

# Waldemar Okoń

---

## Malewicz teraz

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 487-497

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
TOM II

---

Waldemar Okoń  
Uniwersytet Wrocławski

## Malewicz teraz

Na początek kilka wspomnień. Otóż na przełomie 1988 i 1989 roku byłem stażystą w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu jeszcze wówczas Leningradzkiego. Szczęśliwie nikt tam niczego ode mnie nie chciał, dlatego blisko pół roku spędziłem na odwiedzaniu muzeów i galerii, wystaw sztuki i to nie tylko tej wysokiej, ale i popularnej, by nie powiedzieć niskiej, a był to okres szczególny. Michaił Gorbaczow zadekretował *pierestrojkę*, w Polsce nadal, chociaż coraz słabiej, rządził generał Jaruzelski i wszyscy przeczuwali, że coś musi się wydarzyć. Rosja, a właściwie ciągle jeszcze ZSRR, przeżywała, tak to wtedy odbierałem, polski rok 1956, 1968, 1970 i 1980 – myślę tu o naszych datach historyczno-politycznych – w jednym czasie. Nie chcę oczywiście narzucać nikomu nadmiernie optymistycznych wizji historycznych, ale w sztuce, w tej rosyjskiej enklawie, jaką był i jest Leningrad-Petersburg, nagle jakby otworzyły się jakieś zamknięte dotąd na głucho drzwi. Wszyscy w nabożnym skupieniu oglądali ogromne wystawy udostępnionej szerokiej publiczności sztuki awangardowej rosyjskiej i radzieckiej, ale też malarstwa Ilii Głazunowa, kupienie biletów na pokazywaną wówczas rekonstrukcję spektaklu Kruczonycha i Matiuszina *Zwycięstwo nad słońcem* graniczyło wręcz z cudem porównywalnym do do-

stania się na *Dziadka do orzechów* Czajkowskiego w Teatrze Maryjskim, a działający dotąd w podziemiu rosyjscy artyści nowocześni nagle objawili cokolwiek zdumionemu światu w wielu miejscach Leningradu swoją nieznaną prawie nikomu sztukę. Wtedy właśnie po raz pierwszy zobaczyłem w oryginale obrazy Pawła M. Filonowa, którego malarstwo oraz idee starałem się, zresztą z miernym skutkiem, w Polsce wylansować<sup>1</sup> oraz płótna Kazimierza Malewicza ze słynnym *Białym kwadratem na białym tle* na czele. Obraz wisiał na ścianie Muzeum Rosyjskiego i nie wyglądał najlepiej. Cały był poryty licznymi głębokimi krakelurami, zmienił też, co gorsza, barwę i nie był kwadratem „białym na białym”, ale „żółtawym na pożółkłym”. Wymagał pilnej renowacji, by móc świadczyć o intencjach twórcy, chociaż z drugiej strony, swoisty ikonoklazm Malewicza i jego absolutystyczne, idealne w swej istocie koncepcje pomijające autonomię struktury malarskiej być może mogłyby swobodnie znieść ową kolorystyczną przemianę. Nie będę jednak pisał o wielokrotnie omawianych założeniach teoretycznych twórcy suprematyzmu, ponieważ jest to temat sam w sobie i rozsadziłby ramy artykułu. Kwestią, któ-

---

<sup>1</sup> Okoń (1996: 105–134), Okoń (2005: 153–178).

chęcia chciałbym tutaj zasygnalizować – właśnie zasygnalizować, a nie ostatecznie omówić, jest recepcja sztuki Malewicza przez niektórych współczesnych artystów polskich, którzy, chcąc być nowoczesni i postmodernistyczni jednocześnie, często sięgają do pewnych wzorów, niekiedy, jak mi się wydaje, cokolwiek podświadomie, nie analizując zbyt dokładnie niegdysiejszych sporów i filozoficzno-teoretycznych koncepcji, dzięki czemu sytuują sztukę dawną – a taką jest już przecież, choć niektórym starcom nie chce się w to wierzyć, sztuka Malewicza, w rozlicznych nowych kontekstach.

Przeglądając katalogi wystaw i publikacje związane ze sztuką współczesną, łatwo jest zauważyć Malewiczowski „dukt artystyczny” w twórczości wielu malarzy, performerów, twórców instalacji i wszystkich tych, którym jakaś tajemnicza siła każe być niekiedy artystą. Przypomnieć też wypada, że twórczość Malewicza przenikała do sztuki i krytyki artystycznej w Polsce najczęściej poprzez same dzieła i analizy działań artystycznych Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego, a szereg publikacji znanych historyków sztuki takich jak Bożena Kowalska, Piotr Piotrowski i przede wszystkim Andrzej Turowski<sup>2</sup> sprawiło, że teoretyczne i praktyczne zagadnienia związane z suprematyzmem tak naprawdę były u nas obecne przez kolejne dziesięciolecia, stanowiąc istotny fundament dla refleksji nad istotą abstrakcji geometrycznej i szerzej, głównych nurtów sztuki XX wieku. Po drugiej wojnie światowej istotne też były liczne, niekiedy bibliofilskie publikacje, których oprawa plastyczna była utrzymana w „guście Malewiczowskim”, nie od rzeczy będzie również wspomnieć opublikowaną u nas w 1982 roku książkę Łarissy A. Żadowej *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*,<sup>3</sup> której tekst przetłumaczono z rosyjskiego rękopisu, ilustracje zaczerpnięto z wydania niemieckiego, a całość wyprzedzała publikację tej książki w języku rosyjskim w samej Rosji. Warto w tym miejscu również uświadomić sobie „rynkową siłę” naszej dyscypliny, która sprawia, że, na przykład, na aukcji sztuki rosyjskiej w 2007 roku w Londynie obrazy twórców awangardy rosyjskiej osiągnęły zaiste astronomiczne ceny, a za niewielkie szkice-projekty scenografii autor-

stwa Malewicza zachodnioeuropejska publiczność gotowa była zapłacić setki tysięcy funtów.<sup>4</sup>

Wspominałem już o „Malewiczowskim dukcie” obecnym podczas omawiania prac Strzemińskiego i Stażewskiego – jako dowód przytoczę tu jedynie dwie opinie, ale z tego typu cytatów można by obecnie ułożyć już całą antologię. Bożena Kowalska w książce poświęconej twórczości autora słynnych *Reliefów* zauważa, że w pracach powstałych w latach 1925–1927 obrazy Stażewskiego były „kompozycjami zamkniętymi w odróżnieniu od mondrianowskich kompozycji otwartych. Płaskość natomiast tych obrazów [...] i związaną nierozdzielnie występującą w nich kształtów, do czego dążył i co osiągnął, jak również ich statyczność – odróżniały jego prace od dzieł Malewicza, gdzie geometryczne formy na tle umownej przestrzeni znajdują się w nieustannym złudnym ruchu wznoszenia się i opadania”,<sup>5</sup> podczas gdy relacjom Malewicz-Strzemiński Turowski poświęcił wiele stron swej fundamentalnej pracy, którą wypada w tym momencie jedynie wszystkim polecić. Autor książki *Malewicz w Warszawie* wyraźnie wskazuje, iż „droga ku metafizyce przestrzeni prowadząca od *Czarnego kwadratu* do bieli była obca Strzemińskiemu”, podczas gdy „pierwszą serię «po-suprematystycznego» malarstwa bezprzedmiotowego Strzemińskiego rozpoczyna *Pęknięty prostokąt* z 1924 roku a kontynuowały znane cztery niemal monochromatyczne oleje”.<sup>6</sup>

Jednak to nie tak zwana „czysta” historia sztuki stanowi w tym momencie przedmiot moich zainteresowań, ale recepcja sztuki i teorii Malewicza w czasach nam bliższych, które wydają się być szczególnie podatne na rozliczne inspiracje oraz często dosyć przypadkowe, by nie powiedzieć powierzchowne koincydencje. I znowu – Malewicz a sprawa polska

<sup>4</sup> Sotheby's (2007).

<sup>5</sup> Kowalska (1985: 22). Jak pisze dalej autorka: „Co wszakże może najistotniejsze – w odróżnieniu od nieubłaganej kanciastości w dziełach obydwu tych wielkich pionierów abstrakcji geometrycznej – obrazy Stażewskiego, dzięki oszczędnym profilom łukowym zawartych w nich form, nabrały pewnej miękkości, swoistej melodyjności, która pozwala się też określić jako liryzm”.

<sup>6</sup> Turowski (2004: 250). Według Turowskiego Strzemiński „krytykujący w tym czasie przestrzenny dynamizm malarstwa suprematystycznego, poszukiwał sposobów wizualnego powiązania poszczególnych form między sobą, eliminując iluzję przestrzeni. Najdosadniejszym przekształceniem *Czarnego czworokąta* Malewicza, mającym na celu unaocznienie spistości form i neutralizacji tła, był *Pęknięty prostokąt* Strzemińskiego”.

<sup>2</sup> Kowalska (1985); Piotrowski (1985); Turowski (2004); też Zagrodzki (1988).

<sup>3</sup> Żadowa (1982).

(sprawa polskiej sztuki po roku 1945) to temat na tyle rozległy, że godny osobnego opracowania. To, co tutaj przedstawię, ma zatem charakter jedynie wycinkowy, by nie powiedzieć subiektywny, wynikający z przepastnych, ale jednak ograniczonych zasobów moich zbiorów bibliotecznych (nadal nie internetowych). Na początek, losowo prace prezentowane na wystawie *Warszawa-Moskwa 1900–2000* w warszawskiej Zachęcie i w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie (2004/2005).<sup>7</sup> Otóż na pierwszym piętrze Zachęty, w sali poświęconej Malewiczowi, stał wielki sześcian (kub) zaprojektowany przez Leona Tarasewicza, w którym znalazły się obrazy samego Mistrza, ale też Ilii Czasznika, Olgi Rozanowej, Lubow Popowej oraz dzieła Strzemińskiego, Stażewskiego i Kobro. Jednym z obrazów prezentowanych na tej wystawie było płótno Jarosława Modzelewskiego *Strzemiński oplakujący Malewicza* (1985) (il. 1), o którym Dorota Jarecka napisała, iż „Tylko w Polsce mógł powstać obraz o tak niezwykłej sile rozpacz i buntu”, podczas gdy ja, ze wstydem przyznaję, nie widzę tu ani nadmiernej rozpacz, ani buntu, a jedynie formę wypowiedzi nieco przesmiewczej, by nie powiedzieć parodystycznej i groteskowej bliskiej całej poetyce Grupy. Inne polskie prace prezentowane w „Malewiczowski” dziale wystawy to: Ryszarda Grzyba *Ostatnia wystawa* (1995), Andrzeja Zwierzchowskiego *Biały prostokąt, biały kwadrat* (il. 2), Włodzimierza Pawłaka *Klucze do Malewicza* (1995–1996) oraz instalacja Krzysztofa Bednarskiego *Rower Malewicza* (il. 3). Znaczące, że są to dzieła twórców urodzonych w latach pięćdziesiątych XX wieku, dla których „sprawa Malewicza” na pewno nie jest i nie była jedynie kwestią wewnątrzartystycznych roztrząsań, ale musiała mieć podtekst biograficzno-polityczny, odnoszący się do trudnych relacji pomiędzy Polską i Rosją (Związkiem Radzieckim) w całym okresie powojennym. Według Jareckiej „Równie ważny jak estetyka jest mit Malewicza. To jest mit artysty romantycznego – genialnego i przegranego. Artysty, którego zwalczyła machina totalitarna, choć nie zdołała zetrzeć na proch jego twórczości. I którego los został potem tragicznie powtórzony w losie Strzemińskiego”<sup>8</sup>.

Chciałbym zwrócić uwagę na wysoki retoryczny ton wypowiedzi Jareckiej: „machina totalitarna”, „proch”, „los”, „artysta genialny” – taki ton,



Il. 1. Jarosław Modzelewski, *Strzemiński oplakujący Malewicza*, 1985, wg Poprzęcka, Jowlewa (2004: 210).



Il. 2. Andrzej Zwierzchowski, *Biały prostokąt, biały kwadrat*, 1993, wg Poprzęcka, Jowlewa (2004: 210).

co ciekawe, dominuje w większości opinii i analiz twórcy *Czarnego kwadratu*, tak jakby zarówno artyści, jak i krytycy, i historycy sztuki nie potrafili się wyrwać z zaklętego kręgu retoryki samego twórcy suprematyzmu i jego zwolenników, nie zawsze wskazując na z jednej strony *stricte* literacki, by nie powiedzieć poetycki jej charakter, z drugiej zaś

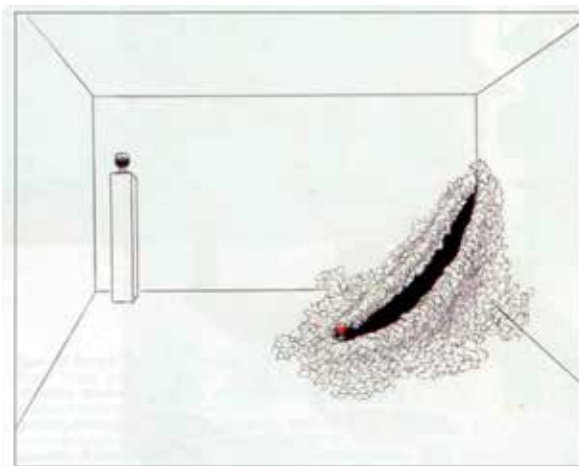
<sup>7</sup> Poprzęcka, Jowlewa (2004).

<sup>8</sup> Jarecka (2004).



Il. 3. Krzysztof Bednarski, *Rower Malewicza*, 2003, wg Poprzęcka, Jowlewa (2004: 212).

na nieadekwatność teoretycznych koncepcji wobec malarskiego, a więc siłą rzeczy ograniczonego w swym zakresie i charakterze medium, które jest niezdolne do przenoszenia myśli transcendentnej w takiej formie, w jakiej wymagał tego Malewicz. Pozostają zatem odniesienia czysto plastyczne, ciekawe, ale na pewno nie przywołujące koncepcji dawnych *budietlan*, a supremacja czystego uczucia zastąpiona jest supremacją wizualności. Twórca suprematyzmu pisał: „Zniweczyłem pierścień horyzontu i wyszedłem z kręgu rzeczy”,<sup>9</sup> a jego ikonoklazm częściowo wywodzący się, co paradoksalne, z myśli teologicznej (w tym teologii ikony) był i jest nadal przedmiotem wielu naukowych roztrząsań. Jednak malarze chcą malować obrazy, a nie uciekać w kosmiczne przestrzenie, stąd taka, a nie inna recepcja jego twórczości, która, jeżeli przyjęlibyśmy serio wszystkie Malewiczowskie założenia, winna w formie piktorialnej przestać istnieć, a tym samym wszelkie prace w stylu „ku czci” tego artysty, w sensie materialnym, ale też konceptualnym, nie powinny tak naprawdę powstać. Jak widzimy, nawet nurt konceptualny w sztuce na szczęście nie



Il. 4. Dmitrij Prigow, *Wagina Malewicza*, 2004, wg Poprzęcka, Jowlewa (2004: 212).

jest jednak nadmiernie konsekwentny, co sprawia, że podróż poza kres malarstwa jest nadal możliwa, chociaż w malarstwie polskim nie spotkałem się z tak prześmiewczą pracą, jak ta autorstwa Dmitrija Prigowa, zatytułowaną *Wagina Malewicza* (2004, il. 4), ukazującą rzeczoną waginę usypaną z wielu białych kartek, w której dolnej partii umieszczono kieliszek z czerwonym winem (?) „skomunikowany” przestrzennie z kieliszkiem z czarną substancją umieszczonym na stojącym w rogu wykreślonego perspektywicznie pokoju postumencie.<sup>10</sup>

Jak widzimy, wszystko zmienia się w czasie, nie zmieniają się jedynie marzenia, by nie powiedzieć obsesyjne dążenia artystów, aby przekroczyć granice materii i przestrzeni i osiągnąć duchowe wyzwolenie, u którego źródła i którego niekiedy celem jest przeczcucie – odczuwanie istnienia metafizycznego lub ukonkretnionego w sensie religijnym Absolutu. Wielemir Chlebnikow w tekście „O poezji współczesnej” powstałym w 1920 roku pisał: „Słowo żyje podwójnym życiem. Albo po prostu rośnie jak roślina, płodzi skupiska dźwiękowych kryształów wraz z sąsiadami i wówczas początek dźwięku żyje życiem samoistnym, a cząstka rozumu, zwana słowem, stoi w cieniu, albo też słowo idzie w służbę rozumu, dźwięk przestaje być „wszechwładny” i jedynowładny; dźwięk staje się pojęciem i z pokorą spełnia nakazy rozumu; wówczas ów drugi w wiecznej zabawie kwitnie krystalicznym skupiskiem podobnych kamieni. To rozum mówi dźwiękowi „wedle rozkazu”, to znów czysty dźwięk – czystemu rozumowi.

<sup>9</sup> Podaję za: Żądowa (1982: 53).

<sup>10</sup> Obraz pokazany na wystawie *Warszawa–Moskwa/Moskwa–Warszawa*.

Ta walka światów, walka dwóch władz, dziejąca się w słowie bez ustanku, daje językowi podwójny żywot: dwa kręgi wirujących gwiazd. W jednym dziele rozum obraca się wokół dźwięku, opisując koliste drogi, w drugim dźwięk obraca się wokół rozumu [...] Albo kraj promienistego rozumu, albo kraj promienistego dźwięku”.<sup>11</sup>

Pozwoliłem sobie na przytoczenie tego cytatu, ponieważ wydaje mi się, że w tych słowach odnajdujemy zasadnicze dylematy nie tylko języka poetyckiego, ale i twórczości artystów, którzy starają się przekroczyć pewne narzucane przez naszą doczesność granice w akcie swoistej transgresji, by nie powiedzieć transfiguracji. Kraj „promienistego dźwięku” to sfera artystycznej, ale jednak ukonkretnionej w sensie fizykalnym materii, kraj promienistego rozumu to sfera znaczeń dyskursywnych, jeden z kręgów „wirujących gwiazd”. W dziele Malewicza strona malarskiego dźwięku stopniowo, a był to świadomy wybór artysty, przeistaczała się w stronę konceptualnego, werbalizowanego „rozumu”. Możemy wręcz założyć, że gdyby nie ta rozbudowana, a jednocześnie bardzo „poetycka” i nie do końca sformalizowana strona działalności, jego prace uległyby zapomnieniu, ponieważ dopiero wraz z ich autokreacyjną, teoretyczną obudową (nadbudową) stanowią jedność. To rozum powiedział dźwiękowi malarskiemu „wedle rozkazu” i obraz-dźwięk to przyjął i zaakceptował, podobnie jak zaakceptowali to rozliczni krytycy i teoretycy sztuki, którzy tym chętniej zajęli się koncepcjami Malewicza, stopniowo i w coraz mniejszym zakresie patrząc na jego obrazy. Słowa rodzą słowa, rozum rodzi rozum, a dzieje się to tym łatwiej, że sam artysta przecież jednym władczyim gestem zlikwidował całą tradycję europejskiego malarstwa, co nie przeszkadza, jak wspominałem, sprytnym i zaradnym ludziom nadal handlować jego zachowanymi, w sensie materialnym, pracami. Wybierzmy zatem losowo inne dzieła, których intencje nie są może utrzymane ściśle w duchu skrajnego suprematyzmu, w których jednak obecna jest forma transcendentalnej medytacji pozwalająca – przynajmniej w sensie właśnie intencjonalnym, przekroczyć granice osaczającej nas materii.

Analizując obrazy młodej artystki Karoliny Jaklewicz (dyplom na wrocławskiej ASP w 2007 roku, il. 5), Magdalena Zięba zauważa, że „Struktura rzeczywistości w przestrzeni kreowanej przez Karolinę



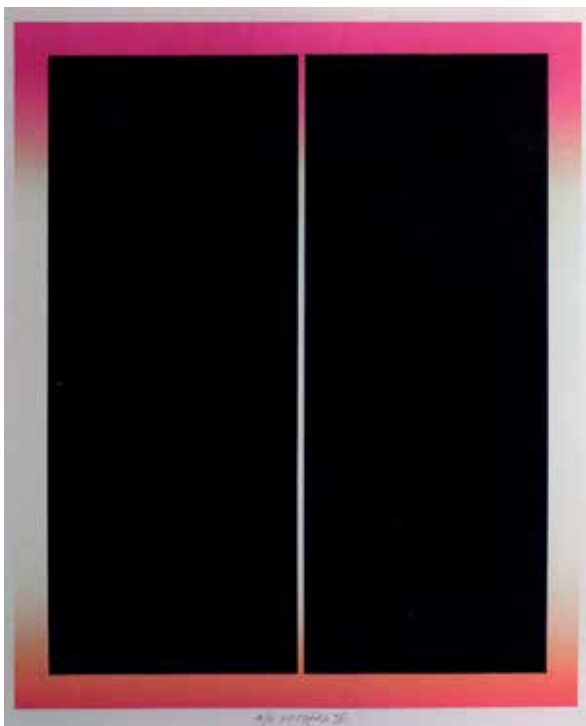
Il. 5. Karolina Jaklewicz, *Wspomnienie*, 2011, wg Anamorfoza (2011: 17).

jest oparta na prostych środkach formalnych, które próbują przekazać skomplikowanie i niepokój rządzący istnieniem, istnieniem gdzieś na granicy materii i ducha. Ponadto jednym z kluczy do odczytywania malarstwa Jaklewicz jest dialog z wizualnością i jej schematami; forma może wystarczać samej sobie, ale nawiązania do malarstwa Malewicza, Kandinskiego czy Feiningera są oczywiste [...] Jednocześnie te obrazy, które w przestrzeni galerii wyglądają jak drzwi do abstrakcyjnych światów, są sprzeciwem wobec hegemonii obrazu we współczesnej kulturze. Nie potrzebują tekstu, same się wyjaśniają, ale też nie zmuszają do niczego, nie pragną od nas, abyśmy je ROZUMIELI, raczej chcą być ODCZUWANE”.<sup>12</sup>

Jan Stanisław Wojciechowski w książce *Jaki rozum po katastrofach* (1998) opisuje dwie własne akcje artystyczne zatytułowane *Biały kwadrat na białym tle* i *Biały kwadrat na tle wulkanu*. Pierwsza z nich miała miejsce w sierpniu 1993 roku w Norwegii i jak to opisuje twórca „Rysunek *biały kwadrat na białym tle* wykonałem na zboczu stromej góry, pomiędzy urwiskiem skalnym powyżej i rozległym rumowiskiem kamieni poniżej. Malewiczowski kwadrat usytuowany został pomiędzy, a raczej w środowisku skalnej katastrofy”. Dalej Wojciechowski opisuje trudności, nazwijmy je, alpinistyczne związane z wykonaniem tego rysunku, dodając jednak, że za każdym razem, gdy rozpoczynał pracę, prowadził „rozmowę” z górą, „tłumacząc

<sup>11</sup> Chlebniow (1970: 215).

<sup>12</sup> Zięba (2011: 4).



Il. 6. Kazimierz Głaz, *Expanding Series*, wg Trzecia odsłona (2008: 34).



Il. 7. Maria Michałowska, *W przestrzeni kwadratu – 3 kwadraty – 1, 2, 3*, wg Trzecia odsłona (2008: 62).

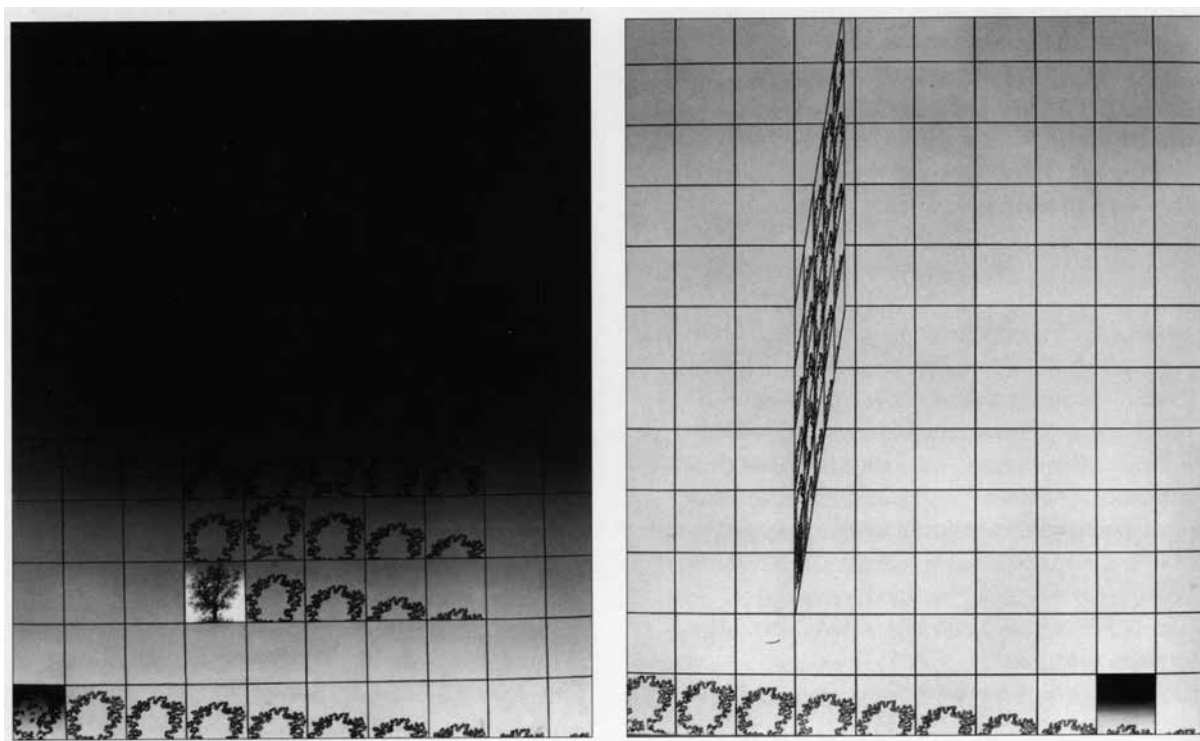
jej pokojowy cel mojej działalności. Rysunek został ukończony, a w dowód, iż moje wyjaśnienia zostały wysłuchane ze zrozumieniem, duży blok skalny stoczył się z hukiem z miejsca mojej pracy, w dniu i w chwili, gdy z wolna, wraz z końmi objuczonymi bagażem, opuszczaliśmy dolinę”. Jeszcze bardziej emocjonujące chwile przeżył artysta na Azorach, gdzie na zboczach wulkanu wykonał kolejną Malewiczowską realizację, której jednak, ze względu

na brak czasu, nie będę dokładnie opisywał. Dość powiedzieć, że przy obu tych działaniach Wojciechowskiemu towarzyszyło poszukiwanie transcendencji i obawa, że „Proces odchodzenia od transcendencji jako źródła kultury [...] skutkuje dalszą autonomizacją sztuki i rozpowszechnianiem nowych jej reguł, opartych na tautologii i samoreferencji”.<sup>13</sup> Artysta odrzucił zatem autonomizację sztuki, o którą walczyły całe pokolenia naszych przed i powojennych abstrakcjonistów, tym samym odrzucając możliwość li tylko wizualnych analogii – kwadratów, które rodzą kwadraty, kół które rodzą koła, prostych podziałów geometrycznych rodzących kolejne podziały itd. Aby wyrwać się z zakłętą kręgu sztuki, która tworzy kolejną sztukę – a w kręgu tego typu abstrakcji wydaje się to być dosyć proste, „ucieka” w świat natury bliski, poprzez swą niedostępność i pierwotną dzikość, transcendencji tak poszukiwanej przez niegdysiejszych anachoretów oraz, jak się okazuje, niektórych współczesnych performerów.

Pisałem, że w sferze dyskursywnej „rozum” najchętniej rodzi „rozum”, a w sferze malarskich „dźwięków” obrazy rodzą obrazy. Możemy na to znaleźć bardzo wiele przykładów. Malewiczowskie proste formy malarskie są tutaj szczególnie podatne na transformacje, by nie powiedzieć wykorzystywanie i to często, jak się wydaje, w sposób częściowo podświadomy. Dziesiątki odwołań tautologicznych i samoreferencyjnych sprawiają, że czarny i biały kwadrat są rzeczywiście wszechobecne. Przyjrzyjmy się pracom Kazimierza Głaza (il. 6), Zdzisława Jurkiewicza, Marii Michałowskiej (il. 7), ale też Jana Berdyszaka, Stefana Gierowskiego czy z młodszych na przykład Sławomira Marca, Krzysztofa Klimka,<sup>14</sup> by nie wspomnieć legionu artystów światowych (od Judda do Eduarda Steinberga i nie tylko), a łatwo dojdziemy do wniosku, że wizualne „relacje międzyobrazowe”, przy wszystkich różnicach intencjonalnych dzielących tych twórców, pomiędzy nimi a awangardą konstruktywistyczną lat heroicznych są niewątpliwie, przez co rola działań i koncepcji Kazimierza Malewicza jest tu wręcz nie do przecenienia. I znowu, nie mogę poświęcić się dokładnej analizie wszystkich tych analogii i odniesień. Pisałem wcześniej o swoistej

<sup>13</sup> Wojciechowski (1998: 40).

<sup>14</sup> Reprodukcje obrazów w szeregu katalogów, między innymi w: *Spotkania* (2000), *Trzecia odsłona* (2008), *Gajewska* (2003).



Il. 8a, b. Grzegorz Sztabiński, *Logika kwadratu IV*, wg Grzegorz Sztabiński (2006: 14)

„podświadomości” teoretycznej towarzyszącej wielu współczesnym abstrakcjonistom. Przykładem niech będzie wypowiedź Grzegorza Sztabińskiego, który pisząc o swoim cyklu obrazów *Stały proces* zaznacza, że: „Punktem wyjścia był kwadrat wypełniony układem części drzewa zbudowanym podobnie jak w obrazie *Logika kwadratu IV*. W kolejnych pracach z tego cyklu deformowałem ów kwadrat i występujące w nim elementy. Kwadrat stawał się rombem [...] W ostatnim obrazie, w rezultacie stopniowych transformacji dawny kwadrat zmienił się w linię. Wraz z tym zanikł (albo zamknął się w linii) złożony układ części drzewa, którymi wypełniony był kwadrat” (il. 8a, b),<sup>15</sup> a tego typu działań i towarzyszących im wypowiedzi można odnaleźć więcej, czego dowodem niech będzie, na przykład zestaw prac zgromadzonych na wystawie poświęconej *Polskiej abstrakcji analitycznej* z lat 1994–1999. Jan Chwałczyk zauważa w katalogu towarzyszącym tej wystawie – za Josephem Kosuthem, że „Sztuka żyje dzięki wpływom na inną sztukę, a nie jako fizyczna siedziba idei artysty”<sup>16</sup> i z tą opinią w stosunku do recepcji dzieł Malewicza możemy się w pełni zgodzić. Idee gdzieś odeszły, pozostały dźwięki obrazów, echa pojęć, transforma-

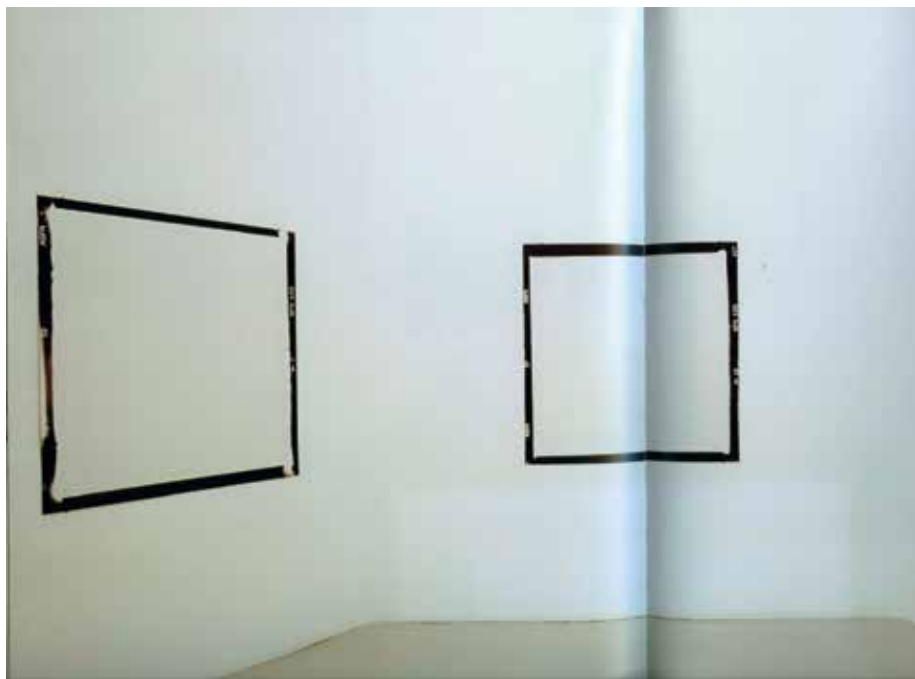
cje znaczeń przekładane na coraz to nowe, nazwijmy to umownie, czarne i białe, często przeestetyzowane kwadraty. Dla Chwałczyka jest to przejaw sztuki postmodernistycznej będącej, przy pozorach odrębności, kontynuacją dotychczasowego pojęcia sztuki. W postmodernizmie według niego „nastąpiło powielanie stereotypów i sumowanie obcych sobie dotychczas tendencji. Wcześniej wykluczały się one wzajemnie, teraz nastąpiła symbioza i – dotąd przeciwstawne – obecnie tworzą obraz innych wartości”. Czy ta uwaga jest do końca słuszna – przynajmniej w kontekście odniesień do twórcy suprematyzmu, tego nie jestem pewien; pewne jest tylko to, że abstrakcja analityczna trzyma się nadal mocno, a to że nie tworzą jej maksymalistyczni i absolutystyczni *budietlanie*, no cóż, rewolucje przemijają i ktoś musi czasem porządnie uprawiać również artystyczny ogródek.

I na koniec jeszcze dwa jakże znamienne przykłady odniesień do twórczości Kazimierza Malewicza. Pierwszy z nich to cykl sześciu fotografii o wymiarach 127 x 127 cm autorstwa Elżbiety Janickiej zatytułowany *Miejsca nieparzyste* (2003–2004, il. 9), który w zamysle artystki ma być odpowiedzią (próbą odpowiedzi?) na pytanie Theodora W. Adorno „Jak tworzyć sztukę po Auschwitz?”. Fotografie ukazują „białe błyszczące powierzchnie obwiedzio-

<sup>15</sup> Grzegorz Sztabiński (2006: 15).

<sup>16</sup> Chwałczyk (1994: 40).





Il. 9.  
Elżbieta Janicka, Praca z serii  
*Miejsca nieparzyste* na  
wystawie *Efekt czerwonych*  
oczu w CSW Zamek Ujazdowski  
w Warszawie, 2008, wg Mazur  
(2009)

ne czarnymi ramkami z nadrukowanymi napisami AGFA oraz innymi numerycznymi informacjami producenta kliszy, jak numer zdjęcia i oznaczenie światłoczułości filmu itp.<sup>17</sup> każda z prac podpisana jest nazwą miejsc obozu zagłady oraz podana jest liczba ofiar zamordowanych w tych obozach z podziałem na Żydów i nie-Żydów. Cykl Janickiej zyskał już cały szereg badawczych interpretacji, których nie będę szczegółowo omawiał, bowiem mamy tu do czynienia z charakterystyczną dla całego „duktu Malewiczowskiego” sytuacją, co nawet zauważa Autorka najbardziej z nich rozbudowanego – Izabela Kowalczyk, że „dyskursy ramujące tę pracę są dużo bardziej rozbudowane od niej samej”. Warto jednak w kontekście naszych rozważań przytoczyć, za Kowalczyk, uwagi Jacques’a Ranciere’a wskazującego na tak zwaną „inflację przedstawiania nieprzedstawialnego”. Według niego „Obserwuje się inflacyjne użycie nieprzedstawialnego, podobnie jak całej serii innych pojęć z nim związanych: niepokazywalnego, niepojętego, nierozpatrywalnego, nieodkupionego etc. To ich inflacyjne użycie faktycznie ujednocza i otacza tą samą aurą świętego przerażenia różne rodzaje zjawisk, procesów i wątków rozciągających się od zakazu przedstawiania na mozaikach aż po Shohah, przechodząc przez kantowską wzniosłość, freudowską scenę prymitywną, *Wielką szybę* Duchampa czy *Biały kwadrat na białym tle* Malewicza.<sup>18</sup>

Jeszcze bardziej ciekawe niż cykl fotografii Janickiej, w kontekście oddziaływania sztuki twórcy suprematyzmu na współczesną sztukę polską, wydają mi się prace Juliana H. Raczki. Ten urodzony w roku 1936 w Warszawie artysta bardzo wiele istotnych momentów swoich działań twórczych – a jest malarzem, rysownikiem, performerem, muzykiem, pracował też w Instytucie Fizyki Politechniki Warszawskiej – ma skończone studia inżynierskie, związał w interesujący sposób już nie tylko z „dźwiękiem” sztuki Malewicza, ale i jego sferą „rozumową” – mistycznymi i metafizycznymi ideami. Dla nas najbardziej interesujące są prace z lat 80-tych i 90-tych XX wieku takie jak *Kwadrat i koło* (1980, il. 10), *Plus minus nieskończoność* (1986), *Czarny kwadrat* (1986, il. 11) oraz prezentowana w Odense *Katedra* (1990, il. 12). I znowu nie mogę, ze względu na ograniczenia czasowe, szczegółowo omówić tych prac, oddam zatem w tym momencie głos Artyście, który, na przykład, opisując instalację *Kwadrat i koło* wskazuje, iż ukazał w niej „drogę mistyczną”. „Białe płótno umieściłem w głębi Sali, wysoko, symetrycznie do ścian. Pozostałe obrazy w dwóch rzędach schodziły w dół jednocześnie rozchodząc się na boki. Najbliżej ścian i najniżej znajdowały się obrazy całkowicie czarne. Przechodzenie od czerni ku bieli. Droga jednokierunkowa, wznosząca się i bezpowrotna, zmierzająca do całkowitego pograżenia się w Bogu lub niebycie”,<sup>19</sup> podczas gdy

<sup>17</sup> Kowalczyk (2010: 159–160).

<sup>18</sup> Kowalczyk (2010: 180).

<sup>19</sup> Torchała (1998: 133).



Il. 10.  
Julian H. Raczeko, *Kwadrat i koło*, wg Torchała (1998: 123).

w instalacji *Czarny kwadrat* Raczeko wykorzystał „dukt Malewiczowski” do refleksji nad relacjami pomiędzy światem natury reprezentowanym przez konar starego jesionu i przypominającym żagiel, czarnym kwadratem wyciętym z blachy i zawieszonym nad leżącym fragmentem umarłego drzewa. Apogeum tych działań była duńska instalacja, dla potrzeb której salę wystawienniczą zaadaptowano tak, by przypominała wnętrze sakralne. „Przy drzwiach wejściowych postawiono ekran, który tworzył przestrzeń kojarzącą się z kościelną kruchtą, przeciwległe drzwi zamurowano, co dało w efekcie wrażenie prezbiterium, spotęgowane przez umieszczenie w tej strefie cyklu obrazów „Kwadrat i koło”. Sakralność wnętrza podkreślała również muzyka gregoriańska towarzysząca wystawie”.<sup>20</sup>

Nie wiem, czy Kazimierz Malewicz oglądając dzieła Janickiej i Raczeko byłby zadowolony, może zbyt wiele tu odniesień – choć w kształcie mocno zawołowanym, do konkretnych wydarzeń historycznych czy konkretnego kultu religijnego. Jego Absolut był Absolutem skrajnie ponadindywidualnym i dziejącym się poza Historią i Religią. Jak to trafnie określa Turowski: „Cała myśl teoretyczno-filozoficzna Malewicza oscylowała wokół tej wewnętrznej antynomii, gdzie katastrofa, otchłań, pustka, jako metafizyczne doświadczenie rzeczywistości, były drogą transformacji w świat czystych odczuć symbolizowany białą pustynią, nieograniczoną przestrzenią, wiecznością i absolutną perfekcją”. Bóg był pojmowany przez niego jako prawda i doskonałość, ale też jako absolutne „nieistnienie”, stan zerowy, po którym „rozpościerało się bogocześni uniwersum „Świat jako bezprzedmiotowość”<sup>21</sup>



Il. 11. Julian H. Raczeko, *Czarny kwadrat*, wg Torchała (1998: 134).

czoną przestrzenią, wiecznością i absolutną perfekcją”. Bóg był pojmowany przez niego jako prawda i doskonałość, ale też jako absolutne „nieistnienie”, stan zerowy, po którym „rozpościerało się bogocześni uniwersum „Świat jako bezprzedmiotowość”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Torchała (1998: 146).

<sup>21</sup> Turowski (2004: 72).



Il. 12.  
Julian H. Raczek, *Katedra*,  
wg Torchała (1998: 132/133).

Kończąc przytoczę jeszcze raz słowa „Przewodniczącego globu ziemskiego” – Wilemira Chlebnikowa. Poezja, jak wiemy, tłumacząc wiele przeważnie nie tłumaczy niczego ostatecznie. Niech ten wiersz będzie jednak próbą odpowiedzi na pytania zadawane przez sztukę, w tym wymiarze, od ponad stu lat: „Widziałem śmiechy luster/ Słyszę śmiech ziemskiego globu./ Radujcie się, jeszcze nasze miasto/ Nie odziało czapy piasków/ I nie szumią nad nim /Gałęzmi strzeliste, /Zamyślane sosny./Kiedy będziecie ziemią/ I kłós zadrzy nad wami, /Radować się będą inni, /Wasze nogi jeszcze pracują. / Ręce jeszcze koszą. /Śpieszcie się./Wy jeszcze nie płyniecie /W piaszczystym kurhanie /Nad miastem, /Jak niezliczone ziarna białego morza”<sup>22</sup>

## Bibliografia

- Anamorfoza 2011 = *Anamorfoza osobności. Karolina Jankiewicz. Malarstwo*, katalog wystawy, Socato Galeria Sztuki, Wrocław 2011.
- Chlebnikow 1972 = Chlebnikow, Wilemir: *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, Anna Kamińska, Jan Śpiewak (wybór i tłum.), Kraków 1972.
- Chwałczyk 1994 = Chwałczyk, Jan: „Polska awangarda analityczna” [w:] *Polska abstrakcja analityczna I*, katalog wystawy, Galeria Awangarda, Wrocław 1994.
- Gajewska 2003 = Gajewska, Halina (red.): *Sztuka III RP. Re-prezentacja faktów artystycznych. Triennale Młodych*, katalog wystawy, Centrum Rzeźby w Orońsku, Orońsko 2003.
- Grzegorz Sztabiński 2006 = *Grzegorz Sztabiński. Retrospekcja. Obrazy. Rysunki. Instalacje*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2006.
- Jarecka 2004 = Jarecka, Dorota: „Rosja na zachętę”, *Gazeta Wyborcza*, 18 XI (2004), wyborcza.pl/ 1,75248, 2399477.html.
- Kowalczyk 2010 = Kowalczyk, Izabela: *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Kowalska 1985 = Kowalska, Bożena: *Henryk Stażewski*, Warszawa 1985.
- Mazur 2009 = Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009.
- Okoń 1996 = Okoń, Waldemar: „Paweł Filonow czyli świadectwo niewidzialnego” [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Małgorzata Kitowska-Lysiak, Piotr Kosiewski (red.), Lublin 1996: 105–134.
- Okoń 2005 = Okoń, Waldemar: „Filonow raz jeszcze” [w:] *Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, Ryszard Kasprowicz, Elżbieta Wolicka (red.), Lublin 2005: 153–178.
- Piotrkowski 1985 = Piotrkowski, Piotr: *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.
- Poprzęcka, Jowlewa 2004 = Poprzęcka, Maria, Jowlewa, Lidia (red.): *Warszawa – Moskwa 1900–2000 – Москва – Бапуава 1900–2000*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.
- Sotheby’s 2007 = *Sotheby’s. Russian Art. Evening*, katalog aukcyjny, London 26 november 2007.

<sup>22</sup> Chlebnikow (1970: 269).

- Spotkania 2000 = *Spotkania krakowskie 2000. Do Od*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
- Torchała 1998 = Torchała, Joanna (red.): *Julian Henryk Raczek*, katalog wystawy, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1998.
- Trzecia odsłona 2008 = *Trzecia odsłona. III Wystawa Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, publikacja towarzysząca wystawie, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008.
- Turowski 2004 = Turowski, Andrzej: *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2004.
- Wojciechowski 1998 = Wojciechowski, Jan Stanisław: *Jaki rozum po katastrofach. Wokół polskiej sztuki lat 90*, Warszawa 1998.
- Zagrodzki 1988 = Zagrodzki, Janusz (red.): *Władysław Strzemiński. In memoriam*, Łódź 1988.
- Zięba 2011 = Zięba, Magdalena: „Anamorfoza osobności” [w:] *Anamorfoza* (2011).
- Żadowa 1982 = Żadowa, Łarissa A.: *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Janusz Derwojed, Jerzy Tasarski (tłum.), Warszawa 1982.

Waldemar Okoń

## Malewicz at present

The article discusses the reception of Kazimir Malevich's art and theoretic concepts by Polish artists in the period after 1945 with special attention paid to contemporary artists, both from the middle generation (Grzegorz Sztabiński, Julian H. Raczek) and the youngest one – for instance Elżbieta Janicka and Karolina Jaklewicz. The influence of Malevich as an authority and patron of a wide stream of Polish art has been presented by specific works created after World War 2 and statements of art critics who perceive the ideas and works by the originator of Suprematism as a suitable bridge between the tradition of 20<sup>th</sup>-century art and the actions undertaken at present. As the background of my reflection come statements and discussions of the recognised art historians who deal with geometrical abstraction issues – Andrzej Turowski, Bożena Kowalska, Piotr Piotrowski, Izabela Kowalczyk among others, for whom Malevich's name and his work is still an important point of reference while analysing also the newest artistic creation which are quite distant from Constructivist canons that had passed in time.