

BERNADETA STANO¹

Instytut Sztuki Mediów Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
ORCID 0000-0002-3920-7944

KOLOR ŚLADU / ŚLAD KOLORU. JAK CHROMATYCZNE WALORY MALARSTWA MATERII MOGĄ OTWORZYĆ NA RZECZYWISTOŚĆ POZAMATERIALNĄ?

*Colour of Trace / Trace of Colour. How Chromatic Qualities of Matter Painting
Can Offer Exposure to Non-Material Reality*

Abstract

Intending to illustrate meanings attributed to colour in the matter painting of Cracow, the author selected a specific time in that movement's evolution: the year 1960. Her interpretation of the slogan "*Colour of Trace/ Trace of Colour*" comprises two practices involving the use of specific hues: the colour of trace references the shades of material employed in the process of building the image-object; the trace of colour refers to the specific polychromy ascribed to the composition, actual shades of materials employed notwithstanding; or minuscule markings within the image field, vestiges of the kapist perception of image, applied as ingredients intended to emphasise the composition's expression or media of non-visual symbolism. The scrutiny of selected matter painting examples was expanded to include reflections by critics responding spontaneously to a wave of oeuvre by painters of Cracow they had formerly been unfamiliar with.

Keywords: matter painting, Group of Five, Nowohucka Group

Abstrakt

Autorka dla zilustrowania znaczeń przypisywanych barwie w krakowskim malarstwie materii wybrała konkretny moment rozwoju tego nurtu – rok 1960. Hasło „Kolor śladu / ślad koloru” rozumie jako dwie praktyki wykorzystania barwy: kolor śladu to barwa tworzywa użytego do budowania obrazu-przedmiotu, ślad koloru to polichromia nadana kompozycji wbrew autentycznym barwom użytych tworzyw lub drobne znakowania w obrębie pola obrazowego, szczątki kapistowskiego myślenia o obrazie, naniesione jako akcenty wzmacniające ekspresję kompozycji lub nośniki pozamalarskiej symboliki. Analizę wybranych

¹ Bernadeta Stano, historyk sztuki, autorka artykułów i książek o sztuce II połowy XX wieku, m.in.: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* (2005) i *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (2019). E-mail: bernadeta.stano@op.pl.

przykładów malarstwa materii uzupełniono refleksjami krytyków, reagujących spontanicznie na falę nieznaną im dotąd twórczości krakowskich malarzy.

Słowa kluczowe: malarstwo materii, Grupa 5-ciu, Grupa Nowohucka

Rok 1960 stanowił w krakowskich galeriach i w murach Muzeum Narodowego oraz na płaszczyźnie pozainstytucjonalnej kulminację malarstwa materii, zarówno praktykowanego przez młodych absolwentów ASP, jak i przez artystów, takich jak Adam Marczyński czy Jadwiga Maziarska, o ugruntowanej już pozycji. W tym samym roku na XXX Biennale w Wenecji jedną z głównych nagród otrzymał Jean Fautrier, jeden z czołowych przedstawicieli tego nurtu. Za najważniejsze wydarzenie w Polsce należy uznać jesienny VII Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki AICA w Warszawie i Krakowie². Kraków powitał jego uczestników kilkoma wystawami: w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki przy Rynku 22 – malarstwa i grafiki artystów krakowskich, II Wystawą Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach i trzecią wystawą Grupy 5-ciu, nazwaną potem Nowohucką, w Klubie MPiK w Nowej Hucie³. Trzy z nich zawierały zestawy obrazów komponowanych z użyciem tworzyw niemalarskich, a wystawa w Nowej Hucie, gdzie takie dominowały, została uznana przez zagranicznych gości Kongresu za jedną z najciekawszych, które zobaczyli wówczas w Polsce⁴. Dokonania jej członków pokazane już wiosną tego roku w Krzysztoforach zwróciły uwagę na ten nowy nurt malarstwa. Obrazy i obiekty strukturalne prezentowali też dwaj scenografowie, we foyer Teatru Ludowego – Józef Szajna⁵, a w Krzysztoforach – Wojciech Krakowski⁶. Dużym zainteresowaniem cieszyły się też trzy wystawy w Muzeum Narodowym: w tym zafascynowanego łączeniem pozamalarskich tworzyw Adama Marczyńskiego. Nie bez przyczyny zatem dla zilustrowania znaczeń przypisywanych barwie w krakowskim malarstwie materii wybrałam ten konkretny moment rozwoju nurtu – 1960 rok i wybrane z tego bogatego zestawu pokazy. Rozszyfrowując tytuł artykułu: pod hasłem „Kolor śladu / ślad koloru” rozumiem dwie praktyki wykorzystania koloru w tym nurcie malarstwa, który wielu wykwalifikowanym i przygodnym obserwatorom jawi się jako wręcz achromatyczny. Kolor śladu to barwa tworzywa użytego w konstruowaniu obrazu, wprost przejęta przez malarza z otoczenia, a nie wynikająca tylko z jego naśladowania; ślad koloru to polichromia nadana mu wbrew autentycznym barwom tworzywa lub drobne znakowania w obrębie pola obrazowego, szczątki kapistowskiego myślenia o obrazie, naniesione na niego świadomie, zarówno jako akcenty wzmacniające ekspresję kompozycji, jak i nośniki pozamalarskiej

² J. Bogucki, *Sztuka – Narody – Świat*, „Życie Literackie”, 1960, nr 452, s. 1-2.

³ *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka*, red. M. Tarabuła, M. Branicka, Kraków 2000, s. 14-19.

⁴ *Kongres AICA opuścił Kraków*, „Życie Literackie”, 1960, nr 454, s. 1. Szerzej o wydarzeniach związanych z Kongresem AICA piszę w artykule: B. Stano, *Adam Marczyński w nurcie krakowskiego malarstwa materii. Wokół roku 1960*, w: *Profesor Adam Marczyński i Jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948-1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Kraków 2018, s. 46-53. Znaczenie roku 1960 potwierdza również: A. Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach*, Kraków-Cieszyn 2000, s. 175-181; eadem, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 57-93; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 93-97.

⁵ *Trzy wieści z Nowej Huty*, „Życie Literackie”, 1960, nr 454, s. 11; T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 24, s. 9.

⁶ P. Krakowski, *Wojciech Krakowski*, w: *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 16-18.

symboliki. Rozważania te rozpoczną jednak nie od analizy malarstwa, a od przedstawienia wątpliwości, którymi dzielili się polscy krytycy w zetknięciu się z tą falą nieznaną im dotąd twórczości krakowskich malarzy.

Dynamika dyskusji w środowisku krakowskim wokół materii i koloru

Na spotkaniach w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu toczył się pod koniec XVII wieku gorący spór o ważności różnych środków wyrazu artystycznego w malarstwie. Wtedy próbowano ustalić, czy kolor, czy linia, posiadają większą wartość i choć nie dano jednoznacznej odpowiedzi, o umiejętnościach kolorystycznych wypowiadano się na ogół z lekceważeniem, uznając je za godne rzemieślnika i pozbawione reguły, w odróżnieniu od wymagającego ich rysunku⁷. Zagadnieniem związanym z kolorem przeznaczono zatem bardzo dalekie miejsce w rozważaniach teoretyków. Fascynowano się nienaganą perspektywą, a także doбором tematów godnych twórczości malarza. W XX wieku, w kolejnych nurtach malarstwa abstrakcyjnego, szczególnie tych zaliczanych do tzw. abstrakcji gorącej, krytycy zmuszeni byli spierać się przede wszystkim o jakości formalne malarstwa, a w przypadku malarstwa w pierwszej fazie zwanego na Zachodzie „strukturalnym” priorytetowym pojęciem były: „struktura” oraz „materia”, rysunek właściwie nie istniał, koloru się zaledwie doszukiwano, temat, o ile nie zasugerował go sam malujący, również dodawano niejako wtórnie, czasem po kilku latach od momentu powstania obrazu. Równoległe pojawiały się głosy, że przesunięcie tych akcentów może prowadzić do utraty tożsamości tej dziedziny sztuki – malarstwa. W orbitę zainteresowania polskich krytyków pojęcie „struktury” wprowadził Mieczysław Porębski, umieszczając na łamach „Przeglądu Artystycznego” w 1957 roku komentarz do malarstwa Kantora⁸. Struktura to „ściana rzeczywistości” – sygnał, że chodzi o obraz autonomiczny. Sam artysta, rekomendując w czasopiśmie i w ramach prelekcji w Polsce tasyzm i poprzedzający go surrealizm, upowszechniał „nowy element” malarstwa – materię – i tłumaczył: „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jakie zawiera to słowo”⁹. Kolor w tych rozważaniach schodził na margines, chociaż dotyczyły one informelu i tasyzmu, kierunków opartych na intensywnym działaniu kontrastujących płynnych plam¹⁰.

27 lutego 1960 roku w Krzysztoforach otwarto wystawę obrazów urodzonych na początku lat 30. Danuty Urbanowicz, Jerzego Wrońskiego, Juliana Jończyka, Janusza Tarabuły, Witolda Urbanowicza. Większość prac miała w opisie określenie „collage” lub „techniki mieszane”,

⁷ Por. K. Kaśkiewicz, *Pierwsze rozważania na temat koloru we Francji przełomu XVII i XVIII wieku*, „Ruch Filozoficzny” 2018, t. LXXIV, nr 2, s. 15-29. <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/view/RF.2018.011> (dostęp 20.06.2021).

⁸ M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 1, s. 19-37. Szerzej na temat wprowadzania do polskiej krytyki pojęć związanych z nowym nurtem malarstwa zob.: P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 30-39.

⁹ T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie”, 1957, nr 50, s. 6.

¹⁰ Kantor będzie niejednokrotnie podkreślał, że zawsze interesowały go kompozycje o charakterze organicznym i nawet kiedy eksperymentował z różnymi materiałami pozamalarskimi: korzeniami, drewnem, lakierem, polichlorkiem winylu, żywicą epoksydową, to daleki był od zdyscyplinowanego porządkowania powierzchni obrazu (wybierał przypadek), co występuje w większości obrazów określanych mianem malarstwa materii; por. W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 41, 58-59. W szkicu *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja* również w tych kategoriach charakteryzuje materię: „Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. [...] Brak wszelkich konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura”.

najbliżsi tradycyjnej technice olejnej byli Tarabuła i Jończyk¹¹. W marcu środowisko krakowskich intelektualistów zasiadło w galerii do dyskusji o tym nowym wówczas w Polsce zjawisku. Spotkanie w lokalu Stowarzyszenia Historyków Sztuki prowadził Piotr Krakowski, a wzięli w nim udział m.in. prof. Józef Dutkiewicz i artyści Waław Taranczewski, Tadeusz Kantor, Jonasz Stern, krytycy oraz piątka zainteresowanych malarzy. Głównym celem dyskusji miało stać się określenie charakteru sztuki wystawiających w Krzysztoforach twórców, w powiązaniu z podobnymi zjawiskami w młodym malarstwie hiszpańskim i włoskim, ale pojawiały się również wątki związane z recepcją sztuki. Na przykład Dutkiewicz akcentował zmiany, a nawet przełom w sposobie traktowania malarstwa. Stwierdził, że obrazy takie jak prezentowane na wystawie stanowią rodzaj ekranu, który wyzwała reakcje psychiki nań skierowanej, dzieło pozornie niedokończone stanowi tylko wprowadzenie w rzeczywistość artystyczną i kontynuację aktu twórczego. Z tych zagadnień z pozoru mniej związanych ze sztuką, ale za to odnotowujących oczekiwania społeczne wobec środowiska plastyków, warto przypomnieć refleksję wygłoszoną przez Jerzego Wrońskiego. Mówił on wówczas o potrzebie tworzenia oszczędnej sztuki ze względu na specyficznego odbiorcę – robotnika, który może potraktować kontakt z takim malarstwem jako trening wyobraźni, pozwalający mu inaczej spojrzeć na monochromatyczne wnętrze jego hali fabrycznej¹².

Dyskusja przeniosła się z murów SHS na łamy ogólnopolskiej prasy, m.in. „Tygodnika Powszechnego”, „Życia Literackiego” i „Dziennika Polskiego”. Oprócz Piotra Krakowskiego, piszącego wstęp do katalogu Grupy 5-ciu, dołączyli do niej Maciej Gutowski, Loda Kałuska, Tadeusz Chrzanowski, Piotr Skrzynecki i wizytujący pracownie krakowskie w 1960 roku krytyk z Warszawy, Jerzy Stajuda. Znajomość sztuki materii pogłębiała się też dzięki takim artykułom, jak te opublikowane na łamach „Tygodnika Powszechnego” przez trójkę młodych krytyków: Jerzego Ludwińskiego, Wiesława Borowskiego i Hannę Ptaszkowską, którzy pisali o sztuce europejskiej, eksponując w malarstwie tendencję do odrzucania intensywnego koloru oraz dążenie do uzyskania trzeciego wymiaru¹³.

W komentarzach do samej wystawy w Krzysztoforach, Loda Kałuska w „Gazecie Krakowskiej” w artykule *Malarstwo – nie malarstwo*, starała się pokazać genezę owych eksperymentów w tradycji malarstwa europejskiego i w jego umownej definicji zawartej w czterech słowach: „imitacja farbą innych materii”. W pracach młodych artystów zauważyła redukcję tej definicji do owych „innych materii” i ostrożnie, zapewne po raz pierwszy oficjalnie, nazwała ich „materiałami”, co należy tłumaczyć zgodnie z wprowadzoną kilka lat później do literatury nomenklaturą: malarzami materii¹⁴. Równocześnie apelowała do odbiorców o większą wrażliwość na zestaw obecnych w tych kompozycjach barw oraz o wprężenie do recepcji obrazów wyobraźni dotykowej i słuchu. Postulowała „wycucie temperatury, konsystencji, przenikalności nowego malarstwa”. To co ją niepokoiło, to próby estetyzowania: „Sporo kompozycji, ukazując nieoczekiwane bogactwo plastyczne wielu na pozór

¹¹ Reprodukcje zachowanych z tej wystawy obrazów zob.: *Malarstwo materii 1958-1963...*, op. cit., s. 29-121.

¹² M. Gutowski, *Dyskusja w SHS*, „Dziennik Polski”, 1960, nr 50, s. 5.

¹³ J. Ludwiński, *Co się stało z kolorem w malarstwie?*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 6; W. Borowski, *O trójwymiarowych obrazach i dwuwymiarowych rzeźbach*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 6; H. Ptaszkowska, *Czy zmierzch osobowości w sztuce?*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 7.

¹⁴ L. Kałuska, *Malarstwo – nie malarstwo*, „Gazeta Krakowska”, 1960, nr 55, s. 3. Po raz pierwszy odnalazłam w polskiej prasie określenie „malarstwo materii” w roku 1961 (A. Osęka, *Rzeczy i znaki*, „Współczesność”, 1961, nr 20, s. 9). Od 1962 lansuje ten termin w prasie i opracowaniach naukowych Piotr Krakowski.

pospolitych materiałów, pozbawionych zostało siły ewokacyjnej i drapieżności wyrazu przez zbytne dążenie do harmonizowania. Zamiast szokować, atakować kontrastem – kokietują często łatwą ładnością¹⁵. Ciekawe, że Gutowski także podjął temat sensualności owych obrazów: „powrócił świat bliski naszym postrzeżeniom wizualnym i dotykowym. [...] Sztuka trudna, wymagająca spokojnej kontemplacji i intelektualnego, nie emocjonalnego przeżycia. Sztuka surowa i hieratyczna, bardzo poważna”¹⁶, rezygnująca z dużej rozpiętości koloru, poszukująca wartości kolorystycznych przede wszystkim w skali brązów i szarości, wykorzystująca zmiany barwy w zależności od faktury. Z owego poważnego i ponurego nastroju natrząsał się Tadeusz Chrzanowski, ale doceniał żarliwość poszukiwań i obeznanie młodych w „nowinkach” z Zachodu. On również wzmiankował o roli koloru, uznając, że u wszystkich uczestników wystawy kolor staje się „współrzędną obok innych elementów współtworzących obraz”¹⁷. Wypowiedź Piotra Krakowskiego kończyła wiosenne dysputy o eksperymentach malarzy. Pisał na łamach „Życia Literackiego” pełen jeszcze wątpliwości: „Nie ulega kwestii, że ich malarstwo to jakaś faza sztuki informel. Jest to jednakże ten już jej etap, kiedy twórca porzuca ewokującą siłę i bezpośrednią gwałtowność materialnie działającego koloru, wyciskanej wprost z tuby farby, rozlanego plastiku czy lakieru. Miejsce nieprzewidzianej przygody, którą dyktuje przypadek i automatyczny gest, zajmuje medytacja”¹⁸. Zgaszony i walorowo rozstrzygnięty kolor miał służyć pogłębieniu takiej właśnie formy recepcji obrazu.

Za kolejną eksplozję malarstwa strukturalnego w Krakowie należy uznać wspomniane wyżej, czerwcowe wystąpienie Marczyńskiego w Muzeum Narodowym, uzupełnione pokazem monotypii w Krzysztoforach. Większość prac opatrzono tytułem *Konkret*, czasem wzmocnionym epitetem: *Konkrety zniszczone* (1959 r.) lub zastąpiono jeszcze bardziej precyzyjną wskazówką interpretacyjną: *Mur spalony* (1960 r.), *Spalone* (1960 r.), *Zniszczone* (1959 r.). Pod względem estetyki środków formalnych i warsztatu propozycje te bardzo bliskie były obrazom innych krakowskich malarzy materii, szczególnie tych, którzy sami nie preparowali zgrzebnych tworzyw z mas szpachlowych i klejów, ale je wynajdywali i z nich budowali kompozycje. Na wystawie Grupy 5-ciu takie prace z gotowych materiałów proponowała przede wszystkim Danuta Urbanowicz i Janusz Tarabula. Krytycy podkreślali, że Marczyński konsekwentnie dochodził do kompozycji abstrakcyjnych drogą wzmocnienia ascezy, uproszczeń i ograniczeń kolorystycznych. W monotypiach, poddanych korekturze gwaszu, pokazywanych równolegle w Krzysztoforach, fakturę materiałów zastępowała faktura i tekstura farb. Piotr Krakowski w katalogu wystawy stwierdził, że ten dodatkowy pokaz może zdezorientowanym brutalizmem ekspresji materiałów przywrócić spokój¹⁹.

Marczyński, podobnie jak młodzi malarze eksponujący swoje prace w Krzysztoforach, prowokował przede wszystkim do rozważań o technologii, fizyczności dzieła, ale wyrażonych specyficznym językiem. O tym cyklu, pokazanym również w ramach II Wystawy Grupy Krakowskiej, Loda Kałuska pisała: „Drzewo zwęglone, drzewo odarte ze skóry i pokłute

¹⁵ L. Kałuska, *Malarstwo...*, op. cit., s. 3.

¹⁶ M. Gutowski, *Wiadomości plastyczne. Wystawa w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, 1960, nr 66, s. 5.

¹⁷ T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 12, s. 6.

¹⁸ kr. [P. Krakowski], *Wystawa w Krzysztoforach*, „Życie Literackie”, 1960, nr 12, s. 6.

¹⁹ P. Krakowski, *Wstęp*, w: *Adam Marczyński. Wystawa gwaszów – monotypii*, [kat.], Galeria Krzysztofory Kraków 1960, [b. n.].

ostrym narzędziem – zamiast przejmować bólem swej tragedii, napęlniają nas raczej podziwem dla melodramatycznego kunsztu tego reżysera”²⁰. Zatem, podobnie jak P. Krakowski, odnalazła w nim to, czego brakowało jej w propozycji Grupy 5-ciu, ową drapieżność i „siłę ewokacyjną”²¹. Jerzy Stajuda, rok po odwiedzeniu muzeum, galerii i pracowni wybranych krakowskich artystów, wyraźnie zainspirowany nazewnictwem muzealnego cyklu Marczyńskiego, na łamach „Współczesności” rozpisywał się o „malarstwie konkretnym”, którego metodę przyrównywał do asamblażu. „W Krakowie uważają, że trzeba malować konkretnie. To znaczy już nie malować [...] ale zbierać, znajdować, robić z gotowego. [...] Malarstwo ‘konkretne’ [...] – niczego nie obiecuje – ani nie zapowiada. Afirmuje. Potwierdza to, co zgłębić można i dotykiem. [...] Faktami – będą tu ‘prawdziwe’ fragmenty materii [...]. Przy wyborze uroda tych fragmentów gra oczywiście dużą rolę – ale nie zasadniczą. Gotowa uroda wielobarwnej rdzy jest jakąś niewątpliwie odpowiedzią na niezniszczone tęsknoty do bogatej materii malarskiej niektórych wysmakowanych płócien informelu”²².

Specyfika i sposób konstruowania materii obrazu stanowiły podstawowe problemy „badane” przez artystów i krytyków około roku 1960. Jednak, jak widać z powyższych wypowiedzi, starano się również dostrzec ich pozamalarskie sensy, wiążąc np. ich genezę z ideą wędrówki i doświadczania otoczenia różnymi zmysłami czy wskazując na dramatyzm czy drapieżność użytych środków. Julian Jończyk pisał do katalogu wystawy w Krzysztoforach: „jedyne co wydaje się interesujące w naszej epoce to ustawiczne odzieranie świata z jego pozornych i łatwych uroków. Ciągłe zagrożenie. Brak punktu oparcia. A więc w konsekwencji poszukiwanie ładu, którego istnienie jest bardziej niż problematyczne. Czy miłość do materii jako takiej, do jej surowości i chropowatości, do szmat, pakuł, trocin, poddających się kształtowaniu jest punktem oparcia, czy jeszcze jedną zasłoną? Za którą jest co? No właśnie”²³. Obawiano się odbioru tylko zewnętrznej, fizycznej warstwy malarstwa, z pominięciem tzw. „wnętrza” oraz tego, że pospolita geneza użytych tworzyw i rzemieślnicze wykonanie obrazu zdeprecjonuje wysiłek malarza. Czyli wraca ta sama idea, która przyświecała koneserom sztuki w XVII wieku, by gdzieś poza środkami malarskimi szukać potwierdzenia wartości malarstwa: w rysunku czy tzw. kolorycie (zestawie barw)²⁴. Obawy te wydają się nie do końca uzasadnione. Jak wykazano powyżej, już na poziomie bezpośrednich, „gorących” relacji krytyków, wprowadzano wątki filozoficzne, zwykle wyrażane w poetyckim tonie, a ich ilość rosła wraz z kolejnymi zbiorowymi i indywidualnymi pokazami malarstwa materii.

Afirmacja, kontemplacja i... medytacja

Na postawę afirmacji artystów w relacji z otoczeniem wskazuje Stajuda, zapewne również przyjmując podobną wobec obrazów-konkretów Grupy 5-ciu i Marczyńskiego. Afirmacja [łac. *affirmatio* ‘potwierdzenie’, ‘przyjęcie’] w filozofii poznania jest równoznaczna ze stwierdzeniem lub uznaniem czegoś (prawdy, istnienia); jest ona pierwotna względem negacji, w etyce oznacza uznanie jakiejś pozytywnej wartości, w teologii odnosi się do

²⁰ L. Kałuska, *Nowe malarstwo Grupy Krakowskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1960, nr 43, s. 9.

²¹ L. Kałuska, *Malarstwo...*, op. cit., s. 3.

²² J. Stajuda, *Notatki z krakowskich wystaw*, „Współczesność”, 1961, nr 2, s. 5.

²³ J. Jończyk, w: *Wystawa obrazów. Julian Jończyk, Janusz Tarabula, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński*, [kat.], Galeria Krzysztofora, Kraków 1960 [b. n.].

²⁴ Mowa tu o m.in. o poglądach Rogera de Piles, por. K. Kaśkiewicz, op. cit., s. 27.

Boga²⁵. Zanim przyjrzę się afirmatywnej postawie wobec materii, co sygnalizował Stajuda, chciałabym wskazać, że ja osobiście na podstawie wspomnień artystów zarejestrowałam inną, moim zdaniem równie ważną, pozytywną wartość dla malarzy: były nią starannie wyselekcjonowane wspomnienia z dzieciństwa. Nietrudno wskazać w nich uwagi o kolorze, fakturze, konsystencji, a nawet zapachu przedmiotów i zjawisk, których doświadczyli. Należy pamiętać, że znaczna część ich dzieciństwa przypada na czas wojny, a wczesnej młodości – na okres powojenny. Danuta Urbanowicz wspomina okolice Radomia i ludzi „ulepionych jakby z tej samej gliny, w autentycznie glinianych wnętrzach, urobiska torfowe przeobrażające się w oczach w stopy gomółek i cegieł, śmietaną ubijana na masło...”, „chleb także ma skórę spękaną, ale w środku też jest chlebem” i przemiany lnu w płótno²⁶. Wieś Wrońskiego, Biskupice koło Lublina, zbudowano z białego wapienia, z wielkich kamiennych ciosów, nietynkowanych, krytych strzechą. Jako młody chłopak czekał na ubielonych wapieniem deskach, u pułapu stodoły, na kolejne liście tytoniu do suszenia. Obserwacja procesu przekształcania tego surowca, jego sortowanie pod względem gatunku, koloru, jakości, suszenie, wędzenie, prasowanie ciężarem własnego ciała, przypominają przywołane wcześniej prace domowe²⁷. I tak jak pobielone, poorane deski znalazły oddźwięk w cyklu „Reliefów” Wrońskiego, tak Urbanowiczowa przez lata czerpała z nabytej wiedzy o genezie tkanin.

Tarabula w latach 90. odwoływał się już nie do indywidualnej, lecz do zbiorowej pamięci pokolenia urodzonych ok. 1930 r.: „Prawdziwą inspiracją, chociaż wtedy – przy tym ukierunkowaniu na abstrakcję – nieuświadomioną, stała się otaczająca nas rzeczywistość: spękanie i odrapane tynki, spróchniałe deski podmiejskich płotów, romańskie kamienie starych murów, zniszczone wytwory wiejskiej kultury materialnej, błoto, kurz, wszystkie te «przedmioty niższej rangi», jak je nazywał Kantor”²⁸. W tym konkretnym wyznaniu, choć również czynionym z perspektywy czasu, mowa już nie tyle o wartości wspomnień z okresu dzieciństwa, co o akceptacji, a momentami nawet kulcie przedmiotów lub ich fragmentów, tworzyw przetworzonych przez człowieka bądź wystawionych na działanie czasu, w postaci zwartej (deski, skrawki metali) lub rozproszonej (piaski, żwir, cementy). Postawę taką przyjmują już zaznajomieni ze swoim rzemiosłem i przeczuwający zapewne swoje znaczenie w sztuce Krakowa artyści. Stajuda promuje ją także w kontekście recepcji obrazów z nich utworzonych. Zapewne o tym, że artyści afirmują skrawki tego biednego, zgrzebnego powojennego otoczenia, dowiadawali się dopiero od krytyków. Oni wtedy po prostu wynajdywali, odkrywali, zaciekawiali się, a nade wszystko, jako wzrokowcy, wpatrywali i wpatrywali się oraz kontemplowali.

Warunkiem kontemplowania jest pozytywny stosunek afektywny podmiotu do przedmiotu kontemplacji. Kontemplacja to jeszcze nie afirmacja, ale może do niej doprowadzać, choć bez trudu można sobie też wyobrazić odwrotną kolejność tych procesów. Obraz w galerii to niejako twór oczyszczony z pierwotnego otoczenia, „polukrowany” werniksami, obramowany – mógł zatem stosunkowo łatwo budzić pozytywne emocje. W przypadku samych tworzyw, w momencie ich znalezienia – odkrycia – odczucie pozytywnej wartości ograniczało

²⁵ *Afirmacja*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/afirmacja;4010799.html> (dostęp 20.06.2021).

²⁶ Na podstawie wspomnień artystki w: *Danuta Urbanowicz. Obrazy* [kat.], Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 17-28.

²⁷ Na podstawie rozmów autorki z Jerzym Wrońskim prowadzonych w roku 1996.

²⁸ *Janusz Tarabula*, [kat.], red. J. Chrobak, Kraków 1990, s. 33.

się do owego stwierdzenia faktu ich istnienia, uznania ich niepowtarzanej barwy, kształtu, faktury. Jednak mogą sobie również wyobrazić sytuację, że artysta godzinami skupia wzrok na tym, co znalazł. Medytuje. Rozmyśla o obrazie, który ma dopiero z tego powstać.

We wrześniu 1960 r. w siedzibie krakowskiego SHS Marczyński wystawił *Rdzę* (na odwrocie zapisano słowo „konkret”)²⁹. Skala barw tej kompozycji, od ciepłych żółcieni, poprzez oranże do odcieni brązu i faktura głównego motywu wynikają z właściwości fizycznych użytych tu skrawków metalu. Fragmenty blachy wyraźnie pochodzą z jednego przedmiotu. Obecnie jego szczątki, nadwątlone działaniem rdzy lub celowo skruszone przez artystę, prawie szczelnie wypełniają pole obrazowe. Jednak by scalić i podporządkować formatowi stojącego prostokąta ów „konkret” materiałowy, blachę nałożono na drewnianą, przyczernioną farbą lub sadzą, płytę. To mocniej wyeksponowało jej nieregularne, poszarpane brzegi, przenosząc uwagę kontemplującego obiekt z centrum – wyróżnionego delikatnym pęknięciem, na obrzeża kompozycji. Zabieg ten podsunął mi skojarzenia z innymi nastawionymi na kontemplację „obrzeży” cyklami zapoczątkowanymi mniej więcej w tym samym czasie w Ameryce: abstrakcjami Clyfforda Stilla i Franka Stelli. Podstawowa różnica tkwi oczywiście w genezie koloru tych propozycji. U Amerykanów ich pochodzenie jest jasne: właściwości fizyczne odpowiednio zmieszanych farb, u Stelli – metalizujących³⁰. Marczyński, zatrzymując proces korozji, akceptuje zastane niuanse walorowe tworzywa, kontrast bardzo oszczędnie rezerwując dla miejsc, gdzie podłoże spotyka się z krawędziami przyklejonego destruktu. Ze skorodowanymi blachami i kratownicami Marczyński pracował wówczas wielokrotnie (*Czerwone tło* 1960 r.; inny niż omawiany *Rdza Konkret* 1959 r.)³¹, ale ten przykład najbardziej eksponuje autentyczny kolor „śladu”, czyli wybranego tworzywa.

Taki sam – „zachowawczy” – stosunek do skali barw zauważam w *Murku* Danuty Urbanowicz. Należy on do cyklu obrazów powstałych na strychu-pracowni, dzielonej pod koniec lat 50. z Witoldem Urbanowiczem, w budynku przy ulicy Kościuszki 48. Miejsce to charakteryzowała po latach: „materia surowego strychu, odrapana kamienica, podwórka z zaciekaniami na ścianach, urwany odłupany tynk, brudne, rozwalone...”³². Obraz Urbanowiczowej to kompozycja kawałka betonu z tynkiem przyklejonym do płyty wiórowej, uzupełniony utwardzoną koronką, tworzącą delikatny relief. Ornament ten dopełnia i eksponuje motyw centralny, który, podobnie jak blacha u Marczyńskiego, nie stanowi jednolitej formy. Autentyczne pęknięcia uzupełniają ryty przypominające ślady pazurów zwierzęcia lub ostrzenia narzędzia. Te znaki oraz rytm wzoru koronki sprawiają, że motyw centralny przestaje być kawałkiem muru. Widz nie kontempluje autentycznego muru, czy autentycznej blachy, jak u Marczyńskiego, ale tabliczkę pisma klinowego lub zarys głowy. Z tworzywa wyłania się, dzięki wyobraźni, pozaformalny temat.

²⁹ Praca reprodukowana na portalu Muzeum Narodowego w Krakowie: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX171> (dostęp 20.06.2021).

³⁰ A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 61-67.

³¹ W zbiorach Muzeum istnieje jeszcze jedna praca o takim samym tytule i wymiarach jak opisywana; repr. w: *Profesor Adam Marczyński...*, op. cit., s. 101.

³² *Danuta Urbanowicz. Obrazy*, op. cit., s. 20.

Destrukcja i narodziny

Niezależnie, czy będzie to afirmacja tworzyw, czy zbudowanych z nich bardziej literackich metafor, odnosi się ona do przedmiotu, stąd moje kolejne skojarzenie z powojennym malarstwem amerykańskim, tym razem w wydaniu Jaspera Jonesa. Jones w serii tarcz i flag, Marczyński w seriach *Konkretów*, Urbanowiczowa w *Murku* akcentują prawdę, że status dzieła sztuki jest taki sam jak każdego innego przedmiotu. Do tego wątku interpretacyjnego odwoływał się także Witold Urbanowicz w swoim exposé z zimy 1960 r.: „Dzięki temu, że tworzę jeden przedmiot, nie maluję przedmiotów [...] Dążę do tego, aby obraz był sam w sobie, tak jak samo w sobie jest drzewo czy kamień. Obraz nie powinien być iluzją rzeczywistości, ale rzeczywistością własną, kierującą się własnymi prawami”³³. Za taką postawą w odniesieniu do naturalnych i malarskich struktur, kilka lat wcześniej, opowiadał się Mieczysław Porębski³⁴.

Narodziny tego nowego obrazu-przedmiotu nie były procesem łatwym. Miały one nierzadko u początku długi proces naturalnego wyniszczenia przedmiotu lub celowe destrukcyjne działania twórcy. Zasada użycia znalezionych zniszczonych przedmiotów stanowiła podstawę budowania cyklu „Konkrety” Marczyńskiego. *Konkrety zniszczone* z 1960 r. to wysmakowana kolorystycznie kompozycja kolażowa z kilku warstw drewnopochodnej płyty – sklejki. Dwa większe kawałki, ciasno wpasowane w ciemne neutralne tło, stanowią oparcie dla mniejszych, starannie dobranych pod względem faktury i barwy szczątków. Skala tych środków jest olbrzymia. Sklejka bywa gładka, wręcz odbijająca światło, ale też przeorana do tego stopnia, że rozpadłaby się w rękach, gdyby nie wmontowano jej w obraz. Jej pęknięcia do złudzenia zastępują malarskie szrafowania. Ostateczne zniszczenie to działanie ognia, utrwalone w postaci czarnej zwęglonej wyrwy. Równie szeroka jest użyta w obrazie skala koloru. Jej źródło również wywodzi się z właściwości materiału. Zwęglona plama oraz grafitowe podobrazie subtelnie kontrastują z szarościami i rozbudowaną skalą brązów. Głównym „bohaterem” tej opowieści o niszczącym działaniu czasu jest płaska lecz poszarpana na brzegach, łososiowa sklejka w dolnej partii kompozycji.

Ten obraz-obiekt zdaje się każdego przekonać, że śledzenie procesu degradacji



Il. 1. Danuta Urbanowicz, *Murek*, 1959/60, collage, elementy betonu, tynku na płycie wiórowej, 79 × 50 cm. Dzięki uprzejmości Galerii Zderzak w Krakowie

³³ W. Urbanowicz w: *Wystawa obrazów...*, op. cit., [b. n.].

³⁴ M. Porębski, op. cit., s. 19-37.

przedmiotu może być frapujące, a jego efekt można kontemplować, podziwiać i waloryzować z użyciem kategorii piękna. W ukończonych „Konkretach” trudno wskazać, jaki przedmiot uległ zniszczeniu, jaki był jego pierwotny cel i w jakich okolicznościach to nastąpiło. Ten etap życia przedmiotu nie jest istotny. Ważne staje się tylko to, co dzieje się z nim w nowym, artystycznym, wcieleniu.

W przypadku *Konkretu zniszczonego* owo tytułowe niszczenie odbyło się prawie bez udziału artysty. Prawie, bo zapewne musiał łamać i szlifować sklejkę, by móc dopasować elementy kolażu. Prawdopodobnie przepalony detal to także ślad gestu twórcy, któremu brakowało tej ostatecznej fazy niszczenia. *Srebrny* Witolda Urbanowicza pokazuje, że całe napięcie artysty, a wraz z nim szereg następujących po sobie działań destrukcyjnych i konstrukcyjnych – „gojących” może być rozłożone na cały proces powstawania obrazu.

W 1957 Urbanowicz namalował obraz za-tytułowany *Biegnący*. Na podłużnym poziomym płótnie umieścił dwie brnące po wodzie postacie, trzymające za ręce i nogi nagiego człowieka, nad którym świecił księżyc „z gębą politycznego przywódcy z doczepioną rączką z czerwoną flagą”³⁵. Z biegiem czasu obraz ten zaczął mieć dla artysty coraz większe znaczenie, w 1990 r. wykonał bardzo podobny, na podstawie starych, zachowanych szkiców, bo pierwowzór już nie istniał. Urbanowicz powtarzał, że zużył go w 1959 roku, w momencie odwrotu od figuracji ku abstrakcji strukturalnej, właśnie do wykonania *Srebrnego*³⁶. „Patrzyłem wtedy na ulicę Kościuszki od strony rynku Dębnickiego, atmosfera starości, zniszczenia, mury odrapane, okienko trzeciego piętra, poddasze, upał, ulica wyłożona kostką brukową, przecięta torem tramwajowym...”³⁷. Pod wpływem tych wrażeń wzrokowych pociął płótno na węższe prostokąty. Drobniejsze elementy ze ścinków szmat, lnianych sznurków, pakuł, moczył w specjalnej zaprawie – gęstej paście malarskiej, a tak uformowane przyklejał i przyszywał. Stąd znalazły się w obrazie



Il. 2. Witold Urbanowicz, *Srebrny*, 1959/60, technika własna, płótno, 200 × 100 cm. Dzięki uprzejmości Galerii Zderzak w Krakowie

³⁵ Z wypowiedzi artysty w rozmowie z autorką w roku 1996.

³⁶ Malarz wspominał o tym w rozmowie z autorką w 1996 r., następnie, w 2004 r., powtórzył ten wątek w rozmowie z P. Majewskim, a ten nadał mu znaczenie gestu symbolicznej przemiany. P. Majewski, op. cit., s. 173-174.

³⁷ Z wypowiedzi artysty w rozmowie z autorką w roku 1996.

postrzępione linie poziome, mocno zrytmizowane. Całą powierzchnię oszlifował, częściowo nawet wypolerował. Jednak samo komponowanie wydaje się procesem niezamkniętym do dzisiaj, dlatego, że obraz funkcjonuje zarówno w pionie, jak i w poziomie. Nie wiem, na ile tę zmianę zdążył za życia zaakceptować twórca. Przez ostatnie pół wieku obraz pokazywany był i reprodukowany w pionie, „linie tramwajowe” pięły się ku górze, ku czarnej plamie (budynku, chmury?). Jednak kiedy po raz pierwszy zobaczyłam obraz w poziomie, uznałam, że o takim właśnie widoku za oknem mógł mówić artysta³⁸.

Estetyzacja poza fazą porządkowania i wygładzania materii miała też etap nadawania kompozycji koloru i imienia. Tym razem nie materiał podyktował kolor, lecz artysta dokonał świadomego dobru rozbudowanej skali odcieni szarości, by uzyskać ową „srebrzystość”. Choć tytuł wprost sugerował barwę rzadką i zarezerwowaną dla cennych przedmiotów, mógł również budzić konkretne skojarzenia z technologią, co znajdowałyby uzasadnienie we wspomnianym przez artystę widoku z okna (tory)³⁹. Ciekawy wydaje mi się również fakt, że w 1960 r. na wystawie w Krzysztoforach tytuł kompozycji brzmiał: *Obraz srebrny*. W którym momencie postanowił zredukować tytuł, nie wiem. Może kiedy w 2000 roku przygotowywano w krakowskiej Galerii Zderzak pierwszą monograficzną wystawę Grupy Nowohuckiej, bo tak ją już wówczas nazywano, artysta zdał sobie sprawę, że i ten stary obraz, trzymany dotąd w pracowni, staje się częścią jego rozpoznawalnego dorobku, a powołany ponad pół wieku temu do życia przedmiot wart jest zachowania pod analogiczną nazwą jak ochrzczony kultowym jego następcą *Złoty* (1960 r.), otwierający serię „Kwadratów”.

Materia transparentna

Wspominając ten cykl Witolda Urbanowicza, inspirowany zniszczonymi tablicami nagrobnymi, nieśmiało wchodzę w ostatni pozaformalny kierunek interpretacji malarstwa materii. Nieśmiało, gdyż podejmowali go już przede mną inni, m.in. Jan Michalski, który pisał o obrazach Janusza Tarabuły jako o „przedmiotach utworzonych z materii, przestrzeni i światła”⁴⁰. Ustawiał je kolejno w kontekście trzech rzeczywistości: fizycznej, metafizycznej i symbolicznej, podbudowując swoją teorię Arystotelesowską koncepcją materii. Podobnie widział je Piotr Majewski: „Prace te, przywodzące na myśl doświadczenie sakralności, reprezentowały odrębny nurt poszukiwań, który ujawnił się zarówno w tematyce, jak i rozstrzygnięciach formalnych, a zwłaszcza w typie kompozycji zaczerpniętej z malarstwa ikonowego”⁴¹. Sam artysta przyznał dopiero niedawno, że jego twórczość z czasów malarstwa materii wyrażała groźbę Holocaustu i eksterminacji⁴². Mimo świadomości obecności tych pogłębionych interpretacji, do malarstwa Tarabuły wracałam wielokrotnie, ostatnio analizując je w kontekście

³⁸ Por. repr. towarzysząca tekstowi: E. Gorządek, *Grupa Nowohucka*, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-nowohucka> (dostęp 20.06.2021).

³⁹ W Tomaszu Gryglewiczu, komentatorze dorobku Urbanowicza, skala użytych barw ewokowała pesymistyczne skojarzenia. T. Gryglewicz, *Kolor i forma w malarstwie Witolda Urbanowicza*, w: *Stare i nowe. Witold Urbanowicz*, red. J. Grabski, Warszawa 2004, s. 11.

⁴⁰ J. Michalski w: *Janusz Tarabula*, [kat.], op. cit., s. 20.

⁴¹ P. Majewski, op. cit., s. 187. Majewski tytułuje rozdział, w którym omawia twórczość Tarabuły wraz z kompozycjami Władysława Paciaka „Materia uduchowiona”.

⁴² J. Tarabula w: *II Wystawa Grupowa...*, op. cit., [b.n.].

motywu pamięci we współczesnej sztuce religijnej⁴³. Zatem tym razem, by się nie powtarzać, zwróć uwagę na rolę koloru w wyrażaniu trudnych emocji wobec zagłady.

Na wystawie grupowej w Krzysztoforach Janusz Tarabuła pokazał prace, w których obok mas szpachlowych i znalezionych tworzyw funkcjonują plamy wykonane techniką olejną, zatem można się domyślać, że – uważnie przyglądając się tym propozycjom – odbiorca odnajdzie ów tytułowy „śląd koloru”. Koloru, który ma moc ewokacyjną, przydaje obrazowi drapieżności, jak postulowała Kałuska.

Obraz Tarabuły z 1960 r., wykonany na płycie pilśniowej, to niewielka praca (59 × 45 cm) w okazałych jak na ten format, surowych, drewnianych ramach⁴⁴. Kompozycję wypełniają grafitowe, jasno-szare i oliwkowe pola o wyraźnie różnej ziarnistości faktur. W jej kulminacyjnym miejscu artysta środkami malarskimi uzyskał złudzenie naklejonej, lekko zmiętej tkaniny, o płasko nałożonym trudnym do zdefiniowania, lecz odcinającym się od szarości tła, kolorze. Ten motyw, ustanawiający oś i centrum kompozycji, będzie powtarzany w wielu jego późniejszych pracach (np. w serii „Obrazów” kontynuowanej po 1960 r.; *Styks* 1995 r.; *Emong* 2005 r.). Namacalność powierzchni podkreślają, podobnie jak w *Murku* Urbanowiczowej, hieroglificzne, niemożliwe do odczytania ryty. Umieszczone na popękany ziarnistym podłożu, przypominają zatarte nagrobkowe inskrypcje. Obraz ten cechuje klarowna, rygorystyczna konstrukcja, rozegranie płaszczyzn i podziałów z wykorzystaniem symetrii, zatem środki surowe i zasadnicze. Monochromatyzm, rejestrowany w pracach Urbanowiczowej czy w nieomawianych w tym szkicu *Reliefach* Wrońskiego, ustępuje wyrafinowanej grze stłumionych odcieni zieleni, przechodzących w grafit⁴⁵. W porach inskrypcji światło osadza się niby w gąbce, po motywie centralnym ślizga się i odbija, tak że momentami jego właściwa barwa traci materialność.

Obraz nie ma sugestywnego tytułu, ale patrząc na jego kompozycję z centralnie umieszczoną wiszącą materią o miękkich brzegach, nie można nie skojarzyć go z innymi propozycjami eksponowanymi przez artystę w 1960 r., tymi, które wyróżniały literackie nazwy: *Szata*, *Chusta* czy *Epitafium*. Na tych obrazach w szerszym zakresie zastosowano tworzywa pozamalarskie, a ich użycie Tarabuła tłumaczył następująco: „Stosowanie materiałów nie jest celem samym w sobie, lecz stwarza nowe gamy kolorystyczne o delikatnych półtonach, niemożliwych do osiągnięcia innymi środkami”⁴⁶.

Szata (1960 r.) i *Chusta* (1960 r.) są bardzo do siebie zbliżone kompozycyjnie i stanowią niejako rozwinięcie w poziomie i większej skali, układu omówionego wyżej *Obrazu*. Również zawierają osiowo umieszczony prostokątny kształt, tym razem przyklejony do płótna, a nie namalowany. Tytuły tych dwóch obrazów wprost kierują obserwatora na trop chrześcijańskich skojarzeń: *Chusta*... Weroniki, *Szata* – całun turyński. Nie jestem jednak pewna, czy to zgodne z pierwotną intencją artysty, choć w tym czasie pojawiły się również w jego pracowni pierwsze „Ukrzyżowania”. Tkaniny w obu przypadkach są prawie puste, choć odcinają się od tła, szczególnie mocno promieniuje chusta. Szata wydaje się już

⁴³ Por. B. Stano, *Transcendencja odrzuconej materii*, w: *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000-2019*, red. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019, s. 51-61.

⁴⁴ W książce pt. *Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska*, red. J. Gościej-Lewińska, Kraków 2015, s. 145 obraz ten umieszczono z datą 1959 r. Autorka po rozmowach z artystami z grupy w 1996 r. również zauważyła, że ich datowania bywają umowne.

⁴⁵ Repr. ibidem, s. 156-157.

⁴⁶ J. Tarabuła w: *II Wystawa Grupowa...*, op. cit., [b. n.].



Il. 3. Janusz Tarabuła, *Chusta*, 1960, technika własna, płótno 66,5 × 114 cm. Dzięki uprzejmości Galerii Zderzak w Krakowie

pozbawiona światła, ale miejscami widać, że trawił ją ogień. Zatem znowu całun... no i te rozwinięte bandażę... z wyblakłymi śladami... krwi. Po to był potrzebny ślad – dosłownie punkt – intensywnego karminu! Cała kompozycja tonie w stalowych szarościach i przetartej farbie w tonie oliwki, a na tych pasach wydartych z innego płótna migoczą inne, bardzo rzadko używane w krakowskim malarstwie materii, akcenty barwne.

Przekonana jestem, że *Chusta* powstała nieco później, bo widzę w niej większą pewność ręki w budowaniu płaszczyzn – ścian/murów i dyscyplinę kompozycji. Nie nosi odbicia twarzy, ale ślady pomięcia pozwalają wypatrywać w tej jasnej plamie wizerunku. Wizerunku zdematerializowanego światłem. Dwa symetrycznie umieszczone pasy zastygają w pilastry, a umieszczone w nich czerwone punkty skupiają uwagę na tym najjaśniejszym miejscu kompozycji, tak że trudno od niego oderwać wzrok. To co najważniejsze znajduje się we wnętrzu, jest chronione niczym w relikwiarzu. Wnętrze – skarbiec, krypta... odseparowane drewnem ram, dopuszcza obecność świadka. Czyżby drażnienie tego motywu – wnętrza – to wyraz tęsknoty za świadomym używaniem perspektywy, już nie do akademickich studiów z natury, ale do realizacji własnych celów. Na marginesie dodam, że ten prosty temat drażyli na początku lat sześćdziesiątych Julian Jończyk i Lucjan Mianowski, który wystawiał wraz z Grupą w 1956 r. w Domu Plastyków. Tarabuła również go rozwinie w samodzielne kompozycje (np. *Wnętrze* z 1963 i 1964 r.), tyle że w obrazach tych dostrzegam już realizację innych szczegółowych treści: izolacji, braku możliwości wyjścia.

Nie potrafię dać jednoznacznej odpowiedzi, czy należy te opisane obrazy Tarabuły odebrać od całego dorobku Grupy i innych krakowskich twórców malarstwa materii działających około 1960 r. Jego postawa w mojej opinii daleka jest od afirmacji tworzywa. Jego koledzy

i współcześni mu malarze, jak przywoływany tu Marczyński, cytują fragmenty swojego otoczenia i naśladowują je, bardzo oszczędnie używając farb. W zamian zabudowują pole obrazu tworzywami. Porzucają kontrasty barwne na rzecz walorowych, rezygnują z akcentów. Może oderwaniu się od powierzchni rzeczy i wyrażeniu swoich emocji w zetknięciu z tajemnicą indywidualnej i masowej śmierci służy to zdyscyplinowanie kompozycji i sugestywne pociągnięcia pędzla umoczonego w farbie koloru krwi, które proponuje Tarabula. Nie mogą tu nie przywołać analogii do genezy i ekonomii koloru Alberto Burriego⁴⁷. Pozostali wymienieni w szkicu artyści nie pozostali przy swojej metodzie, ostatecznie porzucili „wyciskanie” koloru z desek, szmat i blach, malowanie koronkami i masą szpachlową. U niektórych nastąpiło to wcześniej i wiązało się ze stanowczym gestem odcięcia się od malarstwa (np. Julian Jończyk), u innych później – bo odkryli np. nowe źródło inspiracji (np. Danuta Urbanowicz), choć pytani o znaczenie tego okresu, zgodnie przyznawali, że operowanie tą zawężoną „daną” gamą barwną było dla nich ważną lekcją pokory i koloru i tak naprawdę nigdy z tego nie zrezygnowali.

Bibliografia

Publikacje książkowe

Afirmacja, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/afirmacja;4010799.html> (dostęp 20.06.2021).

Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.

Gorządek E., *Grupa Nowohucka*, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-nowohucka> (dostęp 20.06.2021).

Gryglewicz T., *Kolor i forma w malarstwie Witolda Urbanowicza*, w: *Stare i nowe. Witold Urbanowicz*, red. J. Grabski, Warszawa 2004.

Janusz Tarabula i II Grupa Krakowska, red. J. Gościej-Lewińska, Kraków 2015.

Kaśkiewicz K., *Pierwsze rozważania na temat koloru we Francji przelomu XVII i XVIII wieku*, „Ruch Filozoficzny”, 74/2018, nr 2, s. 15-29, <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/view/RF.2018.011> (dostęp 20.06.2021).

Krakowski P., *Wojciech Krakowski w: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 16-18.

Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.

Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka, red. M. Tarabula, M. Branicka, Kraków 2000.

Markowska A., *Sztuka w Krzysztoforach*, Kraków-Cieszyn 2000.

Markowska A., *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010.

Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

Stano B., *Adam Marczyński w nurcie krakowskiego malarstwa materii. Wokół roku 1960*, w: *Profesor Adam Marczyński i Jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948-1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Kraków 2018, s. 46-53.

Stano B., *Transcendencja odrzuconej materii*, w: *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000-2019*, red. B. Stano, A. Daca, Kraków 2019, s. 51-61

Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983.

⁴⁷ Por. *Pittura in Italia 1950-60*, [kat.], Muzeum Narodowe w Krakowie 1997, s. 26-27.

Prasa

- Bogucki J., *Sztuka-Narody-Świat*, „Życie Literackie”, 1960, nr 452, s. 1-2.
- Borowski W., *O trójwymiarowych obrazach i dwuwymiarowych rzeźbach*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 6.
- Chrzanowski T., *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 24, s. 9.
- Chrzanowski T., *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 12, s. 6.
- Gutowski M., *Dyskusja w SHS*, „Dziennik Polski”, 1960, nr 50, s. 5.
- Gutowski M., *Wiadomości plastyczne. Wystawa w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, 1960, nr 66, s. 5.
- Kałużka L., *Malarstwo - nie malarstwo*, „Gazeta Krakowska”, 1960, nr 55, s. 3.
- Kałużka L., *Nowe malarstwo Grupy Krakowskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1960, nr 43, s. 9.
- Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie”, 1957, nr 50, s. 6.
- Kongres AICA opuścił Kraków*, „Życie Literackie”, 1960, nr 454, s. 1.
- kr. [P. Krakowski], *Wystawa w Krzysztoforach*, „Życie Literackie”, 1960, nr 12, s. 6.
- Ludwiński J., *Co się stało z kolorem w malarstwie?*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 6.
- Oseka A., *Rzeczy i znaki*, „Współczesność”, 1961, nr 20, s. 9.
- Porębski M., *Iluzja. Przypadek. Struktura*, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 1, s. 19-37.
- Ptaszkowska H., *Czy zmierzch osobowości w sztuce?*, „Tygodnik Powszechny”, 1960, nr 35, s. 7.
- Stajuda J., *Notatki z krakowskich wystaw*, „Współczesność”, 1961, nr 2, s. 5.
- Trzy wieści z Nowej Huty*, „Życie Literackie”, 1960, nr 454, s. 11.

Katalogi

- Adam Marczyński. Wystawa gwaszów – monotypii*, [kat.], Galeria Krzysztofora Kraków 1960.
- Danuta Urbanowicz. Obrazy*, [kat.], Galeria Zderzak, Kraków 1993.
- Janusz Tarabuła*, [kat.], red. J. Chrobak, Kraków 1990.
- Pittura in Italia 1950-60*, [kat.], Muzeum Narodowe w Krakowie 1997.
- Wystawa obrazów. Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński*, [kat.], Galeria Krzysztofora, Kraków 1960.