

PRÓBA RETROSPEKTYWY TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA BEREZIAŃSKIEGO

I. WSTĘP. ANDRZEJ BEREZIAŃSKI

Andrzej Bereziański urodził się w 1939 roku w Kutnie. Studiował na poznańskiej PWSSP na wydziale projektowania wnętrz. Dyplom obronił w 1967 roku u prof. Jerzego Cieślińskiego na ocenę bardzo dobry z wyróżnieniem. Będąc jeszcze studentem objął stanowisko asystenta u prof. Tadeusza Brzozowskiego. Jego działalność pedagogiczna nie trwał jednak zbyt długo. Po stracie posady na PWSSP zarabkował „rękodziełem” tj. artystycznym kowalstwem i metaloplastyką.

II. ŚWIATOWEJ SZTUKA LAT 60. I 70.

Lata 60. i 70. cechuje niezwykła wielonurtowość działań artystycznych. Ciągła i nieustanna potrzeba artystów do samodefiniowania i określenia siebie wobec sztuki wzrasta wraz z silnym rozwojem szybkości przekazywanych informacji. Podczas II Wojny Światowej na arenę sztuki wkroczyła Ameryka, która w latach 60. i 70. zdobyła ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki. Wielu artystów żywo reagowało na istniejące procesy artystyczne dziejące się na Nowym Kontynencie. Po latach triumfu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, u którego podstaw legła akcja, działanie, czynność spontaniczna, zdana częściowo na przypadek, ponownie w centrum zainteresowania znajduje się przedmiot. Ekspresjonizm abstrakcyjny, zwany też malarstwem gestu, w Europie zaszczerpiony zostaje jako taszyzm, dominując w latach 50. Po nim pojawia się pop-art, kierunek w którym heroizowany był przedmiot pospolity. Geneza pop-artu jest zjawiskiem dość skomplikowanym. Wojciechowski uważa, iż „wywodzi się on ze spięcia dwóch – na pozór opozycyjnych – prądów: surrealizmu i naturalizmu. Istniały również powody natury ekonomicznej, a mianowicie konsumpcyjny charakter cywilizacji zachodniej wynikający z rozbudowanej bazy produkcyjnej.”¹

Swenson określił, iż „pop-art był antykontemplacyjny, antymistyczny, antypikturalny, antygeometryczny, programowy antyelitaryzm doprowadził do antyintelektualizmu. Głównymi

¹ Stanisław Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, Warszawa 1976, s. 110

jego przedstawicielami byli Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal i Andy Warhol. Początkowo uznawali oni obraz malowany, szybko jednak od stylu reklamy i komiksów przeszli do samego przedmiotu reklamowego. „Potoczny język pozaartystycznych przekazów wizualnych stosowanych w naszym życiu codziennym, zaczęto traktować jako język sztuki. ... Indywidualny obraz rozplynął się w otaczającym nas świecie anonimowych najczęściej przekazów wizualnych.”²

Wraz z pop-artem rozwijały się działania zaliczane do environment. Różnica między nimi polegała na tym, że w pop-arcie przedmiot był jeszcze malowany, podczas gdy w environment rodził się w przestrzeni określonej przedmiotami rzeczywistymi. Między nimi pojawił się widz, stając się przez samą swą obecność współuczestnikiem aktu twórczego.

Ze zteatralizowanego environment powstał happening. Negował on różnicę między sztuką a nie-sztuką. Starał się przylegać do sytuacji życiowych. Jednym z głównych przedstawicieli happeningu był Allan Kaprow. Ten rodzaj wypowiedzi artystycznej wybrał też ruch Fluxus.

Równoległe do zaprezentowanych tu kierunków rozwijało się malarstwo nowej figuracji, nowego ekspresjonizmu międzynarodowej grupy Cobra oraz dynamiczne malarstwo Francisca Bacona.

Kolejnym nurtem, który powstał z przeciwstawienia się malarstwu gestu była sztuka minimalna. Główni jej przedstawiciele: Donald Judd i Robert Morris, tworzyli anonimowe, fabrycznie wykonane, przestrzenne formy, będące podstawowymi figurami geometrycznymi. Podkreślona w nich zostaje modularność, seryjność, następuje odróżnienie tych form od rzeźby, a nie od produktu przemysłowego. Repetycja jest wyzwaniem wobec subiektywności, modularność zaś przenosi widza w świat rządzony ekonomią. Było to zwrócenie uwagi na współwystępowanie ekonomii, pojętej jako zamierzony środek wyrazu.

Jednocześnie rozwijał się nurt o innej tendencji, mianowicie land art. Sztuka ta sugerowała pewien patos natury, pewnych działań ponadczasowych i gigantycznej skali przedsięwzięć. Działalność Heizera czy Denisa Oppenheima wykorzystywała pejzaże całkowicie puste, wyzbyte śladów człowieka.

W latach 60. Daniel Buren prezentował całkowicie niezależny i inny nurt w sztuce. Krytycyzm jego działań przejawiał się w systematycznym działaniu, które miało znieść wszystkie nawyki sentymentu, kaprysu odnowy stylu. Dążył w swoich pracach do największej neutralności, do uwolnienia dzieła od znaczenia symbolicznego. Chciał znaleźć metodę, która zapewniała osiągnięcie zobiektywizowanej i anonimowej wizualności samego malarstwa. Dla

² ibidem, s. 109

niego ideałem malarstwa byłby czysty produkt przeznaczony do patrzenia.

Z seryjno-anonimowego nurtu minimalistycznego swe podejście do pojmowania formy zaczerpnęła sztuka konceptualna. Za twórcę tego kierunku uważa się Amerykanina Josepha Kosutha, który zaprezentował pracę logioczno-tautologiczną „Jedno i trzy krzesła”. Rozpoczęła się wówczas dyskusja nad definiowaniem pojęcia sztuki. Działania tego kierunku zagłębiały się w tautologię, lingwistykę, logikę, matematykę. Dzieła sztuki straciły swoją wartość użytkową i estetyczną. Konceptualizm stał się protestem, buntem, kontestacją. Posługiwał się swoim własnym, wypracowanym meta-językiem. Jerzy Ludwiński stwierdził, iż sztuka ta nie ma żadnych wspólnych cech stylistycznych, jest mozaiką różnorodnych zjawisk, nie mających ze sobą często nic wspólnego ani w sensie ogólnie pojętej ideologii artystycznej, ani w sensie wyglądu, tym bardziej, że często konkretyzuje się ona w wyobraźni obserwatora.³ Kierunek ten mimo swego formalnego puryzmu i oszczędności wypowiedzi, szybko znalazł licznych zwolenników na całym świecie. W Anglii skupieni oni byli wokół efemerycznego pisma „Art & Language” (T. Atkinson, M. Baldwin i inni), w Stanach Zjednoczonych działali R. Barry, L. Weiner i D. Hubler, w Japonii On Kawara, natomiast we Francji A. Kirilli. Andrzej Kostolowski w rozmowie określił konceptualizm jako wybuch nowych idei. Jest to rodzaj otwarcia na nowe kierunki, nowe możliwości poznawcze. Sztuka konceptualna umożliwiła odejście od wartości estetyzujących i zwrot w kierunku idei.

Próba przedstawienia nieprzedstawialnego, zaprzeczanie formie i odestetyzowanie zbliżyło sztukę konceptualną do sztuki biednej, spadkobierczynią assemblage`u. Arte povera cechowała się stosowaniem najlichszych materiałów, również materiałów organicznych – ziemia, szmaty, gałgany, druty, rzeczy wyrzucone na śmietnik. Nastąpiło zwrócenie uwagi odbiorcy na elementy naszej codzienności, które po wykorzystaniu ulegają unicestwieniu, również z naszej świadomości. Organiczne materiały w swoich pracach, m.in. filc, tłuszcz, drewno wykorzystywał Joseph Beuys. Jego działania koncentrowały się wokół problemów społecznych.

III. POLSKA SZTUKA LAT 60. I 70.

Polska scena artystyczna żywo reagowała na nowe prądy w sztuce światowej. Działania pop-artu nie przyjęły się w swojej najczystszej angielskiej czy amerykańskiej formie. Był on zbyt odległy od naszego modelu kultury, gdzie nie było potrzeby krytyki konsumpcyjnego stylu życia. Obudził on natomiast zainteresowania sztuką figuratywną,

³ Jerzy Ludwiński, Refleksja konceptualna w sztuce polskiej, Warszawa 2000, s. 106

wskazując na nowe możliwości eksploatacji przedmiotów pospolitych. W Polsce silnie rozwinęły się działania environment, którymi zajmował się Tadeusz Kantor w swoich działaniach teatralnych i plastycznych. „Natręctwo sprzętów niższego rzędu, zagrażających wciąż zakłóceniem akcji teatralnej, żerujący jak rekwizyt rozrośnięty do gigantyzmu”, cechowało jego inscenizacje sztuk S. I. Witkiewicza: „Mątwy”, „W małym dworku” czy „Wariat i zakonnica”.⁴ W obrazach Kantora (wcześniej tworzył prace informel) powierzchnię pustych miejsc zajmowały wklejone realne przedmioty – torby, koperty, fragmenty ubrania, parasole. Tak powstały amballages zawierające zawsze jakiś watek opakowania. W podobny sposób rzeczywiście przedmiot w swoich pracach wykorzystywał Władysław Hasior.

„Dla pokolenia artystów debiutujących około 1965 roku nowa figuracja stała się jednym z głównych kierunków zainteresowań.”⁵ Przedstawienia te zespolone były z realizmem a głównymi przedstawicielami byli członkowie krakowskiej grupy Wprost: Z. Grzywacz, M. Bienaś, L. Sobocki, J. Waltoś. Nawiązywali oni w swojej twórczości do malarstwa Andrzeja Wróblewskiego. Nad ciałem, nie tylko zdrowym, również chorym i zniekształconym, skupiały się zainteresowania Aliny Szapocznikow, natomiast prace Magdaleny Abakanowicz ukazywały tłumy anonimowych sylwetek ludzkich.

Inaczej pojęciem ciała posługiwał się w swoich dziełach Jerzy Beres. „Wykorzystuje on nagość własnego ciała, które zostaje pozbawione seksualności i erotyki, natomiast staje się symbolem zmartwychwstania i odrodzenia duchowego. ... Manifestowany przez niego opór wymierzony był przeciwko władzy komunistycznej, ale też przeciwko współczesnej kulturze postmodernistycznej.”⁶ Beres kwestionuje nazywanie swoich akcji „happeningami”, aby nie utracić swej niepodległości.⁷

Natomiast inną formę happeningu prezentował Kantor, przedstawianych w latach 1965, 1967, 1968. Cechuje je podobieństwo do przedstawień parateatralnych, w których za podstawę brał jakieś dzieło plastyczne np. „Tratwa Meduzy” Gericoux, czy „Lekcja anatomii” Rembrandta. Natomiast w swoich happeningach Włodzimierz Borowski przeprowadzał konsekwentną krytykę modernistycznego pikturalizmu, a także modernistycznej mitologii. Krytykę politycznego aparatu władzy, obok Beresia, prowadzili również Elżbieta i Emil Cieślarrowie, poddający krytyce m.in. urzędowy optymizm Polski lat 70.

Obok nurtu malarskiego związanego z nową figuracją, nadal rozwijało się malarstwo związane z nurtem neokonstruktywistycznym. Kontynuował swoje rozważania nad

4 Urszula Czartoryska, *Od pop – artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 197

5 S. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 112

6 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 200

7 *ibidem*, s. 194

malarstwem Henryk Stażewski tworząc „Reliefy”. Podobne podejście do sztuki prezentował m.in. Zbigniew Gostomski, u którego „obraz pozostaje tylko obrazem, służy do patrzenia i poza nim nie ma nic.”⁸ Ponadto u Gostomskiego jak i u Jurkiewicza rozwijają się zainteresowania z zakresu sztuki minimalnej. Rozpatrują oni w swoich pracach zagadnienia modularności, układu pozytyw-negatyw, skali antygaleryjnej dzieła i jego wewnętrznych proporcji.

Podobne do Burena, w sensie ideowym, prowadzi rozważania Jerzy Rosołowicz. Stwierdził w manifestie z 1967 roku, że „świadome działanie neutralne to czynności wykonywane przez człowieka nie przynoszące mu ani korzyści, ani szkody. Jest ono przeciwieństwem działania celowego i równocześnie jego dopełnieniem.”⁹

Wydarzenia lat 70. zmierzały stopniowo do dewaluacji dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu. „Koncept, a więc czysta idea, myśl nie związana z przedmiotem, jest najbardziej skrajną manifestacją przeciwko wszelkim dotychczasowym konwencjom artystycznym.”¹⁰ Jednak Jerzy Truszkowski uważa, iż konceptualizm w Polsce został źle zinterpretowany. Twierdzi, iż „sztuka konceptualna nie była i nie jest tworzeniem koncepcji-projektów dzieł (np. trudnych do zrealizowania), lecz była w swojej początkowej ortodoksyjnej wersji analizą języka sztuki przy pomocy języka sztuki. ... Polska krytyka będzie utożsamiała sztukę konceptualną z tworzeniem niezrealizowanych koncepcji-projektów.”¹¹

Konceptualizm wg Wojciechowskiego wkroczył w sferę twórczości, operującej przede wszystkim pojęciami, które w sposób najprostszy daje się zawrzeć w słowach. ... Sztuka sprowokowała niebywałą aktywność pisarską plastyków. W tej sytuacji cytat zastępuje reprodukcję lub opis nieistniejącego obrazu. ... Poezja konkretna reprezentowana była przez A. Partuma, E. Partum, S. Drózdza, M. Bocian, M. Grześczaka czy R. Zgorzelskiego. Tworzywem jej były nie słowa lecz litery, cyfry i znaki interpunkcyjne układane w kolumny upodabniające się do matematycznych wzorów – odtwarzała przede wszystkim sam proces powstawania wiersza. „Jest to poezja która koncept przeciwstawia kreacji, jest programowo antykreacyjna, nie chce mnożyć bytów.”¹²

Konceptualiści wierzyli, że mogą kontrolować ideę, czyniąc z pojęć zasadnicze tworzywo artystyczne, otwarli drogę do całkowitej neutralizacji estetyki i gruntownej krytyki modernistycznej utopii i mitów. Wielu polskich artystów można określić mianem konceptualnych, co dowiodła wystawa Pawła Polita „Refleksja konceptualna w sztuce

8 S. Wojciechowski, op. cit., s. 110

9 P. Piotrowski, op. cit., s. 64

10 S. Wojciechowski, op. cit., s. 119

11 Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce*, Poznań 2000, s. 54

12 S. Wojciechowski, op. cit., s. 120

polskiej” w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w 2000 roku. Również wystawa zorganizowana w lubelskiej Galerii Starej w 2002 roku pod kuratelą Zbigniewa Warpechowskiego „Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce”, udowodniła spór jaki toczy się wokół tego nurtu.

W latach 70. Jarosław Kozłowski zdecydowanie podejmuje problematykę wypowiedzi na gruncie konceptualnym. W 1971 roku prezentuje pracę „Aparat”, a w niej analizę możliwości zapisu rzeczywistości. W tautologicznych konstruktach językowych budowane są inne prace artysty: „Metafizyka-Fizyka-Ika”, „Ćwiczenia z estetyki”, „Ćwiczenia z semiotyki” czy też „Rysunki czasowe, wagowe i miarowe”. Kozłowski podjął rolę dekonstruktora tzw. mitologii artystycznych, podjął analizę już nie tylko struktur języka artystycznego, lecz funkcjonowania sztuki w szerszych kontekstach kultury.¹³

Lata 60. i 70. to również czas funkcjonowania galerii niezależnych. Powstają galerie: Foksal w Warszawie, Pod Mona Lisą we Wrocławiu, Akumulatory 2 w Poznaniu czy El w Elblągu i inne. Organizowane są duże akcje plenerowe, sympozja i spotkania, m.in. „Biennale Form Przestrzennych” w Elblągu, „Symposium artystów i naukowców” w Puławach, „Złote Grono” w Zielonej Górze, „Wrocław 70”.

IV. TWÓRCZOŚĆ ANDRZEJA BEREZIAŃSKIEGO

Andrzej Bereziański pozostawił ogromny zestaw prac, niezwykle odległych od jednorodnej stylistyki. Jego zainteresowania oscylowały od konceptualizmu, przez op-art, w kierunku poszukiwań konstruktywistycznych, po pejzaże które tworzył teoretycznie, w duchu impresjonistycznym. Przez cały czas prezentował postawę nie tylko konceptualną, co przede wszystkim postawę kontestatorską. Nie daje się on wpisać jasno w jeden nurt. Zazwyczaj z niektórych poszczególnych kierunków czerpał zaledwie tylko pojedyncze elementy.

Bereziański był nie tylko różnorodny stylistycznie, ale również charakteryzował się wielorodnością techniczną. W wielu pracach wykorzystywał mało „artystyczne” materiały, jak na przykład szary papier. Ogromne arkusze pokrywał tuszem, bądź emalią, tworząc fantastyczne, abstrakcyjne wzory. Najbardziej reprezentacyjne prace są wieloformatowe (ponad 3 m dł. i szer.), prezentują one swoistą gigantomanie artysty. Stosował również malarstwo na płótnie, które często nie gruntował, a farby używał w formie aerozolu. Poza obrazami produkował „Peroidyki”, własne zaproszenia, czy plakaty. W jego dorobku artystycznym znajdują się fotografie, rzeźby, jak również początkujące wówczas filmy wideo.

¹³ P. Piotrowski, op. cit., s. 165 - 167

1. PRACE Z ZAKRESU OP-ARTU:

Najwcześniejsze i zarazem najbardziej spektakularne prace Bereziańskiego powstały w kręgu zainteresowań sztuką op-artu. Wykorzystywał ogromne formaty szarego papieru, które pokrywał tuszem, bądź emalią w abstrakcyjne wzory, przypominające płomienie, języki ognia, ogromne kwiaty lub wirujące mandale. Jego zainteresowania koncentrowały się wokół koloru. Wykorzystywał w pracach jedynie zestawy dwóch kolorów: fiolet – żółć, biel – czerń, lub fiolet tuszu z szarością papieru. Redukcja koloru doprowadziła jakby do odnajdywania wartości monochromatycznych lub absolutnie kontrastowych. Ujawniany przez artystę kolor nazwany został przez Kostołowskiego absolutyzowanym. Był to pulsujący kolor skupiający wrażenia optyczne widza. Zainteresowania podobne prezentowali Fangor czy Gierowski, którzy poszukiwali wartości przenikających się kolorów.

Kolor u Bereziańskiego został zdyscyplinowany kształtem. Nowe formy, przypominające płynące fragmenty obrazów Lichtensteina, ujawniały nieustanne cięcia i dodawania poszczególnych kształtów. Wirujące ogromne kwiaty, mandale atakują widza pulsującymi rytmami. W psychoanalizie Junga mandala miała bardzo ważne znaczenie. „Sanskryckie słowo mandala oznacza koło, a typowa mandala odzwierciedla czwórną z kołem zawierającym krzyż, gwiazdę lub ośmiokąt. Mandale w starożytnych religiach, buddyźmie tybetańskim oddają sny i fantazje schizofreników. Typowymi przykładami są neurotyczni dorośli stojący przed problemem przeciwieństw natury ludzkiej. Mandala jest częścią samouzdrawienia natury i kompensuje to pomieszanie. Kwadratura koła jest archetypem całości, której symbolem niezmiennie pozostaje czwórnia.”¹⁴ Ta kolorystyczna i techniczna nonszalancja ujawniona została na wystawie w Foksalu w Warszawie w 1967 roku. Zauważalna jest swoboda dysponowania elementami płynnymi, palącymi, która ujęta zostaje w karby rygoru dekoracyjnych i repetycyjnych pasów wirujących lub powiększających się gwałtownie aż do krawędzi. Siła form żywiołowych rozrywa tę dekoracyjność. Kostołowski uważa, że te „ekspresyjne formy (plemniki, języki ognia, fale wody) mające postać złożonych emblematów, sugeruje coś więcej niż tylko grę czy zabawę opierającą się na pierwotnej przyjemności. Jest to sztuka abstrakcyjna a jednocześnie figuratywna. Zabawa i zawierające jakby atmosferę nieustannego karnawału, ale jednocześnie sugerująca myśl, że cały kosmos to nie ustający festiwal form w przestrzeni.”¹⁵

Podobnie zauważa Alicja Kępińska, iż eksperyment optyczny stoi u progu

14 Frank McLynn, Carl Gustaw Jung, Kraków 2000, s. 226

15 Andrzej Kostołowski, katalog z Galerii A w Gnieźnie

doświadczenia czarno – białych form geometrycznych naprowadzających artystę na trop idei kwestionowania tzw. kreacji w ogóle, wraz z jej balastem formalno-estetycznym, zgodnie z intencjami samoredukcyjnymi sztuki przybierającymi na sile w końcu lat 60.”¹⁶

Transowe rysunki Bereziańskiego mimo swej płynności i zmienności posiadają w sobie fragmenty niezwykle regularne. Są to koncentryczne kręgi, które przypominają tarcze strzelnicze. Podobne prace powstały w twórczości amerykańskiego artysty Jaspiera Johnsa („Tarcza” z 1958 roku). Prezentuje ona nurt przeciwstawienia się spontanicznej ekspresji malarstwa gestu. Cytując Urszulę Czartoryską „było to chłodne wykonawstwo zamierzonej z góry koncepcji. Postawił tezę, że obraz sam, dwuwymiarowy, jak tarcza strzelnicza ... jest naturalny, zamknięty, i że te właśnie cechy dadzą się wykorzystać pozytywnie, nie jako ograniczenie iluzji głębi ... ale jako projekcja znaku. Johns zrównał malarstwo z granicami obrazu.”¹⁷ Podobnie w twórczości Bereziańskiego, mimo ekstatycznego rysunku płynności linii, w niektórych pracach spotykamy chłodne, racjonalne przedstawienie znaku, który pozostaje jedynie elementem przeniesionym z rzeczywistości.

2. PRACE Z ZAKRESU MINIMAL ARTU

Równoległe do ogromnych prac „mandalowych” Bereziański tworzył niezwykle oszczędne w formie przedstawienia „strzałek”. W pracach tych dominowała czystość kolorystyczna, jak również czystość formy. Używane były przez autora: biel, czerń żółć. Na dwukolorowych płach, jednakowej wielkości, sugerujące ruch, kierunek, strzałki układały się w wiry, strumienie, przez co stawały się strumieniami myśli. Czystość, sterylność, minimalizm form są jednocześnie niebywale anonimowe. Dominująca jest prostota przedstawienia, fabryczność i schematyczność. Strzałka jest najczęściej występującym motywem w twórczości Bereziańskiego. Wykorzystywana była jako pojedyncze przedstawienie, jak również w zestawieniach sugerujących pewne zachowanie silnie nacechowane znaczeniowo. Jest nieustannie wykorzystywana w świecie codziennym, natomiast rzadko znajdowała się w centrum zainteresowania. W życiu codziennym strzałka wskazuje, sugeruje, pokazuje, zawsze do czegoś służy, natomiast w twórczości Bereziańskiego staje się głównym przedstawieniem. Zatraca swe funkcje dotychczas pełnione. Odebrana jej została właściwość wskazująca, staje się wówczas jakby swoistym aktem, który pozbawiony zostaje funkcji znaczonego.

3. PRACE Z KRĘGU POSZUKIWAŃ KONSTRUKTYWISTYCZNYCH

¹⁶ Alicja Kępińska, *Nowa sztuka*, Warszawa 1981, s. 64

¹⁷ U. Czartoryska, *op. cit.*, s. 61

„Strzałki” przedstawione zostały przez Bereziańskiego w niezmiennej ilości różnorodnych przedstawień. Niekiedy w zestawie z innymi asymetrycznymi formami, przypominały nie poszukiwania formy, ile może bardziej poszukiwania linii, które tworzą kształty. Stworzył też prace, w których linia i niezliczone ilości ich połączeń tworzą kształt sieci, w której można zagubić się jak w labiryncie. Poszukiwania linii przypominają badania, które prowadził Rodezenko w swoich badaniach reistycznych. Tworzyły one najbardziej przedmiotowy nurt konstruktywizmu. Przeniesione one zostały w formy poszukiwań przestrzennych Tatlina, czy też eksperymenty czaso-przestrzenne polskich artystów. Poszukiwania neokonstruktywizmu kontynuowane były po wojnie przez Stażewskiego. U Bereziańskiego podobne zamierzenia można odnaleźć w licznych projektach rzeźb. Są to prace, których zamierzeniem było stworzenie jedynie projektów. Nigdy nie miało dojść do ich rzeczywistej realizacji.

4. DZIAŁANIA Z ZAKRESU KONCEPTUALIZMU

Kontynuując temat projektów prac, przypomina to działanie artystów z kręgu nurtu konceptualnego. Projekt Zbigniewa Gostomskiego „Zaczyna się we Wrocławiu” również był tylko projektem i nigdy nie doszło do jego rzeczywistej realizacji. Bereziańskiego cechuje postawa konceptualna, gdyż w jego dziełach najważniejszy zawsze pozostaje pewien koncept, pewno zamierzenie. Miały na to wpływy bliskie znajomości z Kozłowskim i Kostołowskim. Niektóre prace Berezieńskiego powstają jedynie w formie tekstu. Zastępuje on wówczas przedstawienia plastyczne. Jego zainteresowania koncentrowały się również wokół zagadnień logiczno-matematycznych („Matematyka” – katalog wydany przez Galerię „A” w Gnieźnie). Jednocześnie coraz bardziej w pojęcie sztuki idei prowadziło Bereziańskiego systematyczne lekceważenie czy skrytykowanie kultu przedmiotów estetycznych (utożsamianych potocznie z dziełami sztuki). „Operacje z pojęciem ‘sztuka’ przyjęły formę takiej pracy, w której warunki prezentacji z założenia splecione są z zamysłem. Maszynowo tępy zapis ‘Zamiana energii’ (1975) rozbija całe materiałowe uwarunkowania. W pracach tego autora jest podwójność krytyki miejsca i samoodniesienia do osoby notującej. Teoria stała się pasmem energii sztuki. Ta unia dwóch, dawniej rozdzielnych przestrzeni, dokonała się bez premedytacji, w sposób naturalny. Przedmiot został odłączony od swego potencjału narracyjnego. Objawił się w innym swoim potencjale: jako język i czysta obecność.”¹⁸

5. DZIAŁANIA Z ZAKRESU SZTUKI BIEDNEJ

18 A. Kostołowski, Refleksja konceptualna w sztuce polskiej, Warszawa 2000, s. 34

Andrzej Bereziański większość swoich prac wykonuje na szarym papierze. Również nie przykłada zbyt dużej uwagi do sposobu prezentacji tych dzieł. Niedbałość i niedoskonałość stają cechami charakterystycznymi i zamierzonymi, wpisanymi w zamysł jego dzieł. Niedoskonałość staje się równoznaczna z takimi pojęciami jak: forma, struktura czy kompozycja. „Żadne dzieło nie jest w pełni zakończone. Wyjątek stanowią dzieła, których budowa kończy się na niewykończeniu.”¹⁹

W przypadku twórczości Bereziańskiego można chyba mówić o komponowaniu niedoskonałości. Wykorzystywał materiały nietrwałe: tusz, tempera, wielkie formatem arkusze papieru, było to jednocześnie banalne i pierwotne. Były to notatki, dla których skala i pismo pędzla, materiał i przestrzeń otaczająca jest równie ważna. „Niedoskonałość tych krócych i jednorazowych form wypowiedzi, jakimi są wielkie polptyki Bereziańskiego, manifestują się tym, że cały proces technologicznej obróbki jest traktowany zupełnie odwrotnie niż w tych, którzy idee poświęcają na rzecz materialnego nowinkarstwa. Panuje w pełni nad tzw. technologią, artysta nie fetyszyzuje jej, bo wie, że podobnie jak w obrazach procesy zachodzą wszędzie wokół nas. Tworzenie sztuki wyróżnione jest od innych czynności raczej ładunkiem idei niż jałową egzystencją. ... Owa technologiczna „ubogość” wiedzie autora aż na sam kraniec unikania rzeczowych perfekcji.”²⁰

Cytując dalej Kostołowskiego, pisze on, że „pokazane dzieła nie mają w sobie nic z intelektualnego wyważania. Gdyby zapytać o ich kompozycję, można by biorąc jednostkowo te wielkie zespoły papierowych polptyków, odnaleźć tu i tak jakieś uwarunkowania czy logiczny rozkład elementów. Każda następna praca burzyłaby jednak reguły ustalone przez poprzednią. Wielka pasja niszczenia schematów w zarodku jest przez Bereziańskiego kontynuowana z anarchistyczną zaciekleścią twórcy.”²¹

6. DZIAŁANIA KONTESTATORSKIE

Podstawowa postawa Bereziańskiego to bycie kontestatorem. W 1971 roku rozpoczął organizować „Pokazy Zamknięte” w swojej pracowni przy ulicy Dzierżyńskiego 119 (dziś 28 czerwca). Wydawał do nich osobiście zrobione zaproszenia z wyszczególnioną liczbą zaproszonych gości. Pierwsze dwa pokazy nie miały tytułów, kolejne to: „Drogi”, „Kamienie”, „Konstrukcje”, „Szyby”, „System”, „Himalaje – seria czerwona”. Były to jedne z pierwszych w Poznaniu wystaw - pokazów *non public* w prywatnej przestrzeni. Była to swoista gra z widzami, gdyż o zamkniętych pokazach informował wszystkich odbiorców rozwieszając plakaty

19 A. Kostołowski, Tezy o sztuce, Poznań 1975, s. 25

20 A. Kostołowski, katalog Galerii A w Gnieźnie, przedruk

21 ibidem

na ulicach miasta. Próbował również realizować „Pokazy Otwarte” z udziałem publiczności. Pierwszy (i chyba jedyny) pt. „Przedmioty świecące” zorganizował w sali kameralnej w Pałacu Kultury w 1972 roku.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczynał duży program „Podręcznika do nauki totalnego rysunku”, wówczas wystawy stawały się wobec niego jedynie „załącznikiem”, były tylko demonstracjami serii ćwiczeń. Powrót do wizualnych zapisów ukierunkował go w oryginalny rejon „totalnego rysunku”. Były to nie tylko analizy możliwości prezentacji wycinków natury, ale też sprawdziany percepcji, jej zakłóceń i paradoksów.²² Tzw. katalogi lub inne wydawnictwa (ręcznie wypisywane zaproszenia, prywatne, małonakładowe pisemko „Periodyk”), odbijane serigraficznie i kserograficzne plakaty, nie tyle uzupełniały wystawy, co stawały się autonomicznymi wypowiedziami sztuki. One często nie dotyczyły bezpośrednio tego, co było demonstrowane, a raczej zawierały pomysły, odnoszące się do zupełnie innych zamierzeń. Takie serigraficznie odbijane afisze, nalepiane na słupach ogłoszeniowych w mieście, anonsujące pokazy „zamknięte” wzmacniały ich paradoksalny charakter.

Wśród szerokich poszukiwaniach formalnych Bereziańskiego znalazła się również fotografia. Jednak jego „Zdjęcia z podróży”, które powstały w 1971, to prawie nieczytelne zarysy nieostrych przedmiotów, na które nałożone zostały napisy tytułów dzieł i numeracje. W owych „zapisach” ważniejsze stały się tytuły i numeracje, niż mgliste zarysy wyobrażeń.

Poza pracownią, miejscem jego stałej obecności artystycznej były: Galeria „A” w Gnieźnie (od 1967) oraz Galeria Akumulatory 2 (od 1971).²³ Był autorem pierwszej, a więc historycznie ważnej dla galerii, wystawy zatytułowanej „Ślady – kamienie”. W galerii Akumulatory 2 wystawiał najczęściej, bo aż 14 razy (do 1986 r.). Traktował ją jako laboratorium, w którym prezentował swoje prace, a jednocześnie jako swoisty salon, do którego zapraszał przyjaciół i znajomych, by pokazać to, co ostatnio zrobił, porozmawiać o tym, podyskutować. Brał udział również w wystawach zagranicznych, m.in. na początku 1979 zaproszony został wraz z Kozłowskim do zorganizowania indywidualnych wystaw w dwóch kopenhaskich, alternatywnych galeriach: Kanal 2 i Galerii 38.

7. PEJZAŻE

W połowie lat 70. Bereziański wyjeżdża na wieś Pile k/Szczecinka. Nie tylko w sensie

22 A. Kostołowski, *Gazeta Malarzy i Poetów*, nr 2, Poznań 1999, s. 42

23 W. Makowiecki, *Gazeta ...*, op. cit., s. 42

dosłownym ucieka od wielkomiejskiego życia, ale również staje się to ucieczką artystyczną.. zwrócił się wówczas w stronę natury. Porzucił swoje dotychczasowe zainteresowania w zakresie sztuki. Powstają wówczas prace: „Himalaje”, „Las”, „Fale”. Nie są to klasyczne pejzaże (które tworzył do sprzedaży w Desie), nadal używa minimalnej ilości kolorów i prostą formę. Po licznych poszukiwaniach artystycznych swoją drogę malarską odnalazł w pracach o tematyce przyrodniczej. Dziełom tym nadaje podtytuł „impresje”, gdyż są to chwile odczuwania przyrody, bezpośrednio przeniesionej na płótno. Każde pociągnięcie pędzla lub grafitu zostaje mocno zaznaczone, staje się wyrazem indywidualizmu artysty. Pejzaże nadal pozostają abstrakcyjne, gdyż nie przedstawiają żadnego rzeczywistego krajobrazu, przenosi to je w bardziej uniwersalny wymiar. Jednocześnie nie są odzwierciedleniem rzeczywistości, a jedynie indywidualna wizja artysty. Stają się przez to najbardziej osobistymi jego pracami, wyrażającymi tęsknotę i samotność. Przenoszą nas w świat natury ukazując jej majestat i grozę.

Ostatnie prace z lat 80. to fantastyczne pejzaże, utrzymane w „księżycowym”, ciemnym nastroju. Znajdują się one na pograniczu krajobrazu rzeczywistego i fantastyki. Ponure, ciemne tony rozświetlone są jaskrawymi promieniami, przeistaczające się w pociski, które z impetem uderzają o płótno.

V. PODSUMOWANIE

Wyjeżdżając na wieś dał wyraz dezaprobaty środowisku, które nie sprostało kryteriom pełnej niezależności i podlegało konwencjom. Bereziański zarabkował malowaniem obrazów a`la Ajwazowski, które umieszczał w wielu sklepikach handlujących produkcją artystyczną, na czele z „Desą” czy „Sztuką Polską”. Tadeusz Kalinowski zarzucał mu zachwianie morale artysty awangardowego, który co innego proponuje społeczeństwu swoją twórczością istotną, tj. tą, która jest dla niego ważna artystycznie, a co innego twórczością, która jest instrumentem dla zaspokojenia bezpośrednich potrzeb życiowych artysty. Malowanie tych pejzaży uważał za wprawki Mistrza, który dając dowody swojej sprawności, podejmuje od społeczeństwa stosowną zapłatę za swój kunszt.²⁴

Ostatnia indywidualna wystawa Andrzeja Bereziańskiego odbyła się w galerii „Wodna” w 1998 roku. Zmarł we wsi Pile w 1999 roku. Pozostawił po sobie ogromny dorobek artystyczny. Jego poszukiwania nie podążałyby drogą zafascynowania nowinkami formalnymi. Poszukiwał własnych środków wypowiedzi. Zdecydowanie wyrażał swoją dezaprobatę wobec zastanej sytuacji artystycznej, jak również często politycznej. Prezentował postawę

²⁴ Adam Kalinowski, Gazeta ..., op. cit., s. 43

kontestatorską, często w niewybredny sposób atakując swoich przeciwników. Prowokował na gruncie artystycznym nie tylko artystów, lecz również publiczność, czego dowodem są organizowane „Pokazy Zamknięte”. Był barwną postacią która, nie tylko w zakresie działań artystycznych, lecz również na fali skandalu wpisała się w poznańskie środowisko artystyczne.

BIBLIOGRAFIA:

1. Urszula Czartoryska, Od pop - artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973
2. Alicja Kępińska, Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945 – 1978, Warszawa 1981
3. Adam Kalinowski, Gazeta Malarzy i Poetów, nr 2, Poznań 1999
4. Andrzej Kostołowski, Andrzej Bereziański – katalog, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1967

5. A. Kostołowski, *Gazeta Malarzy i Poetów*, nr 2, Poznań 1999
6. A. Kostołowski, fragment katalogu z Galerii A w Gnieźnie
7. A. Kostołowski, *Tezy o sztuce 18 – 24*, Poznań 1975
8. Frank McLynn, *Carl Gustav Jung*, Kraków 2000
9. Jerzy Ludwiński, *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965 – 1975*, Warszawa 2002
10. Stanisław Piskorski, *Wspomnienia*, *Gazeta Malarzy i Poetów*, nr 2, Poznań 1999, s. 41
11. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999
12. Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce*, Poznań 1999