

Przewadzka po paryskim „Biennale”

IGNACY WITZ

III Paryskie Biennale Młodych, otwarte pod koniec ubiegłego miesiąca w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, jest niewątpliwie jedną z najbardziej interesujących międzynarodowych wystaw plastycznych. Intencje Biennale są oczywiste. Pokaz ten bowiem powinien ukazywać prądy przenikające młodą sztukę światową, powinien ujawnić najbardziej interesujące debiuty a więc to wszystko, co może stać się prologiem dla sztuki przyszłości. Rzadko kiedy jednak zdarza się, by na takich wystawach intencje pokrywały się z realizacją. Istnieje zbyt wiele tego przyczyn, których wymienić nawet nie będę próbował. Obecne Biennale nie jest najdoskonalszym zwierciadłem tego, co się w młodych artystycznych środowiskach na całym świecie naprawdę wyklęwa i inaczej być nie może.

Jednakże w tej wieży Babel, w której uczestniczy 897 artystów z 84 krajów całego świata, znajdują się elementy nadzwyczaj interesujące. Dostępcie wyrażnie przekraczają one barierę estetyzmu i konwencjonalizmu, w których pograżyło się to wszystko, co potocznie nazywamy abstrakcjonizmem, a co nie ma już wiele do powiedzenia. Niewątpliwym osiągnięciem Biennale było więc ujawnienie pewnej martwoży sztuki, która nie szuka jakichś bardziej rewolucyjnych dróg wyjścia. Zjawisko to bardzo wyraźnie zostało odczuwane przez widzów, zrozumiane przez większość krytyki i zignorowane przez jury, którego werdyktu przyjęto z dużą dozą zdziwienia a niekiedy nawet wyraźnego niezadowolenia. Osąd jury był w jakiejś mierze „polityczny”, sprzął nie tyle nowym zjawiskiem, ile „rynkow”, na którym tak mocno odczuwana stagnacja została się potrzebować podobnych aktów salwowania sytuacji.

Wróćmy jednak do spraw bardziej zasadniczych a więc do elementów tego „nowego”. A więc: główny motyw tegorocznego Biennale — prace zespołowe, na które składał się trud szeregu artystów różnych dyscyplin. Trzeba powiedzieć, że w wielu wypadkach osiągnięto tu propozycje nadzwyczaj interesujące, w jakiejś mierze promieniujące ku przyszłości, że ujawniło tu wiele ciekawych pomysłów. Było też sporo prób wątpliwych, czysto formalnych.

Głównym mankamentem większości prac zespołowych był brak świadomości ich konkretnej funkcji, która te dzieła miałyby do spełnienia. Czasami można by je przyrównać do jakiegoś dziwnego teatru wizualnego jak to miało miejsce z pracami Belgów, francuskiego okrośca badań sztuki wizualnej; czasami do pełnego smaku, lecz zawsze curiozalnego Luna-Parku jak w wypadku francuskiego „Labyrintu”; czasami jak np. u Włochów, którzy wybudowali niezwykle ekspresyjne kaskadobry, dochodziło do głosu coś z widowiska nieco makabrycznego, a czasami jak to miało miejsce z dziełami również francuskich artystów „Rzeźnia” odwoływano się do politycznego, antyfaszystowskiego protestu.

W większości jednak, jak już to podkreśliłem, zasadnicze cele powstania prac zespołowych są tu dość zawikłane, co bynajmniej nie ułatwia ich doniosłości, jeżeli chodzi o wagę propozycji, wnoszonych przez nie do dyskusji i prób kształtowania kompleksowo pojmowanej sztuki jutra.

Drugim nadzwyczaj ważnym motywem Biennale było bardzo wyraziście zarysowujące się zjawisko reakcji przeciw sztuce abstrakcyjnej, jej estetyzmowi, jej akademizmowi i konwencjonalizmowi. Tym razem bowiem w odróżnieniu od poprzednich (a głównie od pierwszego Biennale) zabrakło już wśród zwolenników abstrakcji ekstremistów, którzy rzucali się na najbardziej wątpliwe awantury — wprowadzając na te sale pewien niepokój demonstracji. Tak było na przykład w 1959 r. z jednobarwnymi obrazami Yvesa Kleina, ale jest to już — jak widać przeszłość. Rolę demonstrantów tym razem przejęli artyści poszukujący nowej formuły sztuki figuratywnej przedstawiającej i w jakiejś mierze komunikatywnej. Jeżeli można mówić o sensacji, to wywołali ją niewątpliwie Anglicy występujący z tak zw. „Pop Art”, a więc z czymś w rodzaju „współczesnej” twórczości ludowej. Młodzi Angliści zwrócili się w swym protestie wobec estetyzmu

XX wieku — do sztuki najbardziej jarmarcznej, do historii obrazkowych, do adaptowania zdjęć. Chciał mówić o swoim pokoleniu zafascynowanym twiستم, BB i Marilyn Monroe. W ich sztuce (jeżeli to, co uprawiają, można nazwać sztuką) jest coś z prawdy i bardzo wiele z najbardziej brzydoty, szpetoty. Ale nie jest to jeszcze do niedawna w krajach anglosaskich tak popularna „sztuka śmiechu”, lecz zjawisko w swej ideowej, społecznej wymowie godne zastanowienia, chociaż dla mnie poza zasadniczymi intencjami bardzo wątpliwe. Wulgarność Pop Art jest bowiem czymś, co każe wbrew sympatii, którą czuje się wobec tych artystów — być w pozytywnej ich ocenie nader ostrożnym.

Również Japończycy tym razem usiłują przekroczyć zakłóty krąg abstrakcji, szukając znaków dla określenia nowo pojmowanej erotyki; biologizm, nie unikając zresztą dość niekiedy przykrej dla nas skatologii.

Powrót do sztuki wyobrażającej charakteryzuje również szereg artystów Południowej Ameryki. Tu właśnie znalazł się (w reprezentacji Argentyny) malarz, który ze względu na oryginalność, pasję, klimat i ekspresję oddziaływania swych dziwnych, groteskowych, niezwykle emocjonalnych płócien był bez wątpienia najbardziej uderzającą indywidualnością pokazu. Zapamiętajmy sobie jego nazwisko — Sugai. Zapamiętajmy to nazwisko tym bardziej, gdyż — przy powszechnym zdumieniu — nie znalazło się ono na liście laureatów. W tym wypadku niechętna „figuratywności” mechanika nagradzania ujawniła się w całej pełni.

Jeżeli chodzi o dział polski, to był on w Paryżu zauważony znakomicie. Stanowił w jakiejś mierze bardzo poważną demonstrację nowo pojmowanego realizmu. Był jednym z tych działów, który mocno akcentował świeży nurt tegorocznego Biennale. Prasa paryska zwracała na to uwagę, zaliczając naszą ekspozycję do rzędu najbardziej frapujących. Szczególnie podobali się w malarstwie Klejstut Bereźnicki, Włodzimierz Buczek, w rzeźbie Olgierd Truszyński i jak zawsze, rewelacyjny Glebniak w grafice. Polskę wymieniano na czołowych miejscach wszystkich omowień. Nasze intencje zostały zrozumiane tu dobrze. Niech świadczy o tym chociażby ten, dotyczący artystów polskich, cytat zaczerpnięty z artykułu w tygodniku paryskim „Arts”.

„Konwencjonalne pojęcia, które przeciwstawiają malarstwo nazywane abstrakcyjnym malarstwu nazywanemu przedstawiającym — przestają tu działać. Te obrazy są dowodem istotnym, gdyż nie mogą być identyfikowane z jakąś manierą lub szkołą. Znajdują się tu najlepsze warsztatowe wartości dwóch tendencji najbliższej spójnych, nie dla celów estetycznych lecz dla służeńia treściom życia”.