórczości. Miałam okazję oglądać je po zapoznaniu się nie tylko ze szkicownikiem, lecz także z serią najnowszych obrazów olejnych, które artysta maluje z zapamiętaniem i świadomością, jaką w niektórych dyscyplinach sztuki, a zwłaszcza w malarstwie, uzyskuje się w wieku dojrzałym; lata przydają dziełom malarzy smaku i głębi jak dobremu winu.

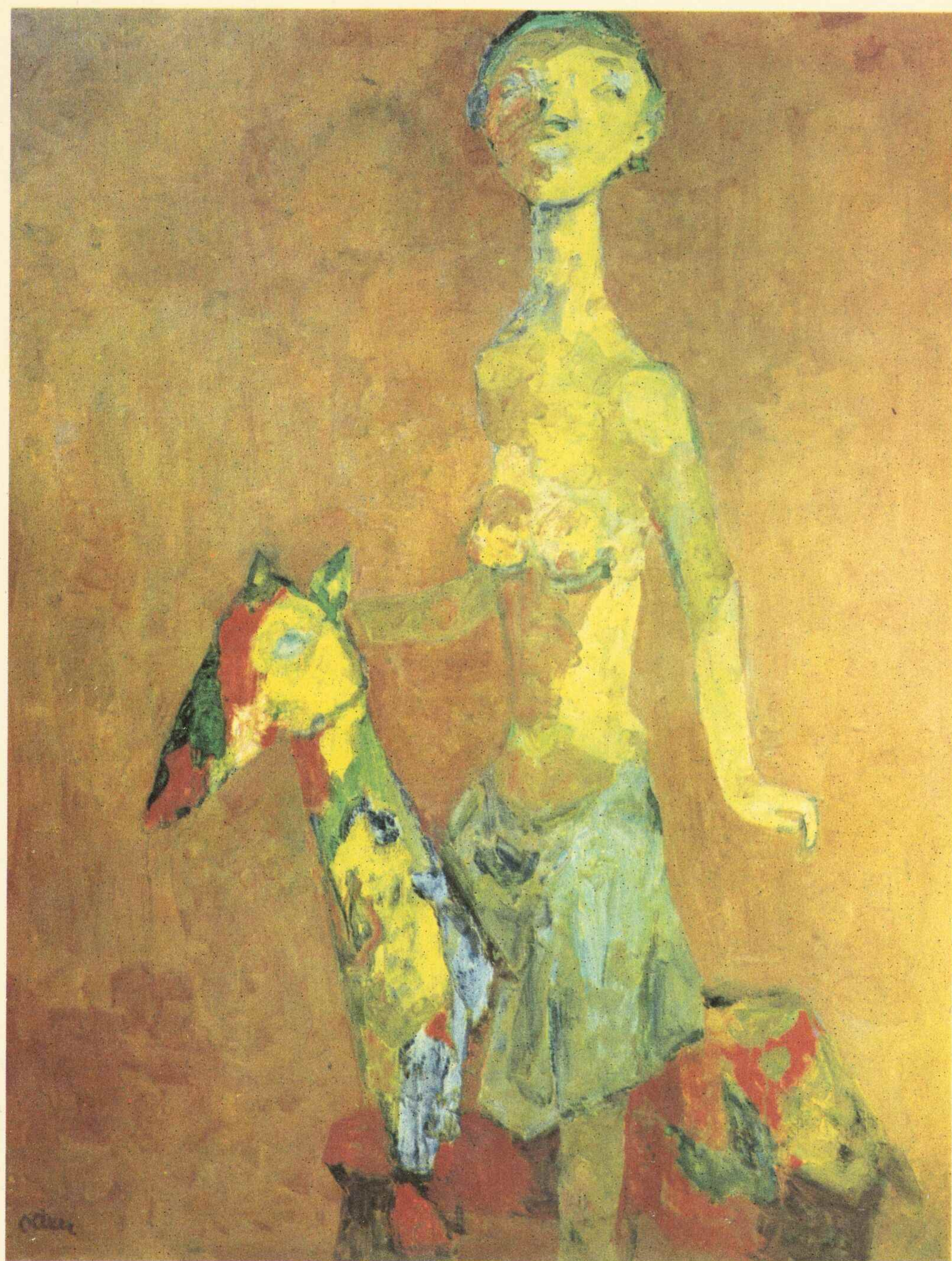
Z albumu: Otto Axer, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978 r.

„Caricature rather than prettiness,” Camille Pissarro wrote to his son Lucien. Axer's drawing tends toward caricature although it is far from it. It reveals that part of the imagination where classic reminiscences combine with modern invention to conjure up a magic world on the stage of its own theatre. The world is a little bit perverse and belongs inevitably to the realm of art and the artificial.

Otto Axer's drawings are only a part of his oeuvre. I saw them after I had seen only his sketch-book but also his latest oil paintings that the artist produced with passion and self-awareness which, in some artistic disciplines, notably painting, come at a mature age; the years add richness and profundity to paintings, just as they do to good wine.

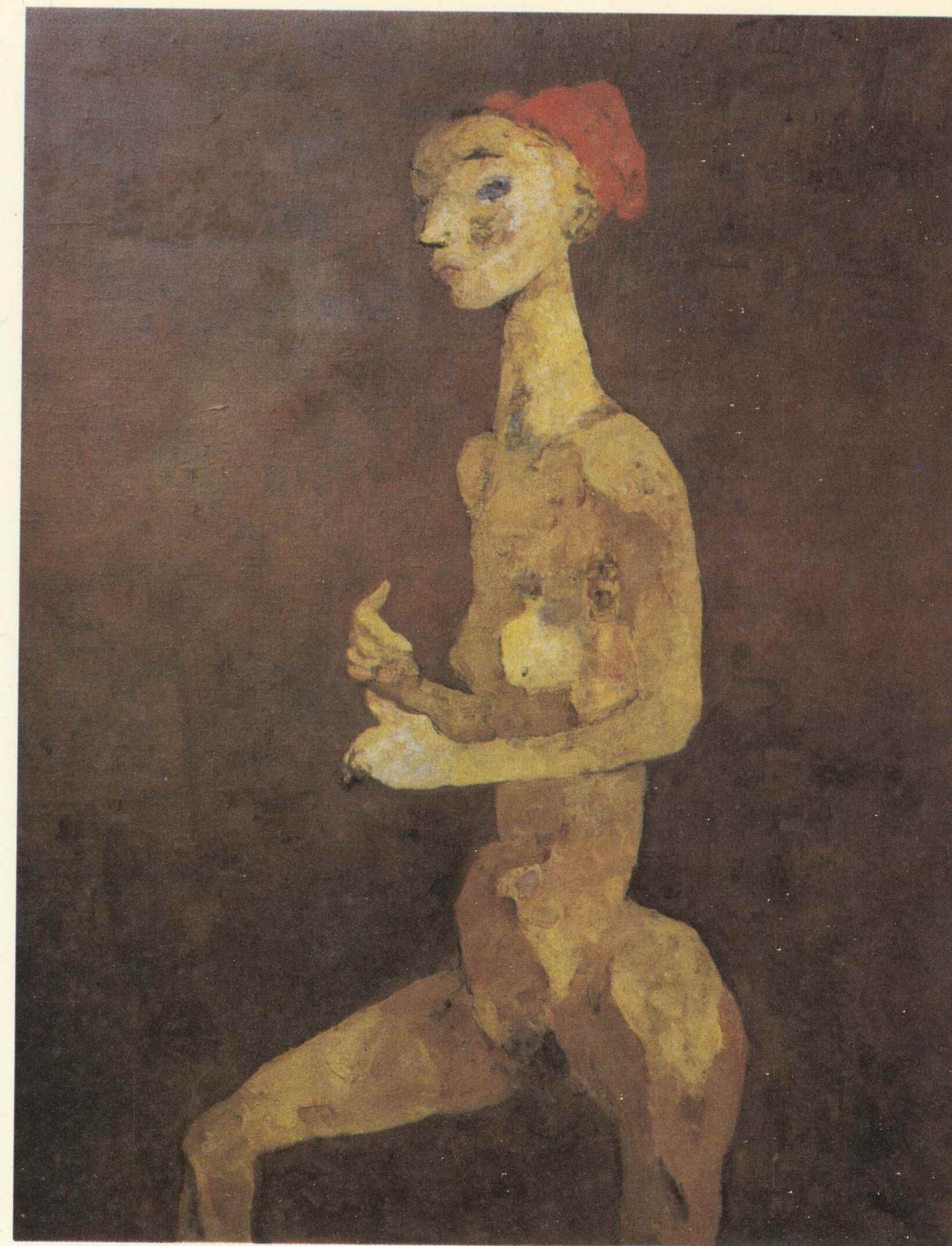
From the album: Otto Axer, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978 r.

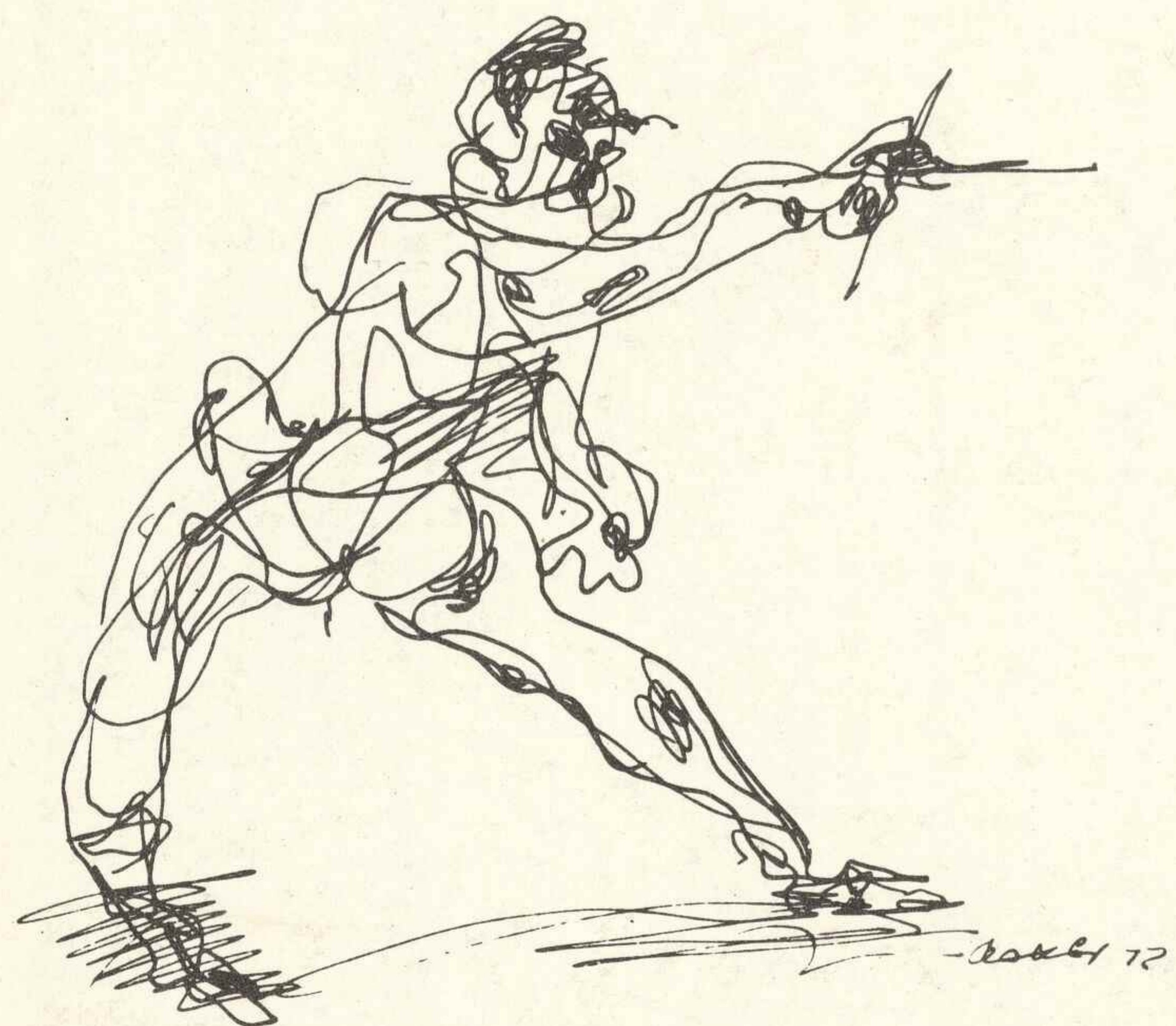
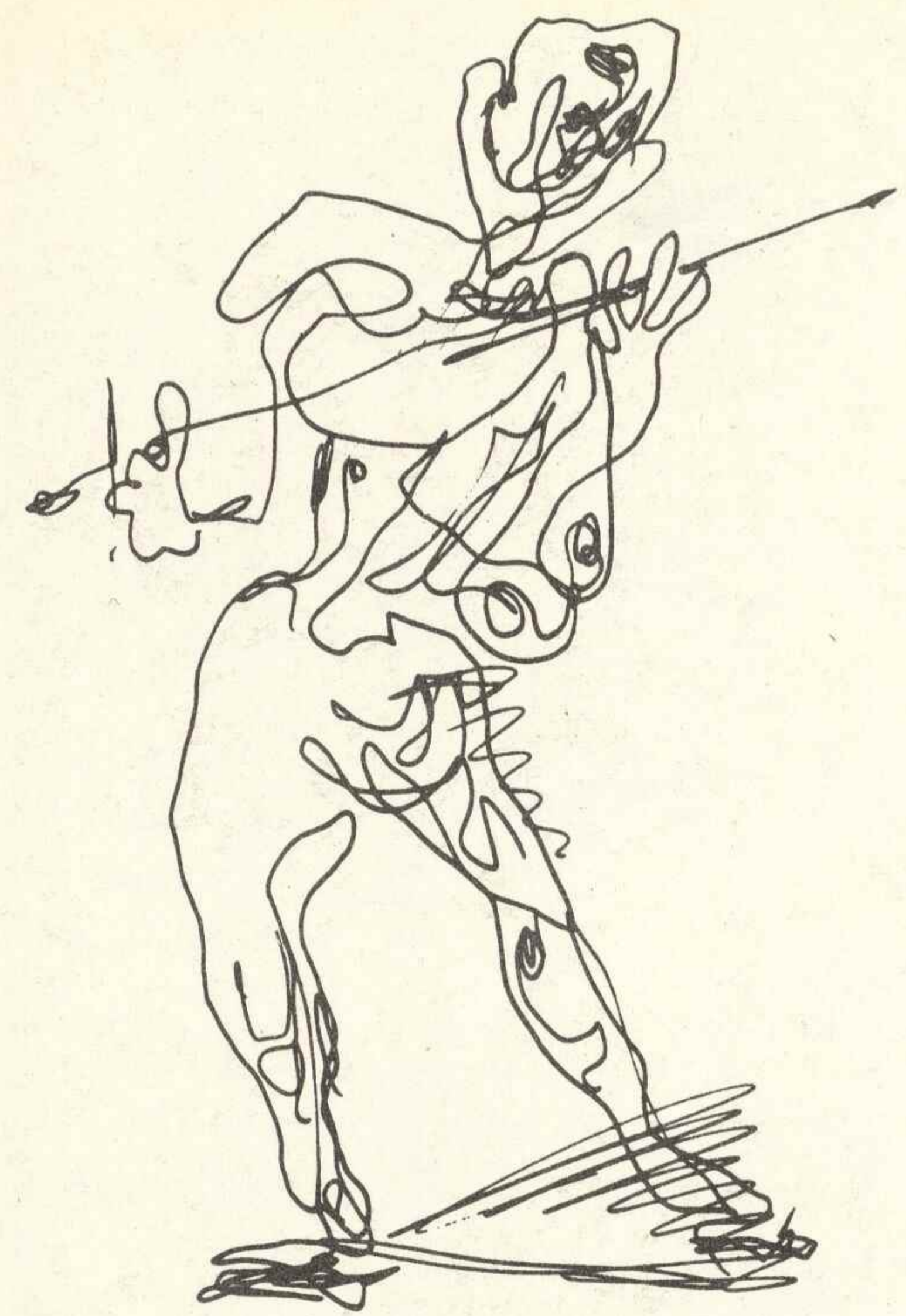
Translated by Joanna Holzman



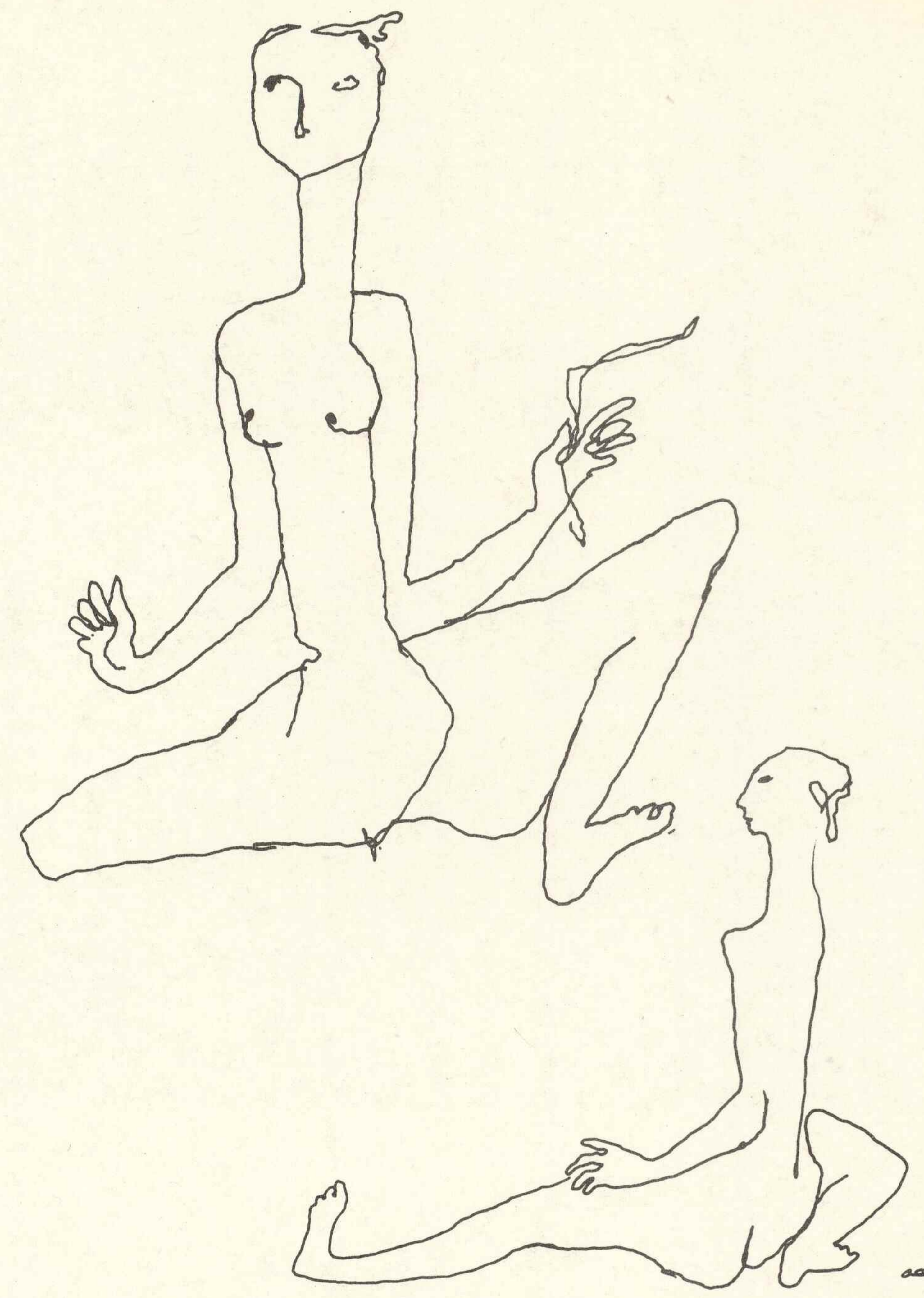
Passacaglia, 1977
ol. pł. 125×95

W czerwonym turbanie, 1977
ol. pł. 125×95





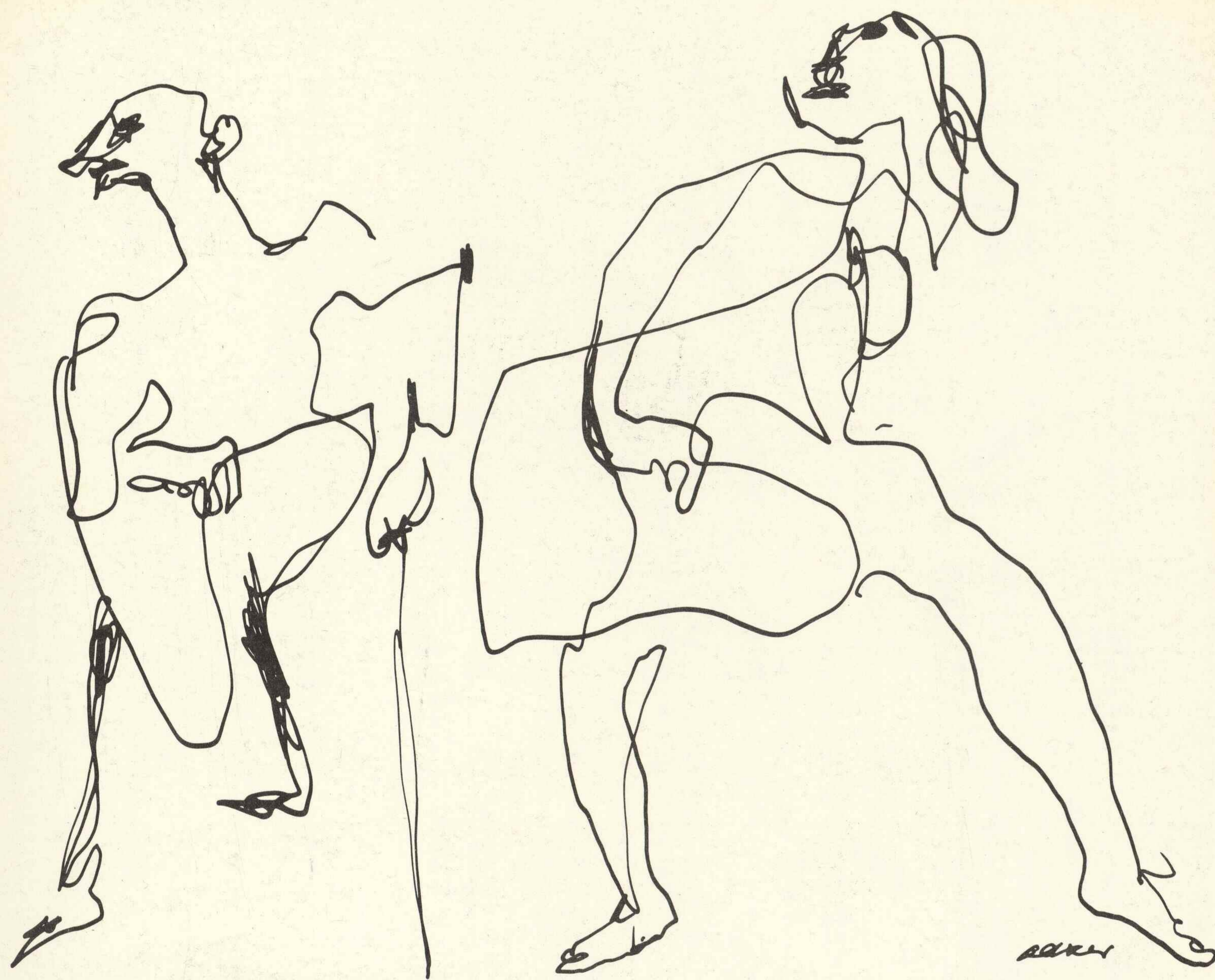
1972/12

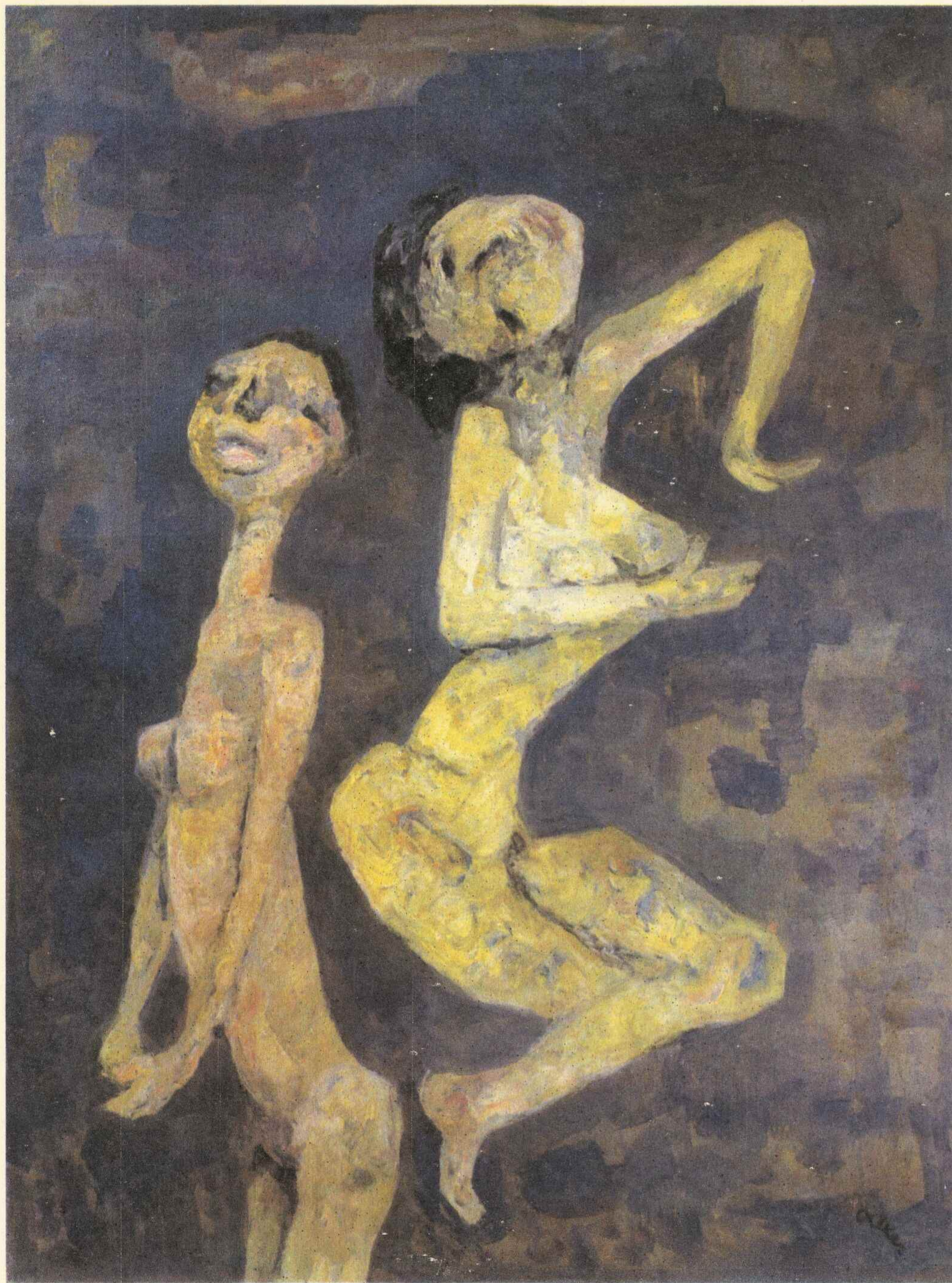


1972/12

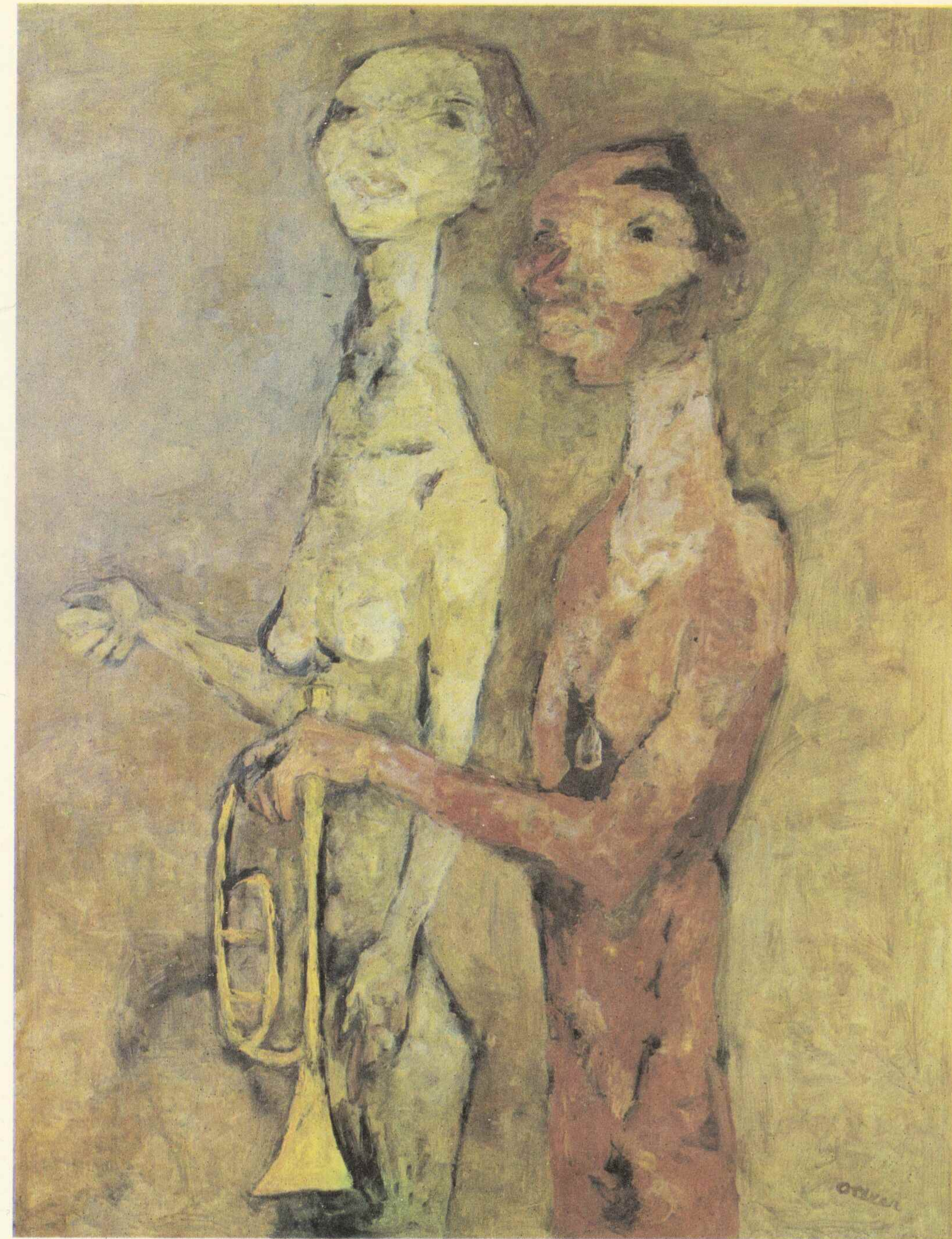


Cyrk, 1977
ol. pł. 97 × 127
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

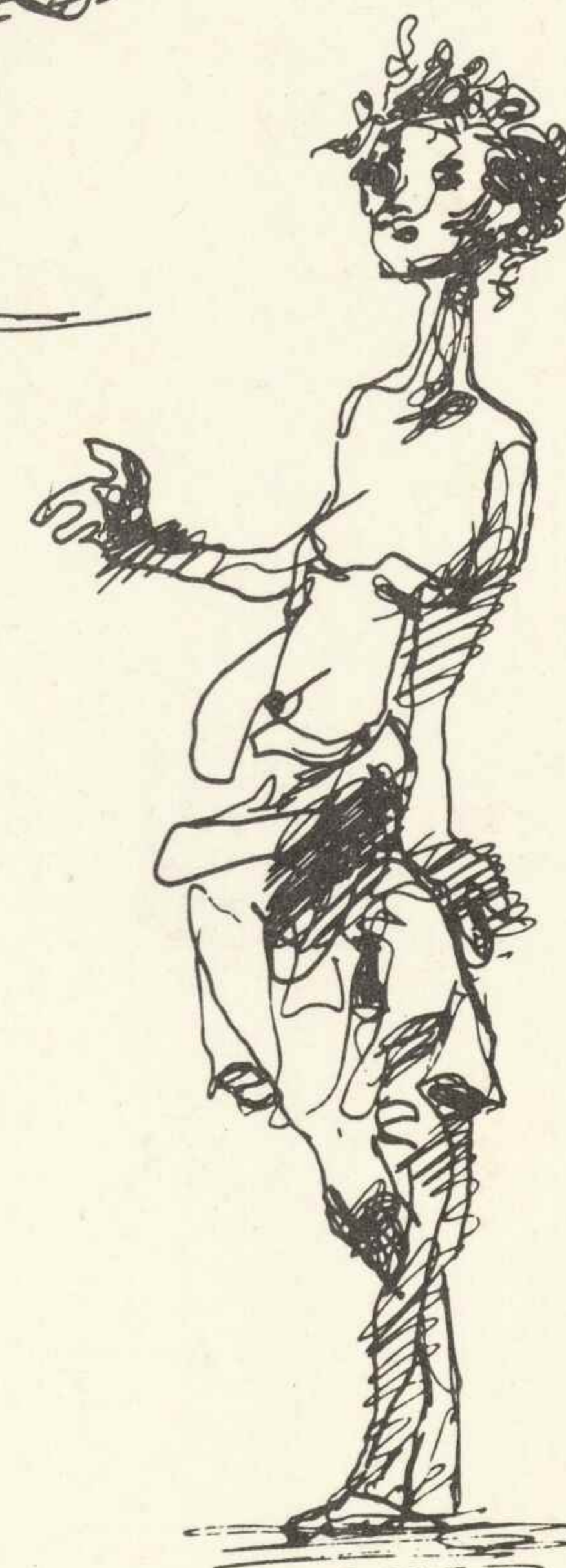
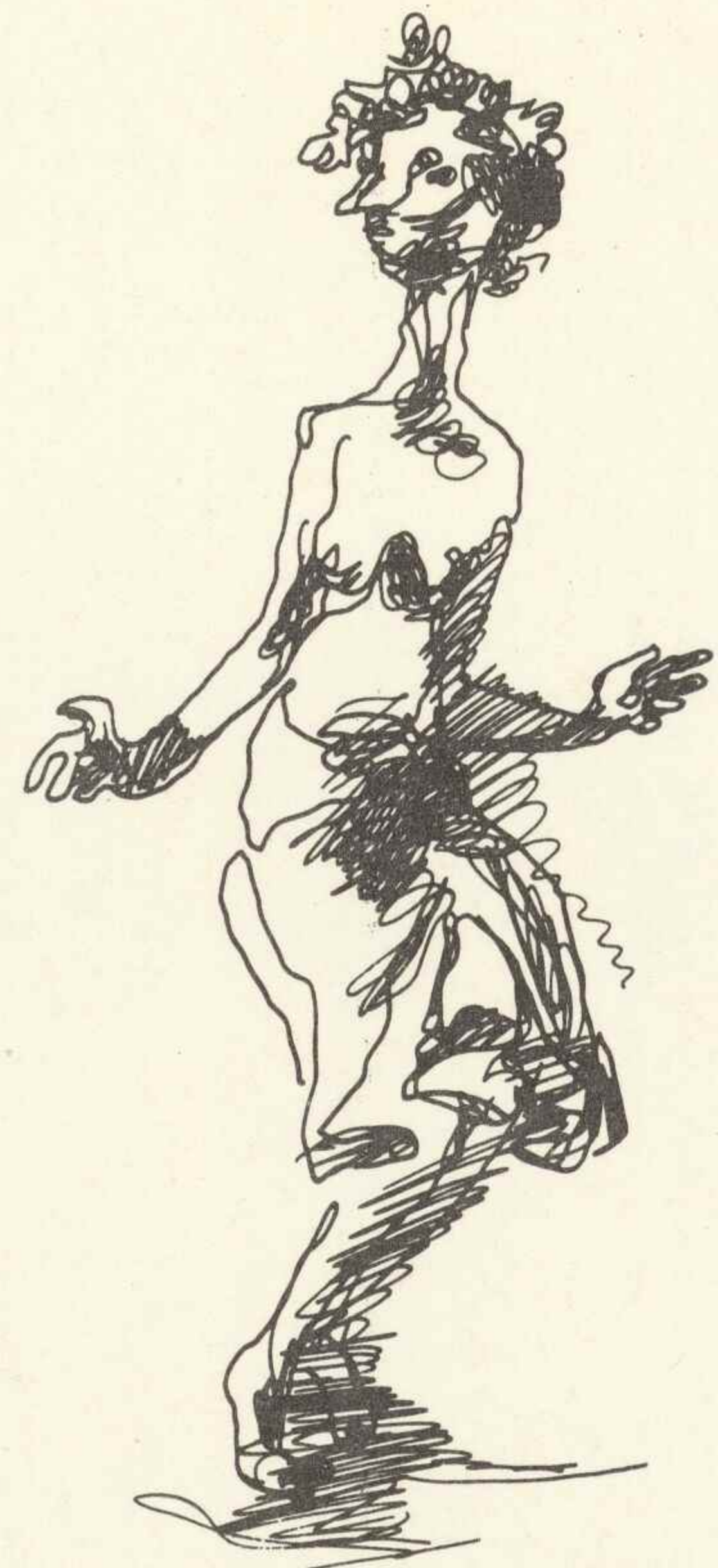




Taniec, 1978
ol. pł. 125×95



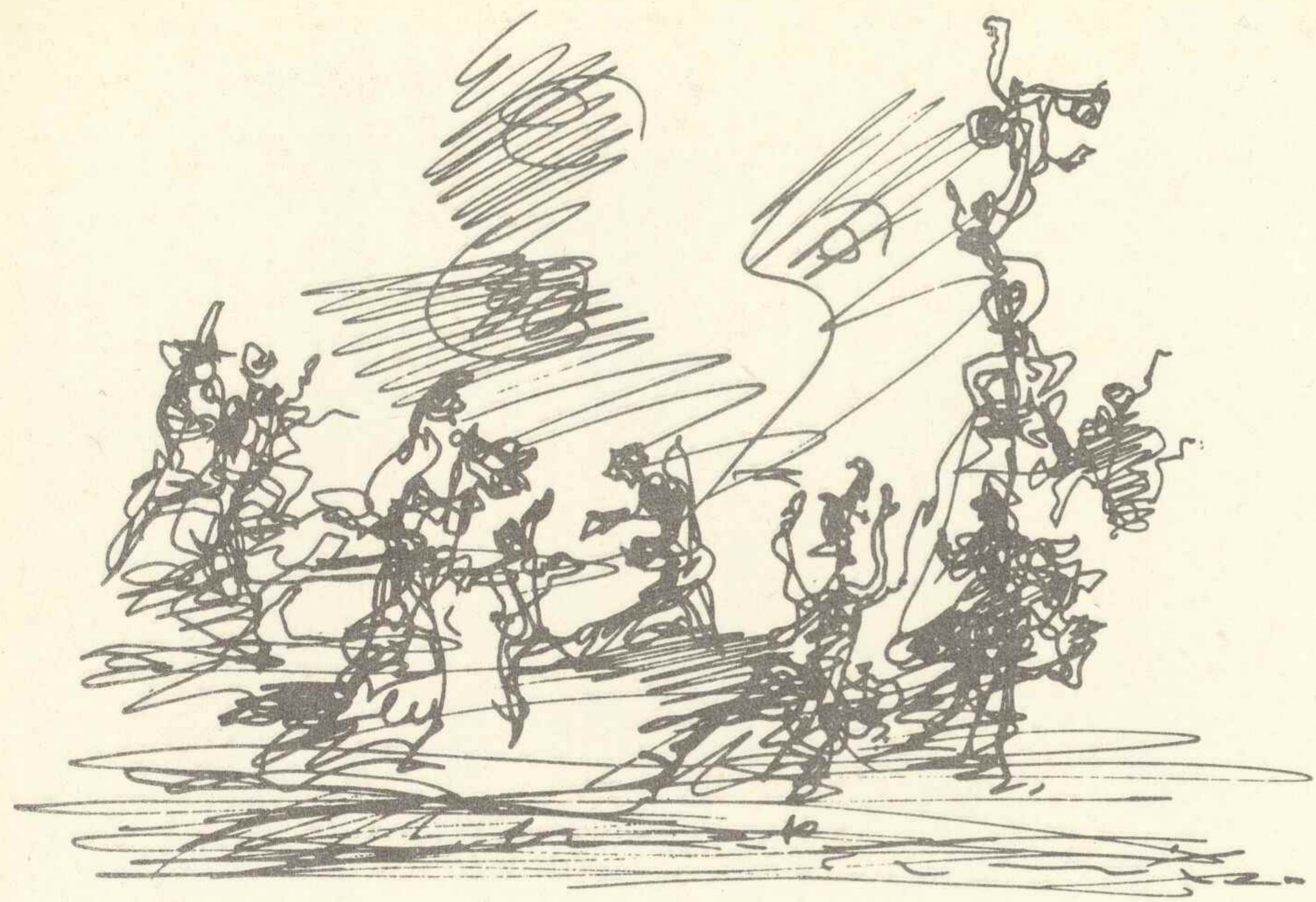
Cyrk, 1978
ol. pł. 125×95



sketch 77

sketch 77

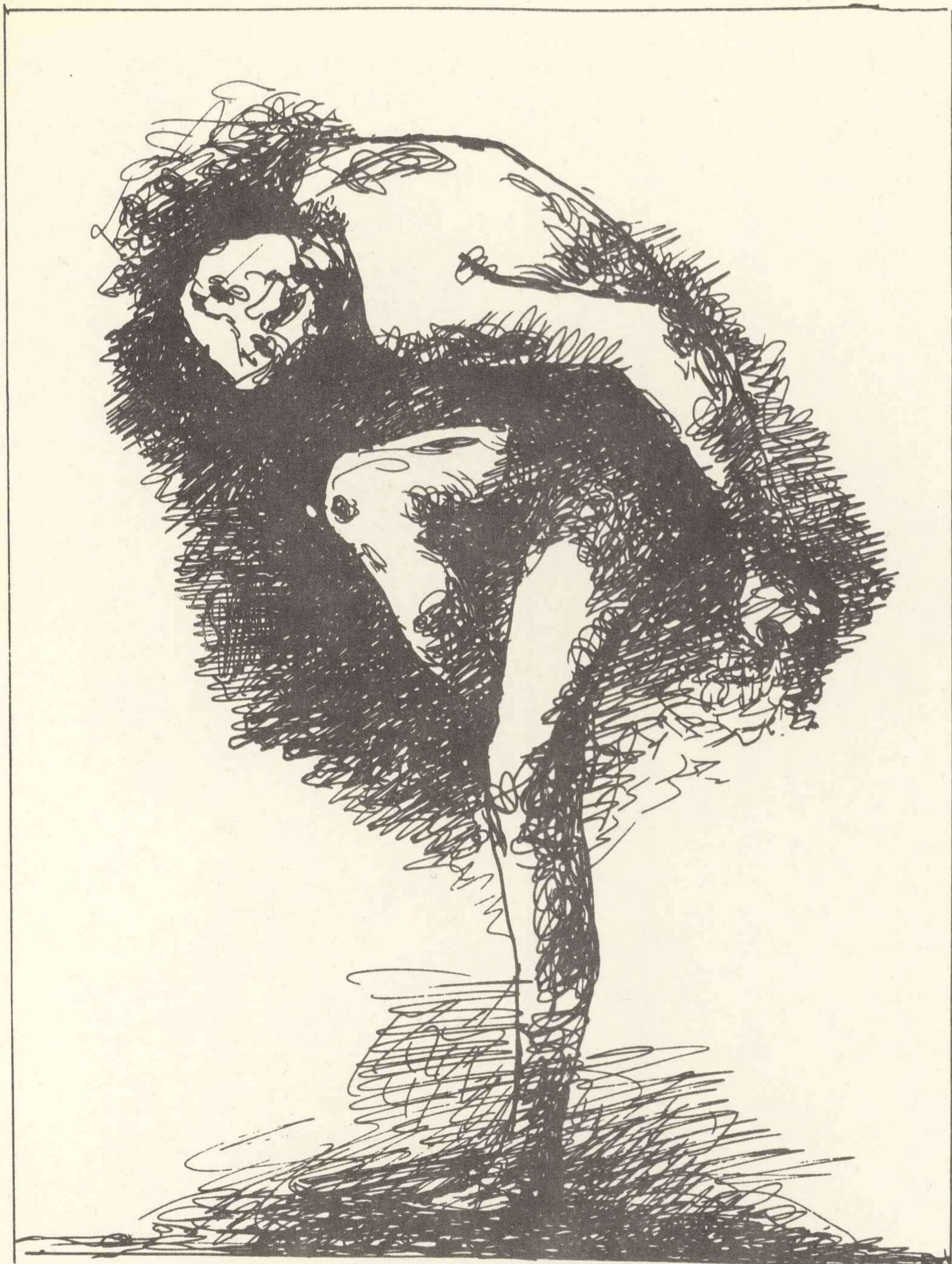




00122 77



00122 77



62kar 77



62kar 77



62kar 77





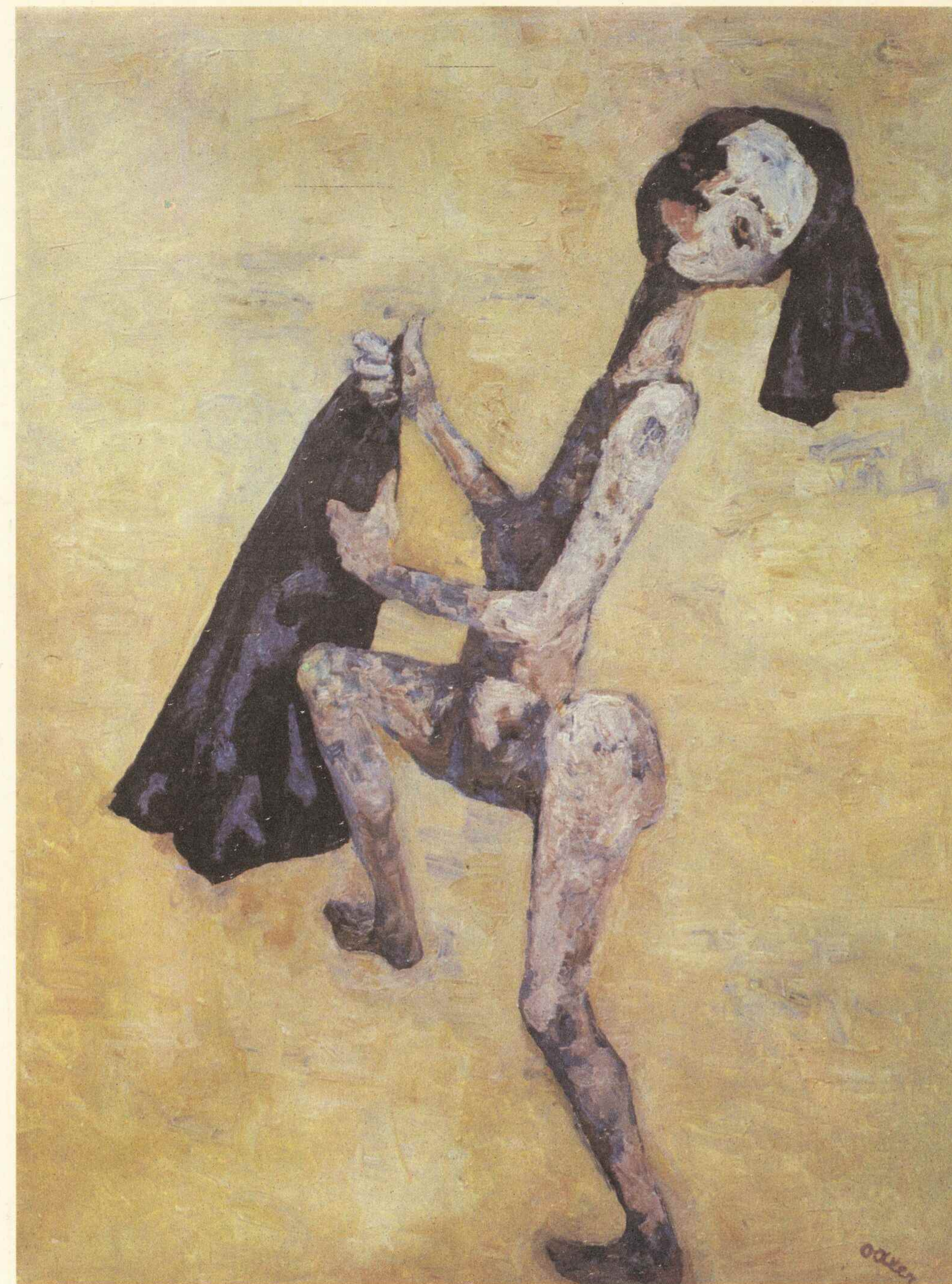








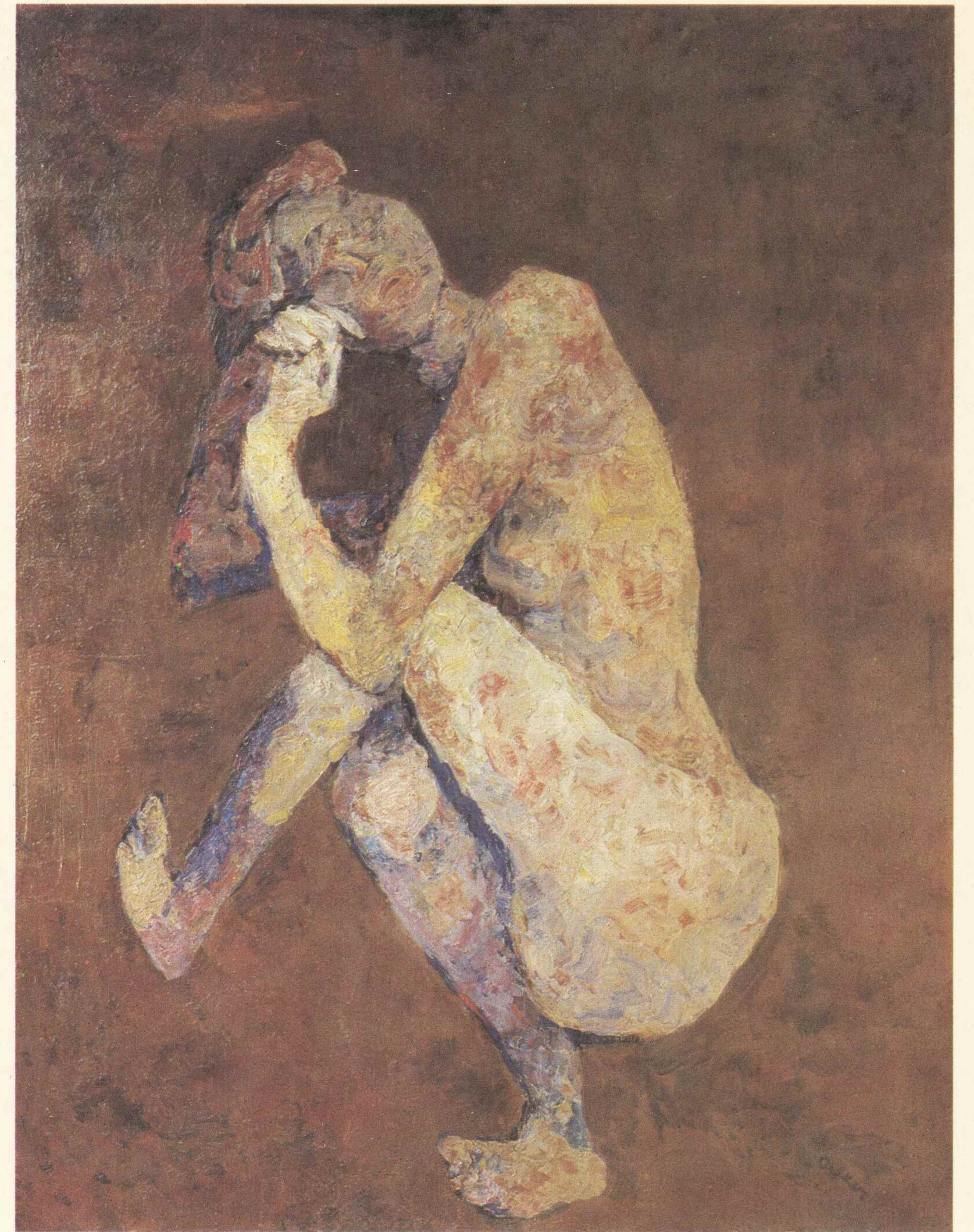
Les gavroches IV, 1979
ol. pł. 92×73
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi



Taniec, 1978
ol. pł. 125×95



Studium, 1979
ol. pl. 125x95

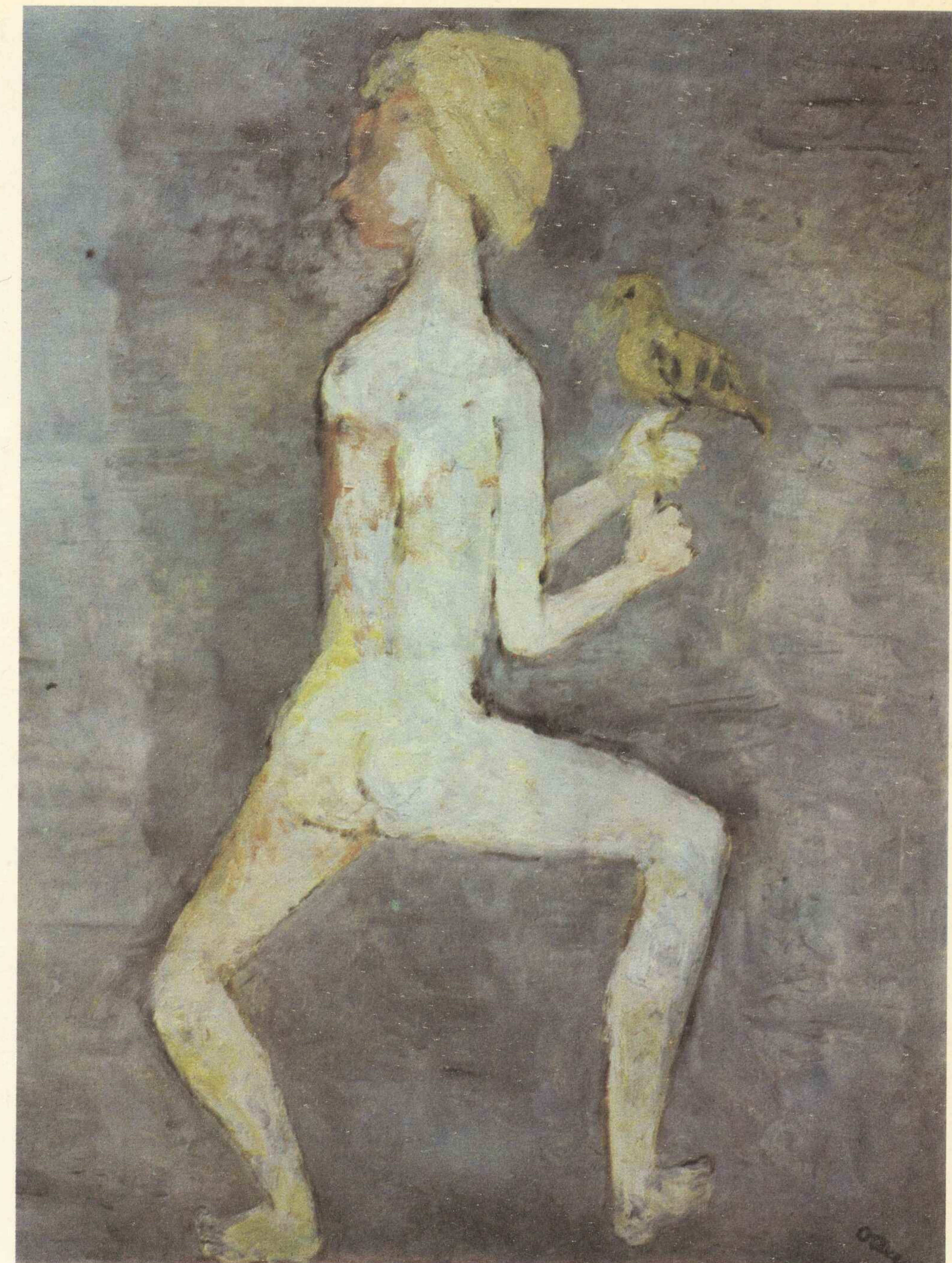


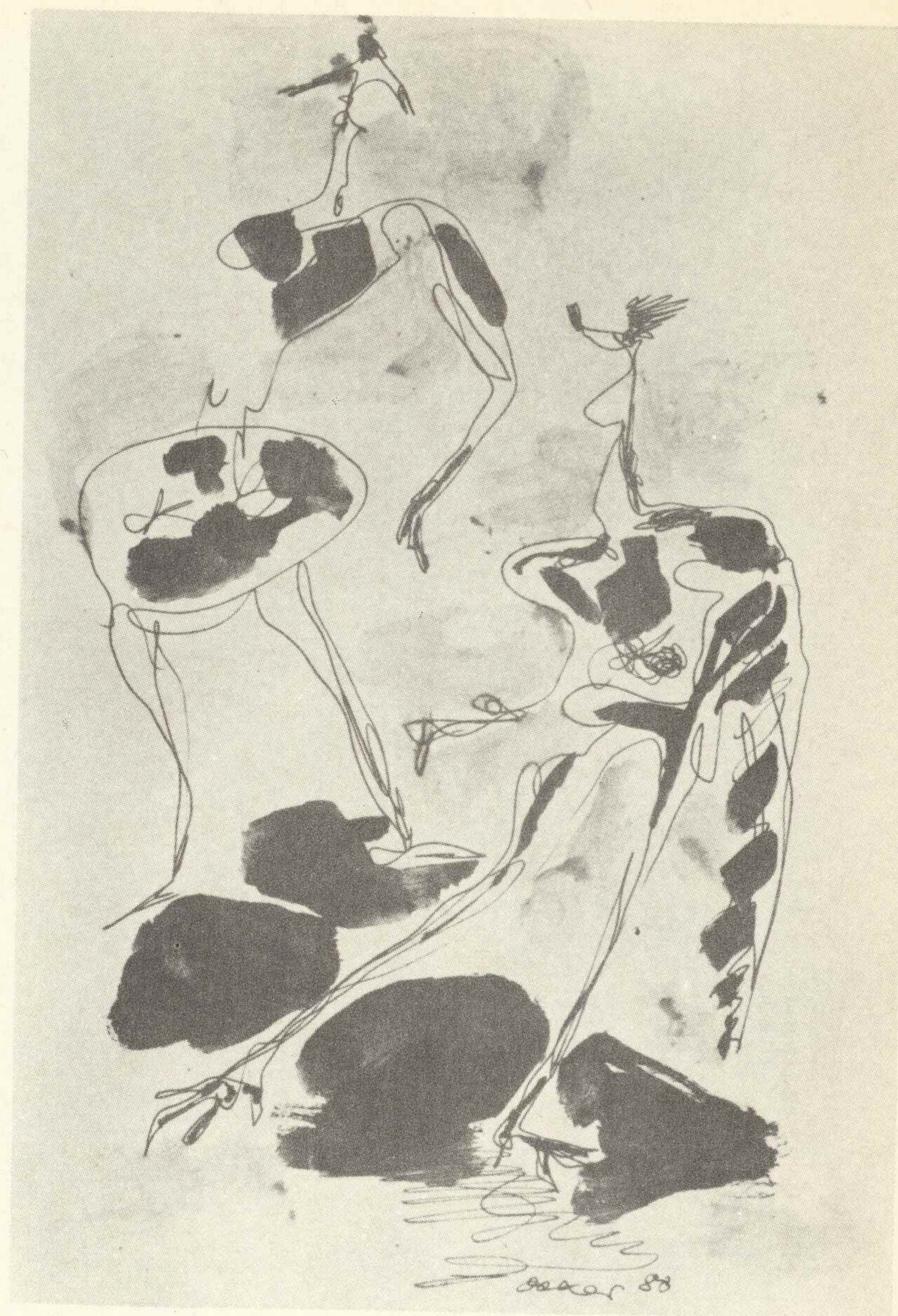
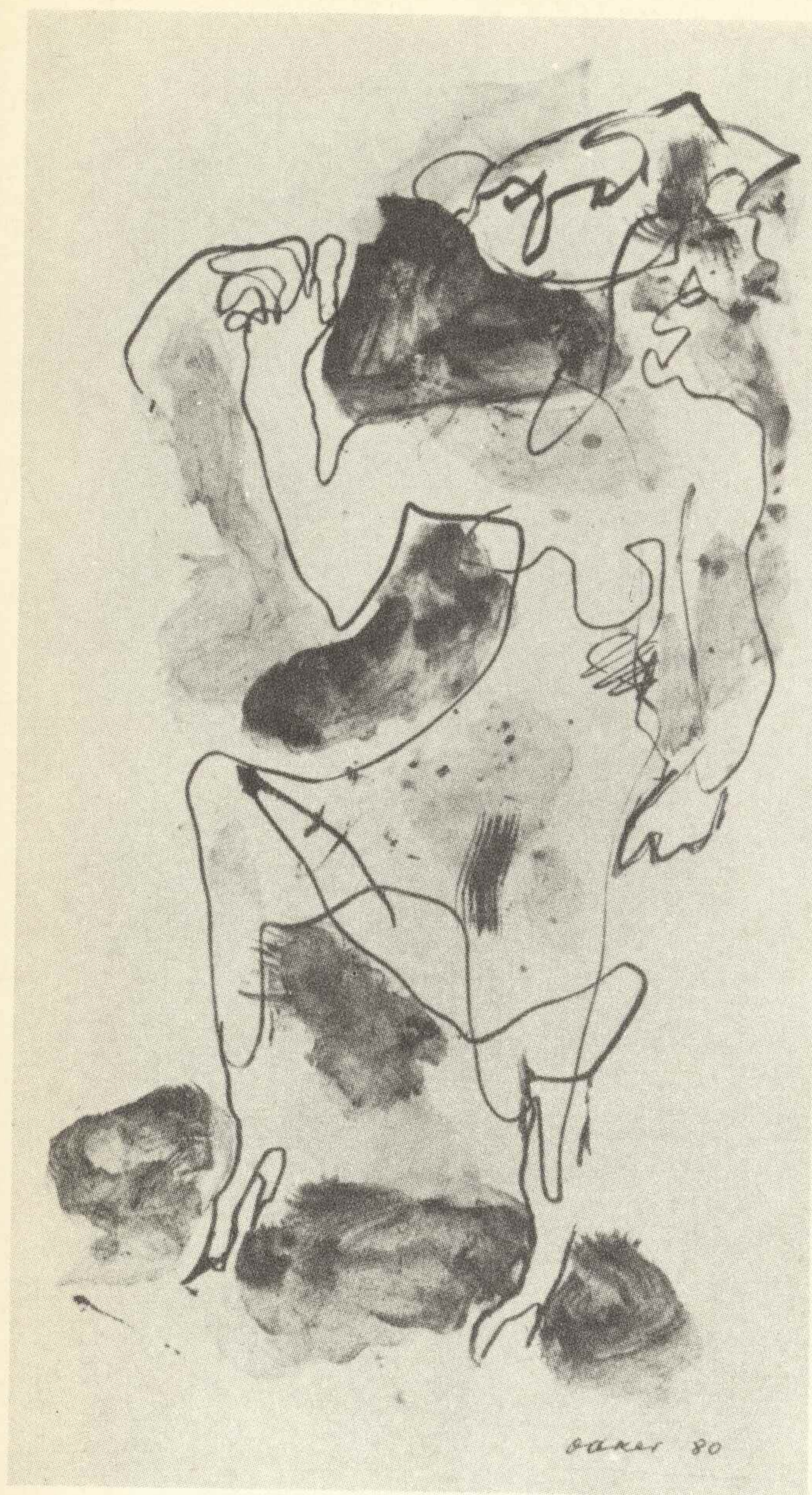
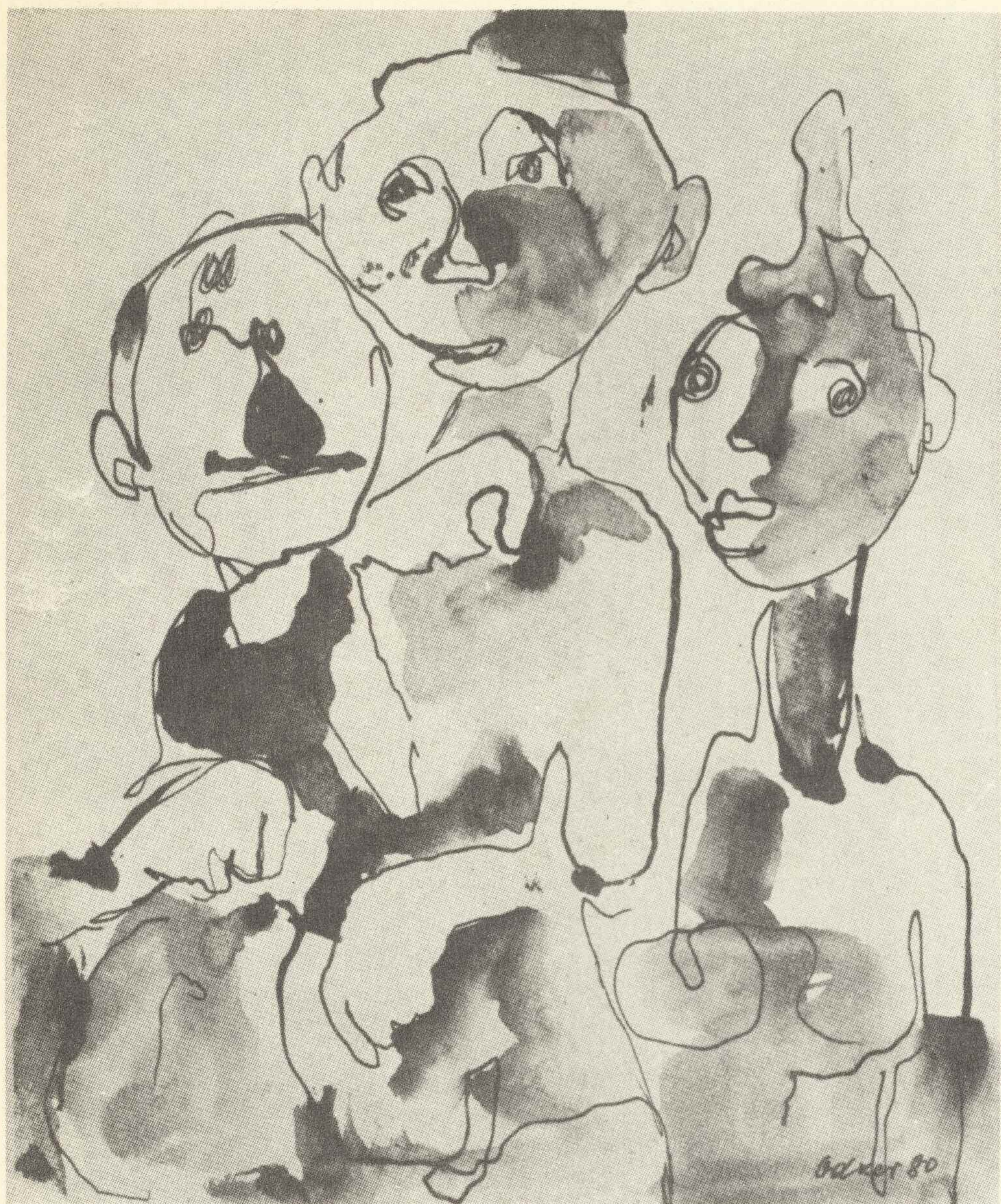




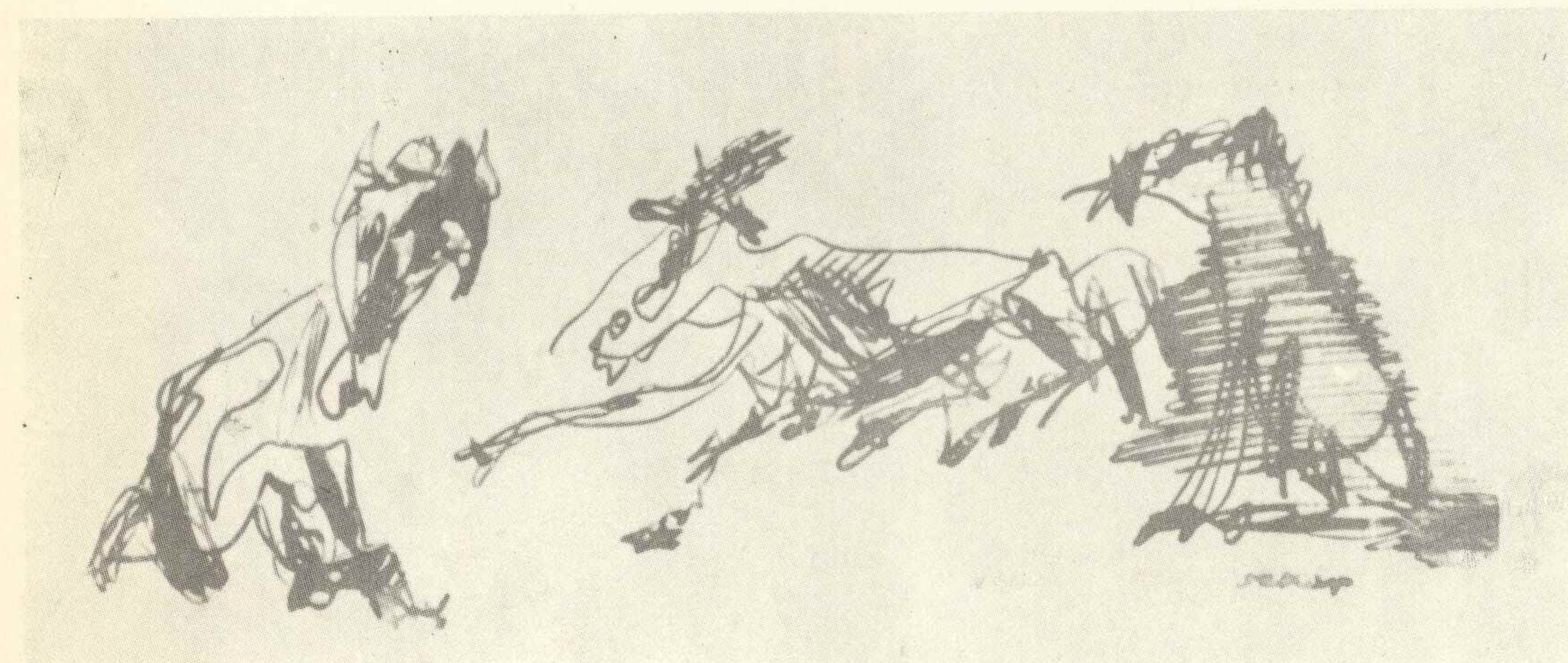
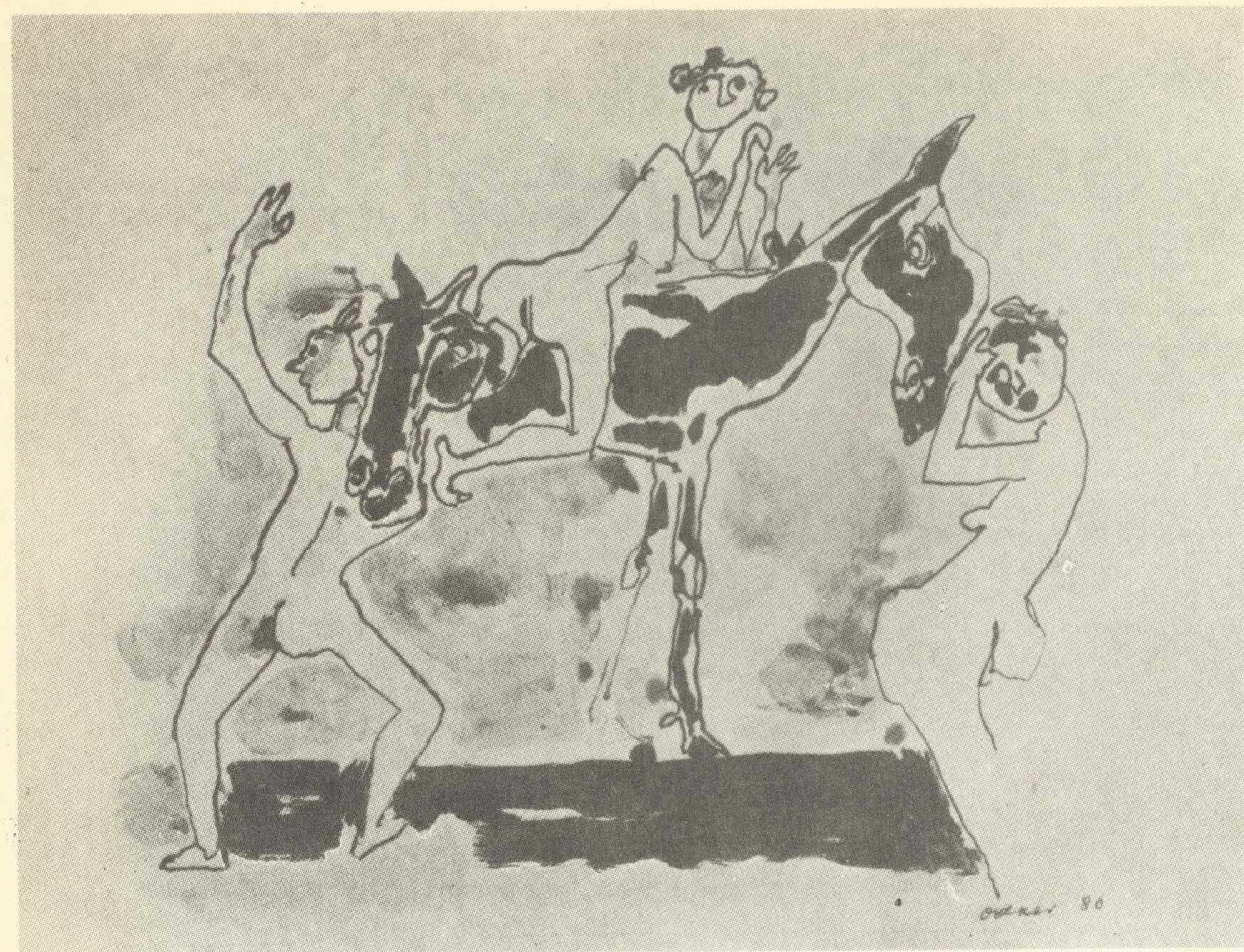
Lalki IX, 1979-1982
ol. pł. 127×97
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

Dziewczyna z ptakiem, 1980-1982
ol. pł. 127×97
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi









SPIS PRAC

1. Cyrk, lata trzydzieste, ol. dykta 53×67
wł. Muzeum Narodowego w Przemysłu
2. Cyrk, 1946, ol. pł. 75×95
wł. Marka Karpińskiego w Warszawie
3. Miasteczko, ok. 1950, ol. pł. 73×92
wł. Ewy i Tadeusza Zielińskich w Warszawie
4. Akt, 1958, ol. pł. 72×93
5. Martwa natura z lampą, ok. 1960, ol. pł. 92×73
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
6. Akt, 1960, ol. pł. 93×72
7. Studium aktu, 1960, ol. pł. 72×93
8. Ptaki I, 1965, ol. pł. 72×93
9. Dziewczyna, 1965, ol. pł. 72×93
10. Martwa natura - Jarzyny, 1965, ol. pł. 72×93
11. Lalki, 1966, ol. pł. 72×93
12. Leżąca, 1966, ol. pł. 72×93
13. Żelaziwo, 1966, ol. pł. 93×72
14. Ptaki, 1967, ol. pł. 72×93
15. Kompozycja II, 1967, ol. pł. 93×72
16. Kompozycja IV, 1967, ol. pł. 72×93
17. Dziewczyna z ptakiem, 1975, ol. pł. 93×72
18. Moreska IV, 1975, ol. pł. 72×93
19. Moreska V, 1975, ol. pł. 72×93
20. Moreska VI, 1975, ol. pł. 72×93
21. Pasiphae X, 1976, ol. pł. 72×93
22. Ekspiacja, 1977, ol. pł. 125×89
wł. Muzeum Narodowego w Przemysłu
23. Cyrk, 1977, ol. pł. 97×127
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
24. Obraz 1, 1977, ol. pł. 95×125
25. Obraz 2, 1977, ol. pł. 95×125
26. Obraz 3, 1977, ol. pł. 125×95
27. Obraz 4, 1977, ol. pł. 125×95
28. Obraz 5, 1977, ol. pł. 125×95
29. Obraz 6, 1977, ol. pł. 125×95
30. Obraz 7, 1977, ol. pł. 125×95
31. Mater I, 1977, ol. pł. 125×95
32. Mater II, 1977, ol. pł. 125×95
33. Passacaglia, 1977, ol. pł. 123×95
34. Passacaglia 20, 1977, ol. pł. 125×95
35. Studium, 1977, ol. pł. 125×95
36. W czerwonym turbanie, 1977, ol. pł. 125×95
37. Obraz 1, 1978, ol. pł. 125×95
38. Obraz 2, 1978, ol. pł. 125×95
39. Obraz 3, 1978, ol. pł. 125×95
40. Obraz 4, 1978, ol. pł. 125×95
41. Obraz 5, 1978, ol. pł. 125×95
42. Obraz 6, 1978, ol. pł. 125×95
43. Obraz 7, 1978, ol. pł. 125×95
44. Obraz 8, 1978, ol. pł. 95×125
45. Obraz 9, 1978, ol. pł. 125×95
46. Obraz 10, 1978, ol. pł. 125×95
47. Obraz 11, 1978, ol. pł. 125×95
48. Obraz 12, 1978, ol. pł. 95×125
49. Obraz 13, 1978, ol. pł. 125×95
50. Obraz 14, 1978, ol. pł. 125×95
51. Obraz 15, 1978, ol. pł. 125×95
52. Obraz 16, 1978, ol. pł. 125×95
53. Obraz 17, 1978, ol. pł. 125×95
54. Wiosna, 1978, ol. pł. 125×95
wł. Muzeum Narodowego w Przemysłu
55. Czerwony kapelusz, 1978, ol. pł. 125×94
wł. Muzeum Narodowego w Przemysłu
56. Mater, 1978, ol. pł. 125×95
57. Cyrk, 1978, ol. pł. 125×95
58. Taniec, 1978, ol. pł. 125×95
59. Putti I, 1978, ol. pł. 125×95
60. Kochankowie, 1978, ol. pł. 94×72
61. Obraz 1, 1979, ol. pł. 125×95
62. Obraz 2, 1979, ol. pł. 125×95
63. Obraz 3, 1979, ol. pł. 125×95
64. Les gavroches IV, 1979, ol. pł. 92×73
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
65. Les gavroches V, 1979, ol. pł. 93×73
66. Les gavroches VI, 1979, ol. pł. 93×72
67. Cesina, 1979, ol. pł. 125×95
68. Cesina II, 1979, ol. pł. 125×95
69. Cesina III, 1979, ol. pł. 125×95
70. Exposition I, 1979, ol. pł. 125×95
71. Studium, 1979, ol. pł. 125×95
72. Lalki IX, 1979-1982, ol. pł. 127×97
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
73. Obraz 1, 1980, ol. pł. 125×95
74. Obraz 2, 1980, ol. pł. 125×95
75. Obraz 3, 1980, ol. pł. 94×125
76. Obraz 4, 1980, ol. pł. 125×95
77. Obraz 5, 1980, ol. pł. 125×95
78. Obraz 6, 1980, ol. pł. 125×95
79. Obraz 1, 1980-1981, ol. pł. 125×95
80. Dziewczyna z ptakiem, 1980-1982, ol. pł. 127×97
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
81. Obraz 1, 1980-1982, ol. pł. 125×95
82. Obraz 2, 1980-1982, ol. pł. 125×95

Rysunki z lat 1963-1982, piórko, tusz lawowany, papier, ok. 270 sztuk

Na karcie tytułowej:
Autoportret ironiczny, 1963, tusz

Cena zł 250,-
P.P. „Sztuka Polska” O/Łódź z. 224. nakł. 600 N-107

