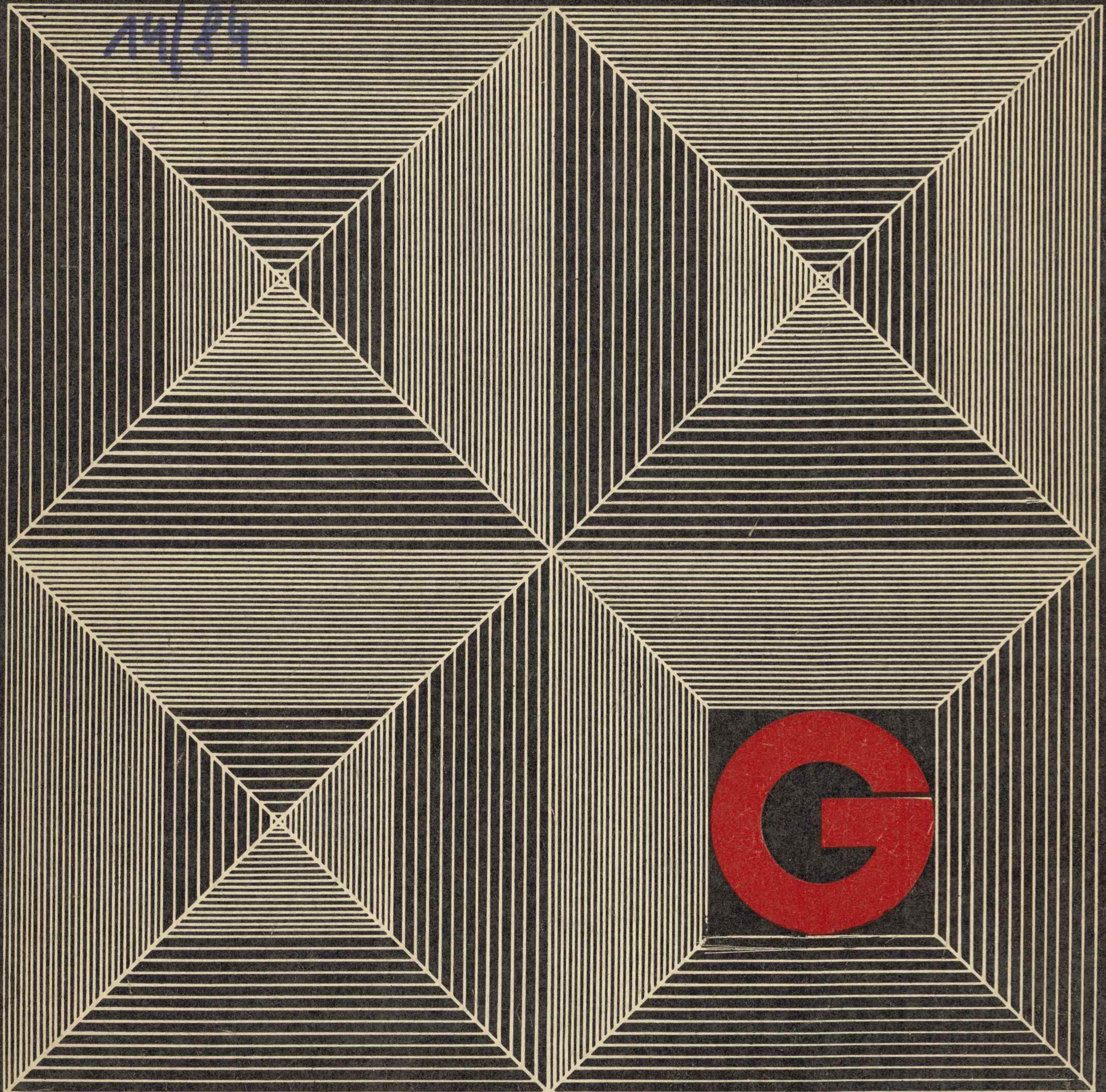


14/1984zach

JĘZYK GEOMETRII



JĘZYK GEOMETRII

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

JĘZYK GEOMETRII

MARZEC 1984
Warszawa, Zachęta, plac Małachowskiego 3

WSTĘP

Wystawa „Język geometrii” stanowi dość reprezentatywny przegląd twórczości artystów polskich posługujących się w swej sztuce geometrią w różnych celach i w różny sposób. Ale, choć prezentacja ta spełnia zadanie przeglądu, nie on jest najważniejszy i nie on był celem powołania tej wystawy do życia.

Narodziła się ona jako konsekwencja przemyśleń odnotowanych w rozdziale pt. „Język geometrii” w niedawno ukończonej przeze mnie książce. Nie przypadkowo fragmenty tego rozdziału zostały tu wydrukowane i nie przypadkowo też użyczył on hasła tej wystawie. Miała ona bowiem na celu stać się jeszcze jednym argumentem potwierdzającym postawioną w tym rozdziale tezę, że geometria w sztuce — także współczesnej — jest sposobem przekazywania określonych treści, nie zaś formułą estetyczną. Temu też celowi służyło skłonienie artystów do odpowiedzi na zadane wprost pytanie: „Jakie zadania spełnia w Pana(i) sztuce geometria?” Te, zamieszczone tu w pełnym brzmieniu odpowiedzi twórców — przynajmniej statystycznie — spełniły pokładane w nich oczekiwania, potwierdzając tezę o semantycznym charakterze geometrii w sztuce. Dalszych i decydujących dowodów na tę supozycję dostarcza zgromadzony na wystawie materiał ekspozycyjny.

Tu zastrzec się wypada, że nie został on zebrany wybiórczo, pod kątem dowiedzenia a priori wysuniętego twierdzenia. Do udziału w wystawie zaproszonych było ponad 30 autorów posługujących się geometrią w swojej sztuce nie tylko w sposób różnorodny w sensie wizualnym i nie tylko rozmaity w sensie zróżnicowanych powodów i potrzeb jej użycia, ale też różnie nią operujących: w pewnych przypadkach stale i programowo, w innych — tylko doraźnie, a nawet sporadycznie. Znaleźli się tu przeto artyści, obok tych, którzy świadomie wybrali geometrię jako medium dla swych przestań, również i tacy, dla których traktowanie geometrii jako języka jest wątpliwe lub wręcz niesłuszne, którzy głównie używają jej jako środka do konstruowania form, tacy, u których jawi się ona jedynie marginalnie, i nawet tacy, którzy się od niej werbalnie odżegnują. Nie jest to więc — powtarzam — wybór intencjonalny, ale na tyle szeroki i różnorodny, by dawał obraz problemu możliwie pełny, a więc zobiektywizowany.

Używając pojęcia „język geometrii” rozumieć je i rozpatrywać można dwojako: ze względu na właściwości jego formalno-funkcjonalne i ze względu na jego funkcje znaczeniowe. W tym przypadku chodzi o ten drugi aspekt.

Dla pełniejszego wydobycia semantyczno-wyrazowych wartości i możliwości geometrii w naszej sztuce współczesnej, jednocześnie zaś kontynuując od dłuższego czasu absorbującą mnie koncepcję stworzenia nowej klasyfikacji sztuki * — nie tradycyjnie, wedle analogii formalnych, ale wedle podobieństw sensów przestania — materiał ekspozycyjny został tu podzielony na 6 działów. Działy te grupują prace twórców, których postawy myślowe i emocjonalne wobec rzeczywistości i wobec sztuki możemy uznać za zbliżone.

Jak każda klasyfikacja, dotycząca materii tak żywej i nie znoszącej żadnych zaszerogowań i limitów, jaką jest sztuka — i ten podział daleki jest od ideału. Nawet do niego nie pretenduje. Granice między poszczególnymi działami zastosowanej typologii są nieostre. Postawy niektórych twórców nie można ograniczyć do jednego tylko obszaru, a zatem ich twórczości nie da się zakwalifikować bez wahań do jednego z wyróżnionych działów.

Postawy te i dzieła znajdują się bowiem na pograniczu dwóch, a niekiedy i trzech grup klasyfikacyjnych. W takich wypadkach pogranicznych o zaliczeniu do określonej grupy decydowała przewaga cech, która wydawała się uprawnać do takiej, a nie innej decyzji kwalifikacyjnej. Rozważając tę nieprecyzyjność zastosowanej typologii nie należy zapominać, że podział na kierunki i nurty w sztuce, wyróżniane wedle występujących w dziełach analogii formalnych, cierpiało na te same niedostatki, a prowadził czasem do znacznie poważniejszych nieporozumień. Wszak jedną z najcenniejszych właściwości sztuki jest jej

nieograniczone bogactwo i nieuchwytność, przy których musi zawieść każda próba jej wtłoczenia w nigdy dość elastyczne siatki podziałów.

Na koniec dodać tu jeszcze wypada — co dotyczy samej już metody klasyfikowania — że o znalezieniu się twórcy w określonej, jednej z sześciu wyróżnionych grup zdecydowała w głównej mierze twórczość artysty, zaś wypowiedź słowna stanowiła jej dodatkowe choć istotne uzupełnienie. Nawet bowiem w tym nurcie, często nazywanym scjentycznym, przestanie bywa nie tyle sprawą świadomego zamierzenia, ile trudnej do określenia siły sprawczej zwanej intuicją.

W zastosowanej tu klasyfikacji dział I „Konstrukcja jako czynnik porządkujący formę lub jako funkcja emocji i wyobraźni” objął sześciu autorów, o których można by powiedzieć, że w sztuce ich, w przestaniu w niej zawartym, obserwować się daje najwięcej czynnika emocjonalnego i dążeń do czystej konstrukcji dzieła. Ów moment emocji w sposób bardziej widoczny występuje u Zofii Artymowskiej, Mariana Szpakowskiego i Moniki Matkowskiej, zaś czynnik konstrukcyjny u Ignacego Bogdanowicza, Jerzego Budziszewskiego i Mieczysława Wiśniewskiego. Dołącza się tu w różnym stopniu u każdego z tych twórców rozbudowany i w różnym stopniu wpleciony w emocję lub problemy konstrukcji dzieła — czynnik wyobraźni. Problemy, jakie podejmują ci twórcy, są albo próbą przełożenia na język sztuki lęków i niepokojów, na zasadzie kompensacji uspokajanych za pomocą harmonii i ładu geometrii, albo wyrazem tęsknoty do porządku przeciwstawionego chaosowi i do opanowania lub sprawdzenia możliwości wyrazowych fizycznie pojętej przestrzeni.

Drugi dział — „Rozważania nad zjawiskami rzeczywistości i zjawiskami sztuki” — gromadzi dziewięciu artystów. Wszystkich wydaje się przede wszystkim łączyć postawa analityczna. W przypadku czterech spośród nich przedmiot ich obserwacji, rozważań i eksperymentów stanowi określone zjawisko w naturze, które starają się uchwycić czy zakłócić w swojej sztuce, nadając mu uogólniające znaczenie metaforyczne. W pięciu pozostałych przypadkach poszukiwania i rozważania dotyczą samej sztuki, co nie oznacza wszakże rezygnacji z odniesień refleksyjnych. I tak np. Roman Artymowski, obserwując krajobraz pustynny ze słońcem, przenosi go z rzeczywistości potocznej w obrazową jako zsyntetyzowany do znaku ściśle stereometrycznej kuli zamkniętej w prostopadłościanie niezdefiniowanej przestrzeni. Kula ta, świetlista lub mroczna, już nieczytelna jako słońce, jednak je oznacza; wszakże już nie w sensie odwzorowania, lecz odwiecznego i wielointerpretacyjnie odbieranego symbolu. Artur Brunsz, Jan Chwałczyk, Janusz Orbitowski i Jan Ziemiński rozpatrują problem zjawiska — również wywiezionego z rzeczywistości — jakim jest światło i kolor. Analizują ich właściwości i możliwości wyrazowe i symboliczne poprzez kontrastowanie z cieniem, wywoływanie odbić, ukrywanie i odsłanianie, tą drogą przekazując refleksje na temat przemijalności wszystkiego, co materialne, nieuchwytności tego, co immaterialne, na temat niemożliwych do ustalenia granic między tym, co zobaczone, a tym, co wyobrażone i odczute.

U Emilii Bohdziewicz analiza rzeczywistości prowadzi do wniosków wobec sztuki. Dyskutując jakby i stojąc w opozycji wobec totalnej w jej uniwersalizmie koncepcji swego męża Ryszarda Winiarskiego — ujawnia ona i koncentruje się na obecnym w naturze zjawisku zindywidualizowania każdego, choćby bardzo drobnego elementu, jak źdźbło trawy, kwiat i liść, jak linie papilarne czy drgnienie człowieka ręki, w ten sposób czynnik indywidualności wysuwając w jego subtelnej ważności nad, czy przed determinanty praw uniwersalnych.

Rozważania Gołkowskiej w większym stopniu dotyczą sztuki niż zjawisk rzeczywistości. Często przedmiotem jej dociekań była sytuacja społeczna sztuki, jej kontekst z otoczeniem człowieka, a także problemy tych samych przekazów sygnalizowanych za pomocą

różnych alfabetów. Budowane przez nią układy strukturalne tak płaskie jak przestrzenne, wydają się w kontekście innych jej prac, realizowanych za pomocą różnych mediów, przede wszystkim badaniem właściwości wyrazowych tych struktur. Michałowską także zajmuje refleksja nad sztuką, ale w większym stopniu, jako narzędziem analizy rzeczywistości i ludzkich możliwości poznawczych; zwłaszcza w jej działalności fotograficznej, rysunkowej czy akcjach, gdzie geometria żadnej, albo niewielką tylko odgrywa rolę. W malarstwie, podobnie jak Gołkowska, zdaje się doświadczać jego zdolności przekazu.

Główny natomiast problem rozważań, eksperymentów i poszukiwań Macieja Szańkowskiego stanowi przestrzeń pojęta fizycznie. Manipuluje nią artysta w sposób swobodny, podpatrując i użytkując sposoby, jakimi manifestuje się ona poprzez twory natury jak np. rośliny i skały, albo też nieświadomione i „nieartystyczne” twory człowieka. Szańkowski kształtuje przestrzeń wykorzystując nasze optyczne nawyki i złudzenia, wydobywa ją za pomocą geometrii i wbrew niej. Budując przestrzeń, wydłużając ją złudnie, wprowadzając widza w jej głąb i drwiąc z niej niekiedy — tworzy artysta jej „pomniki” a czasami przekracza jej fizyczność zahaczając o wymiar metafizyczny.

Jak z przeprowadzonej tu próby najogólniejszej charakterystyki problemów, podejmowanych przez twórców zgrupowanych w drugim dziale naszej klasyfikacji wynika, mamy tu do czynienia z nieco wyższym stopniem ogólności i uniwersalizmu przekazywanych sensów niż w grupie pierwszej.

W trzecim dziale — „Rozważania nad istotą i morfologią sztuki” — znalazło się tylko czterech, a właściwie pięciu twórców, jeśli traktować rozdzielnie współdziałającą w tworzeniu większości dzieł i akcji parę autorską Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz. Wszyscy twórcy z tego działu, nawet jeśli przekazują treści dotyczące innego niż sztuka obszaru, przecież jako podstawowo ważnym zajmują się samym medium sztuki, stawiając wciąż ponawiane pytanie o jej istotę i o jej granice. Tych artystów, rezygnujących chętnie ze wszystkich w przyszłości usankcjonowanych środków działania i negujących je — także geometria jako język przekazu myśli, nie może zadowalać. Toteż używają jej tylko od czasu do czasu, gdy dla wyrażenia określonych przeświadczeń czy przybliżenia określonego pojęcia, albo uporządkowania działań, okaże się ona niezbędna.

Ani u Andrzeja Dłużniewskiego przy manipulacjach z elementem ramy nie chodzi o geometryczny jej kształt, ani u Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza o geometryczną prostotę formy „namiotu”, ani u Krasińskiego w jego obiektach i błękitnym pasku-kresce, ani też u Szewczyka programowo przekraczającego i kompromitującego jakiegokolwiek zastane środki malarstwa czy rzeźby albo rysunku. A przecież wszędzie tam geometria jest w takiej czy innej formie obecna, i to nie tylko w pracach, które znalazły się na naszej wystawie. Geometria znaczy. Dlatego pojawia się nawet, jeśli artysta odżegnuje się od niej, jako wartości semantycznej czy artystycznej, nawet, gdy jest niechciana. Ponieważ są sensy, których inaczej, niż za pomocą geometrii, nie da się wizualnie sformułować.

Dział czwarty określa problematykę, którą zajmują się objęci nim artyści, jako „Wyrażanie uniwersalnych praw rządzących bytem, lub budowanie uniwersalnych modeli harmonii świata”. W tej grupie pokrewieństwo sztuki z naukami ścisłymi jest najbliższe. W prawach rządzących w matematyce i geometrii czy odkrytych przez fizykę szukają twórcy odpowiedzi na ontologiczne pytania o charakter i strukturę rzeczywistości, o reguły kierujące losami makro i mikrokosmosu. Jerzy Grabowski i Ryszard Winiarski znajdują na te pytania odpowiedzi zakodowane w zapisach, którym odmawiają walorów kompozycyjnych i estetycznych, a zatem artystycznych w tradycyjnym tego słowa rozumieniu. Grabowski zakłada jako ontologiczną zasadę równowagę przeciwieństw — nieskończonych, dopełniających się, plusowych i minusowych wartości. Winiarski dostrzega ową zasadę pow-

szechnej harmonii we współdziałaniu i współistnieniu, zawsze obok siebie występujących — porządkującego i nadrzędnego — czynnika programu i dezorganizującego czynnika przypadku. Dwa te czynniki w jednakim stopniu kształtują dzieje kosmosu, co życie natury czy losy osobiste każdej jednostki; przy czym program, jako nadrzędny sprawia, że ogólny i ostateczny wynik ma zawsze postać ładu. Trudno wyobrazić sobie tę totalną odpowiedź Winiarskiego czy Grabowskiego na podstawowy ów problem ontologiczny równie prosto i adekwatnie wyrażoną innym językiem wizualnym niż język geometrii.

Sosnowski buduje swoje modele harmonii w trójwymiarowych strukturach opartych na doświadczeniach topologii, albo w obrazach wypełnionych tylko poświatą, albo wywiezionych z rejonów chemii i fizyki, albo tworzących geometryczny układ pól równoważnościowych. Podobnie Gierowski, który sięgał też niejednokrotnie w swym malarstwie po awizualne zjawiska z obszaru fizyki, jak pola magnetyczne, fala uderzeniowa czy pojęcie zakrzywienia przestrzeni, lub bezświatłej przestrzeni kosmicznej, bądź też wyprowadzał idee swych obrazów z praw optyki i fizjologii widzenia. Zawsze, choćby werbalnie zaprzeczana, geometria pozostawała domeną jego twórczości.

Marczyński i Stażewski do swoich modeli harmonii świata i sztuki dochodzili od natury uogólnianej, upraszczanej aż do uwolnienia jej z wszelkich akcydensów, a wydobycia harmonijnej i niezmiennej, utajonej jej istoty. Także i ten cel trudny by był do osiągnięcia w sztuce inaczej niż poprzez geometrię.

W piątym dziale klasyfikacji znaleźli się ci artyści, w których dziełach zawarte odczucia lub idee zdają się wykraczać poza doświadczenie i w tym sensie nabierają znaczeń metafizycznych. Wprawdzie Jan Berdyszak rozważa w swych pracach interesujące go problemy w sposób zracjonalizowany, więcej mający wspólnego z naukowym badaniem i eksperymentem niż z intuicją czy metafizyką. Ale przestrzeń, która tak wiele zajmuje miejsca w jego sztuce, nie jest przestrzenią fizycznie, lecz ontologicznie pojętą i niemożliwą do racjonalistycznego zdefiniowania; ale wiele z jego obrazów budowanych geometrycznie nie ma charakteru form geometrycznych, lecz znaków mistycznych; ale dążeniem jego myśli zawsze było i jest iść dalej, iść poza to, co doświadczone i co doświadczone, co poznane i co poznawalne.

Julian Raczko z kolei, w ciągu dziesięciu lat związany z fizyką jako pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Fizyki Politechniki Warszawskiej — od początku swej twórczości artystycznej zajmuje się głównie problemem światła. W cyklach z lat ostatnich, zainspirowany teorią morfogenetyczną (Teoria katastrof René Thoma) porusza i inne zagadnienia, dotyczące fizyki, matematyki i geometrii, wkraczając z pełną świadomością w rozważaniach teoretycznych i w twórczości w obszar metafizyki. U Eysymonta i Jachtomy odnajduje się tę samą, co u Raczki siłę emanującą z obrazów. Jest to nie tylko ezoteryczna świetlistość w tych płótnach, ale coś z mistycznego skupienia. Jachtoma osiąga tę emanację dzięki czystej intuicji; u Eysymonta łączy się ona z jego przeżyciem i głębokim zafascynowaniem myślą i kulturą Dalekiego Wschodu.

Kamoji dotyka spraw metafizycznych także. Czyni to jednak zupełnie inaczej. Jego obrazy czy aranżacje nie przyciągają oczu w sposób magnetyczny i tajemniczy, jak w przypadku obrazów trojga przed chwilą wspomnianych artystów. Domeną jego twórczości jest cisza i pustka. Dzięki temu skąpe i nikłe elementy: kreska lub kamyk nabierają zwielokrotnionej siły i znaczenia. Stają się obiektami medytacji, kierującymi myśl od spraw i rzeczy poznawalnych w doświadczeniu ku osiągalnym tylko kontemplacją ideom uniwersalnym o cechach niezmienności i nie podlegającym przemijaniu.

Śledząc kolejno owych pięć omówionych grup podziału obserwować w nich można stale wzrastający stopień ogólności i uniwersalizmu przekazywanych idei i problemów. W pierw-

szej grupie wydaje się artystom zależeć głównie na wysublimowanej estetyce konstrukcyjnej tworzonych obiektów albo na kompensacji czy wypowiedzeniu osobistych emocji. Na ile to osiągalne w sztuce abstrakcji geometrycznej — z natury rzeczy zobiektywizowanej i uniwersalnej — są to zagadnienia jednostkowe i jeszcze o względnie dużym stopniu szczegółowości i subiektywizmu. W grupie piątej natomiast, u drugiego krańca tej gradacji, przesłania artystów dotykając sfery metafizycznej, osiągają punkt ekstremalny zobiektywizowania, ogólności i uniwersalizmu.

Ostatni, szósty dział klasyfikacji umyka tak pomyślanemu stopniowaniu; zagadnienie bowiem granic i zasięgu ludzkiego poznania stanowi osobny obszar, nie mieszczący się w tamtym układzie, ale usytuowany obok niego. W dziale tym znalazło się trzech artystów, w których twórczości problem rozważań nad granicami ludzkiego poznania odgrywa doniosłą rolę.

Jerzy Kałucki tworząc swoje pojęciowe konstrukcje geometryczne wizualnie ujawnia tylko ich fragmenty. Rekonstrukcja całości tych koncepcji powinna dokonać się, wraz z dotyczącą ich warstwą refleksyjną, w myśli widza. Podkreślając w ten sposób pojęciowy aspekt swoich dzieł prowadzi Kałucki odbiorców najczęściej ku świadomości słabości i ograniczeń ludzkiej kondycji wyobrażeniowo-intelektualnej. Grzegorz Sztabiński działa podobnie, choć stosując inną metodę. W cyklach swych prac dokonuje stopniowych przekształceń, które następują według ściśle określonych reguł. Analogicznie jak u Kałuckiego, zanotowany ciąg przekształceń jest tylko częścią dalej rozwijającego się procesu. Prześledzenie go przez odbiorcę, wykrycie praw nim rządzących a wreszcie pójście tym śladem dalej, aż po dotknięcie wyobraźni nieskończoności, lub wykrycie w nim praw przemijalności i nieprzemijalności, czy zasady cyklicznych powrotów, wymaga od widza wysiłku, staje się sprawdzianem jego możliwości i granic myślowych.

Element poddany przekształceniom jest u Sztabińskiego zasadniczo przedstawieniowy. Jednak pojęcia, którymi operuje i które chce przekazać, są w pełni abstrakcyjne. Aby stały się możliwe do odczytania dla odbiorcy wymagają one zastosowania odpowiadających stopniowi ich wyabstrahowania układów abstrakcyjnych. Toteż, odrealniony przez jego wypreparowanie z naturalnego otoczenia i sprowadzenie do znaku, zarys korony drzewa istnieje w układzie geometrycznym i na zasadach geometrii ulega też swoim kolejnym przekształceniom. Można więc powiedzieć, że czynnik geometrycznej abstrakcji zdobywa sobie w tym malarstwie i grafice decydującą przewagę nad symbolicznie już tylko traktowanym motywem mimetycznym.

U Jurkiewicza jego teoriopoznawcza refleksja manifestuje się inaczej niż u Kałuckiego i Sztabińskiego. Nie ma ona przede wszystkim charakteru tak uogólnionego i jednolitego w przekazie. Jurkiewicz poddaje w wątpliwość wiarygodność poznawczą zmysłów ludzkich. Czyni to na różne sposoby za pomocą różnych mediów raz zestawiając kreskę o tej samej długości w rysunku uporządkowanym geometrycznie i oddającym chaotyczne skłębienie, by widz odbierał wrażenie niewspółmiernie różnych jej długości; kiedy indziej w przestrzeni environment, oświetlonej czerwono i niebiesko ustawia stereometryczne figury odchylone od regularności, by widz nie mógł odczytać, czy deformacja występuje w nich rzeczywiście, czy jest tylko złudzeniem. Wszystkie prace i działania pod hasłem „Kształtów ciągłości”, realizowanych w fotografii, w aranżacjach, rysunkach czy malarstwie Jurkiewicza dowodzą odbiorcom obok innych przekazywanych sensów, złudności ich wizualnego odbioru. Często, choć nie zawsze, ma geometria w tych przekazach swój mniejszy czy większy udział. Ale też stopień ogólności i uniwersalizmu przekazywanych sensów jest w różnych pracach Jurkiewicza różny, zaś globalnie porównując, od idei zawartych w twórczości Kałuckiego i Sztabińskiego — mniejszy.

Jak wynika z tego, co tu zostało powiedziane, klasyfikacja zastosowana na wystawie „Język geometrii” nie jest tylko zabawą intelektualną. Jeśli nawet nie uzna się tej typologii jako propozycji i próby stworzenia nowego, innego niż dotąd systemu podziałów w sztuce, to ma ona przynajmniej charakter instrumentalny. Została zastosowana w tej ekspozycji, aby przez wskazanie rozległych obszarów sensów, w których przekazywaniu jest język geometrii pomocny czy niezbędny, dowieść znacznej skali możliwości komunikacyjnych, a przede wszystkim specyficznych, niezastępowalnych cech tego języka.

Bożena Kowalska

* — B. Kowalska *Twórcy — postawy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

JĘZYK GEOMETRII

Sztuka abstrakcji geometrycznej różnym podlegała interpretacjom w jej źródłach, znaczeniach i wartościach. Najczęściej bywała traktowana jako czysta sztuka, czyli wyzwolony od przedmiotów i znaczeń zespół form plastycznych, zestawionych ze sobą w układ istniejący i ważki sam w sobie czy sam dla siebie. W tym aspekcie można ją pojmować jako wstęp do metaszuki, czyli sztuki samą siebie analizującej, albo jako plastykę o funkcji tylko dekoracyjnej. Ten pierwszy wariant to byłby przypadek takich badaczy praw optyki i psychologii postrzegania jak ongiś Seurat czy Cézanne, a niedawno Alberts, Itten czy Lohse, albo u nas — Strzemiński; drugi zaś wariant — to przypadek wychodzący zasadniczo poza obszar naszych zainteresowań, a więc i rozważań. Obejmuje bowiem, choć znaczną liczbę, ale plastyków mało ambitnych, najczęściej naśladowczych, którzy sztukę swoją pojmują nie jako pracę intelektu i przestanie, ale jako kontentację zmysłu wzroku. Wówczas obiekt sztuki, niezależnie od dyscypliny, do jakiej należy i od materiału — czy będzie to dywan lub makata na ścianę, obraz sztalugowy czy malarstwo ścienne albo rzeźba skonstruowana z brył stereometrycznych — pozostaje w kategorii plastyki użytkowej. Spełnia bowiem rolę głównie elementu zdobniczego.

Ten rodzaj abstrakcji jako ornamentu — czynnika zaspokajania estetycznych potrzeb człowieka — nie tylko istnieje tak dawno jak człowiek, ale pojawił się podobno jako pierwszy symptom artystycznych skłonności i właściwości ludzkich, a to w formie rytmicznych nacięć na pierwszych, prymitywnych narzędziach naszych jaskiniowych praprzodków. Rozwinął się następnie w ceramice, w biżuterii, a później jeszcze w stroju, zdobieniu sprzętów, domostw, a w końcu wszystkiego, co kształtować i przekształcać potrafi ludzka ręka. Nawet przecież plany ogrodów, a w nich kształty poszczególnych drzew i krzewów formowane bywały we wzory i bryły geometryczne. Być może ujawnia się w takich działaniach wrodzony człowiekowi, podświadomie nim kierujący instynkt porządkowania. Wprawdzie w przytoczonych przypadkach ma on charakter dość powierzchowny, ale przecież nie pozbawiony znaczenia, bo symptomatyczny.

Ten sam wszakże bodziec, instynkt czy potrzeba znajduje sobie ujście inną jeszcze drogą, znacznie bardziej skomplikowaną i pogłębioną, ale w pełni świadomą. Jest to droga stanowiąca niemal pod każdym względem odwrotność tej, która od swych prapoczątków do dziś ma na celu sporządzanie harmonijnych i miłych dla oka, opartych na geometrii ornamentów. Jest bowiem drogą intelektu, a nie instynktu, nie rozpoczyna się spontanicznie od geometrii, ale z mozołem i powoli prowadzi do niej jako optymalnego osiągnięcia, nie liczy się z żadnymi kryteriami

powierzchnych doznań wzrokowych, ale stanowi wytwór postawy medytacyjnej: zakotwiczonej w filozofii lub w pracy analitycznej nad językiem sztuki.

W przypadku filozoficznej interpretacji świata podanej językiem geometrii, możemy mówić o analogicznej do ujawnionej w ornamentach geometrycznych, tęsknocie do porządkowania. Jest to jednak tęsknota innego szczebla: poszukująca w sztuce nie zewnętrznie pociągających efektów, ale odbicia układu kosmicznego, porządku wszechrzeczy. Taka sztuka służy nie radowaniu oczu, ale poruszaniu myśli. U jej podłoża stoi więc zawsze najpierw myśl, koncepcja, refleksja i ona to szuka odpowiednich znaków dla ujęcia i utrwalenia w nich przekazu. Myśl ta, koncepcja czy refleksja, gdy wyzbyły się cech jednostkowości, subiektywizmu i przedmiotowej materialności, muszą się w sztuce wyrazić kodem geometrycznym. Jest on bowiem dostatecznie abstrakcyjny, by nie kojarzyć się mylnie z czymkolwiek materialnym; jest dostatecznie uniwersalny, by nie łączyć się w wyobraźni z niczym, co określone w swej indywidualności i jednostkowym bycie; i dostatecznie zbiektywizowany, by nie dopuścić do zawarcia w nim jakichkolwiek osobistych emocji. Warunek pojawienia się takiego stosunku do świata i własnej egzystencji, który by uprawniał do użycia owego języka geometrii, stanowi bardzo już zaawansowany stopień rozwoju duchowego, rozwoju daleko oderwanej od pragmatyzmu, wysublimowanej myśli filozoficznej.

Nic przeto dziwnego, że pierwsze w pełni abstrakcyjne, geometryczne przekazy o charakterze obrazowym i przeznaczone do wzbudzania medytacji pojawiły się w sztuce tantrycznej, skoro już w Wedach, których okres powstania określany jest na lata 1500—600 p.n.e., a niektórzy uczeni przesuwają ten czas na 3000, 4500, a nawet 6000 lat p.n.e., stworzone zostało pojęcie esencji jako powszechnika i zasadniczego elementu każdej rzeczy — czynnik wewnętrznej konstrukcji wszystkiego. Radhakrishnan tak o nim pisze: „Prawo, którego strzeże Warszawa, nazywane jest Rta. Rta oznacza porządek świata. Wszystko, co jest uporządkowane we wszechświecie ma Rtę za zasadę (...) To, co powszechne, poprzedza to, co jednostkowe; toteż wedyjski wieszcz uważa, że Rta istniało jeszcze przed pojawieniem się jakichkolwiek innych zjawisk.”¹ [...]

Sprawy ponadjednostkowe, problemy uniwersalne mogły znaleźć swój wyraz czy swoje odbicie wizualne tylko drogą precyzyjnego zapisu geometrycznego.

W geometrii sztuki indyjskiej nie ma nic przypadkowego i nic co by służyło tylko estetyce form. Jeśli występuje tu nic nie przedstawiająca, a wypełniająca całość obrazu płaszczyzna zamalowana jednolicie neutralną barwą białą-szarą to obraz taki oznacza nicość przed narodzinami kosmosu. Jeśli pojawia się kula lub jajo oznacza ono Bindu — prapoczątek i praprzyczynę wszechrzeczy, w którym „zawarte są obydwa bieguny: zera i nieskończoności ze wszystkim, co znajduje się między nimi.”²

Indyjska więc, pierwsza o tak znacznym stanie skomplikowania, sztuka geometryczna była bezimiennie i długo, całymi pokoleniami kształtowanym systemem znaków odpowiadających pojęciom filozoficznym, mistycznym, a nie mającym nic wspólnego z użytkowością, praktycyzmem czy jakkolwiek przedmiotowością w sensie materialnym. [...]

W najszerszym uogólnieniu, niewolnym więc od uproszczeń, można powiedzieć, że myśl indyjska zmierzała zawsze do ujęć syntetycznych, całościowego pojmowania świata. W takiej wszechogarniającej wizji mieścił się zarówno jego początek jak koniec i ponowne narodziny w wiecznych procesach przeobrażeń. W nierozzerwalnej też jedności pojmowany był absolut, kosmos, przyroda i człowiek. W odróżnieniu od indyjskiej, europejska myśl filozoficzna, zawsze bardziej skłonna do analizy niż syntezy, wykazywała tendencje do rozpraszania się na rozważania kwestii szczegółowych przy zagubieniu poczucia całości i jedności wszechświata. Gdy filozofię indyjską cechuje szeroki pogląd i bezosobowy stosunek wobec istnienia zarówno uniwersum jak jednostki, myśl zachodnią zdominowała personalistyczna, a od XVI stulecia humanistyczna koncepcja filozoficzna wywiedziona z Odrodzenia, i w ślad za tym tendencje do pragmatyzmu i koncentrowania się na szczegółach. Toteż w znacznym stopniu europejska myśl poznawcza zawiera zmysłom i doświadczeniu, gdy indyjska opiera się w dociekaniach filozoficznych na czynniku duchowego skupienia. [...]

Drogą wewnętrzną iluminacji osiągnętej przez zjednoczenie się, utożsamienie z przedmiotem medytacji, zostały tam kolejno odkryte prawa rządzące wszechświatem, które nauka europejska potwierdziła — za pomocą swoich praktycznych poczynań, empirii wspomaganą aparaturą doświadczalną i wspartych o nią rozważań — dopiero w XX stuleciu. W podstawowej indyjskiej nauce Tantry spṛṭavēda mowa jest o molekułach — atomach przestrzeni, które związane są z czasem. Nowoczesna fizyka w Europie dowiodła dopiero niedawno, że wymiary czasu i przestrzeni nie mogą być dłużej traktowane rozdzielnie. Nie można bowiem w sposób absolutny przeprowadzić rozgraniczenia czasoprzestrzeni na przestrzeń i czas. W nauce tantrycznej o dźwięku i barwach powiada się, że światło rodzi dźwięk i odwrotnie, i że barw spozstrzegalnych przez oko ludzkie jest niewiele, a istnieje wiele innych, których człowiek nie dostrzega, ale które niekiedy mędrcy indyjscy potrafili oglądać w transie. Z kolei filozoficzny system Sāmkhya mówił o istnieniu niezliczonych, drobnutkich cząsteczek Prakṛti, które ustawicznie krążą wokół małych partykuł Puruṣy i ich centrum. Mookerjee stwierdza, że „godnym uwagi wkładem Sutr Jaina do teorii atomowej była zawarta w nich analiza związków atomowych, oraz wzajemnego przyciągania i odpychania atomów podczas tworzenia się molekuły.”³ [...]

Nie jest niczym zadziwiającym, że ci ludzie, u których mądrość jest równoznaczna z najwyższym stopniem rozwoju duchowego,

którzy więc potrafili się wyzwolić z pragmatyzmu i przywiązywania wagi do dóbr materialnych, wszelkich osobistych korzyści i osobistego znaczenia na rzecz wartości niewymiernych, niematerialnych i nienazwanych — że właśnie oni musieli znaleźć język swego najwyższego duchowego porozumienia, uporządkowania i znaków koncentracji w formach geometrii.

Czy miałyby to oznaczać, że dostateczny stopień wyabstrahowania i dystansu wobec pragmatycznie pojmowanej rzeczywistości myśl europejska osiągnęła dopiero w dwudziestym stuleciu? Albo, że wzorce myślenia dalekowschodniego zdołały przeniknąć do Europy i zapłodnić myśl artystyczną dopiero w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku? Nie da się tego wykluczyć. Podobnie, jak nie da się wykluczyć opinii naszego wybitnego fizyka prof. Szczepana Szceńniowskiego, który utrzymywał, że u źródeł rewolucji w kulturze, a więc i sztuce, leżą przede wszystkim wielkie odkrycia fizyki, które dokonują rewolucyjnych przeobrażeń w pojęciach o świecie, a w ślad za tym w sposobie myślenia ludzi i ich kulturze. Jednego z takich rewolucyjnych upatrywał w renesansie widząc w nim konsekwencje pierwszego wielkiego okresu nauk matematyczno-przyrodniczych, jaki w zaraniu ery nowożytnej zaznaczył się imionami Kopernika, Galileusza i Newtona. Drugi taki okres, na przełomie XIX i XX wieku zapisał się odkryciami przede wszystkim Einsteina, a także Plancka i Bohra, przyczyniając się do kolejnego, gwałtownego przeobrażenia wszelkich form kultury, a w jej ramach i sztuki.

Można mówić o wielu źródłach zjawiska narodzin w Europie XX wieku abstrakcji geometrycznej jako języka przekazywania pojęć, jak średniowieczne architektoniczne plany o ukrytych znaczeniach, jak znaki mistyczne i alfabety kabalistyczne etc. Jednym z ważniejszych bytyby jednak może infiltracje wpływów myśli dalekowschodniej i — być może — także wzorów samej sztuki tantrycznej. Z drugiej strony działałby wpływ rewolucji w myśleniu o świecie, tego rewolucyjnego, którego dokonały zwłaszcza odkrycia Einsteina zawarte w szczególnej teorii względności, ogłoszonej w 1905 r. i ogólnej — w 1915 r., a dotyczące względności zarówno czasu jak przestrzeni. Trzeba jednak pamiętać, że i do tej, einsteinowskiej koncepcji relatywizmu jedną z inspiracji stanowiła relatywistyczna filozofia dalekowschodnia, do czego się zresztą wielki fizyk głośno przyznał. Jeszcze większą rolę odegrała ona w odkryciach Nielsa Bohra. Dzięki taoizmowi z jego pojmowaniem rzeczywistości dynamicznym i jako jedni, dzięki chińskiej koncepcji komplementarności potrafił Bohr wyciągnąć ostateczne wnioski z mechaniki kwantowej Einsteina i przekroczyć próg, którego dotąd nie umiano przekroczyć wskutek traktowania rzeczywistości deterministycznie, statycznie i jako złożonej z odrębnych cząstek; zgodnie z przeświadczeniem większości europejskich systemów filozoficznych. Dla podkreślenia wagi, jaką przykładał do wpływu chińskiego systemu myślowego na jego naukowe koncepcje przyjął Bohr za swój herb symbole jin i jang.

Hipoteza o mniej lub bardziej bezpośrednim wpływie myśli dalekowschodniej i wzorców tantrycznej sztuki abstrakcji geometrycznej na narodziny języka geometrii w malarstwie i rzeźbie europejskiej jest równie uprawniona, co utrzymywanie, że europejscy twórcy do tej mowy znaków wyrażającej pojęcia, doszli sami. [...]

Jeśli twórczość dalekowschodnich artystów — czego nie trudno dowiedzieć choćby na podstawie wielu wystaw w przeszłości i dziś — szeroko docierała w drugiej połowie XIX w. do Europy wywierając dość powszechny wpływ na twórców tutejszych zarówno w zakresie malarstwa jak grafiki i rzeźby, ceramiki, szkła, tkaniny, introligatorstwa i wszelkich innych sztuk zdobniczych, to wolno przypuszczać, że ów wpływ innego rodzaju: drogą zafascynowania myślą dalekowschodnią, był także faktem. Wolno tak mniemać zwłaszcza, że wiadomo o dokonywanych w tym czasie przekładach dalekowschodnich pism filozoficznych w Europie. Ów drugi rodzaj wpływów, jako trudniejszy, bo wymagający zaangażowania myśli, był elitarny, obejmował wąski tylko krąg artystów, nieskłonnych do przyjmowania jakichkolwiek cudzych wzorców formalnych. Zafascynowani nie tyle wizualnymi rezultatami, ile samą ideą innego, niż europejski, stosunku do świata i inną koncepcją sztuki, bezpośrednio z tą ideą związaną, z niej wyrastającą i wobec niej służebną — szukać zaczęli dla kształtującej się pod tamtym wpływem, ale własnej refleksji czy postawy, własnych też i odrębnych mediów i sposobów wypowiedzi.

W tym obszarze sztuki, która od powierzchniowych, czysto formalnych podobieństw wynikłych z naśladownictwa gotowych wzorów jest jak najdalsza, zbieżności zewnętrznych, wizualnych próżno by szukać. Tkwią one w głębszych warstwach: powodu twórczego; a zatem są w sensie czysto wzrokowym niewidoczne. Może się wprawdzie zdarzyć, że jakiś monochrom Yves Kleina, albo Ad Reinhardta okaże się podobny do tantrycznego przedstawienia pustki przed narodzinami świata, albo, że ogromny krąg metalowy Roberta Morrisa skojarzy się komuś z jadeitowym, świętym krążkiem chińskim pi. Takie zbieżności zawsze istniały i mogą wystąpić. Są one jednak przypadkowe całkowicie lub prawie zupełnie. Istotne podobieństwa mieszczą się nie w tej sferze, ale w sferze myślowej, w sferze przestania. Nie są to także podobieństwa polegające na identyczności przekazu. Można tu raczej mówić o analogiach podjętych problemów filozoficznych, czy o podobieństwie głębi doświadczenia intelektualnego, albo o zbliżeniu postaw myślowych.

W tym sensie geometryczny obraz Mondriana czy Malewicza bliższy byłby tantrycznej yantrze czy lamaistycznej mandali niż „Strzelnice” Jaspersa Johnsa mimo, iż są one zamknięte zawsze w kształcie okręgu, którego nigdy nie używał Mondrian, a Malewicz tylko jako jednego z elementów kompozycji. Jasper Johns bowiem swymi „Strzelnicami” dotykał zupełnie innych problemów i były one bardzo odległe od całościowo pojętych konstrukcji

filozoficznych, a także mistycyzmu tak charakterystycznego dla twórców suprematyzmu i neoplastycyzmu.

Artysta, który posiadał własne widzenie świata jako uniwersum i świata jako mieszkania człowieka w sensie jednostki i człowieka w sensie ludzkości, dla tych swoich pojęć i przemysłów problemów bliskich i odległych szukał sposobu przekazu, szukał odpowiednich mediów. Artysta tak bogaty, a więc tak wiele mający do przestania, nie może się posłużyć mową innych twórców. Musi stworzyć własną. Dla takich też, prawdziwych artystów nie mogło i nie może też dzisiaj być interesujące sięganie po sposoby wypowiedzi innych twórców z tego czy innego kontynentu. Może natomiast być dla nich fascynujące zetknięcie ze sposobami myślenia ludzi z innych obszarów kultury. Taką też inspirującą i pomocną w odkryciach rolę odegrało zetknięcie artystów europejskich i amerykańskich XX w. z filozofią indyjską i buddyżmem Zen, ze sztuką tantryczną czy z kaligrafią dalekowschodnią, jak również z rewelacjami naukowymi fizyki, zmieniającymi poglądy na problemy materii i energii, czasu i przestrzeni, a zatem ontologii i metafizyki.

Powróćmy jeszcze do zaznaczonego już na wstępie rozróżnienia na trzy nurty abstrakcji geometrycznej w sztuce: nurt twórczy i wynalazczy, który wypowiada najgłębsze i najważniejsze prawdy ludzkie, nurt, który wyraża tęsknotę do porządkowania, dążność do syntezy i upodobanie do rozważań nad możliwościami sztuki, oraz nurt o czysto estetycznych zamierzeniach. Śledząc narodziny każdego z nich o pierwszym można by powiedzieć, że kształtuje się w swych różnorodnych wariantach jako rezultat rozważań i poszukiwań indywidualnych; o drugim — że rozwój jego śledzić się daje jako proces historyczny; trzeci zaś jawi się jako sztuka stosowana, często nie angażująca władz intelektualnych u artysty, a nigdy u odbiorcy i najczęściej operująca wzorami gotowymi, przejętymi w całości, z niewielkimi tylko zmianami, z cudzych repertuarów lub traktowanymi kompilacyjnie.

Pozostawiając ten ostatni nurt abstrakcji na marginesie naszych rozważań, warto może jedynie w nawiązaniu do niego przeciwstawić się błędnej, a tak często i do dziś jeszcze przez krytyków sztuki powtarzanej za Focillonem tezie, że sztuka rodzi się nie z życia, ale ze sztuki. Dzieje się tak istotnie i w pełni, gdy chodzi o naśladowców i kompilatorów. Dzieje się tak częściowo, gdy weźmie się pod uwagę artystów, których wartość tkwi w indywidualności talentu plastycznego, jaka potrafi w niepowtarzalny niekiedy sposób przetwarzać i bogacić zastane jak — egzemplifikując — Giorgio de Chirico, Paul Klee, czy, bliżej naszych czasów, Jean Dewasne, Nicolas de Stael lub Bridget Riley. Sięgali oni głównie do sztuki przeszłości, by nią się inspirować i przekształcając wyczarowywać z niej na wskroś własne urzeczenia. Ale nie oni są właściwymi twórcami dziejów sztuki, choć w opracowaniach historycznych jest ich najwięcej. Prawdziwie ważne w niej i wielkie to to, co nie bierze się ze sztuki poprzedników, ale z działalności prekursorów, z ich myśli i od-

czuwania, które nie mają precedensów. Jeśli dla tych myśli i odczuć znajdują oni właściwy sposób artykulacji — to są to artystyczne odkrycia otwierające przed sztuką nowe drogi poszukiwań. A te, dla dzieł myśli artystycznej najważniejsze, rodzą się ze sztuki o tyle tylko, że stanowią nieprzejednany sprzeciw wobec tego, co już było. Tak narodził się futurizm, suprematyzm, neoplastycyzm, tak narodziła się twórczość Marcela Duchampa czy Yves Kleina.

Zostało wyżej powiedziane, że nurt abstrakcji geometrycznej, wyodrębniony tu jako wyraz tęsknoty do porządkowania i dążenia do syntezy, dostrzec się daje w procesie rozwoju historycznego w odróżnieniu od nurtu zajmującego się systemami lub prawdami filozoficznymi, którego właściwością jest indywidualne dopracowywanie się adekwatnego języka przekazu. Należy się tu zastrzec, że zarówno podział pomiędzy tymi nurtami jest nieostry, jak też to rozróżnienie rodzajów dochodzenia do sposobów wypowiedzi, jak każda próba uogólnienia, nie wolna jest od uproszczeń.

Niemniej jednak da się zaobserwować, że tendencje do geometryzacji poprzez syntetyzowanie powtarzają się w historii po wielokroć i że są dziełem nie jednego człowieka, ale stanowią wynik działalności wielu pokoleń. W odległych w czasie kulturach daje się to zjawisko zauważyć np. w kształtowaniu się pism: czy to starobabilońskiego pisma klinowego czy hieroglifów egipskich lub wszelkich innych form pisma obrazkowego jak hetyckie, Majów czy Azteków, gdzie coraz dalej idące uproszczenia prowadzą do geometryzacji. Tak to w miejsce obiektów czy zdarzeń przywoływanych odtworzeniem powołany zostaje ich znak. Analogiczne zjawisko można odnaleźć w niektórych rejonach pojawiania się sztuki prehistorycznej, żeby tu przywołać przykład późnopaleolitycznych malowideł naskalnych z południowej Afryki czy podobnych zabytków sztuki magdaleńskiej z Europy środkowej i wschodniej, które wydają się kontynuować jeszcze dawniejsze tradycje, solutrejsko-oryniackie. Znamionują je tendencje do upraszczającej stylizacji wszelkich postaci, która zbliża te wyobrażenia do ornamentu o charakterze geometrycznym.

W tych już, jednych z najwcześniejszych w historii ludzkiej przykładach uproszczeń, ujawnia się jedna z cech implikowanych przez ów proces. Syntetyzowanie i geometryzacja zawsze bowiem prowadzą do zatracania indywidualnych i specyficznych cech przywoływanego obiektu, działania czy zdarzenia sytuując je w ramach gatunku czy w rzędzie analogicznych, czyli prowadząc do uniwersalizacji.

Całkiem inaczej ujawnia i wyzwala się geometria w procesie przemian nowożytnej sztuki europejskiej. Tkwi ona, zawarta implicitnie w każdej kompozycji malarskiej czy rzeźbiarskiej od renesansu począwszy. Tworzy w nich wewnętrzny szkielet konstrukcyjny, wokół którego czy na którym zbudowana zostaje tkanka przedmiotowej narracji. W renesansie były to najczęściej: prostokąt ustawiony poziomo albo równoramienny trójkąt oparty na

podstawie. W baroku lubowano się w okręgu, elipsach, spiralach, osiach przebiegających w obrazie po przekątnej. W następnych epokach, w zależności od zmieniających się upodobań i mody, ten lub inny repertuar geometrycznych struktur wewnętrznych dzieła sztuki zdobywał sobie przemijającą dominantę. Cézanne odkrył geometrię jako nową wartość: nie jako szkielet konstrukcyjny obrazu, ale jako podstawowy element struktury wszystkich obiektów materialnego otoczenia człowieka. Tę utajoną geometrię wyjawiał i w nowy sposób określił, nadając jej we własnym malarstwie nie przyznawaną jej dotąd rangę. Sledząc potem jego następców, którzy zajęli się głównie analizowaniem mediów sztuki, można poprzez Seurata, kubistów i Delaunaya obserwować kolejne fazy ujawniania i prób wydobywania się geometrycznego kośćca z przedmiotowej obudowy. Na tych drogach kubizm stanowi szczególny i jedyny przypadek dokonania się, w krótkim czasie około jednego dziesięciolecia i w wąskim gronie kilku twórców, procesu analogicznego, jaki w ciągu szeregu pokoleń dokonał się w kształtowaniu pisma obrazkowego: przekształcania się przedmiotów za pomocą syntetyzowania w ich znaki. Ale pełna geometria w tych poszukiwaniach jeszcze nie została osiągnięta.

Inni poszukiwacze tądu i badacze języka sztuki, myślący o tyle dalej, jakby stanowili następne już pokolenie: El Lissitzky, Rodczenko, Gabo, Pevsner albo Moholy-Nagy czy Strzebiński, uzyskali pełny obraz abstrakcji geometrycznej; ujawnionej, wyzwolonej i zwycięskiej. W głąb dwudziestego stulecia poprowadzili dalej ten rodzaju poszukiwań Albers, Itten, Lohse, Max Bill i wielu innych. Tu już jednak, poza kubistami, nie chodziło o syntezę. Język geometrii pozostał znaczący, ale symbole, którymi operuje, nie są jednoznaczne. Różnorodne i zmienne, u każdego artysty tworzą odmienny system.

W drugiej połowie naszego stulecia rozwijają się wielorakie rodzaje geometrycznej sztuki w bardzo szerokiej skali. Własne koncepcje wyrazowe tworzą, wśród innych, Carel Visser, David Smith, Anthony Caro, wersję wizualistyczną rozbudowują po Lohsem i Vasarelim Frank Malina, Carlos Cruz-Diez, Jesus Rafael Soto i inni artyści z południowoamerykańskiej szkoły geometrii. Jawi się ona, wreszcie, w minimal-arcie, w sposób szczególnie manifestując się w formach elementarnych, zmonumentalizowana, niekiedy ledwie dostrzegalnie odchyłona od harmonijnej czystości. To w latach sześćdziesiątych i jeszcze siedemdziesiątych tworzą ów nowy system tacy twórcy jak Frank Stella czy Ellsworth Kelly w malarstwie, a Donald Judd, Robert Morris czy Carl André, albo Dan Flavin czy Richard Serra w propozycjach trójwymiarowych.

Każdy z owych indywidualnych systemów działania geometrycznego: czy to badawczych jak Ittena lub Albersa, analityczno-kreacyjnych jak Lohsego czy Billa, a potem Davida Smitha czy Anthony Caro, poszukujących olśnień lub złudzeń wzroku jak w wizualizmie czy zaniepokojeną niepotrzebną oczywistością jak

w minimal-arcie — każdy z tych systemów geometrii miał, i ma po dziś, pewne wspólne z innymi cechy. Jakiegokolwiek by one zawierały indywidualne intencje przesłania, są zawsze, w pierwszym planie przeciwstawieniem chaosowi świata w imię poszukiwania i kreowania porządku; są wyrazem tądu myśli, upatrującej sensu i oparcia w prawach powszechnych, rządzących zarówno uniwersum jak egzystencją człowieka, przeciwko roztkliwianiu się jednostki nad sobą w sentymentalnych wynurzeniach. Są też zawsze zwrotem od narracji i szczegółu do pojęć i dalekiego uogólnienia. W tym sensie przesuwają one uwagę artysty i widza z emocjonalnego — ku aspektowi myślowemu.

Konkludując można zatem wyróżnić w sztuce geometrii trzy warstwy przesłania: 1. owo najogólniejsze, właściwe każdej wypowiedzi z obszaru abstrakcji geometrycznej, nawet o charakterze tylko dekoracyjnym; 2. przesłanie indywidualnej refleksji, specyficzne dla określonego twórcy; oraz, usytuowane pomiędzy nimi, 3. przesłanie implikowane przez konkretny nurt sztuki geometrycznej i dla — ex definitione zawartych w nim cech przekazu — wybrany przez określony typ osobowości twórczych. Jak, bowiem, język geometrii a priori mieści w sobie możliwe do wyliczenia, charakterystyczne elementy czy aspekty przekazu, tak i poszczególne rodzaje tego języka noszą także, już z założenia, gotowe jego składniki.

Gdy spróbujemy je, tytułem przykładu, wydobyć z konstruktywizmu — to oprócz tych momentów przesłania, które wyróżniłyśmy tu jako właściwe każdej realizacji sztuki geometrycznej — odnajdziemy charakterystyczny dla konstruktywizmu ślad fascynacji nauką i techniką, wyraz afirmacji dla cywilizacji XX wieku z jego wynalazczością i zmaszynizowaniem, a w rezultacie — zachwyt czy uznanie dla wielkości człowieka, jego odkrywczej siły umysłu, jego zwycięskiej woli panowania nad naturą i umiejętności podporządkowania jej sobie. Znajdziemy w tej sztuce właściwy jej optymizm i rozmach, wyzbytą wahań ufnosć w poznawczą moc człowieczą, zrationalizowane, śmiałe spojrzenie w przyszłość świata zbudowanego przez ludzi i uznanego za udany.

Zgoła odmiennie implikacje znaczeniowe da się wyróżnić w sztuce wizualistycznej, która z tegoż konstruktywizmu jest wszak rodem. Tak w kinetyzmie takich twórców jak np. Schöffer, Soto, Vardanega czy Mack, jak zwłaszcza wyraźnie w op-arcie, w tądzących zmysły efektach pozornych wgłębień i wypukłości, fałowania, przepływow i powrotów, oddaleń i przybliżeń, zmniejszania się i powiększania, w złudzeniach istnienia czegoś, czego nie ma i nie istnienia czegoś, co obecne — jest nie tylko zabawa oczu, prowadzona na kanwie ogólnego, geometrycznego uporządkowania. Tu czyta się niekiedy postawę przeciwną konstruktywistycznemu optymizmowi. Ta sztuka wydaje się drwić z poznawczych możliwości zmysłów ludzkich, a zatem z podstawowego aparatu empirii. Ogłasza niewiarygodność człowieczego poznania, jego względność, nieufny stosunek do wiedzy, a w kon-

sekwencji do wszelkich możliwości człowieka, poddaje w wątpliwość poczynania ludzkie, stawia pytania wcale nie afirmujące i wcale nie optymistyczne o ludzkie jutro.

Minimal-art stanowi jeszcze inną koncepcję. Wprawdzie Frank Stella oświadczył na temat swych prac Bruce Glaserowi w 1966 roku, co potraktowano jako program: „To, co Pan widzi, jest tym, co Pan widzi”⁴, wprawdzie wraz z Ad Reinhardtem stworzył pojęcie „Art-as-art” (sztuki-jako-sztuki), co przyjmowane było jako istotny krok do ideologii konceptualizmu; wprawdzie też istotnie najbardziej charakterystyczną cechą tego nurtu, skąd też wzięta się jego nazwa, stanowi redukcja repertuaru formalnego do elementarnych, stereometrycznych wzorów. Być może minimal-art nawet doprowadził do punktu ekstremalnego zasadę rezygnacji sztuki z wszelkiego czynnika kokieterii estetycznej, łącznie z jego biegunem antyestetyzmu. Do ekstremalnego też punktu doprowadzona tu została inna jeszcze cecha sztuki geometrycznej: zobjektywizowania dzieła w sensie odrzucenia indywidualizmu, niekiedy aż do całkowitej anonimowości. Wykonanie propozycji minimal-artu, przeprowadzane nie przez projektującego artystę, ale wedle jego szkicu, metodą przemysłową, pogłębiło tę sytuację. Jeśli jednak nawet twórcy minimal-artu w pamiętnych latach sześćdziesiątych, na których zaciążyła — zresztą nie bez ich w tym udziału — moda na traktowanie samego medium jako przekazu, sztuki jako sztuki i niczego więcej, nie starali się swymi pracami niczego przekazać — to i tak w kontekście przeobrażeń w ludzkim świecie, w ludzkim myśleniu i dziejach sztuki — realizacje minimal-artu są przesłaniem.

W tym przypadku Mc Luhanowska konstatacja, że przekaznik sam jest przekazem, znajduje potwierdzenie. Gdy widzi się te bryły nieużyteczne, nie zupełnie foremne, geometrycznie oschłe i tak olbrzymie wymiarami, że niemożliwe do objęcia wzrokiem, a jednocześnie wie się, że nie mają one nic poza sobą znaczyć, widzi się wielki i niedocieczony w jego bezmyślności samozniszczenia, przemysłowo zabudowany, wypełniony fabrycznymi przedmiotami, absurdalny i bezduszny świat dzisiejszego człowieka. Właśnie jak one odindywidualizowany i odczłowieczony. Nie do takiej obiektywizacji dążyli twórcy sztuki geometrycznej. Ani jej pionierzy europejscy jak Mondrian i Malewicz, ani ich wielcy protoplaści indyjscy — artyści Tantry. Przez fakt programowego wyrzeczenia się przesłania w swej sztuce, przez zamierzone uproszczenia poprowadzone tak daleko, aby ich dzieła można było przekazać drogą telefoniczną, wreszcie przez dylemat, czy wszystkie idee muszą być realizowane materialnie, rozstrzygnięty negatywnie, bo jak stwierdził Sol LeVitt: „Idee same mogą być dziełami sztuki”⁵ — minimal-artysty odwracali się po prostu plecami do wszelkiej problematyki angażującej w sztukę duchową stronę człowieka. Było to jednak tak ostentacyjne, że nabierało także intencjonalnego znaczenia. W rezultacie można minimal-art interpretować — jeśli nawet nie myleli o tym jego twórcy — jako skrajnie pesymistyczny osąd świata, ale przede wszystkim

człowieka współczesnej cywilizacji, człowieka, który ów świat nie tyle skonstruował, co zdewastował i który nie chce, lub już nie może wziąć za niego odpowiedzialności. (...)

Gdy tak przeanalizowane zostały ogólne właściwości przekazu sztuki geometrycznej jako całościowo pojętego rzędu zjawisk i szczególne cechy przestania mieszczących się w jego obrębie, poszczególnych rodzajów tych zjawisk, i gdy przy próbie porównania okazuje się, że jedne i drugie z tych właściwości nakładają się na siebie niesprzecznie — pozostaje zastanowić się nad racjami trzeciego piętra: miejscem w dziele sztuki geometrycznej przekazu indywidualnej refleksji.

Wbrew odczuciu dostatecznego już nagromadzenia elementów czy motywów przestania, pochodzących z samego już rzędu zjawisk i ich zróżnicowanych rodzajów, miejsce przekazu refleksji indywidualnej, a więc odrębnej, nadającej dziełu znamię niepowtarzalności, jest niezmiernie potrzebne i ważne. Jeśli bowiem prześledzić dzieła poszczególnych artystów, wypowiadających się językiem geometrii pod kątem zawartości czynnika indywidualnego w warstwie przestania, to okazuje się, że wszyscy, którzy daleko wyrosli ponad poziom średni i przeciętny, godny już odnotowania przez historię sztuki — stali się też twórcami nowych nurtów w tym obszarze. Jest to mało zaskakujące, ponieważ wydaje się naturalne, czyli zgodne z zasadami prawdziwości. Jeśli myśl, jeśli refleksja domagająca się przekazania jest nowa, a za nią nowa idea artystyczna, wiadomo, że znajdzie następców, którzy ją przyjmą i będą kontynuować. Tak rodzą się wielkie, odkrywcze propozycje i tak rozwija się wokół nich i w ślad za nimi to, co zapożyczając nomenklaturę z biologii, określiłam jako nowy rodzaj w obrębie tego samego rzędu.

Nie trzeba tu, jako że jest to oczywiste, przeprowadzać dowodu na nowatorstwo i ważność przestania u pionierów abstrakcji geometrycznej jak Malewicz czy Mondrian, twórcy konstruktywizmu Gabo i Pevsner lub Tatlin, czy twórców nurtu samobadawczego w geometrii jak Lissitzky, Albers czy Strzemiński. Zwłaszcza nie trzeba dowodzić głębi i doniosłości przestania zawartego w monochromach i działaniach Yves Kleina jednego z najważniejszych prekursorów w sztuce tendencji zerowej, której korzenie tkwią głęboko w geometrii. (...)

Można w konkluzji tych rozważań nad trzema warstwami przestania w języku geometrii stwierdzić, że im przestanie głębiej sięga w filozofię, im bardziej jest uniwersalne i doniosłe, a równocześnie im trafniejsze, im bardziej adekwatne są media dla jego wypowiedzenia odnalezione i wypracowane — tym dzieło bardziej odkrywcze i cenne. Propozycje najbardziej nowatorskie, rewoltujące pod względem przestania i dla niego powołanych środków wyrazu, otwierają nowe nurty w europejskiej sztuce geometrii. Do nich należą m.in. suprematyzm, neoplastycyzm, konstruktywizm, unizm, optical-art, nurt zerowy i minimal-art. Nieco mniej rewelacyjne propozycje, ale wciąż jeszcze zasługujące na miano odkrywczych, pozostawiają

w historii sztuki nazwiska wybitnych indywidualności stojących pomiędzy nurtami. Spośród takich wyliczyć można przykładowo Pawła Fiłonowa, Paula Klee, Augusta Herbina czy Marka Rothko, François Morelleta czy Carla André. Poza tymi wielkimi postaciami w sztuce geometrycznej współczesności: twórców nowych, wynalazczych nurtów i twórców nowych, indywidualnych kreacji, istnieją długie szeregi tych, którzy dzieło odkrywców prowadzą dalej, w kontynuowaniu znajdując też miejsce na własny, ważny i cenny ślad myślenia i utrwalania najwyższej rangi tej sztuki, której celem jest poprzez intelekt poruszać wszystkie ważne struny duchowej struktury człowieka.

Bożena Kowalska

W WYSTAWIE UDZIAŁ BIORĄ

1. Zofia Artymowska
2. Roman Artymowski
3. Jan Berdyszak
4. Jerzy Budziszewski
5. Ignacy Bogdanowicz
6. Emilia Bohdziewicz
7. Artur Brunsz
8. Jan Chwałczyk
9. Andrzej Dłużniewski
10. Janusz Eysymont
11. Stefan Gierowski
12. Wanda Gołkowska
13. Jerzy Grabowski
14. Aleksandra Jachtoma
15. Zdzisław Jurkiewicz
16. Jerzy Kałucki
17. Koji Kamoji
18. Edward Krasiński
19. Elżbieta Monika Małkowska
20. Adam Marczyński
21. Maria Michałowska
22. Janusz Orbitowski
23. Ludmiła Popiel + Jerzy Fedorowicz
24. Julian Raczko
25. Kajetan Sosnowski
26. Henryk Stażewski
27. Maciej Szańkowski
28. Andrzej Szewczyk
29. Marian Szpakowski
30. Grzegorz Sztabiński
31. Ryszard Winiarski
32. Mieczysław Wiśniewski
33. Jan Ziemiński

Fragmenty z rozdziału książki *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, znajdującej się w przygotowaniu do druku w Wyd. Wiedza Powszechna w Serii „Omega”.

- 1 — S. Radhakrishnan *Filozofia indyjska* T. I Warszawa 1958, s. 104.
- 2 — cyt. za: A. Mookerjee *Tantra-Kunst*. Wien-München 1967, s. 27—28.
- 3 — tamże, s. 30.
- 4 — K. Honnef *Concept Art*. Köln 1971, s. 19.
- 5 — tamże, s. 22.

I. KONSTRUKCJA
JAKO CZYNNIK PORZĄDKUJĄCY FORMĘ
LUB JAKO FUNKCJA EMOCJI I WYOBRAŹNI

ZOFIA ARTYMOWSKA

00-265 Warszawa, ul. Piwna 40/42, m. 3

Ur. 1923 w Krakowie. Studia w ASP w Krakowie na Wydziale Malarstwa, w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa. Dyplom w 1950 r.

Działalność pedagogiczna od 1960 r. na Tahreer College, Uniwersytecie w Bagdadzie; od 1971 r. w PWSSP we Wrocławiu.

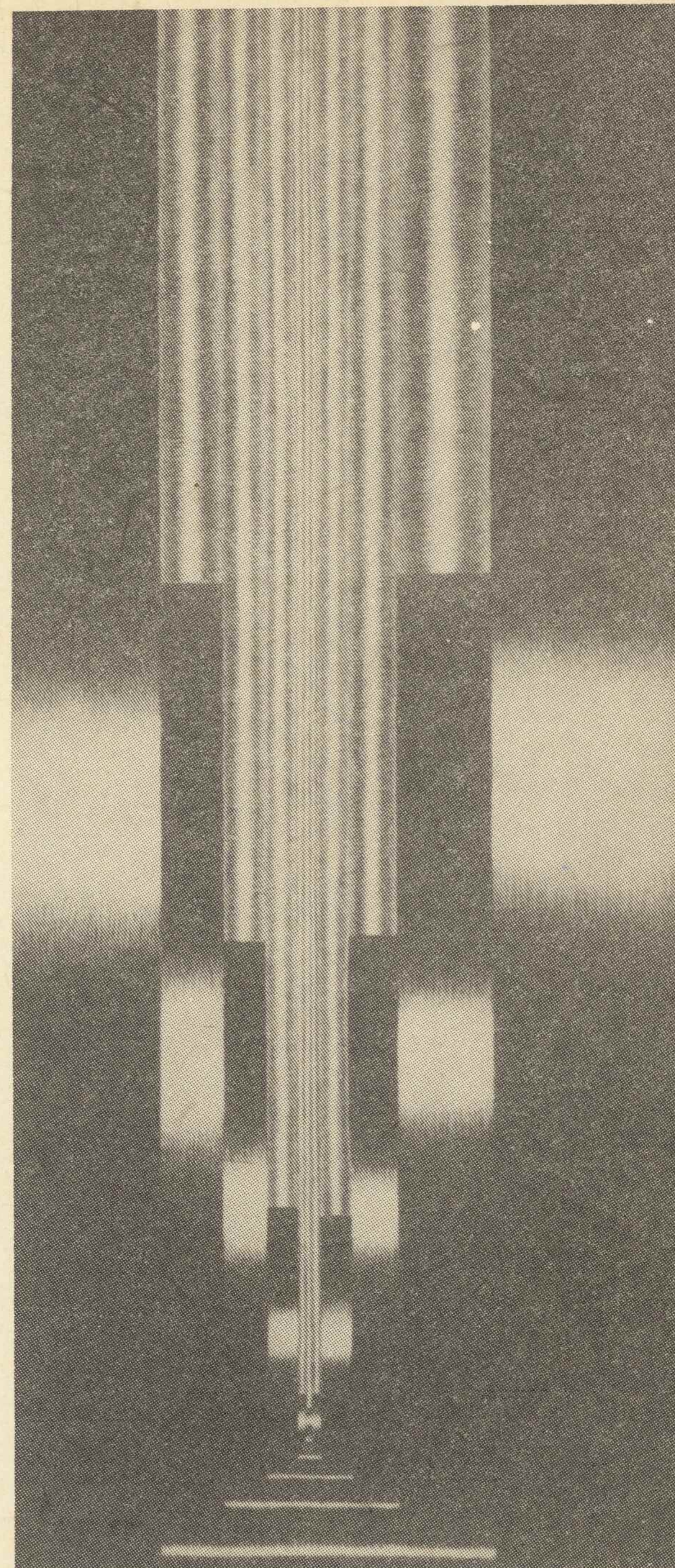
Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego, ściennego, rysunku i grafiki.

Wystawy indywidualne: 15, m.in. Warszawa Krzywe Koło 1959, Łódź BWA 1970; Warszawa „Zachęta” 1971; Wrocław Muzeum Architektury 1972; Warszawa „Zapiecek” 1974; Poznań BWA 1975; Chełm Galeria 72 1976; Nowy Jork Fundacja Kościuszkowska i Westbeth Gallery 1980; The Compton Union Gallery Pullman 1980.

Udział w ok. 20 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich i międzynarodowych jak „Intergroup 62”, Essen 1962; Internationale Graphik Ausstellung der Künstlergruppe Roter Reiter, Monachium 1964; „Struktury” — sztuka i nauka, Warszawa 1976; VI Triennale India, New Delhi 1982.

W latach 1953—1956 realizacje polichromii Starego i Nowego Miasta w Warszawie.

Nagroda Państwowa II stopnia, 1953.



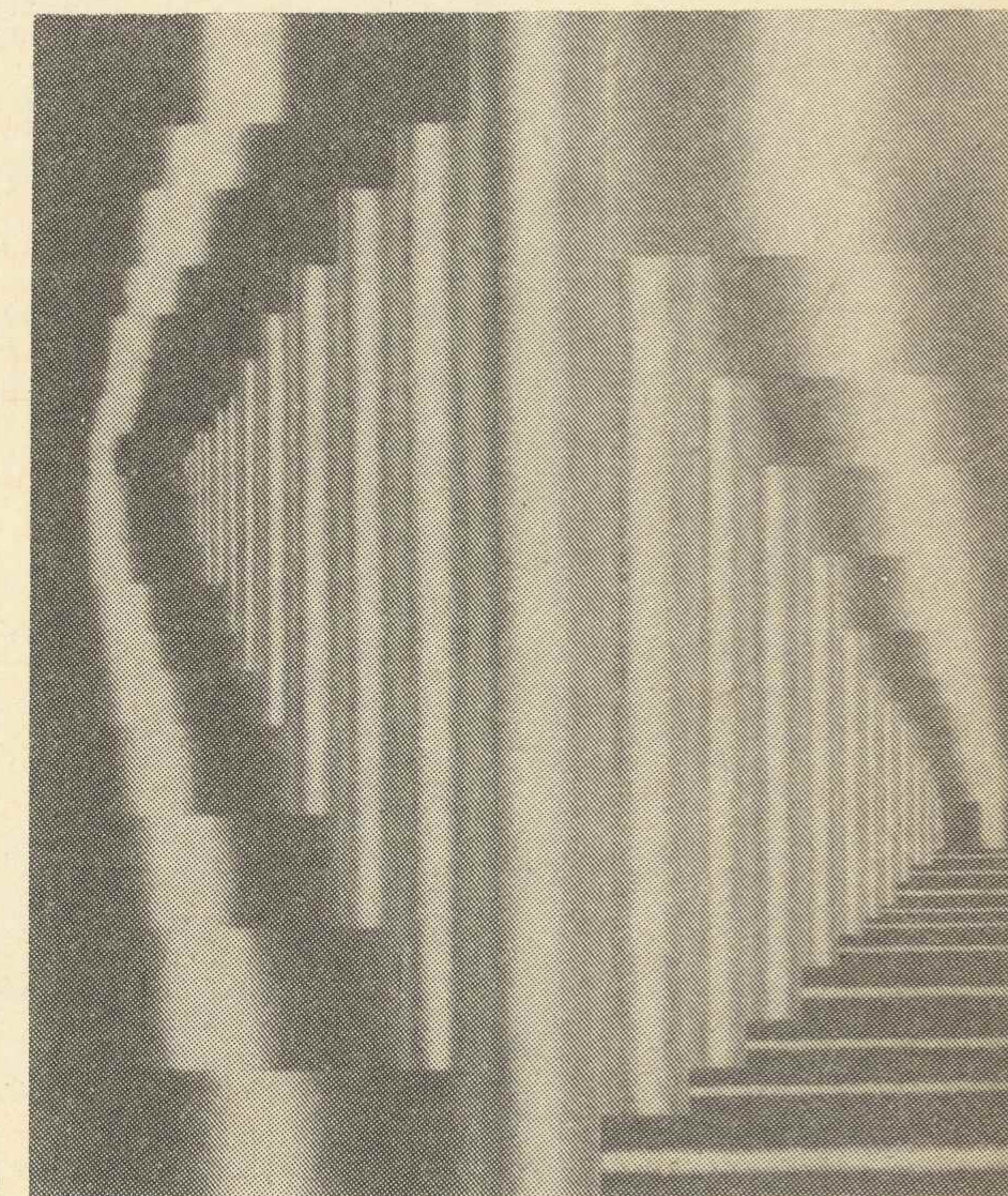
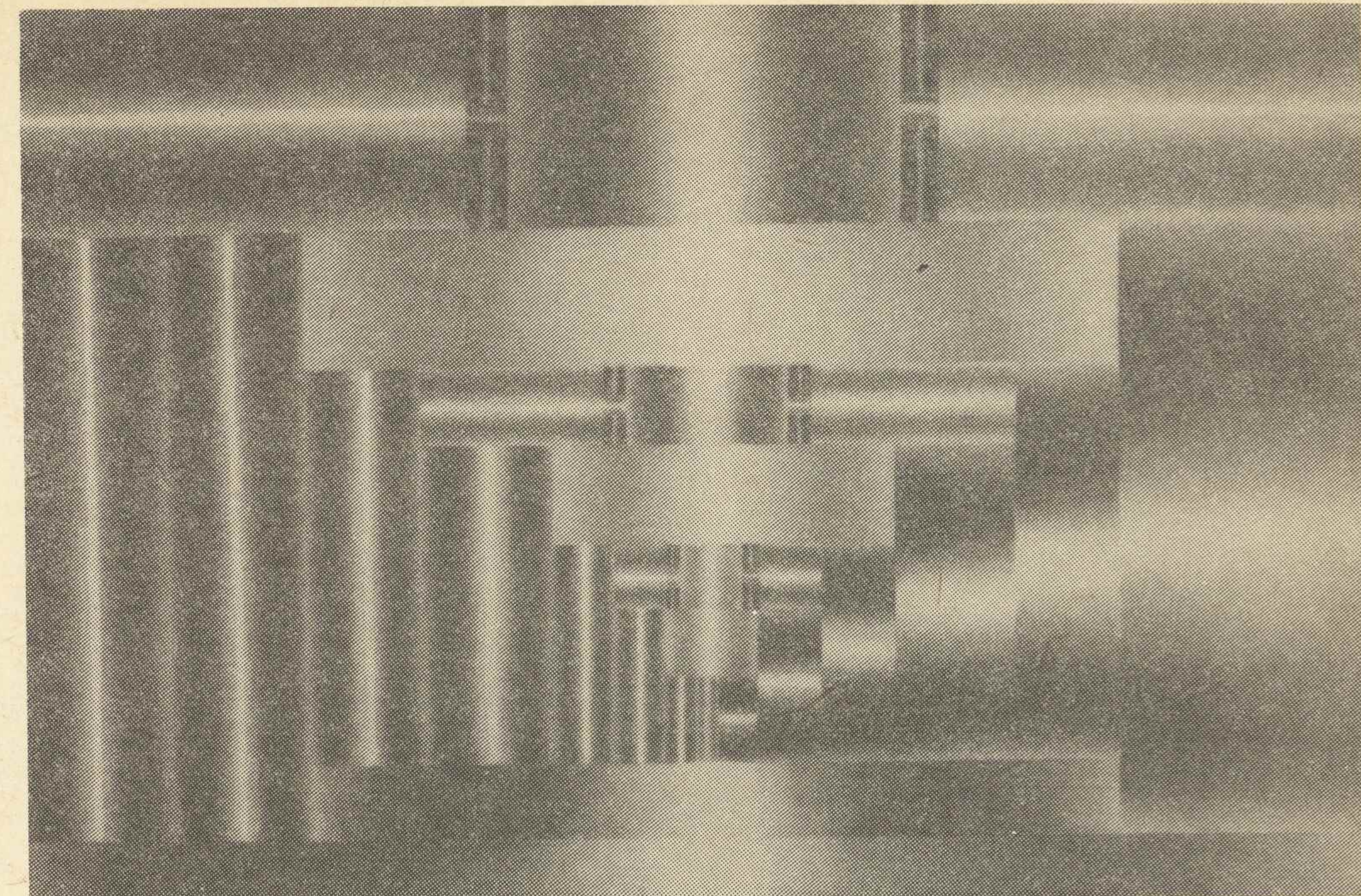
Geometria jest pasem transmisyjnym mojej wyobraźni.

lipiec 1983

Zofia Artymowska

Poliformy LXIX „Powstańcom Warszawy”, 1976, akryl

Poliformy LXI „Mały Mogot”, 1976,
akryl



Poliformy LXXXI Trzysegmentowa kompozycja, fragment, 1978, akryl

IGNACY BOGDANOWICZ

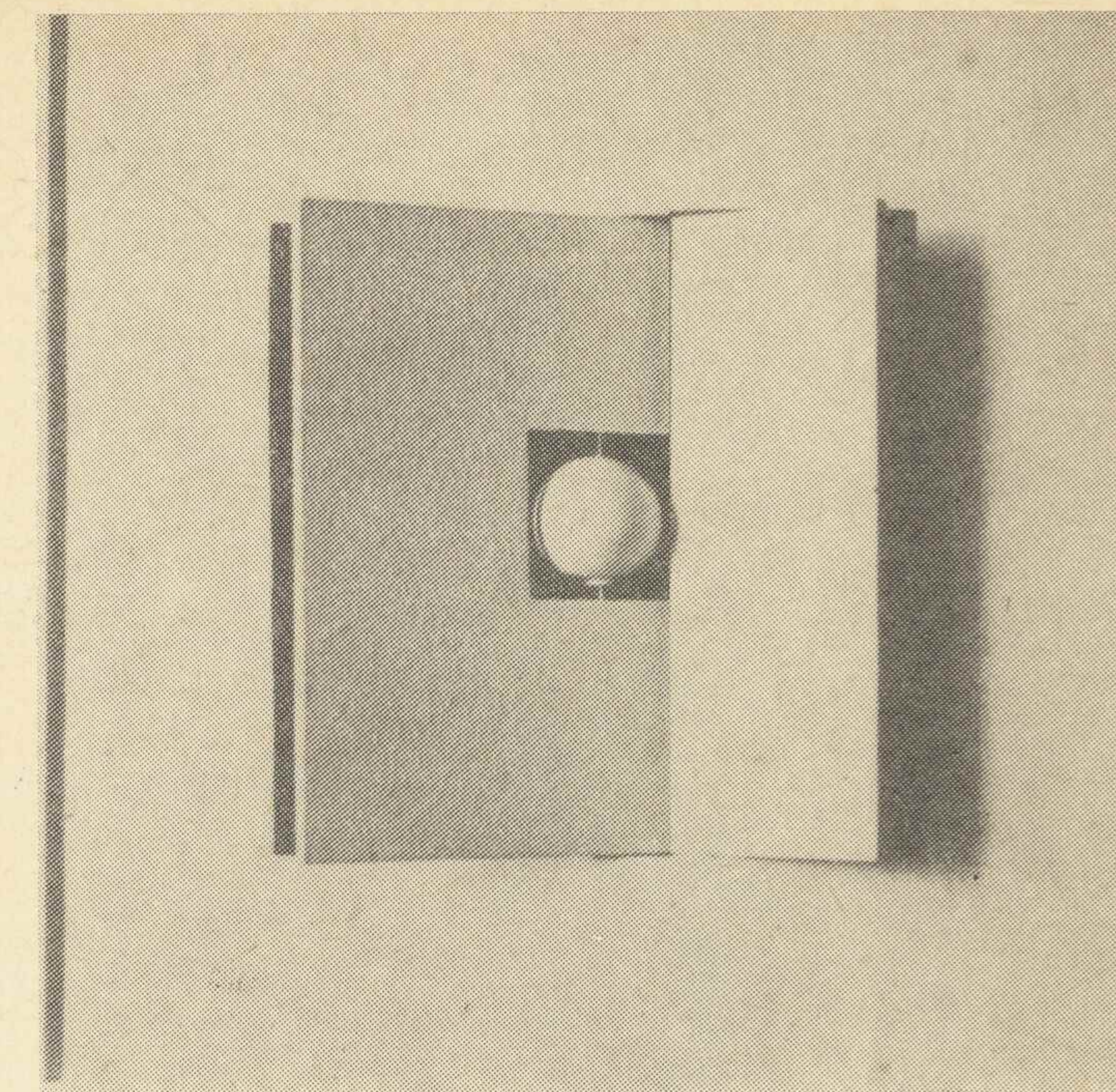
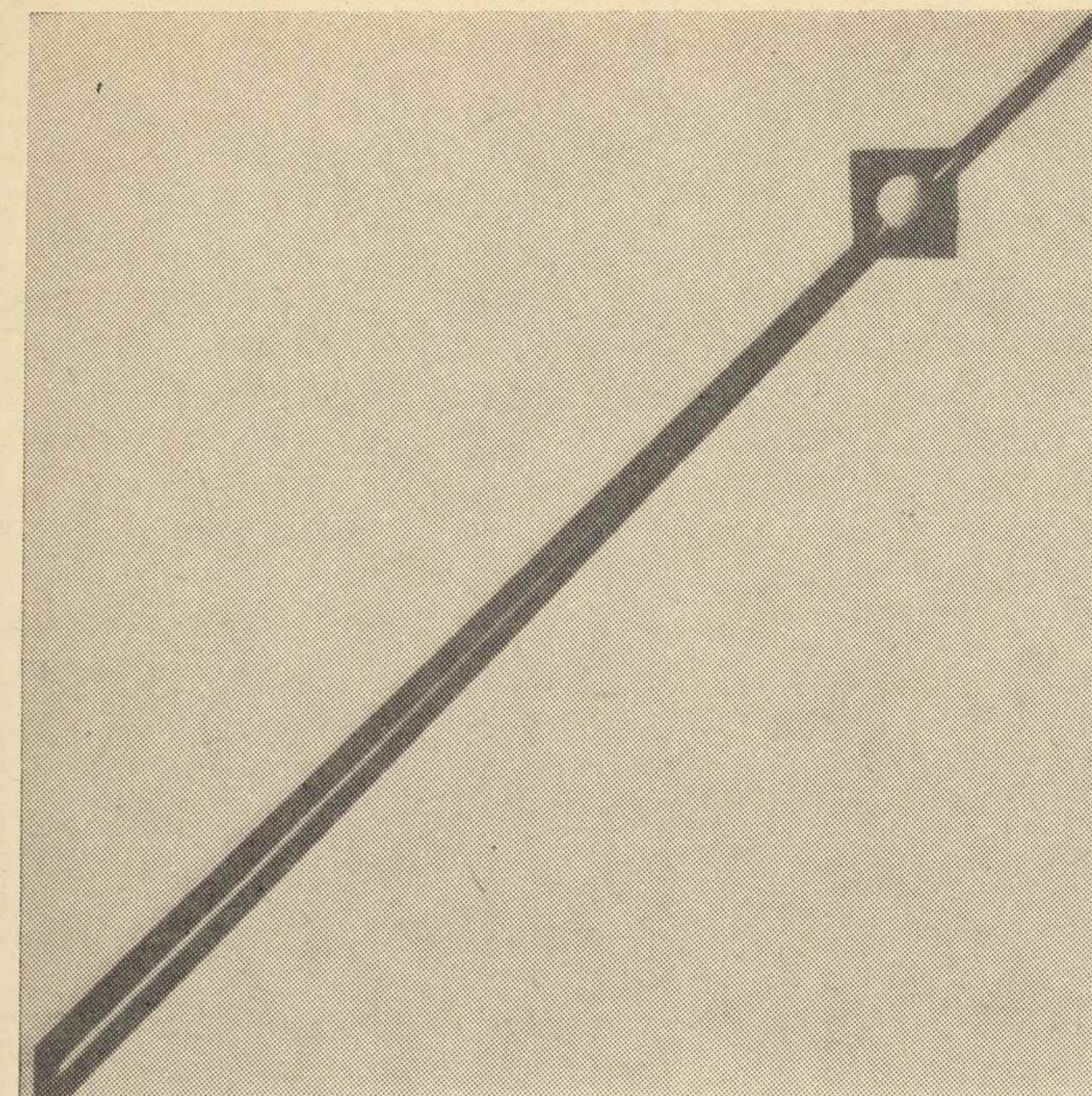
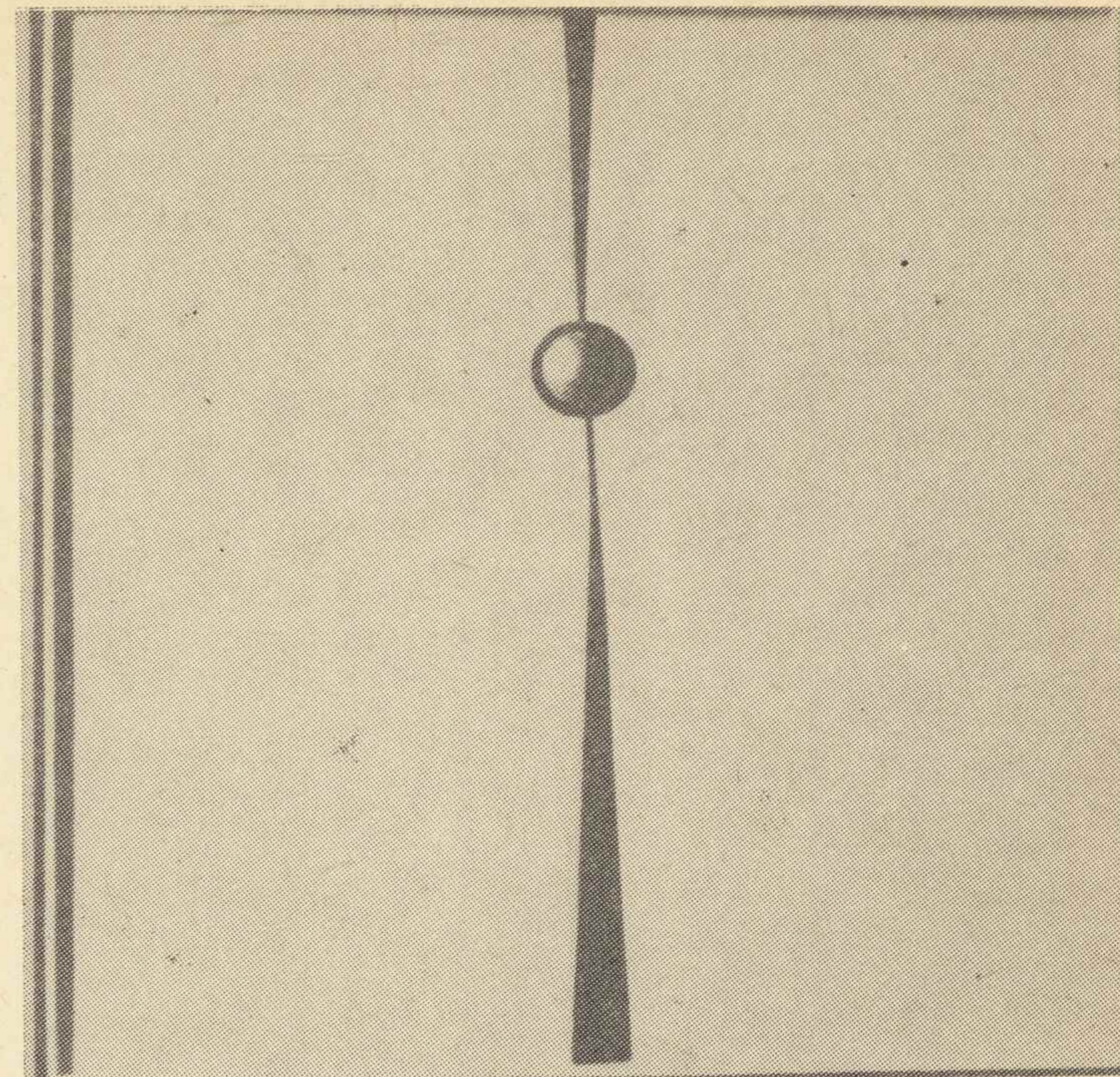
76-200 Słupsk, ul. Wybickiego 9 m. 1

Ur. 1920 w Wilnie. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych USB w Wilnie.

Twórczość w dziedzinie malarstwa i rzeźby.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną: jako współtwórca i współorganizator Plenerów Koszalińskich w Osiekach 1963, 1964, 1966, 1967, 1968, 1970, 1971, 1975, 1977; oraz w Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze 1965, 1969; Sympozjum Form Przestrzennych „Ustka 72”, 1972 i Sympozjum Form Przestrzennych „Łagów 73”, 1973, Plenerze p.t. „Język geometrii” w Białowieży 1983.

Wystawy indywidualne: 9, m.in. Słupsk 1947, 1959, 1965, 1977; Koszalin 1970; Pardubice 1967, Gladsaxe 1972. Udział w 52 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą m.in. III Ogólnopolski Salon Malarstwa w Poznaniu, 1947; Warszawa Galeria Krzywe Koło 1963, 1964; Konfrontacje, Słupsk 1966, oraz w wystawach sztuki polskiej w Czechosłowacji, Danii, NRD, RFN i Szwecji. Laureat Nagrody Wojewody za działalność artystyczną i społeczną w 1966 r.



Geometria jest podstawą myśli i kompozycji plastycznej.

Słupsk, sierpień 1983

Ignacy Bogdanowicz Relief XV dwustronny, 1966—72, drewno, olej

Relief XVI dwustronny, 1966—72, drewno, olej

Relief XVII dwustronny, 1966—72, drewno, olej

JERZY BUDZISZEWSKI

01-357 Warszawa, ul. Muszłowa 3 m. 65

Ur. 1950 w Zawistach. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Malarstwa; dyplom w 1975 r.

Twórczość w dziedzinie malarstwa, form przestrzennych, malarstwa monumentalnego.

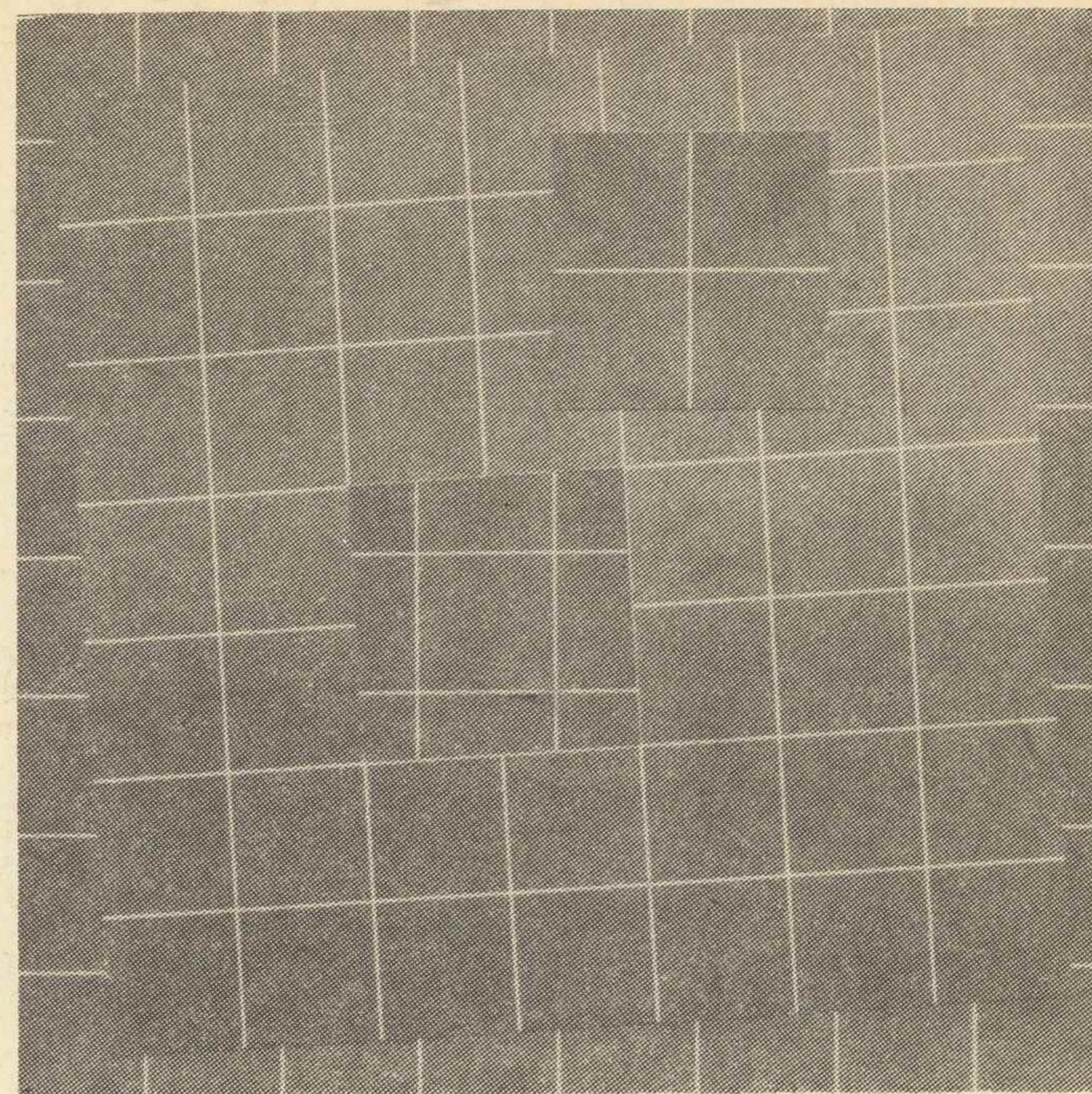
Uczestniczył w sympozjach dot. problemów malarstwa w architekturze: Krapkowice 1974/75; Opole 1975; Lublin 1976, Kędzierzyn 1976; Pruszków 1977, oraz w Plenerze „Język geometrii”, Białowieża 1983.

Wystawy indywidualne: 12 w kraju, m.in. Warszawa 1971, 1976 (dwukrotnie), 1980 (dwukrotnie), 1981, 1983; Wrocław 1981; Chełm „Galeria 72” 1982; Göteborg 1981, Pensylwania 1982, Sztokholm 1982.

Uczestniczył w 36 wystawach zbiorowych m.in. Tendencje konstruktywistyczne, Warszawa 1981, Konstruktiv Tendens, Sztokholm 1982.

Udział w konkursach rzeźbiarskich: Barcelona, Florencja, Bandol (Francja).

Główne realizacje: malarstwo ścienne na elewacji kamieniczki przy Rynku w Krapkowicach, malarstwo ścienne we wnętrzu Dworca PKP-PKS w Mińsku-Mazowieckim, w Szpitalu Kolejowym w Warszawie, w drukarni „Dom Słowa Polskiego” w Warszawie.

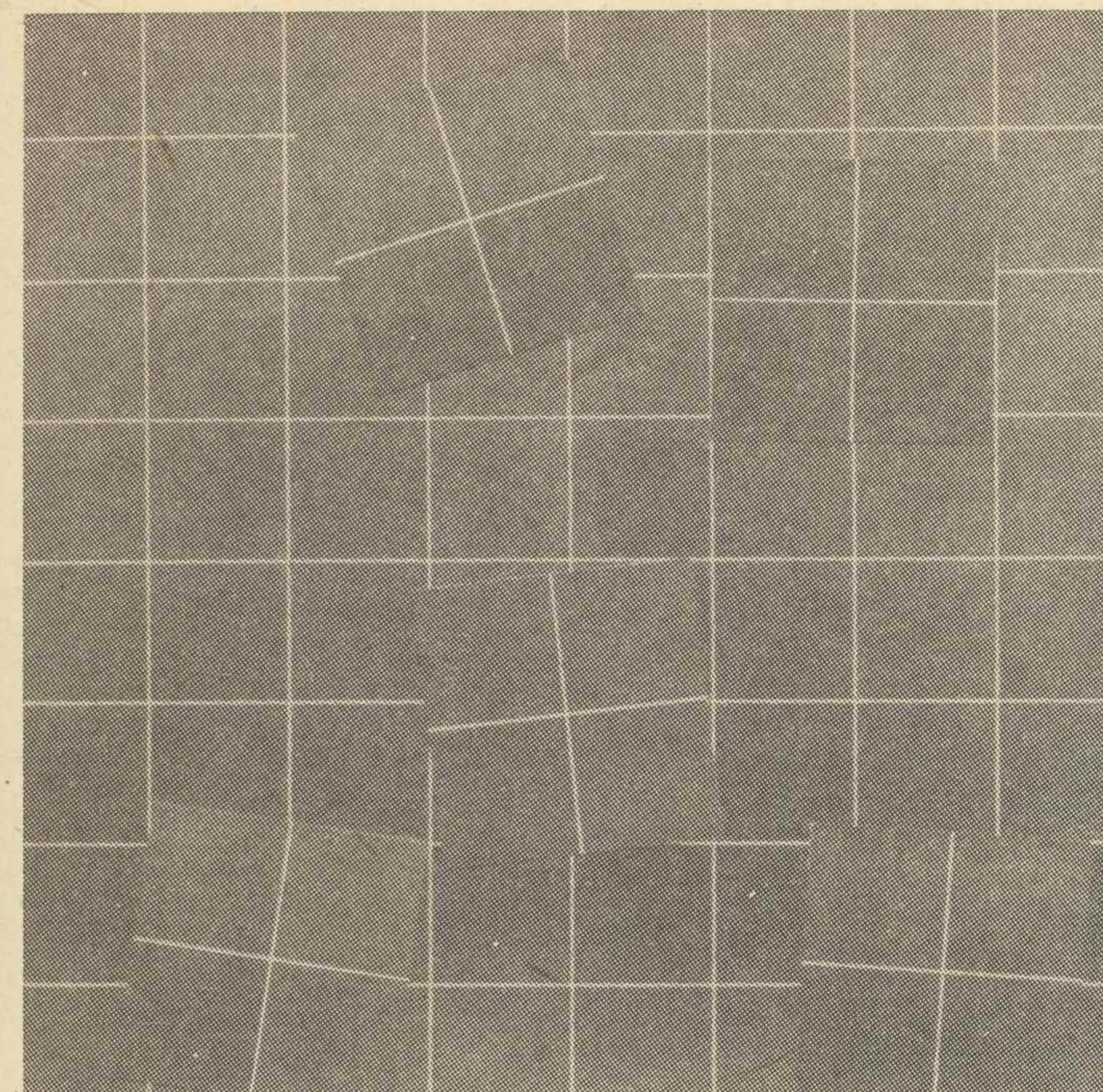


W mojej twórczości geometria jest świadomym wyborem metody, przy pomocy której komponuję płaszczyznę obrazu lub organizuję przestrzeń.

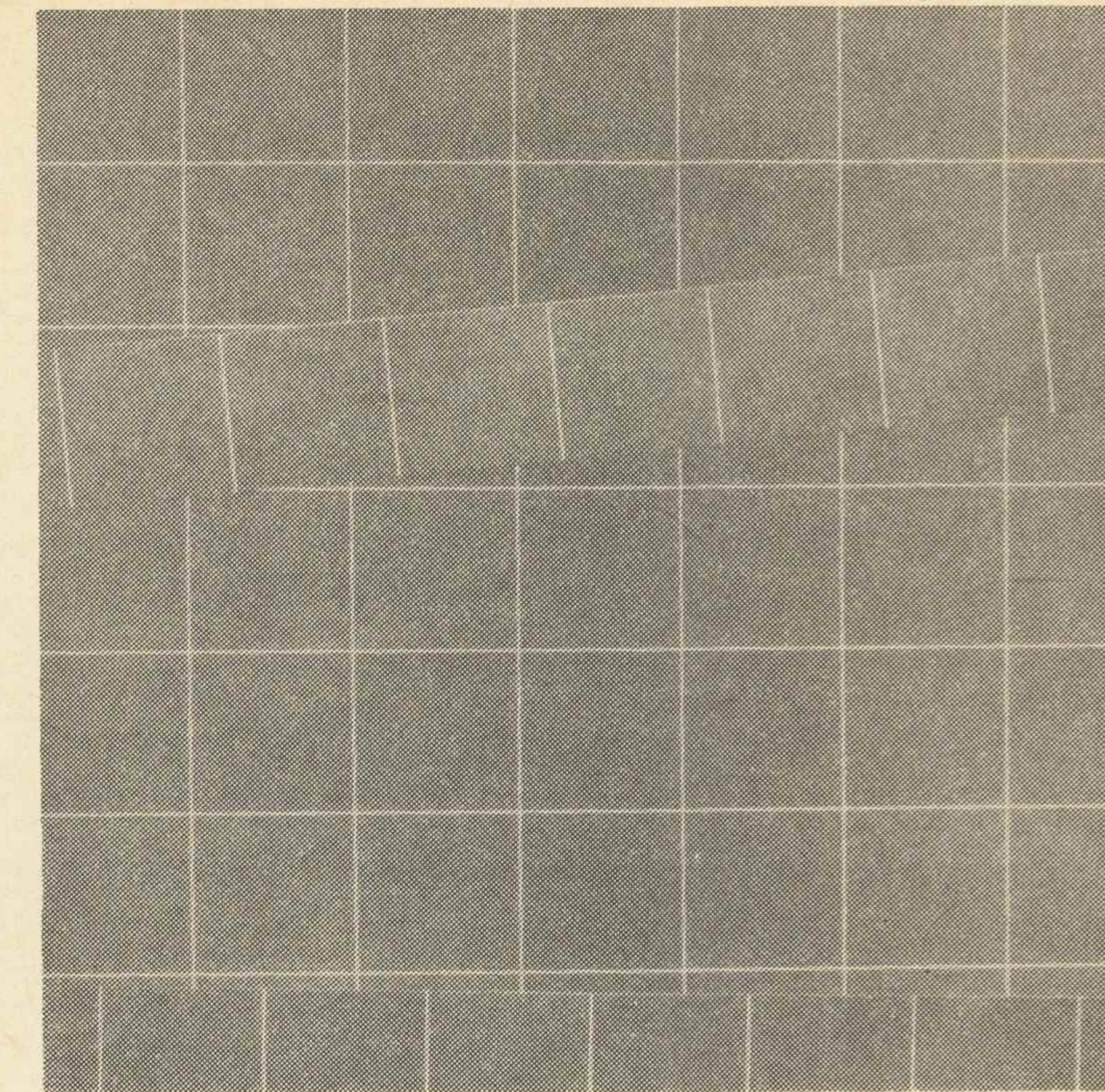
Białowieża, sierpień 1983

Jerzy Budziszewski

Collage, 1981



Collage, 1981



Collage, 1982

ELŻBIETA MONIKA MAŁKOWSKA

04-029 Warszawa, ul. Rozłucka 2 m. 23

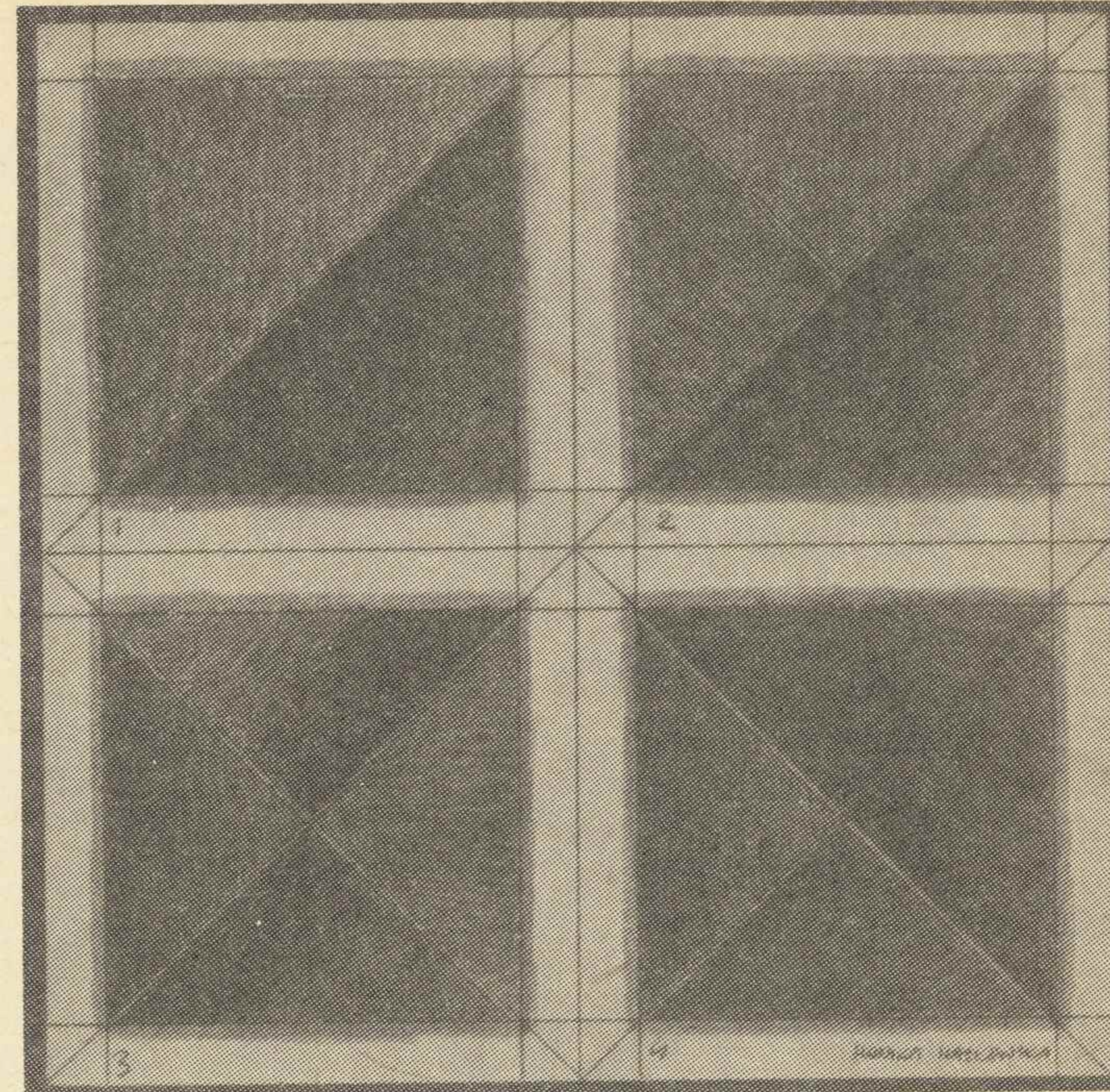
Ur. 1950 w Warszawie. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki Warsztatowej; dyplom w 1974 r.

Twórczość w dziedzinie rysunku, malarstwa, grafiki, projektowania; także działalność popularyzatorska i krytyczna w zakresie współczesnej sztuki polskiej.

Brała udział w Plenerach Koszalińskich w Osiekach i Plenerze „Język geometrii” w Białowieży 1983.

Wystawy indywidualne: 2 — Warszawa Galeria Krytyków 1977; Białystok Galeria PSP 1978. Uczestniczyła w 32 wystawach zbiorowych krajowych i zagranicznych, m.in. Międzynarodowym Triennale Rysunku, Wrocław 1978, 1981; „Elementy Rysunku”, Warszawa Galeria „Studio” 1978; Międzynarodowe Biennale Miniatur Tkackich, Szambathely (Węgry) 1980; Tendencje konstruktywistyczne, Warszawa 1981.

Współpraca z czasopismami, Literatura, Kultura, Projekt, Razem i in. oraz z Redakcjami Polskiego Radia i TV.



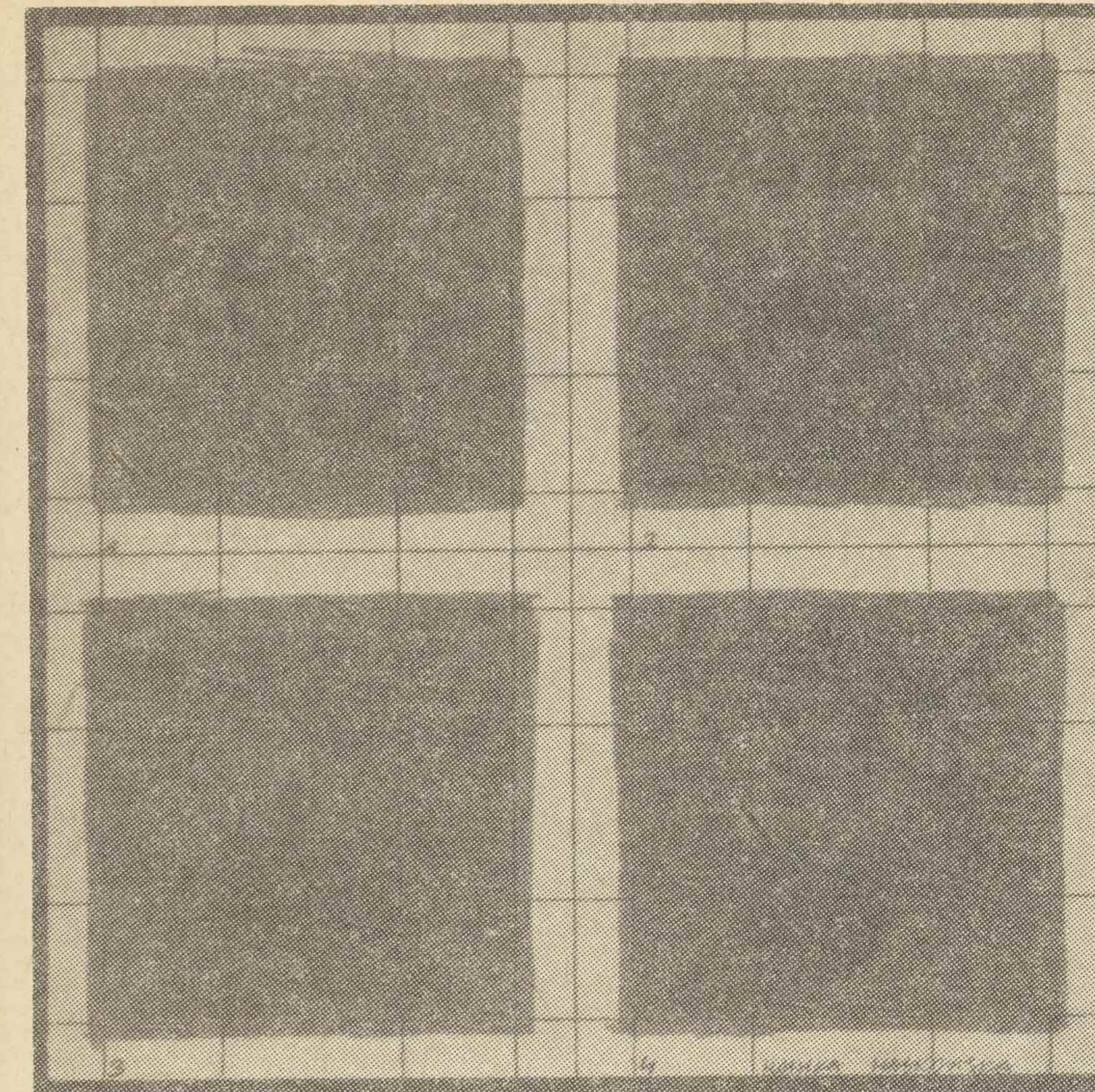
Moje rysunki świadomie nudne i nieefektywne czekają na chwile zadumy i skupienia. Ich monotonia kryje w sobie podskórny nurt rozwlekłych, niemal niedostrzegalnych procesów. Notują tak drobne ruchy, że ich ciągłość, sens i znaczenie ujawniają się dopiero w bilansującym je cyklu, cyklu bez wyraźnego początku i końca, jakby wyrwanego z ciągu nieskończoności, o nieistotnej liczbie elementów, elementów sygnalizujących tylko przypadkowo wybranym fragmentem istnienie zjawiska.

Każdy, określony rysunkiem kadr jest umownie zamkniętym obrazem kontynuowanej w wyobraźni sytuacji, jednakże jedynej i niepowtarzalnej, podporządkowanej logice rytmu i struktury. Te grafitowe zapisy dokumentują przemijanie dokonujące się powoli, a nieuchronnie. Uświadamiają wpływ czasu przemilczając daty i godziny. Same nie podlegając starzeniu. Badają ruch w różnych jego przejawach, zamykając go w paradoksie bezruchu. Choć są statyczne ożywia je i dynamizuje światło i ruch widza. Refleksyjnie kontemplują same siebie, ale także odbijają w swym lustrze koloryt otoczenia, barwę dnia, ulotność nastroju. Czernią usiłują przeniknąć tajemnicę światła i barwy. Srebrzystym mżeniem rozjaśnionych smug i punkcików badają głębie i przestrzenie. Pozbawione treści narracyjnych, układają się w długie opowieści o niczym. Są próbą przekładania emocji intelektualnych na intuicyjnie odczytywany, plastyczny język emocji estetycznych. Jeżeli wyartykułowanie jakiegoś doznania wymaga użycia geometrii, przyswajają sobie także jej język.

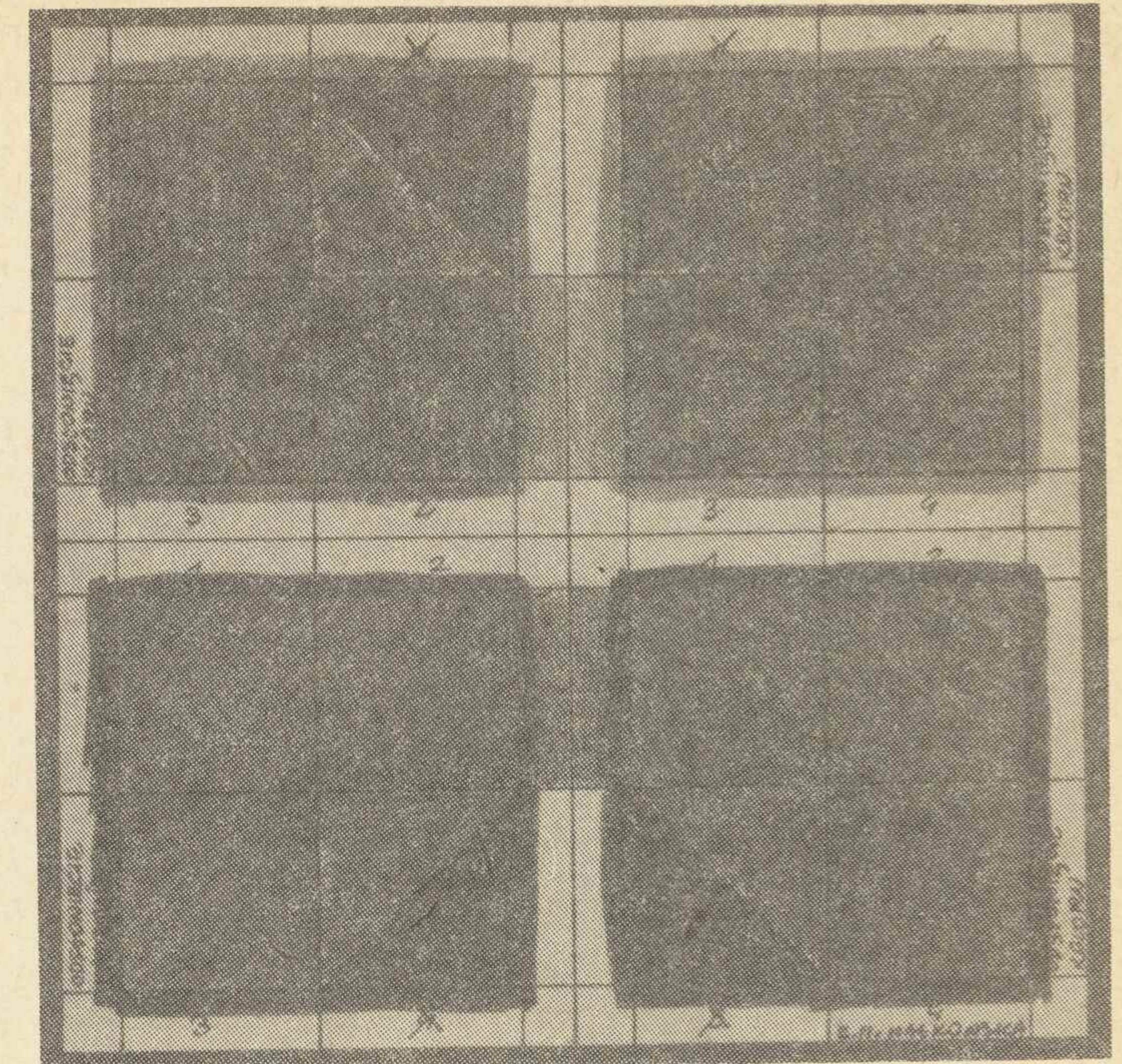
Warszawa, lipiec 1983

Elżbieta Monika Małkowska

Rysunek, 1983



Rysunek, 1983



Rysunek, 1983

MARIAN SZPAKOWSKI

65-036 Zielona Góra, ul. Wyspiańskiego 40 m. 10

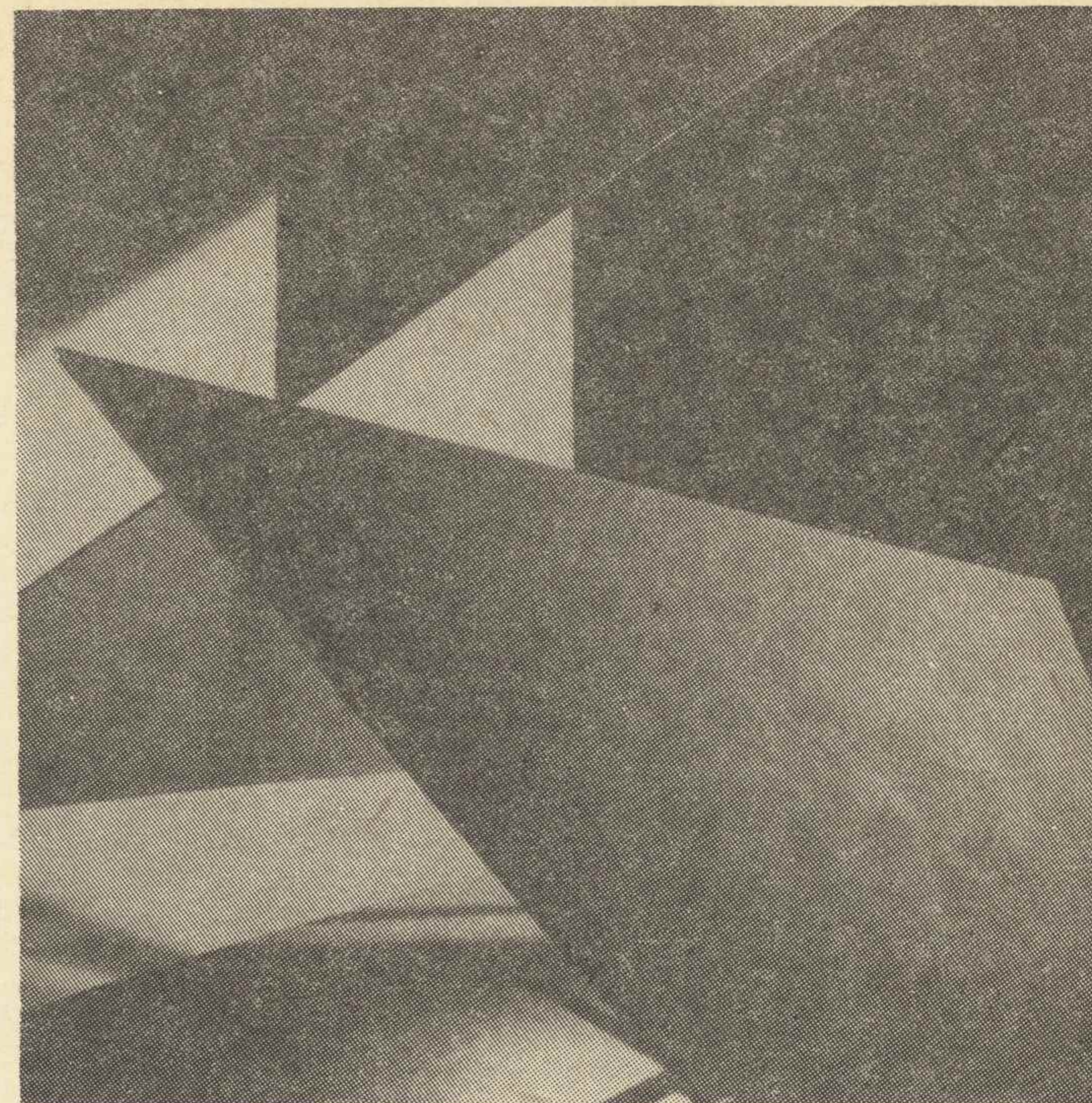
Ur. 1926 w Zaleszczykach. Studia w ASP w Krakowie na Wydziale Malarstwa; dyplom w 1954 r. Twórczość w dziedzinie malarstwa i grafiki.

Współorganizator życia plastycznego w Zielonej Górze; inicjator Sympozjum „Złotego Grona” w 1963, a także następnych; uczestnik Plenerów Koszalińskich w Osiekach 1963, 1966, 1968; Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965; „Złotego Grona” „Przestrzeń i wyraz” — aranżacje 1967; Pleneru w Łagowie „Ingerencja plastyka w środowisko zurbanizowane” 1972; Pleneru „Język geometrii” w Białowieży w 1983 r.

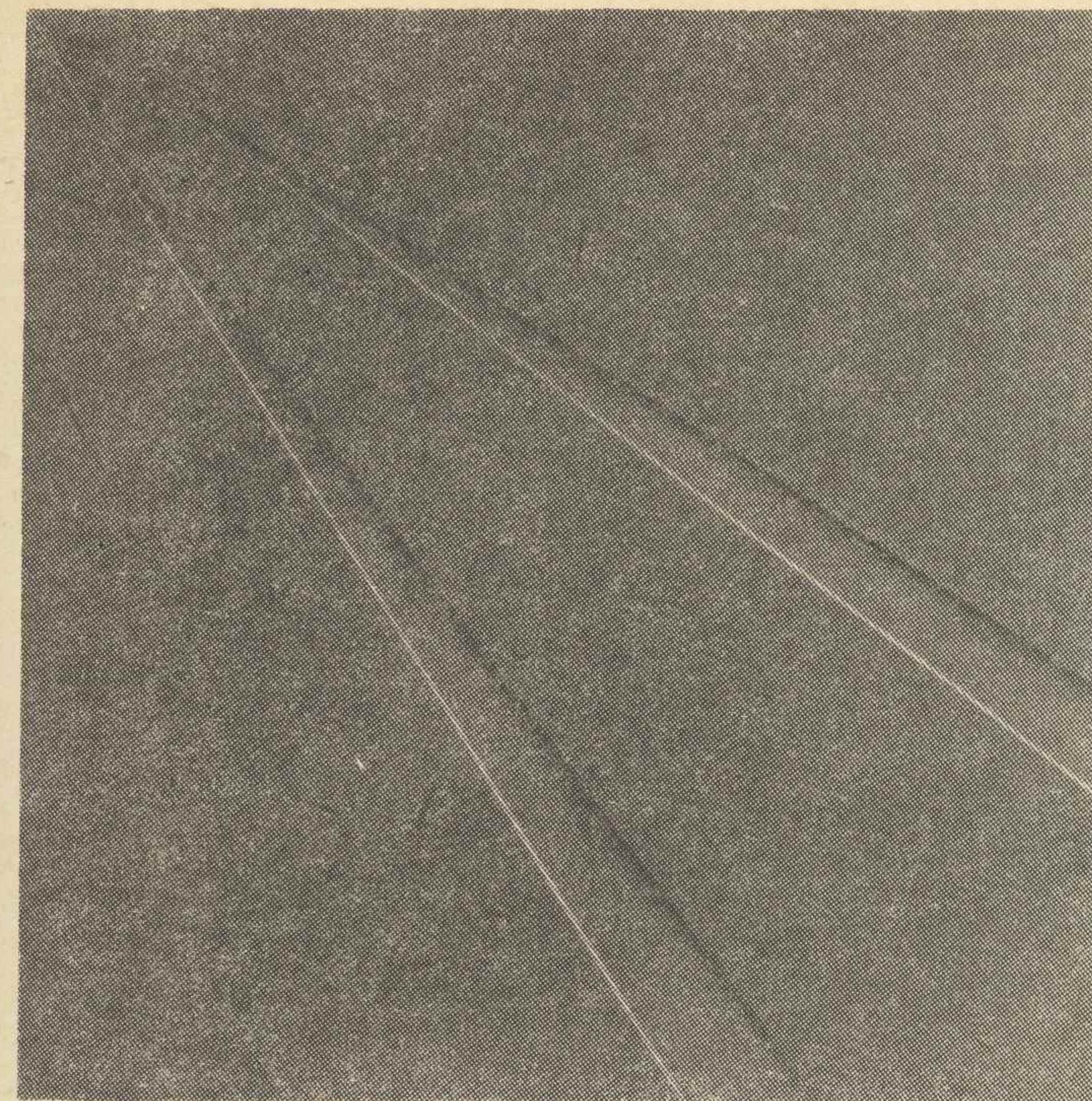
Wystawy indywidualne: ok. 20 m.in. Warszawa Galeria „Krzywe Koło” 1963; Warszawa Dom Artysty-Plastyka 1966; Warszawa „Zachęta” 1972; Kraków 1964; Zielona Góra 1979; oraz za granicą: Zurych 1968, 1980; Rapperswill 1969, 1978; Berno 1981. Brał udział w ok. 40 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. Wystawa Młodych Warszawa Arsenal 1955; V Międzynarodowe Biennale Grafiki Lublana 1963; I Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1966; Ars Baltica, Visby 1970; Geometria i emocja, Warszawa Muzeum Narodowe 1975.

Laureat licznych nagród m.in. Lubuskie Nagrody Kulturalne za twórczość plastyczną 1961, 1969, oraz Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za upowszechnienie plastyki w 1968 r.

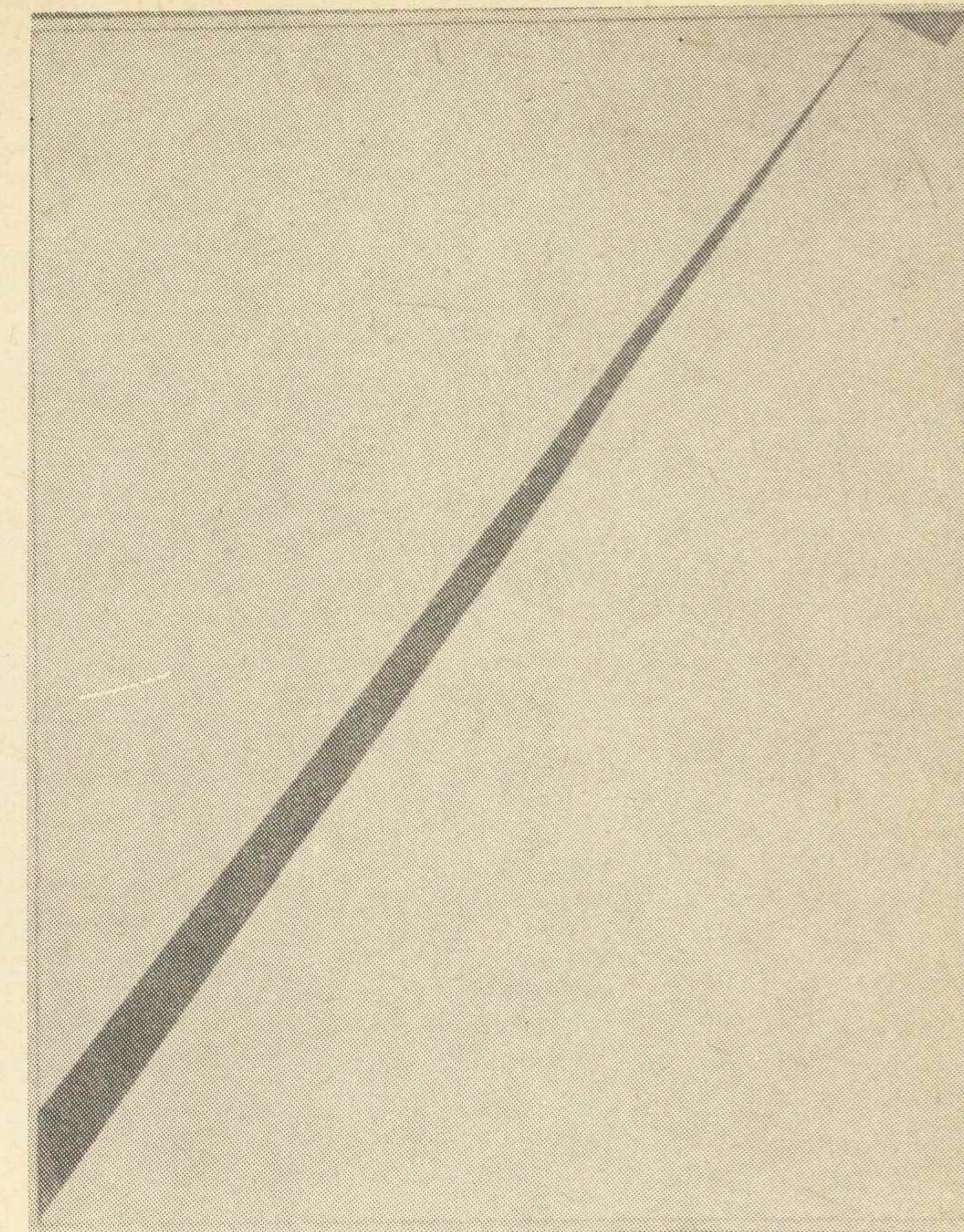
Zmarł 1 września 1983 r.



Aranżacja przestrzenna na wystawie „Przestrzeń i wyraz” — Zielona Góra „Złote Grono”, 1967



Relief zielony, 1972



Kompozycja srebrna, 1983, olej

Geometria — to porządek, to linia prosta, koło, za pomocą których buduję moje kompozycje.

Dążę do układów wyrażających największe napięcie emocjonalne poprzez kolor i najmniejszą liczbę elementów plastycznych. Sądzę bowiem, że ładunek emocjonalny, jego głębia i jakość są celem moich rozwiązań, których poszukuję poprzez w pełni kontrolowane działanie.

Białowieża, sierpień 1983

Marian Szpakowski

MIECZYŚLAW WIŚNIEWSKI

87-100 Toruń ul. Gagarina 74 m. 3

Ur. 1929 w Toruniu. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu; dyplom w 1954 r. Docent w Zakładzie Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego, architektury wnętrz. Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 r., Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Plenerze pod hasłem „Język geometrii” w Białowieży w 1983 r.

Wystawy indywidualne: 17, w tym Toruń BWA 1960, 1966; Bydgoszcz, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego 1966; Warszawa Galeria MDM 1967; Włocławek Muzeum Kujawskie 1968; Elbląg „Galeria EL” 1972; Kraków Galeria Krzysztofora 1973; Grudziądz Muzeum Miejskie 1978; Chełm „Galeria 72” 1981. Uczestniczył w 116 wystawach zbiorowych, m.in. „Eksperyment 66” Lublin 1966; „Przestrzeń — ruch — światło”, Wrocław 1967; Międz. wystawa konkursowa w technice collage, Londyn 1967.

Realizacje — malarstwo monumentalne: budynek dworca PKS w Płocku, Zakłady Urzędzeń Okrętowych „Towimor” w Toruniu.

Proces poznawania i odzwierciedlania przestrzeni w malarstwie początku XX wieku miał charakter przełomowy i stworzył nowe zasady przestrzennego postrzegania i przedstawiania świata. Eksperyment kubistów polegał na tym, że postawili oni na plan pierwszy problemy malarskiej architektoniki obrazu i jego struktury, co stało się wspólnym mianownikiem w dalszej ewolucji plastyki pierwszej połowy XX wieku. Z kolei na gruncie doświadczeń sztuki konstruktywistycznej i malarstwa materii powstają dalsze transpozycje wrażeń wizualnych poddanych konsekwentnym, choć nie sztywnym schematom.

Poszukiwania moje zmiernają w kierunku form konkretnych, jasnych, wyraźnie i logicznie wobec siebie ustosunkowanych. W sztuce interesowała mnie zawsze przestrzeń. Na początku mojej drogi twórczej najbliższy był mi kubizm, gdyż właśnie przestrzeń malarska kubistów stała się niejako wyznacznikiem nowych przeżyć estetycznych, kształtujących przy tym wyobraźnię poznawczą artysty.

Układy kompozycyjne w początkowej fazie moich poszukiwań formalnych ograniczały się do prostych form geometrycznych, budowanych linearnie jak kwadrat i prostokąt, które wynikały z pewnych układów przecięć pionów i poziomów. W charakterze tych obrazów dominowała struktura, a konstruowane były one przeważnie z konkretnej materii, jak płótno workowe, juta, brezent, filc, skóra itp. Już wtedy jednak wynikała potrzeba syntetycznego ujmowania zjawisk plastycznych, dążenie do uproszczeń kompozycji i konstruowania nowej płaszczyzny: pola w układzie sferycznym. Geometria w tych kompozycjach jest

bardziej wyrazista i jednoznaczna, a układy te wychodzą już wyraźnie poza pojęcia geometrii Euklidesowej, bowiem dominuje tu idea czwartego wymiaru.

W celu plastycznego wyrażenia tego wymiaru w nowych pracach staram się uchwycić i zaanektować w obręb struktury obrazu światło fizyczne, pochodzące z zewnątrz. W konstrukcjach tych ważną, a nawet decydującą rolę odgrywa światło ruchome, wędrujące, które — obok innych czynników kształtowania plastycznego — staje się środkiem kreowania malarskiej przestrzeni i czasu.

W widzeniu artystycznym np. suprematystów odczucie przestrzenności kompozycji powstaje w wyniku napięcia między dwiema skontrastowanymi barwnie powierzchniami, jak to ma miejsce w sztandarowym, Malewiczowskim „Czarnym kwadracie na białym tle”. W percepcji wzrokowej dominuje tu kontrast biegunowo przeciwstawnych płaszczyzn, odpowiednio nasyconych intensywnym kolorem i światłem.

Moje założenia, patronujące eksperymentom nad swoistą malarską geometrią przestrzeni, w którą daje się wpisać — jako czwarty wymiar — czas, są inne. Mimo zbliżonego punktu wyjścia, jakim jest teza o geometrycznej proveniencji malarskiej wizji świata, stosuję dziś inne już środki plastyczne, wynikające z innych wyobrażeń przestrzeni, które pojmowanie kosmosu sytuują w podwójnym aspekcie dwóch różnych geometrii: Euklidesowej, zamkniętej, oraz Einsteinowskiej, otwartej. Przestrzeń kosmiczna, otwarta, nieskończona i przekształcalna, nie poddaje się porządkowi myślenia naukowego w sposób tak naoczny i namacalny, jak przestrzeń zamknięta, regularna, ujęta w rygory podziału na sfery, płaszczyzny i linie.

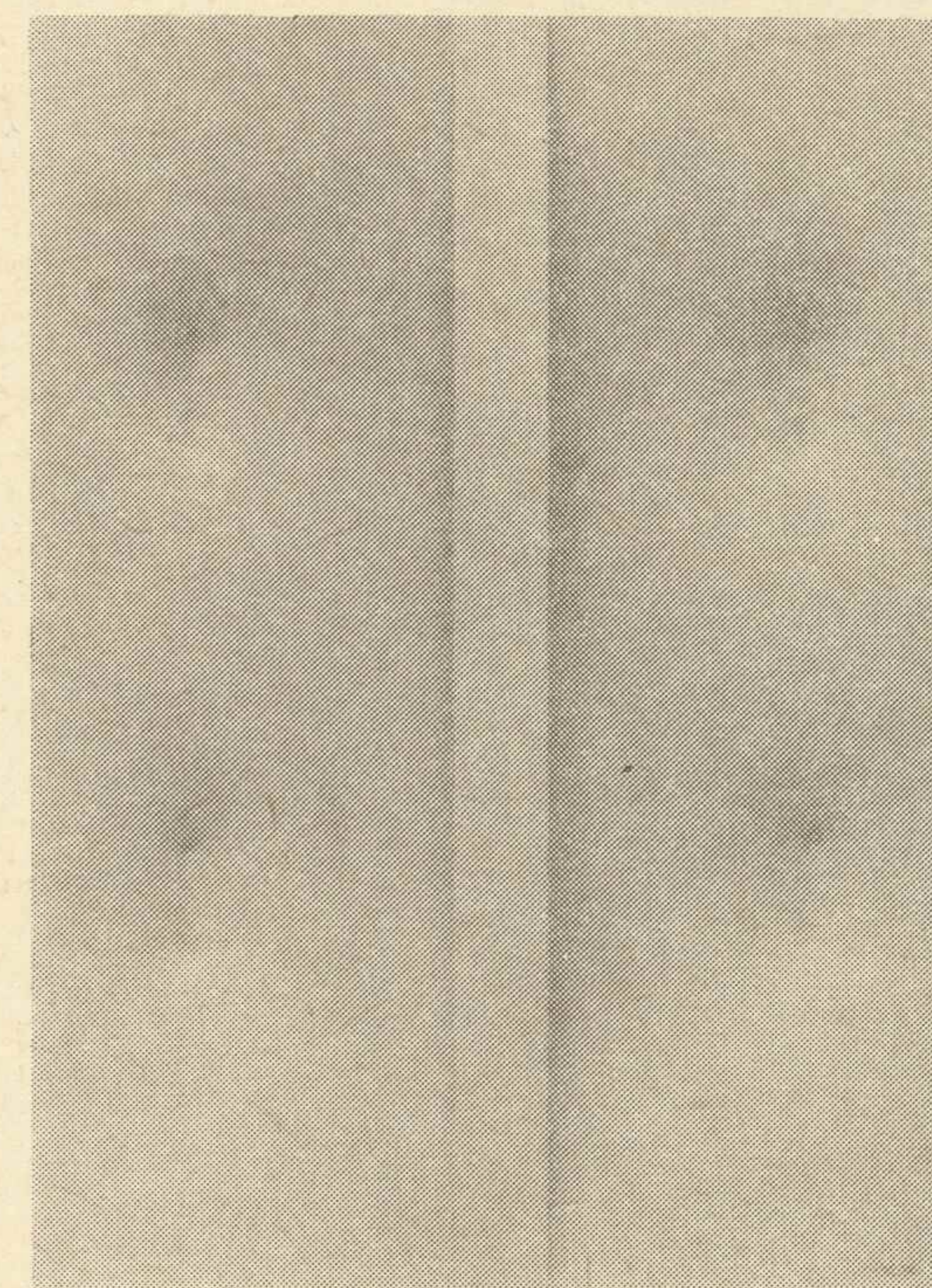
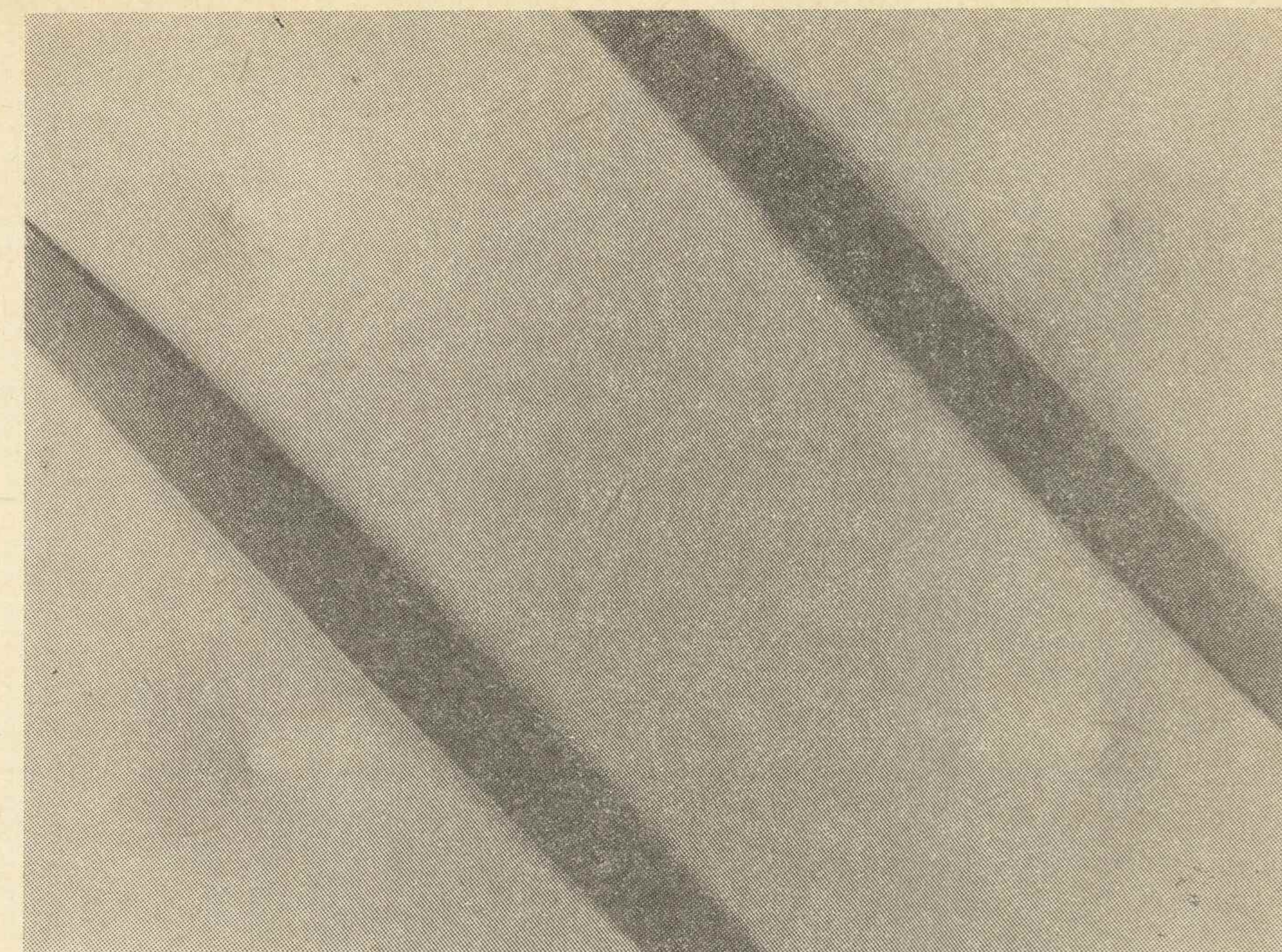
Elementy strukturalne moich obrazów, jak figury i płaszczyzny, linie i sfery, nawiązują do myślenia przestrzennego, wypowiadającego się w kategoriach geometrii Euklidesowej, spójnej, opartej na konkretach, fizycznie i matematycznie precyzyjnej, respektującej porządek logiczny. Równocześnie jednak napięte, nieznanie wygięte, barwne i lśniące płaszczyzny w obrazach przy oglądzie z różnych punktów widzenia układają się w ruchome kombinacje różnych powierzchni sferycznych. Uruchamiają one na płaszczyźnie obrazu grę światła zmiennych, migotliwych nieprzewidywalnych, uzależnionych od mechaniki przypadku. Powstaje w ten sposób w obrazie dodatkowa struktura plastyczna, nieuchwytna i wymykająca się logice tradycyjnej geometrii. Nakłada się ona na materię tworzywa malarskiego jako „wtórna”, oparta na nieograniczonej przekształcalności figur przestrzennych forma malarska. Forma ta, ukształtowana przez zewnętrzne czynniki, stymulowane przez doznania optyczne odbiorcy, posiada też bogate odniesienia znaczeniowe.

Wynika z nich myśl o przestrzeni kosmicznej, rozluźnionej i otwartej, omijającej reguły tradycyjnej geometrii i osadzonej w empirycznych konkretach nowoczesnego poznania naukowego.

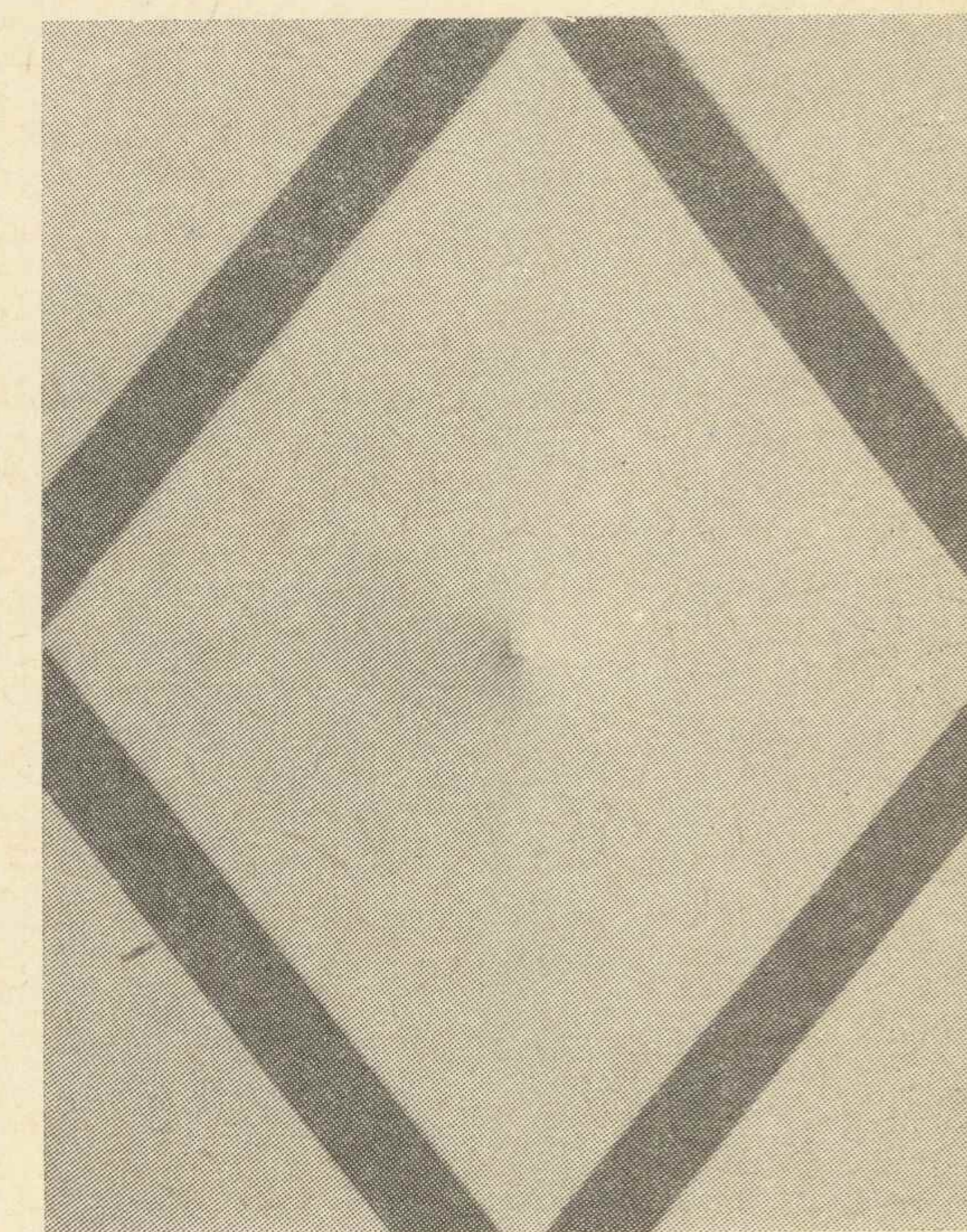
lipiec 1983 r.

Mieczysław Wiśniewski

Układ XXX/4, 1980, technika mieszana



Układ L 1/3, 1982, technika mieszana



Układ L II, 1983, technika mieszana

II. ROZWAŻANIA
NAD ZJAWISKAMI RZECZYWISTOŚCI
I ZJAWISKAMI SZTUKI

ROMAN ARTYMOWSKI

00-265 Warszawa, ul. Piwna 40/42

Ur. 1919 we Lwowie. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Malarstwa; dyplom u prof. Eugeniusza Eibischa w 1949 r.

Działalność pedagogiczna: od 1960 r. Kierownik Katedry Malarstwa w Instytucie Sztuk Pięknych w Bagdadzie, następnie profesor PWSSP w Łodzi i od 1976 r. w ASP w Warszawie. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego, ściennego, rysunku, grafiki.

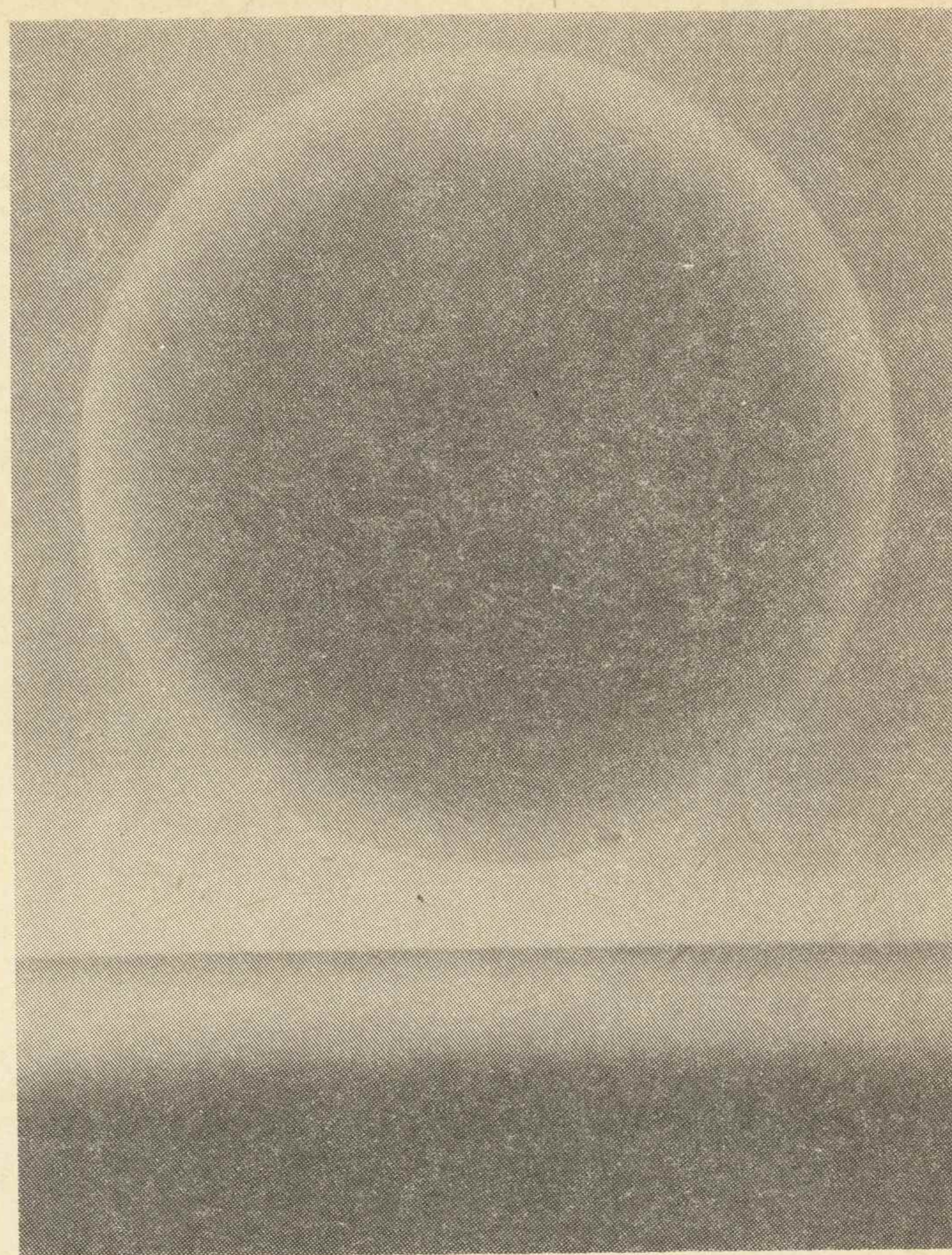
Uczestniczył w plenerze p.n. „Język geometrii” Białowieża, 1983.

Wystawy indywidualne: 11, m.in. Warszawa Galeria „Krzywe Koło” 1959; Paryż, Galeria Lambert 1966; Warszawa Galeria Współczesna 1968 (dwukrotnie); Warszawa Galeria „Zapiecek” 1974; Kraków Galeria „Pryzmat” 1976, Chełm Galeria 72, 1982.

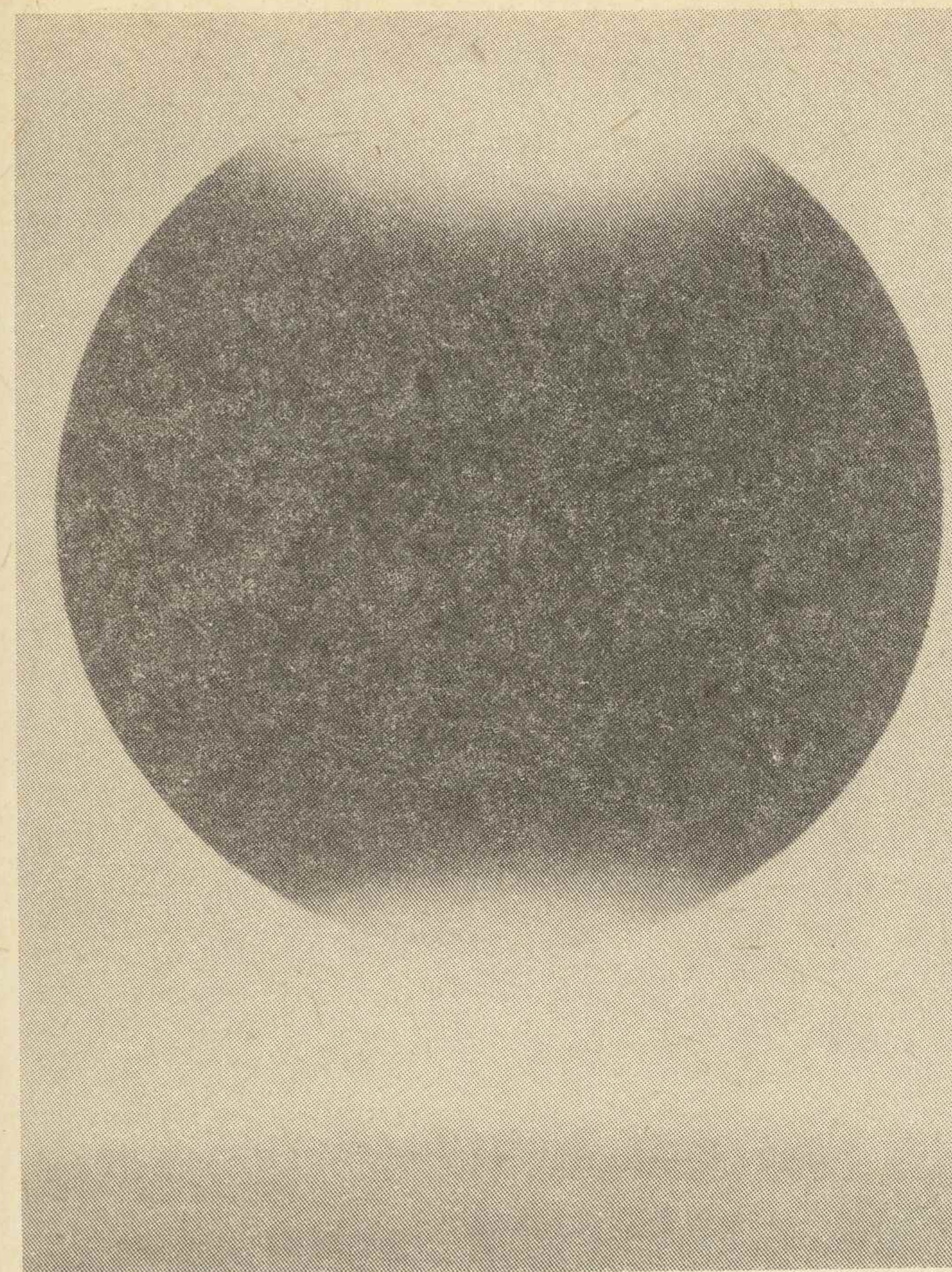
Udział w ok. 15 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich i międzynarodowych jak: III Wystawa Sztuki Nowoczesnej Warszawa 1959; Intergroup 62 — Forum Bildender Künstler, Essen 1962; 4 Triennale Rysunku, Wrocław 1974; 4 Triennale Sztuki Lalit Kala Akademi New Delhi 1978; The Compton Union Gallery, Washington State University Pullman, 1980.

W latach 1953—1956 realizacje polichromii Starego i Nowego Miasta w Warszawie.

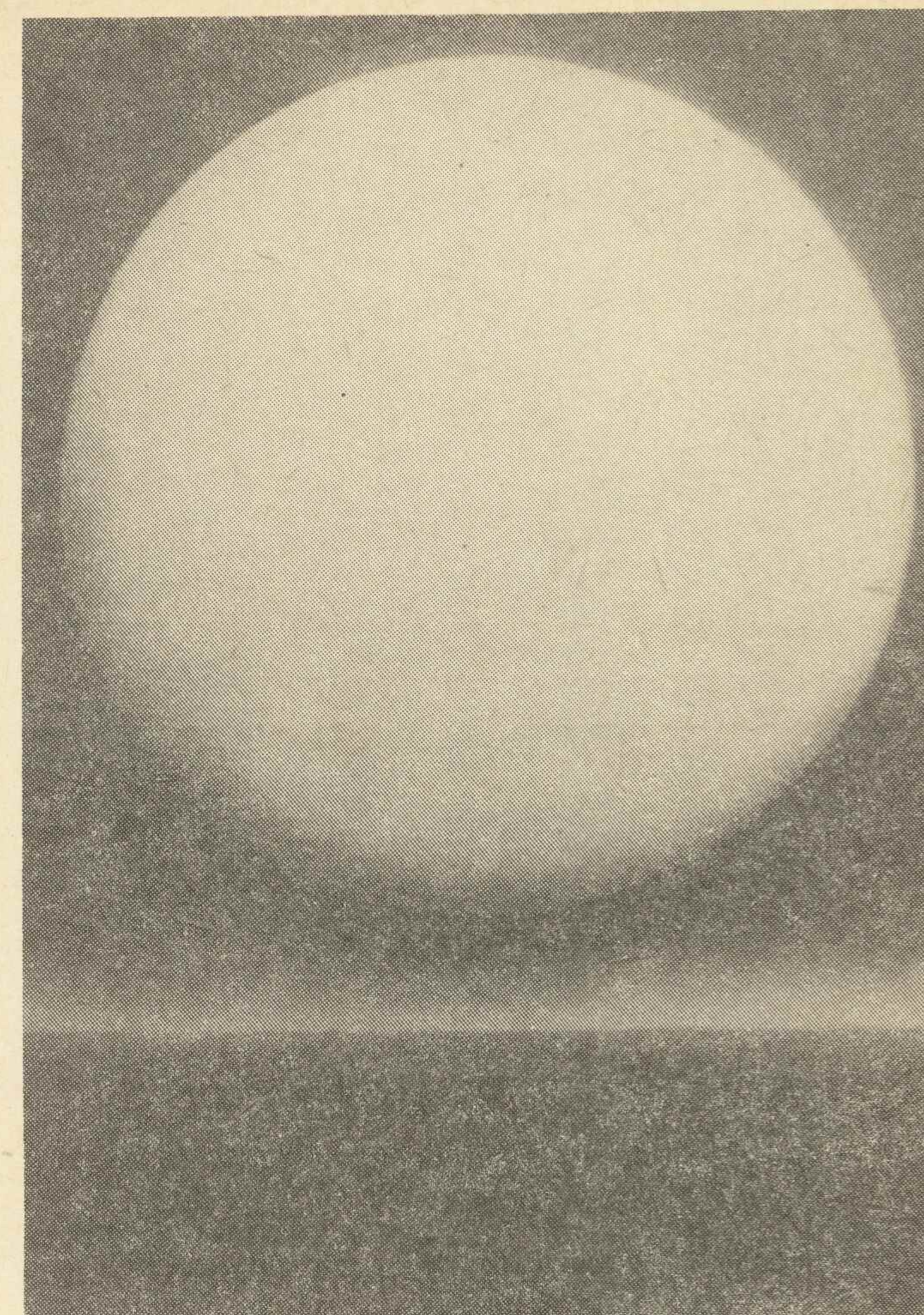
Nagroda Państwowa II stopnia, 1953.



Roman Artymowski Pejzaż XXIV, 1979, akryl



Pejzaż LXII, 1982, akryl



Pejzaż LXX, 1982, akryl

Geometria w malarstwie ma dla mnie jedynie znaczenie porządkujące, stanowi bowiem konstrukcję obrazu. Nie chcę, aby geometria stała się rodzajem gorsetu, krępującym zbytnio wyobraźnię; i chociaż w latach ostatnich wiele moich prac opierałem na elementach koła i kwadratu, to jednak kolor, przestrzeń i nastrój posiadają dla mnie znaczenie pierwszorzędne.

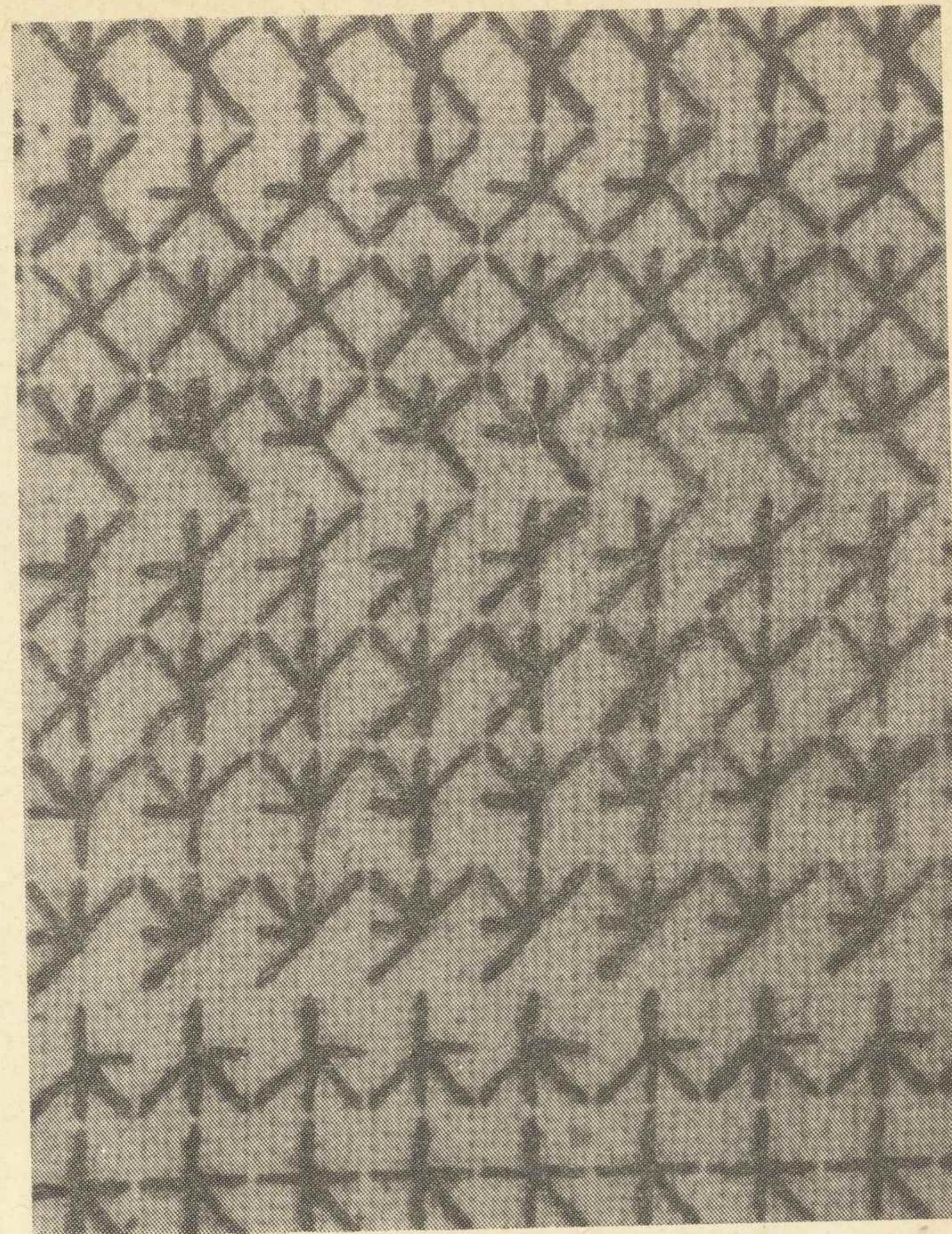
EMILIA BOHDZIEWICZ

00-213 Warszawa, ul. Bonifraterska 10b, m. 56

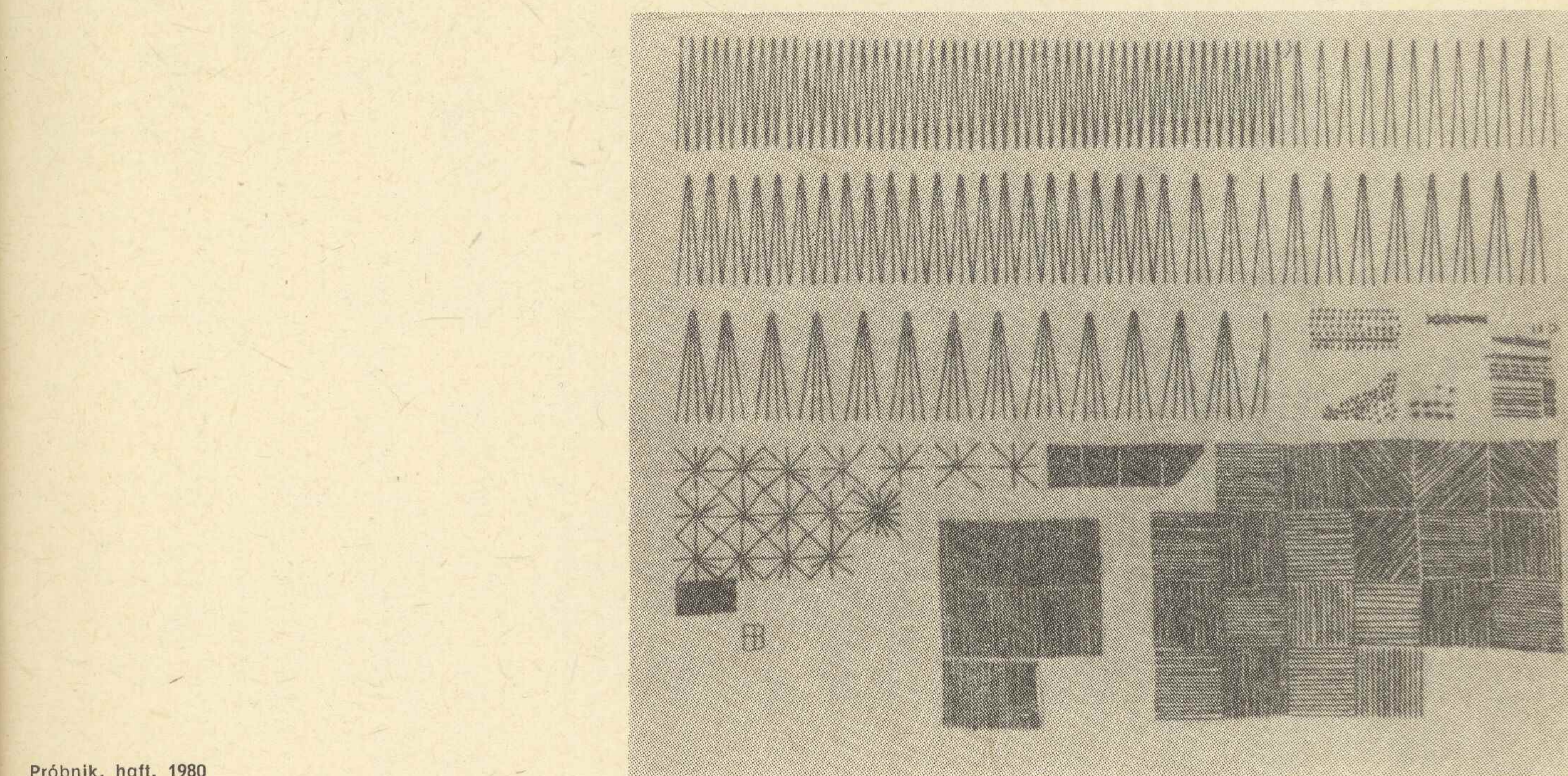
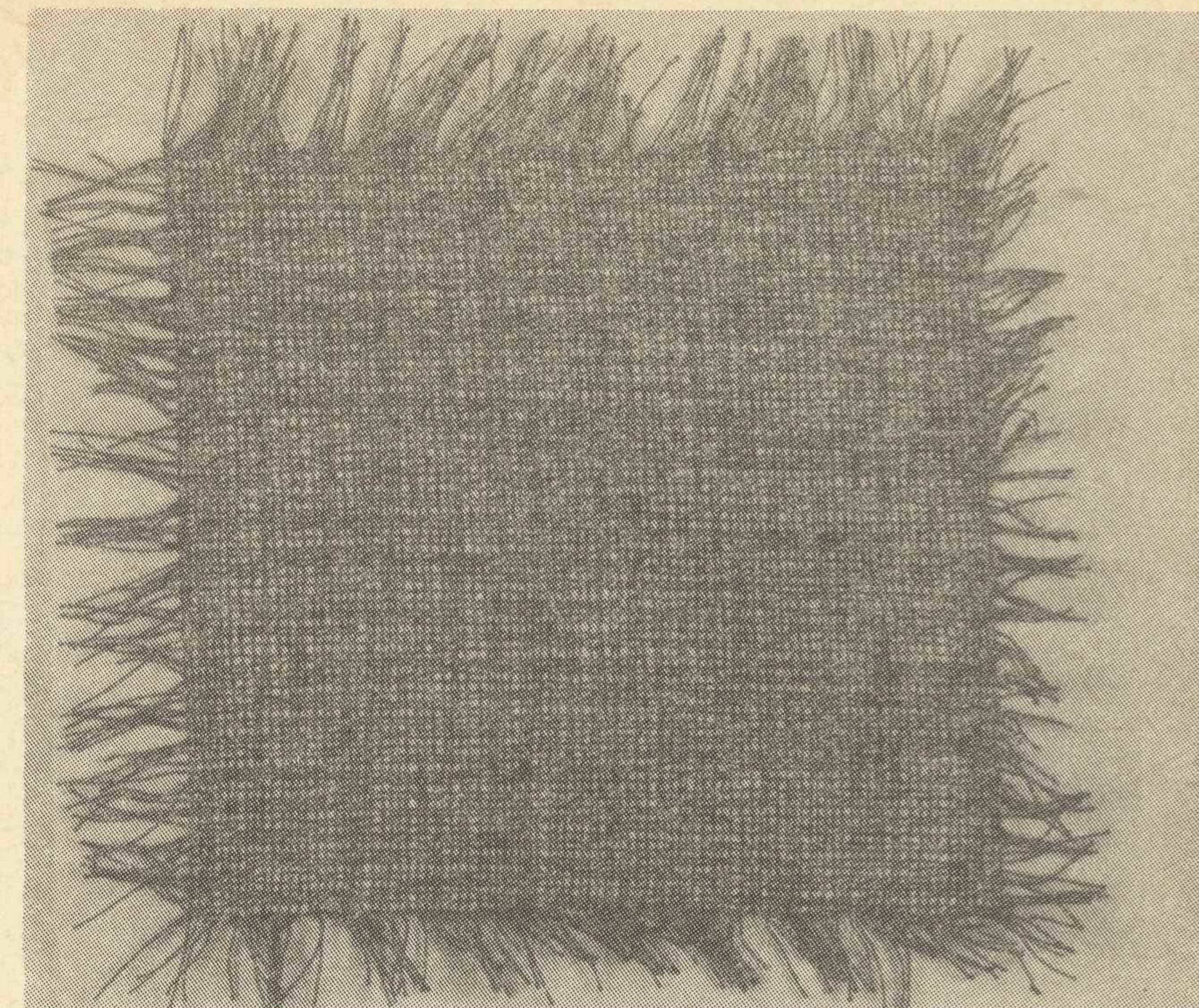
Ur. 1941 w Warszawie. Studia w ASP w Warszawie; dyplom na Wydziale Architektury Wnętrz w 1969 r.

Po uzyskaniu dyplomu pracowała jako projektant, a od 1977 pracuje głównie w dziedzinie struktur tkackich. Brała udział w plenerze pod hasłem „Język geometrii” w Białowieży, 1983.

Wystawy indywidualne: 4 — Warszawa Galeria „Zapiecek”, Łozanna, Liège, Schaffhausen. Uczestniczyła w 13 wystawach międzynarodowych i 9 ogólnopolskich m.in. dwukrotnie w Biennale Tkaniny w Lozannie (1977, 1979); dwukrotnie w Biennale Miniatur Tkackich w Londynie (1978, 1980); i dwukrotnie w Triennale Tkaniny w Łodzi (1978, 1981).



Rysunek linii poziomych i pionowych wykonany czarną nicią na płótnie przy użyciu maszyny do szycia, 1980



Próbnik, haft, 1980

Pewnego razu Gottfried Wilhelm Leibnitz spacerował z księciem hanowerskim po ścieżkach zamkowego parku. Wielki filozof uczynił wtedy spostrzeżenie, które przeszło do historii nauki. Wskazując na drzewo powiedział, że nigdy dwa liście nie są identyczne, podobieństwo ich jest powierzchowne i pozorne, a w istocie każdy liść jest jedyny w swoim rodzaju.

Twierdzenie o wyjątkowości każdego poszczególnego, ideał unikalności, rządzi pracami złożonymi z wielu, z pozoru jednakowych, geometrycznych elementów. Jeśli nawet bardzo proste formy budowane są z żywej, naturalnej materii, jeśli składa się na nie płótno i nić, jeśli w tworzeniu uczestniczy człowiek — nigdy nie powtórzy się zdarzenie identyczne. Każdy element będzie odmienny, jedyny w swoim rodzaju, zaś wiele elementów stworzy zbiór o znacznie spotęgowanej niepowtarzalności. Tak oto geometria nabiera nowego życia.

lipiec 1983

Emilia Bohdziewicz

255 możliwych układów elementów składających się na ośmioramienny znak (fragment), haft, 1981

ARTUR BRUNSZ

01-197 Warszawa, ul. Karolkowa 59a, m. 20

Ur. 1929 w Warszawie. Studia samodzielne.

Twórczość w dziedzinie malarstwa.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną: Plenery Koszalińskie w Osiekach 1964, 1966; Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965; Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze 1967; Plener pod hasłem „Język geometrii” w Białowieży 1983.

Wystawy indywidualne 3: Warszawa 1963, Norymberga 1978, Gelsenkirchen (RFN) 1982.

Udział w wystawach zbiorowych: Konfrontacje 66, Słupsk 1966; wystawa „Przestrzeń — ruch — światło”, Wrocław 1968; 9 Polskich Malarzy, Norymberga 1976; Geometrisk Abstraktion 1920—1982, Sztokholm 1982.

Współpraca w charakterze asystenta prof. Günthera Ueckera przy realizacji scenografii do oper R. Wagnera „Parsifal” i „Tristan i Isolda”, Stuttgart 1976 i 1981, oraz „Lohengrin”, Bayreuth 1979. Stypendysta Folkwang Museum Essen w 1976 r.

Moje poszukiwania malarskie pozostają od lat przy wyobrażeniach konstruktywistyczno-geometrycznych w dociekaniach nad barwą. Kolor w moim malarstwie uwolniony jest od funkcji imitacyjnych i przedstawieniowych.

Poszukując wizualnych wrażeń i eksperymentując w tym duchu rozpocząłem w roku 1973 serię obrazów, zmierzającą w kierunku sprawdzania czułości kontrastów barwnych odcieni, czego wynikiem są obrazy pozornie bezbarwne — białe, które dopiero w miarę patrzenia na nie ujawniają swą kompozycję barwną. Na białej płaszczyźnie rozmieszczam kolory w prostych układach geometrycznych form o ostrych konturach; są to barwy zasadnicze. Kolor zastosowany jest więc w sposób czysty, użyty dla niego samego, sprowadzony do swego bezpośredniego oddziaływania, autonomicznego istnienia w obrazie, jest zatem konkretem. Zamalowywanie natomiast tych kolorów bielą, aż do zastonięcia ich nieomal całkowitego, pozostawia widzowi jedynie wrażenie dostrzegalności, jedynie ich abstrakcyjny ślad. Pragnę mianowicie całą uwagę widza skupić na poszukiwaniu tych prześwitujących barw, na samodzielnym identyfikowaniu poszczególnych kolorów i ich układów w obrazie, a także wzajemnych relacji.

Cechą główną widzenia barw, a szczególnie ich czułości kontrastowych jest widzenie subiektywne, czyli bez precyzyjnej definicji. Na najprostszą nawet percepcję składa się tyle elementów i skojarzeń, że nie jest możliwe ustalenie pryncypialności tych wrażeń. Przy dostrzeganiu różnic barwnych natężeń, bliskich różnicy progowej, widz może mieć złudzenie rozmywania się brzegu danych form barwnych; często kontrast brzegowy powoduje złudzenie konturu nawet tam, gdzie go nie ma.

W chaosie wrażeń wzrokowych dobrze rozpoznawalne są nato-

miast proste figury geometryczne. Wiąże się to z przyzwyczajeniem, które rządzi ruchem oczu tzn. ruchem poziomym i pionowym, jest ściśle powiązane z grawitacją naszej planety i zgodnie z ciężeniem powszechnym orientuje nas o każdorazowym odchyleniu od osi pionowej, dzięki wrodzonym możliwościom odbioru wrażeń dostarczanych przez przewody błędnika ucha, zatem uwarunkowane jest także czynnikiem biologicznym. W efekcie zapewnia nam elementarne poczucie równowagi statycznej.

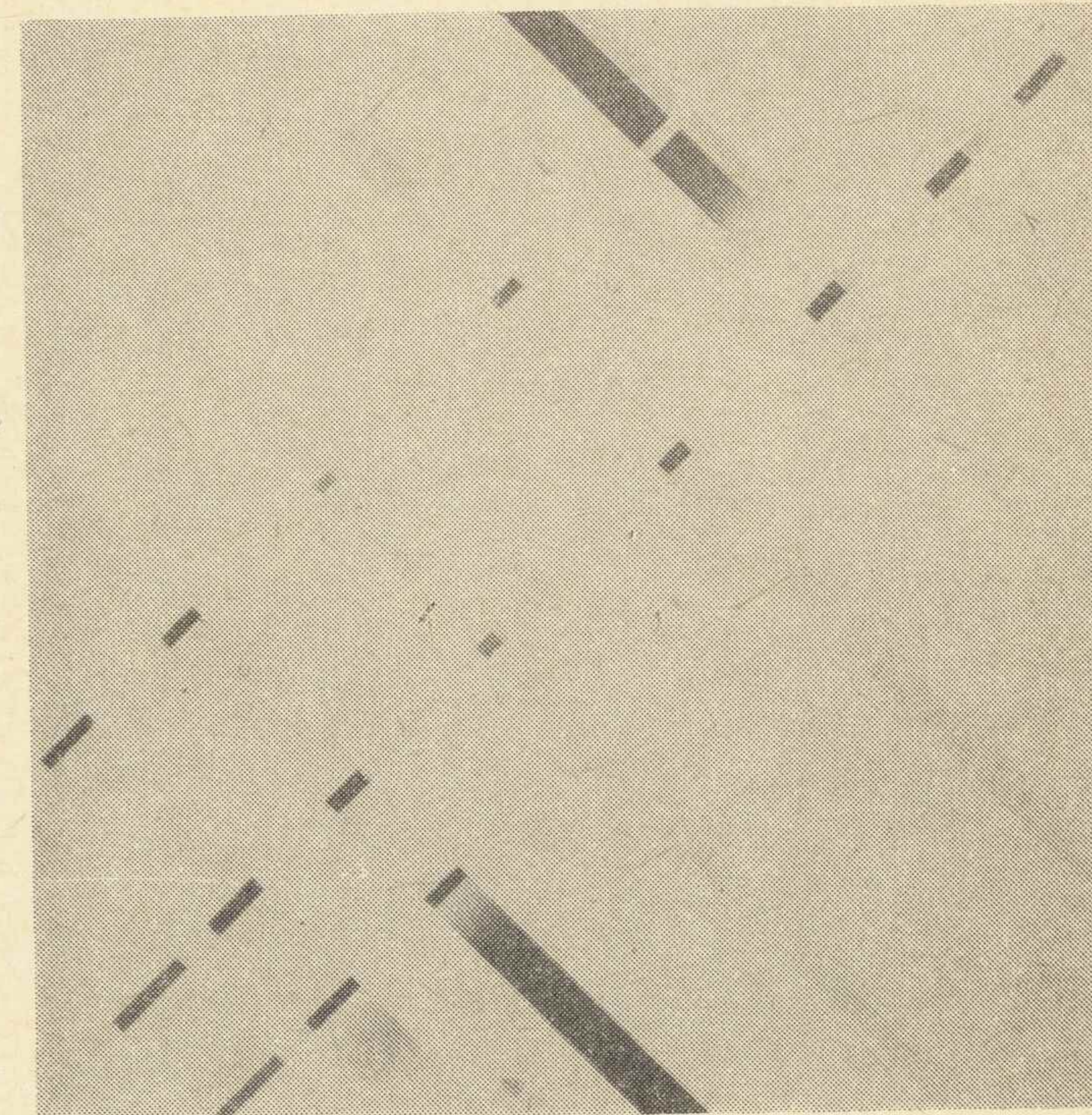
Wychodząc z tych oczywistych prawideł, będących niejako prawami natury, staram się w moich kompozycjach stosować formy geometryczne jako drugi w hierarchii po kolorze element mojego obrazu.

Wymieniłem tu jedynie kilka najistotniejszych czynników mających wpływ na obecny stan zawartości moich obrazów, wymieniłem niektóre tylko problemy związane z kierunkiem myślowym z punktu widzenia metodologicznego, oparte na przesłankach biofizycznych i psychologiczno-wizualnych.

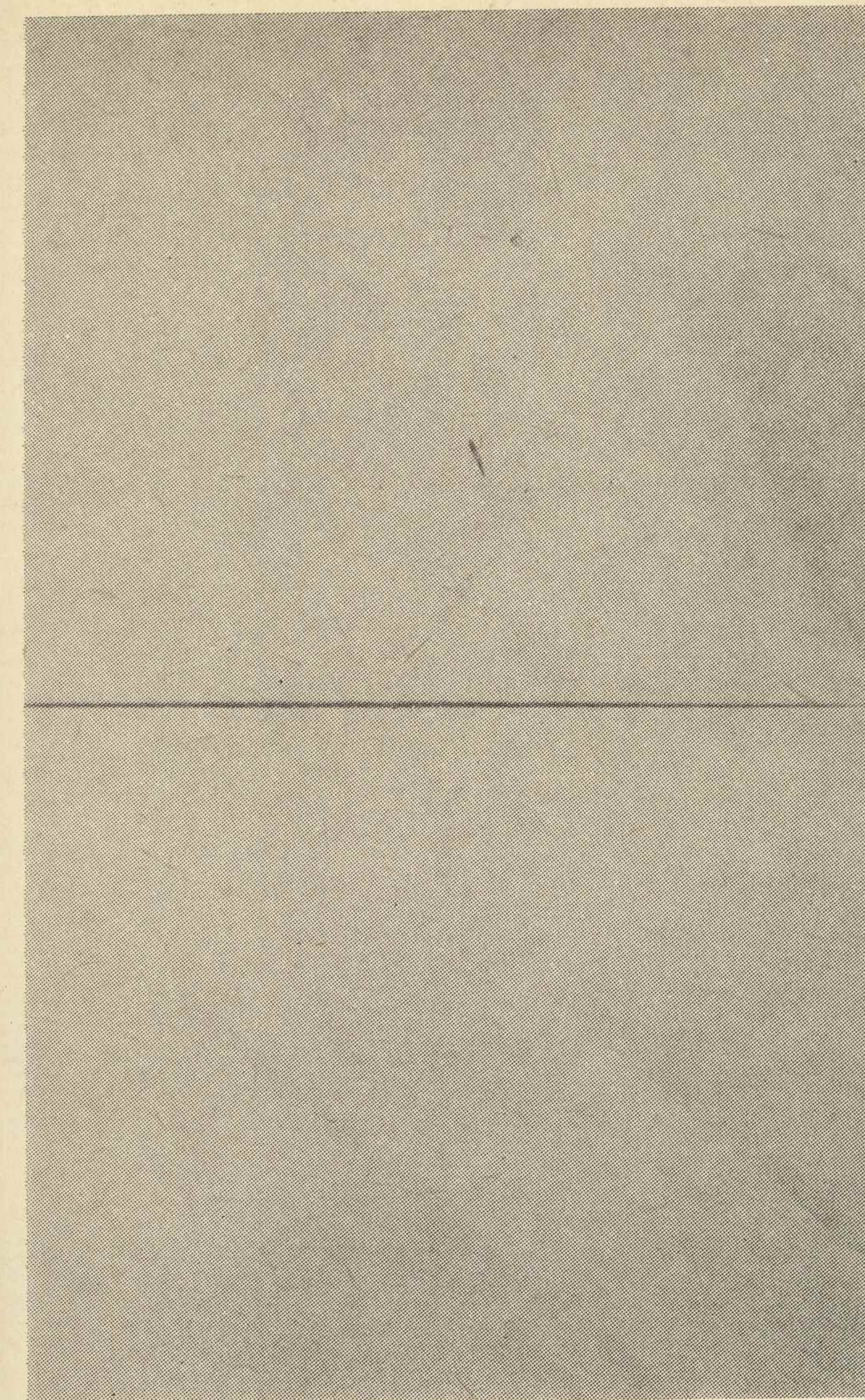
Podkreślam, że nie zajmuję się matematycznym ujęciem tej problematyki, ani systematyką barw, czy adaptacją chromatyczną oka na różne długości fali w kolorymetrycznych wartościach.

lipiec 1983

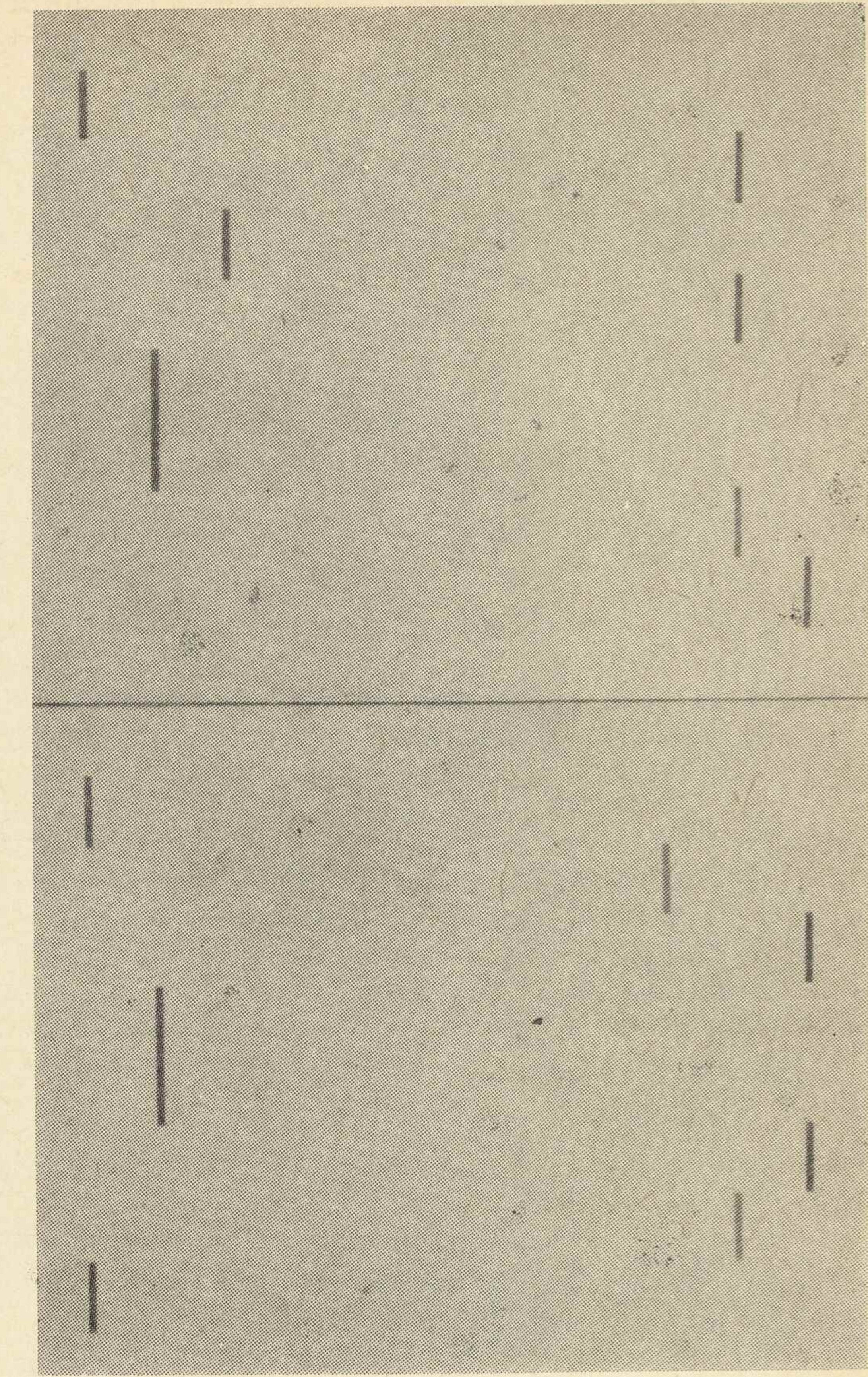
Artur Brunsz



Seria „Trajektoria” — obraz I, 1974, akryl



Z cyklu „Flight” VII — IX, 1983, akryl



Bez tytułu I—II, 1983, akryl

JAN CHWAŁCZYK

51-164 Wrocław, ul. Łąka Mazurska 13 m. 5

Ur. 1924 w Krośnie nad Wisłokiem. Studia w latach 1945—1951 w PWSSP we Wrocławiu.

Twórczość w dziedzinach: malarstwa, rysunku, form przestrzennych, kompozycji kinetycznych i działań efemerycznych.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną m.in. Plenery Koszalińskie w Osiekach 1964, 1965, 1967, 1970, 1972, 1973, 1977, 1978; Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1965; Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców pn. „Sztuka w zmieniającym się świecie”, Puławy 1966; Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze 1969, 1975; „Zjazd Marzycieli”, Elbląg 1970; Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław 1970; Plener „Ziemia Zgorzelecka”, Opolno 1971; „Interwencje”, Pawłowice 1975; „Artycypacje”, Dłusko 1976; Plener „Przestrzeń miasta”, Chełm 1972.

Wystawy indywidualne: 17, m.in. Wrocław 1953, 1956, 1957, 1965, 1969, 1976, 1980; Poznań Galeria „Od Nowa” 1966; Warszawa Galeria Współczesna 1969; Chełm „Galeria 72”, 1975. Uczestniczył w 75 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak Wystawa Młodej Plastyki, Warszawa Arsenal 1955; Konfrontacje, Elbląg 1961; Przestrzeń-ruch-światło, Wrocław 1967; Atelier 72, Edynburg (Szkocja) 1972; Actual Art, Ystad (Szwecja) 1974; Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1974, 1978, 1981; 30 lat malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań, Warszawa 1979/80; Concretismo 80, Sevilla 1980; Mail Art-Exhibition „Metronom”, Barcelona 1980; XVI Biennale, Sao Paulo 1981; Artist's Books, „Metronom”, Barcelona 1981; Cristo, rivoluzione, involuzione, Capriolo (Italia) 1982.

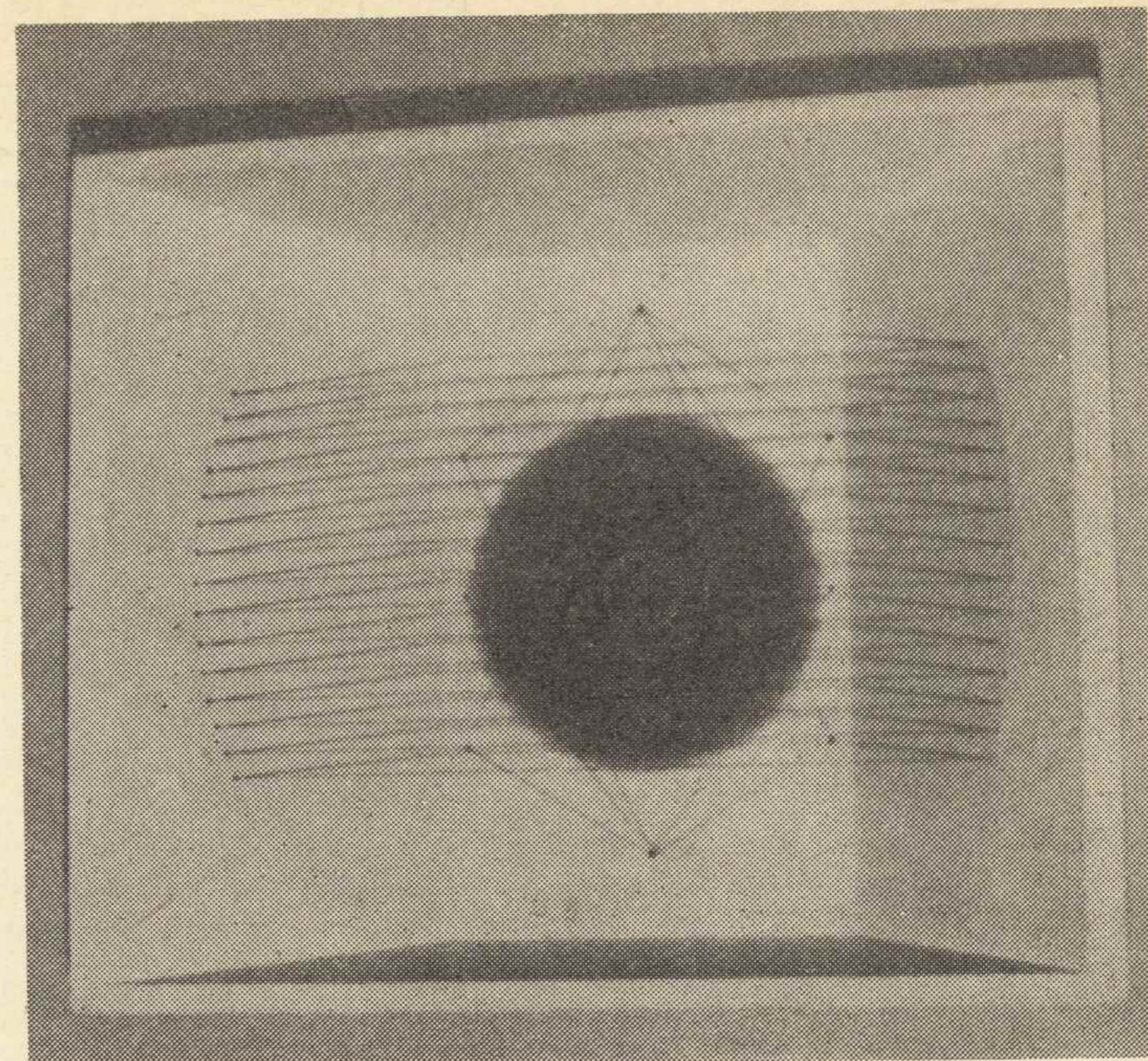
Zrealizował akcje o zasięgu międzynarodowym: „Rola sztuki w ochronie sfery psychicznej” (Dokumentacja Akcji Wrocław-Osieki-Edynburg 1972—1973), oraz „Kontrapunkt” 1972—1974.

Lapidarna forma geometryczna w racjonalności swojego kształtu posiada również magiczny sens swego istnienia. Tajemniczość tej formy, jakby bezinteresownej, nie ilustrującej niczego, jest kluczem do wielowarstwowej możliwości odczytań, zależnych tylko od intencji.

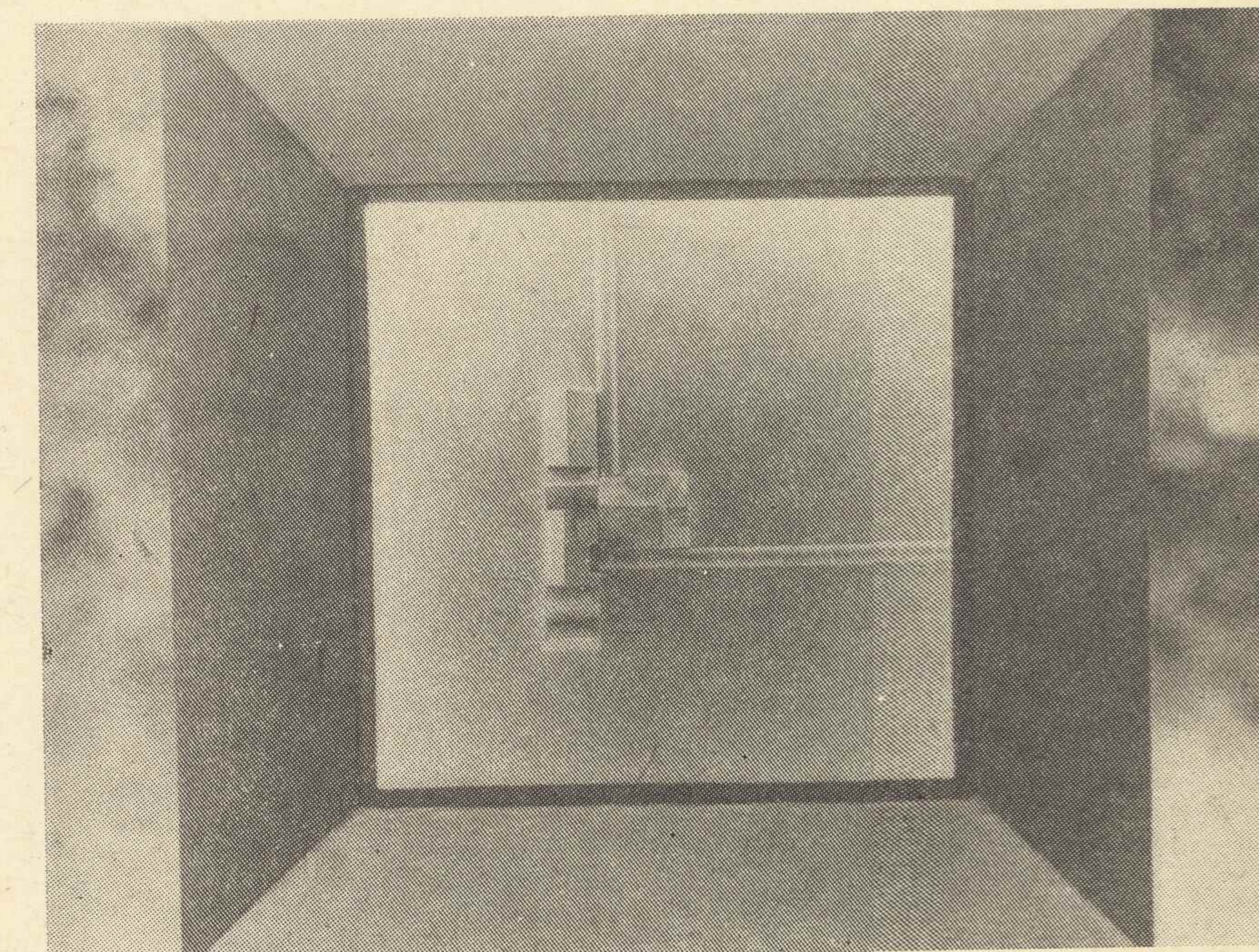
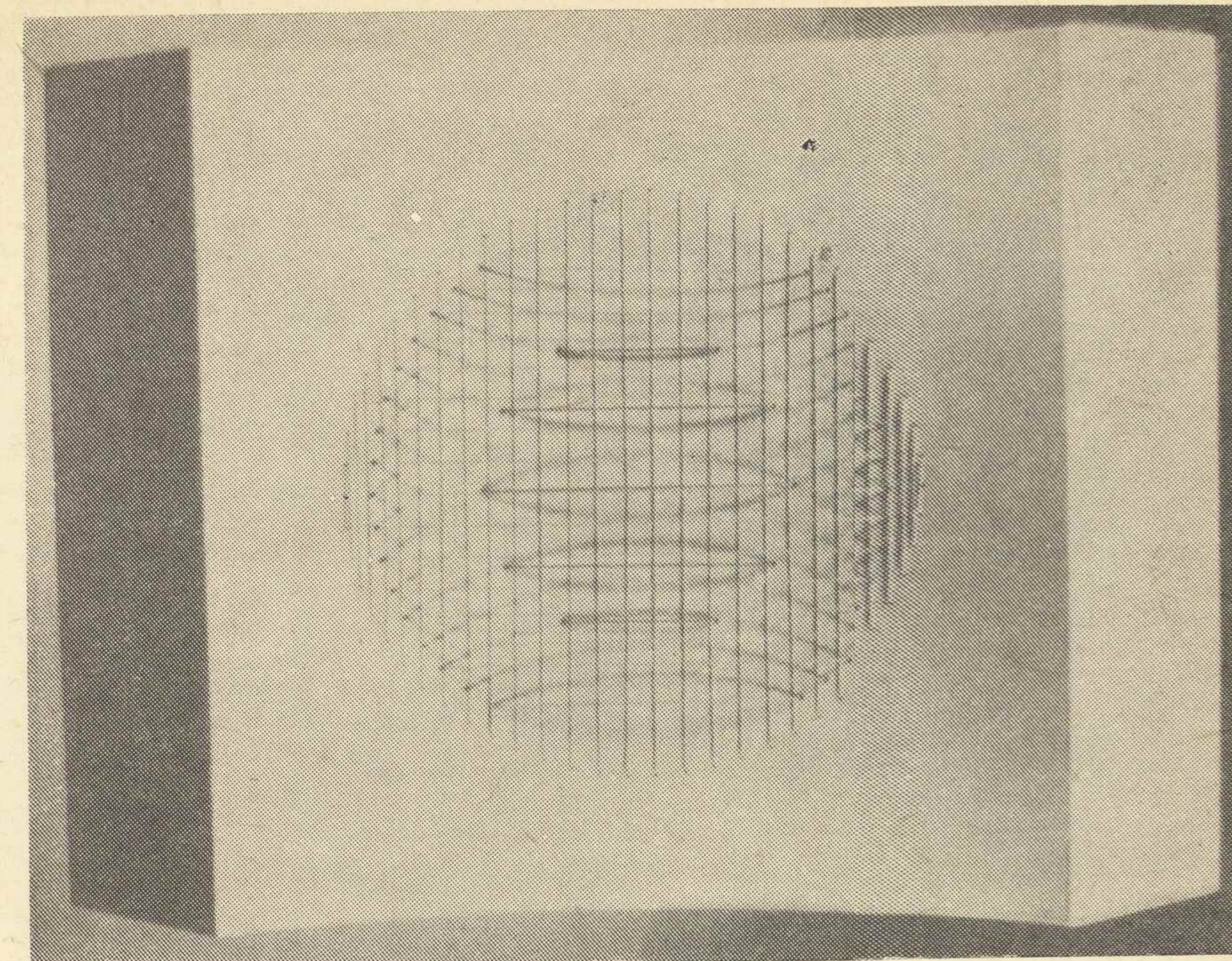
sierpień 1983

Jan Chwałczyk

Reproduktor cienia, 3/1977, technika własna



Reproduktor światła 7/78, 1978, technika własna



Reproduktor światła 2/1981, technika własna

WANDA GOŁKOWSKA

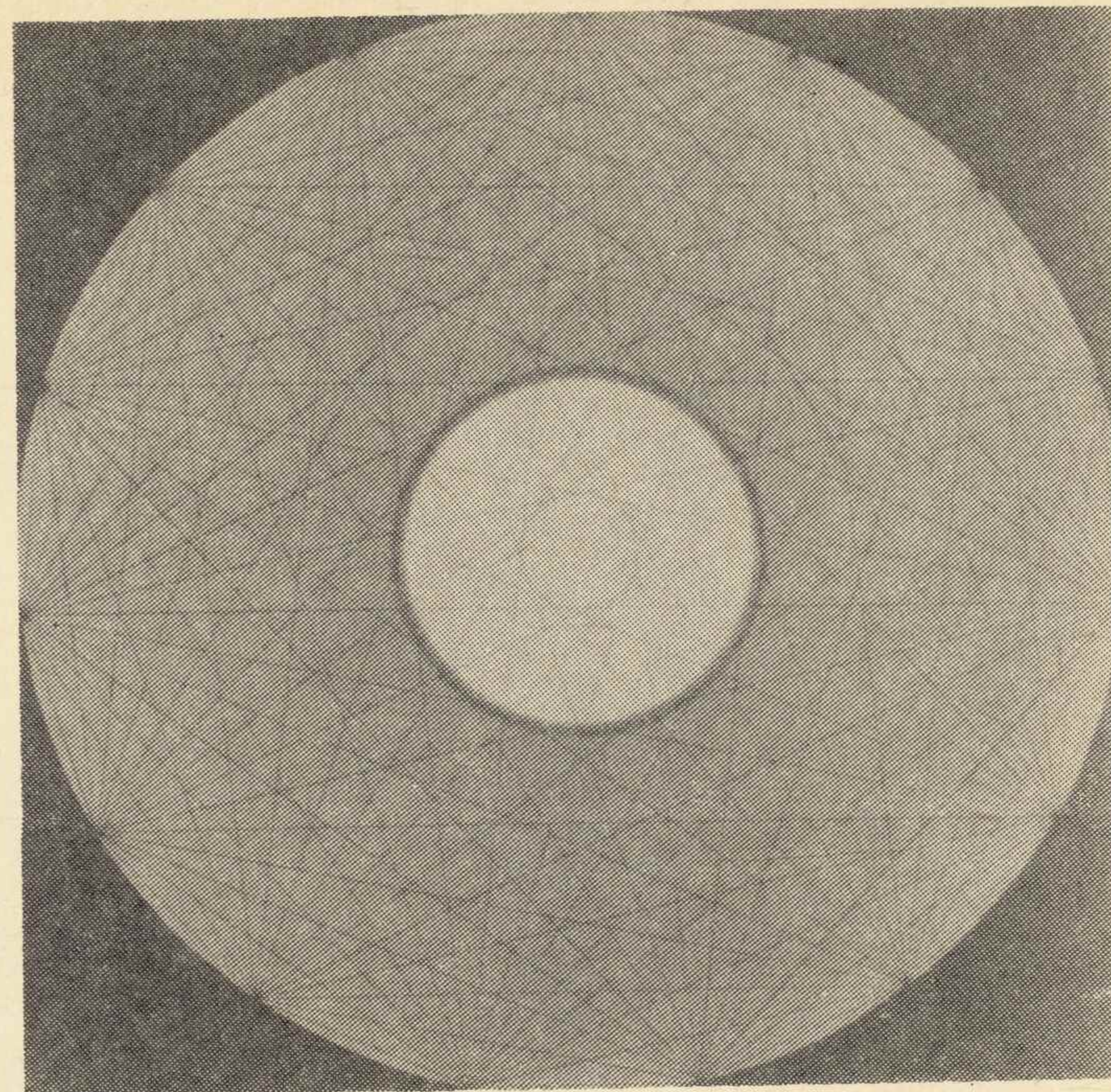
51-164 Wrocław, ul. Łąka Mazurska 13 m. 5

Ur. 1925 w Rzeszowie. Studia na Uniwersytecie Wrocławskim oraz w PWSSP we Wrocławiu; dyplom na Wydziale Malarstwa w 1952 r. Docent na PWSSP we Wrocławiu.

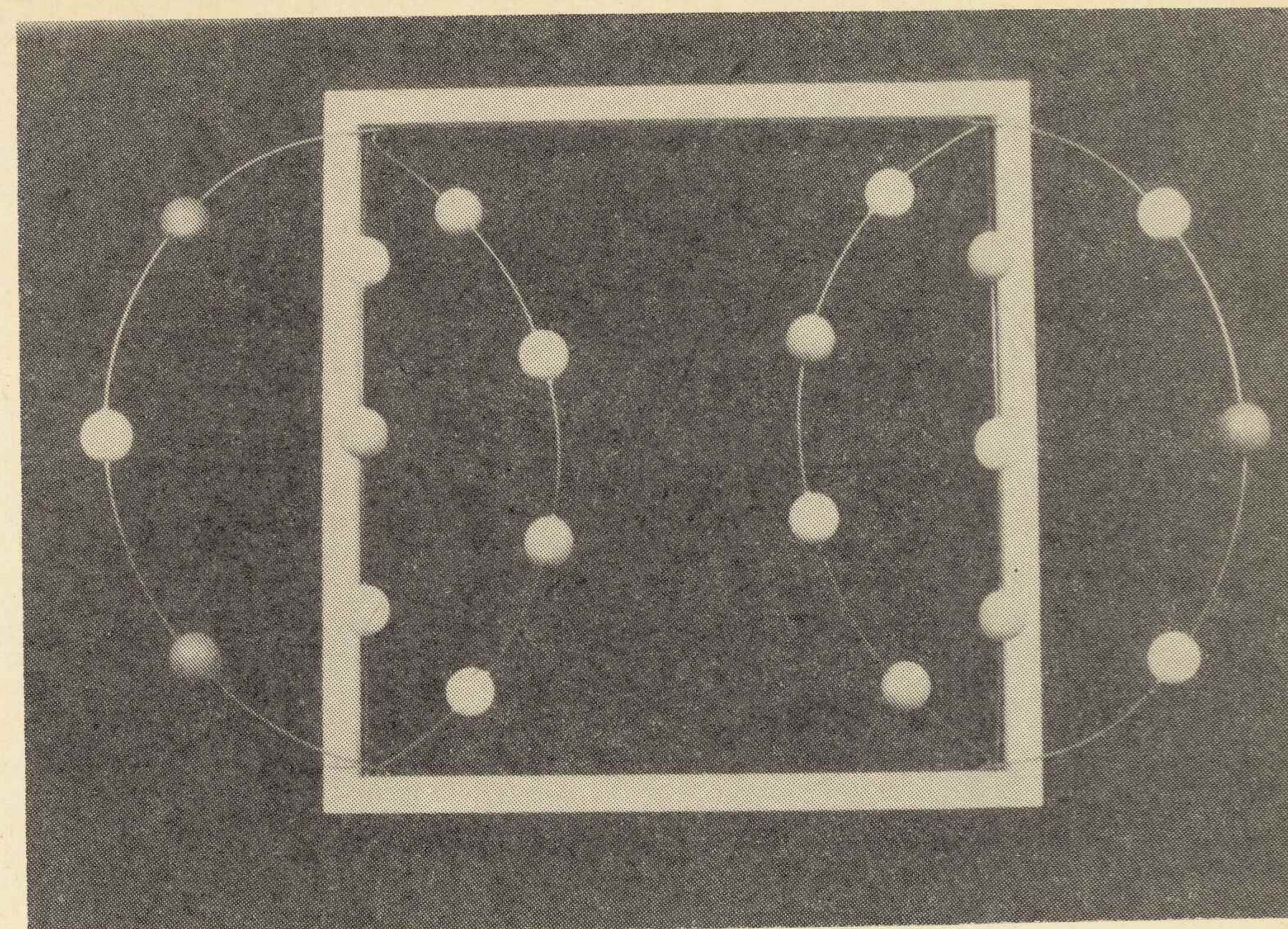
Twórczość w dziedzinie malarstwa, form przestrzennych, rysunku i innych mediów.

Uczestniczyła w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną m.in. Plenery Koszalińskie w Osiekach, 1964, 1972, 1978, 1981; I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965; Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie”, Puławy 1966; Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław 1970; Plener „Nauka i Sztuka w ochronie naturalnego środowiska człowieka”, Opolno-Zgorzelec 1971; Plener pn. „Przestrzeń miasta”, Chełm 1978.

Wystawy indywidualne: 11, m.in. Wrocław 1955, 1966, Galeria „Pod Moną Lisą” 1968, 1977; Poznań, Galeria „od Nowa” 1966; Chełm „Galeria 72” 1980. Brała udział w ok. 50 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: Wystawa Młodej Plastyki, Warszawa Arsenal 1955; Wystawa Sztuki, Wrocław Muzeum Sztuki Aktualnej 1967; Atelier 72, Edynburg 1972; Omaha Flow System — Joslyn Art Museum Omaha 1973; Actual Art, Ystad (Szwecja) 1974; Polish Avantgarde, Zagrzeb 1975; Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1978, 1981; Mail Art „Concretismo 80”, Sevilla 1980; Mail Art „Metronom”, Barcelona 1980; XVI Biennale w Sao Paulo, 1981; Artist's Books, „Metronom” Barcelona 1981; Cristo, rivoluzione, involuzione, Capriolo (Italia) 1982.



Układy otwarte, 1968, technika własna



Formy geometryczne są literami alfabetu, który pozwala na wpisywanie świata w kształt wizualny.

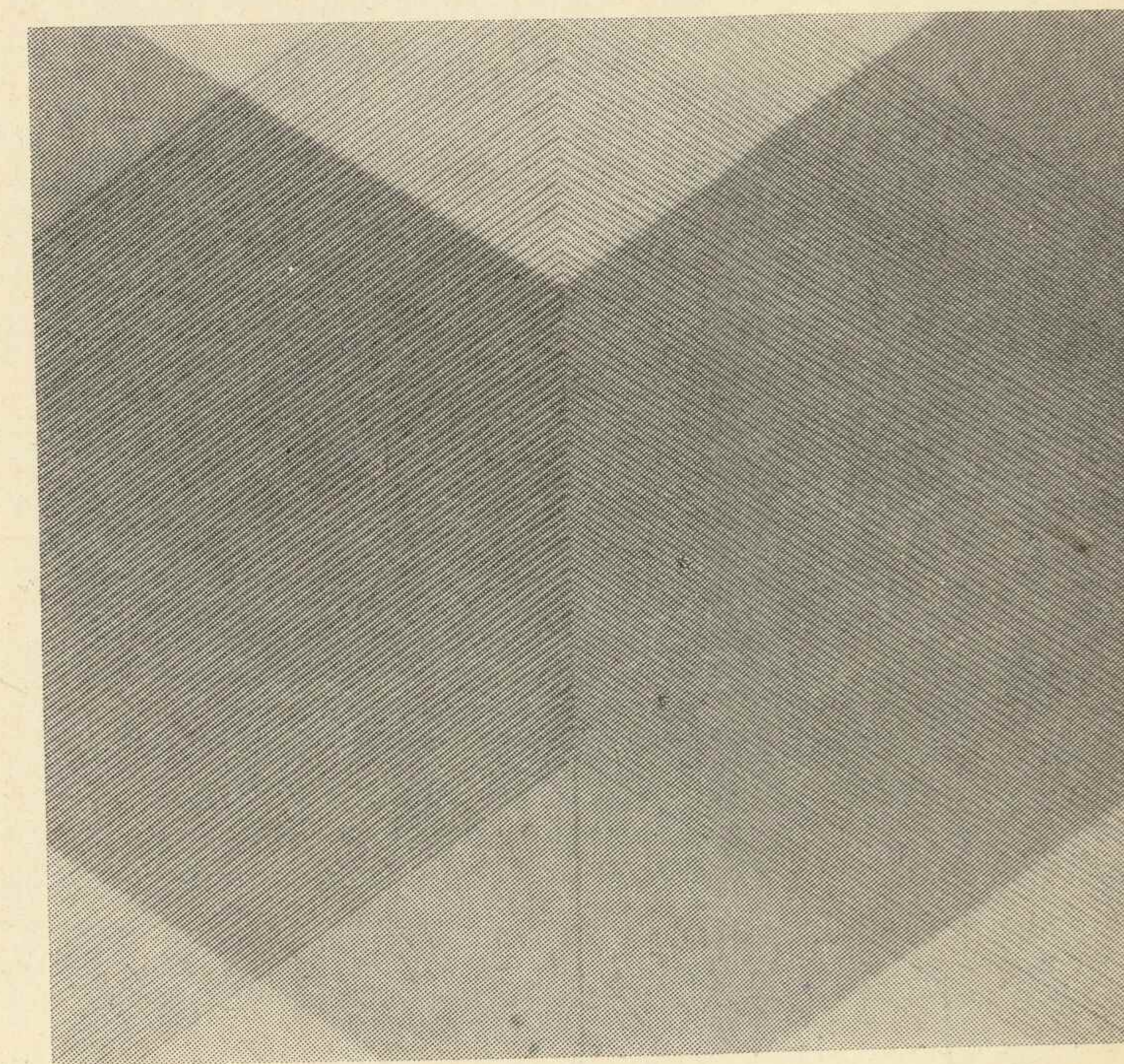
Pion, poziom, kwadrat, trójkąt, koło — stają się symbolami, znakami magicznymi. Są pierwszymi, najprostszymi elementami dającymi się formułować w układy otwarte.

Umożliwiają dowolne konstruowanie świata w jakiegokolwiek strukturze filozoficznej.

Wrocław, sierpień 1983

Wanda Gołkowska

Z kolekcji — Katalog nr 115/96, 1976, akryl



BI/1979, 1979, akryl

MARIA MICHAŁOWSKA

50-052 Wrocław, ul. Widok 5 m. 23

Ur. 1925 w Brzeżanach. Studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1951—1957. Od 1959 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Zakładzie Rysunku i Malarstwa na Wydziale Architektury i Urbanistyki Politechniki Wrocławskiej. Twórczość w dziedzinie malarstwa, form przestrzennych, rysunku, fotografii.

Brała udział w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną m.in. Plenerach Koszalińskich w Osiekach, Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław 1970.

Wystawy indywidualne: m.in. Wrocław 1967, 1978; Chełm „Galeria 72” 1981.

Uczestniczyła w wielu wystawach krajowych i zagranicznych: Belgia, Czechosłowacja, NRD, RFN, Dania, Holandia, Włochy, USA, Argentyna, Australia, Brazylia, Szwecja, Jugosławia, Meksyk, Kuba.

Nigdy dotąd nie zastanawiałam się poważnie, czy geometria ma jakiś istotny wpływ na moją twórczość? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to dość rygorystycznie sformułowane pytanie ale przyznaję, że na ogół bez wielkiego entuzjazmu akceptuję wszelkie geometryczne formy w sztuce ze względu na ich zbyt chłodną w moim odczuciu racjonalność i ascetyczną doślawność.

Jednakże, mimo tych subiektywno-ideowych zastrzeżeń — łatwo zauważyć, że już w niektórych wczesnych moich pracach, jak „Horyzonty”, a szczególnie w ostatnich obrazach (np. tych z cyklu „Sekwencje”) uwidocznia się wyraźnie pewna skłonność ku geometryzacji płaszczyzn i linii — może nie jako tendencja w pełni zamierzona czy uświadomiona, ale wynikająca raczej z dążenia do eliminacji elementów zbędnych i klarowności przekazu.

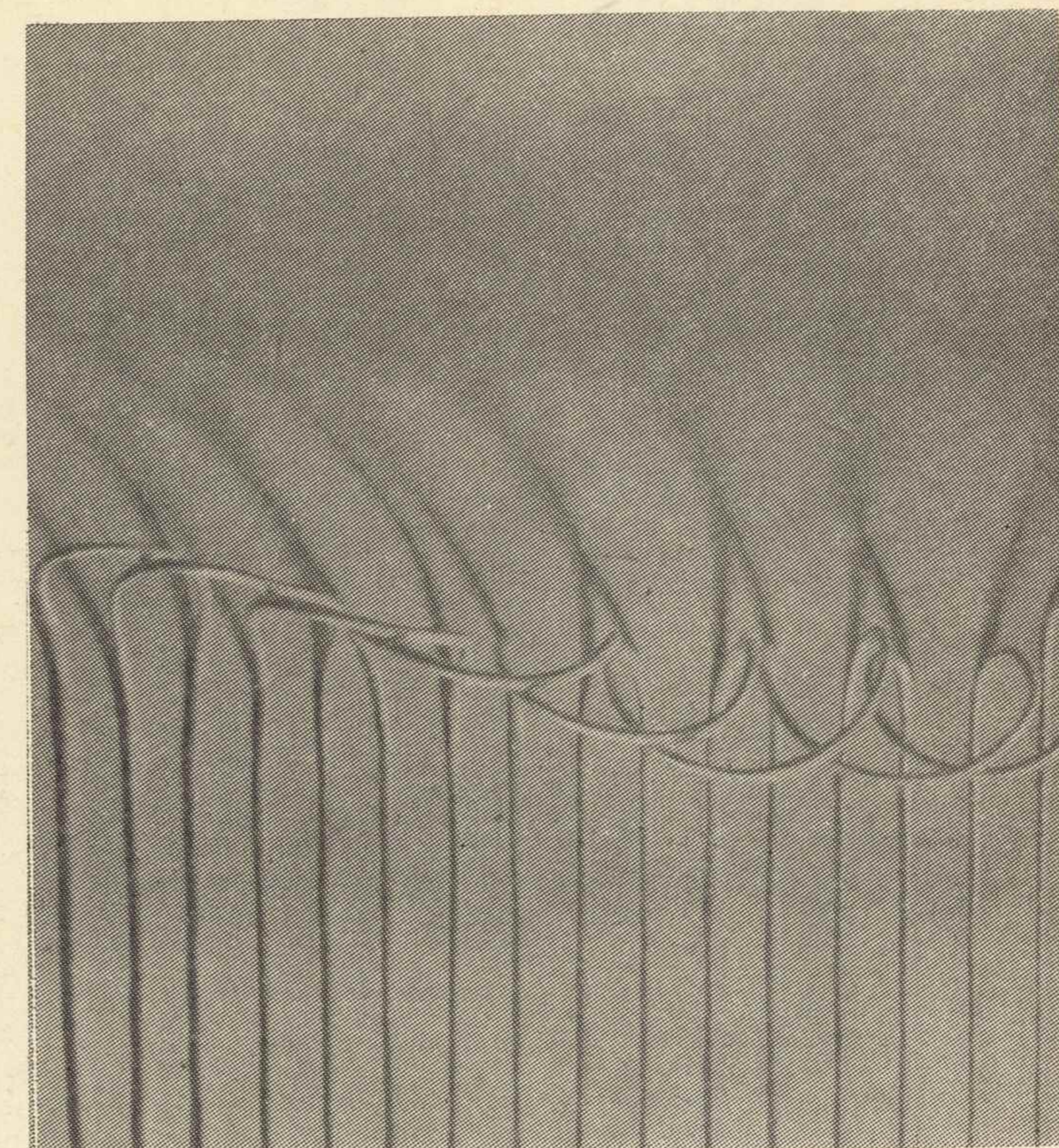
Jeśli jednak wyjdziemy poza czysto formalne i wizualne aspekty i potrafimy wychwycić niepodważalne prawidłowości i zasady wynikające z samej istoty geometrii i wyciągnąć z nich wnioski dla własnych zamierzeń twórczych, sprowadzając je np. do problemu poszukiwań wewnętrznego ładu i rytmu, do logiki i rygoru wszelkiego komponowania, albo jeszcze szerzej, do relacji wyrazowych dotyczących przestrzeni i ruchu — to te właśnie problemy są i zawsze były w kręgu moich zainteresowań. Daje się to chyba zauważyć we wszystkich etapach i dziedzinach moich poszukiwań. Sądzę, że dążenie do wyraźnego ukierunkowania form — jeszcze organicznych w najwcześniejszych obrazach („Formy znikające”), opartych na przeciwstawnych układach pionowo-poziomych, czy rytmiczne powtarzanie płaszczyzn, albo

reliefowych, linearnych podziałów („Kompozycje muzyczne”), nateżenie i ściszenie tej samej barwy w późniejszych pracach („Interferencje”) — wywodziły się z tych samych tendencji, mających stworzyć iluzję płynnej, nieuchwytnej przestrzeni w obrazie. A więc byłoby to czerpanie nie tyle z form, co z samej idei geometrii.

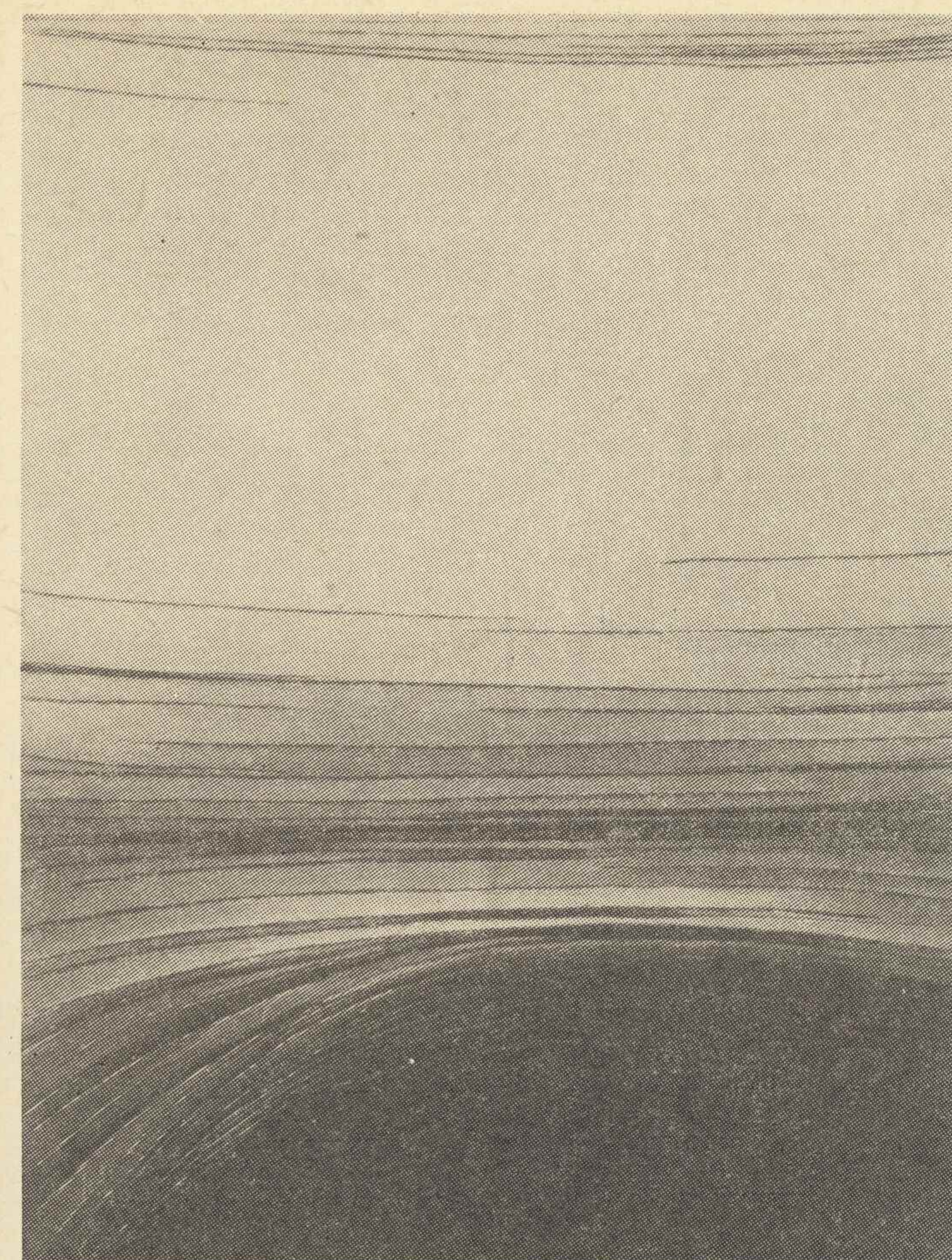
„Geometria pociąga duszę ku prawdzie” — te znane słowa Platona w odniesieniu do wszelkich inspiracji twórczych, zarówno naukowych, jak i artystycznych — można potraktować mniej wzniosłe, bardziej racjonalnie, uznając, że właśnie geometria inicjuje potrzebę porządkowania wszelkich form wyrazu, poszukiwania logicznego ładu, jasności i lapidarności wypowiedzi. Dlatego wydaje się, że każdy twórca pozostaje w pewnym sensie pod wpływem geometrii.

Wrocław, lipiec 1983

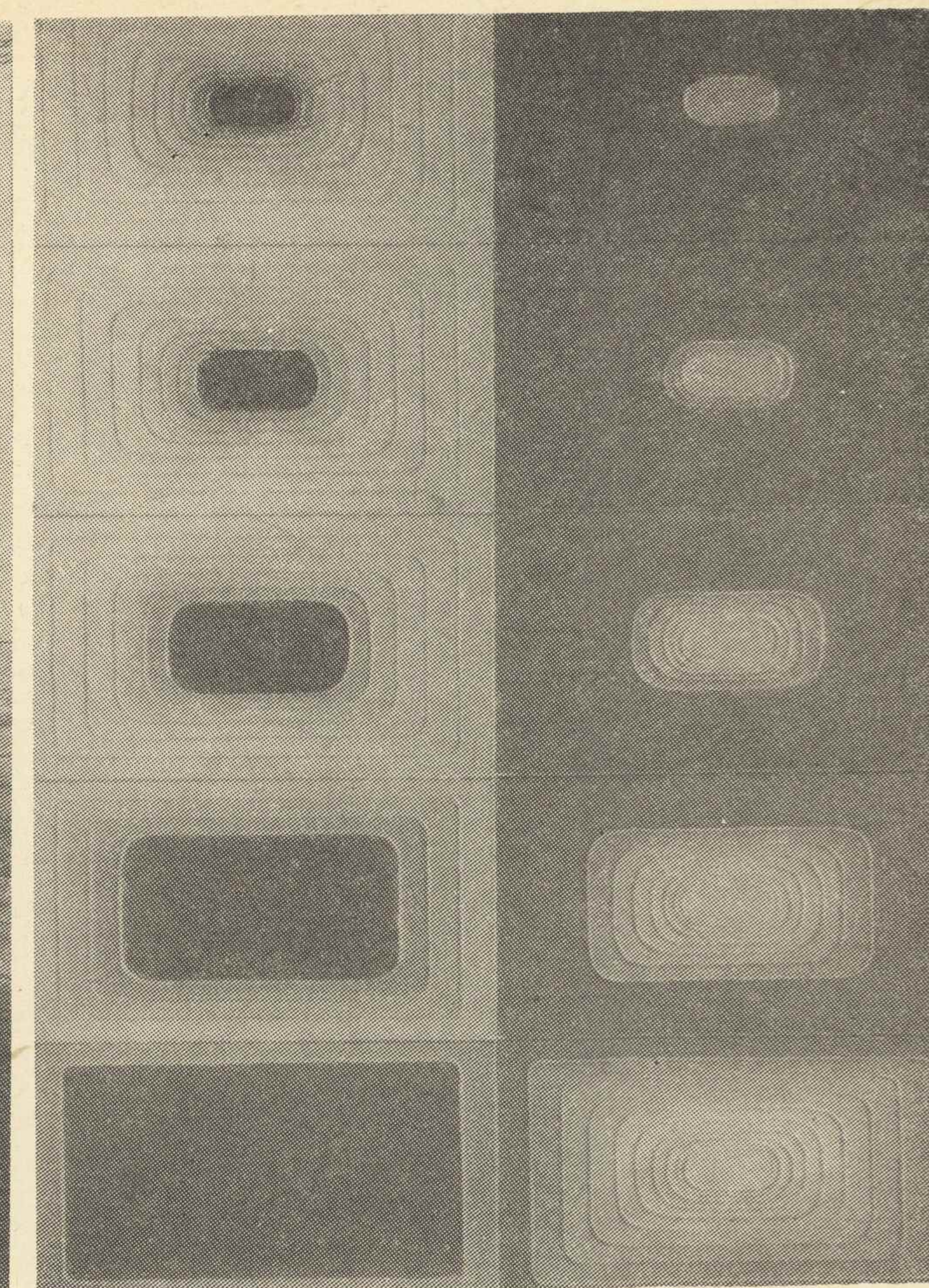
Maria Michałowska



Relief przestrzenny, 1969, technika mieszana



Horyzont II, 1970, olej



Sekwencje w błękitach, 1974, olej

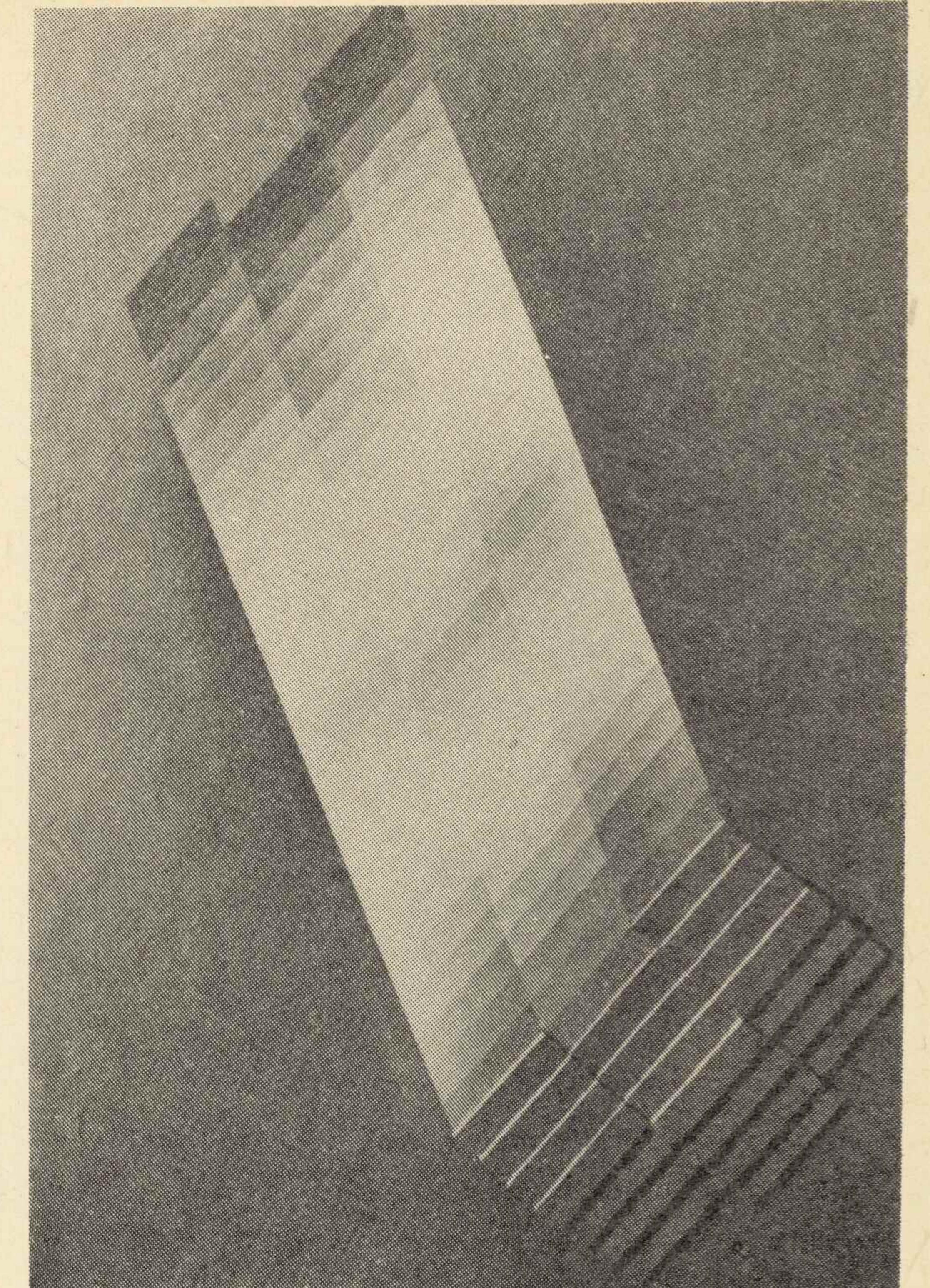
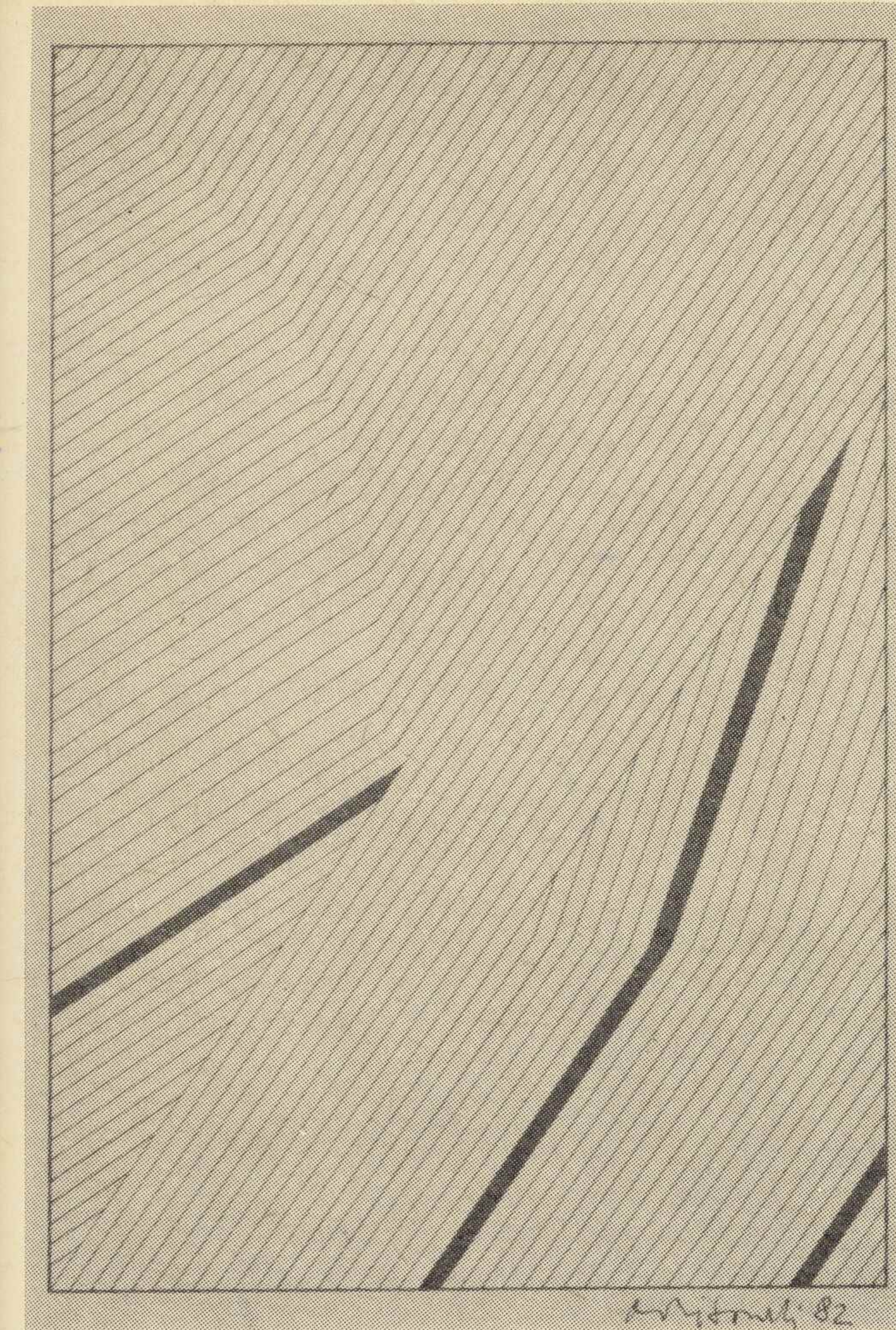
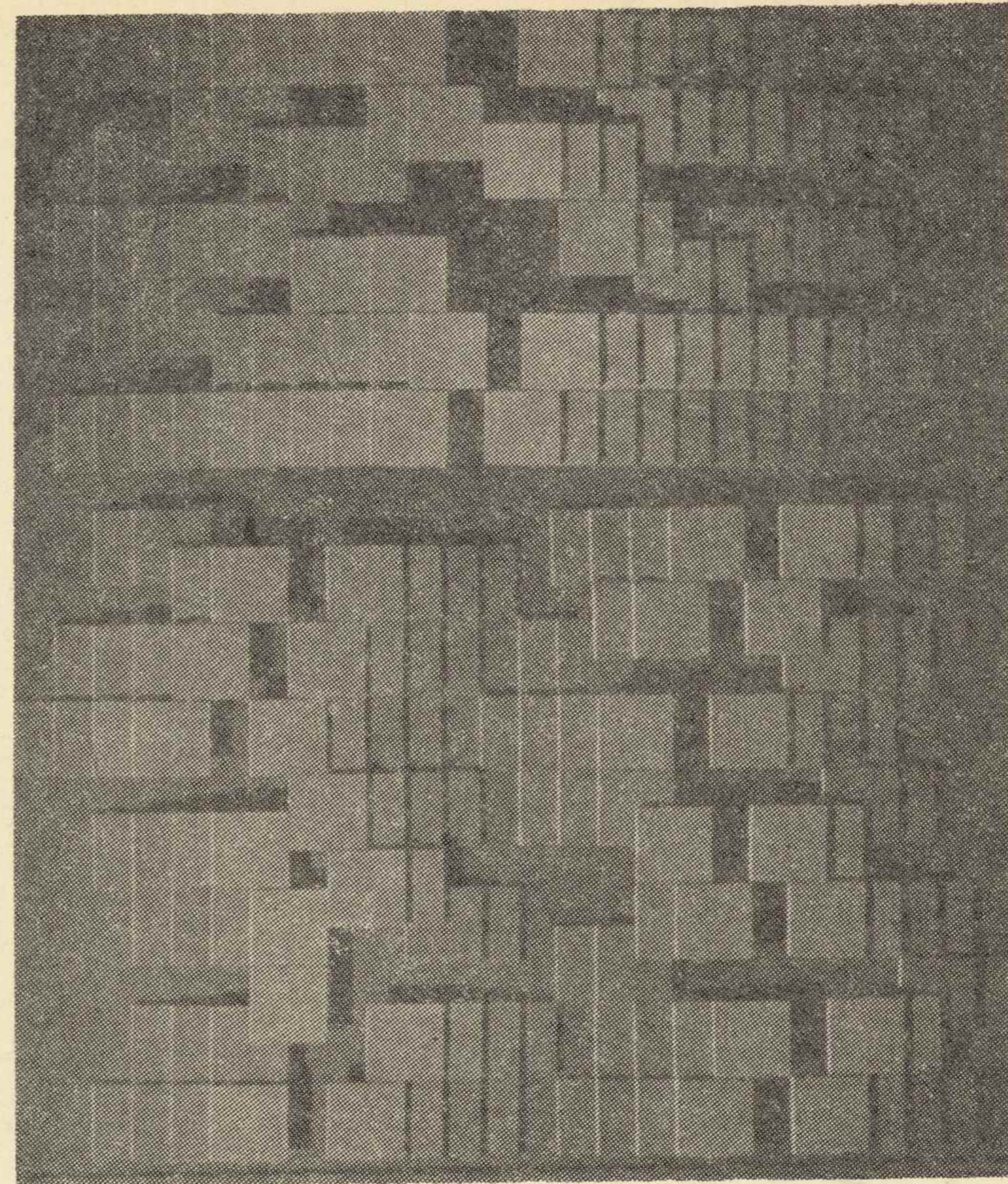
JANUSZ ORBITOWSKI

31-064 Kraków, ul. Augustiańska 19 m. 26

Ur. 1940 w Krakowie. Studia w ASP w Krakowie na Wydziale Malarstwa i Grafiki w latach 1961—1967; dyplom u prof. Adama Marczyńskiego. Od 1971 r. adiunkt w ASP w Krakowie. Twórczość w dziedzinie malarstwa, rysunku, form przestrzennych. Brał udział w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną, jak Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze 1969, 1971; Plener Koszaliński w Osiekach 1970; Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław 1970; Plener Form Przestrzennych „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978.

Wystawy indywidualne: 10, w tym Kraków Galeria „Krzysztofscy” 1973; Chełm „Galeria 72” 1976; Łódź Salon BWA 1979; New York, The Kościuszko Foundation 1983; Connecticut, Museum New England for Contemporary Art 1983. Uczestniczył w 65 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak „Elektra”, Nowy Jork 1970; XIII Salon International Paris-Sud, Paris-Juvisy 1972; Nowa Generacja, Wrocław 1973; 17 Contemporary Artists from Poland, Buffalo 1976; Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1978, 1981; Tendencje konstruktywistyczne, Warszawa 1981.

Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w 1983 r.



Wybrałem rodzaj kodu: język prostych geometrycznych form. Ale nie są to rozważania na temat geometrii; geometria jest środkiem, a nie celem.

Staram się wykonywać swoje prace niejako bezosobowo. Jest tu pewna interesująca sprzeczność: zderzenie osobowości z mechaniczną realizacją, choć ta „mechaniczność” wcale nie jest taka całkowita, gdy w grę wchodzi chociażby zestawienie kolorystyczne.

W sumie jest to praca-zabawa, w której w trakcie realizacji znajduję coś dla siebie nowego.

Gombrowicz w dziennikach pisze, że jest dziecinny, że artysta powinien przede wszystkim być dziecinny. Moim zdaniem to głęboka uwaga. Myślę, że dziecinność należy rozumieć jako bezinteresowność działania.

Janusz Orbitowski Kompozycja przestrzenna 5-R, 1969, relief

Rysunek, 1982

Kompozycja, 1983, relief

MACIEJ SZAŃKOWSKI

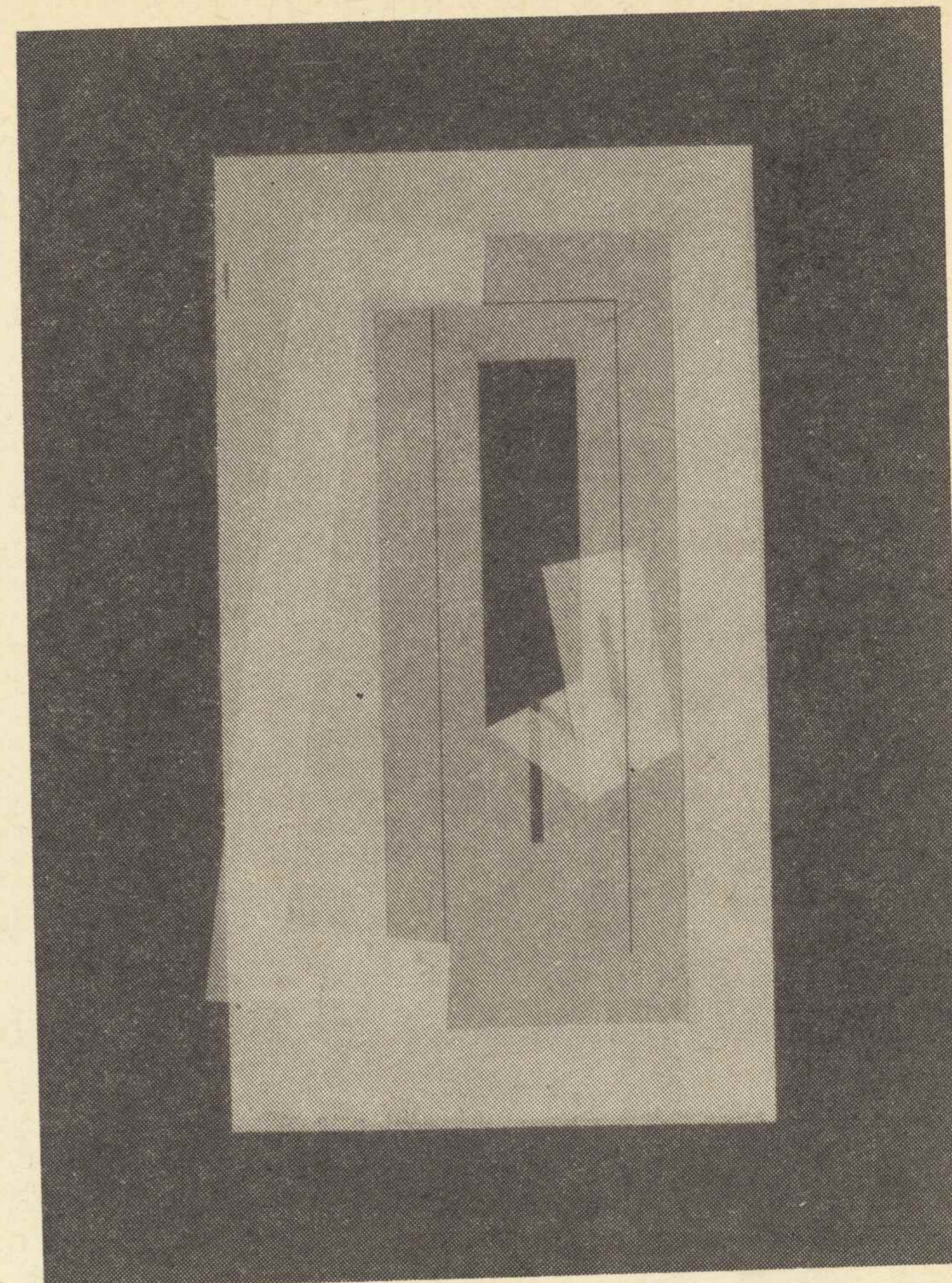
00-227 Warszawa, ul. Freta 38 m. 3

Ur. 1938 w Woli Libertowskiej. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Rzeźby; dyplom u prof. Jerzego Jarnuszkiewicza w 1963 r. Docent PWSSP w Poznaniu. Twórczość w dziedzinie rzeźby, rozumianej również jako kształtowanie otwartej przestrzeni, rysunku, oraz innych, własnych technik.

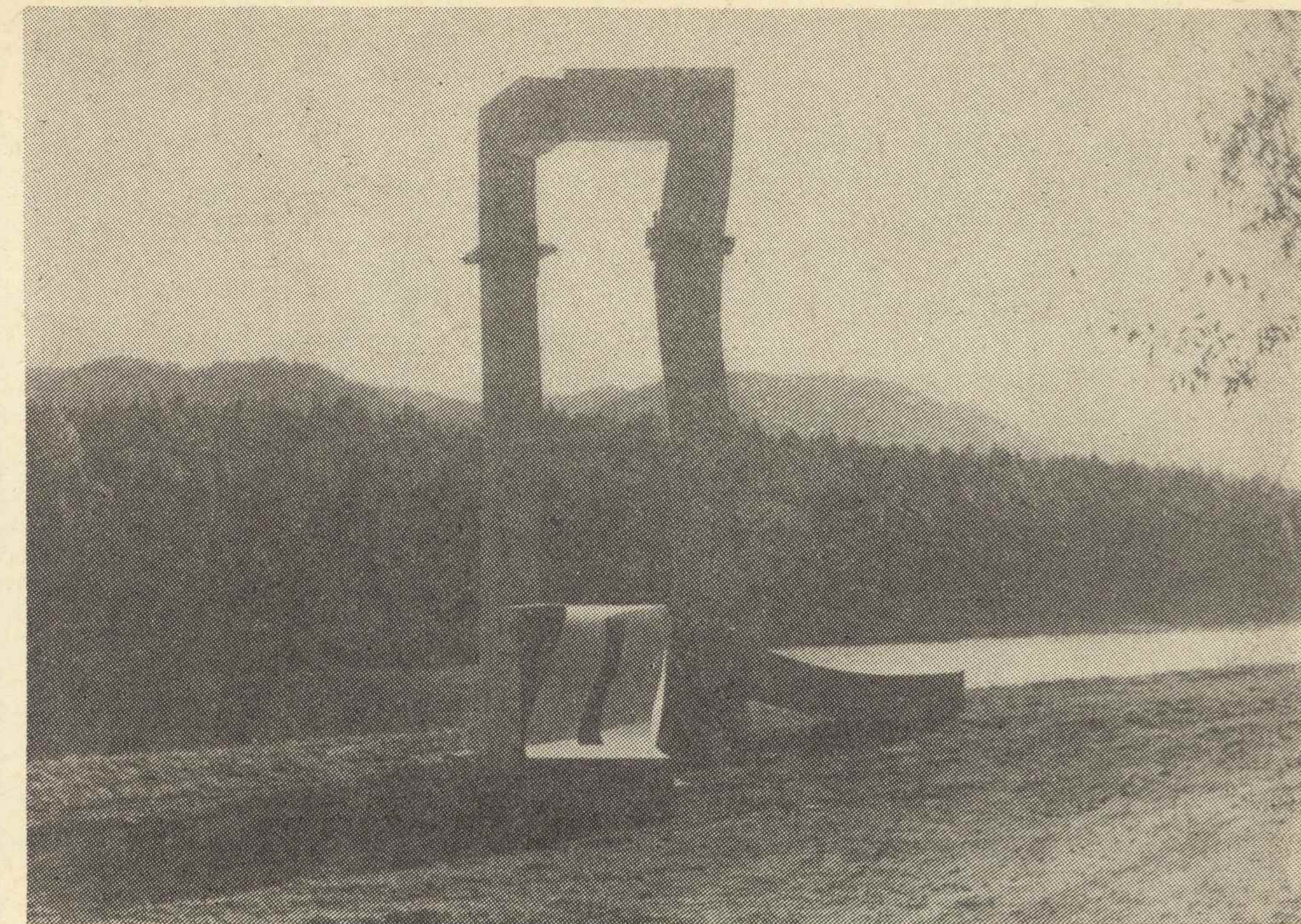
Uczestniczył w licznych sympozjach artystycznych w Polsce i za granicą, gdzie zrealizował wiele obiektów w otwartej przestrzeni. M.in. Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach 1966; II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1967; Symposium w Lindabrunn (Austria) 1970; Symposium Urbanum, Norymberga 1971; Symposium Mermer, Prilep (Jugostawia) 1973; Symposium WIG'74, Wiedeń 1974; Sympozjum „Forma viva” Maribor (Jugostawia) 1977; Symposium „Stadt und Bildhauerei” Bochum 1979, 80; The 4th Sculpture Symposium, Hachioji-Tokyo 1982; Symposium Neuköln-Kranoldplatz, Berlin Zach. 1982/83; Plener p.n. „Język geometrii” w Białowieży 1983.

Wystawy indywidualne: 12, m.in. Chełm „Galeria 72” 1977; Warszawa Galeria „Zapiecek” 1981; Wrocław, Muzeum Architektury 1981, Warszawa Galeria „Studio” 1983. Uczestniczył w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, oraz międzynarodowych m.in. Międzynarodowe Wystawy FIDEM Praga 1969, Kolonia 1971, Helsinki 1973, Kraków 1975, Budapeszt 1977; I Międzynarodowe Biennale Rzeźby Kameralnej, Budapeszt 1971; XIV Biennale Rzeźby, Middelheim 1977; II Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1981, „Arteder'82”, Bilbao 1982, II Triennale Kleinplastik, Fellbach (RFN) 1983.

Stypendysta Rządu Francuskiego w roku 1971-72, laureat Nagrody Krytyki im. C.K. Norwida w 1979 r.



Okno, 1977, żelbet (Maribor, Jugostawia)



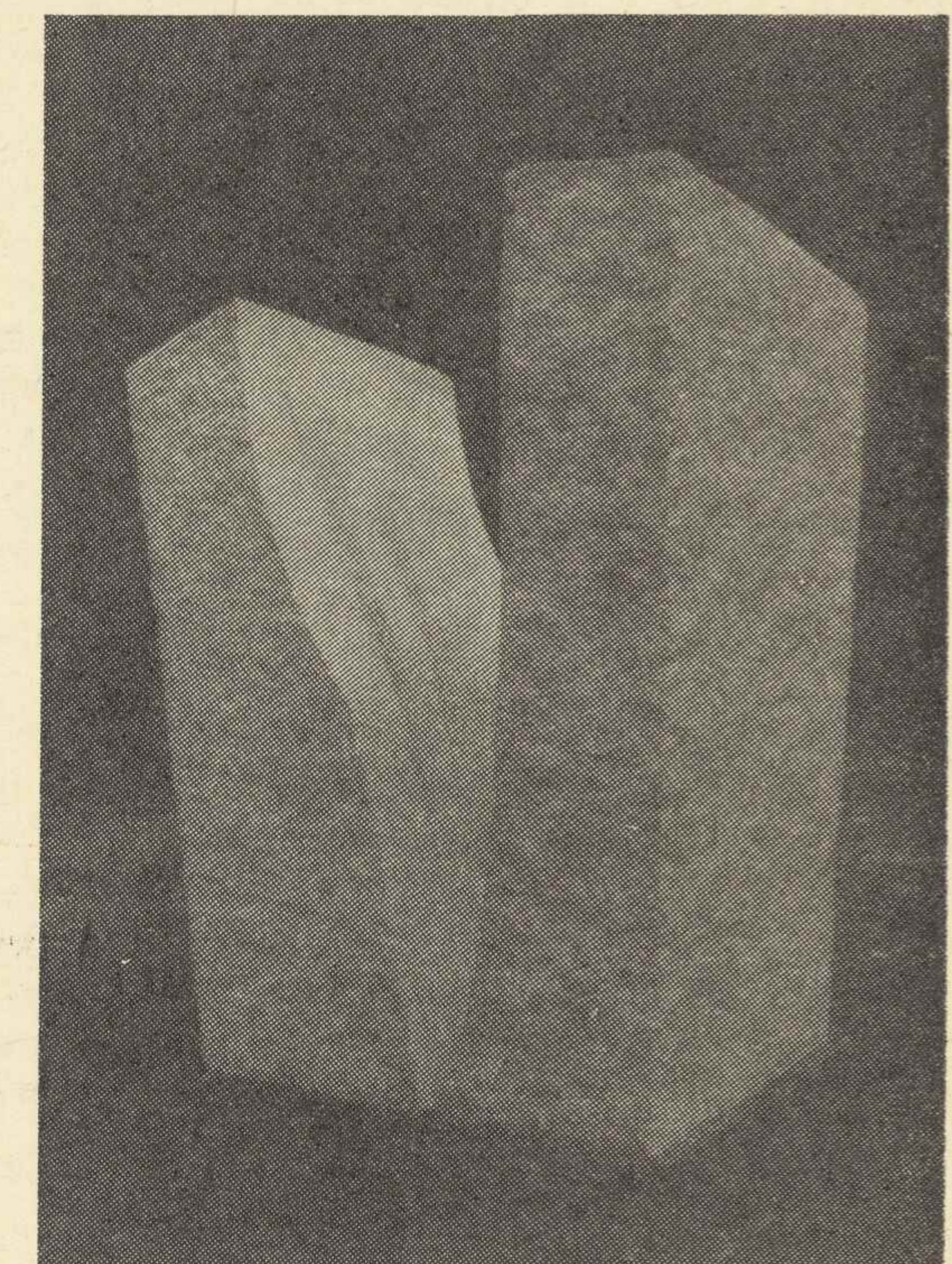
Geometria stanowi dla mnie jedno z ważnych narzędzi poznania — na ogół jednak bardziej w warstwie intuicyjno-wyobraźniowej.

Kiedy dziś spoglądam wstecz i zastanawiam się nad rolą geometrii w moich wczesnych dokonaniach konstatuję, że w przeszłości użycie jej było mi pomocne w związku z techniką pracy, jaką wówczas przyjąłem. Dalsze posługiwanie się geometrią stawało się już coraz częściej wyciąganiem wniosków twórczych z jej stosowania.

Zawsze jednak pełni ona w mojej pracy rolę porządkującą — jako pomoc w definiowaniu formy.

czerwiec 1983

Maciej Szańkowski Ukryty wymiar 1 (II), z cyklu „Rysunki przestrzenne”, 1979



Rysunek, 1982, granit (Hachioji — Tokio)

JAN ZIEMSKI

20-076 Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 47 m. 1

Ur. 1920 w Kielcach. Ukończył Wołną Szkołę Malarstwa i Rysunku w Lublinie w 1946 r. Studia na Wydziale Historii Sztuki KUL. Współzałożyciel i członek Grupy „Zamek” 1956—1959. Twórczość w dziedzinie malarstwa i form przestrzennych.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną, jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, współorganizator Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach 1966; nadto brał udział w Sympozjum „Wrocław 70”, Plenerze „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978 i plenerze pod hasłem „Język geometrii” w Białowieży w 1983.

Wystawy indywidualne: 13, m.in. Lublin 1959, 1965, 1966, 1970, 1980, 1983; Warszawa Galeria „Współczesna” 1967, Wrocław Galeria „Mona Lisa” 1970, Chełm „Galeria 72” 1973. Uczestniczył w ok. 100 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich i problemowych jak III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1959; „Przestrzeń — ruch — światło”, Wrocław 1967; Malarstwo w Polsce Ludowej, Warszawa Muzeum Narodowe 1970; wystawy polskiego malarstwa w Danii, Norwegii, Holandii, Szwajcarii, Kanadzie, RFN, Stanach Zjednoczonych; Struktury — Sztuka i Nauka, Warszawa 1976; 35 lat Malarstwa w Polsce Ludowej Poznań-Warszawa 1979/80; Tendencje konstruktywistyczne, Warszawa 1981; Rzeczywistość i wyobraźnia, Warszawa 1983.

Główne realizacje: forma przestrzenna w Ustce 1977, Lublinie LSM 1978.

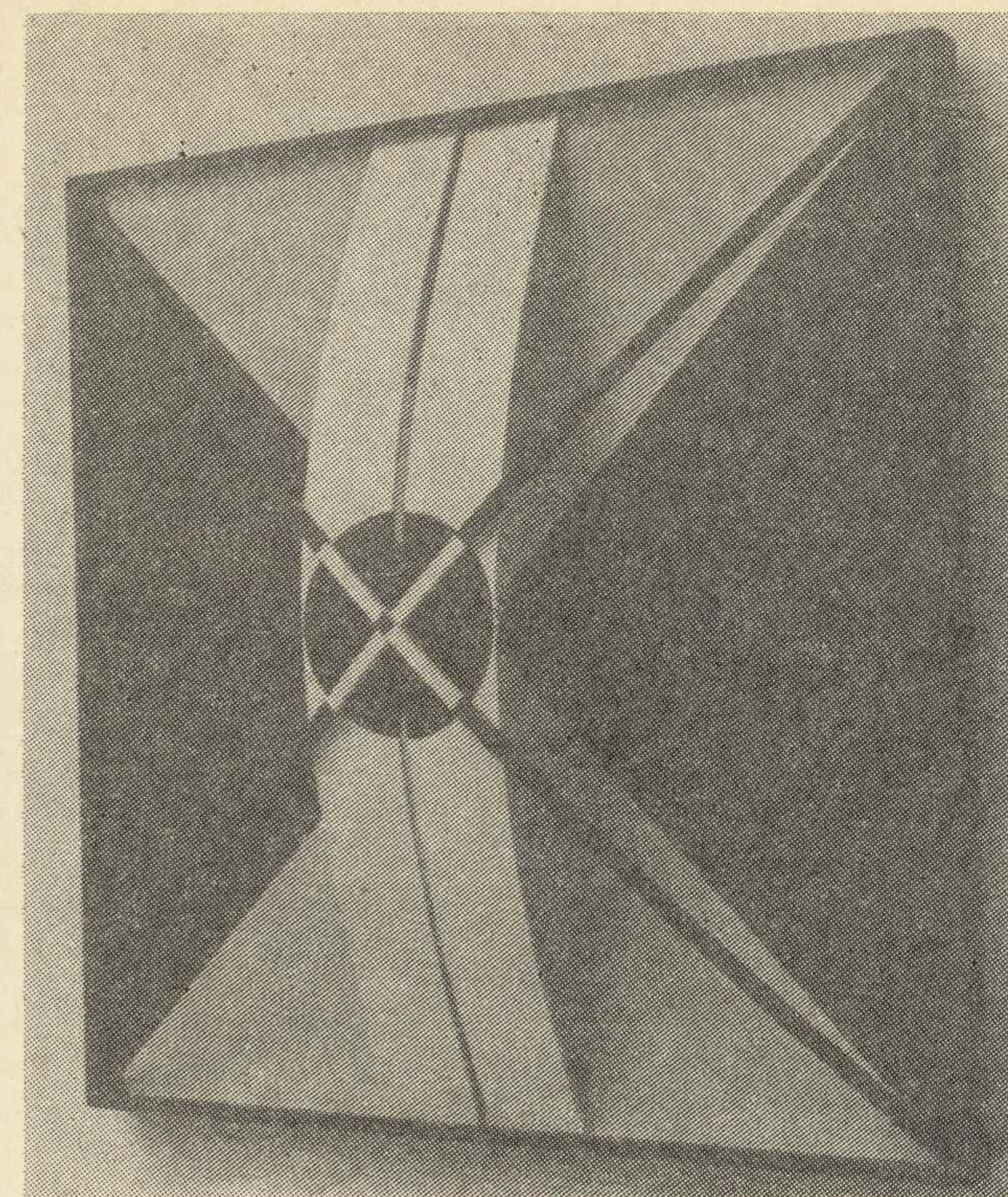
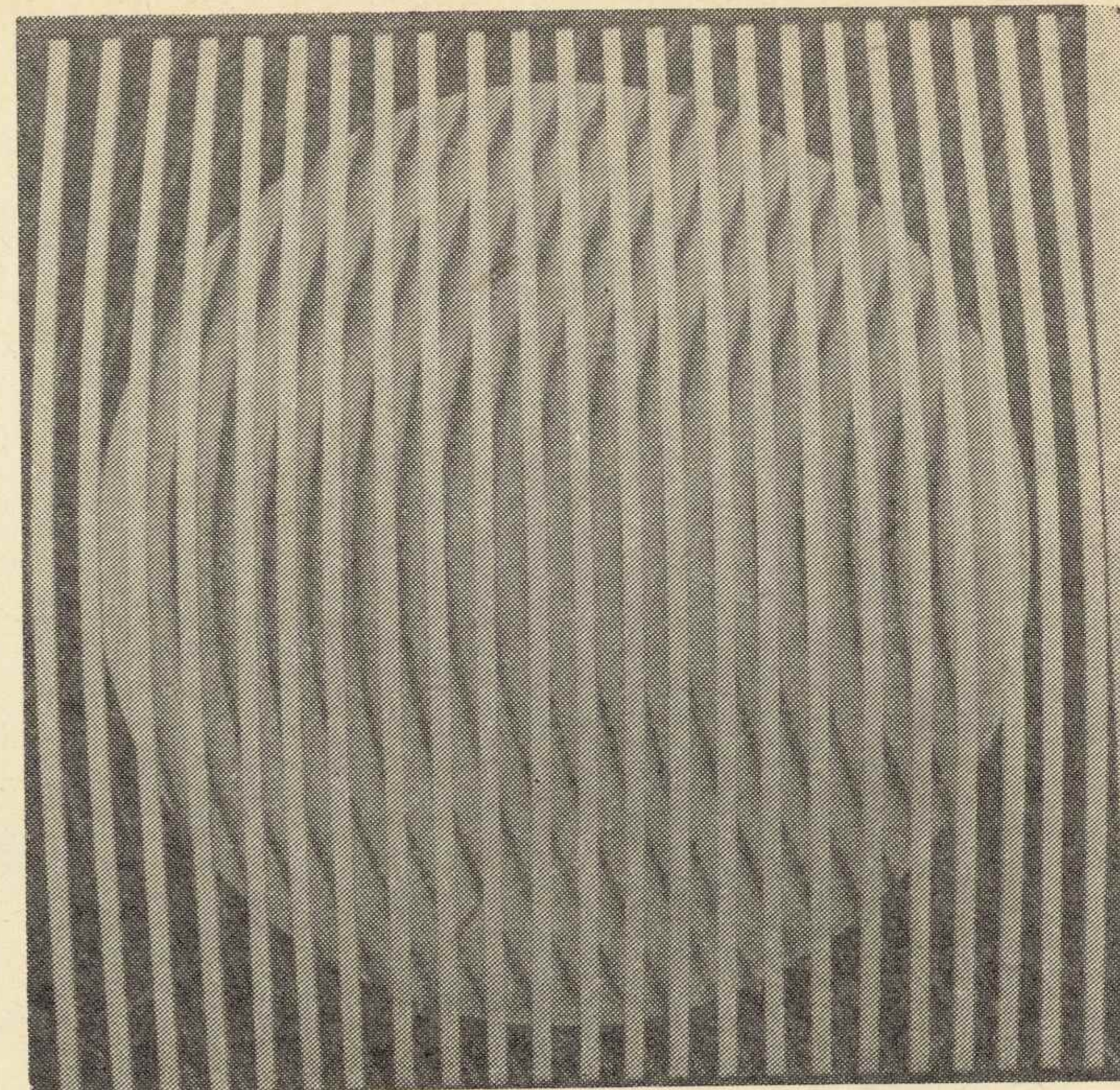
Nagrody m.in. Nagroda Ministra Kultury i Sztuki na I Sympozjum Plastyków i Naukowców w Puławach 1966, Nagroda Wojewódzka za całokształt twórczości artystycznej, Lublin 1968; Nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za twórczość artystyczną w dziedzinie malarstwa 1977; Wojewódzka Nagroda Społeczno-Kulturalna za osiągnięcia artystyczne w malarstwie, 1979.

Od roku 1965, po wcześniejszych próbach, geometria stała się dla mnie środkiem wyrazu najpełniejszym, a nawet jedynym dla przekazania moich idei.

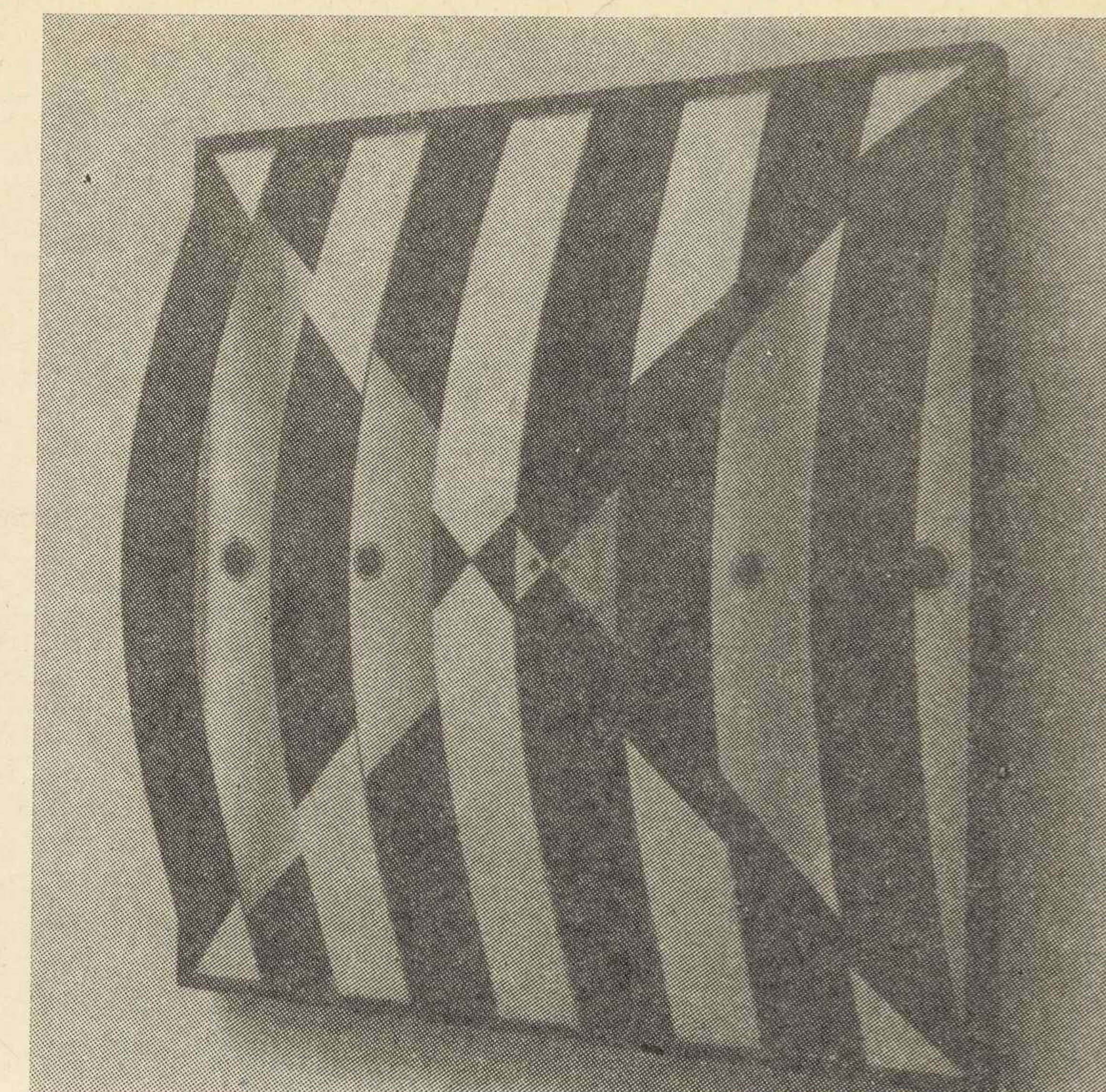
Głównie chodzi mi o oddanie poprzez materię tego, czego ona właściwie nie zawiera. Gdy praca jest gotowa, odczuwanie w niej doznań immaterialnej nieuchwytności dopinguje moją wyobraźnię do dalszych poszukiwań tych nieuchwytnych wartości.

Białowieża, 7 sierpnia 1983

Jan Ziemski Interferencje, 1966, technika własna



Permutacje, 1973, technika własna



Permutacje, 1975, technika własna

III. ROZWAŻANIA
NAD ISTOTĄ I MORFOLOGIĄ SZTUKI

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

00-265 Warszawa, ul. Piwna 20/26 m. 1

Ur. 1939 w Poznaniu. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Rzeźby; dyplom u prof. Mariana Wnuka w 1968 r. Wykładowca w ASP w Warszawie.

Twórczość w dziedzinie rysunku i innych mediów.

Udział w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną m.in. Plenerach Koszalińskich w Osiekach, Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze, „Interwencje”, Pawłowice 1975, „Artycypacje”, Dłusko 1976, Plener „Język geometrii”, Białowieża 1983, oraz za granicą w Kolokwium „Logika matematyka i sztuka” w Wenecji i Künstlergremium w Berlinie Zachodnim.

Wystawy indywidualne: 17, m.in. Łódź, Galeria „Adres” 1972; Poznań Galeria „Akumulatory 2”, 1976, 1978, 1979, 1980, 1983; Kraków Galeria Pi, 1976; Warszawa Galeria „Foksal” 1977, 1979; Kraków Galeria „Foto-Video” 1980; Warszawa Piwna 1982 (dwukrotnie).

Uczestniczył w 23 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak Informacja, wyobraźnia, działanie, Warszawa 1970; „Information, perception, reflexion”, Södertälje (Szwecja) 1972; „Polska Awangarda”, Zagrzeb 1975; „International Exposition of International Architecture Terra, Wrocław 1975, 1981; 16 Contemporary Polish Artists, Buffalo 1976; 16 Contemporary Artists from Poland, Ridgefield (USA), 1977; 35 lat malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań-Warszawa 1979/80; Perspektywa, iluzja, iluzjonizm, Warszawa 1981; Kreis und Quadrat, Düsseldorf 1981; Grosse Düsseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf 1981; Eastern European Artists Books, Nowy Jork 1982; Bookworks; Filadelfia 1982.

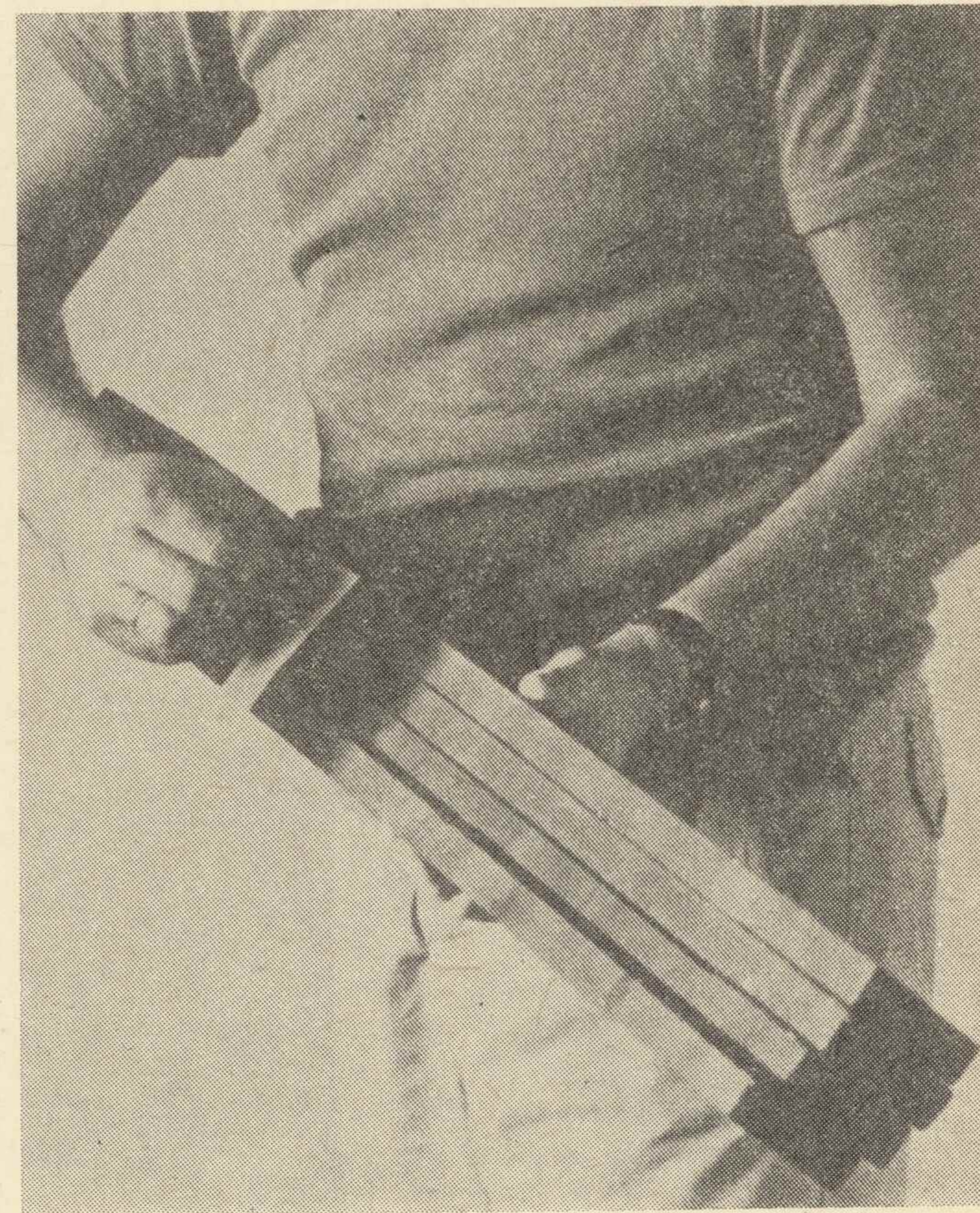
Ani przez moment geometria nie stała się dla mnie ideologią, zasadniczym pryzmatem do patrzenia na świat, wybranym punktem widzenia. Używałem jej i będę używał, kiedy tylko okazuje się niezbędna jako metoda, struktura pomocnicza, konieczna do organizacji notacji, transmisji. Kiedy niepojęte i bezładne próbuję przybliżyć strukturze swego umysłu ćwiczonego w miarach długości, powierzchni i objętości.

Ale jak często jest zawodna i złudna, kiedy jej szyki, musztra efektywnych i higienicznych obrotów, prostych i rozwartych kątów, równoległości i perspektywy, cały ten urokliwy balet punktów i linii staje się niemy, piękny i głuchy, ostro narysowany i mętny wobec reszty. Istnieje reszta. Nie ma bowiem świata, którego geometria byłaby pełnym wyrazem, adekwatnym językiem.

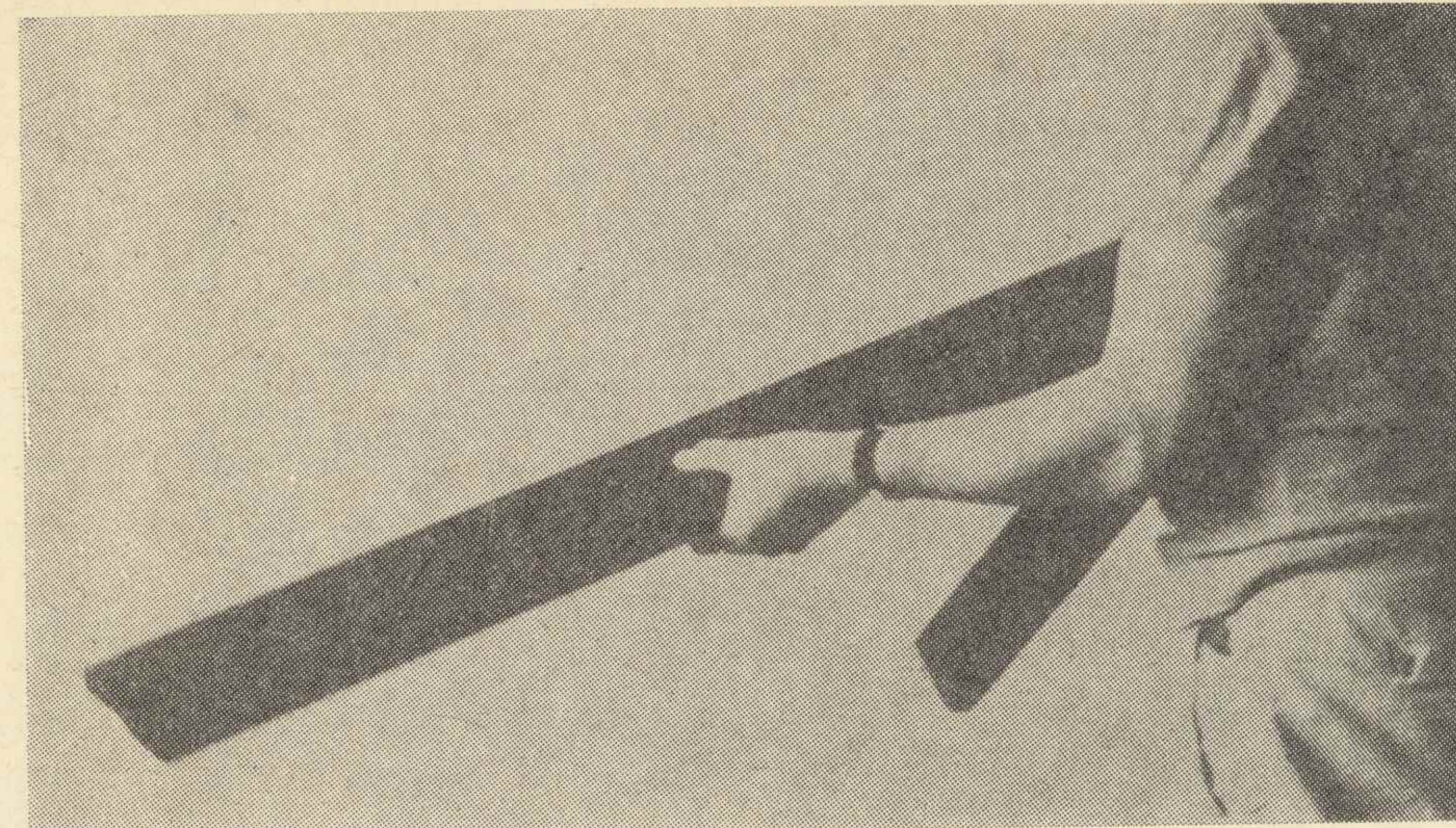
Staję w opozycji do tych artystów, którzy wierzą, że taki świat istnieje albo może istnieć, tak, jak czują niechęć do ideowych higienistów, sam starając się mieć czyste uszy i ręce. Geometria jest dziedziną pomocniczą jak logika. Ich autonomiczne byty, ich samodzielne kreacje — to absurdy, efektowne i puste. Pułapki dla naszych umysłów i oczu.

Białowieża, sierpień 1983

Andrzej Dłużniewski



22 obrazy figuralne, I/XXII 1979, fotografia na płótnie



22 obrazy figuralne, XI/XXII 1979, fotografia na płótnie



22 obrazy figuralne XV/XXII 1979, fotografia na płótnie

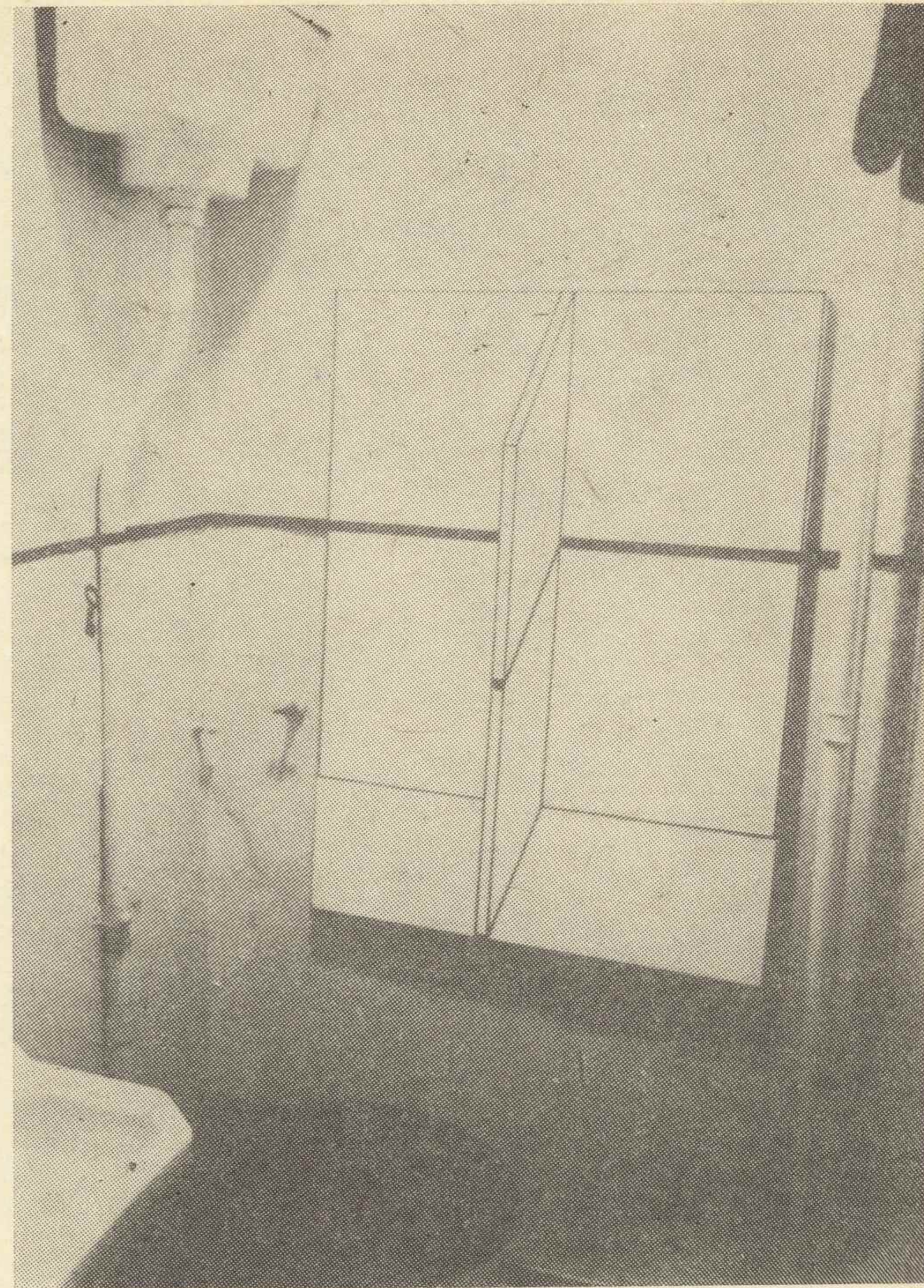
EDWARD KRASIŃSKI

00-240 Warszawa, ul. Świerczewskiego 64 m. 118

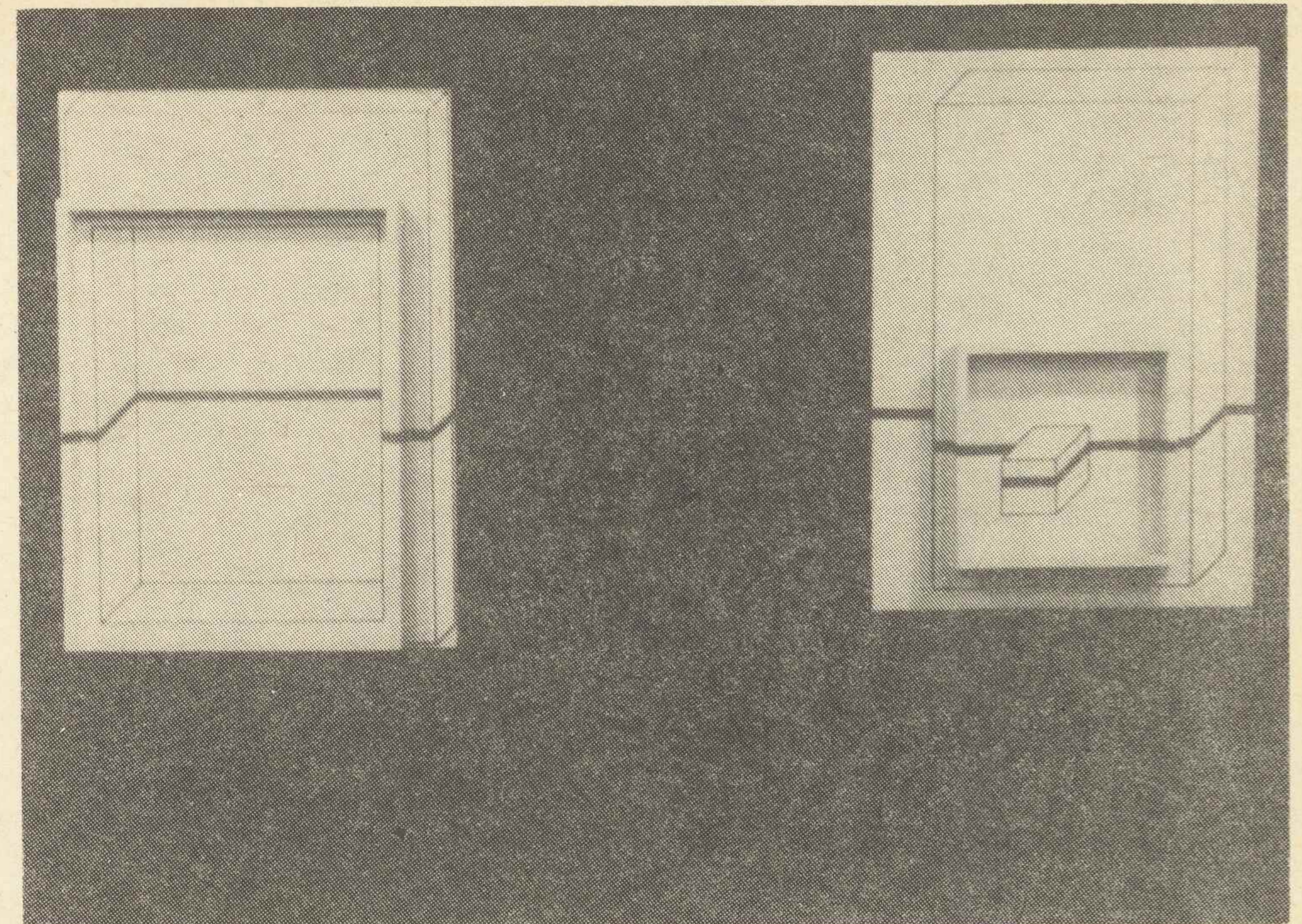
Ur. 1925 w Łucku na Wołyniu. Studia w ASP w Krakowie od 1946 r.; dyplom w 1950 r. Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965; Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach 1966.

Wystawy indywidualne: ok. 20, m.in. Kraków Galeria „Krzysztofor” 1965, 1969; Warszawa Galeria „Foksal” 1967, 1968; Lozanna G-Pilotes 1970; Kraków Galeria „Pawilon” 1976; Warszawa Galeria „Zapiecek” 1977, Chełm „Galeria 72”, 1982.

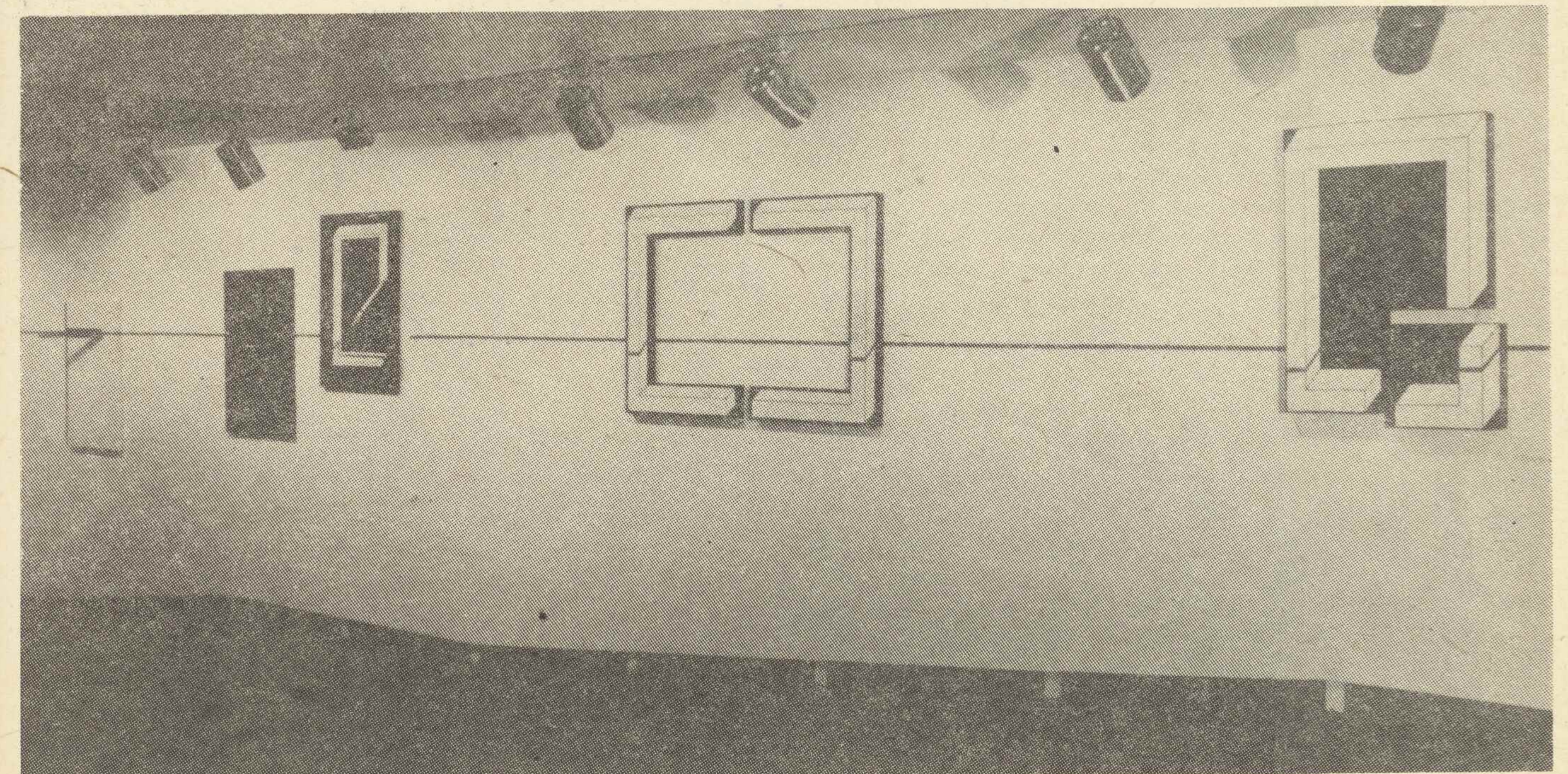
Uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych.



Wystawa — Kraków, Galeria Pawilon, 1974



Paryż — Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Wystawa Polska — USA, 1982



Geometria jest dla mnie jedynie, czy przede wszystkim formą (sposobem) dotarcia do najszerszych warstw społeczeństwa, które nie zdaje sobie z tego sprawy.

Warszawa, lipiec 1983

Edward Krasiński

Kłozet w pracowni autora, 1972

LUDMIŁA POPIEL

03-946 Warszawa, ul. Afrykańska 14 F m. 12

Ur. 1929 w Zarówniu.

JERZY FEDOROWICZ

03-946 Warszawa, ul. Afrykańska 14 F, m. 12

Ur. 1928 w Pruszkowie.

Studia ASP w Krakowie; dyplom w 1954 r. Twórczość w dziedzinie malarstwa i innych mediów. Współtwórcy i inicjatorzy Plenierów Koszalińskich w Osiekach od pierwszego w 1963 r. i przez szereg następnych lat. Uczestniczyli także w innych imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965; Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław 1970; „Interwencje”, Pawłowice 1975, „Artycypacje” Dłusko 1976.

Brali udział w wielu wystawach grupowych i problemowych.

Obok twórczości indywidualnej wiele prac wykonują wspólnie. Wśród nich ważniejsze to: „A-B” (1 metr) 1970, „Przekształcenie” 1972, „Pejzaż obiektywny” 1973, „Synchron” 1977, „Bielszy niż śnieg” 1978, „IN” 1979, 3° „I rzekt...” 1983.

Sztuka — to dla nas znacznie mniej niżby należało rozumieć z definicji językowej. To „mniej” dotyczy sensu objętościowego. Za sztukę uznajemy te zjawiska, które powstają na marginesach znanego nam zbioru — są to zjawiska niejasne, tajemnicze, trudne do systematyzacji i ocen. Poza sferą naszych zainteresowań pozostawiamy obszar tzw. dzieł, na które jest nastawiona sieć instytucji kolekcjonerskich, placówek badawczych, krytyka artystyczna. Dzieł istniejących i tych, które powstaną wypełniając puste miejsca zbioru.

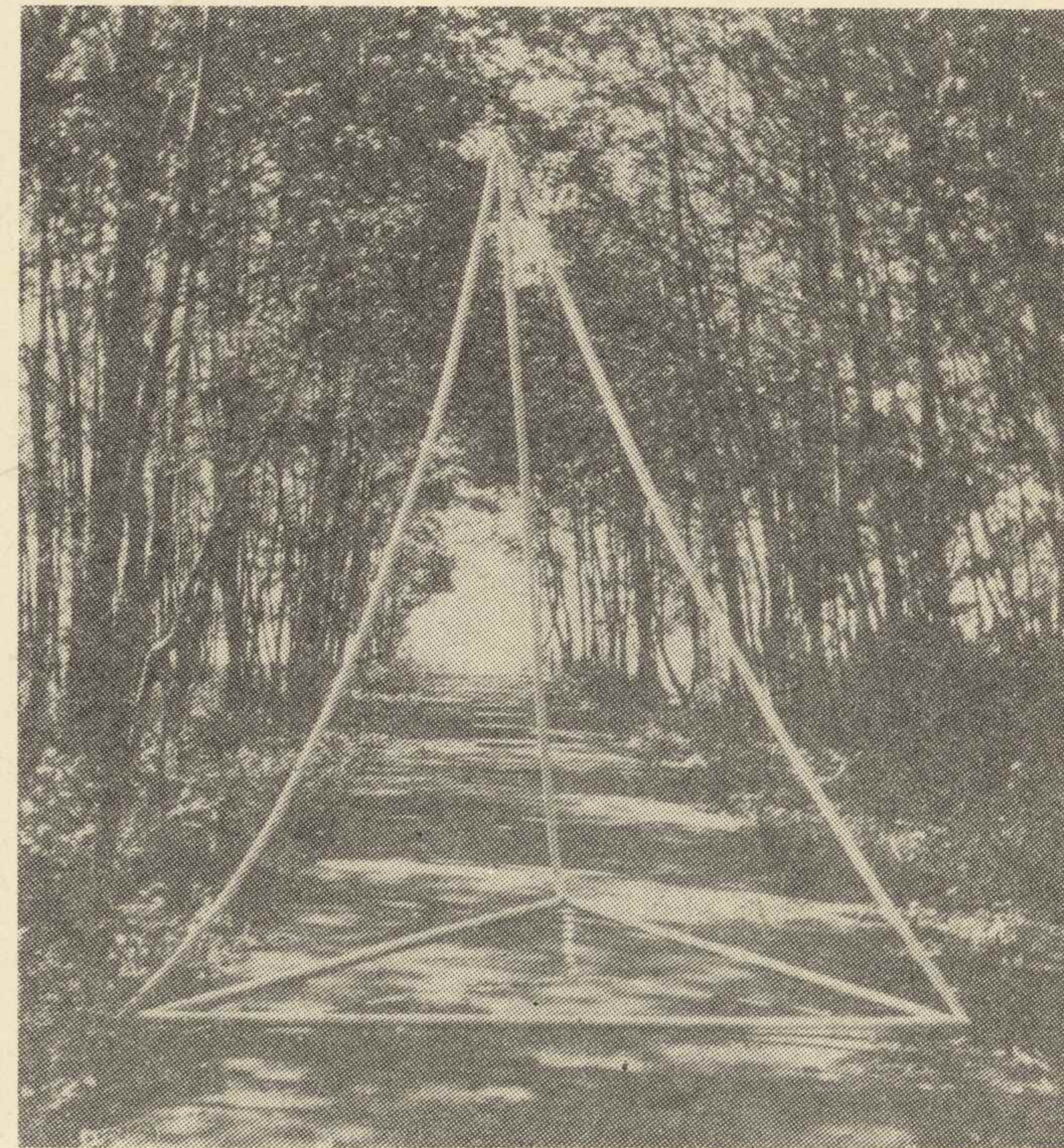
Sztuka — to dla nas proces, pomost rozpięty na krótki moment pomiędzy zewnętrzną rzeczywistością, a naszą kondycją intelektualną i psychiczną, między świadomością a refleksją. To moment szczególnego zagęszczenia świadomości, w którym wszystko staje się możliwe, w którym istnieje możliwość początku i końca wszystkiego.

Swoboda i biegłość to cechy dzisiejszych artystów w postępowaniu się różnymi mediami dla wyrażania. Artysta nie jest już niewolnikiem „formy własnej”, po której z łatwością niegdyś rozpoznawano właściwego twórcę. Nikłość i bezosobowość formy prawie całkowicie uwalnia go od uwikłań i komplikacji wynikających z cielesności użytych mediów. Stosowany język nie jest już „métier” danego artysty, występuje epizodycznie, ma często postać cytatu lub wartości rekwizytu. Po spełnieniu swej roli „środka” nie przedstawia nic ponad to, czym był przedtem. Może być uznany świadkiem tego, co zaistniało za jego pośrednictwem. Może sobą przedstawiać potencjalne możliwości w sprzyjających warunkach, gdy zachowa swą „przezroczystość” i nie zostanie nadużyty. Takim językiem może być geometria.

Język geometrii używany często w naszych pracach nie jest metodą obrazowania rzeczywistości za pomocą rozmaitych przekształceń. Nie jest wynikiem naszej ekspresji. Nie ulega zmianie jego status na „artystyczny” pozostając ciągle i tylko językiem geometrii. Nie jest także czystym przedstawianiem operacji stosunków przestrzennych, choć oczywiście z natury języka one wynikają. Lecz kontekst, w jakim się on pojawia, zostaje uprzednio lub równoległe formowany drogą ingerencji pojęciowych lub kojarzeniowych. W tej sytuacji wizualizacja geometryczna staje się nadbudową w języku „drugim”. To działanie prowadzi do swego rodzaju „gry językowej” na dwóch różnych poziomach wobec treści i znaczeń. Ów kontekst pozwala poszerzyć skalę pojemności znaczeniowych języka, zmienia jego „techniczną czystość” tak, by mógł „pracować” w obrębie innych nieoczekiwanych przedstawień i znaczeń. Wyrażanie tych znaczeń w monologu, środkami języków użytych, byłoby wręcz niemożliwe.

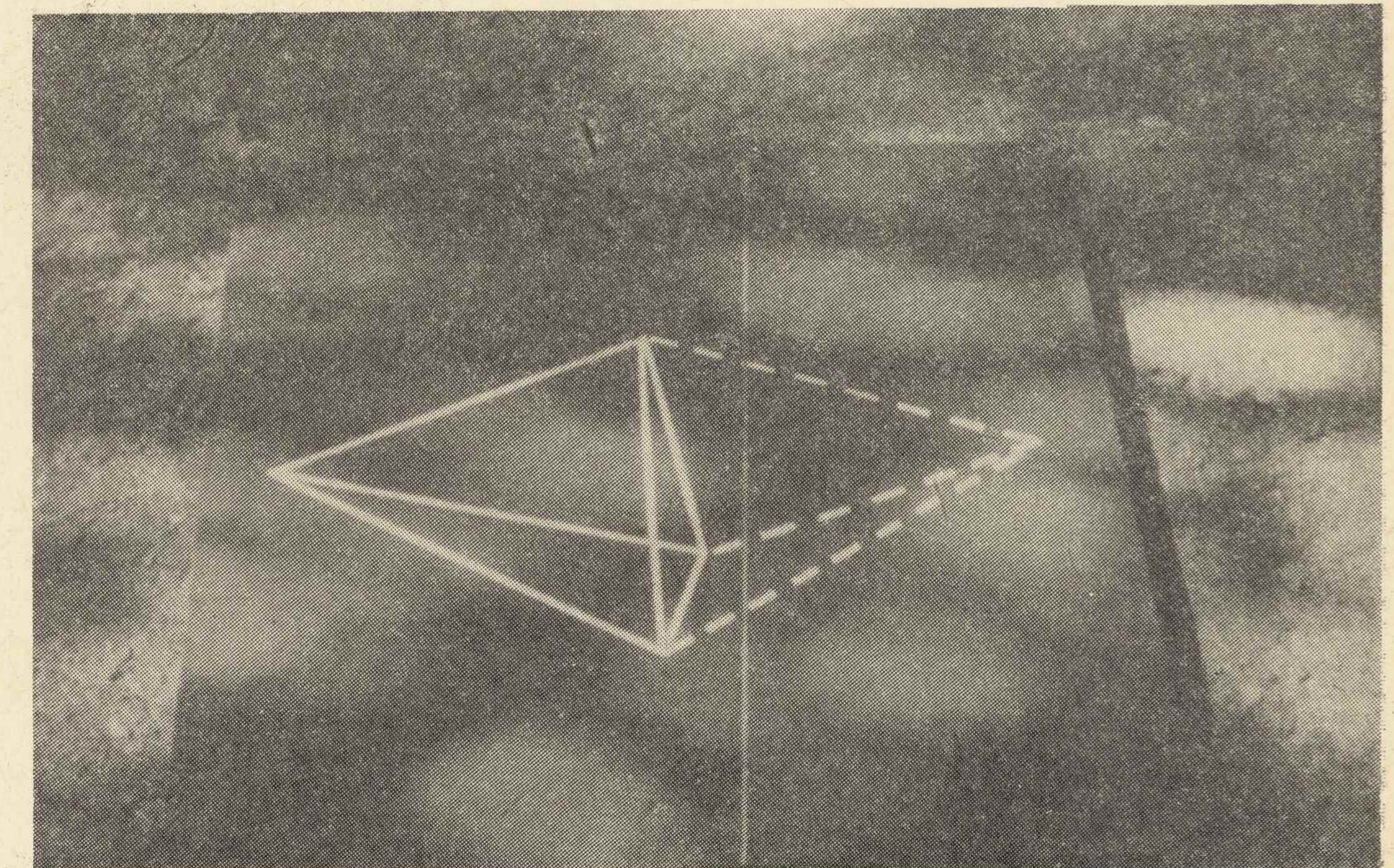
Koszalin, lipiec 1983

Ludmiła Popiel
Jerzy Fedorowicz



IN (sytuacja topograficzna), 1980

IN (sytuacja topograficzna), 1980



IN (sytuacja topograficzna), 1980

ANDRZEJ SZEWCZYK

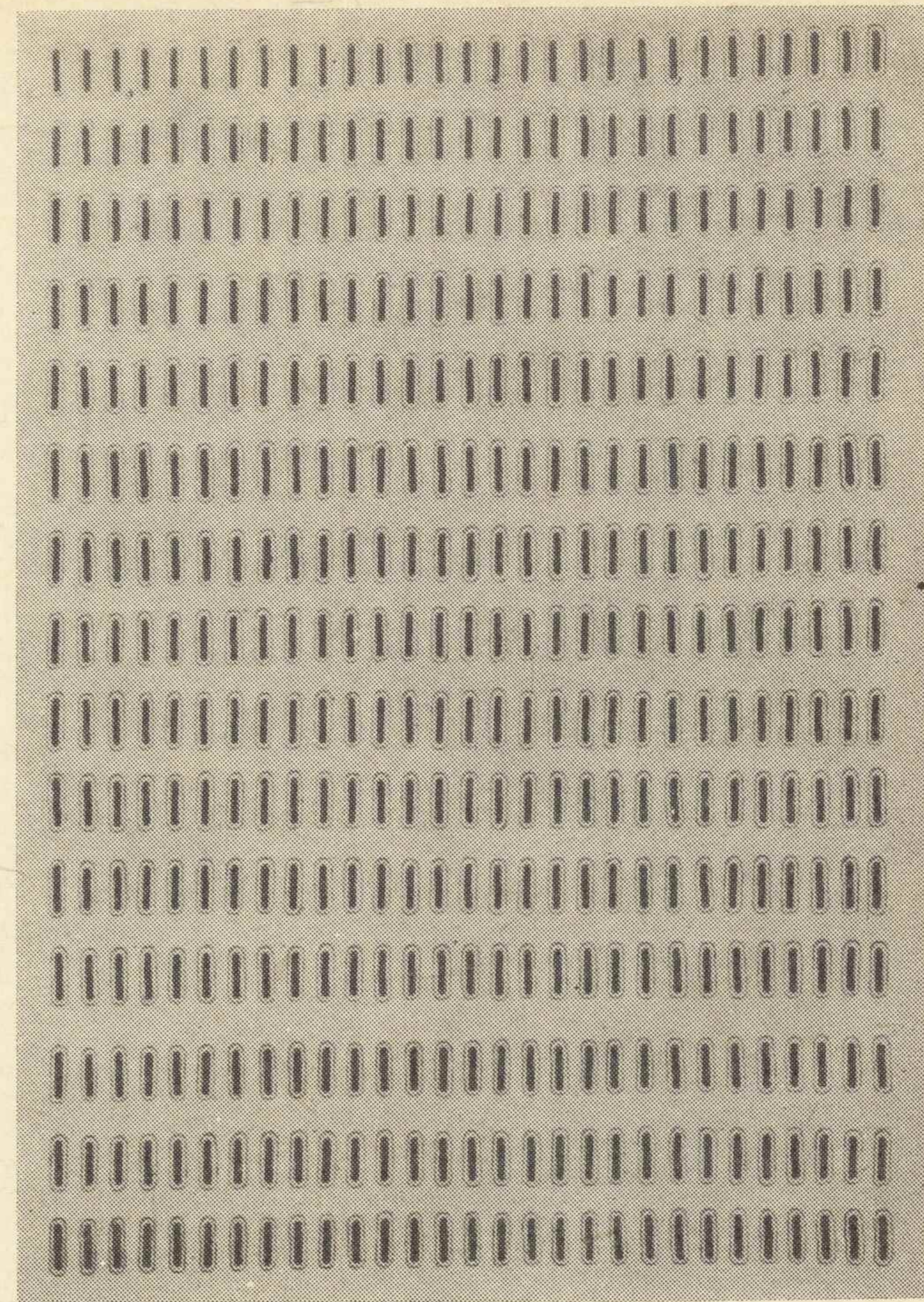
43-417 Kaczyce Górne 120

Ur. 1950 w Katowicach. Studia w latach 1974—1978 w Zakładzie Wychowania Plastycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Twórczość w dziedzinie malarstwa, rysunku, pisma.

Od 1977 r. współpraca z Galerią „Foksal” PSP w Warszawie, gdzie realizował wystawy indywidualne, będące kontynuacją rozpoczętych w 1971 r. dociekań o malarstwie. Pokaz o charakterze retrospektywnym, Londyn Air Gallery 1981. Brał udział w Plenerze p.n. „Język geometrii” w Białowieży 1983 r.

Uczestniczył w ok. 20 wystawach zbiorowych w kraju, oraz w wystawach za granicą, m.in. XI Biennale de Paris, 1980; Biennale Sztuki w Sao Paulo, 1981; XII Biennale de Paris, 1982.

Główne realizacje: pomalował ok. 40 pokoi.



Człowiek jest wynikiem i częścią astrogeometrii.

Geometria nie jest językiem.

Geometria jest wyrażaniem niejasności.

Isidore Ducasse mówił: Poezja w najgłębszej swej istocie jest geometrią

Baudelaire: Pijaństwo jest liczbą

Nie ma strategii wobec geometrii.

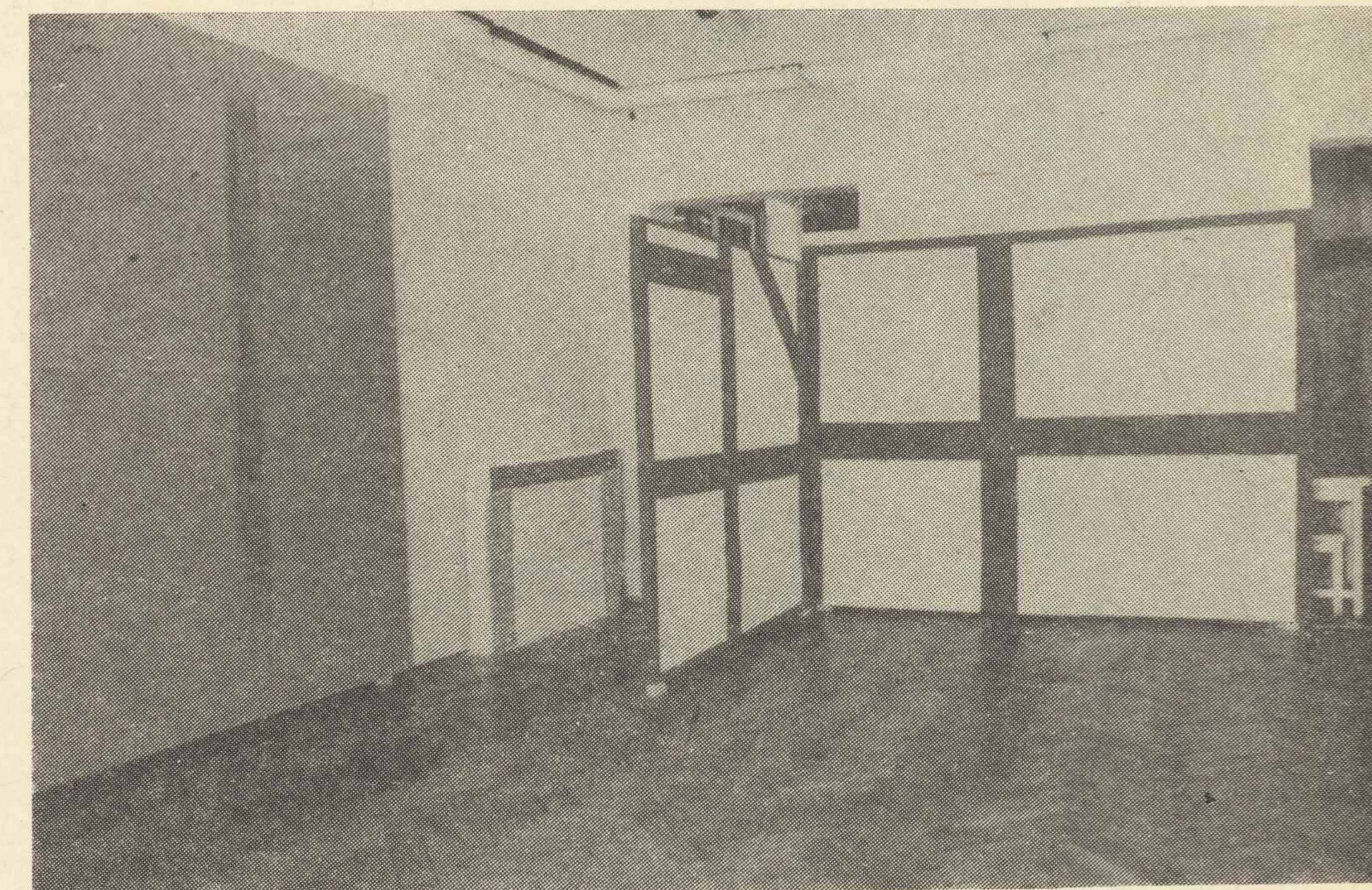
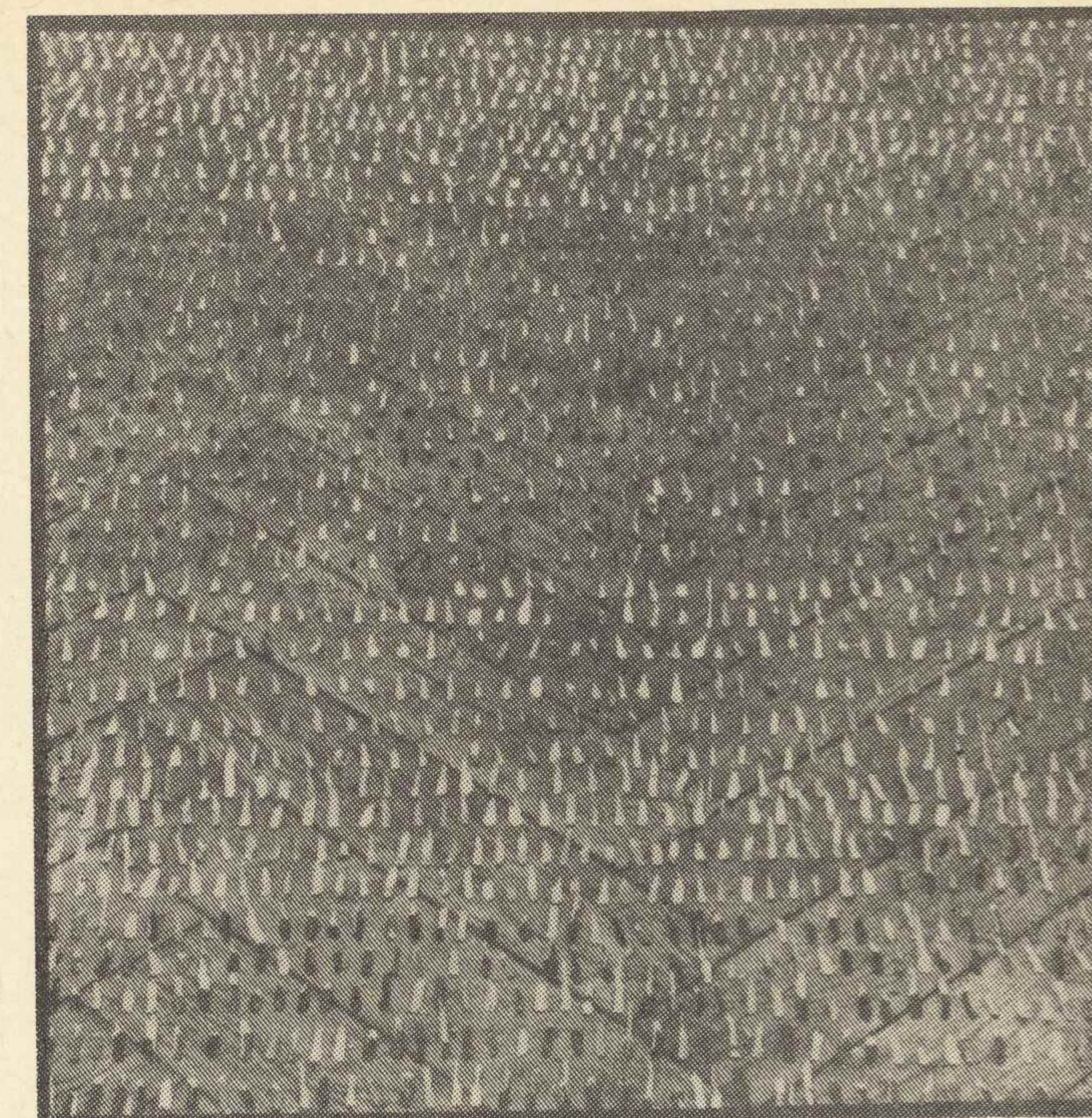
Język jest bezsilny wobec poezji.

Białowieża, sierpień 1983

Andrzej Szewczyk

Z książki „Adam i Ewa” t. I, 1979—1981, rysunek

„Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie czy maleje” (S. Mallarmé). Wystawa w Galerii „Foksal”. 1981 (fragment)



Malowidła ze wsi Chłopy, Wystawa w Galerii „Foksal” w Warszawie, 1978

IV. WYRAŻANIE
UNIWERSALNYCH PRAW RZĄDZĄCYCH BYTEM
ALBO BUDOWANIE UNIWERSALNYCH MODELI
HARMONII ŚWIATA

STEFAN GIEROWSKI

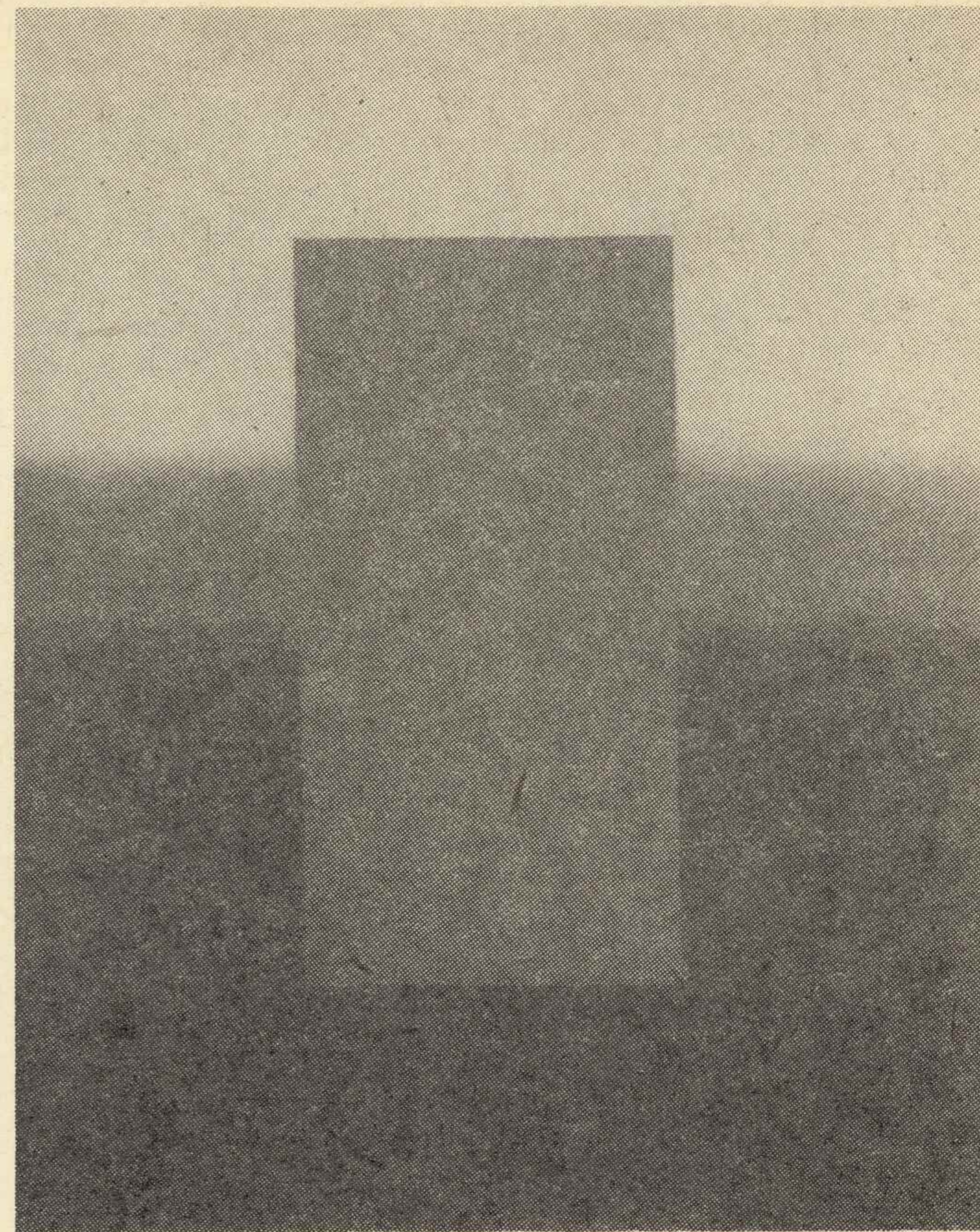
00-595 Warszawa, ul. Gagarina 15 m. 97

Ur. 1925 w Częstochowie. Studia w latach 1945—1948 w ASP w Krakowie, w pracowniach prof. prof. Władysława Jarockiego, Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Profesor ASP w Warszawie.

Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego oraz rysunku.

Wystawy indywidualne: ok. 15, m.in. Warszawa Galeria Krzywego Koła, 1959; Warszawa „Zachęta”, 1967; Warszawa Galeria Współczesna, 1970, Warszawa Galeria „Zapiecek”, 1973; Chełm Galeria 72, 1973; Kraków-Nowa Huta Galeria Sztuki Nowoczesnej 1975; Warszawa Dom Artysty Plastyka, 1981; oraz za granicą Paryż, Neuchâtel, Bruksela. Uczestniczył w ok. 100 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: Wystawa Młodej Plastyki, Warszawa Arsenał, 1955; II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1957; III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1959; I Biennale Młodych, Paryż 1959; V Biennale Sztuki, Sao Paulo 1959; Pittsburgh International — Cornege Institute, 1964, 1967; V Biennale di San Marino, 1967; I Triennale Sztuki w New Delhi, 1968; XXXIV Biennale Sztuki w Wenecji, 1968; Malarstwo w Polsce Ludowej, Warszawa Muzeum Narodowe 1970; 35 lat Malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań Muzeum Narodowe 1979; Rzeczywistość i wyobraźnia, Warszawa 1983.

Wśród wielu nagród Złoty Medal V Biennale di San Marino. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa w 1980 r. Nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki, 1967.



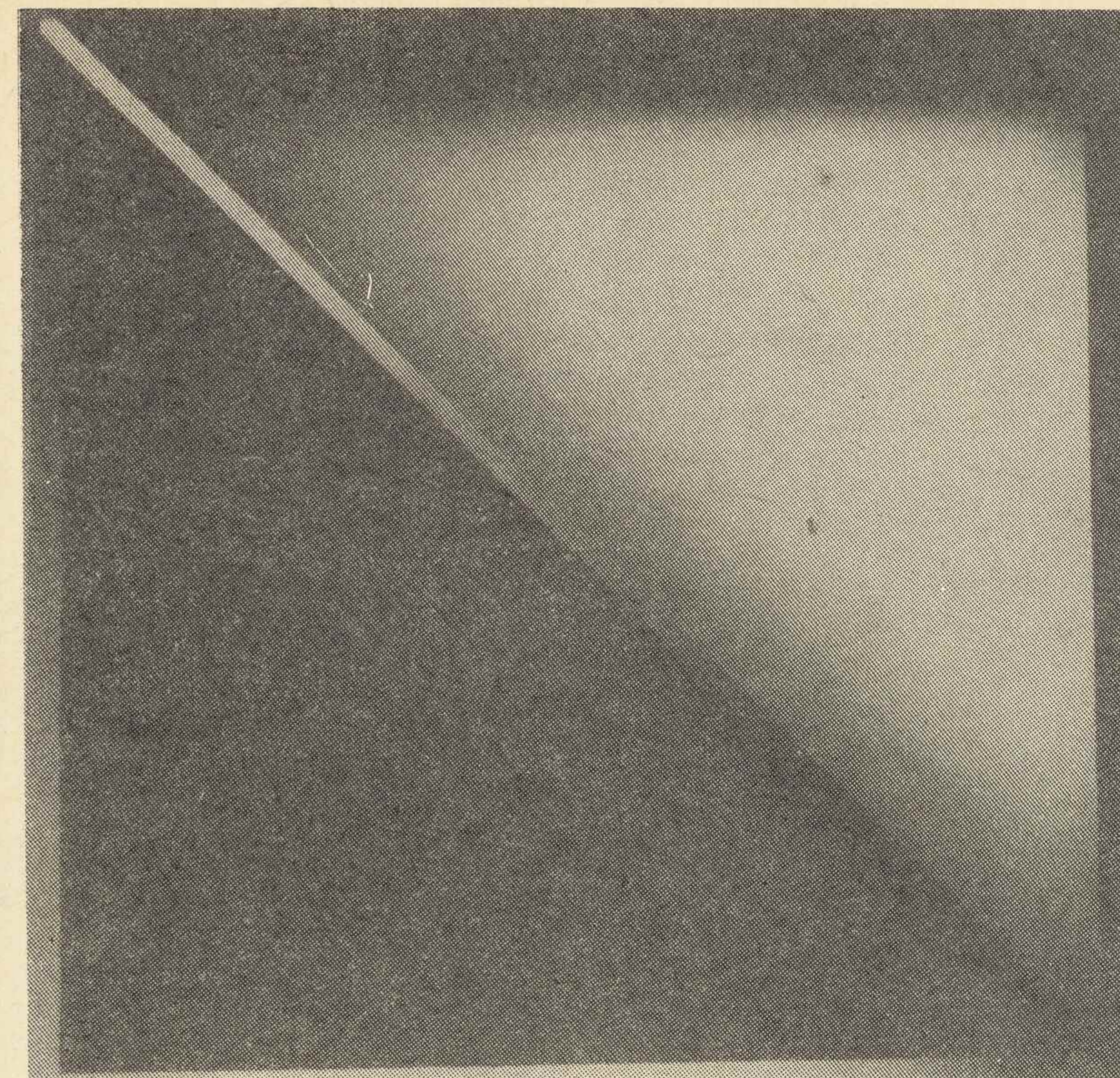
Odpowiadając na pytanie pozwalam sobie uprzejmie poinformować, że geometria w ogóle nie leży w kręgu moich zainteresowań i jestem zdeklarowanym ignorantem w tej dziedzinie.

Jeżeli jednak w tym, co maluję, ktoś doszukuje się podobieństwa do geometrii, wówczas jest to wyłącznie jego prywatna sprawa i nie ponoszę za ten fakt żadnej odpowiedzialności. Przecież pozostawiam obrazom otwartą drogę oddziaływania — w końcu to już sprawa obrazów, a nie moja.

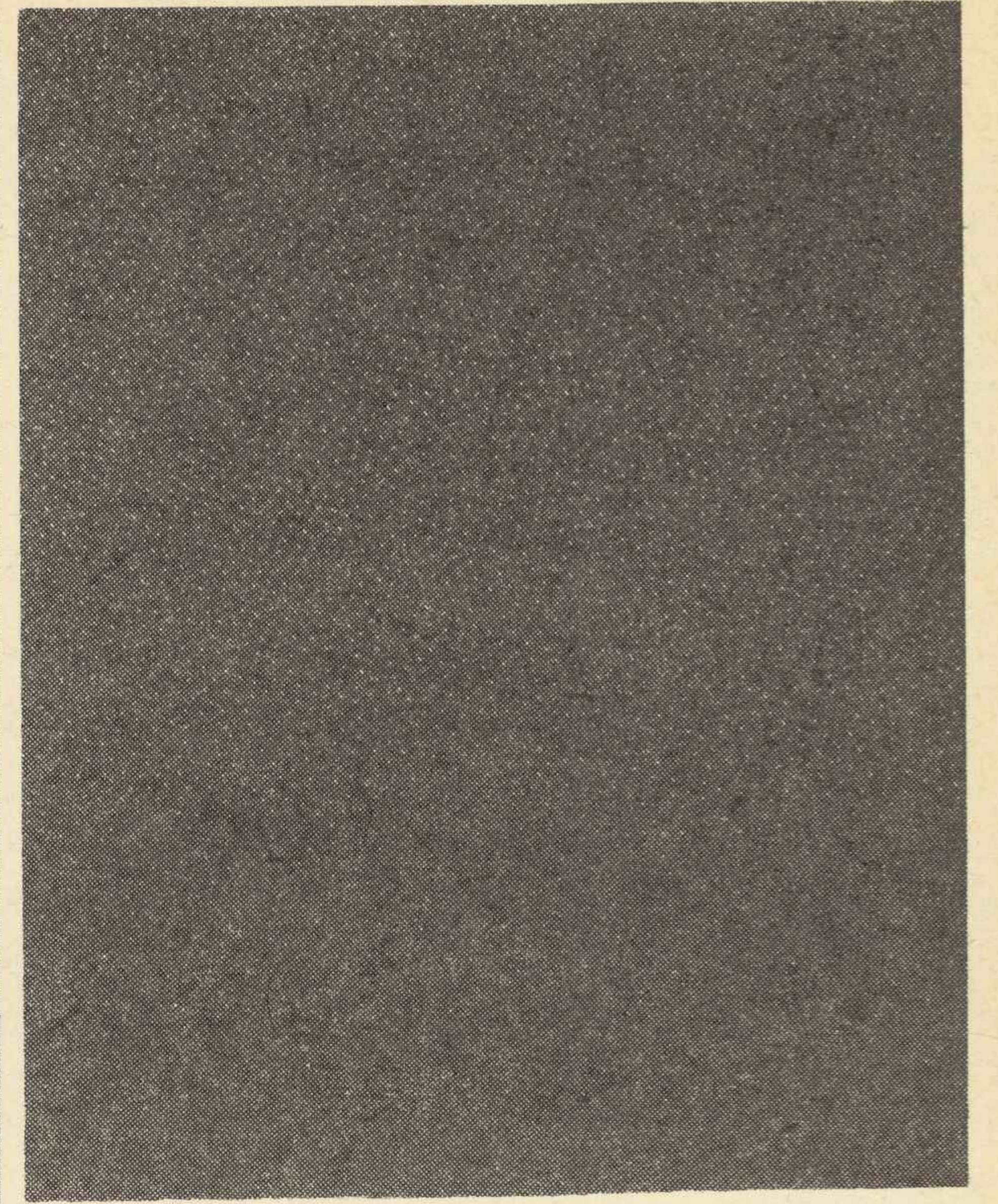
Warszawa, lipiec 1983

Stefan Gierowski

Obraz CCCLXXXII, 1974



Obraz CCCXXXVII, 1974



Obraz CCCCIX, 1977

JERZY GRABOWSKI

02-632 Warszawa, ul. Gimnastyczna 38

Ur. 1933 w Gutkach woj. łomżyńskie. Studia w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki; dyplom u prof. Józefa Mroszczaka w 1962 r.

Pedagog w PWSSP w Łodzi. Członek Societé Internationale des Graveurs sur Bois „Xylon”. Twórczość w dziedzinie rysunku, malarstwa, grafiki.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną m.in. Plener p.n. „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978, Plener pn. „Język geometrii” w Białowieży 1983, oraz w Międzynarodowym Sympozjum „Matematyka i Sztuka” w Wenecji, 1982.

Wystawy indywidualne: 10 w kraju i 14 za granicą m.in. w Kopenhadze, Sztokholmie, Lund, Düsseldorfie, Hamburgu, Zurychu, Chicago, Pittsburgu, Wenecji, Warszawie, Chełmie i Łodzi.

Uczestniczył w ponad 250 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych, w tym w 27 międzynarodowych biennale i triennale jak w Krakowie, Menton, Bradford, Lublanie, Bonsecours; w Premi Internacional Dibuix J. Miro Barcelona 1974; Lyrische und geometrische Abstraction — Polen 73, Mannheim 1973; 9 polskich malarzy, Norymberga 1976; IKI 75, Kolonia 1975; IBA 77 — Figur 2, Lipsk 1977; Grafika — metody, postawy, tendencje, 8 MBG Kraków 1978; Geometria i emocja — nurt geometryczny w grafice XX w., Warszawa 1978; Compact Art Festival — Kioto 1980; „Rational Konzept 80”; Oldenburg 1980; Art in a nor commercial and non institutional context Lund 1981.

Zajmuję się obiektywnym obrazem struktur, ich progresją, przestrzenią, sferą wielowarstwowych pojęć, jak struktury otwarte, zamknięte, przemienne; jak struktury kodów i układów matematycznych. One rodzą i przynoszą mi całą energię psycho-fizyczną, wywołując we mnie te wszystkie doznania, które kryją się w obrazie. Wyłaniamy przy oglądaniu obrazu: poczucie piękna, harmonii kompozycji, sfery metafor, analogii do wydarzeń czasu mi współczesnego. Powstaje poszerzenie, poznanie tajemnych przestrzeni świata, natury szeroko pojmowanej, ale nie przez moje wewnętrzne, subiektywne kreowanie obrazu.

Świat przepełniony jest ściśle uwarunkowanymi strukturami; powiem precyzyjniej: świat, natura, są jedną, nieskończoną, czasoprzestrzenną zbiorowością bardziej lub mniej trwałych struktur z ich złożoną mechaniką, dualizmem wartości, mechaniką zjawisk obiektywnych-subiektywnych, konkretno-abstrakcji, ludzkich szczęść i tragedii. Symbioza struktur tworzy jednię, ona — tajemnicę. Chaos przeraża mnie równie jak ludzki egocentryzm,

„porządek”. By o tym mówić, by to utrwalić obiektywnie w moich pracach sięgnąłem po obcy memu ego materiał i znalazłem go w naukach ścisłych: matematyce, geometrii, fizyce o barwie, innych.

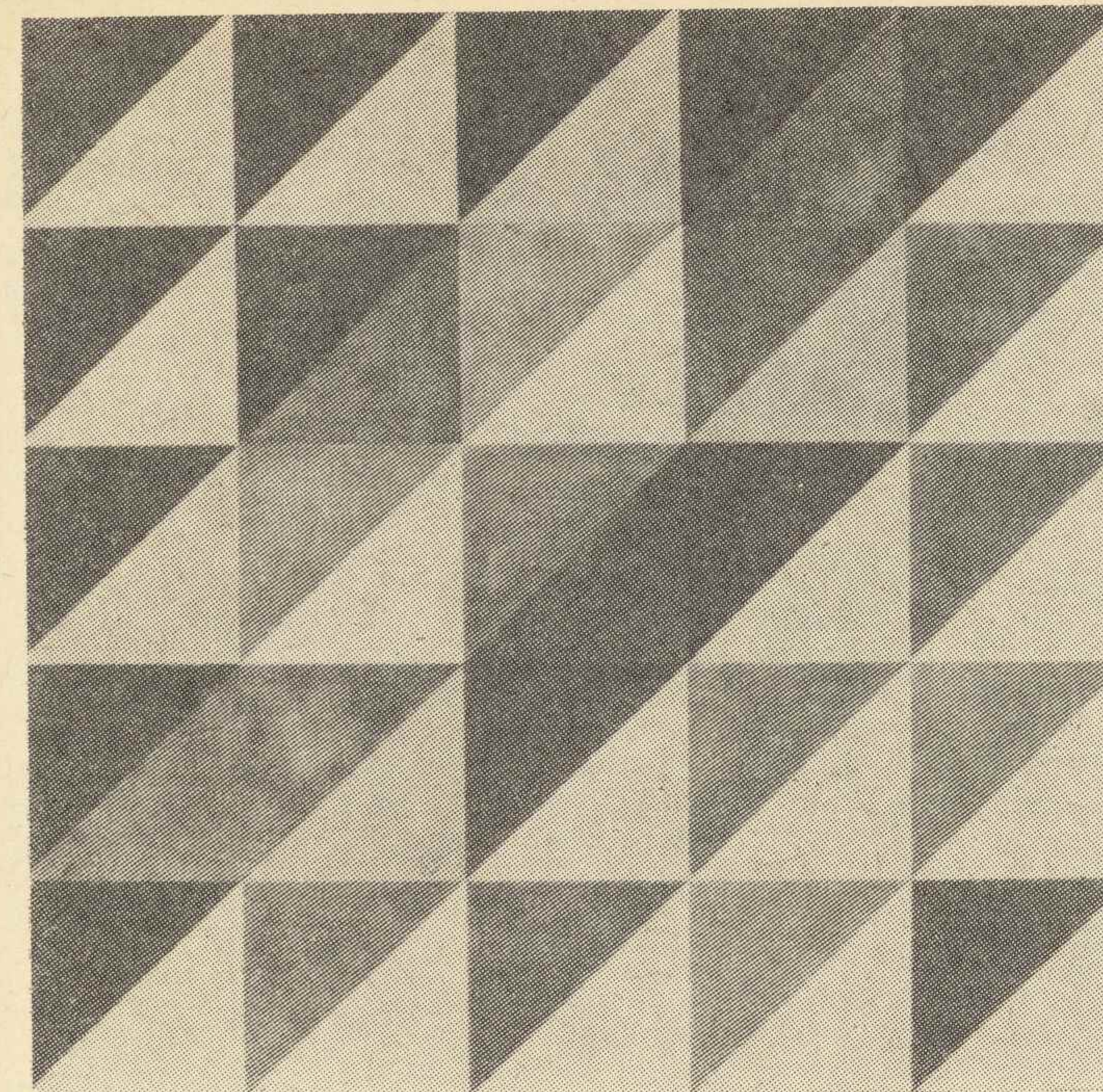
Każda moja praca zbudowana jest ze znaków plastycznych, pełniących rolę przekąźnikową treści; spełniają one transfiguracyjną formę wypowiedzi o obserwowanych zjawiskach, tendencjach czasu. Matematyka to doskonały język do określenia obiektywnej rzeczywistości świata; dla mnie to język cyfr jako znaków, tym cenniejszych, że wyliczają mi one swoją mechaniką działań przestrzenie strukturalne. Kolor z fizyki o barwie, z systemów kolorymetrycznych czy nawet jako „znak” symboliczny w naszej kulturze podporządkowany jest wielkościom liczbowym z ich wartościami (+ i —) dualistycznymi.

Geometria — z niej wziętem figury trójkąta lub kwadratu budowanego ostatnio z dwu trójkątów sobie przyległych po przekątnej tego kwadratu (odpowiednik „+” i „—” cyfry). Figury-formy geometryczne, które występują w kompozycjach, budowane są z owych trójkątów — jednostek strukturalnych kompozycji strukturalnej. Nim arbitralnie przyjąłem trójkąt jako znak transfiguracyjny i wizualny, wcześniej wywiodłem go nie z geometrii, a z postaci ludzkiej maksymalnie uproszczonej do funkcji znaku plastycznego tak, bym ściśle mógł wypełniać nim płaszczyzny strukturalne. Dopiero doświadczenia i analiza znaku jako symbolu i formy wizualnej wykrystalizowała geometryczne figury trójkątów. Te figury istniały już od początków mojej pracy, ale tylko w rysunkach, studiach, by ułatwić szybki zapis plastyczno-werbalny.

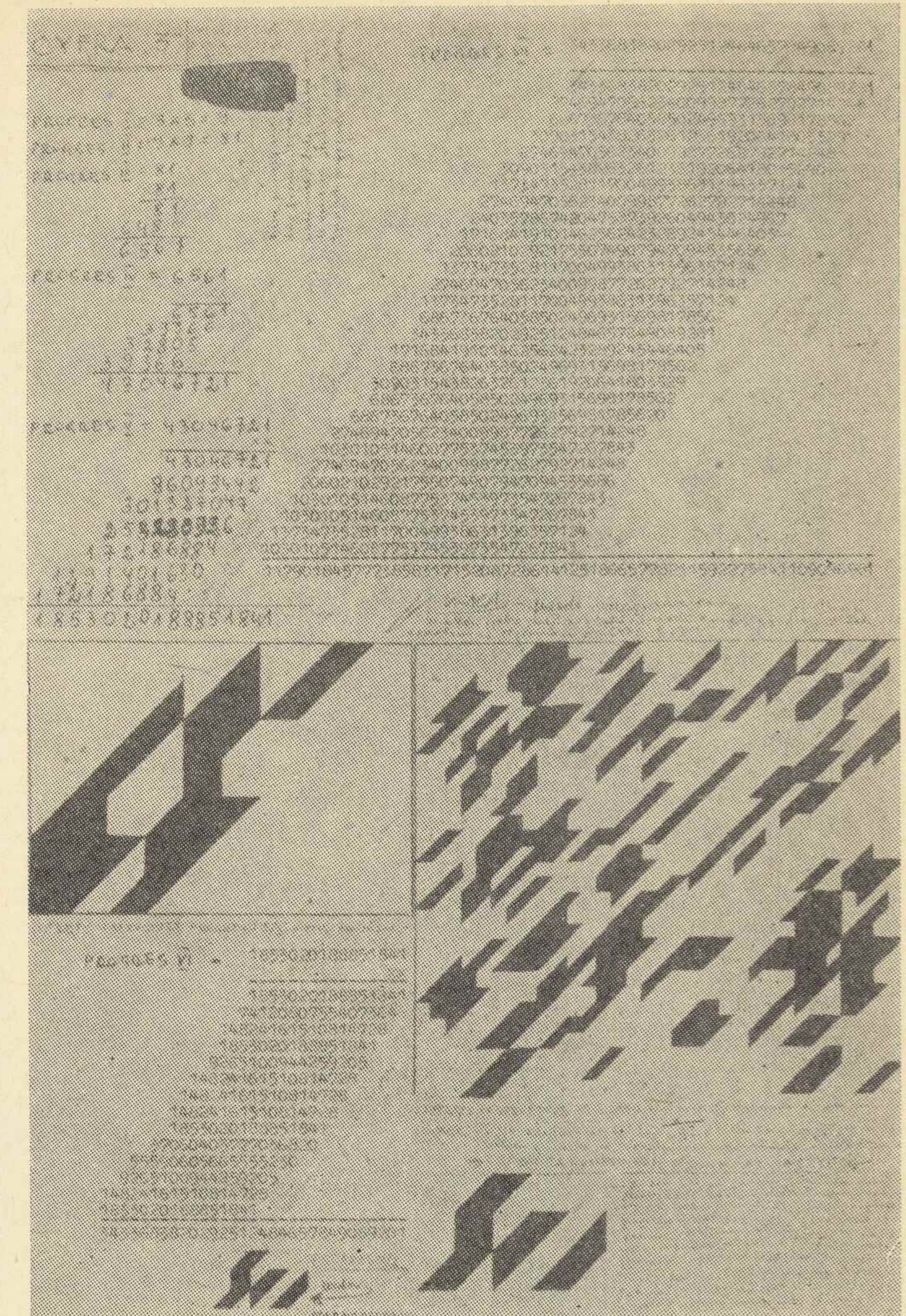
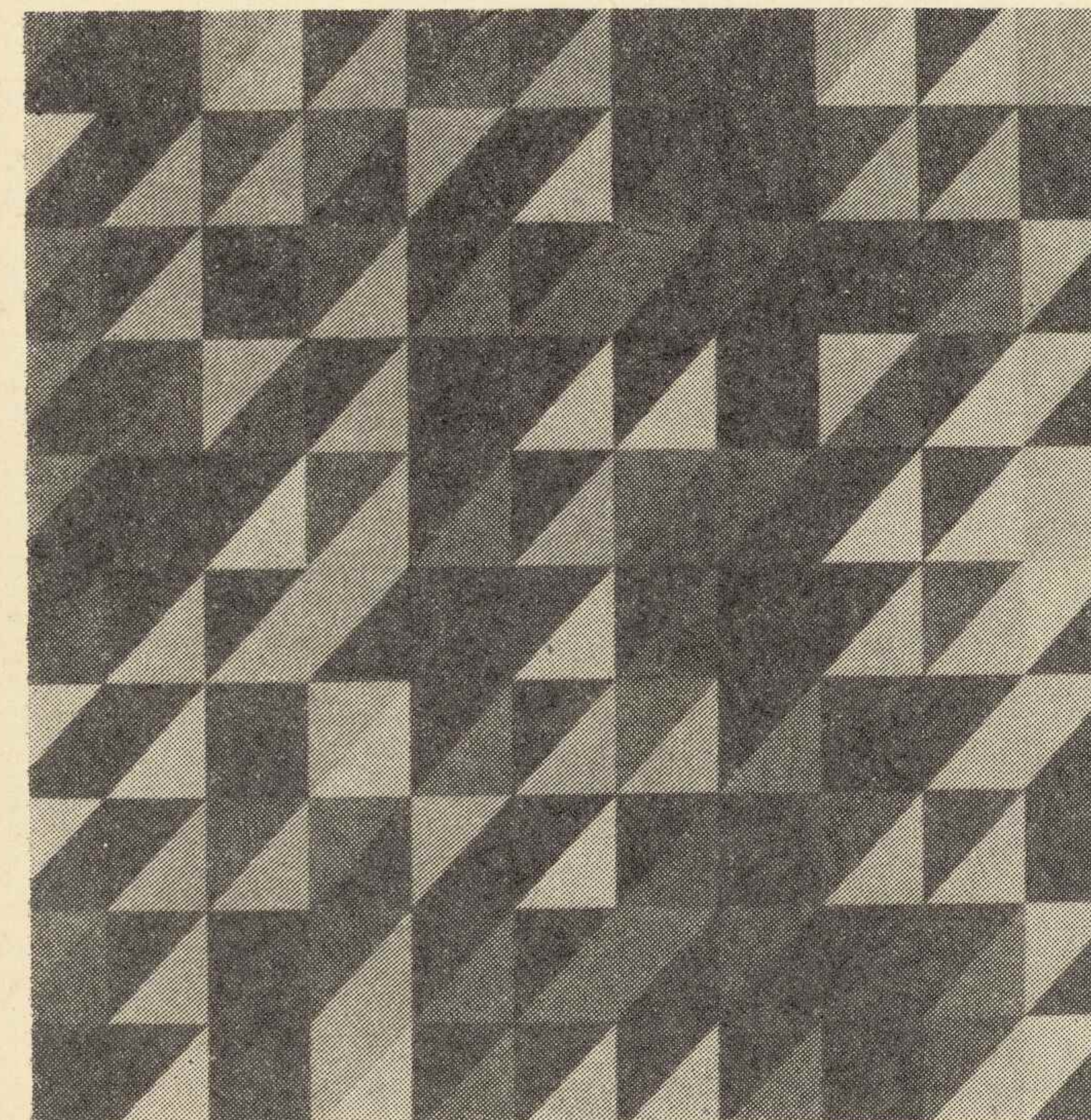
Znak plastyczny (trójkąt) i kolor — to wizualne formy transfigurujące znaki liczbowe, z całą ich wartością merytoryczną i problemową. Ani matematyka, ani geometria czy kolor nie stanowią podmiotu, są tylko uzupełniającymi i poszerzającymi środkami warsztatu w mojej pracy. Nie obciążam ich kreacją piękną czy estetyki (ta ostatnia w ogóle mnie nie interesuje); — jeżeli jednak wnoszą one swój udział — to jest on wynikiem ubocznym złożonego w wartościach problemu. W konkretyzowaniu wizualnym natomiast rola elementów zaczerpniętych z wymienionych dyscyplin naukowych jest istotna (choć nie pryncypialna) i zasadniczo wpływa na mój warsztat plastyczny. To zaś zbliża mnie do nurtu w sztuce, którego jeszcze nie umiem nazwać (obiegowo przyjęta nazwa „sztuka geometryczna” jest tu nieadekwatna). Ten nurt sztuki może sprostać zarówno nabrzmiałościom współczesnego mi czasu jak najgłębszym tajemnicom.

Warszawa, sierpień 1983

Jerzy Grabowski



Code universum, 1973, olej



Struktury progresji dynamicznej cyfry „3” — wtręty. Studium I, 1982, rysunek w technice mieszanej

Progresja cyfr dynamiczna, VII, 1975, akryl

ADAM MARCZYŃSKI

31-147 Kraków, ul. Sarego 26 m. 9

Ur. 1908 w Krakowie. Studia w krakowskiej ASP w latach 1929—1936; kontynuowane za granicą we Francji i w Hiszpanii. Od 1933 r. członek Grupy Krakowskiej. Profesor ASP w Krakowie. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego, grafiki, rysunku i ilustracji książkowej.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965, Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Sympozjum „Wrocław 70” we Wrocławiu 1970 oraz Plener „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978.

Wystawy indywidualne ok. 15, w tym Kraków TPSP 1936; Warszawa Klub Młodych Artystów i Naukowców 1947; Kraków Muzeum Narodowe 1960; Warszawa Galeria Współczesna 1967; Nowy Jork Federation of Arts 1969; Norymberga Galeria Ricard 1975; Chełm „Galeria 72” 1975.

Uczestniczył w ok. 100 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji 1956; II i III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1957, 1959; Biennale Sztuki w Sao Paulo 1959; I Documenta w Kassel, 1959; „Przestrzeń — ruch — światło”, Wrocław 1967; Wystawa z okazji XI Kongresu AICA, Kraków Muz. Nar. 1975; 35 lat Malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań — Warszawa, 1979/80; „Post-Konstruktivismus in Polen, Düsseldorf 1981; Rzeczywistość i wyobraźnia, Warszawa 1983.

Szereg nagród m.in. Nagroda Plastyczna Ziemi Krakowskiej im. Premiera Rzeczypospolitej, 1948; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia, 1967. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski 1969.

Każda dyscyplina nauki, która rozszerza naszą wiedzę o przestrzeni, jest geometrią. Takie ujęcie sprawia, że geometrią jest w jakimś stopniu wielki obszar ludzkich poszukiwań.

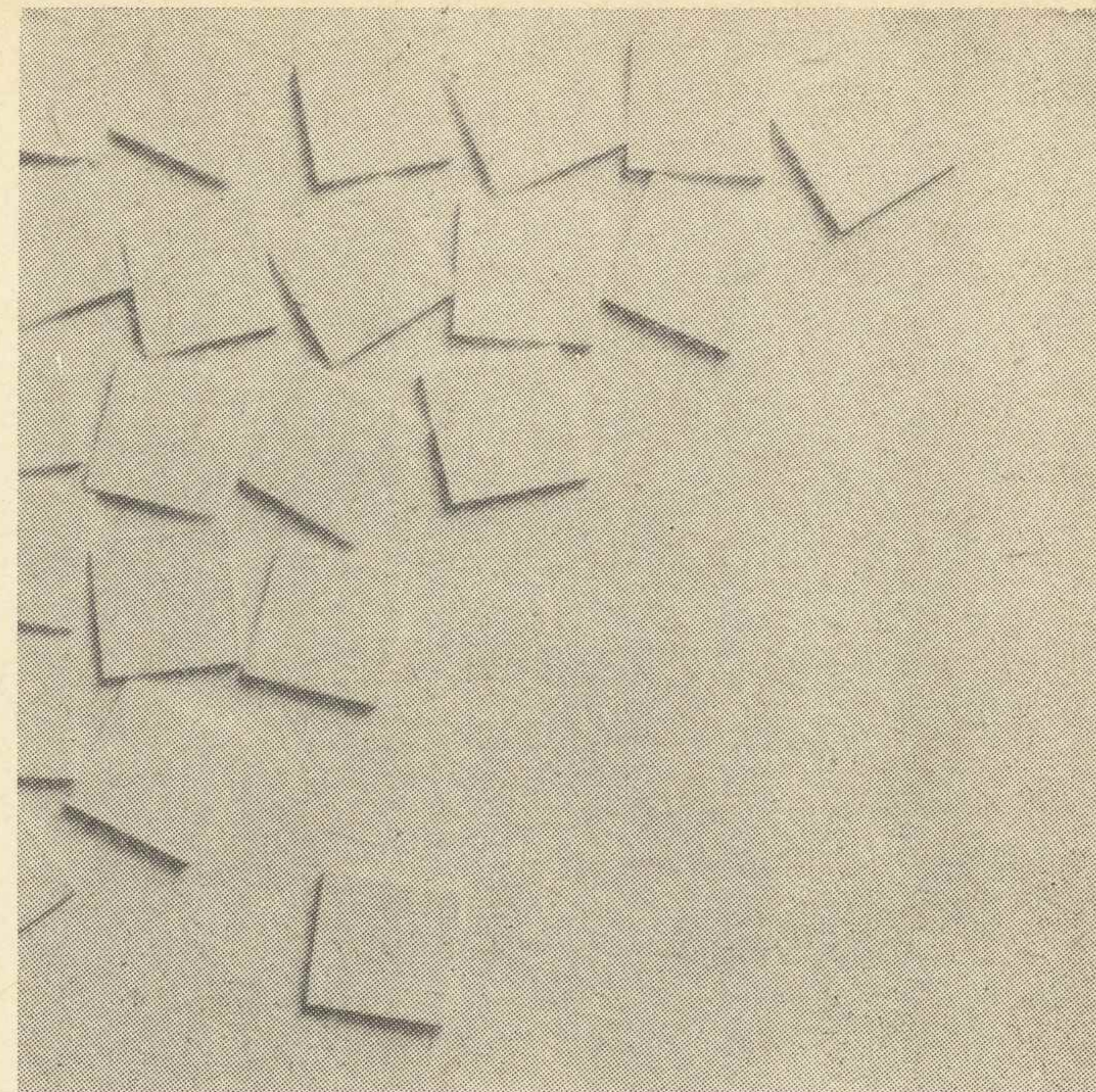
Funkcję geometrii można inaczej określić, jako wiedzę o istniejącym w przestrzeni porządku, a także jako tworzenie nowych rodzajów jej uporządkowania.

Malarstwo operujące takimi podstawowymi obiektami geometrycznymi jak odcinek, punkt, prostokąt, okrąg itd. opiera się na związku między geometrycznym uporządkowaniem przestrzeni, a tworzoną w malarstwie porządku estetycznym. Istota tego porządku estetycznego ma swoje źródło we współczesności obfitującej w odkrycia zmieniające pojęcia o budowie świata materialnego. Oddziałują one na świadomość artysty i zmusza go do poszukiwania odrębnej formy plastycznej, formy, która by tę świadomość najlepiej wyraziła.

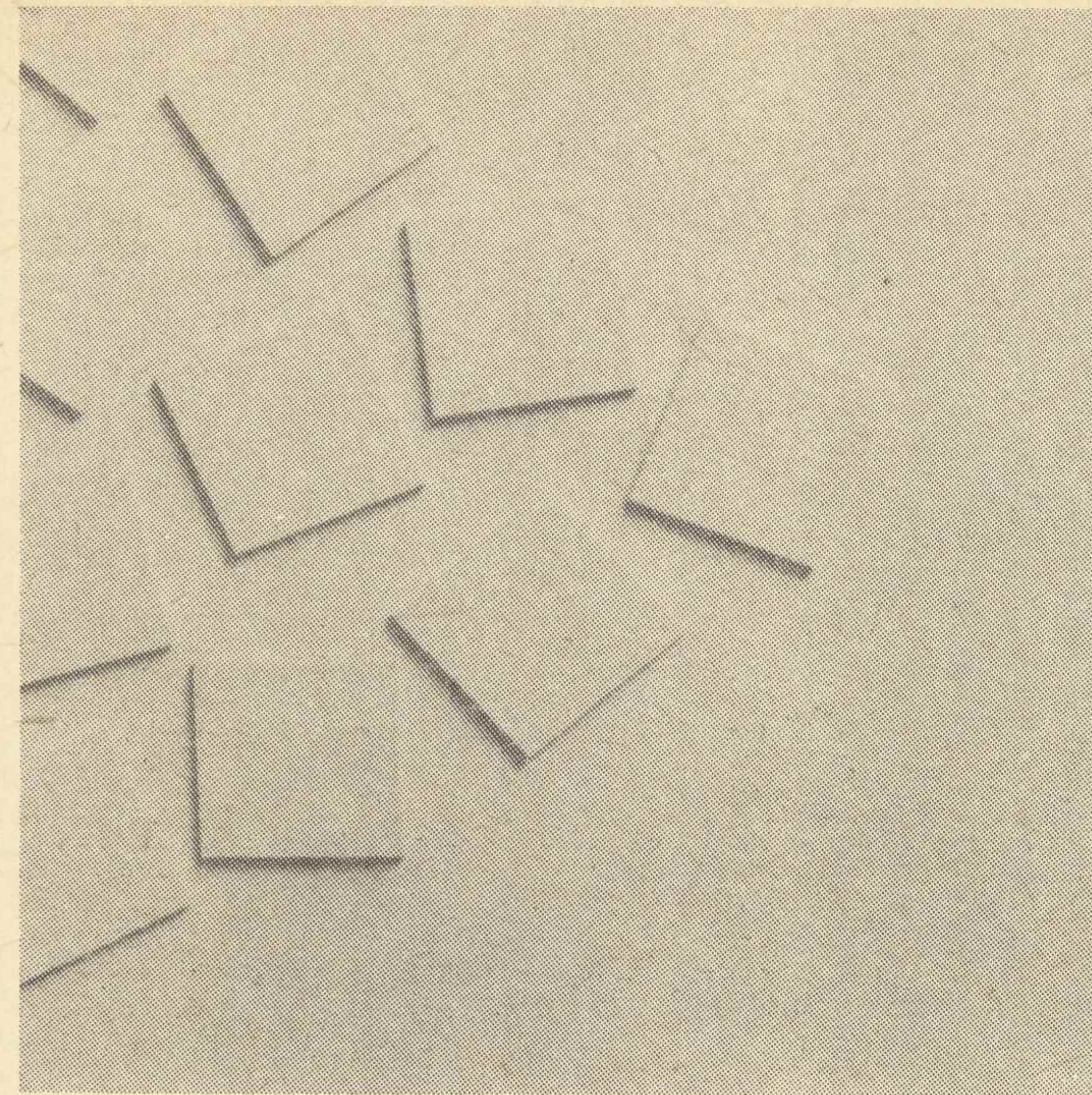
Kraków, czerwiec 1983

Adam Marczyński

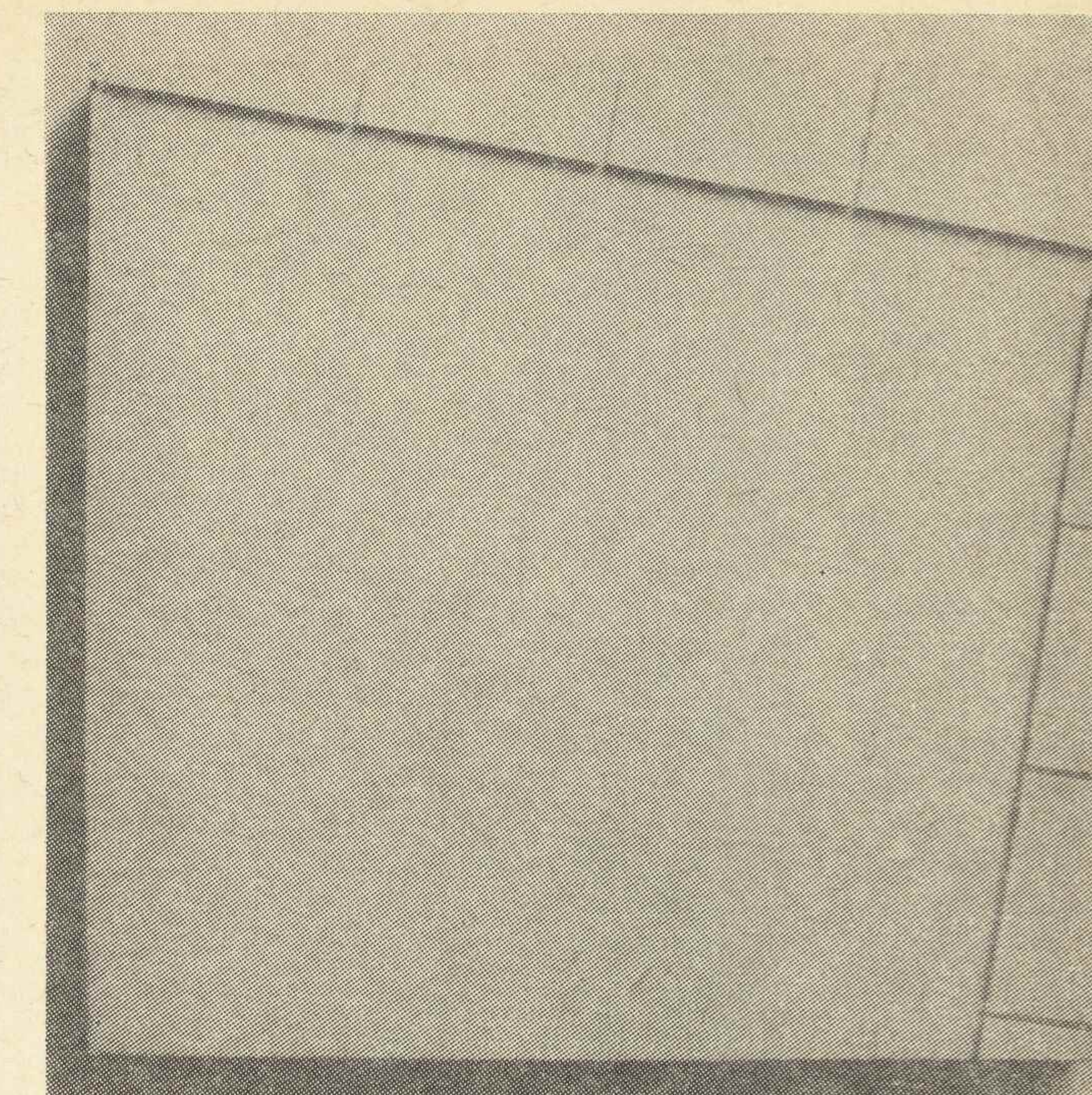
E 25, 1981/82, relief



E 27, 1981/82, relief



E 35, 1981/82, relief



ADAM MARCZYŃSKI

31-147 Kraków, ul. Sarego 26 m. 9

Ur. 1908 w Krakowie. Studia w krakowskiej ASP w latach 1929—1936; kontynuowane za granicą we Francji i w Hiszpanii. Od 1933 r. członek Grupy Krakowskiej. Profesor ASP w Krakowie. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego, grafiki, rysunku i ilustracji książkowej.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Sympozjum „Wrocław 70” we Wrocławiu 1970 oraz Plener „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978.

Wystawy indywidualne ok. 15, w tym Kraków TPSP 1936; Warszawa Klub Młodych Artystów i Naukowców 1947; Kraków Muzeum Narodowe 1960; Warszawa Galeria Współczesna 1967; Nowy Jork Federation of Arts 1969; Norymberga Galeria Ricard 1975; Chełm „Galeria 72” 1975.

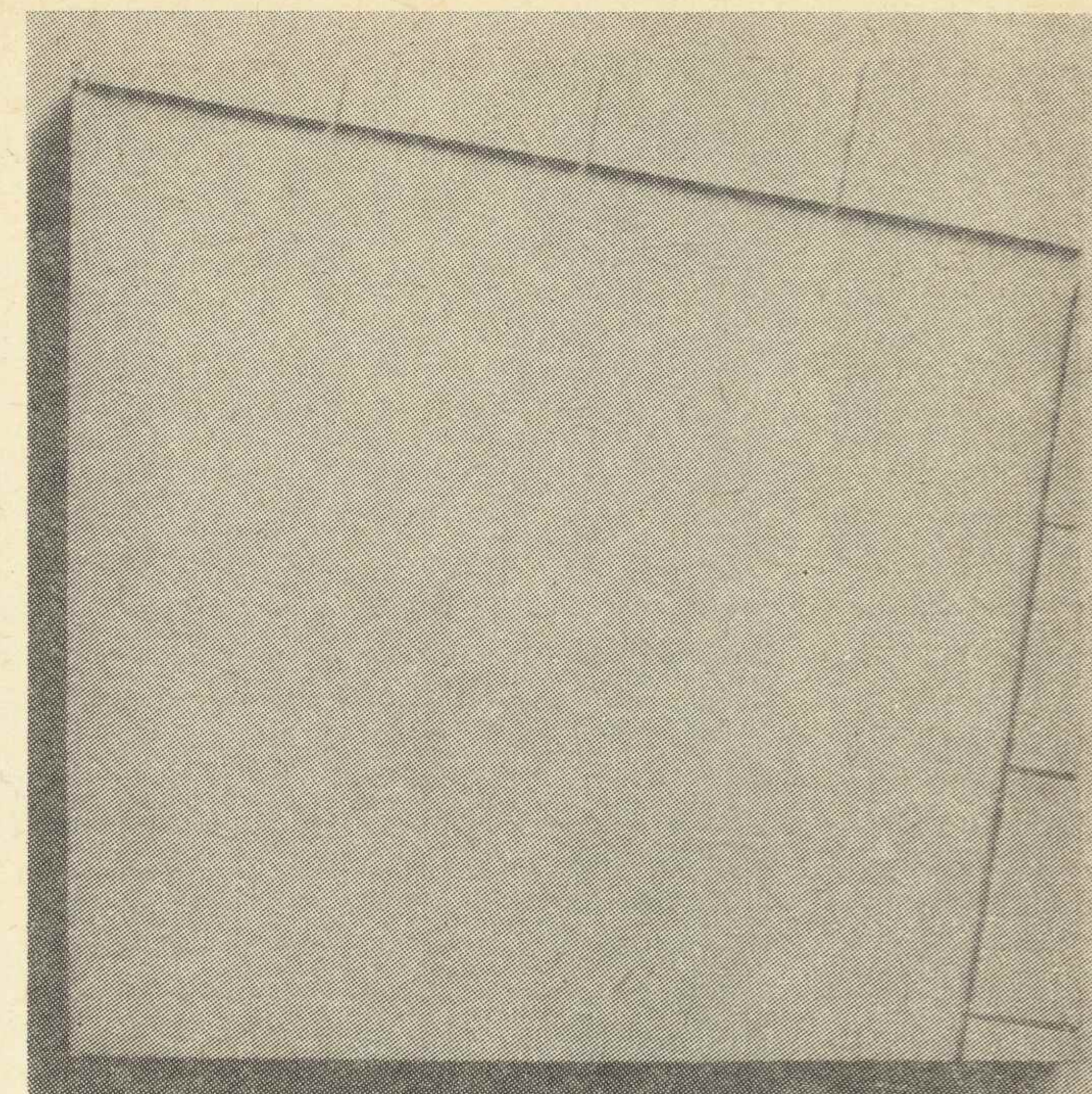
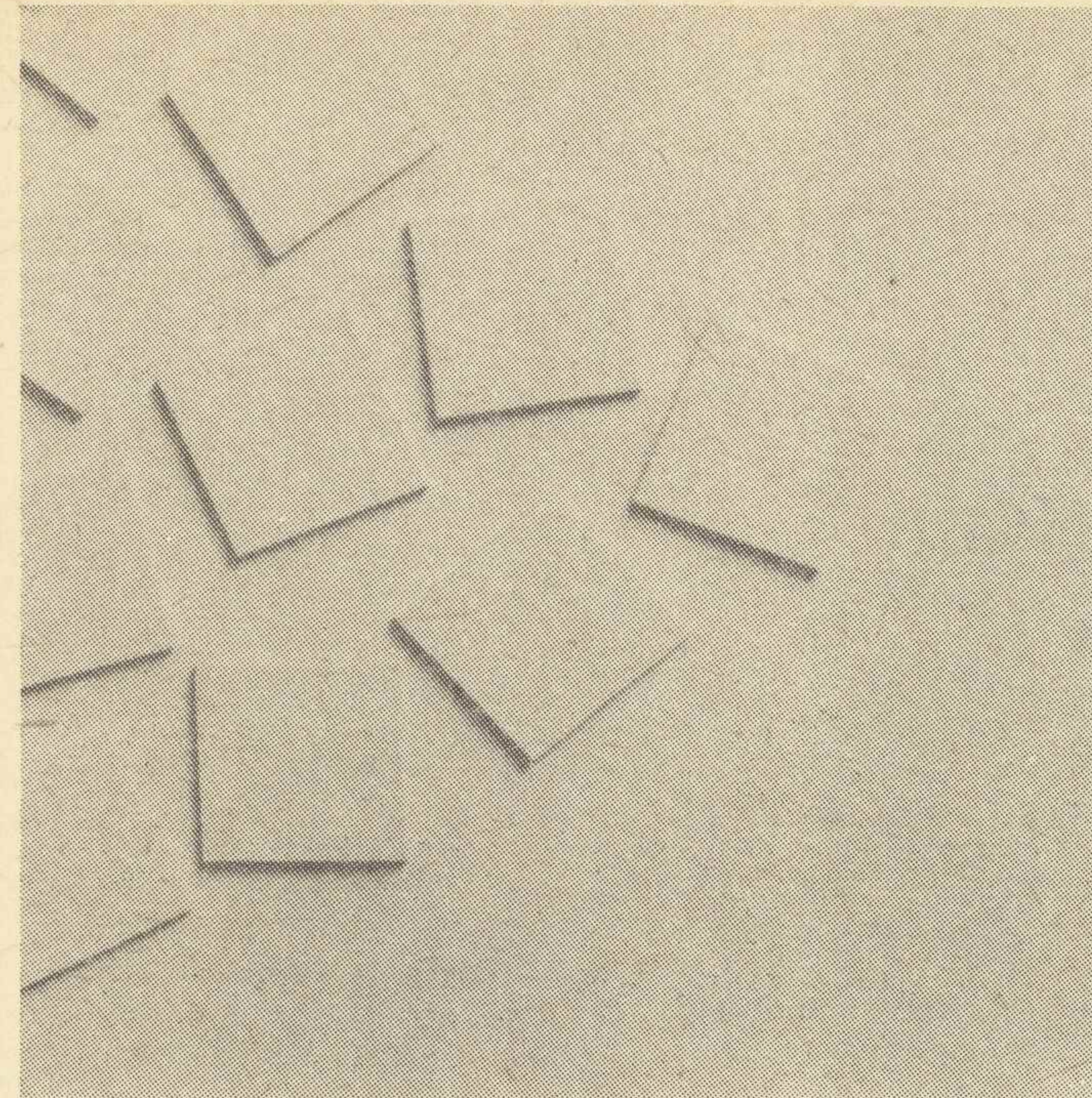
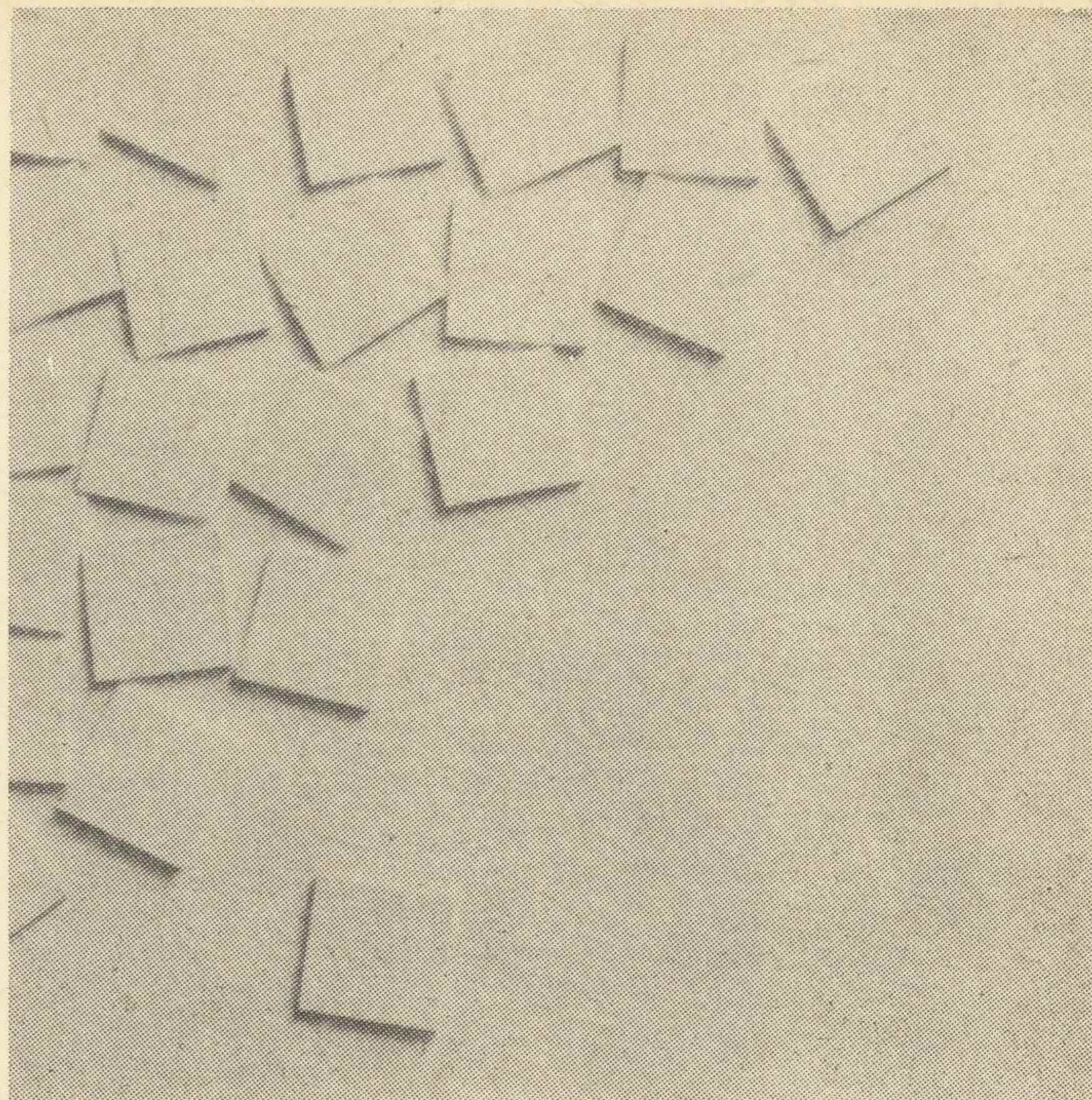
Uczestniczył w ok. 100 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji 1956; II i III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1957, 1959; Biennale Sztuki w Sao Paulo 1959; I Documenta w Kassel, 1959; „Przestrzeń — ruch — światło”, Wrocław 1967; Wystawa z okazji XI Kongresu AICA, Kraków Muz. Nar. 1975; 35 lat Malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań — Warszawa, 1979/80; „Post-Konstruktivismus in Polen, Düsseldorf 1981; Rzeczywistość i wyobrażenia, Warszawa 1983.

Szereg nagród m.in. Nagroda Plastyczna Ziemi Krakowskiej im. Premiera Rzeczypospolitej, 1948; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia, 1967. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski 1969.

Każda dyscyplina nauki, która rozszerza naszą wiedzę o przestrzeni, jest geometrią. Takie ujęcie sprawia, że geometrią jest w jakimś stopniu wielki obszar ludzkich poszukiwań.

Funkcję geometrii można inaczej określić, jako wiedzę o istniejącym w przestrzeni porządku, a także jako tworzenie nowych rodzajów jej uporządkowania.

Malarstwo operujące takimi podstawowymi obiektami geometrycznymi jak odcinek, punkt, prostokąt, okrąg itd. opiera się na związku między geometrycznym uporządkowaniem przestrzeni, a tworzoną w malarstwie porządku estetycznym. Istota tego porządku estetycznego ma swoje źródło we współczesności obfitującej w odkrycia zmieniające pojęcia o budowie świata materialnego. Oddziaływanie to na świadomość artysty i zmusza go do poszukiwania odrębnej formy plastycznej, formy, która by tę świadomość najlepiej wyrażała.



KAJETAN SOSNOWSKI

00-144 Warszawa, ul. Świerczewskiego 95 m. 7a

Ur. 1913 w Wilnie. 1935—1939 studia w ASP w Warszawie.

W 1955 r. współzałożyciel „Grupy 55” i galerii „Krzywe Koło”.

W 1956 r. — cykl obrazów „Pamiętnik Liryczny”, w 1958 —

cykl „Obrazów białych”, w 1959 — cykl „Erotyki”.

1960 — zaproszenie przez ONZ do Genewy i projekt sali zgro-

madzeń w Palais des Nations. 1965 — cykl „Obrazy puste”

oraz pierwsza forma przestrzenna „Kula w szczęście” na Bien-

nale Form Przestrzennych w Elblągu. 1967 — cykle obrazów

„Polityki”. 1968 — Nagroda Krytyki im. C.K. Norwida. 1973 —

cykl obrazów chemicznych „Metalepseis”, 1976 — cykl obra-

zów szytych „Katalipomena”, 1978 — obrazy szyte i struktury

z cyklu „Układy równowartościowe” oraz projekt „Placu pa-

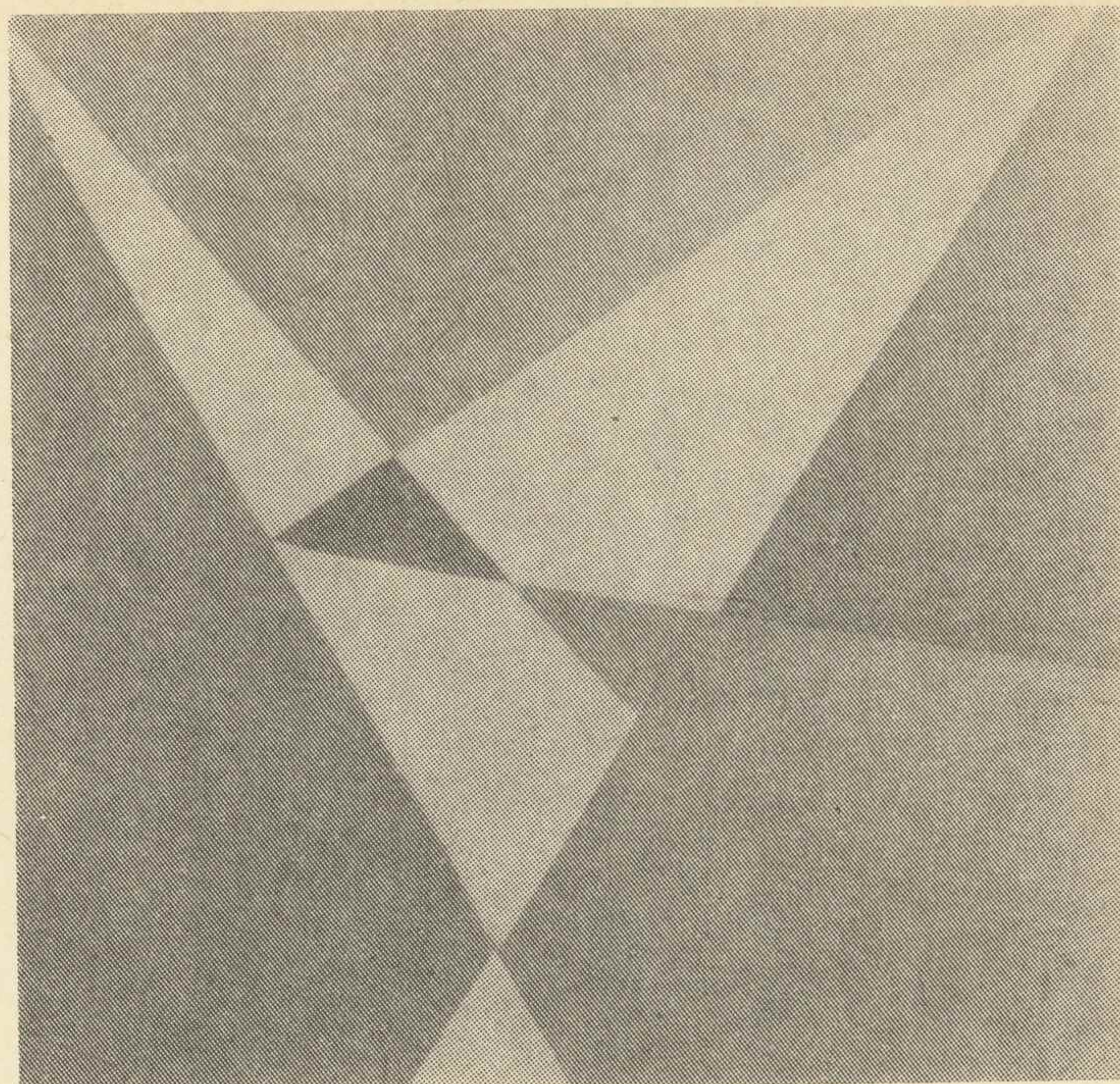
mięci i marzeń” do Chełma (w ramach Pleneru „Przestrzeń

miasta”, Chełm 1978).

W latach 1955—1983 wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju

i za granicą. Udział w ART-76 w Bazylei i Kunstmesse 1975

w Kolonii.



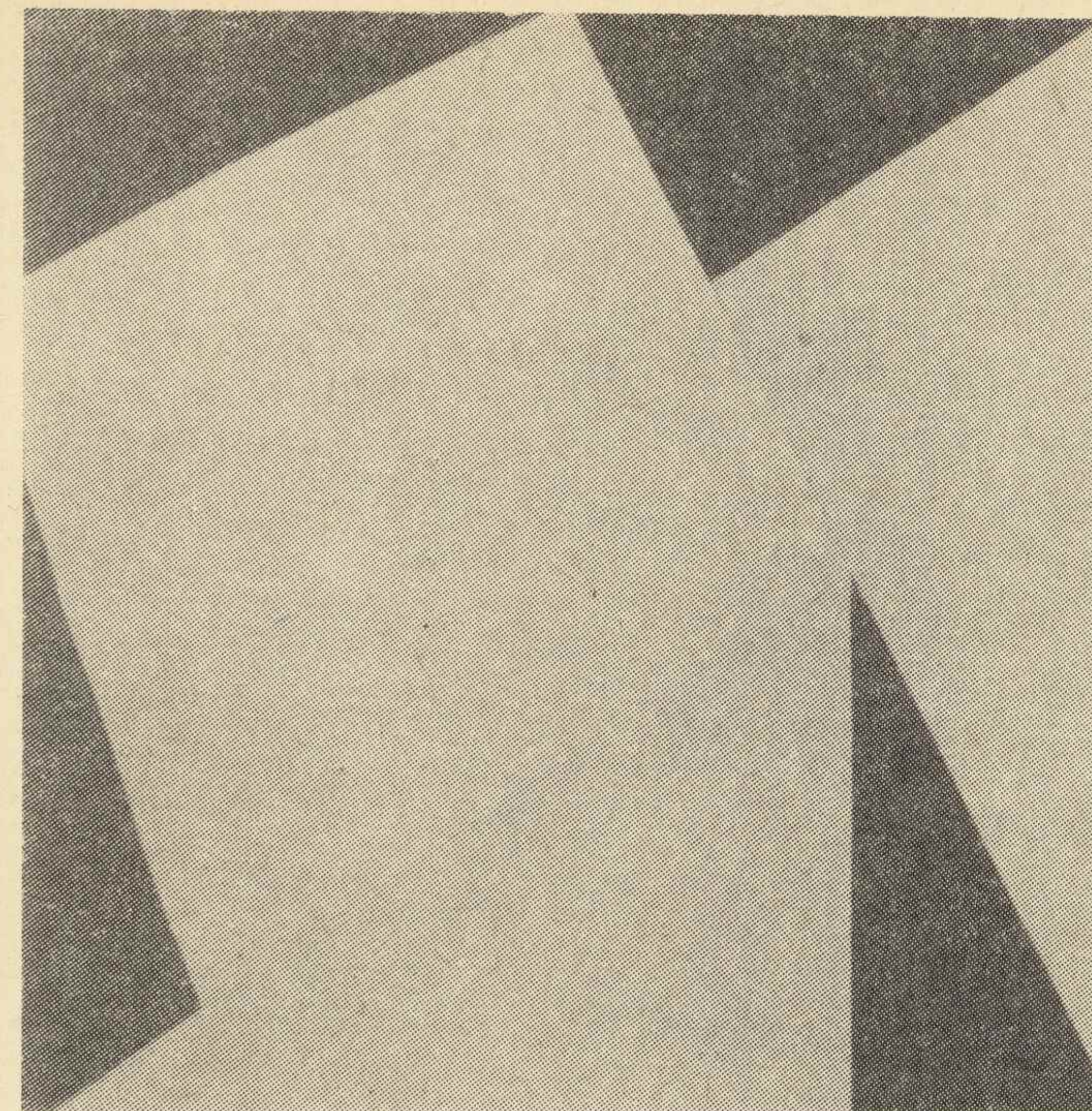
Kiedy byłem dzieckiem otrzymałem od mego ojca cyrkiel. Zademontrowałem mi kilka rysunków wykonanych cyrkiem i przekonałem, że można się tym bawić w sposób ciągły. Przez długi czas cyrkiel był dla mnie kluczem do zabawy.

Dzisiaj przekonany jestem, że geometria jest kluczem uniwersalnym w wielu dziedzinach działalności człowieka. Istnieją różne geometrie i mogą powstać jeszcze inne, które staną się doskonałe w zastosowaniu lub służyć będą tylko w naszym ciągłym dążeniu do poznania.

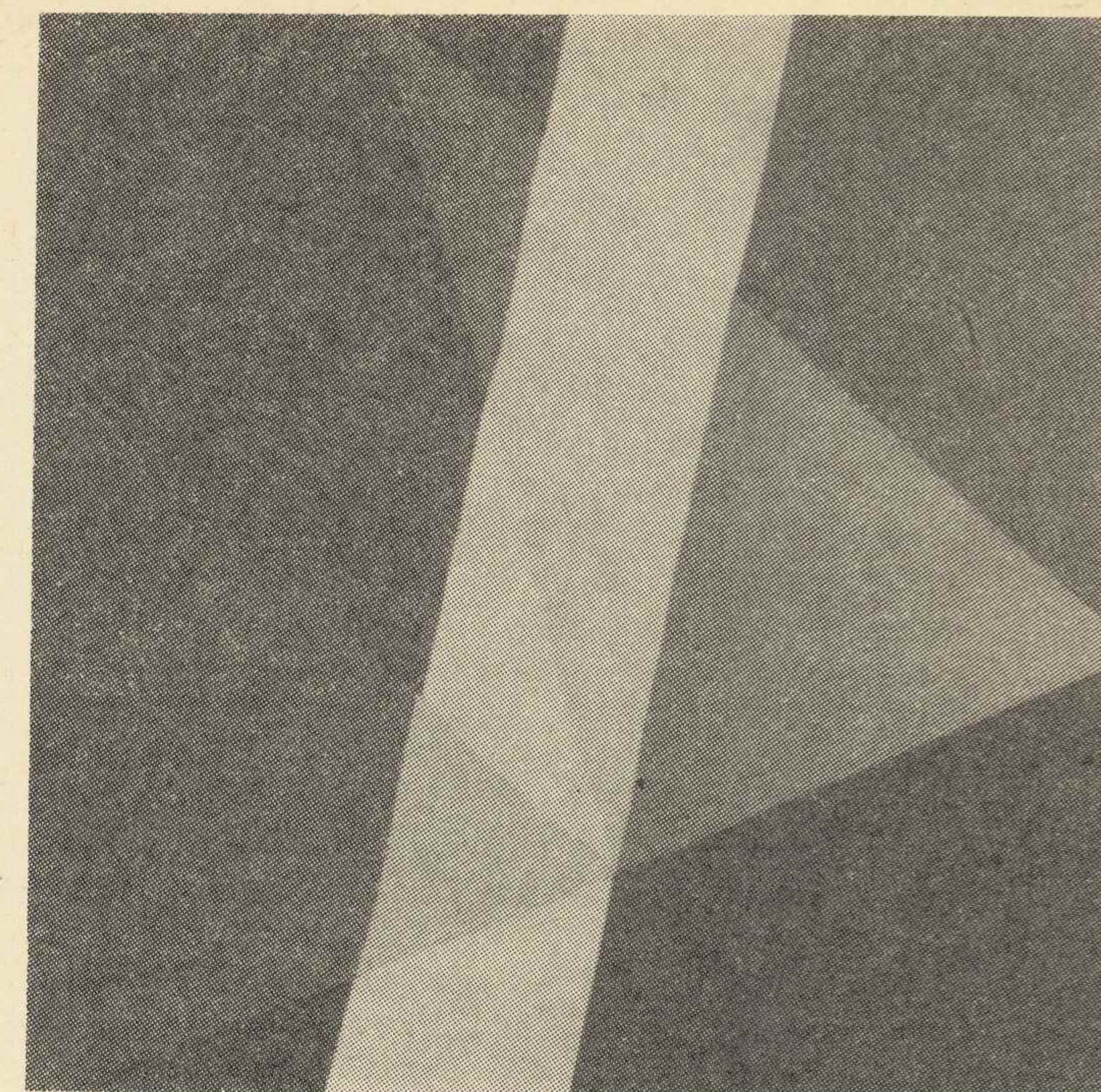
A zatem geometria jest językiem, którym nadać możemy artykulację naszym myślom w poszukiwaniu realnej prawdy lub tego, co nazywamy pięknem.

Białowieża, 8 sierpnia 1983

Kajetan Sosnowski Obraz szyty z cyklu „Układy równowartościowe”, 1983



Obraz szyty z cyklu „Układy równowartościowe”, 1983



Obraz szyty z cyklu „Układy równowartościowe”, 1983

HENRYK STAŻEWSKI

00-240 Warszawa, ul. Świerczewskiego 64 m. 118

Ur. 1894 w Warszawie. Studia malarskie w latach 1913—1919 w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego, rysunku, grafiki, typografii, form przestrzennych. Współtwórca i uczestnik oraz teoretyk polskiej awangardy przedwojennej i powojennej. W 1924 r. współzałożyciel grupy „Blok” skupiającej polskich konstruktivistów (W. Strzemiński, K. Kobro, M. Szczuka, T. Żarnowerówna, H. Berlewi, H. Stażewski). Wchodzi do zespołu redakcyjnego czasopisma „Blok” wydawanego przez ugrupowanie. W 1925 przebywając w Paryżu nawiązuje kontakty z P. Mondrianem, M. Seuphorem i innymi twórcami awangardy światowej. Tworzy projekty scenograficzne i architektury wnętrz, nawiązujące do neoplastycyzmu. W 1926 r., po rozpadzie Grupy „Blok” i jej pisma, współzałożyciel grupy „Praesens” wiążącej plastyków i architektów. Zostaje redaktorem działu malarstwa w czasopiśmie „Praesens”. Tworzy abstrakcyjne obrazy fakturowe. Zajmuje się typografią. W kolejnych podróżach do Paryża i Włoch zacieśniają się kontakty z artystami awangardy światowej; wstępuje do grupy „Cercle et Carré”, współpracuje z pismem „Sztuka współczesna” wydawanym w Paryżu przez J. Brzękowskiego. Występuje z grupy „Praesens”, wraz ze Strzemińskim i Kobro zakłada w 1929 r. grupę „a.r.”, do której wstępują też poeci: J. Przyboś i J. Brzękowski. Wraz z Brzękowskim i z pomocą Seuphora i J. Arpa podejmuje gromadzenie dzieł światowej awangardy. Kolekcja ta stała się podstawą zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1931 r. Stażewski wstępuje do ugrupowania Abstraction-Création i publikuje szereg artykułów w czasopiśmie wydawanym przez nie. Przez cały ów okres od początku lat dwudziestych uczestniczy w wystawach polskiej awangardy.

Po II wojnie światowej podejmuje na nowo działalność twórczą przerwana w czasie okupacji, podczas której uległ zniszczeniu niemal cały dorobek artysty.

W okresie od 1945 do 1983 r. Stażewski aktywnie uczestniczy w życiu artystycznym stale biorąc udział w wystawach w kraju i za granicą, wszelkich imprezach organizowanych przez polską awangardę twórczą, publikując wypowiedzi o sztuce, roztaczając opiekę nad młodymi artystami awangardowymi, przekazując im swoje refleksje na temat sztuki i doświadczenia twórcze. Ok. 30 wystaw indywidualnych wielkiego artysty odbyło się w owym czasie w miastach Polski, Europy i w Stanach Zjednoczonych. Uczestniczył w blisko 200 wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich i problemowych w kraju i za granicą.

Otrzymał szereg najwyższych nagród i odznaczeń m.in. Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości artystycznej w 1965 r., Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski w 1968 r., Nagrodę krytyki im. C. K. Norwida w 1969 r.,

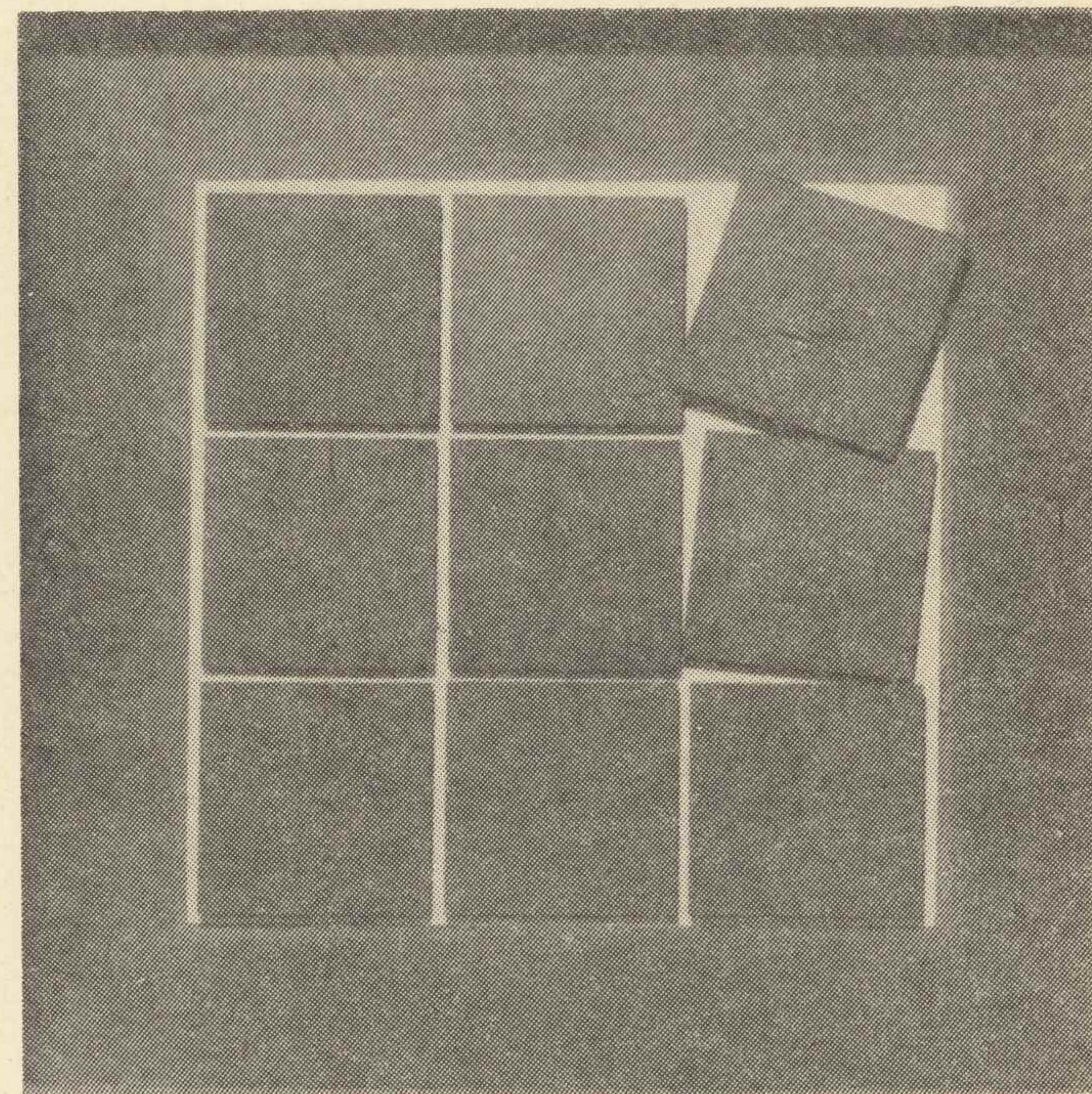
Nagrodę im. Gottfrieda Herdera za całokształt twórczości, Wiedeń 1972 oraz Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości malarskiej w 1977 r.

Sztuka wszystkich epok, począwszy od prapoczątków sztuki z okresu jaskiniowego, była poszukiwaniem porządku. Przez wszystkie okresy stylów, aż do sztuki dzisiejszej istniała zasada wyrażania stosunków i proporcji, które są tworzeniem geometrii.

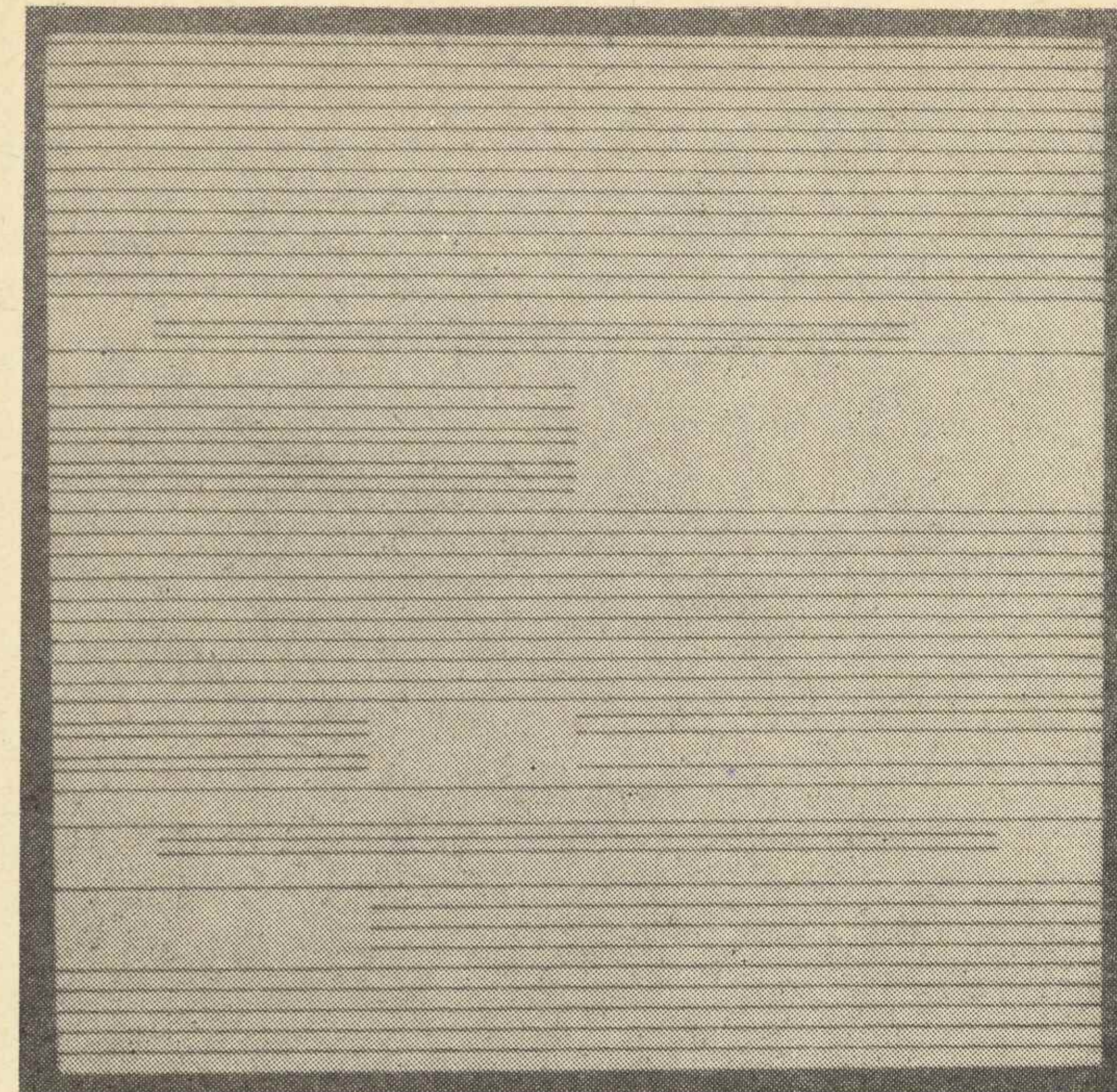
Poprzednie epoki, odtwarzające naturę, stosowały kompozycję-geometrię. Dzisiejsza sztuka pozbywa się balastu natury, tworzy formy abstrakcyjne — czystą geometrię.

czerwiec 1983

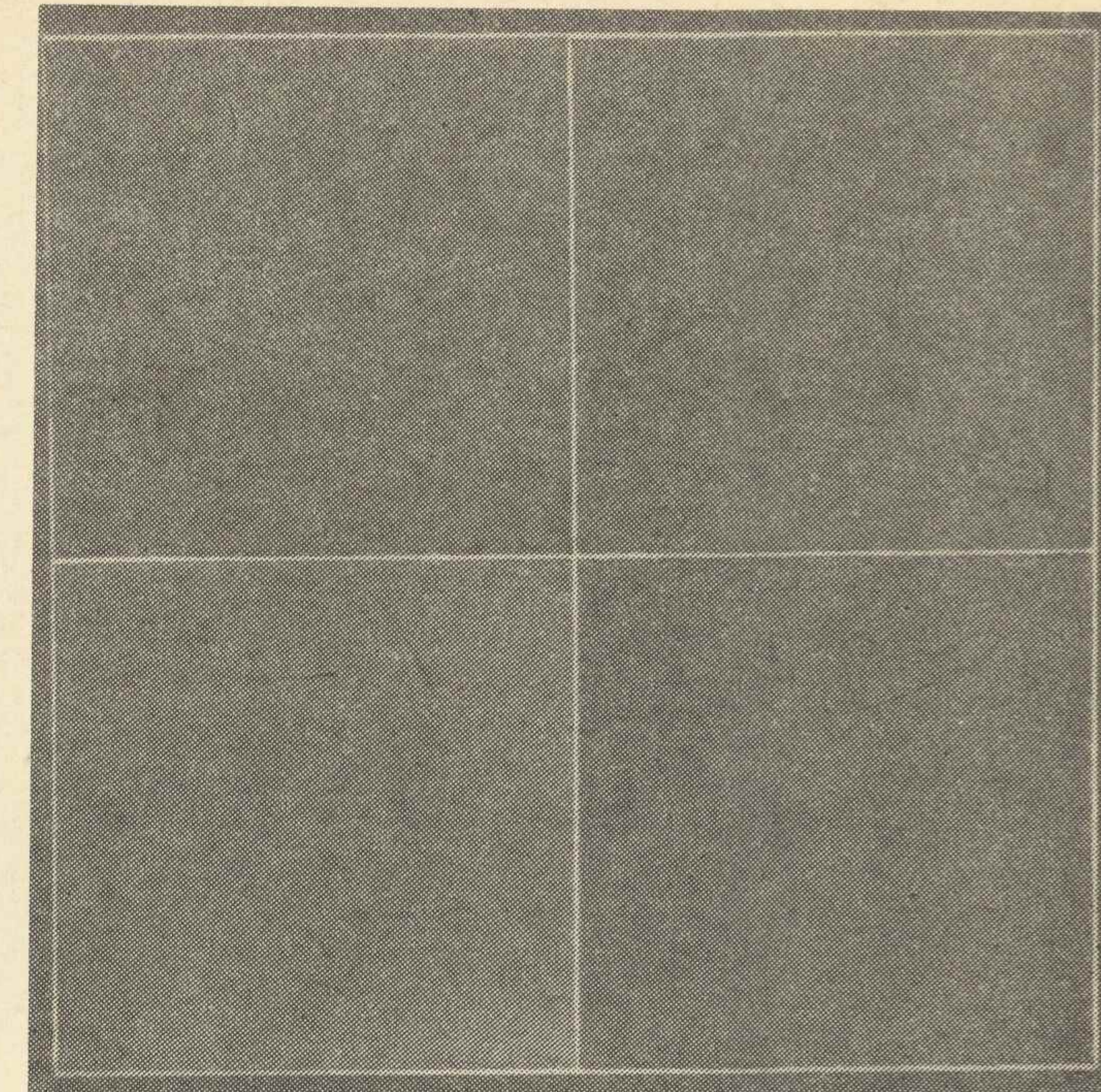
Henryk Stażewski



Obraz nr 15 — 1971, akryl



Obraz nr 33 — 1974, akryl



Obraz nr 30 — 1975, akryl

RYSZARD WINIARSKI

00-213 Warszawa, ul Bonifraterska 10b m. 56

Ur. 1936 we Lwowie. Studia: mechanika precyzyjna na Politechnice Warszawskiej; dyplom w 1959 r. i malarstwo w ASP w Warszawie; dyplom u prof. prof. A. Kobzdeja i M. Porębskiego w 1966 r. Gościnnie prowadził pracę dydaktyczną w HfG w Offenbach am Main. Docent ASP w Warszawie. Twórczość w dziedzinie struktur przestrzennych, malarstwa i scenografii.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie”, w Puławach 1966, Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Sympozjum „Wrocław 70” we Wrocławiu w 1970 r., Plenerze pn. „Przestrzeń miasta” w Chełmie w 1978 r., Plenerze „Język geometrii” w Białowieży 1983 r. i w wielu innych w kraju i za granicą.

Wystawy indywidualne: ponad 30, m.in: Warszawa „Galeria Współczesna” 1967, Chełm „Galeria 72”, 1972, Łódź Muzeum Sztuki 1974; „Gry” w Holandii 1975; „Warsztaty” w Warszawie 1976; „Anaglify” we Wrocławiu 1976; Gorinchem 1976, 1978; Hamburg 1979; Antwerpia 1980, 1982; Bruksela 1980; Rapperswil 1982.

Uczestniczył w ponad 200 wystawach zbiorowych m.in. Biennale Sztuki w Sao Paulo 1969; Biennale Konstrukttywizmu w Norimberdze 1969 i 1971; Biennale grafiki w Wiedniu 1977; Międzynarodowa wystawa „Konstrukcja w procesie” w Łodzi 1981; Quadriennale Scenografii w Pradze 1983. Najważniejsze akcje artystyczne: „Gry” w Warszawie i Gorinchem, „Warsztaty” w Warszawie i Groningen; realizacje przestrzenne w Sympozjum w Gorkum (Holandia) w 1974 r.

Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w 1973 r. Laureat Grand Prix Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 r. i Grand Prix Międzynarodowego Triennale Rysunku we Wrocławiu w 1978 r.

W historii są takie chwile, w których rola porządkująca i badawcza sztuki wydaje się ważna, a ekspresja schodzi na plan dalszy. W historii są też okresy, w których emocje królują niepodzielnie. Właśnie teraz napływają skłębione, groźne chmury zapowiadające burze z błyskawicami i hukiem piorunów. Przez świat sztuki przetacza się narastająca fala emocji. Dzikie malarstwo.

Co w taką pogodę czynić mają artyści żeglujący łodzią o dźwięcznej nazwie „Geometria”? Mogą obrazić się i wysiąść na brzeg, mogą zwinąć żagle i sięgnąwszy po wiosła kontynuować powolną podróż, ale mogą też podjąć walkę i szukać przygody płynąc z napiętymi do granic wytrzymałości żaglami. I ta właśnie decyzja wydaje się najtrafniejsza. Geometria już nie raz była w stanie przenosić emocje i symbole. Poniesie je ponownie. Geometria w stanie napięcia.

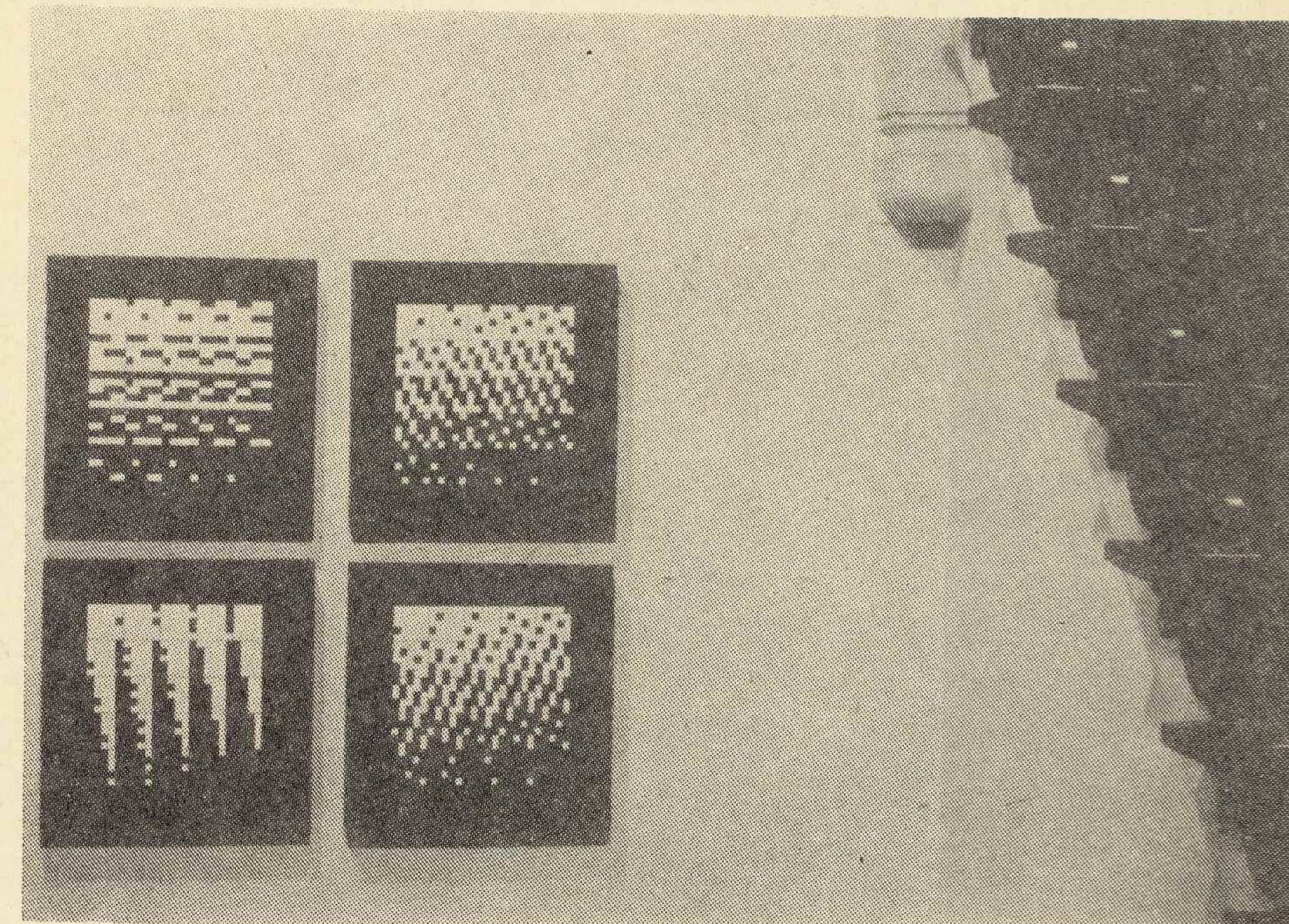
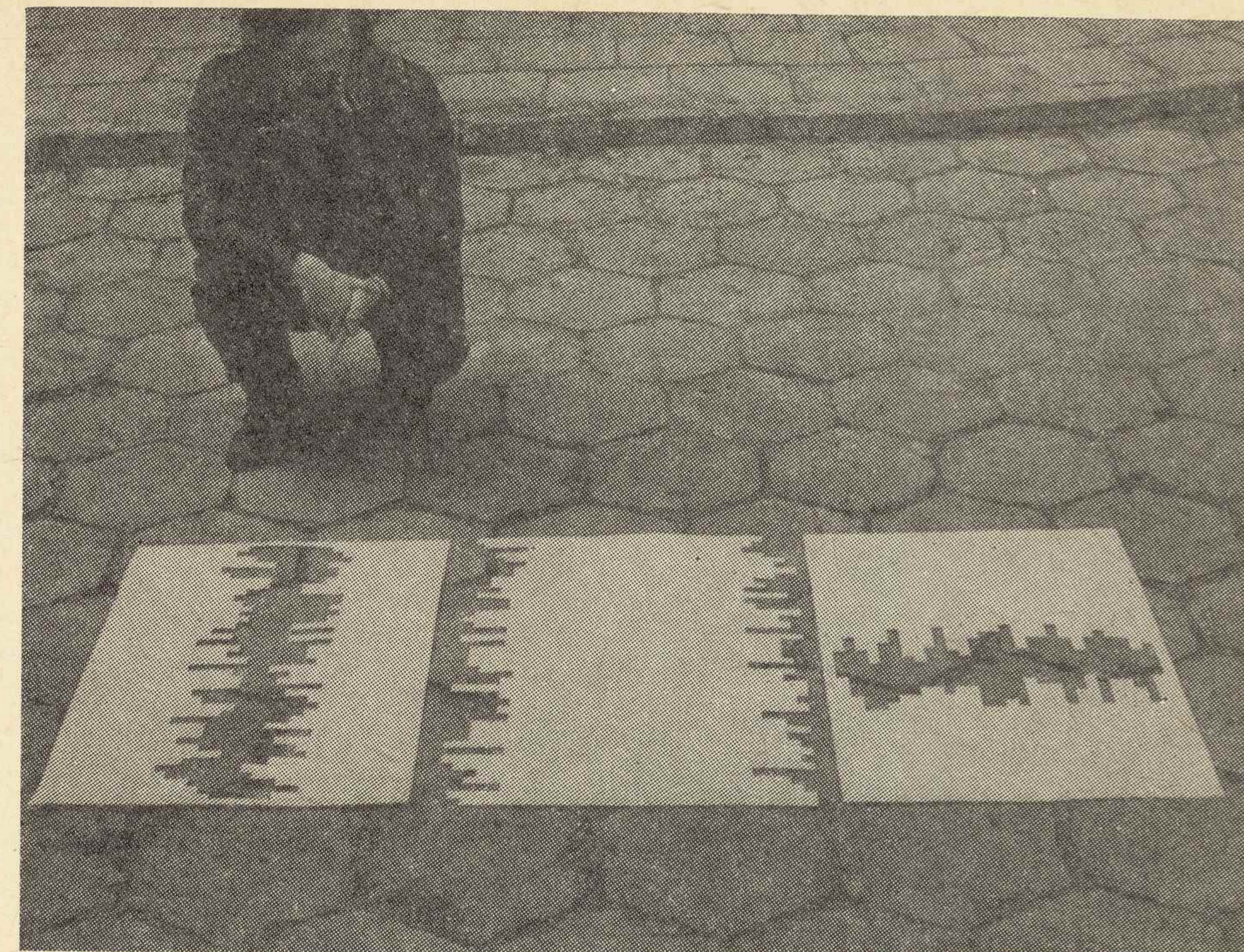
13 lipca 1983

Ryszard Winiarski



Gra/Wystawa „Konstrukcja w procesie”, Łódź 1981

Statystyczny kształt rysunku, 1976



Gry 5x5, Wystawa w galerii „Jeanne Buytaert”, Antwerpia 1982

V. WYRAŻANIE
ODCZUĆ LUB IDEI METAFIZYCZNYCH

JAN BERDYSZAK

61-051 Poznań, ul. Augustowska 17

Ur. 1934 w Zaworach. Studia w PWSSP w Poznaniu, dyplom w 1958 r.

Działalność dydaktyczna w PWSSP w Poznaniu od 1965 r., od 1982 r. profesor.

Twórczość w dziedzinach malarstwa, rzeźby, grafiki, scenografii, działań efemerycznych.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną jak w Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze 1965, 1969, 1971, 1973, 1975; plenerze „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978 oraz w plenerze pn. „Język geometrii” w Białowieży 1983. Wystawy indywidualne: ponad 30 m.in. Warszawa 1969, 1975, 1977, 1978, 1980; Tokio 1960; Wiedeń 1967; Londyn 1969; Brno 1971; Hanower 1982; Hamburg 1982. Udział w ponad 100 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich i międzynarodowych jak: Ogólnopolskie Biennale Grafiki Kraków 1960; Biennale de Paris 1969; International Festival Exhibition, Edynburg 1969; Exposition des Artistes Etrangers, UNESCO, Paryż 1970; Międzynarodowe Quadriennale Scenografii, Praga 1971, 1979, 1983; Grafika w Polsce Ludowej Warszawa 1971; Premii Internacional Dibux J. Miro, Barcelona 1975, 1977, 1978; Exposition International de Dessins, Rijeka 1972; Man and his World, Montreal 1972; Biennale Internationale d'Art de Menton 1974, 1976; V Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1974, 1976, 1978; Graphica Creativa 75, Jyväskylä 1975; Contemporary Art Exhibition, New Delhi 1978; Międzynarodowe Triennale Rysunku Wrocław 1974, 1978, 1981; 35 lat Malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań 1979, Rzeczywistość i wyobraźnia, Warszawa 1983.

Ważniejsze nagrody: Wyróżnienie Krytyki Francuskiej, Paryż 1970; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za twórczość artystyczną 1971; I Nagroda na Międzynarodowym Triennale Rysunku, Wrocław 1974; Nagroda im. Jana Cybisa 1978; Złoty Medal na Praskim Quadriennale 1979; Nagroda Prezesa Rady Ministrów za całokształt twórczości dla dzieci i młodzieży 1980.

Nie potrafię inaczej rozumieć geometrii jak tylko tak, że jest ona jednym z myślowych obrazów natury świata, a będąc tak szczególnym obrazem potrafi być jednocześnie samoistną i wieloaspektową „naturą”.

Jako „natura” ma ustalone reguły wyjściowe ścisłego „powtarzania” i „rozwijania”, a także potrafi być rozpoznawana, wskazywana i użytkowana przez swoje, jedynie przybliżone reguły i sposoby egzystowania.

Umowność najbardziej uściślona i istotność nie sprowadzone do siebie samych — to geometryczność.

To człowiecza niepewność międzymyśli poznającej i samo bytowanie musiały zdobyć się na stworzenie reguł o takich możliwościach rekonstrukcji, które to reguły będą posiadały zawsze zdolność przenoszenia tożsamości, a i od nowa będą tworzyć konstrukcje.

To, co powiedziane wyżej, stanowi taki uproszczony model pojęć wieczności i procesów przemijania jednocześnie.

W istocie swojej geometria uwidocznia niepewność. I tak, jak niepewność ludzka zrodziła geometrię, tak moja niepewność każe mi za jej pomocą działać i doświadczać czegoś zupełnie innego od niej, a moje doświadczenie przez sztukę, jest wnoszeniem uwag do tego, co takie pewne, a w szczególności jest wnoszeniem uwag do niepewności.

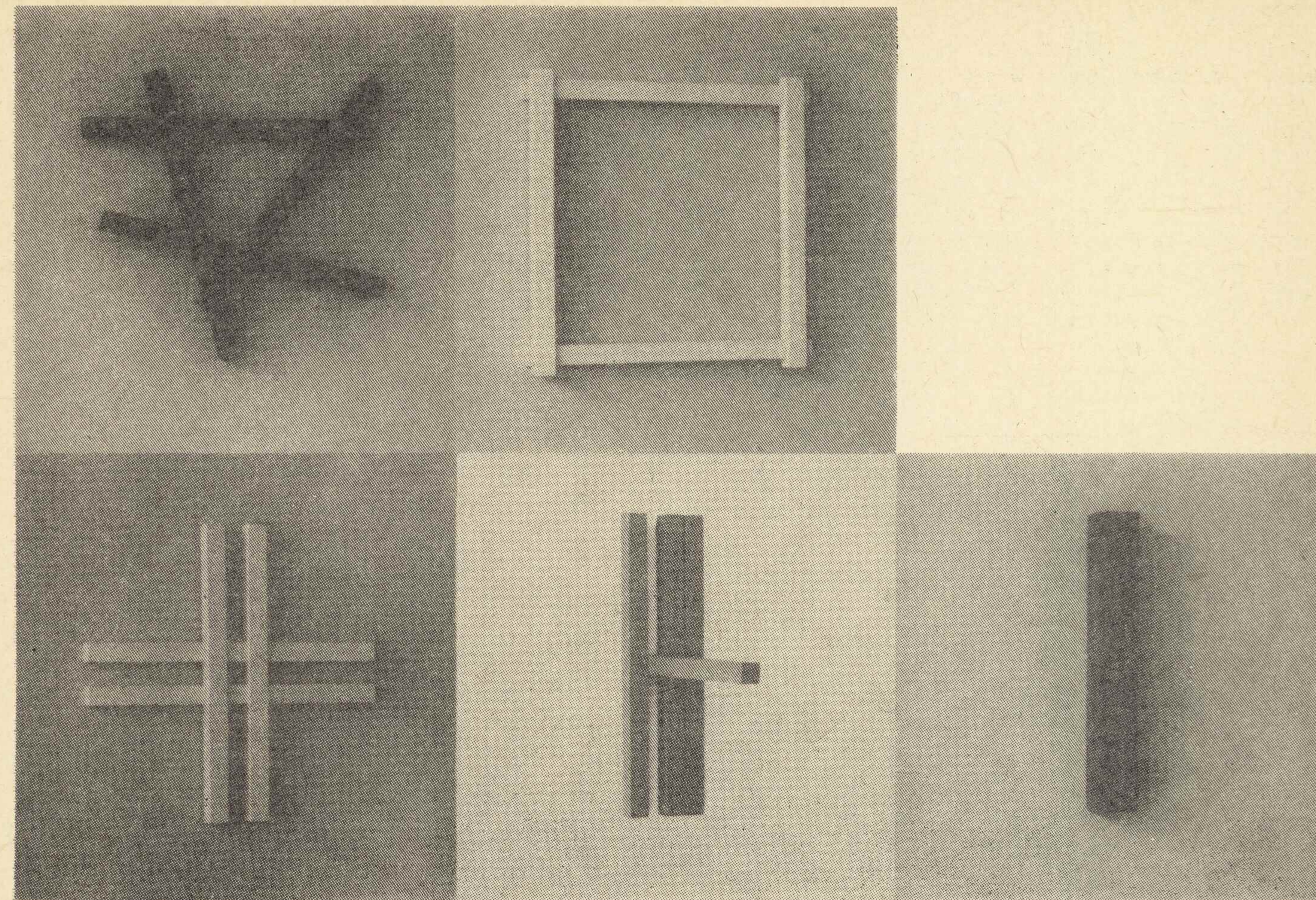
Istnieje jeszcze konieczność, która jest ostatecznie sprawczą, a sprawcze jest to, co znowu jest u początku inaczej. Niepewność to możliwość. Geometryczność wobec niepewności jest dla mnie jak sztuka dla niepewności.

*

W tym momencie na swój użytek rozróżniam geometrię w biologii i z biologii, geometrię w grawitacji i grawitacji, geometrię w czasie i czasie, geometrię jako naukę i geometrię, a biorąc udział w wystawie „Język geometrii” myślę o postaci geometrii poza geometrią...

Poznań, lipiec 1983

Jan Berdyszak



5 potencjalnych oznaczeń miejsca, drewno, akryl
część 1—5

JANUSZ EYSYMONT

02-649 Warszawa, ul. Pułku Baszta 7 m. 21

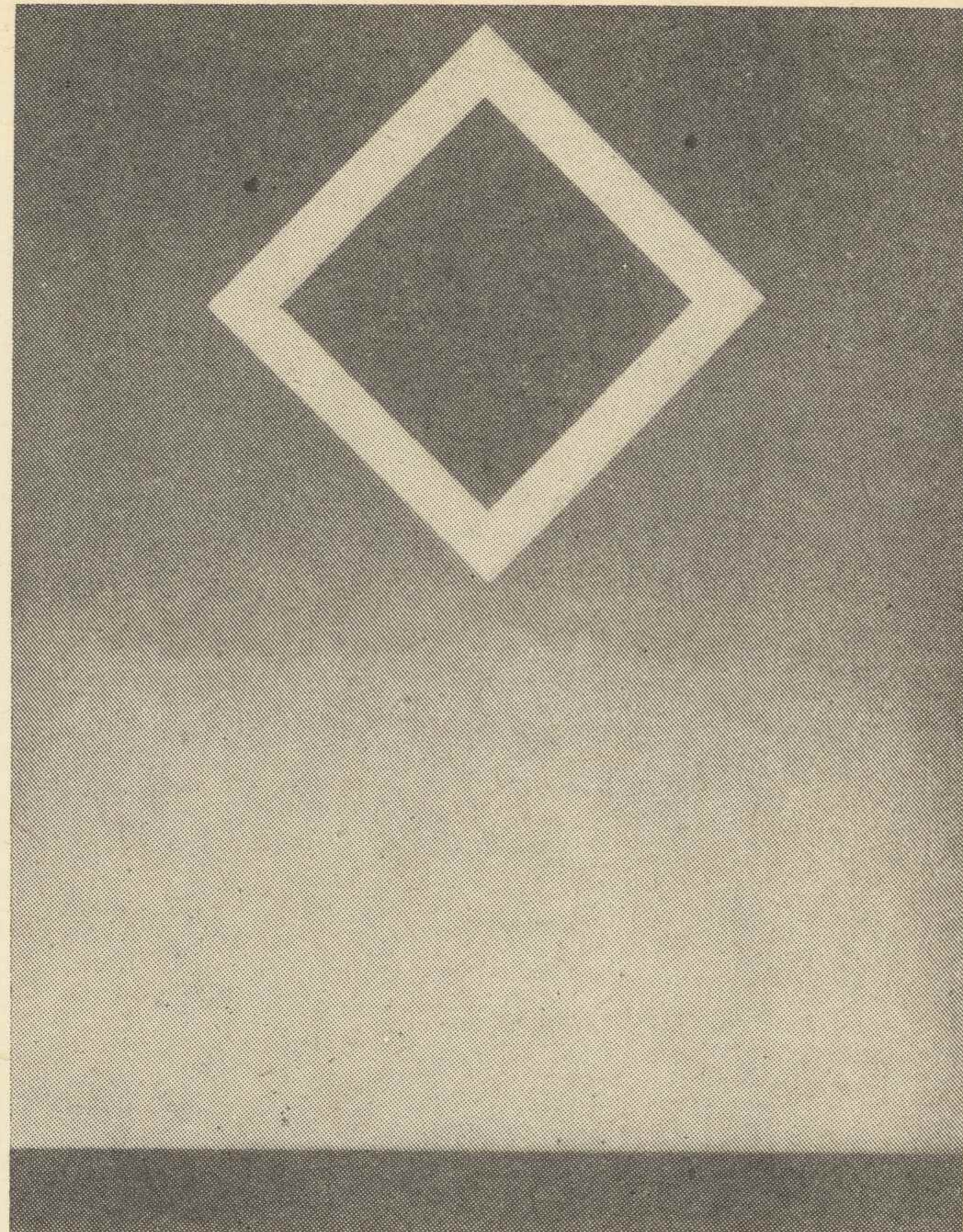
Ur. 1930 we Lwowie. Studia w ASP w Warszawie, w pracowniach prof. prof. Stanisława Czajkowskiego i Aleksandra Kobzdeja, oraz w pracowni specjalistycznej malarstwa ściennego; dyplom na Wydziale Malarstwa w 1956 r. Od 1958 r. prowadzi zajęcia dla amatorów w Ognisku Plastycznym w Warszawie. Twórczość w dziedzinie malarstwa i rysunku.

Brał udział w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną, jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze.

Wystawy indywidualne: 14 m.in. Warszawa Galeria Sztuki Współczesnej 1971; Warszawa Galeria „Zapiecek” 1973; Chełm „Galeria 72” 1980; Warszawa Galeria Sztuki Sakralnej Kościoła św. Anny 1982. Uczestniczył w ok. 50 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak XVI Polskich Malarzy, Edynburg, 1967; Polskie Malarstwo Współczesne, Duisburg (RFN) 1974; Wystawa Sztuki Polskiej, Baltimore „Summer Festival” 1974; Wystawa Sztuki Polskiej, Darmstadt, 1977.

Z podróży zagranicznych szczególnie trzy — do Islandii, Wietnamu i Mongolii — okazały się znaczące dla jego twórczości. Interesuje się szczególnie historią wierzeń, mitów, obyczajów, sztuką sakralną Dalekiego Wschodu i europejskiego średniowiecza.

Laureat Nagrody Krytyki im. C.K. Norwida w 1971 r.



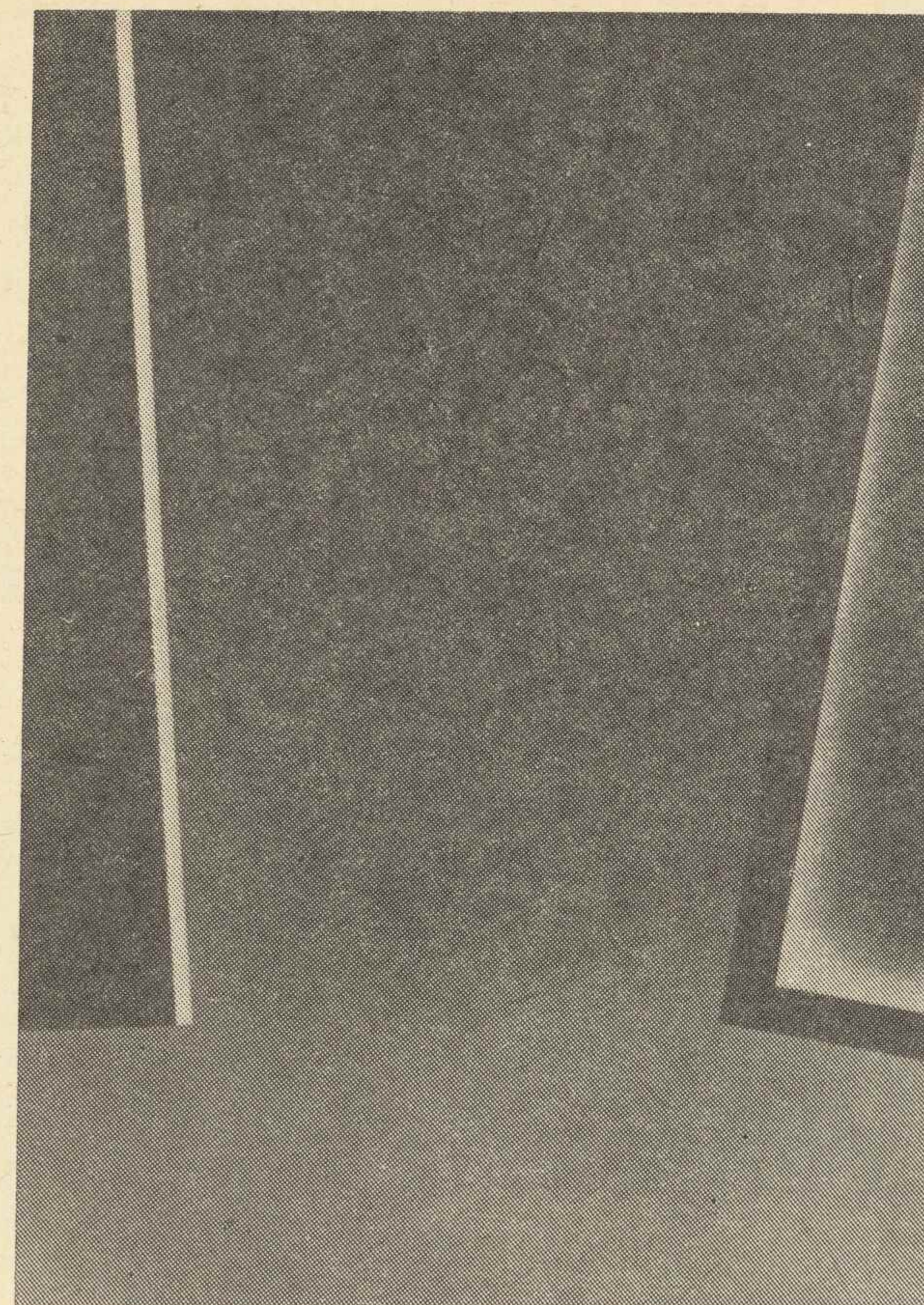
Znak w brunatnej przestrzeni, 1977, akryl

W szkole nie znosiłem geometrii i miałem zawsze wielkie trudności z tym przedmiotem. Podobnie w czasie studiów stawałem bezradny wobec „perspektywy” i wszelkich wykresów. Potem przez wiele lat malowałem obrazy, w których formy na poły surrealne przedstawiałem malarstwem gestu i materii. Mniej więcej przed dziesięciu laty te rozwichrzone formy uprościły mi się aż do linii prostych, ale nawet wówczas nigdy nie myślałem o jakimkolwiek „języku geometrii”.

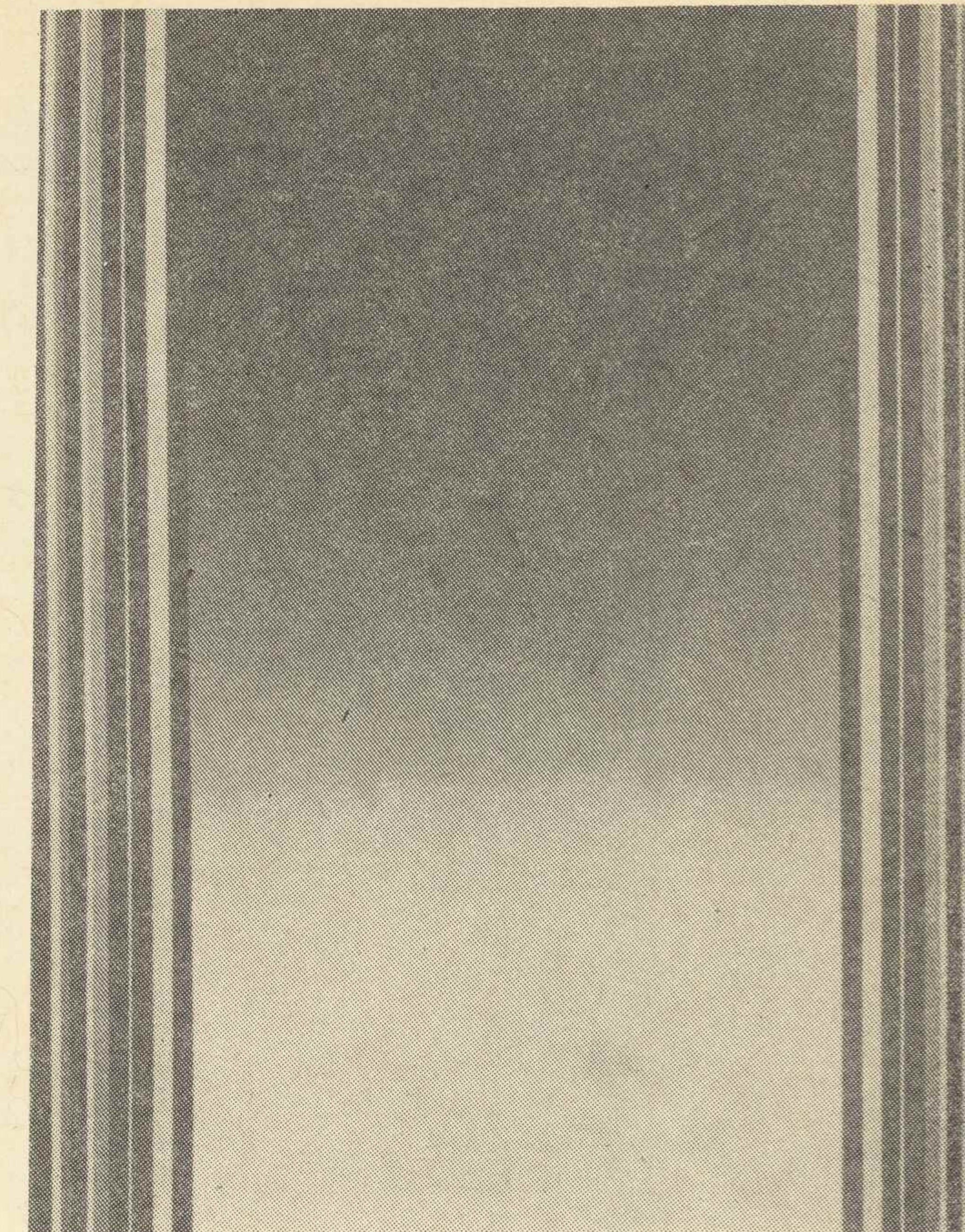
Gdy pragnę wyrazić pewne idee, odczucia, nastroje, forma niejako sama się narzuca, gdyż nie może być inna. Jest jakby nierozdzielnie związana z tym nastrojem, który chcę wyrazić. Nie uważam jednak, aby była to jedyna „skuteczna” forma. Bez żalu z niej zrezygnuję, jeżeli w przyszłości inna forma wyrazi lepiej idee, które będę chciał przekazać. Mówiąc najprościej „geometria” zupełnie mnie nie interesuje, co i tak jest już znacznym postępowaniem w stosunku do lat szkolnych.

lipiec 1983

Janusz Eysymont



Zasłony, 1977, akryl



Odsłona, 1978, akryl

ALEKSANDRA JACHTOMA

00-188 Warszawa, ul. Dubois 12 m. 30a

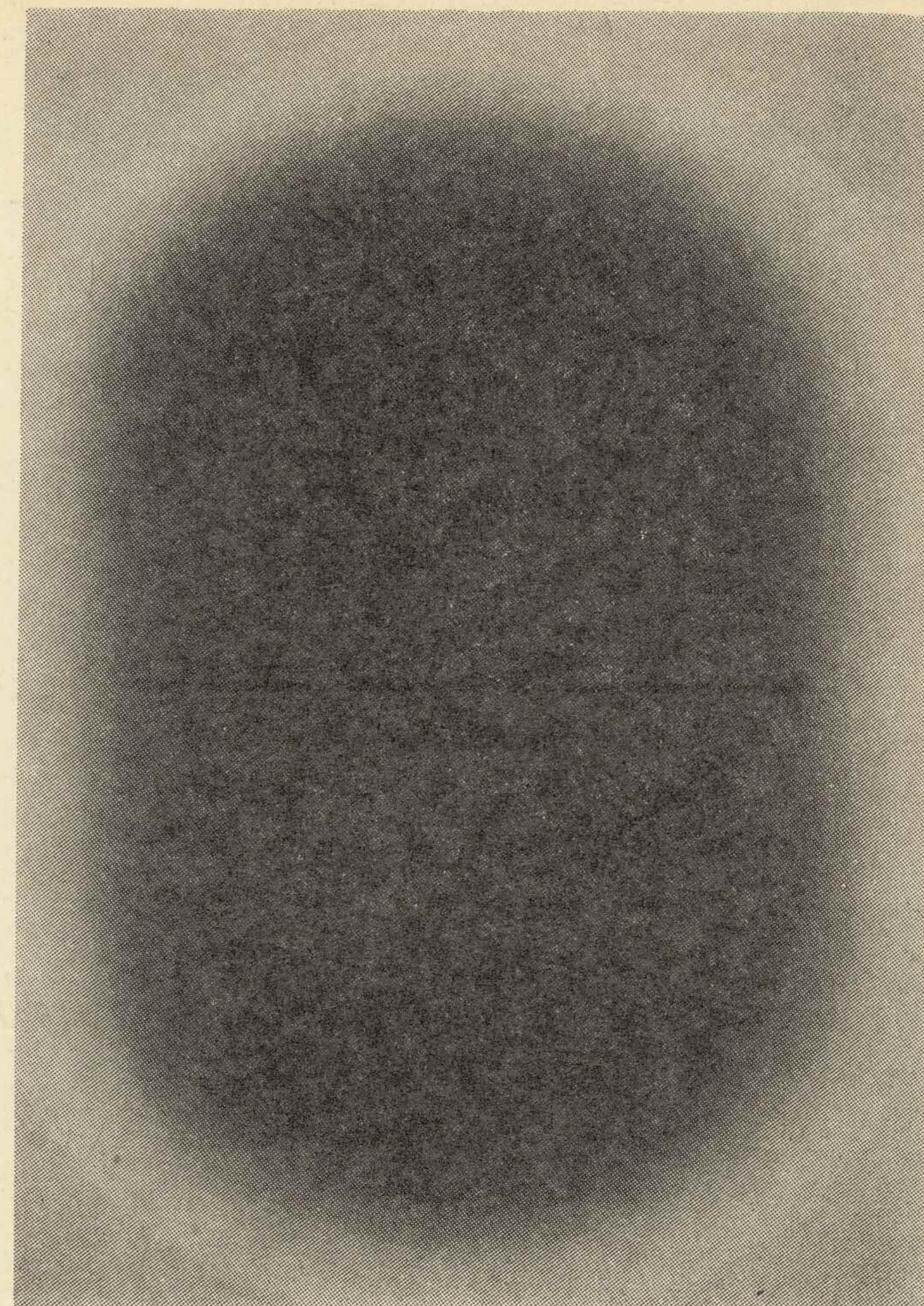
Ur. 1932 w Barchaczowie pow. Zamość. Studia w ASP w Krakowie i Warszawie na Wydziale Malarstwa; dyplom u prof. Kazimierza Tomorowicza w 1958 r.

Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego.

Uczestniczyła w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną, jak Plenery Koszalińskie w Osiekach, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Plener pn. „Język geometrii” w Białowieży, 1983.

Wystawy indywidualne: 9, m.in. Warszawa 1964, 1968, 1972, 1975, 1976, Galeria „Zapiecek” 1978; Rzym 1979; Chetm „Galeria 72”, 1981.

Uczestniczyła w 30 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych, m.in. Struktury — Sztuka i Nauka, Warszawa 1976; Znak Krzyża, Kościół p.w. Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1983.



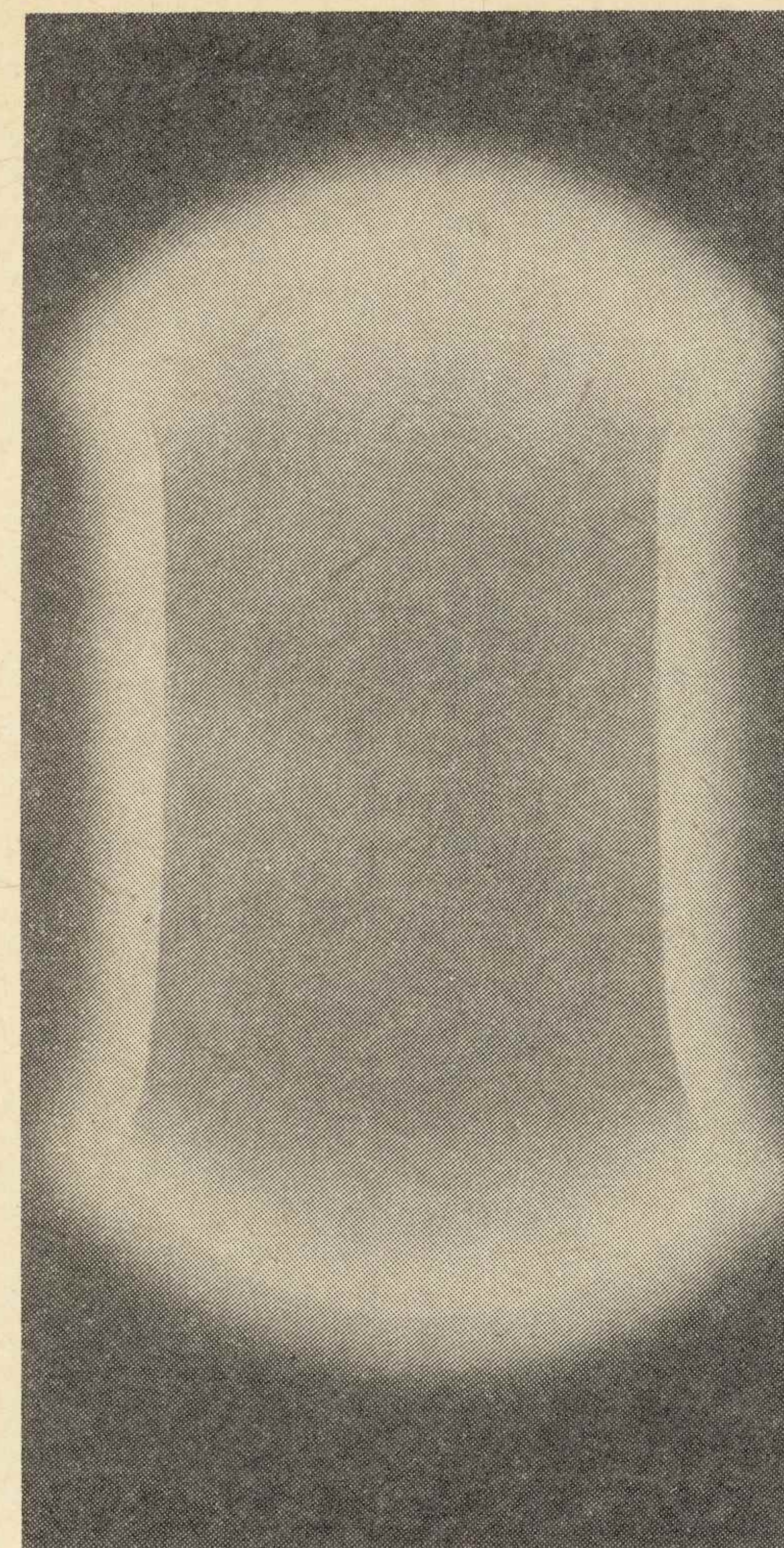
Gdy myślimy o nieskończoności, owej nieskończenie wielkiej liczbie przepojonej symbolicznymi znaczeniami, czy potrzebne jest nam komunikowanie pozostałych, zwyczajnych liczb? Oczywiście wiemy, że istnieją, że prowadziły nas do nieskończoności, ale teraz myśl o nich ulega zatarciu, wydaje się zbędna i warta zapomnienia.

Pomyślmy o malarskiej syntezie, o próbach wyrażenia świata. Czy warto wobec spraw transcendentnych przykładać wielką wagę do specyfiki budulca i narzędzi, jakie wspomagają nas w działaniu? I tak ślad swojej obecności zaznaczają one w każdej pracy, nie zmieniając istoty jej celu, tak, jak język geometrii nie wpłynie na kształt mojego malarstwa.

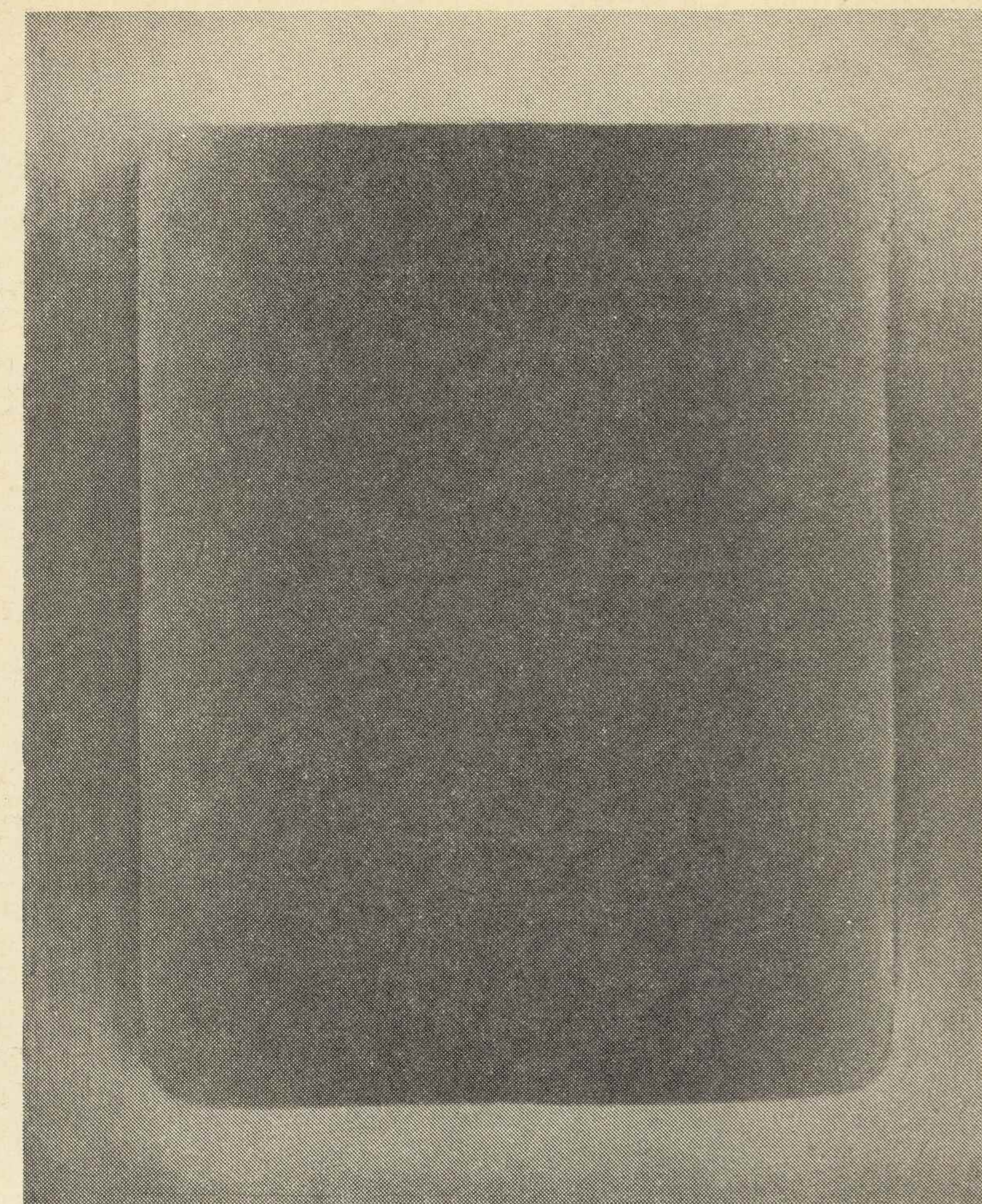
Białowieża, sierpień 1983

Aleksandra Jachtoma

Watchti, 1976, olej



Steey, 1978, olej



Terac, (część tryptyku) 1979, olej

KOJI KAMOJI

05-800 Pruszków, ul. Niepodległości 4 m. 5

Ur. 1935 w Tokio. Studia w ASP (Musashino) w Tokio; dyplom w 1958; kontynuacja studiów w ASP w Warszawie; dyplom w 1966.

Od 1959 r. stale mieszka w Polsce.

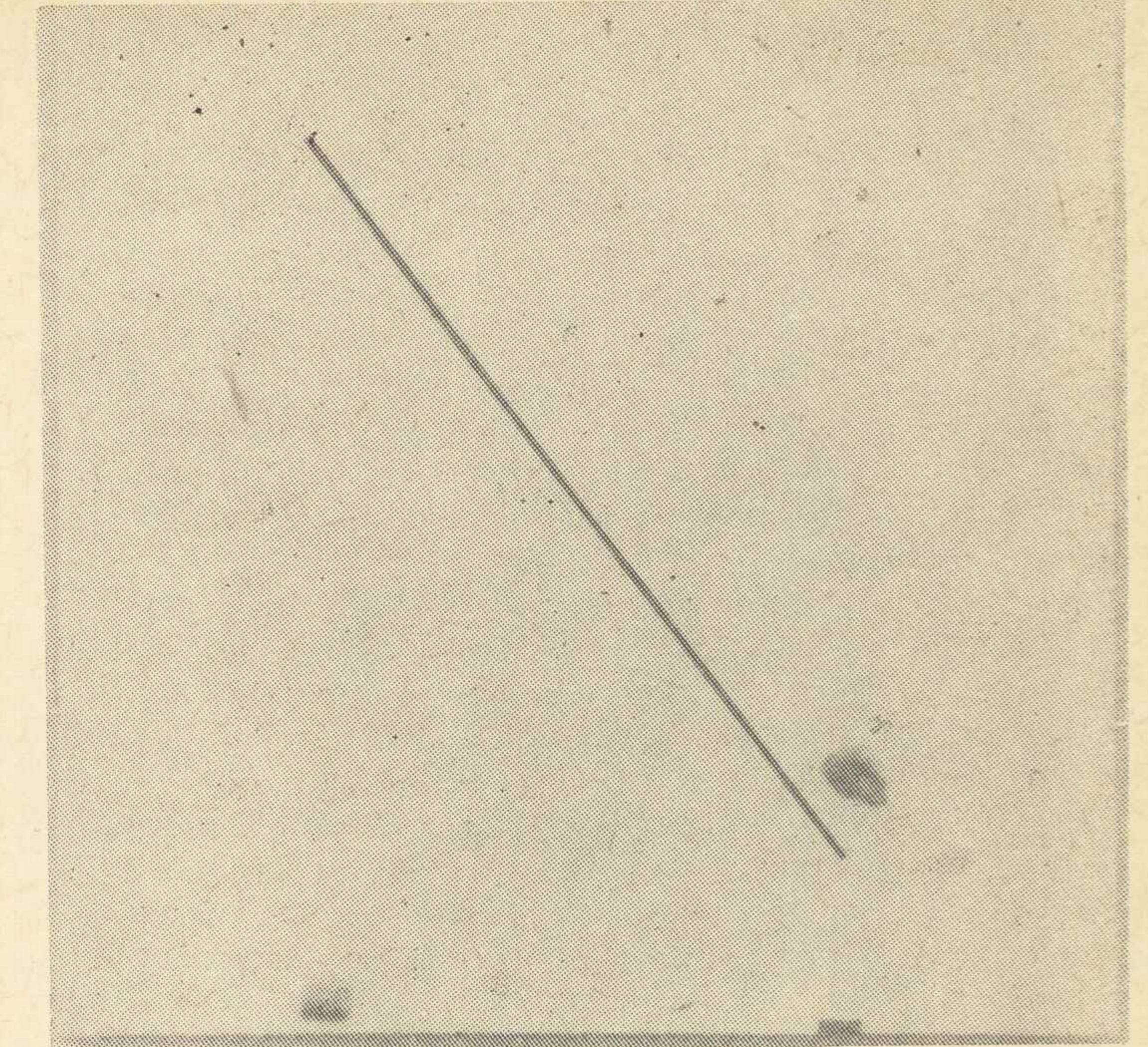
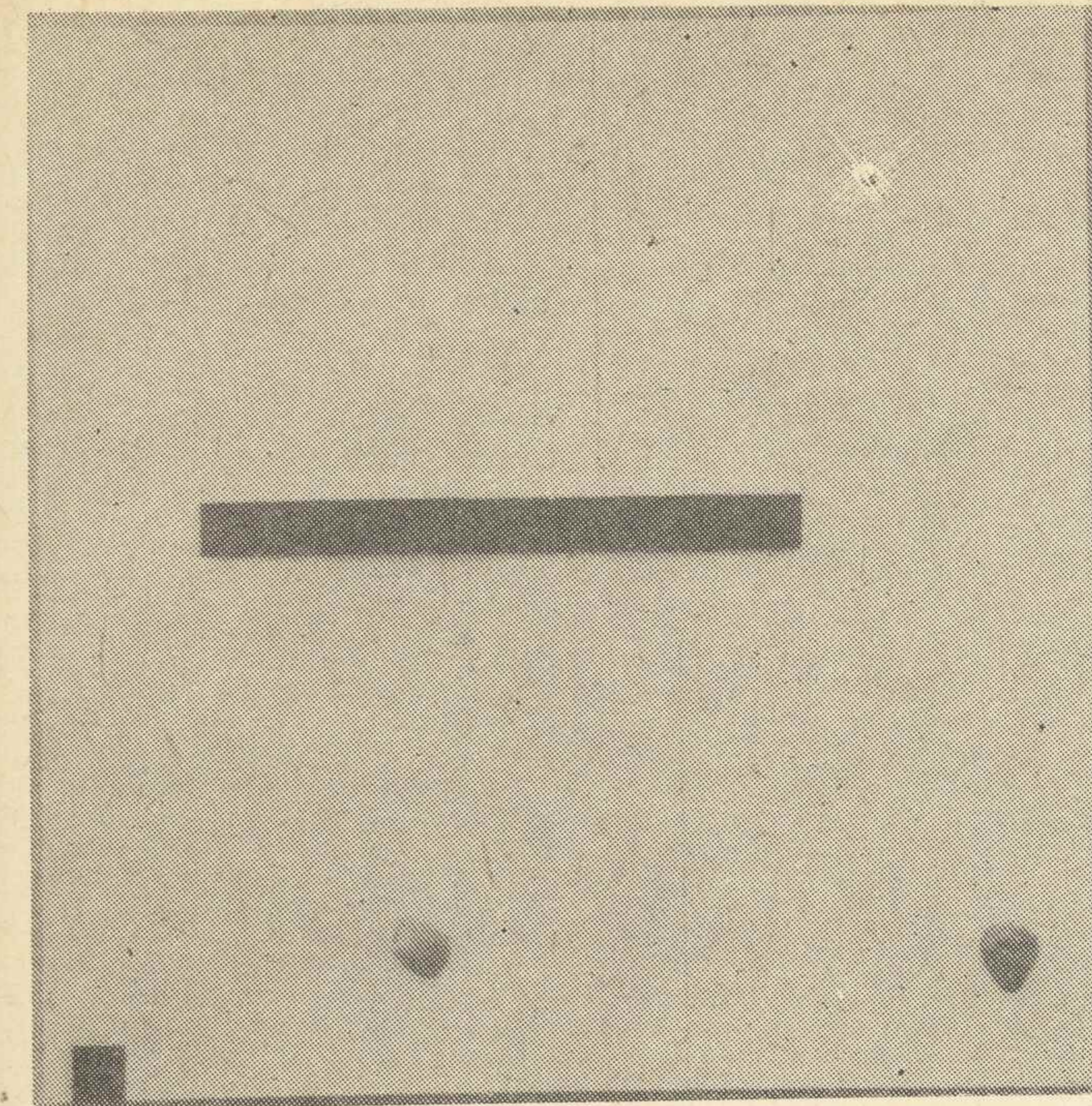
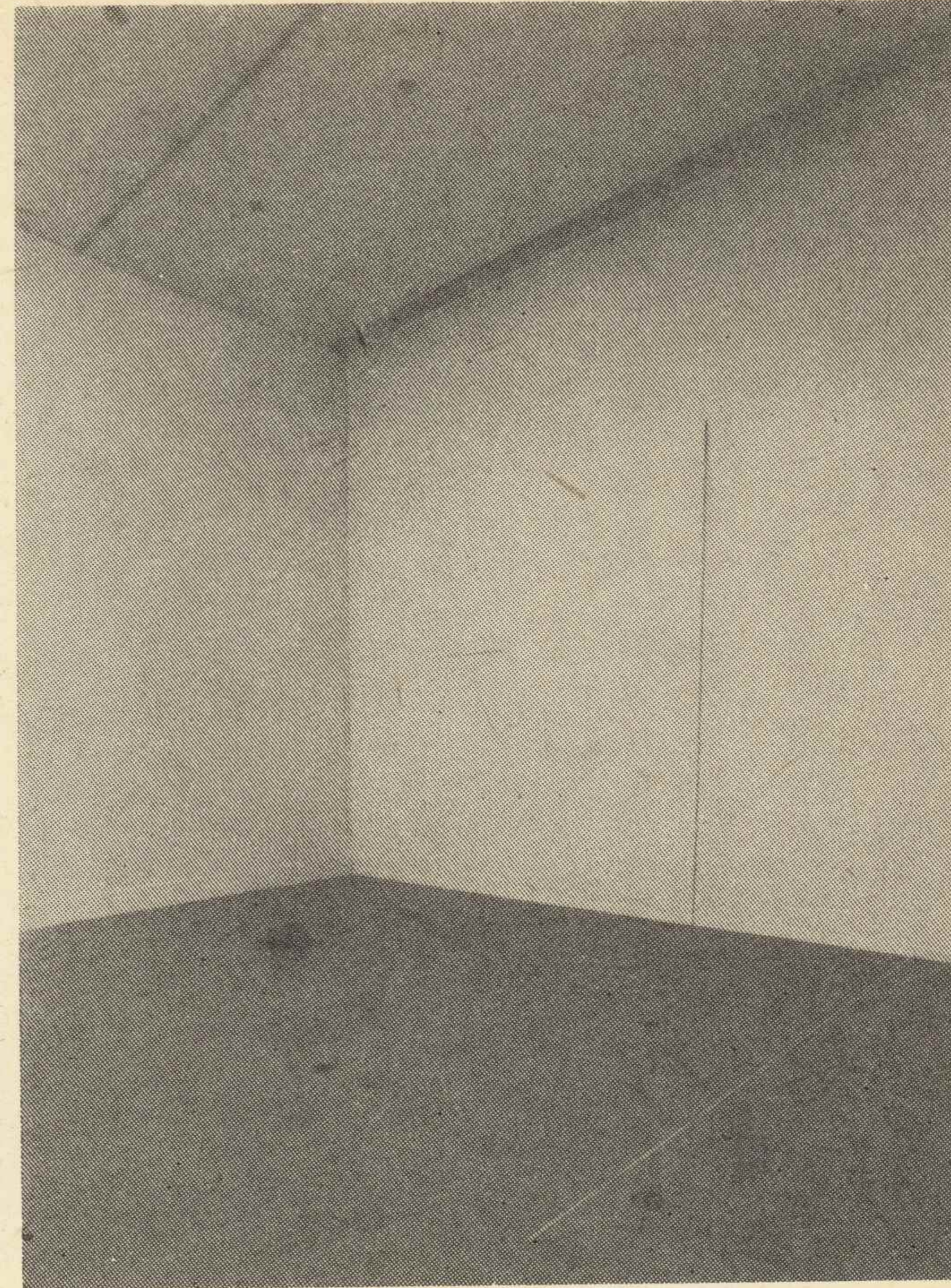
Twórczość w dziedzinie malarstwa i różnych mediów.

Uczestniczył w Plenerze pn. „Język geometrii” w Białowieży, 1983.

Wystawy indywidualne: ok. 15, m.in. Kraków Galeria „Krzysztofor” 1965; Warszawa Galeria „Foksal” 1967, 1971, 1972, 1973, 1975; Warszawa Galeria Współczesna 1969; Wrocław Galeria „Pod Moną Lisą” 1970; Kraków Galeria Pi 1977; Nowa Huta Galeria „Desa” 1979.

Brał udział w ok. 20 wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: II Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bradford, 1970; Festiwal w Edynburgu „Atelier 72”, 1972; Europa Wschodnia — Tokio, Osaka, 1980, Tendencje konstruktywistyczne, Warszawa 1981; Polska — USA, Paryż 1982.

Laureat Nagrody Krytyki im. C.K. Norwida w 1975 r.



Za pomocą geometrii staram się wyrazić układ odbioru rzeczy. Rzecz nie jest tylko kształtem. Z czego składa się rzecz — trudno mi określić; ona po prostu jest. Jest ona także przeniknięta przestrzenią i czasem. Układ odbioru musi odpowiadać sumie tych faktów.

Geometria nie jest jedynym językiem, należy ona do rodziny znaków, które są nam znane.

Białowieża, sierpień 1983

Koji Kamoji

„Miejsce popełnienia samobójstwa S. Sasaki po zażyciu tabletek nasennych pragnienie zmusiło go do czołgania się nad brzeg morza, gdzie zmarł” (napis przy kresce na ścianie wnętrza). Wystawa w galerii „Desa” w Nowej Hucie w 1979 r.

Z serii „Chwila”, 1982, technika własna

Z serii „Chwila”, 1982, technika własna

JULIAN RACZKO

02-594 Warszawa, ul. Bruna 34 m. 35

Ur. 1936 w Warszawie. Ukończył Politechnikę Warszawską. Inżynier mechanik. Pracował w latach 1961—1971 w Inst. Fiz. PW jako asystent. Studia malarskie u prof. Aleksandra Kobzdeja.

Twórczość w dziedzinach: malarstwa, rysunku, form przestrzennych, kompozycji kinetycznych i działań efemerycznych.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną: Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze 1975, 1979; Plener Koszaliński w Osiekach 1979; Plener „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978; Plener „Język geometrii” w Białowieży 1983.

Wystawy indywidualne: ok. 20 m.in. Aarhus 1969, 1972; Warszawa 1969, 1972, 1973, 1979, 1980; Chełm „Galeria 72” 1977; Norrköping 1981; Akcje: „Wystawa sztuki na plaży”, Voss (Norwegia) 1976; „Rower”, Voss 1979; „Biały kwadrat”, Osieki 1979; „Soli Deo” (w hołdzie Kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu) Warszawa 1981, 1982, 1983; „Linia”, na Wybrzeżu (Niechorze, Rewal, Trzęsacz) 1983.

Udział w ok. 60 wystawach zbiorowych: ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych m.in. Międzynarodowe Biennale Sztuki, Barcelona 1971, Nowy Ruch, Paryż 1974; 5 Malarzy Polskich, Norymberga 1976, Struktury — Sztuka i Nauka, Warszawa 1976; Międzynarodowe Triennale Rysunku Wrocław 1978, 1981; 12 Polskich Malarzy, Altena 1979; Perspektywa, iluzja, iluzjonizm, Warszawa 1981.

Laureat Nagrody im. C.K. Norwida w 1980 r.

Geometria euklidesowa eliminuje, wprowadza ład, pobudza nasz intelekt.

Geometria einsteinowska, czterowymiarowa, uwzględniająca czas, wprowadza nas w przestrzeń będącą w ruchu, w przestrzeń, w której linie proste z geometrii euklidesowej stają się łukami, proste przestają istnieć. Geometria einsteinowska pobudza naszą wyobraźnię, często działa wręcz metaforycznie.

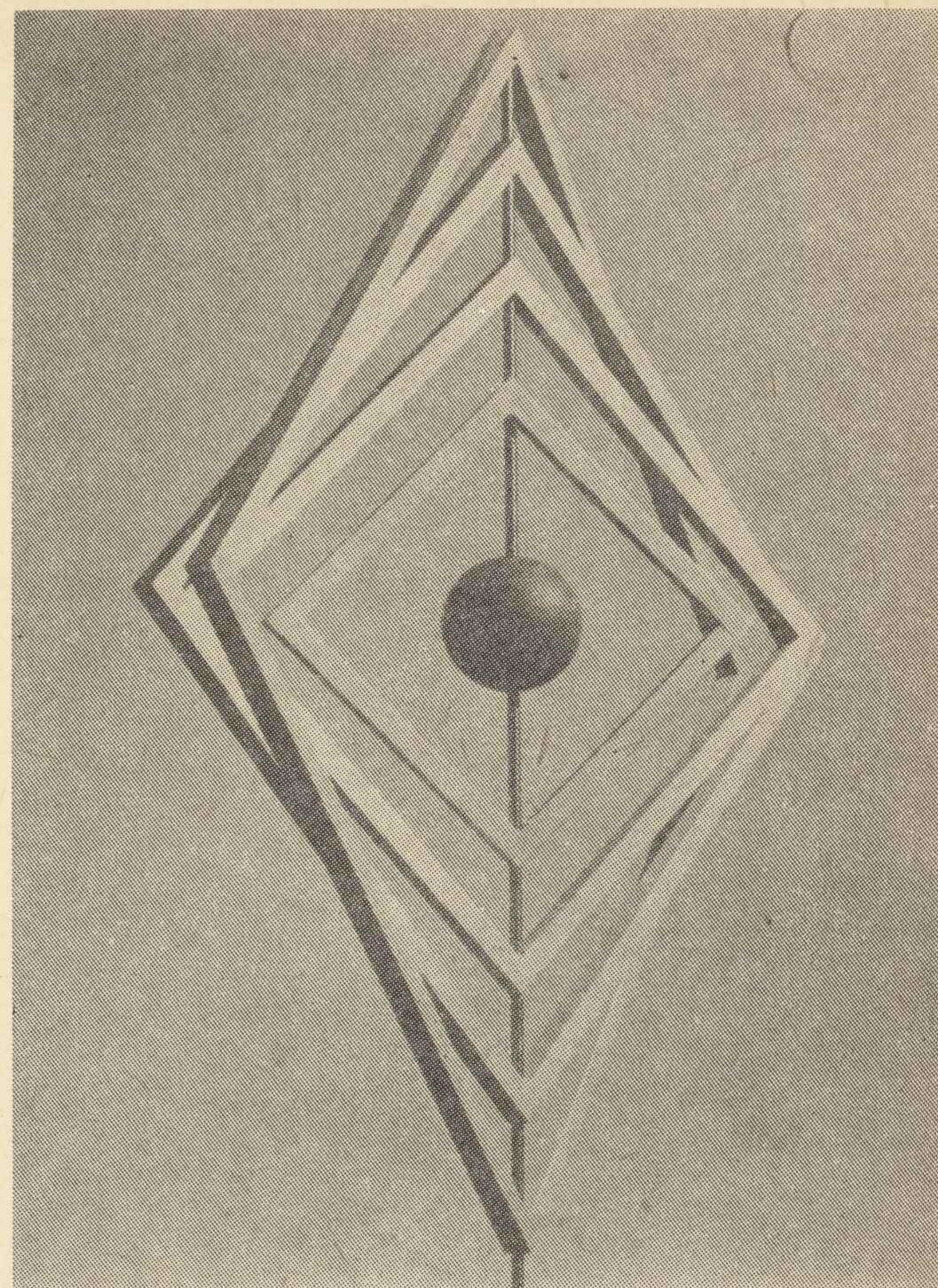
Być może, że istnieje więcej niż cztery wymiary. Na przykład miłość, wrażliwość są wartościami na pewno względnymi, ale czy na pewno niewymiernymi? A może istnieje ich wymiar, jak wymiar czasu?

Jest czas, który mierzymy między jednym a drugim zjawiskiem fizycznym i jest czas, który np. spędzamy z przyjaciółmi bardziej lub mniej miłe. Ten czas miłe spędzony wydaje nam się bardzo krótki w stosunku do przykrego czasu pomimo, że wskazania zegarowe są takie same.

Sądzę, że powstanie, a może już powstaje zupełnie nowa geometria w sztukach plastycznych, geometria wielowymiarowa, geometria pełna metafory, uwzględniająca również niewymierne dotychczas cechy ludzkiej egzystencji.

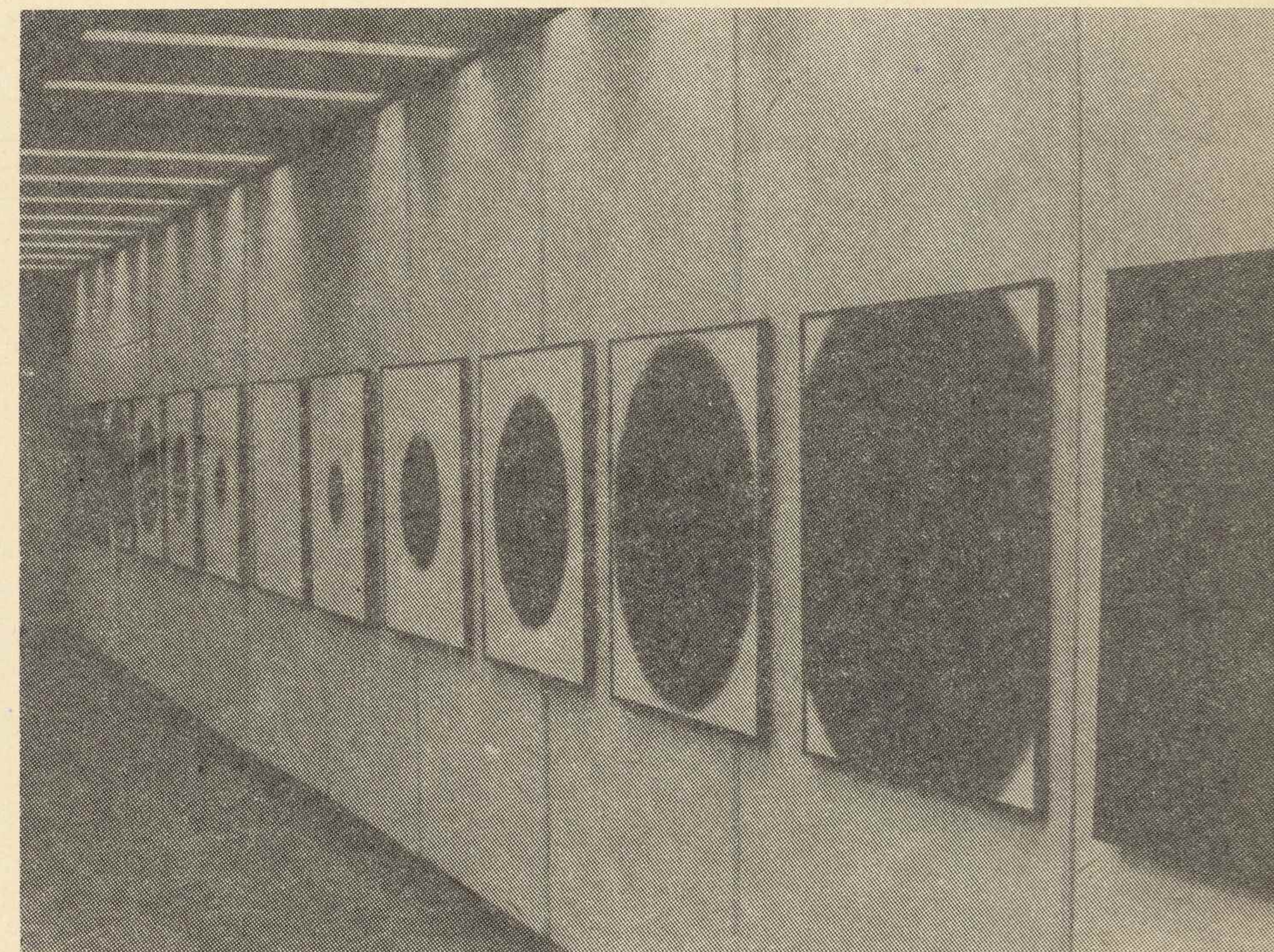
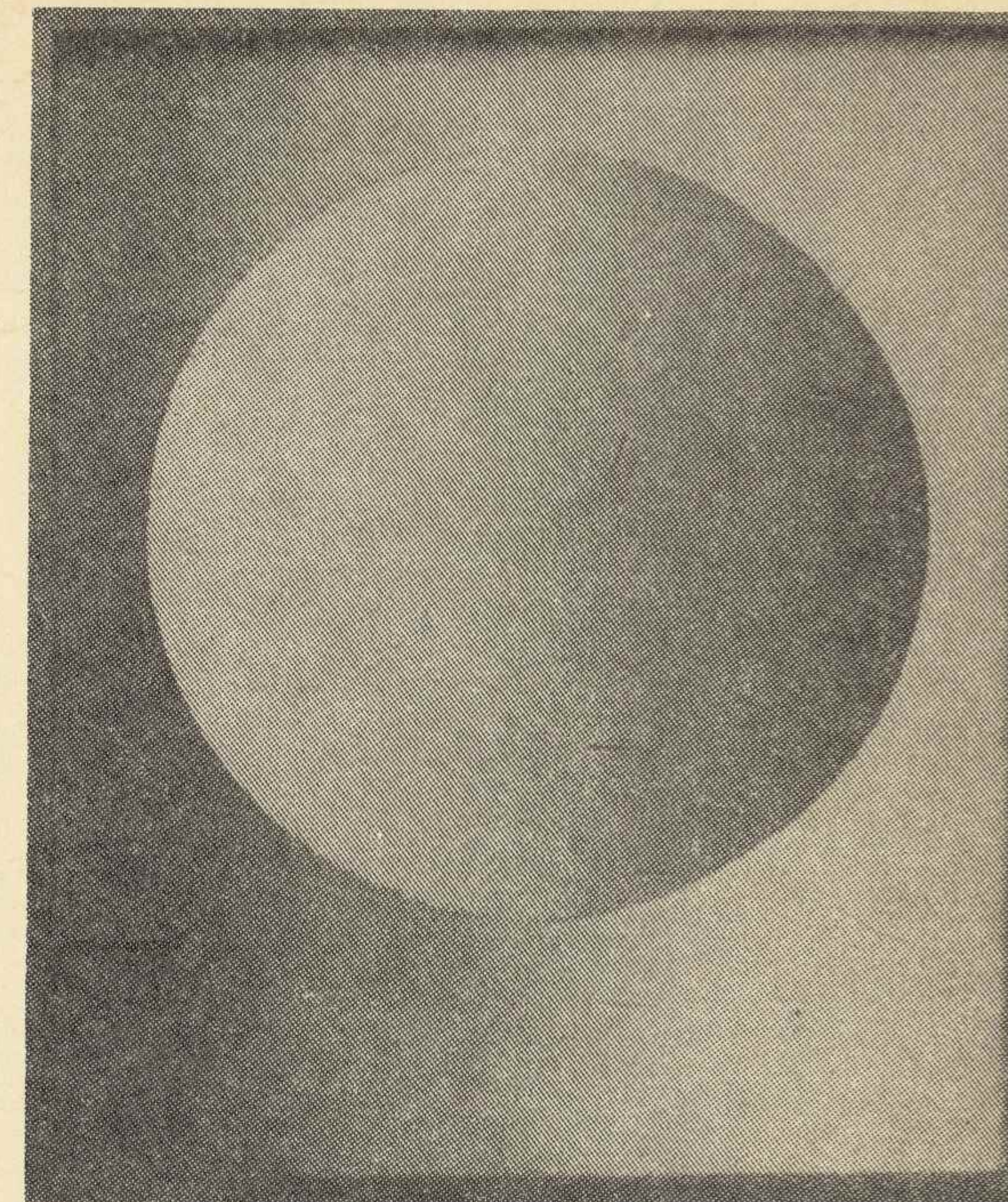
czerwiec 1983

Julian H. Raczeko



Struktura z formą kulistą, 1975, drewno polichromowane

Z cyklu „Morfologie”, 1976



Kwadrat i koło czyli $\pm - \infty$, 1977—1980

VI. ROZWAŻANIA
NAD GRANICAMI I ZASIĘGIEM POZNANIA

ZDZISŁAW JURKIEWICZ

50-105 Wrocław, ul. Łaciarska 59 m. 9

Ur. 1931 w Wolsztynie. Studia na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej; dyplom w 1956 r., doktorat w 1965 r. Docent na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej w Zakładzie Rysunku i Malarstwa. Twórczość w dziedzinie rysunku, malarstwa, działań efemerycznych, różnych mediów. Liczne wypowiedzi teoretyczne o sztuce nowej, komentarze dot. twórczości własnej.

Udział w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną: Plenerach Koszalińskich w Osiekach, Sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze, Sympozjum „Wrocław 70”. Wystawy indywidualne: ok. 20, m.in. Wrocław Muzeum Śląskie 1962; Elbląg „Galeria EI” 1967, Wrocław Galeria „Pod Moną Lisą” 1967; Warszawa Galeria Współczesna — Environment, 1970; Warszawa Galeria Współczesna, 1973; Łódź Muzeum Sztuki 1974; Nowy Jork 1976; Chełm „Galeria 72” 1978. Uczestniczył w ok. 100 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych.

Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w 1976 r., Laureat Nagrody Krytyki im. C. K. Norwida w 1973 r.

Kiedy się pojawiły pierwsze wyraźne ślady geometrii? Stało się to po cyklu obrazów Agresje i Inwazje. Był to okres niewygastej zresztą do dziś fascynacji De Kooningiem. Wiedziałem, że mógłbym ten cykl kontynuować jeszcze przez wiele lat — stwarzając ciągle inne sytuacje dla ciągle tych samych kształtów-znaków. Ale nie chciałem, bym został „przypisany” pewnym określonym, charakterystycznym znakom. Decyzja była niełatwa: tak ciężko było porzucić ten mój świat tamtych fascynacji...

Zauważyłem jednak, że z biegiem lat coraz bardziej chciałem „zrozumieć” jaki jest los obrazu jako takiego. Czy — i jaki obraz jest jeszcze możliwy i sensowny? W takim ujęciu nie było tu miejsca na malowanie jakichś „osobniczych” kształtów. Samemu należało usunąć się w cień, zapomnieć o romantycznym, ekspresyjnym geście.

Wtedy to pojawiła się geometria. Wprowadzie już wcześniej posłużyłem się prostymi obiektami geometrycznymi, z których (czy też na których) rozlewała się barwna masa. Ale to tylko płaszczyznę płótna zastąpiła przestrzeń bryły; w dalszym ciągu był to happening naturalny farby — była to ekscytacja dziania się, ukazanie losów rozlanej farby — w różnym stopniu sterowanej wolą ręki. Podobnie woda napełniająca wannę („łazienka”) sięgając geometrycznego zarysu rozpuszcza go i ukazuje na dnie charakterystyczne residuum — bezkształtny zarys, który narysował się sam — stanowiąc jakby komplementarne dopełnienie owej geometrii...

Dopiero cykl obrazów Kontinuum ukazuje nowy ład i porządek. Dominujące pole bieli i wyraziste, czy wtapiające się w tło szerokie pasy czerwieni i błękitu; geometria pasm płynnie przechodzących w łagodnie zakrzywione. Nigdy jednak nie była to opozycja linii pionowych i poziomych, czy rysowanie jakichś figur platońskich; do malarstwa w rodzaju Herbina żywiłem autentyczną niechęć. Była to geometria krzywych, niemożliwych do ujęcia w jakiś wzór matematyczny. Taka też jest geometria obiektów stanowiących „Environment w niebieskim i czerwonym świetle”. Drastycznym (i koniecznym) ograniczeniem jest początek i koniec bryły; jakieś niewidzialne, ukryte „siły” przebiegają wewnątrz nich wyginają je, odkształcają czy skręcają w spiralę.

Jeśli geometria — to także liczba. Chciałem pokazać, że obie nie stanowią tylko porządku „wymiatania” (jak to niebacznie powiedział pewien malarz), ale że ujawniają niezwykłość i cudowność i że tajemnica tkwi także w nich. Na przykład 444,444 metrów. Oczywiście rysunek był tu bardziej przydatny. Wybrałem spiralę prostokątną, rozwijającą się. Nie mógł to być jednak szkic czy schemat. Należało rzeczywiście zmieścić owe 444,444 milimetry. (Piszę o tym, gdyż jest to istotne, a nieważny widz mógłby tego nie zauważyć patrząc na ogólny zarys figury).

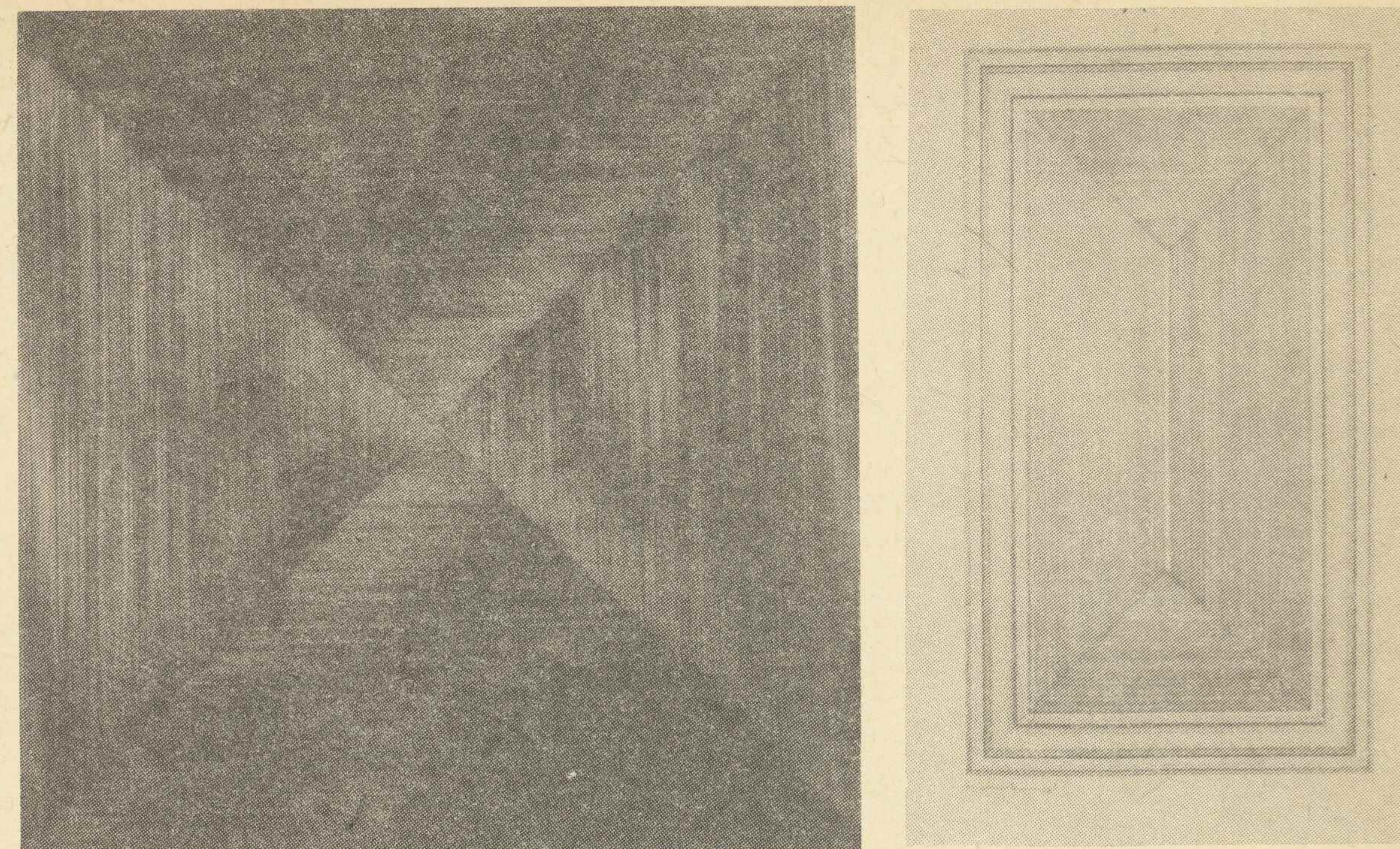
...Bowiem słowo geometria zawiera w sobie cząstkę „metro” — mierzę. W czasie, kiedy wszelka sztuka wydawała się tak bardzo podejrzana i kwestionowana, możliwość zmierzenia mogła stanowić czynnik świadczący o jej „jawności”. Nie jestem więc natchnionym artystą, prawie czarodziejem, ale jak kreślarz, zwyczajnie, od przykładnicy rysuję linie... Mimo to, czy też raczej ponadto — znaleziono tu sztukę. To właśnie mogło się zdarzyć..

„Tak mało, a tak dużo sztuki”. Zawsze ekscytowały mnie te słowa, zwłaszcza, kiedy rozważałem jakiś obiekt minimal-artu. Wierzyłem, że trwa w nim zakłute doświadczenie sztuki, zamknięte płaskimi, milczącymi ścianami... Cała ta nieprawdopodobna rozciągłość — od gładkich ścian do przebytego doświadczenia bogactwa sztuki — mogły jedynie stanowić o cudzie, jakim jest sztuka. Żadne zawite procedery nie były tu potrzebne. Wystarczała geometria i jej proste narzędzia: linie, krzywki, przykładnica i lejek, który pozwalał łatwo (i szybko) rysować proste w „obrazach ostatecznych”. Wszelkie zdarzenia — ważne czy mniej ważne — wyobrażenia i rozważania nad losem obrazu czy także kosmosu, przejawiały się w biegu linii prostych: jedynie drobne wygięcia czy też fale pojawiające się z różną częstotliwością psuły „czystość” przepływu.

Ale były to drobne incydenty o znaczeniu lokalnym — jakby delikatne fale marszczące płynną nieustannie Rzekę Heraklita...

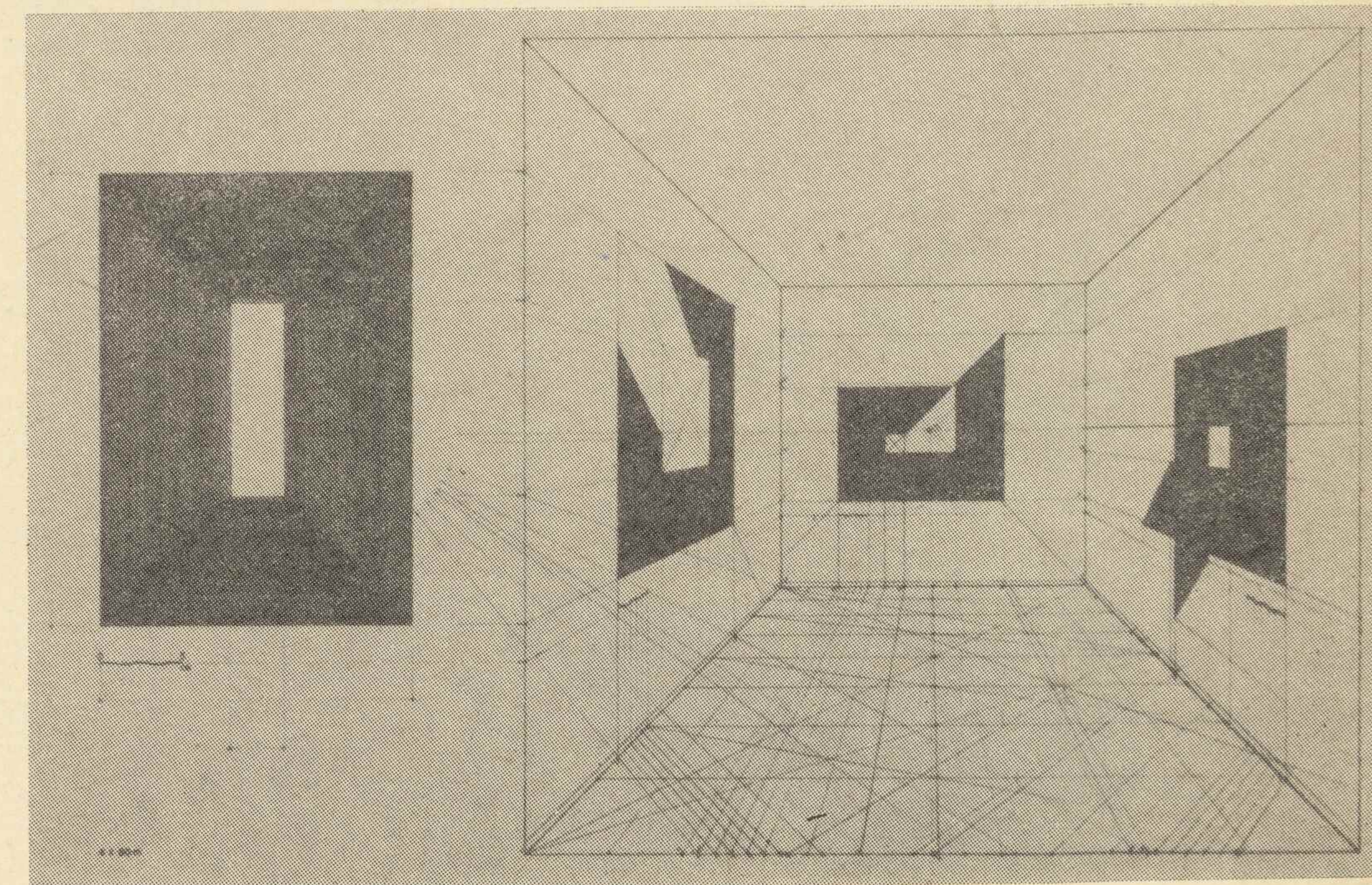
Wrocław, lipiec 1983

Zdzisław Jurkiewicz



1 kilometr, 1973, tusz

5x1 cm², III, 1974, technika mieszana



4x50 metrów, 1974, tusz

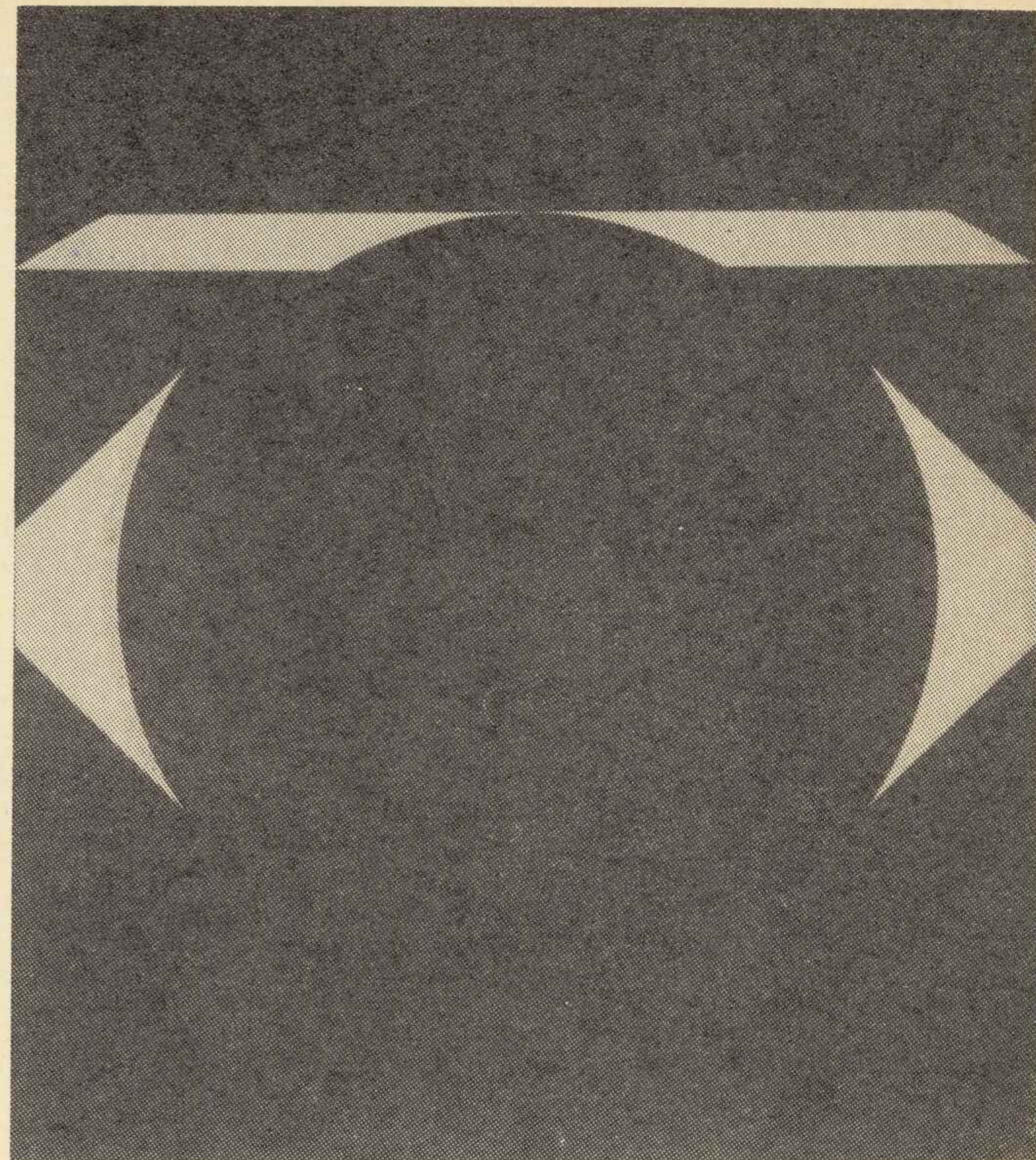
JERZY KAŁUCKI

31-156 Kraków, ul. Zacisze 12 m. 1

Ur. 1931 we Lwowie. Studia w ASP w Krakowie na Wydziale Scenografii; dyplom w 1957 r. Od 1981 r. prowadzi pracownię malarstwa w PWSSP w Poznaniu. Członek Grupy Krakowskiej. Twórczość w dziedzinie malarstwa i scenografii.

Uczestniczył w imprezach organizowanych przez polską awangardę powojenną, jak Plener Koszaliński w Osiekach 1970, Sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze 1968, 1973, Plener „Przestrzeń miasta” w Chełmie 1978, oraz w plenerze p.n. „Język geometrii” w Białowieży, 1983.

Wystawy indywidualne: ponad 10 m.in. Kraków Galeria „Krzysztofory” 1963, 1969, 1970, 1977; Warszawa Galeria „Foksal” 1969; Poznań Galeria „Aukumulatory 1973”, Chełm „Galeria 72” 1976. Uczestniczył w wystawach zbiorowych m.in. ogólnopolskich i problemowych jak III Wystawa Sztuki Nowoczesnej Warszawa 1959; 35 Lat Malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań-Warszawa 1979/80; Rzeczywistość i wyobraźnia, Warszawa 1983, oraz w wystawach za granicą.



Tych kilka spostrzeżeń bierze się z moich doświadczeń z geometrią i do nich należy je odnosić.

Forma geometryczna nie jest dla mnie programem (jak w wypadku konstruktivistów), ale osobistym sposobem zapisu przestrzeni.

Obraz geometryczny zawiera w skoncentrowanej postaci doznanie świata. Jest reprojekcją tego doznania.

Rygor formy nie stanowi tu ograniczenia, przeciwnie — rezygnując z opisowości, redukując do niezbędnego, wzmacnia istotne wrażenie.

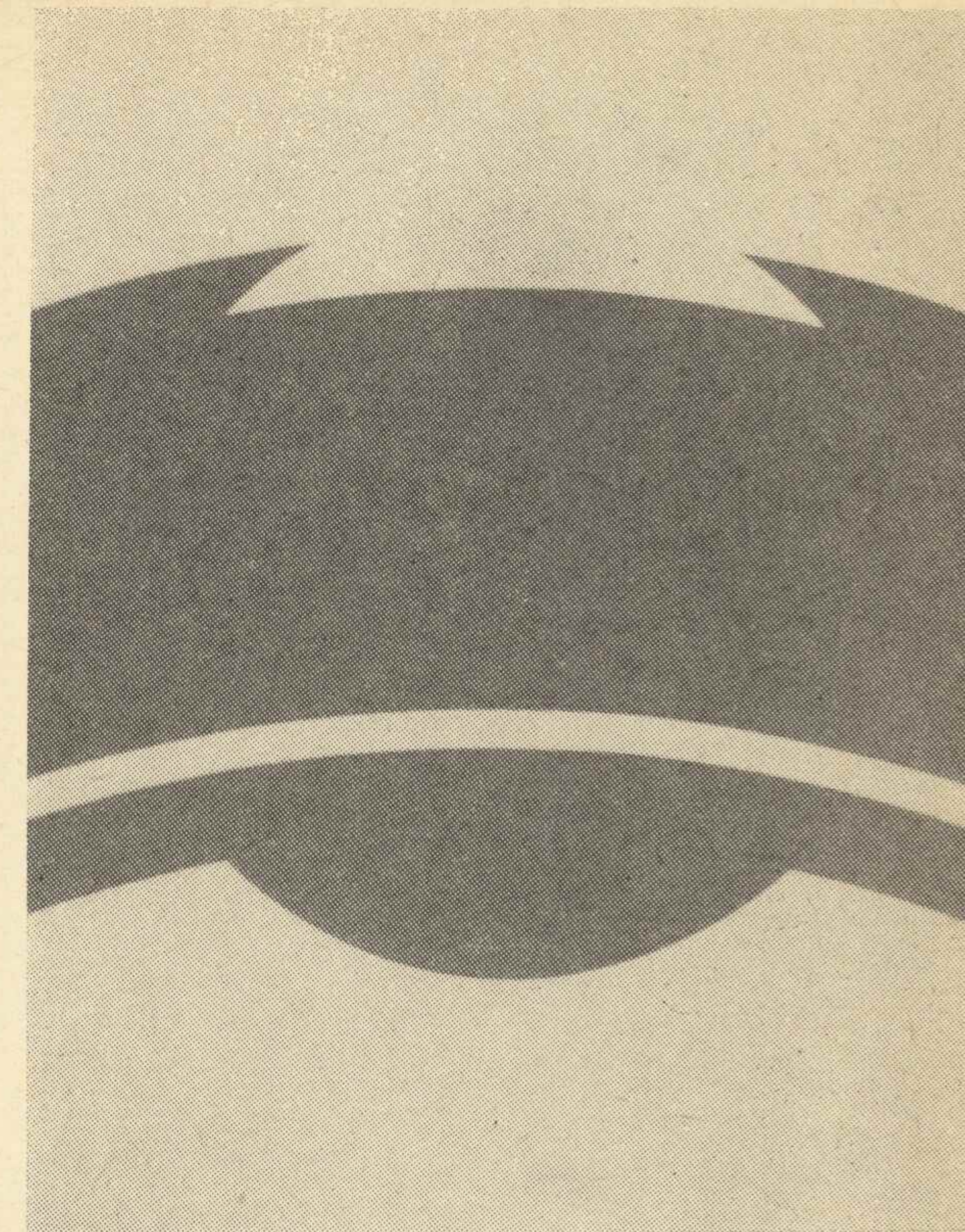
Geometria jako ekspresja jest specjalnym rodzajem milczenia, w którym zawarte są jednocześnie pytanie i odpowiedź.

Kraków, 28 czerwca 1983

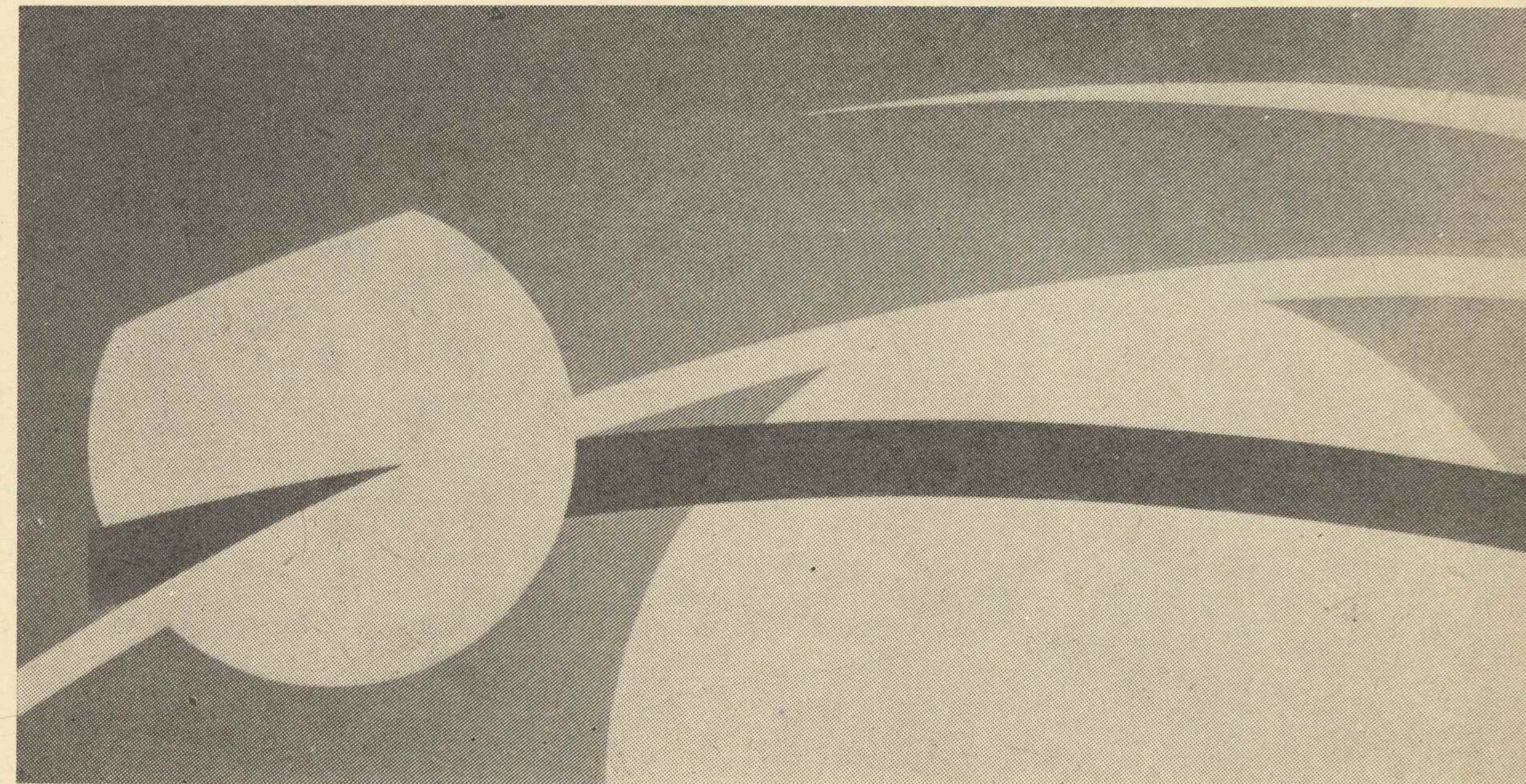
Jerzy Kałucki

Otwarcie, 1972

W górę i w dół, 1973



Trajektoria 3, 1975



GRZEGORZ SZTABIŃSKI

94-010 Łódź, ul. Sandomierska 1/9 m. 46

Ur. 1946 w Łodzi. Studia artystyczne w PWSSP w Łodzi, dyplom w 1970 r. Studia filozoficzne na Uniwersytecie Łódzkim; dyplom w 1972 r. W 1980 r. uzyskuje tytuł doktora nauk humanistycznych. Adiunkt w katedrze Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego. Twórczość w dziedzinie malarstwa, rysunku oraz teorii sztuki.

Brał udział w plenerze pn. „Język geometrii” w Białowieży w 1983 r.

Wystawy indywidualne: 16 w kraju, w tym w Chełmie „Galerii 72” w 1975 r., Gdańsk, Galeria GN 1978, Warszawa „Galeria „Studio” 1978, Wrocław Galeria „Permafo” 1979, Warszawa Galeria Krytyków 1979, oraz za granicą w Getyndze i Kolonii. Uczestniczył w ok. 90 wystawach zbiorowych, m.in. ogólnopolskich, międzynarodowych i problemowych jak: 22 Polnische Künstler w Kölnischer Kunstverein, 1977; III Międzynarodowym Biennale Rysunku w Middlesbrough 1977 — VI Nagroda; XV Międzynarodowym Biennale w Sao Paulo 1979; I Międzynarodowym Triennale Młodych w Norymberdze 1979; 35 lat malarstwa w Polsce Ludowej, Poznań-Warszawa 1979/80; III Międzynarodowym Sympozjum Sztuki Performance w Lyonie 1981. Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu 1978, 1981.

Geometria odgrywa bardzo istotną rolę w mojej pracy. Jednak korzystam z niej raczej w aspekcie syntaktycznym niż semantycznym.

Zwrócenie uwagi na aspekt semantyczny języka geometrii to wykorzystanie pewnego zasobu elementów (linii, figur, brył). Posiadają one określone znaczenie ze względu na rolę, jaką pełnią w nauce i życiu praktycznym. Ponadto często przypisuje się im dodatkowe sensy symboliczne. Wystarczy przypomnieć symbolikę linii pionowej i poziomej u Mondriana czy kwadratu u Malewicza.

Zaakceptowanie roli syntaktycznej języka geometrii to zwrócenie uwagi na struktury, układy elementów. Powstają one przez zestawienie linii, figur lub brył. Właściwości takich zestawień są często badane przez naukowców. Odgrywają też one istotną rolę w poszukiwaniach artystów.

Najczęściej w sztuce geometrycznej występuje łączne zainteresowanie obydwoma aspektami języka geometrii. Jednak nie musi tak być zawsze. Można przecież, operując strukturami geometrycznymi i poszukując nowych rozwiązań w tym zakresie, tworzyć owe struktury z elementów przedstawiających. Postępując się formą kwadratu lub trójkąta jako zasadą układu, budując go np. z widoków drzew. Albo, jak miało to miejsce wielokrotnie w moich realizacjach, przyjmować przekształcenia

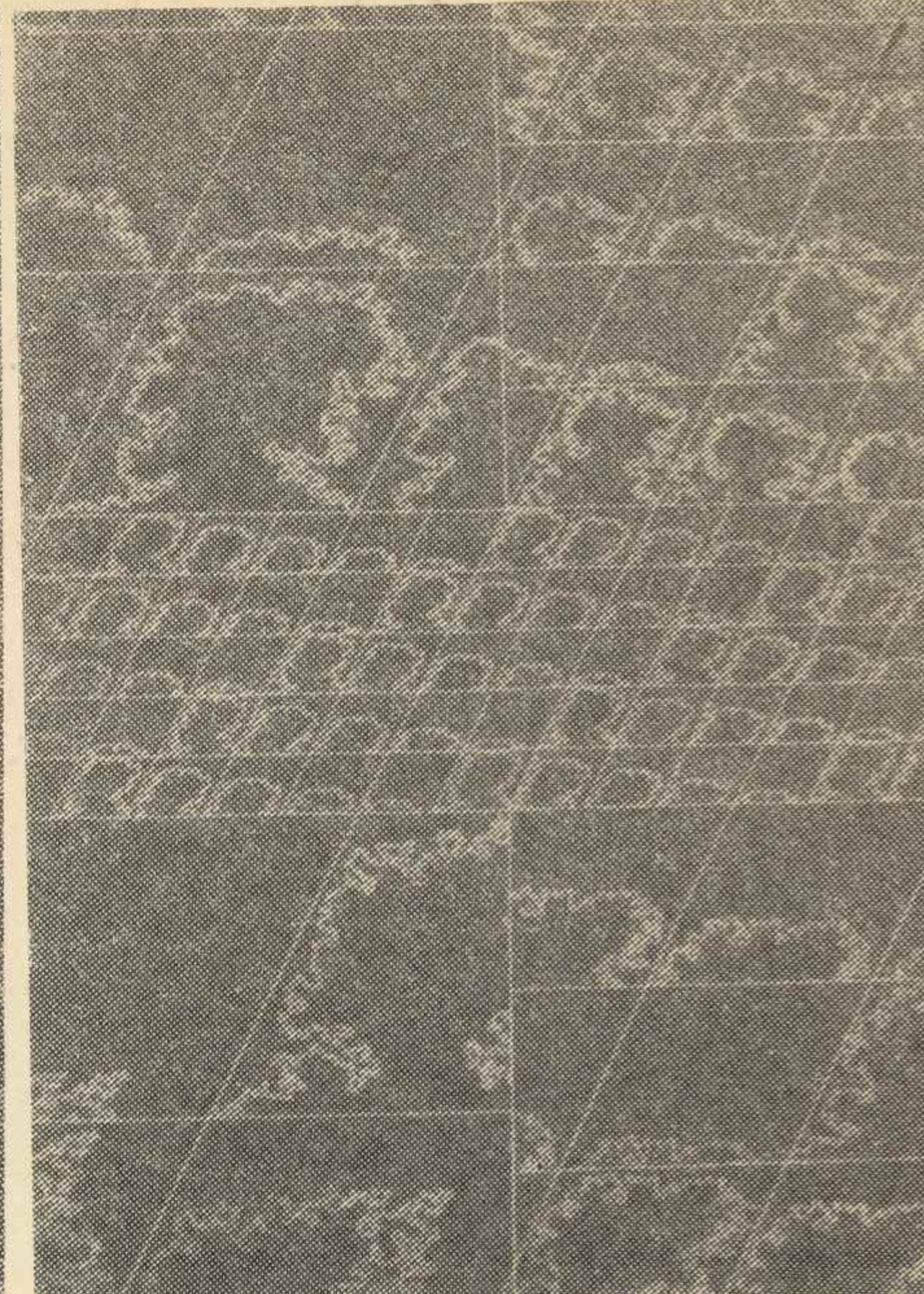
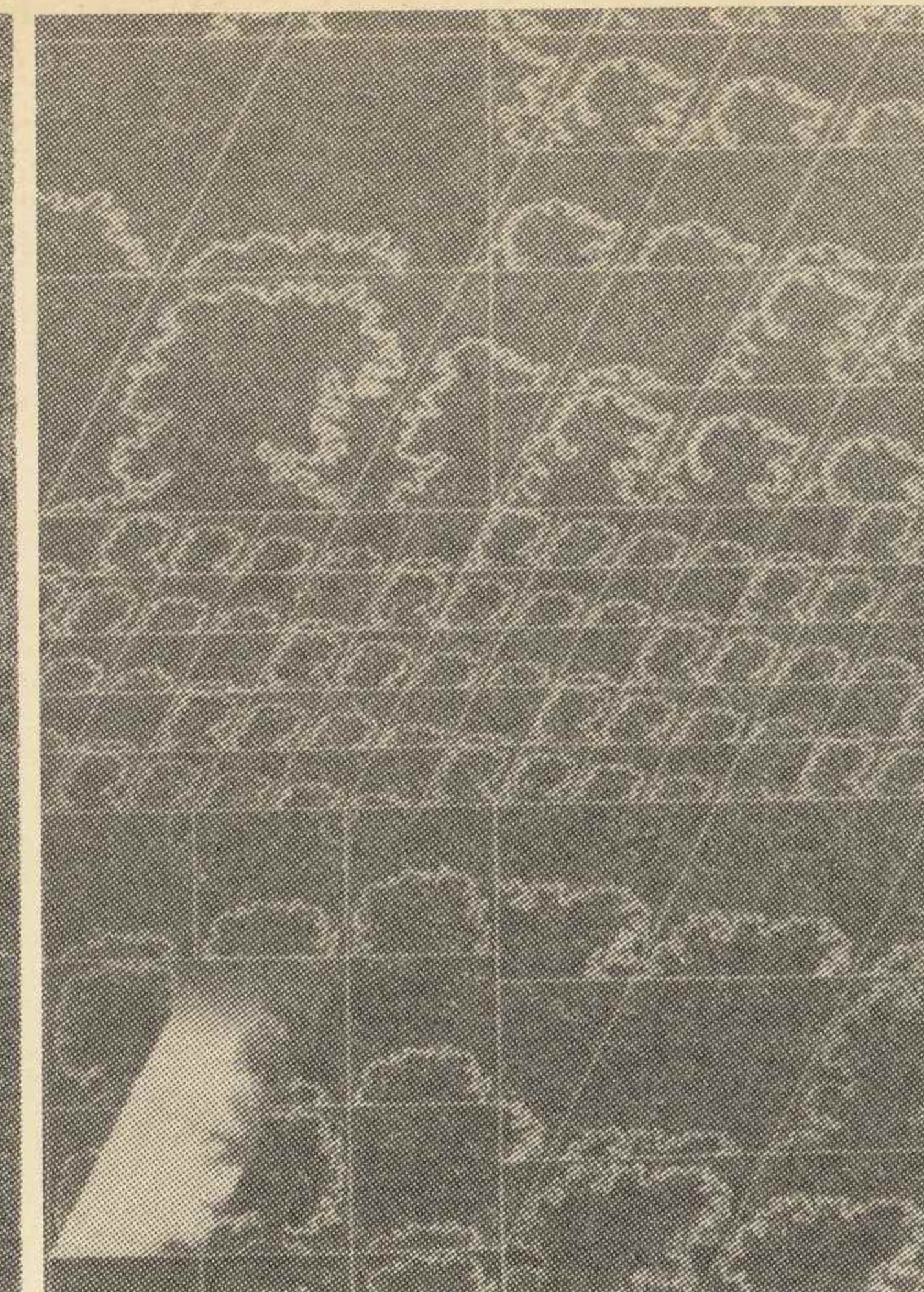
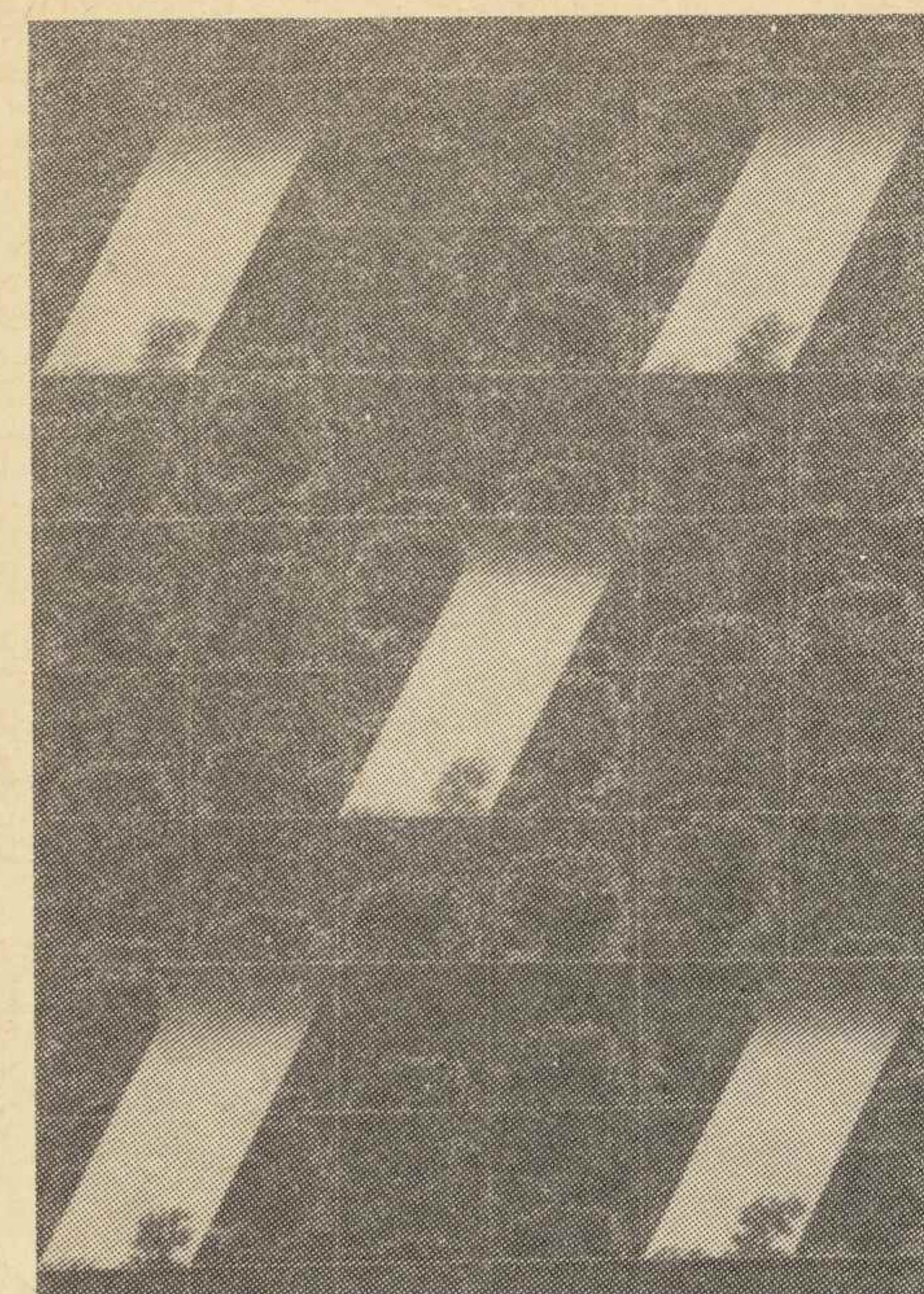
figur geometrycznych występujących na płaszczyźnie obrazu jako podstawę odpowiednich zmian zachodzących w elementach przedstawiających. Wówczas zmiany wielkości drzew, ich liczba, rozmieszczenie, kąt pochylenia, wyznaczone są przez układy linii dzielących powierzchnię płótna lub rysunku.

Porządek syntaktyczny swych prac określam przez relacje elementów geometrycznych. Jednak nie oddziałują one same, a stwarzają odpowiednio ustruktrowane pole dla pojawienia się elementów przedstawiających. Same składniki geometryczne w moich pracach nie noszą określonych znaczeń. Funkcję przekazywania znaczeń rezerwuję dla elementów przedstawiających, ukazywanych mniej lub bardziej schematycznie. Odtwarzając obiekty z rzeczywistości zewnętrznej nie przyjmuję wraz z nimi, jako danego, ich układu. Konstruuje go na zasadzie montażu. Zasady jego określają każdorazowo rozwiązania geometryczne. Utworzona w ten sposób struktura syntaktyczna współuczestniczy jednak w znaczeniu. Współtworzy ona znaczenie, które ostatecznie powstaje w rezultacie określonych relacji między elementami przedstawiającymi.

W ten sposób do pewnego stopnia zacierają się wprowadzone na początku tej wypowiedzi rozróżnienia między aspektem semantycznym i syntaktycznym geometrii. Elementy przedstawiające, w swym apriorycznie określonym przez geometrię rozmieszczeniu, konkretyzują składnię, a geometrycznie wyznaczone stosunki formują ostatecznie znaczenie. I dlatego, choć w pewnym zakresie posługuję się odtwarzaniem rzeczywistości, to w równym stopniu, a może i większym, czuję się związany z językiem geometrii.

Łódź, lipiec 1983

Grzegorz Sztabiński



Przekształcenia synchroniczne I, 1978—79, olej

Przekształcenia synchroniczne V, 1978—79, olej

Przekształcenia synchroniczne VI, 1978—79, olej

SPIS TREŚCI

- Bożena Kowalska Wstęp
Bożena Kowalska Język geometrii
- Dział I Konstrukcja jako czynnik porządkujący formę lub jako funkcja emocji i wyobraźni
- Zofia Artymowska
 - Ignacy Bogdanowicz
 - Jerzy Budziszewski
 - Elżbieta Monika Małkowska
 - Marian Szpakowski
 - Mieczysław Wiśniewski
- Dział II Rozważania nad zjawiskami rzeczywistości i zjawiskami sztuki
- Roman Artymowski
 - Emilia Bohdziewicz
 - Artur Brunsz
 - Jan Chwałczyk
 - Wanda Gołkowska
 - Maria Michałowska
 - Janusz Orbitowski
 - Maciej Szańkowski
 - Jan Ziemiński
- Dział III Rozważania nad istotą i morfologią sztuki
- Andrzej Dłużniewski
 - Edward Krasiński
 - Ludmiła Popiel + Jerzy Fedorowicz
 - Andrzej Szewczyk
- Dział IV Wyrażanie uniwersalnych praw rządzących bytem albo budowanie uniwersalnych modeli harmonii świata
- Stefan Gierowski
 - Jerzy Grabowski
 - Adam Marczyński
 - Kajetan Sosnowski
 - Henryk Stażewski
 - Ryszard Winiarski
- Dział V Wyrażanie odczuć lub idei metafizycznych
- Jan Berdyszak
 - Janusz Eysymont
 - Aleksandra Jachtoma
 - Koji Kamoji
 - Julian Raczko
- Dział VI Rozważania nad granicami i zasięgiem poznania
- Zdzisław Jurkiewicz
 - Jerzy Kałucki
 - Grzegorz Sztabiński

Projekt ekspozycji: Bożena Kowalska, Jan Berdyszak
Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Krzysztof Racinowski
Koncepcja wystawy, scenariusz i komisariatstwo oraz przygotowanie materiałów katalogowych: Bożena Kowalska
Zdjęcia: E. Bohdziewicz, J. Borowski, E. Ciołek, T. Fitzne, J. Fleischman, T. Gawałkiewicz, J.M. Goliszewski, K. Kleczkowski, E. Kossakowski, J.S. Kuruliszwili, J. Mańkowski, P. Mastalarz, A. Polakowski, R. Rau — Muzeum Narodowe Poznań, J. Sabara, L. Sempoliński, J.M. Stokłosa, W. Rzewuski
Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

Cena zł 250.—

WDA — Zakład Typograficzny, zam. 4547, nakł. 2000, M-51

