

MARIA JANKOWSKA-ANDRZEJEWSKA

## MALARSTWO MATERII W POLSCE – NA MARGINESACH ODWILŻOWEJ „NOWOCZESNOŚCI”<sup>1</sup>

„Proszę Państwa, odkryto nowe ziemie. Powstały obrazy, na których nic nie ma oprócz materii”<sup>2</sup> – w ten sposób Tadeusz Kantor, w odczycie wygłoszonym w Galerii Krzysztofory w 1958 roku, relacjonować miał aktualne poszukiwania artystów francuskich, z którymi zetknął się w Paryżu. Wydaje się, że słowa te oddają też kierunek działań polskich twórców, którzy w II połowie lat 50. XX wieku szeroko podjęli eksperyment z tworzywem. Nurt malarstwa materii – określane jako przyjmujący postać „lawinowo narastającego zjawiska”<sup>3</sup>, mającego zawładnąć polską sztuką zarówno młodego, jak i starszego pokolenia<sup>4</sup> – stanowił bowiem istotną część ówczesnej twórczości.

Obok działań związanych ze wzbogacaniem tradycyjnej materii malarzkiej, na szczególną uwagę zasługują poszukiwania polegające na całkowitym zredukowaniu użycia farby i zastąpieniu jej nietradycyjnymi tworzywami. Najwcześniejszymi przykładami takich praktyk są m.in.: prace Jadwigi Maziarskiej z lat 1956–1958 tworzone przy użyciu wosku; powstające od 1957 roku *Kompozycje fakturowe* Bronisława Kierzkowskiego łączące użycie gipsu i fragmentów blach; pochodzące z roku 1958 *Kompozycje* Zdzisława Beksińskiego wykorzystujące różnorodnie opracowaną masę plastyczną oraz pierwsze z *Formur* Jana Ziemskiego.

Malarstwo materii w historii powojennej sztuki polskiej uznane zostało jedynie za krótki etap w jej rozwoju<sup>5</sup>, którego szczytowy moment

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/N/HS3/02190.

<sup>2</sup> Ze wspomnień J. Tarabuły za: M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka* (kat. wyst.), Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 174.

<sup>3</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory (XI–XII 1984), Kraków 1984.

<sup>4</sup> B. Kowalska, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, „Dekada Literacka”, nr 1/2, Kraków 2006, s. 107.

<sup>5</sup> B. Kowalska określa wręcz nurt mianem „pouczonej palcówki”, por. B. Kowalska, *Polska awangarda malarzka. Szanse i mity. 1945–1970*, Warszawa 1988, s. 145.

przypadał na lata 1959–1960<sup>6</sup>. Dla wielu twórców stanowiło jednak metodę aktualną jeszcze w latach 60. czy nawet 70. XX wieku<sup>7</sup>, czego przykładem są m.in. prace wspomnianej już Jadwigi Maziarskiej oraz Danuty Urbanowicz, Teresy Rudowicz czy Jonasza Sterna. Prócz długiego trwania idei poszerzania zakresu pozamalarskich tworzyw, wartość odnotowania jest zainteresowanie nią twórców z różnych środowisk<sup>8</sup>, czego odzwierciedleniem są prace zgromadzone w kolekcjach polskich muzeów<sup>9</sup>, galerii<sup>10</sup> oraz w zbiorach prywatnych<sup>11</sup>. Mimo iż dzieła te były istotnym elementem rodzimej twórczości okresu odwilży i następującej po nim dekady lat 60. XX wieku, wydaje się, iż nie znalazły dotąd należnego im miejsca w polskiej historii sztuki.

---

<sup>6</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109; P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 71-72.

<sup>7</sup> Ta rozpiętość w czasie pozostaje w pewnej sprzeczności z wizją kreśloną przez autorów opracowań ogólnych. Malarstwo materii przywołują oni najczęściej w kontekście „okolołódwilżowej” przemiany, a twórczość lat 60. XX wieku opisują głównie przez pryzmat funkcjonujących wówczas galerii, odbywających się plenerów i sympozjów czy pojawiających się nowych kierunków (pop-art, akcje, nowa figuracja). Jedynie A. Kępińska poświęca więcej uwagi „obiektom strukturalnym” (w tym m.in. malarstwu materii Grupy Nowohuckiej), uznając je jednak za związane z tendencją negacji konwencji obrazu, zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 138-140. P. Majewski podkreśla z kolei fakt żywotności nurtu malarstwa materii także w I poł. lat 60. XX wieku i latach późniejszych, jednak przyjmuje cezurę 1965 roku związaną z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, która akcentowana jest także w opracowaniach ogólnych, zob. P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 74-75.

<sup>8</sup> Zainteresowanie użyciem materii pozaobrazowych obecne było wśród twórców związanych z Grupą Krakowską (J. Maziarska, A. Marczyński, T. Rudowicz, J. Sterna), włączoną do niej w 1961 roku Grupą Nowohucką (D. Urbanowicz, W. Urbanowicz, J. Tarabuła, J. Jończyk, J. Wroński), lubelską Grupą Zamek (W. Borowski, T. Dzieduszycki, J. Ziemiński, K. Kurzątkowski) oraz u artystów niezwiązanych z konkretnymi ugrupowaniami (m.in. B. Kierzkowski, A. Matuszewski, K. Zieliński, L. Kunka).

<sup>9</sup> W ramach realizowanego projektu autorka niniejszego opracowania przeprowadziła kwerendy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku, Szczecinie, Kielcach oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowym w Toruniu, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, gdzie udało się zlokalizować około 300 obiektów z lat 1958–1970 powstałych w wyniku komplikowania tradycyjnego tworzywa farby lub całkowitego zastąpienia jej materiałami nietradycyjnymi.

<sup>10</sup> Np. kolekcja Galerii Zderzak z Krakowa (prace J. Maziarskiej, D. i W. Urbanowiczów, J. Tarabuły, J. Wrońskiego, J. Jończyka, M. Warzechy), Galerii Starmach z Krakowa (prace T. Rudowicz).

<sup>11</sup> Np. kolekcja J. Strączyńskiego z Warszawy (prace U. Broll-Urbanowicz i A. Urbanowicza).

## MIEJSCE MALARSTWA MATERII W POLSKIEJ HISTORII SZTUKI

Malarstwo materii ujmowane było dotąd przez autorów opracowań ogólnych<sup>12</sup> jako fragment rozwijanej w wyniku przemian związanych z odwilżą twórczości „nowoczesnej” oraz włączane w obszar abstrakcji *informel*, która została uznana za główny kierunek działań podejmowanych wówczas przez rodzimych twórców<sup>13</sup>. Rozpatrywanie nurtu w tym kontekście umożliwiło uchwycenie specyfiki części tworzonych prac. Przywołany na wstępie Tadeusz Kantor wykorzystywał materię malarską (grubo kładzioną bądź wylewaną farbę) łączoną z kłębionymi, nawarstwianymi fragmentami płótna i tkanin do zaakcentowania artystycznego gestu, skutkującego nieforemnym charakterem prac. Aleksander Kobzdej – prymitywizując formy i urozmaicając farbę skrawkami tkanin, sznurka czy kleksami masy papierowej – komplikował fakturę swoich obrazów, zbliżając je do poszukiwań określanych mianem sztuki innej (*art autre*<sup>14</sup>), znanej choćby z prac Jeana Dubuffeta, jednego z twórców bezpośrednio łączonych także z abstrakcją *informel*. Twórczość Jana Lebensteina<sup>15</sup>, określana mianem klasycznej formuły malarstwa materii<sup>16</sup>, kojarzona z „figurami osiowymi” powoływanymi z użyciem grubo kładzionej i różnorodnie opracowanej farby, poszerzała imaginarium postaci znanych ze sztuki Jeana Fautriera czy Jeana Dubuffeta z II połowy lat 40. XX wieku.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1975*, Wrocław 1983; A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945–1970*, Warszawa 1988.

<sup>13</sup> A. Markowska określa przy tym abstrakcję *informel* mianem przyjętego w ramach konsensusu zawartego między artystami i władzą paradygmatu twórczości. Artystów interesować miał on ze względu na możliwość odzyskania wolności twórczej po traumie socrealizmu. Władza z kolei dostrzec miała szansę na uczynienie ze sztuki swojej wizytówki. W efekcie jako formułę „nowoczesności” przyjęto właśnie abstrakcję *informel*, zasadzającą się na idei autonomii sztuki, kulcie artysty i jego subiektywnej wizji. Przyjęty konsensusowy wzorzec plastyki „nowoczesnej” utrwalał znaczenie tradycyjnych mediów (z malarstwem na czele), istotnym elementem czynił racjonalizację i postępowość oraz wynikającą z afirmatywnego podejścia do wartości kultury, doświadczaną w kontakcie z dziełem, przyjemność estetyczną. Zob.: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

<sup>14</sup> M. Tapié w książce *Un Art Autre* z 1952 roku określa tym terminem sztukę artystów wiązanych wcześniej z *informel* oraz m.in. przedstawicieli amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Pollock) czy surrealizmu, którzy oparli się akademizacji nurtu, formułując indywidualne rozwiązania w jego obszarze. Por. B. Majewska, *Sztuka inna – sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 146.

<sup>15</sup> O bliskości poszukiwań J. Lebensteina ze sztuką francuską świadczyć może Grand Prix przyznane artyście na I Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku.

<sup>16</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 111.

Przywołane przykłady wytrzymywały próbę porównań ze sztuką zachodnią<sup>17</sup> – z charakterystycznym dla niej efektem błotności palety osiąganym przez wzbogacanie farby domieszkami żwiru, piasku czy gipsu oraz towarzyszącym im biologizmem form czy tematyką bliską obszarom niskim, obecnym także w *art brut*.

Podczas gdy uwaga badaczy skupiała się dotąd głównie na pracach malowanych farbą – dających interpretować się jako dowód bliskości poszukiwań rodzimych twórców z zachodnimi – na marginesie uwagi pozostawały obiekty, w których znaczenie miało niemal całkowite wyeliminowanie użycia typowo malarskiego medium na rzecz oddziaływania nietradycyjnymi materiałami. Funkcjonowały one w opracowaniach dotyczących polskiej sztuki powojennej jako jeden z przykładów różnorodności twórczości „nowoczesnej”, mający potwierdzać fakt nadrabiania zapóźnień powodowanych okresem socrealizmu i doganiania sztuki zachodniej<sup>18</sup>. Nie dając się jednak odnieść do niej bezpośrednio w ramach przyjętych kategorii, ujmowane były z uwzględnieniem jedynie wybranych aspektów. Koncentrowano się na kwestii wykorzystania materii innych niż farba i podkreślano bogactwo użytych tworzyw<sup>19</sup>. Zwracano uwagę na antyestetyczny charakter materii – często zużytych, zdegradowanych<sup>20</sup> oraz możliwości skojarzeniowego ich oddziaływania<sup>21</sup>. Za znamiennej cechę malarstwa materii uznano też fakturowe właściwości tworzonych prac, zbliżające je wręcz do innych gatunków: reliefu czy rzeźby<sup>22</sup>. Nadto,

<sup>17</sup> Równocześnie należy zaznaczyć, że prace rodzimych twórców, mimo nawiązań do sztuki francuskiej, charakteryzuje brak antyestetycznego ładunku. Już A. Wojciechowski, opisując malarstwo materii jako polską interpretację *l'art brut*, podkreślał akcentowanie przez rodzimych twórców raczej samego procesu kształtowania materii malarskiej aniżeli prymitywizację form czy nadawanie im charakteru zoologicznego, botanicznego. Zob. A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 99.

<sup>18</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 33; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 113; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 72. Nurt wpisywał się w wizję nieskrępowanej już czynnikami politycznymi ewolucji rodzimej plastyki, determinowanej wyłącznie wewnętrznymi procesami rozwoju samej sztuki, uwolnionej z wcześniejszych uwarunkowań, czego znamienym przykładem jest określenie „eksplozja nowoczesności”, mające wyrażać samoistny charakter ewolucji polskiej sztuki i pojawienie się tendencji „nowoczesnych”, zob. A. Wojciechowski, op. cit., s. 68; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 103.

<sup>19</sup> Zob. m.in.: A. Kępińska, op. cit., s. 59; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 108, 112.

<sup>20</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 52.

<sup>21</sup> Zob. m.in. opisy prac Z. Beksińskiego (J. Bogucki, op. cit., s. 127), malarzy krakowskich (A. Kępińska, op. cit., s. 59), L. Kunki (B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 111), B. Kierzkowskiego (A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82, P. Majewski, op. cit., s. 165).

<sup>22</sup> M. Hussakowska, M. Sobieraj, *Sztuka po roku 1945. Krótki zarys ważniejszych faktów*, Kraków 1977, s. 15-16; A. Kępińska, op. cit., s. 51.

ze względu na redukowanie użycia farby omawiane dzieła rozpatrywano często w kontekście tendencji do zanegowania tradycyjnie rozumianego obrazu jako tworu estetycznego, co wieść miało do przełamania związanej z nim iluzji. Tak definiowany przez badaczy „nurt strukturalny”<sup>23</sup> oddawać miał charakter prac rozumianych jako struktury same w sobie, przybierające kształt układów imitujących mikroskopowe powiększenia, często zrytmizowanych, opartych na replikowanych modułach – odtworzających nie tyle zaczerpnięte z natury widoki, ale raczej same jej procesy.

Zarysowane wyżej ujęcia wiązały się ze sprowadzaniem roli nurtu jedynie do ogniwa w łańcuchu przemian wiodących polskich twórców do porzucenia tradycji obrazu malowanego, zanegowania jego znaczenia i przejścia do działań konceptualnych oraz w przestrzeni – akcji, happeningu etc.<sup>24</sup>

Rezultatem pisania historii powojennej sztuki polskiej w tej właśnie perspektywie było fragmentaryczne ujmowanie twórczości opartej na komplikowaniu tradycyjnego tworzywa, skutkujące pominięciem specyfiki i znaczenia tych prac, w których idea zastąpienia farby materiałami pozaobrazowymi potraktowana została najdosłowniej<sup>25</sup>. Jedyną dotąd próbą bliższego przyjrzenia się omawianemu fenomenowi jest opracowanie Piotra Majewskiego, w którym jednak badacz nie tyle wytycza zakres malarstwa materii, ile kreśli jego główne nurty<sup>26</sup>. Wśród nich, jako najciekawsze i najściślej związane z poruszaną problematyką, autor wskazuje nurt strukturalny oraz nurt oparty na użyciu materiałów gotowych, najczęściej zniszczonych, oddziałujących wartościami lirycznymi, treściowymi<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Zob. m.in.: A. Kępińska, op. cit., s. 138.

<sup>24</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 64; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 73.

<sup>25</sup> Warto podkreślić, że nawet późniejsze próby rewizji wskazanych odczytań – mimo wprowadzenia perspektyw podkreślających odrębność sztuki polskiej – nie przyniosły zmiany stanu wiedzy na temat malarstwa materii. Wzorem wcześniejszych opracowań główny akcent położony został na bliskie abstrakcji informel prace malowane farbą, wzbogaconą domieszkami innych tworzyw. Zob.: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 55.

<sup>26</sup> P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 5.

<sup>27</sup> Wyodrębnienie dwóch pozostałych nurtów – związanych z tradycją przedwojennego 1/koloryzmu oraz 2/konstrukturyzmu – wiedzy autora do uznania malarstwa materii głównie za wypadkową tendencji rodzimych i inspiracji płynących ze sztuki zachodniej, co stanowi kontynuację perspektyw proponowanych już w opracowaniach ogólnych. Por. m.in.: A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 85.

Szeroki przegląd zjawisk w różnym stopniu związanych ze wzbogacaniem malarskiej materii prowadzi nadto do akcentowania przede wszystkim różnorodności nurtu, nie rozwiązując problemu nieostryści jego definicji.

Zawarta w tytule opracowania teza uznająca malarstwo materii za jedną z formuł, które spełnić miały postulat „nowoczesności”<sup>28</sup>, daje się jednak utrzymać w przypadku prac bliskich stylistyce abstrakcji *informel*. Trudno odnieść ją natomiast do całego szeregu obiektów będących efektem działań opartych nie na użyciu farby wzbogacanej domieszkami żwiru, piasku czy pyłów (zatem nie tworzonych z bezforemnych substancji), a wykorzystujących fragmenty materii, których pierwotne właściwości (forma, barwa, faktura, cechy fizyczne) determinowały charakter tworzonych dzieł, które wciąż pozostawało jednak „obrazem”.

Prace nie mające na celu zanegowania jego znaczenia, respektujące podstawowe podziały pola obrazowego, pozbawione widocznych śladów malarskiego gestu, oddziałujące wręcz niekiedy „rygorem” geometrii nie dawały łatwo ująć się w kategoriach przyjętych do opisu zjawisk w polskiej sztuce. Nie mogły przez to zostać w pełni dostrzeżone, odpowiednio zaramowane i zinterpretowane, przez co znalazły się na marginesie. Mimo iż eksponowane były w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych, uwzględniane w planach muzealnych zakupów<sup>29</sup> czy komentowane przez krytykę, nie doczekały się spójnego ujęcia czy głębszej refleksji prowadzącej do wskazania ich charakterystyki i znaczenia<sup>30</sup>. W efekcie obrazy będące wynikiem różnorodnych działań opartych na zastąpieniu farby materiałami pozaobrazowymi wciąż nie stały się przedmiotem pogłębionych analiz, a niejako etykietowane mianem malarstwa materii, określane są terminem, którego znaczenie pozostaje niezdefiniowane, a granice – nieostre.

Wskazany problem marginalnej pozycji tego rodzaju prac dotyczy zarówno poszczególnych obiektów, jak i nurtu rozpatrywanego w szerszym kontekście zjawisk współtworzących polską praktykę artystyczną przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Jak dotąd względem „obrazów z materii” (bo takim terminem daje się je wyróżnić w obrębie funkcjonującego, lecz nazbyt ogólnego terminu „malarstwo materii”) nie postawiono bazowych pytań dotyczących charakteru użytych środków i podejmowanych względem nich działań oraz – szerzej – ich znaczenia w polskiej praktyce artystycznej tamtego czasu. Omawiane prace wciąż nie zostały przeanalizo-

<sup>28</sup> P. Majewski, op. cit., s. 5.

<sup>29</sup> Większa część prac zinventaryzowanych w ramach przeprowadzonych kwerend pochodzi z zakupów muzealnych, przekazów etc.

<sup>30</sup> Stan badań uzupełniają katalogi wystaw organizowanych przez polskie muzea i galerie, które odkrywają ‘białe plamy’ w polskiej historii sztuki: prezentują prace wcześniej niereprodukowane, zestawiają materiały archiwalne, zarysowują ewolucję twórczości artystów z uwzględnieniem działań materia pozamalarską, akcentując opisywaną kwestię rozbieżności między praktyką artystyczną a wizją polskiej sztuki powojennej kreślonej na gruncie opracowań ogólnych.

wane jako obrazy – integralne całości, w odniesieniu do których można mówić o wpisanym w strukturę każdego z nich i wynikającym ze specyfiki zastosowanych środków i niesionych przez nie możliwości<sup>31</sup> sensie wizualnym, który dostępny jest widzowi w wyniku oglądu.

## KU (NOWEJ) DEFINICJI NURTU

Potrzeba doprecyzowania znaczenia terminu „malarstwo materii” ściśle łączy się z koniecznością postawienia podstawowych pytań w odniesieniu do „obrazów z materii”<sup>32</sup>, dotyczących zwłaszcza rodzaju użytych tworzyw, sposobów działania i stopnia ich integracji z płaszczyzną, zasad organizowania kompozycji oraz kwestii referencyjności prac. Pomimo oczywistych różnic wynikających choćby z autorskiego stylu, „obrazy z materii” wyróżniają cechy pozwalające mówić o spójnej grupie, w odniesieniu do której możliwe jest zaproponowanie czytelnego kryterium definiującego nurt malarstwa materii w Polsce. Na tej podstawie możliwe staje się też odróżnienie ich od innych gatunków, między którymi granice do tej pory pozostawały nieostre.

## RODZAJ UŻYTYCH MATERII

Kwestia środków stosowanych przez twórców materii nie została jak dotąd poddana głębszej analizie. Można wręcz powiedzieć, że ten aspekt traktowano raczej powierzchownie – próby sprowadzały się zasadniczo do wymieniania najszerzej stosowanych materii.

Istotnie, w omawianych pracach pojawiał się szeroki wachlarz elementów o różnej proveniencji. Wprowadzano zarówno materie organiczne (skórę; drewno: deski, fornir, listwy, korę; kamienie – naturalne i imitowane; futro; pióra; ości; zasuszone fragmenty roślin), jak i znane

<sup>31</sup> Ich znaczenie akcentował m.in. B. Kierzkowski, komentując wypracowany sposób działania: „Obudziło się wówczas we mnie (...) zamiłowanie do materii, (...) nie był to papier ani płótno. W ten sposób uzyskałem fakturę, której nie otrzymałbym w malarstwie olejnym” cyt. z tekstu D. Kierzkowskiej-Czachorowskiej, (w:) *Bronek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia* (kat. wyst.), Galeria Renes’ans, kwiecień 2001.

<sup>32</sup> Przeanalizowany materiał empiryczny liczący około 300 obiektów autorka niniejszego opracowania zintwentaryzowała w formie katalogu *Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”*, który dostępny jest w cyfrowym repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza AMUR: <http://hdl.handle.net/10593/14964>. Katalog obejmuje podstawowe dane inwentarzowe (autor, tytuł, rok powstania, technika, wymiary), opis oraz dokumentację fotograficzną.

z codziennego otoczenia: skrawki tkanin (koronek, szmat, dzianin, dekoracyjnych tekstyliów), fragmenty przedmiotów (puszek, kuchennych foremek, sztucców, gwoździ, kapsli, nakrętek, dekli, odzieży), różnego rodzaju druki (reprodukcje, fotografie, karty manuskryptów), fragmenty materiałów przemysłowych (metalowe taśmy, blachy, odpady produkcyjne), a także substancje oparte na zastosowaniu gipsu, stearyny, klejów – o różnym składzie, fakturze i właściwościach.

Okoliczność użycia w praktyce artystycznej materii pozaobrazowych zasługuje na baczniejszą uwagę, wykraczającą poza – najbardziej nawet skrupulatne – ich wyliczenie. Intryguje choćby status materii jako skrawków, fragmentów, co każe widzieć je jako materie wyabstrahowane z poprzednich kontekstów, pozbawione dawnych funkcji i znaczeń, oddziałujące głównie jako nośniki – danych z góry – właściwości (faktury, barwy, ogólnych cech fizycznych). Funkcjonując przede wszystkim jako elementy powoływanej całości, współtworzą osiągniany efekt wizualny.

## SPOSOBY DZIAŁANIA MATERIAM I STOPIEŃ ICH INTEGRACJI Z PŁASZCZYZNĄ

Analiza działań podejmowanych względem omówionych rodzajów materii może prowadzić do prostej konstatacji ich różnorodności. Niemal każdy z artystów wypracował bowiem własny idiom, będący wypadkową wyboru konkretnych tworzyw i możliwych względem nich działań. Szczególne znaczenie mają metody wykraczające poza zabieg nakładania na powierzchnię zamalowaną farbą – obcych względem niej – materii (fragmentów metalu, materii organicznych, skrawków tkanin, mas papierowych czy gipsowych, sznurków) czy wzbogacania jej domieszkami substancji sypkich (piasek, żwir, trociny), co najczęściej prowadziło do osiągnięcia efektu bliskiego *collage* bądź urozmaicenia faktury obrazu przez wykorzystanie malarskich właściwości włączanych struktur<sup>33</sup>.

W „obrazach z materii” relacje między użytymi fragmentami są komplikowane na drodze zabiegów, które niemożliwe byłyby do zastosowania w tradycyjnym malarstwie. Mowa tu o procedurach szycia, przybijania gwoździami, lutowania, spawania, nawarstwiania, rozplaszczania, rozciągania, wtapiania, zestawiania elementów. W ten sposób powstawały prace wykazujące bliskość reliefowi czy nawet rzeźbie. Mimo quasi-prze-strzennego charakteru istotniejszy okazuje się fakt, że tworzące je ele-

<sup>33</sup> Tak o późnej fazie twórczości P. Potworowskiego: P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972, s. 294.



menty zestawiane były w odniesieniu do płaszczyzny. W pracach najbardziej interesujących przedstawicieli nurtu (Z. Beksiński, B. Kierzkowski, A. Marczyński, J. Maziarska, T. Rudowicz, D. Urbanowicz, K. Zieliński) działania te prowadziły do powołania nowej, autonomicznej płaszczyzny, której właściwości wykraczały poza możliwości wyrazowe obrazu malowanego. Praktyki te nie wiodły jednak do porzucenia obrazu, ale raczej przepracowania na różny sposób jego idei. Dowodnie wskazuje na to analiza zasad organizowania kompozycji.

## ZASADY ORGANIZOWANIA KOMPOZYCJI

Omówione zabiegi podejmowane względem materii pozaobrazowych określa nadrzędna zasada związana z poddawaniem ich organizacji – z komponowaniem ich w odniesieniu do płaszczyzny. Artyści posługując się nietradycyjnymi tworzywami czynili to uwzględniając jej podstawowe wartości: wykorzystując węzłowe punkty pola obrazowego (centrum, główne osie), oddziałując względem krawędzi czy też zestawiając elementy w układach symetrycznych. Nawet prace, które z uwagi na bezforemny charakter użytych materii (substancji takich jak gips, stearyna czy masy plastyczne) łączono z abstrakcją *informel*, zwracają uwagę ich opracowaniem odbiegającym od stylistyki tego nurtu. Pierwotnie bezforemne tworzywa zostają strukturyzowane, konstruowane. Wart podkreślenia jest fakt, że rola twórcy nie ogranicza się jedynie do wyboru materii, wprowadzenia jej bezpośrednio do obrazu i poddaniu oglądowi widza. Artyści materię te **komponują**<sup>34</sup>.

## KWESTIA REFERENCYJNOŚCI PRAC

Znacząca część „obrazów z materii” to kompozycje abstrakcyjne<sup>35</sup>, w których odniesień do rzeczywistości szukać można jedynie w skojarzeniowych właściwościach użytych materii: wynikających z ich rodzaju i ogólnego charakteru, bądź stanu (materii zniszczonych, zdegradowa-

---

<sup>34</sup> Z nadrzędną zasadą komponowania materii w odniesieniu do płaszczyzny wiążą się działania mające na celu redukcowanie ich indywidualnego oddziaływania, takie jak np. podmalowywanie, zacieranie ich granic, rozplaszczanie, prasowanie, prezentowanie rewersem bądź odwrócenie (o 90, 180 stopni). Zabiegi te prowadzą do ujednoczenia fragmentów pochodzących z różnych porządków w obrębie tworzonej całości.

<sup>35</sup> Jedynie niewielka część zinwentaryzowanych obiektów podejmuje wątek figuratywny. Przykładami są wybrane prace A. Kobzdeja, B. Massalskiej, B. Pniewskiej.

nych). Interpretatorzy tego typu prac często wyprowadzali ich związki z rzeczywistością także z biografii autora, upatrując w niej bezpośrednie źródło inspiracji do ich powstania<sup>36</sup>. Nie unieważniając tych odczytań, trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że w ich konsekwencji znacznie mniej uwagi poświęcano sferze najistotniejszej, a więc – wizualności dzieł. Ich lekturę opierano zaś głównie na – zewnętrznej względem nich – domenie doświadczeń twórcy. Tymczasem „obrazy z materii” widziane jako coś więcej niż jedynie refleks przeżyć artysty czy gra skojarzeń powoływana przez charakter użytych fragmentów, dają się odczytać także jako zamknięte całości – fenomeny wizualne oddziałujące z uwagi na relacje powoływane między ich elementami.

\*

Przegląd głównych problemów związanych z użyciem materii poza obrazowych pozwala wyodrębnić z obszernej grupy obiektów przykłady szczególnie interesujące. Obok prac, w których idea komplikowania malarskiego tworzywa została podjęta częściowo<sup>37</sup> i wiodła jedynie do urozmaicenia obrazu malowanego farbą o fakturowe efekty związane z wprowadzeniem aplikacji czy domieszek<sup>38</sup>, na uwagę zasługują dzieła, w których użycie farby zredukowano na rzecz wprowadzenia materii pozaobrazowych – komponowanych w odniesieniu do płaszczyzny. Działania te są przy tym istotne z tego względu, że nie prowadziły do porzucenia obrazu<sup>39</sup>, lecz wiodły do wyznaczenia dla niego nowych dróg.

Wykraczając poza – słuszne, aczkolwiek niewystarczające – stwierdzenie różnorodności omawianego nurtu, należy zwrócić uwagę na specyfikę konkretnych prac, a przy tym także zaakcentować cechy umożliwiające wyodrębnienie „obrazów z materii” spośród przykładów innych tendencji. Można przyjąć, że prace wpisujące się w nurt malarstwa mate-

---

<sup>36</sup> Przykładami mogą być tu podróż B. Kierzkowskiego do Maroka i zetknięcie się z pustynnym krajobrazem czy A. Marczyńskiego i D. Urbanowicz doświadczenie powojennej rzeczywistości znaczonej mizérią i ruiną.

<sup>37</sup> A. Kostołowski, komentując twórczość J. Maziarskiej pisał o niej jako artystce, która „rzeczywiście przeżyła ideę materii” w przeciwieństwie do „tabunów reprezentantów sztuki powierzchownej tamtych lat”, zob. A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artyst. Grupa Krakowska, Kraków 1991.

<sup>38</sup> Przykładami mogą być tu m.in. prace S. Borysowskiego, A. Kobzdeja, P. Potworowskiego.

<sup>39</sup> Jako przykłady tego typu działań na obszarze malarstwa materii wskazać można m.in. poszukiwania A. Matuszewskiego, J. Ziemskiego, W. Borowskiego czy J. Rosołowicza, które ostatecznie prowadziły do zaprzeczenia tradycyjnie rozumianego dzieła jako takiego i przejścia np. do praktyk konceptualnych.

rii winny być traktowane jako funkcjonujące równolegle tak wobec abstrakcyjnych obrazów w typie *informel* malowanych farbą (ew. wzbogacaną domieszkami), jak i wobec prac mających przekroczyć dwuwymiarowy charakter tradycyjnie rozumianego obrazu (*assemblage*, po-malarskie prace) czy nawet podważyć sens jego istnienia na drodze praktyk nowomediálních lub językowych.

Takie ujęcie malarstwa materii pozwala po części wyjaśnić marginalną pozycję tego nurtu w polskiej historii sztuki. Omawiane prace, które przez wzgląd na wierność tradycji obrazu można określić jako swego rodzaju „malarstwo z materii”, nie dawały łatwo ująć się w kategoriach przyjętych przez badaczy do opisu twórczości lat odwilży i następującej po nich dekady lat 60. XX wieku, przez co wciąż nie stały się przedmiotem pogłębionych analiz i pozostają nieprzebadane. Jednocześnie, wyznaczana w niniejszym opracowaniu perspektywa oglądu „obrazów z materii” umożliwiała ich nowe odczytania – bliższe wizualności tych prac, uwzględniające więcej aniżeli wybrane ich aspekty oraz oparte na zapleczu teoretycznym bardziej do nich przystającym.

### „OBRAZY WYPUKŁE” JADWIGI MAZIARSKIEJ

Mianem pionierki<sup>40</sup> malarstwa materii w Polsce przyjęło się określać Jadwigę Maziarską, której prace operujące bezkształtną formą i fakturą osiąganą domieszkami ziarnistych substancji, stawiają ją blisko przykładów malarstwa materii w typie *informel*. Twórczość artystki pierwotnie była niedoceniana, traktowana marginalnie głównie ze względu na nieprzystawalność do wzorca aprobowanego w ramach konsensusu<sup>41</sup>. Po latach prace Maziarskiej doczekały się jednak szerokiego komentarza i licznych prób interpretacji, często przy tym wzajemnie się wykluczających.

Prócz zgodnego podkreślania przez badaczy faktu rozpoczęcia przez Maziarską na polskim gruncie eksperymentów z tworzywem już na początku lat 50. XX wieku i wypracowania dojrzałej formuły twórczości

<sup>40</sup> Rolę tę akcentowały głównie badaczki: A. Kępińska (zob. eadem, s. 57), B. Kowalska (zob. eadem, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 107 oraz *Jadwiga Maziarska* – (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory, Stow. Artystyczne Grupa Krakowska (XI–XII 1984), Kraków 1984, *Jadwiga Maziarska* (folder – kat. wyst.), Galeria 72 (15 IV – 15 V 1978), Chełm 1978), M. Kitowska-Lysiak (zob. eadem, „Bio-objekty” *Jadwigi Maziarskiej*, s. 102, „Znak”, nr 6, VI 2004, s. 101-107). Wśród pierwszych prac podejmujących ideę zastosowania materii pozaobrazowych wskazywano m.in. *Samoczynny powód* (1950), wykorzystujący metodę aplikacji fragmentów tkanin czy *Skazy niepisanych poematów* (1954), oparte na użyciu wosku, dojrzałą fazę twórczości artystki wskazując już na lata 1956/57.

<sup>41</sup> A. Markowska, *Dwa przełomy...*, op. cit., s. 57.

w latach 1956–1957, akcentowano nadto oryginalność prac artystki, zwłaszcza tych opartych na wykorzystaniu stearyny<sup>42</sup>. Twórczość tę lokowano na pograniczu malarstwa i rzeźby, postrzegając dzieła jako bliskie reliefowi<sup>43</sup>, oddziałujące fakturą<sup>44</sup>. Istotnie, nawarstwianie materii wosku (poprzedzane zwłaszcza w późniejszych pracach wznoszeniem na płaszczyźnie konstrukcji z waty, ligniny, gałganków, posypywanych niekiedy ziarnistymi substancjami), prowadziło do powstania jednych z najbardziej przestrzennych prac w obrębie nurtu. Sama autorka zwracała uwagę na znaczenie wzbogacania środków malarskich rzeźbiarskimi, co prowadziło ją do powoływania form o dotykalmym charakterze, przełamujących – łączone z obrazem malowanym – iluzyjność i imitację<sup>45</sup>.

Twórczość Maziarskiej określano także mianem abstrakcji strukturalnej<sup>46</sup> i wiązano z powoływaniem prac bliskich tworom organicznym. Analogii względem natury upatrywano w samych przedstawieniach, interpretując „obrazy wypukłe” m.in. jako „wizje podobne zastygającej magmie”<sup>47</sup>, ukazujące „układy włókien roślinnych, włókniaki krystaliczne”<sup>48</sup> czy twory przypominające „ściany w kopalniach soli albo jaskiniach i podziemnych grotach z wapieniowych skał”<sup>49</sup>. Porównania te – jakkolwiek inspirujące i oddające inwencję odbiorców – można mnożyć do momentu skonfrontowania ich z komentarzem samej artystki, która zaprzeczała, jakoby jej prace miały stanowić odwzorowania struktur przyrody<sup>50</sup>. Na nieprzystawalność określenia „malarstwo strukturalne” względem prac Maziarskiej wskazał też Andrzej Kostołowski, podkreślając ich złożoność oraz stawiając je ponad tworami będącymi jedynie zrytmizowaną siatką

<sup>42</sup> Badacze określają moment wykorzystania wosku w procesie twórczym za przelomowy, mówiąc wręcz o jego „odkryciu”, które nastąpiło około 1958 roku. Zob.: M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. O malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, (w:) *Jadwiga Maziarska. Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. Obrazy i rzeźby z lat 1946–1991* (kat. wyst.), Galeria u Jezuitów (10–28 VI 1998), Poznań 1998.

<sup>43</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>44</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 232.

<sup>45</sup> Z wypowiedzi J. Maziarskiej za: *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Sztuki Nowoczesnej – Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964.

<sup>46</sup> P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972; A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>47</sup> Z tekstu J.E. Dutkiewicza (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Sztuki Nowoczesnej – Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964.

<sup>48</sup> W.J. Dobrowolski, *Reliefy Jadwigi Maziarskiej*, b.m., b.r. (wycinek prasowy ze zbiorów działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki).

<sup>49</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory – Stow. Artyst. Grupa Krakowska, XI–XII 1984, Kraków 1984.

<sup>50</sup> Zob. zapis rozmowy J. Maziarskiej z Z. Taranienko, *Niewidzialne, nienazwane, niewymierne*, (w:) *Jadwiga Maziarska. Malarstwo* (kat. wyst.) Galeria Studio – Centrum Sztuki im. S.I. Witkiewicza – PKiN (XII 1988 – I 1989), Warszawa 1988.

modułów<sup>51</sup>. W tym kontekście bardziej zasadne wydają się interpretacje, w których bliskości z naturą doszukiwano się raczej w procesie twórczym<sup>52</sup>, zachodzącym równolegle i wedle indywidualnych praw ustanawianych przez artystkę. Stąd „obrazy wypukłe” traktowane były jako rodzaj widoków dających wgląd w strukturę materii, bliskich mikroskopowym powiększeniom<sup>53</sup>. Sama Maziarska zresztą zafascynowana była możliwościami mikroskopu elektronowego<sup>54</sup>, aczkolwiek wypierała równocześnie znaczenie fazy przygotowawczej w tworzeniu swoich prac. Podkreślała ich nienaśladowczy, autonomiczny, abstrakcyjny charakter, z pewną dozą kokieterii mówiąc o ich genezie: „Gdybym nie miała nagle chęci, żeby je zrealizować, silnej potrzeby, która pojawiła się dzięki iluminacji, nie chciałoby mi się ich wykonywać – wiem, że z natury jestem dość leniwa”<sup>55</sup>.

Fakt wzbogacania tradycyjnej materii malarskiej elementami obcymi pozwalał badaczom stawiać Maziarską obok artystów francuskich, z Dubuffetem na czele. Nadto, ze względu na amorficzny charakter tych prac, wpisywano je w obszar abstrakcji *informel*. Wśród odczytań twórczości Maziarskiej zwracają uwagę interpretacje akcentujące ich biologiczny charakter, rozumiany jednak szerzej niż jedynie tylko imitacja tworów przyrody, dookreślany bowiem przez aspekt doznań wywoływa-

<sup>51</sup> A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej* [w:] *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991. Przykładem twórczości opartej na replikowaniu modułów imitujących powtarzalne struktury naturalne mogą być prace J. Rosołowicza.

<sup>52</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (folder – kat. wyst.), Galeria 72 (15 IV – 15 V 1978), Chełm 1978.

Zob. także opis W.J. Dobrowolskiego, w którym autor interpretuje w kategoriach biologicznych nie tylko efekt działań artystki, ale także sam proces twórczy, pisząc w następujący sposób: „Możemy mówić (...) o procesie zapładniania owego załączka plastycznego, reliefu, o formowaniu embrionu dzieła, o pewnym naturalnym przebiegu procesów fizjologicznych sztuki. Niepodobna bowiem farby, parafiny czy innego surowca traktować jako współczynnik w powstawaniu danego dzieła jednostkowego ani traktować tak narzędzia: szpachli, drewnianka, pędzla itp. Mózg tworzy element DNA, który reduplikuje się formując zarodek tworzą plastycznego, wiążąc potem dalsze łańcuchy według szyfru życia danego dzieła sztuki. Surowiec plastyczny i narzędzia stanowią tylko kod operatywny umożliwiający ucieleśnienie tego procesu”. W.J. Dobrowolski, *Reliefy Jadwigi Maziarskiej*, b.m., b.r. – wycinek prasowy ze zbiorów działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

<sup>53</sup> Kwestia balansowania między skalą makro- i mikroskopową jest często podejmowanym aspektem twórczości J. Maziarskiej. Zob. m.in. M. Kitowska-Lysiak, „Bio-objekty” *Jadwigi Maziarskiej*, s. 106, „Znak”, nr 6, VI 2004, s. 101-107.

<sup>54</sup> Cyt. za: B. Piwowarska, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska – listy i szkice*, Warszawa 2005, s. 21-22.

<sup>55</sup> Zob. zapis rozmowy J. Maziarskiej z Z. Taranienko, *Niewidzialne, nienazwane...*, op. cit.

nych u odbiorcy, takich jak niesmak, obrzydzenie, wstręt. Dotyczy to opisów stearynowych prac artystki jako „różowawych, dławiących w gardle, śliskich”<sup>56</sup>, prezentujących „wilgotnawy miąższ świata”<sup>57</sup> czy – w późniejszych odczytaniach – jako odsyłających do ciała<sup>58</sup> bądź będących „metaforami złowrogich turbulencji, procesów nowotworowych, infekujących ciało od środka”<sup>59</sup>. W ten sposób omawianą twórczość artystki lokowano – mniej lub bardziej trafnie – w obszarze sztuki abiektualnej.

Istotna próba spojrzenia na działania Maziarskiej związana z uwzględnieniem warsztatowego aspektu jej prac<sup>60</sup>, ujawniła znaczenie fotoszkieł. „Obrazy wypukłe”, widziane wcześniej jako twory abstrakcyjne, skonfrontowane zostały z ich wizualnymi pierwowzorami, tj. reprodukcjami fenomenów przyrody, fizyki czy architektury, ale także zwyczajnymi widokami, zacerpniętymi – za pośrednictwem prasy kolorowej, gazet i magazynów – z rzeczywistości. Ogląd twórczości Maziarskiej w tej perspektywie przyniósł wprawdzie próbę bliższego przyjrzenia się samym obiektom, aczkolwiek prowadził również do tłumaczenia ich formy głównie istnieniem szkicu i traktowaniem obrazów raczej jako ich artystycznych odpowiedników, co wieść mogło do redukcji ich roli do transpozycji fotografii na trójwymiarowy niby-relief<sup>61</sup>.

Przypisywany „obrazom wypukłym” obiektywny charakter, wraz z obszernym autokomentarzem artystki oraz obecnością fotoszkieł, pozwalają określić twórczość Maziarskiej jako skomplikowaną i wielowymiarową, o dużym potencjale interpretacyjnym. W obliczu złożoności dyskursu narosłego wokół jej prac oraz okoliczności, iż wskazać da się zaledwie kilkanaście par „gotowe dzieło-szkic”, konieczny wydaje się powrót do samych obiektów i poddanie ich ponownemu oglądowi – jako „obrazów z materii”. Ujęcie ich w tej perspektywie, czyli jako zamkniętych całości tworzonych z utrzymaniem nadrzędnej roli kompozycji i oparcie działania

<sup>56</sup> Komentarz dotyczący prac prezentowanych na wystawie indywidualnej w Galerii Krzywe Koło na przełomie 1964 i 1965 roku, „Współczesność („Kronika Plastyczna)”, nr 3, 3-16 II 1965 (nie sygn.) przedruk, (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 41.

<sup>57</sup> A. Kostołowski, op. cit., s. 6.

<sup>58</sup> M. Ujma, *Herezje*, „Artmix”, nr 1, IV–VIII 2001.

<sup>59</sup> M. Kitowska-Łysiak, „Bio-objekty”..., op. cit., s. 104.

<sup>60</sup> Zob.: A. Markowska, tekst towarzyszący wystawie *Jadwiga Maziarska. Fotomontaże, obrazy, inspiracje malarskie* w Galerii Krzysztofory, Kraków, 17 kwietnia – 5 lipca 1998 oraz B. Piwowarska, *Widzieć i dotykać. Problem wyobraźni przestrzennej i reprezentacji w twórczości Jadwigi Maziarskiej*, „Orońsko. Kwartalnik rzeźby”, nr 1-2, 2005, s. 44-53, passim; eadem, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska – listy i szkice*, Warszawa 2005.

<sup>61</sup> A. Markowska, rozdział: *Jadwiga Maziarska*, s. 284, (w:) A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, 281-293.

na oryginalnej technice stearynowej, podejmowane w odniesieniu do płaszczyzny, umożliwia wywiedzenie ich specyfiki z nich samych i poszerzenie dotychczasowych odczytań.

\*

*Zdarzenie*<sup>62</sup> to jedna z prac Maziarskiej, w której ugruntowana już technika stearynowa służy stworzeniu obrazu o cechach bliskich reliefowi. Dzieło zwraca uwagę półprzestrzennym charakterem składających się na nie form. Równocześnie odbiega jednak od budowanych ze znacznie występujących przed płaszczyznę brył, znanych z późniejszych kompozycji artystki<sup>63</sup>. Nie daje się ponadto jednoznacznie wpisać w kategorie wytyczane przez dotychczasowe sposoby interpretacji. Nawet jeśli jest obrazem struktury znanej z przyrody (prezentowanej w wersji mikro- bądź makroskopowej), trudno wskazać jej ewentualny pierwowzór.

Kompozycja utrzymana jest w gamie czerni, zgaszonych bieli i czerwieni. Z ciemnego podłoża niemal na całym polu obrazowym wyłaniają się nieregularne, jasne formy o różnym stopniu wypukłości, uzyskane przez nawarstwianie mas wosku w odcieniu zgaszonej bieli, z akcentami karminów.

Najciemniejsza, a zarazem najmniej sfaldowana powierzchnia widoczna jest w okolicach lewego górnego narożnika, od którego w dół rozciąga się fragment z nagromadzeniem drobnych, gruzełkowatych zgromadzeń podmalowanych czernią jak podłoże, z prześwitującym jasnym odcieniem nawarstwowanego wosku. Miejscami wypukłości przyjmują bardziej zorganizowaną formę zbliżoną do podłużnych, pionowych wałków, niekiedy wyodrębnionych ze zgęstnień podłoża jaśniejszym odcieniem. Powierzchnia tej części kompozycji (zwłaszcza w połowie jej wysokości) oddziałuje równocześnie jako najrozleglejsza ciemna plama. Opracowanie tego fragmentu kompozycji daje wrażenie płaszczyzny w stanie przeobrażenia – niejednoznacznej zarówno pod względem ukształtowania, jak i barwy, jakby pulsującej<sup>64</sup>, tętniącej podskórnym rytmem.

<sup>62</sup> *Zdarzenie*, 1963, 100 x 80 cm, technika mieszana (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu – Mp 2759).

<sup>63</sup> Zob. np.: *Relief bez tytułu*, 1964/5 (w zbiorach Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie – Galeria 72 – MCH/S/M/663); *Kontrola „Operacji 8”*, 1968 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK II-b-2012); *Strefa presji*, 1968 (w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy – MOB/MW-1545).

<sup>64</sup> O efekcie „pulsowania” powierzchni obrazów J. Maziarskiej piszą m.in.: K. Czerni, *Sztuka dyskretna – malarstwo Jadwigi Maziarskiej w Pałacu Sztuki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 49 (8 XII) 1991; M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie...*, op. cit.; M. Kitowska-Łysiak, „*Bio-objekty*”..., op. cit., s. 103.



1. Jadwiga Maziarska, *Zdarzenie*, 1963, technika mieszana, 100 x 80 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (Mp 2759), fot. M. Jankowska-Andrzejewska

Ciemna materia delikatnych zgruźleń, w miarę przechodzenia ku dolnej krawędzi kompozycji, zyskuje jaśniejszy odcień i poddana zostaje organizacji. Nawarstwienia nabierają większej wypukłości i bardziej zdefiniowanej formy, z których czytelny jest półksiężycowaty kształt nieco poniżej połowy odległości między osią horyzontalną a dolną krawędzią kompozycji. Jasne wypiętrzenia spływają kaskadowo od ciemnej połąki ku środkowi dolnej krawędzi kompozycji, gdzie na prawo od osi wertykalnej rozciąga się powierzchnia najsilniej oddziałująca zgęstnieniem materii. To już nie obserwowane wcześniej zgrubienia, zgruźlenia, a wyraźne, w zdefiniowany sposób wylaniające się z czarnego podłoża, formy o ostrym konturze i największym w obrębie kompozycji stopniu wypukłości, podkreślone równocześnie najjaśniejszym odcieniem. W połowie odległości między dolną krawędzią a osią horyzontalną koncentrycznie ułożone klinowate formy tworzą zagęszczenie, skontrastowane z ujmującymi je po bokach plamami gładkiej czerni, z których silniej oddziałuje pionowe pasmo po prawej stronie.

Pasmo to kieruje ogląd w górę, gdzie nawarstwienia – zmniejszające się i stonowane akcentem karminu – zdają się „uspokajać”, przechodząc w formy bardziej brylowate, ciemne, płaskie, powstałe przez równomier-



nie nakładaną materię wosku. Tworzy on nieregularną, ale jednolitą, raczej spłaszczoną powierzchnię, która występuje ponad czarne podłoże. Formy – podobnie jak te w dolnej części – w zdecydowany sposób odcinają się od tła, które przybiera tu kształt meandrujących, ale regularnych pasm, przypominających korytarze czy kanały mrowiska. Kierują one ogłąd w górę i w lewo, gdzie uwagę zwraca jasna, półowalna forma przecięta górną krawędzią pola obrazowego. Podobne ograniczenie wglądu w sugerujące większą całość pionowe pasmo nawarstwień ma miejsce przy prawej krawędzi. Zabiegi te z jednej strony otwierają kompozycję i pozwalają traktować ją jedynie jako wycinek bardziej złożonej i rozbudowanej struktury<sup>65</sup>. Z drugiej jednak strony, oko prowadzone wzdłuż prawej i górnej krawędzi dodatkowo kierunkowane jest przez wspomniane meandrujące pasma czerni, z których najbardziej zdefiniowaną formę posiada wąskie, pionowe, skierowane wyraźnie w lewo – jakby „spychające” połączenie materii dalej w tę stronę. Ostatecznie wzrok natrafia na zestawienie przywołanej, przeciętej krawędzią formy z otwierającą lekturę plamą czerni. Moment ten zamyka proces ogłądu obrazu, który może być widziany jako przedstawienie zmienności stanów materii, przechodzącej kolejne stadia w miarę przemieszczenia się w obrębie pola obrazowego wirowym ruchem zachodzącym wokół (na pierwszy rzut oka nieakcentowanego) centrum.

\*

Tak zorientowany ogłąd odnosi do częstych u Maziarskiej zabiegów odwracania perspektywy. Pokrywanie całej płaszczyzny zgrużeniami i nawarstwieniami – pozornie bezładnymi, pozbawionymi wyraźnych dominant – prowadziło do powoływania obrazów bliskich widokom z lotu ptaka. Niektóre prace<sup>66</sup> artystki stanowią potwierdzenie słuszności takiego kierunku interpretacji. Podejmowane przez Maziarską eksperymenty z płaszczyzną mogą być więc widziane jako zabiegi mające prowadzić do jej „uprzestrzennienia”, co ujawnia się na obrazie jako pulsująca, tętniąca powierzchnia-faktura, rzutuująca na finalny wyraz dzieła. Analiza twórczości Maziarskiej w zaproponowanym ujęciu zdaje się uzupełniać istniejące odczytania o aspekty dotąd mało akcentowane, bądź jedynie wzmiankowane lub pojawiające się jako luźne spostrzeżenia w autokomentarzu artystki. Oczywiście nie sposób zakwestionować reliefowy cha-

<sup>65</sup> Tak o obrazach J. Maziarskiej M. Malinowska-Klimek, *Jadwiga Maziarska. Wystawa monograficzna* (kat. wyst.), Miejska Galeria Sztuki Extravagance w Sosnowcu, 2002.

<sup>66</sup> Zob. *Kompozycja*, 1970 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK II-b-2176) i fotoszkie wykorzystujący zdjęcie lotnicze zamku w Ogrodzieńcu.

rakter „obrazów wypukłych” i ich niejednoznaczny status, zawieszony pomiędzy malarstwem i rzeźbą. Uwadze nie powinien jednak umknąć fakt, że Maziarska eksploatuje typowo malarskie wartości: płaszczyznę, kolor i kompozycję.

Mimo pierwotnie amorficznego charakteru wykorzystywanych materii (głównie wosku i dodawanych doń ziaren, pyłów), ich użycie nie prowadzi artystki do stworzenia prac opartych na bezładnych „wylewach” czy niekontrolowanych „chlapięciach” materii. W przeciwieństwie do twórców abstrakcji *informel*<sup>67</sup> Maziarska opiera bowiem wyraz dzieła na złożonym procesie konstruowania płaszczyzny przez wznoszenie na płótnie „szkieletów” z gałganków, waty, ligniny, pakułów, posypywanie ich ziarnistymi substancjami i pokrywanie warstwą stearyny bądź pozostaje wyłącznie przy nakładaniu woskowych warstw. Sama artystka wskazywała, że „rozlewanie czy włączanie materii w obraz nigdy nie zgadzało się z [jej] rozumieniem tworzenia”, dlatego zawsze konstruowała<sup>68</sup>. Słowa te jednoznacznie kierunkują interpretację omawianych działań, które ująć należałoby w kategoriach budowy, dokonywanej przy użyciu pozaobrazowych materii w odniesieniu do płaszczyzny. W ten sposób powstały prace oddziałujące wprawdzie w trzech wymiarach, ale warunkowane przez działanie na płaszczyźnie i – jak trafnie zaznaczono w literaturze – przeznaczone do oglądu z jednej strony<sup>69</sup> – frontalnie.

Warto podkreślić bogactwo zabiegów, jakie artystka stosuje względem płaszczyzny. Mowa o stopniowaniu napięć, począwszy od delikatnych powierzchni lekko jedynie mierzwiowych, przez połacie pokryte gruzłowatą, porowatą materią, aż po półprzestrzenne, niemal autonomiczne bryły. Nawarstwienia wosku (niezależnie od stopnia wypukłości) często wyłaniają się wyraźnie odcinając się od podłoża, od którego niuansowane są przy tym za pomocą barwy. W konsekwencji mówić można o roli koloru<sup>70</sup>, który według Maziarskiej „jest tym dla malarstwa, czym krew dla

<sup>67</sup> O odmienności twórczości J. Maziarskiej względem abstrakcji *informel*: M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni...*, op. cit.; Malinowska-Klimek M., op. cit.

<sup>68</sup> Z rozmowy z Z. Taranienko, op. cit.

<sup>69</sup> B. Piwowska, *Widzieć i dotykać...*, op. cit., s. 45.

<sup>70</sup> Kolorowi w pracach J. Maziarskiej przypisywano dotychczas raczej pomniejsze znaczenie. Pisano o „anonsach barwnych” spraw rozgrywających się pod powierzchnią (W.J. Dobrowolski, op. cit.; B. Kowalska, *Jadwiga...*, op. cit., Chełm 1978), akcentowano ograniczenie palety do monochromatycznych szarości, przypisując barwie drugorzędą rolę (B. Kowalska, *Jadwiga...*, op. cit., Kraków 1984). Odmiennie kwestię tę problematyzował jedynie J. Chrobak, wskazując, iż „Maziarska doskonale wie w jaki sposób kolor zależy od materii” i podkreślając współrzędność obu czynników w kształtowaniu wyrazu dzieła (J. Chrobak, *Jadwiga Maziarska* – kat. wyst., Uniwersytecka Galeria Sztuki Współczesnej – Cieszyn, II–III 1986).

organizmu”<sup>71</sup>. Choć w „obrazach wypukłych” artystka zawężyła paletę do odcieni zgaszonych, ziemistych, organicznych, to nie sposób mówić w przypadku jej prac o eliminacji znaczenia barwy. Należy raczej podkreślić, że ma ona znaczenie równorzędne z różnorodnie kształtowanym woskiem i innymi materiałami, stanowiąc środek organizacji płaszczyzny.

Mówiąc o kolorach, które mają „ciężar”<sup>72</sup>, Maziarska sugerowała powiązanie obu czynników w jej pracach. Ich efekt wizualny jest wypadkową ukształtowania powierzchni za pomocą stearyny i innych materii pozaobrazowych oraz wynikającego z ich użycia rozkładu plam i akcentów barwnych, które dookreślają powoływane z nich, reliefowo kształtowane formy i pozwalają w pełni im wybrzmieć. Wymaga zaakcentowania, że byłoby to trudne do osiągnięcia w obrazie malowanym; równocześnie jednak specyfika dzieł nie wyczerpuje się w tradycyjnie rozumianym reliefie, kształtowanym przez rycie, rzeźbienie czy odlewanie w jednym materiale. W przypadku „obrazów wypukłych” należałoby raczej mówić o wypadkowej użycia różnych składowych: konstruujących topografię wypukłości skłębionych gałganków, zwojów ligniny, kul waty, domieszek substancji sypkich – ziaren, żwirów oraz nakładanych z dużą pieczołowitością barwionych warstw wosku.

Maziarska – mimo różnorodności użytych materii – nie eksponuje ich, a swoich prac nie czyni demonstracją ich faktury. Przy użyciu koloru i wosku materię te wręcz kamufluje, akcentując jedynie to, co znajduje się na powierzchni: sekwencje wypukłości ujednoczone warstwą stearyny. Konstruowana w ten sposób płaszczyzna funkcjonuje zatem jako twór autonomiczny, bliski – jak zauważano w „strukturalnych” lekturach prac artystki – tworum natury. Nie przypominają one jednak ich konkretnych widoków, nie są też one sugerowane przez (dość ogólne zresztą) tytuły. Związki prac z fenomenami rzeczywistego świata zdają się więc być jedynie sygnalizowane, a analogii z rzeczywistością szukać należałoby raczej właśnie w samym procesie twórczym – procesie budowy.

Ostateczny efekt, osiągany przez Maziarską w indywidualnie przez nią opracowanej technice stearynowej, związany jest z oddziaływaniem „uprzestrzennioną” płaszczyzną, której ogląd zaprojektowany przez autorkę uruchamia dynamiczne zależności między jej składowymi. Oprócz użycia w tym celu materii pozaobrazowych podkreślić należy, że Maziarska komponuje je w odniesieniu do płaszczyzny ograniczonej ramami. W rezultacie oko widza prowadzone jest nie tylko po powierzchni nawarstwień, wypukłości czy wgłębień, ale z uwzględnieniem ich dyspozycji na

<sup>71</sup> Z rozmowy J. Maziarskiej z B. Matkowską-Święs. *Kolor jest jak krew. Rozmowa z Jadwigą Maziarską*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Gazeta w Krakowie”), nr 137, 13 VI 2000.

<sup>72</sup> Ibidem.

płaszczyźnie wyznaczonej kształtem pola obrazowego. Artystka nie kreuje beładnych mas materii czy replikowanych struktur quasi-przyrodniczych, lecz w pełni świadomie wykorzystuje podstawowe dla płaszczyzny wartości: krawędzie, główne osie, centrum, względem których orientuje węzłowe punkty kompozycji. Stąd mimo rzeźbiarskiego niemal charakteru prac, Maziarska nie unieważnia znaczenia płaszczyzny, ale proponuje jej nowy wariant.

### „KOMPOZYCJE FAKTUROWE” BRONISŁAWA KIERZKOWSKIEGO

Jednym z artystów, którego prace wyróżnia fakt pozostania na płaszczyźnie, przy równoczesnym wyjściu poza tradycyjnie przypisane działaniom na niej tworzywa, jest Bronisław Kierzkowski. Jego najbardziej charakterystyczne dzieła – określane przez autora mianem „kompozycji fakturowych” i kolejno numerowane<sup>73</sup> – powstawały od około 1957 roku<sup>74</sup> przy użyciu masy gipsowej i metalowych odpadów produkcyjnych (taśm blachy, szablonów i ścinków metalu). Choć artysta ostatecznie zyskał miano jednego z pierwszych, którzy w okresie odwilży podjęli działania określane mianem malarstwa materii<sup>75</sup>, jego prace stanowić musiały rodzaj osobliwości, o czym świadczyć może określenie go przez Jana Cybisa (reprezentującego starsze pokolenie artystów), mianem „piekarza gipsowych ptysi”<sup>76</sup>. Prace Kierzkowskiego, ze względu na wymykanie się gatunkom, poddawane były próbom tłumaczenia na język tradycyjnych mediów i widziane jako „malowane stiukiem, siatką metalową, drutami”<sup>77</sup>, bądź uznawane za efekt „przygody z gipsu, która nie ma jeszcze nazwy”<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> Kierzkowski tworzył „kompozycje fakturowe” także w kolejnych dekadach. O ich ewolucji w kierunku upraszczania kompozycji na początku lat 60. XX wieku, nadawaniu im spokojniejszej rytmiczności układów oraz budowaniu ich w oparciu o formę owalną, piszą m.in.: B. Kowalska, *Polska...*, op. cit., s. 110; P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 158.

<sup>74</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109.

<sup>75</sup> B. Kowalska obok B. Kierzkowskiego wymienia: posługującego się głównie farbą S. Gierowskiego oraz J. Ziemskiego, akcentując też znaczenie twórczości J. Maziarskiej. B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109 oraz *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo* (kat. wyst.), Galeria Sztuki BWA, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 19 I – 4 II 1974.

<sup>76</sup> Z tekstu S. Gierowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski, 1924–1993* (kat. wyst.), Muzeum Okręgowe w Toruniu, 20 VII–28 VIII 1994.

<sup>77</sup> Z tekstu A. Wojciechowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski* (kat. wyst. – w ramach cyklu „Konfrontacje”), Galeria Krzywe Koło, Warszawa, kwiecień 1960.

<sup>78</sup> *Przygoda z gipsu* (niesygn.), „Przegląd Kulturalny”, nr 17, 21 kwietnia 1960.

Dzieła te są więc zasadniczo trudne do ulokowania w ramach przyjętych kategorii.

W opracowaniach dotyczących polskiej sztuki powojennej, prócz wskazania faktu porzucenia przez Kierzkowskiego tradycyjnej materii farby, akcentowano także charakter stosowanych pozamalarskich tworzyw i działania oparte na łączeniu – odmiennych w wyrazie – elementów metalowych oraz gipsu<sup>79</sup>. Dostrzegając nowatorstwo prac artysty, starano się oddać ich graniczny charakter. Stąd też sytuowano je między malarstwem i rzeźbą czy podkreślano ich bliskość z poszukiwaniami artystów zachodnich wykorzystujących fragmenty realnych przedmiotów i tworzyw – Tàpiesa czy Burriego<sup>80</sup>. Prace Kierzkowskiego określano przy tym mianem „obrazów-przedmiotów”, „obrazów-reliefów”<sup>81</sup>, „obrazo-przedmiotów”<sup>82</sup>, „reliefów-asamblaży”<sup>83</sup> czy wreszcie jako „malowanych materia”<sup>84</sup>. Dzieła te można zatem rozpatrywać jako rodzaj obiektów „innych”, stanowiących wyzwanie w oczach odbiorców, krytyków czy badaczy. Jednocześnie, perspektywy oglądu wyznaczane przez dotychczasowe ujęcia twórczości Kierzkowskiego, choć akcentują jej specyficzny charakter, to jednak zdają się go oddawać nie w pełni, co najwyżej wzmiankując kwestie, które warte są głębszej analizy.

\*

*Kompozycja fakturowa nr 433*<sup>85</sup> Bronisława Kierzkowskiego wykonana została (jak wszystkie prace serii) przy użyciu materii o diametralnie odmiennych właściwościach fizycznych i znaczeniowych. Elementy metalowe (wycinki i taśmy blachy o zróżnicowanym wykroju) będące *de facto* odpadami przemysłowymi, zestawiane są z i przy użyciu substancji o pierwotnie niezdefiniowanej formie, jaką jest gipsowa zaprawa. Kompozycja utrzymana jest w stonowanej, stosunkowo wąskiej gamie barw, w której dominuje zgaszona biel zaprawy oraz zbliżone do umbrzy odcienie fragmentów metalowych.

<sup>79</sup> A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 58; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 91; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 110.

<sup>80</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 145.

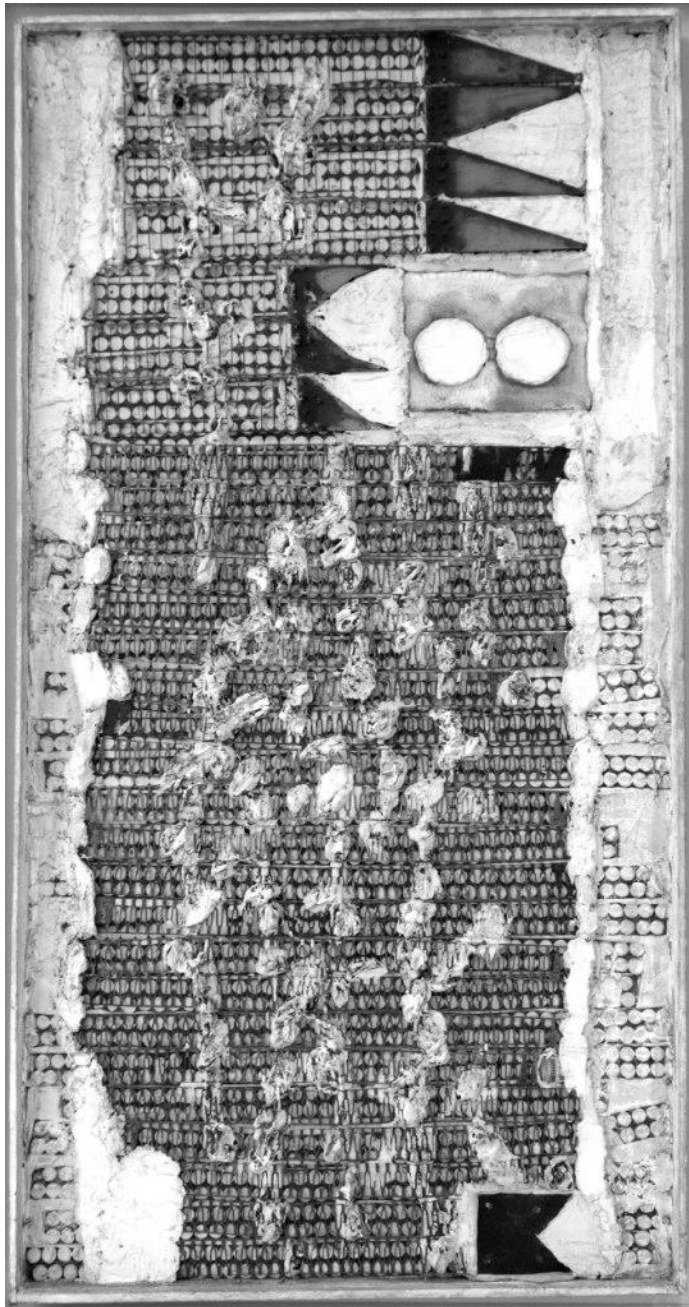
<sup>81</sup> Z tekstu Z. Taranienko, (w:) *Bronek Kierzkowski. Fakturowce. 1984–1987* (kat. wyst.), Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza, Warszawa PKiN, (III–IV 1987), Warszawa 1987.

<sup>82</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 110.

<sup>83</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98

<sup>84</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 437.

<sup>85</sup> *Kompozycja fakturowa nr 433*, 1958, drzewo, gips, metal, 175 x 92 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu – Mp 2424).



2. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja fakturowa nr 433*, 1958, drzewo, gips, metal, 175 x 92 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (Mp 2424), fot. M. Jankowska-Andrzejewska

Pole obrazowe o kształcie pionowego prostokąta pokrywa „płatnina” metalowych elementów, zintegrowanych wiążącymi właściwościami gipsowej zaprawy. W odbiorze dominuje – umiejscowiony na osi wertykalnej i zajmujący niemal całą szerokość kompozycji – pas o barwie utrzymanej w tonacji brązów, utworzony z azurowych listew blachy ułożonych horyzontalnie, jedna nad drugą i szczelnie pokrywających pole obrazowe. Bieg pasa, jednolity w dolnej części, komplikuje się na 2/3 jego wysokości, gdzie zostaje zakłócony wprowadzeniem mocnych akcentów w prawej części kompozycji, wyróżniających się geometryczną formą i relatywnie intensywnym odcieniem. Ciemne trójkąty blachy zwrócone wierzchołkami w stronę prawej krawędzi kontrastują tu z jasnymi „klinami” gipsowego podłoża. Elementami o największym ciężarze wizualnym, które rozbijają bieg trójkątów, są dwa jasne koła będące efektem wylewania się zaprawy przez okrągłe otwory w prostokątnym fragmencie blachy, zamalowanym odcieniem nawiązującym do gamy gipsowych bieli, nieznacznie tylko od nich ciemniejszym. Wprowadzenie tych elementów zakłóca ciągłość lektury centralnego pasa i przenosi uwagę na podobne akcenty widoczne w dolnych partiach pola obrazowego, które – pojedyncze i znacznie mniejsze – zdają się być zaledwie ich echem. Na podstawie analogii barwy i częściowo również kształtów uwaga koncentruje się na owalnej, nieregularnej plamie gipsowej masy nałożonej niedbale i lekko spłaszczonej, widocznej przy lewej krawędzi pasa oraz – umiejscowionej przy prawej krawędzi – formie powstałej przez nałożenie na podłoże ciemnego prostokąta blachy z trójkątnym wycięciem.

Rozbicie lektury centralnego pasa kieruje ogląd od całości ku widocznym na jego powierzchni detalom. Powierzchnię pokrywają przy tym nieregularne gruzły zaprawy, skoncentrowane w okolicach osi wertykalnej na 2/3 wysokości kompozycji i zredukowane w miarę zbliżania się ku krawędziom pasa. Nagromadzenie gruzłów w nieregularnej sekwencji może być sugestią wyładowań, impulsów czy – stosując określenia bliższe formom organicznym – wykwitów, pączkujących na powierzchni obrazu. Taka lektura nieregularnych kleksów gipsowej zaprawy ujawnia ich relację względem metalowych komponentów pasa i pozwala potraktować dosłownie – jako element spajający poszczególne warstwy: azurowe taśmy blachy i gipsowe podłoże.

O ile metalowe listwy szczelnie pokrywają powierzchnię w obrębie pasa, o tyle ich relacja względem lewej i prawej krawędzi okazuje się być bardziej złożona. Pas centralny został bowiem w zdecydowany sposób wydzielony nawarstwieniami grubo i dość niedbale nałożonej gipsowej zaprawy, która tworzy pasma równoległe do osi wertykalnej. Wąską stre-

fę między tymi pasmami a krawędziami kompozycji również pokryto gipsową zaprawą. W powstałych w ten sposób przestrzeniach, w dolnej części – do około 2/3 wysokości pola obrazowego, widoczne są też pasy blachy wtopione w podłoże, które kontynuują ułożenie elementów w centralnym pasie. W tym miejscu widoczny jest też efekt analogiczny do opisanego już „wylewania się” zaprawy przez okrągłe otwory w pasie blachy. Efekt ten różnicowany jest zależnie od siły, z jaką ażurowy szablon wciśnięto w podłoże. Prócz czysto ornamentalnego znaczenia tworzonej w ten sposób powierzchni i akcentowania specyfiki zestawianych materii (tj. pierwotnie bezkształtnej masy gipsowej oraz posiadającej zdecydowaną, określoną formę blachy<sup>86</sup>) uwagę zwraca relacja ich wzajemnego przenikania i fakt ich ostatecznej konsolidacji.

Granica wyznaczona przez nawarstwienia zaprawy między pasem centralnym a strefami przy krawędziach uwidacznia nadto różnicę sposobu ukształtowania obu stref. Pas centralny, odbierany jako miejsce nagromadzenia detali, ciemniejszy od pasów bocznych, wysuwający się niejako na pierwszy plan – okazuje się być utworzony z nałożenia ażurowych taśm blachy na wtopione w gipsową zaprawę fragmenty o okrągłym wykroju. Powstaje w ten sposób nagromadzenie kształtów, których komplikacja wynika z nawarstwienia metalowych elementów o różnym rysunku. Równocześnie w oglądzie wciąż silnie oddziałują fragmenty o kolistym wykroju, eksponowane w strefach bocznych. Ich sąsiedztwo – na zasadzie kontrastu – podkreśla złożoność pasa centralnego, którego oddziaływanie opiera się nie tylko na relacjach elementów zestawionych na płaszczyźnie, ale komponowanych w odniesieniu do niej, nawarstwianych jeden na drugi – w przestrzeni.

Elementy kompozycji organizowane są głównie w oparciu o podstawowe kierunki: horyzontalny (bieg pasów blachy) i wertykalny (ciemny pas, wały gipsu). Jednocześnie jednak oddziaływanie całości jest efektem komplikowania podstawowych relacji, jakie wiążą się z płaszczyzną<sup>87</sup>. Oko widza poprowadzono bowiem po powierzchni złożonej całości, która przypominać może rodzaj kobierca, aczkolwiek znaczenie tak tworzonej

<sup>86</sup> Tak o twórczości B. Kierzkowskiego: A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>87</sup> O działaniach B. Kierzkowskiego jako malarzskim komponowaniu materii w określonym porządku zob. zwłaszcza: A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90 („harmonijna całość” osiągnana mimo różnych właściwości elementów); A. Kępińska, *Nowe malarstwo...*, op. cit., s. 58 („wtręty układane są w pewnym porządku”); P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 156-159 („materiami posługuje się jak malarz: układa je w określonym porządku, kompozycja służy poszukiwaniu harmonii w oparciu o pedantyczne postępowanie malarzkie, mozolny proces dochodzenia do właściwej formy”).



kompozycji wykracza poza czysto dekoracyjny charakter czy oddziaływanie efektem *horror vacui*<sup>88</sup>.

*Kompozycja fakturowa nr 433* winna być odczytywana z uwzględnieniem faktu wzajemnego przenikania się materii – zarówno w sensie dosłownym (gips – blacha), jak i wizualnym (kondensacja ażurowych fragmentów odbierana jako całość). Istotne znaczenie mają tu elementy oddziałujące punktowo: dwie koliste formy w górnej części pola obrazowego i mniejsze przy jego krawędziach, nieregularna plama oraz zbliżone do niej formą, lecz mniejsze, zwielokrotnione gruzły gipsowej zaprawy. Zwłaszcza te ostatnie zdają się narzucać kierunek oglądu, dopełniający lekturę płaszczyznową. Za sprawą wspomnianych gruzłów widoczna staje się złożoność centralnego pasa, który okazuje się być utworzony z fragmentów blachy, nakładanych jeden **nad** drugim nie tylko względem osi wertykalnej, ale także – dosłownie: nawarstwianych jeden **na** drugim w odniesieniu do płaszczyzny.

\*

O złożoności prac Kierzkowskiego, która nie wyczerpuje się w oglądzie płaszczyznowym, starano się pisać wskazując na ich – niejako zawieszony między malarstwem a rzeźbą – charakter<sup>89</sup>. Określanie ich m.in. mianem „obrazów-reliefów”<sup>90</sup> pozwalało lokować dzieła w nurcie prac przekraczających dwa wymiary, a nadrzędną zasadę ich tworzenia upatrywano w „zatapianiu rzeźbiarskiej konstrukcji metalowej w traktowanej po malarsku płaszczyźnie obrazu”<sup>91</sup>. Taka perspektywa oglądu zdradza jednak niewystarczający charakter kategorii służących opisowi prac, aniżeli pozwala ściśle ująć styl artysty. Działanie Kierzkowskiego nie opiera się bowiem jedynie na komponowaniu pozamalarskich materii w przestrzeni i przenoszeniu ich na płaskie, gipsowe podłoże. Osiąganego efektu nie należy zatem upatrywać w sumie składowych, lecz raczej w ich synergii.

Niejednoznaczny charakter relacji między elementami metalowymi i zaprawą gipsową ujmowano jako zabieg „strukturalizowania bezforemnej materii gipsowej”<sup>92</sup> za sprawą układania w określonym porządku

<sup>88</sup> P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...* op. cit., s. 161; A. Baranowa, *Malarstwo materii (cz. 2) Środowisko warszawsko-lubelskie. 1957–1963*, folder towarzyszący wystawie w Galerii Zderzak, Kraków 2001.

<sup>89</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 161.

<sup>90</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>92</sup> A. Kępińska, *Nowe malarstwo...*, op. cit., s. 58.

fragmentów blach i szablonów przemysłowych. Status gipsowej zaprawy nie daje się zdefiniować wyłącznie jako element łączący czy też jako tło dla nakładanych nań elementów kompozycji. W wyniku zatapiania oraz wciskania w podłoże metalowych elementów o różnorodnych kształtach i wykrojach, gipsowa masa zyskuje nową rolę – wylewając się przez otwory i wykroje o różnorodnym rysunku, funkcjonuje równocześnie także jako figura, czytelna na tle ciemniejszej blachy. Można zatem mówić wręcz o ciągłej „transformacji” statusu zaprawy i związanej z nią niestałości, niestabilności znaczeń, które przypisywać można poszczególnym fragmentom i połąceniom materii we wzajemnych relacjach. Powoływana w ten sposób całość – metalowo-gipsowa płaszczyzna – jawi się jako labilna, której efemeryczny charakter związany jest z efektem wizualnym uzyskiwanym w odbiorze.

Gipsowa zaprawa (niezależnie od statusu, jaki zyskuje w danym fragmencie), rozpatrywana w odniesieniu do całości, jest czynnikiem stale obecnym w lekturze pracy. Dlatego choć mowa o kompozycji, której ze względu na odejście od użycia farby nie daje się rozpatrywać w kategoriach czysto malarskich, uwagę zwraca rola, w jakiej owa gipsowa zaprawa funkcjonuje. Jest ona mianowicie nieodłączna wobec tego, co zjawia się na i z niej. W tej perspektywie ujawnia się charakter kompozycji Kierzkowskiego, które mogą być traktowane jako „obrazy z materii”, których specyfiki nie sposób wyczerpać w wyniku dosłownego, prostego przełożenia ich na język obrazu malowanego. Stąd też, mimo iż wskazywano, że „koloryt wydobyty jest efektami światłocieniowymi, rysunek – liniami drutu i metalowych kresek”<sup>93</sup>, jednak oddziaływanie omawianych prac wykracza poza osiągnięte w ten sposób efekty.

Z pełną świadomością nieprzystawalności określeń z zakresu malarstwa, nakładanie przez artystę pasów ażurowej blachy na gipsowo-metalowe podłoże oraz oddziaływanie prześwitującymi przez nie warstwami można by porównać z rodzajem laserunku. Uwagę zwraca jednak złożoność relacji płaszczyznowo-przestrzennych. Tytułowa faktura nie ogranicza się do samych jej składowych (różnorodnie wprowadzone kształtowane, ale rozciągniętych na jednej płaszczyźnie). Znaczenie mają bowiem nie tylko fragmenty blachy nałożone na gipsowo-metalowe podłoże, które wpływają na jego odcień, ale także to, co rozgrywa się niejako pomiędzy powierzchnią obrazu, a tym co widoczne jest pod nią/pomimo niej. Poszczególne warstwy, oddalone w porządku przestrzennym, są odrębnymi, ułożonymi równolegle względem siebie częściami płaszczyzny, których obecność składa się na odbiór całości. *Kompozycja fakturowa*

<sup>93</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

nr 433 może być zatem widziana jako przykład pracy, której lektura – wychodząca od płaszczyzny – zakłada ścisłą korelację percepcji tejże (płaszczyzny) i przestrzeni (warstwy, ogląd niejako „w głąb”). Właśnie w tym aspekcie upatrywać można specyfiki dzieła, związanej z byciem – dosłownie rzecz ujmując – czymś innym niż jedynie działaniem materią na płaszczyźnie.

Tego rodzaju kompozycje Kierzkowskiego, tworzone z materii pozamalarskich silnie oddziałują fakturą poszczególnych fragmentów. Dobitym tego potwierdzeniem jest fakt określania tychże prac przez samego artystę mianem „kompozycji fakturowych”. Ich specyfika nie ogranicza się jednak wyłącznie do ekspozycji surowości metalowych wycinków, chropowatości nieregularnie kształtowanego gipsu czy ażurowej budowy pasów blachy. Zestawianie poszczególnych elementów, często w wielowarstwowym układzie, prowadzi do powołania autonomicznej, właściwej dla konkretnej pracy **faktury**. Powstaje ona w wyniku działań podejmowanych w odniesieniu do płaszczyzny i dzięki temu scalana jest w procesie oglądu.

Zaproponowana lektura kompozycji fakturowych zdaje się przełamywać dotychczasowe odczytania, które wizualny potencjał prac „zamykały” w interpretacjach opartych na warstwie skojarzeniowej<sup>94</sup>, często wywodząc je z faktów biograficznych (podkreślanych wprawdzie przez samego artystę, będących jednak nie tyle treścią, co jedynie inspiracją dla powstania kompozycji). Wskazywano przy tym między innymi na znaczenie podróży artysty do Afryki (Maroko) i wyniesionych zeń wrażeń optycznych związanych z pustynnym krajobrazem. Pisano więc o „surowości pustynnego pejzażu, w którym nie ma życia”<sup>95</sup>, „szkieletach ryb przysypanych gorącym piaskiem”<sup>96</sup>. Odnosząc prace Kierzkowskiego do lokalnych realiów, upatrywano w nich natomiast odbicia krajobrazu PRL jako permanentnego „placu budowy, pełnego betonowych, surowych konstrukcji i stalowych szkieletów”<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Zob. m.in.: formułowane w odniesieniu do prac B. Kierzkowskiego, J. Lebensteina oraz W. Paklikowskiej-Winnickiej określenie: „spatynowane przez wieki płaskorzeźby, sarkofagi, z mumifikowane figury ludzi i wykopaliskowych zwierząt”; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 87.

<sup>95</sup> Por. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; Idem, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

<sup>96</sup> Z tekstu A. Wojciechowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski* (kat. wyst. z cyklu „Konfrontacje”), Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa, kwiecień 1960.

<sup>97</sup> Por. P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 160. Skojarzenia z pejzażem budzą jedynie wczesne kompozycje fakturowe, np. *Kompozycja I*, 1958, 56 x 82,5 cm, technika mieszana /gips, blacha/ (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – MPW 1446); *Kompozycja II*, 1958, 41,5 x 52 cm, technika mieszana /gips, żelazo, drewno/

Tymczasem poddanie kompozycji fakturowych całościowej analizie, skoncentrowanej na ich wizualności, pozwala ująć je jako prace obliczone na odbiór zachodzący niemal bez udziału czynnika racjonalnego, a oddziałujące bezpośrednio – w oglądzie. W takim ujęciu prace Kierzkowskiego mogą być postrzegane w ich złożoności, wykraczającej poza akcentowane dotąd aspekty. Specyfika kompozycji nie wyczerpuje się tu w prostym zastąpieniu farby materiały czy tłumaczeniu nietradycyjnych tworzyw na język płaszczyzny. Wiąże się natomiast z konkretnym sposobem myślenia o dziele, który Kierzkowski prowadził do powołania obrazów wielowarstwowych, spajanych w procesie oglądu w jedną całość, tj. fakturę rozumianą nie jak w tradycyjnym malarstwie jako jakość płaszczyzny, ale jako wartość wizualna. Można więc przyjąć, że prace artysty – choć powstawały w oparciu o rezygnację z pewnych składowych tradycyjnie rozumianego obrazu (choćby użycie farby) – związane były jednocześnie z intensyfikowaniem jego szczególnego aspektu, jakim jest indywidualny sposób ukształtowania powierzchni. Osiągnięcie tego efektu nie byłoby możliwe przy użyciu tradycyjnego medium, na co zresztą wskazywał sam artysta; nie byłoby też osiągalne w ramach działań determinowanych intencją zaprzeczenia obrazu. Stąd też trafnie wskazywał Stefan Gierowski, że w pracach Kierzkowskiego bogactwo rozwiązań formalnych podporządkowane było jednak wiodącej idei obrazu<sup>98</sup>.

### „KONKRETY” ADAMA MARCZYŃSKIEGO

W 1960 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>99</sup> Adam Marczyński – wywołując szok wśród publiczności<sup>100</sup> – zaprezentował około dwudziestu prac stworzonych w ciągu dwóch poprzednich lat. Obok czterech obrazów olejnych wystawiono bowiem kilkanaście kompozycji z fragmentów zmurszałego drewna, łuszczących się płatów forniru, pordzewiałej blachy, żużlu, smoły – całkowicie niemal opartych na zredukowaniu uży-

---

(w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – MPW 1447), które tłumaczyć można jako stopniowe przełamywanie tradycji realizmu czy realizmu socjalistycznego.

<sup>98</sup> Z tekstu Z. Taranienko, (w:) *Bronek Kierzkowski. Fakturowce 1984–1987* (kat. wyst.), Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza – Warszawa PKiN, (III–IV 1987), Warszawa 1987.

<sup>99</sup> Wystawie A. Marczyńskiego w czerwcu 1960 roku towarzyszył 6-stronicowy katalog, zawierający notę biograficzną oraz spis 21 eksponowanych prac, z których 2 reprodukowano.

<sup>100</sup> Z relacji prasowych (w:) *Adam Marczyński* (kat. wyst.) BWA w Krakowie (III–IV 1985), Łódź (IX–X 1985).

cia farby<sup>101</sup> i zastąpieniu jej materiałami zaczerpniętymi z rzeczywistości, o wyraźnie antyestetycznym charakterze. Zdziwienie odbiorców potęgować musiał fakt, że autorem wystawionych prac był artysta uznany<sup>102</sup> i kojarzony dotąd z twórczością bliską naturze, inspirowaną wprawdzie abstrakcją w duchu Kandinskiego, Klee czy Miró, niedoprowadzoną jednak do ostatecznych, czysto zgeometryzowanych znaków<sup>103</sup>. Propozycje z krakowskiej wystawy mogły więc zostać uznane za krok radykalny, a przy tym o tyle ważny, że stanowiący zarazem punkt wyjścia do wypracowania w kolejnych latach formuły „układów zmiennych”, „dekompozycji” i „interwencji”. Malarstwo materii Adama Marczyńskiego właśnie w ten sposób opisywane jest zresztą w polskiej historii sztuki – sprowadzone do roli etapu<sup>104</sup>, ogniwa łączącego wczesną twórczość figuratywną z późniejszą, opartą na podziałach płaszczyzny na geometryczne pola wzbogacane kasetonami wyposażanymi stopniowo w ruchome klapki i ostatecznie uniezależnionymi od płaszczyzny, toczącymi autonomiczny byt w przestrzeni.

Nie sposób pominąć faktu różnorodności charakteryzującej *œuvre* Marczyńskiego, jednakże jak dotąd jeden z jej etapów – malarstwo materii – traktowany był marginalnie. Poświęcano mu niewiele uwagi, uwzględniając głównie te aspekty, które wpisywały się w narrację o ewolucji poszukiwań artysty<sup>105</sup>, względnie poddawano je swoistemu cięciu, jedynie wzmiankując działania materiałami w kontekście abstrakcji *informel* i materii konkretnych, a znacznie obszerniej omawiając twórczość późniejszą<sup>106</sup>. Znamienne, że podobna tendencja charakteryzuje także towarzyszące wystawom Marczyńskiego teksty katalogowe, których autorzy – prócz akcentowania skojarzeniowych i ekspresyjnych właściwości użytych materii i poddawania ich stopniowej organizacji – koncentrowali się przede wszystkim na ukazaniu ewolucji poszukiwań artysty, raczej zdawkowo omawiając jego „obrazy z materii”<sup>107</sup>.

<sup>101</sup> Nasycone barwy, jak np. czerń czy czerwień, artysta stosował do opracowania tła – podłoża dla nakładanych nań materii.

<sup>102</sup> A. Marczyński był jednym z artystów, którzy reprezentowali Polską Rzeczypospolitą Ludową na XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie przebywał na początku sierpnia 1956 roku.

<sup>103</sup> H. Stępień, *Adam Marczyński*, Warszawa 1959, s. 6.

<sup>104</sup> B. Kowalska, *Adam Marczyński* (ulotka-kat. wyst.), Galeria 72, (20 II–20 III 1975), Chełm 1975.

<sup>105</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 206.

<sup>106</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59 oraz 158-160.

<sup>107</sup> Zob.: J. Bogucki, *Adam Marczyński – wystawa* (kat. wyst.), Galeria Współczesna, 18 I–8 II, Warszawa 1967; M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński* (kat. wyst.), BWA Łódź, VI 1974; BWA Kraków–Łódź 1985; B. Kowalska, *Adam Marczyński* (ulotka-kat. wyst.),

Dotychczasowe próby ujęcia „konkretów” Adama Marczyńskiego wiązały się przede wszystkim z powielaniem długiej listy użytych nietradycyjnych materii<sup>108</sup>, które pozwalały mówić o bliskości poszukiwań artysty z twórczością tak wyrazistych postaci sztuki zachodniej, jak Alberto Burri, czy świętujący triumfy na weneckim Biennale w 1958 roku artyści wiązani ze szkołą hiszpańską, z Antonim Tàpiesem na czele. Ta łatwo dostrzegalna analogia tworzywa kazała widzieć prace Marczyńskiego jako efekt włączania materii wprost z otoczenia, na zasadzie pozbawionego ingerencji twórcy cytatu<sup>109</sup>. W ten sposób można było też sprowadzać działania artysty do prezentowania fragmentów jak w powiększeniu, co z kolei zbliżać miało go do nurtu abstrakcji strukturalnej<sup>110</sup>. Akcentowano też aspekt związany z oddziaływaniem właściwościami aluzyjnymi, znaczeniowymi<sup>111</sup>, bądź formą samego materiału<sup>112</sup>.

Kwestia odrębności poszukiwań Marczyńskiego<sup>113</sup> związana z estetycznymi, niemal malarskimi efektami, jakie osiągał w „konkretach”, była stosunkowo zgodnie podkreślana przez krytyków<sup>114</sup>, a mimo to nie została jednak uwzględniona w opracowaniach ogólnych. Co więcej, również cechy wyraźnie odróżniające twórczość Marczyńskiego od malarstwa materii w typie *informel* – takie jak dbałość o kompozycję i podporządkowanie fragmentów nadrzędnemu celowi użycia ich na płaszczyźnie – również nie stanowiły zagadnienia, któremu badacze poświęcili więcej uwagi<sup>115</sup>.

Galeria 72, 20 II-20 III, Chełm 1975 oraz *Adam Marczyński* (wystawa monograficzna), BWA w Krakowie, marzec–kwiecień 1985; wrzesień–październik 1985 Łódź.

<sup>108</sup> P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 294; A. Kępińska, op. cit., s. 58-59; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 122; A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 97; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

<sup>109</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

<sup>110</sup> P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 294.

<sup>111</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59; A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 97.

<sup>112</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82

<sup>113</sup> Mechanizm ten odnieść można także do twórczości D. Urbanowicz, nie omówionej w niniejszym tekście, poddanej już analizom w proponowanej perspektywie. Zob. M. Jankowska-Andrzejewska: *Na marginesach odwilżowej „nowoczesności” – malarstwo materii Danuty Urbanowicz*, (w:) W. Włodarczyk (red.), *Współczesność – historia nieznaną*, Warszawa 2013, s. 85-98; eadem, *Malarstwo materii Danuty Urbanowicz*, „Artium Quaestiones”, XXIV, Poznań 2013, s. 215-232.

<sup>114</sup> Zob. m.in.: T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, nr 27, 3 VII 1960; A. Osęka, *Procedery*, „Polska”, Warszawa, nr 5, 1962; P. Skrzynecki, *W takt Intradu*, „Echo Krakowa”, nr 51, 1 III 1962, s. 4; E. Garztecka, *Tragizm, liryka, eklektyzm i przeciętność*, „Trybuna Ludu”, nr 41, 10 II 1967.

<sup>115</sup> Spośród autorów opracowań ogólnych jedynie A. Wojciechowski wskazuje tę różnicę. Kwestię tę w jednym z tekstów poświęconych wspomnieniu artysty podejmuje też B. Kowalska; zob. B. Kowalska, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, op. cit., s. 107-108.

Tymczasem właśnie te aspekty wydają się warte uwzględnienia przy ponownej lekturze prac.

Wśród kompozycji eksponowanych na przywołanej krakowskiej wystawie znalazły się m.in. *Konkrety zniszczone*<sup>116</sup>. O ile niektóre z prezentowanych wówczas kompozycji można określić jako oparte na przedstawieniu fragmentów materii wyrwanych z rzeczywistości<sup>117</sup>, wstawionych jedynie w kadr obrazu, oddziałujących przede wszystkim właściwościami zniszczonego tworzywa, o tyle nie sposób powiedzieć tego o *Konkretach zniszczonych*. W tym dziele widz jest bowiem konfrontowany z powierzchnią misternie opracowaną zakomponowanymi fragmentami materii. Pole obrazowe pokrywają stanowiący ciemne tło arkusz papy, przybity wzdłuż krawędzi regularnie rozmieszczonymi gwoździakami, a także nałożone nań jasne fragmenty drewniane, zróżnicowane pod względem odcienia i usłojenia. Fragmenty tworzą dwie prostokątne formy kształtem zbliżone do kwadratów, zestawione jedna nad drugą, przesunięte nieco na prawo od osi wertykalnej.

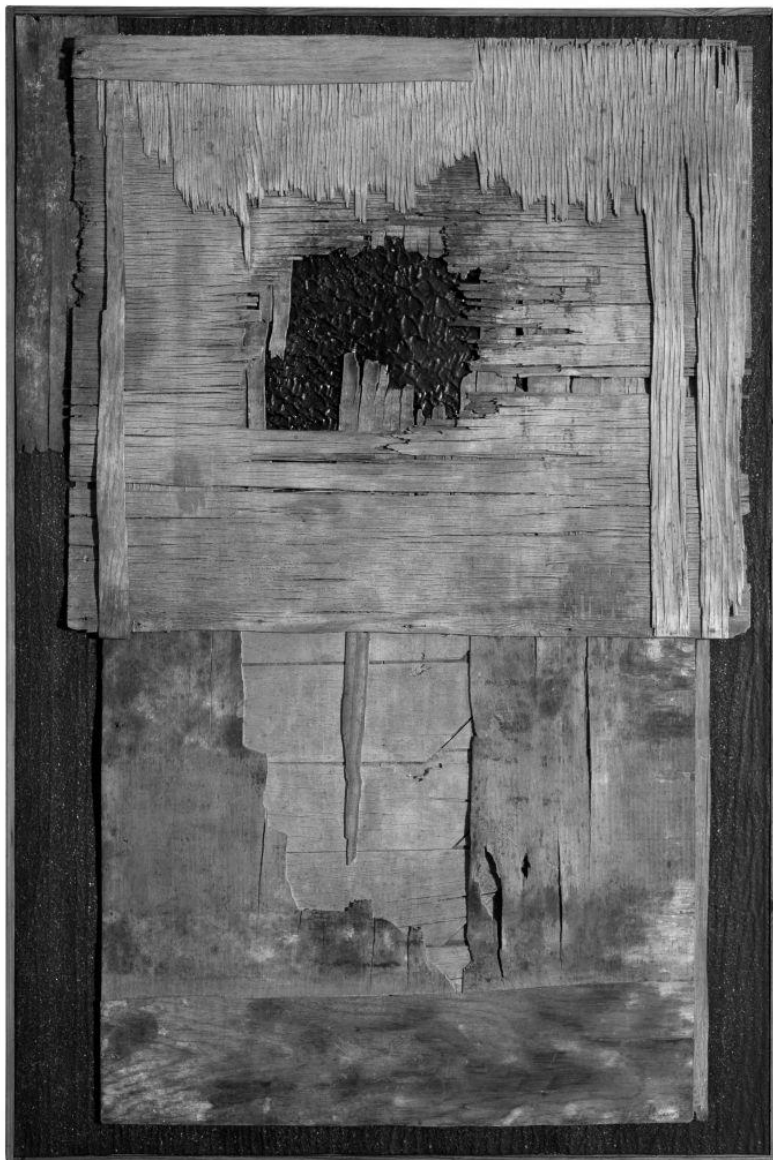
W odbiorze dominuje górny prostokąt – większy, szerszy; dostępny oglądowi w całości, lekko wysunięty przed płaszczyznę i nachodzący na formę widoczną poniżej. Górny prostokąt oddziałuje także jako bardziej złożony, charakteryzujący się większym napięciem wizualnym, ponieważ utworzony został z nawarstwianych fragmentów forniru (w naturalnym, jasnym odcieniu drewna), pokrytych gęstym rysunkiem spleciań. Największy fragment, który wyznacza kształt formy, pokrywają poziome szczeliny. Są one odbierane jako pęknięcia oglądanej powierzchni, równocześnie ujawniają też to, co podłożono pod nimi: podobne elementy ułożone jednak rzadziej i w orientacji pionowej. Pionowe fragmenty zmurzonego forniru nałożono też na powierzchni formy, na całej jej szerokości: dłuższe, zajmujące całą jej wysokość widoczne są przy krawędziach bocznych, a znacznie krótsze – w strefie środkowej.

Zakomponowane w ten sposób materie tworzą płaską, ale wielowarstwową, złożoną powierzchnię, której zróżnicowanie widoczne jest zwłaszcza w okolicach centrum formy. Drewniane „strzępy” okalają tu bowiem ciemną formę – nieregularny otwór o poszarpanych, miejscami nadpalonych krawędziach, wypełniony czarną, smolistą masą o zmierzwionej fakturze. Stanowi ona miejsce kondensacji obecnych w kompozycji

<sup>116</sup> *Konkrety zniszczone*, 1959, technika mieszana, 119 x 78 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu – XVII–94). W katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie z 1960 roku praca figuruje i reprodukowana jest jako: *Zniszczone*, 1959, drzewo, 120 x 80.

<sup>117</sup> Np. *Rdza* (1959), w przypadku której i tak wyraźne jest komponowanie destruktywnej blachy w odniesieniu do płaszczyzny, orientowanie ich względem osi wertykalnej etc.

akcentów czerni (jaśniejsza odcieniem czerni papy, ciemne szczeliny). Oddziaływanie ciemnej formy wzmacniają też okalające ją i skierowane ku niej kawałki forniru.



3. Adam Marczyński, *Konkrety zniszczone*, 1959, technika mieszana, 119 x 78 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (XVII-94); fot. A. Podstawka



Uwagę zwraca najszerszy z fragmentów, widoczny w jej dolnej części i pokrywający się niemal z osią wertykalną, będący kontrapunktem w lekturze obrazu. Wspomniany fragment okazuje się być bowiem klinem, skierowanym wierzchołkiem w dół, który – skryty pod powierzchnią drewnianego fragmentu górnego prostokąta – kontynuowany jest w prostokącie dolnym. W ten sposób wzrok widza kierowany jest bezpośrednio ku centrum dolnego prostokąta, którego ukształtowanie jest analogiczne do sposobu, w jaki zorganizowana jest górna forma. W centrum prostokątnego fragmentu sklejki także widoczny jest otwór – w tym przypadku większy, sięgający górnej krawędzi formy. Daje się tu zauważyć także efekty wizualne, takie jak: nakładanie warstw oraz zestawianie ich pod kątem prostym. Formę tworzy bowiem czworobok poszarzałej sklejki z poziomymi pasmami ciemniejszego barwnika i pionowymi pęknięciami, pod który podłożono podobny, jednak niebarwiony fragment o poziomych spękaniach. Analogie między formami uwydatniają też (zauważalną od początku lektury) dominację górnego prostokąta, który oddziałuje silniej – kontrastem barw powierzchni forniru i wypełnienia otworu oraz napięciem między wątlnością składających się nań zetkniętych fragmentów, a osiągniętą przy ich użyciu, wyraźnie określoną formą.

Kompozycja *Konkrety zniszczone* oddziałuje znacznie szerszym zakresem środków niż jedynie wynikającymi z operowania cytatem z rzeczywistości czy skojarzeniowymi właściwościami tworzywa. Co prawda, Marczyński podkreślał znaczenie wykorzystania nietradycyjnych środków malarskich dla zadośćuczynienia potrzebie „zademonstrowania i zakomunikowania o niemożności wyrażenia tych rzeczy, których był (...) świadkiem”<sup>118</sup>, głównie dla zaznaczenia tego, co wówczas go otaczało – ruin, śladów. Dlatego nie dziwią odczytania *Konkretów zniszczonych* jako oddających „niepokój rozpadającej rudery, bolesny obraz dewastacji przedmiotu”<sup>119</sup> czy wyrażających „grozę rzeczywistości”<sup>120</sup>. Mimo to trudno jednak zamknąć znaczenie omawianej pracy w takiej – powierzchownej jak się zdaje – lekturze. Trudno bowiem pominąć cały szereg zabiegów, dających się ująć jako swego rodzaju „chwyt uestetycznienia”.

Choć Marczyński operował materiałami zniszczonymi, których stan może budzić wręcz niepokój o trwałość całości, za bardziej istotny czynnik

<sup>118</sup> Z notatek A. Marczyńskiego za: Adam Marczyński (1908–1985). *Malarstwo*, ASP im. Jana Matejki w Krakowie 1998, s. 8.

<sup>119</sup> Analiza *Konkretów zniszczonych* autorstwa A. Wojciechowskiego podejmuje znane z wcześniejszych opracowań kierunki interpretacji wyznaczone skojarzeniowymi właściwościami tworzywa. Zob.: Adam Marczyński (1908–1985). *Malarstwo*, op. cit., s. 9.

<sup>120</sup> D. Jarecka, *Logicznie i czysto*, „Gazeta Wyborcza”, nr 2, 4 I 2000 (komentarz do wystawy artysty w krakowskim Bunkrze Sztuki – 18 XII 1999–16 I 2000).

uznać można fakt poddawania ich malarskim działaniom, będącym czymś więcej niż zwykłym eksponowaniem materii czy faktur. Poza akcentowanymi przez krytykę „zainteresowaniem szchernieniami, zszarzeniami”<sup>121</sup>, „piękną, bogatą fakturą, którą słoje i sęki uzupełniały delikatnym rysunkiem”<sup>122</sup> czy dokonywaną ręką artysty przemianą brutalnych w wyrazie fragmentów materii w prace, które określić można mianem pięknych<sup>123</sup>, na uwagę zasługują zabiegi stosowane przez Marczyńskiego, związane z kompozycją, determinowane przez fakt operowania materiałami w odniesieniu do płaszczyzny.

Mimo nawarstwienia materiałów, *Konkrety zniszczone* oddziałują jako płaska całość. Dzieje się tak ze względu na fakt ich ujednoczenia względem płaszczyzny, czego przykładem jest nieznaczące (warunkowane jakby tylko kwestiami technicznymi) występowanie górnego prostokąta przed powierzchnię oraz osiągnięte na poziomie wizualnym przenikanie form osiągnięte dzięki analogii ułożenia spękań. Choć oba prostokąty ukształtowane zostały w ten sam sposób (arkusz drewna z podłożonym w otworze tworzywem), odmiennie rozwiązano kwestię ułożenia szczelin: poziome linie na powierzchni górnej formy kontynuowane są w centrum dolnej. W efekcie powierzchnia utworzona z różnych materiałów, nawarstwianych i jakby sztukowanych, odbierana jest jako całość. Wrażenie przenikania jednego materiału w drugi, ich scalenia ma też miejsce w momencie oglądu omówionego w analizie klina, który zdaje się nie tylko być prowadzony z góry na dół, w porządku płaszczyznowym, ale także jakby w głąb, przenikając sugerowane warstwy obrazu. Nie może przy tym umknąć uwadze zabieg przesłonięcia klina poziomo ułożonym fragmentem drewna umiejscowionym w okolicy geometrycznego centrum obrazu. Oko widza w naturalny sposób odczuwa tę przeszkodę i powodowaną przez nią niemożność wniknięcia w głąb. Rozgrywane wokół centrum napięcie komplikowane jest przez umieszczenie nad i pod nim dwóch otworów – owalnych form, które zdają się konkurować ze sobą wizualnie.

Trafnie w odniesieniu do obrazów z materii Adama Marczyńskiego wyraził się Jan Pamuła, który cel fizycznego kształtowania powierzchni widzi przede wszystkim w „uzyskaniu jej niezwyklej, nasyconej energią wizualności”<sup>124</sup>. W *Konkretach zniszczonych* energia ta kumuluje się na powierzchni dzięki prowokowaniu szeregu zależności i napięć między

<sup>121</sup> A. Osęka, op. cit.

<sup>122</sup> E. Garztecka, op. cit.

<sup>123</sup> T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw...*, op. cit.

<sup>124</sup> Z tekstu J. Pamuły (w:) *Adam Marczyński (1908–1985). Malarstwo...*, op. cit., s. 17. Jako autorów prowadzących wówczas zbliżone poszukiwania J. Pamuła wymienia artystów Grupy Nowohuckiej i J. Maziarską.

tym, co przedstawione (pod[d]ane oglądowi, widoczne), a tym, co przesłonięte (nie dostępne, choć sugerowane przez poszczególne elementy i dopowiadane przez aparat percepcji). Oko widza stawiane jest w obliczu szeregu problemów: czegoś nie może dostrzec (centrum), za czymś podąża (klin), między czymś się waha (dwa centra, sekwencje prześwitów). Pozornie więc statyczne<sup>125</sup> malarstwo materii w wersji Marczyńskiego okazuje się być nasycone serią napięć wizualnych. Artysta zasadza je na zabiegach związanych z kompozycją, sprzęgając z oddziaływaniem węzłowych punktów pola obrazowego oraz organizując materię względem pionów i poziomów. Ostatni z przywołanych aspektów akcentowany jest rzecz jasna w przypadku późniejszych prac, okazuje się jednak mieć znaczenie już we wczesnych dziełach z serii „konkretów”.

Wskazana tu osobliwość malarstwa materii Adama Marczyńskiego pozwala mówić o przepracowaniu przez niego inspiracji płynących ze sztuki powszechnej. Dostrzegalne jest tu indywidualne podejście artysty, w czym zresztą tkwi oryginalność jego prac. Równocześnie jednak w owej oryginalności szukać można odpowiedzi na pytanie o marginalne zainteresowanie tymi obiektami. Wiele wskazuje na to, że oglądane były one dotąd pobieżnie, jakby przez okulary wyposażone w soczewki zachodnich kategorii, które zamiast wyostrzać spojrzenie, prowadziły raczej do uwzględnienia wyłącznie działań zbieżnych z poszukiwaniami twórców Zachodu. Stąd też w literaturze sięgnięcie przez artystę po „konkrety” uznaje się za znaczące zasadniczo o tyle, o ile doprowadziło go do opracowania ostatecznej postaci twórczości: układów zmiennych – koncepcji jednoznacznie nowatorskiej zarówno na polskim, jak i międzynarodowym gruncie. W oczach odbiorców zamazało się natomiast to, co w omawianym etapie twórczości Marczyńskiego najciekawsze, a związane z łączeniem działań materiałiami pozaobrazowymi z komponowaniem ich na płaszczyźnie w oparciu o podstawowe podziały pola obrazowego.

## OBRAZY TERESY RUDOWICZ

Dwa miesiące po przywołanej wystawie Adama Marczyńskiego, w sierpniu 1960 roku, do Krakowa po rocznym pobycie w Rzymie wróciła Teresa Rudowicz – członkini Grupy Krakowskiej, znana z malowanych wcześniej abstrakcyjnych kompozycji w typie *informel*. W stolicy Włoch

---

<sup>125</sup> Mianem „malarstwa statycznego” P. Krakowski i A. Kotula określają działania materiałiami konkretnymi, prezentowanymi bezpośrednio, oddziałującymi fizycznymi właściwościami, wymieniając jako przykład m.in. prace A. Marczyńskiego. Zob. P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba...*, op. cit., s. 294.

artystka wypracowała metodę *collage* z fragmentów zabytkowych manuskryptów<sup>126</sup>, jednak to moment powrotu do kraju wiąże się z wyraźną zmianą: powiększeniem formatów prac i wykorzystaniem znacznie bardziej zróżnicowanych materii<sup>127</sup>. Na szeroką gamę tychże materii składały się zwłaszcza fragmenty tkanin (ozdobnych żakardów, koronek i tiulów), taśm pasmanteryjnych i sznurów, skrawki papieru (fotografii, manuskryptów, druków, wycinków tektury, bibuły, gazet), elementy metalowe<sup>128</sup> (ażurowe taśmy blachy i wykroje), a także przedmioty (gwoździe tapicerskie, fragmenty bielizny – halek, biustonoszy; niewielkie zabawki i detale z *papier-mâché*<sup>129</sup>). W przeciwieństwie do omówionych prac Maziarskiej, Kierzkowskiego czy Marczyńskiego, kompozycje Rudowicz charakteryzował duży stopień rozpoznawalności wykorzystanych materii. Na użytych fotografiach dostrzec można konkretne osoby, ze skrawków dają się odcodować motywy graficzne czy teksty, łatwo też można określić jakie przedmioty zostały rozpięte na płaszczyźnie.

Repertuar środków wypracowany przez Rudowicz w istotny sposób określił nie tylko oryginalny charakter jej twórczości, ale także perspektywę oglądu. Doświadczana w kontakcie z dziełem obecność przedmiotu oraz możliwość jego rozpoznania pozwoliły przypisywać pracom artystki rolę kompozycji emocjonalnych<sup>130</sup>. Określano je także mianem abstrakcji aluzyjnej<sup>131</sup>, malarstwa fakturowego oddziałującego formą narzuconą przez sam materiał<sup>132</sup> czy też akcentowano (podobnie zresztą jak w przypadku prac Marczyńskiego czy artystów Grupy Nowohuckiej), skojarzeniowy potencjał użytych materii, istotnie podbudowywany przez ich przedmiotowy charakter.

Stosowane przez Rudowicz fragmenty (inaczej niż oddziałujące stanem i ogólnymi właściwościami deski, blachy czy inne materie w „kompozycjach fakturowych” Kierzkowskiego i „konkretach” Marczyńskiego) dawały się łatwo zidentyfikować, a niekiedy nawet można było je wręcz przypisać do konkretnych miejsc czy osób. Semantyczny ładunek komponentów prac Rudowicz pozwalał widzieć jej dzieła jako tworzone z materii z przeszłości(ą), co umożliwiało wprowadzenie do odczytań wątków zwią-

<sup>126</sup> T. Rudowicz z zestawianych na tekturowym podłożu fragmentów włoskich manuskryptów, w latach 1959–1960 tworzyła prace utrzymane w wąskiej gamie barw, oszczędne w środkach.

<sup>127</sup> Z wypowiedzi M. Warzechy, męża artystki za: P. Cypryański (red.), *Teresa Rudowicz* (kat. wyst.), Starmach Gallery (XII 2004–I 2005), Kraków 2005, s. 9.

<sup>128</sup> Warto zaznaczyć, że T. Rudowicz stosowała identyczne niemal jak B. Kierzkowski odpady metalowe (ażurowe taśmy blachy), osiągając jednak za ich pomocą inny efekt.

<sup>129</sup> Te ostatnie pojawiają się w późniejszych pracach artystki, ok. 1965 roku.

<sup>130</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 233.

<sup>131</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59.

<sup>132</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

zanych z próbą uchwycenia lub przedstawienia upływającego czasu, przemijania. Warto zaznaczyć, że we wczesnych interpretacjach podkreślano głównie kwestie ogólnie rozumianej historii<sup>133</sup>, zaś w późniejszych uzupełniano lekturę o wątki historii osobistej, intymnej<sup>134</sup>, związanej z obsesyjną niemal próbą zatrzymania upływającego czasu.

Kolejny aspekt stosowanej przez Rudowicz metody komponowania z fragmentów materii dotyczył kwestii technologicznych. Jego uwzględnienie w oglądzie objawiało się próbami lokowania dzieł artystki w obszarze związanym z poszukiwaniami na gruncie *collage'u* i *assemblage'u*<sup>135</sup>. Prace Rudowicz określane były bowiem mianem „kompozycji typu kolażowo-asamblażowego”<sup>136</sup> czy wprost jako *assemblages*<sup>137</sup>, także przez samą artystkę<sup>138</sup>. Jedna z jej wczesnych prac znalazła się nawet wśród 250 obiektów wybranych przez kuratora MoMA, Wilhelma C. Seitza, do prezentacji na wystawie *The Art of Assemblage* w 1961 roku<sup>139</sup>.

O ile bliskość metody Rudowicz z poszukiwaniami artystów zachodnich oddaje cechy technologiczne jej prac (wykorzystanie „fragmentów” rzeczywistości, wprowadzanie rzeczywistości do dzieła sztuki – zastąpienie imitacji przedmiotu przedmiotem realnym), nie sposób pominąć istotnych różnic. Artyści amerykańskiego Zachodu, przyjmujący postawę krytyczną względem autonomii abstrakcyjnego ekspresjonizmu, poprzez dosłowne włączanie elementów codzienności, chcieli na powrót połączyć sztukę z życiem<sup>140</sup>. Prace tworzone przez włączanie elementów trójwy-

<sup>133</sup> Często poruszanym wątkiem była „krakowskość” prac artystki. Wykorzystywane w nich materie miały przywołać na myśl „odrapane i niszczące mury średniowiecznego Krakowa” – P. Selz, *Fifteen Polish Painters* (kat. wyst.), The Museum of Modern Art, New York 1961. Zob. też: A. Baranowa, *Obrazy pasyjne Teresy Rudowicz*, (w:) *Teresa Rudowicz 1928–1994* (kat. wyst.), Galeria Krypta u Pijarów (IV–V 2001), Kraków 2001, s. 28.

<sup>134</sup> J. Hanusek pisze o historii „intymnej, utrwalonej nie w dokumentach i relacjach, ale w podwiązce, tasiemce, zapince i bilecie”. Zob. J. Hanusek, *Robak w sztuce*, Kraków 2001, s. 221, cyt. za: P. Cypriański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit., s. 72.

<sup>135</sup> P. Krakowski, op. cit., s. 360; P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 296.

<sup>136</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 233.

<sup>137</sup> Z tekstu B. Schäffera (w:) *Teresa Rudowicz* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory (IX 1967), Kraków 1967; M. Gutowski, *Teresa Rudowicz w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, nr 232, 1–2 X 1967, s. 4 oraz *Grupa Krakowska*, „Współczesność”, nr 4, 1969 (za:) P. Cypriański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit.

<sup>138</sup> Za: P. Skrzynecki, *Próba utrwalać codzienności w sztuce* (z cyklu *W pracowniach artystów*), „Echo Krakowa”, nr 99, 27 IV 1967.

<sup>139</sup> W spisie eksponowanych obiektów figuruje ona jako *Number 51*, 1960, klejony papier na tekturze, 14 x 8¼. Zob.: W. Seitz (ed.), *The art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York 1961, s. 163. Praca reprodukowana jest na s. 102.

<sup>140</sup> B. Haskell, *Blam! The explosion of Pop, Minimalism, and Performance. 1958–1964*, Whitney Museum of American Art (20 X – 2 XII 1984), New York 1984, s. 16–17. Zob. też porównanie twórczości Alesa Vesely’ego z amerykańskim *assemblage*: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, Poznań 2005, s. 101.

miarowych, realnych przedmiotów, w sposób dosłowny wkraczały w przestrzeń codzienności. Tymczasem działania Rudowicz zdają się nie być z nimi tożsame, o czym świadczą efekty osiągnięte na bazie materii pozaobrazowych, niekiedy także trójwymiarowych, związane jednak z wprowadzaniem ich jako skrawków życia w autonomiczną przestrzeń dzieła sztuki. Stosując działania o malarskim charakterze, prowadząc je w odniesieniu do płaszczyzny, artystka tworzyła dzieła, które winny być traktowane jak twory dwuwymiarowe<sup>141</sup>.

Teresa Rudowicz nie tytułowała swoich obrazów, jakby nie chcąc „dopowiadać, zagadywać wszystkiego”<sup>142</sup> – poprzestawała na opatrywaniu ich numerami, wskazującymi równocześnie na rok ich powstania. Pochodząca z 1966 roku kompozycja 66/42<sup>143</sup> jest jedną z prac, które wymykają się cezurom kreślonym na gruncie opracowań ogólnych. Druga połowa lat 60. XX wieku przedstawiana jest w nich bowiem głównie jako czas, w którym tradycyjnie rozumiany obraz wydaje się być już kwestią niebyłą, a aktywność artystów – organizowaną w ramach plenerów i sympozjów – charakteryzowało przeniesienie akcentu z finalnego rezultatu działania w postaci dzieła sztuki na sam proces jego tworzenia, w którym granice między sztuką i życiem często się zacierają. Mając na uwadze twórczość Rudowicz, wizja ta wydaje się opisywać jedynie część ówczesnej działalności artystycznej, pomijając praktyki wprawdzie mniej progresywne, jednak nie mniej interesujące.

66/42 to kompozycja, która – jak większość prac artystki – oddziałuje obecnością fragmentów różnorodnych materii, wśród których przeważają skrawki druków, rycin, manuskryptów, zestawione ze strzępkami tkanin i elementami metalowymi. Wrażenia związane z odbiorem pracy – zależne od indywidualnych preferencji – mogą rozciągać się między podziwem dla „barokowej bujności inwencji”<sup>144</sup> a poczuciem nadmiaru

<sup>141</sup> Ten aspekt prac T. Rudowicz – jako kompozycji z nietradycyjnych materii, lecz płaskich – prowadził do kwalifikowania ich jako *collages*, czego przykład stanowią opisy w kartach inwentaryzacyjnych. *Collage* pojawia się obok określeń: „technika własna”, „technika mieszana”, zależnie od przyjętego przez daną instytucję klucza, częściej jednak niż *assemblage*. Sama artystka posługiwała się też określeniem „technika vinawilowa” – zob. ankieta do wystawy *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* w zbiorach działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Rozbieżności te odzwierciedlają zarówno problem dokumentacji prac z zakresu malarstwa materii, jak i wspomniany już nieostry charakter definicji nurtu.

<sup>142</sup> Za: K. Czerni, *Śmietnik metafizyczny*, „Tygodnik Powszechny”, 1998 nr 35, s. 12.

<sup>143</sup> 66/42, 1966, collage, płótno, 81,5 x 81,5 cm (w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy – MOB/MW-608). Praca reprodukowana m.in. w: A. Borucka-Nowicka (oprac.), *Malarstwo polskie 1944–79*, Muzeum Okręgowo w Bydgoszczy 1979, s. 61, poz. 484.

<sup>144</sup> E. Wolicka, *Wiara i wierność oku*, s. 9, (w:) *Teresa Rudowicz 1928–1994* (kat. wyst.), Galeria Krypta u Pijarów, Kraków, IV–V 2001.

„skłębionych aż do obrzydliwości” form<sup>145</sup>. Pośród stłoczonych elementów oko wychwytuje zaledwie pojedyncze punkty, narzucające się w oglądzie przede wszystkim swoją semantyczną zawartością: na zadrukowanej karcie na lewo od centrum widzimy inicjał ujęty w czarny, okrągły otok przypominający pieczęć, a przy lewej i dolnej krawędzi kompozycji – ryciny architektoniczne z widokami budynków w przekroju poprzecznym; ponadto – chaos skrawków papieru i materiałów.



4. Teresa Rudowicz, *66/42*, 1966, *collage*, płótno, 81,5 x 81,5 cm, w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (MOB/MW-608); fot. W. Woźniak

Mimo możliwości identyfikacji w omawianej pracy pojedynczych elementów, trudno przypisać im konkretne znaczenia. Funkcjonują one raczej jako wyrwane z poprzedniego kontekstu, pozbawione zdolności budowania historii czy wzmacniania realności przedstawień w obrazie;

<sup>145</sup> M. Gutowski, *Wiadomości plastyczne, Grupa krakowska (ciąg dalszy)*, „Dziennik Polski”, 18 XI 1968 (za: P. Cypryński (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit.

bardziej niż przekazywaniu znaczeń<sup>146</sup>, służą jako impuls dla luźnej gry skojarzeń. Przygodność elementów i ich zestawień sprawiają, że uwaga widza – z treściowej zawartości – przenosi się na ich cechy fizyczne (jak barwa, kształt, faktura). W ten sposób materie funkcjonują w odbiorze przede wszystkim jako formy<sup>147</sup>. Trudność z uchwyceniem poszczególnych elementów sprawia z kolei, że lektura rozpoczyna się na nowo, wychodząc od wspomnianej okrągłej formy widocznej na lewo od centrum. Forma ta oddziałuje silnie jako ciemny okrąg na jasnym tle karty w odcieniu zgaszonej bieli. Jednocześnie kontrastuje ona z zestawioną z nią na prawo od osi wertykalnej mocno zadrukowaną stroną, dodatkowo pociągniętą ciemnym barwnikiem. Dołem i górą karty są kontynuowane przez inne fragmenty dopełniające je do pionowego, prostokątnego pasma, które umiejscowione jest na osi wertykalnej i zajmuje połowę szerokości kompozycji.

Przy takim spojrzeniu fragmenty druków okazują się poddane organizacji. Świadczy o tym choćby wyodrębnienie pasma szerokimi, niedbałymi pociągnięciami pędzla przy użyciu farby o barwie cynobru i ciemnej umbry, nawiązującymi do odcieni użytych fragmentów, widocznych m.in. w partii nawarstwień na krańcach pasma. Przy dolnej krawędzi – na lewo od osi wertykalnej – widoczne są: architektoniczna rycina i nałożona odwróciem karta manuskryptu, ujawniająca prześwitujące pismo w lustrzanym odbiciu, które jawi się jedynie jako pozbawiony treści ornament. Z kolei na prawo od osi znajdują się ciemna plama cynobru oraz sfaldowana i pokryta warstwą lakieru/vinavilu przybrudzona, biała koronka. W górnej części pas wieńczy ciemna, nieregularna forma, utworzona przez nałożenie na kartę manuskryptu pęku skłębionych, miedzianych drucików. Rozłożone płasko, całkowicie przylegające do podłoża i spojone klejem zdają się przenikać z widoczną w podłożu płynną linią odręcznego pisma.

Strefy przy krawędziach bocznych opracowano przy użyciu podobnych środków: przez nawarstwianie i zamalowywanie fragmentów materii. Pasma w lewej części – bardziej złożone – tworzą widoczne u dołu wycinki pożółkłych kart papieru pokryte literami alfabetu (najpewniej rusińskiego) i odręcznym pismem oraz – u góry – wycinek z ryciną architektoniczną oraz ciemny pionowy skrawek dekoracyjnej tkaniny z mo-

<sup>146</sup> Np. widoczny w lewej górnej części kompozycji fragment rękopisu, zorientowany pionowo – tekstem równoległym do krawędzi bocznej.

<sup>147</sup> „(...) każdy z owych wmontowywanych w moje prace fragmentów zachowuje swoją poetykę (fotografii, druku, koronki, blachy itp.), ale jednocześnie staje się elementem wyłącznie plastycznym tworzonego przeze mnie układu”. – cyt. za: P. Skrzynecki, *Próba utrwalania codzienności w sztuce* (z cyklu *W pracowniach artystów*), op. cit.



tywem kwiatowym, zestawiony z pionowym skrawkiem karty rękopisu oraz cienka, metalowa blaszka. Pasma w prawej części – w większości pokryte nałożonymi na siebie arkuszami papieru i bibuły – zamalowano białą, wieńcząc je skłębionym w górnej części fragmentem koronkowej tkaniny.

Bezład skrawków jest zatem pozorny. Użyte fragmenty, prócz występowania w roli substratu dzieła, odpowiednika malarskiej materii, są równocześnie środkiem organizacji kompozycji, równoważą ją zestawione symetrycznie po obu stronach osi wertykalnej, dodatkowo zaakcentowanej przez podmalowanie krawędzi ułożonych na niej fragmentów ciemną farbą. W efekcie obecne w początkowej lekturze odczucie chaotycznego zbioru elementów ustępuje wrażeniu celowości kompozycji i jej indywidualnej estetyki. Wrażenie to potęguje zabieg polegający na ujęciu całości metalowymi pasami blachy o ażurowych wykrojach, które ułożone równolegle do krawędzi bocznych i górnej, przybite zostały gwoźdźmi tapicerskimi. Fakt nałożenia na tak stworzoną „ramę” dodatkowo taśm pasmanteryjnych sprawia, że kompozycja oddziałuje jako złożony i zawily, ale nieprzypadkowy układ<sup>148</sup>.

Elementy użyte do stworzenia dzieła pochodzą z różnych porządków semantycznych i fizycznych, jednakże fakt zestawienia ich przez artystkę na płaszczyźnie sprawia, że funkcjonują one w obrazie na zasadach jego wewnętrznej ontologii. Taki status fragmentów artystka osiągnęła przez – charakterystyczne dla jej twórczości – sprowadzanie użytych materii do wspólnego mianownika, jakim jest płaszczyzna. Rudowicz komponuje wprawdzie głównie płaskie elementy, lecz nawet te, które dają się kształtować przestrzennie, również odnoszone są do płaszczyzny czego przykładem w 66/42 jest skłębiony drut, rozłożony płasko i ściśle przylegający do podłoża. W innych pracach<sup>149</sup> stosowane są często fragmenty odzieży czy bielizny, konotujące wolumen osoby je noszącej, ale przez artystkę rozciągane na powierzchni.

Warstwy zestawianych i nakładanych fragmentów Rudowicz miejscami podmalowuje farbą i pokrywa cienkimi, prześwitującymi bibułkami, co wizualnie spaja je i sprawia, że fragmenty, których granice zatracają się, oddziałują efektem wzajemnego przenikania. Ostatecznie zaś

<sup>148</sup> W dotychczasowych odczytaniach akcentowano raczej otwarty charakter prac T. Rudowicz, na który wskazywać miał m.in. G. Novelli – zob. rozmowa z M. Warzechą: P. Cypryański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit., s. 8. Podobnie o obrazach artystki jako kompozycjach w typie *all-over*: P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 197.

<sup>149</sup> Zob. m.in. kompozycje o numerze: 64-35 z 1964 roku (w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie – S-Mal-1114-ML) czy nr 65-10 z 1965 roku (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK-II-b-1916, KRAKÓW).

całość konsolidowana jest przez nałożenie warstwy werniksu, która ujednolica elementy o tak różnych właściwościach. Dyskretnie odmieniając ich powierzchnię, nadaje delikatny połysk i charakterystyczny odcień, przez co zyskują one wspólne cechy. Werniks – prócz upodabniania do siebie fragmentów, integrowania ich – funkcjonuje jako źródło znaczeń. Użyte materie nie są bowiem jedynie zestawione i przedstawione, ale uchwycone w danym momencie, zatrzymane i unieruchomione<sup>150</sup>.

Rudowicz, jak sama wspominała, „preparowała i utrwałała wszystkie znalezione i ofiarowane przez przyjaciół przedmioty lub kawałki tych przedmiotów”<sup>151</sup>. Znaczenie ma jednak nie tyle dosłowne zachowanie każdego z użytych elementów przed niszczącym działaniem czasu, ale raczej czynienie tego przez poddanie ich zabiegom typowo malarskim. W ten sposób dzięki działaniom związanym z komponowaniem materii na płaszczyźnie (w tym – odnoszeniem do krawędzi i centrum), zyskują one znaczenie w odniesieniu do innych skrawków, a także do całości. Wspomniane przez Rudowicz „utrwalanie” zachodzi więc nie jedynie przez wklejanie i przybijanie fragmentów, ale przede wszystkim przez osiąganę w ten sposób efekty: nawarstwiania i wzajemnego przenikania się elementów, oddziaływania ze względu na konkretne umiejscowienie w polu obrazowym i w odniesieniu do pozostałych fragmentów, powoływania zestrojów barw. W rezultacie, nikomu niepotrzebne już materie niejako (od)zyskują znaczenie w obrębie nowej całości. Tak jak drobne przedmioty zamknięte w szkatułkach chroni się przed zagubieniem, tak Rudowicz komponując skrawki przedmiotów na płaszczyźnie, w malarski sposób zachowuje je przed rozproszeniem. Zabieg ten przywodzi na myśl mechanizm działania ludzkiej pamięci, która – wybiórcza i niedoskonała – zapisuje jedynie skrawki zdarzeń, widoków, odczuć; z natury efemeryczne wspomnienia dodatkowo zamazuje upływający czas, który pozbawia je ostrości<sup>152</sup>.

W pracach Rudowicz włączane do kompozycji fragmenty – ulotne, dające się zdezorganizować niemal jednym podmuchiem wiatru – są dodatkowo zamazywane przez wdzierające się dyskretnie, ale przesłaniające szczegóły warstwy bibuły. Osiągany efekt opiera się jednak nie tylko na dosłownej prezentacji strzępów pamięci, ale na zamierzonym dysonansie między nietrwałością zestawianych skrawków i wrażeniem stałości powoływanej z nich całości. Artystka osiągnęła to dzięki opisanym zabiegom –

<sup>150</sup> Wrażenie to w kompozycji 66/42 potęguje zastosowanie nałożonych przy krawędziach taśm blachy.

<sup>151</sup> P. Skrzynecki, *Próba utrwalania codzienności...*, op. cit.

<sup>152</sup> O twórczości T. Rudowicz jako rozumianym w ten sposób „poetyckim i nostalgicznym obrazie pamięci”: K. Czerni, *Śmietnik metafizyczny...*, op. cit.

tj. pokrycia zestawu różnych elementów warstwą werniksu czy przybicia blachami – w czym zdaje się zasadać siła wyrazu kompozycji 66/42 jako homogenicznej płaszczyzny.

## „OBRAZY METALOWE” KRYSZYNA ZIELIŃSKIEGO

W panoramie zjawisk artystycznych II połowy XX wieku kreślonej na gruncie opracowań ogólnych, Krystyn Zieliński funkcjonuje jako uczestnik plenerów<sup>153</sup>, autor wiązany z działającymi wówczas galeriami (m. in. poznańską „OdNowa”<sup>154</sup> czy warszawską „Foksal”<sup>155</sup>) oraz eksperymentujący na obszarze sztuki konceptualnej (m.in. akcją *Stoły do gry*<sup>156</sup> z 1975 roku). Artysta ten był przy tym także autorem grupy „obrazów metalowych”, tworzonych z różnego rodzaju blach i fragmentów przedmiotów (form kuchennych, brytfanek, tulejek, rurek, kapsli, dekli, sztućców, gwoździ, balii), które były przez niego odpowiednio preparowane – poprzez cięcie, rozplaszczanie, lutowanie, spawanie, nitowanie czy patynowanie<sup>157</sup>.

Zastanawiające w odniesieniu do *œuvre* artysty jest rozłożenie akcentów przez autorów opracowań ogólnych. Wymaga zaznaczenia, że w ramach elbląskiego Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku – opisywanego w niemal każdym z opracowań – Zieliński stworzył zaledwie jedną pracę<sup>158</sup>. Tymczasem „obrazów metalowych”, które zaliczyć można do nurtu malarstwa materii w samych tylko kolekcjach polskich muzeów zgromadzono kilkanaście. Te z kolei w literaturze zostały wspomniane zasadniczo tylko przez Alicję Kępińską, która pisząc o „obrazach-reliefach

<sup>153</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 144-145 (autorka wymienia K. Zielińskiego wśród artystów biorących udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku). A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 117, B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 221 (autorzy wzmiankują udział K. Zielińskiego w Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku, na którym nagrodzony został za pracę *Poliptyk* – w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie – S/Mal/845/ML).

<sup>154</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 192. Choć na wystawie *Obrazy Krystyna Zielińskiego* prezentowanej w galerii w 1966 roku eksponowane były właśnie obrazy metalowe (24 prace z lat 1965–1966), autor nie wspomina o tym fakcie.

<sup>155</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 344; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 161; A. Kępińska, op. cit., s. 175. Badacze przywołują prezentowany tu w 1968 roku wraz z A. Łobodzińskim *environment* dźwiękowy *Audycja*.

<sup>156</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 239.

<sup>157</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, *Obrazy z blachy*, „Odgłosy”, Łódź, nr 21, 24 V 1964. Podobne działania stosował też Z. Beksiński w serii „reliefów metalowych” z lat 1959–60 (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

<sup>158</sup> Mowa o formie przestrzennej utworzonej w 1965 roku z połączonych w okrąg, przeciętych wzdłuż rur.

Krystyna Zielińskiego z lat 1963–1967, montowanych z gniecionych blach<sup>159</sup>, lokowała je – obok prac Bronisława Kierzkowskiego – w kontekście strukturalizujących działań nietradycyjnymi materiałami. Prócz marginalnej obecności omawianych dzieł we wspomnianych opracowaniach, wypada też zwrócić uwagę, że w żadnym z muzeów posiadających je w swej kolekcji nie są one dostępne na ekspozycji stałej, przez co wiodą one milczący żywot w muzealnych magazynach<sup>160</sup>. Można więc przyjąć, że trwające kilka lat eksperymenty Zielińskiego z nietradycyjnym tworzywem nie znalazły należytego odzwierciedlenia w historii sztuki. Co zastanawiające, prace innego przywołanego już artysty – Adama Marczyńskiego, w którego twórczości malarstwo materii także stanowiło jeden z etapów – zostały jednak (niezależnie od trafności czynionych obserwacji) odnotowane przez badaczy. Trudno jednoznacznie wskazać przyczynę takiego stanu rzeczy. Wiele wskazuje na to, że w przypadku Marczyńskiego nastąpiło to dzięki zbieżności pewnych cech jego twórczości z poszukiwaniami artystów zachodnich. Z kolei prace Zielińskiego zasadniczo wymykające się tak cezurom kreślonym na gruncie historii sztuki, jak i przyjętym kategoriom, pozostały niemal całkowicie pominięte.

Kompozycje omawianego artysty określić można jako oparte na sprzecznościach. Są to obiekty powoływane zabiegami o proveniencji bliższej warsztatowi mechanicznemu niż pracowni malarza: spawane, lutowane, powstające bez najmniejszego udziału pędzla. Ze względu na użycie fragmentów codziennych przedmiotów budzą one skojarzenia z *assemblage*, choć przez samego autora konsekwentnie nazywane były obrazami<sup>161</sup>. Tak też prezentują się w odbiorze – jako pełne harmonii, przemyślane kompozycje. Zamiast zainteresowania u wielu budzić musiały jednak konfuzję. Świadczy o tym choćby powodująca wręcz rozbawienie samego artysty odmowa przyjęcia jego kompozycji na wystawę w CBWA, tłumaczona tym, że nie są to „obrazy, bo nie ma w nich farby”<sup>162</sup>.

Można przyjąć, że osobliwość formuły wypracowanej przez artystę w latach 60. XX wieku była równocześnie jedną z głównych przyczyn, dla których do dziś zasadniczo nie funkcjonuje on jako twórca eksperymentujący z tworzywem na obszarze malarstwa materii<sup>163</sup>. Tymczasem w per-

<sup>159</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>160</sup> Stan na podstawie kwerend muzealnych przeprowadzonych między VII 2014 a V 2015.

<sup>161</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, *Obrazy z blachy*, op. cit. Zob. także B. Kowalska, *Krystyn Zieliński – artysta dwóch opcji*, (w:) *Krystyn Zieliński. 1929–2007...*, op. cit., s. 8.

<sup>162</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, op. cit.

<sup>163</sup> P. Majewski lokuje twórczość K. Zielińskiego – obok S. Krygiera, L. Kunki i A. Starczewskiego – w obszarze działań materia industrialną, akcentując ich bliskość

spektywie zakreślonej w niniejszym tekście przywołane prace Zielińskiego okazują się ogniskować istotne problemy, charakterystyczne dla dzieł reprezentujących ten nurt. Wskazane prace artysty tworzone są bowiem z materii pozaobrazowych i przy użyciu nietradycyjnych działań, a nadto oddziałują powołaną w ich wyniku homogeniczną płaszczyzną. Dlatego też choć Zieliński na pewnym etapie swojej praktyki artystycznej odszedł od tradycyjnie rozumianego dzieła, kierując się ku poszukiwaniom konceptualnym, to jego prace z metalu nie stanowiły jeszcze momentu, w którym dokonywał on demontażu obrazu. Wręcz przeciwnie – dzieła te są raczej przykładem podkreślającym ogromne możliwości pozamalarskich środków wypowiedzi<sup>164</sup>.

\*

Kompozycja *M-III-67*<sup>165</sup> to jeden z późnych „obrazów metalowych” Zielińskiego, powstały z zestawienia lutowanych wycinków szarej blachy i fragmentów metalowych przedmiotów, które zatracają jednak swoje pierwotne, użytkowe sensy<sup>166</sup>. Pomimo maszynistycznego, konstruktywistycznego języka pracy, konotowanego przez wykorzystanie blach i poddania ich procesowi spawania, lutowania, oddziałuje ona jako obraz. Powstała przy tym co prawda przy użyciu środków wykraczających poza tradycję malarstwa, aczkolwiek zdecydowanie utrzymuje znaczenie malarskich działań związanych z kompozycją, odnoszeniem elementów do głównych osi, czy oddziaływaniem niuansami barw.

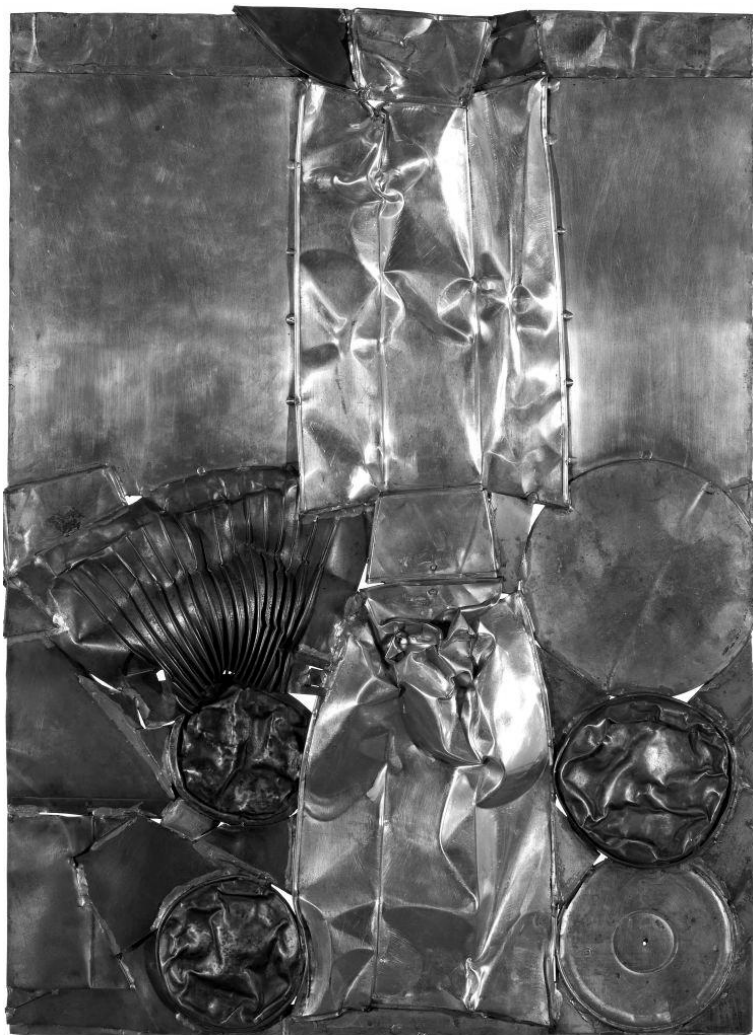
Górna część kompozycji zwraca uwagę gładką, polerowaną, połyskującą powierzchnią dwóch fragmentów jasnoszarej blachy, które widoczne są w partiach bocznych. Przez środek tej lśniącej, niemal lustrzanej tafli przebiega pionowe pasmo zaginanej blachy w tym samym odcieniu. Zostało ono utworzone z rozłożonej płasko kuchennej formy do pieczenia i wydzielone od partii bocznych pionowymi krawędziami z regularnie rozmieszczonymi śladami lutowania, a górą mocowane jest do wąskiego równoległego do krawędzi pasa gniecionej blachy. Jednolita pod względem kolorystycznym partia górna oddziałuje subtelnymi różnicami powierzchni gładkich i załamanych, ożywianych powstającymi nań refleksami, które kumulowane są w paśmie w okolicach osi wertykalnej.

z tradycją polskiego konstruktywizmu, mającego silnie oddziaływać w środowisku łódzkim, z którego wywodził się artysta. Zob.: P. Majewski, op. cit., s. 220-230.

<sup>164</sup> Tak o pracach K. Zielińskiego: W. Nowaczyk, *Krystyna Zielińskiego obrazy malowane metalem*, (w:) *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 5.

<sup>165</sup> *M-III-67*, 1967, technika własna, spawanie (metal, drewno), 92 x 67 cm (w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi – MS/SN/M/957).

<sup>166</sup> Tak o pracach K. Zielińskiego: J. Ładnowska, *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 10.



5. Krystyn Zieliński, *M-III-67*, 1967, technika własna, spawanie (metal, drewno), 92 x 67 cm, w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (S/SN/M/957)

Pasmo kontynuowane jest także w dolnej części kompozycji, gdzie silnie zgnieciona, sprasowana metalowa forma zestawiona została ze znacznie ciemniejszymi, jakby zaśniedziałymi fragmentami, przypominającymi elementy znalezione na złomowisku. Jasna połyskująca blacha „zanurzona” w zgaszoną, matową powierzchnię z różnego rodzaju fragmentów odcina się zarówno kolorem, jak i charakterem. Dolną część kompozycji określa przy tym większa złożoność i różnorodność elemen-

tów. Trapezowata, gładka forma (bok foremki) umiejscowiona w okolicach centrum, kontrastuje z silnie pofałdowaną, sprasowaną powierzchnią widoczną poniżej. Właśnie za sprawą owego sfałdowania (mimo wspomnianej różnicy odcienia), element tworzący środkowe pasmo wchodzi w relację z widocznymi po jego bokach fragmentami, tj. z trzema okrągłymi formami o równie pomarszczonej powierzchni (dwoma po lewej stronie i jedną po prawej). Pomarszczenia powstały przez sprasowanie metalowych misek. Z kolei same formy zestawiono z elementami o powierzchni płaskiej, bardziej wygładzonej – w lewej części są to geometryczne wycinki blachy, a w prawej – okrągłe fragmenty blachy (dekle puszek). W ten sposób intensywne sfałdowanie, które skoncentrowane zostało poniżej centrum, ulega stopniowemu „wygaszeniu”. Redukcja napięcia zachodzi płynnie m.in. dzięki użyciu wachlarzowatej formy, przylegającej do okrągłego, sfałdowanego fragmentu po lewej stronie pasma. Owa wachlarzowata forma – lekko wypukła w miejscu zetknięcia z okrągłym elementem – pokryta jest równoległymi zagięciami (pozwalają one identyfikować fragment jako część rury wentylacyjnej), które – zagęszczone u dołu – rozchodzą się promieniście ku gładkiej powierzchni w górnej części kompozycji. Zachodząc na nią półkuliście (podobnie jak płaski dekiel po prawej stronie osi), dodatkowo integruje ze sobą wizualnie dwie odmiennie opracowane części.

Mimo istotnych różnic w ukształtowaniu powierzchni, jej poszczególne części – oddziałujące wprawdzie niekiedy jako wyraźne akcenty – równoważą się. Aranżowane symetrycznie, nie stanowią przypadkowego zbioru przygodnie znalezionych elementów z obszaru śmietnika, lecz są przemyślanym układem elementów wybranych i zakomponowanych w uporządkowany sposób. Uwagę zwraca przy tym także współobecność elementów, która sprawia, że poszczególne fragmenty, bardziej niż w relacji figura (pionowe pasmo) – tło, odgrywają rolę jako zestawione ze sobą i tworzące nową, autonomiczną płaszczyznę o dużej złożoności.

Miejscem, gdzie kompozycja *M-III-67* oddziałuje najsilniej (tj. jej mikrotematem), są okolice poniżej centrum, gdzie umiejscowiono trapezowatą formę – pozornie gładką, lekko jednak załamana. Jasno określona, geometryczna forma, nie będąca jednak regularnym prostokątem, bliższa jest trapezowi i lekko przechylona; położona w okolicy centrum, nie pokrywa się z nim jednak dokładnie<sup>167</sup>; przynależy do górnego fragmentu, może jednak stanowić także część intensywnie spłaszczonego dolnego elementu. W tym miejscu dodatkowo oddziałują różnice faktur: gładkość blachy trapezowatej formy przeciwstawiono zestawionej dołem nieregu-

<sup>167</sup> O pracach K. Zielińskiego jako „obrazach o swobodnych podziałach, niesymetrycznych, ale harmonijnych” por.: B. Kowalska, *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 7.

larnej sfałdowanej powierzchni. Elementy zestawione po obu stronach dolnej części pasma dopowiadają niejako tę opozycję, wzmacniając dominację jednej, bądź drugiej jej składowej. Z trapezowatą gładką formą dialogują niejako elementy płaskie, geometryczne i zbliżone do niej odcieniami jasnych szarości. Intensywnie sfałdowaną powierzchnię podkreślają natomiast analogiczne zagięcia w okrągłych formach. Żaden z elementów jednak nie dominuje.

Efekt kumulowany w okolicach centrum oparty jest na wykorzystaniu środków dalekich malarstwa. Prowadzą one jednak do osiągnięcia rezultatu, który określić można mianem „pięknie zestrojonej kompozycji o dużych walorach malarskich”<sup>168</sup>. O pracach Zielińskiego próbowano co prawda mówić jako powierzchniach, na których rozgrywają się „dramaty rozprutej, rozdartej, palonej, nitowanej i piłowanej blachy”<sup>169</sup>, jednak nie to wrażenie wydaje się tu najistotniejsze. Wybór, preparowanie i komponowanie fragmentów każą bowiem zwrócić uwagę na ich celowo eksponowane różnice – niekiedy subtelne, kiedy indziej silnie oddziałujące wizualnie. Mowa tu o eksploatowaniu niuansów kształtu (okrągłe-geometryczne), powierzchni (gładkie-fałdowane), faktur (polerowana-matowa), jak i odcieni (utrzymane w wąskiej gamie barw charakterystycznych dla metalu szarości, miedzianych brązów, grafitów<sup>170</sup>, różnicowane pod względem tonu). Dobór środków – oparty wprawdzie na konsekwentnym zawężeniu ich zakresu do materii metalu – prowadził nie do obiektywnej ekspozycji tworzywa i jego właściwości, lecz stanowił punkt wyjścia do powołania pełnej dyskretnych napięć złożonej całości. Artysta zestawiając ze sobą fragmenty, odpowiednio spłaszczane i prasowane, zazębiał je jedno z drugim, spajał je lutowaniem, spawaniem bądź nitowaniem, dzięki czemu zyskiwały one nadrzędne znaczenie jako elementy powoływanej całości.

W ten sposób powstała seria prac, które – jak pisano – „odrzucają konwencję olejnego piękna”<sup>171</sup>. Podkreślić należy, że mimo wszystko nie porzuciły one jednak konwencji obrazu. W kontekście dokonanej już wówczas w sztuce wolty unieważniającej jego znaczenie można stwierdzić, iż powstające w II połowie lat 60. XX wieku obrazy z materii Zielińskiego – łączące ideę zarzucenia tradycyjnego medium przy zachowaniu nadrzędnej wartości płaszczyzny – do dziś pozostają nierozpoznane. Powstały najwyraźniej zbyt późno, by jednoznacznie wpisać je w poszuki-

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> J. Czarny, op. cit.

<sup>170</sup> J. Czarny pisze o „miękkim, tajemniczym kolorycie, nieznanym farbie olejnej, właściwym tylko blasze”. Ibidem.

<sup>171</sup> Z. Kosiński, *A' propos malarstwa*, „Odgłosy”, nr 36, 10 IX 1967.



wania z zakresu malarstwa materii, a równocześnie były zbyt „malar-skie”, by określić je mianem konstruktywistycznych. Tworzone były natomiast z ideą eksplorowania właściwości płaszczyzny, co nijak nie przystawało do prac zamykających dzieło w sferze koncepcji.

## PODSUMOWANIE

Omówione przykłady prac artystów działających na obszarze malarstwa materii stanowią ilustrację nie tylko dla – akcentowanej przez badaczy<sup>172</sup> – kwestii różnorodności formuł wypracowanych przez każdego z twórców. Uświadamiają one także złożoność problematyki związanej z podejmowanymi w obrębie nurtu środkami i ich podatność na wymykanie się kategoriom przyjętym do opisu zjawisk w polskiej sztuce II połowy XX wieku. Omawiane dzieła w różny sposób „nie przystawały” do kreślonej na gruncie historii sztuki wizji jej ewolucji.

Jadwiga Maziarska wzbogacała farbę substancjami ziarnistymi i steryną, tworząc kompozycje pozornie bliskie abstrakcji *informel*, odbiegające jednak od niej zarówno w sferze intencji, jak i wizualnego oddziaływania. Artystka, daleka od swobodnie rzucanej farby stanowiącej wyraz malarzkiego gestu, konstruowała „obrazy wypukłe”.

Bronisław Kierzkowski dla stworzenia „kompozycji fakturowych” całkowicie zrezygnował z użycia farby. Zastosowanie przez niego materii gipsu i blach, ze względu na osiągniany efekt, spotkało się z próbami tłumaczenia proponowanej formuły na język malarstwa czy rzeźby. Siłą rzeczy nie mogło to oddać specyfiki tych prac, zasadzającej się na synergii użytych mediów.

Adam Marczyński, głównie przez wzgląd na rodzaj stosowanych materii, łączony był z poszukiwaniami artystów hiszpańskich czy włoskich, co paradoksalnie przesłoniło z pola widzenia badaczy odrębność drogi wybranej przez twórcę. Prace tego artysty – uznane za prezentujące materie wprost wyjęte z rzeczywistości, oddziałujące dramatem ich zniszczonych powierzchni – nie zostały poddane głębszej analizie, przez co najpewniej nie dostrzeżono z należytą ostrością ich charakteru, związanego ze stosowaniem porządkujących działań związanych z komponowaniem materii na płaszczyźnie.

Twórczość Teresy Rudowicz, z uwagi na zastosowaną technikę i romantyczny ładunek prac, lokowana była zasadniczo w obszarze *collage*

---

<sup>172</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 108; A. Baranowa, *Malarstwo materii (cz. 2) Środowisko warszawsko-lubelskie. 1957–1963* (folder – kat. wyst.), Galeria Zdzisławski, Kraków 2001; P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 5.

i *assemblage*, przez co istotne zabiegi prowadzone przez artystkę w obrębie płaszczyzny, odróżniające jej twórczość od wymienionych technik, zostały pominięte.

Krystyn Zieliński niemal w ogóle nie był uwzględniony w kontekście nurtu malarstwa materii. Jako główną przyczynę takiego stanu rzeczy upatrywać można stosunkowo późne wejście Zielińskiego na scenę artystyczną z „obrazami metalowymi” i wykorzystanie metod bliższych domenie przemysłu. W efekcie jego prace stanowiły raczej przemilczany etap, zbyt mało znaczący, by uznać je choćby za wstęp do późniejszych działań okołoplenerowych czy konceptualnych.

\*

Funkcjonowanie prac z zakresu malarstwa materii na tytułowych marginesach miało różne odcienie. Można przy tym przyjąć, że niewystarczający charakter siatki pojęciowej przyjętej do opisu zjawisk sprawił, że część z dzieł całkowicie umknęła uwadze badaczy, a część została wpisana w ciąg przemian rodzimej twórczości z uwzględnieniem jedynie wybranych aspektów. Ich dotychczasowy ogląd – bardziej niż chęcią całościowego ujęcia nurtu – determinowany był raczej próbą dopasowania obiektów do kreślonej na gruncie opracowań ogólnych wizji historii sztuki. Sprawilo to, że pominięta została ich specyfika. Tę zaś – co należy podkreślić – daje się wysledzić pomimo różnic. Tymczasem dotąd nie podejmowano kwestii bazowej, związanej z faktem przepracowywania przez każdego z twórców (na swój indywidualny sposób) tego samego tematu, który najogólniej ująć można jako poszukiwanie granic obrazu<sup>173</sup> i związane z tym próby poszerzenia jego języka.

Powyzsze rozważania prowadzą do wniosku, że twórców z zakresu malarstwa materii odstąpienie od użycia farby – paradoksalnie – nie wiodło do porzucenia płaszczyzny i zanegowania jej znaczenia. Komponowanie nietradycyjnych materii w odniesieniu do płaszczyzny prowadziło natomiast do powstania prac o granicznym charakterze, oscylujących wprawdzie między malarstwem, reliefem i rzeźbą, ale w których nadrzędną wartością determinującą charakter dzieła pozostawała płaszczyzna. Podejmowane w odniesieniu do niej zabiegi (niezależnie od intencji przełamania dotychczasowych formuł) – owocowały powstaniem estetycznych kompozycji<sup>174</sup>, angażujących działania związane z wyzyskiwaniem

<sup>173</sup> Z wypowiedzi J. Tarabuły, (w:) M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 165.

<sup>174</sup> Tak o twórczości Grupy Nowohuckiej: M. Branicka, *W cieniu i blasku*, (w:) M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 10.

możliwości, jakie daje ograniczona ramami płaska powierzchnia, bądź wręcz prowadzących do powołania nowej, autonomicznej płaszczyzny.

Wskazanie na obecność w polskiej praktyce artystycznej okresu odwilży i lat po niej następujących „obrazów z materii”, rozumianych w proponowany sposób, uświadamia nadto niepełny charakter funkcjonującej dotąd wizji polskiej twórczości. Trzeba bowiem odnotować, że obok działań wiodących do porzucenia tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki czy procesów mających na celu polemikę bądź jego jednoznaczną negację, miały też miejsce zjawiska, których wektor niekoniecznie skierowany był w tę samą stronę. Artyści prowadzili też poszukiwania mniej progresywne, lecz równie znaczące, które doprowadziły do powstania prac interesujących jako obiekty i oryginalnych na gruncie polskim i zagranicznym. Dopiero ich ponowny ogląd – jako „obrazów z materii” – pozwala przywrócić je historii sztuki, a termin „malarstwo materii” oddać z uwzględnieniem właściwych mu odcieni.

#### PAINTING OF THE MATTER IN POLAND – ON THE MARGINS OF THE „THAW” MODERNITY

##### Summary

The painting of the matter was an important component of Polish art of the “thaw” period and the 1960s. So far Polish art historians have usually interpreted works made of non-traditional substances by Polish artists as examples of inspiration by Western art and a tendency to abandon the painting as such. Scholars and critics stressed the relief qualities of art objects and their impact on the spectator through the surface texture and the properties of the material used, often incorporated into a picture directly from reality and provoking specific associations. Such an approach did justice only to some such works, e.g., those painted with paints mixed with non-painterly substances, with the mud effects of the palette, characteristic of French art (Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein), or abandoning traditional materials to challenge the painting as such (Jan Ziemiński, Włodzimierz Borowski, Jerzy Rosołowicz).

Thus far the reflection on the painting of the matter seems inadequate to the works in which paint was eliminated in favor of other materials and substances combined with painterly activities. Those unspecific substances and materials were often distributed on flat surfaces and composed in terms of basic division of the pictorial field, its main axes, relations to the edges, etc. Such “paintings made of matter” are interesting examples of the “thaw” art, which have not been interpreted as paintings, escaping chronological and other criteria of art history. Ambiguously called the “painting of the matter,” they occupied the margins of the critical discourse. The inadequacy of the terms adopted to describe them resulted in ignoring many works, while others have been included in the history of Polish art only in some aspects.

So far no one has addressed the basic question of different artistic responses to the problem of searching for the limits of the painting, and related attempts to enhance the painterly idiom which was at the same time disrupted in a number of ways.

The author analyzes works selected from the set of about three hundred items found in thirteen Polish museums. Regardless of the individual differences, the paintings by Jadwiga Maziarska, Bronisław Kierzkowski, Adam Marczyński, Teresa Rudowicz, and Krystyn Zieliński exemplify the combination of non-traditional substances and surface composition. Paradoxically, the decision to abandon paint did not make those artists deny the superior role of the surface, which resulted in the creation of works oscillating among painting, relief, and sculpture, close to *collages* or *assemblages*, yet quite specific. Their works either exploited the conditions offered by the framed flat surface or brought into play new, autonomous surfaces.