Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Wydział Nauk Humanistycznych
Instytut Nauk o Sztuce

mgr Darya Pyshynskaya

Nr albumu 133678

# Relief a przestrzeń abstrakcji geometrycznej. O źródłach twórczości Andrzeja Nowackiego

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Lechosława Lameńskiego

Promotor pomocniczy: dr Elżbieta Błotnicka-Mazur

[tom 1]

Lublin 2022

## Spis treści

**Wstęp** 4

**Rozdział I**

**Andrzej Nowacki – z Krakowa do Berlina – życie w sztuce jako nieustająca podróż** 12

I.1 Początki 12

I.2 Wyjazd 13

I.3 Pierwsze prace 14

I.4 Życie w Berlinie 16

I.5 Krakowska wystawa 17

I.6 Podróż do Stanów Zjednoczonych. Praca, spotkania i nowe wystawy 18

I.7 Bożena Kowalska – początek długiej przyjaźni 19

I.8 Wystawy w Berlinie. Z Janem Lenicą 20

I.9 Plenery „spod znaku geometrii" 22

I.10 Heinz Teufel 25

I.11 Retrospektywa *Po drugiej stronie kwadratu* i inne wystawy indywidualne 27

I.12 Wystawy w Niemczech – Kunstverein Wiligrad 28

I.13 Wystawy i podróże zagraniczne – Stany Zjednoczone i Japonia 29

I.14 Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie – lata współpracy 30

I.15 Przerwa w pracy twórczej. Galeria Komart 33

I.16 Jan Světlík i Ostrawa 34

I.17 Z powrotem w Berlinie 36

**Rozdział II**

**Relief a przestrzeń malarstwa. Tradycja abstrakcji geometrycznej** 37

II.1 Geneza nowego reliefu 37

II.2 Relief pomiędzy malarstwem a rzeźbą – od Gauguina do futuryzmu 39

II.3 Od Tatlina do „architektonów" Malewicza – relief a awangarda rosyjska 42

II.4 W kręgu europejskiego konstruktywizmu 47

II.5 Inne strony niemieckiej awangardy 49

II.6 Wyjście z neoplastycyzmu 51

II.7 Świat wizualności – op-art a sztuka kinetyczna 53

II.8 Od malarstwa materii do obiektów optycznych – relief w sztuce polskiej po 1956 r. 55

II.9 Droga reliefu Andrzeja Nowackiego – spuścizna i nowatorstwo 64

**Rozdział III**

**Śladami Stażewskiego – w poszukiwaniu siebie 71**

III.1 Inspiracja 71

III.2 Kwadrat 72

III.3 Kreska – kontur – listwa 75

III.4 Imaginarna przestrzeń barw 77

III.5 Wyciszenie ekspresji 80

III.6 Od płaszczyzny ku linii 82

III.7 Ujednolicenie a napięcie struktury 85

III.8 Iluzja form 88

III.9 Kontynuacja i powroty 89

**Rozdział IV**

**Relief liniowy – pomiędzy ornamentem a op-artem 92**

IV.1 Swobodna energia barw 92

IV.2 Bridget Riley – od inspiracji do nowych znaczeń 93

IV.4 Poza granicami op-artu 97

IV.5 Ornament jako źródło „języka geometrii" 100

IV.6 W nieskończoności barwnej przestrzeni – Wojciech Fangor 110

IV.7 Wibracje liniowych struktur – Carlos Cruz-Diez, Yacoov Agam, Jan Ziemski 115

**Rozdział V**

**Ikona i źródła abstrakcji 123**

V.1 „Światło nowej sztuki przyszło ze Wschodu" 123

V.2 Sztuka Nowackiego a awangarda rosyjska 135
V.3 Reliefy „czerwone” 136
V.4 Ikoniczne znaki abstrakcji – mandorla 140
V.5 Rękodzieło obrazu 141
V.6 Fizyczność i blask 143
V.7 Perspektywa odwrócona jako doświadczenie „kinetyczne” 144
V.8 Świetliste ściany 145
**Zakończenie 151**
**Archiwalia 154**
**Bibliografia 155**
**Spis ilustracji 171**
**Ilustracje 183**

## Wstęp

Niniejsza rozprawa jest pierwszą obszerną prezentacją i analizą twórczości Andrzeja Nowackiego – polskiego artysty, jednego z czołowych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej we współczesnej sztuce europejskiej. Nie została pomyślana jako kompleksowa monografia, a raczej ukazuje dzieło Nowackiego z perspektywy szerokiego zestawu zagadnień, które obejmują zarówno początki i dzieje XX-wiecznej abstrakcji geometrycznej i reliefu, jak też różne nurty i założenia programowe; podejmuje również rozważania nad istotą tej formy sztuki w odniesieniu do indywidualnej postawy samego artysty.

Andrzej Nowacki urodził się w 1953 r. w Rabce-Zdroju. Młodość spędził w Krakowie, gdzie w połowie lat 70. zbliżył się do środowiska Akademii Sztuk Pięknych i nabrał pierwszych doświadczeń w świecie artystycznym. W 1977 r. wyjechał z Polski, początkowo do Skandynawii, potem do Austrii i Niemiec. W latach 1982–1984 odwiedzał wielokrotnie pracownię Henryka Stażewskiego, którego twórczość stała się impulsem do podjęcia prób wypowiedzi artystycznych w nurcie abstrakcji geometrycznej. W 1984 r. zamieszkał w Berlinie, gdzie rozpoczął swoją drogę jako artysta. Od końca lat 90. tworzył reliefy malowane na pilśni, charakteryzujące się dynamizmem form geometrycznych i pełną napięcia relacją barw o mocnym wydźwięku emocjonalnym. W połowie lat 90. artysta miał możliwość bezpośredniego obcowania z twórczością Josefa Albersa, Maxa Billa i Bridget Riley – co nie pozostało bez wpływu na rozwój jego własnych środków wyrazu. W latach 1997–2001 był uczestnikiem Międzynarodowych Plenerów dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, organizowanych w Okunince i Orońsku przez Bożenę Kowalską. Od początku lat 2000. Nowacki tworzy reliefy liniowe o strukturze pionowej. Ich wielopoziomowa kompozycja, powtarzanie rytmu linii i wzajemne oddziaływanie barw wywołują efekty wizualne, charakterystyczne dla op-artu. Dążeniem artysty jednak nie jest wyłącznie tworzenie iluzji wzrokowych, lecz poszerzenie możliwości odbioru dzieła i wyrazu ekspresji.

W ciągu ostatnich dekad Nowacki brał udział w wielu polskich i zagranicznych wystawach abstrakcji geometrycznej i sztuki konkretnej, m.in. *Konkrete Kunst und Abstraktion* (*Sztuka konkretna i abstrakcyjna,* 1999–

2000)[1], *Język Geometrii II* (2000–2001)[2], *Henryk Stażewski i dyskurs o racjonalizmie* (Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2004), *Konkrete Anliegen. Sammlung Teufel* [*Konkretne sprawy. Kolekcja Teufla*] (Kunstmuseum Stuttgart, 2017). Wystawy indywidualne artysty były organizowane m.in. w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Galerii Arsenał w Poznaniu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Milan Dobeš Museum w Ostrawie, jak również w galeriach prywatnych w Polsce, Niemczech, Czechach, Japonii i USA.

Prace Nowackiego znajdują się w zbiorach instytucjonalnych w Polsce (Muzeum Narodowe w Szczecinie, Galeria 72 – Muzeum Ziemi Chełmskiej[3], Muzeum Okręgowe im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Hotel Europejski w Warszawie[4]), Niemczech (Kunstmuseum Stuttgart[5], Berlinische Galerie[6], Willy-Brandt-Haus, Investitionsbank Berlin, Arithmeum – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn[7]), Holandii (Mondriaanhuis Amersfoort[8]), Czechach (Galeria Narodowa w Pradze, Svetlik Art Foundation w Ostrawie[9]) oraz Stanach Zjednoczonych (George L. Sturman Museum of Fine Art Miami). Obecne są też w licznych kolekcjach prywatnych tak w Polsce[10] i Niemczech, jak również w Czechach[11], Japonii, USA, Rosji czy Izraelu. Prace Nowackiego od początku lat 90.

---

[1] Wystawa odbyła się m.in. w Instytutach Goethego w Krakowie i Dreźnie oraz Galerii Studio w Warszawie. Zob.: *Sztuka konkretna i abstrakcyjna = Konkrete Kunst und Abstraktion*, [katalog wystawy], red. L. Oprządek, Kraków 1999.

[2] Wystawę pokazano w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii EL w Elblągu. Z okazji wystawy wydano publikację: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Katowice 2001.

[3] *Galeria 72, kolekcja sztuki współczesnej, Muzeum Chełmskie 1972-2002*, red. J. Barczyńska, I. Pradun, A. Gac, Chełm 2002, s. 102; *Galeria 72, kolekcja sztuki współczesnej, Muzeum Chełmskie, nabytki 2003*, red. J. Barczyńska, I. Pradun, A. Gac, Chełm 2004, s. 17.

[4] *Hotel Europejski: kolekcja sztuki*, red. A. Rottenberg, Warszawa 2018, s. 242–245.

[5] Zob.: *Sztuka konkretna: kolekcja Heinza i Anetty Teuflów z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie*, [katalog wystawy], red. A. Nowacki, Sopot 2011, s. 100–101.

[6] https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=142753&viewType=detailView, (data dostępu: 06.06.2022).

[7] Zob.: I. Prinz, *Bunt und sinnlich: geometrische konstruktive Kunst aus der Sammlung Arithmeum*, Berlin 2014, s. 98–99.

[8] Zob.: J. Kleiverda, *Donaties uit Polen*, „Mondriaanhuis Museumbrief", 36 (2003), nr 13, s. 3–7.

[9] Zob.: *Colours of Art: z kolekcji Svetlik Art Foundation*, [katalog wystawy], teksty J. Světlik, M. Smolińska, J. Jůza, H. Šústková, Sopot 2018, s. 77.

[10] Publikacje na temat prac Nowackiego w kolekcji Wojciecha Fibaka i Bożeny Kowalskiej: zob.: *Sztuka formy: obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka*, [katalog wystawy], red. M. Gielniewski, Warszawa 2019, s. 38–40; *Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka*, [katalog wystawy], red. M. Piłakowska, Sopot 2022, s. 225–227; B. Kowalska, *Fragmenty życia: pamiętnik artystyczny 1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół*, Radom 2010, s. 357, 422.

[11] Liczne prace artysta stanowią cześć kolekcji Jana i Líběny Světlík, zob.: *KONKRET. Díla ze sbírek Heinze a Anette Teuflových, Jana a Líběny Světlíkových = Werke aus den Sammlungen Heinz und Anette Teufel sowie Jan und Líběna Světlík*, [katalog wystawy], red. i tłum. P. Cink, Praha 2014, s. 52–53; *Z kolekcji Jana i Liběny Světlík*, [katalog wystawy], tekst A. Szkup, Warszawa 2015, s. nlb.

reprezentowały różne galerie, m.in. Galerie Berinson i Galerie Heinz Teufel w Berlinie, Seth Jason Beitler Fine Arts Gallery i Alejandra von Hartz Gallery w Miami, Galeria Kolekcji Wojciecha Fibaka w Warszawie oraz Galeria Piekary w Poznaniu. W ostatnich dwóch dekadach dzieła Nowackiego regularnie biorą udział w polskich i zagranicznych aukcjach organizowanych m.in. przez domy aukcyjne: Desa Unicum, Polswiss Art, Libra Dom Aukcyjny, Rempex (Warszawa), Grisebach (Berlin), co powoduje nieustający wzrost zainteresowania pracami artysty w kręgach kolekcjonerskich.

Twórczości Nowackiego poświęcono szereg tekstów, które stanowią jedno ze źródeł merytorycznych rozprawy. Są to przede wszystkim katalogi wystaw indywidualnych i zbiorowych z lat 1992–2020, zawierające teksty Hubertusa Gaßnera, Bożeny Kowalskiej, Ewy Czerwiakowskiej, Grzegorza Sztabińskiego, Marty Smolińskiej czy Mileny Kalinovskiej, jak też artykuły prasowe i recenzje wystaw. Zasadnicze miejsce w badaniach nad twórczością Nowackiego zajmuje analiza Bożeny Kowalskiej, która śledzi kolejne etapy rozwoju jego pracy w latach 80. i 90., głównie na tle polskiej tradycji malarskiej[12]. Poza interpretacją poszczególnych dzieł wybitna polska badaczka dużą wagę przykłada do nakreślenia sylwetki artysty oraz przedstawienia jego poglądów i wątków biograficznych. Kolejną ważną grupę tekstów stanowią analizy Hubertusa Gaßnera, który zajmuje się sztuką Nowackiego w różnych okresach jego pracy twórczej[13]. Niemiecki krytyk i historyk sztuki wskazuje na wewnętrzną strukturę dzieł artysty, jej ciągłość i konsekwentny rozwój. Przedstawia prace Nowackiego na rozległym tle nawiązań i inspiracji, niemniej jednak decydującą rolę przypisuje indywidualnym motywacjom artysty i osobistym źródłom jego twórczości. Analizy porównawczej obrazów Nowackiego i Wojciecha Fangora dokonuje Marta Smolińska, odnajdując bliskie obu artystom podstawowe aspekty formalne

[12] B. Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria sterowana emocją*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej stronie kwadratu: reliefy, pastele, rysunki*, [katalog wystawy], Kraków 2001, s. nlb.

[13] H. Gaßner, *Tańcząc na szczudłach*, [w:] *Espressione del momento. Wystawa prac Andrzeja Nowackiego*, [katalog wystawy], tłum. E. i J. Czerwiakowscy, Kraków 1992, s. nlb; Tenże, *Rytm i rezonans*, [w:] *Im Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt. Zeichnungen und Reliefs von Andrzej Nowacki = We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata. Rysunki i reliefy Andrzeja Nowackiego*, [katalog wystawy], tłum. E. i J. Czerwiakowscy, Reckahn 2003, s. 9–15; Tenże, *Wzory relacji*, [w:] *Andrzej Nowacki: reliefy = reliefs*, [katalog wystawy], red. i tłum. E. Czerwiakowska, Sopot 2017, s. 19–30.

i percepcyjne ich dzieł[14]. Milena Kalinovská, interpretując najnowsze prace Nowackiego, podkreśla wagę nie tylko olbrzymiej tradycji kryjącej się za formułą jego sztuki, ale też dostrzega rolę subiektywnych przeżyć i wyborów, jakimi kieruje się artysta w doświadczeniu twórczym[15]. Wymienione artykuły, jak też wszystkie inne dotychczasowe eksploracje, wycinkowo zajmujące się poszczególnymi okresami działalności artysty, mają raczej przyczynkarski charakter i nie aspirują do całościowego opracowania. Niniejsza rozprawa podejmuje próbę pierwszej gruntownej i wieloaspektowej analizy twórczości Nowackiego, gromadzi i porządkuje czterdziestoletni dorobek artysty oraz określa jego miejsce w dziejach sztuki XX i XXI w., zwłaszcza w obszarze nurtu abstrakcji geometrycznej w Polsce i na świecie.

Pracę nad rozprawą zapoczątkowało stworzenie usystematyzowanego archiwum twórczości Andrzeja Nowackiego od początku lat 80. do dzisiaj. Obejmuje ono katalog dzieł z obszernym materiałem ilustracyjnym (reprodukcje około 900 reliefów), ponadto gromadzi dokumentację wystaw (katalogi i zaproszenia), zdjęcia z wernisaży i spotkań, artykuły prasowe, recenzje, nagrania i wywiady z artystą, dokumenty, maszynopisy, niepublikowane teksty artysty. Cały materiał jest dostępny w postaci fizycznej, jak również w formie elektronicznej. Tworzenie archiwum pozwoliło mi na szczegółowe zapoznanie się z obszerną twórczością Nowackiego i pomogło dotrzeć do źródeł jego koncepcji artystycznej, która odwołuje się zarówno do polskiej, jak i europejskiej tradycji abstrakcji geometrycznej.

Wychodząc od analizy twórczości Nowackiego, rozprawa naświetla i pogłębia kilka aspektów rozwoju polskiej abstrakcji geometrycznej ostatnich dziesięcioleci, sięga do jej genezy i tradycji, wskazuje jej cechy charakterystyczne i oryginalność w europejskim kontekście. Problematyka reliefu jako środka malarskiej ekspresji pozwala na przedstawienie zmiennych koncepcji obrazu w sztuce XX w. Na płaszczyźnie teoretycznej podejmuję też zagadnienie malarstwa bezprzedmiotowego i jego ideowych założeń.

Rozprawę porządkuje pięć głównych rozdziałów z licznymi podrozdziałami. Nie zachowując niekiedy porządku chronologicznego, wywód zmierza od wątków

[14] M. Smolińska, *Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls*, [w:] *Widzieć jasno w zachwyceniu Fangor / Nowacki*, [katalog wystawy], Sopot 2011, s. 5–10.

[15] M. Kalinovská, *Andrzej Nowacki: Grounding Spiritual Matter*, [w:] *Variace na černou / Variation on Black*, [katalog wystawy], tłum. M. Neradová, Ostrava 2019, s. nlb.

faktograficznych czy analitycznych do pogłębionego i wieloaspektowego spojrzenia na twórczość artysty. Na biograficznym tle przedstawiam czterdziestoletni dorobek twórczy Nowackiego, dokładnie omawiając najważniejsze etapy jego rozwoju. Analizuję, w jakim stopniu działalność europejskich, a zwłaszcza polskich i rosyjskich przedstawicieli sztuki bezprzedmiotowej była dla Nowackiego inspiracją w kształtowaniu własnej oryginalnej myśli artystycznej i koncepcji reliefu jako medium malarskiego. W tym kontekście zarysowuję miejsce i rolę reliefu w dziejach malarstwa XX w., szczególnie w obrębie abstrakcji geometrycznej, począwszy od kubizmu poprzez konstruktywizm aż po sztukę konkretną, w tym op-art. Analizie poddaję również kluczowe zagadnienia związane z twórczością artysty: intuicja a racjonalizm, odniesienia do ikony, ekspresja barw etc.

Pierwszy rozdział ma charakter biograficzny i omawia najważniejsze etapy pracy, podróże, działalność wystawienniczą, spotkania. Informacje czerpię zarówno z tekstów i not biograficznych w katalogach, jak też wywiadów, dokumentacji archiwalnej oraz licznych rozmów przeprowadzonych bezpośrednio z artystą. Rozdział przedstawia zatem postać artysty, jego drogę życiową i inspiracje, które miały kluczowy wpływ na jego twórczość.

Drugi rozdział koncentruje się wokół początków medium reliefu w abstrakcji geometrycznej, jego malarskiej genezy, znaczenia i rozwoju, przy czym odwołuję się tu do twórczości czołowych artystów tego nurtu (Władimir Tatlin, Ivan Puni, César Domela, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Kurt Schwitters, Hans Arp, Jean Gorin, Ben Nicholson, Victor Pasmore, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, Yaacov Agam, Carlos Cruz-Diez), w tym również polskich (Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski, Jan Ziemski, Adam Marczyński, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Gostomski, Koji Kamoji, Janusz Orbitowski). Przedstawiam usytuowanie reliefu Andrzeja Nowackiego w tej tradycji, którą interpretuję jako pewne kontinuum myślowe i wizualne. W rozważaniach odwołuję się do szerokiej literatury przedmiotu: są to katalogi wystaw[16], monografia Klausa Kowalskiego[17], fundamentalne opracowanie dziejów abstrakcji geometrycznej Willy'ego Rotzlera[18] oraz rozprawa doktorska

[16] *Reliefs: Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, [katalog wystawy], red. E.-G. Güse, Münster 1980; M. Rowell, *The planar dimension: Europe, 1912–1932*, [katalog wystawy], New York 1979.
[17] K. Kowalski, *Plastische Bilder: zur Geschichte der Reliefgestaltung*, T. 1–2, Bielefeld 1996–1997.
[18] W. Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute,* Zürich 1988.

Magdaleny Moskalewicz[19], jak też liczne monografie i artykuły poświęcone twórczości poszczególnych artystów.

W kolejnym rozdziale zajmuję się pierwszym okresem twórczości Andrzeja Nowackiego – od momentu odnalezienia własnej formy wyrazu, wynikającej z głębokiego zrozumienia i aktywnej interpretacji prac Henryka Stażewskiego. Prezentuję szereg nawiązań do spuścizny nestora polskiej awangardy, obecnych w dziełach Nowackiego, dążę jednak zarazem do unaocznienia alternatywności jego postawy i oryginalnego wymiaru reliefów liniowych. Zestawiając obrazy obu artystów, przytaczam teksty Stażewskiego[20] oraz odwołuję się do monografii autorstwa Bożeny Kowalskiej[21].

Czwarty rozdział poświęcony jest analizie reliefów liniowych Nowackiego – powstających w wyniku zastosowania nowych rozwiązań formalnych. Rozważając wizualne działanie tych prac, sięgam m.in. do reguł optyki i teorii percepcji. Celem wywodu jest jednak nie tylko wskazanie aspektów łączących prace artysty z op-artem, lecz przede wszystkim nakreślenie istotnych różnic, które wykluczają jednoznaczne przypisanie jego twórczości do tego nurtu. W argumentacji zestawiam rozwiązania i działanie reliefów Nowackiego z programowymi założeniami op-artu i praktyką jego przedstawicieli (Jesus Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Bridget Riley, Yaacov Agam), przywołuję również twórczość niektórych polskich artystów zaliczanych do tego kierunku (Wojciech Fangor, Jan Ziemski). W elementarnych środkach wyrazu reliefów liniowych doszukuję się pierwotnego źródła sztuki geometrycznej – ornamentu. W ślad za Wiesławem Juszczakiem[22] i Markusem Brüderlinem[23] stawiam tezę o przeniesieniu pewnych schematów i znaczeń z ornamentu do abstrakcji geometrycznej. W ramach przykładu zestawiam wertykalną liniową formułę prac Nowackiego z zachodnią tradycją stosowania wzorów w paski oraz japońską estetyką *iki*, uznającą za wartość specyficzne działanie układu pasków pionowych. W konfrontacji z czysto wizualnym efektem dzieł twórców op-artu staram się ujawnić głębszą wewnętrzną

[19] M. Moskalewicz, *Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych*, [rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. P. Juszkiewicza, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza], Poznań 2012.
[20] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, W. Borowski, Warszawa 2005.
[21] B. Kowalska, *Henryk Stażewski*, Warszawa 1985.
[22] Zob.: W. Juszczak, *„Występny ornament" czyli o napięciach między sztuką a kulturą*, „Znak", 45 (1993), nr 11(462), s. 41–54.
[23] Zob.: M. Brüderlin, *Einführung: Ornament und Abstraktion*, [w:] *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog,* [katalog wystawy], red. tegoż, Basel 2001.

treść prac Nowackiego, zawartą w uniwersalnych rytmach, wyrazie barw i stałych formach. Rozdział ten bazuje na opracowaniach dotyczących op-artu[24], tekstach Bridget Riley[25] i Josefa Albersa[26], monografiach twórców, jak też publikacjach dotyczących teorii ornamentu[27].

Celem ostatniego rozdziału jest analiza obrazów Nowackiego pod kątem wewnętrznego pokrewieństwa z malarstwem ikony. Problem ten przedstawiam z perspektywy dziejów i myśli rosyjskiej awangardy, która stoi u początków recepcji ikony jako impulsu w kierunku abstrakcji. Przejęcie tej tradycji przez Nowackiego zaowocowało własną formułą reliefu, który na różnych płaszczyznach sięga konwencji ikony, dążąc do wyrażenia emocji, ale też pewnych metafizycznych treści – co intuicyjnie przeczuwa odbiorca w momencie obcowania z dziełem. W tej części powołuję się na najnowsze publikacje poświęcone roli ikony w rosyjskiej awangardzie i sztuce XX w. Są to prace m.in. takich badaczy jak Andrew Spira[28], Renata Rogozińska[29], Maria Taroutina[30]. Nawiązuję do tekstów z tomu zbiorowego *Modernism and the Spiritual in Russian Art: new perspectives*[31] oraz rozważań Krystyny Czerni o twórczości Jerzego Nowosielskiego[32], przytaczam również liczne wypowiedzi teologów ikony (Pawła Florenskiego[33], Paula Evdokimova[34]), artystów rosyjskiej awangardy, jak też samego Nowackiego.

Oprócz ilustracji do poszczególnych rozdziałów pracy, w aneksie zamieszczam katalog obrazów i reliefów Nowackiego z lat 1983–2021, zawierający ponad 700 reprodukcji z dokładnym opisem. Dzieła skatalogowane zostały

---

[24] C. Barrett, *Op art*, tłum. H. Gent, Köln 1971.
[25] B. Riley, *Malen um zu sehen. Gesammelte Schriften 1965–2001*, red. R. Kudielka, tłum. H. Pietsch, Ostfildern-Ruit 2002.
[26] J. Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, tłum. Gui Bonsiepe, Köln 1997.
[27] Zob.: W. Bałus, *Czego chcą ornamenty?*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 13–27, P. Sury, *Ornament a sztuka abstrakcyjna: Florenski, Kandinsky, Malewicz*, „Estetyka i Krytyka", 2016, nr 1(40), s. 85–104.
[28] A. Spira, *The avant-garde icon: Russian avant-garde art and the icon painting tradition*, Aldershot 2008.
[29] R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
[30] M. Taroutina, *The icon and the square: Russian modernism and the Russo-Byzantine revival*, University Park (PA) 2018.
[31] *Modernism and the Spiritual in Russian Art: new perspectives*, red. L. Hardiman, N. Kozicharowa, [Open Book Publishers] 2017.
[32] K. Czerni, *Malarska „dwujęzyczność" Jerzego Nowosielskiego. Związki między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej", 2020, nr 13, s. 48–80.
[33] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984; Tenże, *Сочинения в двух томах.* Т.2. *У водоразделов мысли*, Москва 1990.
[34] P. Evdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999.

chronologicznie, co umożliwia prezentację dorobku artysty na kolejnych etapach rozwoju. Katalog jest wynikiem kilkuletniej pracy nad archiwum artysty, a jednocześnie pełni rolę podstawowego źródła dla przeprowadzonych analiz. Nie stanowi jednak pełnego wykazu twórczości Nowackiego, gdyż ze względu na znaczne rozproszenie prac w prywatnych zbiorach za granicą i w Polsce uwzględnienie wszystkich dzieł artysty zdaje się nieosiągalne. Reprodukcje około 150 reliefów zostały pominięte w katalogu ze względu na brak opisu i niemożność dokładnego ich datowania.

Słowa wdzięczności za bezcenną pomoc w przygotowaniu rozprawy kieruję do prof. dr hab. Lechosława Lameńskiego oraz dr Elżbiety Błotnickiej-Mazur. Andrzejowi Nowackiemu dziękuję za udostępnienie materiałów i archiwum twórczości, gotowość do rozmów i wyrozumiałość. Ewie Czerwiakowskiej serdecznie dziękuję za cenne uwagi, nieustające słowa zachęty i wsparcie.

## Rozdział I

## Andrzej Nowacki – z Krakowa do Berlina – życie w sztuce jako nieustająca podróż

Wejście Andrzeja Nowackiego w świat sztuki i odkrycie wewnętrznego imperatywu twórczego było na wskroś nietypowe. Talent malarski nie objawił się ani poprzez dziecięce doświadczenia, ani pod wpływem domu rodzinnego, ani też w szkole. Na drodze życiowej Nowackiego największe znaczenie wydają się mieć spotkania z niezwykłymi osobowościami, które stawały się dla niego źródłem wiedzy, inspiracji i twórczych impulsów.

### I.1 Początki

Urodził się 15 października 1953 r. w małopolskim miasteczku Rabka-Zdrój. Rodzice, Maria i Józef Nowaccy, żyli w separacji. Jako dziecko Nowacki mieszkał po części u matki w Limanowej, po części w domu ojca w Mszanie Dolnej. Środowisko góralskie, bliskość natury, otwarte przestrzenie Beskidów, urok drewnianych chat – wszystko to kształtowało jego pierwsze wrażenia i kontakty z otaczającym światem. Po ukończeniu szkoły podstawowej w Limanowej w 1968 r., kontynuował naukę w krakowskim liceum. Po maturze (1972) zamierzał studiować germanistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, jednak nie został przyjęty. Dzięki przyjaźni ze studentką krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych nieoczekiwanie zbliżył się do środowiska artystycznego i szybko poznał podstawy warsztatu malarskiego. W latach 1973–1977 wspólnie wykonywali reklamy i projekty wnętrz, a także brali udział w pracach konserwatorskich w kilku okolicznych kościołach. Znajomość ta umożliwiła mu wejście w świat Akademii, odwiedzanie pracowni artystycznych i nawiązanie przyjaznych relacji z profesorami, między innymi z historykiem sztuki Andrzejem Pollo, rzeźbiarzem Jerzym Nowakowskim czy grafikiem Andrzejem Pietschem. Najważniejsze było jednak spotkanie z Marianem Kruczkiem, malarzem, grafikiem i rzeźbiarzem, który od 1975 r. prowadził pracownię rysunku na wydziale grafiki[35]. Nowacki dużo czasu spędzał w pracowni artysty, gdzie przyjął rolę pilnego obserwatora i słuchacza. Ekscentryczna osobowość, olbrzymia kreatywność i swoboda twórcza

[35] S. Papp, *Marian Kruczek*, Kraków 1978, s. 18.

Kruczka niewątpliwie działały inspirująco na wyobraźnię młodego człowieka, a częste spotkania z krakowskim artystą były początkiem ich wieloletniej przyjaźni [il. 1]. To niewątpliwie Marian Kruczek pomógł Nowackiemu odkryć w sobie drzemiącą jeszcze wrażliwość na formę plastyczną i jej intuicyjne rozumienie.

### I.2 Wyjazd

W 1973 r. po raz pierwszy zetknął się ze światem zza żelaznej kurtyny. Zarobkowy w zamyśle pobyt w Szwecji zaowocował zainteresowaniem kulturą Skandynawii i językiem szwedzkim oraz podtrzymał zamiar studiów lingwistycznych. Podczas pobytu w Austrii w 1976 r. Nowacki odbył sześciomiesięczny kurs języka niemieckiego. Rok później zaczął jednak studiować skandynawistykę na uniwersytecie w szwedzkim Göteborgu. Po kilku latach powrócił do znanej mu już Austrii. Podczas studiów germanistyki na uniwersytecie w Innsbrucku uczęszczał na wykłady z historii sztuki. Interesowały go głównie nurty najnowsze. Odkrył w sobie szczególne upodobanie do malarstwa ekspresjonistów – od Kandinsky'ego po artystów grupy Die Brücke, był też zafascynowany postacią i twórczością Edvarda Muncha.

Ponowne obcowanie ze sztuką szybko przekształciło się w działalność zawodową. Na początku lat 80., jeszcze jako student, Nowacki przyjął propozycję prowadzenia Agencji Malarstwa Współczesnego Advance w Düsseldorfie, założonej przez mecenasa i miłośnika sztuki Petera Lüchaua. Zajmował się tam kuratorowaniem wystaw, a także kształtowaniem zbiorów Agencji poprzez zakup nowych prac. Ważne było przy tym wspieranie i promowanie rodzimej sztuki na Zachodzie. W tym czasie Nowacki poznał Kajetana Sosnowskiego, który w latach 1981–1982 odbywał stypendium artystyczne w Düsseldorfie, kontynuując wieloletnią pracę nad cyklami „obrazów chemicznych", *Metalepseis*, i „obrazów szytych"[36]. Wkrótce rozpoczęła się też bliska współpraca, a potem przyjaźń z Edwardem Dwurnikiem, zaproszonym do udziału w 7. edycji wystawy sztuki współczesnej *documenta* w Kassel latem 1982 r.; Nowacki z ramienia Agencji był jednym z jej współpracowników. Podczas przygotowań do *documenta*

[36] B. Kowalska, *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*, red. J. Słodowska, Warszawa 1998, s. 39–48.

*7* Dwurnik i Nowacki kilkakrotnie spotkali się z Josephem Beuysem – jego projekt *7000 Eichen* otwierał ekspozycję [il. 2][37].

Po podjęciu pracy w Agencji Advance Nowacki zrezygnował ostatecznie ze studiów na rzecz działalności zawodowej – poszerzała ona wiedzę, przynosiła nowe doświadczenia i kontakty w kręgach artystycznych. Kluczowym wydarzeniem, które zasadniczo wpłynęło na dalsze jego losy, była wizyta w warszawskiej pracowni pioniera polskiej awangardy Henryka Stażewskiego w sierpniu 1982 r. [il. 3–4]. W kolejnych latach zafascynowany atmosferą pracowni i osobowością artysty Nowacki był jego częstym gościem. Jako przedstawiciel düsseldorfskiej agencji zakupił od Stażewskiego kilkanaście prac do kolekcji Advance, jak również zaprosił go do udziału w wystawie zbiorowej polskich artystów[38]. Bezpośredni kontakt z twórczością pioniera konstruktywizmu i wizyty w jego pracowni przyczyniały się do głębszego rozumienia i odczuwania źródeł i sensu jego dzieł. Bliskość, emocjonalny i duchowy odbiór sztuki Stażewskiego na tyle mocno pobudziły wyobraźnię Nowackiego, że w rezultacie stały się impulsem do własnych prób twórczych.

### I.3 Pierwsze prace

Pierwsze eksperymenty Nowacki podjął już w Berlinie Zachodnim, dokąd przeniósł się w 1984 r. Rozpoczął wówczas pracę w komisji stypendialnej Künstlerförderung przy senacie miasta, której celem było wspieranie zachodnioberlińskich artystów, jak również gromadzenie kolekcji sztuki współczesnej [il. 5]. Równolegle Nowacki intensywnie rozwijał własną twórczość. Jego berlińskie mieszkanie w zabytkowym domu przy Ostpreußendamm 136 szybko zamieniło się w pracownię.

W tym wczesnym okresie skupionej samodzielnej pracy malarskiej Nowacki coraz wyraźniej zaczął uświadamiać sobie rosnącą potrzebę tworzenia i odnalezienia się w świecie artystycznym. Wiązało się to z koniecznością określenia siebie jako artysty, a także nawiązania kontaktu z odbiorcą. W 1987 r. Nowacki otrzymał na dwa lata możliwość pracy w atelier w pięknym budynku

[37] https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/114/7 (data dostępu: 12.05.2021).
[38] Wystawę można było oglądać od października 1982 do stycznia 1983 r. w Galerii Swetec w Düsseldorfie; obok prac Stażewskiego przedstawiono obrazy Edwarda Dwurnika, Włodzimierza Zakrzewskiego, Eugeniusza Muchy, Andrzeja Zięblińskiego i Sławomira Lewczuka. Zob.: *Sechs Künstler aus Polen*, [katalog wystawy], red. A. Bulanda, Düsseldorf 1983.

Künstlerhaus w Meinersen w Dolnej Saksonii. Wówczas również udało mu się zrealizować pierwszą wystawę indywidualną, zatytułowaną *Hommage à toi*, w renomowanej galerii Pommersfelde w Berlinie Zachodnim. W ekspozycji oprócz pasteli na kartonie i płasko malowanych obrazów na desce pokazał też kilka pierwszych reliefów na pilśni – o prostych jeszcze formach. Wystawę kuratorowaną przez kolekcjonera sztuki konkretnej Fuhrmeistra, przyjęto z dużym zainteresowaniem, co umożliwiło początkującemu artyście nawiązanie szeregu nowych kontaktów[39]. W 1988 r. odbyły się kolejne prezentacje twórczości Nowackiego – w galerii Pommersfelde, w galerii Rudolfa Schoena w Berlinie oraz galerii Kurek w Bonn. Podobnie jak pierwsza wystawa w galerii Pommersfelde, również druga prezentowała dzieła, które miały dla artysty charakter bardzo osobisty, były poświęcone głównie jego emocjonalnym relacjom w przeszłości. W czasie jej trwania doszło do zakupu wielu prac artysty przez berlińskich kolekcjonerów. Nowacki po raz pierwszy zaczął rozważać poświęcenie się wyłącznie twórczości, którą mógł już finansować ze sprzedaży obrazów.

Ważnym wydarzeniem tych lat było spotkanie z rosyjskim kolekcjonerem Natanem Fedorowskim, właścicielem Galerie Avantgarde Berlin, z którym artystę połączyła wkrótce bliska przyjaźń i współpraca. Dzięki kontaktom Fedorowskiego Nowacki zbliżył się do środowiska przebywających w Berlinie twórców rosyjskiego pochodzenia, takich jak Nikołaj Makarow i Jewgienij Czubarow, poznał też kolekcjonera i marszanda Gary'ego Tatintsiana. Na dalszą twórczość artysty duży wpływ wywarła możliwość obcowania ze spuścizną awangardy rosyjskiej, prezentowaną w galerii Fedorowskiego. Odnalazł on tu historyczny początek wprowadzania reliefu do kompozycji malarskiej, a później też do abstrakcji geometrycznej – w twórczości Lubow Popowej, Władimira Tatlina i Iwana Puni[40], których prace znajdowały się w kolekcji galerii. Nowacki dostrzegał w nich przede wszystkim żywiołową dynamikę budowy kompozycji geometrycznych, tak bliską jego własnym poszukiwaniom.

Twórczość artystyczna zaczęła zajmować coraz więcej miejsca w życiu Nowackiego. W 1990 r. postanowił ostatecznie zrezygnować z działalności

[39] Wystawa została także upamiętniona krótkim artykułem na łamach artystycznego czasopisma „Kunst", E. Kries, *Rotes Quadrat auf blauem Grund: Andre Nowacki in der Galerie Pommersfelde*, „Kunst", 1987, nr 17, s. 42.

[40] Д. Сарабьянов, *Живописно-пластический рельеф («Пластическая живопись» или «Скульпто-живопись»)*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура,* T. 3: *История. Теория*, кн. 1, red. В. Ракитин, А. Сарабьянов, Москва 2014, s. 205.

w Künstlerförderung i poświęcić się wyłącznie malarstwu. Tak radykalna decyzja z pewnością nie była łatwym wyborem życiowym dla malarza-autodydakty, jednak pierwsze sukcesy związane ze sprzedażą obrazów zapewniały mu częściową niezależność od pracy zarobkowej.

### I.4 Życie w Berlinie

Będąc pod urokiem zachodnioberlińskiej atmosfery swobody artystycznej i przywiązany do kręgów towarzyskich, Nowacki pozostał na stałe w Berlinie, po zjednoczeniu – stolicy Niemiec.

Na początku lat 90. był wciąż blisko związany ze środowiskiem Natana Fedorowskiego. Należał także do bliskiego grona przyjaciół polskiej graficzki i projektantki mody, łódzkiej uczennicy Władysława Strzemińskiego, Heleny Bohle-Szackiej. Przeżywszy w czasach wojny pobyt w obozie koncentracyjnym, po antysemickiej nagonce 1968 r. artystka wyjechała do Berlina Zachodniego, gdzie poświęciła się pracy twórczej oraz wykładała grafikę i komunikację wizualną w tamtejszej Lette-Schule. Skupiała wokół siebie życie towarzyskie i kulturalne berlińskiej Polonii. Na organizowanych przez nią przyjęciach i imprezach Nowacki poznał wielu wybitnych działaczy kultury i artystów. W jej domu w latach 70. i 80. gościły wielkie osobowości: Zbigniew Herbert, Władysław Bartoszewski, Jacek Bocheński, Sławomir Mrożek, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Jerzy Lipmann[41]. Bliskim przyjacielem Bohle-Szackiej był także jeden z głównych twórców polskiej szkoły plakatu Jan Lenica, od roku 1986 profesor na wydziale grafiki w berlińskiej Hochschule der Künste[42]. Jego spotkanie z Nowackim zaowocowało intensywną wieloletnią przyjaźnią, która miała formę swobodnej relacji dwóch artystów, niezależnie od różnicy wieku i odmiennych doświadczeń twórczych [il. 6].

Wiosną 1992 r. berliński Instytut Kultury Polskiej zorganizował ekspozycję dzieł polskich artystów związanych ze stolicą Niemiec. Wystawa *Miteinander: polnische Kunst in Berlin* (*Razem: polska sztuka w Berlinie*), którą odwiedzili m.in. ówczesny prezydent RP Lech Wałęsa i minister spraw zagranicznych

[41] Zob.: *Helena Bohle-Szacka. Lilka*, red. M. Różyc, Białystok 2017; M. Stefanek, *Helena Bohle-Szacki*, https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/helena-bohle-szacki?page=4#body-top (data dostępu: 21.05.2021).
[42] *Jan Lenica. Labirynt*, [katalog wystawy], oprac. E. Czerwiakowska, T. Kujawski, Poznań 2002, s. 237.

Krzysztof Skubiszewski, prezentowała twórczość Lenicy, Bohle-Szackiej, Nowackiego, rzeźbiarza i malarza Karola Broniatowskiego, plakacisty Lexa Drewińskiego, artystki konceptualnej Ewy Partum i innych. Wziął w niej udział także malarz i scenograf, założyciel berlińskiego Teatru Kreatur Andrzej Woron, w późniejszych latach związany z Nowackim poprzez przyjaźń i współpracę.

Wystawa zgromadziła prace artystów reprezentujących rozmaite, często odległe od siebie dziedziny i kierunki sztuki. Nowacki pokazał trzy obrazy z lat 1991–1992 – najlepszy wybór reliefów z tego okresu, obrazujących kwintesencję języka wyrazu artysty.

### I.5 Krakowska wystawa

Ukształtowanie całkowicie indywidualnej, wyrazistej formuły nowych reliefów wynikało z intensywnej pracy. Dodatkowym impulsem były przygotowania do pierwszej indywidualnej wystawy w Polsce. Odbyła się ona w czerwcu 1992 r. w krakowskiej Galerii Pryzmat, prowadzonej przez Związek Polskich Artystów Plastyków [il. 7]. Wydarzenie to miało dla Nowackiego szczególną wartość. Była to bowiem pierwsza ekspozycja organizowana na tak dużą skalę. Pokazał na niej około 50 prac z lat 1990–1992, w tym około 40 reliefów oraz rysunki i pastele. Wystawie towarzyszył katalog, zaprojektowany przez artystę. Znalazł się w nim tekst niemieckiego historyka i krytyka sztuki Hubertusa Gaßnera, m.in. badacza rosyjskiego konstruktywizmu i twórczości Aleksandra Rodczenki. Gaßner po raz pierwszy zetknął się z Nowackim na początku lat 90. Prowadził wówczas archiwum wystaw *documenta* w Kassel, później objął stanowisko głównego kuratora w monachijskim Haus der Kunst[43]. Jest on nie tylko bliskim przyjacielem Nowackiego, ale także pierwszym krytykiem sztuki, który odkrył nowatorstwo i oryginalność jego prac. W późniejszych latach Gaßner towarzyszył jako obserwator rozwojowi twórczemu Nowackiego, będąc jednym z najważniejszych dla artysty odbiorców, a także kuratorem jego dwóch wystaw indywidualnych. W tekście do krakowskiej wystawy, posługując się poetyckim, nierzadko metaforycznym językiem, dokonał wnikliwej analizy rozmaitych cech stylistycznych reliefów Nowackiego. Pisał o bliskości założeń awangardy międzywojennej z pracami Nowackiego: „poezja, napisana,

[43] *Hubertus Gaßner*, [w:] *Andrzej Nowacki: reliefy*..., s. 160.

namalowana, zbudowana, czy zagrana niczego nie nazywa, nie przywołuje po imieniu, lecz tworzy 'ekwiwalenty' (Tadeusz Peiper)". W taki właśnie sposób twórcy awangardy interpretowali powściągliwość w wyrażaniu uczuć[44].

Wystawa w Galerii Pryzmat miała dla Nowackiego także znaczenie osobiste. Był to bowiem powrót do Krakowa po wielu latach emigracji, powrót już nie studenta czy pomocnika przy pracach konserwatorskich, lecz samodzielnego artysty, którego twórczość została przyjęta w środowisku krakowskim z zainteresowaniem, wręcz podziwem. Kuratorem wystawy był Andrzej Pollo, przyjaciel Nowackiego, zaś wernisaż swoim wprowadzeniem zaszczycił Ignacy Trybowski, prezes Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Na wystawie pojawił się również zaprzyjaźniony z artystą założyciel kabaretu „Piwnica pod Baranami" Piotr Skrzynecki, który przeprowadził z nim rozmowę opublikowaną później w prasie krakowskiej [il. 8].

Ekspozycja usytuowana w przestrzennym i jasnym pomieszczeniu galerii tętniła energią żywych, pulsujących kompozycji. Były wśród nich obrazy radosne i kolorystycznie wręcz rozbuchane, obok innych, bądź nasyconych napięciem i ciężkich, bądź pełnych liryzmu i zadumy.

### I.6 Podróż do Stanów Zjednoczonych. Praca, spotkania i nowe wystawy

Dzięki kontaktom ze światem kolekcjonerskim w 1994 r. artysta w ramach prywatnego stypendium otrzymał do dyspozycji pracownię w miejscowości Ocean Grove w New Jersey w USA[45]. Był to kolejny okres owocnej pracy twórczej. Większość powstałych wówczas reliefów do dzisiaj pozostaje w Stanach Zjednoczonych, stanowiąc część wielu prywatnych kolekcji. W czasie siedmiomiesięcznego pobytu artysta nawiązał szereg kontaktów, miał również okazję obejrzeć wielkie amerykańskiej kolekcje sztuki XX w., nie tylko muzealne, ale też prywatne. Zapoznał się ze zbiorami McCrory Corporation, do której należy największy w Stanach zbiór klasycznej abstrakcji geometrycznej. Obejrzał także kolekcję Ewy Pape w Nowym Jorku, w której można było podziwiać prace najwybitniejszych artystów polskich okresu powojennego, takich jak Stażewski, Wojciech Fangor, Maria Jarema, Jan Berdyszak. Amerykański okres zwieńczyła

[44] Zob.: H. Gaßner, *Tańcząc na szczudłach…*, s. nlb.
[45] *Nota biograficzna*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej…*, s. nlb.

wystawa indywidualna artysty, która odbyła się w 1995 r. w galerii Lederman Fine Art w Nowym Jorku.

Tuż po powrocie Nowackiego ze Stanów Zjednoczonych do Niemiec, w tymże 1995 r. odbyła się kolejna prezentacja jego twórczości. Wystawę zorganizowała prestiżowa berlińska Galerie Berinson, zajmująca się czołową sztuką europejską XX w., prowadzona przez marszanda polskiego pochodzenia Henryka Berinsona. Współpracę z galerią artysta kontynuował także rok później, biorąc udział w Targach Sztuki w Sztokholmie.

### I.7 Bożena Kowalska – początek długiej przyjaźni

W 1996 r. w czasie wizyty w Warszawie Nowacki za pośrednictwem historyczki sztuki Wiesławy Wierzchowskiej poznał Bożenę Kowalską. Już podczas pierwszego spotkania artysty z czołową polską krytyk sztuki nawiązała się nić sympatii i porozumienia, co zaowocowało wieloletnią przyjaźnią, współpracą przy organizowaniu wystaw i nowymi kontaktami w polskich i europejskich kręgach artystycznych. Częste spotkania tak w Warszawie, jak też w Berlinie, długie rozmowy i wymiana myśli były dla Nowackiego źródłem wiedzy i lekcją nowego spojrzenia zarówno na własną sztukę, jak i na twórczość innych artystów posługujących się „językiem geometrii" [il. 9].

W grudniu 1996 r. w szczecińskiej Galerii Amfilada, założonej i prowadzonej przez Lecha Karwowskiego, późniejszego dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie, odbyła się wystawa indywidualna artysty[46]. Ekspozycja nosiła tytuł *Lato pełne deszczu*, który nawiązywał do cyklu dziesięciu reliefów o tej samej nazwie. Miała charakter kameralny, artysta pokazał bowiem zaledwie dwadzieścia prac z lat 1992–1996. Reliefy zostały zaprezentowane w zabytkowych salach XIX-wiecznej willi Lentza. Przejrzysta aranżacja sprzyjała czystości wizualnego odbioru. Wystawa odbywała się w ramach programu współpracy polsko-niemieckiej, jej kuratorem był Lech Karwowski, zaś na wernisaż poza władzami miasta przybył szef przedstawicielstwa ambasady RP w Berlinie, minister

[46] *Galeria 'Amfilada'*, https://culture.pl/pl/miejsce/galeria-amfilada, (data dostępu: 29.05.2021).

pełnomocny Jerzy Sułek. Telewizja szczecińska przygotowała obszerną relację z tego wydarzenia[47].

Zaprojektowany przez artystę katalog wystawy opatrzony został tekstem Bożeny Kowalskiej, która podjęła kilka kluczowych dla tego okresu zagadnień tematycznych: poszukiwanie ładu i harmonii, ekspresję poprzez formy geometryczne, rolę intuicji obok zasad matematycznych w procesie budowania obrazu[48].

### I.8 Wystawy w Berlinie. Z Janem Lenicą

W tym samym 1996 r., równolegle do wystawy szczecińskiej, w Berlinie zorganizowano obszerną prezentację twórczości artystów polskich działających w Niemczech, do udziału w której został zaproszony także Nowacki. Zbiorową ekspozycję pokazano w nowo powstałej siedzibie SPD Willy-Brandt-Haus, a także w galerii handlowej Lafayette. Nosiła ona tytuł *Zuhause in der Fremde. Polnische Künstler in Deutschland 1991–1996* (*U siebie na obczyźnie. Artyści polscy w Niemczech 1991–1996*). Była to część szerszego projektu, w ramach którego odbyły się także przedstawienia teatralne, odczyty literackie i pokazy filmowe polskich twórców. W wystawie udział wzięło szesnaścioro artystów i artystek, m.in. reżyser teatralny, scenarzysta i aktor Henryk Baranowski, rzeźbiarka Grażyna Bielska-Kozakiewicz, Jan Lenica, Lex Drewiński, Andrzej Woron. Długi reportaż
z wernisażu wystawy, w którym wystąpił też Nowacki, przygotowała telewizja szczecińska[49]. Twórczość artysty, reprezentowana sześcioma pracami z lat 1993 i 1996, wzbudziła zainteresowanie kuratora kolekcji Willy-Brandt-Haus, który wkrótce zakupił trzy najnowsze reliefy Nowackiego.

Rok 1997 przyniósł wspólną wystawę Nowackiego i Jana Lenicy, zorganizowaną przez Galerie Avantgarde Kyra Maralt w Berlinie [il. 10–11]. Mieściła się ona w dobrze znanych Nowackiemu pomieszczeniach dawnej galerii

[47] E. Karśnicka, *Polacy w Berlinie. Andrzej Nowacki / The Polish in Berlin. Andrzej Nowacki*, film TVP Szczecin, 1994. Wystawa odnotowana również w prasie szczecińskiej Zob.: M. Annusewicz, *Kwadrat artysty*, „Głos Szczeciński", 1996, nr 303, [30.12], s. 16.
[48] Zob.: B. Kowalska, [wstęp w:] *Lato pełne deszczu. Reliefy Andrzeja Nowackiego w Galerii Amfilada*, [katalog wystawy], Szczecin 1996, s. nlb.
[49] G. Fedorowski, *U siebie na obczyźnie*, film TVP Szczecin, 1997.

Avantgarde Natana Fedorowskiego, tragicznie zmarłego w Berlinie w 1994 r.[50] Na otwarciu wystawy, które odbyło się w marcu 1997 r., wprowadzenie wygłosił niemiecki rzeźbiarz Rolf Szymanski, kolega Lenicy z Hochschule der Künste, a także znajomy Bohle-Szackiej[51]. Byli obecni na nim m.in. szef przedstawicielstwa ambasady RP w Berlinie Jerzy Sułek, bliski przyjaciel Nowackiego, jak też ówczesny minister spraw zagranicznych Dariusz Rosati[52].

Wspólna wystawa Lenicy i Nowackiego była nie tylko wyrazem ich wieloletniej przyjaźni, ale stanowiła także ciekawy dialog dwóch niezależnych postaw artystycznych. Pomimo oczywistych odmienności, prace tych twórców nie były sobie obce, umieszczone w jednej przestrzeni nie tworzyły dysonansu stylistycznego. Co więcej, liryczne i napełnione barwami, a jednak precyzyjnie zorganizowane reliefy Nowackiego uzupełniały się wizualnie z fantazyjnymi, poetyckimi projektami plakatów Lenicy. Oko widza z układów prostych i liniowych kształtów bez trudu przenieść się mogło w świat płynnych, swobodnych form. Wspólny pierwiastek ich prac stanowił bowiem kolor, jako podstawowy środek ekspresji.

Pewne podobieństwa dostrzec można było także w warsztacie artystów. Nieodłączną częścią ich pracy twórczej jest proces ręcznego przygotowania kompozycji, polegający na wycinaniu, nakładaniu i przyklejaniu kolejnych elementów. W ten sposób przekracza się granice tradycyjnie pojętych technik malarskich, a obraz traktowany jest w o wiele szerszym wymiarze plastycznym.

Prace Lenicy i Nowackiego tworzyły odrębne, lecz przenikające się wzajemnie strefy. Nowacki pokazał czternaście reliefów, większość eksponowanych już wcześniej w Galerii Amfilada lub w Willy-Brandt-Haus. Lenica zaprezentował 25 oryginalnych projektów, wśród nich słynne plakaty do opery *Wozzeck* Albana Berga, baletu *Święto wiosny* Igora Strawińskiego czy filmu *Cena strachu* w reżyserii Henriego-Georges'a Clouzota.

W celu upamiętnienia wystawy powstał katalog z okładką projektu Lenicy i krótkim wprowadzeniem autorstwa Ewy Czerwiakowskiej, tłumaczki i publicystki, bliskiej przyjaciółki obojga artystów i obserwatorki ich twórczości.

[50] *Натан Федоровский*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда*, wydanie internetowe, http://rusavangard.ru/online/biographies/fedorovskiy-natan/ (data dostępu: 01.06.2021).
[51] Akademie der Künste, https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/suche.htm?we_objectID=52139 (data dostępu: 01.06.2021).
[52] Wzmianka o wystawie pojawiła się w prasie polskiej: E. Czerwiakowska, *Polskie plakaty i kwadraty*, „Rzeczpospolita", 1997, nr 71 (4628), s. 27.

Od lat 90. tłumaczyła i redagowała ona wiele tekstów dotyczących sztuki Nowackiego, otwierała niektóre jego wystawy, przeprowadzała wywiady z artystą[53], pisała artykuły prasowe i eseje poświęcone jego twórczości[54].

### I.9 Plenery „spod znaku geometrii"

Jesienią tego samego roku Nowacki został zaproszony do udziału w XV Międzynarodowym Plenerze dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii pod hasłem „Między 'Wielką Narracją' a indywidualnością", zorganizowanym przez Bożenę Kowalską pod egidą Galerii 72 przy Muzeum Regionalnym w Chełmie[55]. Plener ten, powołany do życia w Okunince w 1985 r., odbywał się corocznie w pierwszym tygodniu września. Ściągał on na Lubelszczyznę kilkudziesięciu artystów z różnych krajów, uprawiających abstrakcję geometryczną. W latach 90. jego stałymi uczestnikami byli malarze z zagranicy: Getulio Alviani, Karl-Heinz Adler, Hellmut Bruch, rzeźbiarz Alfons Kunen, jak też wielu wybitnych polskich artystów: Jerzy Kałucki, Jan Berdyszak, Koji Kamoji, Aleksandra Jachtoma, Janusz Orbitowski, Jerzy Grabowski, Wanda Gołkowska, Andrzej Gieraga, Grzegorz Sztabiński. Celem plenerów była przede wszystkim wymiana poglądów i doświadczeń twórców o pokrewnych zainteresowaniach. Nawiązanie kontaktów i przyjaznych relacji często stawało się impulsem do dalszej współpracy i kolejnych spotkań. Drugim ważnym motywem plenerów było tworzenie nowej kolekcji sztuki muzeum chełmskiego, któremu każdy artysta co roku przekazywał jedną ze swoich prac, prezentowanych wcześniej na wspólnej wystawie[56]. Zgodnie z tą tradycją Nowacki podczas pierwszego pobytu w Okunince w 1997 r. podarował do kolekcji chełmskiej relief *Der rote Pfad* (*Czerwona ścieżka*) z 1993 r. W trakcie kolejnych edycji pleneru w latach 1998 [il. 12], 2000 i 2001 do zbiorów

[53] E. Czerwiakowska, A. Nowacki, audycja radiowa, Kunsttermin, SFB 3, Berlin 1993. W latach 2016–2017 Czerwiakowska przeprowadziła także długą serię rozmów z Nowackim, których nagranie znajduje się w prywatnym archiwum artysty.

[54] Zob.: E. Czerwiakowska, *Andrzej Nowacki: rozpoznawanie kwadratu* https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/andrzej-nowacki-rozpoznawanie-kwadratu (data dostępu: 24.05.2020); Taż, *Ku nieskończoności. Spotkania z kwadratem Andrzeja Nowackiego*, [w:] *Andrzej Nowacki: reliefy…*, s. 7–16; Taż, *Andrzej Nowacki*, [w:] *Pocta Heinzi Teufelovi = In Honor of Heinz Teufel*, [katalog wystawy], tłum. P. Černá, Ostrava 2020, s. 7–8.

[55] *Wykaz plenerów/Pleinairsnachweis,* [w:] *20 plenerów spod znaku geometrii = 20 Pleinairs im Zeichen der Geometrie*, red. B. Kowalska, tłum. E. Dąbrowska, M. Holst, Bielsko-Biała 2004, s. 278–279.

[56] Zob.: B. Kowalska, 20 *plenerów spod znaku geometrii*, [w:] *20 plenerów spod znaku...,* s. 12–29.

muzeum trafił także drugi relief artysty z cyklu *Kartki z pamiętnika* z 1997 r., zatytułowany *21.09.97*, jak również trzy prace na papierze z 1998 r.[57].

Dzięki spotkaniom plenerowym Nowacki nawiązał wiele kontaktów z artystami tego samego nurtu i brał udział w rozmaitych wspólnie przygotowywanych projektach wystawowych. Jednym z nich był pokaz szwedzkiej i polskiej abstrakcji geometrycznej, zorganizowany we wrześniu 1998 r. w przestrzennej hali byłego zabytkowego browaru Münchenbryggeriet w Sztokholmie, przekształconego na centrum konferencyjne i kulturowe. Wystawa nosiła tytuł *STOBEWA* (*Stockholm – Berlin – Warszawa*). Dziewięć reliefów i trzy nowe rysunki Nowackiego pojawiły się tam obok prac dwóch innych uczestników chełmskich plenerów, Adama Hawryłkiewicza i Sławomira Marca[58]. W wystawie brał udział także szwedzki artysta Kurt Simons, z którym Nowacki, dzięki znajomości języka szwedzkiego i wcześniejszym pobytom w Skandynawii, był już od pewnego czasu zaprzyjaźniony. To on wprowadził Nowackiego w środowisko szwedzkich przedstawicieli sztuki konkretnej. Artysta poznał twórczość Olle Bærtlinga i odwiedził pracownię szwedzkiego nestora tego nurtu Larsa Erika Falka w Sigtunie [il. 13].

Również w kolejnych latach Nowacki brał udział w licznych inicjatywach „rodziny geometrystów". Na początku 1999 r. roku uczestniczył w obszernym pokazie *Konkrete Kunst und Abstraktion* (*Sztuka konkretna i abstrakcyjna*), zorganizowanym przez Kowalską, Tamarę Berdowską i Alfonsa Kunena w Instytutach Goethego w Krakowie i Dreźnie. We wspólnej prezentacji wzięło udział trzydziestu sześciu twórców z wielu krajów, a głównym tematem ekspozycji była różnorodność ich postaw i poglądów na abstrakcję geometryczną[59]. W tym samym czasie odbyły się dwie kolejne wystawy: *Polska abstrakcja analityczna II* w Galerii Awangarda BWA we Wrocławiu oraz *Konstruktive Kunst in Polen aus dem Museum von Chełm* (*Konstruktywizm w Polsce ze zbiorów Muzeum w Chełmie*) w Tiroler Kunstpavillon w Innsbrucku; na obydwu eksponowane były prace Nowackiego[60].

---

[57] *35. Galeria 72, kolekcja sztuki współczesnej, Muzeum Chełmskie 1972–2002…*, s. 102; internetowy katalog zbiorów Muzeum Ziemi Chełmskiej http://mzch.pl/zbiory2/ (data dostępu: 03.06.2021).
[58] *Artyści/Künstler*, [w:] *20 plenerów spod znaku...,* s. 301–304.
[59] Zob.: B. Kowalska, *W kręgu języku geometrii*, [w:] *Sztuka konkretna i abstrakcyjna…*, s. 97–101.
[60] Zob.: *Polska abstrakcja analityczna = Polish analitical abstraction 1994–1999*, [katalog wystawy], red. J. Chwałczyk, tłum. E. Ignaczak, A. Licznerska, Wrocław 1999, s. 52; *Konstruktive Kunst in Polen* [fold.], Innsbruck 1999.

Na przełomie lat 2000 i 2001 prace artysty znalazły się wśród dzieł prezentowanych w wystawie *Język Geometrii II* w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii EL w Elblągu. Pierwsza część tego wielkiego projektu zrealizowana została jeszcze w 1984 r., kiedy to ekspozycję pod tym samym hasłem zaprezentowała warszawska Zachęta. Jej nowa edycja zgromadziła prace 36 aktywnych polskich artystów, wśród których znaleźli się nich m.in.: Jan Berdyszak, Wojciech Fangor, Zbigniew Dłubak, Stefan Gierowski, Jerzy Kałucki, Koji Kamoji, Józef Robakowski [il. 14][61].

Dzięki wsparciu Kowalskiej Nowacki wziął udział w konkursie na roczne stypendium artystyczne nowojorskiej Fundacji Pollock-Krasner. Otrzymał je jesienią 2001 r.

Na przełomie lat 2002 i 2003 uczestnicy chełmskich plenerów spotkali się w ramach obszernej ekspozycji *Malarstwo abstrakcyjne – światło,* zainicjowanej przez Stefana Gierowskiego przy współpracy Apoloniusza Węgłowskiego i Bożeny Kowalskiej. Wystawa zaprezentowana została w Elblągu (Galeria EL), Olsztynie (Galeria Sztuki Współczesnej BWA), Szczecinie (Muzeum Sztuki Współczesnej), Orońsku (Centrum Rzeźby Polskiej), Warszawie (Galeria Art NEW media) oraz dolnosaksońskim Cloppenburgu (Museumsdorf)[62].

Na początku 2003 r. pastele Nowackiego znalazły się na ekspozycji polskiej abstrakcji geometrycznej, prezentowanej w Domu Mondriana w Amersfoort. Pokazane tu dzieła 22 współczesnych twórców (m.in. Zbigniewa Kamieńskiego, Andrzeja Gieragi, Tamary Berdowskiej, Janusza Orbitowskiego, Jana Pamuły, Jerzego Trelińskiego) stanowiły dar dla holenderskiego muzeum[63].

Jesienią 2004 r. artysta brał udział wystawie zbiorowej *Abstraktion och Geometrie* (*Abstrakcja i geometria*) w Ålands Konstmuseum w Finlandii. Ekspozycja organizowana przez Kurta Simonsa zestawiała twórczość szwedzkich i polskich artystów związanych z tradycją sztuki konkretnej (Göte Eineljung, Adam

[61] Zob.: B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu...*, passim.

[62] We wstępie do katalogu wystawy niemiecki historyk sztuki i kolekcjoner Jürgen Weichardt analizuje reliefy Nowackiego pod kątem malarskim, a za kluczowy dla jego twórczości uznaje problem metamorfozy kolorów pod wpływem oświetlenia i relacji czystych barw wobec działania cieni. J. Weichardt, *Światło w malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] *Malarstwo abstrakcyjne – światło = Abstrakte Malerei – Licht*, [katalog wystawy], wstęp A. Węgłowski, Z. Opalewski, tłum. U. Wolska, Elbląg 2001, s. 17.

[63] Wystawa nosiła tytuł *Donaties van concrete kunst uit Polen*. Autorka komentarza do wystawy, historyk sztuki Joanna Kleiverda określa pastele Nowackiego jako bardziej poetyckie i emocjonalne niż ściśle geometryczne. W całej jego twórczości dostrzega dążenie do osiągnięcia równowagi środków wyrazu. J. Kleiverda, *Donaties uit Polen…*, s. 7.

Ancuta-Hawrylkiewicz, Anders G. Lundmark), nosiła również charakter towarzyskiej współpracy.

Zwieńczeniem spotkań plenerowych była dla Nowackiego obszerna historyczna retrospektywa *20 plenerów spod znaku geometrii*. Ekspozycję z pracami ze zbiorów Galerii 72 i Muzeum Rzeźby w Orońsku pokazano w latach 2004–2005 w Katowicach (Galeria Sztuki Współczesnej BWA), Poznaniu (Galeria Arsenał), Elblągu (Galeria EL), Łodzi (Miejska Galeria Sztuki) i Dreźnie (Technische Universität). Wystawie towarzyszył katalog, szczegółowo dokumentujący dzieje plenerów i galerii chełmskiej[64].

### I.10 Heinz Teufel

W drugiej połowie lat 90. Nowacki poznał Heinza Teufla, niemieckiego kolekcjonera i właściciela galerii sztuki konkretnej. Do ich pierwszego spotkania doszło z inicjatywy działającego w Berlinie czeskiego artysty Rudolfa Valenty[65]. Teufel w 1966 r. założył w Koblencji własną galerię, po kilku latach wypracował jej profil i zyskał profesjonalne uznanie. Pierwszymi artystami skupionymi wokół jego galerii byli działający w Niemczech malarz konstruktywista Heijo Hangen i rzeźbiarz Eberhard Fiebeg oraz belgijski malarz Jo Delahaut. Później do tego grona dołączyli przedstawiciele tzw. zuryskiej szkoły sztuki konkretnej: Max Bill, Richard Paul Lohse, Camile Graeser. Na początku lat 70. galeria Teufla przeniosła się do Kolonii, miasta cieszącego się większym prestiżem w świecie handlu sztuką. Działalność galerzysty nie ograniczała się jednak wyłącznie do płaszczyzny komercyjnej. Organizował wystawy indywidualne artystów oraz ekspozycje grupowe o wypracowanej koncepcji i problemowym charakterze. Z czasem w galerii Teufla pojawiły się prace klasyków malarstwa geometrycznego i op-artu, takich jak August Herbin, Josef Albers, Bridget Riley, Aurélie Nemours. Marszand aktywnie współpracował także z artystami młodszego pokolenia, przez wiele lat prezentując prace niemieckich malarzy: Andreasa Brandta, Manfreda Mohra, Horsta Bartniga. Żywo interesował się sztuką Europy Wschodniej i jeszcze

[64] Zob.: *20 plenerów pod znakiem...*, passim.
[65] E. Czerwiakowska, *Andrzej Nowacki...*, s. 7–8.

w czasach komunizmu nawiązał kontakt z czeskimi artystami; Zdeněk Sýkora, Jan Kubíček i Karel Malich regularnie wystawiali w jego galerii[66].

Znajomość Teufla i Nowackiego pogłębiła się po przeniesieniu galerii do Berlina w 1998 r. Była to kameralna placówka w eleganckiej kamienicy przy Stresemannstraße. Dzięki pośrednictwu galerzysty kilka prac artysty trafiło do ważnych niemieckich kolekcji sztuki konkretnej – kolekcji rodziny Fuchs z Koblencji czy Rickert-Porsche z Monachium. W 1999 r. Nowacki uczestniczył w zorganizowanej przez galerię ekspozycji zbiorowej, zaś w 2000 r. pokazał swoje najnowsze prace na wystawie indywidualnej.

Współpracy towarzyszyła serdeczna, zażyła relacja, która z czasem rozwinęła się w wieloletnią przyjaźń. Dzięki namowom Heinza Teufla i jego żony Anetty, Nowacki opuścił mieszkanie służące mu za pracownię od połowy lat 80. i założył atelier przy Solmsstraße w dzielnicy Kreuzberg, niedaleko siedziby galerii.

Artysta wielokrotnie odwiedzał rodzinę marszanda w jego domu w Mahlbergu (Nadrenia-Westfalia), gdzie miał możliwość obcowania z wybitną kolekcją Teuflów, stanowiącą reprezentatywny przegląd powojennej europejskiej abstrakcji geometrycznej, op-artu i sztuki konkretnej – z pracami Josefa Albersa, Maxa Billa, Bridget Riley i wielu innych twórców. Bliskie obcowanie z tą sztuką w zasadniczy sposób wpłynęło na dalszą drogę twórczą Nowackiego. Teufel posiadał bogatą wiedzę o życiu i twórczości artystów, prezentowanych w jego galerii, większość z nich znał bowiem osobiście. Jego opowieści i wspomnienia pomogły Nowackiemu dokładniej poznać postawy wielkich przedstawicieli abstrakcji geometrycznej. Na samą twórczość Nowackiego marszand nigdy nie próbował wpływać, chociaż często służył mu pomocą jako obserwator i doradca. Odbyli razem także kilka wspólnych podróży, w tym do Włoch, gdzie Nowacki gościł w domu Teufla w małej piemonckiej miejscowości Ameno nad jeziorem Orta, blisko granicy z Lombardią [il. 15].

Wiosną 1999 r. artysta wyjechał do New Jersey w USA, gdzie spędził siedem miesięcy, przygotowując cykl reliefów do planowanej ekspozycji[67]. Za pośrednictwem Teufla poznał Manfreda Mohra i gościł w jego atelier w Nowym

[66] S. Schimpf, *Konkret. Kolekcja Heinza i Anetty Teuflów z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie*, [w:] *Sztuka konkretna. Kolekcja Heinza i Anetty Teuflów z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie*, [katalog wystawy], red. A. Nowacki, tłum. K. Kuszyk, Sopot 2011, s. 5–10; K.-U. Holze, *Leidenschaftlich für die Kunst*, [w:] *Konkret. Die Sammlung Heinz und Anette Teufel im Kunstmuseum Stuttgart*, [katalog wystawy], red. S. Schimpf, Ostfildern 2009, s. 16–30.
[67] *Nota biograficzna...*, s. nlb.

Jorku. Po powrocie do Niemiec razem z marszandem odbyli podróż do Warszawy, gdzie złożyli wizytę w pracowniach Zbigniewa Dłubaka, Jerzego Grabowskiego i Ryszarda Winiarskiego [il. 16].

### I.11 Retrospektywa *Po drugiej stronie kwadratu* i inne wystawy indywidualne

Pozytywny i bardzo owocny okres twórczy początku lat 2000. zwieńczyła obszerna retrospektywa artysty *Po drugiej stronie kwadratu*. Wystawa odbyła się w styczniu 2002 r. w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, a otworzył ją Jerzy Kałucki [il. 17–18]. Ekspozycja zarysowała poszczególne etapy twórczości Nowackiego od 1985 r., uwidoczniając ciągłość rozwoju jego indywidualnego stylu. Artysta pokazał w sumie około 40, głównie nowych, reliefów i kilkanaście prac na papierze. Wydarzeniu temu towarzyszył obszerny katalog z tekstami Bożeny Kowalskiej i Grzegorza Sztabińskiego. Ważną część eseju Kowalskiej stanowi dogłębna analiza drogi twórczej artysty, rozważania nad charakterem jego malarstwa i sposobem, w jaki operuje w obrazie figurą geometryczną[68].

Wystawa podsumowała poniekąd dotychczasowy dorobek Nowackiego, a czas jej przygotowania miał istotne znaczenie dla rozwoju myśli artystycznej i dalszego krystalizowania koncepcji twórczej. Moment ten stał się punktem przełomowym, zamknął w sobie wcześniejsze poszukiwania artysty w obszarze organizowania kompozycji, barw i płaszczyzny, dając impuls do nowych pomysłów twórczych.

W połowie 2003 r. w Rochow Museum w Reckahn odbyła się kolejna wystawa indywidualna artysty. Ekspozycja *Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt / We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata* [il. 19], kuratorowana przez Hubertusa Gaßnera, kładła nacisk na przedstawienie pasteli Nowackiego jako samoistnego i równoważnego reliefom obszaru twórczości. Około 30 prac na papierze z lat 2001–2003 stanowiło oddzielną, niezależną od reliefów przestrzeń wystawy. Rysunki, wyeksponowane w półkolistym pomieszczeniu, zawieszone obok siebie w jednej linii

[68] Zob.: B. Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria…*, s. nlb. Z okazji wystawy ukazał się również artykuł Kowalskiej poświęcony twórczości Nowackiego Zob.: B. Kowalska, *Nieskończoność szuka swojego początku. O malarstwie Andrzeja Nowackiego*, „Format. Pismo artystyczne", 2001, nr 38/39, s. 43–44.

na intensywnym czerwonym tle, emanowały napięcie i skupienie [il. 20]. Tekst do katalogu wystawy autorstwa Gaßnera porusza jednak głównie problematykę reliefów. Niemiecki historyk i krytyk sztuki przeprowadza głęboką analizę zmian, które nastąpiły w twórczości Nowackiego na początku lat 2000., zauważa również zbieżność i mimowolne analogie pomiędzy reliefami a pracami na papierze[69].

W grudniu 2003 r. nowe rysunki stały się motywem przewodnim kolejnej wystawy artysty, otwartej w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Jej inicjatorem był Włodzimierz Nowaczyk, kurator Galerii Sztuki Współczesnej poznańskiego Muzeum Narodowego. Wystawa nosiła tytuł *Kartki z notatnika 2000–2003,* odwołujący się do określenia artysty własnych prac na papierze. Pastele rozbito tu na osobne grupy, część umieszczono po kilka w jednej linii, inne zaś rozłożono na różnych poziomach tak, aby tworzyły zarys zbliżony do kwadratu. Składając się w jedno wielkie pole, wzmacniały wyraźnie swój wydźwięk. Zróżnicowanie układu ekspozycji urozmaicało strukturę przestrzeni wystawowej, nadając całości wymiar graficzny [il. 21].

We wrześniu 2004 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie odbyła się druga odsłona wystawy *We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata*, nosząca podtytuł *Rytm i rezonans. Reliefy i rysunki*[70]. W odróżnieniu od wystawy w Rochow Museum ekspozycja szczecińska wzbogacona została o nowe obrazy liniowe. Pastele, ułożone w wielkie kwadratowe bloki, tworzyły tu wspólną z reliefami przestrzeń [il. 22]. Po zakończeniu wystawy Muzeum Narodowe uzyskało do swoich zbiorów kilka prac Nowackiego, w tym trzy reliefy i jeden pastel[71].

### I.12 Wystawy w Niemczech – Kunstverein Wiligrad

W 2001 i 2003 r. Nowacki pokazał swoje prace na dwóch wystawach grupowych w Kunstverein Wiligrad w Lübstorfie. Placówka ta przy wsparciu

[69] Zob.: H. Gaßner, *Rytm i rezonans*…, s. 9–15.
[70] Wystawa wzmiankowana w prasie szczecińskiej: zob.: EP, *Zaprasza Marta Poszumska, historyk sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie*, „Gazeta Wyborza Szczecin", 02.09.2004, https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4254043/ZAPRASZA-MARTA-POSZUMSKA--historyk-sztuki--Muzeum- (data dostępu 08.04.2022) oraz KAMA, *Sztuka Nowackiego*, „Gazeta Wyborcza Szczecin", 06.09.2004 https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4170514/Sztuka-Nowackiego (data dostępu: 08.04.2022).
[71] Do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie należą reliefy *12.03.2001-2*, 2001, 63×63 cm (MNS/Sp/1772); *06.01.04*, 2004, 90×90 cm (MNS/Sp/1776); *Bez tytułu*, 2005 (?), 90×90 cm (MNS/Sp/1784) oraz pastel *Bez tytułu,* 2004, 30×21 cm (WRys/382).

Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego i Galerii Teufla od początku lat 90. prezentowała głównie sztukę konkretną[72]. Obydwie ekspozycje z udziałem prac Nowackiego eksplorowały znaczenie przestrzeni i płaszczyzny w bezprzedmiotowym malarstwie i rzeźbie. Pierwsza wystawa – *Konkret und konstruktiv: Dialog – Fläche – Raum (Konkretnie i konstruktywnie: dialog – płaszczyzna – przestrzeń)* – skupiała się na twórczości artystów niemieckich, kolejna zaś – *Diagonal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa (Skos na płaszczyźnie i w przestrzeni: sztuka konkretna Europy)* – poszerzyła grono uczestników, przedstawiając także prace artystów zagranicznych, szczególnie z Polski [il. 23–24][73].

Kolejny pokaz sztuki konkretnej w Kunstverein Wiligrad odbył się w 2005 r. Motywem przewodnim ekspozycji był pion jako element kształtujący płaszczyznę i przestrzeń w obszarze malarstwa i rzeźby (*Vertikal in Fläche und Raum – Pion na płaszczyźnie i w przestrzeni*)[74]. Najnowsze reliefy Nowackiego zestawione z pracami kilkudziesięciu europejskich artystów operujących strukturą wertykalną, doskonale ilustrowały istotę zagadnienia.

### I.13 Wystawy i podróże zagraniczne – Stany Zjednoczone i Japonia

Na początku lat 2000. prace artysty były wystawiane na prestiżowych międzynarodowych targach sztuki, takich jak Art Vienna (2000, 2002) czy Art Fair London – Art on Paper (2003). W styczniu 2003 r. Nowacki brał udział w targach Art Miami, reprezentowany przez Seth Jason Beitler Fine Arts Gallery Miami, z którą w kolejnych latach kontynuował aktywną współpracę: uczestniczył w wystawach grupowych organizowanych przez galerię, za jej pośrednictwem w 2004 r. został zaproszony do udziału w wystawie w George L. Sturman Museum of Fine Art w Miami. Z okazji florydzkich targów artysta poznał Alejandrę von Hartz, założycielkę czołowej w Miami galerii sztuki konkretnej i abstrakcji

[72] K. J. Albert, M. Kant, *Vorwort*, [w:] *Konkret und konstruktiv: Grafik, Malerei, Objekte, Skulptur*, [katalog wystawy], red. K. J. Albert, M. Kant, Lübstorf 2001, s. 4.
[73] Każdej z wystaw towarzyszył osobny katalog. Zob.: *Konkret und konstruktiv…*; *Diagonal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa*, [katalog wystawy], red. K. J. Albert, M. Kant, Lübstorf 2003.
[74] Autor wstępu do katalogu wystawy Gerhard Leistner rozpatruje problematykę pionu w szerokim kontekście znaczeniowym, analizuje jego rolę w kulturze, śledzi jego obecność w sztuce pierwszej połowy XX w. Omawiając ekspozycję, poświęca uwagę twórczości Nowackiego, którego rysunki z ich charakterystyczną osią pionową określa jako „lyrische variationen des konstruktivismus". G. Leistner, *Die Vertikale in Fläche und Raum – Positionen und Tendenzen*, [w:] *Vertikal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa,* [katalog wystawy], red. K. J. Albert, S. Quendler, Lübstorf 2005, s. 7–11.

geometrycznej z obszaru Ameryki Łacińskiej. Bliższy kontakt z galerią nawiązał podczas kolejnych pobytów w Stanach Zjednoczonych w latach 2005–2006. Artysta założył wówczas nową pracownię na Anna Maria Island na Florydzie, gdzie aktywnie tworzył – głównie reliefy małoformatowe.

W latach 2004–2006 Nowacki pokazał swoje prace w Japonii, zaproszony przez zaprzyjaźnionego artystę i kuratora z Osaki Tomio Matsudę, założyciela grupy A-21 International Art Exhibition. Ugrupowanie to skupiało wówczas około 100 japońskich twórców różnych nurtów i aktywnie praktykując współpracę międzynarodową oraz wymianę artystyczną, podtrzymywało kontakt również z polskimi instytucjami kultury. Matsuda, zainteresowany twórczością Nowackiego, zaprosił artystę do udziału w wystawie zbiorowej w Japonii, organizowanej przez grupę A-21 w Contemporary Art Space Osaka (CASO) w kwietniu 2004 r. Był to obszerny pokaz sztuki międzynarodowej, wzięło w nim udział około 40 twórców z rozmaitych dziedzin artystycznych, pochodzących z Wielkiej Brytanii, Francji, Polski, Niemiec, Nepalu i Korei. Twórczość Nowackiego reprezentowało kilka reliefów, jak też prace na papierze.

W lipcu 2005 r. w KISSHO Fine Art Gallery w Osace odbyła się wystawa indywidualna Nowackiego, kuratorowana przez Matsudę [il. 25]. Ekspozycja nosiła charakter kameralny, w jej skład weszły obrazy liniowe małych formatów (48×48 cm) oraz pastele. Twórczość Nowackiego została przyjęta przez japońskich odbiorców z dużym zainteresowaniem, podkreślano bliskość stylistyki reliefów liniowych do estetyki japońskiej i obszaru tradycyjnego wzornictwa, będącego wyrazem pewnych narodowych koncepcji kulturowych. Po zakończeniu wystawy większość eksponowanych prac pozostała w Japonii, zakupiona do kolekcji prywatnych.

### I.14 Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie – lata współpracy

Jesienią 2003 r. Nowacki na zaproszenie Włodzimierza Nowaczyka brał udział w pokazie zbiorowym *Henryk Stażewski i dyskurs o racjonalizmie,* zorganizowanym w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Wystawa została pomyślana jako konfrontacja późnej twórczości nestora polskiej awangardy z pracami artystów podzielających i kontynuujących jego myśl artystyczną. Prezentowano na niej klasyków polskiego powojennego malarstwa (Mieczysław

Tadeusz Janikowski, Ryszard Winiarski i Jerzy Kałucki), jak też twórczość artystów młodszej generacji (Janusz Orbitowski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Ryszard Bienert)[75]. Nowacki po raz pierwszy miał okazję wystawienia swoich reliefów bezpośrednio obok dzieł Stażewskiego. Ważne dla artysty było również spotkanie ze współorganizatorem wystawy Cezarym Pieczyńskim, kolekcjonerem i właścicielem podówczas nowo założonej poznańskiej Galerii Piekary, z którym w kolejnych latach zwiąże go aktywna współpraca. Właśnie w Galerii Piekary w 2004 r. odbyła się wystawa indywidualna artysty (*Rytm i rezonans: reliefy i rysunki*), na której pokazano kilkanaście najlepszych reliefów liniowych z tego okresu [il. 26][76].

Również dzięki inicjatywie Pieczyńskiego prace artysty powróciły do sal Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w maju 2011 r. na wspólnej wystawie z Wojciechem Fangorem [il. 27]. Ekspozycja, kuratorowana przez poznańskiego marszanda, opatrzona została tytułem *Widzieć jasno w zachwyceniu. Fangor / Nowacki,* nawiązującym do eseju Jana Błońskiego o twórczości Marcela Prousta. Słynny zwrot – *voir clair dans le ravissement* – zaczerpnięty z pierwszego tomu cyklu *W poszukiwaniu utraconego czasu*[77] Błoński rozpatruje jako swoisty lejtmotyw twórczości francuskiego prozaika oraz klucz do jej pojmowania. Zdaniem polskiego krytyka, widzenie „jasne", czyli rozumowe, stawiane na równi z autentycznym poznaniem rzeczywistości Proust uważa za relację podmiotu i przedmiotu: „aby w pełni uchwycić doznanie, należy wyrazić jednocześnie doznające ja i doznany przedmiot […]. Prawdziwy jest dopiero przedmiot uwewnętrzniony, wchłonięty i przemodelowany przez «ja» człowieka"[78]. O widzeniu „rozumnym" pisze zaś: „Intelekt gra u Prousta rolę służebną, ale niezbędną i – co więcej – szczególnie ważką etycznie: trud rozumu jest dowodem poświęcenia i hartu woli. […] Bez rozumnego «widzenia» nigdy nie będzie dzieła sztuki"[79].

Komentarz do wystawy stanowił tekst Marty Smolińskiej, która podjęła się analizy porównawczej twórczości obu malarzy. Podobieństw i różnic doszukuje się

[75] Zob.: *Henryk Stażewski i dyskurs o racjonalizmie*, [katalog wystawy], tekst W. Nowaczyk, Sopot 2003.
[76] SW, *Wybrałem kwadrat*, „Gazeta Wyborcza", 10.09.2004, s. 10.
[77] M. Proust, *W poszukiwaniu utraconego czasu. W stronę Swanna*, tłum. K. Rodowska, Łódź 2020, s. 188.
[78] J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Warszawa 1965, s. 109–110.
[79] Tamże, 107.

w formalnych mechanizmach budowy i wizualnego oddziaływania ich dzieł. Podkreśla wspólne dla Fangora i Nowackiego zagadnienia motywu i jego powtarzalności, iluzję na płaszczyźnie i w przestrzeni, pulsowanie koloru, kwestię obszaru pola obrazowego i jego granic[80]. Nowacki natomiast swoje własne podejście do problematyki wystawy przedstawił w dwóch obszernych wywiadach radiowych[81].

Jesienią 2011 r. z inicjatywy Nowackiego w sopockiej Galerii odbyła się wystawa pod hasłem *Sztuka konkretna*. Ekspozycja, poświęcona pamięci Heinza Teufla (1936–2007), miała uczcić działalność niemieckiego galerzysty i kolekcjonera, którego bogata kolekcja w 2009 r. przekazana została do zbiorów Muzeum Sztuki w Stuttgarcie [il. 28]. Intencją wystawy było również przybliżenie polskiej publiczności różnorodnych postaw twórców zaliczanych do nurtu abstrakcji geometrycznej i sztuki konkretnej. Przygotowana przez Simonę Schimpf, kuratorkę Muzeum w Stuttgarcie, ekspozycja przedstawiała dzieła blisko 30 wybitnych europejskich artystów, takich jak Joseph Albers, Olle Bærtling, Max Bill, Antonio Calderara, Jo Delahaut, Piero Dorazio, Günter Fruhtrunk, Camille Graeser, Richard Paul Lohse, François Morellet, Aurelie Nemours, Bridget Riley, Anton Stankowski, Zdeněk Sýkora; nie zabrakło w niej również prac Nowackiego.

W 2016 r. Galeria zaprosiła artystę do udziału w obszernej wystawie tematycznej pod hasłem *Magia kwadratu*. Kurator ekspozycji Bogusław Deptuła potraktował motyw kwadratu jako swoistą ikonę nowoczesności – ze względu na samoistne i wyjątkowe znaczenie tej figury w sztuce pierwszej połowy XX w. i w obliczu dokonań ojców malarstwa bezprzedmiotowego, Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana[82]. Wystawa, łącząc różne nurty i okresy, przedstawiła dzieła wielu pokoleń artystów, dla których kwadrat stał się punktem wyjścia ich twórczych poszukiwań. Monochromatyczne prace Nowackiego, szczególnie bliskie spuściźnie autora *Czarnego kwadratu,* nabierają nowego znaczenia w świetle tradycji suprematyzmu.

[80] Zob.: M. Smolińska, dz. cyt., s. 5–10.

[81] B. Marcinik, *Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor / Nowacki*, audycja radiowa, Polskie Radio Trójka, Magazyn Bardzo Kulturalny 22.05.2011; M. Żerwe, *Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor / Nowacki*, audycja radiowa, Radio Gdańsk, Peron do Kultury, 19.05.2011. Wystawę odnotowano także w artykule prasowym zob.: AW, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto", 18.05.2011, s. 8.

[82] Zob.: B. Deptuła, *Magia kwadratu. Oprowadzanie po wystawie*, [w:] *Magia kwadratu*, [katalog wystawy], red. B. Deptuła, P. Drabarczyk, Sopot 2016, s. 85–99.

Duża indywidualna wystawa Nowackiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie została otwarta wiosną 2017 r. [il. 29]. Jej poetycki tytuł *U progu nieskończoności* poprzez liczne rozważania i metafory zgłębia piękny esej Ewy Czerwiakowskiej, przybliżający duchowość i liryzm świata reliefów Nowackiego[83]. Ukazał się w katalogu wystawy wraz z tekstem Hubertusa Gaßnera, który po wielu latach podjął się na nowo ciekawej analizy twórczości artysty – od jej początku poprzez stopniowe dochodzenie do obrazów liniowych i ich konsekwentnego rozwoju[84]. Atmosfera ładu i uporządkowania w szczególny sposób przenikała też samą przestrzeń ekspozycji, zaaranżowaną przez aukcjonera i kolekcjonera Juliusza Windorbskiego. Nieprzerwane, fantazyjne wariacje stałych motywów, z nieograniczoną paletą niuansów i nastrojów składały się w szczególną narrację, swoiste opowiadanie „historii kwadratów"[85]. W przestronnych salach galerii z wyjątkową intensywnością uobecniły się obrazy wielkoformatowe, ich wzajemne oddziaływanie i dialog wzmacniały działanie każdej pojedynczej kompozycji.

### I.15 Przerwa w pracy twórczej. Galeria Komart

Intensywna działalność wystawiennicza w latach 2011–2012 była jednym z powodów ograniczenia i chwilowego odejścia od pracy twórczej. Artysta podjął się wówczas kuratorowania berlińskiej galerii Komart, założonej przez ówczesnego właściciela Muzeum Milana Dobeša w Bratysławie Petera Sokola, reprezentującej twórczość artystów z nurtu abstrakcji geometrycznej i sztuki konkretnej. W 2012 r. zorganizował m.in. wystawę indywidualną Dobeša, jak też Getulia Alvianiego [il. 30–31].

Trwająca około półtora roku przerwa w pracy nad reliefem pozwoliła Nowackiemu z pewnym dystansem spojrzeć na dotychczasowe poszukiwania. Ich swoistą kulminację stanowiła wspólna wystawa z Fangorem, zamykająca zarazem kolejny etap twórczości artysty. Powrót do pracy artystycznej na początku 2013 r. wiązał się najpierw z przywołaniem kluczowych rozwiązań poprzednich lat, wkrótce jednak Nowacki wkroczył w obszar dalszych eksperymentów.

---

[83] Zob.: E. Czerwiakowska, *Ku nieskończoności. Spotkania*…, s. 7–16.
[84] H. Gaßner, *Wzory relacji*…, s. 19–30.
[85] Nawiązuję tu do słynnej książki ilustrowanej El Lissitzky'ego *Супрематический сказ про два квадрата* (*Historia dwóch kwadratów*) zaprojektowanej w Witebsku w 1920 r. i wydanej w Berlinie w 1922 r.

### I.16 Jan Světlík i Ostrawa

Ważną postacią w kolejnym okresie działalności Nowackiego stał się Jan Světlík. Znajomość, a później przyjaźń artysty z czeskim przemysłowcem, kolekcjonerem i mecenasem sztuki zaowocowała wieloraką współpracą.

Pierwsze ich spotkanie miało miejsce w 2009 r., kiedy artysta brał udział w pokazie polskiej sztuki z kolekcji Muzeum Milana Dobeša w Bratysławie i lubelskiej Andzelm Gallery, organizowanym w Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie pod nazwą *Polský konstruktivismus.* Celem wystawy było ukazanie ciągłości tradycji polskiej awangardy i abstrakcji geometrycznej. Twórczość Nowackiego skonfrontowana została z dziełami Stażewskiego i Winiarskiego, jak też Janusza Kapusty i Jerzego Grabowskiego. Wystawa uwidoczniła szereg motywów łączących kolejne pokolenia polskich twórców oraz wskazała na formalne podobieństwa ich dzieł, mimo różnych metod i założeń ideowych[86]. Světlík, szczerze zafascynowany twórczością Nowackiego, wkrótce zacieśnił kontakt z artystą, zaliczając go do grona bliskich znajomych i przyjaciół.

W kolejnych latach artysta zaczął aktywną współpracę z czeskim mecenasem, współtworzył poniekąd jego kolekcję, a także pośredniczył w nawiązywaniu kontaktów, m.in. z Anettą Teufel, wdową po znanym galerzyście i kolekcjonerze. Efektem tego spotkania była wystawa prezentująca wybitne dzieła sztuki konkretnej z kolekcji Teufla i Světlíka, [il. 32] która odbyła się na przełomie 2014 i 2015 roku w Muzeum Dobeša w Bratysławie, będącego od 2009 r. własnością czeskiego mecenasa sztuki[87]. Współorganizatorami ekspozycji *KONKRET* byli Nowacki i Zdeněk Sklenář, właściciel i kurator renomowanej galerii sztuki w Pradze. Wystawa wskazywała na różnorodność sztuki konkretnej i przedstawiała ten nurt jako swoisty uniwersalny język, łączący tradycje sztuki wschodnio- i zachodnioeuropejskiej.

W 2015 r., korzystając z zaproszenia Světlíka, Nowacki otworzył nową pracownię w Ostrawie. Czeski przedsiębiorca zachował i odrestaurował dawny teren wielkoprzemysłowy w Dolnych Witkowicach, tworząc wyjątkowe centrum kultury [il. 33]. W późniejszym okresie przeniósł tam Muzeum Dobeša – znalazło ono siedzibę w zaprojektowanych przez architekta Josefa Pleskota nowoczesnych

[86] Zob.: W. Andzelm, *Polish Geometrical Vision of the World*, [w:] *Polský konstruktivismus*, [katalog wystawy], red. J. Jůza, tłum. J. Přidalova, Ostrava 2011, s. nlb.
[87] P. Sokol, *Milan-Dobeš-Museum*, [w:] *KONKRET. Díla ze sbírek…*, s. 81.

wnętrzach monumentalnej konstrukcji starego zbiornika gazu z 1924 r. Niezwykła sceneria z wyjątkową atmosferą zabytkowej huty stała się dla Nowackiego miejscem nowych poszukiwań twórczych. Powstają tu obrazy wyzbyte emocjonalnego ładunku wielości barw, ograniczone w kolorystyce do skali szarości, jak też obrazy wieloczęściowe, zazwyczaj o dużym formacie. Przy realizacji prac w latach 2016–2017 techniczny etap przygotowania drewnianego podłoża Nowacki często powierzał swojej ówczesnej asystentce Petrze Wenglarzyovej, będącej zarazem wnikliwym świadkiem i odbiorcą jego twórczości. Skupienie wyłącznie na malarskiej stronie powstawania dzieła sprzyjało większej inwencji artysty i otwarciu na kompozycje wielkoformatowe.

Kilkuletni pobyt i praca artysty w ostrawskich Witkowicach zakończyła wystawa *Tajemství čtverce* (*Tajemnice kwadratu*), otwarta wiosną 2019 r. w Muzeum Milana Dobeša. Niektóre wczesne reliefy należące do kolekcji Světlíka wyeksponowane tu zostały w nietypowy sposób. Kurator wystawy Zdeněk Sklenář, nawiązując niejako do pionierskiej *Ostatniej wystawy futurystów 0,10* w Piotrogrodzie z 1915 r., umieścił obrazy Nowackiego w niezwykle dynamicznym układzie – na jednej wielkiej ścianie, na różnych poziomach i w nierównych odstępach. Całościowa kompozycja tych prac odwoływała się poniekąd do ducha suprematyzmu i twórczości Kazimierza Malewicza [il. 34].

Wyjazd artysty z Czech nie osłabił jednak kontaktów z tamtejszym środowiskiem kulturowym. Jesienią 2019 r. w Pradze odbyła się wystawa jego prac o przyciemnionej kolorystyce, pokazana w atelier wybitnego czeskiego architekta Josefa Pleskota. On właśnie podjął się kuratorowania ekspozycji wraz z Mileną Kalinovską, byłą dyrektorką Institute of Contemporary Art w Bostonie oraz kuratorką kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej Galerii Narodowej w Pradze. Kameralnej, lecz niezwykle wyrafinowanej ekspozycji *Variace na černou* (*Wariacje na czerni*) towarzyszył katalog z wnikliwym komentarzem Kalinovskiej. Prześledziła ona tradycje, których sięga abstrakcyjna formuła prac artysty, zaś w jego zainteresowaniu konstruktywizmem odnalazła paralele z twórczością przedstawicieli sztuki amerykańskiej, zwłaszcza Ellswortha Kelly'ego oraz Sola LeWitta. W przeprowadzonym z artystą wywiadzie zgłębiła kwestie poetyki jego indywidualnego stylu oraz procesu twórczego[88].

[88] M. Kalinovská, dz. cyt., s. nlb.

## I.17 Z powrotem w Berlinie

Od początku 2018 r. Nowacki tworzy w nowej berlińskiej pracowni, założonej w niedawno powstałym centrum artystycznym nad Szprewą, w południowo-wschodniej części miasta. [il. 35]. W kompleksie dawnej fabryki AEG Oberschöneweide mieści się kilkadziesiąt pracowni dla artystów z różnych krajów. Nowoczesny, postindustrialny charakter zreorganizowanych budynków zachowuje ślad historii, nadając przestrzeni specjalną atmosferę. Przestronne pomieszczenia umożliwiają realizację prac o monumentalnym formacie – zarówno reliefów, jak i pasteli. Artysta nie zatrzymuje się na osiągnięciach i przepracowanych pomysłach, w dalszej pracy nieustannie kieruje się eksperymentem i poszukiwaniem coraz to nowych rozwiązań.

## Rozdział II

## Relief a przestrzeń malarstwa. Tradycja abstrakcji geometrycznej

### II.1 Geneza nowego reliefu

Idea reliefu – jako formy wyrazu, również materii i konstrukcji – w twórczości Nowackiego przyswojona za pośrednictwem pionierskiej na gruncie polskim sztuki Stażewskiego, wypływa z tradycji o wiele szerszej i bardziej złożonej. Konwencjonalne rozumienie reliefu, osadzone w obrębie rzeźby[89], odsyła do okresów sztuki od jej zarania aż po epoki nowe, odrzucające zasadę figuracji i naśladowania[90]. Jednak od kubistycznego przewrotu relief jako forma plastyczna traci dotychczasową jednoznaczność, oscylując między malarstwem, kolażem i konstrukcjami przestrzennymi, aż po ready-made. W momencie zerwania sztuki z narracyjnością i odwzorowywaniem rzeczywistości przechodzi metamorfozy nie tylko formalne, ale również techniczne i strukturalne, osłabia więzi ze swą klasycznie pojętą formułą. Modernistyczny relief pozbywa się roli czysto dekoracyjnej, kwestionuje zależność od prymatu architektury czy szeroko pojętego rzemiosła artystycznego, z którymi był ściśle powiązany. Dążenie do autonomii płaskorzeźby jako formy sztuki i jej odrębnego funkcjonowania w przestrzeni wyprowadziło artystów w nieznane dotąd obszary poszukiwań[91]. Postęp technologiczny, nowe materiały i tworzywa, estetyka maszyny i produkcji przemysłowej – wszystko to miało znaczący wpływ nie tylko na działalność architektów i rzeźbiarzy. W równym stopniu dotykało malarstwa, które w optymistycznej wizji nowego świata i społeczeństwa stawiało przed sobą śmiałe cele przekroczenia konwencji dawnego medium, kładąc nacisk na zespolenie tradycyjnych dziedzin artystycznych. Malarstwo już od czasów impresjonizmu stawało się coraz bardziej otwarte na poszukiwanie nowych rozwiązań – w większym stopniu niż rzeźba, która niejako „z oporem" przyjmowała zmieniające się modernistyczne tendencje[92]. Waloryzacja płaszczyzny obrazu i jej

[89] „relief – kompozycja rzeźb, wydobyta z płaszczyzny płyty kam., drewn. lub metal., z pozostawieniem w niej tła; przeznaczona do oglądania wyłącznie od frontu; uzyskana techniką rzeźbienia, kucia, odlewania itp." Zob.: *Relief* [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. wyd. IV, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 394.
[90] Zob.: K. Kowalski, dz. cyt., passim.
[91] S. Kricke-Güse, E.-G. Güse, *Einleitung*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen…*, s. 14–15.
[92] Zob.: A. Nakov, *Tatlin's relief: from Cubism to Abstraction*, tłum. M. Taylor, Kraków 2020, s. 169.

fizycznej obecności[93] wyznaczyła kolejny krok eksperymentów malarskich – wyjścia przedstawienia w przestrzeń ponad płaską, iluzyjną powierzchnię[94].

Głównie za sprawą malarstwa możliwe było stworzenie nowego języka reliefu. Swobodne operowanie materiałem zastąpiło klasyczną technikę płaskorzeźby, polegającą na jedności podłoża z wydobytym rzeźbiarsko przedstawieniem. Zamiast dłutowania, rycia czy modelowania kompozycje powstają w procesie przymocowywania do płaszczyzny warstwy dodanej, nadbudowy, osadzonej zarówno w przestrzennej i materialnej rzeczywistości, jak i wkomponowanej w wieloprzestrzeń obrazu. Unoszące się elementy, związane z płaszczyzną podstawową, nieodłączne od jej powierzchni i granic, ujawniają obraz w jego rzeczywistej „obecności", odkrywają przed widzem namacalne bryły i realne przedmioty – iluzja albertiańskiego okna wydobywa się niejako do świata zewnętrznego i anektuje żywą przestrzeń. Obraz wykracza poza tradycyjne ramy swej powierzchni, poszerzając zarazem pole eksperymentu i wymiar ekspresji.

Ideowa i techniczna odmienność klasycznego reliefu od jego nowej formuły[95] wiąże się z problemem terminologicznym, przed którym w XX w. stanęli również sami artyści, próbując określić „obrazy wypukłe". Kolaż, asamblaż, complesso plastico, kontrrelief (nazywany również reliefem malarskim [*живописный рельеф*] lub „kulturą materiałów"), malarstwo plastyczne (*пластическая живопись*), dada- oraz tableau-relief, combine paintings, malarstwo materii – wszystkie te formy wypowiedzi artystycznej zaliczyć można do szeroko pojmowanego obszaru reliefu[96]. Z tego względu pojęcie reliefu w terminologii historii sztuki XX w. ma wyjątkowo rozległe i neutralne pole znaczeniowe[97].

---

[93] Zob.: C. Greenberg, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 47–53.

[94] M. Rowell, *The planar dimension 1912–1932. From surface to space*, [w:] Taż, *The planar dimension…*, s. 9–10.

[95] Próbę przedstawienia reliefu starożytnego z perspektywy doświadczeń sztuki abstrakcyjnej zaprezentowała wystawa *Wokół reliefu. Zabytki Starożytnego Egiptu i relief abstrakcyjny XX wieku z kolekcji Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina i kolekcji prywatnych* (*Вокруг рельефа. Древнеегипетские памятники и абстрактный рельеф XX века из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина и частных коллекций*), która odbyła się w Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w 2010 r. Zob.: *Вокруг рельефа. Древнеегипетские памятники и абстрактный рельеф XX века из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина и частных коллекций*, [katalog wystawy], red. А. Чудецкая, Москва 2010.

[96] O problemach terminologii i rozróżnienia pojęć „kolażu" i „asamblażu", również w kontekście reliefu zob.: С. Экман, *Из книги «Коллаж и ассамбляж как новые виды искусства дадаизма»*, [w:] *Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа*, red. Г. Коваленко, tłum. Н. Лопатина, Д. Фомин, Москва 2005, s. 224–238.

[97] Zob.: K. Kowalski, *Plastische Bilder: zur Geschichte der Reliefgestaltung*. T. 2, *Gotik bis Postmoderne*, Bielefeld 1997, s. 178–193.

W większym stopniu przynależy jednak do tradycji konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej, stosowane równolegle przez wielu artystów odnoszących się do tego nurtu – w teorii, jak też w tytułach swoich dzieł: od przedstawicieli awangardy rosyjskiej (Władimir Tatlin, Iwan Kliun, Iwan Puni, Lew Bruni, Ilia Czasznik, Naum Gabo), poprzez kręgi neoplastycyzmu i czasopisma „De Stijl" (Friedrich Vordemberge-Gildewart, Kurt Schwitters, Cesar Domela, Jean Gorin) po członków ugrupowania „Abstraction-Création" (Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Ben Nicholson). Zapożyczone zostaje również przez artystów kontynuujących poszukiwania w obszarach abstrakcji geometrycznej w okresie powojennym (Henryk Stażewski, Victor Pasmore, Mary Martin, Antony Hill, Charles Biederman), w tym także przedstawicieli sztuki konkretnej (Hans Jörg Glattfelder), kinetycznej (Jean Tinguely), op-artu (Yaacov Agam) czy też Grupy Zero (Heinz Mack, Jan Schoonhover) i Nouvelles Tendances (Hartmut Böhm).

Pierwszych prób zaistnienia reliefu w obrębie zainteresowań malarskich doszukiwać się można zarówno w pomysłach Paula Cézanne'a, jak też twórczej praktyce Paula Gauguina. Cézanne, stawiając walory kompozycji ponad zasadami mimetycznymi, traktował przedstawienie w kategoriach poetyki „fragmentów" – części, które zastępują i rekonstruują całość natury[98]. Redukcja formy obiektu w oparciu o podstawowe formy geometryczne („trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli, stożka"[99]) istotnie zmieniła sposób interpretacji bryły i przestrzeni w obrazie. Te radykalne zasady oddziedziczone przez kubizm spełnić się mogły nie tylko na płaskiej powierzchni obrazu, przeniosły się także w przestrzeń – w procesie zestawienia na podłożu ułamków obiektów i materiałów przy dominacji elementów malowanych.

### II.2 Relief pomiędzy malarstwem a rzeźbą – od Gauguina do futuryzmu

Gauguin jako pierwszy wprowadził relief w obszar zainteresowań malarstwa. W swych drewnianych płaskorzeźbach dokonał jeszcze przed kubizmem decydującego zwrotu ku sztuce pozaeuropejskiej. Jego prace są wynikiem poszukiwania oryginalnych, nowych form reprezentacji – z punktu widzenia czysto malarskiego relief nie był obciążony tradycją, lecz stawał się nową formą

[98] A. Nakov, dz. cyt., s. 194.
[99] P. Cézanne, *Z listów do Emila Bernard* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 22.

wypowiedzi artystycznej, w której kunszt rzeźbiarski bynajmniej nie był warunkiem koniecznym, gdyż dominowała w niej barwa obok innych walorów malarskich[100].

Materialny wymiar obrazu odkryli Braque i Picasso w latach 1912–1913 w pierwszych aplikacjach „papier collé". Początkowe zastosowanie elementów płaskich (kolorowy papier, gazety, opakowania, kawałki tkanin) wiązało się z zafascynowania ich fakturą oraz formą graficzną, jak też samym faktem zespolenia wymiaru malarskiego z autentycznym, wyrwanym z rzeczywistego kontekstu obiektem; wkrótce jednak walor materiału ustąpił idei przestrzennego budowania obrazu z gotowych elementów – kartonu, drewna, metalu, drutu czy tapicerki). Sposób modelowania powierzchni poprzez zderzenie i nakładanie płaszczyzn wynikał niejako z zasad kubizmu analitycznego i syntetycznego. Również tematy nowych prac nawiązywały bezpośrednio do wcześniejszych kompozycji – przedstawiały głównie martwe natury i instrumenty muzyczne. Konstrukcje te w żaden sposób nie dążyły do abstrahowania formy od rzeczywistości, nie torowały zatem drogi ku bezprzedmiotowości, raczej przeciwnie – utwierdzały namacalną realność przedmiotu w obrazie. Odwołać się tu można do słynnego stwierdzenia Guillaume'a Apollinaire'a, który rozwija radykalny pomysł późnego kubizmu, przenosząc go na grunt praktyki dadaistycznej: „Malować można czym się chce: fajkami, znaczkami na listy, pocztówkami lub kartami do gry, kandelabrami, kawałkami ceraty, sztywnymi kołnierzykami, tapetą, gazetami…"[101]. Stosunek kubizmu do przedmiotu i materiału nie szedł tak daleko, był on bowiem zawsze podporządkowany pewnej estetyce malarskiej oraz wymogom kompozycyjnym. W reliefach z 1914 r. Picasso zaczął pokrywać farbą przytwierdzane do obrazu elementy, wskazując tym samym, że jakość materiałów jest drugorzędna wobec relacji barw [*Kielich, gazeta i kość do gry*, 1914, il. 36]. Kolor funkcjonuje tu jako środek organizujący kompozycję – służy akcentowaniu i rozdzielaniu płaszczyzn, tworzy iluzję cieniowania i perspektywy, przydaje pewnej dekoracyjności. Surowa technika przestrzennych obrazów Picassa wskazuje, iż celem artysty było wypracowanie układów i struktur, swobodnego formowania brył i przestrzeni, nie zaś tworzenie zamkniętego, precyzyjnego dzieła [*Skrzypce*, 1915, il. 37]. Reliefy traktował on jako

[100] Zob.: S. Kricke-Güse, E.-G. Güse, dz. cyt., s. 14.
[101] Cyt. za: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986, s. 84.

intuicyjny eksperyment przeniesienia wizji malarstwa w przestrzeń. Pomimo stosunkowo szybkiego porzucenia tych prób, artysta był głęboko przywiązany do swoich kubistycznych modeli, przez wiele lat przechowywał je we własnej pracowni[102].

Stylistyczna inspiracja reliefów Picassa, zarówno pod względem formy, jak też konstrukcji, wynikała z obcowania artysty ze sztuką afrykańską. Hieratyczne i surowe formy masek z Dahomeju czy Wybrzeża Kości Słoniowej stają się namacalnym emblematem obecności, archetypowym wizerunkiem człowieka, objawiającym się w syntezie malarstwa i rzeźby[103].

Współdziałaniem tych dwóch form wyrazu w szczególny sposób zainteresowany był inny przedstawiciel francuskiego kubizmu, Aleksander Archipenko. Doświadczenie kolażu w 1914 r. pozwoliło mu stworzyć własne podwaliny rozumienia reliefu jako „skulptomalarstwa", w którym walory zarówno rzeźby, jak i obrazu działają nieodłącznie – bryła, forma, materiał i faktura, barwa i światłocień łączą się w harmonijną całość. W figuratywnych reliefach artysty powstających w latach 1913–1921 plastyka brył jest wtopiona w stałe podłoże (początkowo artysta stosował płótno, jednak wkrótce zastąpił je drewnem lub tekturą), kompozycję zaś wzbogaca wyrafinowana malarska ekspresja [*Kobieta przed lustrem*, 1915, il. 38][104].

Postulaty kubizmu podjęli krytycznie włoscy futuryści, propagujący dynamikę nowoczesnego świata i estetykę maszyn. Francuskim kolegom zarzucali statyczne podejście do kształtowania konstrukcji obrazu oraz brak ideowego związku ich prac z duchem czasu i doznawanym „dramatem życia". Pojawienie się kolażu było postrzegane przez futurystów jako wybuch impulsywności czy też podświadomości twórczej, wprowadzający do nowej sztuki nieoczekiwany element witalności. Wtargnięcie różnych materiałów w futurystyczną kreację plastyczną oraz chęć oddania w dziele żywiołowej energii i dynamiki zbliżały włoskich artystów do abstrakcji. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Fortunato Depero, bazując na doświadczeniach malarskich, wyszli w wymiar konstrukcji przestrzennych, chcąc przełamać statyczny i iluzyjny charakter płótna. W 1915 r. Depero i Balla we wspólnym manifeście *Ricostruzione futurista*

[102] A. Nakov, dz. cyt., s. 141.
[103] M. Rowell, dz. cyt., s. 10.
[104] Zob.: И. Азизян, *Скульптурные картины и другие произведения Александра Архипенко военных лет*, „Искусствозание", 2010, nr 1–2, s. 473–482.

*dell'unverso* (*Futurystyczna przebudowa wszechświata*) przedstawili koncepcję „zestawów plastycznych" (*complessi plastici*) jako nowej formy futurystycznego dynamizmu plastycznego [il. 39]. Były to prace budowane na zasadzie kombinacji i nagromadzenia tworzyw – swobodnie formowanych, wyginanych i skręcanych, układanych na nierównych, załamujących się powierzchniach, co miało jak najlepiej oddać doznanie ruchu, zgiełku czy wibracji, doświadczanych w realnym obcowaniu z obiektem[105]. Większość tych dzieł, ze względu na kruchość ich konstrukcji i materiałów (tektura, druty, nici, cynfolia, blacha, drewno, wełna, lustro) nie przetrwała do dzisiaj. Za emblematyczny przykład „zestawów plastycznych" uchodzi niezachowany relief Giacomo Balli *Complesso plastico colorato di frastuono + velocità*[106], wykonany z tektury i kolorowej cynfolii. Jest to kompozycja w pełni abstrakcyjna, składa się z geometrycznych, połamanych brył, dynamicznie rozłożonych na płaskim podłożu. Światło, odbijając się od połyskujących metalowych elementów, budzi w konstrukcji żywy ruch barw, refleksów i cieni – zmiennych i zależnych od współdziałania widza.

### II.3 Od Tatlina do „architektonów" Malewicza – relief a awangarda rosyjska

Celowy i w pełni świadomy zwrot ku sztuce bezprzedmiotowej w reliefie należy jednak do dokonań awangardy rosyjskiej, zapoczątkowany twórczością Władimira Tatlina. Dobrze zorientowany w ówczesnych tendencjach sztuki zachodniej[107], jak też zaznajomiony z ich artystycznym echem w środowisku moskiewskim – już w 1913 r. członkowie ugrupowania „Bubnowyj Walet" aktywnie uprawiali technikę kolażu, traktując ją raczej jako dekoracyjną zabawę, dopełnienie przedstawienia malarskiego[108] – w marcu 1914 r. Tatlin odbył

[105] G. Lista, *Futuryzm*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2002, s. 87–101.
[106] Istnieją jednak późniejsze rekonstrukcje tej kompozycji wykonane w metalu na podstawie rysunków Balli. Jedna z nich, powstała w 1968 r., należy do kolekcji Hirshhorn Museum w Waszyngtonie (nr inw.: 72.21) https://hirshhorn.si.edu//collection/artwork/?edanUrl=edanmdm%3Ahmsg_72.21 (data dostępu: 18.02.2022).
[107] O rozwoju kubizmu i futuryzmu w dziedzinie kolażu i reliefu Tatlin z całą pewnością wiedział jeszcze w 1913 r. dzięki docierającym do kręgów rosyjskich kubofuturystów tekstom Apollinaire'a i reprodukcjom dzieł Picassa, jak też relacji prasowej z wystawy Boccioniego w Rzymie i Paryżu. A. Nakov, dz. cyt., s. 136–137.
[108] Zob.: А. Успенский, *О коллажных принципах в живописи группы «Бубновый валет»*, [w:] *Русский авангард 1910–1920-х…*, s. 34–39.

„legendarną" podróż do Paryża[109], gdzie odwiedził pracownię Picassa, spotkał Archipenkę i Lipchitza, jak też zapewne obejrzał ekspozycję Salonu Niezależnych. Upragniona wizyta u „ojca kubizmu" stała się dla rosyjskiego artysty momentem przełomowym, uwalniającym oryginalność jego twórczego myślenia[110]. Atmosfera pracowni Picassa[111], jak też zetknięcie się z jego reliefami i modelami martwych natur musiało wywołać u Tatlina wielkie zdumienie i ekscytację. Tuż po powrocie do Moskwy wykonał kilka prac przestrzennych, które określił mianem „kompozycji syntezo-statycznych" („синтезо-статическая композиция") i zaprezentował we własnej pracowni już w maju 1914 r[112]. Pierwszy obszerny ich pokaz odbył się w marcu następnego roku na *Pierwszej wystawie futurystycznej „Tramwaj V"* – w katalogu siedem z nich figuruje pod wspólnym hasłem *Relief malarski* (*живописный рельеф*)[113], zaś tytuły pojedynczych dzieł zawierają dokładny opis materiałów, z których zostały wykonane (np. drewno, sznurek, żelazo, papier, emalia)[114]. Użycie pojęcia „relief" z przydomkiem „malarski" sygnalizuje z jednej strony, iż materiał i jego fizyczna budowa stają się głównym składnikiem i treścią dzieła, zastępując dotychczasowy temat, z drugiej strony zaś – podkreśla istotny ideowy związek nowej kompozycji z obszarem malarstwa. Reliefy Tatlina, idąc śladem stylistyki prac Picassa, stopniowo odrzucają wszystkie odniesienia mimetyczne, podnoszą rangę czystego układu brył osadzonych nad płaszczyzną, w których sam materiał wyznacza zasady kształtowania formy:

[109] Rozmaite wspomnienia związane z podróżą Tatlina do Berlina, a później Paryża przywołuje szczegółowo A. Стригалёв, *О поездке Татлина в Берлин и Париж*, „Искусство", 1989, nr 2, s. 39–44; nr 3, s. 26–31.

[110] A. Nakov, dz. cyt., s. 125–141.

[111] Pewne wyobrażenie o pracowni Picassa z tego okresu daje słynny opis rosyjskiego krytyka sztuki Jakowa Tugendholda, zawarty w eseju poświęconym kolekcji francuskiego malarstwa Siergieja Szczukina: „Nie mogę zapomnieć wrażenia, jakie wywarła na mnie wizyta w jego pracowni. Przyznam, że wyposażenie, jakie tam zobaczyłem, było dosyć zaskakujące jak na malarza: czarne figurki kongijskie i maski z Dahomeju w kącie, butelki, kawałki tapet i gazet na stole jako martwe natury, na ścianach dziwne modele instrumentów muzycznych, wyciętych z tektury przez samego Picassa, nad tym wszystkim unosi się piętno surowości, nigdzie nie widać radosnej plamy barwnej. A jednak w tym gabinecie czarnej magii uderzała atmosfera pracy, twórczego laboratorium – pracy ułudnej, ale jednak poważnej, która nie zna ani miary, ani wytchnienia w swym dociekliwym napięciu. I nie było to niczym śmiesznym!" Я. Тугендхольд, *Французское собрание С. И. Щукина*, „Аполлон", 1914, nr 1–2, s. 30; [wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych, o ile nie podano inaczej, w tłumaczeniu autorki].

[112] W czasie wystawy Tatlin umieścił nad wejściem do pracowni ironiczne hasło „Patrzcie co za sztuczka!" (*Зри трюк!*), które miało podkreślić „atrakcyjność" czy wręcz „magiczność" przemiany obrazu w relief, jak też zwykłych przedmiotów i materiałów – w dzieło sztuki, oraz przedstawić samego twórcę niemal w roli „magika" czy „kuglarza". Zob.: Е. Бобринская, *Русский авангард: границы искусства*, Москва 2006, s. 102–107.

[113] O pojęciu i znaczeniach reliefu malarskiego („живописный рельеф") w kontekście rosyjskiej awangardy zob.: tamże, s. 82–118.

[114] A. Nakov, dz. cyt., s. 145–149.

np. wyginanie metalowej blachy w zaokrąglone kształty, cięcie deski czy szkła na wzór płaskich figur, napinanie drutów i sznurów dla stworzenia struktur liniowych[115]. Również kolor w sensie jego fizycznej substancji traktowany jest przez Tatlina jako w pełni autonomiczny element dzieła. Pierwsze, powstałe w 1914 i na początku 1915 r. reliefy są ściśle powiązane z powierzchnią prostokątnego podłoża, ich układ jest skoncentrowany i zrównoważony podług tradycyjnych zasad kompozycji. W większości prac występuje wyraźny element dominujący, mimo to nie brakuje im dynamizmu. W szkicach i reliefach z początku 1915 r. figury dążą ku krawędzi podłoża, jakby wypychane odśrodkową dynamiką poza granice kompozycji [np. *Relief J*, 1915, il. 40]. Podłoże zatem staje się wkrótce elementem zbędnym, ograniczającym działanie dynamicznych brył. Pod koniec 1915 r. Tatlin zrealizował swoje kontrreliefy czy „reliefy narożne" – konstrukcje zawieszone swobodnie w obrębie ściany, stanowiącej niezależne tło. Ich polemika z malarstwem staje się drugorzędna, na plan pierwszy wysuwa się aspekt formowania przestrzeni i tworzywa, w kolejnych latach kontynuowany przez artystę również w jego wizjach architektonicznych.

Nowatorstwo Tatlina wywołało natychmiastowy odzew w kręgu awangardy rosyjskiej, inspirując wielu kubofuturystów do eksperymentów z reliefem. Już na wspomnianej wystawie *„Tramwaj V"* swoje kompozycje przestrzenne przedstawili Iwan Klun, jak też organizator ekspozycji Iwan Puni i jego żona Ksenia Bogusławskaja[116]. Iwan Puni w próbie połączenia stylistyki alogizmu kolaży Malewicza z surową konstruktywistyczną estetyką prac Tatlina tworzy relief (*Gracz w karty*) skrajnie przeładowany chaotycznym układem drobnych drewnianych i metalowych brył. O wiele bardziej wyrafinowaną kompozycję buduje Iwan Klun w swym częściowo malowanym reliefie *Biegnący pejzaż* z 1915 r. [il. 41]. Tytuły zawierają konkretne narracyjne odwołania, podczas gdy w samych pracach kontekst semantyczny jest całkowicie nieczytelny. Podobną koncepcję miały niezachowane reliefy Olgi Rozanowej *Samochód* oraz *Rower*, zaprezentowane na *Ostatniej wystawie futurystów 0,10* w grudniu 1915 r. Ostatecznego przejścia do sztuki bezprzedmiotowej, nie bez wpływu idei suprematyzmu, dokonuje Puni w reliefach z lat 1915–1916, w których równoważy walory stosowanych materiałów (głównie drewna i metalu) i struktur

[115] M. Rowell, dz. cyt. s. 19–20.
[116] Д. Сарабьянов, *Иван Пуни*, Москва 2020, s. 55–59.

przestrzennych z efektem malowanych powierzchni [*Kompozycja*, 1915–1916, il. 42].

Iluzyjna gra przenikania się wymiaru przestrzeni i barwnych niuansów cechuje figuratywne reliefy Lubow Popowej z 1915 r., określane przez artystkę jako „skulpto-malarstwo", czy też „malarstwo plastyczne" (*пластическая живопись*). Kontynuując styl kubofuturyzmu, Popowa tworzy kompozycje martwych natur i portrety, w których unosząca się nad podłożem bryła jest niejako przedłużeniem płaskiego przedstawienia, wyprowadzonym w przestrzeń. Materiał całej konstrukcji (drewno czy tektura) jest tu prawie nieczytelny, ukryty pod grubą warstwą powierzchni malarskiej. Liczne cieniowania i przejścia barwne podkreślają bądź zaburzają rzeczywistą strukturę reliefu, tworząc nieuchwytne przejścia pomiędzy płaszczyzną a bryłą [*Dzbanek na stole*, 1915, il. 43][117].

Pod bezpośrednim wpływem Tatlina krótki epizod pracy nad reliefem w latach 1915–1916 przeszedł Lew Bruni – swoje konstrukcje pokazał na moskiewskiej wystawie futurystów *„Sklep"* wiosną 1916 r[118]. W ekspozycji zaprezentowano także „szklane reliefy" Sofii Dymschitz-Tołstoj, przyjaciółki Tatlina i współrealizatorki modelu Pomnika III Międzynarodówki, która konsekwentnie kontynuowała swoje eksperymenty w obszarze „kultury materiałów" aż do 1922 r.[119] Reliefy te wydają się szczególnie ciekawe ze względu na wykorzystanie szkła jako podłoża, na którym artystka maluje swe kompozycje z użyciem dodatkowych fakturowych materiałów, często jednak pozostawia przezroczyste partie szyby, odsłaniając przestrzeń za obrazem [*Dobór materiałów*, ok. 1921–1922, il. 44].

Burzliwe obcowanie z reliefem w środowisku awangardy rosyjskiej nie ustało również w okresie porewolucyjnym – jego motorem była już nie tylko swoboda eksperymentu, lecz także pewne przesłanki ideowe. Z jednej strony kształtował się nurt konstruktywistyczny, w którym artyści z kręgu Tatlina i Rodczenki, twórcy Ugrupowania Młodych Malarzy (Обмоху) – Konstantin Meduniecki oraz bracia Władimir i Georgij Stenbergowie – w swych „barwo-konstrukcjach" (*цветоконструкция*) starali się oddać poetykę świata industrialnego. Początkowo były to obrazy wyraźnie inspirowane kompozycjami Rodczenki, na kolejnym etapie zaś przybrały postać reliefów, w których walor

[117] Tenże, *Любовь Попова*, Москва 1994, s. 38–40.
[118] А. Сарабьянов, *Жизнеописание художника Льва Бруни*, Москва 2009, s. 41–42.
[119] A. Nakov, dz. cyt., s. 263.

materiałów o różnych kształtach, powierzchni i odcieniach miał stanowić główny element budowy kompozycji, całkowicie zastępując tworzywo malarskie [*Barwo-konstrukcja materiałów nr 7*, 1920, il. 45][120]. W latach 1919–1921 prace o podobnym charakterze wykonał Władysław Strzemiński; jego reliefy w sposób szczególny nawiązują do estetyki i logiki maszyny czy narzędzia pracy (*Licznik*, 1919 [il. 46]; *Narzędzia i produkty przemysłu*, 1919–1920), operują zestawieniem materiałów na płaszczyźnie malowanej (*Kubizm – napięcia struktury materialnej*, 1919–1921).

Zupełnie inną koncepcję reliefu w latach 1920–1922 realizowali w witebskich Wolnych Pracowniach IZO członkowie ugrupowania Unowis. Ich wykładowcy – Kazimierz Malewicz i El Lissitzky propagowali dwie różne postawy wejścia malarstwa bezprzedmiotowego w obszar przestrzeni i architektury. Lissitzky wprowadził do płaskiej kompozycji suprematycznej aksonometryczną wizję brył, którą przedstawiał w witebskiej szkole w ramach zajęć z rysunku technicznego. Po jego wyjeździe z Witebska pod koniec 1920 r. teorie te zostały radykalnie odrzucone – Malewicz zachęcał wówczas swoich uczniów do tworzenia reliefowych konstrukcji, tzw. „reliefów suprematycznych" [il. 47]. W pracach tych geometryczne elementy, wykonane z cienkich malowanych pasm tektury, metalu lub drewnianych listew, unoszą się nad podłożem, nakładają i krzyżują, tworząc pulsującą dynamikę rytmów i światłocieni. Realizacje te były rozumiane przez Malewicza wyłącznie w kontekście architektury, traktował je jako swoiste stadium przygotowawcze, przejście od kompozycji suprematycznej ku przyszłym projektom przestrzennym (architektony). Pomysłów mistrza trzymali się przede wszystkim Nikołaj Suetin i Lazar Chidekel, zaś największym zwolennikiem formy reliefu był Ilia Czasznik. Jego konstrukcje, tworzone przez długi okres aż do 1927 r., oscylują między niezwykle oryginalnymi kompozycjami geometrycznymi i wizjami architektoniczno-kosmicznych struktur, osadzonych na płaskiej powierzchni obrazu suprematycznego [*Relief suprematyczny*, 1922–1923, il. 48][121].

[120] К. Лоддер, *Переход к конструктивизму*, [w:] *Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932*, [katalog wystawy], red. А. Сарабьянов, И. Сорвина, Дж. Бобко, Москва/Берн 1993, s. 115–118.
[121] С. Хан-Магомедов, *Супрематизм и архитектура: проблемы формообразования*, Москва 2007, s. 314–320.

### II.4 W kręgu europejskiego konstruktywizmu

Niemniej intensywne wydają się zainteresowania reliefem w innych krajach Europy. Do tej formy wyrazu, rozwiązującej płaskość i statykę pola obrazowego, sporadycznie sięgali zwolennicy koncepcji konstruktywizmu, jak też artyści kontynuujący doświadczenie kubizmu. Kompozycje przestrzenne w duchu prac Picassa i Archipenki tworzył przedstawiciel ukraińskiej awangardy Wasilij Ermilow. W Polsce w kręgu grupy Formistów oryginalną koncepcję „obrazów wielopłaszczyznowych" w latach 1916–1923 wypracował Tytus Czyżewski. Artysta zaproponował ideę idącą o krok dalej niż rozwiązania kubistyczne, dążył bowiem do rozbicia na elementy nie tylko samego przedstawienia, lecz przede wszystkim płaszczyzny malarskiej i jej regularnie zamkniętego formatu, wychodząc z iluzji brył w realną wielowymiarowość[122]. W latach 1921–1923 w radykalnym nurcie awangardy „płaskie konstrukcje" budowali Mieczysław Szczuka i Karol Kryński[123], pojedyncze abstrakcyjne kompozycje reliefowe zrealizowała w 1925 r. Maria Nicz-Borowiakowa[124] [*Kompozycja abstrakcyjna* (*Temat muzyczny*), il. 49].

Forma reliefu stała się kluczowym momentem przejścia ku zagadnieniom czasoprzestrzeni, głębi i światła w twórczości Nauma Gabo i Antoine'a Pevsnera, konstruktywistów działających od 1922 r. poza Rosją. Pevsner wyprowadził swoją wizję abstrakcyjnych konstrukcji bezpośrednio z doświadczeń malarskich. Osadzając elementy reliefowe na płaskim podłożu, szczególne znaczenie przypisywał formowaniu przestrzeni poprzez wklęsłości brył, nakładanie się

---

[122] Według komentarza samego Czyżewskiego: „Malarz skonstruowawszy kilka płaszczyzn niemiarowych, złączonych ze sobą, dał kompozycyjny stosunek linii (rysunku) przecinających te płaszczyzny i zarazem stosunek płaszczyzn do siebie. Wrażenie to kompozycyjne powinno polegać również na architektonicznej budowie płaszczyzn, ich wiązaniu i wiązanych ze sobą linii. Jest to rozbicie pospolitego rytmu obrazów jednopłaszczyznowych i umiarowych (obrazy bywają zwykle kwadratami lub prostokątami, stąd brak silnego rytmu – i monotonia), a zastąpienie kompozycją i stosunkiem niemiarowych płaszczyzn, które są niejako «architektonicznym» rytmem dla wypełniających je linii (malowanych lub rysowanych). Malarz komponując ton obrazu – chciał również dowieść bogactwa i możliwości stosowania linii i płaszczyzn – których użycie i łączenie się może być najrozmaitsze i dającą najrozmaitsze rytmy kompozycji i najrozmaitsze budowy – połączone ściśle z malowanymi liniami i płaszczyznami – obrazami". T. Czyżewski, *„Salome". (Obraz wielopłaszczyznowy)*, „Wianki", 1919, nr 1, s. 17, [cyt za:] M. Geron, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", t. XLII, 2011, s. 556–557. Zob.: aż, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego i skulptomalarstwo Aleksandra Archipenki*, „Sztuka Europy Wschodniej – Искусство Восточной Европы – Art of Eastern Europe", t. II, 2014, s. 27–37.

[123] A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981, s. 33–36, 46.

[124] Tenże, *Twórczość Marii Nicz-Borowiakowej (1896–1944)*, „Studia Muzealne", 1966, z. 5, s. 138.

płaszczyzn i puste otwory. Gabo w większym stopniu interesował problem ruchu, w swych reliefach dążył do oddania wewnętrznego kinetyzmu, ukrytego w stabilnej strukturze dzieła [*Relief okólny*, ok. 1925, il. 50][125].

Wiarą w możliwości nowych materiałów i technik, jak też fascynacją optycznymi efektami świetlnymi kierował się w swej twórczości węgierski artysta i wykładowca Bauhausu László Moholy-Nagy. Jego obrazy przestrzenne, zawarte w kilku cyklach (*Cel*, *Rho*, *Mills, Light painting, Space Modulator*) powstawały od początku lat 20. aż do lat 40. z użyciem materiałów transparentnych (przede wszystkim celuloidu, później także rhodoidu). W pierwszych kompozycjach artysta łączy w przestrzeni malowanej tworzywa i przedmioty, umieszcza je na różnych poziomach względem wspólnego podłoża – w ten sposób tropi możliwości uzyskania w obrazie rzeczywistej głębi oraz efektów światłocieniowych. W kolejnych pracach gra cieni i światła staje się zasadnicza. Kompozycja rozkłada się na dwóch poziomach – elementy malowane są zarówno na podobraziu, jak też na uniesionej nad nim transparentnej tafli. Dzięki przejrzystości górnej warstwy, wypełniające ją figury przenikają się ze swoim tłem, przy odpowiednim oświetleniu rzucają na podłoże wyraźne cienie – światło staje się wówczas nieodłącznym składnikiem całego dzieła [*Cel 4*, 1926–1935, il. 51]. Nowe wartości malarstwa bezprzedmiotowego, wykraczającego poza płaską powierzchnię Moholy-Nagy szeroko omówił w rozprawie *Von Material zu Architektur*, wydanej jako swoiste podsumowanie pracy dydaktycznej w Bauhausie w latach 1923–1928[126]. Relief stanowił integralną część programu nauczania, głównie w zakresie badania faktury oraz właściwości materiałów, nie był jednak traktowany w kategoriach odrębnej dyscypliny. Postrzegany bardziej z perspektywy architektury, był obcy ideologii i estetyce Bauhausu – przede wszystkim ze względu na aspekt dekoracyjności, który tradycyjnie w sobie zawierał. Oprócz kilku monumentalnych realizacji Oskara Schlemmera i Joosta Schmidta nie zaistniał w ścianach nowatorskiej szkoły[127].

[125] A. Vallye, *Spotlight Essay: Antoine Pevsner, Bas-relief en creux (Sunken Bas-relief), 1926–27*, https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11739 (data dostępu: 22.02.2022).
[126] L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München 1929, s. 75–90.
[127] W. Herzogenrath, *Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen…*, s. 64–72.

### II.5 Inne strony niemieckiej awangardy

Oryginalną formułę reliefu w środowisku niemieckiej awangardy rozwinął Erich Buchholz. Wychodząc z doświadczenia drzeworytu, artysta odwrócił funkcjonalne znaczenie drewnianej matrycy nadając jej charakter podłoża malarskiego – w ten sposób technika zarówno rzeźbiarska, jak i graficzna podporządkowały się idei obrazów reliefowych [*Bez tytułu* (*Relief*), 1922, il. 52]. Jego reliefy, ukazując nierówne, ryte powierzchnie z elementem złoceń, zawierały pierwiastek ekspresjonizmu, a nawet symbolizmu, same kompozycje zaś odwoływały się w pewnym stopniu do estetyki suprematycznej, przyswojonej przez artystę dzięki bliskiemu kontaktowi z El Lissitzkym[128].

Podobnie jak Buchholz, odrębną koncepcję reliefu, niedającą się ograniczyć ramami jednego nurtu, wypracował Kurt Schwitters. Wywodzący się z ekspresjonistycznych kręgów wokół pisma „Der Sturm" artysta po krótkim epizodzie kubistycznym stworzył własną formę nowego obrazu abstrakcyjnego, określonego mianem *MERZbild*, odrzekającą się od powiązań zarówno z kierunkiem dadaistycznym, jak też koncepcją konstruktywizmu [*Merzbild Kijkduin*, 1923, il. 53]. Od lat 1918–1919 Schwitters całą swoją twórczość oparł na łączeniu fragmentów i materiałów, osadzonych w przestrzeni malarstwa, jak również poezji, teatru czy architektury – nierozłącznie związanych z ideą spełnienia sztuki jako *Gesamtkunstwerk*. Tworzywem plastycznych kompozycji Schwittersa były głównie przedmioty w destrukcji i rozkładzie, ułamki i odpadki rzeczywistości – zrujnowanego świata powojennych Niemiec – z których pragnął skonstruować nowy ład, podnieść je do rangi prawdziwej sztuki[129]. Zasady malarstwa i harmonia kompozycji były podstawowym rysem jego twórczości plastycznej, o czym wspominał: „I tak konstruowałem obrazy z tworzyw, które właśnie miałem pod ręką, jak szyna tramwajowa, kawałek drewna, drut, łańcuch, zgięte koła, bibuły, puszki, rozbite szkło itd. Te przedmioty naniesione na obraz pozostawały tym, czym były, lub zmieniały swe znaczenie, w zależności od zapotrzebowania obrazu. Zatracał się więc przez to ich indywidualny charakter,

[128] S. Kricke-Güse, E.-G. Güse, dz. cyt., s. 17; W. Rotzler, dz. cyt, s. 100.
[129] P. Strożek, *Kurt Merz Schwitters. Indywidualny Gesamtkunstwerk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna", 18 (2011), nr 106, s. 118–127; Д. Фомин, *Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде*, [w:] *Русский авангард 1910–1920-х годов…*, s. 182–194.

były zarówno odmaterializowane, jak również stawały się materiałem dla obrazu"[130].

Dadaistyczna negacja konwencjonalnej formy malarstwa sztalugowego legła u podstaw wyjątkowej idei reliefu Hansa Arpa. Odrzucając akademicką praktykę, artysta początkowo poszukiwał alternatywnej formy wyrazu w rysunku oraz rzemiośle artystycznym. Na wystawie w Tanner Gallery w Zurychu w 1915 r. przedstawił haft na jedwabiu i dwa gobeliny, które miały przedstawiać „nienawiść do malarstwa", jako przejawu „aroganckiego, apodyktycznego świata"[131]. Kilka lat później tkane kompozycje posłużyły artyście za inspirację w pracy nad reliefem, podobnie jak kolaż, który stał się punktem przełomowym w całej jego twórczości. Już we wczesnych kolażach z lat 1915–1916 Arp w odróżnieniu od kubistów odchodzi od jawnych skojarzeń mimetycznych, nie interesują go walory graficzne i fakturowe materiałów ani ich zestawianie. Kompozycje składają się z naklejanych kolorowych kawałków papieru, przeważnie o prostych zarysach geometrycznych, operują jedynie kolorem i czytelną formą. Metoda kolażu znajduje swoje naturalne przedłużenie w reliefie – obydwie techniki artysta stosuje według tej samej zasady procesu twórczego – drewniane elementy w reliefie układa i montuje warstwami, podobnie jak papierowe skrawki w kolażu. Relief odkrywa niczym dziecięcą zabawę, dającą możliwość swobodnego, a nawet przypadkowego zestawienia kolorowych „klocków" – pewnego elementarza figur, który artysta wypracował w kolejnych latach. Metoda Arpa nie opiera się na łączeniu materiałów „znalezionych", pochodzących z różnych sfer rzeczywistości, zaś szczególny sens artysta nadaje powstawaniu formy w procesie intuicyjnego projektowania. Punktem odniesienia jest dlań świat przyrody, jednak chodzi tu o tworzenie form autonomicznych, które nie abstrahują od zewnętrznego obrazu, lecz go unikają. Artysta dąży do absolutnej i prostej kwintesencji formy w kompozycji. Zarówno przypadek, intuicja i gra, z zawartym w niej elementem humorystyczno-satyrycznym, ale także jasność, porządek i precyzja odgrywają w jego pracach podstawową rolę[132]. O ile w pierwszych reliefach z lat 1915–1916 proces pracy nad dziełem pozostaje niewidoczny, o tyle wczesne reliefy dadaistyczne, tworzone jeszcze na początku lat 20., składają się z grubo obrobionych desek, często

[130] Cyt. za: P. Strożek, dz. cyt., s. 120.
[131] E.-G. Güse, *Probleme des Reliefs bei Hans Arp*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen…*, s. 48.
[132] M. Steinkamp, *A-geometryczny świat Hansa Arpa*, [w:] *A-geometria: Hans Arp i Polska*, [katalog wystawy], red. M. Smolińska, M. Steinkamp, Poznań 2017, s. 16–34.

z widocznymi śladami przymocowań. Późniejsze prace powstają mniej spontanicznie, ich elementy oraz cała struktura są dokładniej przemyślane – wstępny projekt pracy staje się niezbędny również ze względu na korzystanie z warsztatu stolarza. W efekcie bryły cechuje większa spójność, ich opływowe kształty tworzą na powierzchni reliefu subtelny rysunek światłocienia [*Konstelacja*, 1928, il. 54]. Poszczególne elementy są przymocowywane śrubami od tyłu podłoża, co daje artyście możliwość swobodnej ingerencji w strukturę dzieła nawet po jego zakończeniu. Często Arp rezygnuje z nadania kompozycji tradycyjnych regularnych granic, przez co włącza relief w czytelną relację z otoczeniem, tworząc nową koncepcję dzieła – otwartego zarówno na działanie światła, jak i czasoprzestrzeni[133].

Podczas gdy Arp stworzył „abstrakcyjno-organiczną" stylistykę, jego małżonka Sophie Taeuber kontynuowała twórczość w formule czysto geometrycznej, którą w latach 30. z malarstwa przeniosła szczególnie w obszar reliefu[134]. Wielowarstwowa struktura jej prac splata układ kompozycyjny z wycinkami przestrzeni poza obrazem, figury geometryczne występują tu jako moduł w relacji unoszących się brył oraz powtarzających ich zarysy otworów, dzięki czemu powstaje dynamiczne zestawienie strefy „pozytywu" i „negatywu" [*Relief*, 1936, il. 55].

### II.6 Wyjście z neoplastycyzmu

Teoria neoplastycyzmu i estetyka „De Stijl" stały się punktem wyjścia dla wielu artystów, którzy od początku lat 30. podejmowali eksperymenty z reliefem. Zainteresowanie tą formą wyrazu nie pojawiło się jednak wśród pierwszych zwolenników koncepcji neoplastycyzmu, przeczyła ona bowiem idei Mondriana o doskonałym zespoleniu figur i barw z formą płaszczyzny. Jako wyjątek przywołać tu można jedynie Friedricha Vordemberge-Gildewarta, który jeszcze w połowie lat 20., podzielając poglądy Theo van Doesburga, przełamał płaszczyznowość geometrycznych obrazów w duchu „De Stijl". Własną formułę reliefu wypracował jednak nieco wcześniej, bardziej pod wpływem Lissitzky'ego niż założeń holenderskiego nurtu. W powściągliwych, konsekwentnie

[133] E. Robertson, *Hans Jean Arp: Text and Image*, „New Readings", 1996, nr 2, s. 39–43; E.-G. Güse, *Probleme des Reliefs…,* s. 48–57.
[134] W. Rotzler, dz. cyt., s. 138.

trzymających się pionów i poziomów kompozycjach artysta montował pojedyncze elementy mające charakter mocnego akcentu. W kolejnych latach nadał strukturze więcej dynamizmu, wprowadzając wyraźne kierunki ukośne [*Kompozycja nr 23*, 1926, il. 56][135].

Począwszy od lat 30. stylistyka prac Mondriana rozwijana była przez artystów działających równocześnie w kilku krajach. Jean Gorin we Francji [*Kontrapunkt nr 31*, 1948, il. 57], Marlow Moss [*Kompozycja w żółcieni, czerni i bieli*, 1949, il. 58], Victor Pasmore w Wielkiej Brytanii [*Abstrakcja w bieli, czerni, czerwieni indyjskiej i lila*, 1957, il. 59], Burgoyne Diller w Stanach Zjednoczonych [*Konstrukcja*, 1938, il. 60] niezależnie od siebie wypracowali niezwykle wyrafinowaną koncepcję reliefu, mniej czy bardziej swobodnie nawiązującą do założeń neoplastycyzmu[136]. Charakterystyczną cechą ich prac jest odejście od czarnej siatki linii Mondriana i stosowanie kolorowych listew dynamicznie kształtujących strukturę kompozycji, w sposób o wiele bardziej subtelny i zróżnicowany. Listwy oraz unoszące się płaszczyzny, zestawiane i nakładane na siebie, spontanicznie przerywane w polu obrazu tworzą wielowarstwową dynamikę elementarnych figur i barw, ożywianych przypadkowym efektem światłocienia.

Czystość języka neoplastycyzmu była jednym ze źródeł inspiracji brytyjskiego artysty Bena Nicholsona, który w swoich monochromatycznych reliefach osiągnął niebywały wyraz subtelności i poetyki [*1934* (*relief*), 1934, il. 61]. Poprzez skrajnie zredukowany repertuar figur geometrycznych, subtelne niuanse barw i faktur oraz lekkie zaznaczenie płaskich, warstwowo unoszących się nad powierzchnią brył osiągnął efekt absolutnej syntezy, wyciszonej trwałości[137]. Wklęsłe i wypukłe płaszczyzny jako znak realnej obecności obrazu poddają się fizycznej sile światła, które z różną intensywnością obrysowuje granice figur, ujawniając niezmienną harmonię kompozycji.

Zapoczątkowaną przez Nicholsona drogę poszukiwań relacji światła i struktury kontynuowała w latach powojennych brytyjska malarka Mary Martin. Od początku lat 50. tworzyła białe, drewniane i gipsowe reliefy, których

[135] A. Valstar-Verhoff, *Friedrich Vordemberge-Gildewart. W stronę „absolutnego" w sztuce*, [w:] *Friedrich Vordemberge-Gildewart: do absolutu poprzez abstrakcję = to the absolute through the abstract*, [katalog wystawy], red. D. Jałowik, tłum. B. Ostrowska, Kraków 2018, s. 24–44.
[136] W. Rotzler, dz. cyt, s. 181–182, 256.
[137] Д. Алешина, *Британская абстракция. Картины-рельефы Бена Николсона*, [w:] *Актуальные проблемы теории и истории искусства.* T. IV, red. С. Карпов, Санкт-Петербург 2014, s. 348–350.

powierzchnię łamała pod różnymi kątami, przez co światłocień osiągał decydującą rolę w artykulacji płaszczyzny i kształtowaniu wieloelementowej kompozycji [*Rosnąca forma*, 1954, il. 62]. W późniejszych latach artystka używała tworzyw dających większe efekty świetlne – przede wszystkim metalu i pleksiglasu. Brytyjski artysta młodszego pokolenia Anthony Hill nadał swoim poszukiwaniom kierunek ściśle analityczny, odrzucając „romantyczną wrażliwość" poprzedników [*Konstrukcja reliefowa*, 1963, il. 63]. Własną ideę reliefu wyprowadził w drugiej połowie lat 50. z prób budowania obrazu jako konstrukcji na płaszczyźnie. W tym samym czasie problem tworzenia wielowarstwowych struktur w obrębie granic pola obrazowego zgłębiał holenderski artysta Joost Baljeu [*W XI*, 1960, il. 64]. Efekty wzajemnego oddziaływania barwnych płaszczyzn w dynamicznej przestrzeni reliefu od lat 40. badał amerykański malarz Charles Biederman [*Nr 36, Aix*, 1953–1972, il. 65], później także Kanadyjczyk Eli Bornstein [*Relief strukturalny nr 3 – „Seria Morska"*, 1966–1967, il. 66]. Ten ostatni, stosując subtelne niuanse tonacji barw, w sposób szczególny dążył do zawarcia w swych kompozycjach kolorystycznej harmonii natury. Obaj artyści postrzegali swe dzieła jako konstrukcje, składane z gotowych kolorowych elementów. Chociaż odwoływali się w reliefie do aspektów malarskich, przyjmując prymat podobrazia i operując ekspresją barw, odrzucili sam proces malowania jako przeżytą formę wypowiedzi artystycznej.

### II.7 Świat wizualności – op-art a sztuka kinetyczna

Dociekanie autonomicznej istoty materiału, kompozycji i konstrukcji w reliefie w latach powojennych ustąpiło żywemu zainteresowaniu artystów problemami percepcji. Poszukiwano stałego związku między przestrzenią obrazu, ruchem i czasem w celu stworzenia „nowej sytuacji wizualnej" realizowanej nie w samym dziele, lecz w relacji aktywnego doń odbiorcy. Właściwości plastyczne zostały zniwelowane na rzecz formalnej anonimowości i obiektywności dzieła. Kompozycja reliefu uległa ujednoliceniu na zasadzie powtarzania stałej sekwencji figur, z relacji barwnych całkowicie zrezygnowano, wyeliminowano też wszelki element subiektywny. Obraz, animowany działaniem światła na jego powierzchni, staje się źródłem zmiennego doświadczenia wizualnego, które współtworzy sam widz poprzez ruch i fizyczną ingerencję. Efekt optyczny i element interakcji

z odbiorcą składają się na podstawowe znaczenie dzieła, wyjątkowość samego obiektu jako pojedynczej realizacji zanika, zastąpiona technicznym wykonaniem i możliwością multiplikacji.

Idee te, w sensie całościowego programu, przyświecały członkom paryskiej Groupe de Recherche d'Art Visuel, później zaś przedstawicielom szerokiego ruchu Nouvelle Tendance. Dynamiczne efekty świetlne, dzięki którym maksymalnie zredukowana struktura mogłaby rozwijać się w przestrzeni, badali równolegle artyści z różnych krajów: Julio Le Parc [*Nieustanny ruch, niestanne światło*, 1963, il. 67], Hugo Demarco, Narciso Debourg, Sergio de Camargo, Andreas Christen, Hartmut Böhm, Jan Schoonhoven [*R 72-34*, 1972, il. 68], Klaus Staudt, Ivan Picelj. Luis Tomasello operował w swych pracach wrażeniem barwnego światła, wykorzystując refleksy rzucane przez kolorowe elementy na białą powierzchnię podłoża. Niuanse działania światła na regularnie zdeformowanej powierzchni płótna stały się oryginalnym językiem wyrazu w twórczości włoskich artystów, takich jak Enrico Castellani i Agostino Bonalumi, którzy w nowy sposób rozszerzyli formułę tradycyjnego malarstwa sztalugowego do przestrzeni reliefu[138].

Przekraczając statyczny układ dzieła nie tylko wizualnie, lecz fizycznie, wielu artystów zaczęło wprowadzać do swoich reliefów mechaniczny ruch. Odwołując się do idei *Rotoreliefów* Marcela Duchampa, Jean Tinguely już w drugiej połowie lat 50. budował geometryczne kompozycje, których elementy miały nieustannie krążyć uniesione nad podłożem, tworząc hipnotyczną wizję ożywionej abstrakcji [*Méta-Malévich*, 1954, il. 69]. Od początku kolejnej dekady podobne konstrukcje tworzył również Gerhard von Graevenitz – jego regularne struktury liniowe z biegiem lat stawały się coraz bardziej oczyszczone i wyraziste. W pracach Heinza Macka, współzałożyciela niemieckiej Grupy Zero, ruch połyskującej tarczy wywołuje nieuchwytną feerię światła, w której zatapiają się formy, pozbawione jasnych konturów [*Rotor*, 1972, il. 70]. Kinetyczne reliefowe obiekty słowackiego przedstawiciela op-artu Milana Dobeša operują ruchem obrotowym, utrzymywanym w ryzach statycznej kompozycji, szczególne znaczenie zaś nabiera efekt odbicia oraz siła oddziaływania barw, doznawanych jako ulotne wrażenie [*Obiekt świetlno-kinetyczny*, 1973, il. 71].

[138] Zob.: C. Barnett, dz. cyt., s. 101–128; F. Popper, *Origins and development of Kinetic Art*, tłum. S. Bann, London 1968, s. 102–106.

Reliefy osiągające iluzje kinetyczne bez użycia fizycznego ruchu stanowią osobny obszar zainteresowań artystów op-artu. Całkowicie pionierska na tym polu jest twórczość Jesusa Rafaela Soto – w jego tworzonych od połowy lat 50. obrazach przestrzennych powstaje efekt migotania cienkich liniowych struktur, na tle których stabilne, stanowiące strefę spokoju i unoszące się „w nicości" elementy zdają się lekko drżeć i budować wzajemną dynamikę [*Czerwony kwadrat i czarny kwadrat*, 1962, il. 72]. Carlos Cruz-Diez [*Physichromie 887*, 1976, il. 73] i Walter Leblanc w swych pionowych reliefach liniowych zgłębiają możliwości ekspresji barw, natomiast Yaacov Agam, tworzący podobne w swej budowie konstrukcje zajmuje się głównie zmiennością układu form i wielostronnością kompozycji [*Barwa i monochromia – linia i struktura*, 1962–1987, il. 74]. Inne podejście prezentuje niemiecki artysta Ludwig Wilding, którego w reliefie szczególnie interesuje wzajemna relacja struktury, rytmu i efektów falującego światła.

Sztuka kinetyczna i optical art, podobnie jak amerykański minimalizm, stawiają kres autonomiczności i integralności reliefu, negują też wszelkie jego dotychczasowe odwołania do genezy malarskiej. W koncepcjach tych relief ucieleśnia ostateczne stadium wyjścia sztuki w przestrzeń i pozbawienia jej wszelkich ram czy ograniczeń formalnych. Sol LeWitt [*Struktura ścienna*, 1963, il. 75] i Dan Flavin na początku lat 60. głównie poprzez relief wychodzą ku otwartym strukturom rzeźbiarskim i świetlnym, które ekspansywnie współtworzą otaczającą je przestrzeń.

### II.8 Od malarstwa materii do obiektów optycznych – relief w sztuce polskiej po 1956 r.

Na tle dziejów reliefu geometrycznego wkład polskich artystów w tę dziedzinę sztuki nabiera szczególnego znaczenia w latach 60. i 70. Wszystkie wcześniejsze awangardowe poszukiwania, których punktem kulminacyjnym była teoria unizmu, przerwał wybuch II wojny światowej. Ustały wówczas intensywne eksperymenty uczniów Strzemińskiego, tropiących nowe możliwości artystyczne nie tylko w malarstwie i typografii, ale również w reliefie. Najlepszy przykład stanowić tu może twórczość Samuela Szczekacza, który pod koniec lat 30. oprócz geometrycznych konstrukcji w duchu Mondriana, nazwanych „płaskorzeźbami", tworzył obrazy unistyczne przy użyciu nietradycyjnych środków malarskich –

w odróżnieniu od Strzemińskiego Szczekacz kształtował strukturę swych dzieł nie materią farb, lecz za pomocą sznurka nakładanego na powierzchnię podłoża [*Kompozycja unistyczna*, ok. 1937, il. 76][139].

Idea poszerzania zakresu pozamalarskich tworzyw powróciła do obszaru zainteresowań polskich artystów dopiero w okresie odwilży, przybierając charakter abstrakcji informel i malarstwa materii. Fizyczne kształtowanie powierzchni obrazu farbą lub innymi tworzywami prowadziła artystów do własnej formuły sztuki bezforemnej, która z czasem poddana została procesowi porządkowania dynamicznych faktur w stronę geometrycznego ładu. W latach 1957–1959 malarstwo gestu uprawiał m.in. Marian Bogusz, jednak już od początku lat 60. w jego twórczości następuje stopniowe uproszczenie form poprzez rytmizację powtarzalnego kształtu modularnego. Kolejnym etapem był powstały w latach 1964–1968 cykl prac zmierzających ku geometrii, pod wspólnym tytułem *Fuga*, w których artysta łączył obraz z rzeczywistą przestrzenią – w płótnie wycinał otwory odkrywające spodnią warstwę podłoża, wmontowywał metalowe rurki, drewniane drążki i listwy [*Zestawienia*, 1965, il. 77]. Ważna jest tu nie tylko faktura, rytmy i przestrzenne układy brył, ale przede wszystkim barwa, która w ostrych zestawieniach jednolitych tonacji syntetyzuje napięcie całej kompozycji[140].

Jeszcze bardziej radykalną drogę od obrazów w typie malarstwa materii do reliefów geometrycznych przeszedł Jan Ziemski. Pierwsze prace artysta tworzył od końca lat 50., ostateczna zmiana poszukiwań stylistycznych nastąpiła zaś w 1965 r. Zwodzące oko obrazy, składane z wielowymiarowych warstw kolorowych listewek stanowią swoistą syntezę eksperymentów optycznych i materiałowych [*Kompozycja optyczna*, 1966, il. 78]. Przestrzenne powielanie nakładających się elementów powoduje wrażenie ruchu, wizualny efekt wibracji barwnych i powidoków. Zaakcentowany charakter fizykalności tych dzieł idzie zatem w parze z ulotnością doświadczenia wizualnego i ciągłą dematerializacją stabilnego układu. Dwa na pozór skrajnie odmienne okresy twórcze artysty wykazują pewną ciągłość myślenia, opartego o wątek racjonalny lub scjentyczny,

[139] A. Tanikowski, *Obraz i jego granice. O Samuelu Szczekaczu*, [w:] *Samuel Szczekacz. Obraz i jego granice 1933–1939*, [katalog wystawy], Warszawa 2020, s. 10–22.
[140] B. Kowalska, [wstęp w:] *Marian Bogusz. Niezapomniany*, [katalog wystawy], Radom 2009, s. 10–11.

są wyrazem dążenia do stałego aktualizowania języka sztuki w odpowiedzi na zmienną rzeczywistość i ducha czasu[141].

Krótki okres zbliżenia Henryka Stażewskiego do obszaru malarstwa materii pod koniec lat 50. dał początek jego długoletniej i niezwykle owocnej pracy nad reliefem. Zdaniem Bożeny Kowalskiej zainteresowanie Stażewskiego przestrzenią i fakturą nie wynikało bezpośrednio z poddania się wpływom „postępowego" nurtu, lecz stanowiło powrót do awangardowych doświadczeń artysty z okresu przedwojennego[142]. Oprócz operowania materią farby artysta wprowadził do swych prac zróżnicowane pod względem faktury tworzywa, wypełniające fragmenty kompozycji o kształtach do pewnego stopnia zgeometryzowanych, sięgających poniekąd stylistyki reliefów Hansa Arpa [*Kompozycja abstrakcyjna – relief*, 1958, il. 79]. Stąd narodziła się koncepcja budowy obrazu z wyciętych i przyklejanych do podłoża form, z czasem coraz bardziej regularnych. Zamiast różnorodnych układów chropowatych i urozmaiconych kolorystycznie form zaczęła pojawiać się struktura oczyszczona i neutralna. Wkrótce cienkie materiały nakładane na powierzchnię reliefu zastąpione zostały przez masywne tworzywa: dyktę, drewno, później zaś metal. Dążenie do upraszczania kompozycji i ograniczenia jej elementów doprowadziło artystę do rozwiązań modularnych. Dynamiczne powielanie stałych form poddanych działaniu światła ujawnia pewien relatywizm w budowie dzieła, sugeruje możliwość zmian, przesunięć ruchu, dodawania i odejmowania części składowych kompozycji[143].

Idee potencjalnego kinetyzmu w sposób bardziej jednoznaczny rozwinął Adam Marczyński, tworząc od początku lat 60. cykle *Układów/Elementów zmiennych* [*Kompozycja układów zmiennych*, 1964, il. 80]. Do racjonalnych i harmonijnych konstrukcji reliefowych również ten artysta dochodził za pośrednictwem malarstwa materii. Zafascynowany studium natury, począwszy od 1958 r. realizował serie prac budowanych z surowego drewna i zardzewiałej blachy (*Konkrety*). Z precyzją i subtelnością komponował rozmaite tworzywa, nadając im całkiem nowy wymiar estetyczny[144]. Z czasem w pracach tych pojawia się coraz większy rygor i dążenie do podporządkowania poszczególnych

[141] M. Moskalewicz, dz. cyt., s. 63–74.
[142] B. Kowalska, *Henryk Stażewski*..., s. 28.
[143] P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 16–20.
[144] M. Jankowska-Andrzejewska, *Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności"*, „Artium Quaestiones", 2018, nr 27, s. 224–231.

materiałów jasnej strukturze kompozycji – w ten sposób ekspresyjne właściwości użytych tworzyw poddane zostają stopniowej organizacji i pierwszeństwu układów geometrycznych. Z surowych podziałów wyłaniają się prostokątne, wydzielone listwami pola, które artysta pokrywa ruchomymi, zamocowanymi na zawiasach, blaszanymi płytkami. Wprowadzają one do statycznej kompozycji element zmienności, zapraszając widza do współudziału w kreowaniu dzieła. Systematyzacja i modularne traktowanie brył oraz czystość ich konstrukcyjnej budowy zastąpiły dotychczasowe znaczenie materiałów. Pod koniec lat 60. w cyklu prac *Refleksy zmienne* artysta tropił już nie tylko problem wariacji struktur i kontrastów światłocienia, włączył także efekt kinetyczności barwnego światła, dyskretnie odbijanego spod elementów ruchomych[145].

W tym punkcie reliefy Marczyńskiego zbliżają się szczególnie do zapatrywań Jana Chwałczyka, dla którego fenomeny świetlne stanowią podstawowy aspekt twórczości. Realizowane od połowy lat 60. cykle obrazów reliefowych *Portrety i Autoportrety*, zwane inaczej *Reproduktorami światła i cienia*, artysta buduje z białych, wklęsłych lub falistych ekranów – padają na nie cienie umieszczonych w pewnej odległości mocno naciągniętych sznurków lub odblaski geometrycznych form pokrytych od spodu intensywnym kolorem [*Reproduktor światła*, 1967, il. 81]. Efekty cienia i refleksu odgrywają tu aktywną rolę, organizują przestrzeń i tworzą ulotne niuanse barw. Układy płaszczyzn i kształty pełnią ledwie funkcję pomocniczą w kształtowaniu pewnej sytuacji świetlej, stanowią zatem aspekt drugorzędny kompozycji. Podobnie jak wymienieni wyżej artyści, ściśle matematyczne i przemyślane konstrukcje Chwałczyk rozwija tuż po doświadczeniach z reliefem kształtowanym z materiałów pozamalarskich, najczęściej zaczerpniętych z natury[146].

Ostateczną cezurę okresu abstrakcji bezforemnej oraz punkt przełomu w stronę plastyki intelektualnej wyznaczyło I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 r. Obszerne przedsięwzięcie w duchu konstruktywistycznym zaangażowało szereg artystów, w tym wielu malarzy, do podjęcia nowatorskiej interpretacji zagadnień przestrzeni, ruchu i światła. Udział w plenerze dla większości artystów (m.in. Stażewski, Marczyński, Ziemski, Gostomski) stanowił okazję do potwierdzenia własnych poszukiwań na szeroką skalę, łączącej sztukę

[145] M. Howorus-Czajka, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*, „Quart”, 42 (2016), nr 4, s. 12–15.
[146] P. Sztabińska, dz. cyt., s. 90–96.; M. Moskalewicz, dz. cyt., s. 75–82.

tak z przestrzenią publiczną, jak ze sferą przemysłu; dla innych twórców (Chwałczyk, Gołkowska) doświadczenie to stało się impulsem do radykalnych przemian języka wyrazu[147].

Charakter postulatywny, a zarazem pewien przekrój szerokiego nurtu abstrakcji geometrycznej zaprezentowała wystawa pod hasłem *Przestrzeń – Ruch – Światło,* zorganizowana na przełomie 1967 i 1968 r. w Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu. Większość przedstawionych na niej prac rozwiązywało zagadnienie przestrzeni w strukturach reliefowych (Stażewski, Rosołowicz, Chwałczyk, Ziemski, Gostomski, Kierzkowski, Krygier, Marczyński, Opałka). Każdy z twórców poruszał się w swoim obszarze badań, zbliżonym mniej czy bardziej do zagadnień op-artu i kinetyzmu, a więc koncepcji, w których ruch i światło wyznaczają wymiary przestrzeni, wywołują wrażenie wibracji i odbicia barw. Artystów łączyła potrzeba odniesienia się do dociekań naukowych i nowych technologii, przy czym wolny gest malarski zanikał na rzecz wiary w racjonalny postęp sztuki, niewyzbytej jednak piętna indywidualizmu – co zasadniczo wyróżnia polskich twórców na tle zachodniej koncepcji optical czy minimal artu[148].

Zbigniew Gostomski był jednym z nielicznych uczestników wystawy, który nie miał za sobą doświadczenia malarstwa materii – praca nad reliefem stała się dlań punktem wyjścia poszukiwań twórczych. Powstające od 1958 r. *Przedmioty optyczne* wynikały z idei rozszerzenia w obrazie sztalugowym realnych relacji przestrzennych, które w wyniku efektów malarskich podlegać miały ciągłym zaburzeniom i niwelacji [*Przedmiot optyczny*, 1966, il. 82]. W kompozycjach artysty zaznaczone reliefem formy nabierają przestrzenności, ich rytmiczne układy modelowane czernią i bielą zatracają się jednak w niuansach walorów. Poprzez płynne różnicowanie odcieni szarości objawia się relatywizm wzajemnego oddziaływania form geometrycznych i tonacji. Koncentryczne, stopniowe rozjaśnianie barw wprowadza do obrazu mocny efekt świetlistości, który współpracuje ze światłem fizycznym, przełamując granice między figurą i tłem, płaszczyzną i bryłą. Tę próbę zespolenia obrazu z otoczeniem artysta kontynuował w konstrukcjach i projektach przestrzennych realizowanych od 1967 r. Artysta

[147] A. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 122–152.
[148] B. Kowalska, *Przestrzeń – ruch – światło*, [w:] *Przestrzeń – ruch – światło*, [katalog wystawy], Wrocław 1967, s. nlb.; M. Moskalewicz, *Przestrzeń Ruch Światło* [w:] *Kosmos wzywa!: sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, [katalog wystawy], red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, Warszawa 2014, s. 197–198.

dążył do relatywnego postrzegania brył, tworząc sytuacje, w których przedmioty o konkretnej objętości w zależności od kąta widzenia i padającego światła stawały się płaskimi plamami. W ten sposób percepcja dzieła w przestrzeni jawiła się jako główny problem i domena decyzji twórcy.

Najbardziej neutralne, pozbawione śladu autorskiej ręki na gruncie polskiej abstrakcji geometrycznej są soczewkowe obrazy-obiekty Jerzego Rosołowicza. Wyewoluowały one w drugiej połowie lat 60. z malarstwa materii i malarskich reliefów, rozumianych jako stadium pośrednie[149]. Realizując postulaty unizmu, Rosołowicz tworzył reliefowe obrazy, których płaszczyznę w sposób jednorodny wypełnia masa drobnych „komórek", początkowo o kształtach organicznych, później zaś układających się w coraz bardziej uporządkowane struktury. W latach 1966–1967 przybierają one postać powtarzających się prostokątnych brył, a następnie kolistych – artysta stosuje wówczas soczewki przyklejane w równych odstępach do płaszczyzny obrazu, a ostatecznie wypełnia nimi regularne otwory; soczewki skupiają zarówno światło, jak i wzrok patrzącego, odsłaniając zniekształcony widok zza płaszczyzny reliefu [*Relief dwustronny II*, 1967, il. 83]. Prace te są obiektami przestrzennymi, które można oglądać z obu stron. Element przezroczysty wtapia się w materialną konstrukcje dzieła, jego kompozycję i ładunek barwny, a nawet stopniowo je wypiera, zwielokrotniając siatkę optycznych otworów. Pod koniec lat 60. artysta rezygnuje z tego, co w reliefach dwustronnych było jeszcze obrazowe – drewnianego podłoża oraz farb – i zastępuje je całkowicie transparentną taflą szklaną, w której umieszcza soczewki. Dzieło przestaje być autonomiczne wobec rzeczywistości, całkowicie roztapia się w otaczającej je przestrzeni, stając się raczej narzędziem niż przedmiotem percepcji, wytworem produkcji seryjnej, pozbawionej unikalnego śladu ingerencji autorskiej[150].

Dążenie do konceptualizacji sztuki cechuje także twórczość Wandy Gołkowskiej. Podobnie jak Rosołowicz, artystka wychodzi z informelowskiej poetyki obrazów kształtowanych w masie plastycznej, zachowujących purystyczny ład rozwijanej struktury. Jednak jeszcze pod koniec lat 50. Gołkowska podejmuje próbę pracy nad reliefem składanym z geometrycznych klocków, w którym żaden

[149] P. Piotrowski, *Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych*, „Artium Quaestiones", 2001, nr 12, s. 191–193.
[150] M. Moskalewicz, *Eksperymenty transmedialne w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Studium przypadku Jerzego Rosołowicza*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 82–89; Taż, *Na krawędzi obrazu…*, s. 137–162.

element nie podlega hierarchizacji kompozycyjnej. Ta pierwotna niechęć artystki do tworzenia ograniczonych i zamkniętych systemów przejawia się w jej radykalnej koncepcji układu otwartego, rozwijanej od połowy lat 60., po doświadczeniu pracy nad konstrukcją przestrzenną podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu oraz I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966 r.). W nowych pracach, zachowujących często reliefową strukturę, Gołkowska mocowała do kwadratowej ramy lub podłoża metalowy szkielet z kolorowymi kulami i klockami, które widz mógł dowolnie przemieszczać [*Układ otwarty*, 1968, il. 84]. W ten sposób każdy z obiektów był otwarty na wielość manipulacji, zmieniających jego formę i kompozycję. Stylistyka układów otwartych czerpie z pamięci i eksploracji świata dziecięcego, samą ideę zaś artystka wywodzi z fascynacji reliefami Stażewskiego, w których dostrzega zwłaszcza kinetyczny potencjał: „istnieje możliwość zmian, przesunięć, ruchu, dodawania elementów, odejmowania, rozpadu”[151]. Koncepcji tej Gołkowska przepisuje większe znaczenie w procesie artystycznym niż materialnej realizacji dzieła, geometryczne formy przejmuje zaś jako „pierwsze” i „najprostsze znaki”, pozbawione wymogu estetycznego. W owej postawie wobec kreacji wizualnej tkwiła już zapowiedź przewrotu konceptualnego, który zadecyduje o kolejnym etapie twórczości artystki, jak też o obliczu całej polskiej sztuki lat 70[152].

Pierwiastek konceptualny legł u podstaw reliefu Ryszarda Winiarskiego. Powołując się na działanie przypadku, dopuszczonego w ramach pewnego założenia czy reguły gry, artysta zapełnia płaszczyznę układem czarno-białych kwadratowych paneli. Kompozycja pełni zatem rolę wizualizacji matematycznej zasady prawdopodobieństwa oraz procesu działania analitycznego. Winiarski kontestuje znaczenie i wartość powstałego dzieła jako ostatecznego celu sztuki, traktuje je jako produkt uboczny własnej pracy twórczej. Są to dla artysty obiekty, czy też tzw. *Obszary* – co sugeruje zasadniczą kwestię przestrzenności jego dzieł – nieodrzucona ostatecznie pozostaje jednak ich symboliczna więź z obrazem sztalugowym. Trzeci wymiar przejawia się w strukturze prac Winiarskiego zarówno jako iluzja, oparta o zasady perspektywy, ale także jako realna przestrzeń,

[151] Cyt. za: M. Miśniakiewicz, *Od ‘Układu Otwartego’ do mail artu – o mnogości, akumulacji, wymianie i sieciowości w sztuce Wandy Gołkowskiej*, [w:] *Sztuka jest nieustającą polemiką. Wokół refleksji teoretycznej i praktyki artystycznej Wandy Gołkowskiej*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Wrocław 2018, s. 77.

[152] P. Sztabińska, dz. cyt., s. 24–33; A. Wincencjusz-Patyna, *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015, s. 20–56.

poprzez obecność w niej elementów wypukłych, których rozmiar uzależnia artysta od źródeł losowych (m.in. rzutu kostką) [*Obszar 130. Penetracja przestrzeni iluzorycznej z punktem zbiegu w środku obszaru. Zmienna losowa – kostka do gry*, 1973, il. 85][153]. Unoszenie się i zapadanie zawiłej siatki kwadratów powoduje niestabilność przy jednoczesnym odbiorze dwóch porządków wymiarowych – płaszczyznowego i fizycznego, wywołuje niepewność oka w określeniu przestrzeni i relacji malowanych układów do ich otoczenia[154]. Odnosi się wrażenie porównywalne z obserwowaniem autostereogramu, aczkolwiek w reliefach Winiarskiego złudzenie działa odwrotnie – to realne bryły zatapiają się w mnogości powtarzanej struktury. Artysta nie dąży jednak do iluzji optycznej – jego celem jest raczej uobecnienie stanu niepewności, oscylowania na granicy zderzenia porządku i chaosu, prawa i przypadku. Przytaczając słowa Bożeny Kowalskiej: „Wszędzie bowiem rządzące prawa czy zakładane programy, w nieustannym starciu z nieprzewidywalnymi przypadkami, w pozorny chaos wpisują nadrzędny wzór swego ładu"[155]. Mimo złożonej racjonalnej i filozoficznej postawy prace artysty zdradzają dziecięcą niejako fascynację imaginarnym światem gry i jej zasad – duch artysty-dziecka objawia się u Winiarskiego podobnie wyraźnie jak w poetyce ruchomych obiektów Gołkowskiej.

Artystą „osobnym"[156] czy „wysłannikiem inności"[157] – jak się go trafnie nazywa – jest Koji Kamoji, którego postawa wobec obrazu-reliefu wyłamuje się ze wszystkich dotychczas opisanych koncepcji, tworzących pewien konsekwentny ciąg pomysłów i poszukiwań dalszej drogi malarstwa. I chociaż artysta już we wczesnych pracach z połowy lat 60. czerpie intensywnie z doświadczeń międzynarodowej awangardy – głównie twórczości Stażewskiego, Malewicza czy Arpa – przenosi je we własny, całkowicie indywidualny obszar filozofii twórczej. Obraz Kamojiego „wydarza się" w obrębie umownie określonej płaszczyzny, która jest neutralną, czystą podstawą, gotową do rozwarcia się w pustkę poprzez

[153] P. Sztabińska, dz. cyt., s. 117–126.
[154] Zob.: Ł. Rozmarynowski, *Abstrakcji przestrzeń wieloraka. Kategoria przestrzenności w twórczości Wojciecha Fangora, Jerzego Grabowskiego i Ryszarda Winiarskiego – studium porównawcze*, „Artium Quaestiones", 2020, nr 31, s. 428–430.
[155] B. Kowalska, *Artysta, matematyk, filozof*, [w:] *Ryszard Winiarski: Event – Information – Image*, [katalog wystawy], red. A. Muszyńska, M. Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 15.
[156] S. Szydłowski, [wstęp w:] *Koji Kamoji. Rzeka. Słowa i obrazy: wystawa laureata Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2015*, [katalog wystawy], red. D. Kassjanowicz, Warszawa 2016, s. 19.
[157] S. Dudzik, *Sztuki i rytuały. Koji Kamoji i jego wizje nieskończoności*, „Sztuka i Kultura", 2016, nr 4, s. 275.

dziurawienie[158]; jest również miejscem utrwalającym ślad działania i obecności przedmiotów-bytów: klocków z drewna, sznurków, metalowych listew, rurek i płyt, wreszcie kamyków [*Miasto i dwa słońca*, 1964/1965, il. 86]. Podłożem jest drewniana sklejka, malowana na biało, często ujawnia swe fakturalne nierówności, tak więc płaszczyzna staje się namacalnie realna, subtelnie rozedrgana. Nieskończoność bieli i zanurzonych w niej form u Kamojiego inaczej niż u Malewicza posiada fizyczną naturę, jest wyrazem stanu bycia w przestrzeni i czasie – tu i teraz. Rozłożenie przedmiotów-elementów artysta porównuje do gry, której strategiczny charakter niejako wymusza geometrycznie uporządkowaną organizację planszy. Owa gra według jego słów polega na „znajdowaniu trafnego miejsca dla każdego kamienia na określonym obszarze, żeby w końcu ujawniło się oblicze przestrzeni, którą czasem odczuwam, którą pragnę wyrazić”[159]. Znaczone ołówkiem linie proste oraz sferyczne ślady rozgraniczają płaszczyznę, organizują jej wydzielone obszary, aby ujawnić największy potencjał w interakcji z układami unoszących się listew, kamyków, klocków. Kreślone linie granicy i odległości uświadamiają wymiar przestrzeni i postęp czasu. Układanie kolejnych elementów jest poszukiwaniem sytuacji, w której ujawni się natura odczuwanej chwilowo czasoprzestrzeni. Kompozycje zatrzymują ją, nie są jednak zdarzeniem zamkniętym i ostatecznym. Powracając do nich pamięcią, artysta może po czasie podjąć grę na nowo i całkowicie zmienić układ na symbolicznej planszy. Dlatego też elementy dzieła ustawiane są tak, aby zawierał się w nich fragment rzeczywistości harmonijnej, a jednak nieustannie otwartej na nowe zmiany i ciche dopowiedzenia[160].

Białe reliefy, zapoczątkowane przez Stażewskiego, Kojiego i Marczyńskiego, przenikają również twórczość Janusza Orbitowskiego. Wierny uczeń Marczyńskiego z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Orbitowski w nauce mistrza odnalazł zdyscyplinowany ład i wrażliwość na rytm, „oddziedziczoną” zaś technikę reliefu z pilśni, tektury i listewek stosował na drodze poszukiwania własnego stylu. Od 1967 r. budował schodkowe struktury złożone z rzędów nachodzących na siebie białych płytek, które unosiły się nad podłożem, dając wrażenie niepokojącego ruchu, wzmacnianego grą światłocienia. Równolegle

[158] Zob.: W. Borowski, *Dziura i ogród*, [w:] *Koji Kamoji. Cisza i wola życia = Silence and the Will to Live*, [katalog wystawy], red. M. Brewińska, tłum. M. Wawrzyńczak, Warszawa 2018, s. 63.
[159] Tamże, s. 278.
[160] S. Dudzik, dz. cyt., s. 284–292.

tworzył dynamiczne kompozycje z wykorzystaniem listewek – stanowią one niekiedy kontury figur, gdzie indziej rozbijają bądź kształtują przestrzeń, nabierając znaczenia autonomicznych elementów. Obrazy z listewkami, początkowo kolorowe, w połowie lat 70. zmierzają ostatecznie ku palecie achromatycznej. Bogate niuanse barw rozbrzmiewają zaś w kolejnej dekadzie w reliefach „schodkowych", kumulują intensywne ruchliwe światło w surowym porządku prostokątnych form, przekraczając ich statyczny spokój [*Kompozycja przestrzenna 5/R*, 1969, il. 87]. Od lat 90. artysta powraca do bieli w reliefach gęsto pokrytych geometrycznym układem naprężonych równolegle sznurków – rytmiczna całość zderza się w różnych kierunkach, wywołując niestałość i wieloznaczność doznań wzrokowych. Kolejny etap twórczości wiąże się ze zmianą w technicznym podejściu do reliefu. W obrazach powstają wycięcia, które Orbitowski wypełnia nakładającymi się prostokątnymi płytkami kartonu, umieszczając je w głębi otworu i wznosząc nad płaszczyznę. Zstępowanie i wstępowanie poziomów daje wrażenie różnego nasycenia waloru każdej z figur, dzięki czemu osiągana jest graficzna dynamika niuansów szarości – „rozciągnięcia czystej bieli". Brutalne naruszenie płaszczyzny uświadamia artyście dwustronny charakter jego nowych obrazów – rewers powtarza ten sam rytm płaszczyzn, widoczny na awersie. Pojawia się wówczas pomysł odsłonięcia przed widzem obydwóch stron pracy, aby ujawnić jedność struktury przenikającej cały relief, a nie tylko jego powierzchnię. Widzialna obecność surowego odwrocia z konstrukcją podobrazia rozszerza pytanie o istotę obrazu i jego znaczenie w przestrzeni. Łączenie linearnego rygoru i kolorystycznej wrażliwości, płaskiej przestrzeni i głębi, równowagi i ekspresywnej dynamiki jest w twórczości artysty sposobem na wyrażenie siły emocjonalnej, zaś uporządkowanie odczuć – sposobem na „zatrzymanie i zamilknięcie wobec naporu tego, co chce być wyrażone"[161].

### II.9 Droga reliefu Andrzeja Nowackiego – spuścizna i nowatorstwo

Przedstawiona analiza rozwoju reliefu od początku XX w. do lat 70. wskazuje na olbrzymią spuściznę, jaką abstrakcja geometryczna stworzyła na drodze wyjścia

[161] R. Sobolewski, *Umiar i namiętność. Życie i twórczość Janusza Orbitowskiego*, Kraków 2019, s. 29, 138–230.

malarstwa w przestrzeń pozaobrazową. Mimo różnorodnych, często niepoddających się dokładnemu skategoryzowaniu form opisywanych dzieł, dla większości wspomnianych tu artystów punktem wyjścia było malarstwo. Twórczość Andrzeja Nowackiego konsekwentnie kontynuuje tę tradycję – artysta często w sposób nieświadomy odwołuje się do stylistycznych rozwiązań charakterystycznych dla poprzedników, umacnia więź z przeszłością, podejmuje z nią dialog. Jest to postawa przeciwstawna wizji upadku i destrukcji sztuki. Kreatywne poszukiwanie siebie, oparte na intuicyjnym i wrażliwym podejściu do pamięci historii jest cichym, lecz twórczym krokiem naprzód, który artysta sukcesywnie realizuje w swoich pracach.

Postrzeganie w reliefie obrazu – mimo wyraźnego dążenia do osiągniecia przestrzenności i waloru obiektu – w przypadku Nowackiego wynika nie tylko ze specyficznej, indywidualnej postawy twórczej. Powiązane jest z analogicznymi refleksjami całych pokoleń artystów, którzy formułę reliefu postrzegali jako możliwość istotnego uwolnienia i rozszerzenia języka malarstwa. Nieodzowny prymat płaszczyzny-podłoża, obrazowych zasad kompozycji, jak też procesu malowania stanowi zasadniczy aspekt ich dzieł, świadczący o malarskiej genezie i charakterze reliefu, szczególnie w kontekście omawianej abstrakcji geometrycznej.

Przynależność dodawanych elementów do płaszczyzny obrazu wydaje się być jedną z zasadniczych cech prac Nowackiego. Figury umieszczone są bowiem zawsze równolegle do podstawy i odstają od niej na niedużej wysokości. W reliefach artysty nie ma dążenia do budowania rzeźbiarskich czy architektonicznych struktur, w których elementy umieszczone byłyby pod dowolnym kątem w stosunku do podłoża. Zachowuje się w nich wyraźna dominacja powierzchni malarskiej, a proces malowania jest kluczowym momentem tworzenia. Poprzedza go etap kreślenia na desce zarysów form i przymocowywania drewnianych elementów. W ukończonej kompozycji przedstawienie funkcjonuje w rzeczywistej przestrzeni, osadzone na podłożu, rozgrywa się również na zewnątrz, ponad nim. Układ figur w reliefie skłania odbiorcę do frontalnego spojrzenia, które umożliwia pełen ogląd relacji zachodzących wewnątrz kompozycji. Przy odpowiednim oświetleniu, odległości i kącie patrzenia w reliefie zanika jego trójwymiarowa struktura i obraz jest odbierany przez oko jako jednolita płaszczyzna.

Sam artysta, używając w odniesieniu do swoich prac określenia relief, akcentuje plastyczne traktowanie płaszczyzny obrazu, przede wszystkim zaś odwołuje się do długiej tradycji tego pojęcia w nurcie abstrakcji geometrycznej. Wczesne pracy artysty sięgają spuścizny awangardy rosyjskiej, napełnione charakterystycznym duchem żywiołowości, ekspresyjnej dynamiki prostych figur i barw, które poprzez intensywne zderzenia dążą do wyładowania energii i osiągnięcia ostatecznego ładu. Geneza stylistycznych poszukiwań Nowackiego zazębia się tu niejako z „reliefem suprematycznym" – uwolniony z kontekstu ideowego wydaje się on być niezwykle bliski polskiemu artyście, jego sposobowi myślenia o płaszczyźnie i operowania formą. Równie ważny dla Nowackiego – nieco na wzór Tatlina i konstruktywistów – jest stosunek do materiału. Artysta tworzy swe prace wyłącznie z drewna i surowej płyty pilśniowej, którym nadaje szczególne znaczenie ze względu na miękkość, a zarazem stabilność i ciepło, emanowane przez ich materialność. Epizodyczne próby stosowania płótna z początku lat 90. artysta raz na zawsze zarzucił. Płótno nie mogło bowiem służyć jako wystarczająco sztywne podłoże dla naklejanych elementów, było zbyt delikatne, by zastąpić materialną twardość i stabilność deski. Sama płyta pilśniowa jest zresztą również ważna ze względu na rolę, jaką odegrała w dziejach polskiego reliefu[162]. Jej dostępność, trwałość, ale też pewna zmysłowa surowość sprawiły, że stała się podstawowym, najprostszym tworzywem w warsztacie licznego grona artystów. Preferowana jest również przez Nowackiego – ze względu na swą praktyczność, ale też wartość tradycji warsztatowej, która odsyła do najbardziej oryginalnych osiągnięć polskiej powojennej awangardy.

W reliefach Nowackiego z lat 80. i 90., wzorem Stażewskiego, funkcję podłoża często pełnią dwie płyty, umieszczone obok siebie w niedużym odstępie. Ten sposób ich zastosowania sięga jeszcze reliefów Hansa Arpa. Wycięte z płyty figury geometryczne niejako unoszą się nad powierzchnią, przymocowane są bowiem drewnianymi podpórkami. Ich układ sprawia, iż na obrazie pojawia się rzeczywista głębia, co z kolei pozwala bliżej określić wzajemną relację elementów w przestrzeni. Figury te rzadko nakładają się na siebie, tak więc przy frontalnym oglądaniu reliefu, trudno ocenić ich odstęp od tła – w ten sposób powstaje wrażenie zawieszenia ich nad płaszczyzną. Rzeczywista obecność elementów przestrzennych potęguje wrażenie malarskiej iluzji głębi. Unoszące się nad

[162] Zob.: M. Moskalewicz, *Na krawędzi obrazu…*, s. 96.

obrazem formy o jasnych i ciepłych tonach wydają się być większe i bardziej zbliżone do widza, natomiast ciemne i chłodne odcienie oddalają się jakby w kierunku tła. Zatem w percepcji obrazów reliefowych powstaje imaginarna głębia, oparta na wzajemnym oddziaływaniu iluzji barwnej na płaszczyźnie i rzeczywistej struktury reliefu. Kwestię tę poruszył Hubertus Gaßner w swoim tekście do katalogu wystawy artysty w krakowskiej Galerii Pryzmat:

> Wrażenie wzrokowe oscyluje między czystą planimetrią a warstwowością głębi, co sprawia, że oko nastawia się na coraz to inną odległość, zaś każdy wybór potwierdza trafność jego przeciwieństwa. Konieczna jest permanentna korekta. Jednakże ustawiczne zmiany dystansu nie mącą bynajmniej wrażenia wzrokowego. Wręcz przeciwnie – dzięki klarowności i łatwej rozpoznawalności form elementarnych, a także dzięki rezygnacji z trójwymiarowych iluzji, powstaje wrażenie kompleksowego, niewyczerpanego bogactwa układów przestrzennych. Nawet jeśli przejrzeć strukturę tych układów, co zresztą nie jest trudne, również wówczas pozostanie w nich nieodkryta tajemnica[163].

W idei wprowadzenia do kompozycji listewek, niejako pokrewnej doświadczeniom Janusza Orbitowskiego, Nowacki odwołuje się przede wszystkim do eksperymentów malarzy z kręgu Mondriana, począwszy od Jeana Gorina i Césara Domeliego, jak też Marlow Moss i Burgoyne'a Dillera. Artysta, kontynuując tradycję stosowania listwy, na nowo zinterpretował ten element, dostrzegając znaczenie jego funkcji formotwórczej [np. *Versteck* (*Kryjówka*), 1991, il. 88]. Wynikało to najprawdopodobniej z doświadczeń z pracami na papierze, w których typowym rozwiązaniem kompozycyjnym było ograniczanie form grubym konturem linii. Zapobiegało to bowiem wzajemnemu przenikaniu się barw i wyostrzało krawędzie form. Pierwsza próba zastosowania listewek na obrazie jako granicy dwóch odrębnych pól barwnych była związana z potrzebą precyzyjnego rozdzielenia płaszczyzn. Wkrótce artysta dostrzegł dodatkową wartość tej techniki, zauważył bowiem, że listewka wyraźnie akcentuje i jednoznacznie oddziela od siebie sąsiadujące formy, eliminując tym samym miękkie i płynne przejścia kolorystyczne.

W reliefach z lat 90. pojawiło się także kolejne nowe rozwiązanie kompozycyjne. Dla wprowadzenia w obraz jeszcze większej dynamiki, artysta zaczął przymocowywać listewki w taki sposób, by wystawały częściowo poza ramy

[163] H. Gaßner, *Tańcząc na szczudłach*…, s. nlb.

obrazu. Mogły one wówczas przybierać rolę samodzielnych elementów, najczęściej jednak wyznaczały krawędzie figur geometrycznych, umieszczonych na płaszczyźnie i wykraczających poza jej granice. W układzie takim partie wystające, pozbawione podłoża, posiadały tylko obramienie, które otwierało je na przestrzeń pozaobrazową, np. tło ściany. Nowa struktura reliefów była wynikiem stosowania kompozycji otwartej, w której artysta dostrzegł nieuniknione dążenia oka i wyobraźni do uzupełniania obrazu w przestrzeni. W nowych reliefach domknął on zatem otwarty, fragmentaryczny układ form poprzez ich rzeczywiste kontynuowanie poza tłem [np. *Bez tytułu*, 1992, il. 89].

Kolejnym krokiem było budowanie reliefu z odrębnych, niepołączonych ze sobą desek-podobrazi, rozmieszczonych przestrzennie na różnych wysokościach. Formy, malowane w układzie otwartym na jednej z tych płaszczyzn znajdują swoją wizualną kontynuację w obrębie drugiej, przy czym obie wzajemnie się uzupełniają [*…jesień znów, 3 październik*, 1996, il. 90]. Pomiędzy nimi, oddalony nieco od obu części, widnieje drobny odstający element. Chociaż nie posiada on własnego podłoża, stanowi jednak integralną część przestrzeni obrazu i wyznacza centrum kompozycji. Przymocowany bezpośrednio do ściany, pełni rolę magnetycznego punktu, przyciągającego do siebie elementy obu płaszczyzn. Zaciera się jednoznaczna granica pomiędzy rzeczywistą powierzchnią obrazu a jego otoczeniem.

Rozwiązanie to było kolejną próbą otwarcia i integracji reliefu z przestrzenią pozaobrazową. Podobnie jak w pracach z wystającymi listewkami, nowy układ powoduje wyjście kompozycji i jej elementów poza zamknięte krawędzie spójnej płaszczyzny obrazu. W tym przypadku pusta przestrzeń ściany wypełnia odstęp pomiędzy wchodzącymi ze sobą w wizualną relację częściami reliefu, przyjmując funkcję tła dla całej kompozycji. Obraz istnieje w ścisłym związku z otoczeniem, w którym się znajduje.

Eksperymenty te nie były jednak wynikiem świadomego zamiaru badania kompozycji otwartych na przestrzeń poza obrazem. Wspomniany relief budzić może zatem jedynie dalekie skojarzenia z tradycją podobnych poszukiwań, zapoczątkowanych przez kontrreliefy Tatlina[164] lub projekt *Prounenraum*

[164] Zob.: А. Сарабьянов, *Контррельеф*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда…*, s. 311–312; С. Хан-Магомедов, dz. cyt., s. 74.

El Lissitzky'ego[165], w sztuce polskiej okresu powojennego rozwijanych zaś m.in. przez Jana Berdyszaka, Edwarda Krasińskiego czy Adama Marczyńskiego[166]. Głównym celem artysty pozostawało bowiem tworzenie w obrazie iluzyjnego wymiaru, przydającego kompozycji nowej dynamiki płaszczyzn.

Od początku lat 2000. pojawiła się zasadnicza zmiana sposobu stosowania listewek – artysta umieszcza je teraz zawsze w regularnych pionowych rzędach. Już w reliefach powstających od połowy 2001 r. listwy pokrywają coraz większą powierzchnię i coraz bardziej się zagęszczają. Układ tych kompozycji, podobny do innych prac z tego okresu, jest ściśle symetryczny i centryczny. Szeregi wertykalnych listew o różnych wymiarach i zabarwieniu tworzą optycznie zarysy kwadratów i prostokątów, które wzajemnie się przenikają i na siebie oddziałują. W kolejnych pracach Nowacki rezygnuje niemal zupełnie z pustej powierzchni podłoża, pokrywając całość reliefu pionowymi pasmami [np. *25.12.01*, 2001, il. 91]. Listewki nie służą rozgraniczaniu odrębnych pól barwnych, lecz same je współtworzą. Nie pełnią także funkcji osobnego, niezależnego elementu kompozycji, stają się jej podstawowym składnikiem, który poprzez regularne powtarzanie „wzmacnia się ilościowo"[167]. Stworzone przez listewki linie unoszą się grupami nad podłożem i kształtują na różnych poziomach wizualne wymiary płaszczyzn. Pionowe rzędy nadają kompozycji nową strukturę, wyznaczoną poprzez regularny rytm powtarzającej się linii prostej – elementu o najbardziej oszczędnej formie i stałym kierunku.

Poprzez redukcję pola obrazu do szeregu linii wertykalnych artysta osiąga intensyfikację działania kolorów czystych [np. *13.05.04*, 2004, il. 92]. Wkracza coraz głębiej w obszar poszukiwań wzajemnych relacji barw i wrażeń, jakie relacje te wywołują. Forma w nowych obrazach zostaje uproszczona i zintegrowana, aby maksymalnie uwydatnić siłę koloru. Reliefy Nowackiego zbliżają się wówczas istotnie do problemów z obszaru op-artu, nawiązując dialog z pracami Bridget Riley, Carlosa Cruza-Dieza i Yaacova Agama, na gruncie polskim zaś szczególnie budzą skojarzenia z twórczością Jana Ziemskiego i Wojciecha Fangora.

---

[165] K.-U. Hemken, *Eine Ausstellung ohne Bilder: Der Prounenraum von El Lissitzky*, [w:] *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*, [katalog wystawy], red. N. Nobis, Hannover 1988, s. 190–192.

[166] B. Kowalska, *Język geometrii – półwiecze przemian*, Radom 2016, s. 14–15, 28–29; M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(konstrukcja) uniwersalnych mechanizmów w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012, s. 10–57.

[167] Zob.: W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2019, s. 100.

W kolejnej dekadzie Nowacki wprowadza do reliefu formy będące elementami kompozycji malowane bezpośrednio na grzbietach listew [np. *27.02.14*, 2014, il. 93]. Artysta przełamuje monotonię liniowych szeregów o regularnym zabarwieniu, dzieli je na osobne kolorowe odcinki, które wizualnie tworzą zarysy figur. Rytmiczna, iluzyjna struktura szeregu listew zostaje wtopiona w centryczny układ kompozycji.

Od lat 2016–2017 twórcze zainteresowania Nowackiego koncentrują się z nową siłą na wieloczłonowych reliefach – zdradzają one coraz większy rozmach i otwarcie artysty na monumentalne formaty [np. *01.04.19*, 2019, il. 94]. Powstają poliptyki, których części, pozostające wobec siebie w dynamicznym układzie, przenika wspólny element, wiążący kompozycję w jedną całość [np. *10.12.17*, 2017, il. 95]. Ta dynamiczna konstrukcja wydaje się rozwijać w niejasnej aluzji dawne pomysły, sięgające jeszcze połowy lat 90. Z tej perspektywy nowe reliefy cechuje dojrzałe wyważenie form i wyrafinowana budowa.

Twórcze zainteresowania Nowackiego zdają się zatem wywodzić z kluczowych poszukiwań przedwojennej awangardy oraz ich późniejszej interpretacji w op-arcie, kinetyzmie i abstrakcji geometrycznej. Artysta jest konsekwentnym kontynuatorem tradycji reliefu, rozumianego jako obraz poszerzający swe pole i sposób oddziaływania w przestrzeni. Tropi wciąż aktualne pytanie o istotę malarstwa i jego miejsce w relacji z odbiorcą. Porównania związane z użyciem formy reliefu na przestrzeni ubiegłego stulecia ukazują Nowackiego jako prawdziwego spadkobiercę tego języka wyrazu, artystę, który stosując znane środki, realizuje nową, oryginalną sztukę.

## Rozdział III
## Śladami Stażewskiego – w poszukiwaniu siebie

### III.1 Inspiracja

Mimo różnych źródeł inspiracji, głównym impulsem do twórczych działań Nowackiego było spotkanie z Henrykiem Stażewskim na początku lat 80. O znaczeniu tego wydarzenia, które z czasem zyskało bodaj rangę osobistej legendy, artysta powie:

> Fascynacja, jakiej wtedy doświadczyłem, jest niemal niewyrażalna. Najważniejsza była dla mnie atmosfera harmonii, spokoju i ładu, nie tyle w tym człowieku, co przede wszystkim w jego obrazach. Wyczuwało się główny motyw twórczości Stażewskiego: porządkowanie chaosu. A dla mnie, poszukującego podówczas wewnętrznego porządku w swoim życiu, te geometryczne obrazy miały znaczenie szczególne, były czymś w rodzaju refugium. Ponadto ta uporządkowana płaszczyzna w przedziwny sposób koncentrowała energię. Tu tkwiło sedno inspiracji do moich własnych działań twórczych[168].

Podczas wizyt w pracowni podeszłego w latach nestora polskiej awangardy Nowacki mógł obejrzeć najwięcej prac z ostatniego okresu jego twórczości – nie były to już reliefy operujące układami odstających od powierzchni płyt-modułów, a raczej obrazy o niewielkich wymiarach, rozbudowane w wielopoziomowe ramy, nieco kapryśnie pomalowane, oddające głos nieoczekiwanym kontrastowym połączeniom barw i dynamicznym układom liniowym.

W swoich pierwszych eksperymentach twórczych, podjętych bezpośrednio po wizytach u Stażewskiego w latach 1982–1983, Nowacki wydaje się odwoływać właśnie do tych późnych, stylistycznie rozchwianych prac. Niczym dziecko budujące pierwsze słowa z prostych dźwięków, sięga po elementarne układy figur, które nieśmiało i oszczędnie układa na płaszczyźnie. Najwcześniejszy,

[168] Cyt. za:: E. Czerwiakowska, *Andrzej Nowacki: rozpoznawanie…* (data dostępu: 24.05.2020). W rozmowie z Bożeną Kowalską artysta wspomina również: „W przypadku Stażewskiego to, co mnie przyciągnęło i spowodowało, że zająłem się tym nurtem sztuki – były to momenty, kiedy odwiedzałem go w latach 1982–84, w czasach częstych przyjazdów do Warszawy. Pamiętam, dla mnie były czymś fascynującym właśnie harmonia i porządek, jakie nie tylko wynikały z jednego czy drugiego obrazu, ale harmonia, jaka unosiła się po prostu wokół tego człowieka, której źródło wiązałem z językiem geometrii". Rozmowa A. Nowackiego z B. Kowalską z dn. 04.07.2001, nagranie w archiwum prywatnym artysty.

niezachowany relief był tryptykiem z kwadratowych desek w błękitnoszarej tonacji, na których swobodnie rozłożone zostały kolorowe kwadraty o równych wymiarach [*Bez tytułu*, 1983, il. 96]. Układ elementów i wzajemne relacje barw były próbą nadania kompozycji kierunku i wprowadzenia w nią równowagi. Zastosowanie mniejszych kwadratowych elementów, umieszczanych przestrzennie nad płaszczyzną – co było charakterystyczne dla twórczości Stażewskiego lat 1965–1973 – stało się w reliefie Nowackiego bardziej intuicyjną niż świadomą, pozbawioną jeszcze doświadczenia, próbą organizowania płaszczyzny obrazu. Tryptyk z echem zapatrzenia na Stażewskiego odsyła do kompozycji mistrza, w których występuje moment dysonansu – poprzez zakłócenie rytmu kwadratów, ich dynamiczne rozstawienie lub intensywny kontrast figury i tła. Nowacki czerpie zatem z rozwiązań oddających najwięcej ruchu i wewnętrznego napięcia.

Pierwsze kompozycje geometryczne powstawały również na kartonie lub papierze techniką suchego pastelu. Niektóre, pomyślane jako szkice lub projekty reliefów, stanowiły samodzielne prace, często wieloczęściowe. Jedną z takich charakterystycznych realizacji jest tryptyk *Der kleine Prinz* (*Mały Książę*) z 1985 r., pastel, jak też relief [il. 97–98]. W swojej strukturze i kolorystyce zbliża się mocno do pierwszej pracy z 1983 r., jednak układ form jest w nim o wiele bardziej wyważony i skupiony w jednym kierunku kompozycyjnym, dzięki czemu całość sprawia wrażenie większej równowagi.

### III.2 Kwadrat

Już wówczas elementem konstytuującym dla większości prac Nowackiego jest kwadrat, on także stanowi ramy każdej powstałej kompozycji. Figura kwadratu widziana z perspektywy dziejów sztuki XX w. nabiera znaczenia prawdziwej „ikony nowoczesności", pojawiła się ona bowiem w przełomowym punkcie uznania autonomiczności malarstwa i ostatecznego zwrotu ku abstrakcji[169]. Jej bezprecedensową i niepodważalną manifestacją stał się *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza, w którym figura kwadratu występuje

[169] Zob.: M. Poprzęcka, *Gioconda XX wieku*, [w:] *Magia kwadratu*…, s. 28–30. W 1918 r. Malewicz w artykule do gazety „Anarchia" pisał: „I jestem szczęśliwy, że płaszczyzna malarska, która wytworzyła kwadrat, jest twarzą nowoczesnego dnia". К. Малевич, *Государственникам от искусства*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений в пяти томах.* Т. 1. *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913–1919*, red. А. Шатских, Москва 1995, s. 81.

trzykrotnie – jako jedyne zawarte w obrazie przedstawienie, jego format-tło oraz tytuł. Z czasem również inni artyści awangardy przyczynili się do pewnej mitologizacji kwadratu, co sprzyjało jego niebywałej popularności. Tak na przykład El Lissitzky w 1922 r. opublikował suprematyczną książkę *Historia dwóch kwadratów*[170]. Piet Mondrian propagował kąt prosty jako podstawę do budowy wszystkich form w kompozycji[171].

Wassily Kandinsky i Johannes Itten szczególnie szeroko rozprawiali o istocie kwadratu i jego kompozycyjnym charakterze. Kandinsky w swojej rozprawie „Punkt i linia a płaszczyzna" nazwał kwadrat formą „najbardziej obiektywną", która koncentruje w sobie napięcie pozbawione ruchu. Według wprowadzonej przez artystę teorii temperatury kierunków, boki kwadratu budują „ciepło-zimną" równowagę neutralizujących się pionów i poziomów[172]. Itten natomiast upatrywał podstawowy charakter kwadratu w krzyżowaniu się jego wertykalnych i horyzontalnych linii o tej samej długości, podkreślając symboliczny związek tej figury z pojęciem materii, ciężkości i surowym ograniczeniem. Podkreślał też silne psychologiczne napięcie w dążeniu do nadania jego równym bokom i kątom wrażenia ruchu. Podobnie jak Kandinsky uznawał, że figurze tej najbardziej odpowiada kolor czerwony[173].

Kontynuując te myśli, zarówno Max Bill, jak i Josef Albers w swej twórczości przyjęli kwadrat jako formę najbardziej czystą i pozbawioną aluzji do świata przyrody[174]. Henryk Stażewski zdaje się kierować podobnymi wnioskami, gdy w połowie lat 60. ostatecznie wprowadza kwadrat w pole własnych poszukiwań – zarówno jako zasadę kompozycji całego reliefu, jak i formę jego elementów składowych. Artysta uważa, że „przez wprowadzenie elementarnej formy sztuka staje się zdyscyplinowaną, koordynującą poszczególne wysiłki"[175]. Dążąc do prostoty wyrazu, postrzega kwadrat jako figurę najbardziej neutralną i całościową, a jednocześnie dającą większe możliwości oddziaływaniu barw[176].

---

[170] Э. Лисицкий, *Супрематический сказ про два квадрата*, Berlin 1922.
[171] Zob.: P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce…*, s. 367–368.
[172] W. Kandyński, dz. cyt., s. 75, 124.
[173] Por.: Tamże, s. 75–77; И. Иттен, *Искусство цвета*, tłum. Л. Монахова, Москва 2000, s. 75.
[174] M. Rowell, *On Albers' Color* [w:] *Josef Albers: minimal means, maximum effect*, [katalog wystawy], red. E. Witschey, Madrid 2014, s. 339.
[175] H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia…*, s. 269.
[176] Pytany zaś o sens stosowania właśnie tego kształtu mówił: „Forma w moich obrazach została całkowicie wyeliminowana. Stosuję kwadrat, który jest kształtem najbardziej neutralnym. Rozmieszczam jednakowe kwadraty w jednakowych odstępach i nic więcej w tych obrazach

Nie jest zatem przypadkiem, że ograniczenie stosowanych form do kwadratu jako głównego elementu budującego dzieło łączyło się bezpośrednio z zainteresowaniem Stażewskiego kolorem. W latach 1967–1973 tworzył reliefy o zrównoważonej skali barw, których struktura ogranicza się do podziału kwadratowej powierzchni na równe szeregi mniejszych kwadratów w układzie dziewięciu lub szesnastu unoszących się płyt-modułów.

Do tej formuły Nowacki nawiązuje we wczesnym pastelu [*Gestörte Struktur I* (*Zakłócona struktura I*), 1986, il. 99], który na pierwszy rzut oka wydaje się wręcz imitować prace mistrza z początku lat 70., zbudowane z dziewięciu powielonych i równomiernie rozłożonych na płaszczyźnie kwadratów. Jednak rozwiązanie kolorystyczne kompozycji, świadczące od początku o niezwykłej wewnętrznej intuicji artysty, wskazuje na istotną różnicę, będącą zaczątkiem własnego, odrębnego stylu. Jeśli głównym dążeniem Stażewskiego jest osiągnięcie pełnej harmonii barw poprzez łagodzenie czy równoważenie tonacji oraz ujednolicenie kompozycji i pozbawienie jej kierunków, ciężaru i punktów dominujących, to u Nowackiego kontrastowe relacje barw budują wyraźne napięcie i narastające ciążenie ku dołowi. Figury pod wpływem kontrastu równoczesnego wydają się unosić i oddalać, zatracając jednolitość narzuconej niejako z góry kratownicy kwadratów. Ostre zestawienia tonacji, ciężkie odcienie czerni i brązu oddalają wrażenie efemerycznej lekkości, cechujące obrazy mistrza – Stażewski porusza się bowiem w tonacjach wyciszonych i lirycznych, unikając chaosu kolorów emocjonalnych. Dla Nowackiego zaś z czasem charakterystyczne staną się intensywne zestawienia barw w skali durowej. Są to kolory, które wywołują fizyczne wrażenia ciepła lub zimna, budzą skojarzenia z otaczającą naturą i żywiołem – od błękitów i brązów, po czerwienie, szarości i zielenie [*Diese Nervensäge*, (*Ta zrzęda*), 1986, il. 100]. Obrazy i pastele nie emanują zatem odrealnionym spokojem i ładem, a raczej wyrażają najgłębszą za nim tęsknotę i pełne napięcia dążenie do ideału równowagi, noszą w sobie ukryty ciężar.

Zarazem kwadrat nie pozostaje dla Nowackiego figurą w pełni neutralną. Jest wyraźnym znakiem, śladem tradycji, do której artysta świadomie nawiązuje. Traktuje go jako żywy, dynamiczny element, które nie służy – jak u Stażewskiego – eliminacji formy, lecz staje się podstawą, wyznacza grunt, w obrębie którego

---

nie ma"; W. Borowski, *Rozmowa z Henrykiem Stażewskim*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia…*, s. 279–280.

artysta się porusza, stanowi stałą zasadę gry. Według własnych słów artysty: „Kwadrat tworzy rodzaj rusztowania, dając mi poczucie bezpieczeństwa. Jego zewnętrzne ramy nie ograniczają, równoważą napięcie płaszczyzny, przez co pozorny chaos ciąży ku ziemi, przynosi spokój i ład, wzmacnia pulsujący rytm gry form”[177].

Nowacki mnoży kolejne figury, wzmacnia wydźwięk kwadratowego formatu, dodając specyficzną budowę obramowania – obraz bądź tworzony na płycie relief jest wyeksponowany przestrzennie na tle barwnego podłoża. Rozwiązanie to przyjmuje w ślad za Stażewskim, wywodzi się ono jednak jeszcze z prac Arpa, Mondriana i Jeana Gorina, w Polsce od połowy lat 70. stosuje go m.in. Ryszard Winiarski.

### III.3 Kreska – kontur – listwa

Zasadniczą rolę w wewnętrznej dynamice kompozycji pełnią nie tylko kolory, lecz także ukośne rozłożenie elementów – również w tym wyczuwa się pierwotne odwołanie do późnych prac Stażewskiego, które niebawem nabierze indywidualnych cech własnego stylu. Początkowo wrażenie ruchu powstaje poprzez umieszczenie na płaszczyźnie form pod różnymi kątami, wkrótce pojawiają się też przebiegające diagonalnie, malowane linie. Pod wrażeniem najbardziej ascetycznych czarno-białych prac „kreskowych” Stażewskiego z lat 1972–1975, w których płaszczyzna organizowana jest przez minimalną ilość elementów liniowych, Nowacki podejmuje kolejne próby budowania podobnych kompozycji, obserwując ich oddziaływanie we własnych rozwiązaniach na płaszczyźnie. Głównym odkryciem nowych monochromatycznych prac staje się możliwość wprowadzenia do kompozycji liniowych realnej przestrzenności, poprzez umieszczenie bezpośrednio na płaszczyźnie obrazu cienkich drewnianych listewek, pokrywanych farbą dopiero po ich przyklejeniu [*Trzy linie*, 1987, il. 101]. Wyjście kreski poza granice dwuwymiarowej płaszczyzny wzmacnia wizualny efekt, zmieniający się pod wpływem działania światła, jak też kąta patrzenia. W odróżnieniu od malowanej linii, listwa jako namacalny obiekt akcentuje swoją rzeczywistą obecność w kompozycji. Brak innych elementów na obrazie powoduje

[177]A. Nowacki, *Każdy rysunek powstaje...*, [w:] *Im Quadrat – Die inneren...*, s. nlb.

niezwykłą wyrazistość podłużnych figur, dynamicznie rozmieszczonych w obrębie kwadratowego tła.

Dodatkowym motywem użycia listewek była potrzeba wyznaczenia ostrej krawędzi form. W obrazie *Jej portret* z 1985 r. [il. 102], odsyłającym do kompozycji Stażewskiego ze ściętym kwadratem z początku lat 80., artysta wprowadza element napięcia w postaci malowego czernią konturu, który rozdziela przylegające odcienie i wprowadza liniową dynamikę. Kolejne kompozycje [cykl *Hommage à V. Vysotsky*, 1988, il. 103] składają się z dużych, ukośnie zachodzących na siebie kwadratów, których kontury stanowią wystające listwy. Charakter tych prac określa przyciemniona tonacja barw, przechodząca od odcieni brązów w chłodne szarości i błękity. W środkowej partii obrazu artysta umieścił drobne trójwymiarowe elementy – kawałki odcięte z prostokątnej listewki lub owalnego pręta, które na płaszczyźnie pełnią funkcję kwadratowego lub okrągłego punktu. Tło jest malowane zamaszyście, z widocznymi śladami pociągnięć pędzla, a wystające części zaakcentowane użyciem intensywnych kolorów – czerwieni, jasnych błękitów i czerni. Jaskrawe akcenty przydają energii i wprawiają całość w wirujący ruch. Skośne rozmieszczenie zawieszonych w przestrzeni kwadratów nadal zdradza sięganie po charakterystyczne rozwiązania z prac Stażewskiego. Nowy natomiast jest pomysł zastosowania listew, które wyznaczają krawędzie figury. Wykorzystane wcześniej jako linie, określają teraz formę użytych elementów. Drewniane listwy przyklejone są do płaszczyzny przed pokryciem ich farbą, tak więc ich boki mają barwę tła, na którym się pojawiają, natomiast tworząca formę krawędź górna malowana jest innym kolorem. W ten sposób barwy sąsiadujących płaszczyzn, rozdzielone linią listewki, nie wchodzą ze sobą w bezpośrednią relację. Taka budowa reliefu pełni jeszcze jedną rolę – w zależności od kąta padania światła i kierunku patrzenia pojawia się cień o różnej długości i wyrazistości. W przypadku barwnych listew oddziałują na siebie również kolory cienia i kolor płaszczyzny. Powstaje zatem „układ otwarty", sugerujący możliwość zmian w kompozycji, jednak nie poprzez nakładanie się i zachodzenie na siebie płaszczyzn – jak u Stażewskiego – lecz na skutek ich wyraźnego rozgraniczania pod różnymi kątami.

### III.4 Imaginarna przestrzeń barw

Wpisując w skośny układ kwadratów kolejne odstające elementy, artysta tworzy wielopoziomowe struktury, przeplata imaginarną i realną głębię. Komplikuje kompozycje nagromadzeniem form i kolorowych listewek, które tworzą nowe geometryczne elementy, odróżniające się barwą. W obrazie *Versteck* (*Kryjówka*), 1991 [il. 88] powstaje efekt rozbicia płaszczyzny, wywołujący dodatkowe wrażenie głębi, jak też iluzję przezroczystości w miejscach przenikania się form. Kontrast barwny wprowadzony na krawędzi listew tworzy wrażenie pulsowania obrazu. Oko widza, skupiając się na jednej z płaszczyzn, odczytuje chwilowe wrażenie stabilności, jednak z koncentracji odbioru wytrąca je szybko dynamika sąsiednich form. Optyczną ruchliwość kompozycji wzmacnia także jej otwarcie – figury, gromadzone wcześniej wyłącznie w obrębie obrazu, zdają się poruszać i wykraczać poza jego granice, zaznaczając istnienie imaginarnej, niedopowiedzianej całości. Żywiołowa wizualność tych rozwiązań wydaje się iść o krok dalej niż późne obrazy Stażewskiego, w których przenikające się kolorowe kształty zacierają relację głębi, figury i tła.

Od początku lat 90. Nowacki wprowadzał do swoich obrazów wyrafinowane tonacje, uzyskiwane w procesie samodzielnego przygotowania farby akrylowej. Technikę tę, polegającą na odpowiednim łączeniu suchych pigmentów ze spoiwem, opanował on już w latach 80. dzięki wskazówkom zaprzyjaźnionego malarza i ilustratora Heinricha Richtera[178]. Od tego czasu w pracach artysty pojawiają się bardziej wyszukane odcienie farby niebieskiej, granatowej i brązowej, występują także zielenie i szarości. Przewaga ciemnych, nasyconych tonacji nadaje formom wrażenie ciężkości, obrazy cechuje pewna surowość. Ożywiają je jednak energiczne akcenty kompozycyjne – drobne płaszczyzny i listewki pokrywane intensywnymi kolorami na zasadzie kontrastu: odcieniami żółtego, czerwieni, jasnego błękitu. Charakterystyczne zestawienia barw stanowią indywidualny język malarza – u Nowackiego jest to liryzm wypełniony tęsknotą, wewnętrznym niepokojem, idealistycznym poszukiwaniem porządku w chaosie świata i własnej egzystencji. Intuicyjne, podyktowane indywidualną wrażliwością stosowanie koloru jest bliskie również Stażewskiemu, który pisze: „Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego

[178] Zob.: B. Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria…*, s. nlb.

wewnętrznego ja, warunkującego uczucia z góry predysponowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeganie dystansów pozwala widzieć powiązania barw wyzwolone z obowiązującej logiki – doktryny”[179]. U Stażewskiego podejście do koloru nie zawsze było tak osobiste. Sięgał on również do arbitralnych rygorów i teoretycznych dociekań, najczęściej jednak zdawał się na własne wyczucie. „Dzięki temu – pisze Kowalska – serie prac barwnych nie czynią wrażenia oschłych, naukowych tablic kolorymetrycznych, ale kompozycji, które […] budzą wrażenie czułej harmonii i wielkiej kultury koloru”[180]. Sam artysta mówi: „Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych”[181].

W odróżnieniu od pierwszych prac, w reliefach z lat 90. Nowacki maluje płaszczyznę w sposób jednolity i doskonale równomierny, bez śladów pociągnięcia pędzla. Efekt ten uzyskuje poprzez nakładanie kilku warstw zawiesiny barwnej, która wsiąkając w tkankę drewnianego podłoża, tworzy idealnie matową, aksamitną powłokę. Artysta nie stosuje żadnych dodatkowych gruntów lub werniksów, które zmieniałyby działanie powierzchni pod wpływem światła.

Kolor w pracach Nowackiego pełni rolę ekspresyjnego pierwiastka, tworzony i dobierany głównie pod wpływem intuicji, wewnętrznego wyczucia, jest najbardziej bezpośrednim środkiem ekspresji. Operowanie iluzją barwną nie jest celem samym w sobie, służy ono tworzeniu wewnętrznych napięć lub harmonii, które mają emocjonalnie poruszyć odbiorcę, redukując czysto estetyczny lub racjonalny odbiór.

Obraz *Ineinander* (*Jedno w drugim*) z 1991 r. [il. 104] zbudowany jest z pięciu ułożonych ukośnie kwadratów. Dwa większe, malowane w odcieniu kobaltu na niebieskoszarym tle i ograniczone kolorowymi listwami, przenikają się nawzajem pod kątem. W ich obrębie umieszczone są trzy pozostałe, w postaci przylegających do siebie deseczek. Ciemnoczerwony kwadrat unosi się nad podłożem, jego ciepła barwa, wyraźnie kontrastująca z całym otoczeniem, przybliża go wizualnie w stronę widza. Figura nakłada się częściowo na kwadrat ciemnofioletowy, optycznie wycofany ku podłożu, oraz na duży kwadrat pokryty

[179] H. Stażewski, [notatka z 1974 r. *Gdy jest się zdominowanym przez kolor…*], [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia*…, s. 282.
[180] B. Kowalska, *Henryk Stażewski…*, s. 34.
[181] W. Borowski, *Rozmowa z Henrykiem Stażewskim…*, s. 279.

odcieniem kobaltu. Głęboka niebieska tonacja oddziałuje „dośrodkowo", sprawiając wrażenie, iż rzeczywista figura jest bardziej oddalona i nieosiągalna. Pośrodku chłodnych form, jako najmocniejszy punkt kompozycji, wynurza się okrągły drewniany słupek – niewielka żółta kropka. Wywołuje ona w obrazie krzyczący efekt, zestawiony kontrastowo ze spokojem barwy niebieskiej. Dwubiegunowość sposobu ich działania w obrazie najtrafniej da się opisać słowami Kandinsky'ego: „Oko jest przez pierwsze [...] atakowane, podczas gdy w drugim zatapia się"[182].

Również w obrazie *Ein Deckel* (*Pokrywka*), 1992 r. [il. 105], imaginarna głębia osiągana jest poprzez przestrzenny układ płaszczyzn i sposób rozłożenia barw. Listewki nie tworzą w nim kontrastowego dysonansu, raczej dopełniają kolorystykę i budują głębię. Zwarty układ kwadratowych form, wkomponowanych lekko ukośnie jedna w drugą, jest nieco przesunięty względem środkowej osi obrazu. Większą część pola obrazu zajmuje kwadrat, umieszczony centrycznie w obrębie kilku nakładających się na siebie coraz większych czworokątów i wzniesiony ponad płaszczyznę. Jego jednolita powierzchnia, pokryta tonacją ultramaryny, kontrastuje z otaczającym tłem, malowanym w odcieniach ciepłego brązu, burgunda i oranżu. Kontrast ten w partiach granicznych figury neutralizują dwie przylegające zielone płaszczyzny. Niebieski kwadrat zatem, odrębny kolorystycznie i wymiarowo, pulsuje energią barwną, która jest żywa i intensywna, ale jednocześnie emanuje spokój i zachęca do kontemplacji. Wyczuwa się tu silne odwołanie do błękitnych obrazów Stażewskiego z lat 70., gdzie kwadrat sytuuje się centrycznie w kilku kolejnych, coraz większych kwadratach, a całość wydaje się wirować niczym w kosmicznym tańcu. Jedną z takich kompozycji Nowacki posiadał we własnych zbiorach – codzienne obcowanie z dziełem niewątpliwie przenikało do wyobraźni i wpływało na proces twórczy artysty. Obraz Nowackiego emanuje jednak większą siłę aktywnej i namacalnej obecności – kwadrat ultramaryny jest wyrazistą figurą, wzmocniony przez kontrast przykuwa wzrok widza, przenosząc go w obszar doznań pozbawionych powszednich skojarzeń.

Figura kwadratu, z zasady prosta i stabilna, we wszystkich tych obrazach jawi się wizualnie w nieustającym ruchu, wirowaniu i pulsowaniu na płaszczyźnie. Matematyczna ścisłość, precyzja układu form, ład i równowaga kompozycji współdziała z jej intensywną dynamiką, żywiołową energią barw i optycznym

[182] W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 84.

spętaniem figur. W pracach Nowackiego istnieje jednak zawsze element zasadniczo porządkujący całość, punkt zaczepienia dla oka w czasie jego wędrówki po obrazie, rozłożonych przestrzennie poziomach i płaszczyznach.

### III.5 Wyciszenie ekspresji

Kulminację okresu ekspresyjnych prac Nowackiego z początku lat 90. stanowi moment pojawienia się w kompozycjach form kolistych. Okrągły punkt z reliefów przełomu lat 80. i 90. przybrał tu postać samodzielnej figury, unoszącej się nad podłożem. Zamknięte w sobie koło, niezdolne do samodzielnego ruchu, służy w obrazie głównie do wyważenia kompozycji[183]. Jednak zestawienie tej formy z linią prostą i kątem kwadratu stwarza dodatkowe napięcia. Prymat kierunków liniowych zostaje bowiem złamany wprowadzeniem linii okręgu. Wielkość i kolor figur kolistych nadaje im konkretne znaczenie i funkcję kompozycyjną. Właściwa jest im także optyczna iluzja unoszenia się ku górze lub cofania w głąb. W niektórych reliefach koło przyjmuje na siebie ciężar kompozycyjny, w innych – hamuje i uspokaja dynamikę linii ukośnych, kiedy indziej wchodzi w ruchliwą interakcję z przylegającymi listewkami [np. *Bez tytułu*, 1992, il. 106]. Wszystko to nadaje kompozycjom wyraz mniej poważny i surowy, bardziej swobodny, niekiedy nawet figlarny.

W tym czasie powstają również prace nacechowane większą redukcją form – jest to oznaka dojrzewającego stylu, w którym język wyrazu wyostrza się i subtelnieje wobec naporu ekspresji. W reliefie *Gesprengte Form* (*Rozsadzona forma*) z roku 1991 [il. 107] charakterystyczny kontrast brązu i ultramaryny zostaje wykorzystany odwrotnie niż dotychczas. Kolor niebieski bowiem nie wkracza do centralnych partii kompozycji, a rozłożony jest na jej krawędziach. Otacza płaszczyznę usytuowanego ukośnie kwadratu o zabarwieniu bardziej neutralnym, ciemnoceglastym. W prawym dolnym narożniku leżą obok siebie podniesione ponad podłoże czarne deseczki w kształcie trapezów, które składają się w mniejszy kwadrat. Przez wąskie szczeliny pomiędzy trapezowymi figurami prześwieca tło – przy odpowiednim oświetleniu przybiera ono postać linii, dzielących spójną wizualnie kwadratową płaszczyznę. Dla zrównoważenia kompozycji i nadania jej rytmu w prawym dolnym narożniku powstałego w ten

[183] H. Gaßner, *Tańcząc na szczudłach…,* s. nlb.

sposób kwadratu przebiegają przezeń diagonalnie dwie kolorowe listewki, a pod nimi widnieją dwa akcenty w formie punktów.

W dążeniu artysty do prostoty kompozycji i poszukiwaniu jej wewnętrznego ładu nastąpił kolejny zwrot ku sztuce Stażewskiego. W latach 1993–1994 w reliefach Nowackiego pojawił się ponownie motyw kwadratu opartego na stałym module, regularnie powielany na płaszczyźnie. Wprowadzenie do obrazu elementów seryjnych nie spowodowało jednak ujednolicenia jego struktury jak w reliefach Stażewskiego z przełomu lat 60. i 70.[184]. Punkt odniesienia stanowić mogły jedynie prace nestora polskiej awangardy z lat 1971–1973, w których niewielkie kwadraty rozmieszczone na rozległym tle budują napięcie układu zaburzonego. U Nowackiego jednak ustawione na wspólnej osi, zawieszone nad podłożem kwadraty są tylko jednym ze składników kompozycji – uwikłane we wzajemną grę tła, kolorowych listewek, tworzących zarysy kwadratowych pól, ułożonych prosto lub pod lekkim ukosem, i czworokątnych płaszczyzn, umieszczonych ponad podłożem [np. *Bez tytułu*, 1993, il. 108]. Prostota zredukowanych układów w obrazie sprzyja czystości jego formuły, dynamikę zaś tworzy w nim głównie zrytmizowany zespół powtarzających się figur. Ich wizualnego uporządkowania artysta nie poddaje jednak ścisłemu rygorowi, często pojedynczy element różni się od pozostałych sposobem ułożenia lub barwą. Odwołując się do tradycji prac Stażewskiego, Nowacki tym samym pogodził w obrazie układy statyczne i trwałe z czynnikiem, który powodował ich subtelne zachwianie i ruch. Obraz osiągał wówczas harmonię ładu zakłóconego – dzięki temu żywego i pobudzającego oko widza do interakcji w procesie wizualnego grupowania form na płaszczyźnie[185].

W roku 1993 powstał także niezwykle liryczny w swoich kształtach i tonacjach obraz *Hommage à noir* [il. 109]. W jego środku unosi się duży czarny kwadrat, umieszczony centralnie w obrębie trzech kolejnych, nakładających się na siebie coraz większych kwadratów. Wszystkie one są ustawione statycznie, tylko jeden z nich, najbliżej przylegający do figury środkowej, przechyla się w prawo, powodując wrażenie wirującego ruchu. Efekt ten wzmacniają ciemnoamarantowe krawędzie sąsiadującej płaszczyzny, zaznaczone szerokimi listewkami, urwane w dwóch przeciwległych narożnikach. Wchodzą one w subtelny kontrast

[184] B. Kowalska, *Henryk Stażewski*..., s. 33–35.
[185] Zob.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 89–90.

z jasnobłękitną tonacją nachylonego ukośnie kwadratu. Barwy w obrazie przenikają się wzajemnie, bowiem listewki, podtrzymując i wzbogacając spójną kolorystykę kompozycji, nie tworzą tu zbyt intensywnych podziałów między płaszczyznami. Czarna figura, wokół której obraca się cała harmonia barw, pozostaje nieruchomą pustką, zastygłym wrażeniem bezprzedmiotowości, wciągającej spojrzenie widza w swoją otchłań. Figura ta, najbardziej wysunięta ku światłu i kontrastująca z jasną przylegającą płaszczyzną, istnieje we własnym wymiarze, odrębnym od całości – raz zatapia się w tle, to znów wynurza ponad powierzchnię obrazu. *Hommage à noir* jest niewątpliwie symbolicznym „hołdem" Nowackiego, złożonym *Czarnemu kwadratowi* Kazimierza Malewicza, ikonie suprematyzmu. Był to jednak zamiar artysty raczej podświadomy niż przemyślany, w tym czasie bowiem powstało wiele innych prac z czarnym kwadratem jako podstawą kompozycji. Bardziej bezpośrednie w tym reliefie wydaje się ponowne nawiązanie do serii płaskich malowanych obrazów Stażewskiego o podobnym sposobie rozłożenia form. Prace pioniera polskiej awangardy poruszają się jednak zwykle w granicach gradacji jednej barwy bądź barw pochodnych, co nadaje kompozycjom efemeryczną świetlistość. Obraz Nowackiego opiera się natomiast głównie na wewnętrznym ciężarze czarnej płaszczyzny, występują w nim również elementy trójwymiarowe, wprowadzające do iluzyjnej przestrzeni także rzeczywistą głębię reliefu.

### III.6 Od płaszczyzny ku linii

Od 1993 r. w pracach artysty jako podstawowy element kompozycji zaczęła występować szeroka linia prosta, usytuowana na monochromatycznej płaszczyźnie tła, przecinająca go w pionie lub pod lekkim ukosem, malowana płasko lub ograniczona dodatkowo dwiema równoległymi cienkimi listewkami. [np. *Der rote Pfad* (*Czerwona ścieżka*), il. 110]. Linia ta rozbija na dwie nierówne części figurę wkomponowanego w obraz kwadratu, często dzieli też całą powierzchnię reliefu, wywołując efekt otwartego, nieograniczonego układu kompozycji. Pełni ona funkcję swoistej osi (nie zawsze osi symetrii), „obciążonej" przylegającymi do niej formami, dodaje całości dynamiki pionowej, którą jednak równoważą poziome krawędzie kwadratu. W pracach Nowackiego jest to zupełnie nowy sposób organizacji płaszczyzny, w późniejszych latach stanie się on głównym

tematem jego poszukiwań i eksperymentów. Rok 1993 w twórczości artysty stanowi zatem swoisty przełom w stronę większej swobody, prostoty i ładu kompozycji, jak też coraz bardziej wyrafinowanej kolorystyki.

Wprowadzenie malowanych pasm było wyrazem samodzielnego gestu artysty i ważnym krokiem w opuszczaniu orbity wpływów Stażewskiego. Linia w myśli nestora awangardy dawała wyraz prędkości i dynamice, tworzyła układy zagęszczone bądź rozluźnione, pionowe, poziome lub ukośne, statyczne i dynamiczne. Kreska oddawać bowiem miała słynne *350 km szybkiej jazdy samochodem* – postrzeganie świata w ruchu, zredukowanego do pasm, linii i kierunków[186]. Jeszcze w *Kompozycji pionowej nieograniczonej*, przedstawionej w ramach Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, linia w postaci promieni kolorowych świateł rzutowanych w niebo stanowiła źródło barwnej dynamiki – niekończący się wertykalny ruch światła wywoływał efemeryczne wrażenie swobodnego działania barwy w przestrzeni i czasie. W pracach Stażewskiego z lat 80. linia załamywała się w nieprzerwanym biegu i organizowała płaszczyznę, przydając jej wrażenia ruchu.

U Nowackiego natomiast napęd linii daje wyraz dynamice zatrzymanej – jej ruch jest zawsze przerwany obecnością granicy innego elementu – formy geometrycznej lub listewki. Kolorowe pasma stanowią tu wyraźny, namacalny akcent – służy on przede wszystkim podziałowi płaszczyzny i odgraniczeniu figur, wskazuje kierunek ciążenia i kumuluje siłę punktu centralnego. Ostrość pojedynczego elementu linii ukośnej ujawnia napięcie, stan zachwiania czy „bycia na krawędzi" – oznaki wewnętrznych przeżyć samego artysty.

Uwolnienia się od wszelkich wzorców i ograniczeń stylu artysta doznaje w czasie pierwszego pobytu w USA w 1994 r. Prace powstałe w tym czasie są efektem dalszych poszukiwań, redukowania formuły obrazu, ograniczenia repertuaru figur geometrycznych: kwadratu, linii, prostokąta, rzadziej koła. Reliefy z tego okresu są często niespójne, chwilami stwarzają wręcz wrażenie braku konsekwencji w kolejnych krokach ich rozwoju. Świadczy to o próbach znalezienia nowego sposobu wyrażania się formą, jak też poszukiwania innych zasad komponowania płaszczyzny. Niektóre reliefy są kontynuacją eksperymentów z użyciem nakładających się na siebie monochromatycznych płaszczyzn

[186] Zob.: H. Stażewski, [notatka z 1978 r., *Kiedy przyjechałem samochodem do Sopotu*...], [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia*..., s. 294–295.

[*Bez tytułu*, 1994, il. 111]. W jeszcze innych pracach artysta badał równowagę pojedynczych figur rozłożonych intuicyjnie na obrazie [*Bez tytułu*, 1994, il. 112]. Powstały również kolejne kompozycje z przebiegającą przez płaszczyznę pionową lub ukośną linią czy pasmem [*Nr 29*, 1994, il. 113]. Powróciła skłonność artysty do ciemnych, przygaszonych odcieni, brązów, szarości i granatów, wyraźnie kontrastujących z wprowadzanymi czerwieniami, błękitami i zieleniami. W wielu tych obrazach dominowało dynamiczne, ukośne rozłożenie płaszczyzn.

Pierwszy okres amerykański uznać można zatem za pewien etap przejściowy na drodze ku redukcji form i porządkowania płaszczyzny obrazu. Nowe otoczenie i odmienny kontekst kulturowy sprzyjały wewnętrznemu wyzwalaniu się artysty z dotychczasowych zasad, źródeł inspiracji czy tradycji, pomogły mu też z dystansem spojrzeć na własne poszukiwania twórcze. Być może dlatego pierwsze reliefy powstałe w 1995 r., po powrocie Nowackiego do Berlina, wyróżnia wyjątkowa czystość kompozycji i wyciszenie kolorystyczne. Znowu pojawiły się subtelne relacje głębokich błękitów i brązów, układy figur natomiast cechuje większa statyczność i opanowanie. Ilość listewek unoszących się nad płaszczyzną została wyraźnie zredukowana. Artysta bowiem wprowadził do reliefów partie malowane na płaskiej płaszczyźnie, bez krawędziowego odgraniczenia form, czego skutkiem były większe niuanse kolorystyczne i łagodne przenikanie się barw [np. *Kompozycja z Magdą, lipiec*, 1996, il. 114].

Od 1997 r. w palecie pojawiają się rozjaśnione, często jaskrawe i krzykliwe połączenia barwne. W obrazach zaczęły dominować kolory podstawowe, łagodzone m.in. zielenią i szarościami. Zdecydowane kontrasty współdziałają z niesłychanie oszczędnym układem form. Zanika rola listewek, występują one sporadycznie, tworząc li tylko wewnętrzne obramowania kompozycji. Pojawiają się natomiast elementy pionowe, malowane płasko lub w postaci długich prostokątów wzniesionych ponad podłoże. Stanowią najczęściej kompozycyjne centrum, wpisane w granice jednego lub też kilku wbudowanych w siebie kwadratów, umieszczonych równolegle do krawędzi obrazu. Kierunek wertykalny organizuje układ form na płaszczyźnie, podporządkowuje je własnej dynamice. W ten sposób objawia się napięcie między iluzyjnym ruchem linii pionowych a statycznym i zamkniętym w sobie kwadratem, który jakby pod działaniem tej siły wydaje się być nieco wydłużony[187].

[187] Zob.: H. Gaßner, *Rytm i rezonans*..., s. 11.

Przestrzenność obrazu budują teraz unoszące się płaszczyzny. Przebiegające przez nie malowane smugi zacierają wyraźną granicę pomiędzy rzeczywistym a iluzyjnym wymiarem reliefu. Efekt taki uzyskuje artysta w pracy *Ślad* z 1997 r., zakupionej do kolekcji Rickert-Porsche w Monachium [il. 115]. Wzniesiony ponad podłoże prostokąt w lewej części kompozycji podzielony jest przez ukośne żółte pasmo. Swoje wizualne przedłużenie znajduje ono w figurze żółtego, ustawionego na wspólnej osi, unoszącego się kwadratu bliżej prawej krawędzi obrazu. Te dwa odrębne elementy współdziałają ze sobą poprzez identyczną barwę i układ. Powstaje wrażenie, jakby promień intensywnego światła załamywał się na płaszczyznach najbardziej wysuniętych, tło natomiast pozostawiał nienaruszone. Przypomina to reliefy Stażewskiego z lat 1972–1973, w których pojawia się przebiegająca przez całą kompozycję barwna smuga[188]. W obrazach Nowackiego ma ona jednak zawsze wymiar iluzyjny – podzielona na fragmenty, składa się w całość dopiero w oku widza.

### III.7 Ujednolicenie a napięcie struktury

Odwołania do prac pioniera polskiej awangardy w twórczości artysty miały zresztą od połowy lat 90. charakter sporadyczny, swobodny i podświadomy. Plastyczny język Nowackiego jest już w pełni niezależny, ukształtowany, kieruje się własnymi zasadami. Uspokaja się chwiejna dynamika ukośna, linie osiągają pewien stoicyzm. Dochodzenie do stabilnej formuły obrazu od końca 1999 r. wyznacza kierunek pionowy, a dzieląca środkową partię tła linia prosta staje się nieodłącznym elementem kompozycji. Do reliefów powracają listewki, które coraz częściej występują teraz jako niezależne figury. Artysta stosuje je w całkiem nowy sposób – umieszcza równolegle kilka listewek jednej długości w równych odstępach, dzięki czemu powstaje regularny rytm pionów.

Po raz pierwszy rozwiązanie takie pojawiło się w reliefie *30.11.99* z 1999 r. [il. 116]. Pięć listew zajmuje lewą partię obrazu, dzieląc na pół płaszczyznę usytuowanego centrycznie czerwonego kwadratu; od prawej strony równoważy je mały niebieski kwadrat. Unosi się on nad granatową figurą prostokąta, wpisanego wraz z listewkami w obręb czerwonego kwadratu. Boki listewek przyjmują intensywną barwę tła, zaś ich górne krawędzie, malowane w różnych

[188] Zob.: B. Kowalska, *Henryk Stażewski...*, s. 34.

odcieniach, składają się na gradację od ciemnego błękitu do żółci. Każda z tonacji tworzy odrębną relację z kolorem podłoża, uzależnioną od oświetlenia reliefu – kierunek padania światła i jego intensywność zmieniają długość i wyrazistość rzucanego cienia. W ten sposób powstaje rytmiczny, jednolity w swojej strukturze, lecz ciągle zmieniający się i pulsujący barwnie układ linii. Gradacja odcieni na elementach pionowych kontrastuje z kolorem tła, co wywołuje efekt powidoków w momencie przenoszenia wzroku z listewek na granatowy prostokąt w prawej części obrazu.

W kompozycji tej, jak i w późniejszych pracach Nowackiego znika ostatecznie wielokierunkowa dynamika, coraz częściej występuje symetria i oś środkowa. Układy form jakby pod wpływem siły ciężkości dążą ku dolnej partii obrazu, środek kompozycji przesuwa się nieco niżej względem centrum płaszczyzny. Źródeł takiej budowy reliefów Gaßner upatruje w nieświadomym odwołaniu do formy ludzkiego ciała[189]. Intuicyjne trzymanie się artysty odwiecznych prawideł natury przydaje jego dziełom organiczny charakter, harmonię, spokój i równowagę. Nieokiełznana energia wcześniejszych prac kumuluje się tu niejako w nienaruszalnym napięciu linii, a także sile równowagi kompozycji i kolorowych kontrastów. Poszukiwanie nowego środka ekspresji wiązało się z utratą dobitności stosowanej dotychczas formuły. W intuicyjnym odruchu wprowadzenia pionu, Nowacki na nowo odkrył siłę działania linii wertykalnej jako elementu o najczystszym wydźwięku, wewnętrznym napięciu i ekspresji, a jednocześnie będącej wyrazem porządku i rygoru.

Pionowe listewki przyjmują rolę swoistej podpory pola obrazu. Kolejne prace zaczyna cechować coraz większe ich ujednolicenie – zbierają się w grupy aby wypełnić płaszczyznę liniową grą barw. W reliefie *20.09.00-1,* 2000 [il. 117], listewki o różnych niebieskich tonacjach sytuują się centrycznie, po trzy w dwóch równych pionowych rzędach, zaś w interwałach między listwami widnieją szersze, malowane płasko pasma, w odcieniach zieleni i szarości. Wszystkie barwy i figury na płaszczyźnie rozłożone są symetrycznie wobec osi pionowej, którą stanowi żółta smuga, przerwana i przesunięta nieco w lewo, w miejscu, gdzie wznosi się nad nią zielony kwadrat – centrum kompozycji. Współdziałanie elementów przestrzennych z malowanym liniowo tłem potęguje iluzję głębi – poszczególne figury, w zależności od ich tonacji, wydają się być bardziej zbliżone do widza lub

[189] H. Gaßner, *Rytm i rezonans...*, s. 9–11.

wycofane w kierunku podłoża. Wzajemne relacje barw zdeterminowane są jeszcze bardziej przez sposób oświetlenia reliefu. Artysta zdaje się otwierać kompozycję na coraz większą przypadkowość i ulotność jej wizualnego odbioru.

Od tej kompozycji pozostaje jedynie krok do obrazów liniowych z ich regularnymi rzędami listew i jednolitym szeregiem oddziałujących na siebie barw. Przyjęcie nowej formuły reliefu nie jest zatem radyklanym przełomem w twórczości, stanowi logiczny etap rozwoju. Artysta przechodzi do nowego obszaru zainteresowań, nie bez znaczenia pozostaje jednak dialog z twórczością Stażewskiego i jego poglądami. Przypatrując się myśli nestora awangardy, dostrzec można pewne paralele łączące obrazy Nowackiego z pierwszej dekady lat 2000. z modularnymi reliefami Stażewskiego opartymi o tablice chromatyczne. Te ostatnie przejmują bowiem swobodną interpretację idei strefizmu Leona Chwistka, którą w wizji Stażewskiego przenieść można również dosłownie na praktykę reliefów liniowych Nowackiego. Stażewski stwierdza, że: „malarstwo bez względu na to, czy jest bezczasowe, czy też zawiera ruch/czas, musi stworzyć system ujednolicenia formy, pozbawionej kontrastów, które roztapiają się w skoncentrowanym przeżyciu, jakie daje siła twórcza wzroku i imaginacji. System używania form sprowadzonych do jednego mianownika przerodził się w strefizmie w śledzenie i wyczucie zmian malarskich okiem i tworzenie systemu stopniowego przechodzenia form od jednej do drugiej, jako ciągłość bezustannych przeobrażeń. Również barwa, jako podnieta działająca na zmysły, powoduje spoistość przez ciągłość niewielkich zmian stopniowego przechodzenia barw od zimnych do ciepłych i odwrotnie, zgodnie z zasadą rozszczepienia barw widma, zamiast przeskoków kontrastowych kolorów”[190].

W kompozycjach liniowych Nowacki kieruje się ku ostatecznemu ujednoliceniu struktury reliefu, która ma przedstawiać kolor wyzwolony z przedmiotowych odniesień i wzajemnego oddziaływania form. Pewna formuła przejściowa pojawia się w obrazie *04.03.03-2*, 2003 [il. 118]: płasko malowane podłoże stanowi szerokie obramowanie, a centralną partię reliefu, zamkniętą wizualnie w granicach kwadratu, wypełniają cienkie listwy pionowe, umieszczone w niewielkich, nierównych odstępach. Grzbiety listew malowane są w sześciu tonacjach, które powtarzają się bez stałej zasady, tworząc nieregularny, wymykający się logice rytm. Spojrzenie widza, usiłując odnaleźć sposób

[190] H. Stażewski, *Unizm – strefizm*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia…*, s. 284.

zgrupowania barw, popada w dezorientację; przyciągane przez jedną barwę lub pewien fragment kolorowej struktury zmuszone jest do przesuwania się po płaszczyźnie i wybiórczej koncentracji. Oko zatraca poczucie rzeczywistej przestrzeni osadzenia listewek, a poprzez barwną iluzję pojawia się wymiar, w którym linie o jasnych i ciepłych tonacjach wysuwają się do przodu, ciemne zaś się oddalają (irradiacja). W ten sposób wnętrze obrazu emanuje intensywną energię, zaprasza obserwatora do współdziałania. Jednolite obramowanie niejako wprowadza w imaginarną strefę, współgra z tonacją listewek, a zarazem oddziela je od przestrzeni poza obrazem. Kompozycja ta stanowi swoistą reinterpretację układów wczesnych reliefów artysty, inspirowanych bezpośrednio pracami Stażewskiego, w których to najniższa deska stanowi często rodzaj otoczki. Tak więc nowe rozwiązania nadal idą w parze z pierwotnym, zasadniczym sposobem koncentrowania form na obrazie.

W podobny sposób artysta organizuje kształty na płaszczyźnie reliefu *20.09.03*, 2003 [il. 119]. Jego centrum zajmuje kwadrat składający się z gęstego szeregu listew jednej szerokości. Umieszczone równomiernie, w niewielkich odstępach, pokrywają powierzchnię podłoża, która staje się prawie niewidoczna. Co druga listwa pomalowana jest na grzbiecie kolorem czerwonym, listwy pomiędzy nimi zaś tworzą płynną gradację od jasnej zieleni ku granatom. Przez obraz przenika świetlista barwna fala, jej stopniowo zmieniająca się tonacja osłabia lub wzmacnia działanie czerwieni, wyznaczającej takt powtarzających się pionów.

### III.8 Iluzja form

Wyczerpawszy możliwości operowania jednolitą strukturą liniową, w kolejnej dekadzie Nowacki powrócił do komponowania w obrazie zarysów figur. Powstają one teraz jako efekt zgrupowania odcinków linii o jednej tonacji. Niezwykłej komplikacji ulega wówczas nie tylko malowana powierzchnia reliefu, lecz także jego przestrzenna struktura, wyznaczająca podstawę osobnych kolorowych stref. I tak obraz *03.06.13*, 2013 [il. 120], wizualnie tworzą wpisane w siebie trzy centryczne, rosnące odśrodkowo kwadraty. Wewnętrzne, nałożone na siebie listewki budują szkielet wypełniający każdą z figur na trzech różnych poziomach. Załamane na osi horyzontalnej listewki oddalają się ukośnie

od centrum obrazu, co powoduje przenikanie się w różnym nasileniu sąsiadujących barw i nierównomierne rozłożenie światłocieni. Kompozycja reliefu przywołuje oszczędną formułę prac artysty z lat 90. z ich aluzją do prac Stażewskiego. Teraz jednak imaginarną tkankę kwadratów przenika żywiołowa i nieuchwytna gra barw, która uderza swą niezwykłą świetlistością i energetycznym napięciem, skumulowanym w samym środku obrazu. Figury uobecniają się tu jako efemeryczne wrażenie, mglista pulsacja linii, dyskretnie odsłaniających się w gąszczu kolorowych listewek. Poszczególne elementy kompozycji ukazują się i znikają w zależności od perspektywy patrzącego, który w ruchu doświadcza przestrzeni obrazu pod postacią nieustannego życia barw i kształtów.

Wieloznaczność układu kompozycji osiąga Nowacki jeszcze wyraźniej w kolejnych reliefach [np. *27.02.14*, 2014, il. 93 a]. Rzędy listew podstawowych i wewnętrznych rozbija na barwne pola tak, aby w obrazie czytelne były figury przenikające się pod różnymi kątami. Spotkanie się dwóch obszarów liniowych o różnych tonacjach generuje przestrzeń barwy substraktywnej – wywołuje ona efekt prześwitywania jednej formy przez drugą, powodując, że wydają się przezroczyste. Figura malowana na krawędziach niższych listewek jest najbardziej dynamiczna wizualnie: oglądana z boków zanika w interwałach górnych listew [il. 93 b], widziana zaś od strony frontalnej – poddaje się działaniu cieni i refleksów.

### III.9 Kontynuacja i powroty

Odwołanie do dawnych rozwiązań pojawia się także w tych reliefach, w których płaskie kwadratowe deszczułki unoszą się nad szeregiem listew i powodują zachwianie kompozycyjnego porządku, a także złamanie symetrii. Dyptyk *25/26.12.15 Kompozycja niesymetryczna* z 2015 r. [il. 121] zakłóca stabilność i hieratyczność układu, wprowadzając przeszywającą całość dynamikę ukośną. Podobnie jak w najwcześniejszych pracach artysty, ruch elementów ciąży ku prawej dolnej krawędzi płaszczyzny. Duch tych kompozycji poprzez połączenie statyczności i trwałości z momentem zmiennym i dynamicznym wskazuje po raz kolejny na bliskie związki z twórczością Stażewskiego.

Coraz częściej Nowacki maluje reliefy podłużne o wymiarach 100×200 cm, które składają się jakby z dwóch zespojonych kwadratów, co zasadniczo podkreśla sam układ kompozycji. W obrazie o wyrafinowanej ciepłej kolorystyce *29.02.16*, 2016 [il. 122] artysta powtarza próbę umieszczenia nad rzędem listewek drobnych elementów kwadratowych. Rozwiązanie to budzi dalekie skojarzenia ze schematem niektórych reliefów wenezuelskiego przedstawiciela op-artu Jesúsa Rafaela Soto: kwadratowe płyty unoszące się nad szeregiem cienkich czarno-białych malowanych linii wydają się tu poruszać i wibrować w trakcie ruchu oka. Nałożone płaskie figury wprowadzają kolejny wymiar przestrzeni reliefu, ich powierzchnie o różnych tonacjach tworzą obszary spokoju, stanowią zarazem akcenty skupiające energię barw w centralnej partii obrazu.

Tak więc obrazy Nowackiego zataczają koło – powroty do wczesnych rozwiązań, spokoju i stabilności, harmonii i ładu stanowią ich konstantę. Jednocześnie artysta wykracza daleko poza pierwotnie inspiracje i w każdej nowej pracy nieustannie poszukuje formy przekazu intensywnych przeżyć. Najnowsze reliefy zdradzają niezmienną skłonność Nowackiego do symetrii, osi, sztywnego porządku figur i centralnej energii – przez co emanują hieratyczność i siłę, skupienie i pewność własnej obecności. Nieco nostalgiczny wydaje się obraz *09.11.21* (*Tajemnice Czerwieni IX – Hommage à Stażewski*) z 2021 r. [il. 123] – artysta wprowadza do kompozycji dwa równe kwadraty na kolorowym tle jako dosłowny cytat z reliefów mistrza z 1972 r., obramowuje je szeroką powierzchnią regularnych listewek. Kwadraty Stażewskiego umieszczone w samym środku obrazu jako swoiste „relikwie" czy pamięć wielkiej fascynacji i pierwszego motoru twórczości Nowackiego, stanowią jednocześnie formę refleksji artysty nad długą drogą własnych poszukiwań, jawią się jako dyskretne spojrzenie wstecz. Synkretyzm bogatego języka wyrazu objawia i tym razem nowe treści, będąc naturalną kontynuacją nieskończonego rozwoju.

Jak pokazują powyższe rozważania i analizy prac, cały rozwój twórczy Nowackiego – od pierwszych eksperymentów z początku lat 80. do dnia dzisiejszego – przebiegał w mniej lub bardziej intensywnej rozmowie ze spuścizną Henryka Stażewskiego. Początkowe, pełne fascynacji sięganie do wzorów mistrza stwarzało pewien obszar bezpieczeństwa, ale było też źródłem energii własnych poszukiwań. Przywołując słowa Kowalskiej:

> Nowacki skupia się na malarstwie, przez nie starając się odzyskać równowagę. Spokój, ład i pogoda, jakie charakteryzowały obrazy i osobowość Henryka Stażewskiego, stają się dla niego nadzieją na znalezienie oparcia i wzorem. Przekonany, że klimat pracowni sędziwego malarza bierze się z geometrycznego porządku właściwego jego sztuce – także i Nowacki sięga po język form geometrycznych. Jest to jednak jeszcze tylko szukanie w nim przeczuwanego stylu życia. Szukanie – dodajmy – które okazało się w pełni trafne[191].

Postawa artysty wobec pierwotnej inspiracji nigdy nie była pasywna, wrażliwe otwarcie na interesujące motywy pozwoliło mu aktywnie poszukiwać indywidualnego języka wyrazu, który był w stanie unieść własne wewnętrzne napięcie i ładunek emocji. Oryginalny wymiar reliefów Nowackiego z jego liniową strukturą, tak wielostronnie poddającą się działaniu warunków zewnętrznych i ulotności chwili, pozostaje wciąż bliski myśli Stażewskiego, który pisał: „Błędnym jest twierdzenie, że sztuka ma wyrażać tylko to, co jest niezmienne, wieczne. Artysta czerpie z rzeczywistości, która jest zmienną i nieuchwytną, bierze z niej to, co jest w ciągłości i co jest wspólne, a tworzy dzieła o znaczeniu trwałym i wiecznym”[192]. Droga Nowackiego – niezależnie od jej wyjątkowości i indywidualnej determinacji – wydaje się być konsekwentną i niesłychanie twórczą kontynuacją artystycznej koncepcji Stażewskiego. Odnajdowanie własnego języka ekspresji w przekazie nowych treści – czasem osobistych, a niekiedy idealistycznych i uniwersalnych – jest źródłem nieustającego dialogu, jaki Nowacki prowadzi do dzisiaj z każdym tworzonym od nowa obrazem.

[191] B. Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria…*, s. nlb.
[192] *Henryk Stażewski 1894–1988. W setną rocznicę urodzin*, [katalog wystawy], red. J. Ładnowska, Z. Karnicka, J. Janik, Łódź 1995, s. 69.

## Rozdział IV

## Relief liniowy – pomiędzy ornamentem a op-artem

### IV.1 Swobodna energia barw

Liniowa struktura reliefu podjęta przez Nowackiego od początku lat 2000. otwiera zupełnie nowy obszar problematyki twórczej i możliwości wyrazu. Artystę zdaje się coraz mniej interesować sposób rozłożenia form. Zapoczątkowana w połowie lat 90., stopniowa redukcja stosowanych elementów kompozycji, ilości form i intensywnej dynamiki, na przełomie tysiąclecia osiąga punkt kulminacyjny. Uwaga artysty skupia się teraz na dwóch najprostszych, podstawowych elementach – wertykalnej linii i kwadracie. Wprowadzając pionowe szeregi równoległych listew, odkrywa on potencjał linii jako nośnika koncentrującego energię barwy i spostrzega, że poprzez zestawienie kolorowych pasm powstaje inne wizualne napięcie – wyraźnie zrytmizowane i pulsujące wewnętrznym życiem.

Rytm ten zasadniczo determinuje także relacje barw, którymi artysta zaczyna operować w sposób całkowicie odmienny od rozwiązań z lat 90. Grzbiety każdej grupy listew malowane są jedną tonacją. Wspólne, jednolite zabarwienie mają interwały pomiędzy listwami, jak też ich boki. W ten sposób kompozycję wypełniają regularne kolorowe pasma dwóch lub trzech różnych odcieni, które stykają się ze sobą bezpośrednio na całej długości listew i wielokrotnie powtarzają. Artysta dobiera barwy głównie na zasadzie kontrastu, zaś poprzez dużą częstotliwość ich zmiennych zestawień pojawia się szczególne napięcie wizualne. W trakcie patrzenia oko widza nie jest w stanie uchwycić całej struktury liniowej, a tym bardziej adaptować się do jej intensywnych relacji barwnych, w których pojawia się efekt powidoków i kontrast symultaniczny. Kształty listewek zdają się delikatnie wibrować, co wywołuje wrażenie unoszących się nad powierzchnią i rozchodzących fal barwnej emanacji. Stały ruch i zmienność tego efektu w dużej mierze zależne są od kąta widzenia i oświetlenia reliefu.

W obrazach artysty z 2001 r. nasila się współdziałanie strefy liniowej i partii malowanej płasko. Występując naprzemiennie, tworzą dopełniające się wizualne obszary dynamiki i spokoju, a kolejne stopnie kwadratowych obramowań o różnym ciężarze i ładunku barwnym zachowują centryczny porządek. Rzędy

listewek wywołują wrażenie migotliwych drgań i ciągłego ruchu, partie czystego podłoża pozostają zaś względnie stabilne – jedynie malowane na nim figury w zależności od swojej tonacji zdają się przybliżać lub oddalać.

W interwałach pomiędzy listwami pojawiają się dodatkowe niższe i węższe listewki. Nie tworzą one zarysów odrębnych form, lecz wtapiają się w szereg większych listew, przyjmując ich zabarwienie. Efektem jest subtelne urozmaicenie podstawowego rytmu liniowego układu. Barwa niższych listew pod wpływem światła, cieni i refleksów zmienia walor i gaśnie, natomiast ten sam odcień na grzbietach wyższych listew odbierany jest jako bardziej intensywny. Przy oglądzie z bliska łatwo dostrzegalne są drobne niuanse relacji i kontrastów barwnych, zamazują się one jednak coraz bardziej w miarę zwiększania dystansu wobec reliefu.

Pod wpływem efektu dywizjonistycznego dochodzi do optycznego mieszania się barw i zacierania granic linii. Kontrasty tracą ostrość, lecz w iluzyjnej płaszczyźnie pasmowej trwa delikatny ruch wywołany wibracją linii i wyłaniają się ciche przebłyski poszczególnych barw. Kolejne szczegóły zdają się optycznie umykać oku widza, przez co obraz nabiera żywej cielesności, która bezustannie zmienia się i oddycha napełniona wewnętrzną energią.

Poszukiwania ekspresji barw i redukcji form na płaszczyźnie kwadratu zbiegały się z obszarem dociekań wielkich twórców op-artu. Ważne impulsy twórcze przyniosło artyście bliskie obcowanie z dziełami Bridget Riley i Josefa Albersa, jak też klasyków sztuki konkretnej ze zbiorów galerii Teufla. Do Albersa zbliża go szczególne zainteresowanie wyrazem i wzajemnym oddziaływaniem barw, które zgodnie z naturą percepcji nie są stałe, zależą od otoczenia i działają na widza bezpośrednio, jako źródło żywej energii.

### IV.2 Bridget Riley – od inspiracji do nowych znaczeń

Kluczową rolę w kształtowaniu nowej koncepcji reliefu Nowackiego odegrała fascynacja pasmowymi obrazami Bridget Riley. Do roku 1973 brytyjska malarka w swoich wielobarwnych kompozycjach powiela na całej płaszczyźnie regularny układ pionowych lub poziomych, rzadziej ukośnych, jednakowo szerokich pasm. Stosuje niewielką liczbę kolorów, zazwyczaj ograniczoną do kilku tonacji, zaś obraną grupę barw powtarza według stałego porządku. Pomiędzy kolorowymi

pasmami Riley wprowadza regularne partie bieli, które wywołują intensywny kontrast waloru, stymulujący oko widza, a także odgraniczają poszczególne strefy barw, nie dopuszczając do ich bezpośredniej interakcji. W wyniku kontrastu następczego białe pasma zmieniają się pod działaniem przylegających odcieni: stają się barwne, zwężają lub rozszerzają[193]. Tym samym artystka osiąga iluzyjne wrażenie barwy, które nasila się i zagęszcza, a zarazem zaburza powtórzenie formy – kolor uwalnia swoją energię poprzez destabilizację regularnej struktury pasmowej.

W pierwszej połowie lat 80. Riley ponownie sięga do kompozycji liniowych. Inspirując się kolorystyką sztuki starożytnego Egiptu, tworzy obrazy wyłącznie z pasm pionowych. Rozłożenie kolorów nie podlega już rozplanowanemu, rygorystycznemu systemowi, w nowych obrazach malarka dąży do stworzenia czystego, bardziej spontanicznego wrażenia. Paleta barwna rozjaśnia się, subtelnieje, aczkolwiek pozostaje nadal ograniczona do kilku ledwie tonacji. Artystka zarzuca regularny wzorzec układu barw i odcieni; niektóre pasma, najczęściej białe lub czarne, powtarzają się rytmicznie w stałych interwałach, reszta kolorowych linii umieszczana jest dowolnie. Ciągłe wariacje zestawień barw wpływają na ich wzajemne oddziaływanie. Każda nowa kombinacja wywołuje w oku inne wrażenie, gdyż ten sam odcień zmienia się pod wpływem otoczenia – całość zdumiewa bogactwem i wyrafinowaniem kolorystycznym. Gra barw, w której równoważą się intensywność, walor i temperatura wybranych tonacji, stwarza nie samą iluzję, lecz atmosferę i nastrój, zaś jej odbiór jest porównywalny z doświadczaniem muzyki, analogicznie budowanej na interwałach, wariacjach i powtórzeniach. Oko patrzącego porusza się w harmonii farb, przyciągane każdą kolejną tonacją[194].

Równe, jednolite szeregi pasm konsekwentnie upraszczają strukturę obrazu, eliminują wszelkie przedmiotowe odwołania i hierarchię elementów kompozycji, dzięki czemu uwaga widza kieruje się wyłącznie na barwy, zatracając poczucie formy[195]. Riley określa stosowane przez nią pasma jako formy „niepozorne", współistnienie barwy i formy w swojej twórczości opisuje następująco:

[193] Zob.: C. Barrett, dz. cyt., s. 139–140.
[194] P. Moorhouse, *Bridget Riley: die Streifenbilder 1961–2012*, [w:] *Bridget Riley: die Streifenbilder = the stripe paintings 1961–2012*, [katalog wystawy], tłum. A. Pitz, Berlin 2013, s. 38–40.
[195] Zob.: H. Gaßner, *Wzory relacji*…, s. 23.

> W swoich wczesnych pracach, kiedy budowałam kompleksowe struktury formalne, chcąc w pełni dać dojść do głosu energiom medium, musiałam ograniczyć barwę do stałego przeciwstawienia czerni i bieli [...]. W sytuacji odwrotnej, kiedy barwa ma rozwijać się bez przeszkód, potrzebuje ona praktycznie neutralnego nośnika. Uszeregowane pasma spełniają ten warunek[196].

Brytyjska artystka, decydując się na wyłączne stosowanie pasm wertykalnych, zapewne chciała uniknąć skojarzeń z krajobrazem czy też malarstwem pejzażowym, jakie mogły wywołać liniowe obrazy o porządku horyzontalnym. Zaletą pionowego ukierunkowania pasm jest także większa czytelność całego układu, dzięki czemu wyraźnie wzmacnia się działanie kolorów[197].

Do podobnych wniosków doszedł Josef Albers w swojej słynnej rozprawie *Interaction of Color*:

> Jeśli zestawimy wyłącznie barwne paski, tzn. wąskie, wydłużone prostokąty jednakowej wysokości, ale różnej szerokości, tak by dotykały się długimi bokami, pominiemy ich prawie identyczne formy. Będziemy je postrzegać jako niemal bezkształtne.
>
> Gdyby zastanawiać się nad horyzontalnym lub wertykalnym porządkiem pasków, ten ostatni okaże się bardziej praktyczny. Przy następstwie pasków od lewej do prawej, a więc przy równoległym ich usytuowaniu wzdłuż boków, interakcja barw jest z reguły bardziej czytelna niż w zestawieniu przebiegającym z góry na dół. Barwne paski dają się łatwiej rozpoznawać, łączyć, grupować i oddzielać[198].

W strukturze pionowej Riley pojawiają się w pewnym momencie także elementy ukośne. W obrazie *Zing 2* z 1971 r. [il. 124] artystka umieszcza naprzemiennie równe, wertykalne strefy bieli i koloru. W obrębie barwnych pasm przeplata zygzakowate linie w trzech tonacjach – czerwieni, błękitu i zieleni (barwy addytywne), które przebiegając w pionie, trzykrotnie zmieniają swój wzajemny układ. Konfigurację tę artystka powtarza regularnie na całej płaszczyźnie, obracając każde kolejne kolorowe pasmo na zasadzie lustrzanego

[196] B. Riley, dz. cyt., s. 82.
[197] P. Moorhouse, dz. cyt., s. 39.
[198] J. Albers, dz. cyt., s. 70.

odbicia, co powoduje wizualne przyciąganie się sąsiadujących stref[199]. Kontrast symultaniczny wywołuje wariacje barw, oko widza zaś grupuje poszczególne odcienie tak, iż w obrazie ukazują się poziome kolorowe smugi, które płynnie przechodzą z jednej tonacji do drugiej, falują i rozlewają się barwnym światłem. Tam, gdzie trzy kolorowe linie o jednakowej szerokości schodzą się ze sobą, powstaje efekt substraktywnej syntezy – oglądany z odpowiedniej odległości odcinek pasma wydaje się szary, a poprzez jego regularne powracanie na płaszczyźnie powstaje wrażenie poziomej szarej smugi, która rozdziela pulsujące barwne fale.

Efekt ten w nieco inny sposób artystka uzyskuje w obrazie *Orient IV* z 1970 r. [il. 125]. Pomiędzy pionowymi pasmami, z których każde składa się z trzech kolorowych linii o stałym układzie, umieszcza na białym polu spadające od lewej ku prawej pasmo ukośne, o tej samej kombinacji kolorów, lecz w odbiciu lustrzanym. Poszczególne barwy krzyżują się, odcienie przyciągają i kontrastują, zmuszając oko do ciągłego ruchu w poszukiwaniu balansu[200].

Nowacki, poruszony żywą energią obrazów Riley, wnikliwie zgłębiał istotę twórczości brytyjskiej artystki. Odkrył dzięki temu, jak wielki wizualny i emocjonalny potencjał noszą w sobie barwy w prostym układzie liniowym i do jak skomplikowanej relacji może doprowadzić ich wzajemne oddziaływanie. W kolejnych pracach podjął próbę uzyskania podobnego efektu w reliefie, którego przestrzenność powoduje jeszcze większą zmienność i niestałość barw. Każda zmiana perspektywy widzenia wywołuje nowe efekty, obraz budzi aktywne zaciekawienie widza, ukazując się wszechstronnie dopiero w momencie percepcji. Komponentem reliefu staje się nie tylko światło i przestrzeń, ale również ruch obserwatora realizowany w czasie.

Odwołując się do doświadczeń Riley w łączeniu wielobarwnych elementów pionowych i ukośnych, artysta poszukiwał odpowiedniego rozwiązania w konstrukcji reliefu. W ten sposób powstał obraz *26.10.02* z 2002 r. [il. 126]. Jego układ kompozycyjny trzyma się charakterystycznej centrycznej formuły, stosowanej w poprzednich pracach. Relief składa się z utworzonego przez wertykalne listewki szerokiego obramowania oraz partii malowanej płasko, która otacza duży środkowy kwadrat. Jest on również wypełniony listewkami,

[199] Zob.: B. Riley, dz. cyt., s. 95.
[200] Zob.: C. Barrett, dz. cyt., s. 140.

ułożonymi naprzemiennie pionowo lub ukośnie. Jednolicie zabarwione elementy diagonalne łączą się wizualnie, tworząc gęsty zygzak. Dzięki ich lekkiemu odchyleniu od pionu i regularnym stykom powstaje wrażenie wibracji i falowania barwnych smug. Nad surowym taktem szeregu listew rozpościera się świetliste sfumato, które zdaje się zasilać centralny kwadrat magnetyczną energią. Kolorystyka kompozycji sytuuje się biegunowo między ciepłem i zimnem, a równoważy ją neutralna szara tonacja malowanej płasko partii podłoża.

### IV.4 Poza granicami op-artu

Chociaż Nowacki świadomie poszukuje sposobu operowania iluzją barwną, jego reliefów liniowych, podobnie jak pasmowych kompozycji Riley, nie można jednoznacznie określić mianem op-artu. Obrazy artysty powstają niejako pomiędzy okiem patrzącego a obserwowanym obiektem – ich zmienność i ruchliwość jest efektem jednostkowej percepcji. Działanie barw nie polega na fizycznym łączeniu ze sobą tonacji, lecz wynika z ich optycznej interakcji. Cechy te niewątpliwie należą do obszaru op-artu, jednak ostatecznym celem artysty nie jest wywołanie wzrokowego złudzenia czy sprowokowanie reakcji fizjologiczno-wizualnych. Podobnie jak we wczesnych geometrycznych kompozycjach, Nowackiego interesuje tworzenie w obrazie wymiaru imaginarnego, opartego na iluzji barw, wywołanej przestrzenią reliefu, jednak jest to zawsze tylko środek czy też forma przekazywania energii, stanu wewnętrznego i napięcia. Artysta pisze:

> Poprzez wieloletnie obcowanie z reliefem interesuje mnie przestrzeń obrazu powstająca nie tylko przez wprowadzenie rzeczywistego trzeciego wymiaru, ale przede wszystkim na skutek pojawienia się wymiaru imaginarnego, tworzonego przez głębię wzajemnych relacji barw. Owa nierealna, nieistniejąca samodzielnie przestrzeń jest wynikiem uwolnienia energii światła. Powstaje w ten sposób iluzoryczna głębia, w której zanika siła ciężkości. Nie ma ona sztywnych ograniczeń, jest płynna, zależna od barw, ich wzajemnych relacji, kąta padania światła lub punktu odniesienia. Celem, do którego dążę w moich najnowszych pracach, jest tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarnej głębi. Jest to tworzenie przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełny wibracji i powtarzających się rytmów. Natomiast przestrzeń widzialna, konstruowana, ograniczona i opisana wymiarem, jest dla mnie martwa, pozbawiona

> energii duchowej, a zatem niezdolna do nawiązania dialogu z odbiorcą. W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne – w zależności od punktu odniesienia, czyli kąta widzenia[201].

Atmosfera obrazów Nowackiego prowokuje subiektywny, emocjonalny odbiór, co bezwzględnie przeczy założeniom przedstawicieli nurtu optical art, których celem jest czyste postrzeganie, pozbawione wszelkich kontekstów[202]. Nowacki nadal działa wyłącznie intuicyjnie, jego sztuka jest wypełniona osobistym doświadczeniem i przeżywaniem, wrażeniami z chwili powstawania dzieła. W odróżnieniu od twórców op-artu malarz nie sięga do naukowych doświadczeń z dziedziny optyki bądź psychologii percepcji, nie stosuje też kalkulacji czy tablic chromatycznych. O procesie malowania pisze:

> Wyboru pigmentów dokonuję spontanicznie, zależnie od chwili, stanu emocjonalnego, odczuwanej harmonii czy też tęsknoty za nią. Tak więc tworzony przeze mnie obraz przestrzenny staje się niepowtarzalną indywidualnością, zaś uwolniona energia, którą przestrzeń ta oddycha, odzwierciedla chwilę, w której obraz powstaje, jest rezultatem intensywności dialogu nawiązanego między budzącym się reliefem a mną samym.[203]

Malowanie poprzedzone jest jednak zawsze momentem pojawiania się pewnego pomysłu czy wizji, na podstawie której Nowacki kształtuje konstrukcję reliefu – swoistego „rusztowania dla iluzorycznej, bezwymiarowej przestrzeni abstrakcyjnej" – jak sam to określa[204]. Niezbędnym i ściśle racjonalnym zabiegiem jest zatem dokładne wyliczenie rytmów na płaszczyźnie, a więc ustalenie liczby listew o różnych wymiarach oraz szerokości interwałów. Obrazy o jednolitym układzie liniowym różnią się bowiem sposobem rozłożenia rytmów na kwadratowych formatach podłoża o stałych wymiarach: 81×81, 90×90, 99×99 cm. W każdej kolejnej pracy artysta umieszcza listewki podług innej zasady, reguluje liczbę elementów i szerokość równych interwałów pomiędzy podstawowymi, na ogół wyższymi listwami. Nie wprowadza przy tym żadnej stałej współzależności pomiędzy formatem a ilością mieszczących się w jego obrębie

[201] A. Nowacki, *Energia barw*, [w:] *Widzieć jasno w zachwyceniu…*, s. 11.
[202] Zob.: C. Barrett, dz. cyt., s. 6.
[203] A. Nowacki, *Energia barw…*, s. 12.
[204] Tenże, *Energia barw* (2003), [fragment nieopublikowany], archiwum prywatne artysty.

linii. Szerokość odstępów ustala każdorazowo zależnie od liczby i szerokości wewnętrznych listew, ułożonych pomiędzy listwami podstawowymi.

Następnym etapem jest praca z materiałem: ręczna obróbka drewna i przygotowanie płyty pilśniowej, do której malarz starannie przymocowuje jedna za drugą setki drobnych listewek; gotową konstrukcję szlifuje, nadając drewnianym elementom niezbędną gładkość. Moment rękodzieła, beznamiętny i skupiony czas przygotowania drewnianego podłoża stanowi dla Nowackiego istotny aspekt procesu twórczego. Własnoręczna ingerencja twórcy ożywia anonimowość używanych surowców – mechanicznie spreparowanej płyty pilśniowej i gotowych listew modelarskich. W trakcie przygotowania reliefowej powierzchni artysta nie unika drobnych odchyleń od obliczonego, regularnego układu. W swojej twórczości nie dąży bowiem do rygorystycznej precyzji, zależy mu na indywidualnym charakterze dzieła, które żyje ze spontanicznego, nieprzewidzianego gestu ręki. W efekcie subtelne, ledwo dostrzegalne zakłócenia interwałów w obrazie dają wrażenie większej swobody. W pierwszych kompozycjach liniowych listewki cięte są pojedynczo i minimalnie różnią się długością. Przy obrzeżach reliefu artysta celowo pozostawia wąski margines tła, uwypuklający przestrzeń obrazu, jego granice i zamkniętą strukturę. Ukończony relief poprzez dostrzegalne drobne niedoskonałości przechowuje w sobie pamięć ręki, jego tkankę wypełnia naturalne ciepło i miękkość drewna. Wyczuwalny fizyczny ciężar dzieła wzmacnia poczucie jego cielesności, organiczny charakter materiału zaś odczytać można nawet pod wielowarstwową powłoką farby, jej matową powierzchnią, zachowującą subtelne, drobne ślady pociągnięcia pędzla[205]. W reliefie Nowackiego wyraźnie przenikają się ze sobą imaginarny, uwolniony z przedmiotowości wymiar energii barw i zmysłowy byt materialnej substancji dzieła, jakby artysta chciał podkreślić, że obraz – na ludzką miarę – składa się z „ciała" i „ducha", z trwającej niedoskonałej materialności i ulotnych, niepoddających się zatrzymaniu wrażeń.

Subiektywna, intuicyjna postawa Nowackiego wobec procesu twórczego, która nie wyklucza wszakże intelektualnych i emocjonalnych konotacji, jak też zmysłowy, cielesny aspekt jego dzieł wykraczają poza kategorie op-artu, próżno by też szukać analogii w obrazach Riley. Brytyjska malarka konsekwentnie opiera się

[205] Problem ten analizują szczegółowo także E. Czerwiakowska i H. Gaßner. Por.: E. Czerwiakowska, *Ku nieskończoności. Spotkania*..., s. 8–9; H. Gaßner, *Wzory relacji*..., s. 24–25.

na empirycznych poszukiwaniach i obliczeniach[206], poszczególne tonacje dobiera precyzyjnie, w wyniku wielokrotnych prób, tak, aby nie budzić żadnych pozamalarskich skojarzeń. W procesie malowania Riley dąży do technicznej perfekcji i zatarcia wszelkich śladów ręki, które mogłyby zakłócić hipnotyczne działanie obrazu. W trakcie realizacji dzieła, podobnie jak wielu innych artystów op-artu, malarka korzysta niekiedy z pomocy asystentów, którym zleca malowanie na podstawie przygotowanego projektu. Rola artysty-autora sprowadza się zatem wyłącznie do funkcji pomysłodawczej, bezpośredni kontakt twórcy z dziełem staje się drugorzędny wobec kreowania idei. Przy każdej kolejnej pracy nieodzowny jest projekt w mniejszej skali, który dokładnie zapisuje kompozycyjne i kolorystyczne rozwiązania. Realizacja obrazu na płótnie staje się zatem nie kwestią spontanicznej kreacji, lecz technicznego wykonania.

Nowacki nie może i nie chce przewidzieć wszystkich relacji barwnych, które zaistnieją w reliefie, nie tworzy zatem dokładnych szkiców. Artystę fascynuje moment eksperymentu, odkrycia czy zaskoczenia, towarzyszący bezpośredniemu tworzeniu obrazu: „To ciekawość każdego kolejnego kroku każe mi go uczynić, powoduje, że niczym w eksperymencie naukowym staram się znaleźć barwy [...]. Niecierpliwość w oczekiwaniu na przeżycie zakończonego obrazu zmusza mnie do kontynuowania prób aż do momentu, w którym pojawia się on, emanując maksymalne napięcie energii. Obraz, który dotychczas znajdował się poza moją świadomością, nawiązuje ze mną dialog”[207].

Pomimo obecności w sztuce Nowackiego repertuaru form i rozwiązań pokrewnych pracom Riley, sposoby myślenia obojga twórców zasadniczo od siebie odbiegają. Wynika to z odmiennego działania reliefu w porównaniu z płaską powierzchnią płótna, odrębnych koncepcji twórczych i praktyk warsztatowych, jak też z różnych celów poszukiwania ostatecznej formuły obrazu.

### IV.5 Ornament jako źródło „języka geometrii”

Obraz *08.09.03* z 2003 r. [il. 127] jest pierwszym reliefem liniowym. Artysta radykalnie upraszcza kompozycję, eliminując ze struktury zarysy figur. Całą powierzchnię obrazu wypełnia jednolity szereg pasm. Rząd bardzo cienkich

[206] C. Barrett, dz. cyt., s. 140.
[207] A. Nowacki, *Energia barw* (2003), [fragment nieopublikowany].

zielonych listewek umieszczonych w szerokich odstępach buduje rytm osiemnastu interwałów, malowanych na przemian czernią i jasnym brązem. Wewnątrz interwałów znajdują się żółte ukośne listwy, ułożone na szerszym boku – w swoim zwielokrotnieniu tworzą wspólny kierunek, wyraźnie odchylony od pionu. Masywność żółtych elementów i częstotliwość powtórzeń na płaszczyźnie wzmacnia ich wyrazistość, zwłaszcza w miejscach styku z silnie kontrastującą partią czerni. Struktura reliefu przypomina nieco układ pasów z obrazu *Orient IV* Riley, jednak obydwie prace różnią się zasadą rozłożenia kolorów. O ile u Riley tonacje się krzyżują i wzajemne przyciągają, wywołując w oku falujące smugi, o tyle w kompozycji Nowackiego diagonale, jak też ich barwy ułożone są równolegle. Powtarzanie na zmianę skosów i pionów dezorientuje patrzącego, oko nie jest bowiem w stanie ogarnąć całości obrazu, powstałego z dwóch nakładających się na siebie wzorów o różnych kierunkach. Nadmierna częstotliwość (redundancja) występowania regularnych, kontrastujących ze sobą pasm powoduje w wyniku zbyt dużych obciążeń drogi wzrokowej zaburzenie percepcji – przy dłuższym patrzeniu na obraz w oku widza pojawiają się drgające, faliste kształty, tworzące wyraźne powidoki. W obszarze optyki i teorii percepcji efekt ten nazwany został imieniem brytyjskiego fizyka i neurobiologa Donalda MacKay'a[208], przyczyna jego powstawania wciąż nie jest do końca jasna. Wiąże się ją m.in. z drobnym mimowolnym tremorem oka, które przenosi bodźce skokowo na zasadzie „włączenia" i „wyłączenia" (wrażenie to jest pokrewne spojrzeniu na migające światło) i tym samym zniekształca powtarzające się na siatkówce linie[209].

Efekty optyczne w reliefach Nowackiego uwidoczniają się przy obserwacji dzieła z odpowiedniej odległości. Przy zbyt dużym dystansie pojawia się inna iluzja: w obrazie *08.09.03* zacierają się kształty listewek partii środkowej, a ich barwy tworzą jednolitą brązową tonację; wyraźnie widoczne pozostają jedynie rozszerzające się fragmenty czerni przy górnej i dolnej krawędzi podłoża.

Aczkolwiek wywołanie iluzji optycznej nie jest głównym zamiarem artysty, powstający efekt jest bowiem dla niego nieprzewidywalny, Nowacki bada współdziałanie kolorów, dąży do pełnego zrównoważenia płaszczyzny poprzez

[208] S. L. Macknik, S. Martinez-Conde, *Art as Visual Research: Kinetic Illusions in Op Art*, „Scientific American", 20 (2010), nr 1, s. 48–55.
[209] Zob.: C. Barrett, dz. cyt., s. 13–14; Р. Л. Грегори, *Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия*, red. А. Лурия, В. Зинченко, tłum. Е. Хомская, Москва 1970, s. 146–149.

regularny rytm powtarzających się barw. Jego celem jest wywołanie w widzu emocjonalnego impulsu czy napięcia, przy czym kluczowe są tu energia, afekty i namiętność, które obraz emanuje.

Co zasadniczo odróżnia prace Nowackiego od obrazów Riley, to świadome wprowadzenie światła jako ich nieodłącznego komponentu. Cienie rzucane przez listewki tworzą w reliefie dodatkowe linie, co jeszcze bardziej zagęszcza jego strukturę. Światło, zależnie od kąta padania i intensywności, wzmacnia lub osłabia działanie poszczególnych barw, przez co ich relacja znajduje się w ciągłej metamorfozie, a wrażenie, jakie obraz wywołuje, może zmienić się diametralnie pod wpływem jednego ruchu reflektora.

Bardziej rozbudowaną strukturę ma relief *18.09.03*, 2003 [il. 128], na który składa się około stu listewek o szerokości od 3 do 5 mm. Układ całości wyznaczają większe listwy umieszczone w równych odstępach, ich grzbiety malowane są pięcioma chłodnymi tonacjami błękitu, zieleni i fioletu w powtarzającym się rytmie. W przerwach pomiędzy podstawowymi listwami mieszczą się dwie dodatkowe listewki – szersza i węższa, układane na zmianę w każdym kolejnym interwale. Ich układ barwny nie ma wyraźnej zasady, jednak ogranicza się do pewnej ilości stałych odcieni, powtarzających się z mniej lub bardziej czytelną regularnością. Wszystkie interwały, jak też boki listew pokrywa jednolity odcień intensywnej czerwieni, co sprawia, że w układzie pasów powstaje jeszcze jeden, wizualnie najbardziej zagęszczony kolorowy rząd. Swobodna organizacja barw w obrazie, podobnie jak w reliefie *04.03.03-2*, 2003 [il. 119], wywołuje cały szereg optycznych niuansów, jednak mniej czy bardziej stałe powtarzanie kilku intensywnych tonacji (biały, żółty, niebieski, czerwony) nadaje tej kolorowej feerii stabilność i wypełnia ją jasnym rytmem. W odróżnieniu od Riley Nowacki nasyca obraz zestawieniem żywych barw, głównie podstawowych, które nie wywołują wrażenia świetlistości czy efemeryczności, a raczej – wskutek tradycji ich stosowania i głębokiego zakorzenienia w kulturze – budzą skojarzenia z ornamentyką ludową.

Asocjacje takie wynikają z ustawicznego rytmu pionów, który ma swoje prakorzenie w liczącej tysiąclecia tradycji ornamentu geometrycznego, obecnego we wczesnych kulturach. Układ liniowy jest bowiem jednym z podstawowych schematów budowy motywu dekoracyjnego, to znaczy jest swoistą uniwersalną formą, która oprócz czystej funkcji zdobniczej posiada głębokie konotacje

symboliczne, jest wyrazem mistycznych czy też kosmologicznych wyobrażeń człowieka[210]. Pion jako kierunek jest archetypową formą *axis mundi* – drzewa świata lub słupa kosmicznego, łącznika pomiędzy niebem a ziemią, dokonującego zarazem zasadniczego podziału streficznego (czy też hierarchicznego) na „górę", „środek" i „dół"[211]. Pionowość jest utożsamiana z ruchem ku górze[212], góra (czy też niebo) zaś pojmowana jest jako ideał, ostateczna miara ziemskich rzeczy i wzorzec świata. W kontekście dynamicznym kierunek wertykalny występuje również jako siła aktywna (męska), przeciwstawiona postawie pasywnej (żeńskiej)[213].

Olbrzymi ładunek znaczeń zakodowany w ornamencie przeistacza go z powierzchownej dekoracji w ukryty przekaz, który przedstawia pewne „światowe formuły bycia"[214]. Poprzez rytm i powtórzenia wzór porusza się w wymiarze „magicznym", a zarazem osiąga jasność struktury i porządek[215]. Wiesław Juszczak utrzymuje, że:

> ornament stanowi w sztuce tę dziedzinę, która przynależy bezpośrednio do „archaicznej ontologii", […] upatrującej we wszystkich przejawach natury i życia (łącznie z ludzką naturą i życiem) wyraźnych lub pośrednich, niejako refleksowych, znaków hierofanii. Powstanie i równoległy z innymi formami sztuki rozwój ornamentu zakorzeniony jest w religijnym obrazie świata. I rozwój ten, a także trwanie ornamentu możliwe jest o tyle i tak długo, jak długo trwa ów porządek, w którym „zmysł ładu" sprzęgnięty jest ze „zmysłem tajemnicy"[216].

Ornament liniowy w dziejach historii był również związany z szeroko pojętym obszarem obyczajowości. Tak w Europie Zachodniej paski uznawano za strukturę nieczystą, polegała ona bowiem na scalaniu przeciwstawnych, obcych sobie elementów – przejawia się to zwłaszcza w tkactwie, gdzie panuje zakaz łączenia materiałów różnego pochodzenia, jak też barw. Również ze względu

---

[210] Л. Буткевич, *История орнамента*, Москва 2008, s. 38.
[211] A. Kępińska, *Żywioł i mit. Żywioł i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną"*, Kraków 1983, s. 96–97; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 78–79.
[212] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 315.
[213] J. F. Jacko, *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu*, [w:] *Religion in the time of changes*, red. E. Klima, Łódź 2005, s. 178–180.
[214] Według Pawła Florenskiego ornament jest „bardziej filozoficzny niż inne gałęzie sztuki plastycznej, ponieważ przedstawia nie pojedyncze rzeczy i nie indywidualne ich odniesienia, ale ubiera w naoczność pewne światowe formuły bycia". Cyt. za:: P. Sury, dz. cyt., s. 88–89, 90.
[215] Związków pomiędzy rytmem (głównie w muzyce i mowie) a praktykami magicznymi we wczesnych kulturach dopatrywał się Friedrich Nietzsche. H. Zitko, *Rationalisierung im Dienste der Tradition. Ornament und Serie in der Kunst der Moderne*, [w:] *Ornament und Abstraktion…*, s. 57–59.
[216] W. Juszczak, dz. cyt., s. 54; zob.: W. Bałus, dz. cyt., s. 26.

na rzucającą się w oczy wyrazistość ubrania w paski stają się oznaką wykluczenia lub transgresji. Według Michela Pastoureau:

> W średniowieczu widziano w pasiastych tkaninach materię diabelską, a społeczeństwo nowożytne długo uznawało je za atrybut ludzi zepchniętych na sam dół drabiny społecznej (niewolników, służących, marynarzy, galerników). Dopiero w epoce romantyzmu paski na ubraniu zaczynają tracić, choć nie do końca, swój degradujący charakter, konkurują z nimi od tej pory paski innej natury, niosące z sobą nowe idee: wolności, młodości, używania życia i humoru. Dzisiaj oba te systemy wartości współistnieją[217].

Zdecydowanie pozytywniej wzór liniowy funkcjonuje natomiast w tradycji japońskiej – nieprzypadkowo więc liniowe reliefy Nowackiego spotkały się w tym kraju z tak żywym odbiorem. Pasiaste wzory pojawiają się w Japonii zwłaszcza w kobiecych kimonach i mają specjalne znaczenie. W erach Meiwa (1764–1772) i Bunka-Bunsei (1804–1829) szczególną popularność w modzie zyskały paski pionowe, postrzegane w ramach estetyki *iki*. Według tej myśli linie równoległe, ciągnące się w nieskończoność, nigdy się nie schodząc, najlepiej wyrażają ideę relacyjności i postawy wyrzeczenia wobec zalotności. Japoński filozof Shūzō Kuki, zgłębiając istotę pojęcia *iki,* przenikliwie opisał wizualne działanie pasm wertykalnych:

> Dlaczego pionowe paski są bardziej *iki* od pasków poziomych? Jedną przyczyną jest fakt, że łatwiej odnieść wrażenie równoległości, kiedy patrzymy na linie pionowe. Usytuowanie naszych oczu w linii poziomej ułatwia śledzenie równoległości utworzonej przez biegnące obok siebie linie pionowe, ponieważ punkt odniesienia dla postrzegania relacji równoległości usytuowany jest w poziomie. Wzrok nasz, mając punkt odniesienia umiejscowiony w poziomie, musi wykonać pewien wysiłek, aby odebrać wrażenie równoległości, jakie stwarzają proste równoległe wykreślone poziomo jedna pod drugą. Inaczej mówiąc, usytuowanie naszych oczu sprawia, że zazwyczaj wyraźniej postrzegamy relacje przestrzenne obserwowanych obiektów, jeżeli usytuowane są w poziomie. Z tego samego powodu dwie pionowe linie równoległe odbieramy jako pozostające w pewnej opozycji wobec siebie, podczas gdy w przypadku równoległych pasów poziomych mamy wrażenie ciągłości. To właśnie nadaje pionowym pasom cechy, dzięki którym lepiej nadają się do oddania relacyjności.

[217] M. Pastoureau, *Diabelska materia: historia pasków i tkanin w paski*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2004, s. 9.

> Oprócz tego z pewnością warto zwrócić uwagę na inny jeszcze powód, a mianowicie siłę ciążenia. Paski poziome niosą w sobie ciężar geologicznych warstw, nieporuszonych pomimo siły ciążenia. Paski pionowe natomiast mają lekkość drobnego deszczu lub 'witek wierzbowych' opadających ku ziemi siłą ziemskiego przyciągania. Wiąże się z tym efekt wizualny – obiekty widziane w polu pasków poziomych sprawiają wrażenie, jak gdyby rozciągały się wszerz i wydają się szersze, zaś w przypadku pasków pionowych wodzimy za nimi wzrokiem z góry na dół, co sprawia, że robią wrażenie węższych. [...] mają także więcej lekkości i wyrafinowania[218].

Japońska wykładnia estetyczna niezwykle trafnie opisuje oddziaływanie struktury pionowych pasm, w czym zdumiewająco pokrywa się z wizualnymi dociekaniami artystów op-artu – wystarczy powołać się tu na przywołany wyżej fragment rozważań Josefa Albersa. Świadczy to o pewnej uniwersalności i ponadczasowości rozumienia i postrzegania najprostszych struktur wizualnych opartych o wzory geometrii.

Wobec chaosu i lęku panujących w świecie zewnętrznym poszukiwanie spokoju i ładu, osiąganych w ornamencie przez abstrahowanie obrazu natury, leży u podstaw potrzeby tworzenia. Wilhelm Worringer, ojciec teorii sztuki bezprzedmiotowej, już w 1908 r. określa ją jako *Abstraktionsdrang* [potrzeba abstrakcji], przeciwstawiając ją tendencji *Einfühlungsdrang* [potrzeba empatii], wiążącej się z obserwacją i naśladowaniem przyrody[219]. Dążenie do abstrakcji w człowieku próbuje uzasadnić jego psychiczną i intelektualną naturą, pragnieniem pokonania lęku przed światem:

> zwykła linia i jej przedłużenie zgodnie z geometryczną prawidłowością musiały zaniepokojonym niejasnością i pogmatwaniem zjawisk ludziom oferować największą szansę uszczęśliwienia. Ostatnie pozostałości życiowych kontekstów i uzależnień zostały tu bowiem wymazane, osiągnięty został najwyższy stopień formy absolutnej, najczystsza abstrakcja[220].

W odwołaniu do Worringera związek geometrii z początkiem transcendentalnym tłumaczy Grzegorz Sztabiński:

[218] S. Kuki, *Struktura 'iki'*, tłum. H. Lipszyc, Kraków 2017, s. 78–81.
[219] Zob.: M. Brüderlin, dz. cyt., s. 18; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München/Zürich 1987, s. 47–49, 78–79.
[220] W. Worringer, dz. cyt., s. 54–55.

> Linia prosta w zasadzie nie występuje w przyrodzie. Człowiek pierwotny, kreśląc taką linię, zdawał sobie sprawę z jej niezależności od praw organicznych. Wiedział, że wykonuje coś wykraczającego ponad to, co żyje, coś, co nie jest biologiczne, coś, co nie zawiera żadnego przedstawienia życia. Nic więc dziwnego, że połączył z owymi liniami prostymi i tworzonymi z nich figurami swe odczucia religijne. Zarówno bowiem owe linie i figury, jak odczucia absolutu były zewnętrzne, transcendentne wobec oddziałującej na zmysły przyrody. W obu przypadkach świat zjawisk wzrokowych zostawał przekroczony. Powstawało więc przeświadczenie o analogii istniejącej między elementami geometrycznymi a tym, co boskie, konieczne. Geometria więc, jeszcze zanim zaczęła służyć celom praktycznym, zanim ukształtowała się jako nauka, pełniła funkcje semantyczne – stanowiła dla człowieka ucieczkę od niepokoju i wyrażała odczucie transcendencji, boskości, absolutu[221].

W obliczu kryzysu dekoracji i ornamentalności, zapoczątkowanego w XIX wieku i ogłoszonego przez Aldolfa Loosa w rozprawie *Ornament und Verbrechen* (1908), rozważania Worringera (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) stały się częścią teoretycznych podwalin powstającego nurtu sztuki bezprzedmiotowej. Pierwsi twórcy malarstwa abstrakcyjnego zbagatelizowali i odrzucili jednak kategorię ornamentu, kojarzonego z powierzchowną dekoracyjnością i martwą tradycją, dążyli bowiem do wypracowania nowego języka czystych barw i form, które miały wyrażać „ponadzmysłową wewnętrzną treść" (Kandinsky) lub też „malarskie odczuwanie" (*живописное ощущение*, Malewicz)[222]. Tymczasem teoretyczna zbieżność i formalne pokrewieństwo ornamentu ze sztuką bezprzedmiotową wydają się być o wiele głębsze, ich pierwotna współzależność wynika bowiem z dwubiegunowych tendencji z pierwszej połowy XX w.: im rzadziej występowały formy dekoracyjne, tym bardziej rozwijała się sztuka abstrakcyjna, z drugiej zaś strony, im bardziej sztuka abstrakcyjna precyzowała swoją formułę, tym wyraźniej zbliżała się ona ku ornamentowi[223].

Abstrakcji geometrycznej nie sposób zatem traktować w oderwaniu od tysiącletniej tradycji motywów geometrycznych[224], które to w ślad za Worringerem również Paweł Florenski i Ernst Gombrich uznają za pierwotną

[221] G. Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 44.
[222] M. Brüderlin, dz. cyt., s. 18; P. Sury, dz. cyt., s. 88–89, 98–100.
[223] Por.: M. Brüderlin, dz. cyt., s. 17; H. Zitko, dz. cyt., s. 57.
[224] Zob.: W. Rotzler, dz. cyt., s. 16.

formę ornamentu[225]. Sztuka bezprzedmiotowa spotyka się z tą spuścizną zwłaszcza wówczas, gdy dąży do wyrażenia tego, co uniwersalne, ponadindywidualne (Mondrian) czy ponadzmysłowe. Nierzadko malarstwo abstrakcyjne nieświadomie czerpie z tradycyjnych schematów i estetyk, zakorzenionych w ornamencie. Pozbawione wymiaru symbolicznego, pozostaje ono jednak ciągle nośnikiem pozornie ukrytych treści i – podobnie jak ornament – wyprowadza poza to, co widzialne.

„Wizualiści – jak pisał Andrzej Turowski – zakwestionowali filozoficzną tradycję abstrakcji, kierując uwagę ku fizjologii i psychologii widzenia. To jedno z bardziej brzemiennych w konsekwencje pęknięć, jakie zaszły w sztuce w połowie XX wieku”[226]. Artyści op-artu pozbawili treści własne odwołania do ornamentu – stał się on jedynie wizualnym efektem, strukturą, która nie niosła w sobie ani ideowych przesłanek, ani chęci powrotu do uniwersalnych znaczeń. Nowacki, świadomy ograniczeń i zwodniczości drogi op-artu, intuicyjnie sięga w swoich pracach do oryginalnej spuścizny ornamentu i wykorzystuje jej ponadczasowy archetyp, którego – niezależnie od różnych tradycji – poszukiwali w idealistycznych koncepcjach twórcy awangardy, dążąc do odkrycia niezmiennych prawd rzeczywistości i odnalezienia porządku w chaosie. W tropieniu początków geometrycznego znaku – linii czy kwadratu – Nowacki odnajduje wartości leżące u źródeł rozważań Worringera. Artysta wykształca formę obrazu, w której imaginarna przestrzeń czystego wrażenia nie ogranicza się samą wizualnością, lecz sięga pierwotnych korzeni i potrzeb sztuki. Staje się językiem komunikacji, który porusza najgłębsze, nieuświadomione pokłady ludzkiego myślenia. „Komunikacja taka – jak szerzej opisuje to Sztabiński – […] pozwala mi odkryć w zgeometryzowanym wytworze innego człowieka coś z najgłębszych pokładów mojego umysłu, mojego Ja”[227]. Tożsamy z tym doświadczeniem wydaje się być uniwersalny moment „uszczęśliwienia”, którego Gaßner doznaje w obcowaniu z dziełami Nowackiego:

> Poprzez to harmonijne współistnienie biegunowych fenomenów – struktury i barwy, płynącego rytmicznie ruchu i surowej symetrii, cielesnej materialności i niematerialnej intensywności, uczucia lęku i euforii – dzieła Andrzeja Nowackiego umożliwiają nam doświadczenie – by użyć tu ładnego, staroświeckiego określenia

[225] P. Sury, dz. cyt., s. 91.
[226] Cyt. za:: M. Poprzęcka, *Przypomnienie opartowskiej sukienki*, „Art & Business”, 2009, nr 6 („Atlas Sztuki 40”), s. nlb; http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_46.pdf (data dostępu: 24.04.2022).
[227] G. Sztabiński, dz. cyt., s. 53.

psychologa sztuki Theodora Lippsa – „potencjału uszczęśliwienia". Lub – by wyrazić to inaczej, raz jeszcze sięgając do Wilhelma Worringera (przy czym pojęcie „ludy" należałoby zastąpić pojęciem „artysta"): „Wartość dzieła sztuki, to, co określamy jego pięknem, zasadza się, najogólniej mówiąc, w jego potencjale uszczęśliwienia. Ów potencjał uszczęśliwienia pozostaje oczywiście w kauzalnym związku z zaspokajanymi przezeń potrzebami psychicznymi. [...] Ludy zgnębione gmatwaniną powiązań i zmienną grą zjawisk świata zewnętrznego odczuwały przemożną potrzebę spokoju. Możliwość doznania uszczęśliwienia, którego szukały w sztuce, nie polegała na zanurzeniu się w rzeczach świata zewnętrznego i w nich rozsmakowaniu, lecz na wydobyciu pojedynczej rzeczy z jej dowolności i pozornej przypadkowości, na jej uwiecznieniu poprzez zbliżenie do form abstrakcyjnych i odnalezieniu w ten sposób miejsca spokoju w amfiladzie zjawisk"[228].

Pomimo tak głębokich związków twórczości Nowackiego z pierwotnym, obecnym w ornamencie znaczeniem geometrii, prostota liniowego wzoru jego prac działa niekiedy jak powierzchowna, dekoracyjna powłoka. Wrażenie to odnosi się zwłaszcza do reliefów o małym formacie (48×48, 54×54 cm). Redukcja płaszczyzny obrazu i częstotliwości rytmu listewek osłabia efekt optyczny. Poszczególne barwy stają się bardziej uchwytne dla oka, które ich układ i relacje postrzega na płaszczyźnie materialności. Jednak właśnie te jasno skomponowane, niewielkie reliefy są dla artysty polem swobodnego eksperymentu i obszarem eksploracji nowych rozwiązań kompozycyjnych. Artysta wypróbowuje tu inne sposoby tworzenia rytmu – poprzez wariacje układu elementów czy rozbijanie jednolitego szeregu linii. Jest to zatem punkt wyjścia i źródło pomysłów w krystalizowaniu koncepcji reliefów o większej skali. W strukturze pionowej pojawiają się połówkowe odcinki listewek. Tworzą one dwa równe poziome rzędy, przebiegając przemiennie w górnej i dolnej części obrazu. Niekiedy układają się wobec siebie w ukosie, tworząc parami kąt rozwarty – powielany w jednym kierunku lub przebiegający symetrycznie ku centrum obrazu [np. *27.10.05*, 2005, il. 129]. Rytm współtworzą barwy – rozbijają dłuższą listwę na pół, wyznaczając poziome szeregi. Występowanie na zmianę dwóch tonacji – niejako na wzór szachownicy – tworzy wrażenie przesunięcia względem siebie pasm górnej i dolnej partii obrazu [*21.11.05*, 2005, il. 130]. Prace te stylistycznie w sposób szczególny zbliżają się do rozwiązań podejmowanych przez niektórych niemieckich artystów

[228] H. Gaßner, *Wzory relacji…*, s. 30.

z obszaru sztuki konkretnej, budzą skojarzenia zwłaszcza z twórczością Güntera Fruhtrunka i Horsta Bartniga, budujących swe kompozycje na odchyleniach i przecięciach regularnego układu liniowego.

Maksymalnym spojeniem „ornamentu linii" z nieograniczoną przestrzenią iluzyjnego oddziaływania barw charakteryzują się reliefy artysty z przełomu lat 2010–2011. W odróżnieniu od pierwszych kompozycji liniowych rezygnują z prostoty i bezpośredniości układu [np. *24.10.10*, 2010, il. 131]. W interwałach podstawowego rzędu listew artysta umieszcza bardzo cienkie listewki (od 1 do 3 mm szerokości), po kilka w każdej przerwie, w niezwykle małych odstępach – w reliefach o wymiarach 96×96 lub 99×99 cm wykorzystuje prawie 200 różnych listewek. Partii podłoża nie maluje już jednolicie, lecz każdej przerwie pomiędzy listewkami nadaje osobne tonacje, które powtarza nieregularnie na całej powierzchni – w obrazie pojawiają się zatem kolejne elementy barwne. W podobny sposób maluje też górne krawędzie cienkich wewnętrznych listewek, zaś grzbiety listew podstawowych pokrywa precyzyjnie powtarzającym się zestawem odcieni – regularne kolorowe pasma dyskretnie utrzymują wizualną stabilność całej kompozycji. Boczne strony listew malowane są w jednej tonacji, dzięki czemu obserwowany pod kątem relief cechuje jednolita kolorystyka. Żywiołowe działanie kolorów objawia się zaś przy oglądzie obrazu od frontu – pod wpływem skrajnego zagęszczenia linii i tonacji o ograniczonej palecie, efektu światłocienia, refleksów, jak też kontrastu równoczesnego wzrok widza pogrąża się w nieustającej ruchliwej grze uwolnionych, czystych barw, w której ginie całkowicie poczucie rzeczywistej głębi. Przestrzenna forma reliefu zatraca się w iluzji barwnej. Bez wnikliwej obserwacji z bliska nie sposób zlokalizować żadnego elementu kompozycji, stabilna akomodacja oka jest tu wręcz niemożliwa. Plastyczność reliefu i różne wysokości listewek pozwalają na nieustające ukrywanie i odkrywanie kolejnych kolorowych niuansów, przez co obraz postrzegany jest w ciągle nowych, niepowtarzalnych ujęciach, zależnych od światła oraz perspektywy widzenia. Chaotyczna wielość linii różnej szerokości i tonacji dominuje tu nad uporządkowanym układem podstawowych listew. Obecność w obrazie tych ostatnich – niezbędna, lecz niejako ukryta – nie wywołuje wrażenia regularnej redundancji barw, nie stwarza tak charakterystycznej dla reliefów artysty optycznej iluzji falujących smug (efekt MacKay'a). Kolorowy rytm subtelnieje, nie budzi już tak oczywistych skojarzeń z porządkiem ornamentalnym, oddaje głos

barwie, która w szybkim, skoncentrowanym przebiegu linii emanuje pełnię swej energii.

### IV.6 W nieskończoności barwnej przestrzeni – Wojciech Fangor

O tym, że wizualizm może być nie celem, lecz środkiem, nie racjonalnym mechanizmem pobudzającym oko, a językiem oddającym sugestywne wewnętrzne treści, przekonuje twórczość Wojciecha Fangora. Jak pisze Kowalska:

> Przejmującej i intensywnej magii oddziaływania kręgów w obrazach Fangora, naukowa analiza barw i kształtów nie jest w stanie wyjaśnić. Łatwiej jest to uczynić, powołując się na odwieczną, zachowaną w najodleglejszej, przedhistorycznej tradycji i przekazywaną z pokolenia na pokolenie, magiczną symbolikę kształtu koła […]. Krąg, koło, ma w odczuciu ludzkim do dziś, nie wiedzieć jaką drogą odziedziczoną po przodkach, moc sakralną[229].

Wyjątkowość tego zjawiska Kowalska tłumaczy tęsknotą artysty za absolutem i utopijnym ideałem – tęsknotą, która „ma więcej wspólnego z marzeniem o tajemnicy, nieskończoności i irracjonalnym odczuciu nieprzekraczalnego obszaru sacrum […] niż z ratio fizjologicznego, optycznego doznania”[230].

Zbieżne poglądy i obszary poszukiwań budują ciekawą przestrzeń dialogu twórczości Fangora i Nowackiego. Operujące różnym językiem form i tworzone w innych technikach obrazy obu artystów mają jednak wspólną poetykę. Urzekają pulsacją barw, powstającą jako efekt działania kontrastów, oraz iluzyjnym ruchem konturów i form – u Fangora są one nieostre i zamglone, płynnie rozchodzą się odśrodkowo i skupiają dośrodkowo w wirującym tańcu; u Nowackiego – wyraźne i klarowne, zacierające się w intensywnej grze tonacji barw i światłocieni. Tętniące życiem i energią kompozycje wydają się przekraczać własne granice i rozszerzać na otaczającą je przestrzeń, jak gdyby były ledwie wycinkiem niekończącej się całości. Płaskie obrazy Fangora tworzą iluzję głębi, w której figury unoszą się, rosną i kurczą, w przestrzennych reliefach Nowackiego porządki optyczny i rzeczywisty przenikają się ze sobą, zacierając granicę między iluzją i realną obecnością elementów trójwymiarowych. Prace obu artystów cechuje niezwykły

[229] B. Kowalska, *Fangor – malarz przestrzeni*, Warszawa 2001, s. 116.
[230] Tamże, s. 135.

pietyzm wykonania i wrażliwość, a także otwartość na improwizację i dyktat intuicji.

Znaczna część realizacji obu twórców ogranicza się w swej palecie do nielicznego zestawu przenikających się barw. Artyści dobierają je, kierując się intuicją, doznaniami emocjonalnymi i własnym doświadczeniem, w oderwaniu od wiedzy teoretycznej. Nowacki, polegając na wewnętrznym wyczuciu, w większości powstałych prac stwarza substraktywną harmonię barwnej triady, zestawiając jej stałe komponenty.

Miękkie przejścia gradacji barwnych nadają obrazom Nowackiego świetlistość, obecną również w obrazach Fangora. Centralna oś w reliefach Nowackiego tworzonych od 2004 r. przybiera niekiedy formę szerokiej smugi, która rozpływa się na grzbietach listewek poziomą gradacją barwnego sfumato [np. *27.04.04*, 2004, il. 132]. Kolory są zgrupowane, a ich relacja ogranicza się do kilku łagodnie przenikających się tonacji. Barwne pasmo przebiega przestrzeń obrazu niczym strumień światła, skupia energię kompozycji w samym jej centrum. Oprócz ruchu wertykalnego wyznaczonego układem listew, w obrazie pojawia się wewnętrzna dynamika poziomych przejść barwnych. W zależności od tego, czy gradacja kolorów pokrywa górne krawędzie niższych lub wyższych listewek, jej efekt narasta bądź słabnie pod wpływem oświetlenia, co z kolei wywołuje wrażenie zróżnicowanej głębi reliefu. Cieniowanie ewokuje promieniste sfumato i iluzję świetlną. Artysta w swoich pracach nie dąży jednak do przedstawienia światła jako zjawiska fizycznego lub też efektu optycznego. Zainteresowany działaniem barw, poszukuje on wyłącznie sposobu wydobycia ich energii poprzez wzajemną interakcję.

W reliefach o strukturze symetrycznej Nowacki nierzadko wprowadza gradację barw. Kolorowe wertykalne listwy, przełamane w połowie w kąt otwarty, rozchodzą się odśrodkowo, tworząc w miejscu pęknięcia słup barwnego światła. Emanuje go rozwarta wewnątrz obrazu wąska szczelina o kształcie rombu, złożona z odcinków ukośnych listewek. Powielone poziomo listewki potęgują wydźwięk figury centralnej na całej powierzchni reliefu [np. *10.02.08*, 2008, il. 133]. W innych pracach układy romboidalne zwielokrotniają się – przyjmują formę regularnego motywu, osadzonego w strukturze liniowej. Artysta akcentuje rytm tych figur, budując je z kawałków listew, ułożonych na szerszym boku. Jednolity rząd wydłużonych rombów tworzy w środkowej partii obrazu strefę dominacji jednej

barwy, która poziomą smugą rozchodzi się wśród kontrastujących z nią odcieni [*16.11.07*, 2007, il. 134].

Świetliste promieniowanie abstrakcyjnych płócien Fangora z lat 1957–1976, jak też reliefów liniowych Nowackiego animują odbiorcę, nawiązują z nim intymny dialog i wywołują silne sugestywne doznania, możliwe jedynie w momencie rzeczywistego obcowania z dziełem – jednostkowego, niepowtarzalnego spotkania. Działają otwarcie na jaźń i zmysły, przyciągają niemal magnetycznie wzrok widza, ożywione bezpośrednim kontaktem. Szczególnie podatne na zmienność percepcji w czasie i przestrzeni, obrazy te generują nieustannie nowe postrzeganie i nową interpretację, pobudzają wrażliwość patrzącego, tęsknotę za niepoznanym, odwołują się bardziej do wewnętrznej intuicji niż ścisłego rozumowania[231].

Osiągnięcie najwyższego tętna barwnej wibracji u Fangora dokonuje się za sprawą kolorowych kontrastów, rozchodzących się w płynnych sfumato lub energicznych „pointylistycznych" zderzeniach. U Nowackiego występuje również intensywny wielokierunkowy rytm kształtów, zaburzeń linii prostej w rozbudowanym układzie wygięć i kątów. W miejscu lateralnego współdziałania równoległych barwnych pasm pojawia się gęsty zygzak – umieszczony pomiędzy pionowymi listwami, przylegając do nich, tworzy trójkątne pola jednej tonacji. Powielone w poziomie wywołują one wrażenie ruchliwej kolorowej fali, która rozpościera się w obrazie niuansami gradacji. Kanciaste figury w każdym kolejnym reliefie składają się niby w kalejdoskopie w coraz to nowe, wyjątkowe konstelacje. Surowa struktura zaciera się, owiana mglistą powłoką promieniujących barw. Grę odcieni ożywia moment bezpośredniej percepcji, relief oglądany w ruchu, z różnych stron, mieni się drgającymi przebłyskami – łamane układy listewek w jednej części obrazu stopniowo znikają za wyższym pionowym rzędem, aby nieoczekiwanie objawić się w drugiej jego części lub otworzyć na nowo przy zmianie kąta widzenia.

Pewne paralele z kompozycjami o faliście, pulsacyjnie przebiegających pasmach barwnych Fangora można odnaleźć w pracach Nowackiego z lat 2007–2009, gdzie kanciaste, łamane pasma w interwałach pionowych artysta zastępuje podłużnym kształtem łuku, w postaci delikatnie wygiętej, cienkiej listewki. Płynne

[231] Por.: S. Szydłowski, *Wojciech Fangor: przestrzeń jako gra*, [katalog wystawy], red. K. Stefaniak, Kraków 2012, s. 116–133.

linie nadają kompozycji wyraz subtelności – barwy obłych form łagodnie przeciekają jedna w drugą, oko podąża za ich nieśpiesznym kolistym ruchem. Obserwując powtarzający się w reliefie przebieg linii falistych, wzrok widza, w daremnej próbie skoncentrowania i lokalizacji kształtu, zatraca poczucie rzeczywistego układu prostych pionów. Wszystkie linie wydają się drgać i falować, zmienia się nieustannie wrażenie ich wzajemnej relacji i kąta pochylenia. Ta jawna dominacja płynnych, obłych form nadaje obrazowi charakter bardziej zmysłowy, wymykający się spod surowego rygoru szeregów wertykalnych i kierunków prostych. Nieoczekiwane złagodzenie kształtów przydaje pracom Nowackiego innego, nieznanego dotychczas wymiaru liryzmu.

Wyrafinowana gra pomiędzy linią prostą i linią biegnącą po łuku szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w obrazie *18.03.08* z 2008 r. [il. 135]. Pomiędzy podstawowe piony artysta wprowadza niższe listewki w kształcie fali – każda para listew, biegnąc równolegle, stwarza zarysy szerszej sinusoidy, malowanej na przemian bielą lub czernią. Tonacje zieleni i czerwieni pokrywają odpowiednio grzbiety pofalowanych i prostych listew, rozbijając kontrast achromatyczny – nasila się on wyłącznie w partiach wzrostu amplitudy falistego pasma. Efekt ruchliwego sfumato jest tu szczególnie uzależniony od sposobu oświetlenia: w cieniu zanika bowiem wydźwięk bieli, osłabiając intensywność kontrastu. Chcąc wzmocnić w obrazie działanie bieli, artysta wprowadza ją na szerszych bokach listew w miejscach ich przylegania do białego tła. Boki listew flankujące partie czerni zaś maluje na czarno. W ten sposób listwy oglądane pod kątem wypełnia naprzemienna wariacja barw, powodując jeszcze większą zmienność w całościowej percepcji obrazu.

W niektórych powstałych wówczas pracach Nowacki rezygnuje całkowicie z linii pionowych, strukturę reliefu kształtują wyłącznie łuki wygiętych listewek. W obrazie zatraca się rygor kwadratu, złamany działaniem obłych kształtów. Artysta jednak stosunkowo szybko porzuca podobne eksperymenty, powraca do regularnej siatki pionów, w której umieszcza coraz drobniejsze półłuki. Migdałowate formy zaczynają się mnożyć – nanizane na centralną oś pionową, rozchodzą się odśrodkowo kolejnymi półłukami, niczym kręgi na wodzie [np. *06.09.09*, 2009, il. 136 a]. Odśrodkowo biegną również przejścia tonalne na bocznych krawędziach listew, tworząc fascynującą gradację barw [il. 136 b]. Każdy bok listwy artysta maluje inną tonacją, przez co obraz zmienia się wraz

z perspektywą oglądu – przemieszczając się i zmieniając kąt widzenia, widz sukcesywnie odkrywa poszczególne barwy. Skomplikowane przemienne sploty odcieni przenikają się w rozmaitych konfiguracjach i nadają obrazowi niezwykłą świetlistość, zaś ostre, namacalne formy wydają się rozpraszać w barwnym drżeniu.

W twórczości Fangora i Nowackiego pokrewna jest idea włączenia do malarstwa relacji czasoprzestrzennych poprzez nadanie istotnego znaczenia realnemu miejscu obcowania z obrazem, miejscu, w którym widz porusza się i zmienia kierunek obserwacji, chcąc możliwie najpełniej uchwycić całość. Ponadto obaj artyści dążą do spotęgowania efektu przestrzennej iluzji emanującej z powierzchni obrazu – Fangor określa ją mianem „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej", Nowacki zaś – „wymiarem imaginarnym"[232]. Zainteresowania obu twórców wykraczają jednak daleko poza problemy fizjologii widzenia czy też iluzyjności malarstwa, postrzeganych zaledwie jako środek wyrazu. Tropią oni obszary doznań, poruszając się na pograniczu intuicji i racjonalności, aby poprzez obecną w obrazach energię światła i barw wywołać w widzu emocjonalne „zachwycenie". Rozważania Stefana Szydłowskiego o pracach Fangora można odnieść prawie dosłownie do twórczości Nowackiego:

> Teraz ważna jest nie płaszczyzna obrazu, ale realna przestrzeń, w której znajdujemy się wobec obrazu, który prowokuje do penetracji niepowtarzalnych relacji między formą, kolorem i światłem. Ten sam obiekt materialny staje się za każdym razem innym obrazem, gdyż nie sposób zbliżyć się do niego dwa razy tą samą drogą i w tym samym tempie. Ta właściwość obrazów Fangora – obrazów umownie nazywanych kołami, falami, obrazów ameboidalnych i amorficznych, gdzie rozproszone przejścia koloru w kolor wprawiają nas w zakłopotanie, ich otwartość i nieokreśloność, niejasność i niepewność, pozwala uzyskiwać rzeczywisty kontakt z życiem. Wojciech Fangor ożywił obraz, w kontakcie z widzem obraz żyje własnym życiem, które przez zaskoczonych krytyków zostało nazwane immanentną wibracją i kinetyką. Problemem, który został tu postawiony, nie była iluzyjność malarstwa, nie chodziło o to, jak przekroczyć granicę iluzji, jak przybliżyć sztukę do rzeczywistości; został tu postawiony problem innej iluzji, problem, który swoim pojawieniem znosił program modernizmu i awangardy przekraczania granicy sztuki i życia[233].

[232] Por.: B. Kowalska, *Fangor – malarz przestrzeni*…, s. 105; A. Nowacki, *Energia barw*, [w:] *Widzieć jasno…*, s. 11.
[233] S. Szydłowski, *Wojciech Fangor: przestrzeń...*, s. 124.

## IV.7 Wibracje liniowych struktur – Carlos Cruz-Diez, Yaacov Agam, Jan Ziemski

Stawianie coraz większego akcentu kompozycyjnego na pojedynczych elementach wpisanych w jednolity rząd listew prowadzi Nowackiego ku nowym eksperymentom. W obrazie pojawiają się osobne figury, które nie mają swojego konstrukcyjnego „szkieletu" w tkance reliefu, powstają jakby ponad jego strukturą. Zarysy tych figur składają się w całość z odcinków linii malowanych na górnych krawędziach listewek, przebiegających na różnych poziomach. Pierwsze tego typu rozwiązanie pojawia się w reliefie *31.03.10* z 2010 r. [il. 137] – malowany kwadrat, ustawiony na jednym ze swych narożników, poszerza, a zarazem obramowuje rozchodzący się z centrum obrazu kształt migdału, nadając kompozycji monumentalną powagę i skupienie.

Kolorowe kompozycje Nowackiego składające się z wielości figur mogą być przedmiotem niezwykle ciekawej konfrontacji z twórczością wenezuelskiego artysty Carlosa Cruza-Dieza, jednego z pionierów op-artu i sztuki kinetycznej. Za pozorną bliskością formalną ich prac kryją się nie do pogodzenia różnice poglądów, metod i koncepcji poszukiwań twórczych. Obaj artyści posługują się formą reliefu i budują kompozycje z pionowych listew. Pierwsze podobne realizacje Cruza-Dieza sięgają 1959 r., rozwijane w ciągu kilku kolejnych dziesięcioleci w serii prac pod wspólną nazwą *Physichromie*. Celem wenezuelskiego artysty jest przekroczenie tradycyjnego medium malarstwa i wyjście poza płaszczyznowość obrazu tak, aby przedstawienie, pozbawione śladów narracyjności i skrajnie oczyszczone, nakłaniało widza do żywej, nieskrępowanej interakcji. Dąży on do dzieła, które zamiast naśladować rzeczywistość, zamykać w sobie jej wycinek lub wrażenie chwili, rozgrywa się w realnej przestrzeni i czasie oraz aktywnie komunikuje się z odbiorcą. Artystę interesuje działanie barwy rozumiane jako trwające i rozwijające się wydarzenie świetlne, które poprzez zmysł wzroku prowokuje w widzu instynktowny emocjonalny odzew. Relief służy do wydobycia autonomii oddziaływania barwy w przestrzeni, zaś strukturę liniową Cruz-Diez traktuje jako swoistą „pułapkę dla światła" (*trap for light*). Materialność dzieła, jego wymiary, kompozycja, a nawet dobór kolorystyki nie niosą ze sobą żadnych konotacji, wręcz są dla artysty nieistotne wobec siły barwnego „wydarzenia" i wrażenia, jakie mają wywołać.

Reliefy Cruza-Dieza, aczkolwiek postrzegane jako obrazy, nie wynikają z procesu malarskiego – powstają jako obiekty, składane według dokładnie opracowanej koncepcji z przygotowanych wcześniej kolorowych elementów. Pierwotnie artysta budował kompozycje z malowanych listew z tektury, drewna i PCW, po 1973 r. zaś opracował nowy system konstruowania reliefu z elementów aluminiowych, barwionych w technice serigrafii lub oklejanych drukowanym wzorem. Realizację prac na podstawie sporządzonego projektu powierzał często całemu zespołowi asystentów. Mechanizacja procesu twórczego i rezygnacja z elementu rękodzieła ma na celu osiągnięcie maksymalnej precyzji i czystości efektu wizualnego. Artysta posługuje się stałą, ściśle ograniczoną paletą barw, przygotowaną w oparciu o teorię optyki i percepcji oraz tablice chromatyczne. Każdą kolejną pracę traktuje jako rodzaj eksperymentu, badającego efekty działania barw. W pierwszych reliefach z serii *Physichromie* stosuje listewki o czterech tonacjach – zieleni, czerni, bieli i czerwieni. Początkowo, podobnie jak Nowacki, wychodzi od struktury nieprzerywanych kolorowych pionów, które umieszczone nieregularnie, w różnych odstępach tworzą ożywioną grę kontrastów symultanicznych. Następnie wprowadza do reliefu krótkie odcinki listew, często różnej wysokości i ułożone pod skosem, które generują wrażenie przenikających się kolorowych figur – obłych i falujących, jak też o kształtach regularnych i prostoliniowych. Nowe układy form powodują większe natężenie i wibrację barwy, potęgują jej działanie w przestrzeni. Po pierwszych latach eksperymentów artysta rozbudowuje swą paletę do sześciu tonacji, z czasem coraz bardziej ją rozszerza. Minimalny zakres kolorów pozwala mu odkryć mechanizmy wzajemnego oddziaływania barw w rozmaitych wariacjach chromatycznych. Kolejnym krokiem, podjętym w 1963 r. jest wprowadzenie do struktury reliefu elementów przezroczystych, wykonanych z barwionej folii octanowej. Powoduje to efekt fizycznego nakładania się na siebie barw, zwielokrotnia i dynamizuje obszar ich interakcji. Zastosowanie w 1973 r. sfabrykowanej konstrukcji aluminiowej pokrytej sitodrukiem dało początek kompozycjom o niezwykle skomplikowanym układzie graficznym. Odstępy pomiędzy listwami artysta wypełnia drobnymi skosami, niekiedy przebiegającymi na wskroś kilka kolejnych interwałów – barwy przenikają się wówczas płynnie, tworząc subtelne gradacje[234]. Wyrafinowane, spontaniczne wrażenie wizualne,

[234] Zob.: M. C. Ramírez, *Four Situations Involving Color: a Conversation with Carlos Cruz-Diez*, [w:] *Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time*, [katalog wystawy], red. M. C. Ramírez, New Haven 2011,

jakie wywołuje seria *Physichromie,* jest swojego rodzaju sublimacją obiektu gotowego, powstałego jako wynik kalkulacji i dociekań paranaukowych. Materia prac Cruza-Dieza pozbawiona cech i wartości czysto malarskich jest zaledwie konstruktem organizującym kolory – uobecnia on jednak ulotną wizję barw, która znajduje bezpośrednie odbicie w percepcji i przeżyciach odbiorcy.

Poetyka reliefów Nowackiego nie ogranicza się do samych „zdarzeń" chromatycznych. Każda tonacja, odnajdowana przez artystę intuicyjnie w trakcie powstawania dzieła, posiada własną energię i siłę wyrazu. Figury wydobyte z rzędu linii, w odróżnieniu od prac Cruza-Dieza, nie są jedynie polem działania konkretnej barwy, lecz nieodłącznym elementem kompozycji, decydującym o charakterze całości. Barwa i forma współgrają harmonijnie i każdy z tych środków wydaje się nieść własny, wewnętrzny przekaz. Reliefy o wyraźnych osiach symetrii poprzez zderzenie lub przyciąganie kwadratowych figur kumulują napięcie w swoim centrum, aby w punkcie kulminacyjnym barwa wyzwoliła się w intensywnym lśnieniu. Obrazy Nowackiego są hieratyczne, a poprzez ich ulotną zmienność można odnieść wrażenie, iż trwa tu jednia o niezliczonych obliczach [np. *09.10.14*, 2014, il. 138].

Spośród twórców op-artu, posługujących się również formą reliefu, pewne paralele z pracami Nowackiego można dostrzec w twórczości Yaacova Agama. Obrazy przestrzenne izraelskiego artysty powstają od początku lat 50. Pierwotnie tworzył tzw. *transformable pictures* – malowane reliefy, składające się z drewnianego podłoża i wystających elementów, które widz mógł dowolnie przesuwać na płaszczyźnie, zmieniając układ całości. Od 1953 r. roku Agam maluje kompozycje abstrakcyjne, nawiązując do nowożytnej formuły *tabula scalata* – obrazów o regularnie załamującej się powierzchni, dzielonej na pasma pionowe lub poziome, które oglądane z boków zawierają dwa osobne wizerunki. Swoje reliefy, określone wspólną nazwą *Polymorph*, artysta buduje z szeregu równoległych trójkątnych graniastosłupów, których jeden bok przynależy do podłoża, a dwa pozostałe stanowią przestrzeń obrazu[235]. Ustawione pod kątem, rozdrobnione płaszczyzny mienią się różnokolorowym motywem geometrycznych figur. Czytelne z obydwóch stron przedstawienia – na ogół o czystym i regularnym układzie – od frontu zderzają się w dynamicznym wichrze kształtów i barw. Agama

s. 58–111.

[235] S. Aragaki, *Diversity and unity of Agam's work*, [w:] *Yaacov Agam: diciembre de 1997 – febrero de 1998*, [katalog wystawy], red. C. Hernández, Madrid 1997, s. 201–202.

interesuje przede wszystkim żywa dynamika obrazu o rozbujałym nagromadzeniu form i płaszczyzn, którego nie sposób nigdy objąć jednym spojrzeniem. Oglądany z każdego punktu, odsłania się ledwo jako pojedynczy wycinek, jeden z wariantów kompozycji, która wraz z widzem znajduje się w ciągłym ruchu i przeobrażaniu. Znacząca dla artysty jest idea zawarcia wielości w jedni, jak też uaktywnienia dzieła w wymiarze rzeczywistym poprzez doświadczanie jego zmienności. Agam na każdym etapie powstania pracy z niezwykłą precyzją dba o jej własnoręczne wykonanie i pozostawienie śladu malarskiego[236]. Pierwsze obrazy maluje, grubo nakładając kolejne warstwy farby olejnej, tak aby pociągnięcie pędzla było wyraźnie widoczne – powstaje w ten sposób dodatkowa ekspresja wibracji nierównej powierzchni. W późniejszych latach artysta wprowadza do swych realizacji sztuczne materiały i konstrukcje mechaniczne, tworzy między innymi tzw. „agamografy" – stereogramy soczewkowe, którym za podstawę służą specjalnie przygotowane litografie[237].

Od założeń obu ojców op-artu Nowackiego różni zasadniczo spontaniczność procesu twórczego i brak programowości. Ponadto artysta pozostaje w ścisłym związku z medium malarskim, nie podąża za awangardowymi postulatami łączenia sztuki z rzeczywistością. Przekracza wprawdzie tradycyjne rozumienie płaszczyzny obrazu, wzbogacając tym samym możliwości obioru dzieła, a swe reliefy traktuje jako przedstawienia wymykające się możliwościom doby (re)produkcji technicznej[238]. Niedostępne za pośrednictwem fotografii działanie obrazów Nowackiego wymaga żywej obecności i interakcji widza. Reliefy artysty, nie kryjąc w sobie teorii i kalkulacji, działają jako czyste wrażenie, którego doznaje się i przeżywa w bezpośrednim spotkaniu.

Na granicy z op-artem, w pewnej do niego dialektyce sytuuje się twórczość Jana Ziemskiego, lubelskiego artysty, który od połowy lat 60. tworzył obrazy-reliefy o wspólnych tytułach: *Przedmiot optyczny*, *Permutacje*, *Interferencje*, *Refleksy*, *Metamorfozy.* Artysta budował swe najczęściej kwadratowe kompozycje na zasadach geometrii i rytmu z użyciem listew przyklejonych do płaszczyzny podłoża. Podobnie jak Nowacki, Ziemski uzyskiwał efekt iluzji optycznej w przestrzennym powielaniu różnokolorowych drewnianych elementów.

[236] F. Popper, *Agam*, New York 1976, s. 20–31, 243.
[237] S. Aragaki, dz. cyt., s. 206.
[238] Rozmowa z A. Nowackiego z E. Czerwiakowską z dn. 28.11.2016, nagranie w archiwum prywatnym artysty.

Odmienność jego prac polega jednak na tym, że równoległe do płaszczyzny obrazu, łukowo wygięte i ułożone pionowo na różnych poziomach listewki nachodzą na siebie, wywołując zjawisko interferencji (lub tzw. efektu „moire"), postrzegane przez oko jako nieustające drganie dużej ilości linii. Zafascynowany ideą ulotnych, nieistniejących wizji artysta marzył o stworzeniu nieprawdopodobnych „obrazów znikliwych" – chciał za pomocą konkretnego dzieła pokazać coś, czego materialnie nie da się doświadczyć[239]. Dzięki systemowi mijających się rytmów listew artysta osiągał przede wszystkim wrażenie ruchu i zakłócenia formy w odbiorze przestrzeni. Kolor miał na celu jedynie uwypuklenie elementów reliefu lub na odwrót – przytłumienie jego rzeczywistej bryły, aby stworzyć „sugestię pewnej określonej, ale nieistniejącej formy" – jak pisał Jerzy Ludwiński[240]. Dla osiągnięcia większej siły działania barw stosował najczęściej grę ostrych kontrastów. W mocnym zderzaniu tonacji, podobnie jak w zniekształcaniu form, podążał bowiem za ideą łączenia wartości przeciwstawnych[241]. Można to potraktować jako wyraz pewnego niepokoju związanego z poddaniem w wątpliwość wiarygodności i jednoznaczności świadectwa ludzkich zmysłów. Reliefy Ziemskiego nie są zatem jedynie atrakcyjnym zjawiskiem wizualnym, opartowską zabawą, lecz dotykają ważnej problematyki. Oprócz pewnych idealistycznych, romantycznych wręcz aluzji naznaczone są celowym, techniczno-naukowym charakterem. „Te prace – jak twierdzi Magdalena Moskalewicz – przypominają swoją konstrukcją rodzaj jakichś naukowych obiektów o nieznanym przeznaczeniu: liczydła albo przyrządy miernicze, których funkcja trudna jest do odgadnięcia"[242]. Skojarzenie takie wynika m.in. z wyczuwalnego nacisku, jaki artysta kładzie na konstrukcyjną zasadę kształtowania reliefów. Każda praca powstawała bowiem drogą projektowania i empirycznych prób, a końcową realizację poprzedzało wykonanie szeregu rysunków i obliczeń[243]. Starannie opracowane rytmy nie dążyły jednak do stworzenia przejrzystej struktury reliefu, sploty kombinacji listewek miały raczej utrudnić rozpoznanie jego architektoniki. Mimo precyzji projektu gotową pracę charakteryzuje niekiedy brak wykończenia czy dokładności technicznej.

[239] B. Kowalska, *W poszukiwaniu ukrytego obrazu – Jan Ziemski 1920–1988*, „NP Na Przykład: miesięcznik kulturalny", 2000, nr 1–2(72–73), s. 14–15.
[240] Cyt. za:: A. Kuśnierz, *Jan Ziemski (1920–1988) – twórca obrazów „nieistniejących"*, [w:] *Grupa „Zamek". Historia – krytyka – sztuka*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2007, s. 133.
[241] B. Kowalska, *W poszukiwaniu ukrytego…,* s. 14.
[242] M. Moskalewicz, *Na krawędzi obrazu…*, s. 65.
[243] A. Kuśnierz, dz. cyt., s. 132.

Namacalna matowość pigmentu, na tyle przejrzysta, aby odsłonić drewnianą fakturę reliefu, niedbała ekspresja pociągnięcia pędzla – wszystko to – jak u Nowackiego – ma podkreślać materialność dzieła i wyjątkowość ręcznego wykonania. Ze względu na tę cechę praca Ziemskiego – zdaniem Moskalewicz – „traci na potencjalnej elegancji", staje się „syntezą eksperymentów optycznych i materiałowych"[244]. Nieco pozytywniej warsztat Ziemskiego ocenia Kowalska:

> Drewniane obrazy-reliefy artysty ukrywały za ażurową przesłoną z listewek błysk formy, może koloru, albo kierunku lotu czegoś jak strzały, z istniejącej rzeczywistości lub wypadkowej barwy. Ale obudowa tego zjawiska, nieobecnego i tylko pochwytnego w ruchu, jest zgrzebna i niewspółczesna, nieco toporna. Może i ma to swój siermiężny urok, ale trudno go docenić w kontekście transparentnych i jak muślin subtelnych obiektów z tego samego czasu, jak choćby Jesusa Rafaela Soto albo Carlosa Cruz-Dieza. Za to, gdy w tamtych jest tylko oczarowanie oczu, u Ziemskiego jest jeszcze przekaz myśli[245].

Ziemskiego z Nowackim łączą te same pytania o współistnienie zasad geometrii z rytmem i ruchem. Obaj artyści preferują rozwiązania, w których zawiły układ listewek podporządkowuje się prostej formie, zmiennej i niestałej, lecz widocznie zdominowanej przez oś symetrii i wewnętrzny porządek. U Nowackiego struktura reliefu nie stanowi głównego akcentu, zatopiona w bogatych niuansach barw jest specyficznym przedłużeniem podobrazia. W reliefach liniowych artysta trzyma się stałych zasad rozłożenia listew podstawowych, nie tworzy zmiennych układów, wymagających ciągłego rozwijania coraz to nowych konstrukcyjnych koncepcji. Język prac cechuje większy liryzm, otwarcie się na poetykę barw, brak tu naukowego podejścia.

Oprócz intensywnych wielobarwnych reliefów Ziemski w latach 1966–1988 zrealizował wiele bardziej neutralnych, syntetycznych prac, w których komponowane w bieli, czerni i szarościach figury geometryczne znikały, zastępując jedna drugą. Kompozycje takie, oglądane z przeciwnych stron oddziałują ostrością odmiennych walorów, powodując niejednoznaczność odbioru zarówno w strefie doznań optycznych, jak odczuć emocjonalnych i sensu interpretacji. Jednocześnie cechuje je pewne wyciszenie, surowość, większa jasność struktury i podatność na światło.

---

[244] M. Moskalewicz, *Na krawędzi obrazu…*, s. 64–65.
[245] B. Kowalska, *W poszukiwaniu ukrytego…,* s. 15.

W ostatnich latach również Nowacki tworzy obrazy wyzbyte emocjonalnego ładunku wielości barw, ograniczone w kolorystyce do skali szarości. Artysta porusza się w subtelnych niuansach achromatycznej tonacji, dając wyraz nieskończonej grze bieli i czerni. Stosuje tu zderzenia rytmów, kontrasty jasności, potęgowane zarówno przez oko widza (przejawia się wówczas tzw. efekt pasm Macha), jak też poprzez działanie fizycznego światła na powierzchni reliefu. Zalegające w interwałach listew ruchliwe cienie współtworzą dodatkowe stopnie szarości i czerni, przenikają w malowaną materię. Liniowy bieg promienia światła po wgłębieniach reliefu można porównać do muzycznego glissanda, płynnego następstwa dźwięków, wywołanego szybkim przesunięciem palca po klawiszach lub strunie.

W czarno-białych kompozycjach – nieco inaczej niż u Ziemskiego – pojawiają się migdałowate kształty – skupiają w centrum skrajne walory szarości, rozpraszają się w kolejnych powtórzeniach łukowatych linii oddających subtelne przejścia tonów i wywołują wrażenie poświaty pionowych osi – cichej i tajemniczej, wydobywającej się z drżenia kontrastów cienkich pasm [np. *24.08.15 (cz-b nr 5)*, 2015, il. 139]. Większy rygor panuje w reliefach z zarysami form geometrycznych – ujednolicone, centryczne kwadraty nawarstwiają się w różnym natężeniu czerni i bieli, w skokach i przesunięciach rytmu kontrastujących listewek [*15.09.15 (cz-b nr 7)*, 2015, il. 140]. Figury wyłaniają się dyskretnie, a w ich wyrazistość nieodzownie ingeruje światło. Obraz wydaje się żyć równocześnie w wielu obliczach, o niezmiennej jednak wewnętrznej powadze i hieratyczności.

Wprowadzana jest niekiedy subtelna nuta barwnych akcentów. Szczególne wrażenie robi praca *20.09.16* z 2016 r. [il. 141]: na powierzchni wydłużonego w poziomie prostokąta rozpływają się bezkształtnie mgliste poświaty szarości, roztaczają cyklicznie w delikatnych cieniowaniach i regularnych zwrotach ukosu listewek. Promieniste światło rozbrzmiewa w dotyku szerokiego poziomego pasma, wypełnionego wewnętrzną falą barwnych linii. Cicha gradacja zieleni postępuje dośrodkowo, rozpala się na skrajach podłoża, aby stopniowo gasnąć i w miejscu kulminacji znów ożywić się soczystym ciepłem. Ascetyczną kompozycję przenika uspokojenie i liryzm, ostrość rytmów zaciera się tu w lekkim drżeniu barwnej, świetlistej powłoki.

Z czasem stosowana przez artystę paleta staje się ciemniejsza. W miejscu płynnych, miękkich poświat pojawiają się głębokie tonacje szarości oraz intensywne kontrasty. Kompozycje o graficznym układzie tworzą swój rytm w oparciu o skrajne akcenty czerni, czerwieni i bieli, w oscylowaniu barw wybrzmiewają niezliczone niuanse i gra światła. Wielowymiarowa głębia obrazu wciąga wzrok patrzącego w półmroki i pulsujące przepaście czarnych rewirów [*13.05.18*, 2018, il. 142].

Monochromatyczna surowość prac Ziemskiego i Nowackiego odsyła do ideowych początków op-artu, kiedy na przełomie lat 50. i 60. w twórczości Victora Vasarely'ego i Bridget Riley panują obfitujące w efekty ostre zderzenia czerni i bieli. Racjonalistyczne systemy wizualistów w konsekwencji przyczyniły się do pogłębienia dystansu twórcy wobec swojego dzieła, które traci piętno indywidualności, podlegając prymatowi teorii i urokowi wizualnych „oślepień". Związki polskich artystów z obszarem optyki i geometrii zdają się mieć wymiar bardziej zmysłowy i poetycki, nasycony treścią i wewnętrznym przeżyciem. Ziemski snuje rozważania o stworzeniu obrazu „z dymu, z mgły, z tkanki nietrwałej i ulotnej jak dotknięcie myślą nieosiągalnego"[246]. Dla Nowackiego proces twórczy to „odnotowywanie codziennych uczuć, osobliwych chwil, konfliktów i tęsknot"[247]. W twórczości obu artystów tkwi „przejmujący podskórny dramatyzm"[248], któremu bliższy jest raczej pierwotny lęk leżący u źródeł porządkowania świata w abstrakcji geometrycznej czy ornamencie – jak ujmuje to Worringer[249] – niż rozpaczliwe niekiedy migotanie i pulsacja złudnych konstrukcji.

[246] B. Kowalska, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s. 252.
[247] M. Kalinovská, dz. cyt., s. nlb.
[248] B. Kowalska, *Twórcy – postawy…*, s. 253.
[249] H. Gaßner, *Wzory relacji...*, s. 27–28.

## Rozdział V
## Ikona i źródła abstrakcji

### V.1 „Światło nowej sztuki przyszło ze Wschodu"

Hubertus Gaßner, otwierając w 2017 r. wystawę Nowackiego w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki, w nieoczywisty na pierwszy rzut oka sposób skonfrontował dzieła artysty z ikoną, postrzeganą jako istotny impuls powstania fenomenu XX-wiecznej sztuki bezprzedmiotowej:

> Można [...] spekulować, dlaczego światło nowej sztuki przyszło ze Wschodu, nie zaś z Zachodu. Uważam, że wiąże się to z całkowicie odmiennym pojmowaniem obrazu niż to, które rozwinęło się od czasu renesansu na Zachodzie. Moim zdaniem bez malarstwa ikon nie powstałaby abstrakcja. Ikona bowiem nie odwzorowuje rzeczywistości, lecz jest spirytualną materią. Może Państwo wiecie, że w cerkwi ikony są obnoszone, że traktuje się je jako cielesne obiekty – podobnie obrazy Andrzeja Nowackiego. Różnica polega na tym, że wierni całują ikony, a ja tymczasem chciałbym Państwa prosić, byście obrazów Andrzeja ani nie dotykali, ani nie całowali. Ale oczywiście możecie Państwo przed nimi uklęknąć[250].

To żartobliwe i wtrącone jakby mimochodem porównanie wydaje się dotykać sedna i wewnętrznej treści sztuki Nowackiego – jej podskórnej więzi ze światem ikony, więzi, która rodzi się z – nieświadomej – potrzeby doświadczenia i uobecnienia śladu transcendencji w bezimiennym języku malarstwa abstrakcyjnego.

Ikona, podobnie jak ornament w swym pierwotnym wymiarze „sakralnym", stoi u początków poszukiwania sztuki bezprzedmiotowej i rozważań o jej istocie. Odkrycie na początku XX w. oryginalnej warstwy malarskiej ikony staroruskiej w wyniku pojawiania się nowych technik renowacji radykalnie poszerzyło jej znaczenie i status. Dawne malarstwo cerkiewne zaczęto postrzegać nie tylko jako wyraz i przedmiot kultu, ale też jako sztukę, na której w rezultacie skupiła się uwaga zarówno badaczy (Nikodim Kondakow, Paweł Muratow), filozofów (Paweł Florenski, Eugeniusz Trubieckoj, Sergiusz Bułgakow), jak też kolekcjonerów (Nikokołaj Lichaczew, Paweł Tretiakow, Stefan Riabuszinskij, Aleksiej Morozow,

[250] Otwarcie wystawy *Andrzej Nowacki. U progu nieskończoności* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 23.03.2017, nagranie w prywatnym archiwum artysty.

Ilya Ostroukow), krytyków sztuki (Aleksander Benois, Nikołaj Punin) i artystów[251]. Z miejsc sakralnych ikona przenosi się do przestrzeni muzealnej i wystawowej, postrzegana jako obiekt nie tylko czysto religijny, lecz dzieło o pierwiastku wskazującym na rosyjskie korzenie narodowe, tradycję i duchowość. Zwłaszcza w tym drugim aspekcie ikona na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX w. wzbudziła zainteresowanie twórców rosyjskiej awangardy – m.in. Natalii Gonczarowej, Michaiła Łarionowa, Malewicza, Tatlina, jak też Kandynsky'ego, Chagalla, Dawida Burluka i wielu innych. Artyści traktowali ikonę zasadniczo z pozycji ahistorycznej, odnosząc się do współczesnego kontekstu, jak też głównie w sferze profanum, pozbawiając ją wyższego znaczenia w zestawieniu z szeroko pojętą sztuką ludową[252]. Impulsem do poszukiwania źródeł narodowej twórczości, jej prostoty i bezpośredniości były nowe tendencje w sztuce zachodniej, dążące do waloryzacji „prymitywu". Nie bez ich wpływu rosyjscy twórcy dociekali istotnych elementów pierwotnego języka plastycznego własnej spuścizny narodowej, w której upatrywali prawdziwej duchowości i śladów „świadomości mitologicznej"[253]. Słynny krytyk sztuki Aleksander Benois w 1913 r. dowodził:

> Teraz tylko ślepiec nie zauważy zbawiennego oddziaływania ikon, ich potężnej siły mogącej wpłynąć na kształt sztuki współczesnej, ich nieoczekiwanej bliskości sztuce naszych czasów. Co więcej, jakakolwiek XIV-wieczna ikona *Mikołaja Cudotwórcy* czy *Narodzenia Matki Bożej* pomaga nam zrozumieć Matisse'a, Picassa, Le Fauconniera czy Gonczarową. Z kolei Matisse, Picasso, Le Fauconnier czy Gonczarowa pozwalają nam głębiej odczuć potężne piękno „bizantyńskich" obrazów, odnaleźć w nich to co młode, silne, ożywcze[254].

Ikona stała się nie tylko kluczem do rozumienia „nowej" sztuki, ale zaczęto ją uważać za zasadniczy precedens i źródło odnowy poszukiwań artystycznych. W 1913 r. historyk i krytyk sztuki Nikołaj Punin – później autor licznych tekstów

---

[251] Zob.: R. Rogozińska, dz. cyt., s. 83–86; О. Тарасов, *Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру*, Москва 2016, s. 131–230.

[252] Zob.: V. Krieger, *Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone*, [w:] *Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde*, [katalog wystawy], red. S. Dobrianowa-Bauer, Frankfurt am Main 2004, s. 28.

[253] М. Дроник, *Иконография русского классического авангарда: постановка проблемы*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики", 2016, nr 5(67), s. 78.

[254] А. Бенуа, *Художественные письма. Иконы и новое искусство*, „Речь" z 05.04.1913, nr 93, s. 2 [cyt. za:] D. Konstantynów, *„Drogi sztuki współczesnej i ruskie malarstwo ikonowe". Wokół wczesnych poglądów Nikołaja Punina*, „Biuletyn Historii Sztuki", 1998, nr 1–2, s. 103.

o twórczości Tatlina – właśnie w inspiracji ikoną widział możliwość przezwyciężenia zaniku duchowości i kryzysu w sztuce:

> Wierzymy, że ikony w swym wspaniałym i żywym pięknie naprowadzą współczesną twórczość na drogę osiągnięć innych niż te, które w ostatnich dziesięcioleciach zajmowały europejską sztukę. Będąc z jednej strony oszukani indywidualistyczno-symbolistycznymi dążeniami sztuki współczesnej, a z drugiej – dalecy od formalistycznego jej rozumienia, szukamy innych wartości, innych inspiracji, innej sztuki. Są powody, by sądzić, a przynajmniej tak się wydaje, że starorosyjskie malarstwo ikon jest dla nas objawieniem i długo jeszcze będzie karmić serce, zdolne […] do głębokiego i szczerego umiłowania twórczości – tej prawdziwej radości naszej złożonej egzystencji[255].

Tak więc poszukiwanie nowych środków wyrazu wynikało z głębokiej potrzeby odnalezienia własnej tożsamości, a zarazem realizacji pewnego światopoglądu kulturowego. Artystów awangardy w ikonie pociągnęła forma, kompozycja i intensywne barwy, które szczególnie docenił Henri Matisse podczas swojego pobytu w Moskwie w 1911 r. („Takiego bogactwa barw, takiej ich czystości, bezpośredniości wyrazu nigdzie dotąd nie widziałem”[256]). Estetyka malarstwa cerkiewnego inspirowała do eksperymentu, była zachętą nawiązania nie tylko do ikonografii chrześcijańskiej, ale przede wszystkich do charakterystycznych schematów formalnych. Artyści odkryli jej realną formę, abstrakcyjną i geometryczną zasadę organizacji, wyzbytą dążenia do naturalistycznej reprezentacji przedmiotu. Linearność, płaskość kształtów wyzwolonych od praw ciążenia, brak narracji i ponadczasowość wizerunku – wszystko to stwarzało bodziec do uwolnienia w obrazie elementarnych środków, oczyszczenia kompozycji i abstrahowania kształtów, które coraz bardziej wyostrzały wyraz malarskiej ekspresji.

O ile we wczesnych pracach Gonczarowej, Łarionowa, Tatlina, Kandinsky’ego i Malewicza nawiązanie do ikony miało wymiar figuratywny i tematyczny, o tyle z czasem sposoby dojścia do istoty malarstwa cerkiewnego wyraźnie się pogłębiły. Zaczęto je rozumieć przede wszystkim jako „źródło i ośrodek energii i doświadczenia, przekazywanych wyłącznie techniką artystyczną”[257].

---

[255] Н. Пунин, *Пути современного искусства и русская иконопись*, „Аполлон”, 1913, nr 10, s. 50.
[256] *Из беседы с Матиссом*, „Русские ведомости” z 27.10.1911, [cyt. za] D. Konstantynów, dz. cyt., s. 111.
[257] A. Spira, dz. cyt., s. 75.

W momencie uświadomienia, iż ikona w swej naturze jest ponadmimetyczna, to znaczy nie jest naśladowaniem świata widzialnego, lecz „pośrednikiem", otwierającym dostęp do rzeczywistości duchowej, niedostępnej zmysłom, językowej narracji i wyobraźni, ujawnił się jej pierwotny charakter abstrakcyjny. By przywołać tu słowa teologa i filozofa Pawła Florenskiego: „malarstwo ikonowe to utrwalenie na desce niebiańskich obrazów […], nadanie materialności owym przenikniętym wzniosłością wyobrażeniom, owym nadprzyrodzonym ideom, czyniąc widzenia dostępnymi niemal dla wszystkich"[258], „ikona jest energią, zjawiskiem, światłem jakiegoś bytu duchowego"[259] – „u jej podstawy nieuchronnie leży rzeczywisty odbiór świata niewidzialnego, rzeczywiste doświadczenie duchowe"[260]. Ikona ujawnia nie to, co zewnętrzne, lecz stan wyższej świadomości, ucieleśnia inną, „boską" rzeczywistość, której treść stapia się z wizerunkiem i bezpośrednio, w sposób czysty i pozanarracyjny w nim się zawiera, dlatego też artyści widzą w niej realizację sztuki wyzwolonej ze świata natury i przedmiotu. Zdaniem rosyjskiego badacza ikon Olega Tarasova:

> Ikona i obraz abstrakcyjny nie prowadzą świadomości widza po ścieżce wyobraźni. Kierują ją drogą przekonania o istnieniu niewidzialnej rzeczywistości. W przypadku ikony jest to niebiańskie piękno; w przypadku obrazu abstrakcyjnego – wielowymiarowy wszechświat. […] Rezultatem jest przełamanie granicy między tym, co materialne i duchowe, przekroczenie granic ludzkich możliwości. Wśród artystów powstało przekonanie, że nowy rodzaj obrazu musi — podobnie jak ikona — uchwycić wizualną rzeczywistość „samą w sobie". Obraz taki wymagał więc nie estetycznego doświadczenia (to samo czyniła ikona), ale uznania, że jego dążeniem jest przeniknięcie istoty widzialnego świata. W ten sposób obraz niefiguratywny może być ustawiony obok wczesnej ikony, oba obrazy otwierają się bowiem na transcendencję i niezwiązane są z rzeczywistością zewnętrzną[261].

Przedstawiciele awangardy dążyli przede wszystkim do znalezienia idealnych środków ekspresji wywołującej równie silne doznania emocjonalne co malarstwa ikonowe. Źródło tych doznań odkryli zaś w pozajęzykowym, abstrakcyjnym schemacie kompozycji ikon, który mógł być postrzegany jako

[258] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 124.
[259] Tamże, s. 125.
[260] Tamże, s. 129.
[261] O. Tarasov, *Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art*, [w:] *Modernism and the Spiritual…*, s. 117.

dramatyczne łączenie i zderzanie ostrych konturów i płynnych mas (Kandinsky)[262], kumulacja promieni energetycznych jako „najwyższej rzeczywistości przedmiotu" (Łarionow, Gonczarowa)[263] lub też uniwersalny układ figur geometrycznych (Malewicz, Popowa, Olga Rozanowa, Rodczenko, Kliment Redko).

O abstrakcyjnej istocie malarstwa na początku lat 20. pisał Łarionow:

> Istnieją dwie zasady artystyczne. Pierwsza to kopiowanie natury na podstawie zdobytej wiedzy i wykorzystywanie w kompozycji na różne sposoby form naturalistycznych. […] Druga to poznawanie życia samego w sobie, niezależnie od przejawów otaczającego świata, i – w oparciu o te nieustająco zmienne i ruchome formy – oddawanie najbardziej wyrazistego aspektu przedmiotu lub sytuacji. […] Rosyjscy malarze ikon inspirowali się drugą zasadą i zdecydowanie skłaniali ku abstrakcji. Abstrakcja ta przejawiała się w stosowaniu schematów i formuł związanych z ustalonym stylem, poprzez który wyrażano mistyczny i abstrakcyjny sens życia. […] To właśnie w niuansach kolorystycznych i finezji form graficznych manifestuje się stan religijno-mistyczny, którego doświadczamy, kontemplując ikony. […] Jest to rodzaj duchowego realizmu[264].

Abstrakcyjny porządek ikony oparty na regułach geometrii wyraźnie zaznacza swą obecność w powtarzaniu stałych schematów kompozycji, stylizowanych kształtach i symbolicznych figurach (aureola, mandorla), a nawet w obfitej ornamentyce. Abstrakcyjno-geometryczne zasady organizacji świętych obrazów miały kluczowe znaczenie nawet dla klasycznych teologów ikony (Florenski, Evdokimov), którzy z założenia nie akceptowali współczesnej im sztuki nieprzedstawiającej[265]. Florenski pisał:

> Linie podziału, chociaż nie są naoczne, z większą siłą niż linie widzialne wyrażają metafizyczny schemat danego przedmiotu i jego dynamikę; przeprowadzone w ikonie według zamysłu ikonopisarza składają się na sumę zadań dla obserwującego oka, linii ruchu podyktowanych wzrokowi w czasie kontemplowania ikony[266].

[262] Zob.: M. Taroutina, dz. cyt., s. 153–170.
[263] Т. Левина, *Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве*, „Артикульт", 1 (2011), nr 1, s. 145–146.
[264] M. Larionov, *Les icones*, [w:] tegoż, *Une Avant-garde explosive*, red. M. Hoog, S. de Vigneral, Lausanne 1978, s. 131–133, [cyt. za] A. Spira, dz. cyt., s. 59–60.
[265] Zob.: K. Czerni, dz. cyt., 57–58; P. Sury, dz. cyt., s. 95–101.
[266] П. Флоренский, *Сочинения в двух томах…*, s. 47.

Zatem geometria w ikonie nie niesie w sobie jedynie znaczeń alegorycznych, ale przede wszystkim jest formą wizualnego przekazu prawd filozoficznych i religijnych – ma ujawniać czyste zasady budowy świata[267]. Niezmienna metastruktura ikony, w której umieszczone są poszczególne elementy przedstawieniowe, zakorzeniona jest w pitagorejskiej tradycji postrzegania złożoności zjawisk w kategoriach relacji liczbowych, przyjętych za podstawę wszelkich rzeczy. W rozumieniu starożytnych każda liczba i jej relacje, występując jako nieskończone wielokrotności liczby jeden, są z góry w tej „jedności" zawarte. Stąd zróżnicowane formy relacji liczbowych w świecie rzeczywistym postrzegane były jako nierozłączna całość istnienia, dająca się opisać za pomocą regularnych geometrycznych kształtów[268].

Z tej perspektywy twórcy awangardy analizowali nie tylko ikony. Tak na przykład Tatlin szukał wewnętrznej treści kompozycyjnej w innych dziełach. O Cranachu i jego obrazie *Madonna z Dzieciątkiem*, podług którego stworzył własny niemal abstrakcyjny wizerunek, mówił – jak wspominała Valentina Chodasiewicz: „widzę tu zamysł – chciał zbudować kompozycję z trójkątów i rozwiązał ją doskonale, a żeby było jaśniej […] wpisał w trójkąty panienkę z dzieckiem – tak wzruszająco, choć zapłacz! A ja cały ten chwyt ujawnię i zobaczycie, jaka niebywała rzecz wówczas wyjdzie"[269]. Z wypowiedzi wynika zatem, że uniwersalny porządek geometryczny i relacja form mają dla Tatlina o wiele większą siłę i znaczenie niż sam wizerunek świętej postaci.

Artyści awangardy prymat abstrakcji widzieli również w zakresie twórczym ikonopisarza, który ze względu na raz ustalony kanon, ograniczał się do podstawowych, formalnych elementów malarskich – linii, kształtów i barw. Tę myśl wyraził m.in. Naum Gabo w eseju *Koncepcje sztuki rosyjskiej* (*The Concepts of Russian Art*) z 1942 r.:

> [malarz ikon] nie musiał szukać inspiracji w otaczającej naturze materialnej. Szukał zaś w wewnętrznym świecie impulsów duchowych czy estetycznych. Każda linia ikony lub fresku, każdy kolorowy kształt z detalu przemieniał się w temat. Jedynym środkiem wyrazu jego emocji były rytmiczne ruchy linii oraz wzajemne harmonijne

[267] Według Kandinsky'ego same formy euklidesowe posiadają swój własny wyraz duchowy: „Już sam kształt, nawet wtedy, gdy jest abstrakcyjny, pod postacią geometrii, jest utworem żywym obdarzonym wewnętrznym głosem, posiada właściwości z tą formą identyfikujące się". W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce…*, s. 65–66.
[268] Por.: A. Spira, dz. cyt., s. 90–91; V. Krieger, *Bildmittel der Ikone in Kunstwerken der Avantgarde – ein Überblick*, [w:] *Als Chagall das Fliegen…*, s. 134.
[269] В. Ходасевич, *Портреты словами: очерки*, Москва 1987, s. 98.

relacje kolorów i form jako całości. A to, w przeciwieństwie do malarstwa europejskiego, jest w zasadzie abstrakcyjną koncepcją sztuki[270].

Jednak, jeżeli w malarstwie cerkiewnym indywidualność autora jest niemal zniwelowana, a proces pisania ikony pojmuje się jako „uwalnianie od empirycznego ja"[271], to obraz awangardowy przeciwnie – ma być niejako ucieleśnieniem twórczej osobowości artysty. Zdaniem Tarasova „[…] prawdziwym projektem awangardy nie była formalna innowacja, […] lecz próba zbliżenia jednostki do tego, co transcendentne, i przekształcenie świata na podstawie ujawnionych jedynie artyście «idei»"[272].

Pod tym względem najbardziej radykalna była postawa Kazimierza Malewicza. Jego pierwotna fascynacja malarstwem staroruskim wynikała z przekonania o głębokiej więzi, jaka łączy ikony z tym, co ludowe, a więc zbiorowe i istniejące od wieków: „[W ikonie] zobaczyłem cały naród rosyjski z całą jego emocjonalną twórczością. […] poprzez ikonę zrozumiałem chłopów, odkryłem ich oblicze [*lik*], nie jako świętych, lecz prostych ludzi"[273]. W latach 1909–1912 Malewicz tworzył liczne kubofuturystyczne obrazy o tematyce chłopskiej, w których ludzkie figury i twarze przedstawiają pewien ikonowy archetyp. Późniejsza więź artysty z malarstwem cerkiewnym pogłębiła się wraz z coraz jaśniejszym rozumieniem istoty formalnej ikony jako „bezprzedmiotowej". O momencie poszukiwań abstrakcyjnej, suprematycznej formuły w sztuce wspominał:

> Chciałem, aby malarstwo nie było środkiem, lecz wyrażało własną treść. […] Tak właściwie Ge[274] i niektórzy inni malarze żyli odczuciem czystej sztuki, jednak nie wyobrażali sobie istnienia jej jako takiej, bezprzedmiotowej. Wyczuwali to, co bezprzedmiotowe, ale tworzyli dzieła figuratywne. Znalazłem się w takiej samej sytuacji, wciąż wydawało mi się, że malarstwo w swej czystej postaci jest jak gdyby puste i absolutnie konieczne jest nadanie mu treści. Z drugiej strony zaś emocjonalna siła malarstwa nie pozwalała mi postrzegać obrazów jako czysto przedstawiających. […] Naturalizm nie wytrzymywał mojej krytyki i zacząłem

[270] N. Gabo, *The Concepts of Russian Art*, „Word Review", VI 1942, s. 51, [cyt. za:] A. Spira, dz. cyt., s. 113.
[271] Zob.: B. Elwich, *Ikona: duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 53–55, 109.
[272] O. Tarasov, *Spirituality and the Semiotics…*, s. 116–117.
[273] К. Малевич, *Главы из автобиографии художника*, [w:] *Малевич о себе. Современники о Малевиче*: *письма, документы, воспоминания, критика,* Т. 1, red. И. Вакар, Т. Михиенко, Москва 2004. s. 28.
[274] Nikołaj Ge (1831–1891) – rosyjski artysta, członek stowarzyszenia „Pieriedwiżników".

> szukać innych możliwości – nie poza malarstwem, lecz w samej istocie malarskiego uczucia, spodziewając się, iż prędzej czy później malarstwo samo, z własnych cech i wartości zrodzi formę, uniknie pozamalarskich skojarzeń i elektryzującej więzi z przedmiotem. Postawa ta oddalała mnie coraz bardziej od akademickiego studium przyrody, od naturalizmu czy iluzjonizmu. Znajomość ikon przekonała mnie, że nie jest to kwestia opanowania anatomii i perspektywy ani dokładnego odtworzenia natury, ale że konieczne jest wyczucie sztuki i realizmu artystycznego. Widziałem, że konieczne jest przekształcenie rzeczywistości lub treści w idealną formę wyrastającą z głębi estetyki. W ten sposób w sztuce wszystko może stać się piękne. Nawet to, co samo w sobie nie jest piękne, może stać się piękne, raz zrealizowane na poziomie artystycznym[275].

Wobec tego Malewicz nie bez wpływu ikony znalazł w obrazie bezprzedmiotowym ostateczny wyraz nurtujących go idei malarskich. Powstające na przełomie lat 1914–1915 pierwsze kompozycje suprematyczne oddają wizję czysto abstrakcyjnej rzeczywistości, pozawymiarowej i nieograniczonej przestrzeni. Stanowią kontemplację czystych form i kolorów, dynamik umykających sile ciążenia. Są naładowane ekspresją starć kontrastujących kierunków, zastygłych poza czasem i przestrzenią, w napięciach ruchu czy statycznych przerw. Podobne wrażenie zatrzymania dramatyzmu w „wieczności", poprzez ostrość pojawiających się diagonalnych układów, odnaleźć można w niektórych ikonach, jak na przykład wizerunku *Św. Jerzego walczącego ze smokiem* (*Cud św. Jerzego o wężu*), *Ognistym Wniebowstąpieniu Proroka Eliasza*, czy wizji *Sądu Ostatecznego*. Białe tło kompozycji Malewicza podobnie jak w ikonie stanowi nieskończoną, niedoświadczalną nicość przestrzeni. Czysty kolor jako wartość wywołująca „malarskie odczuwanie"[276], ograniczony zaskakująco powściągliwym wyborem barw podstawowych – nie intensywnych i sztucznych, lecz nieco zgaszonych, matowych, ziemistych – również budzi skojarzenie z zasadniczą paletą ikonopisarza.

Jednak na poziomie ideowym barwny suprematyzm w odróżnieniu od ikony nie wyobraża rzeczywistości „wyższej" czy metafizycznych doświadczeń, lecz jest przedstawieniem „bezprzedmiotowości" jako ekwiwalentu wobec świata zewnętrznego. Obraz bowiem, nie mając w sobie żadnych realnych odniesień,

[275] Tamże, s. 32–33.
[276] Zob.: Tenże, *Форма, цвет и ощущение*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений в пяти томах…*, s. 311–321.

istnieje jako świat zamknięty, odizolowany. Malewicz starał się przezwyciężyć to ograniczenie, tworząc serię kompozycji monochromatycznych z pojedynczą figurą krzyża, koła czy kwadratu. Tak oto obraz, oczyszczony z wszelkich zawartości formalnych, relacji czy napięć, nie reprezentuje już zewnętrznej „rzeczywistości", lecz przeistacza się w rzeczywistość samą w sobie. Staje się obecnością, która niczego nie wyraża, niczego nie naśladuje i jest ostatecznym stanem „bezprzedmiotowości", transcendentnym podmiotem kontemplacji potencjalnego istnienia czystych form[277]. W *Czarnym kwadracie* artysta dostrzegł najgłębszy związek z ikoną, która w swym materialnym przedstawieniu zawiera drogę ku rzeczywistości sacrum, a więc istnieje jako cielesna obecność, lecz nie wyraża niczego, co byłoby widzialne[278]. „Ikona jako przedstawienie symboliczno-hipostatyczne – pisał teolog Paweł Evdokimov – zachęca do wyjścia poza symbol, do zjednoczenia się z hipostazą, aby uczestniczyć w tym, co niewyrażalne […], prowadzi ponad i poza obraz, ku nieopisywalnej *hyper-ikonie* i jej apofatycznemu wymiarowi, ku apofatyczności ikonograficznej"[279].

Pokazując *Czarny kwadrat* na *Ostatniej wystawie futurystycznej «0,10»* w Piotrogrodzie pod koniec 1915 r., Malewicz umieścił go w górnym rogu sali ekspozycyjnej, niczym w tradycyjnym „świętym kącie", stanowiącym formę domowego ołtarza. Dokonał tym samym emblematycznej sakralizacji własnego dzieła, dosłownie utożsamiając je z ikoną. *Czarny kwadrat* stał się „objawieniem" i obrazem totalnym, kładącym kres wszelkiej przedstawieniowości.

Alternatywny kierunek uwolnienia malarstwa od reprezentacji obrał Władimir Tatlin. Jego droga artystyczna, podobnie jak też kilku innych artystów rosyjskiej awangardy (m.in. Pawła Filonowa, Klimenta Redki) rozpoczęła się od szkoły malowania ikon i studiowania dawnych malowideł cerkiewnych[280]. Świadomość formy i zasad kompozycyjnych ikony stały się dla artysty w kolejnych latach instynktownym impulsem przejścia od sztuki w pełni przedstawiającej do coraz bardziej wyabstrahowanej formuły figuratywnej, umykającej bezpośredniemu nawiązaniu do kubizmu[281]. Odkrywszy asamblaże Picassa, Tatlin w latach 1914–1915 dokonał własnej interpretacji potencjału „obrazów przestrzennych" – głównie z perspektywy tradycji wschodniej, w której ikona

[277] Zob.: O. Tarasov, *Spirituality and the Semiotics…*, s. 125.
[278] Por.: R. Rogozińska, dz. cyt., s. 95–100; A. Spira, dz. cyt., s. 139–145.
[279] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 198.
[280] R. Rogozińska, dz. cyt., s. 86; A. Nakov, dz. cyt., s. 201.
[281] Zob.: M. Taroutina, dz. cyt., s. 188–195.

w swej materialności jest przede wszystkim nośnikiem „obecności duchowej", angażującym wiernych nie tylko poprzez modlitwę, ale też fizykalnie i synestezyjnie, tzn. poprzez ruch, dotyk i inne zmysły. W kulcie wschodnim ikona nie funkcjonuje jako płaski, odrealniony obraz, ale jest fizycznym „ucieleśnieniem" czy „odciskiem" (*acheiropoietos*) świętości. I chociaż zakaz biblijny wykluczał „cielesność" wizerunków sakralnych, tzn. wszelką formę przedstawień rzeźbionych, repusowane lub sztancowane okłady ikon tworzyły relief, a więc pewien kompromis między płaskim obrazem a rzeźbą – „odcisk" rzeczywisty, analogiczny do samej ikony. Reliefowość basmy i ryz, jak też licznych ozdób miała odpowiadać dotykowym pragnieniom wiernych, ponadto wywoływała wrażenie „żywego obcowania" w świętej przestrzeni poprzez blask, nieuchwytną zmienność światłocieni, a jednocześnie namacalność materii i faktur. Badaczka sztuki bizantyńskiej Bissera Pentcheva pisze: „W bezmiernym nasyceniu materialnością i zmysłowością obcowanie z ikoną prowadziło ku transcendencji tejże materialności i otwierało dostęp do tego, co niedotykalne, niewidzialne i noetyczne"[282].

Tatlin odbierał ikonę nie tylko jako przedmiot kultu, ale też doskonale opanował jej warsztat, posiadał zatem pełną świadomość obrazu jako struktury, łączącej w sobie wielość materiałów i procesów technicznych. Wychodząc ostatecznie poza kubizm, stworzył własną koncepcję sztuki niefiguratywnej – wprowadził do swych „reliefów malarskich" wartość i namacalną obecność materiału jako znaczenie samo w sobie. Fizyczność i przestrzenność dzieła, istniejącego poza zasięgiem skojarzeniowym, stają się wówczas samowystarczalną treścią. Podobnie jak ikona, relief Tatlina jest „ucieleśnieniem" tego, co przedstawia, przekracza zatem pozycję sztuki podporządkowanej naturze, tworząc „zbudowaną na nowo" rzeczywistość[283].

Założenia bliskie Tatlinowi w tym samym czasie sformułował Władimir Markow (Voldermars Matvejs), artysta łotewskiego pochodzenia, współtwórca petersburskiego awangardowego ugrupowania „Sojusz Młodzieży" (Союз Молодёжи). W swojej rozprawie *Zasady twórczości w sztukach plastycznych: faktura* (*Принципы творчества в пластических искусствах: фактура*) podjął

[282] B. Pentcheva, *The Performative Icon*, „The Art Bulletin", 88 (2006), nr 4, s. 631–632; Zob.: Taż, *The sensual icon: space, ritual, and the senses in Byzantium*, University Park (PA) 2010, s. 11–14.

[283] Myśl tę w kontekście dawnej sztuki Wschodu jeszcze w 1913 r. przedstawiła Natalia Gonczarowa: „Wszystkie te dzieła […] nie kopiują ani nie ulepszają natury, lecz tworzą ją na nowo" Н. Гончарова, *Индусский и персидский лубок. Предисловие*, [w:] *Выставка иконописных подлинников и лубков*, [katalog wystawy], Москва 1913, s. nlb; zob.: V. Krieger, *Das Interesse der Avantgarde…*, s. 26.

rozważania nad samoistną, duchową wartością materialnego świata ikony i jej stosunku do nowej sztuki[284]:

> Tu [w ikonach] widzimy bogaty dobór materiałów. Widzimy malarstwo otoczone basmą, […] widzimy ikony zdobione kwiatami z papieru, koralami, *rusznikami*, […] ikony inkrustowane innym materiałem, kamieniem [szlachetnym], złotym i srebrnym reliefem, pokryte częściowo lub prawie w całości ryzami i wieńcami […] Szumem barw, dźwiękiem materiałów, zestawieniem faktur wzywamy ludzi ku temu, co piękne, do religii, do Boga.
>
> Jak wiadomo, naród rosyjski maluje swe ikony […] jako obrazy odrealnione; świat realny zaś wchodzi do jego kreacji jedynie poprzez dobór i inkrustowanie rzeczywistych, namacalnych przedmiotów. I tu niejako toczy się walka dwóch światów, to znaczy wewnętrznego, nierealnego świata ze światem zewnętrznym, zmysłowym. Te dwa światy nachodzą tu nawet na siebie; jeden świat osłania, drugi – ukrywa; w całości faktur przemawia do nas okruch mistyki.
>
> Picasso […] i niektórzy futuryści […] proponują dosyć śmiałe zestawienie materiałów. […] Jednak zestawiając te materiały, artyści kierują się jedynie chęcią wywołania rozmaitych realnych skojarzeń. Nie zajmuje ich plastyczna idea, stąd nie można porównać tych zestawień z plastyczną jakością, odziedziczoną po starożytnych[285].

Równocześnie w kręgu awangardy przyjął się pogląd o zasadniczej odmienności reliefów Tatlina od koncepcji Picassa. Myśl tę już w już 1915 r. wyraził krytyk Sergiej Isakov („W reliefach Tatlin […] pokazał, że jest niezależnym, dojrzałym artystą, a nie naśladowcą Picassa")[286]. Natomiast istotę tej różnicy, wynikającej z głębokiego przywiązania Tatlina do konwencji ikon[287], sformułował na początku lat 20. Nikołaj Punin:

---

[284] Niektórzy badacze twierdzą, iż Tatlin mógł znać rozprawę Markowa i to na niej oparł swoją koncepcję „reliefów malarskich". Zob.: M. Taroutina, dz. cyt., s. 196.

[285] В. Марков, *Принципы творчества в пластических искусствах: фактура*, Санкт-Петербург 1914, s. 56–63.

[286] С. Исаков, *К «контр-рельефам» Татлина*, „Новый журнал для всех", 1915, nr 12, s. 46–50.

[287] Zgodnie ze wspomnieniem architekta Bertholda Lubetkina, studenta Wchutiemasu, na początku lat 20., sam Tatlin nieco żartobliwie twierdził: „Gdyby nie ikony, zajmowałbym się kapiącą wodą, gąbkami, szmatami i akwarelą". B. Lubetkin, *The Origins of Constructivism*, 1969, [cyt. za:] A. Spira, dz. cyt., s. 110.

> [...] wpływ ikony na Tatlina jest niepomiernie większy niż wpływ Picassa czy Cézanne'a"[288].

Krytyk ten twierdził, że:

> Wysiłki Tatlina przewyższają wszystko, co zostało do tej pory zrobione; obiektywny i prawdziwy światopogląd, dla którego sztuka może stać się realna, jest możliwy w momencie, gdy rzeczywistość staje się sztuką.
>
> W różnicy między kubistami a Tatlinem dopatrujemy się czegoś więcej niż tylko odmiennej intensywności. Co więcej, formy jako znaki praw materii nie są elementarne; wyrażają jedynie nasz stosunek do elementów świata; nie są dane z góry, są pochodnymi. Ale prawa świata działają normatywnie, choćby i w przybliżeniu, tak więc formy […] powstają nie w naszej osobowości, lecz zanurzają się w tym „szczególnym rodzaju wieczności, którą mozolnie gromadzą matematycy i filozofowie". […] Dawny obraz, zwieńczony przez Picassa, traktował formę jako element oddający przestrzeń i barwę. My zaś afirmujemy pierwotny prymat koloru (materiału) i przestrzeni (objętości), które w swej wzajemnej relacji kształtują formę. […] Trzeba było szukać wyjścia nie tylko z płótna, lecz z całej tradycji sztuki europejskiej. Wyjście to znaleźli artyści, którzy okazali się wystarczająco silni, aby badać masy w realnych relacjach przestrzennych[289].

Punin zatem uważał, że kubizm był przejawem ostatniego etapu zachodnioeuropejskiej tradycji malarstwa, która kładła nacisk na indywidualizm, estetyzm i podmiotowość, podczas gdy prace Tatlina zastąpiły te cechy namysłem nad tym, co materialne, obiektywne i „rzeczywiste", a więc kontynuacją tradycji rosyjsko-bizantyjskiej. Jego zdaniem artysta był w stanie dokonać „nieuniknionego" konceptualnego przeskoku od „koloru rozumianego jako materiał" poprzez „pracę z materiałami w ogóle" aż do „budowy nowej konstrukcji przedłużonej w przestrzeni rzeczywistej"[290].

W kontrreliefach – już sama nazwa wskazuje na odmienny czy wręcz „odwrócony", pełen ekspansji i wzajemnego przenikania sposób relacji dzieła z otoczeniem – Tatlin zdaje się nie zrywać do końca ze zmysłowym odniesieniem do ikony. Maria Taroutina przypuszcza, że obcowanie artysty z kompleksową

[288] Н. Пунин, *Обзор новых течений в искусстве Петербурга*, 1923, [w:] Tegoż, *О Татлине*, red. И. Пунина, В. Ракитин, Москва 1994, s. 54.
[289] Tenże, *Татлин (Против кубизма)*, 1921, [w:] Tegoż, *О Татлине…*, s. 32–34.
[290] Tamże, s. 31–33.

dynamiką przestrzeni cerkiewnej jako „ikony uniwersalnej" odegrało istotną rolę w jego idei „rozszerzenia" obrazu do postaci konstrukcji. Zdaniem badaczki zwłaszcza duża, niemal „ludzka" skala narożnych kontrreliefów sugeruje dążenie artysty do bezpośredniego, „cielesnego" odbioru dzieła[291]. Nieprzypadkowo też Tatlin umieszcza te prace również we wspominanym „świętym kącie" – podobnie jak Malewicz swój *Czarny kwadrat*. Tak więc wypływające z jednej tradycji dzieła Tatlina i Malewicza niezależnie od siebie przecierają szlak ku abstrakcji, aby ostatecznie powrócić na wspólną płaszczyznę sensów pod dwiema skrajnymi postaciami. W tym znaczeniu badaczka sztuki rosyjskiej XX w. Ekaterina Degot pisała: „«ikona» Malewicza jest czarna i przerażająco obojętna wobec widza, «ikona» Tatlina zaś jest materialna i energicznie inspiruje do działania w przestrzeni realnej, społecznej i kolektywnej"[292].

Powyższe rozpoznanie ukazuje wielopoziomowość treści, w której ikona posłużyła artystom za autentyczny „punkt wyjścia" w pozamimetyczne rozumienie sztuki. Z jednej strony ikona spełniła funkcję twórczego katalizatora zarówno dla artystów, jak i widzów, z drugiej zaś samo jej przewartościowanie było znakiem, że ówczesna kultura coraz bardziej uwrażliwiała się na abstrakcyjną formę, ale też na duchową głębię, z której wyrastało malarstwo cerkiewne.

### V.2 Sztuka Nowackiego a awangarda rosyjska

Nowacki, recypując sztukę rosyjskiej awangardy – od końca lat 80. stanowi ona dla artysty źródło inspiracji – wydaje się podzielać zarówno idee Malewicza o idealistycznym świecie form bezprzedmiotowych, jak też namysł Tatlina nad malarską istotą przestrzeni i materiału. W tym stopieniu przeciwstawnych awangardowych postaw artysta instynktownie sięga ku „ikonowym" początkom abstrakcji, które z biegiem lat nabiorą cech własnych – formalnych czy znaczeniowych – odniesień do malarstwa cerkiewnego. Odniesienia te nie wynikają jednak ze świadomych intencji artysty, któremu obce są wszelkie przesłanki religijne czy ikonograficzne. Mimo to dostrzegalne są pewne wyraźne paralele pomiędzy jego reliefem a dawną ikoną, które objawiają się odbiorcy

[291] M. Taroutina, dz. cyt., s. 200–202.
[292] Е. Дёготь, *Русское искусство XX века*, Москва 2000, s. 24.

w momencie bezpośredniego spotkania z dziełem, a wynikają z wielości jego aspektów wizualnych i skojarzeniowych.

Podobnie jak dla Malewicza podstawową formę wyrazu bytu pojętego w sposób bezprzedmiotowy stał się kwadrat[293], dla Nowackiego ta sama figura stanowi jedyną możliwą, totalną przestrzeń, z której przekształceń lub podziału wyprowadza on inne formy geometryczne. Kwadrat jest dla artysty pewnego rodzaju „kanonem", wewnętrzną zasadą, w obrębie której staje się obraz. Dynamika form wczesnych prac Nowackiego i jej zawieszony dramatyzm odsyłają poniekąd do suprematyzmu Malewicza, natomiast coraz bardziej z czasem czytelna fizyczność reliefów (twarda deska umocniona od tyłu, drewniane listewki, materialność pigmentu) bliska jest niejako tatlinowskiej tradycji – wzięte razem cechy te wyraźnie nawiązują do awangardowych inspiracji ikoną.

### V.3 Reliefy „czerwone"

O ile obrazy Nowackiego z lat 80. i 90. zdają się dotykać ikonowych odniesień jedynie poprzez recepcję awangardy i jej formalnie czy technicznie rozwiązania, o tyle na początku lat 2000. widać pewien punkt zwrotny, kiedy to relief zaczyna aspirować do wewnętrznego pokrewieństwa z ikoną. Reminiscencja ta pojawia się wraz z dążeniem do pełnego oczyszczenia i ustabilizowania obrazu w symetrycznej strukturze pionowej. Poszukując doskonałej prostoty i zwartości formy, artysta skrajnie redukuje swe prace. Sprowadzonym do minimum rytmicznym układom linii na pustej płaszczyźnie towarzyszą subtelne, lecz wyraźne akcenty w postaci pojedynczych lub zgrupowanych w pary małych kwadratów, które wyznaczają pulsujący środek kompozycji [np. *05.10.00-3*, 2000, il. 143]. Kwintesencję czystego wyrazu osiąga artysta w oparciu o symetrię środkową i punkt centralny – najczęściej przecięty pionową osią kwadrat. Pion, który od tego momentu staje się niezmienną zasadą dzieła, na swój sposób odwołuje się do wyraźnie „ikonicznego" schematu: „tendencja do podkreślania [w ikonie] osi pionowej, jakby łączącej wewnętrzny świat jednostki ze światem «wyższych» uczuć kosztem ekspansywnej światowości horyzontu, [….] [miała

[293] Zob.: R. Rogozińska, dz. cyt., s. 96.

wywołać] wrażenie nieziemskiego charakteru, wyrzeczenia i wewnętrznego połączenia z Bogiem”[294].

W obrazie *16.04.01*, 2001 [il. 144] tę pionową koncentrację form wzmacnia energia barw – rozchodząca się od środka gradacja zimnych odcieni listew występuje w kontraście z czerwonym tłem kwadratu, który rozbrzmiewa w ciszy białej płaszczyzny, otoczonej intensywną czerwienią ram, niczym ikonowym „kowczegiem”. Ten rodzaj barwnej bordiury w ikonie służy niejako wprowadzeniu w głąb obrazu, koncentracji na jej partii środkowej – świętym wizerunku („liku”). Na poziomie symbolicznym tworzy dystans między „ziemskim” i „niebiańskim”, chroniąc strefę sacrum, jest zarazem granicą, która oddziela, ale też łączy i prowadzi do centrum. Rama ikony stanowi nie tylko nierozerwalną, fizyczną część obrazu, lecz nosi w sobie „odblask świętości”, pierwszy moment postrzegania obecności „liku”[295]. Przeciwieństwem „kowczegu” jest tradycyjna renesansowa rama – dodana jako wyraz wejścia w iluzyjność. Obraz abstrakcyjny rezygnuje z tej funkcji, przywraca wzorzec ikon i zespojenie ramy z obrazem. W *Czarnym kwadracie* Kazimierza Malewicza białe tło to również otoczka, przestrzeń „pomiędzy”, kieruje oko z przedmiotów pozaobrazowych w malarską bezprzedmiotowość. Jako pierwsze prace bez tradycyjnej ramy artysta pokazuje kompozycje suprematyczne – obraz neguje wszelką iluzyjność, staje się niezależną czystą formą, obecną częścią rzeczywistości. Malewicz pisał o *Czarnym kwadracie*: „mam tylko jedną nagą, bez ramy (jak kieszeń) ikonę nowego czasu”[296]. Nowacki, podążając śladem tej tradycji, głównie za sprawą Stażewskiego przyswaja sobie „ikonową” wewnętrzną ramę, odrzucając każdy inny rodzaj otoczenia kompozycji. Zapożyczenie to – pierwotnie czysto formalne – nabiera nieoczekiwanych treści w zetknięciu z układem samego obrazu: prostotą jego form i podziałów, centralizmem, pionową symetrią i surową linearnością, zamkniętych w wewnętrznym spokoju kwadratu. Zdaniem Gaßnera struktura tych prac zawiera w sobie nieświadome odwołanie do schematycznego przedstawienia człowieka:

> Przy całym ograniczeniu repertuaru form do dwóch elementów podstawowych – kwadratu i pionowej linii prostej – połączenie obu tworzonych przez nie sprzecznych form symetrii, wywołuje immanentne dla obrazu napięcie i dynamikę.

[294] A. Spira, dz. cyt., s. 75.
[295] Zob.: O. Тарасов, *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве*, Москва 2007, s. 23–32.
[296] К. Малевич, *Письмо к А. Бенуа (май 1916)*, [w:] *Казимир Малевич в Русском Музее*, red. Н. Обновленская, Санкт-Петербург 2001, s. 392.

> Odbiorca odkrywa je dzięki odczuciu symetrii własnego ciała i postrzeganiu cielesnego ruchu. Głównie reliefy powstałe w roku 2001, w których pojawia się wyraźna optycznie czy wręcz dominująca oś środkowa, podporządkowane są dwustronnej symetrii ludzkiego ciała[297].

Antropomorficzny wymiar, jaki kryje się w abstrakcjach Nowackiego, nasuwa kolejne skojarzenie z ikoną, w której obraz człowieka (Chrystusa) zawiera reminiscencję przedstawienia niewidzialnego Boga – ciało jest tu przemienione, zbliżone do natury znaku. U źródeł ikony leży wizerunek *acheiropoietos*, naoczny dowód, że Bóg-człowiek posiadał prawdziwe ciało, co potwierdza tajemnicę zjednoczenia dwóch natur (gr. *hypóstasis*). Człowieczeństwo Chrystusa poświadcza reprezentatywną istotę ikony i jej kult[298]. Objawiony w ikonie wizerunek zawsze odsyła do „prototypu", ukazuje cielesność, w której mieści się oblicze Boga, a zarazem wymiar eschatologiczny – odrzuca zatem powierzchowność realistycznej osłony. Uduchowiony obraz ciała uzewnętrznia jego ponadczasowy wzór, oparty na frontalnym ukazaniu twarzy i sylwetki, ich geometrycznym schematyzmie i wydłużonych proporcjach[299]. Antropomorficzna struktura kompozycji Nowackiego w pewnej analogii do ikony staje się znakiem, który wynika ze zmysłu porządku i potrzeby doświadczenia uniwersalnego w strukturze prostych form, leżącej u podwalin wszelkiej egzystencji. Bezsłowność, brak narracji tych obrazów odsyła do fundamentalnej prawdy o „nieprzedstawialności" sacrum, ale nade wszystko zawiera tęsknotę za tajemnicą i światem ponadczasowym. Jednocześnie przywołując w swoich abstrakcjach to, co ludzkie, Nowacki staje w opozycji do suprematyzmu Malewicza, w którym sztuka nieprzedstawiająca ma osiągnąć pełną bezprzedmiotowość i wyzbyć się jakichkolwiek ideowych skojarzeń[300].

Bliskie ikonie hieratyzm i monumentalność obecne są szczególnie w grupie reliefów „czerwonych", powstałych pomiędzy końcem 2000 r. a pierwszą połową 2001. Obrazy te, choć niepomyślane jako seria, stylistycznie wynikają jednak

[297] H. Gaßner, *Rytm i rezonans…*, s. 11.
[298] R. Rogozińska, dz. cyt., s. 165–167.
[299] Zob.: I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 28–29.
[300] Do formy kwadratu w odniesieniu do człowieka, jako społecznej czy też „pozaziemskiej" i „wewnętrznej" równości, Malewicz odwołał się zaledwie raz w latach 1923–1924: „Kiedy ludzie wstaną w równości swej, to forma ich będzie prostokątna, kwadratowa". К. Малевич, *Записи и заметки*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений в пяти томах.* Т. 5. *Произведения разных лет: статьи, трактаты, манифесты и декларации, проекты, лекции, записи и заметки, поэзия*, red. А. Шатских, Москва 2004, s. 387.

niewątpliwie ze wspólnego ducha [*15.04.01*, *05.05.01*, *12.06.01,* 2001, il. 145–147]. Spośród innych prac wyróżnia je niezwykły ładunek wewnętrznej energii, a zarazem najwyższy stopień skupienia, syntezy i uporządkowania form oraz czystości barw. Ekspresyjny charakter tych kompozycji osiągnięty jest poprzez uderzający kontrast intensywnej czerwieni tła i niebieskich figur układu pionowego, rozmieszczonych w rygorystycznej symetrii. Dynamikę tworzą tu wyłącznie linie, najczęściej wyznaczane przez listewki, ułożone w różnej od siebie odległości – zmienność interwałów buduje drgający, uskokowy, wewnętrzny rytm płaszczyzny. Skupione w środkowej partii reliefu listewki, przebiegające poprzez całe pole obrazu, przybierają postać osi – kumuluje ona wokół siebie energię wszystkich innych elementów. Kompozycje są często pozbawione wszelkich obramowań, co stwarza wrażenie, że szereg linii pionowych potencjalnie mógłby rozciągać się w nieskończoność, wizualną granicę stanowi tu jedynie kwadratowy format reliefu. Rzędy krótszych listewek, przyklejanych w równych, niewielkich odstępach, tworzą trójwymiarową formę kwadratu. Ich górne grzbiety pomalowane są zgoła inną tonacją niż płaszczyzna tła, co dodatkowo podkreśla zarys tworzonej figury. Dzięki temu środek kompozycji sprawia wrażenie żywego i pulsującego, grają w nim subtelne melodie barw. Kulminacyjnym punktem kompozycji jest drobny, centrycznie umieszczony kwadrat, unoszący się nad całą płaszczyzną. Jakby ulegając sile ciężkości, przesuwa się on nieco niżej względem poziomej osi obrazu. Wzajemny stosunek linii i form na płaszczyźnie, ich proporcje, rozłożenie ciężkości – wszystko to może kojarzyć się z układem ludzkiego ciała.

Wszechobecna czerwień reliefów Nowackiego wywołuje niejednoznaczne wrażenie – jest to zarazem uroczysta czerwień światła, odwołująca się do ciepła i energii nadprzyrodzonych, zarazem jednak emanuje ona napięcie, konflikt i namiętności. Zestawiona z barwą niebieską tworzy dialog sił, tak charakterystyczny dla symboliki ikony, w której te dwie tonacje działają jako antynomiczna jedność początków ziemskiego i niebiańskiego. Obecne są szczególnie w obrazach teofanii – Przemienieniu Pańskim i wizerunkach Pantokratora (*Zbawiciel na Mocach*, ros. *Спас в Силах*) – tu bowiem to, co boskie objawia się człowiekowi[301]. „Czerwone" obrazy Nowackiego przekazują siłę przeciwieństw w dualistycznym zderzeniu barw, niezwykle nośnych

[301] I. Jazykowa, dz. cyt., s. 35–36.

semantycznie, które wzajemnie się uaktywniają, czy – używając słów artysty – „kłócą się ze sobą”[302]. Zamknięte jednak w ryzach czystej i harmonijnej struktury budują energetyczną jedność.

### V.4 Ikoniczne znaki abstrakcji – mandorla

W ikonach teofanii często dominuje geometryczny motyw mandorli, występującej w postaci ochronnego obłoku, która otacza postać Chrystusa – wskazuje na obecność boskiej mocy i sfery sacrum, określa metafizyczną przestrzeń, w której odbywa się objawienie Boga w chwale. Reprezentuje spotkanie „ziemskiego” z „niebiańskim”, zjednanie boskości z człowieczeństwem poprzez Zmartwychwstanie Chrystusa[303]. Traktowana jako symboliczny wizerunek wszechświata – zwłaszcza w przedstawieniach kosmogonii biblijnej – nosi widoczne oznaki świadczące o jej charakterze kosmicznym. Wielokolorowa, promieniująca, często obramiona świetlistą tęczą – obraz Tronu Bożego – mandorla jest symbolem pozaziemskiego światła i manifestacji boskich energii, które, objawiając się ludziom, pozostają w swej istocie niepoznawalne; jest to przestrzeń obecności i emanacji sacrum[304].

Do tej ikonografii Nowacki nieświadomie nawiązuje w grupie reliefów liniowych z centralnym układem mandorli, pochodzących z lat 2008–2009 [np. il. 148]. Figura ta niesłychanie intensywnie skupia w sobie energię obrazu i nasuwa konotacje symboliczne, głęboko zakodowane w świadomości tak kulturowej, jak religijnej. Swoimi korzeniami mandorla sięga tradycji pitagorejskiej, jej kształt wywodzi się z figury *vesica piscis* – jednej ze starożytnych świętych form, rozumianej jako doskonałe odbicie harmonii, całości bytu i jedności kosmosu – tego, co materialne i duchowe. W kulturze pogańskiej pionowa *vesica piscis* kojarzona była szczególnie z płodnością, boską kobiecością, jak też dziewictwem. W reliefach Nowackiego mandorla wydaje się przywoływać i łączyć ze sobą tradycje antyczne i koncepcję chrześcijańską. Obrazy te, niezwykle

[302] Rozmowa A. Nowackiego z B. Kowalską z dn. 04.07.2001, nagranie w prywatnym archiwum artysty.
[303] R. Todorova, *The migrating symbol: vesica piscis from the Pythagoreans to the Christianity*, [w:] *1th International Conference ‘Harmony of Nature and Spirituality in Stone’*, red. V. Ocokoljić, Kragujevac 2011, s. 217-228; taż, *New religion – new symbolism: adoption of mandorla in the Christian iconography*, [w:] *Ниш и Византија – зборник радова IX*, red. M. Rakocija, Ниш 2011, s. 47–56.
[304] Taż, *Orthodox Cosmology and Cosmography: The iconographic mandorla as Imago Mundi*, „Eikón / Imago”, 2014, nr 2(3), s. 80–85.

świetliste i ruchliwe, nieuchwytne w swej całości dla oka, są wyrazem niewyobrażalnej nieskończoności i emanują transcendentną moc. Figura mandorli występuje jako oś centralna, zaś energia barw, jaką promieniuje, jest wyjątkowo intensywna, prawie namiętna – artysta używa głównie czerwieni, budzących skojarzenia z cielesnością, zwłaszcza kobiecą[305]. Podobnie jak w grupie reliefów „czerwonych" kompozycja sprawia wrażenie, jakby ludzka i kosmiczna natura znajdowały tu swój wspólny początek.

### V.5 Rękodzieło obrazu

Przechodząc do reliefu liniowego, artysta udoskonalił swój warsztat, znacznie komplikując etap sporządzenia deski przed jej malowaniem. Skrupulatny i pracochłonny ręczny proces składania i obróbki drewnianego reliefu-podobrazia ma dla artysty wymiar skupiania uczuć i przygotowania do kulminacyjnego etapu pracy. Dogłębne obcowanie z materią, która staje się obrazem, powtarzanie czynności i ruchów według stałej zasady i kolejności – wszystko to uobecnia niezmienną regułę tworzenia, tchnie spokojem i cierpliwością w wolnym trwaniu w czasie, oddaje należną wartość znaczeniu rękodzieła. Ten wewnętrzny „kanon" artysty budzi aluzję do technicznych przepisów towarzyszących powstawaniu ikon. Według Elwich:

> Ikona jest dziełem rąk – rękodziełem. Rękodziełem w malarstwie ikonowym jest wszystko, co niezbędne do jego powstania. […] Omawiana faza sekwencji materialnej powstawania obrazu wydaje się elementem kontemplacji pierwszego etapu przemiany – wydobywania blasku materii – który w pełni odsłania się w fazie właściwej. Jest to kontemplacja przemiany (a właściwie przemian) pierwotnych barw, kształtów i rozciągłości. Dokonuje się przemiana drzewa lipowego w deski, które po odpowiednim czasie suszenia, preparowania (sklejania i montowania od tyłu wzmocnień), a następnie gruntowania stają się tablicami przypominającymi ścianę (kamienne podłoże)[306].

[305] W średniowiecznej ikonografii pasyjnej czerwona figura mandorli często służyła jako symbolicznie przedstawienie ran Chrystusa. Zob.: G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony: ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.
[306] B. Elwich, dz. cyt., s. 102–103.

Paweł Florenski zaś pisał: „W samych metodach malarstwa ikonowego, w technice wykonywania ikony, w zastosowanych materiałach, w fakturze obrazu zawarta jest metafizyka, dzięki której ikona żyje i trwa”[307].

Techniczny proces sporządzania reliefu w porównaniu z powstawaniem ikony jest nieporównanie uproszczony i zmechanizowany, zawiera jednak elementy niewątpliwie wspólne z pracą ikonopisarza – ręczne wzmocnienie i obróbka deski czy kształtowanie jej powierzchni; w ikonach występują niekiedy partie żłobione w postaci wgłębienia (kowczegu) bądź też drobnych przestrzennych rys, służących jako ozdoba lub kontur sylwetek. Jednak zasadnicze pokrewieństwo obrazu artysty z ikoną zasadza się przede wszystkim w nadaniu szczególnego znaczenia materii obrazu, która w malarstwie cerkiewnym „sama w sobie jest przejawem sacrum” jako „widzialny znak Niewidzialnego”[308]. Materialny aspekt ikony wiąże się z jej kultem jako specyficznego rodzaju relikwią[309], o którym Belting pisze:

> Sugestywność obrazu autonomicznego ma swe źródło także w postrzegalności jego egzystencji fizycznej, która dramatyzowana jest właśnie wówczas, gdy obraz wprawiony zostaje w ruch, a więc zmienia miejsca swego pobytu niczym żywa osoba, albo gdy przy okazji święta wyłania się zza skrywającej go zwykle zasłony niczym majestatyczna postać.
>
> Obraz, w swej substancjalności oraz jako dowód autentyczności dziedziczy cechy funkcjonalne relikwii. Staje się naczyniem w najwyższym stopniu realnej obecności świętych[310].

Podobnie jak w przypadku relikwii, fizyczne doświadczenie ikony wzbogacają jej przestrzenne ozdoby – nakładane reliefowe oprawy i ryzy, które chronią święty wizerunek, a zarazem nadają mu blasku[311].

---

[307] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*…, s. 150.
[308] B. Elwich, dz. cyt., s. 106.
[309] „U podstaw sakralno-mistycznych wartości ikon leży przyjęte w teologii ikony przekonanie o wyobrażeniu jako relikwii, obdarzonej nadprzyrodzoną energią, energią archetypu – którego ikony są naśladownictwami, ale nie jego kopią”. B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 49.
[310] H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 61, 72.
[311] Por.: B. Dąb-Kalinowska, dz. cyt., s. 14; N. Kondakow, *Ikona. Historia i teologia*, tłum. S. Ulicki, Warszawa 2021, s. 48.

### V.6 Fizyczność i blask

Wyraźna materialność obrazów Nowackiego, aczkolwiek pozbawiona sensów religijnych i metafizycznych, jest znakiem namacalnego ciała, żywej, stale doświadczalnej obecności przedmiotu, ale jednocześnie jego kruchości i przemijania. Rękodzielnicze „rusztowanie" reliefu staje się trwającą ostoją ulotnych wizji, jakie obraz emanuje w drganiu i poświatach barw.

Ta ewidentna dwoistość oddziaływania obrazów Nowackiego – na poziomie haptycznym, jak też wzrokowym – przywołuje efekt ikony, gdzie funkcją odrealnionego intensywnego koloru jest przede wszystkim wywołanie wrażenia świetlistości i blasku. Światło w malarstwie cerkiewnym „jawi się jako wewnętrzna energia «wypływająca» z obrazu, a nie efekt oświetlenia. Światło promieniuje z płaszczyzny obrazu, «oświecając» niejako osobę na obraz patrzącą, która zdaje sobie dzięki temu sprawę, że nie światło naturalne jest tu istotne, lecz Światło emanujące z innego świata"[312]. Obcowanie z wewnętrzną świetlistością malarstwa ikon jest doświadczaniem „obecności energetycznej, która nie jest ani zlokalizowana, ani zamknięta, lecz promieniuje wokół swego punktu kondensacji"[313]. Poczucie owego „energetycznego" świecenia wywołują również reliefy Nowackiego, w których przejścia tonacji i cieniowania skupiają się często wokół centralnej osi, stając się źródłem siły emanującej z wnętrza obrazu. Grzbiety listewek, które w procesie malowania służą nadaniu obrazowi ostatecznego efektu świetlistości i gry barw w tej analogii porównać można do ikonicznych „ożywek" – jasnych blików w postaci cienkich kresek i linii, które, zaznaczając wypukłości wizerunku, mają dodawać mu blasku[314]. Ikonograf wprowadza je na ostatnim etapie malowania jako moment szczytowy stopniowego rozjaśniania obrazu – podobnie górne linie stanowią dla Nowackiego element decydujący i zwieńczenie całej pracy.

Metoda pisania ikon polega na tym, że „malując twarz, ikonograf najpierw pokrywa ją ciemną barwą; następnie nakłada na wierzch warstwę jaśniejszą, otrzymaną przez połączenie z wcześniejszą mieszaniną pewnej ilości żółtej ochry, czyli światła. Zabieg nakładania coraz jaśniejszych barw powtarza się wielokrotnie. W ten sposób postać pojawia się w miarę tego, jak człowiek

[312] B. Elwich, dz. cyt., s. 135.
[313] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 157.
[314] Zob.: N. Kondakow, dz. cyt., s. 66.

otrzymuje coraz więcej światła[315]. Efekt „wydobywania" obrazu ze światła barwnych gradacji jest kluczowy dla serii czarno-białych reliefów Nowackiego [*18.11.15* (*Kompozycja z czernią*); *04.12.15 (Kompozycja z B.),* 2015; il. 149–150]. Stopniowo rozjaśniane odcienie szarości wyłaniają się tu na tle ciemnych tonacji i cieni interwałów, a łagodna poświata roztacza się za sprawą współdziałania walorów. Światło w obrazie artysty, w analogii do ikony, jest środkiem kształtującym przedstawienie, zarazem działa jako element dematerializujący, odprzedmiotawia użyte formy.

### V.7 Perspektywa odwrócona jako doświadczenie „kinetyczne"

Pełna interakcja z reliefem Nowackiego możliwa jest jedynie poprzez ruch i zmiany kierunków patrzenia. Widz doświadcza aktywnej obecności obrazu w ulotnym życiu barw, które z każdej strony oddziałują innym odcieniem. Przy czym ujęcie obrazu z jednej perspektywy nieuchronnie powoduje niedostępność dla oka jego innych odsłon. Niemożliwość objęcia reliefu wzrokiem ze wszystkich stron naraz powoduje, że kompozycja uobecnia się dopiero w wyobraźni widza jako synteza wielu punktów widzenia.

Ten model reprezentacji przywołuje ikonową koncepcję perspektywy odwróconej, którą Paweł Florenski – jeden z pierwszych teoretyków podejmujących owo zagadnienie – pojmuje jako rzutowanie na płaszczyznę ruchomego spojrzenia twórcy–ikonopisarza. Pespektywa odwrócona dąży do ukazania świata w jego całokształcie poprzez przedstawienie przedmiotów z różnych stron, dzięki czemu powoduje mnogość punktów zbiegu linii skierowanych poza obraz, w kierunku patrzącego. Wyobrażenie ukształtowanej w ten sposób przestrzeni orientuje się na odbiorcę w każdym punkcie jego usytuowania przed ikoną, uwzględnia jego aktywną, tzn. zmienną i ruchomą, pozycję. „Dzięki perspektywie odwróconej – zdaniem Rogozińskiej – widz staje się częścią przestrzeni malarskiej, która wydaje się wychodzić/wychylać ku nam, zarazem zapraszając do swego wnętrza"[316]. Daje to możliwość nieprzerywanego kontaktu wiernego z wizerunkiem w czasie liturgii, przewidującej praktykę

[315] B. Elwich, dz. cyt., s. 135.
[316] R. Rogozińska, dz. cyt., s. 120.

adoracji ikony poprzez ruch ciała (ukłony i pocałunek) i gesty (znak krzyża)[317]. Andrew Spira zaś twierdzi, że „obrazy, które nie udają zbieżności z przestrzenią tego świata, […] w tajemniczy sposób zapraszają widza do wykroczenia poza możliwości optyki i wejścia w potencjał wizji, w sferę przekraczającą zwykłe zdolności percepcyjne”[318].

Wrażenia nieustającego skierowania obrazu na odbiorcę doznaje się obcując z reliefami liniowymi Nowackiego, gdzie każdy nowy kąt ujęcia wywołuje żywe, czasem zupełnie nieoczekiwane olśnienie blaskiem barw i kształtów. Jednocześnie każda praca objawia się jako nieogarnione uniwersum, niemożliwe do całkowitego odczytania, odsłaniające – podobnie jak ikona – ledwie ułamek nieskończoności i niewidzialnej tajemnicy.

### V.8 Świetliste ściany

Od roku 2016 r. Nowacki tworzy reliefy o niebywałym rozmachu – malarstwo totalne, które pochłania przestrzeń, wypełnia ścianę przenikającą się strukturą elementów o surowym układzie i hierarchii, nieuchronnie kojarzące się z wielosegmentową konstrukcją ikonostasu. Pierwszą tego typu realizacją są poliptyki złożone z dziewięciu reliefów o wymiarach 64×64 cm, umieszczonych w trzech poziomych rzędach tak, że powstaje wielka figura kwadratu [*24.11.16,* 2016, il. 151]. Wieloelementowa kompozycja jawi się jako polifonia barwnych melodyk, wybrzmiewająca w repetycjach symetrycznego układu listew. Obraz pomyślany jako spójna całość, w różnych swych częściach mieni się oddźwiękami tych samych tonacji, przenikających do coraz to nowych wariacji kolorystycznych. Partie bieli roztaczają jasne światło – ich regularny rytm zespala obraz, nadaje całości wizualną stabilność. Dominujący pozostaje środkowy kwadrat, w którym kumulacja barw osiąga największe natężenie. Uderzająca skala, prawie architektoniczna konstrukcja kompozycji, hieratyczność układu i wpisana weń świetlistość sprawiają, iż poliptyk można odczytać jako odwołanie do ikonicznych prawzorów nastawy ołtarzowej[319]. „Promienista ściana” reliefu rozpościera się przed widzem, otwierając sferę czystego wrażenia. Podobnie jak ikonostas, znosi

[317] Zob.: О. Тарасов, *Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина*, „Искусствознание”, 2019, nr 4, s. 26–57. Tenże, *Florenskij, Malevič e la semiotica dell'icona*, „La Nuova Europa”, 2002, nr 1, s. 37.
[318] A. Spira, dz. cyt., s. 71.
[319] Por.: E. Czerwiakowska, *Ku nieskończoności. Spotkania*…, s. 14.

granice sublimacji w obcowaniu na styku z Niewidzialnym. Idąc tropem Jerzego Nowosielskiego, dla którego abstrakcja wynika z „inspiracji anielskiej" i jest obrazem „bytów subtelnych", ikonografię dziewięciu świetlistych kwadratów Nowackiego dałoby się zobaczyć jako geometryczną wizję „hierarchii niebiańskiej" – dziewięciu chórów (porządków) anielskich pogrupowanych w trzy triady, przekazujących od wyższych do niższych „Boską światłość i wprowadzenie w Boskie tajemnice" (Pseudo-Dionizy Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*)[320]. Swoboda tego skojarzenia – oderwanego skądinąd od intencji artysty – nabiera wyraźnych treści, wziąwszy pod uwagę, że „niebiańska hierarchia" jest symboliczną podstawą struktury samego ikonostasu[321], jak też odnosząc się bezpośrednio do myśli Nowosielskiego, który przyznawał:

> Jest bardzo dużo pięknych ikon aniołów – a ja osobiście przeczuwam, że dzisiaj nie ma sensu malować ikony anioła dlatego, że dziś uzyskaliśmy pewien dostęp do świata rzeczywistości subtelnych bytów. [...] dziś malarstwo abstrakcyjne daje o wiele bardziej bezpośrednie możliwości tworzenia ekwiwalentów plastycznych, w moim przekonaniu silnie związanych z rzeczywistością bytów subtelnych. [...] na kontakt z aniołami mamy inne sposoby w sztuce [...]. Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne[322].

Ikoniczny rygor i hieratyczna reguła stoją u podstaw jednej z kluczowych prac w całej twórczości Nowackiego – reliefu *15.01.17* z 2017 r. [il. 152 a–b]. Nadane mu w późniejszym czasie metaforyczne określenie *Katedra* wynika ze skojarzenia ewokowanych przezeń wrażeń z doznaniem wzniosłości i zachwytu w ogromnej przestrzeni chrześcijańskich świątyń[323]. Klarowność i stabilność kompozycji bierze swój początek w monumentalnym układzie tetraptyku – cztery mniejsze kwadraty, każdy o wymiarach 100×100 cm, składają się w jeden wielki kwadrat. Poszczególne części zawierają pojedyncze fragmenty obrazu, które wzajemnie się dopełniają i tworzą całościową wizję. Odstępy pomiędzy kwadratami włączają przestrzeń pozaobrazową do układu poliptyku, odsłaniają surową pustkę skrzyżowanego rozwarcia, która niczym w magnetycznym napięciu scala relief w nieruchomym porządku, wymykając się niejako sile grawitacji. Zawieszone w próżni bryły rozbijają się na ułamki figur, potem zaś następuje

[320] Zob.: K. Czerni, dz. cyt., s. 59–60.
[321] Zob.: A. Spira, dz. cyt., s. 90.
[322] Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014, s. 67–68.
[323] Zob.: E. Czerwiakowska, *Ku nieskończoności. Spotkania*…, s. 14.

krystalizacja wielowarstwowego współbrzmienia kwadratów, które pod różnymi kątami przenikają pole obrazu. Nieoczekiwanie działa tu zmienność barwnych nastrojów. Beznamiętną powagą oddziałuje relief oglądany od przodu – mroczna czerwień, zgaszone zielenie i obleczone w szarawą, migotliwą powłokę granaty ukrywają w gęstwinie listewek przebłyski obfitej palety barw, zapowiadając euforię świetlistego teatrum, które odsłania się coraz wyraźniej wraz ze zmianą kąta patrzenia. Migotliwe ułamki kwadratów zaczynają wirować w wielobarwnym tańcu promiennych błękitów i czerwieni, fioletów, ciepłej zieleni i pomarańczu. Wachlarz kolorów roztapia się w rozjaśnionych gradacjach, które przenikają się w harmonijnym rytmie. Obraz łączy w sobie surowość i dostojeństwo z żywą radością energii czystych barw, a monumentalność jego bryły wywołuje sublimację wrażeń. Rozwarcie w formie krzyża greckiego, wyznaczające obszary pustki, bieli ściany, nieuchronnie budzi skojarzenie z chrześcijańską symboliką i przywołuje atmosferę przestrzeni sakralnej.

Podążając za wyzwaniem wielkoformatowych prac, na przełomie lat 2018–2019 artysta podjął się realizacji kolejnego monumentalnego poliptyku-„ikonostasu". Obraz pierwotnie był pomyślany jako pentaptyk o łącznych wymiarach 500×200 cm, jednak tuż przed etapem malowania został podzielony na dwie osobne kompozycje. Jako pierwszy powstał tryptyk *25–26.12.18* [il. 153]. Wznosi się on przed widzem niczym nabrzmiała barwą i światłem ściana z trzech prostokątów, zawieszonych dłuższymi poziomymi bokami równolegle ponad sobą. Przenikające się, oparte na jednym z narożników wewnętrzne kwadraty tworzą stały wzór każdej z trzech części, który powtarza się w zmiennej kombinacji niuansów. Całą kompozycję przeszywa potrójna pionowa oś symetrii – przebiega smukłymi pasmami barwnych promieni, wydobywając się z lekkich rozwarć rzędu listewek. Kumulacja figur i barw podstawowych – z dominacją błękitu i czerwieni – w dolnej i górnej partii kompozycji wycisza się dośrodkowo. W oczyszczonym z nadmiaru elementów centrum tryptyku wibruje promieniście żółto-czerwony kwadrat, który scala obraz, emanując skupienie i wzniosłość. Pozostałe kwadraty wydają się tkwić w jego polu ciążenia, jaśnieją blaskiem przezroczystych sfer niczym mityczne ciała niebieskie, zanurzone w różowo-błękitnej poświacie. Mimo pokaźnych rozmiarów obraz urzeka niebywałą lekkością, unosi wyobraźnię widza w metafizyczne wyżyny, ujawniając jakby na chwilę kosmiczne tajemnice bezkresnych rytmów uniwersum. Doświadcza się wówczas zachwytu

i nieoczekiwanego otwarcia na transcendencję. W tym punkcie tryptyk ten, obraz-ściana, wolny od ograniczeń i uwarunkowań architektonicznych, zbliża się najbardziej do wymowy ikonostasu jako „granicy między światem widzialnym i niewidzialnym". O tym stanie „pomiędzy", którego człowiek dotyka w duchowym przeżyciu, pisze Florenski:

> Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one krótkie, zredukowane do najmniejszej drobiny czasu – gdy owe światy przylegają do siebie i ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji. Niekiedy osłona świata widzialnego zostaje w nas przedarta i poprzez szczelinę, której jesteśmy świadomi, napływa niewidzialny, nieziemski powiew[324].

Doświadczenie takie, wywołane bądź widzialnym obrazem, bądź wewnętrzną wizją, jest udziałem nie tylko odbiorcy, lecz również samego artysty. Chwilom tworzenia bowiem towarzyszy niekiedy stan oderwania od realności i zatopienia w sferze ponadzmysłowej – podobnie jak w modlitwie czy medytacji. Nowacki mówi o porównywalnych doznaniach na ostatnim etapie pracy:

> [...] od momentu malowania linii czy grzbietu listew, tworzenia ostatecznego napięcia formy i pulsujących, energetycznych fal, które „się robią" na obrazie – [...] rzeczywiście mam wrażenie, jak gdybym był nie wiem gdzie, to znaczy, jakby poza tym, co mnie otacza.

O procesie powstawania jednego z obrazów natomiast powie:

> [...] zacząłem go robić i wszedłem całkowicie w jakiś dziwny świat, to znaczy ten proces tworzenia w ogóle nie pozostał mi w pamięci [...], zrobiłem go jednym tchem[325].

Nasuwa się tu problem artysty w opozycji kreator–medium, czyli czynnego demiurga i twórcy-pośrednika, rejestratora objawień, wewnętrznego głosu i instynktu[326]. Nowacki wydaje się aspirować do tej drugiej roli, instancją sprawczą jego twórczości jest bowiem głównie intuicja i sfera odczuć, będące poza zasięgiem racjonalnych rozważań i wiedzy teoretycznej. Sama sztuka zaś – w tym przypadku

[324] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice…*, s. 96.
[325] Rozmowa z E. Czerwiakowską z dn. 28.11.2016, nagranie w archiwum artysty.
[326] Zob.: W. Gutowski, *Kreator i medium: wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki", 73 (1982), z. 3/4, s. 85–88.

abstrakcja – staje się dla artysty nicią wiążącą go z transcendencją i „realnością bytów duchowych”[327].

Nieodłączny w procesie twórczym Nowackiego jest również moment „zapatrzenia”, który stanowić może aluzję do pracy ikonopisarza. Według Beaty Elwich:

> Niematerialna sekwencja procesu prowadzącego do powstania ikony rozpoczyna się „wejściem” w wyobraźnię – „zapatrzeniem” w wizję, która wydawać się może odpowiednikiem zapatrzenia w obraz. Zależność ta może przebiegać w odwrotnym kierunku, co oznacza, że zapatrzenie w obraz stanowi odpowiednik zapatrzenia w wewnętrzne wyobrażenie[328].

Dla Nowackiego każdy następny krok twórczego działania jest związany z głębokim doświadczeniem ukończonego obrazu, co uruchamia w artyście nowe wizje. W ten sposób gotowy relief stanowi pomost do kolejnej pracy, a pomiędzy jednym i drugim dziełem roztacza się wyobraźnia artysty pobudzana tym właśnie „ekspresyjnym widzeniem”, o którym Elwich za Rudolfem Arnheimem pisze: „od widzenia tego, co konkretne, czyli barw i kształtów stanowiących widzialną formę obrazu, przechodzi się do zobaczenia tego, co abstrakcyjne”[329].

Poddany aurze i sile oddziaływania własnego obrazu Nowacki postrzega go nie z nadrzędnej pozycji twórcy, a raczej widzi w nim wyalienowany wolny byt, który tak jak ikona nie przynależy do autora i odsłania się poza samym momentem tworzenia. Artysta mówi o konieczności dystansu, w którym dzieło objawia się we wszechstronnej wizji:

> [...] następnego dnia oglądam [obraz] i jestem zdziwiony, to znaczy, […] on mnie zaskakuje. I to nigdy zaraz po ukończeniu, tylko dopiero w momencie, kiedy się stworzy jakiś dystans – na ogół jest to następne przedpołudnie czy ranek[330].

Silne oddziaływanie wzrokowe reliefów Nowackiego mieści się w konwencji ikony, pomyślanej przede wszystkim jako obiekt kontemplacji, mający przyciągać i absorbować uwagę patrzącego. Spira określa ikonę jako „obraz o niemal hipnotycznym uroku”, który wynika z „przenikliwego wyrazu oczu postaci”, jak też „bezkompromisowej centralności i stabilności kompozycji, majestatycznych form

[327] Por.: E. Czerwiakowska, *Ku nieskończoności. Spotkania*…, s. 10; K. Czerni, dz. cyt., s. 53.
[328] B. Elwich, dz. cyt., s. 61.
[329] Tamże, s. 72.
[330] Rozmowa z E. Czerwiakowską z dn. 28.11.2016, nagranie w archiwum artysty.

i płaskiego bezruchu ornamentyki”[331]. Owa „hipnotyczność”, będąca immanentną cechą twórczości Nowackiego, w jego reliefach liniowych objawia się w centralizmie i radykalnym skupieniu kompozycji, ale też w nieustannej grze barw i rytmów. Zmysłowy, niepoddający się racjonalizacji zachwyt formą, jaki towarzyszy obcowaniu z pracami artysty, wywołuje intuicyjną myśl o istnieniu „abstrakcji natchnionej”.

[331] A. Spira, dz. cyt., s. 78.

## Zakończenie

Niniejsza praca, skupiona zasadniczo wokół problematyki reliefu, nie uwzględnia innego obszaru twórczości Nowackiego – mianowicie jego prac na papierze, które – liczone w tysiącach – powstają systematycznie od końca 1997 r. do dzisiaj. Początkowo artysta kreślił czarno-białe kompozycje kreskowe i kolorowe rysunki w technice suchego i woskowego pastelu. Wyważone i precyzyjne w pierwszym okresie, z czasem stają się coraz bardziej swobodne, gestyczne, powstają spontanicznie, pod wpływem przeżywanej chwili. Przyjmując postać intuicyjnego znaku, ograniczają się do podstawowych form – kwadratu i linii oraz trzech zasadniczych barw – czerni, szarości, czerwieni. Taka formuła graficzna otwiera przed artystą możliwość ekspresji chwilowej i bezpośredniej, pozbawionej wszelkich racjonalnych uwikłań. W powstających seriami rysunkach odstępuje on od matematycznego rygoru, dzięki czemu nieoczekiwanie dociera do kwintesencji figury geometrycznej, jej praformy, zarysu w stadium zarodkowym. Mimo oczywistych deformacji, powtarzające się w kompozycjach nieregularne kształty odbierane są jednoznacznie jako kwadraty i prostokąty – jakby Nowacki sięgał do samej idei tych figur, które powstają raczej w imaginacji widza poprzez pamięć i działanie rytmu w czasie. Odejście od ortodoksji geometrii jest jednak pozorne, bowiem imperatyw kwadratu i jego odczuwalna wszechobecność są niemal obsesyjne. W pracach tych dochodzi do głosu głęboko własny czy nawet intymny kanon artysty, który stanowi swoiste „rusztowanie", daje „poczucie bezpieczeństwa" w swobodnym kształtowaniu płaszczyzny i wyrażaniu uczuć poprzez formy[332].

Emocja i uczuciowość w twórczości Nowackiego, jak też w abstrakcji geometrycznej w ogóle, powszechnie uznawanej za „chłodną" i zracjonalizowaną, to kolejny aspekt wykraczający poza ramy niniejszej rozprawy. Ten ważny problem wyznacza odmienny trop interpretacyjny, gdyż od początku głównym motorem twórczości Nowackiego są emocje i potrzeba ich plastycznego wyrażenia. Ekspresja ta zawiera się w sposobie układania form na płaszczyźnie i napięciu kierunków kompozycji, najbardziej potęgują ją jednak barwy, którymi Nowacki operuje w pełni intuicyjnie, kierując się wyłącznie koniecznością obrazowania emocji. „Język geometrii" natomiast jest dla artysty najbardziej czystym,

[332] Zob.: A. Nowacki, *Każdy rysunek powstaje...*, s. nlb.

elementarnym środkiem wyrażania doznań emocjonalnych, nie zaś narzędziem analitycznego poznania. Stosowanie figur geometrycznych jest sposobem przejrzystego organizowania płaszczyzny obrazu, wypełnianej relacją i napięciem oddziaływujących na siebie barw.

Bożena Kowalska główną cechę twórczości Nowackiego upatruje w jego dążeniu do ekspresji, przekazywania wzruszeń i przeżyć za pomocą czystych i precyzyjnych form. Przy czym w zestawieniu geometrii z emocją i spontanicznością badaczka nie widzi żadnej sprzeczności. W abstrakcji geometrycznej rozróżnia ona dwie zasadnicze postawy: z jednej strony racjonalne dążenie artysty do wewnętrznego ładu dzieła, które służy „zaspokojeniu tylko kompozycyjnej doskonałości", z drugiej – poszukiwanie harmonii, wynikające z emocji i intuicji. Pierwsze podejście polega na kształtowaniu struktury dzieła głównie w oparciu o prawidła i wyliczenia matematyczne, co niejako narzuca intelektualny jego odbiór, drugie zaś zakłada obecność w abstrakcji geometrycznej pierwiastka ekspresyjnego[333].

Grzegorz Sztabiński w twórczości Nowackiego również widzi próbę połączenia obu odrębnych, na pozór wykluczających się postaw. Jednak w przeciwieństwie do Kowalskiej nie doszukuje się głębokich cech ekspresjonistycznych w reliefach, dostrzega je natomiast w rysunkach. Tak nakreślony podział jest dla krytyka znakiem niespójności, uważa on, iż niemożliwe jest dążenie do harmonii i porządku w obrazie w oparciu o działania czysto intuicyjne, pozaintelektualne[334]. Preferując wartość logiki i intelektu, autor unika uznania emocji i odczuć za uniwersalne źródło sztuki, a chociaż nie zaprzecza ich racji bytu, pozostawia tę kwestię otwartą i podkreśla rolę indywidualnego wyboru. Jednocześnie w abstrakcji dostrzega wyższy stopień wewnętrznego przeżywania, uznając zarazem, iż trudno w nim oddzielić elementy racjonalne od emocjonalnych:

> Ów szczególny obszar naszej psychiki ujawnia się wówczas, gdy próbujemy wykroczyć poza konkretne uwarunkowania życiowe, poza poziom naszych zwykłych praktycznych dążeń i wkraczamy na obszar celów transcendentnych. Zdajemy sobie wtedy sprawę z jego istnienia. Jednak bardzo trudno jest go określić, nazwać. Autorzy, którzy zwracali uwagę na jego istnienie […] albo uchylali się

[333] B. Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria...*, s. nlb.
[334] G. Sztabiński, *Geometria w sztuce: struktura i bezpośredniość*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej…*, s. nlb.

od podania nazwy, albo używali sformułowań ogólnych, niezbyt jasnych. Zwykle jednak starali się sprowadzić ów rodzaj stanów psychicznych albo do emocji, albo do intelektu. […] Dziedzinę uczuć uważano za mniej zbadaną, mniej zamkniętą, występowały częściej tendencje do traktowania owych szczególnych stanów psychicznych jako odmian emocji. Ja natomiast […] skłonny jestem uważać je za pewną formę myśli. […] Być może dlatego, że silnie odczuwam swą niedoskonałość, omylność, że ulegam uczuciom, pragnę czegoś nieomylnego, o ważności ponadindywidualnej, wyzwolonego z emocji systemu, logiki[335].

Taki dualistyczny stop elementów racjonalizmu i ładunku emocjonalnego przenika całą twórczość Nowackiego, zarówno reliefy, jak rysunki. Pozostawia on widzowi otwartą przestrzeń refleksji i wyobraźni.

Podobnie w tej pracy – dążyłam do przedstawienia dzieł artysty z wielu możliwych stron, dotykając różnych poziomów ich interpretacji i wkraczając na rozbieżne niekiedy tory myślowe. Naświetliłam to, co w twórczości Nowackiego wyłania się najczęściej w sposób intuicyjny i – dla niego samego – nieświadomy. Zdaję sobie jednak sprawę, że ujęty został zaledwie ułamek interpretacyjnych możliwości odczytania jego prac, zabarwiony subiektywnym ich odbiorem i bezpośrednim doświadczeniem. Swobodny, acz w pełni świadomy wybór tematów i odrębność poszczególnych rozdziałów przecierają drogę kolejnym pomysłom i skojarzeniom. W każdym z rozdziałów pracy usiłowałam dotrzeć do istoty twórczości artysty, przedstawiając ją na tle wybranych obszarów historii sztuki. Od wątków biograficznych i analizy struktury obrazów-reliefów przechodzę stopniowo do formalnej zawartości dzieł, sposobu i siły ich oddziaływania aż po wewnętrzne, trudne do jednoznacznego nazwania treści. Za przywołanym tu w zarysie wątkiem „emocji i ładu”[336] mogą nasuwać się kolejne tropy i pytania. Zatem nie wyczerpując bogactwa wątków i nie zamykając twórczości Nowackiego w jednoznacznej, ostatecznej formule, praca ta chce raczej pozostawić otwartą przestrzeń, w której jest miejsce na dalsze interpretacje, a także na stale żywą gotowość doznawania coraz nowych „objawień” w obliczu reliefów Nowackiego.

[335] Tenże, *Dlaczego geometria? Problemy…*, s. 64–65.

[336] Nawiązuję tu do określenia Mariusza Hermansdorfera, zarazem tytułu wystawy prac Marczyńskiego, Gierowskiego i Leona Tarasewicza, pokazanej w 2004 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Zob.: M. Hermansdorfer, *Emocja i ład*, [katalog wystawy], red. K. Sokulska, H. Wrabec, Wrocław 2004.

**Archiwalia**


1. Marcinik Barbara, *Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor / Nowacki*, audycja radiowa, Polskie Radio Trójka, Magazyn Bardzo Kulturalny 22.05.2011.
2. Czerwiakowska Ewa, *A. Nowacki*, audycja radiowa, Kunsttermin, SFB 3, Berlin 1993.
3. Fedorowski Grzegorz, *U siebie na obczyźnie*, film TVP Szczecin, 1997.
4. Karśnicka Ewa, *Polacy w Berlinie. Andrzej Nowacki / The Polish in Berlin. Andrzej Nowacki*, film TVP Szczecin, 1994.
5. Nowacki Andrzej, *Energia barw* (2003), [fragment nieopublikowany], archiwum prywatne artysty.
6. Otwarcie wystawy *Andrzej Nowacki. U progu nieskończoności* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 23.03.2017, nagranie w archiwum prywatnym artysty.
7. Rozmowa Andrzeja Nowackiego z Ewą Czerwiakowską z dn. 28.11.2016, nagranie w archiwum prywatnym artysty.
8. Rozmowa Andrzeja Nowackiego z Bożeną Kowalską z dn. 04.07.2001, nagranie w archiwum prywatnym artysty.
9. Żerwe Małgorzata, *Widzieć jasno w zachwyceniu – Fangor / Nowacki*, audycja radiowa, Radio Gdańsk, Peron do Kultury, 19.05.2011.

**Bibliografia**


1. *Adam Marczyński (1908–1985): malarstwo*, [katalog wystawy], red. Janusz Orbitowski, Kraków 1998.
2. Albers Josef, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, tłum. Gui Bonsiepe, Köln 1997.
3. Albert Klaus J., Kant Milenka, *Vorwort*, [w:] *Konkret und konstruktiv: Grafik, Malerei, Objekte, Skulptur*, [katalog wystawy], red. Klaus J. Albert, Milenka Kant, Lübstorf 2001, s. 4–5.
4. Andzelm Waldemar, *Polish Geometrical Vision of the World*, [w:] *Polský konstruktivismus*, [katalog wystawy], red. Jiří Jůza, tłum. Jana Přidalova, Ostrava 2011, s. nlb.
5. Annusewicz Małgorzata, *Kwadrat artysty*, „Głos Szczeciński", 1996, nr 303, [30.12], s. 16.
6. Aragaki Sayako, *Diversity and unity of Agam's work*, [w:] *Yaacov Agam: diciembre de 1997 – febrero de 1998*, [katalog wystawy], red. Chusa Hernández, Madrid 1997, s. 201–209.
7. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach, Warszawa 1978.
8. *Artyści/Künstler*, [w:] *20 plenerów spod znaku geometrii = 20 Pleinairs im Zeichen der Geometrie*, red. Bożena Kowalska, tłum. Ewa Dąbrowska, Majka Holst, Bielsko-Biała 2004, s. 298–311.
9. AW, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto", 18.05.2011, s. 8.
10. Bałus Wojciech, *Czego chcą ornamenty?*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. Joanna Daranowska-Łukaszewska, Agata Dworzak, Andrzej Betlej, Warszawa 2015, s. 13–27.
11. Barrett Cyril, *Op art*, tłum. Henrike Gent, Köln 1971.
12. Belting Hans, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2010.
13. Błoński Jan, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Warszawa 1965.
14. Borowski Wiesław, *Dziura i ogród*, [w:] *Koji Kamoji. Cisza i wola życia = Silence and the Will to Live*, [katalog wystawy], red. Maria Brewińska, tłum. Marcin Wawrzyńczak, Warszawa 2018, s. 63–66.

15. Borowski Wiesław, *Rozmowa z Henrykiem Stażewskim*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 279–280.
16. Brüderlin Markus, *Einführung: Ornament und Abstraktion,* [w:] *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog,* [katalog wystawy], red. Markus Brüderlin, Basel 2001, s. 17–27.
17. Cézanne Paul, *Z listów do Emila Bernard* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 22–52.
18. Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2000.
19. *Colours of art: z kolekcji Svetlik Art Foundation*, [katalog wystawy], teksty Jan Světlik, Marta Smolińska, Jiří Jůza, Hana Šústková, Sopot 2018.
20. Czerni Krystyna, *Malarska „dwujęzyczność" Jerzego Nowosielskiego. Związki między abstrakcją a ikoną w monumentalnych projektach sakralnych*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej", 2020, nr 13, s. 48–80.
21. Czerwiakowska Ewa, *Andrzej Nowacki*, [w:] *Pocta Heinzi Teufelovi = In Honor of Heinz Teufel*, tłum. Petra Černá, Ostrava 2020, s. 7–8.
22. Czerwiakowska Ewa, *Andrzej Nowacki: rozpoznawanie kwadratu*, https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/andrzej-nowacki-rozpoznawanie-kwadratu (data dostępu: 24.05.2020).
23. Czerwiakowska Ewa, *Farben der Lyrik. Betrachtungen in zwei Teilen*, [w:] *Jan Lenica – Andrzej Nowacki*, Berlin 1997, s. nlb.
24. Czerwiakowska Ewa, *Ku nieskończoności. Spotkania z kwadratem Andrzeja Nowackiego*, [w:] *Andrzej Nowacki: reliefy = reliefs*, red. i tłum. Ewa Czerwiakowska, Sopot 2017, s. 7–16.
25. Czerwiakowska Ewa, *Polskie plakaty i kwadraty*, „Rzeczpospolita", 1997, nr 71 (4628), s. 27.
26. Dąb-Kalinowska Barbara, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
27. Deptuła Bogusław, *Magia kwadratu. Oprowadzanie po wystawie*, [w:] *Magia kwadratu*, [katalog wystawy], red. Bogusław Deptuła, Paweł Drabarczyk, Sopot 2016, s. 85–99.
28. *Diagonal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa*, [katalog wystawy], red. Klaus J. Albert, Milenka Kant, Lübstorf 2003.
29. Dudzik Sebastian, *Sztuki i rytuały. Koji Kamoji i jego wizje nieskończoności*, „Sztuka i Kultura", 2016, nr 4, s. 267–292.

30. Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
31. Elwich Beata, *Ikona: duchowość i filozofia*, Kraków 2006.
32. Enright Robert, *Plane Talk: an Interview with Eli Bornstein*, „Bordercrossings", 2013, nr 128, https://bordercrossingsmag.com/article/plane-talk (data dostępu 29.06.2022)
33. EP, *Zaprasza Marta Poszumska, historyk sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie*, „Gazeta Wyborza Szczecin", 02.09.2004 https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4254043/ZAPRASZA-MARTA-POSZUMSKA--historyk-sztuki--Muzeum- (data dostępu 08.04.2022).
34. Evdokimov Paul, *Sztuka ikony, teologia piękna*, tłum. Maria Żurowska, Warszawa 1999.
35. Florenski Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Zbigniew Podgórzec, Warszawa 1984.
36. *Fortunato Depero: works from the Merrill C. Berman Collection*, [katalog wystawy], red. Nicola Lucchi, New York 2018.
37. Gabo Naum, *The Concepts of Russian Art*, „Word Review", VI 1942, s. 48–53.
38. *Galeria 72, kolekcja sztuki współczesnej, Muzeum Chełmskie 1972–2002*, red. Jagoda Barczyńska, Ireneusz Pradun, Anna Gac, Chełm 2002.
39. *Galeria 72, kolekcja sztuki współczesnej, Muzeum Chełmskie, nabytki 2003*, red. Jagoda Barczyńska, Ireneusz Pradun, Anna Gac, Chełm 2004.
40. Gaßner Hubertus, *Rytm i rezonans*, [w:] *Im Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt. Zeichnungen und Reliefs von Andrzej Nowacki = We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata. Rysunki i reliefy Andrzeja Nowackiego*, [katalog wystawy], tłum. Ewa i Jerzy Czerwiakowscy, Reckahn 2003, s. 9–15.
41. Gaßner Hubertus, *Tańcząc na szczudłach*, [w:] *Espressione del momento. Wystawa prac Andrzeja Nowackiego*, [katalog wystawy], tłum. Ewa i Jerzy Czerwiakowscy, Kraków 1992, s. nlb.
42. Gaßner Hubertus, *Wzory relacji*, [w:] *Andrzej Nowacki: reliefy = reliefs*, [katalog wystawy], red. i tłum. Ewa Czerwiakowska, Sopot 2017, s. 19–30.
43. Geron Małgorzata, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", t. XLII, 2011, s. 547–564.

44. Geron Małgorzata, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego i skulptomalarstwo Aleksandra Archipenki*, „Sztuka Europy Wschodniej – Искусство Восточной Европы – Art of Eastern Europe", t. II, 2014, s. 27–37.
45. Greenberg Clement, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, tłum. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
46. Gutowski Wojciech, *Kreator i medium: wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki", 73 (1982), z. 3/4, s. 85–110.
47. Güse Ernst-Gerhard, *Probleme des Reliefs bei Hans Arp*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, [katalog wystawy], red. Ernst-Gerhard Güse, Münster 1980, s. 48–62.
48. *Helena Bohle-Szacka. Lilka*, red. Marcin Różyc, Białystok 2017.
49. Hemken Kai-Uwe, *Eine Austellung ohne Bilder: Der Prounenraum von El Lissitzky*, [w:] *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*, red. Norbert Nobis, Hannover 1988, s. 190–192.
50. *Henryk Stażewski 1894–1988. W setną rocznicę urodzin*, [katalog wystawy], red. Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1995.
51. *Henryk Stażewski i dyskurs o racjonalizmie*, [katalog wystawy], tekst Włodzimierz Nowaczyk, Sopot 2003.
52. Hermansdorfer Mariusz, *Emocja i ład*, [katalog wystawy], red. Katarzyna Sokulska, Hanna Wrabec, Wrocław 2004.
53. Herzogenrath Wulf, *Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen Malerei und Skultur im 20. Jahrhundert*, [katalog wystawy], red. Ernst-Gerhard Güse, Münster 1980, s. 64–76.
54. Holze Kai–Uwe, *Leidenschaftlich für die Kunst*, [w:] *Konkret. Die Sammlung Heinz und Anette Teufel im Kunstmuseum Stuttgart*, [katalog wystawy], red. Simone Schimpf, Ostfildern 2009, s. 16–30.
55. *Hotel Europejski: kolekcja sztuki*, red. Anda Rottenberg, Warszawa 2018.
56. Howorus-Czajka Magdalena, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole"*, „Quart", 42 (2016), nr 4, s. 10–25.
57. Jacko Jan F., *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu*, [w:] *Religion in the time of changes*, red. Ewa Klima, Łódź 2005, s. 177–194.

58. Jankowska-Andrzejewska Maria, *Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”*, „Artium Quaestiones”, 2018, nr 27, s. 197–247.
59. *Jan Lenica. Labirynt*, oprac. Ewa Czerwiakowska, Tomasz Kujawski, Poznań 2002.
60. Jazykowa Irina, *Świat ikony*, tłum. Henryk Paprocki, Warszawa 1998.
61. Jurkowlaniec Grażyna, *Chrystus Umęczony: ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.
62. Juszczak Wiesław, *„Występny ornament” czyli o napięciach między sztuką a kulturą*, „Znak”, 45 (1993), nr 11(462), s. 41–54.
63. Kalinovská Milena, *Andrzej Nowacki: Grounding Spiritual Matter*, [w:] *Variace na černou / Variation on Black*, [katalog wystawy], tłum. Martina Neradová, Ostrava 2019, s. nlb.
64. KAMA, *Sztuka Nowackiego*, „Gazeta Wyborcza Szczecin”, 06.09.2004 https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4170514/Sztuka-Nowackiego (data dostępu: 08.04.2022).
65. Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
66. Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 2019.
67. Kępińska Alicja, *Żywioł i mit. Żywioł i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków 1983.
68. Kleiverda Joanna, *Donaties uit Polen. Expositie in de bovenzalen*, „Mondriaanhuis Museumbrief”, 13 (2003), nr 35, s. 3–8.
69. Kondakow Nikodim, *Ikona. Historia i teologia*, tłum. Stanisław Ulicki, Warszawa 2021.
70. Konstantynów Dariusz, *„Drogi sztuki współczesnej i ruskie malarstwo ikonowe”. Wokół wczesnych poglądów Nikołaja Punina*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1998, nr 1–2, s. 103–120.
71. Kowalska Bożena, 20 *plenerów spod znaku geometrii,* [w:] *20 plenerów spod znaku geometrii = 20 Pleinairs im Zeichen der Geometrie*, red. Bożena Kowalska, tłum. Ewa Dąbrowska, Majka Holst, Bielsko-Biała 2004, s. 10–29.

72. Kowalska Bożena, *Andrzeja Nowackiego geometria sterowana emocją*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej stronie kwadratu: reliefy, pastele, rysunki*, [katalog wystawy], Kraków 2001, s. nlb.
73. Kowalska Bożena, *Artysta, matematyk, filozof*, [w:] *Ryszard Winiarski: Event – Information – Image*, [katalog wystawy], red. Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 15–17.
74. Kowalska Bożena, *Fangor – malarz przestrzeni*, Warszawa 2001.
75. Kowalska Bożena, *Fragmenty życia: pamiętnik artystyczny 1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół*, Radom 2010.
76. Kowalska Bożena, *Henryk Stażewski*, Warszawa 1985.
77. Kowalska Bożena, *Język geometrii – półwiecze przemian*, Radom 2016.
78. Kowalska Bożena, *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*, red. Joanna Słodowska, Warszawa 1998.
79. Kowalska Bożena, *Nieskończoność szuka swojego początku. O malarstwie Andrzeja Nowackiego*, „Format. Pismo artystyczne", 2001, nr 38/39, s. 43–44.
80. Kowalska Bożena, *Przestrzeń – ruch – światło*, [w:] *Przestrzeń – ruch – światło*, [katalog wystawy], Wrocław 1967, s. nlb.
81. Kowalska Bożena, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981.
82. Kowalska Bożena, *W kręgu języku geometrii*, [w:] *Sztuka konkretna i abstrakcyjna = Konkrete Kunst und Abstraktion*, [katalog wystawy], red. Leszek Oprządek, Kraków 1999, s. 97–101.
83. Kowalska Bożena, *W poszukiwaniu ukrytego obrazu – Jan Ziemski 1920–1988*, „*NP Na Przykład: miesięcznik kulturalny*", 2000, nr 1–2 (72–73), s. 12–16.
84. Kowalska Bożena, [wstęp w:] *Lato pełne deszczu. Reliefy Andrzeja Nowackiego w Galerii Amfilada*, [katalog wystawy], Szczecin 1996, s. nlb.
85. Kowalska Bożena, [wstęp w:] *Marian Bogusz. Niezapomniany*, [katalog wystawy], Radom 2009, s. 7–13.
86. Kowalska Bożena, *Z rozważań nad językiem geometrii*, [w:] Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Katowice 2001, s. 11–20.
87. Kowalski Klaus, *Plastische Bilder: zur Geschichte der Reliefgestaltung.* T. 1–2, Bielefeld 1996–1997.
88. Kricke-Güse Sabine, Güse Ernst-Gerhard, *Einleitung*, [w:] *Reliefs: Formprobleme zwischen Malerei und Skultur im 20. Jahrhundert*, [katalog wystawy], red. Ernst-Gerhard Güse, Münster 1980, s. 14–18.

89. Krieger Verena, *Bildmittel der lkone in Kunstwerken der Avantgarde – ein Überblick*, [w:] *Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde*, [katalog wystawy], red. Snejanka Dobrianowa-Bauer, Frankfurt am Main 2004, s. 130–136.
90. Krieger Verena, *Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone*, [w:] *Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde*, [katalog wystawy], red. Snejanka Dobrianowa-Bauer, Frankfurt am Main 2004, s. 20–40.
91. Kries Elfi, *Rotes Quadrat auf blauem Grund: Andre Nowacki in der Galerie Pommersfelde*, „Kunst", 1987, nr 17, s. 42.
92. Kuki Shūzō, *Struktura 'iki'*, tłum. Henryk Lipszyc, Kraków 2017, s. 78–81.
93. Kuśnierz Agnieszka, *Jan Ziemski (1920–1988) – twórca obrazów „nieistniejących"*, [w:] *Grupa „Zamek". Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin 2007, s. 118–135.
94. Larionov Michel, *Les icones*, [w:] Michel Larionov, *Une Avant-garde explosive*, red. Michel Hoog, Solina de Vigneral, Lausanne 1978, s. 131–133.
95. Leistner Gerhard, *Die Vertikale in Fläche und Raum – Positionen und Tendenzen*, [w:] *Vertikal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa,* [katalog wystawy], red. Klaus J. Albert, Sabine Quendler, Lübstorf 2005, s. 7–11.
96. Leśniewska Anna, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
97. Lista Giovanni, *Futuryzm*, tłum. Ewa Gorządek, Warszawa 2002.
98. *Ljubow Popowa 1889–1924*, [katalog wystawy], red. Magdalena Dabrowski, München 1991.
99. Macknik Stephen L., Martinez-Conde Susana, *Art as Visual Research: Kinetic Illusions in Op Art*, „Scientific American", 20 (2010), nr 1, s. 48–55.
100. *Minimalism*, red. James Meyer, London 2002.
101. Miśniakiewicz Małgorzata, *Od 'Układu Otwartego' do mail artu – o mnogości, akumulacji, wymianie i sieciowości w sztuce Wandy Gołkowskiej*, [w:] *Sztuka jest nieustającą polemiką. Wokół refleksji teoretycznej i praktyki artystycznej Wandy Gołkowskiej*, red. Anita Wincencjusz-Patyna, Wrocław 2018, s. 75–82.
102. Moholy-Nagy László, *Von Material zu Architektur*, München 1929.

103. Mondrian Piet, *Neoplastycyzm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 366–368.
104. Moorhouse Paul, *Bridget Riley: die Streifenbilder 1961–2012*, [w:] *Bridget Riley: die Streifenbilder = the stripe paintings 1961–2012*, [katalog wystawy], tłum. Anne Pitz, Berlin 2013, s. 35–41.
105. Moskalewicz Magdalena, *Eksperymenty transmedialne w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Studium przypadku Jerzego Rosołowicza*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Łódź 2010, s. 82–89.
106. Moskalewicz Magdalena, *Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych*, [rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Piotra Juszkiewicza], Uniwersytet im. Adama Mickiewicza], Poznań 2012.
107. Moskalewicz Magdalena, *Przestrzeń Ruch Światło* [w:] *Kosmos wzywa!: sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, [katalog wystawy], red. Joanna Kordjak-Piotrowska, Stanisław Welbel, Warszawa 2014, s. 196–199.
108. Nakov Andrei, *Tatlin's relief: from Cubism to Abstraction*, tłum. Michael Taylor, Kraków 2020.
109. *Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka*, [katalog wystawy], red. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022.
110. *Nota biograficzna*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej stronie kwadratu: reliefy, pastele, rysunki*, [katalog wystawy], teksty Bożena Kowalska, Grzegorz Sztabiński, Kraków 2001, s. nlb.
111. Nowacki Andrzej, *Energia barw*, [w:] *Widzieć jasno w zachwyceniu Fangor / Nowacki,* [katalog wystawy], tekst Marta Smolińska, Sopot 2011, s. 11–12.
112. Nowacki Andrzej, *Każdy rysunek powstaje...*, [w:] *Im Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt. Zeichnungen und Reliefs von Andrzej Nowacki = We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata. Rysunki i reliefy Andrzeja Nowackiego*, [katalog wystawy], tłum. Ewa i Jerzy Czerwiakowscy, Reckahn 2003, s. nlb.
113. Papp Stefan, *Marian Kruczek*, Kraków 1978.
114. Pastoureau Michel, *Diabelska materia: historia pasków i tkanin w paski*, tłum. Maryna Ochab, Warszawa 2004.

115. Pentcheva Bissera, *The Performative Icon*, „The Art Bulletin", 88 (2006), nr 4, s. 631–655.
116. Pentcheva Bissera, *The sensual icon: space, ritual, and the senses in Byzantium*, University Park (PA) 2010.
117. Piotrowski Piotr, *Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych*, „Artium Quaestiones", 2001, nr 12, s. 161–238.
118. Podgórzec Zbigniew, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2014.
119. *Polska abstrakcja analityczna = Polish analitical abstraction 1994–1999*, [katalog wystawy], red. Jan Chwałczyk, tłum. Ewa Ignaczak, Agnieszka Licznerska, Wrocław 1999.
120. Popper Frank, *Agam*, New York 1976.
121. Popper Frank, *Origins and development of Kinetic Art*, tłum. Stephen Bann, London 1968.
122. Poprzęcka Maria, *Gioconda XX wieku*, [w:] *Magia kwadratu*, [katalog wystawy], red. Bogusław Deptuła, Paweł Drabarczyk, Sopot 2016, s. 28–36.
123. Poprzęcka Maria, *Przypomnienie opartowskiej sukienki*, „Art & Business", 2009, nr 6 („Atlas Sztuki 40"), s. nlb. http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_46.pdf (data dostępu: 24.04.2022).
124. Porębski Mieczysław, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986.
125. Prinz Ina, *Bunt und sinnlich: geometrische konstruktive Kunst aus der Sammlung Arithmeum*, Berlin 2014, s. 98–99.
126. Proust Marcel, *W poszukiwaniu utraconego czasu. W stronę Swanna*, tłum. Krystyna Rodowska, Łódź 2020.
127. Ramírez Mari Carmen, *Four Situations Involving Color: a Conversation with Carlos Cruz-Diez*, [w:] *Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time*, [katalog wystawy], red. Mari Carmen Ramírez, New Haven 2011, s. 51–337.
128. *Relief* [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. wyd. IV, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 394.
129. Riley Bridget, *Malen um zu sehen. Gesammelte Schriften 1965–2001*, red. Robert Kudielka, tłum. Hans Pietsch, Ostfildern-Ruit 2002.
130. Robertson Eric, *Hans Jean Arp: Text and Image*, „New Readings", 1996, nr 2, s. 37–52.

131. Rogozińska Renata, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
132. Rotzler Willy, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute,* Zürich 1988.
133. Rowell Margit, *On Albers' Color* [w:] *Josef Albers: minimal means, maximum effect*, [katalog wystawy], red. Erica Witschey, Madrid 2014, s. 339–348.
134. Rowell Magrit, *The planar dimension 1912–1932. From surface to space*, [w:] Magrit Rowell, *The planar dimension: Europe, 1912–1932*, [katalog wystawy], New Jork 1979, s. 9–31.
135. Rozmarynowski Łukasz, *Abstrakcji przestrzeń wieloraka. Kategoria przestrzenności w twórczości Wojciecha Fangora, Jerzego Grabowskiego i Ryszarda Winiarskiego – studium porównawcze*, „Artium Quaestiones", 2020, nr 31, s. 401–436.
136. Schimpf Simone, *Konkret. Kolekcja Heinza i Anetty Teuflów z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie*, [w:] *Sztuka konkretna. Kolekcja Heinza i Anetty Teuflów z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie*, [katalog wystawy], red. Andrzej Nowacki, tłum. Karolina Kuszyk, Sopot 2011, s. 5–10.
137. *Sechs Künstler aus Polen*, [katalog wystawy], red. Anna Bulanda, Düsseldorf 1983.
138. Smolińska Marta, *Otwieranie obrazu. De(konstrukcja) uniwersalnych mechanizmów w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
139. Smolińska Marta, *Tętno barwnej wibracji czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie pu*ls, [w:] *Widzieć jasno w zachwyceniu Fangor / Nowacki*, [katalog wystawy], Sopot 2011, s. 5–10.
140. Sobolewski Rafał, *Umiar i namiętność. Życie i twórczość Janusza Orbitowskiego*, Kraków 2019.
141. Sokol Peter, *Milan–Dobeš–Museum*, [w:] *KONKRET. Díla ze sbírek Heinze a Anette Teuflových, Jana a Líběny Světlíkových = Werke aus den Sammlungen Heinz und Anette Teufel sowie Jan und Líběna Světlík*, [katalog wystawy], red. i tłum. Pavel Cink, Praha 2014, s. 81.
142. Spira Andrew, *The avant-garde icon: Russian avant-garde art and the icon painting tradition*, Aldershot 2008.

143. Stażewski Henryk, *Deformacja w plastyce*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 265–269.
144. Stażewski Henryk, [notatka z 1974 r. *Gdy jest się zdominowanym przez kolor…*], [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 282.
145. Stażewski Henryk, [notatka z 1978 r., *Kiedy przyjechałem samochodem do Sopotu…*], [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 294–295.
146. Stażewski Henryk, *Unizm – strefizm*, [w:] *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 284–285.
147. Stefanek Monika, *Helena Bohle–Szacki*, https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/helena-bohle-szacki?page=4#body-top (data dostępu: 21.05.2021).
148. Steinkamp Maike, *A-geometryczny świat Hansa Arpa*, [w:] *A-geometria: Hans Arp i Polska*, [katalog wystawy], red. Marta Smolińska, Maike Steinkamp, Poznań 2017, s. 16–73.
149. Strożek Przemysław, *Kurt Merz Schwitters. Indywidualny Gesamtkunstwerk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna", 18 (2011), nr 106, s. 118–127.
150. Sury Paula, *Ornament a sztuka abstrakcyjna: Florenski, Kandinsky, Malewicz*, „Estetyka i Krytyka", 2016, nr 1(40), s. 85–104.
151. SW, *Wybrałem kwadrat*, „Gazeta Wyborcza", 10.09.2004, s. 10.
152. Sztabińska Paulina, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010.
153. Sztabiński Grzegorz, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004.
154. Sztabiński Grzegorz, *Geometria w sztuce: struktura i bezpośredniość*, [w:] *Andrzej Nowacki. Po drugiej stronie kwadratu: reliefy, pastele, rysunki*, [katalog wystawy], Kraków 2001, s. nlb.
155. *Sztuka formy: obrazy wybrane z kolekcji Wojciecha Fibaka*, [katalog wystawy], red. Max Mogan Gielniewski, Warszawa 2019.

156. Szydłowski Stefan, *Wojciech Fangor: przestrzeń jako gra*, [katalog wystawy], red. Krystyna Stefaniak, Kraków 2012.
157. Szydłowski Stefan, [wstęp w:] *Koji Kamoji. Rzeka. Słowa i obrazy: wystawa laureata Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2015*, [katalog wystawy], red. Dorota Kassjanowicz, Warszawa 2016, s. 4–19.
158. Tanikowski Artur, *Obraz i jego granice. O Samuelu Szczekaczu*, [w:] *Samuel Szczekacz. Obraz i jego granice 1933–1939*, [katalog wystawy], Warszawa 2020, s. 7–22.
159. Tarasov Oleg, *Florenskij, Malevič e la semiotica dell'icona*, „La Nuova Europa", 2002, nr 1, s. 34–47.
160. Tarasov Oleg, *Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art*, [w:] *Modernism and the Spiritual in Russian Art: new perspectives*, red. Louise Hardiman, Nicola Kozicharowa, [Open Book Publishers] 2017, s. 115–128.
161. Taroutina Maria, *The icon and the square: Russian modernism and the Russo-Byzantine revival*, University Park (PA) 2018.
162. Todorova Rostislava, *New religion – new symbolism: adoption of mandorla in the Christian iconography*, [w:] *Ниш и Византија – збоник радова IX*, red. Miša Rakocija, Ниш 2011, s. 47–63.
163. Todorova Rostislava, *Orthodox Cosmology and Cosmography: The iconographic mandorla as Imago Mundi*, „Eikón / Imago", 2014, nr 2(3), s. 77–94.
164. Todorova, Rostislava, *The migrating symbol: vesica piscis from the Pythagoreans to the Christianity*, [w:] *1th International Conference 'Harmony of Nature and Spirituality in Stone'*, red. Violeta Ocokoljić, Kragujevac 2011, s. 217–228.
165. Turowski Andrzej, *Budowniczowie świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
166. Turowski Andrzej, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
167. Turowski Andrzej, *Twórczość Marii Nicz-Borowiakowej (1896–1944)*, „Studia Muzealne", 1966, z. 5, s. 125–146.
168. Vallye Anna, *Spotlight Essay: Antoine Pevsner, Bas-relief en creux (Sunken Bas-relief), 1926–27*, https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11739 (data dostępu: 22.02.2022).

169. Valstar-Verhoff Arta, *Friedrich Vordemberge-Gildewart. W stronę „absolutnego" w sztuce*, [w:] *Friedrich Vordemberge-Gildewart: do absolutu poprzez abstrakcję = to the absolute through the abstract*, [katalog wystawy], red. Delfina Jałowik, tłum. Barbara Ostrowska, Kraków 2018, s. 22–59.
170. Weichardt Jürgen, *Światło w malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] *Malarstwo abstrakcyjne – światło = Abstrakte Malerei – Licht*, [katalog wystawy], wstęp Apoloniusz Węgłowski, Zbigniew Opalewski, tłum. Urszula Wolska, Elbląg 2001, s. 15–22.
171. Wincencjusz-Patyna Anita, *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015.
172. Worringer Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München/Zürich 1987.
173. *Wykaz plenerów/Pleinairsnachweis,* [w:] *20 plenerów spod znaku geometrii = 20 Pleinairs im Zeichen der Geometrie*, red. Bożena Kowalska, tłum. Ewa Dąbrowska, Majka Holst, Bielsko-Biała 2004, s. 250–296.
174. *Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, [katalog wystawy], red. Barbara Ilkosz, Wrocław 2007.
175. Zitko Hans, *Rationalisierung im Dienste der Tradition. Ornament und Serie in der Kunst der Moderne*, [w:] *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, [katalog wystawy], red. Markus Brüderlin, Basel 2001, s. 57–63.
176. *Z kolekcji Jana i Liběny Světlík*, [katalog wystawy], tekst Agata Szkup, Warszawa 2015.
177. Азизян Ирина, *Скульптурные картины и другие произведения Александра Архипенко военных лет*, „Искусствозание", 2010, nr 1–2, s. 473–529.
178. Алешина Дина, *Британская абстракция. Картины-рельефы Бена Николсона*, [w:] *Актуальные проблемы теории и истории искусства.* T. IV, red. С. Карпов, Санкт-Петербург 2014, s. 346–351.
179. Бобринская Екатерина, *Русский авангард: границы искусства*, Москва 2006.
180. Буткевич Любовь, *История орнамента*, Москва 2008.
181. *Вокруг рельефа. Древнеегипетские памятники и абстрактный рельеф XX века из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина и частных коллекций*, [katalog wystawy], red. Анна Чудецкая, Москва 2010.

182. Гончарова Наталья, *Индусский и персидский лубок. Предисловие*, [w:] *Выставка иконописных подлинников и лубков*, [katalog wystawy], Москва 1913, s. nlb.
183. Грегори Ричард Лэнгтон, *Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия*, red. Александр Лурия, Владимир Зинченко, tłum. Евгения Хомская, Москва 1970.
184. Дёготь Екатерина, *Русское искусство XX века*, Москва 2000.
185. Дроник Майя, *Иконография русского классического авангарда: постановка проблемы*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики", 2016, nr 5(67), s. 76–80.
186. Исаков Сергей, *К «контр-рельефам» Татлина*, „Новый журнал для всех", 1915, nr 12, s. 46–50.
187. Иттен Иоханнес, *Искусство цвета*, tłum. Людмила Монахова, Москва 2000.
188. Левина Татьяна, *Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве*, „Артикульт", 1 (2011), nr 1, s. 141–187.
189. Лисицкий Эль, *Супрематический сказ про два квадрата*, Berlin 1922.
190. Лоддер Кристина, *Переход к конструктивизму*, [w:] *Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932*, [katalog wystawy], red. Андрей Сарабьянов, Ирина Сорвина, Джейн Бобко, Москва/Берн 1993, s. 110–123.
191. Малевич Казимир, *Главы из автобиографии художника*, [w:] *Малевич о себе. Современники о Малевиче: письма, документы, воспоминания, критика,* T. 1, red. Ирина Вакар, Татьяна Михиенко, Москва 2004, s. 17–45.
192. Малевич Казимир, *Государственникам от искусства*, [w:] Казимир Малевич, *Собрание сочинений в пяти томах.* T. 1. *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913–1919*, red. А. Шатских, Москва 1995, s. 81.
193. Малевич Казимир, *Записи и заметки*, [w:] Казимир Малевич, *Собрание сочинений в пяти томах.* T. 5. *Произведения разных лет: статьи, трактаты, манифесты и декларации, проекты, лекции, записи и заметки, поэзия*, red. Александра Шатских, Москва 2004, s. 383–416.
194. Малевич Казимир, *Письмо к А. Бенуа (май 1916)*, [w:] *Казимир Малевич в Русском Музее*, red. Н. Обновленская, Санкт-Петербург 2001, s. 391–394.

195. Малевич Казимир, *Форма, цвет и ощущение*, [w:] Казимир Малевич, *Собрание сочинений в пяти томах.* Т. 1. *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913–1929*, red. Александра Шатских, Москва 1995, s. 311–321.
196. Марков Владимир, *Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура*, Санкт-Петербург 1914.
197. *Натан Федоровский*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда*, wydanie internetowe, http://rusavangard.ru/online/biographies/fedorovskiy-natan/ (data dostępu: 01.06.2021).
198. Пунин Николай, *Обзор новых течений в искусстве Петербурга*, 1923, [w:] Николай Пунин, *О Татлине*, red. Ирина Пунина, Василий Ракитин, Москва 1994, s. 53–61.
199. Пунин Николай, *Пути современного искусства и русская иконопись*, „Аполлон", 1913, nr 10, s. 44–50.
200. Пунин Николай, *Татлин (Против кубизма)*, 1921, [w:] Николай Пунин, *О Татлине*, red. Ирина Пунина, Василий Ракитин, Москва 1994, s. 27–41.
201. Ракитин Василий, *Илья Чашник: художник нового времени*, Москва 2000.
202. Сарабьянов Андрей, *Жизнеописание художника Льва Бруни*, Москва 2009.
203. Сарабьянов Андрей, *Контррельеф*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура,* Т. 3: *История. Теория*, кн. 1, red. Василий Ракитин, Андрей Сарабьянов, Москва 2014, s. 311–312.
204. Сарабьянов Дмитрий, *Живописно-пластический рельеф («Пластическая живопись» или «Скульпто-живопись»)*, [w:] *Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура.* Т. 3*, История. Теория*, кн. 1, red. Василий Ракитин, Андрей Сарабьянов, Москва 2014, s. 205.
205. Сарабьянов Дмитрий, *Иван Пуни*, Москва 2020.
206. Сарабьянов Дмитрий, *Любовь Попова*, Москва 1994.
207. Стригалёв Анатолий, *О поездке Татлина в Берлин и Париж*, „Искусство", 1989, nr 2, s. 39–44; nr 3, s. 26–31.
208. Тарасов Олег, *Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру*, Москва 2016.

209. Тарасов Олег, *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве*, Москва 2007.
210. Тарасов Олег, *Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина*, „Искусствознание", 2019, nr 4, s. 26–57.
211. Тугендхольд, Яков, *Французское собрание С. И. Щукина*, „Аполлон", 1914, nr 1–2, s. 5–46.
212. Успенский А., *О коллажных принципах в живописи группы «Бубновый валет»*, [w:] *Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа*, red. Георгий Коваленко, tłum. Н. Лопатина, Дмитрий Фомин, Москва 2005, s. 34–39.
213. Флоренский Павел, *Сочинения в двух томах.* Т. 2. *У водоразделов мысли*, Москва 1990.
214. Фомин Дмитрий, *Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде*, [w:] *Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа*, red. Георгий Коваленко, tłum. Н. И. Лопатина, Дмитрий Фомин, Москва 2005, s. 182–215.
215. Хан-Магомедов Селим, С*упрематизм и архитектура: проблемы формообразования*, Москва 2007.
216. Ходасевич Валентина, *Портреты словами: очерки*, Москва 1987.
217. Экман Сабина, *Из книги «Коллаж и ассамбляж как новые виды искусства дадаизма»*, [w:] *Русский авангард 1910–1920–х годов. Проблема коллажа*, red. Георгий Коваленко, tłum. Н. Лопатина, Дмитрий Фомин, Москва 2005, s. 224–255.

**Spis ilustracji**

1. Andrzej Nowacki z Marianem Kruczkiem, Kraków, 1982, fot. archiwum artysty
2. Otwarcie wystawy *documenta 7* w Kassel, od lewej: Edward Dwurnik, Nowacki, Joseph Beuys, 1982, fot. archiwum artysty
3. Nowacki z Henrykiem Stażewskim, Warszawa 1982, fot. archiwum artysty
4. Nowacki w pracowni Stażewskiego, Warszawa 1982, fot. archiwum artysty
5. Andrzej Nowacki, Berlin, 1986, fot. archiwum artysty
6. Jan Lenica w pracowni Nowackiego, Berlin, 1992, fot. archiwum artysty
7. W trakcie przygotowania wystawy w Galerii Pryzmat, Kraków, czerwiec 1992, fot. archiwum artysty
8. Nowacki z Piotrem Skrzyneckim w Galerii Pryzmat, Kraków, czerwiec 1992, fot. archiwum artysty
9. Bożena Kowalska w pracowni Nowackiego, Berlin, 1997, fot. archiwum artysty
10. Lenica i Nowacki w galerii Avantgarde Kyra Maralt, Berlin, 1997, fot. archiwum artysty
11. Lenica w galerii Avantgarde Kyra Maralt, Berlin, 1997, fot. archiwum artysty
12. XVI Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, Okuninka, 1998, fot. archiwum artysty
13. Nowacki z Larsem Erikiem Falkiem, Sigtuna, Szwecja, 1998, fot. archiwum artysty
14. Nowacki i Koji Kamoji, otwarcie wystawy *Język geometrii* w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, październik 2000, fot. archiwum artysty
15. Nowacki i Heinz Teufel, Ameno Orta, Włochy, grudzień 1999, fot. archiwum artysty
16. Nowacki u Zbigniewa Dłubaka, Warszawa, kwiecień 2000, fot. archiwum artysty
17. Nowacki podczas przygotowania wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, styczeń 2002, fot. archiwum artysty
18. Nowacki i Jerzy Kałucki, otwarcie wystawy *Po drugiej stronie kwadratu*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, styczeń 2002, fot. archiwum artysty

19. Nowacki i Hubertus Gaßner, otwarcie wystawy *Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt*, Rochow Museum, Reckahn, czerwiec 2003, fot. archiwum artysty
20. Wystawa *Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt*, widok ekspozycji, Rochow Museum, Reckahn, czerwiec 2003, fot. archiwum artysty
21. Wystawa *Kartki z notatnika 2000–2003*, widok ekspozycji, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, grudzień 2003, fot. archiwum artysty
22. Wystawa *Rytm i rezonans. Reliefy i rysunki*, widok ekspozycji, Muzeum Narodowe w Szczecinie, wrzesień 2004, fot. archiwum artysty
23. Nowacki na otwarciu wystawy *Konkret und konstruktiv: Dialog – Fläche – Raum*, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, lipiec 2001, fot. archiwum artysty
24. Otwarcie wystawy *Diagonal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa*, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, marzec 2001, fot. archiwum artysty
25. Wystawa Nowackiego w KISSHO Fine Gallery, od lewej: Sakane Yoshitaro (Itami City Museum of Art), Yoshiki Hada (Towarzystwo Polsko-Japońskie), Nowacki, Tomio Matsuda, Osaka, lipiec 2005, fot. archiwum artysty
26. Nowacki i Włodzimierz Nowaczyk, otwarcie wystawy *Rytm i rezonans: reliefy i rysunki*, Galeria Piekary, Poznań, wrzesień 2004, fot. archiwum artysty
27. Wystawa *Widzieć jasno w zachwyceniu Fangor – Nowacki*, widok ekspozycji, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, maj 2011, fot. archiwum artysty
28. Podczas przygotowania wystawy *Sztuka konkretna*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, od lewej: Nowacki, Anette Teufel, Horst Bartnig, wrzesień 2011, fot. archiwum artysty
29. Wystawa *U progu nieskończoności*, widok ekspozycji, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, marzec 2017, fot. archiwum artysty
30. Otwarcie wystawy Milana Dobeša, Galerie Komart, Berlin, od lewej: Rudolf Valenta, Milan Dobeš, Horst Bartnig, Nowacki, październik 2011, fot. archiwum artysty
31. Nowacki i Getulio Alviani podczas przygotowania wystawy, Galerie Komart, Berlin, luty 2012, fot. archiwum artysty
32. Otwarcie wystawy *KONKRET*, od lewej: Jan Světlík, Anette Teufel, Nowacki, Zdeněk Sklenář, Muzeum Milana Dobeša, Bratysława, październik 2014, fot. archiwum artysty
33. Nowacki w pracowni w Witkowicach, Ostrawa, 2016, fot. archiwum artysty

34. Wystawa *Andrzej Nowacki – Tajemství čtverce*, widok ekspozycji, Muzeum Milana Dobeša, Ostrawa, marzec 2019, fot. archiwum artysty
35. Nowacki w pracowni w Schöneweide, Berlin, 2018, fot. archiwum artysty
36. Pablo Picasso, *Kielich, gazeta i kość do gry*, 1914, 17,4×13,5×3 cm, deska, malowane drewno, metal, drut, olej, Musée National Picasso-Paris, nr inw. MP45; fot. Musée National Picasso-Paris, https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000777 (data dostępu 29.06.2022)
37. Pablo Picasso, *Skrzypce*, 1915, 100×63,7×18 cm, blacha metalowa, drut, olej, Musée National Picasso-Paris, nr inw. MP255; fot. Musée National Picasso-Paris, https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000882 (data dostępu 29.06.2022)
38. Aleksander Archipenko, *Kobieta przed lustrem*, 1915, deska, blacha, tektura, olej, 86×64,5×5 cm, Tel Aviv Museum of Art, fot. Tel Aviv Museum of Art, https://tamuseum.org.il/en/collection/modern-art/#gallery/page/117 (data dostępu 29.06.2022)
39. Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Futurystyczna przebudowa wszechświata*, 1915, [fragment]; fot. za *Fortunato Depero: works from the Merrill C. Berman Collection*, [katalog wystawy], red. N. Lucchi, New York 2018, s. 15
40. Władimir Tatlin, [*Relief J*], 1915, deska, drewno, blacha, drut, kolekcja George'a Costakisa; fot. za A. Nakov, *Tatlin's relief: from Cubism to Abstraction*, tłum. M. Taylor, Kraków 2020, s. 198
41. Iwan Klun, *Biegnący pejzaż*, 1915, deska, drewno, druk, ceramika, olej, 74×58 cm, kolekcja George'a Costakisa; fot. za A. Nakov, dz. cyt., s. 181
42. Iwan Puni, *Kompozycja*, 1915–1916, deska, aluminium, tworzywo sztuczne, olej, 71×46×6,7 cm, Centre Pompidou, Paryż, nr inw. AM 1495 S; fot. Centre Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cejzByA (data dostępu 29.06.2022)
43. Lubow Popowa, *Dzbanek na stole*, 1915, deska, tektura, olej, 58,5×45,5 cm, kolekcja George'a Costakisa, fot. za *Ljubow Popowa 1889–1924*, [katalog wystawy], red. M. Dabrowski, München 1991, s. nlb
44. Sofia Dymschitz-Tołstoj, *Dobór materiałów*, ok. 1921–1922, szkło, olej, metal, 25,4×20,3×7,6 cm, kolekcja prywatna; fot. za A. Nakov, dz. cyt., s. 258
45. Georgij Stenberg, *Barwo-konstrukcja materiałów nr 7*, 1920, deska, piasek, metal, szkło, tempera, olej, 46×26 cm, Galeria Tretiakowska, Moskwa, nr inw.

22524; fot. za *Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932,* [katalog wystawy], red. А. Сарабьянов, И. Сорвина, Дж. Бобко, Москва/Берн 1993, s. nlb

46. Władysław Strzemiński, *Licznik*, 1918, deska, drut, ceramika, metal, olej, 81,5×59,5 cm, Muzeum Sztuki w Samarze, nr inw. Ж-836; fot. za *Великая утопия. Русский…*, s. nlb
47. Wystawa reliefów Unowis w INChUK-u, Moskwa, 1921; fot. za С. Хан-Магомедов, *Супрематизм и архитектура: проблемы формообразования*, Москва 2007, s. 315
48. Ilya Czasznik, *Relief suprematyczny*, 1922–1923, tektura, szkło, 16,5×13 cm, Galerie Gmurzynska, Zurych; fot za В. Ракитин, *Илья Чашник: художник нового времени*, Москва 2000, s. 31
49. Maria Nicz-Borowiakowa, *Kompozycja abstrakcyjna (Temat muzyczny)*, 1925, deska, drewno, olej, 52×37 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu; fot. za A. Turowski, *Budowniczowie świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 85
50. Naum Gabo, *Relief okólny*, ok. 1925, drewno, tworzywo sztuczne, 49,8×49,8×22,9 cm, Tate, Londyn, nr inw. T02142; fot. Tate, https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-circular-relief-t02142 (data dostępu 29.06.2022)
51. László Moholy-Nagy, *Cel 4*, 1926–1935, deska, tworzywo sztuczne, tempera, 71,1×86,4×6,4 cm, Yale University Art Gallery; fot. © Laszlo Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), New York, https://artgallery.yale.edu/collections/objects/13294 (data dostępu 29.06.2022)
52. Erich Buchholz, *Bez tytułu (Relief)*, 1922, deska, olej, 60,4×45 cm, Museum Ludwig, Kolonia, nr inw. ML 76/3233; fot. Museum Ludwig, https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010258 (data dostępu 29.06.2022)
53. Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin,* 1923, deska, drewno, olej, ołówek, 74,3×60,3 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryd, nr inw. 747 (1978.69); fot. © Kurt Schwitters (Merz), VEGAP, Madrid, https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-kijkduin (data dostępu 29.06.2022)

54. Hans Arp, *Konstelacja*, 1928, malowane drewno, 69,5×84 cm, Arp Museum Bahnhof Rolandseck; fot. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016, https://arpmuseum.org/museum/unser-haus/sammlungen/sammlung-arp/hans-arp-konstellation.html (data dostępu 29.06.2022)
55. Sophie Taeuber-Arp, *Relief*, 1936, deska, drewno, olej, 50×68,5 cm, Kunstmuseum Basel, nr inw. G 1968.107; fot. Kunstmuseum Basel, http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus (data dostępu 29.06.2022)
56. Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Kompozycja nr 23*, 1926, olej, płótno, rama, 240×200 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, nr inw. 1082.1983; fot. MoMA, https://www.moma.org/collection/works/80545 (data dostępu 29.06.2022)
57. Jean Gorin, *Kontrapunkt nr 31*, 1948, deska, drewno, olej, 57,7×89,5×9,5 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, nr inw. 1014.1983; fot. MoMA, https://www.moma.org/collection/works/81935 (data dostępu 29.06.2022)
58. Marlow Moss, *Kompozycja w żółcieni, czerni i bieli*, 1949, płótno, drewno, olej, 50,8×35,6 cm, Tate, Londyn, nr inw. T01113; fot. Tate, https://www.tate.org.uk/art/artworks/moss-composition-in-yellow-black-and-white-t01113 (data dostępu 29.06.2022)
59. Victor Pasmore, *Abstrakcja w bieli, czerni, czerwieni indyjskiej i lila*, 1957, drewno, olej, 64,2×73,6 cm, Tate, Londyn, nr inw. T00166; fot. Tate, https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00166_10.jpg (data dostępu 29.06.2022)
60. Burgoyne Diller, *Konstrukcja*, 1938, drewno, olej, 1938, 37×31,9×6,7 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, nr inw. 4.1958; fot. MoMA, https://www.moma.org/collection/works/80763 (data dostępu 29.06.2022)
61. Ben Nicholson, *1934 (relief)*, 1934, drewno, olej, 71,8×96,5×3,2 cm, Tate, Londyn, nr inw. T02314; fot. Tate, https://www.tate.org.uk/art/artworks/nicholson-1934-relief-t02314 (data dostępu 29.06.2022)
62. Mary Martin, *Rosnąca forma*, 1954, drewno, emalia, 91,1×91,3×11,8 cm, Tate, Londyn, nr inw. T13322; fot. Tate, https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-expanding-form-t13322 (data dostępu 29.06.2022)
63. Anthony Hill, *Konstrukcja reliefowa*, 1963, metal, tworzywo sztuczne, 33×18,4×32 cm, Tate, Londyn, nr inw. T03750; fot. Tate,

https://www.tate.org.uk/art/artworks/hill-relief-construction-t03750 (data dostępu 29.06.2022)

64. Joost Baljeu, *W XI*, 1960, drewno, olej, 65×125×20 cm, kolekcja prywatna; fot. Christies, https://www.christies.com/en/lot/lot-5863005 (data dostępu 29.06.2022)
65. Charles Biederman, *Nr 36, Aix*, 1953–1972, malowane aluminium, 91,5×76,2×12,7 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, nr inw. 993.1983; fot. MoMA, https://www.moma.org/collection/works/81926 (data dostępu 29.06.2022)
66. Eli Bornstein, *Relief strukturalny nr 3 – „Seria Morska"*, 1966–1967, aluminium, plexiglas, emalia, 86,5×61×15,6 cm, kolekcja prywatna; fot. za R. Enright, *Plane Talk: an Interview with Eli Bornstein*, „Bordercrossings", 2013, nr 128, https://bordercrossingsmag.com/article/plane-talk (data dostępu 29.06.2022)
67. Julio Le Parc, *Nieustanny ruch, nieustanne światło*, 1963, malowane drewno, aluminium, nić nylonowa, 157,5×160×50,5 cm, Tate, Londyn, nr inw. T00678; fot. © ADAGP, Paris and DACS, London 2022, https://www.tate.org.uk/art/artworks/le-parc-continual-mobile-continual-light-t00678 (data dostępu 29.06.2022)
68. Jan Schoonhoven, *R 72-34*, 1972, 43×43, drewno, tektura, papier-mâché, akryl, Borzo Gallery, Amsterdam; fot. Borzo Gallery, https://www.borzo.com/nl/kunstenaars/59-jan-schoonhoven (data dostępu 29.06.2022)
69. Jean Tinguely, *Méta-Malévich*, 1954, drewno, akry, silnik elektryczny, metal, koła pasowe, gumowe, 61×49×13,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryd, nr inw. DE01863; fot. MNCARS, https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/meta-malevich-meta-malevich (data dostępu 29.06.2022)
70. Heinz Mack, *Rotor*, 1972, aluminium, chromowany mosiądz, silnik elektryczny, 40×40 cm; fot. Art Basel, https://artbasel.com/catalog/artwork/36746/Heinz-Mack-Rotor?lang=fr (data dostępu 29.06.2022)
71. Milan Dobeš, *Obiekt świetlno-kinetyczny*, 1973, technika własna, 94×94×50 cm, kolekcja prywatna; fot. Art Consulting, https://www.acb.cz/en/aukce/aukce-81/items/opticko-kineticky-relief-milan-dobes-1929-6200c08e-5f35-4fc3-8763-dd5da851a755 (data dostępu 29.06.2022)

72. Jesús Rafael Soto, *Czerwony kwadrat i czarny kwadrat*, 1962, drewno, farba, metal, Atelier Soto, Paryż, fot. © Avila – Atelier Soto, http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/jesus-rafael-soto/jesus-rafael-soto-red-square-and-black-square (data dostępu 29.06.2022)
73. Carlos Cruz-Diez, *Physichromie 887*, 1976, aluminium i plexiglas, 80×80 cm, kolekcja prywatna, fot. Art. Basel, https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74888/Carlos-Cruz-Diez-Physichromie-887 (data dostępu 29.06.2022)
74. Yaacov Agam, *Barwa i monochromia – linia i struktura*, 1962–1987, 87×89,8×4,8 cm, metal, farba polimerowa, drewniana rama, lakier, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, nr inw. 188.1987; fot. MoMA https://www.moma.org/collection/works/79076 (data dostępu 29.06.2022)
75. Sol LeWitt, *Struktura ścienna*, 1963, płótno, olej, malowane drewno, 157,5×157,5×63,5 cm, The Museum of Modern Art, Nowy Jork; fot. za *Minimalism*, red. James Meyer, London 2002, s. 66.
76. Samuel Szczekacz, *Kompozycja unistyczna*, ok. 1937, drewno, sznurek, olej, 49×49,2 cm, Galerie Berinson, Berlin; fot. Galerie Berinson, http://www.berinson.de/exhibitions/szczekacz/ (data dostępu 29.06.2022)
77. Marian Bogusz, *Zestawienia*, 1965, sztuczna skóra na desce, drewno, cerata, tektura, metal, 72×52×7,5 cm, kolekcja Krzysztofa Musiała, fot. za *Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała*, [katalog wystawy], red. B. Ilkosz, Wrocław 2007, s. 281
78. Jan Ziemski, *Kompozycja optyczna*, 1966, technika własna, płyta pilśniowa, 60×85 cm, Fundacja rodziny Staraków, fot. Fundacja rodziny Staraków, https://starakfoundation.org/pl/kolekcja/kompozycja_optyczna_1966 (data dostępu 29.06.2022)
79. Henryk Stażewski, *Kompozycja abstrakcyjna – relief*, 1958, technika mieszana, płyta pilśniowa, 34,5×37 cm, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, nr inw. M-378; fot. Zachęta, https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/stazewski-henryk-kompozycja-abstrakcyjna-relief-abstract-composi (data dostępu 29.06.2022)
80. Adam Marczyński, *Kompozycja układów zmiennych*, 1964, technika mieszana, 90×68 cm, Galeria 72 – Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm, nr inw. MCH/S/M/553; fot. za *Adam Marczyński (1908–1985): malarstwo*, [katalog wystawy], red. Janusz Orbitowski, Kraków 1998, s. nlb

81. Jan Chwałczyk, *Reproduktor światła*, 1967, drewno, metal, akryl, kolekcja prywatna; fot. archiwum Jana Chwałczyka, https://janchwalczyk.pl/wp-content/uploads/2019/12/Reproduktor-cienia-3-scaled.jpg (data dostępu 29.06.2022)
82. Zbigniew Gostomski, *Przedmiot optyczny*, 1966, farba emulsyjna, płyta pilśniowa, 115×77 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/537; fot. Muzeum Sztuki w Łodzi, https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/6649 (data dostępu 29.06.2022)
83. Jerzy Rosołowicz, *Relief dwustronny II*, 1967, szkło optyczne, akryl, drewno, metal, Muzeum Architektury we Wrocławiu; fot. Muzeum Architektury we Wrocławiu, http://ma.wroc.pl/pl/o-muzeum/zbiory-muzeum/dzial-architektury-i-sztuki-wspolczesnej/ (data dostępu 29.06.2022)
84. Wanda Gołkowska, *Układ otwarty*, 1968, drewno, akryl, 60×61×6 cm; fot za A. Wincencjusz-Patyna, *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015, s. 54
85. Ryszard Winiarski, *Obszar 130. Penetracja przestrzeni iluzorycznej z punktem zbiegu w środku obszaru. Zmienna losowa – kostka do gry*, 1973, płyta pilśniowa, akryl, 104×104×12 cm, Fundacja rodziny Staraków; fot. za *Ryszard Winiarski: Event – Information – Image*, [katalog wystawy], red. A. Muszyńska, M. Marczak–Cerońska, Warszawa 2017, s. 47
86. Koji Kamoji, *Miasto i dwa słońca*, 1964/1965, olej, drewno, sznur, metal, drut metalowy, sklejka, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/1855; fot. Muzeum Sztuki w Łodzi, https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/6000 (data dostępu 29.06.2022)
87. Janusz Orbitowski, *Kompozycja przestrzenna 5/R*, 1969, płyta pilśniowa, akryl, 80×70 cm, Galeria 72 – Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm, nr inw. MCH/S/M/859; fot. Muzeum Ziemi Chełmskiej, http://mzch.pl/?pl_orbitowski-janusz,404 (data dostępu 29.06.2022)
88. Andrzej Nowacki [dalej AN], *Versteck (Kryjówka)*, 1991, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. M. Stefanowski)
89. AN, *Bez tytułu*, 1992, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×63 cm, wł. prywatna (fot. M. Stefanowski)
90. AN, *...jesień znów, 3 październik*, 1996, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×180 cm, zniszczony (fot. M. Stefanowski)

91. AN, *25/26.12.01*, 2001, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 90×90 cm, wł. Svetlik Art Foundation, Ostrawa (fot. J. Zerzoň)
92. AN, *13.05.04*, 2004, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. P. Gruchot)
93 a–b. AN, *27.02.14*, 2014, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. instytucjonalna, Warszawa (fot. Desa Unicum)
94. AN, *01.04.19*, 2019, dyptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 200×200 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. dzięki uprzejmości kolekcjonera)
95. AN, *10.12.17*, 2017, dyptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 48×96 cm, wł. artysty (fot. M. Lieder)
96. AN, *Bez tytułu*, 1983, tryptyk, relief na pilśni, akryl, 90×270 cm, zniszczony (fot. A. Nowacki)
97. AN, *Der kleine Prinz (Mały książę)*, 1985, tryptyk, pastel na kartonie, 54×162 cm (fot. M. Stefanowski)
98. AN, *Der kleine Prinz (Mały książę)*, 1985, tryptyk, relief na pilśni, akryl (fot. A. Nowacki)
99. AN, *Gestörte Struktur I (Zakłócona struktura I)*, 1986, pastel, 54×54 cm, wł. artysty (fot. D. Pyshynskaya)
100. AN, *Diese Nervensäge, (Ta zrzęda),* 1986, pastel na kartonie, 45×45 cm (fot. M. Stefanowski)
101. AN, *Trzy linie*, 1987, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm (fot. M. Stefanowski)
102. AN, *Jej portret*, 1985, płyta pilśniowa, akryl, 45×45 cm, wł. prywatna, Innsbruck (fot. M. Stefanowski)
103. AN, *Hommage à V. Vysotsky I*, 1988, relief na pilśni, akryl, 54×54 cm, kolekcja Fedorowskich, Berlin (fot. A. Nowacki)
104. AN, *Ineinander* (*Jedno w drugim*), 1991, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 70,5×70,5 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. Desa Unicum)
105. AN, *Ein Deckel (Pokrywka)*, 1992, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 90×90 cm, wł. artysty (fot. M. Stefanowski)
106. AN, *Bez tytułu*, 1992, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 54×54 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. M. Stefanowski)
107. AN, *Gesprengte Form* (*Rozsadzona forma*), 1991, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, wł. artysty (fot. M. Stefanowski)

108. AN, *Bez tytułu*, 1993, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 54×54 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. M. Stefanowski)
109. AN, *Hommage à noir*, 1993, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×63 cm, wł. prywatna, Niemcy (fot. M. Stefanowski)
110. AN, *Der rote Pfad (Czerwona ścieżka)*, 1993, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×63 cm, wł. Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie; nr inw. MCH/S/M/1455 (fot. M. Stefanowski)
111. AN, *Bez tytułu*, 1994, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 54×54 cm, wł. Leonard Straus, Nowy Jork (fot. A. Nowacki)
112. AN, *Bez tytułu*, 1994, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×63 cm, wł. prywatna, Nowy Jork (fot. A. Nowacki)
113. AN, *Nr 29*, 1994, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 54×54 cm, wł. prywatna, USA (fot. A. Nowacki)
114. AN, *Kompozycja z Magdą, lipiec*, 1996, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×100 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. M. Stefanowski)
115. AN, *Ślad*, 1997, relief na pilśni, akryl, 90×90 cm, wł. Rickert-Porsche, Monachium (fot. M. Stefanowski)
116. AN, *30.11.99*, 1999, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 45×45 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. M. Stefanowski)
117. AN, *20.09.00-1*, 2000, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 36×36 cm (fot. M. Stefanowski)
118. AN, *04.03.03-2*, 2003, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 63×63 cm, wł. prywatna, Miami/USA (fot. P. Gruchot)
119. AN, *20.09.03*, 2003, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 90×90 cm, zaginiony (fot. P. Gruchot)
120. AN, *03.06.13*, 2013, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. P. Gruchot)
121. AN, *25/26.12.15 Kompozycja niesymetryczna*, 2015, dyptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 64×128 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)
122. AN, *29.02.16*, 2016, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×200 cm, wł. Hotelu Europejskiego, Warszawa (fot. Desa Unicum)
123. AN, *09.11.21 (Tajemnice Czerwieni X – Hommage à Stażewski)*, 2021, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. artysty (fot. J. K. Tyrel)

124. Bridget Riley, *Zing 2*, 1971, płótno, akryl, 132×112 cm, wł. prywatna, B. Riley, *Malen um zu sehen. Gesammelte Schriften 1965–2001*, red. R. Kudielka, tłum. H. Pietsch, Ostfildern-Ruit 2002, s. 31
125. Bridget Riley, *Orient IV*, 1970, płótno, akryl, 224×323 cm, Museu Colecção Berardo, Lizbona (nr inw. UID 102-486), fot. za B. Riley, dz. cyt., s. 93
126. AN, *26.10.02*, 2002, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 135×135 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. P. Gruchot)
127. AN, *08.09.03*, 2003, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 90×90 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)
128. AN, *18.09.03*, 2003, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. A. Nowacki)
129. AN, *27.10.05*, 2005, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. A. Nowacki)
130. AN, *21.11.05*, 2005, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 48×48 cm (fot. P. Gruchot)
131. AN, *24.10.10*, 2010, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 96×96 cm (fot. Desa Unicum)
132. AN, *27.04.04*, 2004, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 90×90 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. P. Gruchot)
133. AN, *10.02.08*, 2008, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. Svetlik Art Foundation, Praga (fot. P. Gruchot)
134. AN, *16.11.07*, 2007, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, Kunstmuseum Stuttgart (fot. P. Gruchot)
135. AN, *18.03.08*, 2008, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. artysty (fot. A. Nowacki)
136 a–b. AN, *06.09.09*, 2009, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. Svetlik Art Foundation, Ostrawa (fot. Desa Unicum)
137. AN, *31.03.10*, 2010, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. prywatna, Warszawa (fot. P. Gruchot)
138. AN, *09.10.14*, 2014, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×200 cm, wł. prywatna (fot. Desa Unicum)
139. AN, *24.08.15 (cz-b nr 5)*, 2015, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. prywatna (fot. Desa Unicum)

140 a–b. AN, *15.09.15 (cz-b nr 7)*, 2015, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. prywatna (fot. Desa Unicum)

141. AN, *20.09.16*, 2016, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×200 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)

142. AN, *13.05.18*, 2018, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. prywatna (fot. Desa Unicum)

143. AN, *05.10.00-3,* 2000, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, kolekcja Fuchs, Koblencja (fot. M. Stefanowski)

144. AN, *16.04.01*, 2001, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. M. Stefanowski)

145. AN, *15.04.01*, 2001, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. dzięki uprzejmości kolekcjonera)

146. AN, *05.05.01*, 2001, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 81×81 cm, wł. prywatna, Poznań (fot. dzięki uprzejmości kolekcjonera)

147. AN, *12.06.01*, 2001, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 135×135 cm, wł. artysty (fot. M. Stefanowski)

148. AN, *10.07.09*, 2009, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 99×99 cm, wł. prywatna, Berlin (fot. A. Nowacki)

149. AN, *18.11.15 (Kompozycja z czernią),* 2015, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)

150. AN, *04.12.15 (Kompozycja z B.),* 2015, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 100×100 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)

151. AN, *24.11.16,* 2016, poliptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 192×192 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)

152 a–b. AN, *15.01.17,* 2017, kwadryptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 200×200 cm, wł. artysty (fot. P. Gruchot)

153. AN, *25–26.12.18*, 2018, tryptyk, relief na pilśni, listwy drewniane, akryl, 300×200 cm, wł. artysty (fot. A. Nowacki)

## Ilustracje

1. Andrzej Nowacki z Marianem Kruczkiem, Kraków, 1982

2. Otwarcie wystawy *documenta 7* w Kassel. Od lewej: Edward Dwurnik, Nowacki, Joseph Beuys, 1982

3. Nowacki z Henrykiem Stażewskim, Warszawa 1982

4. Nowacki w pracowni Stażewskiego, Warszawa 1982

5. Andrzej Nowacki, Berlin, 1986

6. Jan Lenica w pracowni Nowackiego, Berlin, 1992

7. Nowacki w trakcie przygotowania wystawy w Galerii Pryzmat, Kraków, czerwiec 1992

8. Nowacki z Piotrem Skrzyneckim w Galerii Pryzmat, Kraków, czerwiec 1992

9. Bożena Kowalska w pracowni Nowackiego, Berlin, 1997

10. Lenica i Nowacki w galerii Avantgarde Kyra Maralt, Berlin, 1997

11. Lenica w galerii Avantgarde Kyra Maralt, Berlin, 1997

12. XVI Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, Okuninka, 1998

13. Nowacki z Larsem Erikiem Falkiem, Sigtuna, Szwecja, 1998

14. Nowacki i Koji Kamoji, otwarcie wystawy *Język geometrii* w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, październik 2000

15. Nowacki i Heinz Teufel, Ameno Orta, Włochy, grudzień 1999

16. Nowacki u Zbigniewa Dłubaka, Warszawa, kwiecień 2000

17. Nowacki podczas przygotowania wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, styczeń 2002

18. Nowacki i Jerzy Kałucki, otwarcie wystawy *Po drugiej stronie kwadratu*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, styczeń 2002

19. Nowacki i Hubertus Gaßner, otwarcie wystawy *Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt*, Rochow Museum, Reckahn, czerwiec 2003

20. Wystawa *Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt*, widok ekspozycji, Rochow Museum, Reckahn, czerwiec 2003

21. Wystawa *Kartki z notatnika 2000–2003*, widok ekspozycji, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, grudzień 2003

22. Wystawa *Rytm i rezonans. Reliefy i rysunki*, widok ekspozycji, Muzeum Narodowe w Szczecinie, wrzesień 2004

23. Nowacki na otwarciu wystawy *Konkret und konstruktiv: Dialog – Fläche – Raum*, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, lipiec 2001

24. Otwarcie wystawy *Diagonal in Fläche und Raum: konkrete Kunst aus Europa*, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, marzec 2001

25. Wystawa Nowackiego w KISSHO Fine Gallery, Osaka, od lewej: Sakane Yoshitaro (Itami City Museum of Art), Yoshiki Hada (Towarzystwo Polsko-Japońskie), Nowacki, Tomio Matsuda, lipiec 2005

26. Nowacki i Włodzimierz Nowaczyk, otwarcie wystawy *Rytm i rezonans: reliefy i rysunki*, Galeria Piekary, Poznań, wrzesień 2004

27. Wystawa *Widzieć jasno w zachwyceniu Fangor – Nowacki*, widok ekspozycji, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, maj 2011

28. Podczas przygotowania wystawy *Sztuka konkretna*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, od lewej: Nowacki, Anette Teufel, Horst Bartnig, wrzesień 2011

29. Wystawa *U progu nieskończoności*, widok ekspozycji, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, marzec 2017

30. Otwarcie wystawy Milana Dobeša, Galerie Komart, Berlin, od lewej: Rudolf Valenta, Milan Dobeš, Horst Bartnig, Nowacki, październik 2011

31. Nowacki i Getulio Alviani podczas przygotowania wystawy, Galerie Komart, Berlin, luty 2012

32. Otwarcie wystawy *KONKRET*, od lewej: Jan Světlík, Anette Teufel, Nowacki, Zdeněk Sklenář, Muzeum Milana Dobeša, Bratysława, październik 2014

33. Nowacki w pracowni w Witkowicach, Ostrawa, 2016

34. Wystawa *Andrzej Nowacki – Tajemství čtverce*, widok ekspozycji, Muzeum Milana Dobeša, Ostrawa, marzec 2019

35. Nowacki w pracowni w Schöneweide, Berlin, 2018

36. Pablo Picasso, *Kielich, gazeta i kość do gry*, 1914

37. Pablo Picasso, *Skrzypce*, 1915

38. Aleksander Archipenko, *Kobieta przed lustrem*, 1915

39. Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Futurystyczna przebudowa wszechświata*, 1915, [fragment]

40. Władimir Tatlin, [*Relief J*], 1915

41. Iwan Klun, *Biegnący pejzaż*, 1915

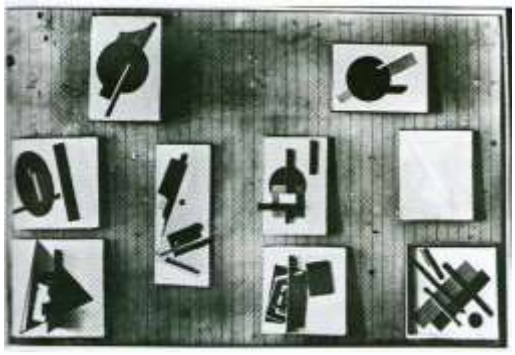
42. Iwan Puni, *Kompozycja*, 1915–1916

43. Lubow Popowa, *Dzbanek na stole*, 1915

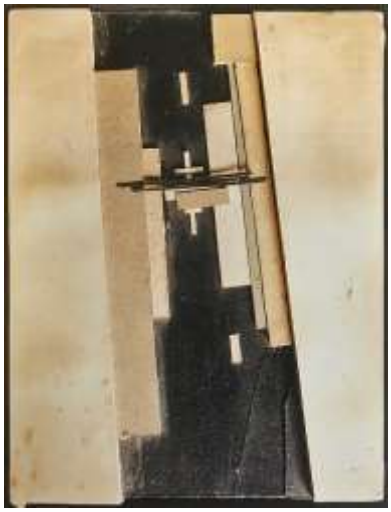
44. Sofia Dymschitz-Tołstoj, *Dobór materiałów*, ok. 1921–1922

45. Georgij Stenberg, *Barwo-konstrukcja materiałów nr 7*, 1920

46. Władysław Strzemiński, *Licznik*, 1918



47. Wystawa reliefów Unowis w INChUK-u, Moskwa, 1921



48. Ilya Czasznik, *Relief suprematyczny*, 1922–1923

49. Maria Nicz-Borowiakowa, *Kompozycja abstrakcyjna* (*Temat muzyczny*), 1925

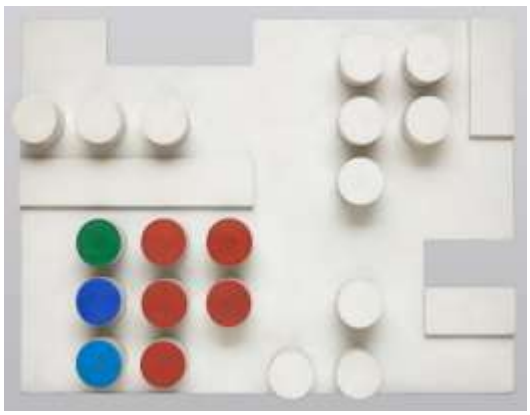
50. Naum Gabo, *Relief okólny*, ok. 1925

51. László Moholy-Nagy, *Cel 4*, 1926–1935

52. Erich Buchholz, *Bez tytułu* (*Relief*), 1922

53. Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923

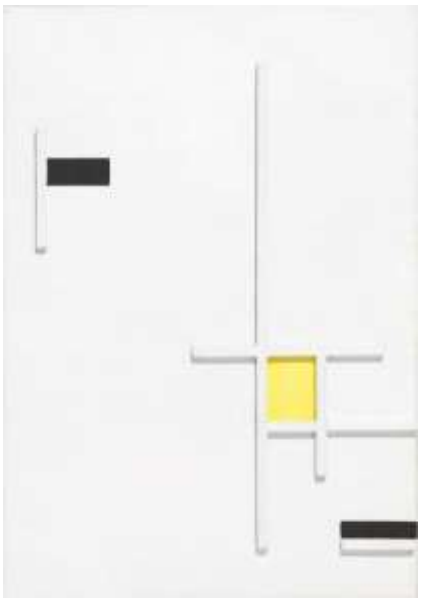
54. Hans Arp, *Konstelacja*, 1928



55. Sophie Taeuber-Arp, *Relief*, 1936

56. Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Kompozycja nr 23*, 1926

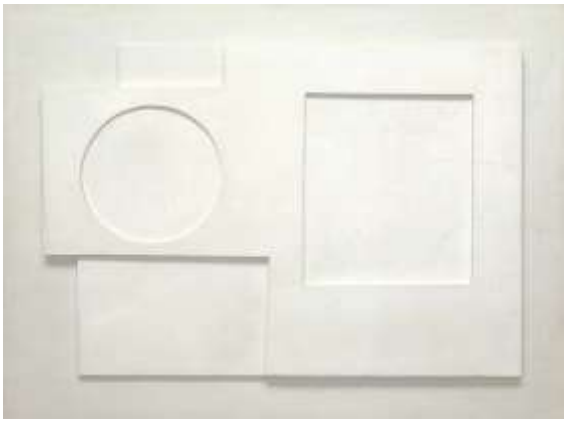
57. Jean Gorin, *Kontrapunkt nr 31*, 1948



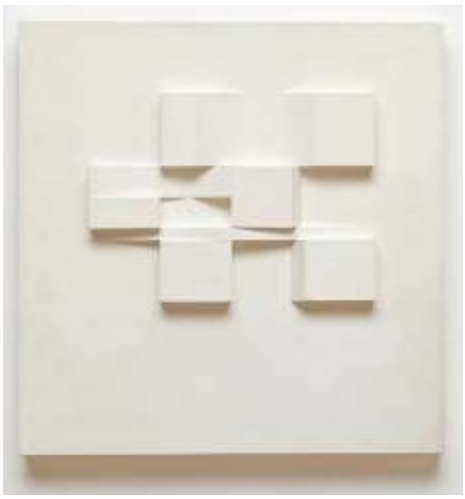
58. Marlow Moss, *Kompozycja w żółcieni, czerni i bieli*, 1949

59. Victor Pasmore, *Abstrakcja w bieli, czerni, czerwieni indyjskiej i lila*, 1957

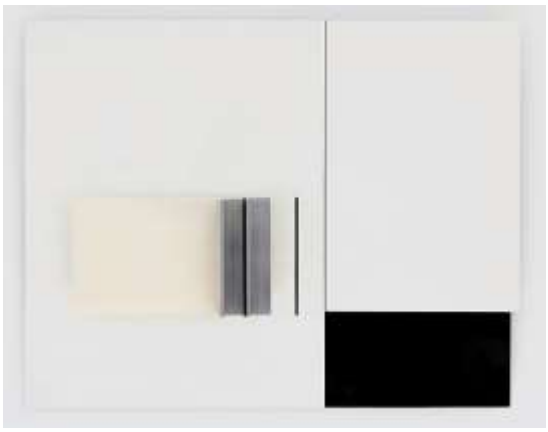
60. Burgoyne Diller, *Konstrukcja*, 1938



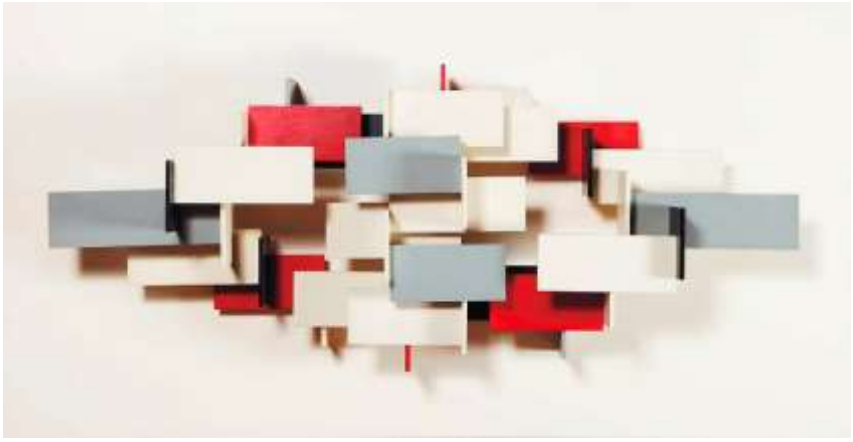
61. Ben Nicholson, *1934* (*Relief*), 1934



62. Mary Martin, *Rosnąca forma*, 1954



63. Anthony Hill, *Konstrukcja reliefowa*, 1963



64. Joost Baljeu, *W XI*, 1960

65. Charles Biederman, *Nr 36, Aix*, 1953–1972

66. Eli Bornstein, *Relief strukturalny nr 3 – „Seria Morska"*, 1966–1967

67. Julio Le Parc, *Nieustanny ruch, nieustanne światło*, 1963

68. Jan Schoonhoven, *R 72-34*, 1972

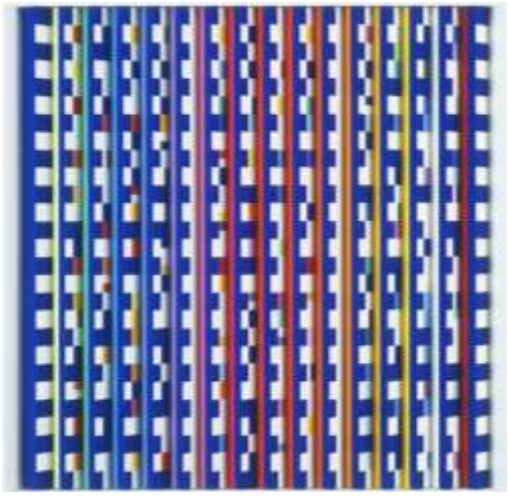
69. Jean Tinguely, *Méta-Malévich*, 1954

70. Heinz Mack, *Rotor*, 1972

71. Milan Dobeš, *Obiekt świetlno-kinetyczny*, 1973

72. Jesús Rafael Soto, *Czerwony kwadrat i czarny kwadrat*, 1962

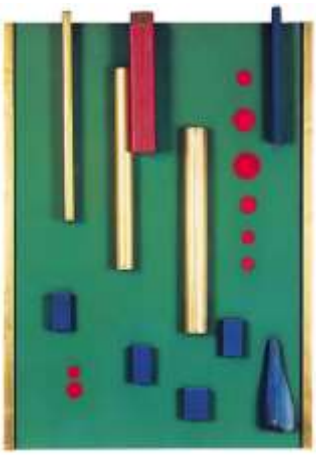
73. Carlos Cruz-Diez, *Physichromie 887*, 1976



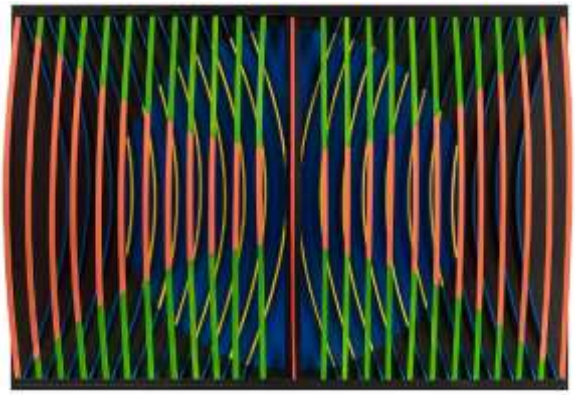
74. Yaacov Agam, *Barwa i monochromia – linia i struktura*, 1962–1987

75. Sol LeWitt, *Struktura ścienna*, 1963

76. Samuel Szczekacz, *Kompozycja unistyczna*, ok. 1937



77. Marian Bogusz, *Zestawienia*, 1965



78. Jan Ziemski, *Kompozycja optyczna*, 1966

79. Henryk Stażewski, *Kompozycja abstrakcyjna – relief*, 1958

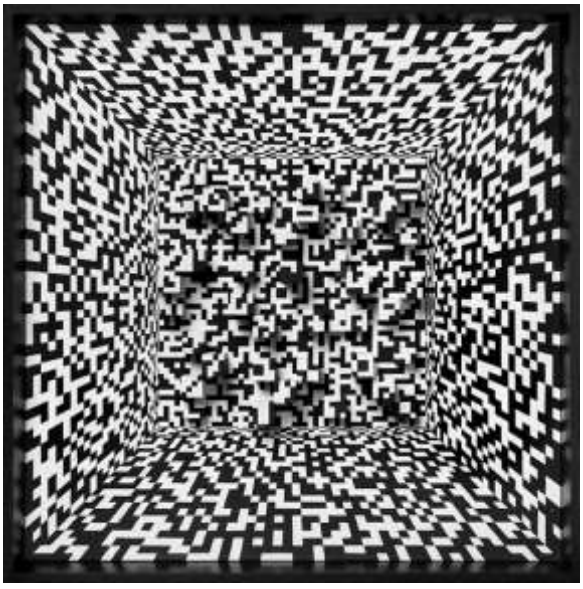
80. Adam Marczyński, *Kompozycja układów zmiennych*, 1964

81. Jan Chwałczyk, *Reproduktor światła*, 1967

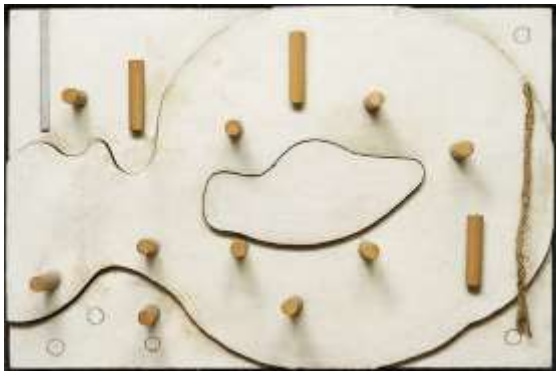
82. Zbigniew Gostomski, *Przedmiot optyczny*, 1966

83. Jerzy Rosołowicz, *Relief dwustronny II*, 1967

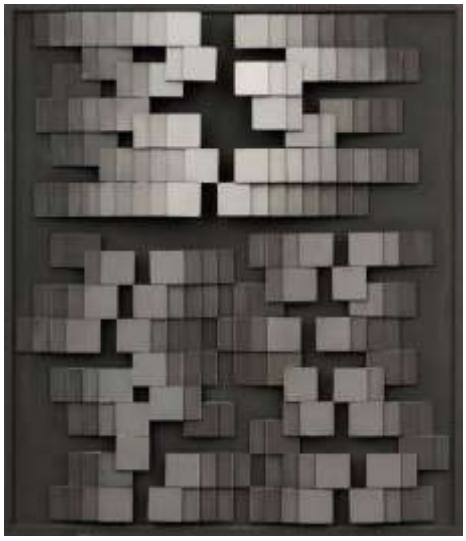
84. Wanda Gołkowska, *Układ otwarty*, 1968



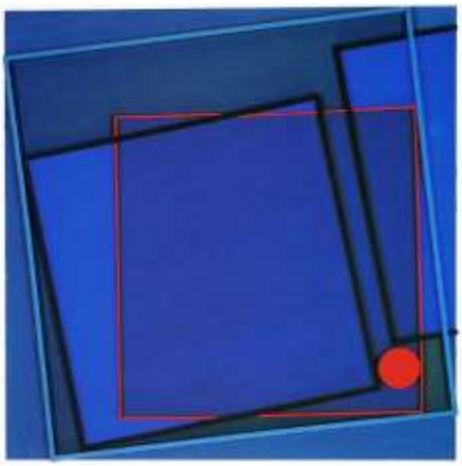
85. Ryszard Winiarski, *Obszar 130. Penetracja przestrzeni iluzorycznej z punktem zbiegu w środku obszaru. Zmienna losowa – kostka do gry*, 1973



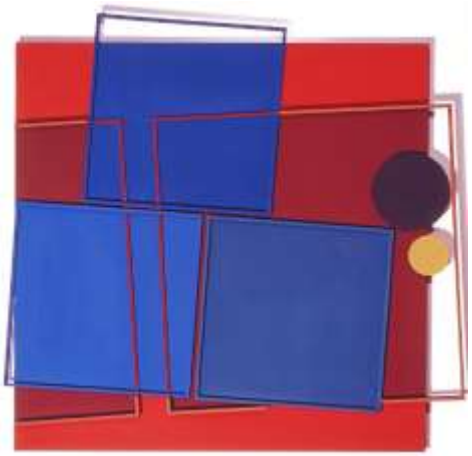
86. Koji Kamoji, *Miasto i dwa słońca*, 1964/1965



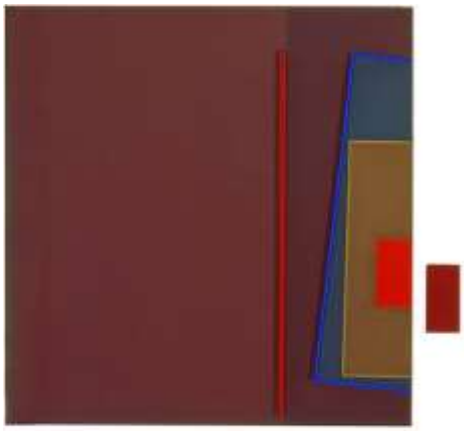
87. Janusz Orbitowski, *Kompozycja przestrzenna 5/R*, 1969



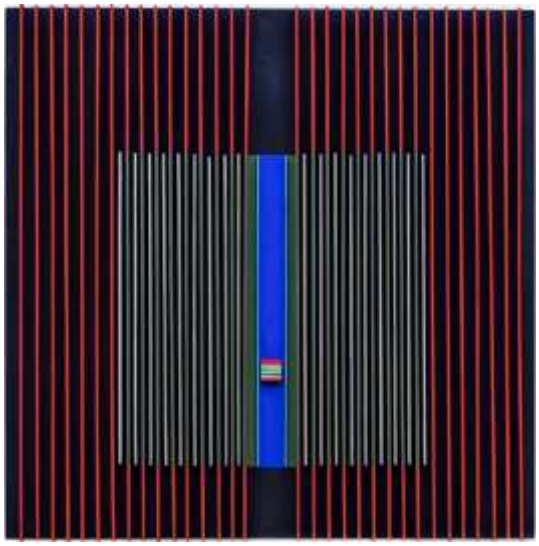
88. Andrzej Nowacki [dalej AN], *Versteck* (*Kryjówka*), 1991



89. AN, *Bez tytułu*, 1992

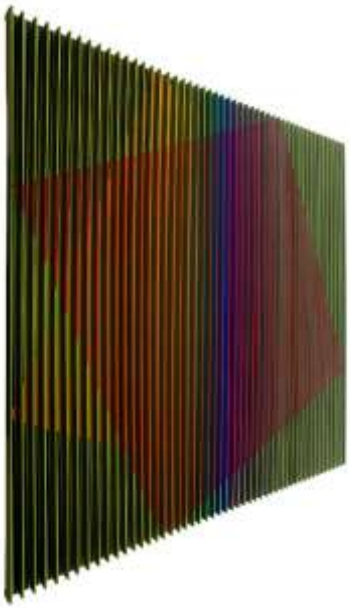


90. AN, *...jesień znów, 3 październik*, 1996

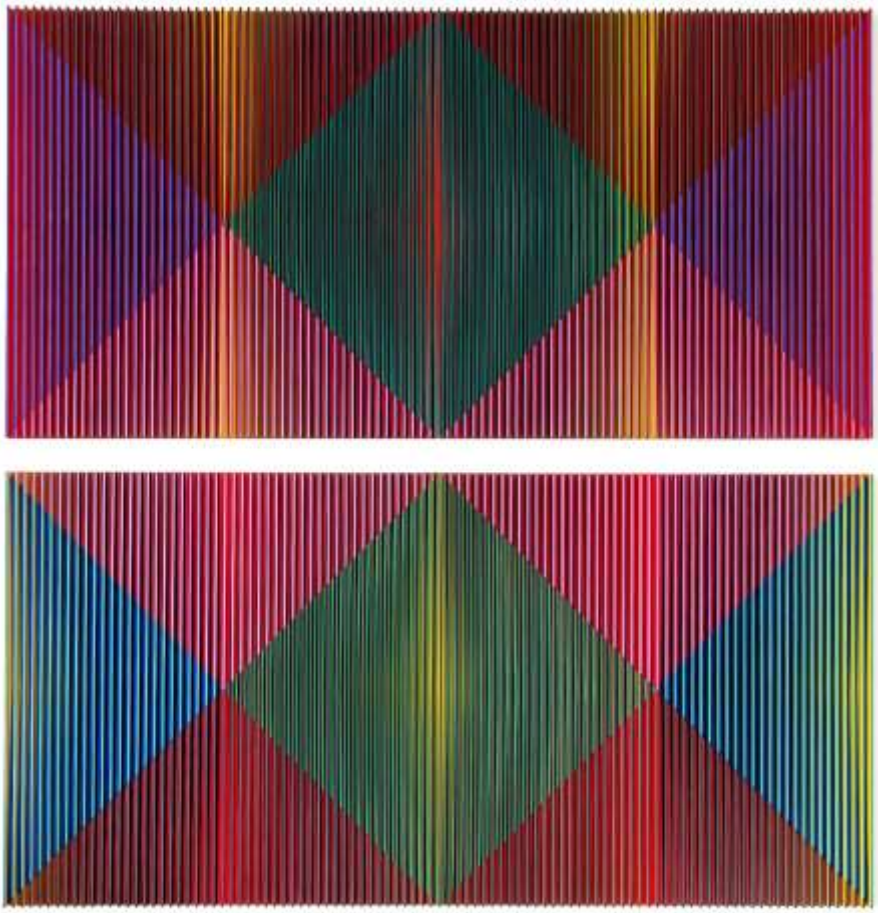


91. AN, *25/26.12.01*, 2001

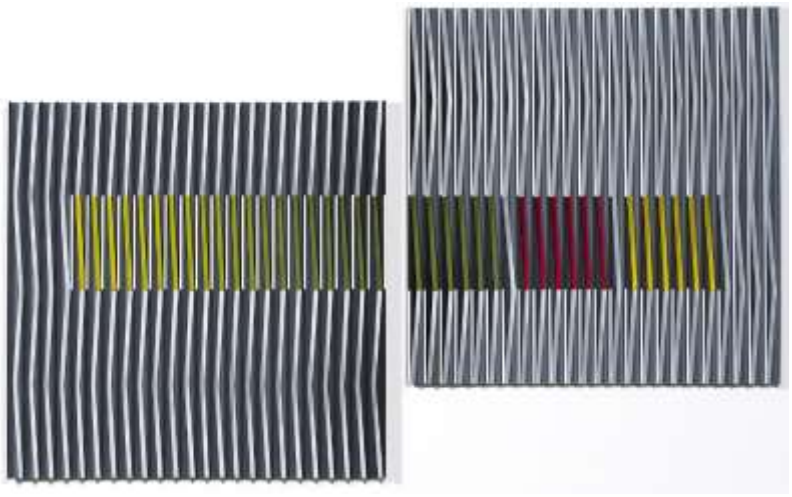
92. AN, *13.05.04*, 2004



93 a–b. AN, *27.02.14*, 2014



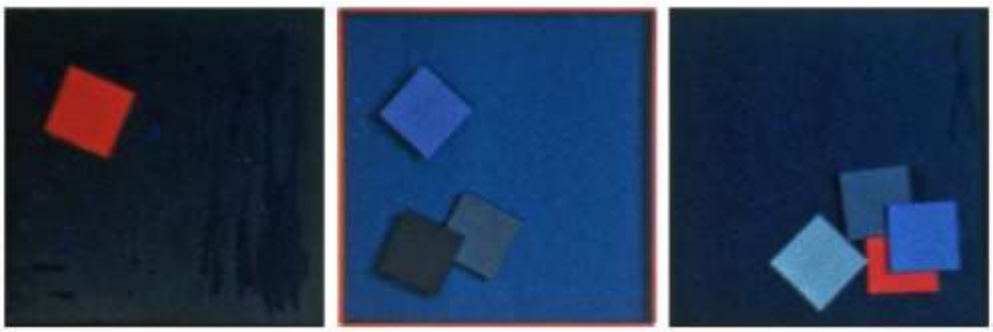
94. AN, *01.04.19*, 2019



95. AN, *10.12.17*, 2017

96. AN, *Bez tytułu*, 1983

97. AN, *Der kleine Prinz* (*Mały książę*), 1985, pastel na kartonie



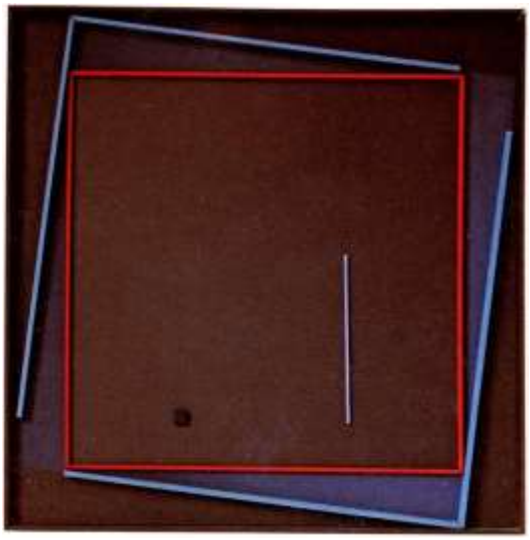
98. AN, *Der kleine Prinz* (*Mały książę*), 1985, relief na pilśni, akryl

99. AN, *Gestörte Struktur I* (*Zakłócona struktura I*), 1986

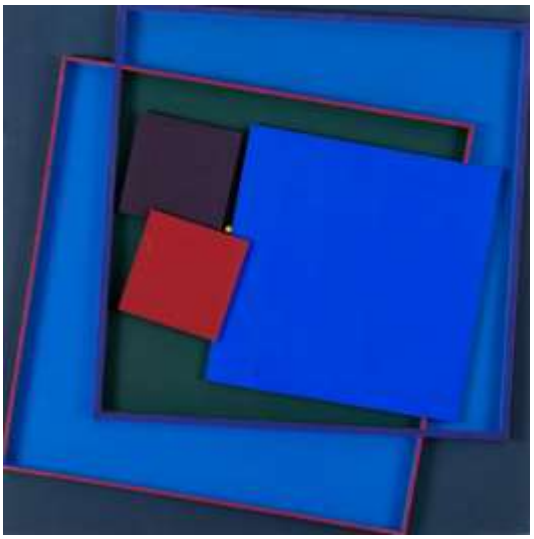
100. AN, *Diese Nervensäge*, (*Ta zrzęda*), 1986

101. AN, *Trzy linie*, 1987

102. AN, *Jej portret*, 1985



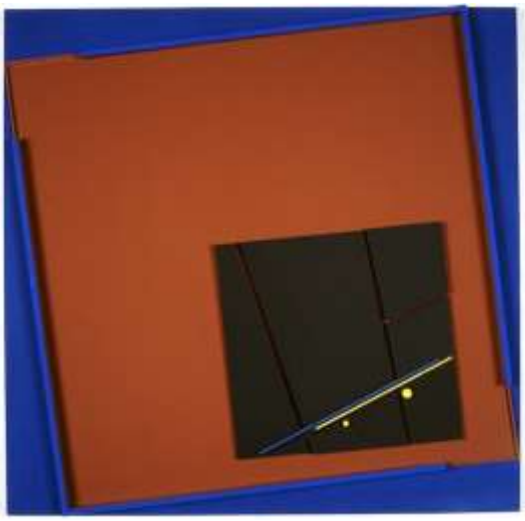
103. AN, *Hommage à V. Vysotsky I*, 1988



104. AN, *Ineinander* (*Jedno w drugim*), 1991

105. AN, *Ein Deckel* (*Pokrywka*), 1992

106. AN, *Bez tytułu*, 1992



107. AN, *Gesprengte Form* (*Rozsadzona forma*), 1991

108. AN, *Bez tytułu*, 1993

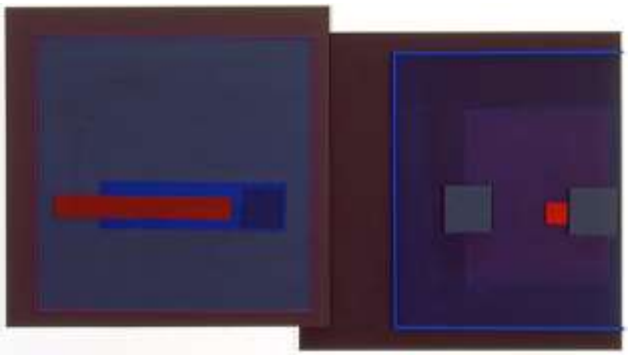
109. AN, *Hommage à noir*, 1993

110. AN, *Der rote Pfad* (*Czerwona ścieżka*), 1993

111. AN, *Bez tytułu*, 1994

112. AN, *Bez tytułu*, 1994

113. AN, *Bez tytułu*, 1994



114. AN, *Kompozycja z Magdą, lipiec*, 1996

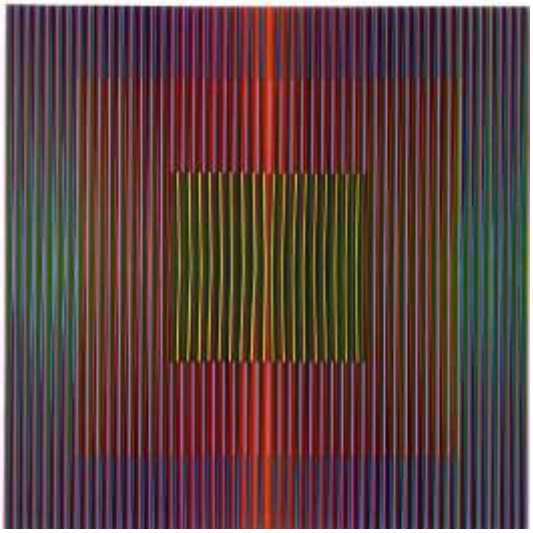
115. AN, *Ślad*, 1997

116. AN, *30.11.99*, 1999

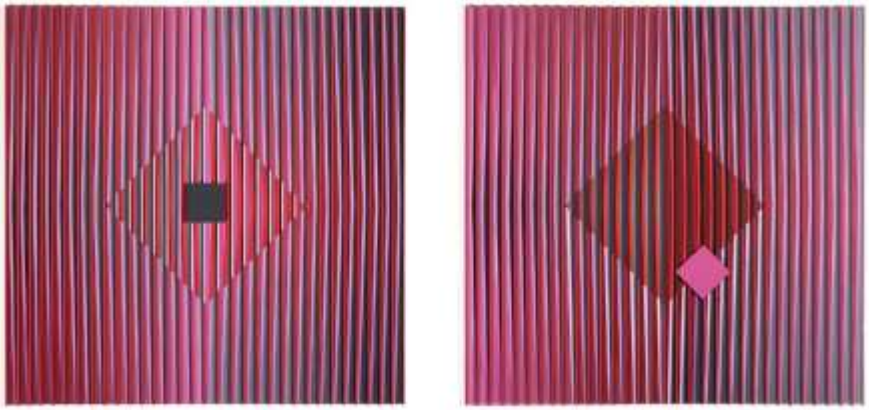
117. AN, *20.09.00-1*, 2000

118. AN, *04.03.03-2*, 2003

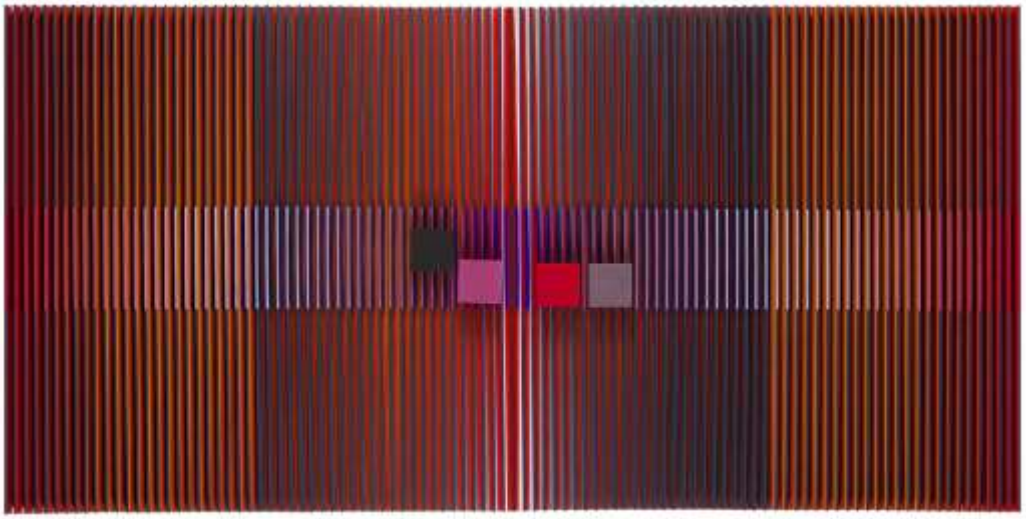
119. AN, *20.09.03*, 2003



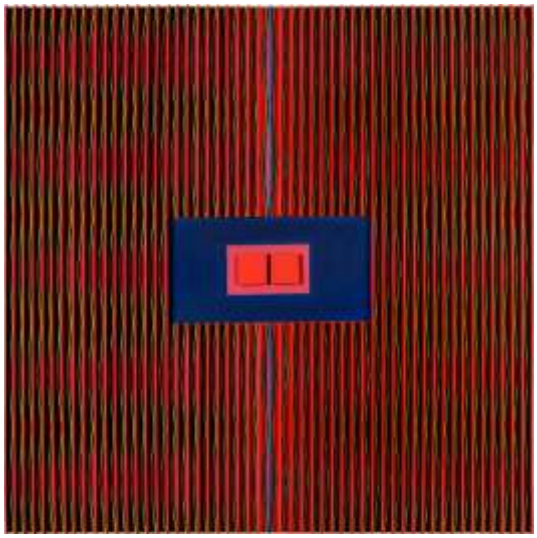
120. AN, *03.06.13*, 2013



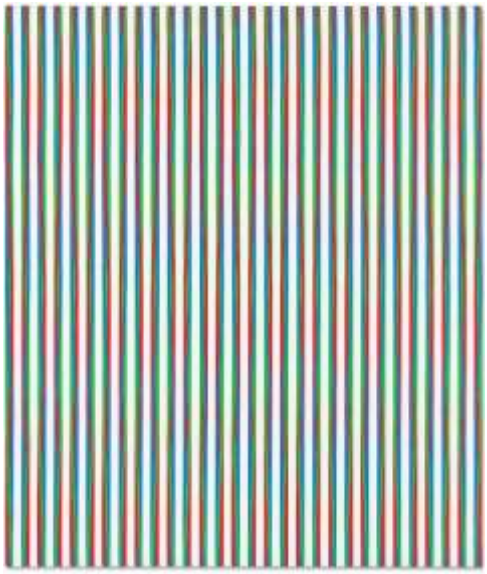
121. AN, *25/26.12.15 Kompozycja niesymetryczna*, 2015



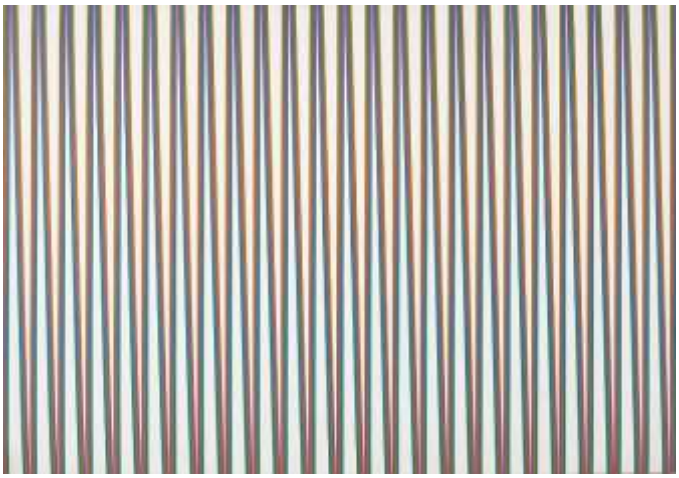
122. AN, *29.02.16*, 2016



123. AN, *09.11.21* (*Tajemnice Czerwieni X – Hommage à Stażewski*), 2021



124. Bridget Riley, *Zing 2*, 1971



125. Bridget Riley, *Orient IV*, 1970

126. AN, *26.10.02*, 2002

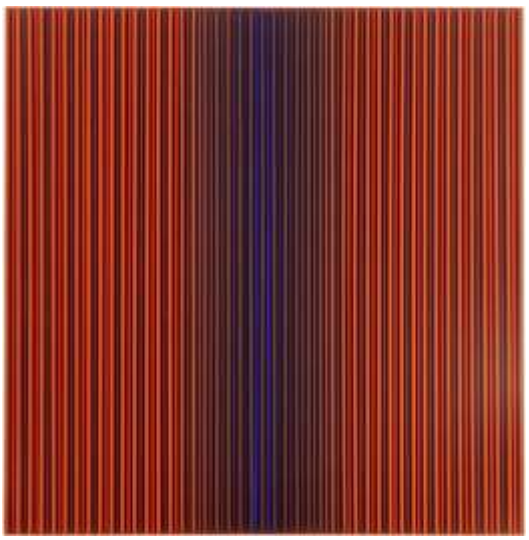
127. AN, *08.09.03*, 2003

128. AN, *18.09.03*, 2003

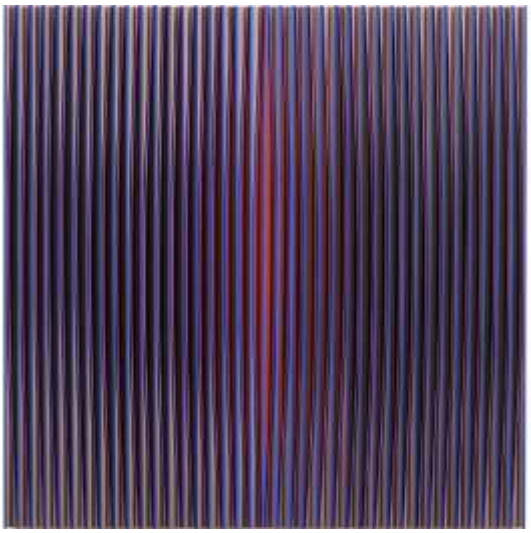
129. AN, *27.10.05*, 2005

130. AN, *21.11.05*, 2005

131. AN, *24.10.10*, 2010



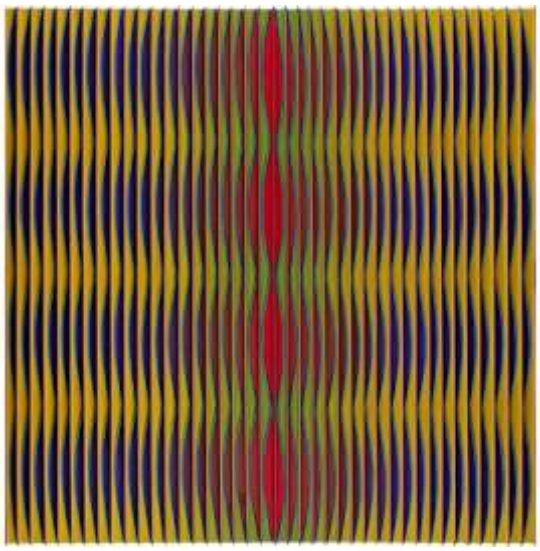
132. AN, *27.04.04*, 2004



133. AN, *10.02.08*, 2008

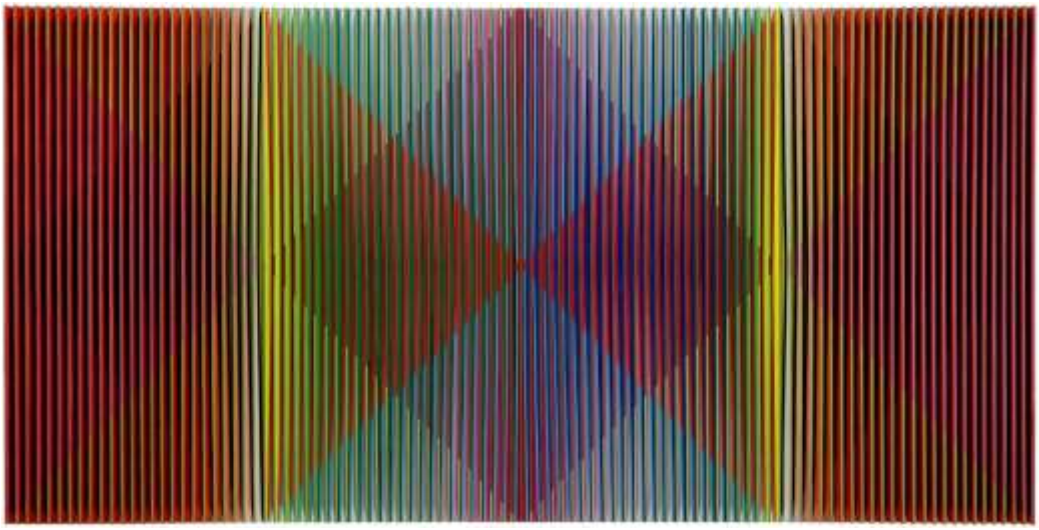
134. AN, *16.11.07*, 2007

135. AN, *18.03.08*, 2008



136 a–b. AN, *06.09.09*, 2009

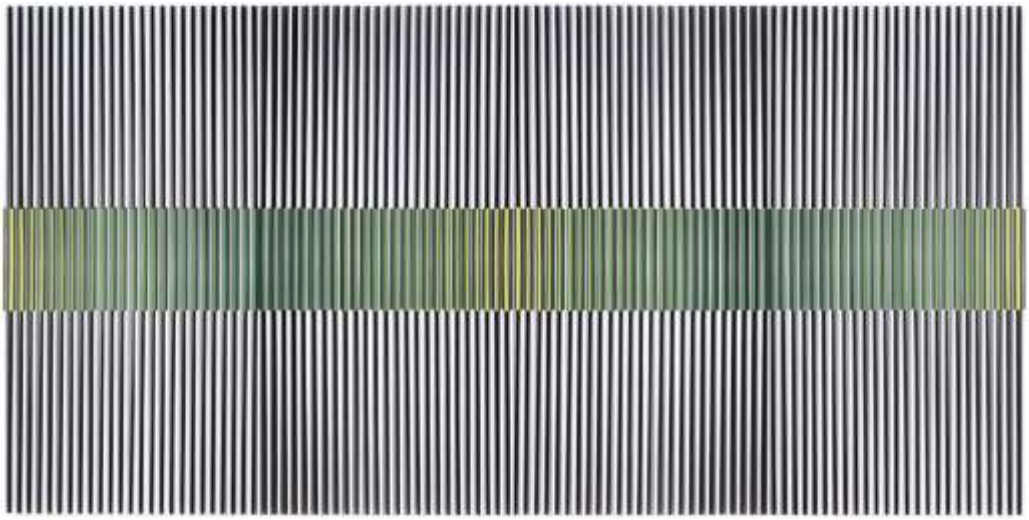
137. AN, *31.03.10*, 2010



138. AN, *09.10.14*, 2014

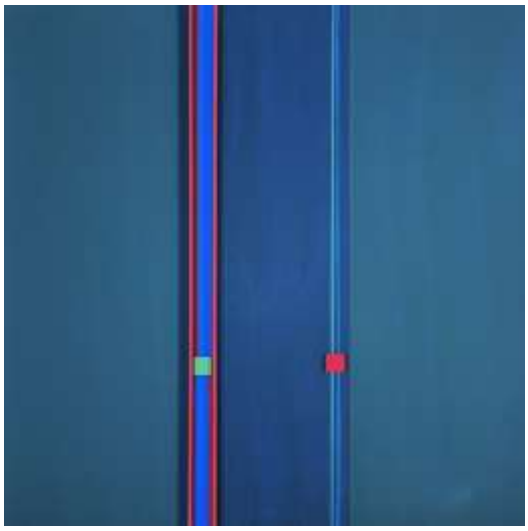
139. AN, *24.08.15* (*cz-b nr 5*), 2015

140 a–b. AN, *15.09.15* (*cz-b nr 7*),

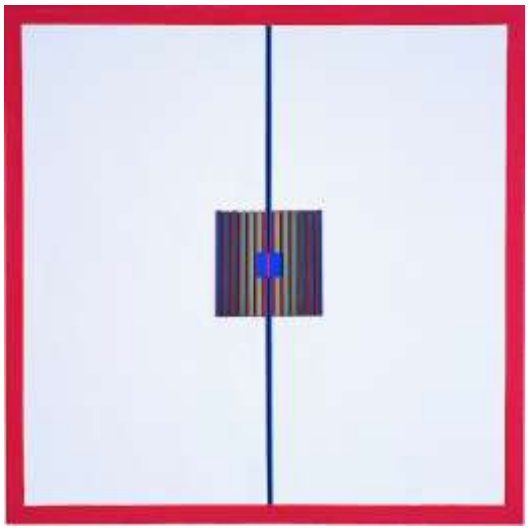


141. AN, *20.09.16*, 2016

142. AN, *13.05.18*, 2018



143. AN, *05.10.00-3*, 2000

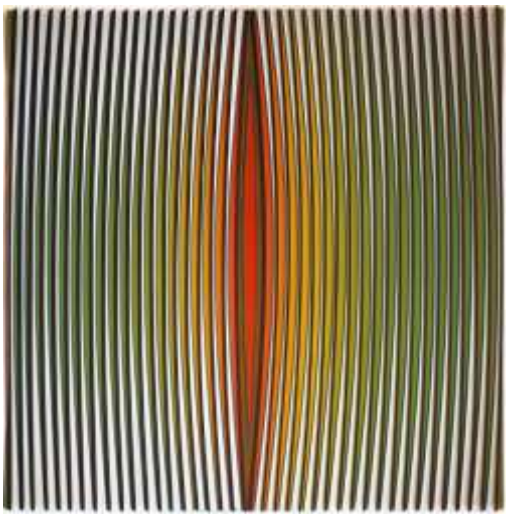


144. AN, *16.04.01*, 2001

145. AN, *15.04.01*, 2001

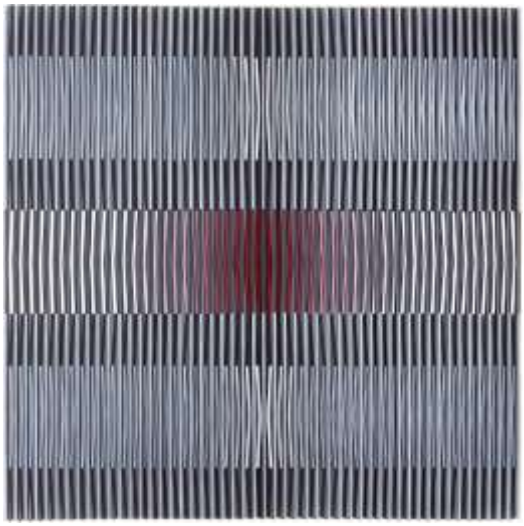
146. AN, *05.05.01*, 2001

147. AN, *12.06.01*, 2001

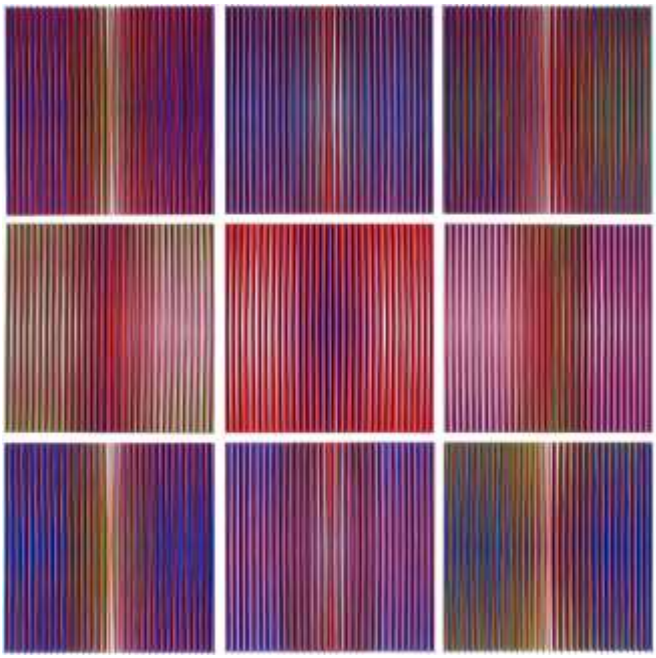


148. AN, *10.07.09*, 2009

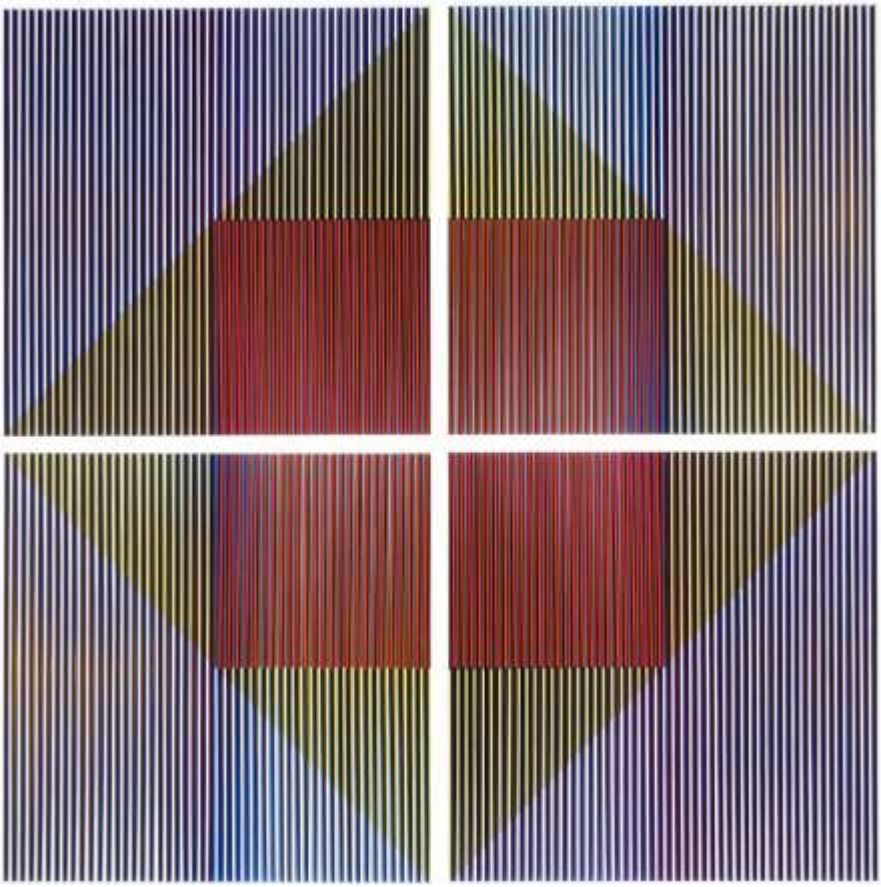
149. AN, *18.11.15* (*Kompozycja z czernią*), 2015

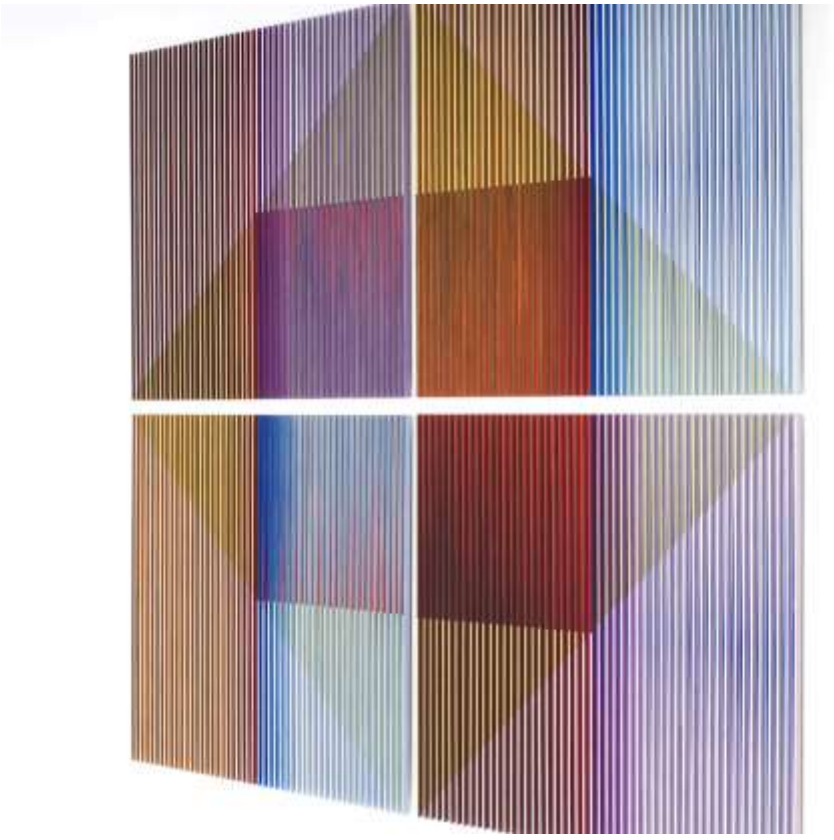


150. AN, *04.12.15* (*Kompozycja z B.*), 2015

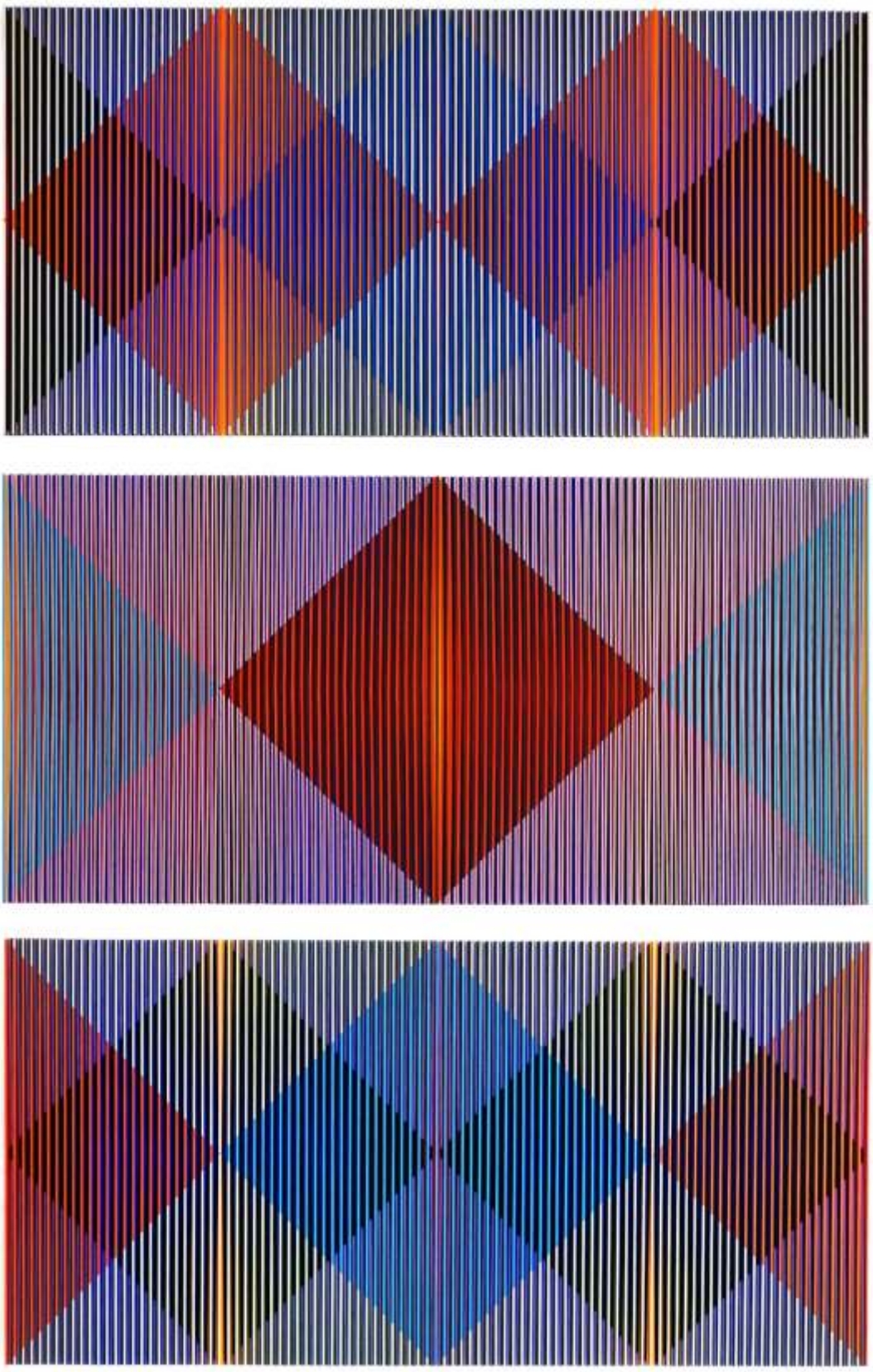


151. AN, *24.11.16*, 2016





152 a–b. AN, *15.01.17*, 2017



153. AN, *25–26.12.18*, 2018