

Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce

Istnieje związek między początkami sztuki niefiguratywnej w Polsce a przybyciem z Rosji Władysława Strzemińskiego, asystenta Kazimierza Malewicza, który przyjechał do Polski w 1922 roku wraz z żoną, Katarzyną Kobro, rzeźbiarką. Działalność grupy „Blok”, do której należeli Henryk Berlewi i Henryk Stażewski, datowana jest na rok 1924.

Kazimierz Malewicz (1878-1935) podobnie jak Strzemiński był Polakiem. Po rewolucji mianowano go dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych, w związku z czym pozostał w Rosji.

Mimo że dzieło Malewicza przynależy do sztuki rosyjskiej, jego prekursorska działalność miała bezpośredni wpływ na sztukę polską. W 1927 roku, podczas pobytu w Polsce, gdzie mieszkał brat artysty, Malewicz spotyka się nie tylko ze swoim asystentem Strzemińskim, ale też z młodymi artystami z awangardowego ugrupowania „Blok”. Prowadzi konferencje, odwiedza Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i dyskutuje z wykładowcami. W swoim ojczystym języku polskim pisze rozprawę o nowej sztuce, która ukazuje się w czasopiśmie „Blok”, maluje. Przypuszcza się, że jego obrazów, umieszczonych następnie u doktora Hehringa w Ulmie i nabytych przez Muzeum Amsterdamskie, zostało stworzonych w Polsce. To zatem nie futuryzm ani kubizm, których zwolennicy zatrzymali się w pół drogi, leży u podstaw nowatorskiego ruchu polskiej sztuki. Kierunkiem tym jest suprematyzm.

Podczas swojej pierwszej wystawy w Moskwie w 1913 roku Malewicz przedstawił obrazy kubistyczne. To właśnie wtedy zajął się ideą sztuki niefiguratywnej. Mówi o niej w broszurze wydanej w 1916 r. pod tytułem „Kubizm, futuryzm, suprematyzm”. W deklaracji tamtej epoki definiuje suprematyzm jako „semafor koloru na torze przestrzeni”. Malewicz mocno inspirował się zatem futuryzmem. To idea ruchu w sztukach plastycznych skłoniła go do oparcia swojego suprematycznego systemu, jak go nazywał, na dynamicznej zasadzie wzajemnych reakcji kształtów i kolorów.

Malewicz uważał się za filozofa i apostoła nowej epoki. Eksperymenty mające na celu wyrażenie ruchu poprzez kolor spowodowały, że stopniowo odrzucił wszystkie kolory z wyjątkiem czerwieni, bieli i czerni, a ostatecznie zaczął używać wyłącznie bieli jako znaku nieskończoności. „Kolor nieba pokonany przez system suprematyczny – pisał Malewicz – wszedł w kolor biały, jako realne i istotne przedstawienie nieskończoności. Zwyciężyłem podłoże kolorowego nieba, zerwałem zeń i włożyłem kolory w twórczy worek i zawiązałem go na węzeł! Awiatorzy przyszłości! Lećcie! Biały wolny bezkres – nieskończoność przed wami”.

Zalecany przez Malewicza „system suprematyczny” radykalnie oczyścił tradycyjne pojęcia sztuki plastycznej. Zredukował malarstwo do najprostszych elementów i wykazał ewidentny fakt, że obraz to prostokątna powierzchnia. Od chwili gdy Malewicz przestaje malować i rysuje kwadrat wewnątrz drugiego kwadratu lub biały prostokąt na białym tle, kryzys starych sposobów postrzegania osiąga szczyt i nadchodzi przełom.

Czy analizując wzajemne reakcje elementów można stworzyć nowy sposób patrzenia? Malewicz ogranicza się do rozmieszczenia prostych linii w prostokącie, by uzyskać „dynamiczne napięcie” kompozycji. Wykorzystuje kształty, które według niego były uniwersalnymi formami jako znaki dynamizmu świata. Rzeczywiście, oglądając suprematyczne kompozycje, mamy wrażenie, że formy, przyciągając się wzajemnie, znajdują się w potencjalnym ruchu, chwilowo zawieszona w równowadze. Formom kubistycznym Malewicz przeciwstawia swój system współpracy form. Przygotowuje teren pod unizm Strzemińskiego.

Mimo swojego rewolucyjnego radykalizmu Malewicz nie pozbywa się całkowicie skłonności do czystej estetyki. Jego kompozycje przestrzenne i objętościowe są przez niego postrzegane jako kompozycje same w sobie, bez żadnych konsekwencji praktycznych. Estetyczna kontemplacja staje się celem. Malewicz nie zajmował się tym, czym jego formy mogłyby być dla kompozycji przestrzeni i architektury. Estetyczna kontemplacja suprematyzmu przypominała być może intelektualną rozkosz, dzięki której Platon nazwał koło najdoskonalszym kształtem. Właściwość ta zamknęła Malewicza w kręgu połączenia geometrycznych kształtów, których wpływ na odbiorcę nie jest sprawdzony, chyba że są one wykonalne. Wykonalne tak jak wykonalna jest nowa zasada tworzenia obrazu, jak inspiracja sztuki użytkowej w jej najszerszym znaczeniu.

Koncepcja Malewicza miała dla historii estetyki znaczenie głównie oczyszczające.

Władysław Strzemiński (1893-1952) studiował nauki ścisłe i był inżynierem, postrzegał dziedzinę kształtów i kolorów jako w uniwersalny sposób spokrewnioną z całą ludzką działalnością. Z analitycznej i krytycznej metodyki sztuki, z badań mających na celu ustalenie elementów postrzegania, sposobów widzenia przedmiotów na płaszczyźnie, zachował tylko tendencje. Najpierw były one nieokreślone jak u Malewicza, aż do czasu, gdy nie ustalił on matematycznie zasad łączenia kształtów. Nie zatrzymał się na tych doświadczeniach Malewicza, które nie prowadziły do kompozycji organicznej przestrzeni i powierzchni. Stworzył malarstwo, które nazwał unistycznym. Czym jest unizm? Odarciem obrazu z wszelkiej iluzji. Kolorowy prostokąt płótna nie sugeruje żadnej aluzji do czegoś, co istnieje, żadna forma nie różni się już od innej, żadna nie wyłania się z płaszczyzny lub innej

formy, ani nawet z krawędzi obrazu. Porównajmy abstrakcyjne obrazy z obrazami unistów. Różnica koncepcji rzuca się w oczy. Kompozycje abstrakcyjne rozróżniają kształty, pokazują dramat kontrastu form i wyrażenie ich dopasowania.

Unistyczny obraz jest czymś kompletnie innym. Podporządkowanie form im samym i prostokątowi płótna zapewnia idealne zjednoczenie. Konstrukcja obrazu jest „organiczna”. W abstrakcyjnym obrazie nigdy nie udaje się całkowicie wyeliminować aluzji do obiektu. Nie istnieją abstrakcyjne formy, które nie przywodzą na myśl czegoś ze świata przedmiotów. Na przykład koło przywołuje takie skojarzenia jak słońce, tarcza, bochenek chleba, tarcza, kapelusz itd. Unistyczny obraz idzie dalej. Nie nawiązuje do żadnego przedmiotu, nie przywołuje literackich skojarzeń, stanowi ostateczny przykład czystej plastyki. Ile obrazów można namalować, by nie były takie same? Strzemiński wykonał ich kilkanaście w okresie od 1923 do 1934 roku i uznał, że dotarł do granic. Do granic tej ścieżki rozwoju nowej sztuki, starającej się wyeliminować z obrazu wszystko, co nie jest tylko malarstwem czyli kompozycją idealnie połączonych kolorów na powierzchni płótna. Uzyskał „czysty” obraz, kompletną jedność kolorów i form z powierzchnią i jej granicami.

By lepiej zrozumieć ten sposób patrzenia, wyobraźmy sobie, że przez okno pociągu przemierzającego zróżnicowany teren siatkówka naszego oka dostrzega tysiące różnych obrazów i że następnie chcemy je zobaczyć na raz, umieszczone w ramie.

Jeśli nasze oko potrafi łączyć obrazy, sprawiać, by przenikały się wzajemnie, zmieniały kolory i linie, mieszały w nieskończoność, otrzymamy czysty obraz określonych linii i kolorów. Nie będzie on składał się ze wszystkich obrazów widzianych wcześniej, stworzy raczej pochodną zredukowaną i sprowadzoną niemal wyłącznie do koloru i formy. To „niemal” wyraża sposób patrzenia unistów: najbardziej ascetyczny, najprostszy i najszerszy. Strzemiński przekroczył próg abstrakcjonizmu, które młode malarstwo stara się obecnie pokonać.

Po epoce unizmu nastąpiła epoka studiów z natury, która doprowadziła do powstania w latach 1948-1950 cyklu obrazów przedstawiających nowy sposób patrzenia. W Polsce nadano mu nazwę solaryzmu lub powidoku. Ostateczna jedność sposobu patrzenia, do której Strzemiński był przywiązany, oraz uwzględnienie w sposobie patrzenia wszystkiego, co się widzi, znalazły swój wyraz w obrazach innych niż w epoce unizmu i postunizmu. By osiągnąć ten cel, Strzemiński skupił się na słońcu, źródle światła i wszelkiego koloru.

Podobnie jak Van Gogh w swojej ostatniej, szalonej epoce, Strzemiński malował słońce, pejzaże i portrety widziane pod słońce. Zajął się tym malarstwem powidoków solarnych po odkryciu prawdy o sposobie postrzegania. Gdy ją dostrzegł, spróbował ją

zdefiniować wspólnie z fizjologami. Definicja mówi: nasze oko postrzega reakcje świetlne w nieregularnych odstępach, w rytmie, który fizjologowie określają percepcją sposobu patrzenia. Nie widzimy stabilnych obrazów, nawet gdy nie zmieniamy kierunku patrzenia. Wrażliwe oko malarza zawsze dostrzega formy w ruchu. Być może tylko krzywa linia może przedstawić je zgodnie z prawdziwym sposobem postrzegania. By zrozumieć ostatnie kompozycje Strzemińskiego, musimy przypomnieć sobie inną zdolność naszego postrzegania. Z wyjątkiem pierwszego spojrzenia po przebudzeniu nie widzimy żadnego przedmiotu bez powidoku przedmiotu widzianego wcześniej. Powidok jest tym wyraźniejszy, im dłużej oglądaliśmy wcześniejszy obraz w pełnym świetle. W przypadku koloru znaczenie ma zasada kontrastów. A w przypadku formy? Już Cézanne zauważył, że koło jabłka widziane z prostą krawędzią stołu deformuje się. Strzemiński zaprezentował tę prawdę o sposobie postrzegania, rozwinął ją wielokrotnie i na różne sposoby w swoich ostatnich dziełach.

Fotografowie i malarze unikają pracy pod słońce, oślepią ich ono i może uszkodzić kliszę. Jednak Van Gogh malował słońce, a wśród współczesnych Braque i Matisse tworzyli kompozycje widziane pod słońce. Nikt nie podążył śladami „szaleńca z Arles”. Myślę, że tak jak dla poety największym marzeniem jest stworzenie lub zniszczenie świata za pomocą słowa, tak dla malarza największym marzeniem jest posiadanie boga koloru i światła w całym blasku jego wielkości. Czy to możliwe? Gdy widziane w środku dnia słońce spala wszystko w zasięgu wzroku i nas oślepią.

Szalone pragnienia malarzy zostały zrealizowane przez Strzemińskiego w powiązaniu z głębszym sposobem widzenia. Słońce mające formę jedyne koła świetlnego nie może być oglądane wprost. Van Gogh malował je, otaczając lekkimi i świetlistymi kołami, nie opierał się na wizualnym doświadczeniu. Dzieci również malują je jako symbol, założenie, nie faktycznie oglądane słońce. Słońce oglądane na niebie zostawia ślad pod powiekami, ruchomy kształt na tle złożonym z rozprysku zmieniających się kolorów, który bardziej niż koło przypomina cykloidę. Strzemiński malował samo słońce lub pejzaże widziane pod słońce w momencie, gdy słońce świeci prosto w oczy. Obrazy te są jak wypukłości kolorów, eksplozje światła, odcieni i kształtów, eksplozje, które nigdy nie gasną, trwają w swoim ruchu jak nieskończony bieg powidoku. W ostatnim etapie pracy Strzemiński stworzył malarstwo powidoków. Jest to malarstwo niefiguratywne, ale też nie abstrakcyjne. Ich tematem nie są przedmioty, ale i nie abstrakcyjne formy powstałe z wyobraźni lub spekulatywnie wyliczone. Tematem tych dzieł jest to, co dzieje się między naturą a okiem malarza, czyli ciągła gra widoków i powidoków. Tak wygląda propozycja Strzemińskiego co do nowej zasady wyrażenia ruchu na powierzchni. Artysta, który stworzył absolutnie statyczne i unistyczne

malarstwo, stał się ostatecznie malarzem ruchu, który jest elementem nie tylko świata zewnętrznego, ale też naszego sposobu postrzegania. Można powiedzieć, że malarz ten nie tylko potrafił patrzeć na świat, ale zrozumiał też własny sposób patrzenia.

Katarzyna Kobro, rzeźbiarka (zmarła w 1954 roku) – żona Strzemińskiego była być może jedyną artystką realizującą idee suprematyzmu w rzeźbie. Spośród jej zachowanych dzieł wybraliśmy kompozycję suprematyczną. Sześć pozostałych ucieleśnia unizm przestrzeni.

Koncepcja unistycznej rzeźby została ogłoszona przez Strzemińskiego w teoretycznej rozprawie napisanej razem z Kobro: „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” z 1931 roku. Tak jak obraz unistyczny sprzeciwiał się zasadzie kontrastu kolorów i kształtów jako podstawie kompozycji, tak unistyczna rzeźba negowała objętość i sama zmieniała się w kompozycję przestrzeni. W tej otwartej przestrzeni kolor staje się funkcją podziału i służy do zdynamizowania kierunku podziału. Unistyczna rzeźba przestrzeni to nowa architektura, niezrealizowana do dzisiaj. Stanowi próbę i zapowiedź architektury przyszłości, która nie będzie już rozróżniać wnętrza od zewnątrz. Gdy postrzegamy unistyczny obraz jako projekt stosunków kolorów i kształtów, stosunki te wydają nam się tak doskonałe, że niemal niewidoczne, całkowicie połączone z powierzchnią. To samo dotyczy unistycznej rzeźby, tworzy ona całość z przestrzenią, nie ograniczając jej, wnikając w nią organicznie, jako wymyślony podział i rytm biorący się z tego podziału.

Starania Strzemińskiego i Kobro łączą się w najistotniejszym moim zdaniem dążeniu nowej sztuki do sztuki uniwersalnej, bez podziału na dyscypliny. Rozróżnianie malarstwa, rzeźbiarstwa i architektury, a nawet dzieł sztuki i przedmiotów użytkowych staje się anachronizmem. Każda rzecz, która dotyka nowego człowieka będzie według naszych przewidywań twórczą inwencją, a zatem dziełem sztuki.

Henryk Berlewi (ur. w 1884 r.) po raz pierwszy pokazał swoje prace w 1924 roku w Warszawie. Była to pierwsza wystawa malarstwa abstrakcyjnego w Polsce. Berlewi był obok Strzemińskiego jedynym teoretykiem awangardowej grupy „Blok”. W 1924 roku publikuje broszurę „Mechanofaktura” będącą wynikiem jego doświadczeń zdobytych podczas pobytu w Berlinie, gdzie kontaktował się z grupą „Der Sturm”.

Idea mechanofaktury bez wątpienia powstała pod wpływem pierwszych kompozycji Legera przedstawiających kształty zapożyczone od maszyn i kubizmu z epoki „kolaży”, a także własnych studiów malarza nad fakturą. Berlewi stwierdził, że można uzyskać najbardziej wyszukane efekty faktury, powtarzając elementy kompozycji nie w mechaniczny sposób, ale odnajdując ich wymiary i zamierzony rytm. W ten sam aluzyjny sposób

powstawać miały efekty kolorystyczne, na przykład poprzez użycie szarości od bieli do czerni.

Koncepcja Berlewiego, która wydaje się dość ograniczona, mogłaby być owocna po badaniach laboratoryjnych, których realizacja nie była dana autorowi.

Koncepcja ta pasuje się między trendami nowej sztuki, której kryteria są bliskie geometrycznym twierdzeniom i temu, co twierdzi fizjologia oka.

Henryk Stażewski (ur. w 1894 r.), członek grupy „Blok”, znany jest we Francji dzięki udziałowi w wystawie „Cercle et Carre” i przynależności do „Abstraction – Creation”.

Bliska przyjaźń z Malewiczem i Strzemińskim oraz kontakty z Mondrianem widoczne są w jego obrazach w osobisty sposób. Patrząc na całkowicie białe płótno, stwierdzamy, że Stażewski wyciągnął wnioski z filozofii Malewicza, która powiodła tego artystę ku „uniwersalnej” bieli, a także z matematycznego podziału powierzchni neoplastycyzmu. Jeszcze krok i obraz Stażewskiego upodobniłby się do białego obrazu na białym tle suprematysty lub unisty.

Stażewski nie idzie jednak do końca, nie przez brak konsekwencji, ale przez wrodzone poczucie umiaru oraz tak zwany „liryzm”, który ciężko jest uwzględnić w kategoriach krytyki sztuk plastycznych. Jego abstrakcyjne kompozycje łączą bowiem rygoryzm z urokiem, budząc, oprócz przyjemności wzrokowej, uczucia podobne jak poematy liryczne pełne gracji i równowagi.

Definicja „liryki malarstwa abstrakcyjnego” może brzmieć jak paradoks, ale określa ona oryginalność sztuki Stażewskiego.

Przeł. Lingbart, Poznań