

Andrzej Turowski

Abstrakcja umarta, niech żyje abstrakcja*

„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przeczuję, że wiedzano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej - otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię”.

Jadwiga Maziarska

Poruszając się w architektonicznej przestrzeni kolekcji obrazów Dariusza Bieńkowskiego, obcujemy z historią abstrakcji. Doświadczamy porządku nowoczesnej historii sztuki, która wierząc w zmysłową metafizykę powierzchni płótna, dostrzegata w bezprzedmiotowej konfiguracji kształtów malarskich szansę opisanego świata w jego najbardziej ogólnym i najgłębszym sensie. Abstrakcja, nawet ta, która pojawiła się w kontekście przeżywanej tragicznie rzeczywistości, wśród ruin historii i opętania techniką, w zakamarkach nieświadomości, w zakątkach myśli, w niekontrolowanej ekspresji - była zawsze utopią jedności, gdzie fragment spotykał się z całością, partykularne stawało się uniwersalnym, gdzie emocje nieuporządkowanego wnętrza zbiegały się w racjonalnej nieskończoności kosmosu. Abstrakcja była nadzieją zbudowania duchowej i emocjonalnej, a także indywidualnej i społecznej, tożsamości w wyobcowanym świecie. Nic też dziwnego, iż w dzisiejszych czasach „płynnej ponowoczesności” historia abstrakcji przymusza nas do zadania sobie pytania, co znaczy uprawiać abstrakcję w sztuce współczesnej? Co znaczy być malarzem abstrakcyjnym? Co znaczy bezkształtnie pokrywać pigmentami płótna? Co znaczy konfrontować widzenie bezprzedmiotowe z powierzchnią? Jak czytać „czystą” formę? Nie chodzi o rozwianie wątpliwości dotyczących powinności sztuki, lecz o powrót do podstawowego pytania o kondycję malarstwa abstrakcyjnego tak w perspektywie wyczerpanej historii awangardy, jak i w świecie aż nadto doskwierającej biedy i bijącej w oczy bezmiernej konsumpcji. Pytania o miejsce sztuki abstrakcyjnej wśród uwodzących mediów, globalnych spektakli, wirtualnych kapitałów, wszechobecnych ideologii. Jest to pytanie o odpowiedzialność artysty i szansę zaangażowania sztuki abstrakcyjnej w obronę przed światem artystycznego samozadowolenia i filozoficznego uśpienia. Pytanie o rolę społeczną i polityczną sztuki, którą w początkach swej historii malarstwo abstrakcyjne sobie przypisywało. Słowa abstrakcja i abstrahowanie o łacińskim rodowodzie (abstractus, abstrahere) wiążą się z istnieniem pojęć oderwanych i czynnością pojęciowego oddzielenia i wyodrębniania polegającego na „braniu pod uwagę tylko tego, co się uważa za bardziej istotne, przy pomijaniu tego, co mniej ważne”. W języku filozoficznym abstrakcję (abstrahowanie) odnosi się do procesów myślowych polegających na wyodrębnianiu w przedmiocie lub zdarzeniu konkretnym albo w zbiorze przedmiotów lub zdarzeń cechy lub cech bądź stosunków. Przez abstrakcję rozumie się również tendencję do tworzenia idei ogólnych, powszechników. A wreszcie polega ona na myśleniu w sposób formalny, operujący symbolami bez uprzytomniania sobie ich odpowiedników w rzeczywistości pozajęzykowej¹. W nauce abstrakcja i abstrahowanie są jednym ze sposobów poznania rzeczywistości, na gruncie potocznym są one rozumiane jako zbiór poglądów lub czynności oderwanych od rzeczywistości, nie opartych na doświadczeniu, nieodpowiadających rzeczywistemu stanowi rzeczy, wyprowadzonych z pewnych z góry przyjętych założeń, a także jako pomysły nie do urzeczywistnienia traktowane jako fantazje lub utopie.

Używane dzisiaj pojęcie sztuki abstrakcyjnej wykorzystuje w różny sposób całe wskazane wyżej pole znaczeniowe słów abstrakcja i abstrahowanie w powiązaniu i przeciw mimetycznej podstawie na gruncie, której została ukształtowana w kulturze zachodniej zasada sztuk przedstawiających, czyli naśladowujących rzeczywistość. Nic też dziwnego, że pierwsze uzasadnienia abstrakcji w plastyce odwoływały się do roli dźwięków w muzyce tworzących własny,

odrębny świat lub czysto dekoracyjnej roli ornamentu w dziejach człowieka. Mikalojus Čiurlionis (1875-1911) i Frantisek Kupka (1871-1957) jak niewiele później Wassily Kandinsky (1866-1944) porównywali barwy do tonów muzycznych i brzmienia instrumentów a kompozycję malarską do symfonii. „Ton muzyczny dociera do duszy bezpośrednio - pisał Kandinsky - znajduje w niej oddźwięk natychmiastowy, gdyż człowiek nosi muzykę w sobie... Sytuacja ta daje początek drodze, która doprowadzi malarstwo dzięki właściwym sobie środkom, do sztuki w sensie abstrakcyjnym, tam gdzie ono urzeczywistni kompozycję czysto malarską”². Forma abstrakcyjna ornamentu geometrycznolinearnego, jak chciał Aloise Riegl (1858-1905) współczesny Kandinsky’emu historyk sztuki, miałyby poprzedzać późniejszą jego ewolucję naturalistyczno-figuratywną. Termin sztuka abstrakcyjna używano więc zamiennie z pojęciem sztuk nieprzedstawiających lub ornamentalnych, czyli sztuk nienaśladujących bezpośrednio zewnętrznej rzeczywistości czy po prostu obserwowanej natury. W podobnym kontekście pojawiło się w początkach wieku pojęcie abstrakcji na gruncie estetyki. W 1908 roku Wilhelm Worringer (1881-1965) w słynnym tekście *Abstraction und Einfühlung*, w którym odwoływał się przede wszystkim do architektury, postawił po raz pierwszy w sposób otwarty zagadnienie abstrakcji, jako sposobu poznania i wyrażania w sztuce. Worringer był przekonany, że pierwotny impuls artystyczny nie ma niczego wspólnego z imitacją natury. Abstrakcja przyjmująca formy geometryczne jest instynktowną odpowiedzią człowieka współczesnego na odczucie wewnętrznego nieładu i mroczny obraz świata zewnętrznego, z którym ma do czynienia.

Odtąd było już oczywiste, iż takie czy inne postępowanie się pojęciem abstrakcji, obok określonej koncepcji sztuki, wyrażało na różny sposób wizję świata artysty. Pojawienie się sztuki abstrakcyjnej w pierwszej dekadzie XX wieku zdaniem wielu twórców było próbą przywrócenia myśleniu o świecie wartości duchowych i uzasadnienie ich na gruncie rozumu, a to wiązało abstrakcję z reakcją skierowaną przeciw pozytywistycznemu materializmowi i naturalizmowi, odnosząc ją tak do tradycji romantycznego panteizmu i mistyki symbolizmu, jak transcendentalnej filozofii Kanta i fenomenologii ducha Hegla. W tym sensie abstrakcja w sztuce, w zależności od teoretycznego kontekstu, pozwalała uznać za podstawę wszelkiego rozumowania i tworzenia duchową jedność całego uniwersum, a konkretne procesy abstrahowania miały przebiegać wśród idealnych form umysłu (Kant) lub jako czyste formy wcielały, zgodnie z dialektyczną logiką, idee absolutu (Hegel). Szczególnie atrakcyjny dla formalistycznych abstrakcjonistów był ten ostatni panlogizm zakładający, iż to, co rzeczywiste jest konstruowane wyłącznie na podstawie praw rozumu, wyrażając uogólnienie duchowej natury świata. Nie jest więc przypadkiem, że wspomniany już Riegl wszelkie zjawiska artystyczne w dziejach sztuki, począwszy od starożytności, widział jako bardziej lub mniej izolowane procesy rozwoju form rządzone duchową i skierowaną w stronę doskonałości „wolą twórczą” (*Kunstwollen*). Sztuka w całym swych dziejach, zdaniem wiedeńskiego historyka sztuki, zmierzała ku przestrzennej spirytualizacji kompozycji plastycznej („wolnej przestrzeni”), odrywając przedstawianie w malarstwie i rzeźbie od dotykowo-materialnej podstawy („związanej z ciałami”), aby scalać rozptylające się w percepcji kształty z nieskończonością uniwersum. Ten punkt widzenia nie był obcy Kandinsky’emu, którego nie bez przyczyny uważa się za ojca sztuki abstrakcyjnej. W rozprawie *O duchowości w sztuce* podkreślał artysta istotne znaczenie twórczej intuicji zwanej „koniecznością wewnętrzną”, którą pojmował jako abstrakcyjny i duchowy czynnik leżący u podstaw kształtowania sztuki wszystkich epok. Oczywiście w rozwoju artystycznym pierwszeństwo przypisywał sztuce abstrakcyjnej, gdzie „konieczność wewnętrzna” mogła się objawiać w stanie czystym. „Gdy linia w obrazie - pisał Kandinsky - zwolniona jest od celu określania jakiejś rzeczy, gdy działa sama jako rzecz, wtedy ton jej wewnętrzny nie jest osłabiony żadną drugorzędną rolą i posiada pełną

swą wewnętrzną siłą". Forma i świat, sztuka i uniwersum zostają zespolone. „Świat dźwięczy. Jest Kosmosem istoty działającej, wewnętrznej. Jest żywym duchem martwej materii”³.

Wizja świata Kandinsky’ego, oparta na kluczowej antynomii materii i ducha przewycięzonej w Wielkim Trójkącie, egzemplifikującym sferę ruchu całego istnienia ku duchowemu wierzchołkowi, sytuowała teorię artysty w kręgu ekspresjonizmu. Ekspresjonistyczne pojęcie opozycji było rozumiane jako dialektyczna łączność przeciwieństw, prowadząca w wersji gnostycznej do zniesienia przeciwieństwa podmiotu i przedmiotu i ujęcia świata w kategoriach totalnej „pierwotnej jedności” symbolizowanej Wielkim Kołem. „Sześć barw - pisał Kandinsky - ułożonych parami tworzy trzy wielkie kontrasty, przedstawiające jakby olbrzymie koło, jakby węża kłusującego swój ogon (symbol nieskończoności i wieczności). Na prawo i na lewo dwa wielkie źródła ciszy: milczenie śmierci i narodzin”⁴.

Kazimierz Malewicz (1879-1935) nie posługiwał się słowem abstrakcja, a swoją sztukę określał mianem bezprzedmiotowej. „Bezprzedmiotowość, pisał, jest kosmicznym naturalnym stanem”, co znaczyło świat duchowy, odczuwany jako nicość. Świat ten nie mógł być przedmiotem reprezentacji w malarstwie, choć forma artystyczna, będąca przejawem intuicyjnego poznania, a takim był suprematyzm, miała na celu dotarcie do najgłębszej jedności natury, w jej pierwotnej nieskończoności. „Suprematysty porzucili przedmiotowe przedstawianie świata, pisał artysta, aby osiągnąć szczyty prawdziwej, niezamaskowanej sztuki i stamtąd badać życie przez pryzmat czystego artystycznego odczucia”⁵. W ujęciu Malewicza bezprzedmiotowość była pustką formalną ujmowaną metaforą otchłani i spokoju, a wyrażoną w bezprzedmiotowości białego monochromu. W bezprzedmiotowej metafizyce Malewicza odczucie bezprzedmiotowe było konkretyzacją uniwersalnego i niematerialnego pobudzenia wywoływanego siłą, dynamiką i energią kosmiczną. W efekcie, zdaniem Malewicza, bezprzedmiotowe odczucia są naszym jedynym, autentycznym i najgłębszym, sposobem istnienia w świecie. „Artysta został obdarzony talentem po to - pisał Malewicz - aby swą cząstkę twórczości ofiarował życiu i aby spotęgował byt wartkiego życia. Tylko w absolutnym tworzeniu wypełnia on swoje prawo. A stanie się to możliwe wtedy, gdy wszystkie nasze sztuki oczyścimy z mieszczańskiej idei tematu i gdy nauczymy świadomość tego, by przestała traktować przyrodę jako zbiór realnych rzeczy i form, a zobaczyła w niej materiał, substancję do sporządzania form nie mających nic wspólnego z naturą”⁶.

Również Piet Mondrian (1872-1944) uważał, iż życie współczesne odwraca się od świata naturalnego, a człowiek dzisiejszy, kierując się ku swemu wnętrzu, postrzega świat w abstrakcyjnych kategoriach ludzkiej świadomości. „Człowiek nowoczesny, choć nadal stanowi jedność ciała, umysłu i duszy - pisał Mondrian - posiada świadomość odmiennego rodzaju; wszystko, w czym wyraża się jego życie, ma dziś inną postać, mianowicie postać w swej istocie bardziej abstrakcyjną”. Sztuka współczesna będąca czystym przedstawianiem myśli, może je wyrażać jedynie w formach estetycznie czystych, to znaczy abstrakcyjnych. Rozwój sztuki zgodnie z prawem logicznej dedukcji, czyli abstrahowania, przebiega od szczegółowej obserwacji (naturalizm) do formułowania ogólnych praw (neoplastycyzm). Nowa plastyka będzie wyrażała uniwersalne zasady bytu w abstrakcyjnym obrazie opartym na siatce przecinających się linii prostych i grze prostokątnych pól wypełnionych czystymi kolorami. „Neoplastycyzm - podkreślał Mondrian - nie może się posługiwać formami pochodzącymi z naturalnej, konkretnej rzeczywistości, choć i one zawsze w jakimś stopniu wyznaczają lub przynajmniej zawierają w swym wnętrzu pierwiastek uniwersalny. Neoplastycyzm nie będzie uwzględniał tego, co jest w wyglądzie rzeczy jednostkowe, innymi słowy - naturalnej formy i koloru. Przeciwnie, winien on odnajdować swój wyraz w abstrakcji formy i koloru, to znaczy w linii prostej i jasno

określonej barwie podstawowej”⁷. W ten sposób, zdaniem Mondriana, obraz stanie się odzwierciedleniem życia w jego najgłębszej istocie. Theo van Doesburg, przyjaciel, a później przeciwnik Mondriana, wywodził się z tego samego kręgu artystów. Pełnych geometrii obrazów nie nazywał jednak abstrakcją. W opublikowanym manifestie sztuki konkretnej głosił, iż niefiguralne kompozycje są rodzajem konkretyzacji myśli w barwnych formach a nie wyabstrahowanymi z rzeczywistości pojęciami ogólnymi. W tym sensie odwracał Mondrianowską zasadę dedukcji, skłaniając się ku rozumowaniu indukcyjnemu prowadzącemu od tego, co ogólne ku szczegółowemu. „Sztuka jest uniwersalna, pisał. Dzieło Sztuki powinno być poczęte i sformułowane wewnątrz w duchu zanim zostanie wykonane”⁸. Wszystkich wymienionych tutaj prekursorów abstrakcji charakteryzowało dążenie do odkrycia lub opisanie esencji kosmicznie rozumianej rzeczywistości (uniwersalnej istoty) w nieprzedstawiającym obrazie zredukowanym do geometrycznych lub amorficznych kształtów. Z tym poszukiwaniem elementarnej zasady świata i sztuki wiązała się tendencja do plastycznego formalizowania wszelkich relacji rozgrywających się w świecie ducha, emocji, myśli i rozumu. Pierwsze historyzoficzne uogólnienie tak rozumianej abstrakcji awangardy wskazujące na logikę autonomicznego rozwoju form zostało zaproponowane w 1936 roku przez Alfreda H. Barra Jr., ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, na wystawie Cubism and Abstract Art. Istotą rewolucji w sztuce współczesnej, według Barra rozpoczynającej się wraz z impresjonizmem, były procesy wyzwania twórczości z imitacyjnonaturalistycznego wzorca reprezentacji. W trakcie konsekwentnych przeobrażeń dążących do generalizacji formy sztuka zmierzała ku kształtom czystym (abstrakcyjnym) jako ostatecznemu celowi wszelkiego rozwoju artystycznego. Wyłaniający się ze schematu Barra model historii sztuki współczesnej opierał się na dwóch liniach rozwojowych: ekspresyjnej, mającej swe źródła w twórczości Van Gogha, a w latach 30. najlepiej reprezentowanej w malarstwie Kandinsky’ego, oraz racjonalnej, zdeterminowanej sztuką Cézanna i kubistów, a współcześnie wyrażoną neoplastycyzmem Mondriana. Pośrednimi, jeszcze niedoskonalymi etapami tej logicznej transformacji były różne stopnie niepełnej, jak je nazywał, „prawie abstrakcji”.

Przedstawiony w schemacie Barra rozwój awangardy pokrywał się z poglądami twórców abstrakcji dotyczącymi genezy i celu kreacji. Utrwalił się on bardzo mocno w świadomości społecznej i do dzisiaj jest rozpoznawany jako podstawowy model ewolucji sztuki nowoczesnej. Niewątpliwie przyczyniła się do tego wielka popularność krytyki formalistycznej w Stanach Zjednoczonych w latach 50. i 60. dwudziestego stulecia, reprezentowana przede wszystkim przez Clementa Greenberga, wielkiego propagatora ekspresjonizmu abstrakcyjnego oraz monochromatycznego malarstwa określanego mianem color field. Czysty kolor i płaska powierzchnia kojarzona z abstrakcją jako podstawą rozumienia współczesnego świata miały gwarantować w oczach krytyki i artystów etyczną prawdę ówczesnego malarstwa. Nic dziwnego, że twórcy wielkich amerykańskich monochromów opowiadali się „za prostym wyrażaniem skomplikowanych myśli”. Jesteśmy, pisali, „za dużymi formatami, ponieważ ich oddziaływanie jest jednoznaczne. Chcemy zmienić formułę płaszczyzny malarskiej. Jesteśmy za płaskimi formami, ponieważ burzą iluzję i obnażają prawdę”⁹. W podobnym duchu również Kantor formułował ideę autonomicznej płaszczyzny: „obraz jest tworem nie reprodukcyjnym, pisał, lecz samoistnym, opartym na działaniu własną formą. Całe działanie obrazu czy rzeźby mieści się w niezawodnej sugestii środków plastycznych, oraz w pełnym inwencji kształtowaniu. Artysta zdaje sobie sprawę, że obraz nie jest przedmiotem fikcyjnym, lecz umieszczonym konkretnie w przestrzeni. Działa przede wszystkim zawartym w nim nieomylnym porządkiem, spotęgowaniem i zdynamicznieniem jego płaszczyzny. To jest elementarne działanie obrazu”¹⁰.

Krytycy modernizmu, w tym Rosalind Krauss, mieli wiele wątpliwości, czy sztuka tak formułowana rzeczywiście burzy iluzję, czy też wręcz przeciwnie, popada w pułapkę modernistycznego złudzenia z jego pojęciowymi kluczami takimi jak oryginalność, czystość, prawda, niezależność, bezinteresowność. „Wzór siatki [...] - pisała Rosalind Krauss, mając na myśli obrazy starych i nowych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej - jej kompletny bezruch, brak hierarchicznej struktury, środka i modyfikacji, uwydatnia nie tylko antyreferencyjny charakter, ale - co ważniejsze - niepodatność na narrację. Struktura przecinających się linii, odporna na wpływ czasu i przypadku, broni językowi wstępu w domenę sztuk wizualnych, czego oczywistym rezultatem jest milczenie [...]. Dla tych, dla których sztuka zaczyna się w takim stanie twórczej czystości, siatka przecinających się linii stała się emblematem pełnej bezinteresowności dzieła sztuki, jego absolutnej bezcelowości, dającej obietnicę autonomii”¹¹. Problem nie był prosty, a wypowiedź Rosalind Krauss można rozumieć w kontekście amerykańskiej rozprawy z formalizmem. Na to samo zagadnienie, a czyniło to wielu artystów, spoglądano w tamtych czasach z innej strony. Czynili tak twórcy rodzącego się w połowie lat 50. i obejmującego całe lata 60. ruchu określanego mianem „poszukiwań wizualnych” znanego ze słynnych wystaw w 1965 roku *The Responsive Eye* w Nowym Jorku oraz o rok później *Lumière et mouvement* w Paryżu. Reprezentowało go wiele grup i artystów, wśród których szczególnego znaczenia nabrały prace Soto, Agama, Piotra Kowalskiego, a także Grupy Poszukiwań Sztuki Wizualnej (G.R.A.V.). Wszyscy oni wychodząc z abstrakcji geometrycznej, odwoływali się do specyfiki doświadczenia wzrokowego, wiążąc je ściśle z nowym technologicznym środowiskiem. Problem z formy obrazu został przeniesiony w przestrzeń, kształtowaną w różnego rodzaju environment, używających nowych technologii i wykorzystujących zjawiska złudzeń wzrokowych. Codzienne otoczenie, w którym żyje człowiek współczesny, głosili twórcy, jest feerią świetlnych i ruchomych osobliwości, które prowadzą do nowej percepcji świata. Przeniesienie punktu ciężkości z metafizyki abstrakcji na elementy abstrakcyjne tkwiące w percepcji otoczenia otworzyło przed sztuką nowy obszar twórczej penetracji. W konsekwencji wizualiści zakwestionowali filozoficzną tradycję abstrakcji, kierując uwagę ku fizjologii i psychologii widzenia. Jednak aktualnego w latach 60. problemu krytyki ideologicznego uwikłania kultury i znaczenia abstrakcyjnego obrazu dla społeczeństwa nie rozwiązali. Tkwiąc bardzo silnie w modernistycznym racjonalizmie, popadali w pułapki technologicznych utopii nauki i konsumpcyjnych powabów świata spektaklu.

Postmodernistyczna dyskusja o sztuce awangardy lat 70. i 80., pomijając jej krytyczne ostrze, zwróciła uwagę na inne niż dotychczas możliwości wyjaśnienia pochodzenia i znaczenia abstrakcji w sztuce. Wskazała, iż obraz abstrakcyjny nie musi być wynikiem procesów intelektualnych (logiki dedukcji lub indukcji, poszukiwaniem esencjonalnego sensu sztuki lub świata), lecz - bliski pojęciu „informe”, jako przedformalnemu stanowi materii - ujawnia w ekspresji ciała artysty, w fizycznym geście twórcy, bardziej lub mniej przypadkowe i nie zawsze świadome rytmy, popędy, pożądania człowieka. Bierze się zatem, mówiąc metaforycznie, nie z myśli lecz z ciała. Psychoanaliza i psychofizjologia widzenia podważające dominację rozumu to dwie dziedziny wiedzy, które otworzyły na nowo pole interpretacji. „Czasami, napisał kiedyś krytyk, gdy zbliżymy twarz do pięknych abstrakcji, wydają się one pulsująco odpychające”. W tej perspektywie wielkie, nieprzedstawiające obrazy Jacksona Pollocka, malowane na płótnach horyzontalnie rozciągniętych na podłodze pracowni, byłyby schodzeniem „w głąb libidinalnej, nieukształtowanej sfery materii”, a powidokowe kompozycje Strzemińskiego - skrajnym doświadczeniem fizjologii oka. Fizjologia powidoku, obrazu postrzeganego przy zamkniętych oczach, czyli koloru pamięci, odpowiadała tajemnicy abstrakcji, nieuchwytności pojęć poprzedzających formę.

W nowym ujęciu abstrakcja nie była jak dotychczas uogólnieniem sensu, lecz fizyczną i psychiczną granicą widzialności. To znaczy takim miejscem w procesie obserwacji świata, w którym dostępne widzeniu kształty w olśnieniu oka światłem lub skryte przed okiem w ciemności traciły swój wizualny charakter. Problem pojawił się wraz z malowaniem słońca i nocy przez Williama Turnera (1775-1851), gdzie ciemność, tajemnicza niewidzialność, stała się elementem konstytutywnym oślepiającej jasności. Turner malując Regulusa, któremu obcięto powieki i zmuszono do patrzenia wprost na słońce, malował destrukcję wzroku i tajemnicę olśnienia, malował historię oślepienia, historię ostatecznej ciemności. W wizjonerskim malarstwie Turnera nałożyło się kilka istotnych wątków, które otwierały drogę ku XX-wiecznej abstrakcji¹². Zaproponowana przez romantyków i triumfująca przez cały XIX wiek fizjologia i metafizyka widzenia, będące jednocześnie krytyką klasycznej konstrukcji obrazowej i fizyki barwy, były początkiem kryzysu przedstawiania rozpoczynającego epokę modernizmu. Romantyczny w swych źródłach nokturn, w którym zacierały się formy, a przedmioty zlewały z tłem, był dekompozycją obrazu, manifestacją skierowaną przeciwko porządkowi percepcji¹³. Absolutną granicą abstrakcji widzenia, czyli nieskończoności bieli i czerni bezprzedmiotowego świata, zapoczątkowaną w obrazach słońca Turnera, a doświadczaną w nokturnach Caspara Dawida Fridricha, Jamesa Whistlera, Vincenta Van Gogha, Arnolda Schönberga, była czerń i biel kwadratów Malewicza, a później monochromów Strzemińskiego, Ad Reinharda, Pierre Soulage'a i Roberta Rymana. Aby zbliżyć się do obrazowania śmierci, mawiał Tadeusz Kantor, trzeba zniszczyć reprezentację. Zaprzeczyć obrazowi. Wejść samemu w abstrakcję ciemności. Bo czyż, przywołajmy postać Edypa, jego ślepotą - konsekwencją poznania - nie otwiera się w dwie strony: będąc pochwałą jasności widzenia, prowadzi nas ku metafizycznemu doświadczeniu śmierci, odkrywa ostateczną ciemność, multiplikowaną samą śmiercią.

Oczywiście, jeżeli w tym obszarze będziemy snuć nasze myśli, to istotniejszym niż problem abstrakcji, rozumianej tutaj jako sposób przedstawiania nieprzedstawialnego, stanie się problem granic obrazu w kulturze zachodniej. A to już inne zagadnienie, wymagające odrębnego namysłu.

Przerywając zatem ten wątek, spójrzmy jeszcze na skomplikowaną relację między abstrakcją a ideologią. To nie konkretna zawartość znaczeniowa i program artystyczny, pisał Barr Jr., a tylko „styl i abstrakcyjna jakość angażowały sztukę nieprzedstawiającą od czasu do czasu w politykę”¹⁴. W przekonaniu artystów awangardy lat 20. związek ten był bez porównania bardziej ścisły. Sztuka i polityka były powiązane strukturalnie, a zerwanie z tradycją, które dokonano się na gruncie abstrakcji było jednoznacznie kojarzone z radykalną zmianą społeczną. Między transgresją artystyczną i rewolucją społeczną postawiono znak równości. Awangarda wierzyła, że sztuka abstrakcyjna zmieni ludzi i zbuduje nowy świat. Idee czystości i prostoty, jedności i równości, rozumu i postępu, obecne w tej sztuce legitymizowały związek abstrakcji z wizją przyszłego funkcjonalnego społeczeństwa bez konfliktów, rozsądnego i braterskiego, opartego na ładzie i sprawiedliwości. Awangardy początków XX wieku odwołujące się do obrazu abstrakcyjnego angażowały się we wszelkie ruchy pacyfistyczne i socjalistyczne, opowiadały się po stronie ruchów anarchistycznych i rewolucyjnych. Bliski był im etos społecznej lewicy. Niezależnie od jakże różnych uzasadnień artystycznych obrazu abstrakcyjnego tak Kandinsky, jak Rodczenko i Malewicz oddawali swe nieprzedstawiające dzieła w służbę Rewolucji. „Tylko my, artyści nowego świata, pisał Mikołaj Punin w imieniu twórców awangardy rosyjskiej, jesteśmy w stanie zmienić świat, albowiem nie pozwoliliśmy treści zawładnąć sobą, zdeprawować się pragnieniem życia, rozkoszy, obserwacji i opisu...”¹⁵. „Nowatorzy młodości życia ekonomicznego, głosili twórcy Unowisu, ponieśli sztandary Rewolucji, likwidując starych i wyzwajając

młodość, a ci, co są już wolni, powinni niezwłocznie zjednoczyć się pod flagą nowej sztuki i budować świat... myśmy przeszli do świata bezprzedmiotowego, to znaczy zupełnej izolacji od tego co stare, ażeby przystąpić do suprematystycznego utylizmu i dynamicznie duchowego świata rzeczy”¹⁶.

Entuzjazm po stronie artystów nie zawsze szedł w parze z aprobatą abstrakcji przez kolejne władze. Polityczni nadzorcy widząc w abstrakcji, zgodnie z intencjami twórców, groźny dla polityki element destabilizacji, domagali się od sztuki nie tyle burzenia, co afirmacji, a nawet propagandy ustalonego porządku politycznego. Stalinowski realizm socjalistyczny uznał sztukę abstrakcyjną za burżuazyjną formę wyrazu, a hitlerowski nazizm za kulturę zdegenerowaną. W latach 30., kiedy utopie społeczno-artystyczne w obliczu trudnej historii traciły na znaczeniu, również wśród twórców awangardy zarysował się pierwszy kryzys obrazu abstrakcyjnego. Po wojnie jednak abstrakcja szybko powróciła na scenę polityczną. Swoboda gestu i niczym nieskrępowana materia w sztuce informelu stały się synonimem wolności, wiążąc się na nowo z wyzwolenческими ideologiami powojennej polityki i egzystencjalnej filozofii. Takie też znaczenie, najogólniej mówiąc, uzyskała abstrakcja w Polsce po 1956 roku. W okresie odwilży była ona najbardziej gwałtowną reakcją polityczną w sztuce przeciwko zniewoleniu społecznemu i kulturalnemu w okresie stalinowskim, sztandarem niczym nieskrępowanej indywidualnej wolności, a zarazem początkiem depolityzacji sztuki abstrakcyjnej w następnych dekadach. Nie jest paradoksem, że neutralizacja obrazu abstrakcyjnego w odpowiedzi na realizm socjalistyczny jeszcze silniej zabarwiła ideologicznie ówczesne postawy i stylistyki abstrakcyjne. Bunt, a nie polityczna uległość, wolność, a nie polityczna pasywność, tworzyły na nowo awangardową tradycję. Obraz, głosił Kantor, staje się samą twórczością i manifestacją życia. To było, pisał, „moje wnętrze, gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy. To miejsce było równocześnie: wulkanem, polem walki i celą żarliwych rozmyślań”¹⁷. Koniec z ideologią, mówił po latach Zbigniew Dłubak o tamtych czasach, malując znowu obrazy abstrakcyjne: „sztuka może być wreszcie sobą... ważne, że ma własne cele, własną wolność, powoduje się własnymi racjami i swoimi potrzebami”¹⁸. Podobnie głosił Henryk Stażewski, z anarchistycznym patosem pisząc, iż „Państwo jest to ustalenie wspólnego wszystkim ludziom i obowiązującego bezprawia, odebranie wolności wyboru indywidualnej prawdy i narzucenie prawdy wspólnej - bezprawia. Państwo jest to legalny terror, tolerancja zastąpiona przymusem zwanym powinnością jednostki, która pozbawiona wolnej woli i inicjatywy, nie ponosi odpowiedzialności osobistej”¹⁹.

W tej perspektywie, aż po lata 80., ideologie kultury władzy komunistycznej w Polsce, podtrzymujące nigdy nie realizowany ideał realizmu w sztuce, dostarczały twórcom adwersarzy politycznych, nigdy artystycznych, z którymi sztuka nowoczesna, „czysta w swej istocie”, nie musiała się poważnie liczyć. Wynikał z tego pewien komfort kulturowy, który ostabiał ostrze krytyczne polskiej sztuki, co z kolei władzy komunistycznej było na rękę. „Gomułka coś sobie gadał, wspominał Dłubak, ale wszyscy robili swoje. Od 1959 roku zaczęła się ponowna krytyka abstrakcji, ale na artystach nie robiło to już żadnego wrażenia... Nowy kurs polityczny, przykręcenie śruby, w myśleniu artystycznym nie znalazł już żadnego odbicia. Nikt już się tego nie przestraszył. Było wiadomo, że Ministerstwo tak mówi, a jednocześnie po cichu, kierownik Wydziału Kultury KC dawał do zrozumienia, że polityką partii jest «nie pomagać, ale też nie przeszkadzać» artystom. Nikt nie wymagał od artystów deklaracji politycznych, jeżeli sam artysta ich nie chciał składać. Wybory polityczne straciły na wartości”²⁰.

Sztuka nowoczesna zamykała się w obrębie autonomicznej teorii obrazu, niebezpiecznie mitologizując czerpane z jej awangardowej przeszłości pojęcia. Odpowiedzi na pytanie o prawdę

artystyczną udzielano w obrębie niczym nie skrępowanej sztuki „abstrakcyjnej”, przeciwko „realistycznej” kulturze fałszu politycznego. W polskiej sztuce lat popaździernikowych pragnienie wolności prowadziło do absolutyzacji z jednej strony racjonalizmu bezprzedmiotowej struktury artystycznej (w odwołaniu do konstruktywizmu) wolnej od presji historii politycznej, z drugiej mistyfikowało spontaniczność kreacji w sztuce abstrakcyjnej, która z demiurgicznym gestem potwierdzała epifanię tworzenia.

W polskiej historii sztuki XX wieku pierwsze obrazy abstrakcyjne pojawiły się niemal równocześnie w środowisku ekspresjonistów i konstruktywistów na przełomie lat 10. i 20. XX wieku. W twórczości Stanisława Kubickiego, twórcy ekspresjonistycznego ugrupowania „Bunt”, transformację motywu figuralnego w kompozycję abstrakcyjną o kilku nakładających się trójkątach, tworzących wrażenie pryzmatycznych układów, obserwujemy w pracach z lat 1919-1920. W sztuce Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, artystów związanych z grupą „Blok”, prace abstrakcyjne powstały przed 1920 rokiem i były rodzajem asamblaży, stawiających problem powierzchni i przestrzeni w kompozycjach wydobywających napięcia między formami i materiałami. W środowisku dojrzewającej awangardy lat 20. abstrakcja była uprzywilejowanym środkiem wyrazu. Obrazy nieprzedstawiające i rzeźbę niefiguralną tworzyło wielu artystów, między innymi Henryk Berlewi, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Henryk Stażewski, Maria Nicz-Borowiak, Witold Kajruksztis, Kazimierz Podsadecki. Kryzys lat 30., w kontekście nowych zagadnień polityczno-społecznych, spowodował, iż pytanie o związek sztuki z realnością, stało się ponownie aktualne. I właśnie w tej atmosferze rozpolitykowania pojawiły się nowe obrazy abstrakcyjne w łódzkiej twórczości Karola Hillera, lwowskich twórców grupy „Artes” oraz zaangażowanych po stronie lewicy, młodych artystów „Grupy Krakowskiej” takich jak Sasza Bronder, Leopold Lewicki, Henryk Wiciński i Maria Jarema. Po wojnie abstrakcję kontynuował Strzemiński, Stażewski i Jarema, a w latach 50. zwrócili się ku niej Jerzy Kujawski, pracujący już wówczas w Paryżu, oraz Tadeusz Kantor w pierwszych obrazach informel. W szczególności w środowisku krakowskim, jeszcze w okresie realizmu socjalistycznego, twórczość abstrakcyjną rozwijali Jonasz Stern i Jadwiga Maziarska. Przełomowy w sztuce polskiej, jak wcześniej podkreśliłem, był rok 1956. Powrót do tradycji awangardy, po epizodzie socrealistycznym, postawił znowu w centrum uwagi zagadnienie abstrakcji, w której zdaniem artystów manifestowała się wolność tworzenia, a także prawo do eksperymentu w sztuce, poszukiwania indywidualnych emocji, doświadczania materii plastycznej, a ponadto zerwanie z jakąkolwiek dostownością polityczną sztuki zaangażowanej. Odtąd, aż po koniec lat 60. i lata 70., w których zarysował się kryzys obrazu i pojawiły się nowe zagadnienia artystyczne, abstrakcja była dominującą formą wyrazu. Uprawiało ją teraz wielu twórców w odmiennych formach i znajdując dla niej różne uzasadnienia. Z jednej strony byli to artyści poszukujący różnych sposobów przewartościowania awangardowej tradycji, pozostając jednak wierni jej koncepcji konstrukcyjnej formy. Należeli do nich Wojciech Fangor, Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Stanisław Fijałkowski i Kajetan Sosnowski. Z drugiej strony obok znanych już twórców informelu, teraz rozwijanego przede wszystkim przez Alfreda Lenicę i Ernę Rosenstein, pojawiła się bardzo duża grupa malarzy eksploatujących wyobraźnię w oparciu o materialną lub pikturalną strukturę płótna, a wśród nich między innymi Stefan Gierowski, Jadwiga Maziarska, Jan Lebenstein, Bronisław Kierzkowski, Jan Ziemiński, Jan Tarasin czy Tadeusz Dominik. Wreszcie, nieco później, wystąpiła spora grupa artystów, dla których obraz abstrakcyjny był źródłem doświadczeń związanych z doznaniem wizualnym przestrzeni, geometrii bądź złudzenia, czym nawiązywali do wcześniejszej twórczości Stażewskiego i Fangora. Mam na myśli takich malarzy jak Jan Berdyszak, Jerzy Katucki, Jan Chwańczyk, Jerzy Rosotowicz, Ryszard Winiarski, a przede

wszystkim Zbigniew Gostomski.

Aby w pełni zrozumieć zarysowaną wyżej historię abstrakcji w sztuce współczesnej, popatrzmy najpierw na jej wersję racjonalną, reprezentowaną w twórczości Henryka Stażewskiego, prekursora tej formy wypowiedzi artystycznej w Polsce i na świecie. Potem zwróćmy uwagę na jej przeciwwagę - abstrakcję wizualną, która pojawiła się w Polsce za sprawą unizmu Strzemińskiego i jego obrazu „na końcu pędzla”, a znalazła kontynuację w niektórych pracach Wojciecha Fangora.

Henryk Stażewski (1894-1988) był współtwórcą polskiego konstruktywizmu, artystą czynnie zaangażowanym w eksperymenty międzynarodowej awangardy, kontynuatorem idei modernistycznych w sztuce światowej. Twórczość artysty wywodzącego się z kręgu Mondriana, Malewicza i Strzemińskiego była próbą odnalezienia istoty malarstwa i świata w abstrakcji. W Polsce lat dwudziestych był współzałożycielem grup „Blok” (1924-1926) i „Praesens” (1926-1929), a także czynnym członkiem „a.r.” (1929-1936). Uczestniczył w ruchu międzynarodowym, kontaktując się z wieloma artystami awangardy. W Warszawie organizował pobyt Malewicza (1927), w Paryżu spotykał się z Mondrianem, Michel Seuphorem, Paul Dermée i Céline Arnould, brał udział w pracach „Cercle et Carré” oraz „Abstraction-Création”. Wystawiał z nimi swe obrazy. W latach 60. w Warszawie wraz z młodymi artystami i krytykami zakładał Galerię Foksal.

„Sztuka abstrakcyjna, pisał Stażewski w 1924 roku, nie jest czymś oderwanym od otaczającego nas świata zewnętrznego; jednakże przestaje być opisową, a operuje czystymi środkami plastycznymi... Jedynym celem nowej plastyki abstrakcyjnej, jest wyrażanie praw, kierujących rzeczami i bytem”²¹. W obrazach abstrakcyjnych Stażewski początkowo kontrastował kształty geometryczne, poszukując równowagi między elementarnymi formami. Unikał matematycznej kalkulacji, a system konstrukcji plastycznej uzasadniał ścisłymi prawami logiki formy i widzenia. Uporządkowane postrzeganie świata i rozumowe abstrahowanie form w koncepcji artystycznej Stażewskiego prowadziły ku uniwersalizacji wyrazu artystycznego przewyższając tym samym, jak mawiał, „ekspresjonistyczny indywidualizm” sztuki przeszłej. Prawo powszechnej harmonii, jako zasada estetyczna sztuki, łączyło ideę geometrycznie zredukowanych kształtów w obrazach ze współczesną cywilizacją. Świat czystych barw i jasnych podziałów płaszczyzny, związki funkcjonalne między geometrycznymi figurami, standaryzacja i multiplikacja elementów, strukturalizowały kompozycję plastyczną i korespondowały, w wizji artystycznej Stażewskiego, z techniczną, racjonalną i masową kulturą współczesności. Poszukiwanie elementarnej konstrukcji, jako uniwersalnej podstawy świata i obrazu, prowadziło sztukę Stażewskiego ku achromatycznym, białym kompozycjom ujawnianym oku poprzez niuanse faktury. Po nich w malarstwie artysty powrócił kolor, często nieco przyprószonego bielą, coraz wyraźniej stonowany i na pewno bogatszy. Formy były ponownie skomplikowane, a kontrast odgrywał mniejszą rolę. Abstrakcyjne obrazy domagały się nowej harmonii, coraz dalszej od jedności czystej geometrii, a bliższej muzycznej, jakby symfonicznej konwencji.

Do tych ostatnich prac, proponując nowe ich warianty, nawiązał Stażewski w pierwszym powojennym okresie swej twórczości. „Sztuka abstrakcyjna, pisał wówczas, jest najbardziej jednolitym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów... jest systemem parabolicznego sposobu myślenia, jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć”²². Kolejne zmiany nastąpiły dopiero pod koniec lat 50. To wówczas, po pierwszej serii kolorowych i czarno-białych reliefów, powstała w okresie 1959-1964 seria reliefów białych, uzupełniona z czasem kompozycjami szarymi i żółtymi. Po nich nastąpiły reliefy metalowe (zazwyczaj miedziane) i kinetyczne. Wraz z przestrzenną formą reliefu pojawił się problem aleatoryczności obrazu, zmienności i mobilności, a wreszcie otwartości jego struktury plastycznej. Prawdopodobieństwo pojawia-

nia się określonego układu formalnego było odtąd istotniejsze od jego formalnych elementów. Nowa abstrakcja, jak pisał Stażewski, „dopuszcza znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu, jest znacznie bardziej relatywistyczna”. Serie malarskie i rysunki z lat 70. i 80. były rozwinięciem tego problemu, wydobywając jakby nieporządek w uporządkowanym układzie, rozluźniając geometryczną regułę kompozycyjną w kompozycji geometrycznej. Konceptualny rygor obrazu abstrakcyjnego nie przeciwstawiał się już czysto zmysłowej grze form i kolorów. Raczej ją wzmacniał. Barwne gradacje i kontrasty, szarości a także opozycje czerni i bieli, rytmy ascetycznych linii obok lekko przesuniętych płaszczyzn były teraz w twórczości Stażewskiego ustawicznym wyłamywaniem się z zasady, która próbowała je sobie podporządkować. „W naszym codziennym stanie widzenia rzeczywistości, notował Stażewski w 1976 roku, zdarzają się chwile trwające sekundy, gdy wszystko pokrywa się mgłą zakrywającą przedmioty, jak świat otoczony eterem powstaje fenomen złudzenia dystansu i codziennej miary, jaką podaje fizyka matematyczna - po chwili pojawiają się lekkie tęcze kolory i zaraz wszystko znika i powraca do normalnego stanu. Podobne stany pojawiają się w naszym życiu intelektualnym, kiedy na krótką chwilę nasza obejmowana wzrokiem realna rzeczywistość zmienia się na coś oscylującego między światem naziemnym a podziemnym i to co widzimy wydaje się nam, że istnieje w tym momencie na jakiejś planecie oddalonej od nas o tryljony lat odległości”²³.

Początkowo za Mondrianem, a być może jeszcze bardziej za niekonsekwentnym neoplastykiem Van Doesburgiem, chciał Stażewski dotrzeć do uniwersalnych praw świata, zgłębić istotę nowoczesnego rozumu. W twórczości Malewicza widział szansę przekroczenia naturalistycznego „koła horyzontu” i ulecenia ku światu idei. Wraz ze Strzemińskim zastanawiał się nad wizualną spójnością struktury artystycznej i rytmami oka funkcjonalizującymi rzeczywistość. Wierząc, jak wielu innych, tak w rozum, jak w marzenie, nie pozwolił swej sztuce zamknąć się w ograniczającej doktrynie. Przekonany o pełnej wolności twórcy, bliższy okazał się w swych geometrycznych obrazach anarchistycznej idei burzenia „modelu sztuki” niż ujmowania jej w ścisłe kanony. „Życie w stanie wrzenia niezrozumiałego dla nas, pisał, ukrywa w sobie prawdę, artysta odkrywa ją swoim okiem wewnętrznym i znajduje coś głębszego niż piękno malarskie”²⁴. Jeżeli harmonia plastyczna była punktem wyjścia w twórczości Stażewskiego, tak unicestwienie jej estetycznego decorum stało się tej twórczości zadaniem nadrzędnym. Walka z kanonem prowadziła Stażewskiego ku sztuce innej, tej, która efemerycznym zjawiskom potrafiła nadać trwałość i przedłużenie, ku sztuce, dzięki której, jak pisał artysta, „włamujemy się do prawdy rzeczywistości ukrywającej się w szarym pyłe codzienności...”²⁵.

Wojciech Fangor (ur.1922) ponad pół wieku młodszy od Stażewskiego, szedł całkowicie inną drogą. Wojna nie pozwoliła mu na odbycie regularnych studiów artystycznych (prywatnie i nieregularnie, wspominał, „studiowałem anatomię i technikę malarską u profesorów Witwickiego, Kowarskiego i Pruszkowskiego”) a czasy powojenne doprowadziły do zaakceptowania, choć jak później zauważył wbrew swej indywidualistycznej naturze, politycznej sztuki realizmu socjalistycznego. „To był ten okres, kiedy się wszystko najbardziej gotowało. Wydawało mi się wtedy rzeczą naturalną, mówił w jednym z wywiadów, że biorę w tym udział. Robiłem plakaty propagandowe, starałem się namalować obrazy propagandowe...”²⁶. Fangor z awangardą i obrazem abstrakcyjnym do połowy lat 50. nie miał nic wspólnego. Istotna zmiana nastąpiła w latach 1957-1958, kiedy zainteresował się iluzją wzrokową, powstającą na gruncie obserwacji czystej barwy, którą określił mianem „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”. Innymi słowy, wrażenie przestrzeni generowanej samym kolorem stało się odtąd aż po lata 70. początkiem oryginalnych doświadczeń dotyczących postrzegania relacji między światłem, barwą i przestrzenią. Momentem kulminacyjnym tego pierwszego okresu była wystawa Fangora w lecie 1958 roku,

na której, jak podkreślał krytyk „przy pomocy dwudziestu płócien, z których cztery znajdują się na ścianach, a reszta na dziewięciu stelażach, Wojciech Fangor podjął próbę czarodziejskiej zamiany obskurnej salki Nowej Kultury we wnętrze obrazu”²⁷. Studium przestrzeni, bo taki tytuł miała wystawa warszawska, wyraźnie przenosiło zagadnienie powierzchni malarskiej w przestrzeń otoczenia, nasycając całe wnętrze barwą. „Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek, mówił Fangor w końcu 1958 roku, jednostka odczuwa zależność od otoczenia i względność swojego położenia. Sztuka powinna sięgnąć po rzeczy niemożliwe”²⁸. Iluzję ruchu uciekających z obrazu na obraz pasm kolorów, rotację kół barwnych oderwanych od swego podłoża, falowanie rozproszonego światła między płótnami osiągnął Fangor przez zatarcie obrzeży abstrakcyjnych form, które widmowo przenikały się, tworząc złudzenie wewnętrznego życia. „Interesowało mnie doznanie wizualne, nawet fizjologiczne działanie obrazu na percepcję. Zaczętem malować takie obrazy do zrobienia wystawy, która pokazywałaby, że przestrzeń między obrazami jest ważniejsza od obrazów. Ta przestrzeń jest materiałem, który się formułuje, a nie samo płótno i to, co się na nim dzieje...”²⁹.

Efekt przestrzennej pulsacji świetlnej barwy doszedł w pełni do głosu w serii prac pochodzących z początku lat 60., w których kolejne kręgi o rozmywających się konturach, rozedrganych powierzchniach, prószonych pigmentach robiły wrażenie ustawicznego oddalania się i zbliżania od i do widza, wywołując odczuwany niemal cieleśnie niepokój oka zmuszonego do nieskończonej akomodacji bez możliwości wytchnienia, bez odnalezienia punktu oparcia. W abstrakcjach Fangora z tego okresu, eliminujących pojęciowe uogólnienia, istniejących poza konceptualnym rozumem, zasadniczą rolę odgrywało odbierane czysto sensualnie zjawisko złudzenia wzrokowego spowodowane chromatycznymi efektami rozszczepienia widma, a autonomia obrazu została osiągnięta na gruncie odczucia przestrzenności barwy. „Malarstwo moje było i jest oparte na doznaniach zmysłowych, na iluzjach, na ciekawości. Reaguję na różne bodźce, lubię patrzeć z różnych punktów widzenia. Różnaita tematyka stawia różne konieczności działania. Nie umiem rezygnować z podniet, nie mogę ich kontrolować”³⁰.

Tak w sztuce Fangora-wizualisty, jak pokoleniowo mu najbliższego Dłubaka-racjonalisty, spadkobiercy Stażewskiego, rygorystycznie stawiana autonomia formy abstrakcyjnej miała swoje uzasadnienia w polskiej historii. Wcześniej wspomniałem już o tym fakcie. Ideologiczne powiązanie sztuki z realizmem w polityce kulturalnej lat stalinowskich doprowadziło do tego, że z chwilą porzucenia dogmatów politycznych wszelkie formy narracji literackiej, a w konsekwencji wszelkiej figuracji, zostały skompromitowane ideologiczną rolą, jaką im przyszło pełnić we wcześniejszym czasie. „Czysta forma” określała granice wolności widzenia i poznania artystycznego. Dzieła abstrakcyjne Fangora i Dłubaka nie wydają mi się być pozbawione tego historycznego napięcia.

Zbigniew Dłubak (ur.1921) w malowanych obrazach, a przede wszystkim Asymetriach, jak również w teorii, traktował sztukę jako funkcję umysłu, a twórczość jako aktywność konceptualną przynależną władzy rozumu. Rozum nadaje sztuce, twierdził Dłubak, jedynie strukturę, pozbawiając ją treści. Sztuka, w swych źródłach, jest realizacją określonych kategorii pojęciowych (struktur), poprzez które artysta może ujmować lub kwestionować sensy, czyli organizować znaczenia, ale ona sama, ze swej strukturalnej istoty, jest znaczenia pozbawiona. Organizacja znaczeń związana jest z konstrukcją formalną dzieła. Niektóre mają budowę jakby literacką, a ich treści nasycone są retoryką ideologiczno-polityczną. Inne charakteryzuje nadmiar estetyki, co siłą rzeczy umieszcza je w świecie masowej konsumpcji. Wreszcie są i takie, najbliższe Dłubakowi, które kierują się ku sobie samym, analizują swoją strukturę. Realizują się we własnych, jakby tautologicznych, ramach. Są to struktury czysto abstrakcyjne, a cechuje je

„minimum formy”. Asymetrie to niemal monochromy, w których napięcie nie rodzi się z kontrastu barwy i kształtu, lecz przenikania ruchomej granicy, a przestrzeń nie jest percepcją figury i tła, lecz jednolitego obszaru geometrycznych relacji. Forma, zdaniem Dłubaka, jest potrzebna funkcjonowaniu społecznemu sztuki. Niemniej samej sztuce, mówiąc przekornie, przeszkadza. Za pomocą formy sztuka wchodzi w obieg społeczny, zaczyna znaczyć, ale zarazem traci pojęciową „czystą wizualność”, nabierając wszelkich cech stereotypu formalnego. Zadaniem artysty, mawiał Dłubak, jest destrukcja tego stereotypu i emisja nowych struktur, które przyswojone przez społeczeństwo znów stają się stereotypami. W tym procesie najbardziej istotne są interakcje. Jest to uchwycenie dzieła w momencie już zobiektywizowanej kreacji, lecz nieo-swojonej jeszcze formy w obiegu społecznym. Tutaj możliwy jest jego kontemplacyjny odbiór w bezpostaciowej abstrakcji - malarskości w malarstwie, fotograficzności w fotografii. Być może, zdaje się sugerować artysta, w tych tylko chwilach struktura artystyczna jawi się nam w swojej pozbawionej obcych znaczeń elementarnej naocności. Zawieszenie czasu przez artystę i zatrzymanie stanu neutralnego dzieła przypomina rodzaj czystego działania rozumu w akcie koncentracji twórczej i rozumowej kontemplacji. Poza tym istnieje jedynie proces, ustawiczna zmiana, dialektyka stereotypu i jego destrukcji.

Między przedstawionymi tutaj biegunami sztuki jako iluzji widzenia i struktur myślenia ujmowanych bezprzedmiotową formą rozciągało się obszerne pole doświadczeń związanych z abstrakcją. Emocjonalne przeżywanie świata nadzwyczaj często pozwalało na odwołania się do abstrakcji jako artystycznego uogólnienia przeżyć a zarazem wyrażania prawdy. „Nie chcę widzieć rzeczywistości, mówił Gierowski, jako zbioru faktów czysto zewnętrznych. Są w niej wydarzenia trudne do określenia. Jakąś częścią rzeczywistości są też nasze odczucia i doznania - po prostu istnieją. Jeżeli z tego wszystkiego zdaje się sobie sprawę, to wie się dużo więcej niż wtedy, kiedy człowiek porusza się wśród zewnętrznych faktów. Chcę iść w rzeczywistość głębiej... Jeżeli malarstwo jest jakimś pismem, które ma coś wyrażać, to malarstwo abstrakcyjne jest pismem nieprzetłumaczalnym, ze wszystkich rodzajów malarstwa osadzonym w czymś konkretnym, w jakiejś prawdzie”³¹. Doświadczenie abstrakcji było również odczuwaniem jedności człowieka i Uniwersum, odnajdywaniem tożsamości uczuć i materii. „Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu - mówiła Maziarska - z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach - lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne, zawiera w sobie jakieś inne - psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością”³².

Barwa, przestrzeń, materia i światło były uznane za czyste komponenty metafizyki malarstwa abstrakcyjnego, które w równym stopniu malowany obraz konkretyzowały w naszym odbiorze, co odrywały od materialnej podstawy. Abstrakcja otwierała różne drogi pozwalające na absolutyzację formy artystycznej, a może i samego artysty. „Płótno, na którym maluję - mówił dalej Gierowski - jest pewną, określoną, umowną przestrzenią. Dzięki malowaniu przestrzeń traci swą umowność - staje się przestrzenią wielowymiarową, która może już coś wyrazić. Nie trzeba chyba mówić, jak bardzo to pojęcie jest bogate w treści, po prostu jest jednym z najbardziej podstawowych i ogólnych pojęć. Światło natomiast rodzi całe życie; coś takiego, jak sądzę, istnieje. Cała metafizyka związana jest ze światłem. Ale jest ono ważne także w planie malarskim. Każdy kolor jest określony światłem w sposób absolutny - ze względu na długość

swej fali świetlnej, a światło w obrazie powstaje, jak wiadomo, z zestawienia kolorów. Można więc powiedzieć, że cała praca malarza przebiega w ramach tych samych środków - przestrzeni i światła”³³. I znowu Maziarska: „W moich ostatnich obrazach kolor nie jest oświetlony Słońcem, tak jak rzeczy, będące na Ziemi... Świetlistość rozbija materię, rozprasza ją, robi z niej kolorowy proch. U mnie kolor jest po prostu farbą, nałożoną moją ręką, działaniami całej osoby. Tak właśnie maluję, ale bez założenia, by tak robić... [grubo położony kolor] jest spoza Ziemi, której barwy są oświetlone Słońcem. Odkryłam, że nie mam z tym kontaktu... Mogłabym, więc powiedzieć, że nie jestem z tej Ziemi i nie podlegam jej prawom. Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls - wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi”³⁴.

W końcu lat 60. jeszcze nieśmiało, a już otwarcie w następnym dziesięcioleciu, wystąpiło na scenę polską nowe pokolenie artystów, dla których abstrakcja łączyła się nie tyle z abstrakcyjną formą, co abstrakcyjnym myśleniem. Chodzi mi tutaj o takich twórców jak Ryszard Winiarski, Zbigniew Gostomski, Jan Berdyszak, Gerard Kwiatkowski, Józef Robakowski, Andrzej Dłużniewski a wreszcie Koji Kamoji. Niechętnie przyznawali się oni do konceptualizmu, choć trudno widzieć ich sztukę poza tym kontekstem. W perspektywie generalnych trendów sztuki światowej konceptualizm wiązał się z próbami odebrania znaczenia formie i przeniesienia problematyki artystycznej na grunt pojęciowy. Proces dematerializacji współwystępował z procesem depikturalizacji, a więc kwestionowaniem wartości obrazu jako ekspresyjnej powierzchni. Można w tym widzieć ostatnią na gruncie modernizmu rozprawę z formalistyczną krytyką mistyfikującą sensualne jakości płótna. Oczywiście, problem ten nie dotyczył tylko konceptualizmu pojmowanego bardzo wąsko, lecz ogólnych tendencji, których przykładem może być z jednej strony sztuka Yves Kleina, działania Piero Manzoni, Johna Cage’a, a dalej szeroko rozumiany ruch Fluxus, a z drugiej, happeningi, environment czy performance. W tym procesie depikturalizacji widziałbym miejsce dla sztuki konceptualnej w wąskim znaczeniu tego słowa, prowadzące do traktowania dzieła jako bytu teoretycznego, co było charakterystyczne w rozważaniach Josepha Kossutha lub grupy Art.&Language.

W perspektywie polskich artystów, o których tutaj mowa, nie mamy do czynienia z rygorystycznym konceptualizmem, raczej próbą naruszenia ograniczeń wynikających ze zbyt ścisłego trzymania się tradycji malarskiej z jednoczesnym odnoszeniem się do niej jako najgłębszej sfery doświadczenia artystycznego. Nie było w tym paradoksu, raczej silniejsza potrzeba zachowania ciągłości niż radykalnego zerwania. W tym sensie konceptualizm nadbudowywał się na polskiej tradycji awangardy konstruktywistycznej, którą chętnie uzupełniał dadaistyczną kontestacją, surrealistyczną wyobraźnią, ekspresjonistyczną emocją. Aleatoryczna gra przypadku w obrazach Winiarskiego, „zachwianie i zatracenie iluzji przestrzeni” w przedmiotach optycznych Gostomskiego, ikonogramy Dłużniewskiego, kąty energetyczne Robakowskiego, to przykłady, w których artyści borykając się z obrazem, chcieliby zobaczyć go w innym kontekście, ale nie poza jego własną historią. Fetyszycacja formy, uprzedmiotowienie obrazu, mistyfikacja treści to tylko niektóre przykłady wspomnianych zmagień. „Prace z cyklu kąty energetyczne, pisał Robakowski, są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTA jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wyimaginowany przez umysł człowieka model stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile «geometria» jako czysto abstrakcyjny wymysł ludzkiego praktycyzmu może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem postawić jako istotny postanowiłem posłużyć się mistyfikacją, która w procesie dochodzenia do «prawdy» może być jedynym moim argumentem. Zabieg sprowadzenia idei kąta do FETYSZU

pozwoił narzucić geometrię na rzeczywistość; a nawet na moją motoryczność biologiczną - czyli w konsekwencji spowodował jakby napięcie energii metafizycznej. To NAPIĘCIE ma być celem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii”³⁵. Tak jak fetysz geometrycznego kształtu bronił Robakowski przed skostnieniem formy w obrazie, tak brak obrazu w pozostawionym po nim śladzie pozwalał Dłużniewskiemu pytać się o sposób istnienia abstrakcji w rzeczywistości. „Kiedyś, dawno, kiedy obrazy były obecne, oryginalne i oczywiste musiałem widzieć, a nawet pamiętam, że widziałem miejsca po nich, pisał Dłużniewski. Jasne regularne plamy na ścianach gdzie wisiaty, smugi utrwalonego kurzu wokół ich krawędzi, ślady po hakach lub gwoździach. Obrazy zmieniały swoje miejsca. Dużo później, później niż zaczęto nazywać niektóre obrazy abstrakcyjnymi, obraz, już jeden tylko stał się abstrakcyjny naprawdę. Jako idea wszedł do praktyki artystycznej wprost, powołując właściwe ideom środki notowania i wytyczając nowe obszary swoich ewokacji. W procesie tym miejsce cech szczególnych zajęły cechy ogólne a wśród nich nieobecność jako swoista forma bytu. Przypomniałem sobie jasne plamy na ścianach, miejsca po obrazach. Należało teraz odszukać jedno takie miejsce, sprawdzić, czy żal to jedynie za ukradzioną Giocondą, czy obraz nieobecnego obrazu. I nie przypadek podsunął mi ideę. To właśnie idea nieobecnego obrazu kazała mi szukać jego obecności w przypadkowych okolicznościach”³⁶

W rozważaniach Gostomskiego to nie brak obrazu, a konkret pigmentu kierował uwagę artysty ku niepodważalnemu w ostatecznym rachunku problemowi istnienia malarstwa. „Chciałbym podkreślić fakt, że nie zamierzałem i nie zamierzam odejść od tak zwanego malarstwa piktoralnego, podkreślał wyraźnie Gostomski dyskutując z próbą przypisania mu przez Stefana Morawskiego konceptualnej ortodoksji, nie interesowały mnie możliwości permutacyjne, jeszcze mniej rozkład statystyczny, a już wcale algebraiczne wzory. W przypadku 10 obrazów kolor znaczy to, co znaczy, a więc - kolor. I nic poza nim. Zjawisko koloru pojawia się tu nie jako abstrakcja, lecz jako konkret, którego zaistnienie jest możliwe do wyjaśnienia jedynie poprzez jego otoczenie. A poza powszechnie znaną malarską zawartością, praca ta zawiera jeszcze refleksję nad rzekomym końcem malarstwa, którego osobiście nie przewiduję, skoro istnieje pigment”³⁷. Gostomski w tym względzie nie różnił się od Kantora, podkreślając przejściową przypadkowość post-pikturalnego konceptualizmu. W tym obrazie muszę już pozostać - tytułował Kantor jedną z prac figuratywnych z serii Dalej już nic z lat 80.

Malarstwo abstrakcyjne ufundowane na etyce piktoralizmu i prawdzie obrazu, jest sztuką skonstruowanej formy, a ta ma swoją historię, którą trzeba przerobić i metafizykę, którą należy zgłębić. Przerabianie malarstwa (bo jest w tym jakiś nieustanny proces rozmontowywania i składania od nowa) jest trudną próbą osadzenia się na abstrakcji inaczej. Nie chodzi o Heideggerowskie zakorzenie malarstwa w bycie, lecz praktycznie niedającą się utrzymać równowagę obrazu abstrakcyjnego we współczesności, między jego aktualnym miejscem (pustką formy) a nieumiejscowieniem (fantazmatem znaczenia). Odnalezienia się w obszarze niezbyt dobrze zdefiniowanej sztuki najnowszej. Poszarpanym i posklejanym, podziurawionym i potatanyim obszarze ponowoczesnej artystyczności. Tak rozumiana współczesność „abstrakcyjnej wyobraźni” jest balansowaniem między fascynującą aktualnością bezprzedmiotowości (wirtualność świata) a nostalgiczną pamięcią nieistniejącego obrazu (ulotność historii), która aktualność sztuki abstrakcyjnej uzasadnia w kolistych powrotach, krzyżujących się liniach, w nakładających się jak kalki kształtach, w warstwach prześwitujących barw. Jeżeli pamięć ma wymiar uniwersalny, to mieści w sobie całą antropologię malarstwa - od magicznego odcisku dłoni na kamieniu jaskini i fantomu obecności w portretach fajumskich, przez racjonalizację widzenia w nowożytniej iluzji, po przestrzeń duchowego kosmosu i ekran libidalnych pulsacji. Jeżeli pamięć ma wymiar

wszechludzki, to zawiera w sobie ból i radość, wiarę i bluźnierstwo, prawdę i fałsz człowieka, rozpoznanie Innego i nienawiść Obcego, czas rozejmu i tragedię wojen. Jeżeli pamięć ma charakter indywidualny to gubi się w dobrze znanych pejzażach i labiryntach domów, wśród bliskich osób i w utrwalonych twarzach, w przeżytych chwilach i niezrealizowanych losach.

W tym też sensie zapamiętane (niewidzialne) staje się widzialnym w konstruowaniu obrazu. Pamięć traci czasową narrację i przekształca się w percepcyjne doświadczenie powierzchni. Znika imaginacyjna opowieść (fantazja) i konkretyzuje się zmysłowa forma (abstrakcja), a niewidzialne przenosi się w obszar samego istnienia. W tym podstawowym procesie strukturalizowania malarstwa abstrakcyjnego kształtuje się fenomenologiczna całość widzialnego z niewidzialnym. „Gdy mówię - powtarzając za Merleau-Ponty’em - że wszelkie widzialne jest niewidzialne, że postrzeganie jest niepostrzeganiem, że świadomość ma punctum caecum, że widzenie znaczy zawsze widzenie czegoś więcej, niż się widzi, nie należy tego wyobrażać, że dorzucam do widzialnego, określonego dokładnie jako byt-wsobie, jakieś niewidzialne (które byłoby obiektywną nieobecnością tj. obiektywną obecnością gdzie indziej, jakimś bytującym sobie gdzie indziej) - Należy rozumieć, że to właśnie sama widzialność zawiera niewidzialność”³⁸. Jest to problem zasadniczy abstrakcji, który z jednej strony pozwala niewidzialnemu nadawać znaczenia, a z widzialnego czynić plastyczne układy form, z drugiej prowokuje jednak pytanie o szansę odczytania owego, jakże osobistego języka zaszyfrowanej abstrakcji, w zrozumiałych powszechnie symbolach. Jaka droga prowadzi od percypowanej powierzchni płótna pełnej plastycznych napięć do świata pełnego wydarzeń. I jak owa barwa i linia tamiąca się gdzieś w obrazie, oznajmia niewidzialną tragedię konkretnego człowieka. I jak z dostrzeganych szczelin między barwami wyłania się historia naszego życia? Chodzi o jednorazowe i tym samym wyjątkowe bycie, które sztuka ujmuje i czyni trwałym. Chodzi o nasz wspólny los, który sztuka chciała przekształcić, aby uczynić go znośniejszym. Czy sztuka abstrakcyjna ma tutaj do odegrania jeszcze jakąś rolę? Albo inaczej: czy malarstwo abstrakcyjne zadając filozoficzne pytanie o „obecność”, przekracza swoją kompetencję? Czy też powraca na grunt awangardowego pytania o istotę? Czy stwarza nadzieję?

Malarstwo abstrakcyjne, jeżeli ma dzisiaj rację swego istnienia, to na pewno musi porzucić utopię pierwszej awangardy. Powinno zakwestionować prawo do odkrycia artystycznej esencji, powinno zrezygnować z aspiracji objęcia swą formą jakiegokolwiek całości, powinno wyzbyć się złudzenia nadania sensu tożsamości, dotarcia do jednej rzeczywistości. Nie obroni tego malarstwa sublimowane piękno i estetyka brzydoty, ekspresyjna emocjonalność i logiczna rozumowość, nie obroni bogactwo materii i spontaniczność gestu. Innymi słowy - malarstwo abstrakcyjne musi wykroczyć poza własną historię i stać się znowu ryzykiem nieznanego. A może to już nie jego czasy?

prof. Andrzej Turowski, historyk sztuki współczesnej, do 1983 roku wykładowca w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego, obecnie profesor Uniwersytetu Burgundzkiego w Dijon we Francji. W ramach Centre de Recherche Comparative sur les Avantgardes prowadzi badania nad geografiami artystyczną XX wieku, architekturą modernistyczną oraz współczesną sztuką europejską. Jest autorem monografii polskiego konstruktywizmu (Konstruktywizm polski, 1981) oraz licznych artykułów, rozpraw i książek na temat sztuki awangardowej, m.in. W kręgu konstruktywizmu, 1976; Existetil un art de l'Europe de l'Est?, 1986; Awangardowe marginesy, 1998; Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej, 2000; Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje, 2002; Supremus Malewicza, 2004.

* Tytuł jest zaczerpnięty od Tadeusza Kantora, *Abstrakcja umarta, niech żyje abstrakcja*, „Życie literackie”, 1955, nr 50, dodatek „Plastyka”, nr 16, s.6.

1. *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Łempickiej, Warszawa 1968, s.2.
2. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912 (cytuje z tłumaczeniem francuskim: *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particuliers*, przetł. M. de Man (Pierre Valboudt), Paris 1954).
3. W. Kandinsky, *Zagadnienie formy*, [w:] *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, Poznań 1920, s. 99,102.
4. W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, op.cit., s.76.
5. K. Malewitsch, *Die Gegensandslose Welt. Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus*, München 1927.
6. K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, przetł. E. Feliksiak, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków 1998, s.160.
7. Cytuję za M. Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre*, Paris, 1956.
8. T.van Doesburg, *Deklaracja Sztuki konkretnej*, „Europa”, 1930, nr 11, s. 341.
9. *Wypowiedź Gottlieba, Rothko i Newmana* cytuję za S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przetł. Ewa Mikina, Warszawa 1992, s. 116.
10. T. Kantor, *Po prostu sztuka*, „Dziennik Lite-racki”, dod. do „Dziennika Polskiego”, 1948 (30 V-5 VI), nr 22, s. 5.
11. R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, cytuję z tłumaczeniem M. Sugiera, [w:] *Post-modernizm. Antologia przekładów. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył Ryszard Nycz*, Kraków 1997, s. 406-407.
12. *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914. Catalogue d'exposition: Musée d'Orsay, 3 no-vembre 2003-22 février 2004*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2003.
13. *Piszę o tym szerzej w: A. Turowski, Peindre la nuit*, [w:] *Le symbolisme polonais*, Paris 2004, s.183-192.
14. *Defining Modern Art, Selected Writing of Alfred Barr Jr.*, edited by Irvinga Sandler and Amy Newman, with an Introduction by Irving Sandler, New York, 1966, s. 88.
15. M. Punin, *O formie i treści*, [w:] A.Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków 1998, s. 434.
16. *Od Unowisu*, [w:] Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów Sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, z rosyjskiego przełożyli J. Derwojed i J. Tasarski, Warszawa 1982, s. 299, 300.
17. T. Kantor, *Koniec z abstrakcją, niech żyje abstrakcja, oraz Moja twórczość, moja podróż*, [w:] T.Kantor, *Metamorfozy, teksty o latach 1938-1974*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz. Kraków 2000, s. 16.
18. A. Turowski, *W czasie «odwilży»... rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem*, [w:] *Odwilż. Sztuka około 1956 roku*, praca zbiorowa pod redakcją Piotra Piotrowskiego, Poznań 1996, s. 142.
19. H. Stażewski, *Prawo*, rękopis z 1974 roku w archiwum Galerii Foksal w Warszawie.
20. A. Turowski, *W czasie «odwilży»... rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem*, op.cit. s. 143.
21. H. Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej*, „Blok. Kurier Bloku”, 1924, nr 8-9, s. 6.
22. H. Stażewski, (sztuka abstrakcyjna), notatki opublikowane w katalogu wystawy: *Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin*, Łódź 1995, s. 84-85.
23. H. Stażewski, *W naszym codziennym stanie widzenia*, rękopis z 1976 roku w archiwum Galerii Foksal.
24. H. Stażewski, *Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe*, rękopis z 1974 roku w archiwum Galerii Foksal.
25. H. Stażewski, *Sztuka i rzeczywistość*, rękopis z 1975 roku w archiwum Galerii Foksal.

26. F. Kuduk, Początek rozmowy..., „Sztuka”, 1989, nr 4, s. 7.
27. J. Stajuda, Kronika, „Przegląd Artystyczny”, 1958, nr 4-5, s. 90.
28. B. Majewska, Rozmowa z Wojciechem Fangorem, „Przegląd kulturalny”, 1959, nr 1, s. 6.
29. Fangor o sobie, [w:] Fangor. 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Warszawa 1990, s. nlb.
30. Tamże.
31. Z. Taranienko, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987, s. 44, 46.
32. Jadwiga Maziarska, Stowarzyszenie artystyczne Grupa Krakowska (katalog wystawy), Kraków 1991, s. 52-53.
33. Z. Taranienko, Rozmowy o malarstwie, op. cit., s. 65.
34. Jadwiga Maziarska (katalog wystawy), op. cit., s. 57.
35. J. Robakowski (druki ulotne), 1980-1992. Teczka nr 12, Łódź 1993, s. 117.
36. A. Dłużniewski, T, Warszawa 1991, s. 53.
37. Z. Taranienko, Rozmowy o malarstwie, op. cit., s. 207.
38. M. Marleau-Ponty, Le visible et l'invisible suivi de notes de travail, Paris 1964, s. 300.