

JAN PIOTR CIEŚLAK
WIKTORIA KOZIOŁ
MAGDALENA KUNIŃSKA

„CAŁY ŚWIAT – SAMO ŻYCIE”. ROLA MATERII W MALARSTWIE TADEUSZA KANTORA W LATACH 1945–1964

„Nowy element [...] materia. Cały świat. Jesteśmy dopiero na progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo”¹ – pisał Tadeusz Kantor w roku 1957, formułując podstawy swojej koncepcji malarstwa *informel*. W tym okresie artysta w swojej twórczości koncentrował się na analizie problemu materii i jej przemian, dążąc do uczynienia z obrazu „manifestacji samego życia”. Przez kilka lat Kantor uznawał, że procesy kształtujące materię – dla których poszukiwał artystycznego wyrazu – związane są nierozdzielnie z przypadkiem. Analiza tekstów Kantora prowadzi jednak do wniosku, że pojęcie materii pojawiło się już we fragmentach dotyczących „początków” twórczości malarza, a on sam podkreślał konieczny (w znaczeniu ontologicznym) charakter procesu zmian zachodzących w swojej twórczości. Dlatego prowadził narrację *ex post*, komentował autorskie zapiski odsyłaczami do sytuacji

¹ T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, 50(308), s. 6. Niniejszy artykuł jest próbą zapisu refleksji nad twórczością malarską Tadeusza Kantora i rolą w niej materii, powstającej podczas dyskusji nad tekstami źródłowymi artysty, przeprowadzonymi w roku 2017 podczas seminariów w ramach subsydium programu MISTRZ 2015, przyznanemu przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej prof. dr. hab. Wojciechowi Bałusowi (projekt „From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20th century and the Discourse of Art History”). Jako zapis dyskusji artykuł nie zamyka wielu wątków, wskazuje jedynie na pewne momenty przełomowe czy miejsca inspiracji artysty.

Chcielibyśmy podziękować Muzeum Narodowemu w Krakowie za udostępnienie obrazów i szkiców Tadeusza Kantora, znajdujących się w ich zbiorach, oraz reprodukcje prac przeznaczonych do publikacji, a także Cricotece – Ośrodkowi Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora za dostęp do archiwów oraz reprodukcje prac. Dziękujemy również Fundacji imienia Tadeusza Kantora za udzielenie licencji na publikację ilustracji

późniejszej, wskazywał, jak od przywiązania do reprezentacji postaci ludzkiej przechodził do niefiguralnych przedstawień. Te zabiegi artystyczne miały na celu ukazanie ruchliwego i zmiennego charakteru natury, niepewności zawieszenia w nieludzkiej skali, aż do „wynalezienia” sposobu na uczynienie z obrazu „życia”, przy pomocy badania i ukazywania sposobu istnienia materii. Wielokrotnie redagowane i uzupełniane po latach wspomnienia zebrane w *Metamorfozach*² wskazują na ciągłość malarskiego osvajania materii.

Z upływem lat terminy i koncepcje subtelnie zmieniały swoje znaczenia, cały czas jednak funkcjonowały w podobnych polach odniesień. Materia rozumiana była przez artystę jako nieokreślona, uniwersalna podstawa. Jest ona nośnikiem atrybutów tego, co zmysłowo dostrzegalne, wspólnym dla przedmiotów nieożywionych i ciał organizmów żywych, rządzi się podobnymi prawami. Samo pojęcie materii, najbliższe sformułowaniom arystotelejskim dotyczącym *materia prima*, jest przez artystę stosowane dość konsekwentnie, zmieniały się natomiast sposoby jego artystycznego przedstawiania. Dlatego punktem wyjścia dla niniejszego artykułu są teksty źródłowe autora – notatki i publikacje odpowiadające poszczególnym etapom oraz publikowana w tym czasie krytyka artystyczna dotycząca twórczości Kantora. Wzięte zostały również pod uwagę późniejsze wypowiedzi artysty poświęcone interesującemu nas okresowi twórczości (tj. latom 1945–1964). W każdej sekcji rozważaniom na temat tekstów i poszczególnych pojęć towarzyszy analiza techniki malarskiej Kantora w pracach z danego okresu. Analiza ta będzie próbą sprawdzenia, czy postulaty artysty doczekały się realizacji w jego własnej twórczości. Chcieliśmy także zaznaczyć, że zależało nam na przedstawieniu sposobu myślenia Kantora o materii i prezentacji działań, które wynikały ze stworzonych przez niego teorii, dlatego świadomie pominęliśmy współczesne metody recepcji i interpretacji jego twórczości. Korzystaliśmy z zasobu pojęć filozoficznych i artystycznych, które były znane artyście lub rozpoznane w kręgach artystycznych w omawianym okresie.

Tekst został podzielony na cztery sekcje, odpowiadające wyróżnionym przez nas etapom twórczości artysty:

1. Odchodzenie od przedstawień figury ludzkiej (1945~1947), gdy Kantor szukał sposobów artystycznej ekspresji poza wyróżnionymi tradycyjnie tematami malarstwa.

² Jesteśmy świadomi autokreacji każdorazowo obecnej w refleksji autobiograficznej oraz możliwości manipulacji tekstem, zakładamy jednak, że artysta – nawet jeśli z dystansu – definiuje najważniejsze pojęcia i etapy swojej twórczości. Narratywistyczna koncepcja autobiografii jako swoistego tekstu kreującego na nowo tożsamość por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski et al., Kraków 2001.

2. Poszukiwania malarskiej odpowiedzi na niewidoczny dla oka obraz świata pod wpływem wizyty w Palais de la Découverte (1947–1954, tj. *okres metaforyczny*).

3. *Informel* (1955~1959), gdy farba stała się ekwiwalentem materii (jako synekdocha, jedna substancja symbolizująca całą materię).

4. Malarstwo materii (1958~1964)³, charakteryzujące się dodawaniem do farby substancji pozamalarskich, tworzeniem zróżnicowanych faktur, a wreszcie – włączaniem przedmiotów w obraz.

Stawiamy tezę, że ciągła i autorelacyjna refleksja teoretyczna dotycząca materii miała na celu znalezienie formuły dzieła „odpowiadającego współczesności”⁴. Działo się to w sytuacji, gdy racjonalizm, stojący u źródeł abstrakcji geometrycznej, został negatywnie „zweryfikowany przez rzeczywistość”⁵. „Doświadczenia [...] wieku”⁶ zmusiły artystów do zmierzenia się z tym, co leży poza sferą intelektu, doprowadziło to do ponownego pojawienia się tendencji surrealistycznych. Doprecyzowanie tych ustaleń wiąże się ze wskaza-

³ Andrzej Turowski zaznaczył, że w okresie 1959–1961 Kantor tworzył „serię prac *informel*, odmienną od poprzedniej”, która „była bliższa malarstwu materii” (cyt. za: A. Turowski, *Kłopoty z figuracją w czasach abstrakcji*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, wstęp: W. Bałus, Kraków 2001, s. 394). Piotr Majewski także wyodrębnił dla malarstwa materii Kantora powyższe daty w swojej syntezie formuły malarstwa materii w Polsce (P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, konkretne odwołanie por. s. 16). Należy jednak zaznaczyć, że Kantor tworzył obrazy związane z nurtem malarstwa materii do roku 1964 – takie możemy znaleźć w zbiorach jego prac, dlatego też uznajemy rok 1964 za datę ostateczną. Tradycyjna definicja słownikowa zakłada, że istotą malarstwa materii, powstałego w Europie w latach 50., jest używanie substancji pozamalarskich czy dla malarstwa nietypowych, jednak – jak zauważyła Anna Baranowa – definicja taka nie oddaje istoty nurtu (A. Baranowa, „Malarstwo materii. Próba opisu”, Kraków 2001/2002, mps własność autorki, za: Majewski, *Malarstwo materii...*, s. 17). Zakłada się, że malarstwo materii jest rodzajem nadrzędnej kategorii *informelu*, a pogląd ten jest również czytelny w pracach teoretycznych Kantora. Artysta uznał je za drugi po konstruktywizmie przełomowy kierunek artystyczny XX wieku, datując na okres 1955–1965. Sam starał się wcielić w życie idee teatru *informel* w okresie, w którym tworzył już obrazy związane bardziej z malarstwem materii. W notatkach przywołuje często kategorię materii i *informelu*, sam jednak nie wyszczególnia okresu malarstwa materii, a jedynie wspomina o próbach „wyjścia z *infernium*”, zob. T. Kantor, *Informel. Hasła – definicje*, w: idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 182–188.

⁴ Rozważania nad formułą sztuki, która odpowiadałaby czasom współczesnym, są jednymi z centralnych w refleksji teoretycznej Kantora, czytelnymi w *Mojej twórczości. Mojej podróży* (w: Kantor, *Metamorfozy*, s. 11–41).

⁵ Kantor, *Abstrakcja umarła...*, s. 6.

⁶ Ibidem.

niem roli materii w twórczości Kantora, a także określonych przez niego cech materialności: potencjalności, nieforemności i aktualizowania poprzez formę. W naszej opinii głównym dążeniem artysty w tym okresie było uchwycenie „samego życia”, stworzenie dzieła nieodwzorowującego „naskórkowej powierzchni świata”, ale dzieła sięgającego głębiej, do praw światem rządzących. Ostatecznym celem Kantora była realizacja pracy „będącej życiem samym”, co jest formą specyficznie pojętego realizmu⁷. W związku z powyższym przez cały omawiany tutaj okres artysta mierzył się z teoretycznymi aporiami i eksperymentował z różnymi praktycznymi (tj. artystycznymi) metodami dotarcia do materii, takimi jak „struktura”, „surrealizm” czy „przypadek”.

*

W zapisie *Klisze przyszłości*, datowanym na rok 1947 („zaraz po wojnie”)⁸, Kantor opisywał nagle, przejmujące wrażenie, którego doznał, oglądając zrujnowany podczas działań wojennych most w Warszawie. Zgniecioną konstrukcję kojarzył z poczuciem ogromnej siły, niedostępnej percepcji wzrokowej, a jednak istniejącej. Ten moment uznał za początek kiełkującego poczucia „nowej estetyki” czasów powojennych, pokazującej ukryte władze rządzące rzeczywistością. Estetyka ta, do której prowadzić miały liczne kroki, nie mogła odzwierciedlać iluzorycznych wyglądków rzeczy, ale substrat – to, co stanowi podstawę zmiany, element wspólny, dotyczący substancji fizycznej, ale i praw rządzących światem. W procesie tworzenia nowej estetyki kluczowym aspektem było dla artysty pojęcie materii i jej właściwości.

⁷ Trzeba zaznaczyć, że Kantor życie rozumie wielorako – jako najgłębszą, biologiczną sferę, której substratem jest materia właśnie, ale ujmuje to pojęcie również szerzej. W tekście *Nowoczesność i nasze tradycje* („Przegląd Kulturalny” 1956, 14, s. 5) pisze: „Życia nie rozumiem w znaczeniu biologicznym, w znaczeniu społecznym, rozumiem je przez ruch na platformie rozrastającej się techniki”. Bez wątplenia podstawowym zagadnieniem pozostaje tutaj zmienność, która zdaniem Kantora nie była wyrażona w poprzednich formułach malarstwa. Te idealizowały rzeczywistość lub tworzyły zimne, geometryczne kompozycje. O tym, że sztuka nie może zamykać się w idealizmie, czytamy już w tekście z roku 1946, napisanym przez artystę wspólnie z Mieczysławem Porębskim: *Grupa młodych artystów po raz drugi*: „życie legitymuje się jedyną swoją istotną wartością, którą jest nie idealne trwanie, ale ciągły, wymagający ustawicznej czujności i wysiłku rozwój; że wartość ma nie to, co trwa i sztywnieje, lecz to, co się rodzi, zastyga i rozpręga” („Twórczość” 1946, 9, s. 82–87).

⁸ T. Kantor, *Klisze przyszłości*, s. 109. Zdarzenie to przywołane zostało w latach 70. i zostało przez podmiot z tego okresu uznane za przełomowe. Jest to więc wybór dokonany przed podmiot z przyszłości, który włączamy w narrację artysty ze względu na rekonstruowany i ciągle przekształcany charakter tekstów Kantora.

ZMAGANIA Z PRZEDSTAWIENIEM FIGURY LUDZKIEJ: SENS W ZAKRZEPEŁEJ MATERII

Chociaż pojawiająca się w pamięci „klisza” datowana była na rok 1947, już opisywane przez Kantora w *Mojej podróży* początki malarstwa sugerują nadawanie materii dużego znaczenia w kształtowaniu sensu, który przekracza figuralną reprezentację. Znaczenie to uwydatniać miało brutalną, nieuporządkowaną, obciążoną zmiennością naturę rzeczywistości. Tuż po wojnie pojawił się typowy dla późniejszej narracji Kantora zdynamizowany słownik terminów dotyczących materii oraz procesu malarskiego, szczególnie istotny dla etapu sztuki *informel*. Materia opisywana była przez artystę jako płynna, zmienna, ulegająca nieustannym metamorfozom. Gromadzone przez lata doświadczenia praktyki artystycznej i refleksji teoretycznej prowadziły jednak do subtelnych – lecz ciągłych – zmian w użyciu środków malarskich, stosowanych do zmierzenia się z powyższymi kwestiami⁹. W kompozycjach przedstawiających ludzi przy stołach, jak ta w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Kompozycja. Postacie siedzące przy stole*, il. 1), materia ukazana jest w momencie zatrzymania, znieruchomienia, co zostało wyrażone poprzez zastosowanie gęstej, grudkowatej farby i barw o złamanych tonach. Artysta zrezygnował z komponowania obrazu rozumianego jako doskonałość formalna. Jej warunkami było po pierwsze: iluzoryczne naśladowanie rzeczywistości widzialnej; po drugie zaś – zamknięcie i ukończenie dzieła. Zdaniem Kantora, postulat „zamknięcia dzieła” spełniało malarstwo w nurcie abstrakcji geometrycznej, którego unikał. Do tych kategorii artysta będzie wracał wielokrotnie, przeciwstawiając się akademickiej z gruntu koncepcji dzieła. Idea ta, zakorzeniona w doktrynie sublimacji rzeczywistości przez sztukę, ugruntowana w Wielkiej Koncepcji Piękna¹⁰, zakładała, że doskonałość zapewnia dziełu harmonijne zestawienie elementów. Forma rozumiana była jako obecność w pracy pierwiastka pojęciowego, wkładu umysłowego, który pozwalał na sublimację materii i przekroczenie przez sztukę jej właściwości w doktrynie *materiam superabat opus*. W realizacjach malarskich, które bierzemy pod uwagę, tak rozumiana doskonałość dzieła sztuki została podważona. Kantor odrzucił formalne zamknięcie, symbolizowane też przez oddzielenie obrazu

⁹ Por. dalej. Zestaw cech dotyczących materii: materia jest: „płynna i zmienna, kapryśna i żywiołowa, nieobliczalna, urągająca wszystkim świętym prawom” (T. Kantor, *Litania sztuki informel* – 1955, w: idem, *Metamorfozy*, s. 188).

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, publ. również w: idem, *Dzieje sześciu pojęć*, tu cytowane wyd. z roku 2005, s. 122.



1. Tadeusz Kantor, *Kompozycja. Postacie siedzące przy stole*, 1944–1945, technika olejna. Własność Muzeum Narodowego w Poznaniu. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

od rzeczywiistości ramą¹¹. Wprowadzenie płynności, poszukiwanie środków sygnalizujących otwarty proces, były jednymi ze świadectw nieustannej gry autora z tradycją malarską¹².

Jego malowanie w tym okresie Mieczysław Porębski opisywał jako „ciężki trud”, „mozolne nakładanie warstw farby, które szukały kształtu”¹³. Sam artysta relacjonował, że był zaskoczony przebijaniem się brudnej, niestaranie kładzonej, pozbawionej wyraźnych granic *materii* farby: „Nie było żadnej uczty. Stoły były puste. Pod rosnącymi warstwami materii, farby, figury upodabniały się do tekturowych makiet. Kolor zmieniał się w popiół / Powietrze nie było, tylko wysuszona, stwardniała MATERIA, w której wszystko z wolna się zanurzało. Żadnej radości życia”. Materia twardnieje, krzepnie, pochłania optymizm. Po latach artysta sam podkreślił ciągłość tych doświadczeń z późniejszymi: „sądzę, że było w tym wszystkim wiele z «konieczności»; I że ta upiorna MATERIA wyrażała coś, co nie chciało być ani puryzmem abstrakcji, ani sensualizmem koloru”¹⁴. Materia farby, nakładanej warstwami, zbyt gruba i dla przyzwyczajonego do protez racjonalizmu widza nieznośna w odbiorze, nazywana była przez artystę „upiorną”. Lecz właśnie w tych zabiegach, w których postać ludzka staje się jedynie figurą, rozpoczyna się dążenie do uczynienia obrazu „samym życiem”. O postaci Kantora pisał: „Widocznie poza nią dostrzegałem teren i rzeczywistość, o którą mi bardzo chodziło. Odczuwałem konieczność sfery wychodzącej poza formę i materialną powierzchnię obrazu”¹⁵. Postać ludzka – wyróżniana w sztuce jako przykład klasycznego piękna, a w teologii jako obraz boskiej doskonałości, o „wspaniale uformowanych kształtach”¹⁶, nie mogła dalej być przedmiotem twórczości. „Głowa, ten wspaniały/wytwór natury/i humanizmu –/ zardzewiały. Obłocona bryła”¹⁷ – ten ekspresyjny opis czaszki Matki i zmasakrowanego ciała jest jednym z pierwszych u Kantora przejawów myślenia o nowym porządku świata po

¹¹ O roli konturu, ramy, zamknięcia w doskonałości manieri pisał m.in. Nicolas Poussin, [Uwagi o malarstwie]; *Listy*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994.

¹² O stosunku Kantora do tradycji m.in. A. Baranowa, *Gesamtkünswerk Tadeusza Kantora – między awangardą i mitem*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z historii sztuki” 1995, 21, s. 83–97.

¹³ M. Porębski, *Domknięcie*, w: idem, *T. Kantor. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 154.

¹⁴ T. Kantor, *Początki mojego malarstwa*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 13. Podkreślenia Autora. Oczywiście w tym kontekście czytelna jest również znana skądinąd krytyka kapi-stów, nie jest to jednak temat niniejszego tekstu.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Wszystkie fragmenty w tej sekcji: Kantor, *Moja twórczość...*, s. 14.

¹⁷ *Ibidem*, s. 41.

wojnie. Można uznać, że w następstwie doświadczeń drugiej wojny światowej dotychczasowe koncepcje humanistyczne przestały być aktualne. Zakwestionowaniu uległ zakładany przez nie i teologię specjalny status człowieka. „Upiorna materia”, w dużej mierze autonomiczna wobec człowieka, przejmująca kontrolę, pozwala unaocznic tę zmianę.

Kantor zwracał uwagę na moment utraty funkcji przez przedmiot, w tym uprzedmiotowionego człowieka pod wpływem bezlitośnie postępującej entropii. Fascynacja powrotem bytów do stanu pierwotnej, nieforemnej materii, stanowiącej substrat świata – gwoździ rozpadających się w rdzawy pył czy zbutwiały desek – zaraz po wojnie wyrażała się w zainteresowaniu problematyką biedy. Choć prace takie, jak *Prasowaczka* i *Praczką* z roku 1946 malarz początkowo uznawał za eksplorujące problematykę pracy, to w późniejszej refleksji określił je jako skupione na biedzie. Oznaczała ona dla niego stan zawieszenia przedmiotu pomiędzy bezużytecznością a użytecznością: „Przedmiot pozbawiony swojej funkcji i racji życiowej, który przez «biedę zdolny jest przejąć funkcję dzieła sztuki» / PRZEDMIOT MIĘDZY ŚMIETNIKIEM A WIECZNOŚCIĄ”¹⁸. Rzecz, w procesie utraty swojej użyteczności i kształtu, oraz, jak dalej zostanie wskazane, forma nadana jej przez działalność ludzkiego intelektu – będzie dla artysty wyrazem zbliżania się do stanu *materii jako takiej*, wyraźnie w duchu teorii Arystotelesa.

ŻYCIE MIKRO I ŻYCIE MAKRO: ODWZOROWANIA TEGO, CO NIEWIDOCZNE

Przy okazji wystawy Tadeusza Kantora i Marii Jaremy (1956) Porębski wskazał na przełom w twórczości artysty:

Nowy kierunek poszukiwań malarskich Kantora decyduje się w latach 1947–1948. [...] Przedmiotem jego obrazów staje się gra oderwanych, stereometrycznych przestrzeni i nieokreślonych mechaniczno-biologicznych „modeli”. Przestrzenie mijają się wzajemnie, wybiegają w głąb, to znów zamykają krystalicznymi powierzchniami. Nie mają żadnego wspólnego układu odniesienia, są nieuchwytnie i wieloznaczne. Pojawiające się w nich „modele” mają przejrzystą, jakby prześwietloną rentgenem strukturę. Równie zawiłą, niedopowiedzianą, otwartą. Malarz tworzy w ten sposób zaskakujący, fantastyczny spektakl. Pełen aluzji do nowoczesnych wyobrażeń z pogranicza wiedzy ścisłej, snu i techniki¹⁹.

¹⁸ T. Kantor, *Praca*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 12–13.

¹⁹ M. Porębski, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”*, „Po prostu” 1956, 52–53, cyt. za: W. Nowaczyk, *Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej*,

Badacz nie podawał konkretnych inspiracji Kantora, lecz na potencjalne źródła fascynacji artysty naukami ścisłymi wskazywał Krzysztof Pleśniarowicz. Wyróżniał on dwa okresy twórczości artysty, oba zapoczątkowane pobytami w Paryżu – odpowiednio w 1947 i 1955 roku²⁰. Podczas pierwszej wizyty we Francji ogromne wrażenie wywarło na Kantorze zwiedzanie *Palais de la Découverte*. Jak zaznaczał w próbie autobiograficznej napisanej w latach 70., w tym centrum nauki²¹ zobaczył zdjęcia mikroskopowe form żywych i nieożywionych. „Przekroje metali, komórki, geny, molekuly, struktury, kompletnie inna morfologia, pojęcie Natury obejmujące nieskończoność i niewyobrażalność” – pisał²². Próby odrysowywania prezentowanych obiektów nie usatysfakcjonowały artysty, uznał je za powierzchowne, ujmujące jedynie iluzję tego, co widzialne gołym okiem²³. Efektem wspomnianego doświadczenia było zaakceptowanie roli naukowego laika, w celu zachowania artystycznej wyobraźni. Brak zgody na zmianę sztuki w naukę nie pociągał za sobą negacji inspiracji wiedzą ścisłą. „Naukowa wizja świata” nie była dla Kantora chłodna i logiczna. Podkreślał zmienność, ruchliwość życia, niezwykle zagęszczenie materii (symbolizowane przez mrowisko, w innej wersji tekstu także przez śmietnik²⁴), wpisane w naturę okrucieństwo, zanegowanie norm ludzkich. Wrażenie nieskończoności i niewyobrażalności powoduje stan egzystencjalny opisany znacznie wcześniej przez Blaise’a Pascala, a będący pokłosiem refleksji nad obserwacjami astronomicznymi oraz wynalezieniem mikroskopu. Człowiek zawieszony jest między „dwoma nieskończonościami”²⁵ świa-

w: *Dzieła Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Poznań 1993, s. 10.

²⁰ Kantor, *Metamorfozy*, s. 79.

²¹ Założonym w roku 1937 przez Jeana Perrina, fizyka i chemika, co znamienne, zajmującego się badaniem nieciągłości materii.

²² Cyt. za: T. Kantor, *Museum de la Découverte*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 99.

²³ Idem, *Notatnik 47, czyli Infernum*, ibidem, s. 104.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Kondycję tę opisuje Pascal następująco: „Niechaj człowiek, wróciwszy do siebie, zważy, czym jest w porównaniu do tego co jest, niechaj spojrzy na się jak na coś zabłąkanego w tym zakątku przyrody, i niechaj, z tej małej celi, w której go pomieszczono (mam na myśli wszechświat), nauczy się oceniać ziemię, królestwa, miasta i samego siebie wedle słusznej ceny. I czym jest człowiek w nieskończoności? Ale, jeśli chce oglądać inny cud równie zdumiewający, niechaj zbada to, co zna najdrobniejszego, najbardziej drobnego. Niechaj roztocz ukaże mu w swoim maleńkiem ciele części nieskończenie mniejsze, nogi ze stawami, żyły w tych nogach, krew w tych żyłach, soki w tej krwi, krople w tych sokach, wapory w tych kropkach; niech, dzieląc jeszcze te ostatnie rzeczy, wyczerpie swoje siły w tych wyobrażeniach, i niech ostatni przedmiot, do którego zdoła dojść, stanie się przedmiotem naszej rozprawy; pomyśli może, że to jest ostateczna małość w przyrodzie. Otóż ukażą mu

ta mikro i makro, jego kondycja jest znikoma, a ludzka skala ograniczona. Na gruncie artystycznym oznaczało to dla Kantora nieaktualność dokonania impresjonistów, którzy uznawali oko za organ wyznaczający kanony sztuki. W Pałacu Odkryć artysta zobaczył cechy przedmiotów i zjawiska, niedostępne doświadczeniu wzrokowemu bez zastosowania dodatkowej aparatury. Metaforycznie Kantor przedstawiał swoje nowe doświadczenie jako zejście do *infernium*, a etymologicznie wyraz ten oznacza nie tylko piekło, ale i rozpadlinę, przepaść – przywołuje to, co ukryte pod powierzchnią. Poniżej granicy widzialności znajduje się substancja jednorodna, zmienna, podlegająca innym prawom niż zjawiska bezpośrednio dostrzegalne zmysłowo. Następstwem odwiedzin Pałacu Odkryć²⁶ dla sztuki Kantora było spostrzeżenie, że przedwojenna, rewolucyjna awangarda stała się już tradycją. Kantor uznał za błąd wszelkie próby prostego odwzorowania na płótnie przy pomocy nowych geometrii tego, co dostępne ludzkiemu oku²⁷. Tworzenie „wizerunków” przedmiotów nazywał „odbiciem, jak światło księżycy”²⁸, które jest równie estetyczne, co nieprawdziwe.

tam nową otchłań. Chcę mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co można sobie wyroić w naturze w obrębie tej cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię – w tej samej proporcji co świat widzialny; na tej ziemi zwierzęta, i wreszcie kleszcze, w których odnajdzie to samo, co znalazł w owych pierwszych; i, znajdując znowuż w tych te same rzeczy, bez końca i spoczynku, niechaj zgubi się w tych cudach, równie zdumiewających w swojej małości, jak inne w swoim bezmiarze. Jak bowiem nie podziwiać, iż nasze ciało, które dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie, niedostrzegalnym znowuż na łonie wszystkiego, stało się obecnie kolosem, światem, lub raczej wszystkim, w stosunku do nicości, do której niepodobna dotrzeć?”; cyt. za: B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002 s. 52–53.

²⁶ Sama nazwa instytucji oznacza odsłonięcie, uwidocznienie, uznanie, że „prawda jest inna niż sądzono dotychczas” (*Słownik Języka Polskiego PWN*, <<https://sjp.pwn.pl/sjp/odkrycie;2493117.html>> [dostęp: 25 maja 2018]), co pociąga za sobą zmianę obrazu świata.

²⁷ Kantor, *Notatnik 47...*, s. 104.

²⁸ Motyw wizerunku zewnętrznego jako swoistego widziadła wynieść musiał jeszcze z tradycyjnej filozofii platońskiej. Jako świetny uczeń gimnazjum klasycznego musiał opanować podstawy wykształcenia filologiczno-klasycznego, do którego należały podstawy filozofii. Do obiegowego, utrwalonego podejścia odwoła się również w koncepcji materii będącej podstawą przypadkowości – czerpiąc ją z filozofii Arystotelesa. P. Krakowski pisał o gimnazjum im. A. Brodzińskiego w Tarnowie: „[...] gimnazjum utrzymało dawny, obowiązujący od 1849 roku program, którego podstawą i głównym celem był filologiczno-klasyczny kierunek kształcenia. Była to szkoła bardzo szacowna i bardzo starożytna” (P. Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, w: *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009). Można dodać, że Kantor był prymusem i w gimnazjum, a następnie na studiach

Po wizycie w Paryżu wizualna koncepcja natury, prezentowana za pomocą technik związanych z naukami ścisłymi, stała się dla Kantora modelem rzeczywistości i inspiracją dla jego twórczości²⁹. W archiwum *Palais de la Découverte* zachował się film dokumentalny z roku 1947, prezentujący wystawę muzeum³⁰. Ekspozycja była podzielona na sześć działów: matematykę, astronomię, fizykę, biologię, chemię i medycynę. Analiza materiału filmowego wskazuje, że eksponaty rozmieszczono symetrycznie, starano się przedstawić panujący we Wszechświecie porządek (np. dla prezentacji modelu atomów wybrano strukturę krystaliczną, przedstawiano twory biologiczne, których budowa odpowiada figurom geometrycznym). W muzeum koncentrowano się na prezentacji historycznych dokonań nauk ścisłych, dominowała fizyka klasyczna, nie położono nacisku na nowsze teorie, np. teorię względności. W ostatnim dziale Kantor oglądał liczne modele atomów, połączonych w krystaliczne struktury. Malarz niewątpliwie zwrócił na nie uwagę, bowiem w notatniku opublikowanym w relacji Ewy Krakowskiej przedstawił szkice takich obiektów – układy elementów, koła połączone ze sobą za pomocą linii, podobne do modeli atomów lub modeli planetarnych. Stelażowa struktura kompozycji rysunków ze szkicownika mogła być także inspirowana wizualnością modeli figur nieeuklidesowych, które Kantor zobaczył w dziale matematycznym. Z kolei szkieletowa budowa figur-postaci na obrazach metaforycznych mogła mieć związek z przedstawieniami struktur molekularnych i ich trójwymiarowymi modelami³¹. Prezentowane na wystawie zdjęcia obiektów astronomicznych (wykonane najpewniej za pomocą teleskopów) wizualnie miały formę ciemnych, nieregularnych plam, bliską estetyce malarskiej *informel*. Planety ze zdjęć w dużym przybliżeniu mają „chropowatą”, pokrytą kraterami powierzchnię, podobną do faktury obrazów malarstwa materii. O zainteresowaniu nimi artysty świadczy fakt, że Tadeusz Kantor wkleił w szkicowniku pocztówkę przedstawiającą jedną z planet, a powyżej rozpoczął wykonywanie jej obrysu³².

w Krakowie utrzymywał się z korepetycji z łaciny i greki, K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta z końca wieku*, Wrocław 1997, s. 20–21.

²⁹ Kantor zaznaczał, że dopiero dużo później zrozumiał, że „natura” neguje przedstawienie, nie może stać się schematem rzeczywistości, a jej odpowiednikiem w sztuce stanie się wtedy tylko przestrzeń mentalna, wewnętrzna, *ibidem*.

³⁰ Film można zobaczyć na stronie muzeum: <<http://www.palais-decouverte.fr/fr/au-programme/evenements-palais/films-historiques/>> [dostęp: 6 lutego 2018], *Le Palais de la découverte*, reż. A. Léveillé, La Compagnie Générale Cinématographique, film czarno-biały, 22'34''.

³¹ Zob. *Obraz metaforyczny I*, 1949/1950, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie.

³² E. Krakowska, *Szkice z pamięci*, Kraków 2009, s. 129. Ewa (Jurkiewicz) Krakowska dokonała dokładnego opisu pobytu w Paryżu, wraz ze zwiedzaniem wystaw, w tym wielokrotnymi wizytami w Pałacu Odkryć.

Najbardziej „okrutne” w recepcji mogły być dla artysty zjawiska biologiczne; malarz wkleił do notatnika pocztówkę z modelem szkieletu człowieka na koniu, z zarysowanymi ścięgnami. W dziale biologii prezentowano materiały ukazujące zmiany chorobowe – deformacje szkieletu, zdjęcia rentgenowskie nowotworów złośliwych oraz postępującą gruźlicę płuc. Naszym zdaniem, już samo zjawisko mnogości i rozpadu zewnętrznego musiało mieć pewien wpływ na twórczość Kantora. W drugim z opisywanych okresów artysta odnajdywał wzorzec³³ w naturze: „Udaje mi się, posługując się szkłem powiększającym, w tym mrówisku struktury odnaleźć nowe łączenia form, jakąś nową artykulację czy anatomię nieznanymi organizmów” – zapisał w notatniku, jednak ta uwaga nie znalazła się w późniejszej wersji tekstu. Dodał, że przedmiot – zjawisko dotąd znane, oswojone, niezmiennie – „rozkurczył swoją tkankę w nieskończoność”³⁴.

Zainteresowanie protetycznymi metodami widzenia – np. przez mikroskop bądź teleskop – wydaje się być jedną z kluczowych kwestii, które zajmowały wielu artystów połowy XX wieku: Andrzeja Wróblewskiego, Jadwigę Mażarską, a z zagranicznych twórców – Wolsa, którego wystawę Kantor widział podczas wyjazdu do Paryża z żoną w 1947 roku³⁵. W *hommage* poświęconym Wolsowi, napisanym w roku 1963, Jean-Paul Sartre podkreślał, że malarstwo artysty przedstawiało fizyczny świat obiektów (roślin, zwierząt, minerałów) w „permanentnej transsubstancjacji, zmienności, niestabilności”³⁶. Filozof w swojej koncepcji zaznaczał połączenie „ja” artysty z przedstawianymi przedmiotami³⁷ (interpretacja ta bliska jest deklaracjom Kantora, mówiącego o chęci „połączenia się z obrazem”)³⁸. Jak zaznaczał Pierre Restany, twórczość Wolsa była inspirowana chińską myślą mistyczną, w której absolutna sfera łączy mikrokosmos i makrokosmos³⁹. Prace malarskie Wolsa z lat 40. są interpretowane ze szczególnym uwzględnieniem problemu ukazania przestrzeni, w której obiekty miały przypominać organizmy żywe: biologiczne ko-

³³ Rozumiany jako powtarzalna prawidłowość, np. powtarzalność elementów w świecie biologicznym.

³⁴ Kantor, *Notatnik 47...*, s. 104. Treść notatki jest identyczna z fragmentem wywiadu przeprowadzonego przez Wiesława Borowskiego: W. Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, w: idem, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 28.

³⁵ Chodziło o wystawę „40 obrazów olejnych” w Galerie René Drouin. Zob. Krakowska, *Szkice z pamięci*, s. 129.

³⁶ J.-P. Sartre, *Doigts et non-doigts*, w: idem, H.-P. Roché, W. Haftmann, *Wols en personne, Aquarelles et dessins*, Paris 1963, s. 10–21.

³⁷ Ibidem, s. 17–18.

³⁸ Zob. cytat w przyp. 58.

³⁹ P. Restany, *Peinture existentielle: Wols, „Vingtième Siècle”* 1962, 19, s. 53–56.

mórki, jaja, ludzkie organy⁴⁰. W okresie malarstwa metaforycznego, a także w rysunkach z lat 50., Kantor również maluje „zdegradowane” formy organiczne, niepokojące organizmy, owady⁴¹. Artysta podkreślał znaczenie, które miały wizyty w Pałacu Odkryć, postrzegając to doświadczenie jako fakt surrealistyczny⁴². Z niechęcią odnosił się jednak do rozumienia surrealizmu jako wyrazu nieświadomości czy „realności halucynacyjnej”⁴³. Surrealizm był dla niego sposobem reprezentacji współczesnej naukowej konstrukcji świata, nie oddalał od „realności” i „życia”, lecz do niego „śmiało” prowadził⁴⁴.

Cezura wyznaczona przyjazdem do Paryża czytelna jest przede wszystkim w malarstwie Kantora. O ile przed wizytą w Pałacu Odkryć malarz eksperymentował z kompozycjami czysto geometrycznymi (*Kompozycja geometryczna*, 1946), które pod względem struktury były bardzo bliskie późniejszym „przestrzeniom parasolowatym” (tj. ukazywały rozbite w kubizujący sposób bryły w formie rozdzielanych grubym, czarnym konturem jednobarwnych faset, il. 2), to po powrocie z Francji romboidom prawie zawsze towarzyszyła figura ludzka, która była jednak zdeformowana (przypominająca stelaż czy model zbliżony do modeli atomowych lub maszyn)⁴⁵. Jednocześnie zmieniała się technika malarska artysty, kluczowa dla poprawnej analizy twórczości w późniejszym okresie *informel*, która, przynajmniej w zakresie zbiorów krakowskich, nie była do tej pory analizowana przez zespoły konserwatorskie⁴⁶. Bryły ukazane na wspomnianej kompozycji z roku 1946 malowane były impastowo (niemal kapistowsko). Niewątpliwie jednak z dużym dodatkiem oleju lnianego, nadającego świetlistość i połysk barwom (zwłaszcza błękitowi i turkusom) na matowym, laserunkowo malowanym tle. Impast rozbija fasety brył jeszcze dalej, dając wrażenie pewnego „rozedrgania” obiektu. W II (zob. il. 3), a zwłaszcza I, *Obrazie metaforycznym* całość malowana jest laserunkowo, z dużą ilością

⁴⁰ Wols (1913–1951), w: *Paris post war. Art and existentialism 1945–1955*, red. F. Morris, Tate Gallery, London 1993, s. 181. W krótkim artykule, przytaczającym główne odczytania twórczości Wolsa, znajduje się też fragment jego wiersza dotyczący „skał pod szkłem powiększającym” [tłum. aut.] oraz poczucia wieczności w niewielkich przybrzeżnych fałdach morskich; ibidem, za: Wols, *At Cassis* (1944), transl in. Inch 1978.

⁴¹ Kantor zresztą mógł znać niektóre koncepcje Sartre’a dzięki tłumaczeniom publikowanym w „Nurcie” w roku 1947.

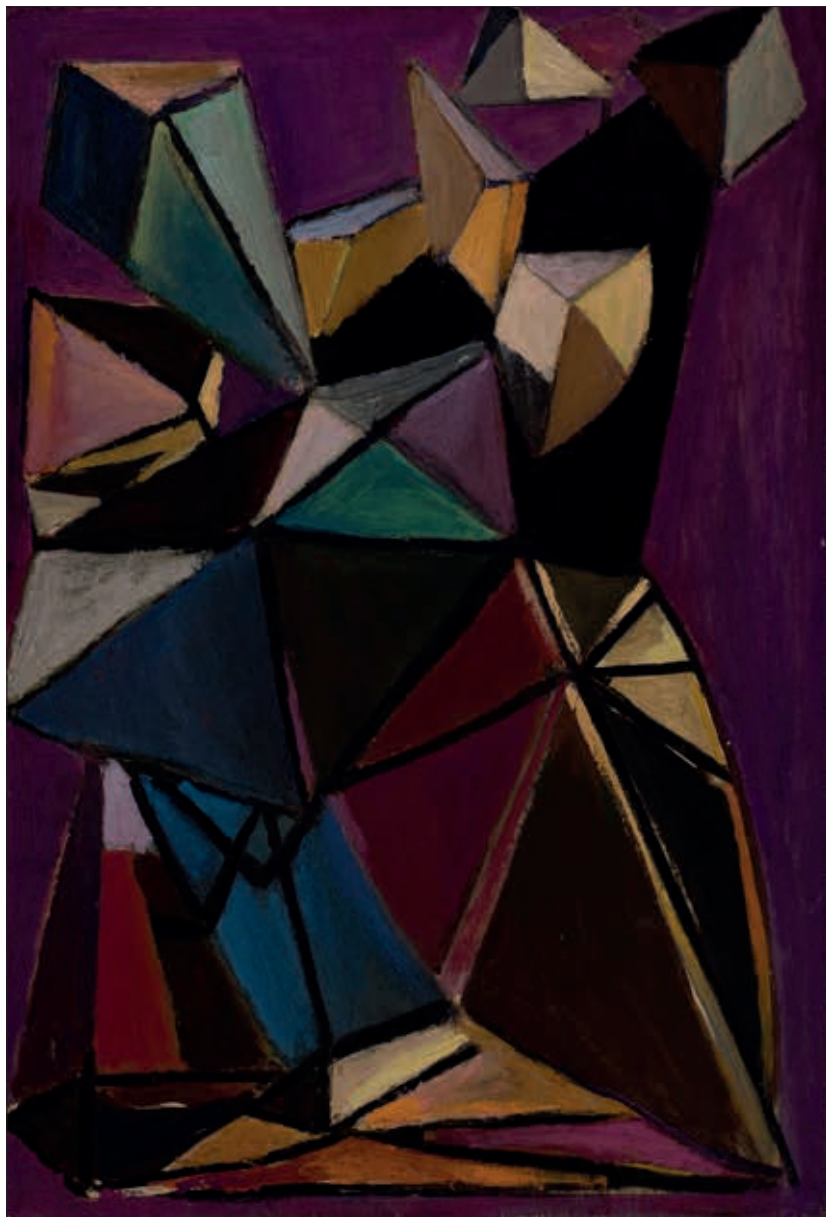
⁴² T. Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, 21, s. 14.

⁴³ Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 36, 41.

⁴⁴ Kantor, *Surrealizm*, s. 14.

⁴⁵ Zob. *Kompozycja ze stojącą postacią*, 1949; *Postać i formy parasolowate*, 1949; *Obraz metaforyczny I*, 1950/1951; *Obraz metaforyczny II*, 1950 – Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie; *Przestrzeń otwarta*, 1953 – Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴⁶ Informacja uzyskana od pracowników Działu Magazynów Muzeum Narodowego w Krakowie 15 marca 2018 roku.



2. Tadeusz Kantor, *Kompozycja abstrakcyjna*, 1946, olej, płótno, 60 × 46,6 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-2481. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

terpentyny, zapewniającej matową powierzchnię pozbawioną duktu pędzla. Podobnie dzieje się z konturem – staje się matowy, prowadzony jest niemal kaligraficznie. Zwłaszcza w dolnej partii obrazu warstwa farby pozostaje na tyle cienka, że można dostrzec płótno pod nią. Jednocześnie pocięte konturem bryły wydają się figurami – obraz ulega spłaszczeniu, a widoczne w kompozycji z roku 1946 fasety tracą swą wielobarwność i są wypełniane jednorodnym kolorem. W metodzie malarskiej Kantora w tym okresie pojawiają się zabiegi takie, jak punktowe użycie refleksów świetlnych oraz pojedyncze ciepłe plamy. Być może za sprawą doświadczeń paryskich⁴⁷ Kantor zrezygnował z metody kładzenia farby, która podkreśla jej fizyczne właściwości (impastów, tworzenia chropowatej faktury, widocznych dotknięć pędzla), a swoje zainteresowanie materialnością fizyczną przedstawiał za pomocą nawiązań do modeli naukowych.



3. Tadeusz Kantor, *Obraz metaforyczny (II)*, 1950, olej, płótno, 89 × 112 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1513. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

⁴⁷ Przedstawiona hipoteza wynika z faktu, że twórczość malarska Kantora zmieniła się po jego powrocie z Paryża, co egzemplifikuje porównanie „Obrazu geometrycznego” (1946) z serią malarstwa metaforycznego.

Po powrocie z Paryża artysta zaczął tworzyć serię malarstwa metaforycznego, pokazywaną m.in. na Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Za jej organizację odpowiadał i jej komisarzem był przede wszystkim Kantor⁴⁸. Michel Ragnon w recenzji późniejszej wystawy we Francji relacjonował, że po powrocie z Paryża w roku 1947 malarz zaczął tworzyć konstrukcje cząsteczkowe, a następnie fragmenty organizmów o morfologicznym charakterze⁴⁹. Nazwa konstrukcji cząsteczkowych przywodzi na myśl idee atomistyczne. Bezpośrednim skutkiem koncepcji wypracowanych na podstawie wizyt w Pałacu Odkryć były rysunki z konstrukcjami prostych i kół, formami szkieletowymi, stelażami postaci ludzkich i innych organizmów⁵⁰. Prawdopodobne jest, że wizja materii Kantora odpowiadała tej eksponowanej w dziale fizyki w muzeum w Paryżu, gdzie prezentowane teorie odpowiadały tym sprzed rewolucji kwantowo-relatywistycznej. Modele, jakimi posługiwała się fizyka klasyczna, miały jasne, wizualne odwzorowania (przedstawiane bywają w postaci punktów materialnych, bardzo małych cząsteczek, przypominających planety w uproszczonym modelu Nielsa Bohra⁵¹).

*

Nie ulega wątpliwości, że pobyt w Paryżu w roku 1947, a zwłaszcza wizyta w tamtejszym Pałacu Odkryć, stanowiły dla twórczości Kantora moment przełomowy. Artysta dał temu wyraz w roku 1948 w czasie wykładu w krakowskim Związku Plastyków, sugerując, że malarstwo zawsze „wyrażało pojęcia, jakie w danym czasie wyrobił sobie człowiek o otaczającym go świecie fizyki”. Postulując kontynuację tego związku, zastanawiał się nad rolą malarstwa w momencie, gdy „[...] niewzruszalne prawa i pojęcia rozpadają się w drobny

⁴⁸ Inspirację ekspozycją z Muzeum Wynałazków na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej można było zaobserwować zwłaszcza w gabinecie z fotomontażami Zbigniewa Dłubaka: zdjęciem rentgenowskim płuc (podobny obiekt znajdował się bezpośrednio w dziale medycyny *Palais de la Découverte*), przekrojem główki kapusty, makrofotografią nasiona klonu, źdźbła mchu, planetarium, konstrukcji żelaznej (mostu). Założenia oraz dobór eksponatów wystawy i towarzyszące jej popularyzatorskie objaśnienia, jak m.in. wykłady dla robotników, pokazały, że sztuka współczesna współpracuje z nauką w pokazaniu obrazu świata. Zwracał na to uwagę także: Pleśniarowicz (Kantor, *Metamorfozy*, s. 84).

⁴⁹ M. Ragnon, bez tytułu, w: *kantorinformel*, kat. wyst., Starmach Gallery, Kraków 1999, [b.p.].

⁵⁰ Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 35. Pleśniarowicz zakłada, że Kantor pod koniec życia nie znosił wyrażenia „eksperyment w sztuce”, ze względu na kontekst – w latach 60. często używano tego terminu jako obelgi wobec teatru Kantora, który miał być jedynie „eksperymentem malarza”; Pleśniarowicz, *Kantor*, s. 138. Potwierdza to artykuł z „Przeglądu Kulturalnego”: Kantor, *Nowoczesność i nasze tradycje*, s. 5.

⁵¹ M. Heller, *Nowa fizyka i nowa teologia*, Kraków 2014, s. 58.

pył wobec nowych praw budowy wszechświata i materii. Gdy w nauce upadają prawa klasycznego rozumu i rozwiewają się złudzenia determinizmu, gdy świat fizyczny staje się niewyobrażalny, poznawalny już nie dotykálną rzeczywistością wyglądown, lecz matematycznymi relacjami⁵².

Fascynacja artysty odkryciami naukowymi znalazła swój wyraz na gruncie teoretycznym. Na tym etapie zaczął znacznie częściej pisać o strukturach, co wskazuje na zainteresowanie artysty tym, „co wewnątrz”, poszukiwaniem wzorców, prawidłowości. W praktyce malarskiej wyrazem tego są syntetyczne w formie *Obrazy metaforyczne*, gdzie figura ludzka została nie tylko zdeformowana, by przypominać ilustracje naukowych modeli, ale wręcz zredukowana do poziomu elementu kompozycji. W zakresie techniki malarskiej pojawiają się takie zabiegi, jak punktowe stosowanie jaskrawego koloru i pierwsze eksperymenty z połyskiem farby, które zostaną w pełni rozwinięte w połowie lat 50.

OPUS SUPERABAT MATERIA: MATERIA JAKO CAŁY ŚWIAT

„Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem [...]. Tęsknoty te zrealizowały się nieco później, około roku 1955, gdy w moim rozwoju obraz stał się procesem malowania, akcją⁵³ – autorefleksyjnie wyraził się artysta o początkach drogi do malarstwa *informel*. Wizyta w Paryżu w roku 1955 doprowadziła, naszym zdaniem, do podjęcia kolejnego kroku w kierunku stworzenia estetyki właściwej współczesności. Kantor chciał za jej pomocą przedstawić ukryty chaos rzeczywistości, a centralne po raz kolejny okazało się pojęcie materii i analiza jej właściwości. Materię w programowym tekście *Abstrakcja umarła – Niech żyje abstrakcja*⁵⁴ Kantor nazwał „całym światem”, a następnie w *Litanii sztuki Informel* – „elementarnym stanem rzeczywistości⁵⁵, charakteryzowanym jako: płynny, fluoryzujący, żywiołowy, gwałtowny – w kategoriach ukrytej mrocznej materii pierwszej, stawiającej opór formie.

W Paryżu w roku 1955 Kantor śledził, w jaki sposób materia znajduje plastyczną reprezentację w sztuce na odwiedzanych wystawach, w twórczości artystycznej doceniając zbliżanie się do stanu sprzed uformowania materii

⁵² T. Kantor, *O współczesnym malarstwie Francji* [odczyt w Związku Plastyków w Krakowie 1948], w: *Tadeusz Kantor. Wędrownka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 163–164.

⁵³ Cyt. za: Kantor, *Abstrakcja umarła...*, s. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 176.

w „gotowy” przedmiot. Krytykował „scholastyczność i konwencjonalizm”⁵⁶ Édouarda Pignona i jego kręgu. Zdaniem Kantora, artyści pozostawiali na obrazie „skorupy przedmiotu”. Ganił też ich „naskórkową lękliwą analizę, która nie przebija się głębiej”. Wspominając obejrzaną w roku 1946 w Krakowie wystawę⁵⁷, zarzucał powyższej grupie artystów utknięcie w niewoli schematów wizualnego przedstawiania, podczas gdy prawdziwa natura pozostawiała „utajona”⁵⁸. Za ważny krok na drodze do uwolnienia materii wskazywał twórczość Wasilija Kandinskiego, chwalać ukazywanie procesów energetycznych w stanach (co znamienne) – metamorfoz: „[...] materia staje się płynna. W swej rozciągliwości niemal nieuchwytna, roziskrzona w kontrastach form nieoczekiwanych i niezwykłych. Jest to morfologia nowa, niedająca się zamknąć w sztywnych granicach geometrii”. To „[...] nie oznacza odcięcia od natury, wręcz przeciwnie, pozwala nam wstąpić w głębokie laboratoria natury utajonej, które odkryło dziś przed nami rozbitcie atomu. W płótnach Kandinskiego odszukamy elementy natury zanurzone w żarze rozpalonej materii. W tej nowej apoteozie materii odnajdujemy w Kandinskim ojca najnowszej generacji awangardy malarstwa”⁵⁹. Jako przykładowych twórców młodszego pokolenia realizujących powyższe postulaty wymieniał Claude’a George’a, George’a Mathieu i François Arnala, podkreślając jednak odrębność ich sztuki od swojej działalności. W kontekście twórczości francuskich artystów również używał określenia „natura utajona”⁶⁰, wiążąc jej ukazywanie z rozbitciem struktury atomu i dowodząc konieczności „przebicia się” przez zewnętrzną wykładnię przedmiotu i „dotarcia do podstaw”. W przypadku George’a pisał o odsłanianiu dramatu materii: „może po raz pierwszy przed zdziwionym okiem ludzkim dramat materii miejscami zanurzony w mrokach, nieruchomej, groźnej i tajemniczej w słabych rozjaśnieniach, gdzie indziej wybuchającej”. Określenie „materia elementarna” pojawiło się w słowniku artysty wprost, gdy odnosił się do Mathieu. Malarz według Kantora nie opierał swojego malarstwa na poszukiwaniu *materii prima*, co – jak mogliśmy się przekonać – było celem polskiego twórcy. W naszej opinii inspirujące dla Kantora w zakresie techniki malarskiej i procesualnego traktowania twórczości, zbliżające dzieło do rejestracji życia, mogło być natomiast malarstwo Arnala. Kantor

⁵⁶ Idem, *O aktualnym malarstwie francuskim. Notatki paryskie*, „Życie Literackie” 1955, 47, s. 3.

⁵⁷ Chodzi o „Wystawę współczesnego malarstwa i rysunków francuskich” („Peinture et dessins français contemporains”). Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec–lipiec 1946.

⁵⁸ Kantor, *O aktualnym malarstwie francuskim*, s. 3.

⁵⁹ Ibidem, jak wszystkie pozostałe cytaty w relacji z Paryża.

⁶⁰ Ibidem.

pisał o nim, że: „odczuwa materię jakby zaschniętą i skamieniałą”, ukazuje: „Pęknięcia, wytrawienia – ślady powolnych metamorfoz”. W tekście pojawiały się kolejne słowa klucze: „nieustanna zmiana”, „utajony charakter natury” (tkwiący w ukazaniu procesualności materii), „metamorfozy”, „historia procesu”. Zdaniem Kantora, dzieło „jest jak osad”. Warto w tym wypadku posłużyć się odniesieniami do filozofii i literatury starożytnej, które Kantor dobrze znał i które z pewnością wyznaczały jego horyzont pojęciowy, jeśli chodzi o podejście do materii.

Owidiańskie *Metamorfozy* traktują o procesie stwarzania świata w kategoriach przemiany. Dla artysty sposobem na ukazanie przemian materii stało się odejście od zamknięcia dzieła oraz ukazanie związanej ze zmianą przypadkowości. Narracja o naturze materii jako odpowiedzialnej za zmianę ma przy tym podwójne – ale niewykluczające się – podłoże filozoficzne: refleksję nad materią rozumianą w sposób arystotelejski oraz przywiązanie do teorii atomu i kwantu. Jak podkreśla Patrick Suppes⁶¹, oba te podejścia nie są sprzeczne. W tym okresie Kantor najpełniej zwracał się ku ukazywaniu w sposób plastyczny charakteru materii, który opisywał w kategoriach wyniesionych jeszcze z Arystotelesa, choć w swojej aksjologii przeciwstawiał się Stagiryście. Centralnym pojęciem metafizyki Arystotelesa jest pojęcie substancji (*ousia*), o strukturze materialno-formalnej. Przy tym forma była przez Arystotelesa rozumiana jako pojęciowo definiowalna istota danego bytu w ujęciu gatunkowym. Substancja jest bytem jednostkowym, w którym materia jest aktualizowana przez formę i jej byt polega na teleologicznym rozwoju aż do osiągnięcia entelechii – doskonałości. Klasyczny arystotelejski przykład pochodzący z *Fizyki*⁶² opisuje naturę materii na przykładzie posągu (substancja), odlanego z brązu (substrat materialny), uformowanego i skończonego. Arystoteles podkreślał zmienność jako cechę, która konstytuuje rzeczywistość – jedyną, jaka pozostaje bez zmian, co wpisuje się w myślenie krakowskiego artysty. Na nieokreślonym podłożu (*hypokeímenon*) materii wytwarza się forma przedmiotu zdolna do doskonałości, zamknięta. Jest to widoczne w teorii Kantora: to materia jest zasadą indywidualności – powstawania pojedynczego, niepowtarzalnego bytu, innego niż pozostałe, jednostkowego, wchodzącego w zakres określonego rozumowo pojęcia (a więc niecałkowicie dowolnego, gdyż spełniającego kategorie gatunku). Dla Arystotelesa materia była związana z przy-

⁶¹ P. Suppes, *Aristotle's Concept of Matter and its relation to modern concept of matter*, „Synthése” 1974, 28, s. 27–50.

⁶² Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, wg numeracji klasycznej fragm. 193a i 191 31–2.

padkiem, a jednocześnie ociężała⁶³, niepoddająca się formowaniu, a więc zamknięciu. Kantor odwraca wartościowanie: dążenie do entelegii staje się dla niego symptomem zamknięcia, a wręcz uwięzienia materii⁶⁴, którą najlepiej ukazują jego zdaniem obiekty w stanie rozkładu (butwiejące, rozpadające się, tracące swoją funkcję). W tej sytuacji proces twórczy identyfikuje ze zniszczeniem, zgniataniami, destrukcją. Istotą materii w „czystej postaci” jest jej brak uformowania: dla Kantora wydobycie tego aspektu za pomocą technik malarskich stało się uwieńczeniem marzenia o dziele stanowiącym „część jego samego”, będącym życiem samym i światem samym o tyle, o ile możliwe było to w dziele malarskim, zbudowanym wokół koncepcji *opus superabat materia*. Cytowany Suppes podkreślał, że to klasyczne podejście nie wyklucza fascynacji fizykalną wizją podstawy procesualności świata.

W tym miejscu chcielibyśmy zwrócić uwagę na cyrkulację podobnych idei w środowisku paryskim oraz krakowskim. Ważnym inspiratorem części surrealistów (cenił go m.in. André Breton⁶⁵) oraz malarzy *informel* (Mathieu⁶⁶) był filozof, fizyk oraz biolog Stéphane Lupasco. Jego tezy ceniono przede wszystkim w środowiskach artystycznych, a jako filozof został zauważony na większą skalę dopiero w latach 80.⁶⁷ Tym bardziej interesujący jest fakt, że Mieczysław Porębski w swojej bibliotece miał książkę *Logique et contradiction*, wydaną w Paryżu w roku 1947 – można spekulować, że badacz i teoretyk, blisko w tym okresie związany z Kantorem, przywiózł publikację do Krakowa po swoim pobycie w Paryżu w 1949 roku⁶⁸. Myślenie dotyczące rzeczywistości, przedstawiane w pierwszych publikacjach Lupasca, było zbliżone do refleksji Kantora. Filozof, powołując się na teorię względności i fizykę kwantową, zakładał, że świat ma strukturę logiczną, posiada pewną formę, która jest tożsama m.in. z procesami kognitywnymi. Teoria Lupasco była wersją logiki kontradycyjnej, odrzucającej prawo wyłączonego środka⁶⁹,

⁶³ Ociężałość oznacza tutaj stawianie oporu, przeciwstawianie się kształtowaniu mimo – paradoksalnie – ciągłych zmian, ukierunkowywanych także przez przypadek.

⁶⁴ Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 189.

⁶⁵ A. Breton m.in. opublikował o teoriach Lupasca artykuł w roku 1951 w „Arts”, G. Mathieu, *Désormais seul en face de Dieu*, Lousanne 1998, s. 268.

⁶⁶ Mathieu uważał, że jego malarstwo jest „świątym wyrazem teorii” Lupasco, zob. G. Mathieu, *Mon ami Lupasco*, <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13cl.php>> [dostęp: 20 lutego 2018].

⁶⁷ J. Brenner, *The Philosophical Logic of Stéphane Lupasco (1900–1988)*, „Logic and Logical Philosophy” 2010, 19, s. 245.

⁶⁸ W spisie publikacji Porębskiego znajduje się także późniejsza pozycja *Le trois matieres. Essai* z roku 1960.

⁶⁹ Ta koncepcja pojawi się około roku 1950, wcześniej Lupasco mówi jedynie o istotności przeciwieństw.

a więc dopuszczającej sprzeczność logiczną. Francusko-rumuński badacz uznał, że każdy element jest ściśle związany ze swoim przeciwieństwem, natomiast przeciwieństwo odnosi się zawsze do swojego zaprzeczenia: jednostkowy element występuje w formie dwóch binarnych opozycji, tworząc grupę czterech elementów. Według myśliciela opozycyjne zjawiska występujące we Wszechświecie to: intensywność i ekstensywność energii, przyciąganie i odpychanie, entropia (istotna przeciwieństwo u Kantora) i negentropia⁷⁰. Dualizmy dotyczące materii odpowiadają dualizmom metafizycznym: wewnętrznemu i zewnętrznemu, lokalnemu i globalnemu, tożsamości i różnorodności, aktualności i potencjalności⁷¹. W *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* Lupasco zakładał, że energia przekształca się: od form heterogenicznych do homogenicznych (związanych z drugim prawem termodynamiki). Badacz uznał, że korpuskularno-falowa natura cząstek jest wewnętrznie sprzeczna⁷². Podwójna natura materii, która jednocześnie występuje jako fala i jako cząsteczka, w artystycznej formie może być przedstawiana jako lepka, nieprzedstawiająca, powstająca w dynamicznym, przypadkowym procesie.

*

Inspirujące dla twórcy Teatru Cricot 2 wydają się szczególnie koncepcje związane z płynnością i dynamicznym charakterem materii. „Rozbicie przedmiotu” i wskazanie na energetyczny charakter rzeczywistości uzupełniają w teorii dzieła malarskiego Kantora koncepcja przypadku. Symbioza z przypadkiem to dla Kantora droga do „elementarnego stanu rzeczywistości”, który nazywa „materią”⁷³. Nie ulega wątpliwości, że po roku 1955 przypadek staje się kluczowy dla malarstwa Kantora. Jego zdaniem, opisywany fenomen ten jest niezależny od artysty i obiektu (obrazu). Przypadek to „zjawisko tej rzeczywistości [świata]” i pomimo zejścia „poniżej” normalnego oceniania zjawisk”, nie sta-

⁷⁰ W cybernetyce i teorii informacji negentropia to różnica pomiędzy maksymalną możliwą entropią a obecnym stanem systemu. W koncepcji „systemów otwartych” biologa Ludwiga von Bertalanffy’ego, a także próbie zastosowania jej do sztuk wizualnych przez Jacka Burnhama, dość popularnych w latach 60. XX wieku – negentropia to z kolei „negatywna entropia”, zdolność systemu (np. człowieka, ale też dzieła sztuki) do zwiększania wewnętrznego stopnia organizacji (w przypadku życia zdolność do „wzrostu”). Zob. L. von Bertalanffy, *The Theory of Open Systems in Physics and Biology*, „Science” 1950, 111, s. 23–29; J. Burnham, *Systems Esthetics*, „Artforum” 1960, 1(7), s. 30–35.

⁷¹ J. Brenner, *Logic in reality*, New York 2008, s. 3.

⁷² D. Temple, *La Théorie de Lupasco et trois de ses applications*, <<http://spiralconnect.univ-lyon1.fr/spiral-files/download?mode=inline&data=2134256>> [dostęp: 10 marca 2018].

⁷³ Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 176.

nowi działania nieświadomego – istnieje obiektywnie w świecie, nawet jeżeli „jest tego świata bękartem”⁷⁴. Przypadkowość w twórczości Kantora podkreślał Mieczysław Porębski, opisujący przełom *informel* w malarstwie artysty z Wielopola jako „zaprzeczenie formy, myśli, celowości”⁷⁵.

W roku 1948 Roman Ingarden dał w siedzibie Polskiej Akademii Umiejętności odczyt pt. „Zagadnienie przypadku”⁷⁶. Z dużym prawdopodobieństwem wśród słuchaczy znajdował się Porębski⁷⁷. Ingarden przedstawił katalog „obiektywistycznych teorii przypadku”. Wśród szeregu omówionych postaw filozoficznych należy zwrócić w kontekście twórczości Kantora uwagę na trzy. Pierwszą jest rozumienie przypadku jako tego, „co zachodziłoby w świecie, gdyby przedmioty doń należące” miały miejsca „niedookreślenia”, w zgodności z zasadą nieokreśloności Heisenberga. W drugiej teorii przypadek to „miejsce [...] gdzie zachodzi nieprawidłowość czy nieregularność w rozgrywaniu się pewnych procesów do siebie podobnych”, poza ludzkim i boskim porządkiem. Przykładem takiego procesu mogą być np. ruchy Browna⁷⁸. Trzecia koncepcja, być może najciekawsza, określa, że „przypadek zachodzi tam, gdzie występuje pewna szczególna dysproporcja przyczyn i skutków, [gdzie] drobne różnice wśród przyczyn prowadzą do znacznych różnic wśród skutków”⁷⁹. Porębski, pisząc o obrazach Kantora połowy lat 50., stwierdzał, że wyobraźnia stara się reagować, zasymilować, nadając temu, „co pozbawione formy [przez przypadek] formę swoją własną”. W wypadku najprostszym dokonuje się to przez zwyczajne nazwanie⁸⁰, które likwiduje przypadek, „czyniąc zeń refleks świata wewnętrznego” (w ten sposób Porębski jasno wskazuje obiektywny charakter przypadku)⁸¹. Właśnie z tych powodów, zdaniem Kantora, rysunek miał być znacznie bliżej „tej tajemniczej materii, którą nazywamy twórczością”; wolnym, nieskrępowanym ćwiczeniem wyobraźni, miał stanowić „szybszy, a więc trafniejszy zapis”⁸².

⁷⁴ Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 41.

⁷⁵ M. Porębski, *Iluzja, przypadek, struktura*, w: idem, *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 63.

⁷⁶ Zob. R. Ingarden, *Zagadnienie przypadku*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2017, 1, s. 162–166, przedruk: idem, *Zagadnienie przypadku*, „Sprawozdania PAU” 1948, 4, s. 195–200.

⁷⁷ Odczyt ten dowodzi przede wszystkim obecności pojęcia w ówczesnej debacie, a także dostarcza siatki pojęciowej mogącej pomóc w opisanu Kantorowskiego *przypadku*, nawet jeśli artysta nie uczestniczył w nim osobiście.

⁷⁸ Jednym z nielicznych zjawisk indeterministycznych, które Kantor mógł zobaczyć w paryskim muzeum, były właśnie prezentowane w dużym powiększeniu ruchy Browna.

⁷⁹ Ingarden, *Zagadnienie przypadku*, s. 162–166.

⁸⁰ Por. Psychic TV Three*, *Greyhounds Of The Future*, Vinyl 12”, 2013 oraz Rdz 2, 19 B.

⁸¹ Porębski, *Iluzja, przypadek...*, s. 65.

⁸² Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 40.

Rysunki nie tylko jako mniej wartościowe rynkowo, lecz także traktowane zazwyczaj jedynie jako szkic, próba, uzyskują u Kantora samodzielność, pozostają jednak nienazwane. Artysta dowartościował rysunek, co stanowiło kolejny przejaw zainteresowania „przedmiotami najniższej rangi”, tak ważnego w twórczości Kantora. Zwrócenie uwagi na szkice, pełniące zazwyczaj funkcje pomocnicze w procesie malowania obrazu, to wyartykułowanie kluczowego znaczenia, jakie miał proces, akt tworzenia, będący „manifestacją życia”⁸³.

Warto na marginesie zauważyć, że Kantor zaczął tytułować obrazy w tym samym czasie, w którym Porębski opublikował swój artykuł, czyli na początku 1957 roku⁸⁴. Między lutym a listopadem powstają między innymi prace nazwane od egzotycznych nazw geograficznych – *Oahu*, *Amarapura*, *Akonkagua*; mitologii indyjskiej – *Ramamaganga*⁸⁵; *Rori*, a w kolejnym roku – *Otello*, *Axel* czy *Kaim*. Jednak tendencja do nadawania indywidualnych nazw obrazom wygasła przed końcem roku. Być może zabieg tytułowania i jego zaprzestania zapowiadały kolejną zmianę w myśleniu malarza o twórczości i właściwościach materii.

W porównaniu z „okresem metaforycznym” w zakresie techniki malarzkiej kontur w pracach Kantora prawie całkowicie „uwolnił się” od plamy, wyjątkowo tylko za nią podążając⁸⁶. Obrys zamienił się w kaligraficzną linię, znacznie bliższą rysunkowym praktykom artysty czy twórczości Kandinskiego. Obszerne, matowe, laserunkowe plamy stały się tłem, na którym rozgrywał się ruch obrazu. Kantor powrócił do impastów z dużą ilością oleju, nakładanych szerokim, płaskim pędzlem. Stosował także ponownie zgrubienia farby, tworzone przez strużki skapujące z mniejszych pędzli. W *Dwóch postaciach* (1957) wracają czerwone akcenty z *Obrazów metaforycznych*, tym razem jako pojedyncze pociągnięcia pędzla (il. 4). Nowością jest jednak wykorzystanie zacieków – w czasie pracy nad tym obrazem Kantor nakładał duże plamy silnie rozcieńczonej terpentyną czarnej farby, doprowadzając do rozpuszczenia podmalówki. Następnie pozwolił farbie na swobodne ściekanie, ale też rozcierał ją pędzlem: widać ten zabieg w dukcie stróżek skręcających pod kątem prostym, niewątpliwie powstałych dzięki obracaniu płótna oraz użyciu pędzla. Nie ma wątpliwości, że obraz był malowany w kilku podejściach, z pewnością zaś wcześniej niż impasty musiała powstać podmalów-

⁸³ „Obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli”, ibidem, s. 43, 42, 58; T. Kantor, *Notatnik 1955... 1958... 1962*, w: Kantor, *Metamorfozy*, s. 171–172.

⁸⁴ Porębski, *Iluzja, przypadek...*, s. 18–37.

⁸⁵ Właściwie *Ramana Ganga*.

⁸⁶ Zob. *Dwie postacie*, 1957, Muzeum Narodowe w Krakowie.

ka⁸⁷. Pewne jest jednak, że nie był to proces w pełni planowany – kaligraficzne czarne linie nieraz podążają za impastowymi plamami, często jednak są nimi zakryte – niekiedy nosząc ślady mieszania się barw.



4. Tadeusz Kantor, *Dwie postacie*, 2. poł. XX wieku, 1956, technika olejna, 117 × 77 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1676. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

W obrazach z lat 1957–1959 poza wykorzystaniem zacieków i metodą rozpuszczania tego, co już namalowane (odpowiadającymi zamierzeniu „niszczenia tego, co się namalowało”, niedopuszczeniu do zamknięcia dzieła), powróciło punktowe wykorzystanie barwy oraz zwrócenie uwagi na materialne cechy farby i fizyczność obrazu. Dodatki takie jak terpentyna i olej pozwalają na różnicowanie faktury płótna. Umiejętne operowanie matowością i połyskiem sprawia, że odbiór obrazów Kantora staje się zależny od warunków oświetleniowych i kąta widzenia obserwarki lub obserwatora.

⁸⁷ Trzeba zaznaczyć, że obrazy z tego okresu wydają się przeważnie niewerniksowane, a więc „nieukończone”. Niemniej potwierdzenie tej hipotezy wymagałoby analizy konserwatorskiej.

Malowanie jako proces będący próbą wyeksponowania bezforemności materii jest najlepiej dostrzegalne w filmie nakręconym w roku 1957 przez Mieczysława Waśkowskiego we współpracy z Kantorem: *Uwaga! ...malarstwo*. Film został przeanalizowany przez Jarosława Suchana⁸⁸, który wskazywał sposób przedstawienia procesu tworzenia Kantora za pomocą specjalnie stworzonej konstrukcji (szyby, na której artysta rozbryzgiwał farbę). Materia malarska zastępowała tu nieforemny, ociążały, poddający się przypadkowi, infernalny aspekt rzeczywistości. Kantor rozrzucił farbę na szkło umieszczonym między nim a kamerą, ponownie zalewał farbą poprzednie warstwy, w nieskończonym procesie ciągłego niszczenia tego, co powstało wcześniej. Waśkowski, kontynuując współpracę z autorem zdjęć – Antonim Nurzyńskim, w krótkim odstępie czasowym stworzył jeszcze jeden film, zatytułowany *Somnambulicy*, a Kantor potwierdzał, że był konsultantem przy jego produkcji⁸⁹. Kadr ukazywał zawiesziny farby, nieustannie zmieniające kształt, rozplływające się, nigdy niezyskujące formy figury, dla tradycyjnej sztuki tożsame z kompozycją, konturem i nieruchomością.

Artysta uważał dokończenie i formalne zamknięcie dzieła za jego uśmiercenie, chciał ukazać nieuformowaną, „pracującą” materię. Starał się przezwyciężyć swoje przyzwyczajenia, „uwarunkowania” malarza, powstrzymujące go przed destrukcją tego, co udane na płótnie. Wielokrotnie powtarzał proces niszczenia i nakładania kolejnych warstw. Jak sam pisał, „[...] to było biologiczne, a nie estetyczne doświadczenie samego malarstwa. To nie był w żadnym razie popis malarski, ale zapis – całej serii kolejnych zaprzeczeń”. Jednocześnie przyznawał, że projekt ten miał wartość poznawczą, był formą artystycznego badania, rozumianego jednak nie jako eksperyment w sterylnych, odizolowanych warunkach, wręcz przeciwnie – biologiczne odniesienia miały sygnalizować okrucieństwo sił „rządzących światem”, jego brud, zanurzenie się w „bebechy świata”.

Artyście bardzo zależało również na zachowaniu istoty malarstwa *informel*, chciał „nie dopuścić do powstania jakiegokolwiek formy”, co zarzucał między innymi Mathieu. Zwracał uwagę na dialektyczny konflikt „iluzji formy sztuki”⁹⁰ z „przypadkiem, materią, organizmem”. Był to moment, w którym Kantor zaczął poszukiwać „wyjścia z *infernum*”, otchłani tego, co niewidzialne, ukryte pod wyglądami rzeczy. W rozmowie z Wiesławem Borowskim ja-

⁸⁸ J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, w: *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 53–63.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Terminologia Porębskiego użyta tutaj podkreślała procesualny charakter dzieła oraz nieustanną walkę z narzucającą się iluzją rzeczywistości, ale oznacza również zamknięcie, dokończenie pracy.

sno wskazywał, że ponieważ zdawał sobie sprawę z bezsensowności powrotu do malarstwa przedstawiającego, skierował się w stronę „malarstwa materii”, kolejnego etapu w analizie materii i jej artystycznego wykorzystania.

*

W pierwszym omawianym w tekście okresie Kantor skupiał swoją uwagę przede wszystkim na entropii, z zasady przebiegającej liniowo, podejmując skazaną na porażkę próbę jej zatrzymania. W połowie lat 50., po kolejnym pobycie w Paryżu, kwestia ta uległa pewnemu wysubtelnieniu, a odniesienia do nauk ścisłych stały się mniej prominentne – materia nie tyle miała „dążyć” do całkowitego rozpadu w pozbawioną wszelkich jakości masę, ile pozostawała w niekończącym się cyklu przemian. Proces malarski Kantora jest w takim rozumieniu wyrazem natury rzeczywistości, nie zaś wnętrza artysty ani pozorów tego, co dostępne zmysłowo. Skupienie artysty na procesualności przejawia się w odmowie tytułowania obrazów; wykorzystaniu materialnych cech farby, dających wgląd w samą czynność malowania obrazu; dowartościowaniu i usamodzielnieniu szkiców przy jednoczesnej deprecjacji obrazu jako samodzielnego obiektu, dostępnego estetycznej kontemplacji. Kulminacją tego sposobu myślenia o sztuce była „Wystawa Popularna” („Anty-Wystawa”) w Galerii Krzysztofora w Krakowie w roku 1963.

ZASTYGAJĄCA MATERIA

Wydaje się, że ostatnie lata twórczości malarskiej artysty, związanej z szeroko rozumianą kategorią malarstwa materii (które Kantor traktował jako odmianę *informel*⁹¹) są najmniej opracowanym okresem jego twórczości⁹². W rozmowie z Jerzym Madeyskim w roku 1959 Kantor opisał zmiany w malarstwie zagranicznym. W 1961 na podstawie fragmentów wywiadu malarz stworzył tekst-manifest „Czy możliwy jest powrót Orfeusza?”. W wywiadzie z Madeyskim relacjonował, że „materia przestała być środkiem – stała się realnością”⁹³. Wynikało to z odrzucenia zainteresowania relacją człowieka i rze-

⁹¹ Por. przyp. 4.

⁹² Por. N. Glassman, „Tadeusz Kantor: malarstwo informel – od destrukcji formy do realności przedmiotu w sztuce”, niepublikowana praca magisterska, promotor: P. Piotrowski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 41–100.

⁹³ Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 11, przedruk za: *Czy nowa awangarda?* Rozmawiał Jerzy Madeyski, „Życie Literackie” 1959, 34, s. 7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w akapicie pochodzą z tego przypisu.

czywistości. Wcześniejsze malarstwo, zdaniem Kantora, operowało znakami, a więc zawsze się do czegoś odnosiło. Pozostawało na poziomie iluzji (naśladowania zjawisk, które przywoływało), narastały w nim „zapośredniczenia” i „mediacje”. Nowe malarstwo miało zrywać z wszelkimi odniesieniami. Materia obrazu „zaczęła oznaczać to, czym jest”, stała się konkretna, bez referencji innych niż autoreferencja (kolor czy faktura nie mają już niczego symbolizować, pozostawały na poziomie znaczącego).

O ile w całej niemal przeszłości ważny był stosunek człowiek–rzeczywistość i o ile zaangażowanie się artysty w rzeczywistości realnej (był tu na ziemi, *Dasein*) było warunkiem niejasnego wycucia bytu (*Sein*) – dzisiaj sztuka pokusiła się o omińnięcie tradycyjnej drogi: *Dasein* – *Sein*, która idzie przez empiryczną obserwację. Wraz z tym niesłychanie radykalnym faktem odpadają wszystkie niemal tradycyjne pośrednictwa (*mediations*), kolor określający formę, światło podnoszące egzaltację przeżycia, konstrukcja budująca przestrzeń, struktura penetrująca świat „wewnętrzny” i czas niosący dynamikę typu mechanicznego

– mówił⁹⁴. Określał nowe malarstwo jako „malarstwo bezpośredniego kontaktu z realnością ontologiczną”. Świat utracił ten kontakt „poprzez długie i skomplikowane mediacje”. Nowa sztuka miała odnowić relację z „realnością ontologiczną”, poprzez kryterium „minimum pośrednictwa”. Było ono definiowane jako takie, które „wystarcza do oddania wiernego i głębokiego wizerunku świata”. Materia obrazu brana byłaby więc ze świata bezpośrednio, a nie odtwarzana jako iluzja na płótnie.

⁹⁴ Ibidem. Jest to jeden z bardzo niewielu momentów, w których Kantor korzysta z konkretnych terminów filozoficznych. Jednocześnie ma wyraźny problem z ich poprawnym zastosowaniem. Postulaty możliwie bezpośredniego połączenia człowieka i świata są typowo egzystencjalne; jednak choć terminy „*Dasein*” i „*Sein*” wyraźnie pochodzą ze słownika egzystencjalizmu Martina Heideggera, Kantor stosuje je w sposób zupełnie sprzeczny z założeniami autora *Bycia i czasu*, nadając im silny rys metafizyczny. Można postawić hipotezę, że Kantor zetknął się pośrednio z filozofią Heideggera we Francji, gdzie była ona popularna po drugiej wojnie światowej wraz z innymi postawami egzystencjalnymi. Co więcej, jednym z fundamentów francuskiego egzystencjalizmu było właśnie odczytanie Heideggera przez Sartre’a (zob. J.-P. Sartre, *Problemy bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, J. Krajewski, Warszawa 2001). Sam Heidegger jednak odczytanie to uznawał za wypaczone, ze względu na jego metafizyczny charakter (zob. M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, tłum. J. Tischner, w: idem, *Znaki drogi*, Warszawa 1999). To może sugerować, że Kantor korzysta z heideggerowskiego „*Dasein*” i „*Sein*” w sposób, w jaki widział je egzystencjalizm francuski. Taką hipotezę zdaje się potwierdzać precyzyjna analiza relacji obu filozofów dokonana przez Hannę Puszkę. H. Puszeko, *Sartre a Heidegger, „Sztuka i Filozofia”* 1992, 5, s. 123–128.

W omawianym etapie (tj. 1959–1964), w przeciwieństwie do wcześniejszych, Kantor stworzył tylko jeden krótki manifest, nie publikował tekstów teoretycznych, jego wypowiedzi można było znaleźć przede wszystkim w prywatnych listach, czasem w wywiadach. Być może brak rozbudowanych teorii jego własnej twórczości wynikał właśnie z założenia, że obraz „jest tym, czym jest”, co oznacza, że paralele naukowe i biologiczne czy też refleksję teoretyczną w ogóle artysta także odrzucił jako „mediacje”.

Ze względu na wskazaną ograniczoną ilość odautorskich komentarzy dotyczących malarstwa warto ponownie zwrócić uwagę na innych autorów zajmujących się jego twórczością. Malarstwo materii bardzo często w piśmiennictwie łączyło się z terminem „struktura”⁹⁵. Piotr Krakowski definiował strukturę jako „pojęcie formy, układ elementów wywiedziony przez artystę z wewnętrznych sił kształtujących materię naturalną”⁹⁶. Podobnie Julian Przyboś pisał o „prekompozycji”, czyli wykorzystaniu możliwości tkwiących w samym surowcu, np. materii farby (ciągłości, lepkości, kryciu)⁹⁷. Innym rozumieniem struktury w malarstwie były próby odwzorowania procesów natury czy obrazów rozmaitych tkanek (np. w ujęciu mikroskopowym). Ta druga perspektywa, jak wykazaliśmy, szczególnie istotna po pierwszym pobycie w Paryżu w roku 1947, została przez Kantora odrzucona w 1959, a biologiczne metafory pojawiające się w autorskich opisach twórczości właściwie zanikają. Analiza wypowiedzi artysty i jego prac malarskich świadczy o tym, że w tym okresie malarza bardziej interesował przedmiot włączany w obraz. Jak mówił w wywiadzie z Madeyskim:

Ta namiętność włączania rzeczywistości w obraz dochodzi do demonstrowania przedmiotów – relikwów naszego życia, które starte przez czas straciły swoją praktyczną funkcjonalność. Wyrzucone poza margines życia w rejony „makulatury”, zostały podjęte ręką artysty w momencie poprzedzającym przemianę w nieforemną materię, podejmując swój dalszy byt w sztuce⁹⁸.

Częstym elementem będzie zniszczone, podarte płótno i zużyte szmaty. Mimo konkretności obiekty te wywołują poczucie dramatyzmu destrukcji. Konkretność nie oznaczała tutaj laboratoryjnej sterylności lub poczucia „jasności”. Tadeusz Kantor starał się zestawzić konkretność materiału z tajemniczością: „Materia [...] musi być mniej lub bardziej «przedmiotowa», dawać

⁹⁵ Zob. podsumowanie odniesień: Majewski, *Malarstwo materii...*, s. 31–36. Pomiary w tym miejscu rozległe konotacje filozoficzne terminu, koncentrując się jedynie na polskiej dyskusji dotyczącej sztuki przełomu lat 50. i 60.

⁹⁶ Ibidem, s. 17.

⁹⁷ J. Przyboś, *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura” 1958, 26, s. 4.

⁹⁸ Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata...*, s. 11.

informację, mieć tajemniczą funkcję. Jednak dzieło sztuki musi być jak «une lettre fermée»⁹⁹. W późniejszym okresie tajemniczość materii artysta sygnalizował, przedstawiając zamknięte listy i opakowane przedmioty.

W przypadku okresu IV trudno ustalić jednoznacznie inspiracje Tadeusza Kantora, który w latach 1959–1964 intensywnie podróżował. Prowadził zajęcia dydaktyczne w Hamburgu, wystawiał obrazy w Szwajcarii, Szwecji, w Stanach Zjednoczonych, we Francji, w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w roku 1960. Kępiński w katalogu z tego pokazu zaznaczał, że zmiana w twórczości Kantora nastąpiła po zobaczeniu wystawy „młodej szkoły hiszpańskiej w Paryżu”: obejmującej prace Jordiego Cuixarta, Rafaela Canogara i Antoniego Tàpiesa¹⁰⁰. Piotr Krakowski i Adam Kotula sugerowali inspirację twórczością Alberta Burriego¹⁰¹. W wypowiedziach Kantora można też zauważyć zmianę podejścia wobec prac Jeana Fautriera, wcześniej widzianych jako „naskórkowe”, a teraz chwalebnych jako przykład wczesnego wykorzystania różnorodnych materiałów¹⁰².

Zdzisław Kępiński datował zmiany formalne w malarstwie Kantora od roku 1959. Jego zdaniem, z problemu ruchu materii uwaga Kantora przeniosła się na zagadnienie jej „ciągłości”. „Coś się rozciąga – coś się skupia; coś jest pustką – coś jest zagęszczeniem. Uproszczona do rudymentów demonstracja efektów sąsiedztwa różnych stanów materii [...]”¹⁰³. Artysta rezygnuje także z tworzenia iluzji przestrzeni, na rzecz „realnej” trójwymiarowej powierzchni płótna, wraz z dołączonymi materiałami tworzącej relief¹⁰⁴.

Lech Stangret definiował rok 1960 jako początek zmian formalnych w malarstwie artysty. Relacjonował, że artysta zaczął stosować materiały pozostające poza repertuarem tradycyjnych substancji malarskich, jak: spróchniałe drewno, korzenie, czarny lakier, a także polichlorek winylu¹⁰⁵. W okresie definiowanym

⁹⁹ Ibidem, s. 107.

¹⁰⁰ Tadeusz Kantor. *XXX Biennale di Venezia. Section polonaise*, przedm. Z. Kępiński, Warszawa 1960 [b.p.].

¹⁰¹ A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 318–320. Autorzy zaznaczyli, że Kantor krótko inspirował się twórczością Burriego, pokazując „tego rodzaju obrazy” na wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach (s. 320). Zdaniem Kotuli i Krakowskiego, już rok później dominowała u artysty postawa „potaszystowska”, „romantyczno-ekspresjonistyczna”. Myśli tej jednak nie rozwijają. W kontekście odniesień polskich artystów do Burriego i Tapiesa, i Cuixarta, zaznaczają, że to sztuka, która „wykorzystywała stare blachy, deski, płótno workowe, tynki, papę i inne nietradycyjne materiały”, m.in. ze względu na „wyolbrzymiony naturalizm materii jako konkretnej formy-struktury” (s. 319).

¹⁰² Tadeusz Kantor *i lata...*, s. 17.

¹⁰³ Tadeusz Kantor. *XXX Biennale...* [b.p.].

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006, s. 56–60.

ex post jako „malarstwo materii” nieodłączne partnerstwo materii z przypadkiem przenikało się z metodą jej analizy, polegającą na wykorzystaniu różnorodnych materiałów. Podczas obserwacji obrazów z Kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, pochodzących z lat 1958–1964, rozpoznaliśmy stosowanie przez artystę na powierzchni obrazów piasku, gipsu, a także materiałów malarskich: past, lakierów, klejów, substancji zbrylających. W *Kompozycji VII* (1958) nie tylko rozpuszczanie poprzednich warstw objęło niemal całą górną połowę płótna, ale również impast miał charakter dużo bardziej zdecydowany (il. 5). Przede wszystkim w miejscu uprzednio rozpuszczonych powłok pojawiły się elementy pozamalarskie – piasek pod warstwą farby (być może również kleju), która po wyschnięciu została „zalana” czernią wymieszaną z terpentyną (jak w obrazie



5. Tadeusz Kantor, *Kompozycja VII*, 1958, technika olejna, 94 × 101 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1254. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

omawianym wcześniej). Tutaj, jak i w *Pensiture 40 – Figura*¹⁰⁶ (il. 6), również z roku 1958, artysta zaczął stosować punktowe lakierowanie, spełniające podobną rolę do tej, jaką pełni zastosowanie dużej ilości oleju (tj. nadawanie inten-



6. Tadeusz Kantor, *Pensiture 40 – Figura*, 1959, technika olejna, 100 × 81 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1320. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

¹⁰⁶ Po konsultacji z pracowniczkami Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Cricoteki sugerujemy, że użyte w tytule słowo *Pensiture* ma charakter jednostkowy i nie pojawiło się w innych tytułach. W tym okresie Kantor nazywał wiele obrazów po prostu *Peinture*, ale nadawał im także nazwy, używając wymyślonych słów, pozbawionych określonych znaczeń.

sywnego połysku), nie zmieniając spoiwości i ciągłości wcześniej położonej farby. Lakier pozwolił na osiągnięcie znacznie intensywniejszej, połyskliwej czerni, w związku z tym zazwyczaj lakierowane były plamy i strużki tej barwy. W *Pensiture 40 – Figura* dobrze widoczne są również dodatki zbrylające farbę.

Świadectwem pogłębionej analizy materii jest praca z roku 1960: *Obraz – kompozycja. 30 Figura*, monochromatyczna, niemal całkowicie czarna kompozycja. Składa się z płótna pomiętego, rozdartego w centrum, naklejonego na pomalowane lakierem podobrazie. Zniknęły, stosowane we wcześniejszych pracach, intensywne plamy barwne, strużki i roztarcia, pozostała niemal całkowicie czarna masa. W miejscach najbardziej przestrzennych, gdzie naklejone płótno jest wypukłe, czerń przechodzi płynnie w odcienie ciemnego brązu. Widać wyraźnie, że tam, gdzie płótno zostało rozdarte, podobrazie jest całkowicie gładkie (prawdopodobnie szlifowane). Kantor w dużych ilościach użył lakieru, który posłużył do skontrastowania matowej powierzchni usztywnionego gipsem płótna¹⁰⁷ z gładkim i matowym podobrazem. Małgorzata Pałuch-Cybulska interpretowała obrazy *informel* Kantora jako pejzaże¹⁰⁸. Wyłącznie z wyodrębnionym etapem, związanym z malarstwem materii, artystę interesuje powierzchnia płótna, na którą warstwowo nakłada ziemiste kolory.

Ziemia – bez śniegu – zakrzepła od mrozu – ukazała mi jeszcze ciekawszy „spód”, maskowany w lecie zielenią. Urok zagród i obejść wiejskich, pokrytych masą rzeczy ujawnił mi jakąś swoistą metodę kształtowania – nie wiem nawet, czy to jest kształtowanie – raczej dodawanie coraz to nowych rzeczy – nawarstwianie [...]

– pisał Kantor w liście do Porębskiego¹⁰⁹. Nakładanie kolejnych warstw, wraz z ujawnianiem tego, co „pod spodem” (np. przez rozdarcie materiału), stało się techniczną metodą działania także w tworzeniu prac malarskich.

Obrazem wpisującym się w tę estetykę jest *Peinture* datowany na wrzesień 1963. Mamy tutaj nie tylko przemyślane stosowanie dodatków do farb, pozwalających kontrolować ich konsystencję, a tym samym różnicować rozplątanie się plam barwnych i połysk. Artysta użył także dodatków zbrylających oraz celowo rozcierał terpentyną poprzednie warstwy. Możemy zaobserwować

¹⁰⁷ Ubytek w prawej, górnej części obrazu pozwala na wgląd w materialną podstawę dzieła. Niewątpliwie przyklejone do wcześniej wyszlifowanego podobrazia płótno zostało nasycone i usztywnione gipsem, widocznym w przekroju ww. ubytku, a następnie dopiero pomalowane. Co więcej, w miejscu, gdzie krawędź worka/naklejonego płótna łączy się z podobrazem, widać znajdujące się pod nim czerwone plamy.

¹⁰⁸ M. Pałuch-Cybulska, *Pejzaż w twórczości malarskiej i rysunkowej Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

¹⁰⁹ Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata...*, s. 65.

też syntezę tła z pozostałymi planami – w niektórych punktach obszerne jednorodne plamy tła przykrywają wcześniej nałożone i całkowicie zaschnięte, rozrzucone strużki, kleksy i impasty, co dowodzi, że obraz był malowany na przestrzeni przynajmniej kilku tygodni. W paru miejscach widać dość nietypowe w porównaniu z innymi obrazami artysty odejście od jednorodnych plam – w prawej części obrazu mamy do czynienia z kilkoma kleksami w formie przypominającej agat, tj. zawierającej przemienne pasma niecałkowicie zmieszanych farb. Obraz jest też szczególny również ze względu na całkowity zanik omówionej wyżej „kaligrafii”. Prace Kantora z okresu czwartego maja bardziej tektoniczną strukturę niż te z etapu *informel*, ich kompozycja stworzona została poprzez odpowiednie zestawianie ze sobą kolorowych, grubo kładzionych plam oraz odmiennych faktur materiałów. „«Przedmiot» wraca, ale prawie autentyczny – nie w formie iluzyjnej – [...], ale jednocześnie pojawia się dużo «abstrakcji» – zupełnie świeżej – ale trochę innego rodzaju – nie tej rygorystycznej, fanatycznej – ale jakby z zeszytów szkolnych, strzelnic, taki «naiwizm»” – relacjonował w liście do Jerzego Beresia w 1964 roku¹¹⁰.

Zmiany te wskazują na kolejny etap stosunku artysty do problematyki materii, pozostającej w centrum prób prowadzących do stworzenia nowej estetyki. Mogą być jednak także traktowane jako ostateczna konsekwencja rozpoczętego tuż po wojnie procesu wykluczania figury człowieka oraz eliminacji „naskórkowej formy przedmiotu” na rzecz materii: zmieniającej się, krzepnącej. Zamknięcie okresu czwartego w roku 1964 jest umowne, przyjęte ze względu na to, że wtedy powstały ostatnie obrazy, na których artysta nie nakleja gotowych, trójwymiarowych przedmiotów. Jednocześnie, ponieważ same ambaláže tworzy od roku 1961, to można powiedzieć, że okres 1961–1964 stanowi schyłkowy moment malarstwa materii w sztuce Kantora.

W zaproponowanej przez nas analizie dostrzegamy powrót do sposobu malowania wskazanego w etapie pierwszym omawianego okresu działalności artysty, stanowiący jego twórczą kontynuację w momencie dostrzeganej niemożliwości powrotu do formuły sztuki przedstawiającej. Materia stała się ponownie „mniej ruchliwa”, kompozycje budowane były przez Kantora na zasadzie zestawiania ze sobą grudek, plam barwnych, pewnych całości, wzorów, które wynikają z właściwości poszczególnych tworzyw, ich przejrzystości, kleistości, gęstości, szybkości schnięcia.

Na przełomie lat 50. i 60. centralny punkt zainteresowania artysty przesunęła się z procesu na samą materialność dzieła. Znajduje to wyraz w praktyce artystycznej, w której Kantor jeszcze intensywniej eksploruje materialne walory technik malarskich (i poszerza ich granice poprzez różnorodne poza-

¹¹⁰ Ibidem, s. 174.

malarskie dodatki); czego początki widać już w szczytowym momencie malarstwa *informel*. Z czasem powraca również przedmiot biedny (rozumiany podobnie jak zdefiniowany przez nas w pierwszym etapie), jednak nie jako reprezentacja, lecz jako fizyczny obiekt (szmata, tektura, sznurek) przymocowany do podobrazia lub jego symulacja.

Odwołania do nauk ścisłych, słabnące od czasu drugiego pobytu artysty w Paryżu, właściwie całkowicie zanikają. Jego egzystencjalne inklinacje, zauważane już bezpośrednio po wojnie, teraz stają się dominujące. Bezpośrednie odwołania do popularnej w latach 50., także w Polsce, filozofii egzystencjalnej dowodzą kolejnej próby znalezienia pomostu pomiędzy sztuką a życiem.

PODSUMOWANIE

Jak staraliśmy się wykazać w tekście, Kantor przez pierwsze dwie powojenne dekady swojej twórczości konsekwentnie starał się stworzyć nową formułę malarstwa, odpowiadającą współczesności, której podstawą miała być materia, wraz ze swoją inherentną zmiennością. By osiągnąć ten cel, przez szereg lat podejmował liczne eksperymenty ze sposobami eksploracji i ukazywania materii – jej siłą i zasadami rządzącymi.

Początkowe egzystencjalne spostrzeżenia, podważające wyjątkowość bytu człowieka w świecie, zostają dodatkowo wzmocnione przez szokujący (dla artysty) kontakt z naukami ścisłymi w paryskim muzeum. Nauki te, dowodząc ograniczeń ludzkiego ciała, oferowały jednocześnie narzędzia poszerzające możliwości percepcji. Te nowe możliwości artysta uznał za szansę na uwolnienie się od twórczości dotykającej jedynie „naskórkowej” warstwy świata.

Przepracowując osobiste doświadczenia specyficznego egzystencjalnego niepokoju, zetknięcia z brutalną siłą, rozpadem racjonalnej rzeczywistości, Kantor początkowo poddaje się dominacji materialnych i antyestetycznych (w rozumieniu klasycznym) własności materialnych farby. Materia przejmuje rolę sensotwórczą, wypychając – ograniczone do zarysów i pozbawione foremności – postacie. Możliwość obejrzenia świata w ujęciu dotąd niedostępnym – świata tkanek i modeli fizycznych, pozwoliły artyście na myślenie o zupełnie nowych rozwiązaniach pola obrazowego. Po wizycie w Paryżu w roku 1947 za cel postawił on sobie stworzenie nowej estetyki, która wykorzystując niewidoczny dla oka obraz świata, dawała świeżość i – jak napisze po latach – wolność¹¹¹.

¹¹¹ T. Kantor, *Czy możliwy jest powrót Orfeusza!!!*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 193.

W kolejnej dekadzie artysta rezygnuje z odwoływania się do nauk ścisłych oraz przyjmuje proces jako podstawową metodę dotarcia do ontologicznej podstawy świata – tj. „materii”. Tym samym po kolejnej wizycie w Paryżu artysta występuje też z propozycją nowej roli sztuki jako alternatywnej dla nauki formy poznania rzeczywistości ukrytej w *infernium*. Sztuka staje się „działaniem” *per se*, nie zaś „wytwarzaniem”. W roku 1959 artysta uzna, że obraz nie powinien przedstawiać znaków odnoszących się do rzeczywistości pozaobrazowej. Odrzuci iluzyjność i zapośredniczenie dotychczasowego malarstwa, stwierdzając, że materia pracy artystycznej jest konkretna, staje się „tym, czym jest”. W celu wprowadzenia „rzeczywistości w sztukę” odnajduje przedmioty i materiały, które włącza w obraz.

BIBLIOGRAFIA

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, kat. wyst., Galeria Starmach, grudzień 1998 – styczeń 1999, Kraków 1998
- Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1968
- Baranowa A., *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą i mitem*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z historii sztuki”, 1995, 21, s. 83–97
- Baranowa A., „Realizm spotęgowany i co dalej?”, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42
- Baranowa A., *Obrazy abstrakcyjne Andrzeja Meissnera*, w: *Andrzej Meissner. Malarstwo 1956–1958*, Gdynia 2014
- von Bertalanffy L., *The Theory of Open Systems in Physics and Biology*, „Science”, 1950, 111, s. 23–29
- Bois Y.-A., R. Krauss, *Formless. A user’s guide*, New York 1997
- Borowski W., *Tadeusz Kantor. Wywiad. Omówienia. Dokumenty*, Warszawa 1982
- Brenner J., *Logic in reality*, New York 2008
- Brenner J., *The Philosophical Logic of Stéphane Lupasco (1900–1988)*, „Logic and Logical Philosophy” 2010, 19, s. 243–285
- Burnham J., *Systems Esthetics*, „Artforum” 1960, 1(7), s. 30–35
- Czerni K., *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015
- Czy nowa awangarda? Rozmawiał Jerzy Madeyski, „Życie Literackie” 1959, 44, s. 4
- Glassman N., „Tadeusz Kantor: malarstwo informel – od destrukcji formy do realności przedmiotu w sztuce”, niepublikowana praca magisterska, promotor: P. Piotrowski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009
- Heller M., *Nowa fizyka i nowa teologia*, Kraków 2014
- Hilgevoord I., J. Uffink: *The Uncertainty Principle*, w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter 2016 Edition), red. E.N. Zalta, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/qt-uncertainty/>> [dostęp: 10 marca 2018]

- Howorus-Czajka M., *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku*, Gdańsk 2013
- Ingarden R., *Zagadnienie przypadku*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2017, 1, s. 162–166, przedruk za: idem, *Zagadnienie przypadku*, „Sprawozdania PAU” 1948, 4, s. 195–200
- Interview with William Wright* (1950), w: K. Stiles, P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Juszkiewicz P., *Aneks. Dwie analizy*, w: idem, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 53–67
- Juszkiewicz P., *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2013, 38, s. 51–58
- Kantor T., *O współczesnym malarstwie Francji [odczyt w Związku Plastyków w Krakowie 1948]*, w: *Tadeusz Kantor. Wędrownica*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000
- Kantor T., *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, 21(163), s. 12
- Kantor T., *O aktualnym malarstwie francuskim. Notatki paryskie*, „Życie Literackie” 1955, 47, s. 3
- Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, 56(308), s. 6
- Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005
- Kantor T., *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990*, oprac. T. Kobiałka, Berkeley 1993
- Kantor T., M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*, „Twórczość” 1946, 9, s. 82–87
- Kantor T., M. Porębski, *Deska: chciałbym aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Warszawa 1997
- kantorinformel*, red. M. Niechoda, kat. wyst., Starmach Gallery, Kraków 1999
- Kępiński Z., *Tadeusz Kantor, XXX Biennale di Venezia. Section polonaise*, Warszawa 1960, [b.p.]
- Kotula A., P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 318–320
- Krakowska E., *Szkice z pamięci*, Kraków 2009
- Krakowski P., *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, w: *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001
- Lupasco S., *Logique et contradiction*, Paris 1947
- Lupasco S., *Les trois matières. Essai*, Paris 1960
- Łarionow D., *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006
- Mathieu G., *Désormais seul en face de Dieu*, Lousanne 1998

- Mathieu G., *Mon ami Lupasco*, <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13cl.php>> [dostęp: 20 lutego 2018]
- Nowaczyk W., *Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej*, w: *Dzieła Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Poznań 1993
- [hasło:] *Odkrycie*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <<https://sjp.pwn.pl/sjp/odkrycie;2493117.html>> [dostęp: 25 maja 2018]
- Paluch-Cybulska M., *Pejzaż w twórczości malarzkiej i rysunkowej Tadeusza Kantora*, Kraków 2005
- Panoramyczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008
- Paris post war. Art and existentialism 1945–1955*, red. F. Morris, Tate Gallery, London 1993
- Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002
- Piotrowski P., *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r., katalog wystawy*, Poznań 1996
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*, Poznań 1999
- Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997
- Polit P., „*Aneantyzacja*” i matryce śmierci. O tendencji zerowej w twórczości Tadeusza Kantora, w: *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Kraków 2005
- Porębski M., *Iluzja, przypadek, struktura*, „Przegląd Artystyczny” 1957, 1, s. 19–37
- Porębski M., *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, 3, s. 44–111
- Poussin N., [Uwagi o malarstwie]; *Listy*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994
- Przyboś J., *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura” 1958, 26, s. 4
- Puszko H., *Sartre a Heidegger*, „Sztuka i Filozofia” 1992, 5, s. 123–128
- Restany P., *Peinture existentielle: Wols, „Vingt-tième Siècle”* 1962, 19, s. 52–56
- Sartre J.-P., *Doigts et non-doigts*, w: idem, H.-P. Roché, W. Haftmann, *Wols en personne, Aquarelles et dessins*, Paris 1963
- Sartre J.-P., *Problemy bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, J. Krajewski, Warszawa 2001
- Schorlemmer U., *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, Kraków–Nürnberg 2007
- Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006
- Suchan J., *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, w: *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 53–63
- Suppes P., *Aristotle’s Concept of Matter and its relation to modern concept of matter, „Synthèse”* 1974, 28, s. 27–50
- Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013
- Tadeusz Kantor. Niemożliwe / Impossible*, red. J. Suchan, kat. wyst., Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej czerwiec–lipiec 2000, Kraków 2000
- Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000
- Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne, katalog prac*, red. i oprac. A. Halczak, Kraków 2003

- Tatarkiewicz W., *Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976
- Temple D., *La Théorie de Luptasco et trois de ses applications*, <<http://spiralconnect.univ-lyon1.fr/spiral-files/download?mode=inline&data=2134256>> [dostęp: 10 marca 2018]
- Turowski A., *Kłopoty z figuracją w czasach abstrakcji*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*; red. T. Grylewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, W. Bałus, Kraków 2001, s. 381–397
- W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Grylewicz, Kraków 1997
- W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009
- Wystawa sztuki nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie*, Warszawa 1948, [b.p.], <<http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=40513>> [dostęp: 20 lipca 2018]
- Wystawa współczesnego malarstwa i rysunków francuskich = Peinture et dessins français contemporains*, kat. wyst., Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec–lipiec 1946, Kraków 1946

MATERIAŁY AUDIOWIZUALNE

- Kantor T., M. Waśkowski, zdjęcia A. Nurzyński, *Uwaga! Malarstwo*, film, 1957, eksponowany w Cricotece
- Le Palais de la découverte*, reż. A. Léveillé, La Compagnie Générale Cinématographique, film czarno-biały, 22'34", <<http://www.palais-decouverte.fr/fr/au-programme/evenements-palais/films-historiques/>> [dostęp: 6 lutego 2018]
- Święci rewolucji*, www.fenommedia.pl/archiwum/signum/signum/wys_kantor.swf [dostęp: 20 lipca 2018]

Jan Piotr Cieślak, Wiktoria Kozioł, Magdalena Kunińska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„THE WHOLE WORLD – LIFE ITSELF” THE ROLE OF THE MATTER
IN TADEUSZ KANTOR’S PAINTING IN 1945–1964

Summary

The topic of the paper is the idea of matter in Tadeusz Kantor’s painting after World War II, including metaphorical painting, the *informel*, and the painting of the matter (1945–1964). The artist defined matter as an indeterminate, universal foundation which is a vehicle of the attributes of all that can be perceived by the senses, both ani-

mate bodies and inanimate things. A starting point are Kantor's own texts – his notes and publications reflecting particular stages of his artistic evolution, critical essays on art, as well as later statements referring to the period under scrutiny. The present analysis is an attempt to find out whether Kantor's postulates were really reflected in his art. Its main goal is to reconstruct his line of reasoning concerning matter and focus on the activities rooted in his theories, which is why contemporary reception and interpretations of his painting have not been taken into account. The frame of reference includes philosophical and artistic ideas known to Kantor or available to the artistic circles of the period. The text has been divided into four parts corresponding to particular stages of the artist's development: (1) 1945–1947, when Kantor was trying to find ways of artistic expression beyond traditional topics of painting, such as the human figure, (2) 1947–1954, the metaphorical period, when, as a result of his visit to the *Palais de la Découverte*, he tried to represent the world invisible to the eye, (3) 1955–1959, the *informel* period, when paint became for him an equivalent of the matter, a synecdoche, one substance symbolizing all of it, and (4) 1958–1964, painting of the matter, when he kept using also other substances added to paint and chose a “concrete” approach to the painting's meaning. The authors argue that over the first two decades following World War II Kantor succeeded in creating a new kind of painting, corresponding to the present, in which matter was to be dominant. To achieve that goal, for many years he was experimenting with different ways of representing matter – its ruling forces and principles. His initial existential observations, which challenged the uniqueness of humans in the universe, were later supplemented by shocking contact with science at the Paris Museum of Inventions. In the next decade, Kantor stopped making references to science and accepted process as a basic method of reaching the ontological foundation of the world, i.e. “matter.” His art was no longer “production,” but turned into “action.” At the last stage under consideration, he decided that the painting must not present signs referring to reality beyond it. He rejected the idea of painting as illusion and mediation, claiming that the matter of art is concrete, that it becomes “what it is.”

Keywords:

matter, painting of the matter, the *Informel*, Tadeusz Kantor, painting after World War II

