Piotr Majewski
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Krytyka artystyczna wobec abstrakcji niegeometrycznej, lata 1945–1965

Problematyka abstrakcji w pierwszych dwóch dekadach po II wojnie światowej poruszana była w ramach szerszej dyskusji o sztuce nowoczesnej. Początkowo modus abstrakcyjny wiązano w rozmaitych aliansach z koncepcjami sztuki ekspresjonistycznej, kubizującej i surrealistycznej, jako element poszukiwania nowego modelu sztuki nowoczesnej, który miał być syntezą dotychczasowej tradycji sztuki modernistycznej. W okresie późniejszym, szczególnie w czasach odwilży, abstrakcję niegeometryczną postrzegano jako formułę autonomiczną, zwieńczającą proces przemian sztuki nowoczesnej i równoległą wobec dążeń sztuki światowej. Tak czy inaczej był to jeden z najbardziej żywo omawianych problemów w sztuce dwóch pierwszych powojennych dekad, który wzbudzał skrajne emocje krytyki – od afirmacji i uznania po odrzucenie i potępienie.

Dyskusja krytyki artystycznej wokół sztuki nowoczesnej i abstrakcji w tym okresie przebiegała zasadniczo w trzech etapach. Wszystkie były ściśle powiązane z rozwijaną w kraju praktyką artystyczną. Pierwszy objął lata 1945–1949. Był to okres formowania postulatów, a zarazem początków krytyki komentującej i wyjaśniającej dążenia sztuki nowoczesnej. Drugi okres, który przypadł na drugą połowę lat 50., po latach realizmu socjalistycznego, był w istocie tryumfem koncepcji sztuki nowoczesnej, szczególnie abstrakcyjnej, korespondującej z nurtami międzynarodowego informelu, a także przyniósł wzmożoną aktywność krytyki sprzyjającej nowym tendencjom w sztuce. Trzeci okres, który objął pierwszą połowę lat 60., odznaczał się, z jednej strony, próbami podsumowania przemian sztuki nowoczesnej w Polsce po 1945 roku, z drugiej – charakteryzował się narastaniem poczucia kryzysu, który przyniósł próby poszukiwania „wyjścia z pułapki abstrakcji" i, ostatecznie, związaną z tendencjami światowymi nową falę aktywności krytyki i artystów związanych z dążeniami neoawangardowymi.

W pierwszych latach powojennych w Polsce propozycje dotyczące sztuki nowoczesnej ścierały się w walce o mecenat państwowy z modelami sztuki propagowanymi przez kolorystów oraz przez tradycjonalistów forsujących ideę realizmu. W prasie ogólnopolskiej dominowały opinie krytyki związanej z kolorystami i realistami. Szczególnie krytyka formułowana z pozycji pochwały realizmu marginalizowała, a wręcz eliminowała z horyzontu współczesności propozycje sztuki nowoczesnej, zarzucając jej brak komunikatywności i marginalność oddziaływania społecznego. W tym duchu toczyła się głośna polemika na łamach „Odrodzenia", zainicjowana przez Tadeusza Dobrowolskiego, zdecydowanego zwolennika realizmu, i rozwijana przez jego głównych oponentów – Juliana Przybosia i Adama Ważyka, którzy stali na stanowisku obrony wartości sztuki nowoczesnej[1]. Szczególnie silnych przeciwników problematyka abstrakcji miała wśród autorów, którzy wkrótce stanęli w pierwszym szeregu krytyki związanej z realizmem socjalistycznym. I tak w artykule zatytułowanym *Realizm i abstrakcja* Juliusz Krajewski omawiał przemiany sztuki od realizmu Courbeta do abstrakcji Mondriana i purystów. Zaliczając je do zjawisk historycznych, w charakterystycznym, ideologicznie nacechowanym stylu, opowiadał się za realizmem na miarę czasów współczesnych[2]. Z drugiej strony w pierwszych latach powojennych intensywnie prezentowano dążenia w sztuce światowej, szczególnie francuskiej. Jeden z pierwszych artykułów na ten temat przygotowała Helena Blumówna, która na początku 1946 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego" pisała o sporach w łonie artystycznego Paryża, toczonych pomiędzy zwolennikami abstrakcji a tradycjonalistami[3]. Pisano także o powojennych wystawach klasyków francuskiego modernizmu, uznaniu, jakim cieszył się kubizm, oraz powrocie surrealizmu. Jedną z obszerniejszych relacji zza

[1] Zob. T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie" 1946, nr 23, s. 1–3; J. Przyboś, *Próba oka*, „Odrodzenie" 1946, nr 27, s. 2; tenże, *Temat malarski*, „Odrodzenie" 1946, nr 30, s. 9; tenże, *Szkiełkiem i okiem*, „Odrodzenie" 1946, nr 32, s. 6–7; tenże, *Odpowiedź dyletantowi*, „Odrodzenie" 1946, nr 42, s. 7; tenże, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie" 1946, nr 51–52, s. 16–17; A. Ważyk, *Spór o malarstwo*, „Kuźnica" 1946, nr 34, s. 8–10.

[2] J. Krajewski, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica" 1947, nr 26, s. 6.

[3] H. Blumówna, *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1, s. 10.

Tadeusz Kantor, *Kompozycja*, 1959. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Atlantyku przekazał Czesław Miłosz, który podkreślał dominację formuł sztuki abstrakcyjnej na gruncie amerykańskim[4]. Ważnym punktem odniesienia dla młodych zwolenników nowoczesności była krakowska „Wystawa malarstwa i rysunków francuskich", szeroko komentowana w prasie polskiej[5]. Wszystkie te sygnały były traktowane przez młodych artystów polskich jako drogowskazy.

Bardziej szczegółowa dyskusja o sztuce nowoczesnej w kraju początkowo była rozwijana środowiskowo. Prymat wiodły środowiska krakowskie oraz warszawskie (z którym powiązani byli także artyści przedwojennej awangardy łódzkiej i poznańskiej). Szczególnie wyrazisty nacisk na teoretyczno-krytyczny namysł wobec sztuki nowoczesnej i miejsca w niej modusu abstrakcyjnego kładli artyści krakowscy skupieni w Grupie Młodych Plastyków, która debiutowała wystawą w krakowskim Związku Literatów w czerwcu 1945 roku. Grupa od początku działalności cieszyła się poparciem Heleny Blumówny, która krakowskim „nowoczesnym" poświęciła wiele przychylnych artykułów[6]. W kręgu Tadeusza Kantora rozpatrywano zagadnienia istotne dla formowania przekonań ideowych i dążeń artystycznych sztuki nowoczesnej. Składowymi programu były postulaty odcięcia się od postimpresjonizmu (koloryzmu), powoływanie się na nurty sztuki nowoczesnej na świecie, z których miała się zrodzić nowa koncepcja sztuki (kubizm, ekspresjonizm, a w szczególności abstrakcję i surrealizm), wysunięty tu został postulat „realizmu spotęgowanego", w końcu – postulat „wspólnych horyzontów" dla sztuki, nauki i techniki. Istotnym czynnikiem kształtowania programu sztuki nowoczesnej była fascynacja sztuką paryską, do której odwoływano się na różnych płaszczyznach[7]. Ponadto charakterystyczne dla działalności środowiska krakowskiego było dążenie do rozszerzenia wpływu nowych idei na inne ośrodki artystyczne w Polsce poprzez udział w ogólnopolskich dyskusjach na łamach prasy i działania organizacyjne, takie jak przygotowanie pod koniec 1948 roku I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, o charakterze przeglądu ogólnopolskiego. Wszystkie te inicjatywy sprawiły, że mimo niewielkiego w tym czasie oddziaływania sztuki nowoczesnej wyrazisty głos środowiska krakowskiego został szeroko dostrzeżony w kraju.

Najważniejszą postacią tego środowiska, teoretykiem i krytykiem, był Mieczysław Porębski, wkrótce jeden z najbardziej wpływowych animatorów sztuki nowoczesnej w Polsce okresu powojennego. Przy czym Porębski rozwijał krytykę nie tylko komentującą i wyjaśniającą intencje artystów, ale także stanowiącą rodzaj wykładni teoretycznej dla praktyki artystycznej. W początkowym okresie działalności Mieczysław Porębski, często wraz z Tadeuszem Kantorem, formułował wypracowywane w tym środowisku postulaty. Pierwsze teksty miały charakter deklaratywny, pisane były wręcz w stylu manifestów. Porębski i Kantor wysuwali dezyderaty na tle szerszej dyskusji krytyki artystycznej dotyczącej koloryzmu i realizmu, dystansując się wobec obu postaw. O ile jednak programowo odrzucali koloryzm jako anachronizm, o tyle realizm, przy okazji drugiej wystawy Grupy Młodych Plastyków w 1946 roku, został w ich ujęciu opisany jako realizm spotęgowany, który czerpać miał nie tyle z koncepcji sztuki naturalistycznej, wiernej doświadczeniu zmysłowemu, lecz ze zdobyczy ekspresjonizmu, abstrakcji i surrealizmu, podporządkowanych konstruktywnym i postępowym zadaniom społecznym sztuki[8].

Postulaty poszukiwania nowych środków wyrazu opartych na osiągnięciach awangardy przedwojennej były na różne sposoby rozwijane w dyskusji krytycznej przez artystów z innych środowisk. Podejmowali oni niejednokrotnie rolę krytyki, wskazując możliwe i pożądane kierunki przemian polskiej plastyki powojennej. Szczególnie ważny okazał się głos Henryka Stażewskiego, który

[4] C. Miłosz, *Abstrakcja i poszukiwania*, „Odrodzenie" 1947, nr 7, s. 3–4.

[5] Zagadnienie recepcji idei sztuki nowoczesnej w czasopiśmiennictwie polskim w okresie do 1957 roku omówiła szczegółowo M. Howorus-Czajka, *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.*, Gdańsk 2013.

[6] Zob. H. Blumówna, *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 25; taż, *Z Pałacu Sztuki, Wystawa Młodych Plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 44; taż, *Wystawa Młodych*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 1, s. 6, i in.

[7] Punktem odniesienia była zarówno wspomniana krajowa wystawa współczesnego malarstwa i rysunku francuskiego, jak też wyjazd Jerzego Kujawskiego do Paryża na stałe w lutym 1945 roku. Kujawski związał się z ruchem powojennego surrealizmu, ale stale utrzymywał kontakt z krakowskimi przyjaciółmi. Nie mniej istotne były też paryskie podróże artystów i krytyków z Krakowa (w latach 1947–1949, m.in. Tadeusza Kantora, Bogusława Szwacza, Marii Jaremy, Jonasza Sterna i Mieczysława Porębskiego).

[8] M. Porębski, *O nową ideologię w malarstwie*, „Kuźnica" 1946, nr 4, s. 10; T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946, nr 9, s. 82–83. Już w końcu lat 50. wystawę krakowską z 1946 roku Aleksander Wojciechowski nazwał „pierwszą manifestacją" dążeń pokolenia artystów nowoczesnych. Zob. A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5, s. 4.

upowszechniał pojęcia „deformacja" i „plastyczna metafora" – istotne komponenty założeń teoretycznych sztuki nowoczesnej w okresie odwilży[9]. Stażewski, związany ze środowiskiem warszawskim, był jednym z uczestników założonego tam Klubu Młodych Artystów i Naukowców, a tocząca się w jego sekcji plastycznej dyskusja rozwijała szczegółowe aspekty sztuki nowoczesnej, w tym zwłaszcza związane ze sztuką abstrakcyjną[10]. Jednym z problemów poruszanych w tym kręgu były związki postaw twórczych ze współczesną myślą naukową, między innymi na gruncie szkolnictwa artystycznego, zastosowań w przemyśle i w projektowaniu. Punktem odniesienia prowadzonej w Klubie dyskusji była tradycja sztuki konstruktywistycznej, reprezentowana przez Strzemińskiego i Stażewskiego oraz przez innych artystów łódzkich, którzy dowodzili przydatności form „czystej" sztuki abstrakcyjnej dla bezpośrednich zastosowań w życiu i otoczeniu człowieka[11].

Postulat powiązania pracy artysty z postawą badawczą został następnie podjęty w środowisku krakowskim, stając się jednym z programowych komponentów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która była ogólnopolską demonstracją radykalizmu twórczego młodych artystów nowoczesnych okresu powojennego. W przestrzeniach ekspozycyjnych dominowała sztuka abstrakcyjna. Z jednej strony nacisk na sztukę realistyczną (sterowany przez ośrodki oficjalnej polityki kulturalnej), z drugiej zaś naukowe ambicje sztuki nowoczesnej sprawiły, że w programie wystawy zaakcentowano związki nauki ze sztuką. Miały się one przejawiać w podobnym „badawczym" stosunku do rzeczywistości, dążeniu sztuki do zaglądania pod jej „naskórek", szukania tam nowych efektów optycznych, niespotykanej dotąd ekspresji, świeżych wrażeń, które na wystawie ucieleśniały między innymi analityczne fotogramy Zbigniewa Dłubaka. Wedle Porębskiego – głównego architekta ram programowych wystawy – obraz nowoczesny miał być najnowszym, aktualnym rozwinięciem koncepcji przestrzeni wewnątrzobrazowej o proweniencji kubistycznej, wspartej osiągnięciami surrealizmu i abstrakcji. Opisywane przez Porębskiego obrazowe jakości, takie jak formy geometryczne i biomorficzne oraz ich wzajemne relacje – układ, przestrzenne napięcia, wielkości etc., otwierać miały pole dla wyobraźni. Wyobraźnia, uwolniona w swych możliwościach dzięki surrealizmowi, pozwalała – zdaniem Porębskiego – zobaczyć w owych formach „krople wody lub kosmos, międzyplanetarne pustki albo pola sił wewnątrz atomu"[12].

Program wystawy, sformułowany przez Kantora i Porębskiego z intencją ukazania związków sztuki nowoczesnej z rzeczywistością, spotkał się z zarzutami hermetyzmu i formalizmu, kierowanymi ze strony krytyki opowiadającej się za realizmem. Ostatecznie szkicowane w końcu lat 40. niejednoznaczne i wieloaspektowe koncepcje sztuki nowoczesnej oraz wizja artysty-poszukiwacza, eksperymentatora odkrywającego tajemnice świata w sposób naukowy, stłumiona została przez oficjalną doktrynę realizmu socjalistycznego. Jednak ujawniona wówczas „poetyka nowoczesności"– potencjalny świat różnorodnych i niespotykanych form oraz otwartość na nowe inspiracje – okazała się ważnym punktem odniesienia dla dalszej dyskusji wokół sztuki nowoczesnej, ale wznowionej dopiero w okresie odwilży. Po sprecyzowaniu programu realizmu socjalistycznego w 1949 roku większość krytyków opowiedziała się po jego stronie, potępiając jednocześnie wszelkie przejawy sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza awangardowe i eksperymentalne. W pierwszej połowie lat 50., jeśli pisano o sztuce abstrakcyjnej, to wyłącznie jako o sztuce zdegenerowanej, schyłkowej i traktowanej jako przejaw imperialistycznej polityki Stanów Zjednoczonych[13].

Dopiero po odrzuceniu realizmu socjalistycznego dyskusja o sztuce nowoczesnej, a zatem także o abstrakcji, powróciła na wcześniejsze tory. Stosunkowo szybko podjęto niektóre wątki rozwijane w końcu lat 40., a jednym z sygnałów, stałej po 1955 roku, kontynuacji wcześniejszych problemów były zorganizowane w 1957 i 1959

[9] H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7.

[10] Zob. M. Kurzac, *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2002, t. III, s. 51. Obok Stażewskiego uczestnikami dyskusji byli m.in.: Władysław Strzemiński, Marek Włodarski, Tadeusz Kantor, Alfred i Jan Lenicowie.

[11] Punktem wyjścia dyskusji był artykuł Stefana Wegnera *Podstawy ekonomiczne malarstwa sztalugowego*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 3, s. 8. Szczegółowo wątki dyskusyjne rozwijane w KMAiN omawia M. Kurzac, dz. cyt., s. 69–70.

[12] M. Porębski, *Krótka nauka czytania obrazów nowoczesnych*, 1948 (tekst przygotowany w związku z IWSN), cyt. za: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Galeria Starmach, styczeń 1998–styczeń 1999, s. 313.

[13] *Z zagranicy. Zmierzch malarstwa abstrakcyjnego*, „Życie Literackie" 1953, nr 14 i 15, s. 16; S. Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 3, s. 73–74.

roku Wystawy Sztuki Nowoczesnej, nawiązujące nazwą do wystawy krakowskiej z 1948 roku. Już w roku 1955 ukazał się artykuł Jerzego Ćwiertni, w którym autor operował pojęciem „deformacja", traktowanym jako zabieg formalny przynależny sztuce nowoczesnej[14]. Ten ton dyskusji podchwycili młodzi krytycy lubelscy, Wiesław Borowski i Jerzy Ludwiński, którzy uzasadniali ekspresjonistyczne dążenia w sztuce najnowszej, wskazując na ich genealogię i powołując się na niektórych współczesnych artystów obcych[15]. Dzięki stopniowemu odnowieniu wymiany kulturalnej z Zachodem na łamach krajowej prasy artystycznej ponownie pojawiły się relacje o nowych trendach w sztuce. Największe zainteresowanie budził Paryż. Już w 1955 roku ukazały się pierwsze artykuły na temat francuskiego taszyzmu, a także amerykańskiego nurtu abstrakcyjnego ekspresjonizmu, diagnozujące prymat sztuki abstrakcyjnej w sztuce światowej[16]. Wznowiona możliwość wyjazdów na Zachód przyniosła efekty w postaci sprawozdań bezpośrednich, a jednym z pierwszych artykułów, jak się okazało mającym wielki wpływ na szerokie zainteresowanie w kraju abstrakcją taszystowską, był entuzjastyczny tekst Tadeusza Kantora charakteryzujący tak zwaną gorącą abstrakcję i taszyzm, opublikowany po powrocie artysty z miesięcznego pobytu w Paryżu[17].

Nie mniejsze emocje wzbudzały pierwsze wystawy sztuki nowoczesnej w kraju, szczególnie tak zwana „Wystawa Dziewięciu", dzięki której w nowej rzeczywistości politycznej jako jedni z pierwszych do głosu doszli artyści nowocześni z Krakowa. W Warszawie nowe dążenia były początkowo utożsamione z Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki w Arsenale w 1955 roku, która stała się symbolem buntu wobec socrealizmu, oraz z wystawami Henryka Stażewskiego i Grupy 55, ale był to zaledwie początek szerokiego i wielowątkowego procesu rozpowszechnienia modelu sztuki nowoczesnej w Polsce, nie tylko na gruncie elitarnego malarstwa, ale także w innych dziedzinach twórczości, od architektury i rzeźby po plastykę i grafikę użytkową.

Obserwując rozprzestrzenianie się abstrakcji w Polsce, krytyka dostrzegała i odróżniała jej komponenty rodzime, ugruntowywane w stylu własnym artysty, jak w przypadku Marii Jaremy, oraz formuły przenikające z zewnątrz, począwszy od taszyzmu uznawanego w okresie odwilży za najbardziej aktualną tendencję w malarstwie światowym[18]. Analizując taszystowskie obrazy Kantora, Andrzej Osęka podkreślał efekty nowej na gruncie polskim metody malarskiej: autonomiczność plamy barwnej i wynikającą ze spontaniczności grę dynamicznych form, emocjonalność przekazu i dramatyczną energię obrazów. Zarazem wskazywał na jej ograniczenia, szczególnie nadmierną przypadkowość i aintelektualizm[19]. Z drugiej strony krytycy komentujący aktualne dążenia w sztuce światowej z perspektywy Biennale w Wenecji z 1956 roku dostrzegali nowe, wielowątkowe tendencje w sztuce abstrakcyjnej oraz stopniowe zwiększanie wpływów amerykańskich[20]. Jako jeden z pierwszych przeciwników abstrakcji w jej odmianie taszystowskiej wystąpił w kraju – sprzyjający od dawna i konsekwentnie jej nurtowi geometrycznemu, intelektualnemu – Julian Przyboś, dla którego taszyści, których pogardliwie nazywał „plamkarzami", hołdowali formule wtórnej, chaotycznej, która mając genezę w darzonym przez Przybosia niechęcią surrealizmie, była, zdaniem krytyka, „zaprzeczeniem wszelkich zasad kompozycyjnych"[21]. Od 1957 roku coraz częściej wyjeżdżano na Zachód, a krytyka mogła stale obserwować sztukę zachodnią, przybliżając jej pojęcia i dążenia. Lecz spektrum obserwacji sztuki obcej

[14] J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11, s. 8.

[15] W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21, s. 4.

[16] D. Kartun, *O malarstwie abstrakcyjnym. Korespondencja własna z Londynu*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 22, s. 8; J. Lenica, *Podróże kształcą*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 51/52, s. 10; J. Woźniakowski, *Z prasy zachodnioeuropejskiej*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1 i 2, s. 155; tenże, *Z prasy zachodnioeuropejskiej*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 5 i 6, s 155; tenże, *Z prasy zachodnioeuropejskiej*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 2, s. 106.

[17] T. Kantor, *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie" 1955, nr 47, s. 3.

[18] Zob. P. Piotrowski, *Filozofia gestu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 r.*, Materiały Sesji SHS, Warszawa 1987, s. 243 i nn.

[19] Np. A. Osęka, *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału*, Warszawa 1971, s. 16–35 [pierwodruk: „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 51–52]. Zob. też: M. Porębski, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po Prostu"*, „Po Prostu" 1956, nr 52–53.

[20] Np. M. Porębski, *Notatnik 1956*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 9–17. Informacje o najnowszych dążeniach za granicą dostarczali też krytycy obcy. I tak z perspektywy Londynu dla „Nowej Kultury" pisał Derek Kartun, scenę paryską zaś charakteryzował A. Jouffroy. Zob. D. Kartun, *List z Londynu. Korespondencja własna*, „Nowa Kultura" 1956, nr 9, s. 8; Alain Jouffroy, *Sytuacja młodego malarstwa w Paryżu*, „Kierunki" 1956, nr 30, s. 12.

[21] J. Przyboś, *Nowiny malarskie*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 42, s. 8.

obejmowało niekiedy ujęcia zdystansowane, akcentujące kwestię naśladownictwa[22]. W narastającym sporze o kształt sztuki abstrakcyjnej wzięli udział zarówno krytycy, jak i artyści, a jego punkt kulminacyjny przypadł na rok 1957. Szeroko komentowano wówczas tekst Bohdana Urbanowicza *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, opublikowany w 1957 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego", który odnotowywał spory toczące się wokół sztuki abstrakcyjnej w środowiskach artystycznego Paryża[23]. Niezmiennie niechętny taszyzmowi Przyboś po wizycie w Paryżu w 1957 roku utwierdził się jeszcze w swoim stanowisku, dostrzegając zarazem różne odmiany abstrakcji, jak też wyraźną obecność w malarstwie paryskim nurtu figuralnego[24]. W sytuacji dominacji obrazów taszystowskich podczas II Wystawy Sztuki Nowoczesnej rozgorzał spór pomiędzy Przybosiem a Porębskim[25]. W obronie „gorącej abstrakcji" stanął wówczas Kantor w głośnym artykule *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*[26]. Z kolei z perspektywy emigracyjnej (słabo jednak widocznej w kraju z powodu cenzury) tendencje abstrakcyjne w sztuce polskiej, które na łamach paryskiej „Kultury" incydentalnie komentował Józef Czapski, wyglądały na zapóźnione. W jednym z tekstów z 1958 roku pisał: „[...] jeżeli Polska przeżywa dziś miodowe lata abstrakcjonizmu (jakże przyczyniły się do tego tępe lata socrealizmu), to tu, we Francji, prąd ten, który rozlał się po całym świecie tysiącem potoków, jest na wykończeniu"[27].

Jednak na kształt sztuki nowoczesnej w Polsce miały wpływ w tym czasie nie tylko dążenia do „nadrobienia zaległości", ale istotne znaczenie odegrały też komponenty rodzime. W drugiej połowie lat 50. język krytyki artystycznej w kraju wzbogacił się o nowe pojęcia – „metafora plastyczna", „struktura/strukturalizm". Oba były stosowane w odniesieniu do sztuki nowoczesnej w sensie wartościującym, jako swoiste kryteria oceny. Pojęcia te weszły do języka krytyki w ślad za praktyką artystyczną, w obu przypadkach reprezentując na rodzimym gruncie oryginalne koncepty sztuki.

Pojęcie „metafora plastyczna", propagowane przez Stażewskiego już w końcu lat 40., a także znane z cyklu płócien Tadeusza Kantora z przełomu lat 40. i 50. zatytułowanych *Obrazy metaforyczne*, w 1955 roku znalazło miejsce w programie Grupy 55, jako jeden z postulatów sztuki nowoczesnej, a także – za sprawą Dłubaka – w teorii fotografii[28].

Dzięki takim krytykom, jak: Marcin Czerwiński, Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski kategoria metafory wyszła poza ramy epizodycznego programu Grupy 55 i stała się poręcznym słowem kluczem, deszyfrującym kod sztuki nowoczesnej w drugiej połowie lat 50. Termin ten był rozumiany intuicyjnie, oznaczał wówczas tyle co przedstawienie rzeczy, zdarzeń, postaci w sposób wieloznaczny. W dziełach artystów nowoczesnych, szczególnie zaś z pogranicza abstrakcji i figuracji, krytyka dostrzegała zapis niepokojów targających pokoleniem, którego dojrzałość przypadła na lata pierwszego kryzysu systemu totalitarnego, zimnej wojny i groźby zagłady nuklearnej. Wyróżnikiem nurtu metaforycznego stała się charakterystyczna „poetycka" sfera odniesień treściowych, którą Andrzej Osęka, przy okazji podsumowującej ten nurt refleksji o polskiej sztuce nowoczesnej wystawy „Metafory" z 1962 roku, zwięźle i nie bez cienia ironii określił jako „triumf stereotypów dwuznaczności, niesamowitości i tajemnicy" światopoglądowo plasujących się najbliżej egzystencjalizmu[29].

Obecność terminu „strukturalizm", związanego przede wszystkim z metodologią nauk humanistycznych, na gruncie sztuk plastycznych może

[22] Przykładem pierwszego podejścia jest tekst Andrzeja Osęki *Z „Galerie Charpentier" do Zachęty*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 20 (288); natomiast spojrzenie entuzjastyczne przebija z tekstu Jerzego Ludwińskiego *Plakat salonu klubu „Krzywe Koło" oznajmia: wystawa Jerzego Kujawskiego Paryż*, „Życie Literackie" 1957, nr 25.

[23] B. Urbanowicz, *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 5, s. 3–5.

[24] J. Przyboś, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 27, s. 1.

[25] Tenże, *Sztuka abstrakcyjna jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45, s. 5; M. Porębski, *Jak nie wychodzić? (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 46, s 6.

[26] T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie" 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka", nr 16), s. 6.

[27] J. Czapski, *Czy należy zabić Buffeta?*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 229.

[28] W manifeście tej grupy (kwiecień 1956) metaforyczność pojawiła się jako postulat artystyczny: „Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki". Podaję za: *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy retrospektywnej], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 63; Z. Dłubak, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1; zob. też U. Czartoryska, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia" 1957, nr 1.

[29] A. Osęka, *Metafory*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 168.

dziwić. Jednak pod koniec lat 50. w dyskusjach o „nowoczesności" określenie to było wręcz nadużywane. W jednym z pierwszych artykułów, gdzie zastosowano ten termin, w tekście Mieczysława Porębskiego *Iluzja. Przypadek. Struktura* z roku 1957, słowo „struktura" miało znaczenie kluczowe[30]. Tekst – napisany w odniesieniu do malarstwa Tadeusza Kantora, zainspirowanego informelem – był rodzajem manifestu nowej postawy artystycznej krakowskiego artysty i określeniem kierunku przemian w sztuce po lekcji taszyzmu. Zawierał zarazem liczne odniesienia do założeń teoretycznych Porębskiego z czasów I Wystawy Sztuki Nowoczesnej[31]. Kontynuację sztuki przedstawiającej Porębski widział w takich mediach, jak: fotografia, telewizja i film. Natomiast nowe malarstwo, uwolnione od zadań mimetycznych, mogło – zdaniem autora – rozwijać się samodzielnie, a jego celem miało być tworzenie struktur. „Struktura nie jest istnieniem autonomicznym – istnieniem minerałów geologicznych, żywych tkanek i soków w organizmie, pni drzewnych, listowia, mchów i korzeni, ścieżek wydeptanych przez zwierzynę w gęstwinie leśnej. Struktura jest istnieniem z naszej woli i przy naszym udziale" – pisał Porębski[32]. Obraz miał być pozbawiony iluzji, a element przypadku w malarstwie miał być przezwyciężony, aby objawiła się struktura – „ściana realności", „obraz podporządkowany materii".

Sama forma tekstu miała postać nietypową, został skomponowany z bloków tekstowych o zróżnicowanej typografii i zmiennym rozmieszczeniu fragmentów tekstu. W swej postaci wizualnej tekst miał być odpowiednikiem eksperymentalnych dążeń plastycznych. Wpisywał się zarazem w tradycję nowatorskich rozwiązań kompozycji graficznej i typografii charakterystycznych dla literatury manifestów artystycznych, której źródła sięgały czasów historycznej awangardy, wypływając z poezji wizualnej Guillaume'a Apollinaire'a czy rewolucyjnych propozycji typograficzno-kompozycyjnych El Lissitzkiego.

Termin „struktura" w odniesieniu do malarstwa był niekiedy przedmiotem gorących polemik krytyków. Temperaturę tych sporów dobrze obrazuje dyskusja w „Nowej Kulturze" z 1958 roku, która toczyła się pomiędzy Alfredem Ligockim a Julianem Przybosiem. Pierwszy – w ślad za Porębskim – pisał następująco: „Istotą sztuk plastycznych jest tworzenie niezależnych od natury struktur wizualnych"[33]. Dla Przybosia takie postawienie sprawy było dalece niejasne. Pisał: „Od »struktur malarskich« aż się roi w artykułach naszych recenzentów. Nie mówią już oni o świetle i barwie, kompozycji i fakturze, nic już nie jest ważne – tylko »struktura«"[34].

Pojęcie „struktura" było dyskutowane w różnych środowiskach sztuki nowoczesnej. Zarówno wśród krakowskich „nowoczesnych", jak też w kręgu Galerii Krzywe Koło i łódzkich spadkobierców Strzemińskiego. Termin „struktura" stał się też ważnym punktem odniesienia dla przedstawicieli Grupy „Zamek" (wyrazem tego był między innymi tytuł pisma „Struktury", redagowanego przez Jerzego Ludwińskiego).

W ujęciu krytyków „Struktur" (szczególnie Ludwińskiego, Mariusza Tchorka i Wiesława Borowskiego) w nowoczesnym dziele artysta dążył do eliminacji iluzji na rzecz eksponowania realnej materii wraz z jej jakościami przestrzennymi wynikającymi z reliefowej, ziarnistej, chropowatej struktury. Redukując efekt iluzji, artysta wydobywał zarazem zróżnicowaną i niejednoznaczną jakość powierzchni, upostaciowaną rozmaitymi „stanami" materii – jej rozwarstwieniem, dynamizacją i pozornie bezkształtną konsystencją. Dla Ludwińskiego materia obrazów strukturalnych niosła w sobie potencjał, rozciągający się pomiędzy biegunami zastygłych stanów dynamicznej magmy, po ziarniste, „niemal unistyczne", ujednolicone płaszczyzny barwne. W ten sposób dzieło strukturalne przybierało postać przedmiotową, samoistną wobec przedmiotów rzeczywistych, jak też niosącą nowe możliwości w przestrzeni ekspozycyjnej. Niejednokrotnie, w zależności od jakości materii i biomorficznych kształtów, dzieło ewokowało skojarzenia organiczne, cielesne, przypominając twory naturalne. Między innymi z powodu rozwiniętych na tym gruncie wielotorowych kierunków eksperymentu formalnego i towarzyszącego im żywego namysłu krytycznego, z perspektywy lat 80. Mieczysław Porębski uznał „strukturalizm" za rodzimy odpowiednik zachodniego malarstwa informel i zaliczył do najistotniejszych zdobyczy polskiej sztuki nowoczesnej[35].

Pod koniec lat 50. krytyka artystyczna związana z nowoczesnością osiągnęła wyjątkowy rozmach. Na łamach redagowanego przez Wojciechowskie-

[30] M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1, s. 19–37.

[31] Zob. P. Juszkiewicz, *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957)*, „Rocznik Historii Sztuki" 2013, t. XXXVIII, s. 52.

[32] M. Porębski, *Iluzja...*, s. 33.

[33] A. Ligocki, *Co się stało z plastyką?*, „Nowa Kultura" 1958, nr 21, s. 3 i 7.

[34] J. Przyboś, *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura" 1958, nr 26, s. 4.

[35] M. Porębski, *Podsumowanie*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 386–387.

go „Przeglądu Artystycznego" nie tylko relacjonowano wydarzenia z kraju i zza granicy, ale także w licznych tekstach poświęconych poszczególnym artystom nowoczesnym krytycy starali się wypracować model pisarstwa oparty na gruntownej analizie formalnej i empatii, dążyli do nasycenia opisu ładunkiem emocji i poszukiwali w języku swoistej korespondencji z ekspresją sztuki, posługując się, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki metaforycznej i abstrakcyjnej, językiem aluzyjnym[36].

W owym czasie obok „Przeglądu Artystycznego" ważnymi forami dyskusji wokół sztuki nowoczesnej, a szczególnie wokół jej postaci radykalnych i eksperymentalnych, były krakowskie pismo „Plastyka" (dodatek do „Życia Literackiego"), redagowane przez Janusza Boguckiego, oraz wspomniane lubelskie „Struktury" (dodatek do „Kameny"). Profil „Plastyki" kształtowali młodzi krytycy, obok Boguckiego, Ludwińskiego i Borowskiego, także Jerzy Madeyski i Maciej Gutowski[37]. W dyskusjach krytycznych zabierali też głos artyści: Tadeusz Kantor, Marian Bogusz, Jerzy Tchórzewski, Bogusław Szwacz. Krytyków, szczególnie Ludwińskiego, interesowały najnowsze dążenia w sztuce, które obszernie omawiano przy okazji II Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1957 roku. W doniesieniach ze świata dominował Paryż (korespondencje nadsyłał Aleksander Henisz). Dzięki nawiązaniu kontaktów z paryskim ruchem postsurrealizmu Phases analizie zostało poddane także dziedzictwo surrealizmu w jego najnowszych, międzynarodowych przejawach[38]. Samemu Boguckiemu towarzyszyło przekonanie o wiodącej roli krakowskiego środowiska artystów nowoczesnych, stąd szczególnie wiele miejsca poświęcano Grupie Krakowskiej i wydarzeniom w Galerii Krzysztofory. Dyskusje o nowoczesności nie ograniczały się do malarstwa, ale dotyczyły też architektury, fotografii i wzornictwa, ponadto twórczości prymitywistów i szkolnictwa artystycznego.

Podobnie progresywny (i pokrewny wobec „Plastyki") charakter miały „Struktury"[39]. W składzie redakcji, obok Ludwińskiego, znaleźli się Wiesław Borowski oraz, debiutujące na łamach pisma, Urszula Czartoryska i Hanna Ptaszkowska. Pismo propagowało sztukę współczesną, progresywną. Podejmowano tematykę malarstwa informel, malarstwa materii, sztuki strukturalnej. Na łamach „Struktur" debiutował także Mariusz Tchorek, publikując teoretyzujący artykuł dotyczący przemian w sztuce abstrakcyjnej w kontekście poszukiwań artystycznych lubelskiej Grupy „Zamek"[40].

Na przełomie lat 50. i 60. pojawiły się teksty krytyki ujmujące syntetycznie przemiany sztuki nowoczesnej, pisane z perspektywy historycznej. Tym samym, dzięki takim autorom, jak Irena Jakimowicz czy Aleksander Wojciechowski, rozwinął się swoisty historyzm dyskursu krytycznego[41]. Zarazem pod koniec lat 50. dynamika sztuki nowoczesnej została wyhamowana przez ingerencję władzy, czego przejawem były likwidacje redakcji pism opowiadających się za eksperymentalnymi formami sztuki nowoczesnej, najpierw „Plastyki", potem redagowanego przez Wojciechowskiego „Przeglądu Artystycznego", w końcu także „Struktur". Innym wydarzeniem potwierdzającym zmianę nastawienia władzy wobec najnowszych dążeń w sztuce było zamknięcie jesienią 1959 roku zdominowanej przez tendencje abstrakcyjne III Wystawy Sztuki Nowoczesnej, pomimo pozytywnego oddźwięku krytyki. Jacek Sempoliński uzasadniał wartość prezentacyjną wystawy, panoramiczny, szeroki przegląd odmian abstrakcji rozwijanej w kraju zarówno przez uczniów kolorystów, takich jak Zbigniew Tymoszewski czy Tadeusz Dominik, jak też obecnej poprzez „zdobycze ostatniego dziesięciolecia, taszyzm i tak zwaną abstrakcję

[36] Np. A. Wojciechowski *(O Brzozowskim)*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 3, s. 3–22. Z perspektywy czasu Wojciechowski określił ten nurt w historii powojennej krytyki artystycznej w Polsce mianem krytyki poetyckiej, sytuując go w tradycji XIX-wiecznej tzw. krytyki poetów, szczególnie francuskiej. Zob. tenże, *„Przegląd Artystyczny" w latach 1957–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 394.

[37] „Plastyka" ukazywała się od 12 maja 1957 roku do 26 lipca 1959 roku, wydano 34 numery pisma.

[38] W 1959 roku w Polsce pokazano wystawę artystów ruchu Phases w Krakowie (Galeria Krzysztofory). Wśród krytyków piszących o wystawie znaleźli się m.in.: P. Skrzynecki, *Phases*, „Echo Krakowa" 1959, z 24 VII, s. 3–4; M. Gutowski, *Grupa Phases i obrazy w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski" 1959, nr 170, s. 4, 8; J. Ludwiński, *Phases i odstępstwa*, „Kamena" (dodatek „Struktury") 1959, nr 4, s. 7; J. Bogucki, *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie" (dodatek „Plastyka" nr 34) 1959, nr 392, s. 5; J. Woźniakowski, *26 lipca. Phases*, [w:] tegoż, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974.

[39] Większość z 11 numerów pisma ukazała się w 1959 roku.

[40] M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*, I – „Kamena" 1959, nr 11, dodatek „Struktury" nr 2, s. 5–7; II – „Kamena" 1959, nr 13–4, dodatek „Struktury" nr 3, s. 8–9.

[41] W numerze 1. „Przeglądu Artystycznego" z 1958 roku Irena Jakimowicz opublikowała kronikę polskiej sztuki nowoczesnej (*Kronika polskiej awangardy 1912–1957*). W numerze 4–5 z 1958 roku Aleksander Wojciechowski opublikował obszerne omówienie *Młoda plastyka polska 1945–1957*.

bezforemną", w malarstwie między innymi Jerzego Tchórzewskiego i Alfreda Lenicy, po poszukiwania z pogranicza abstrakcji i figuracji, najbardziej wyraziste w malarstwie Jana Lebensteina[42].

Na początku następnej dekady główny ciężar dyskusji o sztuce nowoczesnej przeniósł się na łamy „Współczesności". W latach 1959–1967 z pismem stale współpracował Jerzy Stajuda, który wykształcił własny opiniotwórczy styl pisania o sztuce. Szczególna wartość tekstów krytyka płynęła z jego praktyki malarskiej oraz znajomości i uprawiania muzyki, co nadawało jego erudycyjnym i często pełnym dygresji komentarzom cechy unikatowego spojrzenia na najnowsze dążenia w sztuce polskiej w szerokiej perspektywie porównawczej. Do problemu abstrakcji odnosił się wielokrotnie, zarówno w tekstach omawiających zjawisko ogólnie, jak też pisząc o twórczości wybranych artystów, takich jak Rajmund Ziemski czy Stefan Gierowski, w końcu – obserwując poszukiwania młodego pokolenia, debiutującego pod koniec lat 50.[43] U progu nowej dekady Stajuda interesująco omawiał dążenia w abstrakcyjnym malarstwie krakowskim, które określił mianem malarstwa „konkretnego". Krytyk analizował efekty obrazów tworzonych z „materii znalezionych" – gotowych, niemalarskich tworzyw, które można było odnaleźć w ówczesnych kompozycjach Adama Marczyńskiego, Tadeusza Kantora, Mariana Warzechy, Teresy Rudowicz, Zdzisława Beksińskiego i malarzy z tak zwanej Grupy Nowohuckiej, których twórczość stanowiła odrębną propozycję sztuki abstrakcyjnej i zarazem ostatnią fazę recepcji informelu w kraju. Otwarty stosunek Stajudy do nurtu abstrakcji „konkretnej", rozwijającej koncepcję strukturalizmu, równoważyła ambiwalentna postawa Osęki, który widział w „peinture de la matière" zapowiedź nowej fali eksperymentów, podobnej do – jak to określił – „wielkiej awantury taszyzmu", którą było można obserwować kilka lat wcześniej[44]. Niemniej w artykule *Rzeczy i znaki* – swoistym credo upodobań estetycznych Osęki w tym czasie – rozwinął on krytykę wcześniejszych dążeń w sztuce abstrakcyjnej, przy jednoczesnej pochwale przedmiotowości zakorzenionej w sztuce XX wieku – od przedmiotu surrealistycznego, kolażu i asamblażu, po art brut i malarstwo materii, upatrując w tym ostatnim nurcie najbardziej aktualną postać sztuki nowoczesnej[45].

W dyskusji krytyki artystycznej na początku lat 60. pojawił się problem wyjścia z kryzysu abstrakcji. Rozwijali go liczni krytycy na łamach „Współczesności", obserwując przeobrażenia w sztuce zmierzające w stronę zainteresowania figurą i przedmiotem. Na przykład Barbara Majewska w artykule *Przemiany*, poświęconym wystawie Władysława Hasiora, zaprezentowanej w „Salonie Współczesności" wiosną 1961 roku, pisała o tendencji odchodzenia od abstrakcji na rzecz przedmiotowości[46]. Jesienią 1962 roku Osęka, choć nadal widział w malarstwie materii i sztuce przedmiotu punkt kulminacyjny nowoczesności, równocześnie dostrzegał symptomy wyczerpania jej potencjału. „Sytuacja, jaka wykrystalizowała się obecnie w polskiej plastyce – diagnozował – nosi wiele znamion kryzysu"[47]. Nowoczesność, traktowana dotąd jako kategoria nadrzędna, okazała się – zdaniem krytyka – „wytworzonym wspólnym wysiłkiem" mitem. Kontrowersyjna i wzbudzająca głosy polemiki teza Osęki o wypaleniu się „pola symbolicznego" nowoczesności postawiona została w kontekście, sygnalizowanej przez część krytyki, stagnacji i braku nowych, nośnych propozycji artystycznych, zwłaszcza ze strony młodego pokolenia artystów. W tym „okresie przejścia", do którego pewne ożywienie wniosła wspomniana wystawa „Metafory", krytyka z jednej strony podsumowywała dorobek „nowoczesnych", z drugiej – oczekiwała na zmianę paradygmatu.

W pewnym stopniu nadzieje te spełniły dopiero nowe zjawiska w sztuce polskiej ujawnione w pełni w połowie dekady. Na zmianę dążeń w sztuce miały wpływ nowe formy organizacji życia artystycznego, szczególnie plenery i sympozja

[42] Np. J. Sempoliński, *Wystawa na dobrym poziomie*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2001, s. 211–213 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40).

[43] J. Stajuda, *O takim samym malarstwie, jak każde inne*, [w:] *O obrazach i innych takich*, red. J. Gola, Warszawa 2000, s. 37–38 (pierwodruk „Współczesność" 1959, nr 22, s. 10); tenże, *Nowe obrazy Rajmunda Ziemskiego*, [w:] *O obrazach...*, s. 39–40 (pierwodruk „Współczesność" 1959, nr 24, s. 11); tenże, *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami 60")*, [w:] *O obrazach...*, s. 70–72 (pierwodruk „Współczesność" 1960, nr 20, s. 10); tenże, *Notatki z krakowskich pracowni*, [w:] *O obrazach...*, s. 81–84 (pierwodruk „Współczesność" 1961, nr 2, s. 8) i in.

[44] A. Osęka, *Igły i nici*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 106–108 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40).

[45] Tenże, *Rzeczy i znaki*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 85–89 (pierwodruk „Współczesność" 1961, nr 20).

[46] B. Majewska, *Przemiany*, „Współczesność" 1961, nr 6, s. 9.

[47] A. Osęka, *Błogosławiony kryzys*, [w:] tegoż, *Poddanie Arsenału...*, s. 155 (pierwodruk „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 37).

integrujące nowoczesnych artystów i krytyków. Podczas Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w roku 1965 wyraźnie ujawniły się zainteresowania nowoczesnych artystów nowymi postaciami abstrakcji geometrycznej, sztuką optyczną i kinetyczną. Sama krytyka prezentowała najnowsze dążenia w sztuce światowej, takie jak pop-art i happening, o których na łamach „Współczesności" w 1965 roku pisała między innymi Urszula Czartoryska[48]. W 1966 roku krytyka szeroko omawiała Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, widząc w tym wydarzeniu moment wyjścia z impasu. Do głosu doszło też młodsze pokolenie krytyków, wprowadzające nowe propozycje teoretyczne. Podczas puławskiego Sympozjum Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska i Mariusz Tchorek ogłosili „Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca" – nową koncepcję galerii sztuki, zainspirowaną ostatnimi wystąpieniami Kantora – „Wystawą popularną" w Krzysztoforach (1963) i pionierskim na gruncie polski happeningiem „Cricotage" (warszawska kawiarnia TPSP, 1964), którą realizowali w stołecznej galerii Foksal[49]. W 1968 roku na łamach „Współczesności" Hanna Ptaszkowska podjęła krytykę kryterium formalnego przy wartościowaniu sztuki, odwołując się do historii światowej awangardy[50]. W tym samym roku Andrzej Turowski podkreślał odrębność nowych propozycji artystycznych, takich jak działania artystyczne ujawnione w ramach puławskiego sympozjum i inicjatywy galerii Foksal, w których widział „eksplozję poszukiwań własnej, autentycznej i aktualnej postawy, [artystów] pozostających w opozycji do imitatorów pragnących nazywać siebie nowoczesnymi"[51]. W ten sposób sztuka i towarzysząca jej krytyka artystyczna przekroczyły dotychczasowe granice nowoczesności i weszły w obszar rozwiązań neoawangardowych.

[48] U. Czartoryska, *Jestem za artystą, który ginie w oddali w białej czapce, malując znaki drogowe...*, „Współczesność" 1965, nr 7, s. 10–11. W tym samym numerze „Współczesności" w rozmowie z Jerzym Stajudą dominację pop-artu podkreślał Jan Lebenstein. Także Wojciechowski pisał o pop-arcie w korespondencji z Paryża.

[49] Zob. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 68 i nn.

[50] H. Ptaszkowska, *Czy jest w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność" 1968, nr 1, s. 1–8.

[51] A. Turowski, *Drogi do współczesności*, „Współczesność" 1968, nr 4, s. 4, cyt. za: B. Stokłosa, *„Współczesność"*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 456.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Blumówna Helena, *Echa pierwszych wystaw w Paryżu*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 1.

Blumówna Helena, *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 25.

Blumówna Helena, *Wystawa Młodych*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 1.

Blumówna Helena, *Z Pałacu Sztuki, Wystawa Młodych Plastyków*, „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 44.

Bogucki Janusz, *Wernisaż wystawy Phases i message André Bretona*, „Życie Literackie" 1959, nr 392 (dodatek „Plastyka" nr 34).

Borowski Wiesław, Ludwiński Jerzy, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów w sztuce i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 21.

Czartoryska Urszula, *Jestem za artystą, który ginie w oddali w białej czapce, malując znaki drogowe...*, „Współczesność" 1965, nr 7.

Ćwiertnia Jerzy, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 11.

Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia" 1957, nr 1.

Gutowski Maciej, *Grupa Phases i obrazy w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski" 1959, nr 170.

Jakimowicz Irena, *Kronika polskiej awangardy 1912–1957*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 1.

Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie" 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka", nr 16).

Kantor Tadeusz, *O aktualnym malarstwie francuskim*, „Życie Literackie" 1955, nr 47.

Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość" 1946, nr 9.

Kartun D., *O malarstwie abstrakcyjnym. Korespondencja własna z Londynu*, „Przegląd Kulturalny" 1955, nr 22.

Krajewski Juliusz, *Realizm i abstrakcja*, „Kuźnica" 1947, nr 26.

Lenica Jan, *Podróże kształcą*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 51/52.

Ligocki Alfred, *Co się stało z plastyką?*, „Nowa Kultura" 1958, nr 21.

Ludwiński Jerzy, *Phases i odstępstwa*, „Kamena" 1959, nr 4 (dodatek „Struktury").

Ludwiński Jerzy, *Plakat salonu klubu „Krzywe Koło" oznajmia: wystawa Jerzego Kujawskiego Paryż*, „Życie Literackie" 1957, nr 25.

Majewska Barbara, *Przemiany*, „Współczesność" 1961, nr 6.

Miłosz Czesław, *Abstrakcja i poszukiwania*, „Odrodzenie" 1947, nr 7.

Morawski Stefan, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w USA*, „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 3.

Osęka Andrzej, *Błogosławiony kryzys*, „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 37.

Osęka Andrzej, *Igły i nici*, „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40.

Osęka Andrzej, *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 51–52.

Osęka Andrzej, *Rzeczy i znaki*, „Współczesność" 1961, nr 20.

Osęka Andrzej, *Z „Galerie Charpentier" do Zachęty*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 20 (288).

Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 1.

Porębski Mieczysław, *Jak nie wychodzić? (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 46.

Porębski Mieczysław, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu"*, „Po Prostu" 1956, nr 52–53.

Porębski Mieczysław, *O nową ideologię w malarstwie,* „Kuźnica" 1946, nr 4.
Przyboś Julian, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż,* „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 27.
Przyboś Julian, *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura" 1958, nr 26.
Przyboś Julian, *Nowiny malarskie*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 42.
Przyboś Julian, *Sztuka abstrakcyjna jak z niej wyjść?,* „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 45.
Ptaszkowska Hanna, *Czy jest w Polsce ruch artystyczny?,* „Współczesność" 1968, nr 1.
Sempoliński Jacek, *Wystawa na dobrym poziomie*, „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 40.
Stajuda Jerzy, *Gierowski (w związku z „Konfrontacjami 60")*, „Współczesność" 1960, nr 20.
Stajuda Jerzy, *Notatki z krakowskich pracowni* „Współczesność" 1961, nr 2.
Stajuda Jerzy, *Nowe obrazy Rajmunda Ziemskiego,* „Współczesność" 1959, nr 24.
Stajuda Jerzy, *O takim samym malarstwie, jak każde inne*, „Współczesność" 1959, nr 22.
Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica" 1948, nr 7.
Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*, „Struktury" 1959, nr 2 i nr 3 (dodatek do „Kameny").
Turowski Andrzej, *Drogi do współczesności*, „Współczesność" 1968, nr 4.
Urbanowicz Bohdan, *Wojna u abstrakcjonistów, czyli polemika „gorących" z „zimnymi"*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 5.
Wojciechowski Aleksander, *Młoda plastyka polska*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5.
Wojciechowski Aleksander, *Młoda plastyka polska 1945–1957*, „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 4–5.
Wojciechowski Aleksander, *(O Brzozowskim),* „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 3.
Woźniakowski Jacek, *Z prasy zachodnioeuropejskiej,* „Przegląd Artystyczny" 1955, nr 1 i 2, nr 5 i 6; 1956, nr 2.
Z zagranicy. Zmierzch malarstwa abstrakcyjnego, „Życie Literackie" 1953, nr 14 i 15.

Opracowania

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później [katalog wystawy], Galeria Starmach, Kraków 1998.
Galeria Krzywe Koło [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.
Howorus-Czajka Magdalena, *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.*, Gdańsk 2013.
Juszkiewicz Piotr, *Mity, metafora i władza. Krytyka artystyczna w PRL-u – szkic metodologiczny*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u*, red. Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 1999.
Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic": polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
Juszkiewicz Piotr, *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957),* „Rocznik Historii Sztuki" 2013, t. XXXVIII.
Kurzac Małgorzata, *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2002, t. III.
Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
Piotrowski Piotr, *Filozofia gestu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 r.: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987.
Wojciechowski Aleksander, *„Przegląd Artystyczny" w latach 1957–1960*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960,* red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

STRESZCZENIE

Problematyka abstrakcji w pierwszych dwóch dekadach po II wojnie światowej poruszana była w ramach szerszej dyskusji o sztuce nowoczesnej. Był to jeden z najbardziej żywo omawianych problemów w sztuce tego czasu, który wzbudzał skrajne emocje krytyki: od afirmacji i uznania po odrzucenie i potępienie. W początkowym okresie modus abstrakcyjny wiązano w rozmaitych aliansach z koncepcjami sztuki ekspresjonistycznej, kubizującej i surrealistycznej, jako element poszukiwania nowego modelu sztuki nowoczesnej, który miał być syntezą dotychczasowej tradycji sztuki modernistycznej. W późniejszym okresie, szczególnie w czasach odwilży, abstrakcję niegeometryczną postrzegano jako formułę autonomiczną, wieńczącą proces przemian sztuki nowoczesnej i równoległą wobec dążeń sztuki światowej.

Dyskusja krytyki artystycznej wokół sztuki nowoczesnej i abstrakcji w tym okresie przebiegała w trzech zasadniczych etapach. Wszystkie powiązane były z rozwijaną w kraju praktyką artystyczną. Pierwszy objął lata 1945–1949. Był to okres formowania postulatów, a zarazem początków krytyki komentującej i wyjaśniającej dążenia sztuki nowoczesnej. Drugi okres, który przypadł na drugą połowę lat 50., po latach realizmu socjalistycznego, był w istocie tryumfem koncepcji sztuki nowoczesnej, szczególnie abstrakcyjnej, korespondującej z nurtami międzynarodowego informelu, a także przyniósł wzmożoną aktywność krytyki sprzyjającej nowym tendencjom w sztuce. Trzeci okres, który objął pierwszą połowę lat 60., odznaczał się, z jednej strony próbami podsumowania przemian sztuki nowoczesnej w Polsce po 1945 roku, z drugiej – charakteryzował się narastaniem poczucia kryzysu, który przyniósł próby poszukiwania „wyjścia z pułapki abstrakcji" i ostatecznie przerodził się w korespondującą z tendencjami światowymi nową falę aktywności krytyki i artystów związanych z dążeniami neoawangardowymi.

Słowa klucze: sztuka abstrakcyjna, krytyka artystyczna, sztuka polska po 1945 roku, informel, taszyzm, metaforyczne malarstwo, materii malarstwo, strukturalizm

SUMMARY

Art Criticism and Ungeometrical Abstraction, 1945–1965

During the first two decades after the Second World War, the problem of abstraction was examined in the context of a wider debate about modern art. It was one of the most vividly discussed issues that sparked extreme emotions among critics: from affirmation and recognition up to rejection and disapproval. At the beginning, the abstract modus was connected through various alliances with conceptions of expressionism, cubism and surrealism as an element of finding a new model of modern art that was supposed to be a synthesis of the hitherto tradition of modernism. Subsequently, especially during the post-Stalinist thaw, the ungeometrical abstraction was perceived as an autonomous formula that finished the process of changes in modern art and was parallel to the aims of world art.

The discussion of the art criticism about the modern art and abstraction in that period can be divided into three basic parts. All of them were closely connected to the artistic practice that had been developing in Poland. The first period, 1945–1949, was a time of forming postulates and beginnings of the criticism commenting on and explaining the aims of modern art. The second part, that can be assigned to the second half of the 1950s, after the period of socialist realism, was essentially a triumph of the conception of modern art (especially the abstract one) that corresponded with the trends of international *informalism* and intensified the activity of criticism supporting new tendencies in art. The third period, lasting during the first part of the 1960s, could be characterised by, on one hand, trials of summarising the changes of modern art in Poland after 1945, and on the other – a rise of a sense of crisis that started the efforts to find "an exit from the trap of abstraction". Eventually, it transformed into a new wave of activity of critics and artists connected with neo-avant-garde, that corresponded with the world tendencies.

Key words: abstract art, art criticism, Polish art after 1945, informalism, tachisme, metaphorical painting, painting of matter, structuralism