

il. 1 T. Kalinowski, bez tytułu, 1968. Za: *Tadeusz Kalinowski 1909-1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4-29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu - Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009

Między ekspresjonizmem abstrakcyjnym a abstrakcją geometryczną

Obrazy Alfreda Lenicy i Tadeusza Kalinowskiego wobec współczesnych klasyków

Michał Szymański

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

W niniejszym tekście postawiłem sobie zadanie odkrycia na nowo dzieł wybranej grupy poznańskich artystów poprzez oparcie się na relacji ich obrazów z twórczością światowej czołówki malarstwa abstrakcyjnego. Celem jest unaocznienie obrazowego dialogu, który umieści tę twórczość w szerszym kontekście powojennych nurtów abstrakcyjnych, co uczynię, porównując konkretne prace. Perspektywa, na jaką się zdecydowałem, ukazuje poznańskie dzieła abstrakcyjne na tle sztuki Zachodu. Jedynie pozornie jest to zabieg podważający autonomię polskiego malarstwa czy próba wykreowania dyskursu, w którym poznańscy artyści byliby zdominowani przez zachodnie wzorce. Na problem podporządkowania nowoczesnej historii sztuki perspektywie zachodniej zwraca uwagę Piotr Piotrowski, odnotowując, że geografia artystyczna Europy Środkowo-Wschodniej i krajów innych kontynentów poza Europą i Ameryką Północną jest traktowana peryferyjnie. Narrację historyczno-artystyczną wyznaczają tu np. wielkie stolicy, jak Paryż, Berlin czy Nowy Jork, skąd określone wzorce sięgać miały do reszty, co autor nazywa perspektywą wertykalną. Nawet jeśli poza „centrum” pojawia się wybitny artysta, to pisze się o nim, jeśli zyskuje on uznanie na Zachodzie¹. Piotrowski zwraca też uwagę na różne uwarunkowania historyczne, które wpłynęły na odmienną recepcję sztuki Zachodu w danym regionie – informel choćby miał inny charakter w Polsce niż we Francji².



¹ P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” t. 20 (2009), s. 60-61.

² *Ibidem*, s. 63.



³ *Idem*, O „dwóch głosach historii sztuki”, „Artrium Quaestiones” t. 17 (2006), s. 209.

⁴ Zob. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 9–10.

⁵ F. Lipiński (*Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 55) określa ten sposób widzenia jako percytowanie, tzn. łączenie czynności percepcji i cytowania innego dzieła, które przy oglądzie dokonuje się w umyśle odbiorcy.

⁶ Należy przychylić się do stwierdzenia S. Czekalskiego (*op. cit.*, s. 11), że niezaprzeczalnie często trudno jest odróżnić związki z innymi dziełami projektowane przez badacza od tych faktycznie wpisanych w strukturę dzieła. Nie uważam tego jednak za zadanie niemożliwe do zrealizowania czy daremne.

⁷ M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago-London 1999, s. 1. Pojęcie cytatu rozumiem tutaj szeroko – jako zbliżone rozwiązania strukturalne, nie tylko motywy ikonograficzne.

⁸ Zob. F. Lipiński, *op. cit.*, s. 47.

Istotne jest stwierdzenie, że sztukę na wschodzie Europy należy rozpatrywać wobec kanonu, ale nie wpisywać jej prosto w określone ramy. Trzeba tu uwzględnić też wszelkie napięcia i różnice w recepcji, wpływające na odmienną jakość owej sztuki³. Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenia, można powiedzieć, iż cel artykułu wpisuje się w proponowaną przez Piotrowskiego ideę „horyzontalnej” historii sztuki. W tym ujęciu bierze się pod uwagę wpływ sztuki tzw. peryferii, która oddziałuje na odbiór tej zachodniej, co zmienia wskazaną wcześniej perspektywę „wertikalną”.

Porównanie prac poznańskich i zachodnich twórców pozwoli jednak nie tyle dokonać prostego bilansu podobieństw i różnic, ile wzbogacić recepcję płócien malarzy rodzimych. Struktura dzieła sztuki, przy całej swojej autonomii, siłą rzeczy generuje szereg odniesień do innych obrazów, a to pozwala uzyskać nową perspektywę spojrzenia na nie. Rozpoznając dane odniesienie, dostrzegamy ślad „innego” obrazu w owej strukturze. Ślad ten uruchamia się jako cytat – w przypadku podobieństwa konkretnego rozwiązania czy motywu. Owo rozpoznanie lokuje się po stronie odbiorcy: opierając się na swojej pamięci, dostrzega on elementy odsyłające do innych dzieł – na zasadzie reminiscencji. Zgodnie z tym obrazy postrzegamy często przez pryzmat przywoływania innych obrazów w naszym umyśle⁴. W ten sposób zachodzi proces, który określić można jako podwójne widzenie – gdy zauważamy jedno dzieło w drugim⁵.

Opisana koncepcja jest istotna dla przyjętego w niniejszym artykule sposobu oglądu twórczości poznańskich abstrakcjonistów. Wbrew pozorom nie zakłada on całkowitej dowolności w doborze porównywanych obrazów⁶, ale – jak pisze Mieke Bal – identyfikacja danego fragmentu jako cytatu nie musi mieścić się w intencji artysty. Ważne, że zostaje dokonana przez interpretatora i prowadzi do zbliżania się dzieł⁷. Skojarzenie dwóch prac powinno być po prostu poparte odpowiednimi argumentami wizualnymi, bo jeśli przyjmujemy, że w obrazie nie ma miejsc nieznaczących, to powtórzenie konkretnego elementu jest już wystarczającym powodem do rozpoczęcia analizy⁸.

W celu właściwego opisanego wskazanego zagadnienia zostanie omówiona twórczość najważniejszych poznańskich malarzy: Alfreda Lenicy i Tadeusza Kalinowskiego, którzy należeli do wybitnych indywidualności i zdecydowanie wyróżniali się na tle lokalnego środowiska artystycznego. Ich prace – ze względu na zachowanie się w nich śladów nowatorskich poszukiwań i na rodzaj praktyki malarskiej, jaką w nich zastosowano – mogą być z powodzeniem porównywane do dokonań zachodnich twórców informelu i nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Porównanie owo ma pomóc zrozumieć wybitne dokonania omawianych artystów poprzez spojrzenie na ich obrazy z perspektywy innych dzieł, nie branych wcześniej pod uwagę.

Przedtem jednak warto ogólnie zarysować kontekst powojennej sztuki polskiej, do którego będzie można odnieść rozwój poznań-

skiego środowiska i w ten sposób wskazać na okoliczności, w jakich kształtowała się twórczość Lenicy i Kalinowskiego. Mówiąc o sztuce nowoczesnej w Polsce tamtego okresu, należy wspomnieć o Wystawie Młodych Plastyków zorganizowanej w warszawskim Arsenale w 1955 r., a później traktowanej jako początek procesu tzw. odwilży. Piotrowski stwierdza, że stanowiła ona jednak wynik dawniejszych decyzji politycznych, a wzmiankowana wystawa miała być zewnętrznym aktem pokazującym liberalizm władz⁹. Wokół przełomowości tego wydarzenia wytworzono więc swoisty mit, a Anna Markowska uznaje związaną z nim odnowę modernizmu za strategię rządzących, którzy chcieli powtórzyć wrażenie wywołane przez odzyskanie niepodległości z 1918 roku. Pozorne przyzwolenie na autonomię sztuki – z naciskiem na rozwój abstrakcji – miało zagwarantować spokojne nastroje społeczne¹⁰. Prace prezentowane na Wystawie Młodych Plastyków ogólnie należały do ekspresjonizmu figuratywnego i nie wносиły wiele nowego. Nie zmienia to jednak faktu, że otworzyła ona drogę do pokazywania potem nowocześniejszych form¹¹. W tym samym roku w Krakowie miała miejsce tzw. Wystawa Dziewięciu, na której znalazły się m.in. prace Marii Jaremy, Jonasa Sterna i Tadeusza Kantora i którą można potraktować jako manifestację modernizmu¹². Natomiast już rok później, na ekspozycji „Po prostu”, Kantor pierwszy raz zaprezentował obrazy taszystowskie, a w 1957 r. zorganizowano II Wystawę Sztuki Nowoczesnej, pokazującą abstrakcję geometryczną i informel. Ponadto reaktywowana została Grupa Krakowska, w której działali m.in. Jerzy Nowosielski i Tadeusz Brzozowski¹³.

Ogólnie rzecz biorąc, przemiany, jakie zachodziły wtedy w Poznaniu, nie pokrywają się całkiem z ogólnopolskim zwrotem artystycznym lat 50. XX wieku. W 1955 r. powstała grupa R-55, gromadząca abstrakcjonistów takich jak Bartłomiej Kurka i Irena Psarska, ale oni zaprezentowali swoje prace dopiero w 1958 r., w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych¹⁴. Zasadniczo więc ruch awangardowy ograniczał się do działalności grupy 4F+R, powstałej w 1949 i aktywnej z przerwami do 1957 roku. Do niej właśnie należeli Kalinowski i Lenica¹⁵. Tego drugiego uznawano za jej nieformalnego lidera. Z Poznaniem związany był on do momentu, gdy po udziale w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie w 1958 r. postanowił przeprowadzić się na stałe do Warszawy¹⁶.

Oceniając jakość i innowacyjność obrazów abstrakcyjnych okresu „odwilży”, Piotrowski stwierdza, że stanowią one powierzchowną interpretację zachodnich wzorców, pokazując wpływ izolacji politycznej kraju¹⁷. Podobnego zdania jest Markowska, pisząc o twórczym, ale „złym” odczytaniu zachodniej abstrakcji przez polskich twórców i podając przykład stereotypowej recepcji stylu dzieł Wolsa i Pierre’a Soulages’a, które Kantor jedynie zmodyfikował. Obrazy rodzimego informelu uznaje badaczka za „przedłużenie polskiego koloryzmu”¹⁸. Uważa, że nurty abstrakcyjne w Polsce zaprzeczały



⁹ P. Piotrowski, *Odwilż*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* [kat. wystawy], red. *idem*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1996, s. 14–15.

¹⁰ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 61–62.

¹¹ P. Piotrowski, *Odwilż...*, s. 14.

¹² P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 78.

¹³ W numerze „Przeglądu Artystycznego” z tamtego roku pojawia się tekst komentujący odbiór nowoczesnych form, które krytyk określa mianem „świeżo malowanych” (A. Wojciechowski, *Ostrożnie – świeżo malowane*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 2).

¹⁴ Obecnie biuro to funkcjonuje pod nazwą Galeria Miejska „Arsenał”.

¹⁵ Zob. *Artyści Poznania: 1945–1985. Wybrane zagadnienia sztuki Poznania latach 1945–1985* [kat. wystawy], oprac., red. W. Makowiecki, II–III 1986, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Poznań 1986, s. 1–2.

¹⁶ *Idem*, *Alfred Lenica: 1899–1977*, [w:] *Alfred Lenica: malarstwo* [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002, s. 14.

¹⁷ P. Piotrowski, *Odwilż...*, s. 16.

¹⁸ A. Markowska, *op. cit.*, s. 72–75.



il. 2 A. Lenica, *Żywy świat*, 1953. Za: Alfred Lenica: *malarstwo* [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002



il. 3 J. Brooks, *Number 27*, 1950. Za: <http://collection.whitney.org/object/2508> (data dostępu: 18 III 2018)



¹⁹ *Ibidem*, s. 81-82.

²⁰ *Ibidem*, s. 13.

ideom informelu i *action painting*. Na Zachodzie były to formy wyzwolenia emocjonalnego i nacisku na proces kreacji, a tutaj wpisywały się w oficjalną narrację władzy i bazowały na naśladownictwie w relacji mistrz–uczeń. Markowska odnotowuje również, że te kompozycje często okazywały się nazbyt przemyślane, nazbyt precyzyjnie zakomponowane, pozbawione spontaniczności¹⁹. Pytanie, na ile zasadne jest ocenianie prac polskich twórców jako wstecznych wobec zachodnich dzieł abstrakcyjnych i czy za najwłaściwszą można uznać interpretację tych obrazów w kategoriach niezrozumienia – przez ich autorów – idei owych nurtów.

Przykład wskazanych poznańskich malarzy – z uwagi na widoczną w ich pracach szeroką recepcję zachodniej abstrakcji – pozwoli zbliżyć się do odpowiedzi. W przypadku Lenicy najbardziej interesujący jest w tym kontekście wczesny okres jego twórczości, zanim wyjechał on do Warszawy. Eksperymentował wtedy z różnymi formami, co w rezultacie dało największe porównanie z dziełami informelu i ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Związek Lenicy z tymi kierunkami akcentuje Wojciech Makowiecki, określając tego artystę jako jednego z głównych reprezentantów „polskiej sztuki poszukującej”, antycypującego dokonania światowego malarstwa, a najbardziej taszyzmu²⁰.

Bożena Kowalska wyznacza pierwszy okres taszystowski Lenicy na lata 1948–1949 i nawet porównuje jego obrazy z tego czasu do

dział Jacksona Pollocka. Uważa, że Lenica osiągał zbliżone rozwiązania niemal równoległe z Pollockiem, który charakterystyczne dla siebie formy tworzył od 1947 roku. Kowalska zwraca też uwagę na znaczenie aspektu tzw. kontrolowanego przypadku w dziełach Lenicy²¹ – aspektu, który jest z pewnością kluczowy w malarstwie nurtu *action painting*²². Należy jednak postawić pytanie, w jakim stopniu technikę omawianego artysty można odnieść do malarstwa Pollocka i czy bezpośrednio porównanie do jego metod jest zasadne. Pollock, opowiadając o swoim procesie twórczym, stwierdza: „kiedy jestem w trakcie malowania, nie jestem świadomy tego, co robię. Dopiero po pewnym okresie »zapoznania się « widzę, co właśnie zrobiłem”²³. Artysta określa również, jakie metody stosuje w swoim malarstwie: „Wciąż oddalam się od zwykłych narzędzi malarskich, takich jak sztalugi, palety, pędzle itp. Preferuję kije, kielnie, noże i cieknącą farbę lub ciężki impast z piaskiem, potłuczonym szkłem i innymi dodatkami”²⁴; „wydaje się możliwe w dużym stopniu kontrolować ściekającą farbę [...] – nie używam przypadku [...]”²⁵. Lenica podobnie charakteryzuje swoje metody: „w pewnym sensie maluje się automatycznie [...] istotny jest nurt podświadomy”²⁶. W odniesieniu do stosowanego instrumentarium wypowiada się podobnie – choć nie identycznie – o roli przypadku w malarstwie: „wylimitowałem dotychczas stosowane tradycyjne narzędzia, po prostu lałem farbę bezpośrednio na płaszczyznę płótna, zamiast pędzli używałem papieru, szmat, żyletek i palców. Liczyłem na przypadek”²⁷.

Niemniej do tezy o podobieństwie metod twórczych tych dwóch malarzy należałoby się odnieść krytycznie. Przede wszystkim z uwagi na to, że Pollock rozkładał dużych rozmiarów płótno, często horyzontalnie, i malował dosłownie „w ruchu”. Postępując wzdłuż krawędzi, gwałtownymi pociągnięciami pokrywał powierzchnię farbą lub wylewał ją z przedziurawionych puszek²⁸. Natomiast Lenica, choć – zgodnie z jego słowami – mógł używać innych narzędzi poza pędzlem, malował na płótnie ustawionym wertykalnie, a więc różnica technik jest dość radykalna. Nie wyklucza to jednak pewnych podobieństw formalnych, które warto byłoby wykazać poprzez porównanie dzieł Lenicy z malarstwem nie tylko Pollocka, ale też innych reprezentantów ekspresjonizmu abstrakcyjnego, a także informelu.

Na początku warto zestawić *Żywy świat* Lenicy z 1953 r. [il. 2] z obrazem *number 27* autorstwa amerykańskiego abstrakcjonisty, Jamesa Brooksa [il. 3]. Pozornie swobodnie porozrzucane plamy tworzą w obu dziełach logiczny układ. Większe łączą się tu poprzez rozpryski cienkiej farby. Zarówno u Lenicy, jak i u Brooksa pojawiają się też białe akcenty, kontrastujące z dominującą czernią. U polskiego autora ów układ jest przy tym bardziej scentralizowany, nie zajmując całego pola obrazowego. Natomiast Brooks konsekwentnie stosuje tu zasadę *all-over*. Pokrywa płótno plamami, rozmieszczając je na całym polu obrazowym, choć podobnie jak Lenica pozostawia niezapełnione powierzchnie między nimi, nawet w rogach kompozy-



²¹ B. Kowalska, *Lenica – artysta wielu dróg*, [w:] *Alfred Lenica: malarstwo...*, s. 17.

²² Należy przy tym sprostować użycie przez badaczkę pojęcia *taszyzmu* również w odniesieniu do twórczości Pollocka. Pomimo że nie można uznać tego za błąd, bo wielu autorów posługuje się tym terminem we wskazanym kontekście, to ja jednak skłaniałbym się, aby używać go tylko w odniesieniu do twórczości europejskiej, natomiast w odniesieniu do malarzy amerykańskich stosować pojęcie *ekspresjonizmu abstrakcyjnego*.

²³ J. Pollock, *My Painting, „Possibilities”, Winter 1947-1948*, [w:] *idem, Interviews, Articles, and Reviews*, ed. P. Karmel, New York 1999, s. 18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Pollock, *Interview with William Wright, The Springs, Long Island, New York, late 1950 [...]*, [w:] *idem, Interviews...*, s. 22.

²⁶ K. Baley, „Nie umiem żyć bez malarstwa” – rozmowa z Alfredem Lenicą, „Głos Wielkopolski” 1968, nr z 29 I; cyt. za: W. Makowiecki, *op. cit.*, s. 13.

²⁷ K. Baley, *op. cit.*; cyt. za: W. Makowiecki, *op. cit.*, s. 18.

²⁸ Oprócz słów samego Pollocka dokumentują to liczne zdjęcia, dobrze ilustrujące jego technikę malarską.



²⁹ Zob. M. H. Müller-Yao, *The Influence of Chinese Calligraphy on Western Informel Painting*, Düsseldorf 2015, s. 177.

cji. W *Żywym świecie*, analogicznie jak w *number 27*, plamy znajdują swoją kontynuację poza polem obrazowym. Niemniej w pracy Lenicy można to zauważyć tylko w czterech, odpowiadających sobie miejscach, natomiast u Brooksa – równolegle wzdłuż krawędzi płótna, co jest zresztą charakterystyczne dla *all-over*.

Jednakże, choć – w przeciwieństwie do obrazu Lenicy – *Number 27* okazuje się pozbawione centrum optycznego, warto zwrócić uwagę na cienkie stróżki farby, które obejmują znaczną część pola obrazowego w dwa okręgi. Zabieg ten niweluje nieco wrażenie rozproszenia całego układu plam, w pewnym stopniu nadając kompozycji bardziej zwartą strukturę. Stanowi to podstawę do porównania z *Żywym światem*, przy czym należy podkreślić, że kompozycja polskiego twórcy cechuje się zdecydowanie silniej zaakcentowaną koncentrycznością układu. Ponadto w szczegółach widać, że analizowane dzieła mają odmienną strukturę. Praca Lenicy składa się z nieukształtowanych brył, a w obrazie Brooksa plamy płynnie przechodzą w cienkie strużki czarnej farby. W *Żywym świecie* większe plamy łączą się strużkami z mniejszymi, ale te formy są od siebie bardziej wyodrębnione.

Jeśli chodzi o kolorystykę – na obu płótnach zestawiono jasne i ciemne tonacje. W dziele Brooksa zauważyć można stopniowe przenikanie się tych akcentów w poszczególnych partiach. W lewym dolnym rogu kompozycji białe obszary barwne się wyróżniają, ale w pozostałej części pola widać, jak biel przeplata się z czernią i ujawnia się stopniowa gradacja odcieni. Natomiast obraz Lenicy jest bardziej różnorodny kolorystycznie, ponieważ tło tworzą jasne fioletowe smugi, a pomiędzy czarnymi i białymi plamami występują zielone akcenty. Białe plamy są mocniej wyodrębnione i wyraźnie kontrastują z czarnymi elementami. Te nie są, wszakże jednolite: w niektórych punktach wydobywa się fioletowe tło, co łagodzi wrażenie kontrastu.

Ostatecznie dzieło Brooksa ma charakter bardziej ekspresywny, pociągnięcia pędzla są mocne, a akcenty kolorystyczne – różnorodnie rozłożone, oscylując między bielą a czernią. Natomiast Lenica wykreował zwarty układ elementów, które łączy określona relacja, ale które optycznie nie tworzą całości. W zestawionych dziełach z pewnością dominuje plama i choć dostrzegalne są podobieństwa, to w szczegółach widać znaczne różnice w sposobie operowania zbliżonym językiem plastycznym. Kompozycja Lenicy jest jasna i bardziej uporządkowana i choć wiele pomysłów okazuje się pokrewnych tym znanym z pracy Brooksa, to zostają one odmiennie zrealizowane.

Po namalowaniu *Żywego świata* polski artysta eksperymentował nieco z formami zbliżonymi do *caligraphy painting*²⁹ – jak w *Plamach 4* – ale jeszcze w tym samym roku przeszedł do kompozycji operujących mocnymi pociągnięciami pędzla. W *Smugach 11* [il. 4] zastosował grube czarne linie, przyjmujące nieregularne kształty, wypełniające niemal całą powierzchnię pola obrazowego. Wskazane cechy przypominają obrazy Soulages'a, a zwłaszcza *Sans titre*



il. 4 A. Lenica, *Smugi 11*, 1954. Za: *Alfred Lenica: malarstwo* [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002



il. 5 P. Soulages, *Sans titre*, 1946. Za: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/documentation-musee/expositions/fiches-d_oeuvre/soulages-ensavoirplu (data dostępu: 20 III 2018)

z 1946 r. [il. 5]. Wspólnym elementem są tu również charakterystyczne owalne pociągnięcie pędzla, które – zważywszy na usytuowanie w kompozycji – przywodzą na myśl prosty zarys głowy postaci. W *Smugach 11* element ten jest powtórzony przy lewej krawędzi pola obrazowego, podobnie jak w *Sans titre*, choć tutaj w nieco innej, powiększonej formie. Zarazem kompozycja dzieła Soulages’a ma charakter bardziej zwarty, dzieląc płaszczyznę nieregularną siatką linii, a obraz Lenicy cechuje rozproszony układ. Najbardziej jednak obraz ten wyróżnia się delikatnym, kolorowym tłem, wybijającym się spod gęsto zarysowanych smug. Część pola jest biała, ale akcenty czerwieni i żółci pokrywają większość kompozycji i równoważą mocno zarysowane czarne formy. Natomiast praca Soulages’a opiera się na prostym zestawieniu czarnych linii niemal na całej powierzchni pola, z zauważalnym pomiędzy nimi białym tłem. Ponadto w dziele Lenicy między liniami porządkującymi całość umieszczone są rozpryski i pojedyncze małe plamy wypełniające tło. Natomiast w *Sans titre* widać ślady nieregularnych pociągnięć pędzla, ale tło pomiędzy liniami jest zasadniczo nie wypełnione. Należy jednak podkreślić, że w obu obrazach dostrzec można ślady pędzla, co zmniejsza wrażenie stworzenia regularnej geometrycznej siatki.

Kompozycja Lenicy wydaje się wszakże bardziej swobodna i ma zdecydowanie wertykalny charakter, inaczej niż w *Sans titre*, zdominowanym przez linie diagonalne. W obu obrazach widać mocne pociągnięcia pędzla, ale Lenica opiera się na zestawieniu elementów, które, choć optycznie łączą się w całość, są od siebie wyodrębnione. Natomiast kompozycja linii Soulages’a jest jednorodna i spójna,



il. 6 A. Lenica, *Farby w ruchu*, 1949. Za: Alfred Lenica: malarstwo [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002

jakby malarz nakreślił ją za pierwszym podejściem, nie odrywając pędzla od powierzchni płótna. *Smugi 11* składają się z kilku połączonych w całość komponentów, które optycznie tworzą całość, ale nie budują zwartej, zamkniętej struktury, jak w przypadku splecionych ze sobą linii w *Sans titre*. Właśnie to, w zestawieniu z bardziej różnorodną kolorystyką w obrazie Lenicy, pokazuje nieco odmienne podejście do procesu kreacji. Obrazy zdają się opierać na zbliżonym pomysle, ale porównywane – oddziałują na widza odmiennie.

Chcąc podsumować doświadczenia twórcze artysty z okresu poznańskiego, na koniec należy omówić pracę *Jutrzenka* z 1957 r. [il. 7], stanowiącą syntezę operowania plamą barwną i cienkimi rozpryskami farby. Autor buduje tutaj tło z nieregularnych kolorowych plam, a na nich rozpryskuje cienkie strużki czarnej farby. Na drodze starannego wypracowywania różnych metod osiąga idealną równowagę barwy i formy. Wskazane wydaje się w tym miejscu porównanie z obrazem Pollocka *Reflection of the Big Dipper* [il. 8]. Przytaczana już Kowalska jako przykład pierwszego dzieła Lenicy, jakie nosi wyraźne znamiona stylu artysty amerykańskiego, podaje już *Farby w ruchu* z 1949 r. [il. 6]³⁰. Nie próbuje uzasadnić swojej opinii, odnosząc się do konkretnych dzieł Amerykanina, tymczasem zaś nawet powierzchowny ogląd wspomnianej pracy sugeruje, iż brak podstaw do takich twierdzeń. Trudno porównać zwarte struktury zastosowane w tym dziele do ekspresyjnej techniki Pollocka. W *Farbach w ruchu* ślad pociągnięć pędzla jest zniwelowany do minimum, a poza tym, mimo abstrakcyjnego charakteru, nasuwają one silne skojarzenia z pejzażem, tę zaś technikę malarską niełatwo odnieść do gwałtownych rozprysków na płótnach Pollocka.

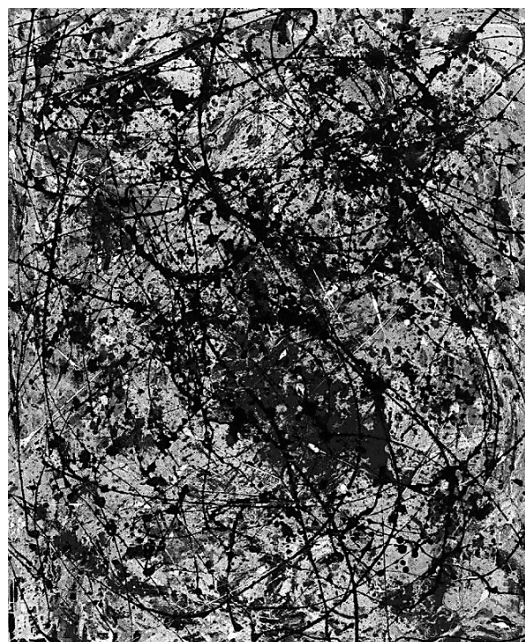
Porównując *Reflection of the Big Dipper* i *Jutrzenkę*, należałoby zacząć od ich rozmiarów: są one do siebie zbliżone (a warto zaznaczyć, że późniejsze obrazy amerykańskiego twórcy były znacznie większe i trudno byłoby je zestawiać z dziełami Lenicy). Oba obrazy różni jednak format: u Lenicy niemal kwadrat, natomiast w dziele Pollocka pionowy prostokąt. Z zastosowania wskazanych formatów wynika istotna odmienność w odbiorze omawianych dzieł – z uwagi na sposób oglądu, który został w ten sposób w nie wpisany. Pozornie obie kompozycje są oparte na zasadzie *all-over*, jednakże i Pollock, i Lenica wprowadzili tu zabieg niwelujący ten efekt, choć za pomocą innych środków. W *Reflection of the Big Dipper* blisko centrum pola obrazowego umieszczony jest niebieski kształt złożony z mniejszych plam; silnie przyciąga on spojrzenie odbiorcy. Natomiast dzieło Lenicy okazuje się bardziej jednolite i opiera się na plamach koloru, które równomiernie pokrywają powierzchnię obrazu. Niemniej centrum kompozycji zostaje podkreślone przez strugę farby formującą się w eliptyczny kształt i choć ten obszar jest najmniej wypełniony kolorem, wokół koncentrycznie ułożone są czerwone i żółte plamy. Centrum nie wydaje się tak wyraźnie zaakcentowane jak w obrazie Pollocka, ale kwadratowy format dzieła potęguje opisane wrażenie.



³⁰ Badaczka twierdzi, że Lenica wylał tu farbę z puszką na płótno ustawione pionowo, by utworzyły się ciekące plamy, i obserwował, jaki jest tego rezultat artystyczny (B. Kowalska, *op. cit.*, s. 17).



il. 7 A. Lenica, *Jutrzenka*, 1957. Za: jw.



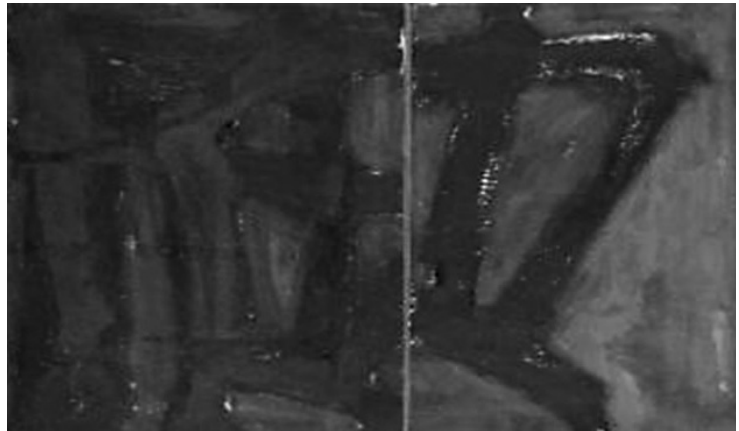
il. 8 J. Pollock, *Reflection of the Big Dipper*, 1947. Za: <http://theartstack.com/artist/jackson-pollock/reflection-big-dipper-1> (data dostępu: 25 III 2018)

Natomiast Pollock przesunął ciężar wizualny nieco na dolną partię – z uwagi na usytuowanie niebieskiej plamy – a pionowy format skłania do oglądu dzieła od dołu ku górze. Obraz Lenicy sprawia wrażenie zrównoważonego zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym. Czerwone i żółte plamy ułożone są równoległe w stosunku do siebie, a cienkie strugi czarnej farby niwelują kontrast i dodatkowo porządkują całość. Artysta idealnie rozplanował ciemne i barwne akcenty. Ponadto pokrycie płaszczyzny warstwą plam, na których autor namalował kreski czarnej farby, pozwala uzyskać efekt wymiarowego zróżnicowania kompozycji. Powierzchnia, pomimo pozornej jednolitości, wywołuje w odbiorcy silne poczucie oddziaływania różnych jakości – w zależności od oglądanego fragmentu. Natomiast u Pollocka czarne strużki farby są mocniej zaznaczone, bardziej dominując nad plamami koloru. Jedynie niebieska plama tworzy tu wyraźną przeciwagę i widać, że to dzieła oparte zostało na silnym kontraście. Poza tym całość ma charakter płaszczyznowy, nie buduje wrażenia głębi. Dzieła, choć zbliżone w wielu aspektach, ostatecznie pokazują odmienny warsztat i zróżnicowane podejście do procesu kreacji.

W obrazie Pollocka uwidacznia się jego technika, polegająca na nakładaniu farby gwałtownymi ruchami na płótno rozłożone na podłodze. W ten sposób praca odzwierciedla wzmiankowaną już kwestię „kontrolowanego przypadku”. Natomiast dzieło Lenicy jest rezultatem wypracowywanego stopniowo stylu i syntezy doświad-



il. 9 T. Kalinowski, *Kompozycja*, 1961. Za: *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009



il. 10 M. Stout, bez tytułu, 1957. Za: pl.pinterest.com (data dostępu: 2 IV 2018)



³¹ Zob. W. Makowiecki, *Przedmowa*, [w:] *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. *idem*, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 5.

³² Zob. *ibidem*, s. 7–8.

czeń z wcześniejszych okresów. Oba w ogólnej koncepcji wydają się silnie zbliżone, ale polski artysta inaczej operuje plamą barwą i kolorem, tworząc bardziej wyczelowaną, przemyślaną strukturę. Przejmuje silniejszą kontrolę nad kompozycją i sprawia wrażenie, jakby w mniejszym stopniu poddawał się przypadkowi. Wynika to m.in. ze sposobu malowania – na płótnie ustawionym wertykalnie, czyli inaczej niż zwykły czynić Pollock. Strugi farby w *Jutrzence* przypominają raczej siatkę pajęczyny, a w *Reflection of the Big Dipper* wyraźniej widać ślad gestu malarskiego – w postaci mocnych uderzeń pędzla. Świadczy to, że choć język formalny Lenicy jest bliski ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, twórca posługuje się nim inaczej i nietrudno dostrzec, że nie naśladuje wzorców zachodnich, lecz oryginalnie antycypuje pewne elementy, kreując własny unikatowy styl.

Malarstwo Lenicy – w opisywanej fazie – z pewnością można porównać do jeszcze wielu zachodnich dzieł, a wskazane przykłady nie wyczerpują tych relacji.

Poznańskim artystą, którego spuścizna w równie dużym stopniu uruchamia odniesienia do wielu innych dzieł, jest Tadeusz Kalinowski. Prawie całe życie był on związany ze stolicą Wielkopolski i od 1957 r. tworzył abstrakcje, do końca pozostając konsekwentnym w tym wyborze. Długo nie doceniano dzieł tego autora, nie uwzględniano go nawet w późniejszych – pochodzących z lat 70. i 80. XX w. – publikacjach o ludziach sztuki z Poznania³¹. Zapewne dlatego, że Kalinowski długo wyróżniał się na tle tamtejszego środowiska, które było dość konserwatywne – chociażby w porównaniu z Grupą Krakowską. Działał razem z Lenicą w 4F+R, ale po jej reaktywacji w 1955 r. – już nie. Nie nawiązał dobrych kontaktów, o czym świadczy niezaproszenie go do wystawienia prac w poznańskiej galerii „OdNowa”, która świetnie rozwijała się w latach 60. XX wieku³².

Anna Zielińska stwierdza, że Kalinowski to „poznański artysta, który do końca poznański nie był. Na szczęście dla swojej sztuki i nieszczęście dla samego siebie”³³. Zauważa przy tym, że potrzeba nowych narzędzi do opisu twórczości tego autora, oraz stwierdza, że dla historyków sztuki wyzwaniem byłoby zestawienie jej z pracami przedstawicieli taszizmu i abstrakcji geometrycznej z całego świata. Recepcja dorobku Kalinowskiego długo ograniczała się głównie do wskazywania na jego przynależność do grupy 4F+R, z którą związany był przecież bardzo krótko – jedynie w latach 1947–1949. Nie wyjeżdżał w zasadzie za granicę, a dokonania światowe w zakresie malarstwa mógł poznać jedynie za pośrednictwem czarno-białych reprodukcji³⁴.

Uwzględniając wymieniony postulat, należałoby prześledzić różne wizualne relacje twórczości Kalinowskiego z dziełami zachodnich malarzy. Z uwagi na stopniowe ewoluowanie stylu artysty, opanowywanie przezeń techniki i postępującą redukcję formy porównanie z dorobkiem innych znanych autorów może okazać się owocne pod względem poznawczym. Przede wszystkim trzeba stwierdzić, że Kalinowski zaczął od tzw. malarstwa gestu w latach 50. XX w., ale po grupie obrazów w typie taszystowskim malował już tylko abstrakcję geometryczną³⁵. *Kompozycja* z 1961 r. [il. 9] jest przykładem pracy o charakterze „przejściowym”, ilustrującej zamysł geometrycznych form, do jakiego niebawem dojdzie artysta. Z pewnością jest to też dzieło informelowe, w którym Kalinowski operuje swobodnymi pociągnięciami pędzla oraz efektami zróżnicowania faktury.

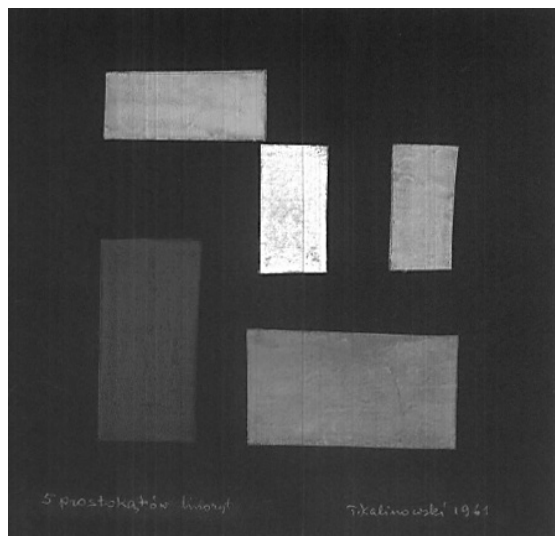
Grube, nieregularne linie wyodrębniają w płaszczyźnie kilkanaście mniejszych części, tworzących formy zbliżone do figur geometrycznych, jak trójkąty i równoległoboki. Jednakże sposób poprowadzenia linii, momentami przerywanych, oraz widoczne pociągnięcia pędzla niwelują wrażenie form konstrukcyjnych. Obraz Kalinowskiego unaocznia więc swobodę w operowaniu geometrią, ale zarazem pokazuje sposób myślenia o kompozycji, który zostaje ugruntowany w kolejnych dziełach tego autora. Wymienione cechy pozwalają na porównanie omawianej pracy z płótnem amerykańskiego artysty Myrona Stouta, klasyka abstrakcji geometrycznej, który zaczynał od ekspresjonizmu abstrakcyjnego. W obrazie Stouta pochodzącym z 1957 r. [il. 10] widać analogiczne rozwiązanie, opierające się na nieregularnych czarnych kreskach porządkujących czerwone tło. Oba obrazy bazują na zbliżonej koncepcji i wykazują względem siebie wyraźne podobieństwa, jednakże gdy porówna się te prace dokładniej, dostrzeże się różnice w operowaniu linią i kolorem. Stout jest dużo bardziej konsekwentny w konstruowaniu kompozycji za pomocą linii, są one znacznie mocniej poprowadzone i regularniej rozczłonkują płaszczyznę. Zastosowane tutaj podziały jawią się jako klarowne, a grube czarne linie nie zostają przerwane w żadnej części kompozycji, wytyczone zdecydowanym pociągnięciem pędzla.



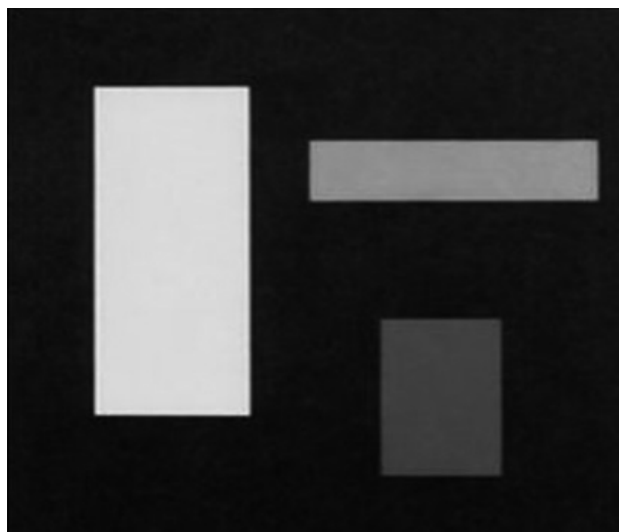
³³ A. Zielińska, *Spoza historii sztuki. Tadeusz Kalinowski*, [w:] *Tadeusz Kalinowski...*, s. 219.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 218–219.

³⁵ Zob. W. Makowiecki, *Przedmowa...*, s. 6.



il. 11 T. Kalinowski, *5 prostokątów*, 1961. Za: Tadeusz Kalinowski 1909-1997. *W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4-29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu - Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009



il. 12 B. Diller, *First Theme*, 1938. Za: <http://collection.whitney.org/object/965> (data dostępu: 1 VI 2018)

Innym istotnym elementem odróżniającym dzieło Stouta od obrazu Kalinowskiego jest wykorzystanie linii wertykalnej, w przypadku Amerykanina umiejscowionej w pobliżu centralnej osi kompozycji. W ten sposób malarz dzieli pole obrazowe na dwie nierównomierne części, co zostaje dodatkowo podkreślone poprzez beżowy kolor jasnej linii, kontrastujący z głęboko nasyconą czernią i czerwienią. Warto przy tym zwrócić uwagę, że choć prawa część ma w domyśle stanowić kontynuację lewej, to czarne pasma nie wydają się równoległe, choć wrażenie owo może wywoływać jasna linia tworząca radykalne cięcie w obrazie. W porównaniu ze Stoutem Kalinowski kreuje swobodniejszą formę, ale amerykański malarz również momentami uwidacznia ślady pociągnięć pędzla na czarnych pasmach. Ponadto na obrazie Stouta przy niektórych krawędziach linii wybija się biel płótna. Świadczy to nieprzywiązywaniu wagi do precyzji technicznej. Natomiast tło, choć nie pokryte jednolitą czerwienią, zostaje utrzymane w zbliżonej tonacji. Kalinowski z kolei stosuje stopniową gradację odcieni: jasna czerwień przechodzi w ciemniejszą, w zależności od fragmentu wydzielonego pola. Elementy owe są wszakże ze sobą zrównoważone poprzez odpowiednie zestawienie form w tym układzie. Niemniej *Kompozycja* ma charakter bardziej ekspresywny i – pomimo podjęcia w niej próby konstruowania form – w jej oglądzie dominuje wrażenie nieuporządkowania i eksperymentalnego charakteru. Obie prace łączy zbliżony zamysł i widać w nich reminiscencje abstrakcji geometrycznej, ale różnice w podejściu do budowania układów są znaczące. Jeszcze w tym samym roku Kalinowski zaczyna eksperymentować z formami geometrycznymi, zestawiając ze sobą pojedyncze figury o różnych kolorach. Dostrzec to można np. w obrazie *5 prostokątów* z 1961 roku [il. 11]. Polski malarz na

czarnym tle rozmieszcza pięć tytułowych figur o różnych barwach. Najbliżej górnej krawędzi obrazu umieszczony jest żółty prostokąt, zorientowany horyzontalnie, do którego dolnej krawędzi przylega prostokąt biały, ustawiony wertykalnie. Obok usytuowano tę samą figurę, ale w szarej kolorystyce, ustawioną symetrycznie względem tej sąsiadującej z nią. Owo ustawienie podkreślone zostaje w relacji z dużym niebieskim prostokątem poniżej, dla którego przeciwwagę wizualną tworzy czerwony pionowy prostokąt w lewej części pola obrazowego. Układ form i kolorów opiera się tu na kontrastach związanych z położeniem figur względem siebie oraz z ich kolorystyką: obok ciepłych barw występują monochromatyczne. Opisana tak kompozycja nasuwa analogię z o wiele wcześniejszym obrazem Burgoyne'a Dillera *First Theme* [il. 12], gdzie artysta na czarnym tle ukazuje trzy prostokąty. Największy z nich – biały, pionowy – zostaje zestawiony z czerwonym, podobnie usytuowanym, lecz mniejszym. Natomiast powyżej autor umieścił silnie horyzontalnie wydłużoną figurę o żółtej barwie.

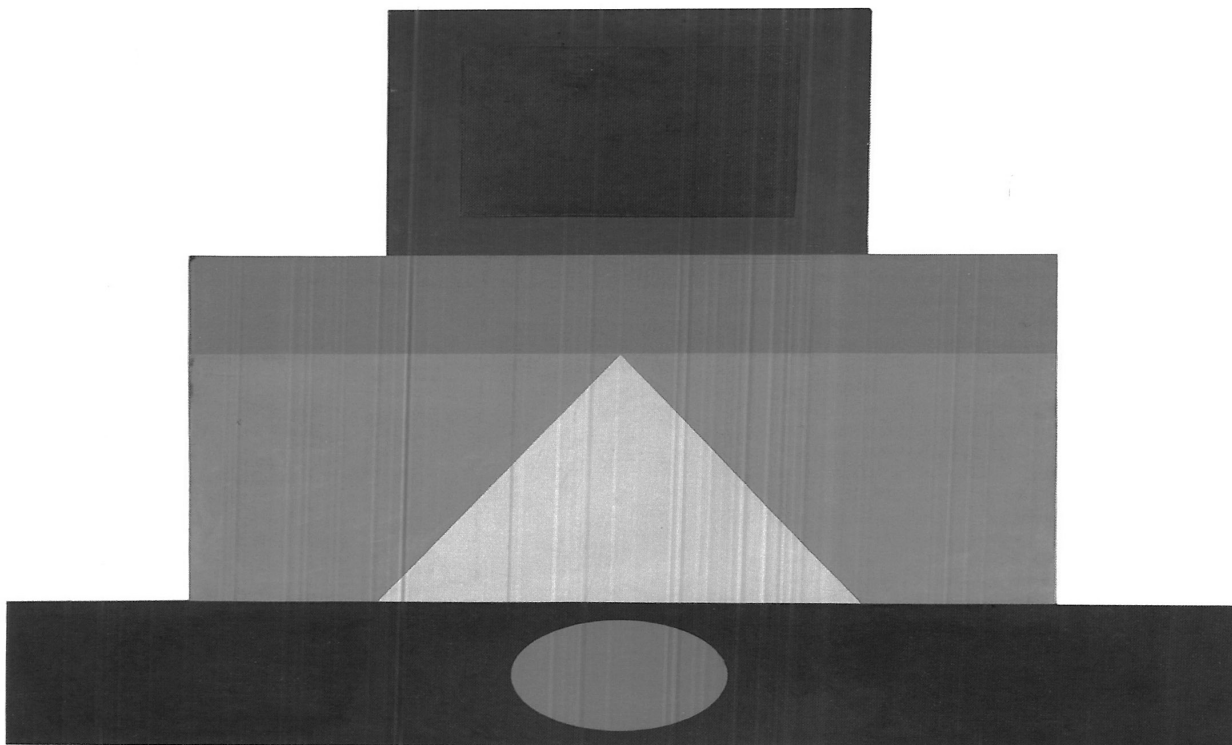
Występuje tu podobna zasada kontrastowania form o rozmaitych rozmiarach, sposobach ułożenia i barwach. Nawet kolory prostokątów są analogiczne w obu kompozycjach, choć utrzymane w nietożsamy odcieniach. Należy jednak zwrócić uwagę, że powierzchnie figur w *5 prostokątach* nie są równomiernie pokryte kolorem, inaczej niż u Dillera, gdzie figury zostały jednolicie wypełnione barwą. Poza tym występuje jeszcze jedna istotna różnica, ujawniająca się w nieregularnościach wszystkich figur w obrazie Kalinowskiego. Świadome pozbawienie prostokątów idealnych kształtów będzie znamiennej cechą wielu jego kolejnych abstrakcji. Ponadto *First theme* z uwagi na występujące w nim zestawienia zaledwie trzech prostokątów ma o wiele prostszy układ, co pozwala w bardziej czytelny sposób określić relacje między figurami³⁶. Natomiast *5 prostokątów* składa się z większej liczby elementów. Oprócz figur w dolnej części umieszczone są białe napisy – z tytułem dzieła i określeniem techniki po lewej oraz z nazwiskiem artysty i rokiem powstania pracy po prawej. Stanowią istotny element kompozycji. Porównując dwa przeanalizowane właśnie obrazy, oparte na tym samym koncepcie, doskonale widzi się, że Kalinowski odchodzi od wzorcowego przedstawiania figur, niejako łamiąc swoisty kanon abstrakcji geometrycznej. Z czasem zwróci się ku tzw. twardej abstrakcji, gdzie płaszczyzna obrazu jest polem dla gry form i barw – w rozmaitych wariantach.

Warto tu przytoczyć słowa samego Kalinowskiego: „Dbam o to, żeby konstrukcja i kolor rodziły jedno drugie, by kompozycja zdawała się wynikać z gry kolorów i służyła jako dogodny rusztowanie dla koloru”³⁷. Dobrym przykładem takiej gry jest obraz z 1968 r. [il. 13], który opiera się na prostych zestawieniach prostokątów, trójkątów i koła. Kształty figur wpisują się w siebie i narastają na zasadzie stopniowania, od najszerszych do najwęższych. Kalinowski tworzy kompozycję zrównoważoną w formie i barwie, a bardzo zbliżone roz-



³⁶ Należy przy tym podkreślić, że takie operowanie grą czystych form i kolorów pojawiło się już w pracach grupy „De stlij”, a wzorcowy przykład takiego dzieła stanowi *Composition* z 1918 r., autorstwa lidera grupy, G. Vantongerloo.

³⁷ Cyt. za: A. Kostołowski, *Gry i wyglądy. Uwagi o malarstwie Tadeusza Kalinowskiego*, [w:] *Tadeusz Kalinowski...*, s. 9.



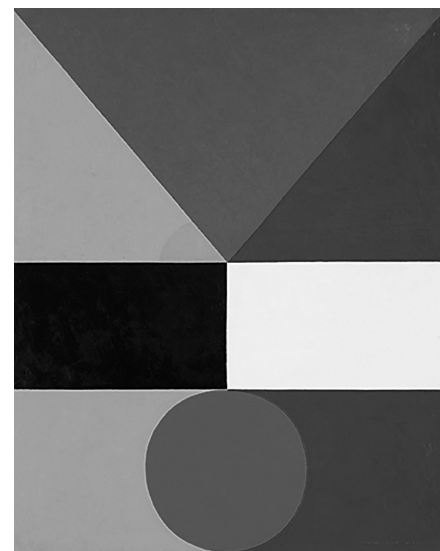
il. 13 T. Kalinowski, bez tytułu, 1968. Za: *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009

wiązanie widać w *Opposing* Fredericka Hammersleya [il. 14]. Tytułowe relacje zostają ujęte tak, że artysta osiąga efekt równowagi. Sytuuje naprzeciw siebie parę dwóch identycznych kolorów, a gdy przełamuje je czernią i bielą, generuje symboliczną opozycję, która balansuje całość. Z kolei Kalinowski używa zbliżonych do siebie barw, ale włączając w centrum biały trójkąt, kreuje istotny dysonans. Ponadto jednorodna kompozycja *Opposing* niemal pokrywa się z wielkością pola obrazowego, pozostawiając tylko cienką białą krawędź oddzielającą je od ramy. Natomiast Kalinowski wykorzystuje figury do zbudowania układu niezależnego od płaszczyzny płótna. Jedynie sam kształt prostokątów, choć mają one odmienny stosunek boków, odnosi się do formatu płótna, podkreślając horyzontalność kompozycji. Oba dzieła wykreowane zostały na zasadzie przeciwstawień kształtów i kolorów, które ostatecznie się równoważą, ale realizują ów efekt w odmienny sposób. W *Opposing* te po lewej i po prawej stronie symetrycznie sobie odpowiadają, kolorystyka również zostaje zbalansowana poprzez połączenie kontrastów i analogii. Natomiast analogiczne barwy występujące w obrazie Kalinowskiego nie zostały zestawione blisko siebie i akcenty kolorystyczne uległy odmiennemu rozłożeniu.

Przykładowo, fiolet wydłużonego prostokąta, usytuowanego najbliżej dolnej krawędzi pola obrazowego, odpowiada wewnętrznemu prostokątowi umieszczonemu najwyżej. Natomiast pomarańczowa

elipsa w centrum prostokąta jest co prawda analogiczna wobec figury znajdującej się powyżej, ale bezpośrednio nad nią umieszczony został jeszcze biały trójkąt, co tworzy kontrast. W obu pracach zastosowano te same kształty, jak trójkąt, prostokąt i okrąg, ale przy porównaniu tych prac ujawnia się specyfika podejścia do budowania kompozycji u Kalinowskiego, która odbiega od swoistego rygoru klasycznej abstrakcji geometrycznej, jaką reprezentuje Hammersley. Poznański malarz rozciąga figury, kreując trzy powiązane ze sobą, ale jednak odrębne formy. Natomiast u Hammersleya boki figur stykają się i tworzą formalną całość zamkniętą w kształt prostokąta. Kalinowski dekonstruuje tę tektonikę, ustawiając elementy tak, aby stopniowo zwężały się one ku górze, łącząc jedynie dolną krawędzią. Umieszczony w centrum trójkąt wzmacnia optyczne wrażenie dążenia w tym kierunku. W efekcie kompozycja polskiego malarza ma charakter dynamiczny, wykorzystując geometryczne kształty i zestawienia kolorów zupełnie inaczej. Artysta przełamuje tym samym poczucie powtarzalności form, jakie towarzyszy oglądowi wielu zachodnich dzieł z nurtu *color field* i *hard-edge painting*. Kwestię tę opisuje Rosalind Krauss, nazywając ją „formułą kraty”. Wyrażenie owo oznacza rodzaj schematu w abstrakcji geometrycznej, który stał się tak powszechny, że nabrał charakteru stereotypu. „Formuła kraty” porządkowała obraz od zupełnego początku³⁸.

Polski artysta, mówiąc o sposobie tworzenia kompozycji, wypowiadał się podobnie: „Kratka służy [...] jako moduł, w ten sposób obraz buduję na pionach i poziomach”³⁹, ale w praktyce realizował to podejście odmiennie, co dobrze ilustruje kolejna jego kompozycja z 1968 r. [il. 1]. Kwadrat o rozmiarze pokrywającym się z formatem płótna został tu podzielony na mniejsze kwadratowe pola, które są ułożone w sześciu szeregach. Zastosowana tutaj zasada pozwala na porównanie przywołanego dzieła z tym autorstwa Victora Vasarely *Planetary folklore participations, no. 1* [il. 15], choć tutaj powierzchnię głównego kwadratu podzielono na 10 szeregów, przez co liczba elementów jest znacznie większa, a powstałe pola – mniejsze. W obrazie Kalinowskiego w część z nich wpisane są mniejsze kolorowe kwadraty, natomiast Vasarely wprowadza większe zróżnicowanie, umieszczając wewnątrz zarówno kwadraty, jak i okręgi. W tym sensie dzieło przypomina bardziej mozaikę złożoną z odmiennych elementów, także z uwagi na urozmaiconą kolorystykę. Zarazem figury i barwy, pomimo że zdają się nie mieć ściśle uporządkowanego układu, skomponowane są w określonym, powtarzalnym rytmie. Kalinowski w inny sposób dywersyfikuje rozmieszczenie pól, niektóre kwadraty wypełniając czystym kolorem i nie wpisując w ich pola kolejnej figury. Ponadto wyróżniają się trzy fioletowe prostokątne obszary, w odniesieniu do pozostałej części kompozycji wyglądające jak połączenie dwóch kwadratów scalonych w jedno. Malarz stosuje nawet osobliwy zabieg, zestawiając ze sobą większe białe kwadraty, w które wkomponowane są niebieskie pola, co stwarza wrażenie, że

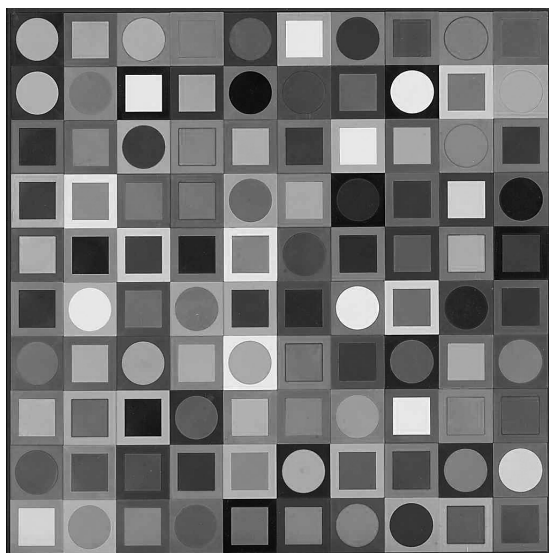


il. 14 F. Hammersley, *Opposing*, 1959, Za: <http://www.artnet.com/artists/frederick-hammersley/opposing-37RbukW32HrhgBF94Sj7Q2> (data dostępu: 8 IV 2018)

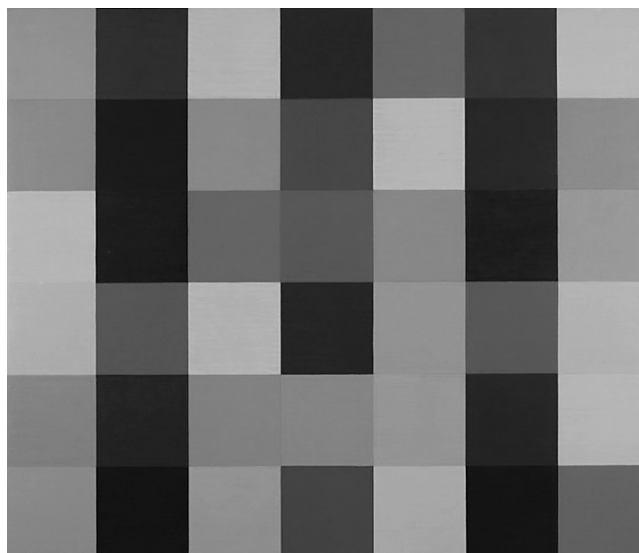


³⁸ R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge [Massachusetts] 1986, s. 8-9.

³⁹ Cyt. za: A. Kostołowski, *op. cit.*, s. 14.



il. 15 V. Vasarely, *Planetary folklore participations no. 1*, 1969. Za: <http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/planetary-folklore-participation-s-no-iuQ0QACDlze-a9tZPu8EA2> (data dostępu: 15 IV 2018)



il. 16 E. Kelly, *Sanary*, 1952, Za: <http://shelflifestuff.blogspot.com/2014/06/ellsworth.html> (data dostępu: 15 IV 2018)

ich ramy optycznie się łączą. Wobec tego w obrazie Kalinowskiego występują trzy dominujące kolory: wzmiankowany właśnie fiolet, a ponadto biel i ciemnoniebieski, przełamywane innymi barwami. W rezultacie wskazywana przez samego artystę modułowość i związany z tym efekt kraty zostają osłabione. W obrazie Vasarely'a pomimo opisywanej różnorodności nadal nadrzędny jest moduł, o czym świadczy chociażby wypełnienie wszystkich pól figurami. Wymienić można też inne zbliżone obrazy oparte na „formule kraty”, jak *Sanary* Ellswortha Kelly'ego z 1952 r. [il. 16], *Homage to square* Josefa Albersa czy *Episcopalian Pandemonium* Pata Lipsky'ego, złożone z różnobarwnych kwadratowych pól.

W tym kontekście praca Kalinowskiego uwidacznia bardziej swobodne podejście do kształtowania tego typu kompozycji. Malarz nie trzyma się tak ściśle schematu, jak porównywani z nim artyści. Niektóre pola pozostawia puste, nie wpisując w nie kolejnego kwadratu, i postanawia zaprezentować trzy fioletowe obszary jako połączone, zamiast podzielić je na dwa kwartały. W całej precyzji wykreślanych figur nietrudno dostrzec ślady zabawy formą, co można określić jako „sztukę zmiennych układów formalnych”⁴⁰, odmienną od precyzji zachodniej abstrakcji geometrycznej. Abstrakcja geometryczna Kalinowskiego, przedstawiona z perspektywy zachodnich prac, wskazuje na zbliżone koncepcje formalne. Zarazem wszakże na zarysowanym tle widać wyraźne indywidualne cechy malarstwa polskiego autora.

Zaproponowane zestawienia miały ukazać osiągnięcia twórcze dwóch wyróżniających się rodzimych artystów w szerszym kontekście. Kontekst ten nie tyle podporządkowuje ich zachodnim wzor-



⁴⁰ Termin ten ukuł H. Stażewski w 1965 r., w odniesieniu do własnej twórczości. Zob. A. Kostołowski, *op. cit.*, s. 14.

com, ile wpisuje w narrację, jakiej podlega większość najbardziej znanych ludzi sztuki. Pozwala to rozpatrywać spuściznę Lenicy i Kalinowskiego jako część dziedzictwa nowoczesnej sztuki. Podobieństwo formalne obrazów, które powstawały niezależnie i w odmiennym kontekście społeczno-politycznym, skłania do spojrzenia na omawiane dzieła w perspektywie wspólnoty określonych rozwiązań i ciągłości wpisanej w dany kierunek, niezależnie od kraju i środowiska artystycznego.

Zarazem z porównań wynika, że pomimo silnych analogii między płótnami każde z nich posiada własne, unikatowe własności, które wyróżniają danego twórcę. Różnice, z pozoru nieznaczące, często pokazują odmienną metod i podejść do rozwiązań artystycznych, nawet jeśli zamysł i koncepcja danej kompozycji wydają się zbliżone. Sugeruje to, że nie należy patrzeć na prace polskich artystów z nurtu abstrakcyjnego jako na wtórne wobec zachodnich, a tym bardziej postrzegać ich jako nieudane próby naśladowania tamtych autorów. Omówione płótna poznańskich ludzi sztuki mają po prostu odmienną specyfikę wizualną. Unaoczniają oryginalność recepcji rozwiązań znanych z zachodniego malarstwa i dowodzą samoświadomości artystów, samodzielnie kształtujących własny styl. Ponadto przeprowadzone porównania pokazują unikatowe właściwości obrazów zachodnich klasyków, uwydatniając podobieństwa i różnice w postawach twórczych. W tym kontekście warto spojrzeć na rozwój polskiego malarstwa abstrakcyjnego jako na odmienny od zachodniego model sztuki, który można i należy z nim konfrontować, ale nie w kategoriach zależności od „centrum”, lecz jako propozycję własnej interpretacji założeń nurtu. Takie podejście pozwala patrzeć na wielkich artystów i na znane kierunki pod kątem relacji obrazowych, jakie przekraczają różnice geograficzne i kulturowe i mają szansę rozszerzyć utrwalony kanon o dzieła nie brane wcześniej pod uwagę.

References

1. *Artyści Poznania: 1945–1985 Wybrane zagadnienia sztuki Poznania latach 1945–1985* [kat. wystawy], oprac., red. **W. Makowiecki**, II–III 1986, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Poznań 1986.
2. **Bal Mieke**, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago–London 1999.
3. **Czekalski Stanisław**, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
4. **Juskiewicz Piotr**, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
5. **Kostołowski Andrzej**, *Gry i wyglądy. Uwagi o malarstwie Tadeusza Kalinowskiego*, [w:] *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. **W. Makowiecki**, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.

6. **Kowalska Bożena**, *Lenica – artysta wielu dróg*, [w:] *Alfred Lenica: malarstwo* [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002.
7. **Krauss Rosalind**, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge [Massachusetts] 1986.
8. **Lipiński Filip**, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013.
9. **Makowiecki Wojciech**, *Alfred Lenica: 1899–1977*, [w:] *Alfred Lenica: malarstwo* [kat. wystawy], oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2002.
10. **Makowiecki Wojciech**, *Przedmowa*, [w:] *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
11. **Markowska Anna**, *Dwa przeloty. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
12. **Moskalewicz Magdalena**, *Próby z obrazami plastycznymi*, [w:] *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
13. **Müller-Yao Marguerite Hui**, *The Influence of Chinese Calligraphy on Western Informel Painting*, Düsseldorf 2015.
14. **Piotrowski Piotr**, *O „dwóch głosach w historii sztuki”*, „Atrium Quaestiones” t. 17 (2006).
15. **Piotrowski Piotr**, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” t. 20 (2009).
16. **Piotrowski Piotr**, *Odwilż*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* [kat. wystawy], red. *idem*, Poznań 1996.
17. **Pollock Jackson**, *Interviews, Articles, and Reviews*, ed. P. Karmel, New York 1999.
18. **Wojciechowski Aleksander**, *Ostrożnie – świeżo malowane*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 2.
19. **Zielińska Anna**, *Spoza historii sztuki. Tadeusz Kalinowski*, [w:] *Tadeusz Kalinowski 1909–1997. W stulecie urodzin* [kat. wystawy], red. W. Makowiecki, 4–29 XII 2009, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.

Keywords

geometric abstract, abstract expressionism, Alfred Lenica, Tadeusz Kalinowski

MA Michał Szymański, markchagall90@wp.pl

A graduate of art history at the University of Adam Mickiewicz in Poznań and currently a PhD student at the Institute of Art History at the Adam Mickiewicz University in the Department of History and Theory of Research on Art. Under the guidance of prof. Mariusz Bryl he prepares a dissertation devoted to computer games as a subject of research for an art historian. The author's research interests include ludology, aesthetics of video games, visual culture and – above all – broadly understood relationships between works created in different media.

Summary

MICHAŁ SZYMAŃSKI (Adam Mickiewicz University in Poznan) / Between abstract expressionism and geometric abstraction. Paintings by Alfred Lenica and Tadeusz Kalinowski towards contemporary classics

The article concerns the reception of the world's leading post-war abstract painting in the works of two Poznan painters, Alfred Lenica and Tadeusz Kalinowski. Comparison of the achievements of Polish artists with Western classics allows to enrich the interpretation of their work by looking at these images from the perspective of other works not previously considered. The basis for such considerations is a series of visual similarities in each element of the image structure. In the case of Lenica, the article discusses the early period of his creation, before moving to Warsaw and shaping the later, characteristic style. Then he experimented with various forms and therefore the greatest comparison with works of informel and abstract abstractionism is possible here. The text traces the relationship of Lenica's works with the paintings of such artists as Pierre Soulages or Jackson Pollock. In turn, Kalinowski's painting as an example of a gradual transition towards a typical geometric abstraction enables to compare it with the works of such artists as Myron Stout and Frederick Hammersley. Comparisons of this kind allow to consider the works of Poznań artists not only against the local and general Polish background, but also as part of the heritage of modern art. The formal similarities of images that were created independently and in a different socio-political context prompt a universal look at the issue of creativity. In addition, they indicate continuity inscribed in a given direction, independent of the country and artistic environment.