

**BORYSŁAW CZYŻAK**

**MARGINESY**

**KO  
LEK  
CJA**

**OPOWIEŚCI  
O WSPÓŁCZESNEJ  
SZTUCE POLSKIEJ**

# PRZEDMOWA

*Do zobaczenia obrazu potrzebne jest krzesło.*

MIECZYŚŁAW PORĘBSKI

Jest jedna, zasadnicza cecha twórczości w Polsce w drugiej połowie XX wieku: wielka różnorodność. Ograniczenie wolności, trudności w podróżowaniu, brak prywatnego rynku sztuki i przepaść finansowa w stosunku do Zachodu sprawiły, że dłużej zachowywały żywotność kierunki, które w innych częściach świata już dawno przebrzmiały; tak było choćby z koloryzmem wywodzącym się bezpośrednio z postimpresjonizmu, podobnie działało się z niektórymi twórcami nawiązującymi do surrealizmu czy z geometryczną abstrakcją, które w Polsce były żywe jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a nawet stanowiły wówczas coś w rodzaju kanonu. Z drugiej strony żelazna kurtyna oddzielająca nas przez pięćdziesiąt lat od Zachodu nie była na szczęście stuprocentowo szczelna, wiadomości ze świata przenikały przez nią w sposób wystarczający, żeby oddziaływać na nasz świat artystyczny – ludzie wyjeżdżali na stypendia, byli zapraszani przez rodziny i przyjaciół, wiadomości o nowych kierunkach – abstrakcyjnym ekspresjonizmie, op-artcie czy konceptualizmie – bywały ziarnem kiełkującym niezwykle dynamicznie. W ten sposób opóźnienie przemian w jednych obszarach, przy równoczesnym rozwoju w kierunkach zupełnie nowych, prowadziło do wielkiej różnorodności współlistniejących nurtów, i to mimo dominacji pań-

stwowych instytucji kultury i prawie nieistniejącego prywatnego rynku sztuki.

I ta właśnie różnorodność jest warta opowieści.

Jest ona subiektywna – każdy odbiera sztukę przez filtr własnych doświadczeń. Należę do pokolenia stanu wojennego, a więc w latach osiemdziesiątych poznawałem ekspresyjne, buntownicze malarstwo spod znaku Gruppy. Choć muszę przyznać, że zainteresowanie budził przede wszystkim bunt, z którym się utożsamiałem, w mniejszym stopniu wciągała mnie wówczas strona plastyczna tej sztuki. Ja przynajmniej nie byłem na nią przygotowany. Wiadomości o wystawach organizowanych pod koniec lat osiemdziesiątych przez Andrzeja Bonarskiego docierały do nas jako ciekawostki raczej, niż stawały się częścią naszego życia. Dopiero teraz, po latach, zaczynam sztukę Gruppy w pełni doceniać.

Początek systematycznego rozwoju moich zainteresowań przypada na lata dziewięćdziesiąte – czas, kiedy wielką pracę komercyjną, ale również edukacyjną, robił Andrzej Starmach, z Krakowa oddziałujący na nas wszystkich. Mieszkałem już wtedy w Warszawie. Pamiętam, że po drodze do Zakopanego zająłem pierwszy raz do jego Galerii przy ulicy Węgierskiej – zdaje się, że niewiele wcześniej przeniósł się tam z Rynku Głównego. Kto zna charyzmę Starmacha, ten wie, że nie można się jej oprzeć. Do dzisiaj fascynuje mnie, jak cierpliwie i przyjaźnie mnie przyjął, jak spokojnie pokazywał Galerię, jak wynosił z jej przepastnych magazynów kolejne prace klasy muzealnej, mimo iż wiedział, że niewiele będzie w stanie mi sprzedać. Bardzo go podziwiam. Zobaczyć wówczas – dostępne do zakupu – wielkiej klasy obrazy z cyklu *Villa dei Misteri* Jerzego Nowosielskiego, znane na świecie rzeźby Magdaleny Abakanowicz, instalacje Tadeusza Kantora – to był zawrót głowy.

W ten sposób na początku mojego zainteresowania sztuką wpakowałem się w środek Galerii z dziełami światowej klasy. Pa-

miętam też, jak chciałem się popisać swoim nowoczesnym gustem i wygłosiłem zdanie: „Ja nie rozumiem, jak ludzie mogą kupować takiego Siemiradzkiego” – było to tuż po aukcji, na której akademicki, dość tradycyjny obraz Henryka Siemiradzkiego osiągnął astronomiczną wówczas cenę ponad miliona złotych. Starmach, autorytet w dziedzinie sztuki nowoczesnej i jej wielki kolekcjoner, spojrział na mnie z lekkim rozbawieniem i mruknął: „No wie pan, to był genialny warsztatowo malarz. To jest przyzwoite malarstwo”.

Przy różnych okazjach spędzałem czas w muzeach. Wspominam wrażenie, jakie zrobił na mnie obraz *Po drugiej stronie ciszy* Erny Rosenstein, z orbity Grupy Krakowskiej, widziany po raz pierwszy w połowie lat dziewięćdziesiątych w Muzeum Narodowym w Warszawie. Szersza publiczność niewiele się wówczas interesowała jej twórczością, a ta praca otworzyła przede mną świat psychodelicznych, surrealistycznych przestrzeni, budziła swobodnie płynące, nieoczekiwane skojarzenia. Wtedy też chyba po raz pierwszy poczułem, że oprócz szkolnego zastanawiania się, co autorka chciała przekazać, wartość przynosi sama refleksja nad tym, co obraz wywołuje we mnie. W ten sposób jako początkujący widz czułem, że staję się pewnego rodzaju współtwórcą odbieranych wrażeń. Obrazy Erny Rosenstein nadają się do tego wyjątkowo dobrze.

W moich wędrówkach po muzeach i galeriach wypatrywałem też malarstwa abstrakcyjnego spoza Grupy Krakowskiej. Zawsze na pierwszym miejscu stawiałem Henryka Stażewskiego, z abstrakcją geometryczną sięgającą korzeniami Kazimierza Małewicza i Pieta Mondriana. Potem z pomocą naszej córki, przez jej kolegów z ASP poznałem Kōjiego Kamojiego, którego otwartość i gościnność są niezmiernie. On sam co prawda uważa, że nie jest abstrakcjonistą, ale przynajmniej pod względem stylistycznym możemy zaliczyć go do tego nurtu; jego wieloletnia znajomość ze Stażewskim utwierdza mnie w wyborze kierunków zainteresowań.

Zainteresowania sztuką figuratywną inspirował Konrad Januszewski, który jako pierwszy zwrócił mi uwagę na obrazy Marii Anto. W jego restauracji Rubikon przy ulicy Książęcej w Warszawie przez pewien czas wisiała jej praca *Spacer wieczorem* z 1972 roku. Na obrazie grupa postaci, odwrócona do widza tyłem, idzie w stronę horyzontu. Czerwone niebo i dziwne, fantastyczne drzewa nadają scenie psychodeliczną atmosferę. Obraz działał na mnie uzależniająco, a był zupełnie inny od tego, co wówczas naiwnie uważałem za nowoczesną sztukę. Obecnie znajduje się w kolekcji Zachęty.

Dotarłem na Żoliborzu do córki artystki, Zuzanny Janin, rzeźbiarki i performerki znaczącego formatu. Otwartość, cierpliwość i jednocześnie troska, jaką otacza spuściznę Anto, robią wrażenie. Jej matka przyjaźniła się ze starszą od siebie Erną Rosenstein. W żoliborskim domu Anto w stanie wojennym swoją prywatną wystawę miał Jarosław Modzelewski, którego twórczość zawsze mnie przejmowała swoją tajemniczością. Z czasem coraz wnikliwiej przyglądałem się obrazom ważnej w sztuce lat osiemdziesiątych Gruppy z Modzelewskim na czele, ale ich surowe i ekspresyjne prace z okresu stanu wojennego często mnie drażnią, trudno się z nimi obcuje, mimo że po latach wysoko je cenię pod względem plastycznym. Wolę chyba późniejszy okres Modzelewskiego, choć krytycy chwalą ten pierwszy. Kolejny wielki obszar to sztuka konceptualna, ważne miejsce zajmuje w nim Zuzanna Janin, której prace uznaję za wyjątkowe i w pełni zasługujące na funkcjonowanie w międzynarodowym obiegu sztuki, tak jak to się zresztą dzieje już od wielu lat. Jej *Found Footage*, mimo skromnych rozmiarów, godnie reprezentuje sztukę konceptualną w mojej kolekcji wyobraźni.

Żeby docenić dobry obraz, potrzeba czasu. Jeden z malarzy abstrakcjonistów, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, opowiadał mojej żonie, że dopiero w dojrzałym wieku zaczął doce-

niać prace Wacława Taranczewskiego – za każdym razem, gdy po raz kolejny w ciągu trzydziestu lat odwiedza Muzeum Narodowe w Krakowie, obraz Taranczewskiego wypada na tle innych coraz lepiej. Wyrobił w sobie przekonanie, że Taranczewski nocami poprawia swoją pracę.

W 2017 roku ukazała się książka Ardena Reeda *Slow Art. The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, w której autor propaguje koncepcję *slow-art* – nieśpiesznego obcowania ze sztuką, pozwalającego nam uwolnić się od nadmiaru doznań i szybko migających obrazów otaczających nas w codziennym życiu. O tym, że nie da się docenić sztuki w pośpiechu, mówił również Mieczysław Porębski – na sesji Instytutu Historii Sztuki UJ w 1996 roku powiedział: „Do zobaczenia obrazu potrzebne jest krzesło”<sup>1</sup>.

Gdy przebywamy dłużej z dziełem sztuki, zmienia się nasze spojrzenie, odkrywamy zmiany, jakie zachodzą w oświetleniu, czasem zagłębiamy się w szczegóły, czasem patrzymy na całość, dużo zależy od naszego nastroju. Czasem odkrywamy opowieść – niektóre prace mają charakter narracyjny, a czasem sztuka oddziałuje na nas na poziomie instynktów i przeczuci, jakby z wyłączeniem intelektualnej opowieści. Tadeusz Kantor kiedyś wspominał, że na przedstawienie jego *Umarłej klasy* przyszła pani, która była pierwszy raz w teatrze, nie mówiąc już o teatrze awangardowym. Zapytana, jak jej się podobało, odparła: „Nic nie rozumiałam, ale co się napłakałam, to się napłakałam”. Wielki artysta wzruszał się jeszcze po latach, gdy o tym opowiadał; uważał, że to była dla niego największa nagroda.

W moich subiektywnych szkicach, budując w wyobraźni kolekcję, chciałbym opowiedzieć o związkach polskich artystów ze światem, często pomijanych w opracowaniach „polskocentrycznych” i w podręcznikach pisanych przez autorów francuskich czy anglosaskich – a to przecież w Warszawie w latach dwudziestych swoją jedyną wystawę poza Rosją, oprócz krótkiej wizyty w Niem-

czech, miał urodzony w Kijowie w polsko-ukraińskiej rodzinie Kazimierz Malewicz; kilka lat później w Paryżu Henryk Stażewski był współtwórcą grup abstrakcjonistów Cercle et Carré oraz Abstraction-Création razem z Jeanem Arpem i Pietem Mondrianem; Henryk Berlewi dobrze znał się z El Lissitzkim i Michelelem Seuphorem, a jego prace zostały docenione na wystawie *The Responsive Eye* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1965 roku jako prekursorskie dla op-artu; Marię Anto wspierał Max Ernst; nie wspominając o naturalnych związkach Kōjiego Kamojiego ze sztuką japońską. Również klasyczny polski koloryzm, któremu czasem zarzuca się konserwatyzm, rodził się w latach dwudziestych w Paryżu i przez długie lata prowadził dialog ze sztuką europejską.

Zwracam w moich esejach uwagę na związki sztuki z nauką i wzajemne inspiracje. W pracach polskich artystów widać wpływy, które oddziaływały na cały świat artystyczny – kubiści interesowali się teorią względności, futuryści i konstruktywiści fascynowali się techniką i przemysłem, surrealiści wspomagali swoje prace odkryciami Sigmunda Freuda, a abstrakcyjni ekspresjoniści studiowali osiągnięcia fizyki kwantowej. Bez tych wątków nie da się zrozumieć i w pełni docenić obrazów tworzonych w ramach tych nurtów w Polsce i o tym również chcę – w sposób wybiórczy i subiektywny – opowiedzieć.

Od początku wieku nowe nurty artystyczne były pod silnym wpływem dramatycznych wydarzeń. Nie sposób pominąć oddziaływania, jakie na sztukę konstruktywistów miała rewolucja bolszewicka, nie dostrzec odzwierciedlenia traumy I wojny światowej i hiszpańskiej wojny domowej u surrealistów oraz głębokiego przewartościowania w sztuce, które nastąpiło po tragedii II wojny światowej i Holocaustu. Fascynacje i postawy artystów oraz artystek odznaczały się ideową różnorodnością – Malewicz to komunista, Picasso aktywnie komunizm wspierał, ale z drugiej strony Salvador Dalí był mocno związany z reżimem generała Franco,

a Giorgio de Chirico pisał wiernopoddańcze listy do Mussoliniego i malował portret jego córki Eddy Ciano. W Polsce jeszcze przed wojną komunistami byli Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro i większość Grupy Krakowskiej, zachowali swoje lewicowe sympatie po wojnie, a niezwiązany z lewicą Jerzy Tichorzewski, w czasie okupacji członek Armii Krajowej, po wojnie stronił od oficjalnego ruchu artystycznego, często nie mając z czego żyć i czym malować. Paradoks polegał na tym, że nie miał z czego żyć również przedwojenny komunist Strzemiński. Wszyscy mocno ucierpieli w stalinowskich latach socrealizmu, odizolowani od świata. Echa Zagłady rezonowały w twórczości wielu – Henryk Streng, Erna Rosenstein i Jonasz Stern cudem uratowali się z Holocaustu, Maria Anto z matką w ostatniej chwili uciekły z pruszkowskiego transportu do Auschwitz po upadku powstania warszawskiego.

Historia sztuki to nie tylko wpływy polityki i spraw społecznych – to również, a może przede wszystkim, historia buntu artystycznego. Koloryści buntowali się przeciwko Młodej Polsce i szkole monachijskiej, surrealiści przeciwko elitom i porządkowi, który doprowadził do hekatombi I wojny, Grupa Krakowska przeciwko kolorystom, malarze Grupy przeciwko abstrakcji i całemu światu.

Co jeszcze łączy artystów, o których piszę? Czas i miejsce. Wszyscy mogli się spotkać w jednym miejscu w tym samym czasie. Przenieśmy się w wyobraźni na otwarcie monograficznej wystawy prac jednego z prekursorów powojennej awangardy, Mariana Bogusza, która odbyła się w Zachęcie w czerwcu 1983 roku, tuż po zawieszeniu stanu wojennego. Mogli ją odwiedzić urodzony w 1894 roku Henryk Stażewski, przybyły do Polski w 1965 roku Kōji Kamoji, Erna Rosenstein, Maria Anto, Magdalena Abakanowicz, będący krótko po studiach Jarosław Modzelewski i studentka Zuzanna Janin. Mógł dołączyć również Waław Taranczewski.

Proponuję opowieść przekraczającą umowne bariery. Może – i to jest moja teza – podziały obowiązujące w świecie sztuki są



## PRZEDMOWA

zbyt uproszczone i trzeba głębiej sięgnąć do źródeł oraz okoliczności powstawania prac, nie skupiać się zaś nadmiernie na umownych klasyfikacjach? Jedno jest dla mnie ważne – żeby nie zawęzić spojrzenia do jednego języka lub jednej estetyki. Przecież ograniczyć się do mojej ulubionej abstrakcji pod pretekstem jej nowoczesności (co jest dosyć naiwne, biorąc pod uwagę, że abstrakcja ma już ponad sto lat) to jak zadeklarować, że czyta się książki napisane tylko krótkimi zdaniami. Warto dołożyć do abstrakcji nowoczesne malarstwo figuratywne, przynajmniej chwilę się nad nim zastanowić. A także sztukę konceptualną, trudną w odbiorze i wymagającą głębszej refleksji, czasem przebijania się przez zawiłe teksty artystów.

Artystki i artyści współcześni korzystają z różnych form wypowiedzi, rozmaitych stylów, często zmieniają estetykę swoich prac, nierzadko nas drażnią i wytrącają z naszych przyzwyczajeń. Nasza potrzeba szukania odpowiedzi na pytania egzystencjalne, nasze lęki związane z presją otoczenia i wydarzeniami historycznymi – ale również potrzeba piękna – wszystko to znajduje odzwierciedlenie w naszym obcowaniu ze światem artystycznym. Podróż po obszarach sztuki nigdy się nie kończy. Nie warto jej przyspieszać, niech trwa.



Wacław Taranczewski, *Martwa natura ze świętkiem*, 1947–1948

NIEUSTANNE POSZUKIWANIE  
WACŁAW TARANCZEWSKI

*Powiedz mi, który okres Taranczewskiego cenisz  
najbardziej, a powiem ci, kim jesteś.*

ZBIGNIEW HERBERT

Przed dworem w Rudkach wokół klombu galopuje jeździec w błękitnym turbanie, obserwowany przez ciągle zdenerwowanego malarza, który znad sztalug pokrzykuje: „Nie zwalniam! Nie możesz klusem! Jak ja mam malować – czy ty wiesz, jak wygląda koń w klusie? Tylko galop!”. Jest początek lat trzydziestych, majątek w Rudkach należy do żony Piotra Potworowskiego, to on jest tym zmęczonym jeźdźcem. Malarz to starszy od niego Tytus Czyżewski, a całą scenę obserwuje najmłodszy z trójki przyjaciół – Wacław Taranczewski, bohater tej opowieści<sup>1</sup>. Poznali się rok czy dwa lata wcześniej, gdy Czyżewski i Potworowski odwiedzili Taranczewskiego w Poznaniu w pracowni przy ulicy Rybaki.

Taranczewski urodził się w 1903 roku. Studiował w Poznaniu, Krakowie i Warszawie. Po powrocie do Wielkopolski pod koniec lat dwudziestych wystawiał sporo swoich prac i zyskiwał rozpoznawalność. Czyżewski był jednym z założycieli pierwszej polskiej awangardy lat dwudziestych – ugrupowania formistów – z czasem coraz większą wagę zaczął przywiązywać do koloru i stał się jednym z czołowych kolorystów starszego pokolenia. Potworowski urodził się w roku 1898, był osiemnaście lat młodszy od Czyżewskiego. Należał do grupy młodzieży, która uformowała słynny Klub Paryski; wyjechała z Krakowa do Paryża w 1924 roku, żeby pod kie-

runkiem Józefa Pankiewicza kontynuować studia malarskie w ówczesnej stolicy sztuki – ta grupa po powrocie do Polski przez wiele lat mocno wpływała na rozważania dotyczące koloru w malarstwie.

W Poznaniu spotykają się zatem trzej malarze pochodzący z różnych pokoleń, zaprzyjaźniają się, sporo razem podróżują, wspólnie wystawiają swoje prace.

Twórczość Wałdawa Taranczewskiego będzie się ciągle rozwijać, ale nie zerwie z inspiracjami z tamtych lat. Przede wszystkim artysta będzie nieustannie poszukiwał rozwiązań w odniesieniu do barw, ale również dążył do równowagi w geometrii i konstrukcji obrazu. Spróbujmy te artystyczne eksploracje prześledzić.

#### MARTWA NATURA ZE ŚWIĄTKIEM – ARCHITEKTURA OBRAZU

Początek to barwy. Natura wyposażyła nas w najbardziej pierwotne instynkty – najpierw reagujemy na ruch i kolor, potem dopiero rozpoznajemy kształty. Barwy odbieramy w sposób najbardziej podstawowy, wrażenia są czyste i natychmiastowe, wprost przekładają się na nasze emocje. Struktura, bryły, wzajemne relacje przedmiotów to już kolejny poziom, racjonalny.

*Martwa natura ze świątkiem* Taranczewskiego wciąga nas w zielonkawą przestrzeń. Znajdujemy się wśród oliwkowych, szmaragdowych, miejscami zaostzonych turkusem płaszczyzn, to jest zdecydowanie dominująca tonacja, lekko przełamana szarością, delikatnie wsparta fioletem. I mamy mistrzowski kontrast barwny w centrum – cynobry i oranże skupiające naszą uwagę, gdy tylko oswoimy się z pierwszym wrażeniem otaczającej nas zieloności. Odcienie czerwieni pochodzące z dokładnie przeciwnego do zieleni bieguna barw. Tym bardziej przesunięte w stronę oranżu i żółci, im bardziej zieloność tła jest zbliżona do koloru

niebieskiego. Doskonały przykład kontrastu barwnego – gdy nasze oko przyzwyczai się do dużych zielonkawych płaszczyzn, uderza niewielka przecież powierzchnia czerwieni. Mamy też płaszczyzny równoważące te kontrasty dość zimnych barw, wprowadzające pewne ocieplenie, czy przynajmniej neutralność – szerokie struktury o barwach ziemistych, beżowych i delikatnie brązowych, po których oko się prześlizguje bez specjalnej uwagi, ale które wprowadzają równowagę i subtelność do całości. Dopełnieniem są jasne kolory grupy przedmiotów w centrum – oprócz kontrastujących z zielenią cynobrow mamy czysty kobalt wazonu, ciepłą żółć dzbanka, turkus drugiego, węższego dzbanka, biel imbryka.

Gdy mija pierwsze wrażenie barwne, zaczynamy rozpoznawać kształty. *Martwa natura ze świętkiem* – w centrum stolik z kilkoma przedmiotami, niebieskim wazonem wyraźnie odcinającym się od tła, cynobrowym dzbanem, pomarańczową bryłą trudną do odczytania – może chleba. W wazonie gałązka z białymi wiosennymi baziami. Za wazonem waga z dwiema szalkami zawieszonymi na łańcuchach czy linkach. Po lewej stronie za stołem figura z podniesionym prawym ramieniem, na pierwszy rzut oka bardzo kobieca, z delikatną, eterycznie zaznaczoną głową. W tle kilim o geometrycznych wzorach. Scena jest ograniczona z prawej i lewej strony przez długie pionowe kształty – obrazy ustawione obok siebie. Jesteśmy w pracowni malarza.

Zdzisław Kępiński, dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, znawca i przyjaciel Taranczewskiego, w katalogu wystawy z 1958 roku, odnosząc się do tytułowej figury świętka, pisze, że mamy do czynienia „z jakąś prymitywną barokową rzeźbą”<sup>2</sup>. Z dzisiejszej perspektywy musimy pamiętać, że wówczas używano pojęcia prymitywizmu na określenie sztuki naiwnej i ludowej, tworzonej przez artystów bez przygotowania akademickiego. To o tyle istotne, że spotykamy się tu z wątkiem bardzo istotnym w sztuce nowoczesnej – przecież fascynacja artystów profesjonalnych