

... sztuka abstrakcyjna stwarza możliwości kontaktu z wielkościami duchowymi i z rzeczywistością duchową nie na naszą miarę.

... die abstrakte Kunst ermöglicht Kontakt mit geistigen Werten und der geistigen Wirklichkeit nicht nach unserem Maß.

Jerzy Nowosielski



W atelier | Im Atelier, Ostrava Vitkovice, 2016

Andrzej Nowacki

reliefy | reliefs

Państwowa Galeria Sztuki
Sopot 2017

an der schwelle der unendlichkeit

u progu nieskończoności

Prawdziwe dzieło sztuki powstaje „z artysty” w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny. Oddzielone od niego rozpoczyna własny żywot, staje się samo osobą, odrębnym podmiotem poruszonym duchem...

Wasilij Kandinski

Ewa Czerwiakowska

Ku nieskończoności

Spotkania z kwadratami Andrzeja Nowackiego

Na płaszczyźnie kwadratu narastają linie, pasma, przebiegi barw. Układają się wertykalnie w symetryczne rytmy, budują kolorystyczne pasaże lub rozbrzmiewają jak potężny akord. Pomalowane drewniane listewki tworzą wielowarstwową i wielobarwną strukturę reliefu. Płaszczyzna nabiera głębi, rozrasta się w przestrzeń. Powoli zaczyna obracać się wokół osi symetrii, formy wirują. I nagle krzyk – a może śpiew – światła, najwyższy diapazon energii. Grawitacja traci swą zniewalającą moc. Unosi nas strumień wibracji.

Stać przed tymi obrazami i patrzeć – oznacza żywe spotkanie i poetycką interakcję. Nie można ich po prostu „oglądać”, ich się w szczególny sposób doświadczają. Realizuje się tu wielka synteza percepcji, która wykracza poza odbiór wzrokowych

bodźców, ogarnia nie tylko zmysły, nie tylko emocje i intelekt, lecz sięga do subtelnej, trudno opisywalnej sfery duchowej. Zarazem jest to zaproszenie do wejścia w tajemniczą, pulsującą przestrzeń. Intensywna emanacja tych obrazów każe przekroczyć niewidzialną granicę. Może jest to granica poznania, a może – jak pisze Nowosielski – dotknięcie „rzeczywistości nie na naszą miarę”.

Bezgłośna poezja

Surowe drewno jest jasne, ciepłe, miękkie, ma w sobie jeszcze zapach i pamięć żywego drzewa. To sosna – mówi artysta. Płaską powierzchnię pilśniowej płyty w formie kwadratu liniują wertykalnie cienkie listewki, tworząc wyliczone według określonego wzoru równomierne rytmy i rytmicznie powtarzające się interwały międzyprzestrzeni. Z zagęszczonej cielesności listewkowych linii powstaje druga płaszczyzna, zawieszona niejako ponad podstawowym kwadratem. Gdy przyjrzeć się z bliska, odśłania się wielość warstw i poziomów: w wąskich interwałach widnieją niższe, delikatniejsze listewki, przebiegające na całej długości równoległe bądź diagonalnie wobec pionowych rytmów. Zdarzają się wygięte łukowato cienkie linie, gdzie indziej krótkie kreski leżą ukosem w poziomych pasmach, inne składają się w nieczytelne jeszcze figury.

Jeśli ulec przemożnemu pragnieniu dotknięcia tej drewnianej, urzekająco zmysłowej konstrukcji symetrycznych pionowych elementów i szybko – jak patykiem po drewnianym płocie z dzieciństwa – przeciągnąć dłonią po listwach, wprowadzone w wibrację zaśpiewają i wywołają bodaj tę samą pierwotną radość wypróbowywania rytmu uniwersum.

Skomplikowana struktura objawia się jak przeczcucie formy, jak projekt szyfru zapisanego językiem listewkowych linii, jeszcze surowych i ledwie wygładzonych. Jeszcze głucho – bo bez barw – postukują rytmy, wyłaniają się niejasne zarysy geometrycznych figur lub poziomych przebiegów gubiących się w wertykalnym porządku. Dopiero kolory odczytują funkcje wszystkich skosów, diagonalnych linii, wyższych i niższych listewek, przypisane im – czy może tylko przeczuwane – zadania w obrębie całości obrazu. Porządek pionu dominuje i jeszcze nie wiadomo, czy wyraża ciężenie ku ziemi, czy wręcz odwrotnie – przewyciężanie grawitacji. A może jedno i drugie jednocześnie.

Przestrzeń, wyznaczona – i ograniczona – podstawową płaszczyzną kwadratu i drewnianą konstrukcją, jest jeszcze pełna wolności, nasycza ją ładunek przeczuć, oczekiwań, pytań. Jakby wszystko było tu możliwe, jakby geometryczna dyscyplina w żaden sposób nie pomniejszała swobody ekspresji, tworząc jedynie pole przyszłych działań – niczym zagruntowane płótno, całe będące czekaniem na obraz. Lub jak rytmiczny model wiersza, który jeszcze nie ucieleśnił się w słowach. Nagi relief to szkielet, który czeka na tchnienie weń ducha. Jest bardzo ziemski, bardzo zmysłowy

i dotykalny, i trudno odgadnąć, jakie przyniesie spełnienie. Wiadomo tylko, że będzie się to działo w obrębie najprostszycch form geometrycznych, bo elementem stwórczym jest tu linia, zwielokrotniona do materialnego pasma listwy.

Wszystko zaczyna się od obcowania z materią, którą trzeba ujarzmić i oswoić, tak by stała się czułym nośnikiem artystycznego przekazu. Stąd też ów pierwszy etap tworzenia reliefu ma znaczenie fundamentalne, choć czynności związane z jego realizacją przypominają raczej rzemiosło niż kreację. Ale właśnie ów ziemski i zmysłowy efekt tych działań pozostanie na zawsze niezbywalnym elementem przyszłego obrazu. Listwy nie tracą swej uległej miękkości i ciepła, przechowują też w sobie pamięć ręki, która je obrabiała, przydawała im niezbędnej – lecz dalekiej od perfekcji – gładkości. Momentu rękodziela nie sposób wykluczyć z całości procesu twórczego, konstytuuje on bowiem już na samym początku unikalny charakter reliefowych obrazów.

Oczywiście, ta pierwotna, wielce złożona struktura nie jest dowolna ani przypadkowa, aczkolwiek u jej podstaw leży ledwie pomysł, niejasna wizja powstającej w wyobraźni formy, nie zaś – jak można by oczekiwać – wykoncypowany, skończony projekt. I chociaż na pierwszy rzut oka jest ona tylko wynikiem przygotowań do kreacji właściwej – ta zaś przebiegać będzie w procesie nakładania barw – już teraz urzeka swym zmysłowym liryzmem. Bezgłośna poezja nagiego reliefu trwa w oczekiwaniu i ciszy – jak przed stworzeniem świata.

Anatomia barw

Na początku jest chaos. Wszystkie płaszczyzny – niższą, na płycie kwadratu, i wyższe, stworzone przez wertykalną pasmowość listewek – wypełnia targowisko barw: krzykliwych, przepychających się, walczących o pierwszeństwo, dominację. Względny porządek istnieje w pionie: barwy udają, że są liniami, chociaż rozmywają się, falują, zanikają. Ale nie sposób dopatrzeć się w tym rozgardiaszu choćby śladu kolorystycznego zamysłu (który jednakże istnieje). Wyobraźnia odmawia posłuszeństwa, gdy uzmysłowić sobie, ile liniowych elementów czeka na swoje barwne oblicze: interwały, a więc płaszczyzna podstawowa, wyjściowa kwadratu, i listewki – bok prawy i lewy, i wreszcie grzbiet, który w zwielokrotnieniu buduje płaszczyznę wyższą. To jeszcze nie koniec, bo nigdy nie brakuje dodatkowych listewek, niższych i jeszcze niższych – niekiedy w trzech lub czterech poziomach – budujących inne rytmy lub układających się w zarysy figur geometrycznych, najczęściej zresztą kwadratów. Pierwsza warstwa barw nie odczytuje jeszcze skomplikowanej struktury, nie zdradza wpisanej w drewniany szkielet gry liniowych konstrukcji ani powstających w niej napięć.

Stawanie się barwnego oblicza reliefu to najtrudniejszy, a zarazem najbardziej tajemniczy moment procesu twórczego – tak mówi artysta. Nie istnieje bowiem żaden kolorystyczny projekt, żaden plan, na którym można by się oprzeć, nie ma teoretycz-

nego zestawiania barw czy spekulacji na temat możliwych efektów wizualnych; te nierzadko są niespodziane, zaskakujące. Instancją sprawczą jest tu intuicja, a więc bliżej nieokreślony proces decyzyjny, który dzieje się poza umysłem, odrzuca racjonalne rozważania i teoretyczną wiedzę, sytuuje się zaś w sferze emocji i odczuć. Te ostatnie płyną z wnętrza i ujawniają się w dialogu artysty z powstającym dziełem. Być może są też wynikiem obcowania z wyższym poziomem rzeczywistości niedostępnej rozumowemu poznaniu, w obrębie której twórca staje się czymś w rodzaju medium i odbiera płynące z niej impulsy. Jak to się dzieje, wymyka się zwykłemu opisowi. Bridget Riley, która nieprzypadkowo przez pewien czas również tworzyła struktury pasmowe, twierdzi: „nie chcę się mieszać w doświadczenie tego, co może być zobaczone”. Jeśli zdać się na wewnętrzną siłę sprawczą, „ma się do czynienia z trudno uchwytną, zmienną w swej istocie i niesłuchanie wrażliwą instancją”. W innym miejscu dodaje: „głębsza, właściwa osobowość artysty objawia się w podejmowaniu decyzji: w akceptowaniu i odrzucaniu, w zmianach i rewidowaniu”. Intuicja ewokuje więc czystą kreację i zgodę na dokonujące się wybory, całe cykle wyborów – od mieszania pigmentów farb do układania sąsiedztwa kolorów. „Słuchaj rad wewnętrznego oka” – powiada w wierszu Zbigniew Herbert. Jednak by „słuchać”, trzeba „słyszeć”, a więc natężyć słuch w stanie najwyższej koncentracji i uwagi, niejako poza okolicznościami otaczającego świata. Tak właśnie rodzi się strefa wewnętrznej wolności pozbawionej wszelkiego lęku.

Każda listwa oznacza wybór: może zostać pokryta na całej swej długości barwą o jednolitym natężeniu, podobnie jak następna i jeszcze następna. Często jednak kolory na poszczególnych drewnianych pasmach bledną lub ciemnieją, zmieniają intensywność, przechodzą w inne odcienie. Powstaje w ten sposób horyzontalny woal, który decyduje o kolorystycznej dominancie całości. Ale pionowe byty barwnych linii mogą być zróżnicowane, przerywane ingerencją innych odcieni czy wręcz kontrastujących kolorów, akcentowane kontrapunktem figur z innych poziomów struktury reliefu. Zwłaszcza w obrazach o zredukowanej palecie barwnej, stopniowanie intensywności sprawia, iż na płaszczyznę percepcji wypływają iluzoryczne plamy, dodatkowo pogłębiające wielopoziomą już przestrzeń. Interesujące: nie zaburzają one w najmniejszym stopniu zasadniczej symetrii, którą tworzy obecna zawsze – fizycznie bądź w domyśle – pionowa oś środkowa bądź porządkujące centrum.

Każda z pojedynczych barw ma jedyny w swoim rodzaju charakter, zdaje się samoistna, kapryśna, czasem przekorna. Rodzi się z kilku pigmentów, mieszanych – znowu – intuicyjnie, to znaczy pod dyktando nieuchwytniej instancji, wewnętrznego oka czy kosmicznego impulsu. Jej byt jest jednak niestabilny, bo zmienia się we współistnieniu, w sąsiedztwie innych pozornie niezależnych kolorów, które zdają się rezygnować ze swej jednorazowej odrębności, przechodząc w stan egzystencji dynamicznej i otwartej, podporządkowanej temu, „co może zostać zobaczone” (Riley).

Barwy wydobywają na postrzegalną powierzchnię wszystkie elementy drewnianego rusztowania. Dopiero teraz okazuje się, czemu służą pasy ukośnych listewek, ułożonych w poziome ciągi w międzyprzestrzeniach – tworzą nie tylko wrażenie ruchu i falowania w obrębie płaszczyzny obrazu, są również nośnikiem przepływu kolorystycznej energii, kumulującej się ku centrum bądź rozpraszanej w kierunku krawędzi. Inne efekty wizualne wywołują listwy ułożone łukowato – w tych miejscach powstają rozwarłe szczeliny, z których jak z bijącego źródła płynie światło.

Malowanie drewnianej struktury reliefu, czyli tworzenie nowej „formy barwnej” (Riley), jest rozciągnięte w czasie – powoli narastają rytmy, akordy, powstają akcenty w miarę nakładania mieszaniny pigmentów, pojedynczo i cierpliwie, element po elemencie, listwa po listwie – a wszystko za pomocą wąskiego pędzla. Listwy i międzyprzestrzenie wymagają precyzji i cierpliwości. Oznacza to zanurzenie się w tym niesłuchanym strumieniu odczuć poza świadomością – w tajemniczej przestrzeni tworzenia.

W pewnej chwili relief jest skończony. Nie brakuje już ani jednego pociągnięcia pędzlem, dokonało się wszystko, co miało być wyrażone. Moment ten jest równie tajemniczy jak cały mozolny proces i tak naprawdę nie wiadomo, od czego zależy. Można go porównać do aktu przypieczętowania doskonałości, czegoś w rodzaju afirmującego „tak”. I im wyraźniej wyczuwa się owo przypieczętowanie, tym intensywniej działa barwna kompozycja reliefu. W nowym wymiarze objawia się teraz gładkość pasm, ciepło materiału, aksamitny dotyk barw, a także wyraźnie wyczuwalny trwały odcisk ręki, jej uwaga, skupienie, czułość. Wszystkie te elementy tworzą sensualną jakość obrazu, a zarazem z nich właśnie płynie owa immanentna, życiodajna siła, która tak bezpośrednio działa na odbiorcę.

Po zakończeniu reliefu są sygnowane, ale ledwie kilka ostatnich opatruje dodatkowy tytuł. Zwykle pojawia się tylko data – konkretny dzień, w którym zapadło decydujące „tak” – i to właśnie ona stanie się pozaartystycznym znakiem tożsamości pojedynczej pracy. Nieprzypadkowy to obyczaj, uprawiany przez artystę świadomie i konsekwentnie od wielu już lat. Zapis momentu zakończenia obrazu podkreśla osadzenie całego procesu twórczego w czasie, ale kieruje też uwagę na czas subiektywny, odzwierciedlający ulotne stany odczuć i uczuć artysty.

Twarzą w twarz

Niejako odruchowo próbuje się rozszyfrować grę barw, ustalić, co się dzieje na poszczególnych poziomach konstrukcji, odkryć mechanizmy współdziałania kolorów, nazwać ich relacje. Niekiedy z trudem przychodzi odnalezienie fizycznego kształtu tak dobrze czytelnej osi symetrii: nie wiadomo, czy tworzy ją grzbiet jednej, pojedynczej listwy czy też skupione obok siebie promieniujące interwały. Samo śledzenie poszczególnych sytuacji kolorystycznych, analizowanie konkretnych efektów wizu-

alnych nakłania do patrzenia dynamicznego. Zakłada ono ruch, krążenie wokół obrazu, oddalanie się i przybliżanie, zmiany kąta widzenia, perspektywy, światła, skupienie na detalu i ogarnianie całości, uleganie iluzji przestrzennej i demaskowanie jej kolorystycznych źródeł. Zabiegi te przywodzą na myśl dziecięcą zabawę, której najbardziej odczuwalnym efektem jest czysta radość. Jednak samo działanie obrazu „tylko częściowo daje się wytłumaczyć właściwościami formy, obiektywnymi prawami konstrukcji plastycznej” (Nowosielski).

Dopiero spojrzenie z pewnej odległości budzi relief do życia. Wówczas nadchodzi najistotniejszy moment, czyli doświadczenie żywej, pulsującej całości. Może ono kojarzyć się z odbiorem muzyki, jest jak wsłuchiwanie się w natężenie głosu barw, ich harmonijnych współbrzmień, wielości dysonansowych akcentów, kontrapunktów, podążanie za linią melodyczną. Podobnie jak muzyka nie jest statyczna, lecz wiąże się z przebiegiem czasowym, tak i percepcja reliefu rozwija się w czasie, zaś jego zasadniczym czynnikiem staje się osoba patrzącego. Spojrzenie ślizga się swobodnie po płaszczyźnie obrazu. Pionowe rytmy, chociaż dominują i tworzą rusztowanie całej struktury, nie zniewalają, są tylko zasadą porządkującą w królestwie symetrii. To właśnie ów symetryczny porządek i powtarzalność rytmów wywołują fenomenalne wrażenie, jakby cała kompozycja była ledwie wycinkiem nieskończonej wielkiej całości rozciągającej się za krawędziami obrazu. W wielości warstw kryje się trzeci wymiar, przestrzenny, na którego obrzeżach zdaje się prześwitywać metafizyczna głębia. Nie ma potrzeby przewyciężania grawitacji form, nieważko wiszą w zakrzywionej przestrzeni. Bezwiednie zanurzamy się w transcendencji.

Barwne linie, pasma, przebiegi, wertykalne rytmy są nośnikami energetycznych napięć. Odczuwa się je niemal fizycznie, rejestrując wrażenie rozedrgania, wibracji powietrza. Z pewnym czasowym przesunięciem można zdać sobie sprawę, że wyzwolona przez barwno-przestrzenną konstrukcję energia wyraża się wyczuwalnym, żywym pulsem światła. Światło zaś mieszka w reliefach w rozmaity sposób, napełniając je od środka, jakby były rodzajem naczyń. Niekiedy emanuje z fizycznego centrum lub intensywnie sączy się z osi pionowej, kiedy indziej jest rozproszone i przedziera się przez plamy porozkładane nierównomiernie na poliniowanej płaszczyźnie. Pojawia się tutaj wrażenie narastania świetlistości i blasku, jakby reliefy zbierały zagubione we wszechświecie iskry światła – w pewnym sensie stają się malarską wizualizacją mistycznego tikkun olam.

Czerwonofioletowe pasma wibrują na zielonym tle (widziane z pewnego oddalenia staje się ono niebieskie, bo wchłania odbicie ultramarynowych odcieni na bocznych ściankach listew), rozjaśniają się (a może to złudzenie wywołane ich iluzoryczną krzywizną?) w kierunku centrum obrazu, by zrobić miejsce bladoliliowym smugom prowadzącym do centralnej osi symetrii, rozedrganej w barwie pomarańczowej. W tej

samej tonacji pulsują niewielkie kwadraty – ten umieszczony w centrum i dwa inne, usytuowane w symetrycznym przepołowieniu na obu krawędziach obrazu. Nad całością wisi gęsta barwna chmura w trudnej do opisanego tonacji czerwonoliliowego fioleto. Kontrastuje z nią jaskrawo partia środkowa. Pomarańczowa oś symetrii nabrzmiewa barwą w centrum, zaś u dołu i u góry płaszczyzny zdaje się zwęzać i zanikać. Powstaje efekt wirującego, rozjarzonego wrzeciona, które promieniuje intensywnym blaskiem. Niebieskawe mgły przemieszczają się nad płaszczyzną, dopełniając świetlistej doskonałości. Dojmujące staje się wrażenie obcowania z inną, tajemniczą rzeczywistością, która tutaj otwiera się w całym swym olśniewającym blasku. Nie wiadomo, co chce nam przekazać, lecz spektakularne jest odczucie jej bliskości.

Inaczej rzecz ma się w reliefach radykalnie zredukowanych kolorystycznie, gdzie współgrają tylko wariacje czerni i bieli. Wielowymiarową płaszczyznę kompozycji *20.11.15* (s. 71) tworzą symetrycznie podzielone kwadraty – nakładają się na siebie w wyrafinowanym porządku i zdają wolno obracać wokół swych pionowych osi. Na powierzchni percepcji pojawiają się pulsujące plamy, kręgi czy nawet kule o najwyższym stanie skupienia energii – niczym kosmiczne czarne dziury, skąd nie ma powrotu. W miejscu interferencji energetycznych drgań wyłania się na chwilę wibrujące centrum wszechświata, by za moment rozsypać się w galaktyki ciemnych i jasnych, rozedrganych węzłów. Gdzie indziej *14.11.16, Red line II*, (s. 131) w czerń i biel kwadratów wirujących w poziomie i pionie wzdłuż przekątnych wdziera się cienka wertykalna linia jaskrawej czerwieni i rozbrzmiewa świetlistym krzykiem. Obrazy te są jak ciemne świecidełka, wprowadzają w nieskończoność uniwersum, w zakrzywioną przestrzeń, gdzie doświadczamy dotknięcia tajemnicy.

Bywa i tak, że reliefy bezwiednie, bez zamysłu tworzenia dyptyku, układają się w pary. Wyczuwa się ich głęboki związek, rodzaj dialogu czy może raczej intymnej rozmowy. Rodzaj kosmicznej aury wiąże je w parę bytów samoistnych, nasyconych liryczną energią. Relief *18.11.15 Kompozycja z czernią* (s. 77) redukuje własną ekspresję do pasma jasnej energii, która płynie koncentrycznie w stronę świetlistej pionowej osi symetrii i geometrycznego centrum. Powstaje w ten sposób wrażenie wyrafinowanej, subtelnej czystości i szczególnej „niewinności”, jakby relief zapisywał moment olśnienia i wewnętrznej wibracji światła. Jednak niewinność ta zaczyna nabrzmiewać oczekiwaniem, gdy w pobliżu pojawia się drugi relief. Ten zaś *04.12.15, Kompozycja z B.*, (s. 79) zdaje się krążyć w orbicie nieznannej Czerwonej Planety, która od środka napełnia go światłem; pulsujące centrum rozsadza czarne rewiry i rozświetla je czerwonoliliowym poblaskiem. Podział płaszczyzny obu obrazów sprawia, iż horyzontalnie otwiera się w nich rodzaj pęknięcia, jakby wejścia w niezbadaną głębię innego wymiaru. Z ich współlistnienia zdaje się promieniować kosmiczna erotyka. Przestrzeń wibruje, wciąga, zapowiada transcendencję po drugiej stronie kwadratów.

Szczególny wymiar ekspresji dochodzi do głosu w kompozycjach wieloelementowych, jak choćby w tej z datą *24.11.16* (s. 133) złożonej z dziewięciu równych kwadratów. W obrębie każdego z nich rytmy, utrzymane w czerwieni pomieszanej z błękitem, zagęszczają się w szczelinie osi symetrii, uwalniając sączące się jasne światło. Intensywnieje ono w miarę zbliżania się do centrum kompozycji, wpływa z góry i z boków i rozlewa w wibrujące plamy o coraz większej częstotliwości drgań, które łączą się w poziome pasmo o dośrodkowym przebiegu. Środkowy kwadrat rozbłyskuje feerią barw, kumuluje światło i niejako wciąga w głąb. Kierunek tych działań można zresztą postrzegać odwrotnie – wówczas w centrum dokonuje się erupcja światła, wielki wybuch rozświetlający wszystkie rewiry uniwersum. Tych dziewięć kwadratów tworzy ogromną promienistą ścianę (200 x 200 cm) – wielki, abstrakcyjny ikonostas, który ucieleśnia przejście od profanum do sacrum. Chroni on i osłania subtelną kosmiczną sferę, otwiera zarazem Królewskie Wrota, za którymi dokonuje się mistyczne obcowanie z nieskończonością.

Inaczej działa czteroczęściowa kompozycja *15.01.17* (200 x 200 cm, s. 137) – klarowne, wielowarstwowe współbrzmienie kwadratów, które przenikają się i wewnętrznie obracają na płaszczyźnie, tworząc liliową poświatę, jak zapowiedź sacrum. Wrażenie otwarcia i namacalnej niemal głębi tego obrazu wynika z zestawienia barw współistniejących kwadratów: złocistej zieleni na obrzeżach z głęboką, czystą czerwienią. Zdajemy się wchodzić do wnętrza gotyckiej katedry, gdzie słychać echo kroków, a wzrok mimowolnie wznosi się ku sklepieniu niebios. Monumentalna przestrzeń onieśmiela, a jednocześnie uwzniośla, uzmysławia granice bytu, znosząc je zarazem w wymiarze nieskończoności.

Wszystkie te metaforyczne ujęcia, nieprzypadkowo zresztą bliskie odniesieniom sakralnym, próbują oddać sedno niezwykłego działania reliefów. Nic jednak nie może zastąpić bezpośredniego z nimi kontaktu. Reprodukująca fotografia utrwała obrazy w ułamku sekundy jak każdy inny statyczny obiekt. Niweczy zatem ich istnienie w czasie, a zarazem cały ów dynamiczny taniec, kiedy to osoba patrzącego krąży wokół nich, zbliża się i oddala, zmienia kąt widzenia, podgląda je w innym oświetleniu. Dopiero stając przed reliefem niejako twarzą w twarz, można odczuć w pełni jego siłę wyrazu, jego sensualną, materialną, a zarazem metafizyczną, duchową istotę. Tylko podczas żywego spotkania można doświadczyć działania jedynej w swoim rodzaju aury obrazu, co tak przenikliwie wyraził Walter Benjamin: „A przecież spojrzeniu towarzyszy oczekiwanie, że to, na co patrzymy, spojrzenie nam odwzajemni. Gdy oczekiwanie to zostaje spełnione [...], wówczas spojrzenie zaznaje w pełni doświadczenia aury”.

Kwadrat na papierze

Obok reliefów Andrzej Nowacki uprawia szczególną formę zapisów chwil – są to powstające w ciągu kilku godzin jednego dnia obszerne (liczące od kilkunastu do kilkudziesięciu arkuszy) cykle prac w pastelu i węgla na papierze. Utrwalają one niezwykły przepływ energii, której artysta poddaje się niczym medium.

Najpierw jest biała pustka arkusza papieru w bezruchu. Coś w niej z wolna narasta, budzi się nieprzewidywalny potencjał energii, kottują napięcia, wirują formy – wszystko jeszcze niewidzialne, nieuchwytnie, ale odczuwane w ledwo słyszalnym chorale szeptów, a może zaklęć. To chwila tuż przed koncertem, najwyższa gotowość, nabrzmiała cisza. I nagle sypią się niedbale linie, ciągnięte byle jak – z niestychanym natężeniem, w zapamiętaniu spadają na papier, który czasem aż pęka, a z kawałka węgla sypie się pył. Ręka wydobywa z pustki zarysy kształtów. Linie nie są w żadnym razie dowolne, są jedyne i konieczne. Posłuszne czemuś, co nie ogranicza ich wolności w poszukiwaniu swego miejsca na płaszczyźnie, co raczej im tę wolność zaistnienia uświadamia.

Kwadraty w pastelu i węgla zdają się pogłębiać inny obszar kreatywności. Znika tutaj tak charakterystyczna dla reliefów wyrazistość barw na poliniowanej płaszczyźnie, zastępuje ją zaś nieoczekiwana wypukłość faktury papieru. Pękają staranne linie reliefowych przebiegów, lecz rozchwiane figury nie tracą swej czytelnej tożsamości – jak w śmiałej improwizacji z wyraźnym tematem, który powraca w wielu rozmaitych acz zawsze rozpoznawalnych wariacjach. Nieomylna intuicja bezbłędnie rozkłada akcenty i kontrasty w czerniach, bielach, czerwieniach. Ton nadaje świeżość i spontaniczność iście dziecięcego, pozbawionego wszelkiego lęku geniuszu.

Wyczuwalna jest tu pasja zgłębiania istoty materii, z którą artysta obcuje, w której istnieje i się wyraża; jest to też pasja docierania do granic własnej ekspresji uwalniającej się w spontanicznym akcie, bardziej bezpośrednim niż przy tworzeniu reliefów. W tych niewielkich pracach odbija się szczególny, zaczynany za każdym razem od nowa niepowtarzalny proces pozaintelektualnego poznania, które dzieje się na styku płaszczyzny obrazu z ręką pozostawiającą na niej swój ślad. Wszystko w obrębie niezmiennego kwadratu – on wyznacza granice eksperymentu, zarazem porządkuje, uzmysławia i unaocznia nieograniczone możliwości poszukiwań i odkryć.

Wiązka rozsmazanych, a może rozedrganych czarnych linii śpiewa w kwadracie. Nie odtwarza jego formy, lecz jest czytelną, poetycką metaforą. Niewielki kwadratowy akcent czerwieni u dołu kompozycji stabilizuje wibracje, uziemia przestrzeń. Gdzie indziej nałożony grubo czarny kwadrat otaczają niedbale kreski z zawieszoną nad nimi białą mgłą ram, całość zaś ogranicza dramatyczny przebieg czerwonych linii na krawędziach. Lub: kwadrat wyznacza jedna czarna, rozwichrzona linia pionowa,

zakończona unoszącym się czerwonym punktem. Lub: rytmiczne zwielokrotnienia kwadratowych zarysów w bieli i czerni kumulują się energetycznie w centrum, które akcentuje niewielka plama czerwieni. I paradoksalnie – im wyraźniejsza swoboda środków ekspresji, im głębsza formalna spontaniczność, tym większe otwierają się przestrzenie. Tak jakby pękała empiryczna rzeczywistość, a rozwierająca się szczelina przyjmowała postać kwadratu, który zaczyna emanować ukryte sensy.

Na zakończenie

Daremny czy wręcz błędny byłby trud przypisywania jednoznacznych interpretacji do obrazów Andrzeja Nowackiego, zarówno reliefów, jak i prac na papierze. Każda eksplikacja zniewala, konkretyzuje, gasi magiczne światło. Ten rodzaj wywodzącej się z geometrii ekspresji trzeba traktować jak poetycki szyfr znaków, które nie odwołują się do codziennych doświadczeń, nie naśladują widzialnej rzeczywistości, zaś nieuchronnie dokonują transferu poza obszar normalnego postrzegania, sięgając w rewiry niedostępne. I wyłącznie od odbiorcy zależy, czy odczuje nieoczekiwane wibracje i, nie rozumiejąc do końca, co się z nim dzieje, da się porwać przez strumień energii i światła. Tu i teraz, ku nieskończoności.

Wasył Kandyński, O duchowości w sztuce (1912), przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996;
Jerzy Nowosielski, Zaginiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze, red. K. Czerni, Kraków 2013;
Bridget Riley, Malen um zu sehen. Gesammelte Schriften, red. R. Kudielka, przeł. H. Pietsch i in., München 2012;
Zbigniew Herbert, Studium przedmiotu, Wrocław 1995;
Walter Benjamin, O kilku motywach u Baudelaire'a (1939), przeł. A. Lipszyc, w: tenże, Konstelacje. Wybór tekstów, Kraków 2013.



Wystawa indywidualna, Międzynarodowe Centrum Kultury
Einzelausstellung, Internationales Kulturzentrum, Kraków 2003

Hubertus Gaßner
Wzory relacji

Sztuka powstaje ze sztuki – to założenie z obszaru estetyki powstawania dzieła i historii sztuki, a może bardziej postulat lub credo artystek i artystów, jest – z koniecznymi zastrzeżeniami i *cum grano salis* – bez wątpienia uzasadnione w odniesieniu do genezy pojedynczego dzieła, a także rozwoju konkretnego prądu artystycznego czy nawet całej stylistycznej epoki. Dzieje form i barw są bowiem nie do wyobrażenia bez artysty i jego pragnienia czy wręcz pożądanja ekspresji, odmiennie wyrażanego w różnych epokach. Odnosi się to nawet do kierunków tak anty-subiektywnych i anty-ekspresyjnych, jak konstruktywizm lat 20. i 30., op-art, minimal art czy primary structures geometrycznego malarstwa barwnych płaszczyzn z lat 60. i 70. ubiegłego stulecia.

W ten właśnie sposób nie tylko samo dzieło Andrzeja Nowackiego rozwija się w dialogu i sporach z poprzednikami i mentorami, ale i poszczególne grupy prac ze zdumiewającą konsekwencją zaczynają od siebie odstawać. Początek jego artystycznej biografii przypada na rok 1984 roku, kiedy to zapada decyzja poświęcenia życia wyłącznie malarstwu. Początki i pierwsze dziesięciolecie twórczości stoją jeszcze całkowicie pod znakiem polskiego nestora geometrycznej abstrakcji Henryka Stażewskiego, którego Nowacki odwiedził w Warszawie jeszcze w 1981 i 1982 roku, na krótko przed rozpoczęciem własnej drogi twórczej. Po pierwszych próbach w obszarze malarstwa konstruktywistycznego, kiedy to sięga również do rysunków i pasteli, w 1988 roku po raz pierwszy zaczyna eksperymentować z przestrzenną formą

reliefu, która – obok rodzaju dziennika w rysunkach – do dnia dzisiejszego pozostała dlań decydującym i wyłącznym nośnikiem obrazu. Podobnie jak Stażewski, Nowacki w latach 80. komponuje swe wielobarwne reliefy głównie z pól kwadratów, prostych listew i pustych ram, choć pojawiają się w nich również krążki i formy cylindryczne. Nawiązując do swego mentora, na pomalowanym tle montuje geometryczne elementy, które jednakże w odróżnieniu od wyważonych kompozycji Stażewskiego tworzą wyobrażenie dynamicznego ruchu, a to za sprawą asymetrycznych przesunięć form geometrycznych, ułożenia ich wzdłuż wznoszących się bądź opadających diagonalnych linii, pozornego ruchu toczących się krążków, ekspresji naciętych lub przechylonych pól kwadratów, za pomocą rozłamywania lub nacinania czworokątów ram, wstępującego lub zstępującego szeregowania prostokątnych elementów, a także poprzez silne kontrastowanie intensywnych tonów barw.

Od 1995 roku główną rolę w repertuarze środków wyrazu przejmuje barwa. Również i tutaj można rozpoznać polskie korzenie artysty: liryczna emocjonalność, tak charakterystyczna dla słowiańskiej uczuciowości i wyobraźni, nadaje barwnym akordom w tonacji durowej bądź molowej ów nieomylnie rozpoznawalny nastrój smutku, który może stoczyć się w melancholię bądź dokonać euforycznego wznoszenia, przy czym ciepła czerwień, tony pomarańczowe czy żółte stawiają rozżarzone akcenty w zacienionym półmroku zimnych odcieni.

Okolo roku 1998 Nowacki intensywnie zajmuje się twórczością Maxa Billa i Josefa Albersa, przede wszystkim zaś zgłębia malarstwo Antonia Calderary i Bridget Riley. I właśnie obcowanie z dziełami włoskiego malarza i brytyjskiej malarki owocuje na przełomie tysiąclecia pierwszymi reliefami, w których przeważają wertykalne kompozycje zrytmizowanych szeregów pionowych listew przy jednoczesnej minimalizacji zarówno ilości, jak i ekspansji dominujących dotychczas pól kwadratów i prostokątnych ram. Wycisza się eksplozywna dynamika wcześniejszych kompozycji, zaś w miejscu wizualnych opowieści o turbulencjach i przygodach kwadratów i kół pojawiają się skomponowane symetrycznie obrazy o ikonowej posągowości i niemal klasycznej harmonii, gdyż nawet najmniejsze odchylenie od dominującej symetrii równoważone jest wartościami form lub barw. Przywodzi to na myśl harmonijne kompozycje późnego suprematyzmu Malewicza i Ilji Czasznika, którzy w latach 20., po burzliwym okresie rozwoju geometrycznej abstrakcji, sięgając do symetrii i redukując wielość form, weszli w nową fazę wyciszenia i prostoty. Decydującym momentem również w przypadku owej reorientacji obu Rosjan było malarstwo ikon i poszukiwanie spirytualnych środków ekspresji.

Kwadrat pozostał dla Nowackiego do dzisiaj obowiązującą formą podstawowej płaszczyzny reliefów. Do ok. 2005 roku ich standardowe wymiary wynosiły 45 x 45 cm lub 90 x 90 cm, potem zaś 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Powstające

od od końca lat 90. reliefy posługują się już tylko wertykalną linią listew i kwadratem, które to elementy układają się równolegle do zewnętrznych krawędzi płaszczyzny podstawowej, wykluczone zaś zostały pozycje ukośne bądź ruch w stronę przechyłu. Powstaje w ten sposób otwarty szkielet, złożony z wyeksponowanych linii w pionie i ukrytych w poziomie – konfiguracje nieskończonych możliwości wariacyjnych o kompleksowym i ewidentnym działaniu, które niezależnie od swej klarownej konstrukcji i transparentnej struktury kryją w sobie tajemnicę, zaś jej źródłem są zarówno trudne do ogarnięcia rozumem, lecz tym silniej działające na emocje, powiązania i kontrasty barw, nieznaczące odstępstwa od symetrii form podstawowych oraz pełne napięcia relacje form otwartych i zamkniętych, ograniczających i zmierzających w stronę nieskończoności – niczym wizualne wzory relacji, które przemawiają głównie do naszych uczuć, gdyż wywołują rezonans w obszarze doświadczeń naszego życia.

Wyciszyły się pełne napięcia i intensywnej dynamiki wzajemne relacje form z reliefowych obrazów z lat 90., na pierwszy plan wysunęło się teraz dążenie do uproszczenia dwóch elementów obrazu, tzn. listwy i kwadratu, a także koncentrowanie i balansowanie sił. W roku 2000 Nowacki wprowadza nowy element kompozycyjny do swoich reliefów, przydając płaszczyźnie obrazu jeszcze więcej spokoju – zdążające uprzednio w różnych kierunkach dynamiczne przebiegi barwnych form mają teraz punkt odniesienia, z którego falowo rozchodzi się w obie strony optyczne wrażenie ruchu – jest to pionowa oś środkowa kwadratowego korpusu obrazu, wokół której symetrycznie układają się wszystkie elementy. Ich równomierne rozłożenie wobec pionowej osi i wertykalnych krawędzi płyty działa wręcz kontemplacyjnie. Nie sposób jednak przeoczyć ruchu nadal ewokowanego na płaszczyźnie obrazu, aczkolwiek teraz objawia się on raczej jako wewnętrzna wibracja pionowych pasm bądź jest postrzegany poprzez barwne formy unoszące się w przestrzeni. Obecność ruchu sugeruje też dynamiczne wrażenie rozszerzania się i zaciskania szeregów pionowych linii, co przywodzi na myśl rytm skurczów i rozkurczów w cyklu pracy pulsującego serca. Uszeregowane w pasmach przebiegi barw tworzą ponadto wyobrażenie ruchu o kierunku z prawa na lewo bądź z lewa na prawo – głównie zaś w symetrycznych odbiciach.

Wprowadzenie spokoju w obszar intensywnych wcześniej wrażeń ruchu i zredukowanie form do pola kwadratu i pionowych linii w postaci drewnianych listew wiąże się również z ograniczeniem palety barw: duże, monochromatyczne, promieniujące intensywnym światłem płaszczyzny barwne, tak charakterystyczne dla reliefów z lat 80. i 90., stopniowo zastępowane są układanymi pionowo listwami w roli nośników barw, przy czym ich trzy widoczne strony utrzymane są najczęściej w odmiennej kolorystyce trzech różnych tonów. W miejscu lśniących głębokimi kolorami krążków i kwadratów pojawiają się wąskie, krótkie listewki, i choć nałożona na nie barwa zachowuje jeszcze swą świetlistość, nie może już rozpościerać się na płaszczyźnie.

Jeszcze krok i docieramy do powstających od przełomu tysiąclecia czystych obrazów pasmowych, które wyrzekły się już wszelkich barwnych form płaszczyzny. Nawet pokryta farbą płaszczyzna podstawowa reliefu widoczna jest już tylko w podziale na wąskie pasma barw – interwały pomiędzy uszeregowanymi na niej listwami.

Ważne impulsy dla rozwoju repertuaru form i kolorystyki reliefów Andrzeja Nowackiego płynęły z obrazów pasmowych tworzonych od 1980 roku przez angielską malarzkę Bridget Riley, niech więc będzie tu wolno dokonać porównania z jej pracami¹, by ułatwić zrozumienie specyfiki liniowych reliefów. Nieporozumieniem byłoby przypisanie tych wielkoformatowych obrazów o intensywnej kolorystyce rytmicznych szeregów pasm do kierunku tak zwanego op-artu, podobnie nie można opatrzyć tą etykietką liniowych reliefów Nowackiego. Pasmowe dzieła obojga artystów są bowiem równie dalekie od optycznie agresywnych obrazów i reliefów op-artu, wywołujących nie tylko wzrokowe złudzenia, ale też boleśnie drażniących oko osoby patrzącego. Nadwyrężanie wzroku poprzez stymulowanie uwarunkowanego fizjologią oka błędnego postrzegania było celem op-artu, a także wczesnych prac Riley, jednak nie może być o nim mowy w jej późniejszych obrazach pasmowych, podobnie zresztą jak w liniowych reliefach Nowackiego, powstających od początku lat 2000. Nie dążą one do sprowokowania fizjologiczno-wizualnych reakcji ludzkiego aparatu postrzegania ani nie nadwyrężają wzroku. Ponadto nie wykluczają bynajmniej reakcji i skojarzeń psychologicznych lub ściślej: skojarzeń wywołanych atmosferą obrazu; to zaś przynależało do programowych ograniczeń twórców op-artu, których celem był czysto wizualny odbiór pozbawiony kognitywnych bądź emocjonalnych dodatków. Postulowali oni zastąpienie subiektywnych i symbolicznych znaków racjonalnymi regułami programu obrazu, który miał być dostępny każdemu, nawet zwykłemu laikowi, na drodze czysto wizualnego postrzegania, niewymagającego wiedzy ani wyjaśnień.

Pojawiają się też inne analogie. U schyłku lat 70. Bridget Riley decyduje się na wyłączone stosowanie pionowych pasm barwnych, Andrzej Nowacki podejmuje tę radykalną decyzję w odniesieniu do swych prac powstających na początku lat 2000., których najnowsze realizacje prezentowane są na tej wystawie. Oboje artystów redukuje repertuar form do wertykalnych, jednakowo szerokich, ułożonych równolegle pasm, które w równomiernym powtarzającym się wzorze całkowicie pokrywają płaszczyznę płótna czy płyty. Te wąskie pasma tworzą nośniki ograniczonej liczby barw, których wybór w obrębie pojedynczych grup prac wykazuje pewną stałość, a które z obrazu na obraz – czy też z reliefu na relief – mogą zmieniać się co do głębi, stopnia załamania emanacji światła i zamglenia aż do tonów pośrednich – jednak nigdy w obrębie jednego obrazu, ten bowiem zawsze zachowuje jednorodną kolorystykę.

¹ W dalszych wywodach na temat Bridget Riley odwołuję się do rozważań Katariny Türr, w: *taże, Jenseits von Op Art? Überlegungen zu Farbstreifen Bridget Rileys*, Pantheon 1986, s. 157-163.

Podobnie jak Riley, która na użytek jednego obrazu wybiera od czterech do maksymalnie siedmiu różnych barw, Nowacki od ok. 2000 roku stosuje porównywalną ilość kolorów w obrębie jednego reliefu. Porównywalna jest również liczba barwnych pasm, stosowanych przez Riley w pracach z lat 80. i przez Nowackiego od ok. 2006 roku. Z reguły można naliczyć ponad sto takich linii. W podobny sposób artyści łączą barwy w podgrupy liczące od jednego do trzech kolorów, przy czym owe wiązki powtarzają się w poziomych szeregach do miejsca, w którym zastępuje je inna grupa dwu- lub trójdzwięków.

Ponadto u obojga artystów obok prostych pionowych zdarzają się pasma lekko ukośne, które w obu przypadkach mogą spowodować modyfikację wertykalnych przebiegów, wprowadzając element falowania – z racji listew u Nowackiego fale te sprawiają nieco kanciaste wrażenie, gdy tymczasem u Riley płyną miękkimi łukami. Powtarzalność równomiernych wzorów na płaszczyźnie sprawia, iż pofalowane pasma reliefów wywołują wrażenie miękkich przejść – rodzaj sfumato, które rozpościera się jak woal nad surowym taktom szeregow listew lub podkłada pod nie barwy, działając odurzająco na oko. Dzięki temu przy całej surowości form i repetycji struktury podstawowej współgrać tu zaczyna drugi optyczny porządek posługujący się tymi samymi elementami przy minimalnym tylko przesunięciu ich kierunku od pionowej osi symetrii. Wielokrotne powtórzenia tych niemal niezauważalnych odstępstw od wertykalnego schematu sprawiają, że pod surowym rytmem wertykalnych szeregów rozbrzmiewa miękka melodia.

Niezależnie od pokrewieństwa w strukturze all-over wertykalnych obrazów pasmowych obojga artystów dostrzegalne są zasadnicze różnice, wynikające nie tylko z odmienności obrazu na płótnie i drewnianego reliefu, lecz uwarunkowane również inną koncepcją i praktyką odniesień barwy i struktury, innym traktowaniem materiału w procesie tworzenia oraz indywidualną semantyką abstrakcyjnych płaszczyzn barwnych, które tylko pozornie ograniczają się do działania wzrokowego.

Riley, redukując strukturę obrazów do pionowych pasm o szerokości od jednego do dwóch centymetrów, osiąga radykalną homogeniczność i redundancję formy, dzięki czemu uwaga osoby patrzącego tym mocniej kieruje się na barwy. Owa homogeniczna struktura szeregów pasm w tak konsekwentny sposób upraszcza formę struktury obrazu, że można tu mówić o uwolnieniu barwy nie tylko od wszystkich przedmiotowych odwołań, lecz również od wszelkich formalnych odniesień. Colore wyemacypowowało się ostatecznie z disegno, zyskując autonomię samodzielnej egzystencji. „Tematem jest tu proste postrzeganie barw w ich zmienności, a dzieje się to za sprawą świadomego i konsekwentnego zdystansowania się od wszelkiej przedmiotowości, a zatem również od przedmiotowości struktury obrazu, czemu ma służyć nikiąca hierarchizacja jego elementów, co z kolei ma przeciwdziałać wszelkiemu

widzeniu kognitywnemu. W miejscu widzenia poznającego, bazującego głównie na wartościach chiaroscuro, pojawia się bezpośrednio działanie wizualne czystych energii barwnych, zaś w ich następstwie – barwna wizja².

Andrzej Nowacki nie poszedł tak daleko. Wprawdzie pożegnał się ze wszystkimi odwołaniami do przedmiotowości, lecz przedmiotowość struktury obrazu odgrywa w jego liniowych reliefach istotną rolę. Listwy i interwały międzyprzestrzeni maluje tak, by w obrębie kwadratowej płyty reliefu powstawały odróżniające się od siebie, wyznaczone przez barwę pola linii. W ten sposób w każdym razie zachowana zostaje też zasada kompozycyjna, ponieważ między tymi wewnętrznymi polami istnieją wzajemne relacje o formalnym i kolorystycznym charakterze. W obrazie nadal istnieje góra i dół, a zatem wyczuwalne działanie grawitacji, co przemawia do naszego cielesno-przedmiotowego odczuwania, jak również lewa i prawa strona, które dają się odróżnić pod względem formalnym i kolorystycznym. Obie strony reliefu są w szczególności sposób akcentowane, gdyż rozkład form i barw podkreśla zawsze istnienie pionowej osi środkowej – takiej akcentuacji próżno by szukać u Riley, jako że artystka świadomie ją wykluczyła. Unika ona nawet zastosowania jakiegokolwiek linii poziomej, wywołującej skojarzenia, dajmy na to, z formami w naturze, na przykład z linią horyzontu w pejzażu, gdy tymczasem w wielu grupach reliefów Nowackiego z łatwością można dostrzec pośrednie lub imaginarne linie w poziomie. Powstają one tam, gdzie barwy listew lub niewielkie przesunięcie względem siebie szeregów sprawia, że ułożone wertykalnie płaszczyzny pasm usamodzielniają się w postaci nachodzących na siebie horyzontalnych wstęg. Tak dzieje się np. w najnowszych pracach: *Kompozycja z czernią 18.11.15* (s. 77), *Kompozycja z B. 04.12.15* (s. 79), *Kompozycja z czerwienią 27.08.16* (s. 119) czy *Kompozycja z bielą 18.10.16* (s. 127)³.

Dzięki tym odwołaniom do cielesności odbiorcy oraz świata poza obrazem, np. krajobrazu, obrazy liniowe polskiego artysty w porównaniu z pracami Brytyjki charakteryzują się zdecydowanie wyższym stopniem zmysłowości. Wrażenie to oczywiście wzmacnia trójwymiarowa cielesność i wyczuwalny fizyczny ciężar zbudowanych z drewna reliefów, jak też szczególne traktowanie materiału, które nie wymazuje śladów rękodziela przy tworzeniu drewnianych płyt.

Riley oczyszcza kolorystykę ze wszystkich niewiążących się z barwami skojarzeń, do czego przynależy również nieobecność w jej malarstwie wszelkiego *peinture*, a praktycznie nawet wykluczenie indywidualnego odcisku dłoni – zleca swym asystentom malowanie obrazów z zachowaniem możliwie najwyższego stopnia technicznej per-

² Ibidem, s. 161.

³ Reliefy z nieprzerwanymi pionowymi pasmami o przebiegu z dołu do góry lub z góry do dołu charakteryzują głównie prace powstałe w latach 2007–2010; zob. Katalog wystawy *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Fangor – Nowacki, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011.

fekcji, tak by niewidoczne było żadne pociągnięcie pędzla mogące oderwać uwagę od wyłącznego odbioru barw i ich współzależności. W porównaniu z takim stopniem sublimacji wrażeń zmysłowych zbudowane z drewna reliefy objawiają się jak czysta natura. Choć są całkowicie pomalowane, nadal widzialny i wyczuwalny jest ciężar, ciepło i organiczny charakter materiału, i nawet naniesiona farba – poprzez wysoką zawartość pigmentów, matowość powierzchni i kolorystyczną głębię – zachowuje cechy substancji materialnej, oddziałującej zarówno na zmysł dotyku, jak i na wzrok. Nawet subtelną powłoką barwną skonstruowanych reliefów podkreśla ich cielesność i materialność, zaś farba i materiał tworzą zarazem przeciwny biegun uprawianej przez Riley „eliminacji odcisku ręki aż do oczyszczenia tego, ‘co ma być zobaczone’, ze wszelkich elementów tego, ‘co zostało zrobione’”, a co „mogłoby” odwracać uwagę od czystego postrzegania kolorystycznego⁴. W odniesieniu do obrazów Riley Katarina Türr trafnie zwraca uwagę na polaryzację między ich odnaturalizowaną strukturą i „intendowanym działaniem obrazu”, „postulującym paranaturalistyczne postrzeganie barw całego zjawiska obrazu⁵. W odróżnieniu bowiem od ograniczeń *op-artu* i innych odmian abstrakcji geometrycznej artystka nie stawia na redukcję działania swych obrazów do czystego widzenia przy jednoczesnym wykluczeniu wszelkich skojarzeń, które mogłyby odnosić się do uczuciowości i cielesnych doznań odbiorcy lub do zjawisk natury. Stąd też często nadaje swym pasmowym pracom tytuły wiążące obraz z wrażeniem nastroju w naturze – tego rodzaju skojarzenia mają wynikać wyłącznie z zestawionych przez nią kombinacji barw. Choć Andrzej Nowacki po 1996 roku zrezygnował z porównywalnych poetyckich i narracyjnych tytułów, jego liniowe reliefy – może jeszcze bardziej niż obrazy pasmowe Riley – dopuszczają tego rodzaju skojarzenia, a nawet pobudzają wyobrażenia i odczucia daleko wykraczające poza czyste doświadczenie wzrokowe. Otwierają one pola skojarzeniowe, które odnoszą się przy tym nie tyle do postrzegania nastrojów wywołanych fenomenami czy zjawiskami natury, co do złożonej sfery relacji międzyludzkich. Nawiązując do ukrytej kompleksowości tego tematu, artysta w ostatnich latach zaczął niektóre grupy prac bądź pojedyncze reliefy ponownie opatrywać tytułami, które w sensie formalnym, ale i w metaforycznym rozumieniu intersubiektywnych związków odnoszą się do wzorów relacji. *Kompozycja liryczna 22.05.16* (s. 109) pomyślana została jako praca jednoczęściowa, w której artysta bierze pod lupę trzelementową konstelację, jej wewnętrzne związki i kontrasty, harmonijne współbrzmienia i konflikty, natomiast głównie w przypadku dwuczęściowych obrazów, jak np. *Kompozycja niesymetryczna nowa 17.06.16* (s. 117), *Kompozycja nowa 05.05.16* (s. 105) i *Kompozycja niesymetryczna I 25./26.12.15* (s. 87), tematem zasadniczym są relacje międzyludzkie. Zwłaszcza dziewięcioczęściowa *Kompozycja ułożona na nowo 14.06.16* (s. 111) uwidocznia,

⁴ Katarina Türr, op. cit., s. 162.

⁵ Tamże, s. 160.

ile energii zarówno w sensie artystycznym, jak i ludzkim wymaga przepracowanie wzorów relacji o takim stopniu kompleksowości, ile trzeba trudu w budowaniu porozumienia i ile emocji, by taką wieloczęściową i obszerną konstelację doprowadzić do harmonijnego współbrzmienia.

Już sam tytuł *Kompozycja stabilna nawet 20.02.16* (s. 93) sugeruje wątpliwość co do gwarancji wiecznego trwania nastącej harmonii i szczęśliwego współbrzmienia. Trzeba je zdobywać ciągle od nowa – tak w sztuce, jak i w życiu. Na tę nieuchronną konieczność stałej odnowy wskazują nie tylko określenia użyte w tytułach, lecz przede wszystkim struktura samych obrazów i zjawiska kolorystyczne. Rytmiczna dynamika, jak i oscylowanie barw i pojedynczych form pomiędzy klarownością i niejednoznacznością, między precyzją i zawoalowaniem, wykazuje, że każde chwilowe spojrzenie na reliefy ma charakter tranzytoryczny i jest wizualnie wywołanym wrażeniem – stabilnym, a zarazem labilnym. Jak się zdaje, każde chwilowe wrażenie może się zmienić w każdym momencie, zaś każda widoczna w danej chwili konstelacja barw i form zmienia się rzeczywiście, gdy osoba patrzącego przesuwając swą przestrzenną pozycję względem reliefów. Przestrzenne listewki bowiem, które całkowicie pokrywają płaszczyznę obrazu, mają na każdym ze swych trzech boków inną barwę, tak więc ruch odbiorcy sprawia, że ujawniają się strony uprzednio zasłonięte, zaś te wcześniej widziane znikają. Mimo całej stabilności konstrukcji i harmonijnej kompozycji reliefy te oddają również ulotność i przemijalność postrzeganego w danej chwili obrazu – wynika stąd odczucie, że nie da się zatrzymać i zachować niemal niczego, co w ułamku chwili zdaje się tak harmonijne, szczęśliwe i pewne. Również tutaj dominuje tonacja melancholii. I pewnie właśnie dlatego kolorystyka wielu reliefów przypomina ostatni żar zmierzchu, kiedy na świat kładą się już ciemne cienie nocy. Do niektórych kompozycji w tonacji molowej można by też odnieść skojarzenie z płomienną barwą jesiennych liści w ciemnym lesie.

Błędem byłoby jednak założenie, że prace te tym intensywniej działają na odbiorcę, z im większą prezentują się ekspresją. Intensywność w sztuce niekoniecznie wynika z ekspresyjności. W swej wydanej w 1908 roku książce *Abstraktion und Einfühlung* [Abstrakcja i utożsamienie] historyk sztuki Wilhelm Worringer wywiódł, dlaczego korzeni wszelkiej plastycznej ekspresji człowieka należy szukać w abstrakcyjnym stylu geometrycznym, innymi słowy, „jakie psychiczne źródła mogą wyjaśnić bezwarunkową predylekcję do martwej nieorganicznej linii, do abstrahowania od życia i do prawidłowości”⁶. Historycznie rzecz biorąc, „punkt wyjścia procesu artystycznego” tworzą według autora nie formy naśladowania rzeczywistości widzialnej w przedstawieniu figuratywnym, lecz „liniowa abstrakcja, która wprawdzie pozostaje w pewnym

6 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907/08), München 1981, s. 100.

związku z obrazem natury, jednak nie ma nic wspólnego z jakimikolwiek tendencjami naśladowczymi⁷ – tendencjami naśladowczymi, które Worringer ujmuje w pojęciu utożsamienia z przedmiotową rzeczywistością postrzegania.

„Pierwsze początki potrzeb estetycznych kierują się ku elementom linearno-nieorganicznym, odrzucającym wszelki rodzaj utożsamienia”, stąd też „styl geometryczny był pierwszym stylem w sztuce”. Ku własnemu zdumieniu historyk sztuki musiał skonstatować, iż ów styl geometrycznej abstrakcji zyskał ponownie na znaczeniu wraz z rozwojem najnowszej sztuki abstrakcyjnej w okresie około roku 1910, kiedy to pisał i publikował swoją rozprawę na temat korzeni twórczości artystycznej. Swe rozważania nazwał w podtytule przyczynkiem do psychologii stylu, jako że próbował w nich psychologicznie uzasadnić, jaki były „stany psychiczne danego ludu [...]”, które doprowadziły jego potrzeby artystyczne do linearno-nieorganicznej abstrakcji⁸. Zdołał uzasadnić psychologicznie początki abstrakcji geometrycznej w okresie prehistorycznym: „Jakie są więc psychiczne uwarunkowania przemożnego dążenia do abstrakcji? Musimy ich szukać w odczuwaniu świata przez owe ludy, w ich psychicznym odniesieniu do kosmosu”. „Przemożne dążenie do abstrakcji” jest wg niego „następstwem ogromnego wewnętrznego niepokoju człowieka, wywołanego zjawiskami świata zewnętrznego, co w wymiarze religijnym koresponduje z transcendentnym zabarwieniem wszelkich wyobrażeń. Stan ten pragniemy określić jako wielką duchową bojaźń przestrzeni. Skoro Tibullus powiada: *primum in mundo fecit deus timor*, można w tym samym uczuciu lęku dostrzec korzenie twórczości artystycznej”⁹, u której zarania była geometryczna abstrakcja.

Pod wywodami Worringera skwapliwie podpisał się nie tylko Kandinski i inni malarze z grupy „Blauer Reiter”, zapoczątkowując w obrębie sztuki abstrakcyjnej tworzenie od podstaw nowego porządku, który wymagał również teoretycznej legitymizacji. Pierwsze abstrakcyjne obrazy i akwarele Kandinskiego, przywołujące w latach przed pierwszą wojną światową motyw apokalipsy, są świadectwem „uczucia lęku”, którego dominację Worringer sytuuje nie tylko we wczesnych wiekach ludzkości. Również następne pokolenia artystów abstrakcjonistów znajdowały w wywodach Worringera potwierdzenie swej twórczości; podobnie spoglądając wstecz na ponad trzydziestoletnią praktykę artystyczną Andrzeja Nowackiego, odnoszę wrażenie, że rozważania Worringera dostarczają przekonujących wskazówek co do psychicznych motywów i semantycznych treści tych prac.

Na rok 1984 datuje się początek twórczości artystycznej Nowackiego, a więc okres, o którym, patrząc wstecz, artysta mówi: „Bałem się. [...] Tak powstał cykl 'Strach'.

7 Ibidem, s. 99.

8 Ibidem, s. 95.

9 Ibidem, s. 49.

I wtedy nagle Munch. I możliwość ustabilizowania własnego strachu, opanowania go. Nie da się usunąć strachu. Ale można spróbować go określić, po to, by zyskać nad nim przewagę i spojrzeć mu w oczy¹⁰. Dlatego też reliefy artysty nie są wyrazem owego fundamentalnego lęku, lecz przeciwnie – wyrazem oswojenia go i chwilowego pokonania w momencie aktu tworzenia. Lęk wynika bowiem z chaosu emocjonalnego. Może wzmocnić go dodatkowo strach przed „rozległym, beładnym, pogmatwanym światem zjawisk“, o którym mówi Worringer, mając na myśli chaotyczny, nieprzenikniony – i dlatego groźny – świat zewnętrzny. W obliczu wyprowadzenia psychicznego uwarunkowania abstrakcji geometrycznej z egzystencjalnego uczucia lęku nie powinno już dziwić, że zasadnicze właściwości form, charakteryzujące według Worringera ów pierwszy styl twórczości plastycznej, podlegają tym samym zasadom, zgodnie z którymi Nowacki komponuje reliefy. Worringer wymienia cztery podstawowe czynniki konstrukcyjne: linię, płaszczyznę – rozumianą jako unikanie przedstawienia przestrzeni – symetrię i rytm. U Nowackiego dochodzi jeszcze barwa, która odgrywa tu decydującą rolę.

Prymat linii prostej i płaszczyzny Worringer wywodzi z „bojaźni przestrzeni“, która z kolei ma swoje źródło w uczuciu lęku: „Sformułujmy więc zdanie: 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; tu jest prawidłowość, tu jest konieczność, gdy tymczasem gdzie indziej panuje wszechobecna samowola tego, co organiczne¹¹. To samo napełnione lękiem odniesienie do świata zewnętrznego jest również źródłem „bezwzględного wyparcia przedstawień przestrzeni“, „jako że właśnie przestrzeń łączy z sobą rzeczy i przydaje im relatywności w obrazie świata“. Temu przeciwstawia się „pierwotna potrzeba człowieka, by za pomocą artystycznego przedstawienia wyzwolić zmysłowo postrzegany przedmiot z niejasności, którą nadaje mu trójwymiarowość¹² i usytuowanie w przestrzeni.

Zamknięty w sobie, doskonały – gdyż we wszystkich kierunkach symetryczny – kwadrat jest wyrazem formy oczyszczonej, istniejącej w stanie najwyższej klarowności jako „forma pojedyncza, wyzwolona z przestrzeni¹³, uwolniona z wszelkiej „niejasności i pogmatwania zjawisk w przestrzeni“ wraz z jej perspektywistyczną deformacją i tak różnorodnymi widokami jednego i tego samego obiektu. Odnoszę wrażenie,

10 Andrzej Nowacki, cyt. w: Katalog wystawy *espressione del momento*. Wystawa prac Andrzeja Nowackiego, Galeria Pryzmat, Kraków 1992, nlb.

11 Wilhelm Worringer, op. cit., s. 54-55.

12 Ibidem, s. 57.

13 Ibidem, s. 57

że owa wewnętrznie zamknięta autonomia kwadratu stanowi zasadniczy powód, dla którego artysta we wszystkich reliefach zawsze wybierał tę samą formę podstawową.

Konstruowane na kwadratowej podstawie reliefy rozwijają poziome szeregi pomalowanych listew przy maksymalnej różnorodności rytmów, przy czym zrytmizowane następstwo pionowych linii niemal zawsze grupuje się wokół jednej, dwóch lub trzech osi symetrii, które pojawiają się to wyraźniej, to bardziej powściągliwie. W całkowitej zgodzie z tym rozpoznaniem czytamy w *Abstraktion und Einfühlung*: „Geometryczny styl, ściśle podlegający najwyższym zasadom symetrii i rytmu, jest z punktu widzenia prawidłowości najdoskonalszy¹⁴. „Najpiękniejszym celem” tegoż geometrycznego stylu jest jednak stworzenie „spokoju w ruchu”, dialektyki, najdoskonalej ucieleśniającej się w dziele sztuki jako „żywy rytm lub rytmiczna żywotność, w której zanurzyć się może nasze wypełnione szczęściem poczucie vitalne¹⁵. O kapitalnym znaczeniu rytmu w pracach Nowackiego pisałem już gdzie indziej, dlatego tu wspomnę tylko krótko: „Reliefy Andrzeja Nowackiego z ostatnich lat opierają się na dwu podstawowych strukturach symetrycznych – osiowej symetrii środka i symetrii grupowej, powstającej przez wzory uszeregowania. Każda z tych form symetrii wywołuje u odbiorcy odmienne odczucia form rytmicznych – dwubiegunowego rytmu powtarzających się elementów, który rozwija się w obie strony od punktu środkowego lub osi środkowej, oraz rytmu seryjnego, który poprzez zmienną powtarzalność linii listew i interwałów tworzy wibrującą formę ruchu od prawej do lewej lub od lewej do prawej. Użycie koloru wpisuje obie te struktury rytmu w tonację durową lub molową, przydaje im melodii, nastroju i emocjonalnej głębi, innymi słowy – blasku i życia. Bez tej zmienności, bez konsonansów i dysonansów kolorystycznych, rytmiczne pola reliefów pozostałyby li tylko martwymi strukturami geometrycznymi. Dopiero współdziałanie różnorodnych rytmicznych drgań z wielopostaciową pulsacją barw wytwarza owo bogactwo odczuć i stanów emocjonalnych, jakie ewokują w nas wibrujące płaszczyzny obrazu¹⁶.

Nie chcę tutaj rozważać, czy Worringer trafnie opisuje pierwsze formy działalności artystycznej człowieka i czy adekwatnie do historycznego kontekstu tłumaczy wybór abstrakcyjnej formy geometrycznej poprzez skonstatowane uczucie lęku. Jego opis i psychologiczno-historyczne wyjaśnienia służą mi jedynie za formułę wyjaśniającą związek struktury i kolorystyki reliefów Nowackiego z jednej i ich semantyki z drugiej strony – chodzi więc o jakość wyrazu i znaczenie prac, co można odnieść nie tylko do początków jego twórczości, lecz również do dzisiejszych reliefów. Niedawny powrót do narracyjnych tytułów świadczy o owej zawartości semantycznej i sile wyrazu tych na pozór czysto formalnych kompozycji, podobnie zresztą jak wyjaśnienia artysty

14 Alois Riegel, *Stilfragen*, cyt. za Wilhelm Worringer, op. cit., s. 51.

15 Wilhelm Worringer, op. cit., s. 110.

16 Hubertus Gaßner, *Rytm i rezonans*, w: Katalog wystawy Andrzej Nowacki. We wnętrzu kwadratu – Melodyka geometrycznego świata, red. H. Schmidt i S. Siebrecht, Rochow-Museum, Reckahn 2003, s. 13-14.

z ubiegłego roku: „Geometryczna struktura reliefu, składająca się z listew i interwałów uporządkowanych według wykalkulowanych rytmów, daje mi poczucie bezpieczeństwa również w sferze psychologiczno-emocjonalnej. Gdybym miał przed sobą płótno, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom. Dokładnie wyliczona liczba listew i interwałów, ich wymiary i ich symetryczne pogrupowanie są dla mnie jak pasy bezpieczeństwa podczas jazdy autostradą 300 km na godzinę”¹⁷.

Filozof postmodernizmu Jean-François Lyotard w swej opublikowanej w 1980 roku rozprawie *Die Malerei als Libido-Dispositiv* [Malarstwo jako dyspozytyw libido] skonstatował, iż sztuka nie służy już przedstawieniu czy krytyce w pierwotnym znaczeniu, lecz jest transformatorem dyspozytywów energii, które łączy jedna zasada: wytwarzanie intensywnego działania¹⁸. Dokładnie w tym sensie barwne reliefy, które Nowacki zawsze definiował jako malarstwo, nie przedstawiają nic. Są to wizualne kompleksowe, dynamiczne i wyzwolone ze wszelkiej przedmiotowej reprezentacyjności oferty skierowane do odbiorcy, który jednakże po bliższym się im przyjrzeniu dostrzeże i zrozumie „pole libidinalnych intensywności, afektów, namiętności”¹⁹. Poprzez harmonijne współistnienie biegunowych fenomenów – struktury i barwy, płynącego rytmicznie ruchu i surowej symetrii, cielesnej materialności i niematerialnej intensywności, uczucia lęku i euforii – dzieła Nowackiego umożliwiają nam doświadczenie – by użyć tu ładnego, staroświeckiego określenia psychologa sztuki Theodora Lippsa – „potencjału uszcześliwienia”. 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, zasada się, najogólniej mówiąc, w jego potencjale uszcześliwienia. Ów potencjał uszcześliwienia pozostaje oczywiście w kauzalnym związku z zaspokajaniem przez potrzebami psychicznymi. [...] Ludy zgnębione gmatwaniną powiązań i zmienną grą zjawisk świata zewnętrznego odczuwały przemożną potrzebę spokoju. Możliwość doznania uszcześliwienia, 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”.²⁰ Potraktujmy każdy z reliefów artysty jako tego rodzaju „pojedynczą rzecz” i dajmy się uszcześliwić.

¹⁷ Andrzej Nowacki w rozmowie z autorem, 30.12.2016.

¹⁸ Zob. również Andrzej Nowacki, *Energia barw*, w: Katalóg wystawy Fangor – Nowacki, op. cit., s. 11-12.

¹⁹ Jean-François Lyotard, *Über eine Figur des Diskurses*, w: tenże, *Intensitäten*, Berlin 1978, s. 59.

²⁰ Wilhelm Worringer, op. cit., s. 46 i 50.



Wystawa Fangor – Nowacki | Ausstellung Fangor – Nowacki, PGS, Sopot 2011

Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk „aus dem Künstler“. Von ihm losgelöst bekommt es ein selbständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbständigen, geistig atmenden Subjekt ...

Wassily Kandinsky

Ewa Czerwiakowska

Auf die Unendlichkeit hin

Begegnungen mit den Quadraten des Andrzej Nowacki

Auf der Fläche eines Quadrats Linien, Streifen, Farbverläufe. Sie legen sich vertikal in symmetrische Rhythmen, bilden farbige Passagen, ertönen wie ein gewaltiger Akkord. Die bemalten Holzleisten setzen sich Schicht für Schicht zu einer komplizierten Reliefstruktur zusammen. Die Fläche gewinnt an Tiefe, entwickelt sich zum Raum. Allmählich dreht sie sich um ihre Symmetrieachse, die Formen rotieren. Und plötzlich: ein Schrei – oder ein Gesang – des Lichts, die höchste Dichte der Energie. Die Schwerkraft verliert ihre fesselnde Macht. Der Schwingungsstrom trägt.

Vor diesen Bildern stehen und sie sehen bedeutet eine lebendige Begegnung und poetische Interaktion. Sie bloß anzuschauen, scheint unmöglich, sie werden erfahren. Eine große Synthese von Wahrnehmungen kommt zuwege, die über das Visuelle hinausgeht, die nicht nur die Sinne, nicht nur die Emotionen und den Intellekt erfasst,

sondern auch in eine subtile, schwer beschreibbare Sphäre hineinreicht. Zugleich ist es eine Einladung, einen geheimnisvollen, pulsierenden Raum zu betreten. Die intensive Ausstrahlung dieser Bilder lässt eine unsichtbare Grenze passieren. Vielleicht ist das die Grenze der Erkenntnis, vielleicht hat aber der Maler Jerzy Nowosielski recht, wenn er von der Berührung einer Wirklichkeit „nicht nach unserem Maß“ spricht.

Lautlose Poesie

Das rohe Holz ist hell, warm, noch vom Geruch und Gedächtnis des lebenden Baums durchtränkt. Es ist Kiefer, sagt der Künstler. Die Fläche der quadratischen Faserplatte wird vertikal von dünnen Holzlatten überzogen, die nach einer bestimmten Formel ausgerechnete gleichmäßige Rhythmen und sich rhythmisch wiederholende Zwischenräume bilden. Die verdichtete Körperlichkeit der Holzleistenlinien bringt eine zweite Fläche hervor, die über dem Grundquadrat zu schweben scheint. Aus der Nähe betrachtet kommt eine Vielzahl von Schichten und Ebenen zum Vorschein: In den schmalen Zwischenräumen sind andere Holzlatten zu sehen, niedriger und subtiler. Sie verlaufen auf der ganzen Länge parallel zu den vertikalen Rhythmen oder liegen diagonal. Hie und da spannen sich bogenartig dünne Linien, woanders bilden kurze, schräge Striche horizontale Streifen, andere fügen sich zu noch unlesbaren Figuren zusammen.

Wenn man dem unwiderstehlichen Impuls folgt, diese faszinierend sinnliche Konstruktion aus vertikalen symmetrischen Teilen zu berühren und die Hand schnell über die Holzlatten gleiten lässt – wie über einen Holzzaun der Kindheit –, beginnen sie, in Schwingung versetzt, zu singen und rufen dieselbe primäre Freude über den haptisch erfahrenen Rhythmus des Universums hervor.

Die komplizierte Struktur zeigt sich wie eine Ahnung der Form, wie eine Chiffre in der Sprache der linienartigen Holzleisten, die noch roh und kaum geglättet sind. Weil ohne Farben klingen die Rhythmen noch hölzern, die Umrisse der Figuren bleiben vage und verschwommen, die horizontalen Streifenverläufe verlieren sich in der senkrechten Ordnung. Erst die Farben werden all die Funktionen von Schrägen, von diagonalen Linien, von höheren und niedrigeren Latten sowie all ihre bestimmten oder nur erahnten Aufgaben im Ganzen des Bildes deuten. Die vertikale Ordnung ist vorherrschend, und man weiß noch nicht, ob sie für das Geerdet-Sein steht oder umgekehrt die Überwindung der Schwerkraft verheißt. Vielleicht beides.

Die Grundfläche des Quadrats und die hölzerne Konstruktion bestimmen und schränken den Raum ein, dennoch wohnen ihm Fülle und Freiheit, Ahnungen, Erwartungen und Fragen inne. Als wäre hier noch alles möglich, als verminderte die geometrische Disziplin mitnichten die Ausdrucksfreiheit, als gäbe sie lediglich ein Feld für künftige Handlungen frei, gleich einer grundierten Leinwand, erstarrt zum bloßen Warten auf

das Bild. Oder wie das Rhythmusmuster eines Gedichts, das noch wortlos ist. Das nackte Relief ist eine Skizze von vagen Ideen, es bleibt ein Gerüst, ein Konstrukt, das des Lebenshauches harret. Es ist sehr irdisch, sehr sinnlich und haptisch, und man kann schwer erraten, welche Verwirklichungsmöglichkeiten es in sich birgt. Nur eines steht fest: Alles wird innerhalb der einfachsten geometrischen Formen geschehen, da die Linie das schöpferische Mittel ist, eine Linie, die sich in einer dreidimensionalen Holzleiste materialisiert.

Alles beginnt mit der Auseinandersetzung mit der Materie, die es so zu bändigen und lieb zu gewinnen gilt, dass sie zu einem empfindsamen Träger der Kunst wird. Nicht zuletzt deswegen hat diese erste Etappe im Werden eines Reliefs eine grundlegende Bedeutung, auch wenn die mit ihr zusammenhängenden Handlungen eher ans Handwerkliche als ans Kreative denken lassen. Doch gerade das erdverhaftet und sinnlich anmutende Ergebnis jener Vorarbeit wird die Beschaffenheit des künftigen Bildes für immer prägen. Die Holzleisten werden nichts von ihrer weichen Fügsamkeit und Wärme einbüßen und immer die Erinnerung an die Hand in sich tragen, die sie bearbeitete und ihnen die nötige – doch keinesfalls perfekte – Glätte verlieh. Das Handwerk lässt sich also aus dem Schaffensprozess nicht wegdenken, im Gegenteil: Bereits am Anfang ist es konstitutiv für die Einzigartigkeit der Reliefbilder.

Natürlich ist die ursprüngliche, höchst komplexe Struktur weder beliebig noch zufällig, auch wenn ihr lediglich eine vage Idee, eine undeutliche Vision der imaginierten Form zu Grunde liegt und kein durchkonzipierter, stimmiger Entwurf, wie es zu erwarten wäre. Scheinbar stellt sie nur eine Vorbereitung für den eigentlichen kreativen Prozess dar, der sich im Prozess der Farbwerdung vollziehen wird, und doch wirkt ihre sinnliche Lyrik geradezu verzaubernd. Die lautlose Poesie des nackten Reliefs währt in Erwartung und Stille wie vor der Erschaffung der Welt.

Die Anatomie der Farben

Im Anfang ist Chaos. Ein farbiges Durcheinander herrscht auf allen Flächen: sowohl auf der unteren, der quadratischen Platte, wie auf den höheren, erschaffen durch die vertikalen Streifen der Holzleisten. Es mutet wie Marktgeschrei an: Die Farben fahren sich gegenseitig an, drängen sich vor, kämpfen um den ersten Rang, um Dominanz. Eine scheinbare Ordnung bietet nur die Vertikale an: Die Farben geben vor, Linien zu sein, obwohl sie ihre Geradheit verlieren, stromlinienförmig verlaufen oder gar verschwinden. In diesem Gewirr lässt sich nicht einmal die Idee einer Farbordnung erahnen, auch wenn es eine gibt. Vergegenwärtigt man sich all die linienartigen Elemente, die auf ihr Farbantlitz warten, so muss das Vorstellungsvermögen kapitulieren. Da sind die Zwischenräume auf der quadratischen Grundfläche und die Leisten mit der linken und der rechten Seite und schließlich dem Rücken, der dann in vielfacher Ausführung die höhere Ebene schafft. Doch damit ist es noch nicht zu Ende,

denn immer gibt es zusätzliche Latten, niedriger und noch niedriger, zuweilen in drei, vier Schichten, die andere Rhythmen oder Umrisse geometrischer Formen, meistens Quadrate, entstehen lassen. Der erste Farbanstrich lässt die komplexe Struktur nicht einmal erahnen, er verrät weder das Streifenspiel im Holzgerüst noch die entstehenden inneren Spannungen.

Das Werden der Farbenwelt eines Reliefs ist die schwierigste und zugleich geheimnisvollste Etappe im Schaffensprozess, so der Künstler. Es gibt nämlich keinen farbigen Entwurf, keine Vorgabe, die das Tun vereinfachen würde. Auch hier liegt keine theoretische Zusammenstellung von Farben oder eine Spekulationen über mögliche visuelle Auswirkungen vor; diese sind manchmal unerwartet und überraschend. Alles wird einer einzigen Instanz überlassen: der Intuition. Dieser nicht näher fassbare Entscheidungsprozess, der sich außerhalb der Vernunft und ohne rationale Überlegung vollzieht, lässt theoretisches Wissen beiseite und ist innerhalb der Sphäre von Emotionen und Empfindungen verortet. Diese kommen von innen und äußern sich in einem Dialog des Künstlers mit dem entstehenden Werk. Vielleicht resultieren sie aber auch aus einer Art Kommunikation mit einer höheren Ebene der Wirklichkeit, die sich der intellektuellen Erkenntnis entzieht: Hier wird der Künstler zu einem Vermittler, der Impulse aufnimmt und sie ausdrückt. Diesem Geschehen kann keine Beschreibung gerecht werden. Bridget Riley, die sich nicht zufällig zeitweilig ebenfalls mit Streifenstrukturen befasst hat, sagt, dass sie sich „nicht in die Erfahrung dessen, was gesehen werden kann, einmischen möchte“. Falls man sich aber auf die innere Wirkungskraft verlasse, habe man es „mit einer schwer fassbaren, im Kern unbeständigen und selbst höchst empfindsamen Instanz zu tun“. An einer anderen Stelle fügt sie hinzu, dass „sich die tiefere, die eigentliche Persönlichkeit eines Künstlers im Fällen von Entscheidungen manifestiert: im Verwerfen und Akzeptieren, Ändern und Revidieren“. Es ist die Intuition, die die kreativen Kräfte auslöst und den aufeinander folgenden Entscheidungen zustimmt. Sie lässt wählen und verwerfen: vom erstmaligen Mischen der Farbpigmente bis zur Bestimmung der Nachbarschaft der Farben. „Hör zu, was das innere Auge rät“, sagt der Poet Zbigniew Herbert in einem Gedicht. Doch um zuzuhören, muss das Hören im Zustand höchster Konzentration und Versenkung gelernt werden. So entsteht ein innerer Freiheitsbereich, der frei von jeglicher Angst ist.

Jede Holzleiste bedeutet eine Wahl: Sie kann auf ihrer ganzen Länge eine Farbe von gleichmäßiger Intensität tragen – wie die nächste und übernächste. Oft passiert es aber, dass die einzelnen Streifen blasser oder dunkler werden oder gar eine andere Farbigekeit annehmen. Auf diese Weise kommt ein horizontaler Schleier zuwege, der für die koloristische Dominanz des Ganzen ausschlaggebend ist. Das vertikale Dasein der Farben kann allerlei Differenzen vorweisen: Die Streifen werden durch das Eingreifen anderer Töne oder gar neuer, kontrastierender Farbstrecken unterbrochen

oder kontrapunktisch mit Figuren aus anderen Ebenen der Holzstruktur konfrontiert. Besonders in Bildern mit einer reduzierten Farbpalette treten durch die Abstufungen der Farbintensität imaginäre Flecke auf die Bildfläche und vertiefen zusätzlich den ohnehin vielschichtigen Raum. Interessant, dass sie keine Störung der grundlegenden Symmetrie verursachen, die immer währt: durch die physisch existente oder lediglich erahnte vertikale Mittelachse oder ein ordnendes Zentrum.

Jede Farbe hat ihren eigenen, einzigartigen Charakter, sie scheint selbständig, launisch, manchmal trotzig zu sein. Sie entsteht aus der Mischung von Pigmenten, die – wieder intuitiv – gewählt werden, das heißt unter dem Diktat jener unfassbaren Instanz, des inneren Auges oder eines kosmischen Impulses. Ihr Dasein ist aber unstabil, denn sie verändert sich im Miteinander, in der Nachbarschaft zu anderen Farben, als gäbe sie ihre einmalige Besonderheit auf und träte in eine dynamische und offene Erscheinungsform über, nur dem gehorchend, „was gesehen werden kann“ (Riley).

Die Farben sind es, die alle Elemente des Holzgerüsts zur Geltung bringen. Erst jetzt wird sichtbar, was die breiten Streifen von schrägen Latten bewirken, die sich horizontal innerhalb der Zwischenräume erstrecken. Sie verursachen nicht nur den Eindruck einer Bewegung, eines wellenartigen Schimmerns auf der Bildfläche; die Farben sind auch Träger der fließenden Energie, die sich entweder Richtung Zentrum verdichtet oder auf die Bildränder hin zerstreut. Andere visuelle Auswirkungen ergeben die in Bögen gelegten schmalen Leisten: Hier entstehen eigenartige Risse, denen wie einer lebendigen Quelle Licht entspringt.

Das Bemalen des Holzgerüsts, d.h. das Schaffen einer Farbform (Riley), beansprucht Zeit. Allmählich wachsen Rhythmen und Akkorde an, Akzente treten hervor, während die Pigmentmischungen geduldig, Leiste um Leiste, mithilfe eines schmalen Pinsels aufgetragen werden. Die Arbeit mit Leisten und Zwischenräumen verlangt Präzision und Geduld. Dies bedeutet, in jenen sonderbaren Empfindungsstrom jenseits des Bewussten einzutauchen – in einen geheimnisvollen Raum des Schaffens.

In einem bestimmten Augenblick ist das Relief fertig. Es fehlt kein einziger Pinselstrich, alles, was ausgedrückt werden sollte, ist vollzogen. Dieser Moment ist genauso geheimnisvoll wie der gesamte Prozess. Wovon er abhängt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Es ist wie ein affirmatives Ja der inneren Instanz, das Besiegeln einer Vollkommenheit. Und je deutlicher dieses Besiegeln empfunden wird, desto intensiver wirkt die Farbkomposition des Reliefs. In einer neuen Dimension erscheinen nun die Glätte der Streifen, die Wärme des Materials, das Samtene der Farben, aber auch der deutlich spürbare Abdruck der wirkenden Hand, ihre Aufmerksamkeit und Konzentration, ihre zärtliche Zuwendung. All diese Elemente bilden die sinnliche Beschaffenheit des Bildes, zugleich entspringt gerade ihnen jene immanente, lebendige Kraft, die so unmittelbar auf den Betrachter wirkt.

Nach der Vollendung werden die Reliefs signiert, aber die wenigsten erhalten dabei einen Titel. An dessen Stelle tritt ein Datum, das auf den konkreten Tag verweist, an dem das entscheidende Ja gefällt wurde; es wird zum außerkünstlerischen Identitätszeichen des jeweiligen Reliefs. Dieses Vorgehen, das der Künstler seit Jahren bewusst und konsequent praktiziert, ist keinesfalls zufällig. Indem er den abschließenden Augenblick festhält, verortet er den gesamten Schaffensprozess im Zeitfluss. Zugleich weist die zeitliche Verankerung der Bilder auf die subjektive Zeit hin, die die flüchtigen Empfindungen und Emotionen des Künstlers widerspiegelt.

Von Gesicht zu Gesicht

Beinahe reflexartig versucht der Betrachter, das Spiel der Farben zu entziffern, das Geschehen auf den einzelnen Ebenen der Konstruktion aufzudecken, die Mechanismen des Zusammenwirkens der Farben, ihr Verhältnis zueinander zu benennen. Zuweilen fällt es schwer, die physische Form einer gut sichtbaren Symmetrieachse auszumachen: Ist sie auf dem Rücken der mittleren Leiste angesiedelt oder rührt sie eher aus einer Verdichtung der leuchtenden Zwischenräume her? Um einzelne Farbsituationen verfolgen und konkrete visuelle Auswirkungen analysieren zu können, bedarf es eines dynamischen Sehens. Die Voraussetzung dafür ist Bewegung: Man kreist um das Bild, nähert sich ihm und geht auf Distanz, ändert Blickwinkel und Perspektive, lässt das äußere Licht wirken, konzentriert sich auf Details und betrachtet das Ganze, man erliegt der Illusion des Raumes und versucht ihre Quellen innerhalb der Farbenwelt zu erkunden. Dieses Vorgehen ähnelt einem kindlichen Spiel, dessen spürbarstes Resultat die pure Freude ist. Doch das Wirken des Bildes selbst „lässt sich nur zum Teil durch die Eigenschaften der Form und objektive Gesetze einer Bildkonstruktion erklären“ (Nowosielski).

Erst aus einer gewissen Distanz gesehen erwacht das Relief zum Leben. Und nun kommt das wesentlichste Moment für dessen Wahrnehmung, das heißt die Erfahrung seines Daseins als ein lebendiges pulsierendes Ganzes. Sie kann musikalisch assoziiert werden: Man hört in die Intensität der Farbstimmen hinein, nimmt die Vielfalt von dissonanten Akzenten und kontrapunktischen Formen auf, folgt den farblichen Zusammenklängen und der melodischen Linie. Wie die Musik nicht statisch, sondern zeitbezogen ist, so entwickelt sich auch die Wahrnehmung des Reliefs dynamisch in der Zeit, wobei der Betrachter selbst den zeitlichen Faktor einbringt. Sein Blick gleitet ungestört über die Bildfläche. Obwohl die vertikalen Rhythmen dominieren und das Gerüst tragen, schränken sie nicht ein, sie bleiben nur das ordnende Prinzip im Königreich der Symmetrie. Und es ist diese symmetrische Ordnung, die in Verbindung mit der Wiederholbarkeit der Rhythmen einen verblüffenden Effekt zutage fördert, als wäre die Komposition lediglich Ausschnitt eines unendlichen Ganzen, das sich jenseits der Bildränder weiter entwickelt. Die Vielzahl der Schichten birgt jene dritte,

räumliche Dimension, an deren Rändern eine metaphysische Tiefe hervorzuschimmern scheint. Die Schwerkraft der Formen bedarf keiner Überwindung mehr, schwerelos schweben sie im Raum, dessen Krümmung nun sichtbar wird. Unwillkürlich tauchen wir ein in die Transzendenz.

Die farbigen Linien, Streifen, Farbübergänge, vertikalen Rhythmen sind Träger energetischer Spannungen, die durch die Wahrnehmung eines scheinbaren Zitterns und der Vibration der Luft nahezu körperlich empfunden werden. Mit einer gewissen Zeitverschiebung wird man gewahr, dass die durch die farb-räumliche Konstruktion freigesetzten Energien im lebendigen Puls des Lichtes zum Ausdruck kommen. Und das Licht wohnt den Reliefs auf verschiedene Art und Weise inne, es füllt sie von innen auf, als wären sie eine Art Gefäße. Dann strahlt es aus dem physischen Zentrum des Bildes, oder es sickert intensiv aus der vertikalen Achse, zuweilen wird es zerstreut und drängt sich durch Flecke hervor, die ungleichmäßig über die linierte Fläche verteilt sind. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich hier Leuchtkraft und Glanz verdichten, als sammelten die Reliefs die im Universum verlorengegangenen Funken des Lichtes ein: So werden sie zu einer malerischen Visualisierung des mystischen Tikkun Olam.

Violettrote Streifen vibrieren vor einem grünen Hintergrund (der aus gewisser Entfernung jedoch als blau erscheint, da er das gespiegelte Ultramarin der Holzleistenseiten aufnimmt); sie bewegen sich aufgehellt (vielleicht ist das aber die Wirkung ihrer illusorischen Krümmung?) auf das Bildzentrum hin, um dann durch Linien in blassem Lila ersetzt zu werden, die wiederum, an der vertikalen Achse orangefarben zu zittern scheinen. In der gleichen Farbgebung pulsieren auch drei kleine Quadrate: das zentral platzierte aus kurzen Latten, und zwei andere, symmetrisch halbiert an den Bildrändern. Über dem Ganzen schimmert eine dichte Wolke in einem schwer zu beschreibenden Farbton von Rot, Lila und Violett, mit der die zentrale Partie schrill kontrastiert. Die orangefarbene Achse schwillt in der Mitte farbig an, oben und unten dagegen scheint sie sich zu verjüngen und aufzulösen. So entsteht der Effekt einer aufglänzenden Spindel, die schnell rotiert und einen hellen Schein ausstrahlt. Bläuliche Nebel schweben über der Fläche und tragen zu leuchtender Vollkommenheit bei. Eindringlich wird der Eindruck, mit einer anderen Wirklichkeit in Kontakt zu treten, die sich nun in ihrem blendenden Glanz mitteilt. Ungewiss, was der Inhalt ihrer Mitteilung ist, doch das Gefühl ihrer Nähe gibt sich grandios.

Anders verhält es sich mit den Reliefs von radikal reduzierter Farbigkeit, in denen lediglich Variationen von Schwarz und Weiß zusammenspielen. So besteht die mehrdimensionale Fläche der Komposition *20.11.15* (s. 71) aus symmetrisch geteilten Quadraten, die sich in einer raffinierten Ordnung überlappen und langsam um ihre vertikalen Achsen drehen. An der Oberfläche der Wahrnehmung erscheinen pulsie-

rende Flecke, Kreise oder gar Kugeln, die Energie von höchster Dichte sammeln. Sie sind wie kosmische schwarze Löcher, aus denen es kein Zurück gibt. Dort, wo sich die Interferenz der Energiewellen vollzieht, taucht für einen Augenblick das vibrierende Zentrum des Universums auf, um einen Moment später in Galaxien dunkler und heller Knoten zu zerfallen. *Woanders (14.11.16, Red line II, S. 131)* fällt eine dünne Gerade von schrillum Rot in die Mitte der schwarzweißen, um die Diagonalachse rotierenden Quadrate ein und erschallt wie ein leuchtender Schrei. Diese Bilder ähneln dunklen Lichtkörpern, die in die Unendlichkeit des Universums, in den gekrümmten Raum führen, wo man von einem Geheimnis berührt wird.

Es kommt vor, dass die Reliefs sich unwillkürlich zu Paaren verbinden, ohne dass der Künstler ein Diptychon beabsichtigt hätte. Spürbar ist ihr tiefes Verhältnis zueinander, ihr Dialog oder eher intimes Gespräch. Eine Art kosmischer Aura bringt sie als zwei eigenständige Wesen zusammen, die von innen her leuchten und mit lyrischer Energie gesättigt sind. Im Relief *18.11.15 Komposition mit Schwarz (S. 77)* werden die Ausdrucksmittel auf einen Streifen heller Energie reduziert, die sich zentrifugal verdichtet und um die leuchtende vertikale Achse zerstreut. Dadurch erreicht das Bild eine raffinierte Subtilität, ja eine besondere „Unschuld“, als wollte es einen Augenblick der Erleuchtung und das innere glanzvolle Vibrieren festhalten. Doch jene Unschuld wird zur Erwartung, wenn das andere Relief in der Nähe ist. Letzteres (*04.12.15 Komposition mit B., S. 79*) scheint um die Bahn eines unbekanntenen Roten Planeten zu kreisen, der es von innen mit Licht auffüllt; das pulsierende Zentrum zersprengt die schwarzen Schichten und lässt sie in lilarotem Glanz aufleuchten. Die Flächenaufteilung beider Reliefs bewirkt, dass sie in der Mitte horizontal aufzubrechen scheinen und einen Eingang in die Tiefe einer anderen Dimension auftun. In ihrem Miteinander schimmert eine Art kosmischer Erotik hervor. Der Raum vibriert, zieht ein und kündigt die Transzendenz auf der anderen Seite der Quadrate an.

Eine besondere Expressivität kommt in den mehrteiligen Kompositionen zum Vorschein, beispielsweise in der vom *24.11.16 (S. 133)*, zusammengefügt aus neun gleichförmigen Quadraten. In jedem einzelnen Viereck verdichten sich die rot und blau dominierten Farbrhythmen im Spalt der Symmetrieachse und setzten hell sickerndes Licht frei. Dieses Licht wird um das Zentrum der Komposition herum intensiver, es fließt von oben und seitwärts ein und überschwemmt die Oberfläche mit immer stärker vibrierenden Flecken, um diese schließlich in einem horizontalen zentripetalen Streifen zu verbinden. Im mittleren Quadrat leuchtet ein Farbspiel auf, das beinahe wie ein Sog wirkt. Die Richtung jenes Geschehens kann aber auch umgekehrt wahrgenommen werden: Dann bricht das Licht aus dem Zentrum und der Schein beleuchtet alle Ecken des Universums. Diese neun Quadrate bilden eine riesige leuchtende Wand (200 x 200 cm). Es ist, als stünde man vor einem abstrakten Ikonostas, der den Übergang vom Profanen zum Sakralen verkörpert. Er beschützt

die subtile kosmische Sphäre und schirmt sie ab, zugleich öffnet er aber die Königliche Tür, hinter der die mystische Begegnung mit dem Unendlichen geschieht.

Noch anders wirkt die vierteilige Komposition vom *15.01.17 (200 x 200 cm, S. 137)* mit ihrem klaren, vielschichtigen Zusammenklang von Quadraten, die einander durchdringen und auf der Fläche rotieren, wodurch ein lilafarbener Schein entsteht – wie eine Ankündigung des Sakralen. Die farbige Zusammenstellung der Quadrate (goldenes Grün und tiefes, reines Rot) erzeugt eine nahezu greifbare Tiefe und täuscht vor, dass das Bild sich öffnet. Es ist, als beträte man das Innere einer gotischen Kathedrale mit hörbarem Echo der Schritte und einem zum Himmelsgewölbe aufgeschlagenen Blick. Der monumentale Raum schüchtert ein und wirkt erhebend zugleich, vergegenwärtigt die Grenzen des Daseins und hebt sie doch in der Dimension der Unendlichkeit auf.

All diese Beschreibungsversuche, die übrigens nicht zufällig auf sakrale Anspielungen zurückgreifen, zielen darauf ab, die einmalige Wirkung der Reliefs metaphorisch näher zu bringen. Und dennoch: Nichts kann eine unmittelbare Begegnung mit ihnen ersetzen. Eine reproduzierende Fotografie hält die Bilder in einem Sekundenbruchteil fest wie jedes statische Objekt. Dadurch wird ihr zeitbezogenes Dasein zerstört und der dynamische Tanz des Betrachters ausgeschlossen: wenn er um sie kreist, sich ihnen nähert und von ihnen entfernt, den Blickwinkel ändert, sie in einer anderen Beleuchtung beobachtet. Nur wenn man direkt vor dem Relief steht, gewissermaßen von Gesicht zu Gesicht, kann man seine volle Wirkungskraft empfinden und sein sinnliches, materielles und zugleich metaphysisches, geistiges Wesen wahrnehmen. Nur während so einer lebendigen Begegnung kann man die einmalige Aura des Bildes erfahren, wie Walter Benjamin es so scharfsinnig formulierte: „Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu.“

Quadrat auf Papier

Neben den Reliefs widmet sich Andrzej Nowacki einer besonderen Form der momentanen Aufzeichnung: Es sind umfangreiche (von einem Duzend bis zig Blätter) Zyklen von Arbeiten in Pastell und Kohle auf Papier, die er während einiger Stunden eines Tages schafft. Sie halten einen ungewöhnlichen Energiefluss fest, wobei der Künstler als eine Art Vermittler agiert.

Zunächst existiert nur die weiße, reglose Leere eines Blattes Papier. Allmählich wächst in ihr etwas an, ein ungeahntes Energiepotenzial wird wach, Spannungen toben, Formen rotieren – alles vorerst unsichtbar und vage, doch spürbar in einem kaum vernehmbaren Choral von Flüstern oder Zauberformeln. Es ist wie der Augenblick vor einem Konzert: höchste Bereitschaft und angeschwollene Stille. Dann pras-

seln plötzlich lässige Linien; ungenau gezogen, doch mit riesigem Druck fallen sie auf das Papier nieder, das zuweilen platzt, und das Stück Kohle bröckelt. Die Hand hebt aus der Leere Formumrisse hervor. Die Linien sind mitnichten willkürlich, sie sind einmalig und notwendig. Sie folgen einem Impuls, der ihre freie Suche nach einem Platz auf der Fläche nicht behindert, sondern ihnen vielmehr diese Freiheit aufzeigt.

Diese papierenen Quadrate vertiefen einen anderen Schaffensbereich. Es fehlt hier die für die Reliefs so charakteristische markante Farbigkeit der linierten Fläche, sie wird durch eine unerwartete Plastizität des Papiers ersetzt. Die sorgfältigen Linien der Reliefs verschwinden, doch die wankenden Vierecke büßen ihre erkennbare Identität nicht ein, bleiben wie das Thema einer kühnen Improvisation, das in vielen unterschiedlichen und doch erkennbaren Variationen wiederkehrt. Makellos setzt die unfehlbare Intuition Akzente und Kontraste in Schwarz, Weiß und Rot. Den Ton geben die Frische und die Spontaneität einer kindlichen Genialität an, die keine Angst kennt.

Spürbar ist hier die leidenschaftliche Erkundung der Materie, derer sich der Künstler bedient, in der er existiert und sich ausdrückt; es ist auch die Leidenschaft, an die Grenzen der eigenen Ausdruckskraft zu gelangen, die in einem spontanen Schaffensakt, unmittelbarer als in den Reliefs, freigesetzt wird. Diese kleinen Arbeiten spiegeln einen eigensinnigen, außerintellektuellen Erkenntnisprozess wider, der immer wieder von neuem am Begegnungsort von Bildfläche und zeichnender Hand einsetzt. Alles innerhalb des beständigen Quadrats, das einerseits die Grenzen des Experiments absteckt, andererseits die unbeschränkte Möglichkeiten von Suche und Entdeckung ordnet, vergegenwärtigt und aufzeigt.

Ein Bündel schwarzer verschwommener Linien vibriert singend im Quadrat. Die Linien geben seine Form nicht wieder, bleiben aber eine erkennbare, poetische Metapher. Ein winziger quadratischer Akzent in Rot am unteren Rand stabilisiert das Vibrieren, erdet den Raum. Woanders wird ein dick aufgetragenes Quadrat in Schwarz von lässigen Strichen umgeben, über denen der weiße Nebel einer Rahmung hängt; ein dramatischer Verlauf roter Linien an den Rändern begrenzt die Komposition. Oder: Das Quadrat wird von einer einzigen schwarz zerzausten Senkrechten angedeutet, an deren unterem Ende ein roter Punkt frei schwebt. Oder: Eine rhythmische Vielfältigung von Quadratummrisen in Schwarz und Weiß verdichtet sich energetisch in einem Zentrum, das von einem kleinen roten Fleck akzentuiert wird – wie von einem Schrei. Paradoxerweise: Je deutlicher die Ausdrucksfreiheit, je tiefer die formale Spontaneität, desto weiter öffnet sich der Raum. Als bräche die empirische Wirklichkeit auseinander und als nähme der sich auftuende Spalt die Form des Quadrats an, das den verborgenen Sinn ausstrahlt.

Zum Abschluss

Vergebens oder gar falsch wäre ein Bemühen, die Bilder von Andrzej Nowacki, sowohl die Reliefs als auch die Arbeiten auf Papier, eindeutig auszulegen. Jede Interpretation beschränkt die Freiheit, konkretisiert, bringt das magische Licht zum Erlöschen. Diese auf der Geometrie gründende Expressivität ist als eine poetische Chiffre von Zeichen zu deuten, die nicht auf alltägliche Erfahrungen zurückgreifen und keine sichtbare Wirklichkeit nachahmen. Vielmehr bewirken sie einen Transfer in einen Raum außerhalb der gewöhnlichen Wahrnehmung und tasten sich in unzugängliche Bezirke vor. Allein vom Betrachter hängt es ab, ob er das unerwartete Vibrieren empfindet und sich vom Strom des Lichtes und der Energie mitreißen lässt, ohne zu begreifen, wie ihm geschieht – hier und jetzt, auf die Unendlichkeit hin.

Wassily Kandynski, Über das Geistige in der Kunst (1912), Einführung Max Bill, Bern 1980;
Jerzy Nowosielski, Zaginiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze, Hrsg. K. Czerni, Kraków 2013.
Bridget Riley, Malen um zu sehen. Gesammelte Schriften, Hrsg. R. Kudielka, Übers. H. Pietsch u.a., München 2012;
Zbigniew Herbert, Studium przedmiotu, Wrocław 1995;
Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire (1939), in: derselbe, Gesammelte Schriften, Bd. I, Frankfurt am Main 1974.



Atelier, Berlin 2015

Hubertus Gaßner
Beziehungsmuster

Kunst entsteht aus Kunst – diese produktionsästhetische und kunsthistorische Annahme, oder nennen wir sie besser eine Forderung oder einen Glaubenssatz der Künstlerinnen und Künstler, hat zweifellos für die Genese eines individuellen Werkes, aber auch für die Entwicklung einer künstlerischen Bewegung oder ganzer Stilepoche ihre Berechtigung, mit den notwendigen Einschränkungen und cum grano salis. Denn eine Geschichte der Formen und Farben ist ohne das Ausdrucks wollen oder gar Ausdrucksverlangen der Künstler, unterschiedlich in den verschiedenen Kunstepochen, nicht vorzustellen. Dies gilt selbst für sich so anti-subjektiv und anti-expressiv artikulierende Richtungen wie den Konstruktivismus der 20er und 30er Jahre sowie die Op Art, die Minimal Art oder die Primary Structures der geometrischen Farbfeldmalerei der 60er und 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts.

Dergestalt entfaltet sich nicht nur das Œuvre Andrzej Nowackis im Dialog und in der Auseinandersetzung mit Vorläufern und Vorbildern, auch seine Werkreihen gehen mit erstaunlicher Konsequenz auseinander hervor. Seine Künstlerbiographie lässt er mit dem Jahr 1984 beginnen, dem Jahr, in dem er sich entschließt, sein Leben ganz der Malerei zu widmen. Die Anfänge und das erste Schaffensjahrzehnt stehen noch ganz im Zeichen des Nestors der geometrischen Abstraktion in Polen, des Malers Henryk Stażewski, den Nowacki bereits 1981 und 1982 in Warschau besuchte, kurz bevor er selbst den Weg des künstlerischen Schaffens eingeschlagen hat. Nach ersten Versuchen konstruktivistischer Malerei, die begleitet wird von Zeichnungen und Pastellen,

experimentiert er zum ersten Mal 1988 mit den plastischen Formen des Reliefs, das bis zum heutigen Tage der entscheidende und neben den tagebuchartig angelegten Zeichnungen ausschließliche Bildträger für den Künstler bleiben sollte. Wie Stażewski komponiert der Künstler in den 1980er Jahren seine starkfarbigen Reliefs vor allem aus Quadratflächen, gradlinigen Stäben und leeren Rahmen, aber auch Kreisscheiben und Zylinderformen finden Verwendung. Wie bei seinem Vorbild werden diese geometrischen Elemente auf einen farbig bemalten Grund montiert, sie erzeugen jedoch im Unterschied zu Stażewskis ausgewogenen Kompositionen die Vorstellung zumeist heftiger dynamischer Bewegungen durch asymmetrische Verschiebungen der geometrischen Bildelemente, durch ihre Anordnung entlang steigender oder fallender Diagonalen, durch scheinbar rollende Kreisscheiben, angeschnittene oder gekippte Quadratflächen, durch das Aufbrechen oder Anschneiden der Rahmenviertel, durch auf- oder absteigende Reihungen rechtwinkliger Bildelemente sowie durch die starken Kontraste zwischen intensiven Farbtönen.

Seit 1995 übernimmt die Farbe die führende Rolle als Ausdrucksmittel. Auch hierin bleiben die polnischen Wurzeln des Künstlers erkennbar: Eine lyrische Emotionalität, die für das Gefühlsleben und die Imagination der Slawen so charakteristisch ist, verleiht den Farbakkorden in Dur oder Moll ihre unverwechselbare gedämpfte Stimmung, die sich zur Melancholie vertiefen oder zur Euphorie aufschwingen kann, wobei ein sattes warmes Rot, Orange oder Gelb glühende Akzente im verschatteten Halbdunkel der kalten Farbtöne zu setzen vermag.

Um 1998 beschäftigt sich Nowacki intensiv mit Werken von Max Bill und Josef Albers, vor allem aber setzt er sich mit den Bildern von Antonio Calderara und Bridget Riley auseinander. Aus dieser Beschäftigung mit dem italienischen Maler und der britischen Malerin entstehen seit der Jahrtausendwende die ersten Reliefs mit vornehmlich vertikalen Kompositionen aus rhythmischen Reihungen senkrechter Stäbe, während die bisher dominierenden Quadratfelder und rechtwinkligen Rahmen sowohl in ihrer Anzahl als auch in ihrer Ausdehnung minimiert werden. Die explosive Dynamik der früheren Kompositionen beruhigt sich, und an die Stelle der visuellen Geschichten von den Turbulenzen und Abenteuern der Quadrate und Kreise treten symmetrisch komponierte Bilder von ikonenhafter Statuarik und klassisch anmutender Ausgewogenheit, worin auch noch jede kleinste Abweichung von der dominanten Symmetrie durch Form- und Farbwerte ausbalanciert wird. Man wird erinnert an die ausgewogenen Kompositionen des späten Suprematismus von Malewitsch und Ilja Tschaschnik, die in den 1920er Jahren nach einer bewegten Phase der geometrischen Abstraktion zu einer neuen Ruhe und Einfachheit durch die Symmetrie und die Reduktion der Formenvielfalt gefunden haben. Auch für diese Umorientierung der beiden Russen gab die Ikonenmalerei und die Suche nach spirituellen Ausdrucksformen den Ausschlag.

Bis heute ist das Quadrat für Nowacki die verbindliche Form für die Grundfläche der Reliefs geblieben. Ihre äußeren Standardmaße betragen bis ca. 2005 45 x 45 cm oder 90 x 90 cm und danach 64 x 64 cm, 99 x 99 cm oder 100 x 100 cm. Die seit dem Ende der 1990er Jahre entstandenen Reliefs arbeiten nur noch mit der vertikalen Linie der Stäbe und dem Quadrat, wobei sie exakt parallel zu den Außenkanten der Grundfläche ausgerichtet sind und keine Schrägstellung oder Kippbewegung mehr zugelassen wird. So entsteht ein offenes Gerüst aus explizit vertikalen und implizit horizontalen Linien, Konfigurationen mit unendlichen Variationsmöglichkeiten, die ebenso komplex wie evident wirken und ungeachtet ihrer Klarheit im Aufbau und der Transparenz der Struktur ein Geheimnis bewahren, das sich den rational nur schwer fassbaren, aber emotional umso stärker wirkenden Korrespondenzen und Kontrasten zwischen den Farbtönen ebenso verdankt wie den leichten Abweichungen von den symmetrischen Grundformen, dem spannungsvollen Verhältnis von offenen und geschlossenen, eingrenzenden und ins Endlose strebenden Formen – visuelle Beziehungsmuster, die vor allem unser Gefühl ansprechen, da sie eine Resonanz in unseren eigenen Lebenserfahrungen finden.

Die auf starke Formspannungen und heftige Bewegungseindrücke angelegten Formbeziehungen in den Bildreliefs der 1990er Jahre scheinen sich beruhigt zu haben, das Streben nach Vereinfachung der Bildelemente Stab und Quadrat sowie die Sammlung und Ausbalancierung der Kräfte stehen nun im Vordergrund. 2000 führt Nowacki einen weiteren Kompositionsfaktor in seine Bildreliefs ein, der zusätzlich Ruhe in das Bildfeld bringt und die vormals nach vielen Seiten gerichteten Bewegungsverläufe der Farbformen auf einen Bezugspunkt fokussiert, von dem aus sich die optisch evozierten Bewegungen wellenartig nach beiden Seiten hin ausbreiten: die vertikale Mittelachse des quadratischen Bildkörpers, um die sämtliche Bildelemente achsensymmetrisch angeordnet sind. Die gleichförmige Ausrichtung aller Bildelemente an der Mittelsenkrechten und den vertikalen Begrenzungslinien der Bildtafel wirkt geradezu kontemplativ. Dennoch bleibt die weiterhin im Bildfeld evozierte Bewegung unübersehbar, auch wenn sie jetzt eher wie ein inneres Vibrieren der vertikalen Streifenfelder wirkt oder durch im Bildraum schwebende Farbformen wahrgenommen wird. Bewegung suggeriert auch der wechselnde Eindruck zwischen einem horizontalen Sich-Ausbreiten und Sich-Zusammenziehen der gereihten Vertikalen, was an den rhythmischen Wechsel von Systole und Diastole des pulsierenden Herzens erinnert. In Streifen gestaffelte Farbverläufe rufen außerdem die Vorstellung von Bewegungen hervor, die von rechts nach links oder von links nach rechts führen – und dies meist in achsensymmetrischen Spiegelungen.

Mit der Beruhigung der vormals heftigen Bewegungseindrücke und der Reduktion der Formelemente auf das Quadratfeld und die vertikale Linie in Form hölzerner Stege geht auch eine Beschränkung der Farbpalette einher: Die großen, monochro-

men und intensiv leuchtenden Farbflächen, so charakteristisch für die Reliefs der 1980er und 1990er Jahre, werden schrittweise von den senkrecht gestellten Holzleisten als Farbträger ersetzt, ihre drei sichtbaren Seiten sind zumeist mit drei unterschiedlichen Farbtönen bemalt. An die Stelle der durch gesättigte Farben leuchtenden Kreisscheiben und Rechtecke treten die schmalen Stege, auf denen die Farbe zwar ihre Leuchtkraft an sich behält, sich aber kaum in der Fläche ausbreiten kann. Noch einen Schritt weiter und wir sind bei den reinen Streifenbildern nach der Jahrtausendwende, die keine farbigen Flächenformen mehr kennen. Selbst die kolorierte Grundfläche des Bildträgers wird für das Auge nur noch segmentiert in schmalste Farbstreifen – als Intervalle zwischen den auf ihr gereihten Stegen sichtbar.

Da diese Weiterentwicklung von Nowackis Formenvokabular und Farbgestaltung wesentliche Impulse von den Streifenbildern erfahren hat, die von der englischen Malerin Bridget Riley seit 1980 geschaffen worden sind, sei hier ein Vergleich mit ihren Gemälden gestattet,¹ um die Eigenarten der gestreiften Reliefs verständlicher machen zu können. Wie es ein Missverständnis wäre, diese großformatigen Gemälde mit farbintensiven Streifen in rhythmischer Reihung der sogenannten Op Art zuzurechnen, so wenig trifft diese Etikettierung auf Nowackis Streifenbilder zu. Denn beide in Streifen angelegte Werke sind gleich weit entfernt von den optisch aggressiven, das Auge des Betrachters nicht nur irritierenden sondern schmerzlich reizenden Gemälden und Reliefs der Op Art. Von einer Überforderung des Sehens durch die Stimulierung von physiologisch bedingten Fehlwahrnehmungen des menschlichen Auges, wie es sich die Op Art und auch noch die frühen Bilder von Riley zum Ziel gesetzt haben, kann bei ihren späteren Streifenbildern ebenso wenig die Rede sein wie bei Nowackis gestreiften Reliefs. Weder intendieren sie die Provokation physiologisch-visueller Reaktionen des menschlichen Wahrnehmungsapparates noch überfordern ihre Streifenkompositionen das Sehen. Auch schließen sie psychologische oder besser atmosphärische Assoziationen und Reaktionen der Betrachter keineswegs aus, so wie sich dies die programmatische Beschränkung der Op Artisten auf die reine visuelle Wahrnehmung ohne kognitive oder emotionale Beimischung zum Ziel gesetzt hatte. Anstelle subjektiver und symbolhafter Zeichen forderten sie eine nach rationalen Regeln vorgehende Bildprogrammierung, die jedem, auch dem Laien, auf dem Weg reiner visueller Anschauung, die keines Vorwissens und keiner Erläuterung bedarf, zugänglich sein sollte.

Weitere Übereinstimmungen zeigen sich. In den späten 1970er Jahren entscheidet sich Bridget Riley für die ausschließliche Verwendung von senkrechten Farbbändern, Andrzej Nowacki trifft diese radikale Entscheidung für seine Werkserien, die eini-

¹ Bei meinen weiteren Ausführungen zu Bridget Riley folge ich der Argumentation von Katarina Türr, *Jenseits von Op Art? Überlegungen zu Farbstreifen Bridget Rileys*, Pantheon 1986, S. 157–163.

ge Jahre nach der Jahrtausendwende entstehen und deren aktuellste Fassungen in dieser Ausstellung zu sehen sind. Beide Künstler reduzieren ihr Formenrepertoire auf vertikale Streifen gleicher Breite in paralleler Anordnung, die mit gleichförmigem Rapport die gesamte Leinwand bzw. Holztafel vollständig bedecken. Diese schmalen Bänder bilden die Träger einer begrenzten Anzahl von Farben, deren Auswahl innerhalb der einzelnen Werkgruppen eine gewisse Konstanz aufweist und von Gemälden zu Gemälden bzw. von Relief zu Relief den Grad ihrer Sättigung, der Brechung ihrer Leuchtkraft und ihre Trübung hin zu Zwischentönen verändern können, jedoch niemals innerhalb eines Bildes, dessen Farben stets homogen bleiben. So wie Riley vier bis höchstens sieben unterschiedliche Farben für ein Bild wählt, setzt auch Nowacki seit ca. 2000 eine vergleichbare Anzahl von Farben innerhalb eines Reliefs ein. Vergleichbar ist auch die Zahl der Farbstreifen, die Riley in ihren Gemälden der 1980er Jahre und der Künstler in seinen Reliefs seit ca. 2006 verwendet. Meistens zählen wir mehr als 100 solcher Streifen. In vergleichbarer Weise bündeln die beiden Künstler auch ihre Farben in Untergruppen von zwei bis drei Farben, wobei diese Bündel in horizontalen Reihungen wiederholt werden, solange bis eine andere Zweiklang- oder Dreiklang-Gruppe sie ablöst.

Bei beiden Künstlern finden wir außerdem neben den lotrechten Vertikalen auch leicht schräg in die Bildfläche gesetzte Farbbänder, die in beiden Fällen die Senkrechten wellenförmig modifizieren können: Es sind Wellen, die bei Nowacki aufgrund der verwendeten Holzstäbe eher kantiger ausfallen, während sie sich bei Riley in weichen Kurven biegen. Im Flächenrapport gereiht, vermitteln diese gewellten Streifen der Reliefs den Eindruck weicher Übergänge – ein Sfumato, das sich wie ein Schleier über die strenge Taktung der Stabreihen legt oder sie untermalt und das Auge trunken macht. Bei aller Formstrenge und Repetition der Grundstruktur kommt hierdurch eine zweite optische Ordnung ins Spiel, die mit den gleichen Bildelementen hantiert, allein ihre Richtung minimal aus der senkrechten Achse verschiebend. Die vielfache Wiederholung dieser kaum merklichen Abweichung vom Vertikalschema unterlegt den strengen Rhythmus der vertikalen Staffelungen mit einer weicheren Melodie.

Abgesehen von dieser Verwandtschaft der All-over-Struktur der vertikalen Streifenbilder beider Künstler lassen sich aber auch entscheidende Unterschiede erkennen, die nicht nur in der Verschiedenheit von Gemälden hier und Relief dort liegen, sondern auch begründet sind in der unterschiedlichen Auffassung und Handhabung des Verhältnisses von Farbe und Struktur, in der unterschiedlichen Behandlung des Materials und Produktionsprozesses und in der jeweils eigenen Semantik der abstrakten, nur scheinbar ausschließlich den Sehnerv reizenden Farbfelder.

Durch die Reduktion ihrer Bildstruktur auf vertikale Streifen von ein bis zwei Zentimetern Breite erzeugt Riley eine radikale Homogenität und Redundanz der Form,

wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters umso mehr auf die Farben gelenkt wird. Diese homogene Struktur der streifigen Reihung vereinfacht die Form des Bildaufbaus ihrer Gemälde derart konsequent, dass man von einer Befreiung der Farbe nicht nur von allen gegenständlichen Verweisen, sondern auch von allen formalen Bezügen sprechen könnte. Colore hat sich endgültig vom Disegno emanzipiert, um ihr autonomes Eigenleben zu führen. Die „einfache variable Wahrnehmungen von Farben ist das Thema, und zwar in bewusster, immer weiter verfolgter Distanzierung vom Gegenständlichen und so auch von der Gegenständlichkeit des Bildbaus, der die abnehmende Hierarchisierung seiner Elemente zu dienen hat, um jedem kognitiven Sehen entgegenzuwirken. Anstelle eines erkennenden und vornehmlich auf Chiaroscuro-Werte gegründeten Sehens treten die unmittelbare visuelle Wirkung von reinen Farbenergien und in deren Folge farbige Vision.“²

So weit ist Andrzej Nowacki nicht gegangen. Zwar hat auch er sich von allen Verweisen auf Gegenständliches verabschiedet, doch die Gegenständlichkeit des Bildbaus spielt auch in seinen Streifenreliefs eine wesentliche Rolle. Die Stege und die Intervalle zwischen ihnen werden stets so bemalt, dass sich voneinander unterscheidbare, durch die Farbe abgesetzte Linienfelder innerhalb der quadratischen Grundplatte ergeben. Damit wird in jedem Fall auch das Prinzip der Komposition beibehalten, da diese Binnenfelder zueinander in formal und farblich gestaltete Beziehungen gesetzt werden. Es gibt weiterhin ein Oben und ein Unten und damit die Empfindung des Wirkens der Schwerkraft, die unser körperlich-gegenständliches Empfinden anspricht sowie eine formal und farblich unterscheidbare rechte und linke Seite im Bild. Die beiden Seiten werden in den Reliefs stets in besonderer Weise akzentuiert, da ihre vertikale Mittelachse immer durch die Anordnung der Formen und Farben hervorgehoben wird – eine Akzentuierung, die so bei Riley nicht zu finden ist, ja von ihr ganz bewusst ausgeschlossen wurde. So vermeidet sie auch jede horizontale Linie, die etwa an Naturformen wie den Horizont in einer Landschaft denken lässt, während in zahlreichen Reliefgruppen von Nowacki durchaus indirekte oder imaginäre horizontale Linien wahrnehmbar sind. Sie ergeben sich dort, wo vertikal angelegte Streifenfelder durch die Farben ihrer Stege oder durch deren gegeneinander versetzte Reihung sich optisch zu horizontalen Bändern verselbstständigen, die übereinander gestaffelt sind. So z.B. in jüngsten Arbeiten wie *Komposition mit Schwarz 18.11.15* (S. 77), *Komposition mit B. 04.12.15* (S. 79), *Komposition mit Rot 27.8.16* (S. 119) und *Komposition mit Weiß 18.10.16* (S. 127).³

² Ebd. S. 161.

³ Reliefs mit senkrechten, vollständig von oben nach unten oder von unten nach oben durchgezogenen Streifen ohne Unterbrechung kennzeichnen vor allem die zwischen 2007 und 2010 entstandenen Werke; vgl. hierzu den Ausstellungskatalog *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Fangor – Nowacki, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011.

Durch diese Bezüge zum Körper des Betrachters und zur bildexternen Außenwelt wie z.B. der Landschaft zeichnen sich die Streifenbilder des Polen im Vergleich zu den Gemälden der Engländerin durch einen wesentlich höheren Grad an Sinnlichkeit aus. Verstärkt wird dieser Eindruck natürlich auch durch die dreidimensionale Körperlichkeit und das fühlbare physische Gewicht der aus Holz gefertigten Reliefs wie auch durch die Handhabung des Materials, die die Spuren der Handarbeit bei der Herstellung der Holztafeln nicht auslöscht.

Zur Rileys Bereinigung der Farbtöne von allen nicht farbeigenen Wahrnehmungsassoziationen gehört ebenso, dass ihre Malerei auf jegliche Peinture verzichtet, ja die individuelle Handschrift der Künstlerin ganz praktisch ausschließt, indem sie ihre Bilder technisch so perfekt wie möglich von Assistenten malen lässt, damit kein Pinselstrich zu sehen ist, der von der alleinigen Wahrnehmung der Farben und ihrer Interdependenzen ablenken könnte. Im Vergleich mit dieser Sublimierung der Körper sinne nehmen sich die aus Holz gebauten Reliefs wie reine Natur aus. Obwohl vollständig bemalt, bleiben die Schwere, die Wärme und das Organische des Materials weiterhin sichtbar und fühlbar, doch auch die aufgetragene Farbe wirkt durch ihre starke Pigmenthaltigkeit, ihre stumpfe Oberflächen und ihren hohen Sättigungsgrad wie eine stoffliche Substanz, die den Tastsinn ebenso anspricht wie den Sehsinn. Der wenn auch subtile farbige Anstrich der gebauten Reliefs betont ihre Körperlichkeit und Stofflichkeit; Farbe und Material bilden gleichsam den Gegenpol zu Rileys „Eliminierung der Handschrift zur völligen Reinigung des Zu-Sehenden von jedem Gemachtsein“, das „von der reinen Farbwahrnehmung ablenken könnte“⁴. Zu Recht hat Katarina Türri mit Blick auf Bridget Rileys Bilder auf die Polarität zwischen ihrer entnaturalisierten Struktur und der von der Malerin „intendierten Bildwirkung“ hingewiesen, „welche auf eine paranaturalistische Farbwahrnehmung der gesamten Bilderscheinung zielt“⁵. Denn im Gegensatz zur Beschränkung der Op Art und weiterer Spielarten der geometrischen Abstraktion hält die Künstlerin wenig von der Reduktion der Wirkung ihrer Bilder auf das reine Sehen, unter bewusster Ausschaltung aller Assoziationen, die auf die Gefühlswelt des Betrachters, seine Körperempfindungen oder Naturphänomene verweisen könnten. So verleiht die Malerin ihren Streifenbildern häufig Titel, die eine Beziehung der Gemälde zu atmosphärischen Eindrücken in der Natur herstellen – Assoziationen, die beim Betrachter alleine durch die von ihr gewählten Farbkombinationen ausgelöst werden sollen. Auch wenn Andrzej Nowacki seit 1996 auf vergleichbare poetische oder narrative Bildtitel verzichtet, lassen seine gestreiften Reliefs – vielleicht noch mehr als die Streifenbilder von Riley – solche Assoziationen zu, ja sie regen Vorstellungen und Empfindungen an, die weit die über

⁴ Katarina Türri, a.a.O., S. 162.

⁵ Ebd. S. 160.

die pure Seherfahrung hinausgehen. Der Assoziationsbereich, den sie eröffnen, liegt dabei weniger in der Wahrnehmung von Stimmungen, die von Naturphänomenen und Naturerscheinungen ausgelöst werden, als im komplexen Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen. Um dieses untergründige Thema anzudeuten, hat der Künstler in den letzten Jahren einigen seiner Werkgruppen und einzelnen Reliefs wieder Titel verliehen, die solche Beziehungsmuster im formalen, aber auch im übertragenen Sinne intersubjektiver Beziehungen andeuten. Während *Lyrische Komposition 22.05.16* (S. 109) als einteiliges Werk konzipiert ist, in dem eine Dreierkonstellation auf ihre Korrespondenzen und Kontraste, ihre Harmonien und Konflikte hin untersucht wird, betonen vor allem die zweiteiligen Tafeln wie z.B. *Neue unsymmetrische Komposition 17.06.16* (S. 117, *Neue Komposition 05.05.16* (S. 105) und *Unsymmetrische Komposition I 25./26.12.15* (S. 87) die zwischenmenschlichen Beziehungen als ihr eigentliches Thema. Vor allem die neunteilige Komposition neu zusammengestellt *14.06.16* (S. 111) macht deutlich, wieviel Energien diese Beziehungsarbeit im künstlerischen und im zwischenmenschlichen Sinn bei einer derartigen Komplexität der Beziehungsmuster erfordert, welcher kommunikative Aufwand und wieviel Emotionen hineinfließen, um eine solche vierteilige und umfängliche Konstellation zum harmonischen Zusammenspiel zusammenzuführen.

Die *Wohl stabile Komposition 20.02.16* (S. 93) deutet bereits im Titel den Zweifel an, dass die Harmonie, das glückliche Zusammenspiel jemals garantiert ist und sich für ewig eingestellt hat. Immer wieder muss sie erneut errungen werden – in der Kunst wie im Leben. Auf diese unumgängliche Notwendigkeit der steten Erneuerung verweisen nicht nur die in den erwähnten Titeln verwendeten Adjektive, sondern vor allem auch die Bildstruktur und die Farberscheinungen selbst. Ihre rhythmische Bewegtheit und das Oszillieren der Farben und Einzelformen zwischen Klarheit und Uneindeutigkeit, zwischen Präzision und Verschleierung weist jede momentane Wahrnehmung der Reliefs als eine transitorische aus, als einen visuell vermittelten Eindruck, der zugleich stabil und labil wirkt. Es scheint, als könne sich der momentane Eindruck jeden Moment ändern, und jede im Augenblick sichtbare Farb-Form-Konstellation verändert sich auch tatsächlich, wenn der Betrachter seine räumliche Position vor den Reliefs verändert. Denn die plastischen Stäbe, die das Bildfeld vollständig bedecken, tragen auf ihren jeweils drei Seiten immer eine andere Farbe, so dass bei der Bewegung des Betrachters vor dem Bild auch die zuvor verdeckten Farbseiten sichtbar werden und die zuerst sichtbaren verschwinden. Bei aller Stabilität der gebauten Bilder und ihrer ausgewogenen Kompositionen vermitteln diese Reliefs immer auch eine Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des momentanen Erscheinungsbildes – wodurch die Empfindung ausgelöst wird, dass kaum festgehalten und bewahrt werden kann, was im Augenblick so harmonisch, geglückt und sicher scheint. Auch hier waltet ein melancholischer Grundton. Wohl auch deshalb erinnert die Farbgebung vieler Werke an

ein letztes Glühen im Abendlicht, wenn sich bereits die dunklen Schatten der Nacht über die Welt zu legen beginnen. Die Assoziation mit feurigem Herbstlaub in finsternen Wäldern liegt bei manchen Farbkompositionen in Moll auch nicht fern.

Man ginge fehl in der Annahme, diese Wirkung der Werke würde sich dem Betrachter umso intensiver vermitteln, je expressiver sie vor Augen geführt würde. Intensität entsteht in der Kunst nicht notwendig aus Expressivität. Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer hat in seinem 1908 erschienenen Buch *Abstraktion und Einfühlung* begründet, warum der abstrakt geometrische Stil am Ursprung aller bildnerisch-gestalterischen Äußerungen der Menschheit stand, anders gesagt: „aus welchen psychischen Wurzeln diese unbedingte Hinneigung zur toten anorganischen Linie, zur Lebensabstraktion und Gesetzmäßigkeit zu erklären ist“.⁶ Den historischen „Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses“ bilden dem Autor zufolge nicht Formen der Nachahmung der sichtbaren Wirklichkeit in figurativen Darstellungen, sondern „die lineare Abstraktion, die zwar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Naturvorbild steht, aber mit irgendwelchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat“⁷ – mit Nachahmungstendenzen, die Worringer unter dem Begriff der Einfühlung in die gegenständliche Wahrnehmungswirklichkeit fasst.

„Zum Linear-Anorganischen, jede Einfühlung Abweisenden drängen die ersten Anfänge ästhetischen Bedürfnisses“, weshalb der „geometrische Stil der erste Kunststil gewesen“ sei. Zu seiner Überraschung muss der Kunsthistoriker im Rückblick feststellen, dass dieser Stil der geometrischen Abstraktion mit der neuesten abstrakten Kunst just in dem Zeitraum um 1910 wieder zur Geltung kam, in dem er seine Abhandlung über die Ursprünge künstlerischen Gestaltens verfasste und publizierte. Im Untertitel nannte er seine Untersuchung einen Beitrag zur Stilpsychologie, weil er darin psychologisch zu begründen suchte, in welchem „jeweiligen psychischen Zustände des betreffenden Volkes [...] seine künstlerischen Bedürfnisse es zur linear-anorganischen Abstraktion führen“ mussten.⁸ Für die Anfänge der geometrischen Abstraktion in der frühen Vorzeit des Menschen wusste er eine psychologisch argumentierende Begründung anzugeben: „Welches sind nun die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges? Wir haben sie im Weltgefühl jener Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen.“ Der „Abstraktionsdrang“ sei „die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen. Wenn Tibull sagt: *primum in mundo*

⁶ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907/08), München 1981, S. 100.

⁷ Ebd. S. 99.

⁸ Ebd. S. 95.

fecit deus timor, so lässt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen⁹, an dessen Beginn die geometrische Abstraktion stand.

Nicht nur Kandinsky und die anderen Maler des Blauen Reiters haben sich dieser Argumentation von Worringer nur zu gerne angeschlossen, als sie aufbrachen, mit der abstrakten Kunst einen grundsätzlichen Neuanfang zu wagen und auch theoretisch zu legitimieren. Kandinskys erste abstrakte Gemälde und Aquarelle, die in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg immer aufs Neue die Apokalypse beschwören, zeugen von dem „Angstgefühl“, das Worringer nicht allein in der Frühzeit der Menschen vorherrschen sieht. Auch für spätere Generationen abstrakt arbeitender Künstler war Worringers Begründung der Abstraktion eine Bestätigung ihres eigenen Tuns, und auch in Hinblick auf die nun mehr als 30jährige künstlerische Praxis von Andrzej Nowacki scheinen mir Worringers Überlegungen plausible Hinweise auf die psychischen Motive und semantischen Gehalte seiner Werke zu geben.

Das Jahr 1984 markiert den Beginn seiner bildnerischen Tätigkeit, eine Zeit, über die er im Rückblick sagt: „Ich hatte Angst. [...] So entstand der Zyklus ‚Angst‘, und so kam ich auf Munch. Und auf die Möglichkeit, die eigene Angst zu festigen, zu beherrschen. Eine Angst lässt sich nicht aufheben, aber man kann versuchen, sie zu nennen. Man gewinnt damit die Oberhand und schaut der eigenen Angst in die Augen.“¹⁰ Die Reliefs des Künstlers sind deshalb nicht Ausdruck dieser Lebensangst, sondern im Gegenteil Ausdruck ihrer Verarbeitung und zumindest momentanen Bewältigung im Schaffensakt. Denn Angst entsteht aus einem inneren Gefühlschaos. Zu ihm kann die Furcht vor einer „weiten, zusammenhanglosen, verwirrenden Welt der Erscheinungen“, von der Worringer angesichts einer chaotisch, undurchdringlich und deshalb bedrohlich erscheinenden Außenwelt spricht, noch verstärkend hinzukommen. Angesichts dieser Begründung der psychischen Entstehungsbedingungen der geometrischen Abstraktion aus einem existentiellen Angstgefühl kann es kaum mehr verwundern, dass die grundsätzlichen Formeigenschaften, mit denen Worringer diesen ersten Stil künstlerischen Bildens charakterisiert, den gleichen Gestaltungsprinzipien folgen, mit denen Nowacki seine Reliefs komponiert. Worringer führt vier grundlegende Gestaltungsfaktoren auf: die Linie, die Flächigkeit, verstanden als Vermeidung der Raumdarstellung, die Symmetrie und den Rhythmus. Hinzu kommt bei Nowacki noch die Farbe, die bei ihm eine ganz entscheidende Rolle spielt.

Das Primat der geraden Linie und der Flächigkeit leitet Worringer aus einer „Raumscheu“ ab, die wiederum in einem Angstgefühl ihre Ursache hat: „Wir stellen also den

9 Ebd. S. 49.

10 Andrzej Nowacki, zit. nach Ausstellungskatalog *espressione del momento*. Wystawa prac Andrzeja Nowackiego, Galeria Pryzmat, Kraków 1992, ohne Paginierung.

Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.“¹¹ Das gleiche von Angst erfüllte Verhältnis zur Außenwelt ist ebenso Ursache für eine „strenge Unterdrückung der Raumdarstellung“, „weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltbild gibt“. Demgegenüber sei es das „Urbedürfnis des Menschen, das sinnliche Objekt mittels der künstlerischen Darstellung von der Unklarheit zu befreien, die es durch seine Dreidimensionalität“¹² und Raumbezogenheit besitzt. Die in sich geschlossene und vollkommene, weil nach allen Seiten hin symmetrische Form des Quadrates, stellt eine zur höchsten Klarheit geläuterte Form dar, die sich als eine „vom Raum erlöste Einzelform“¹³ von aller „Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinung im Raum“ mit seinen perspektivischen Verzerrungen und so verschiedenartigen Ansichten ein und desselben Objektes befreit hat. Diese in sich abgeschlossene Autonomie des Quadrates scheint mir der eigentliche Grund, warum der Künstler bei allen seinen Reliefs stets diese Form für das Bildformat gewählt hat.

Auf dieser quadratischen Grundform aufbauend entfalten die Reliefs in höchstmöglicher Vielfalt ihrer Rhythmen die horizontale Reihung der farbig bemalten Stäbe, wobei die rhythmisierte Abfolge der Senkrechten so gut wie immer um eine, zwei oder drei Symmetrieachsen gruppiert ist – die manchmal stärker, manchmal zurückgenommener in Erscheinung treten. Ganz in Übereinstimmung mit diesem Befund heißt es in *Abstraktion und Einfühlung*: „Der nach den obersten Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus streng aufgebaute geometrische Stil ist vom Standpunkt der Gesetzmäßigkeit aus der vollkommenste.“¹⁴ Das „schönste Ziel“ dieses geometrischen Stils aber sei die Gestaltung der „Ruhe in der Bewegung“, einer Dialektik, die sich im Kunstwerk als ein „lebendiger Rhythmus oder rhythmische Lebendigkeit, in die unser Vitalgefühl mit allem Glück sich versenken kann,“¹⁵ am vollkommensten verkörpert. Über die zentrale Bedeutung des Rhythmus in den Werken Nowackis habe ich bereits an anderer Stelle ausführlich geschrieben, deshalb hier nur so viel: „Andrzej Nowackis Reliefs aus den letzten Jahren beruhen auf zwei symmetrischen Grundstrukturen: der axialen Punktsymmetrie und der durch Reihungsmuster erzeugten

11 Wilhelm Worringer, a.a.O., S. 54-55.

12 Ebd. S. 57.

13 Ebd. S. 57.

14 Alois Riegel, *Stilfragen*, zit. nach Wilhelm Worringer, a.a.O., S. 51.

15 Wilhelm Worringer, a.a.O., S. 110.

Gruppensymmetrie. Beide symmetrische Formen rufen im Betrachter Empfindungen unterschiedlicher Rhythmusformen hervor: den bipolaren Rhythmus, der sich vom Mittelpunkt oder der Mittelachse aus durch die repetitiven Elemente nach beiden Seiten hin entfaltet, und den seriellen Rhythmus, der durch den Wechsel von Linien/Stäben und Intervallen eine vibrierende Verlaufsform von rechts nach links oder von links nach rechts bildet. Der Einsatz der Farbe verleiht diesen beiden rhythmischen Strukturen die Tonart in Dur oder Moll, die Melodie, die Stimmung und emotionale Tiefe, mit anderen Worten, den Glanz und das Leben. Ohne diesen Wechsel, die Konsonanzen und Dissonanzen der Farben, blieben die rhythmischen Felder der Reliefs kalte geometrische Strukturen. Erst das Zusammenwirken der vielfältigen rhythmischen Schwingungen mit dem vielgestaltigen Pulsieren der Farben erzeugt jenen Reichtum von Empfindungen und Gefühlslagen, die solche vibrierenden Bildfelder in uns zu evozieren vermögen.“¹⁶

Ich möchte hier nicht diskutieren, ob Worringer die ersten Formen künstlerischer Betätigung des Menschen zutreffend beschreibt und ob er für ihre geometrisch abstrakte Gestalt die historisch adäquate Begründung mit dem von ihm konstatierten Angstgefühl gibt. Seine Beschreibung und psychohistorische Erklärung der geometrischen Abstraktion dienen mir lediglich als Erklärungsmodell für den Zusammenhang zwischen der Struktur und Farbigkeit von Nowackis Reliefs einerseits und ihrer Semantik andererseits – eine Ausdrucksqualität und Bedeutung der Werke, die nicht nur für die Anfänge der künstlerischen Tätigkeit von Andrzej Nowacki zutreffen, sondern bis zu den heutigen Arbeiten Geltung haben. Die erst kürzlich vollzogene Rückkehr zu sprechenden Titeln belegt diese Bedeutungshaltigkeit und Ausdruckskraft der nur auf den ersten Blick rein formalen Kompositionen ebenso wie die im letzten Jahr gegebenen Erläuterungen des Künstlers: „Die geometrische und nach kalkulierten Rhythmen geordnete Struktur der Reliefs mit ihren Stegen und Intervallen gibt mir die Sicherheit auch im psychologisch-emotionalen Bereich. Wenn ich nur eine Leinwand ohne die Widerstände des Materials vor mir hätte, würde ich explodieren. Die geometrische, mathematische und symmetrische Ordnung ist für mich das Rückgrat. Erst wenn ich die Maße und die Proportionen der Struktur sowie die Entsprechungsverhältnisse der Formen im Material fixiert habe, bin ich frei, die Farbe, das sind die Emotionen, fließen zu lassen. Die mathematisch exakt kalkulierte Anzahl der Stege und Intervalle, ihre Abmessungen und symmetrischen Gruppierungen, sind die Sicherheitsgurte bei einer Fahrt mit 300 km/h über die Autobahn.“¹⁷

¹⁶ Hubertus Gaßner, Rhythmus und Resonanz, in: Ausstellungskatalog Andrzej Nowacki. Im Quadrat – Die inneren Klänge einer geometrischen Welt, Hrsg. H. Schmidt und S. Siebrecht, Rochow-Museum, Reckahn 2003, S. 13-14.

¹⁷ Andrzej Nowacki in einem Gespräch mit dem Autor am 30.12.2016.

Jean-François Lyotard, der Philosoph der Postmoderne, konstatierte in seiner 1980 auf Deutsch publizierten Abhandlung *Die Malerei als Libido-Dispositiv*, dass die Kunst von heute nicht mehr der Darstellung oder Kritik im herkömmlichen Sinne diene, sondern ein Transformator von Energie-Dispositiven sei, denen als einzige Regel gemeinsam ist, intensive Wirkung zu produzieren.¹⁸ Ganz in diesem Sinne stellen die Farbreliefs, die Nowacki immer als Malerei verstanden wissen wollte, nichts dar im Sinne von Worringers Einfühlungsbegriff. Sie sind von aller gegenständlichen Repräsentation befreite Sehangebote komplexer und dynamischer Art an den Betrachter, der bei genauerem Hinsehen jedoch in ihnen die „Spielfläche für libidinöse Intensitäten, Affekte, Leidenschaften“¹⁹ erblicken und verstehen lernen wird. In dem harmonischen Zusammenspiel polarer Phänomene, von Struktur und Farbe, rhythmisch fließender Bewegung und strenger Symmetrie, körperlicher Materialität und immaterieller Intensität, Angstgefühl und Euphorie erleben wir, um es mit einem schönen, altmodischen Wort des Kunstpsychologen Theodor Lipps zu sagen, den „Beglückungswert“ von Andrzej Nowackis künstlerischem Werk. Oder, um es noch einmal mit Wilhelm Worringer auszudrücken, wobei die „Völker“ durch den „Künstler“ zu ersetzen wären: „Der Wert eines Kunstwerks, was wir seine Schönheit nennen, liegt allgemein gesprochen in seinen Beglückungswerten. Diese Beglückungswerte stehen natürlich in einem kausalen Verhältnis zu jenen psychischen Bedürfnissen, die sie befriedigen. [...] Von dem verworrenen Zusammenhang und dem Wechselspiel der Außenwelterscheinungen gequält, beherrschte solche Völker ein ungeheures Ruhebedürfnis. Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden.“²⁰ Als ein solches „einzelnes Ding“ wollen wir ein jedes der Reliefs des Künstlers betrachten und uns von ihm beglücken lassen.

¹⁸ Siehe zu diesem Energie-Konzept auch: Andrzej Nowacki, The Energy of Colours, in: Ausstellungskatalog Fangor – Nowacki, a.a.O., S. 11-12.

¹⁹ Jean-François Lyotard, Über eine Figur des Diskurses, in: ders., Intensitäten, Berlin 1978, S. 59.

²⁰ Wilhelm Worringer, a.a.O., S. 46 und S. 50.

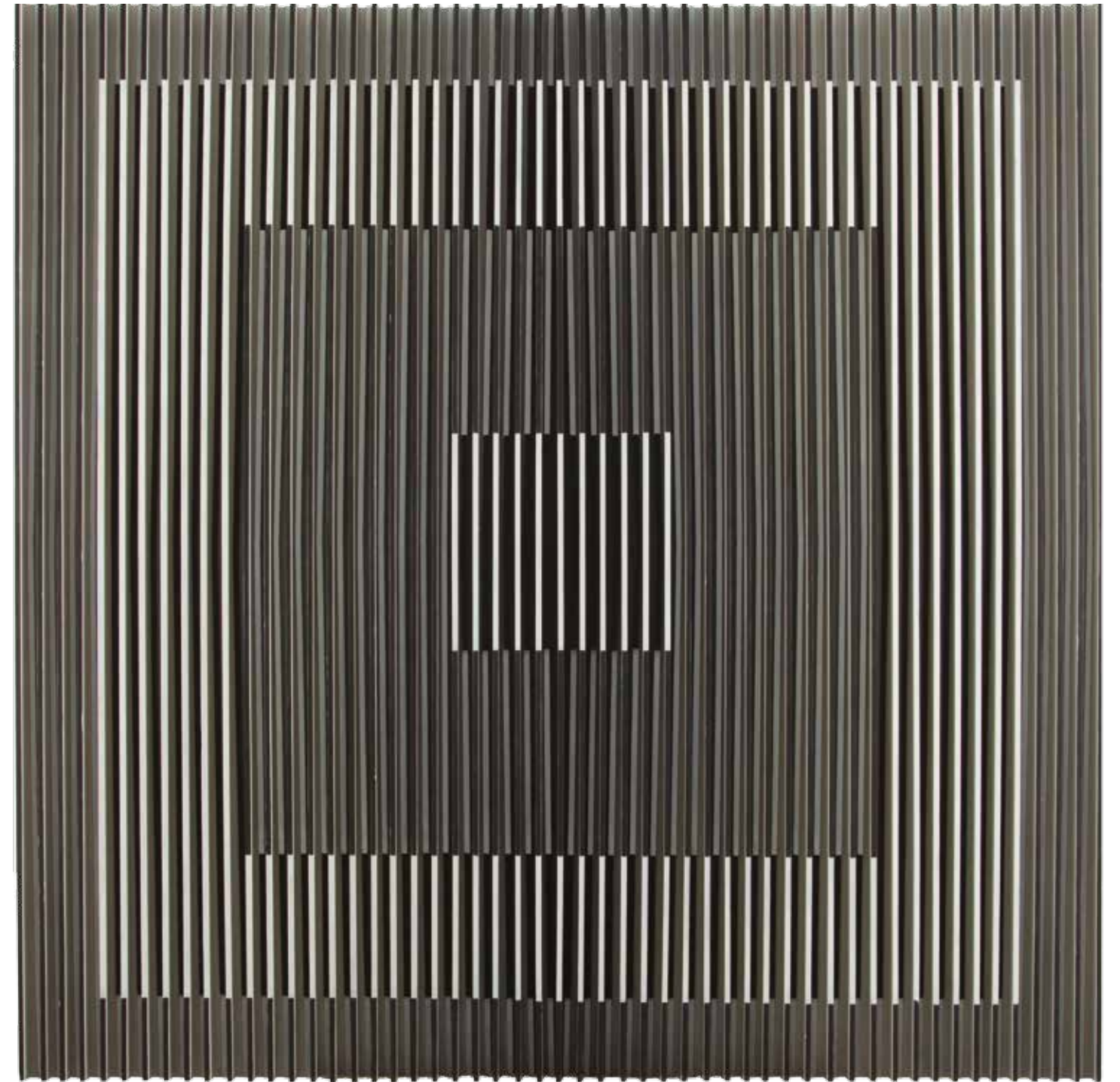
reliefy | reliefs



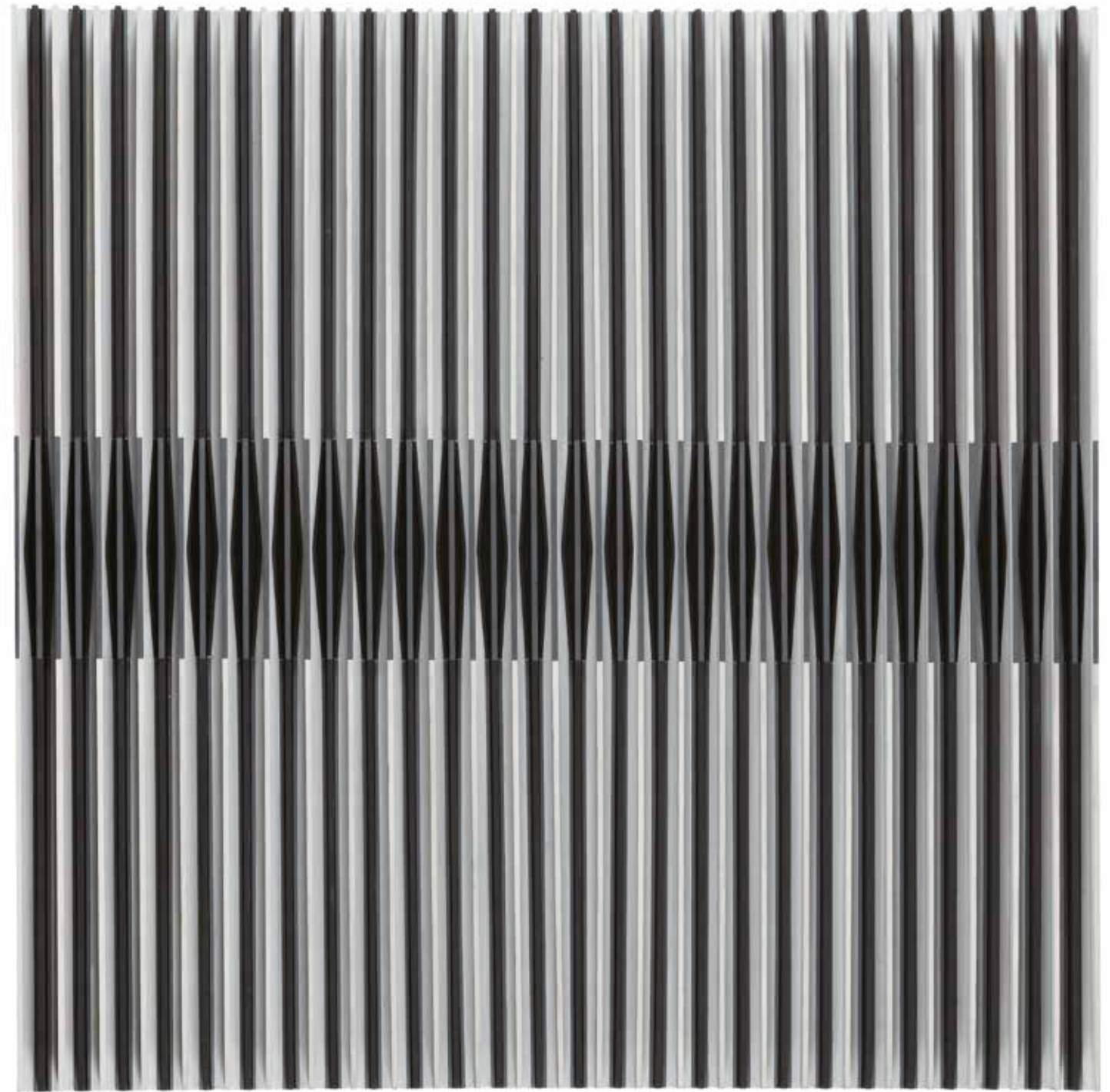
21.06.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2015



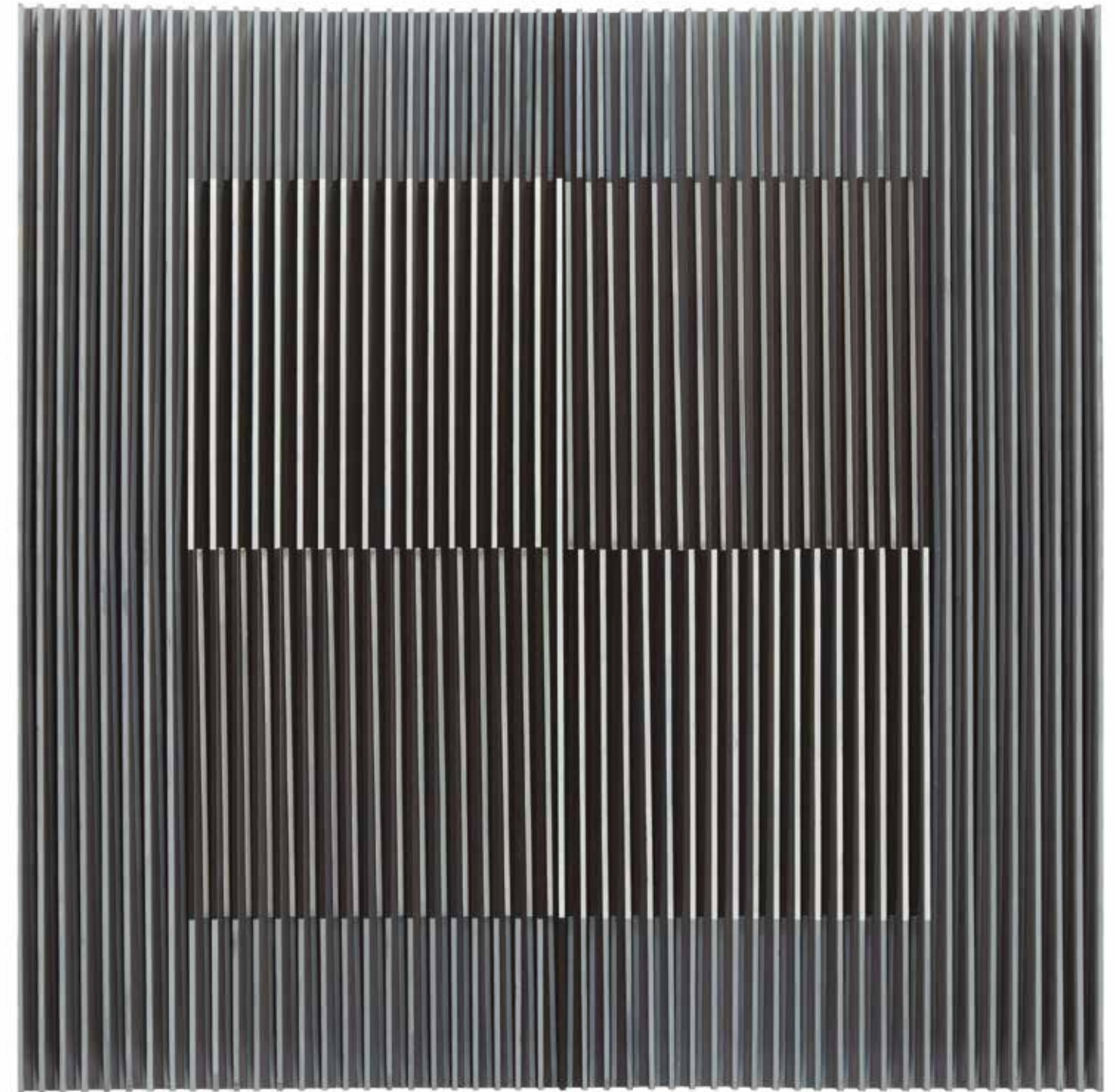
21.07.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015



17.08.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015

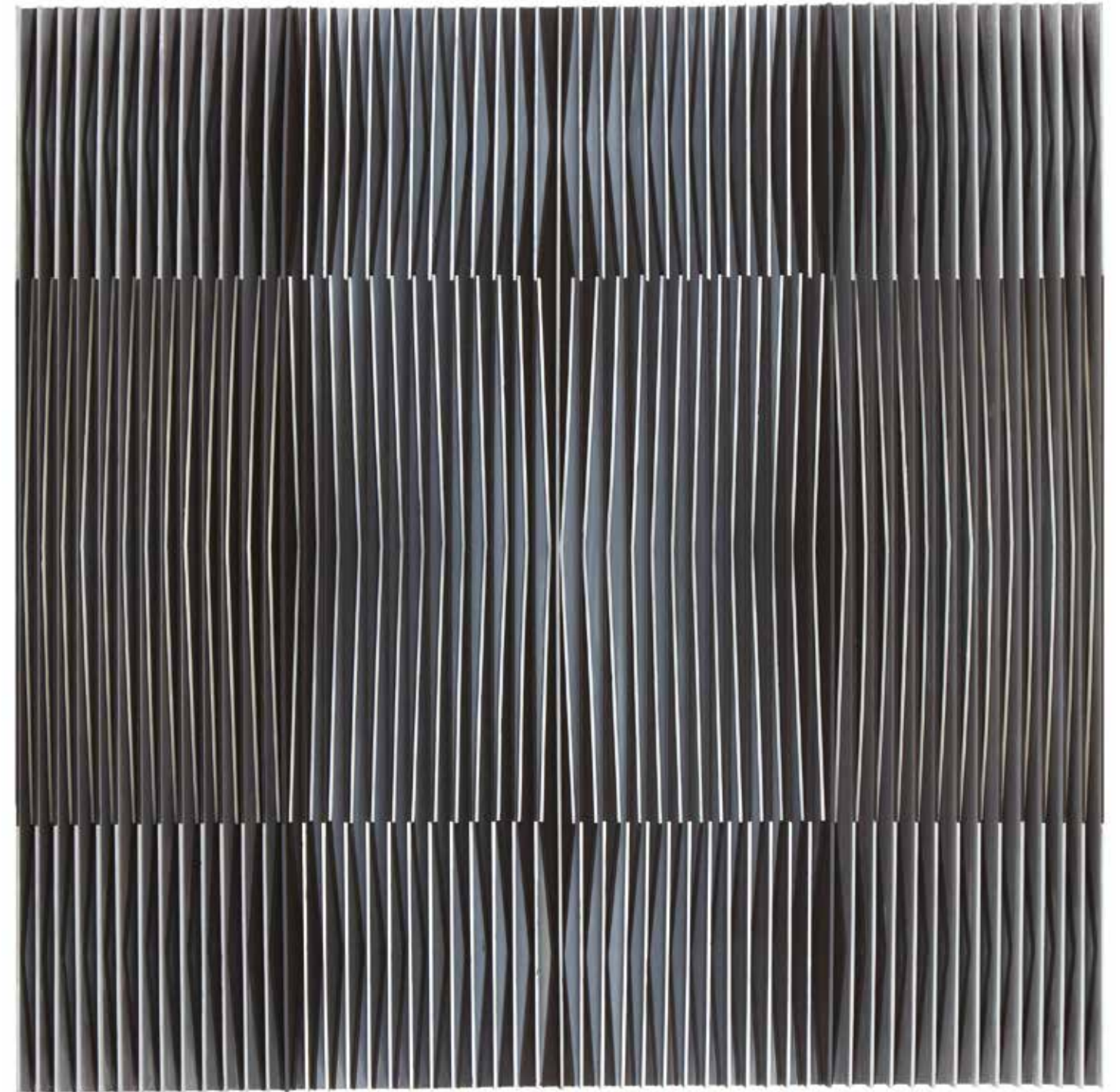


20.08.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015





24.08.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015



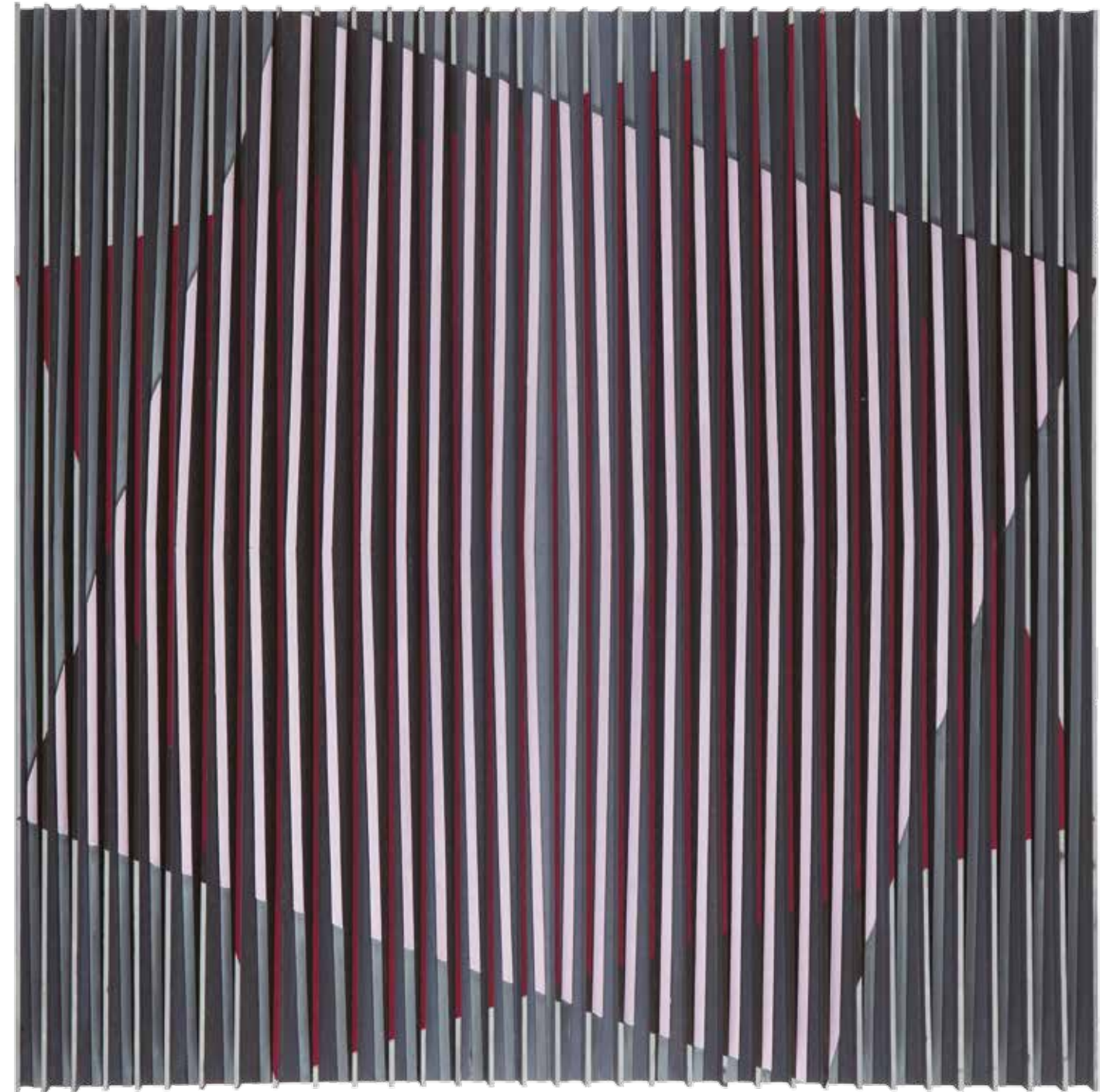


19.09.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015

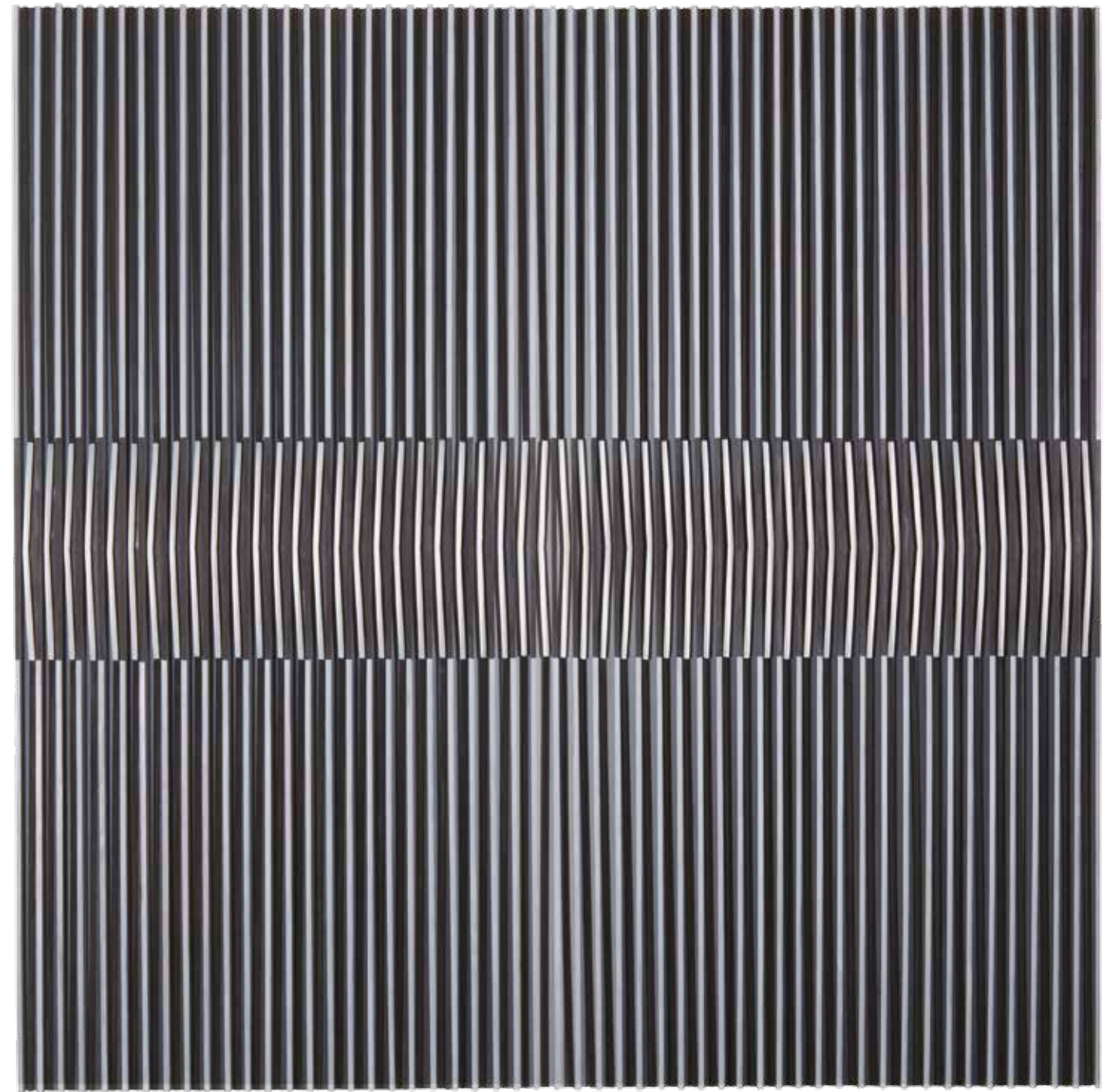




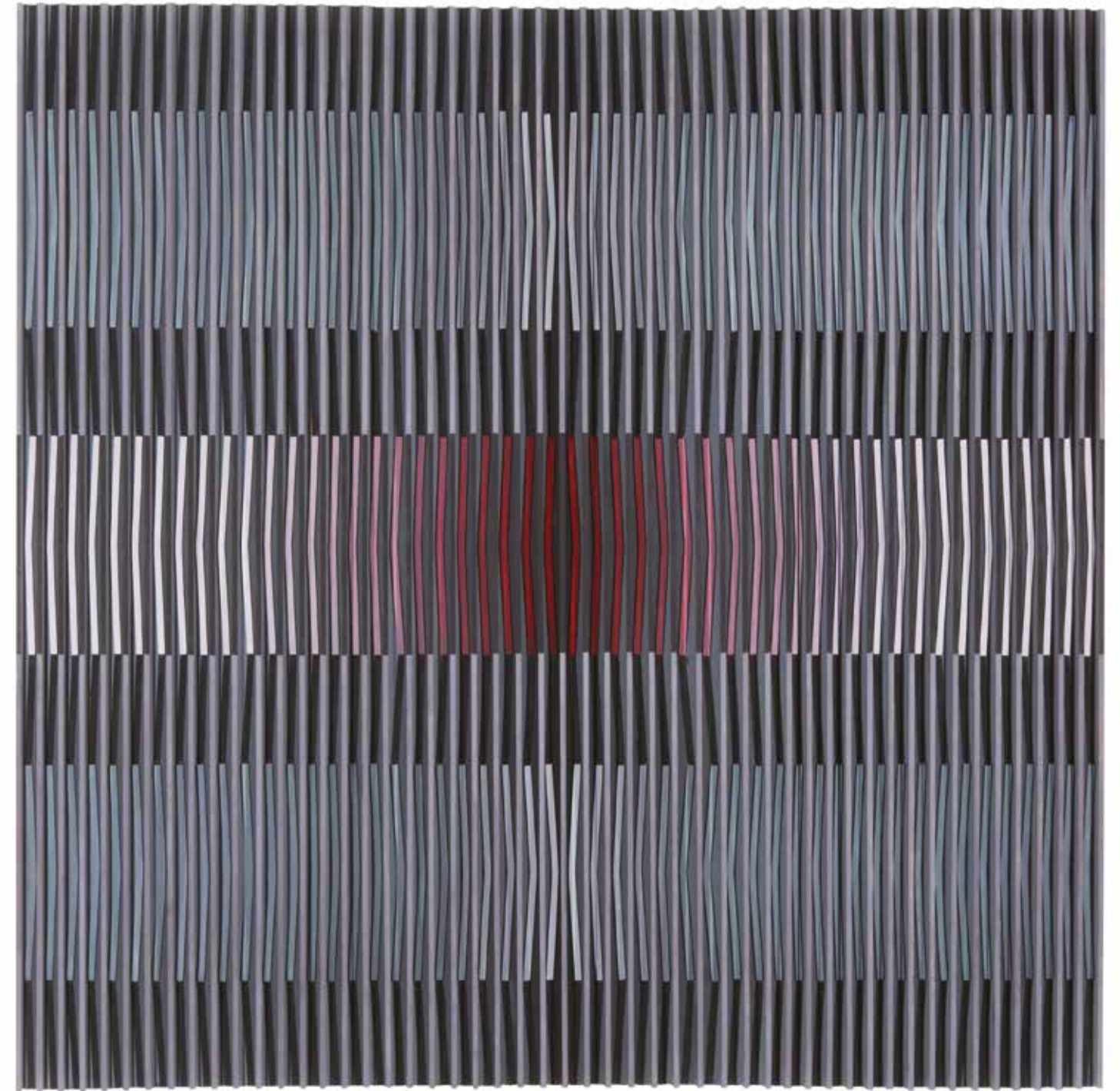
16.11.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2015



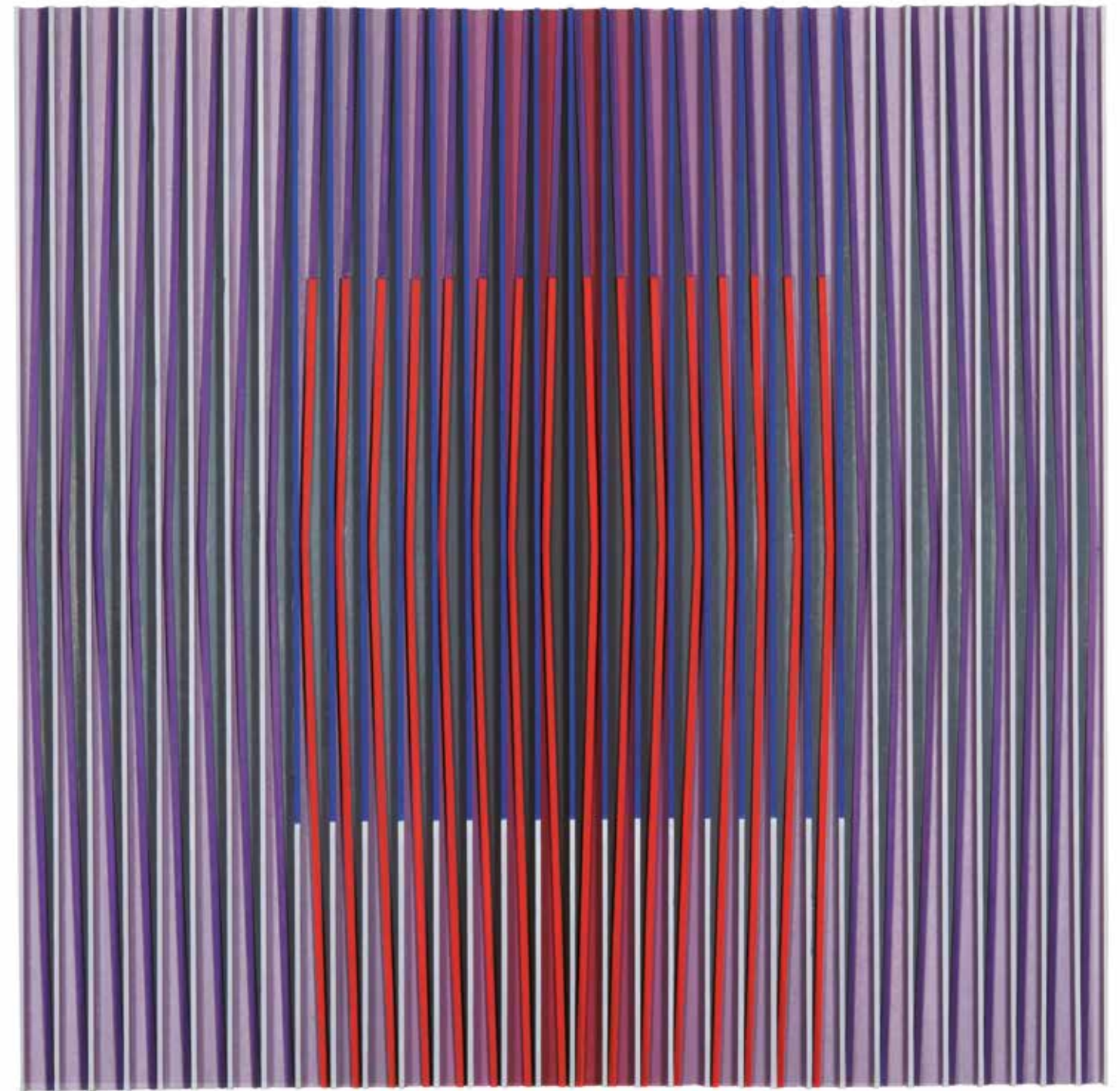
18.11.15 Kompozycja z czernią | Komposition mit Schwarz
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015



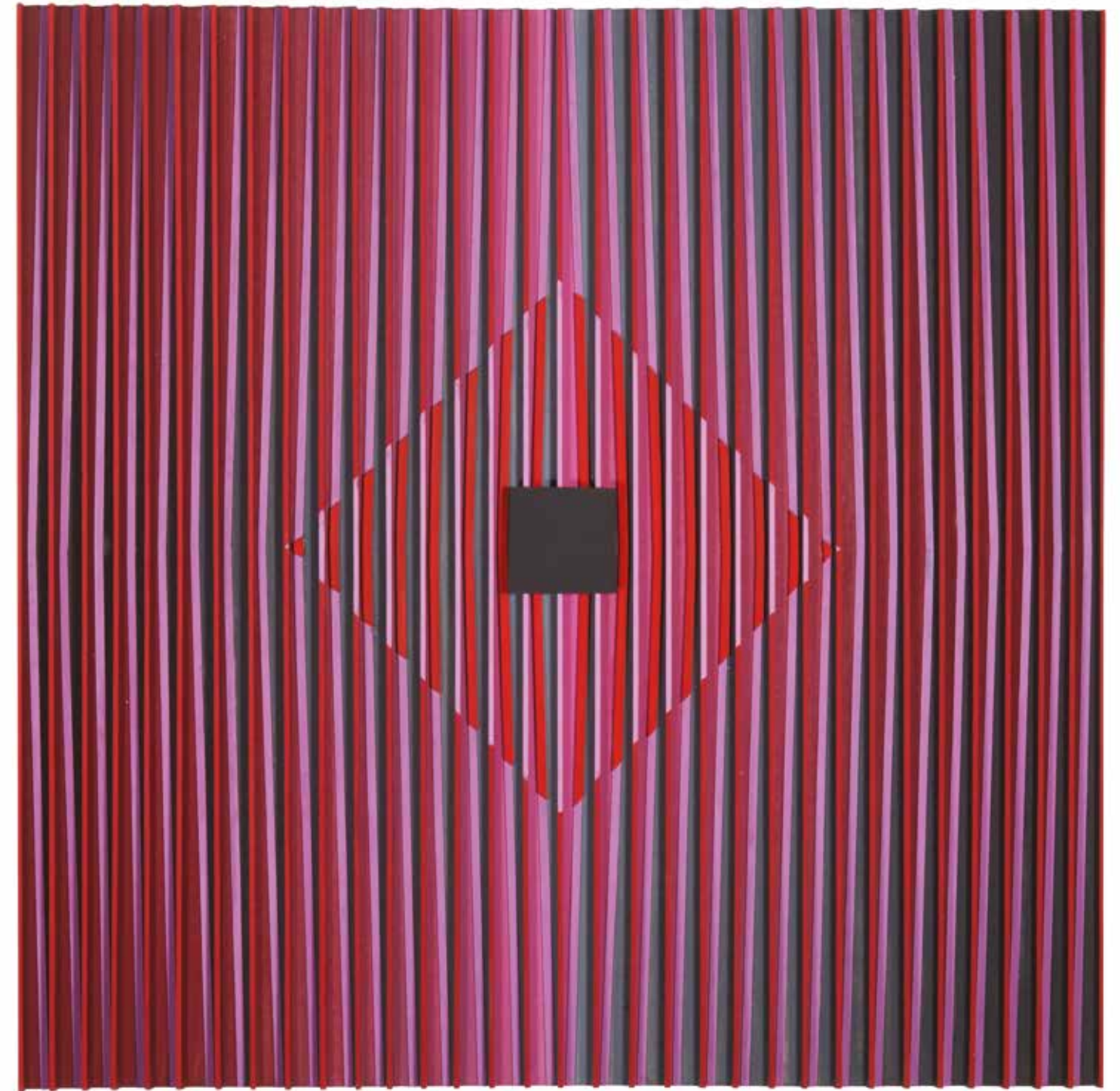
04.12.15 Kompozycja z B. | Komposition mit B.
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015



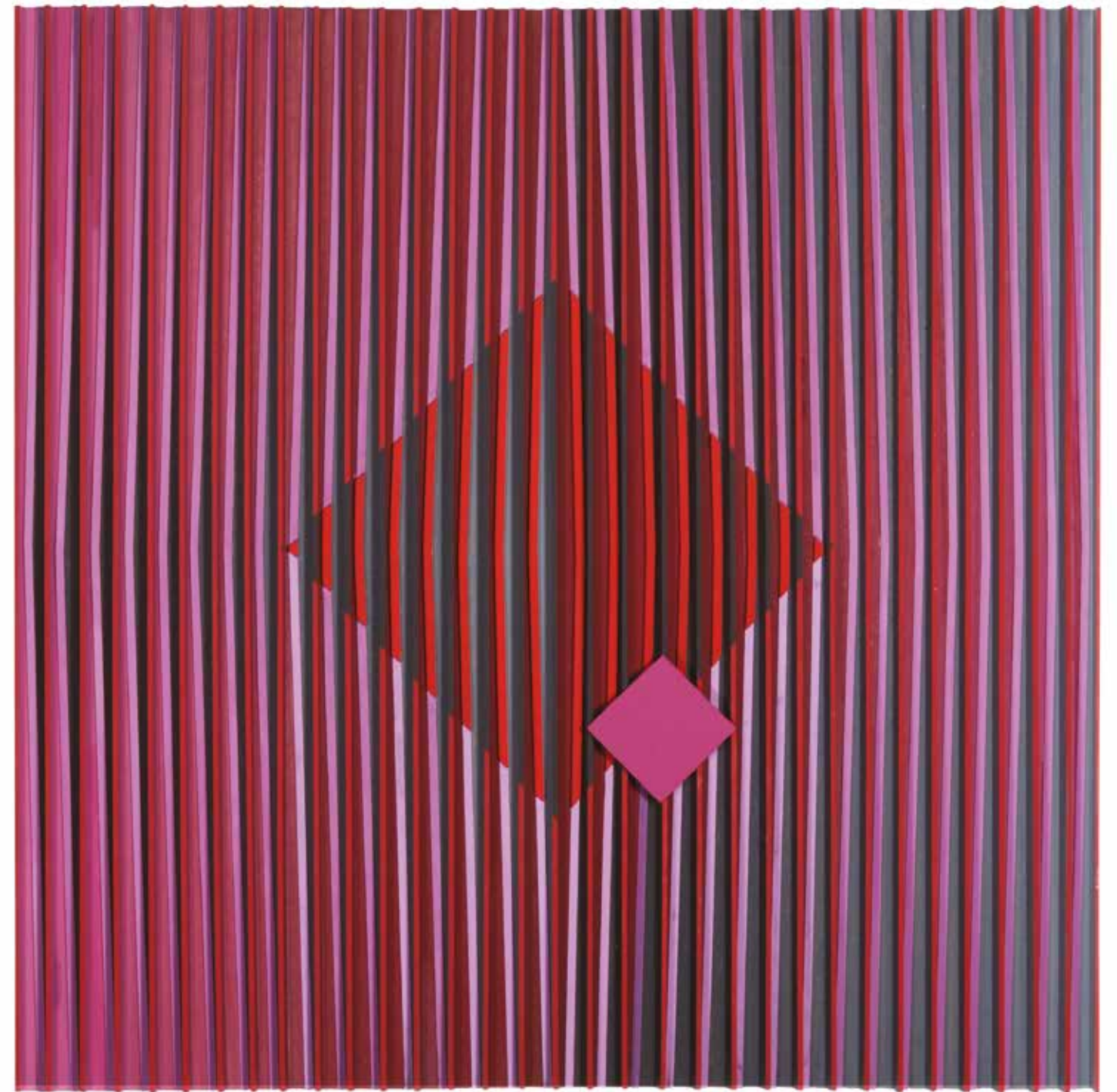
19.12.15
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015

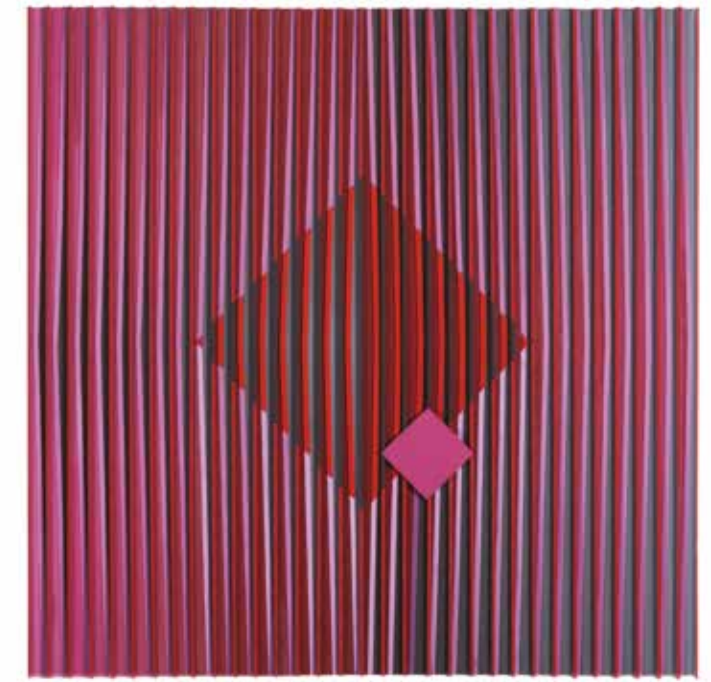


25./26.12.15 Kompozycja niesymetryczna I | Unsymmetrische Komposition I
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2015, część 1 | Teil 1



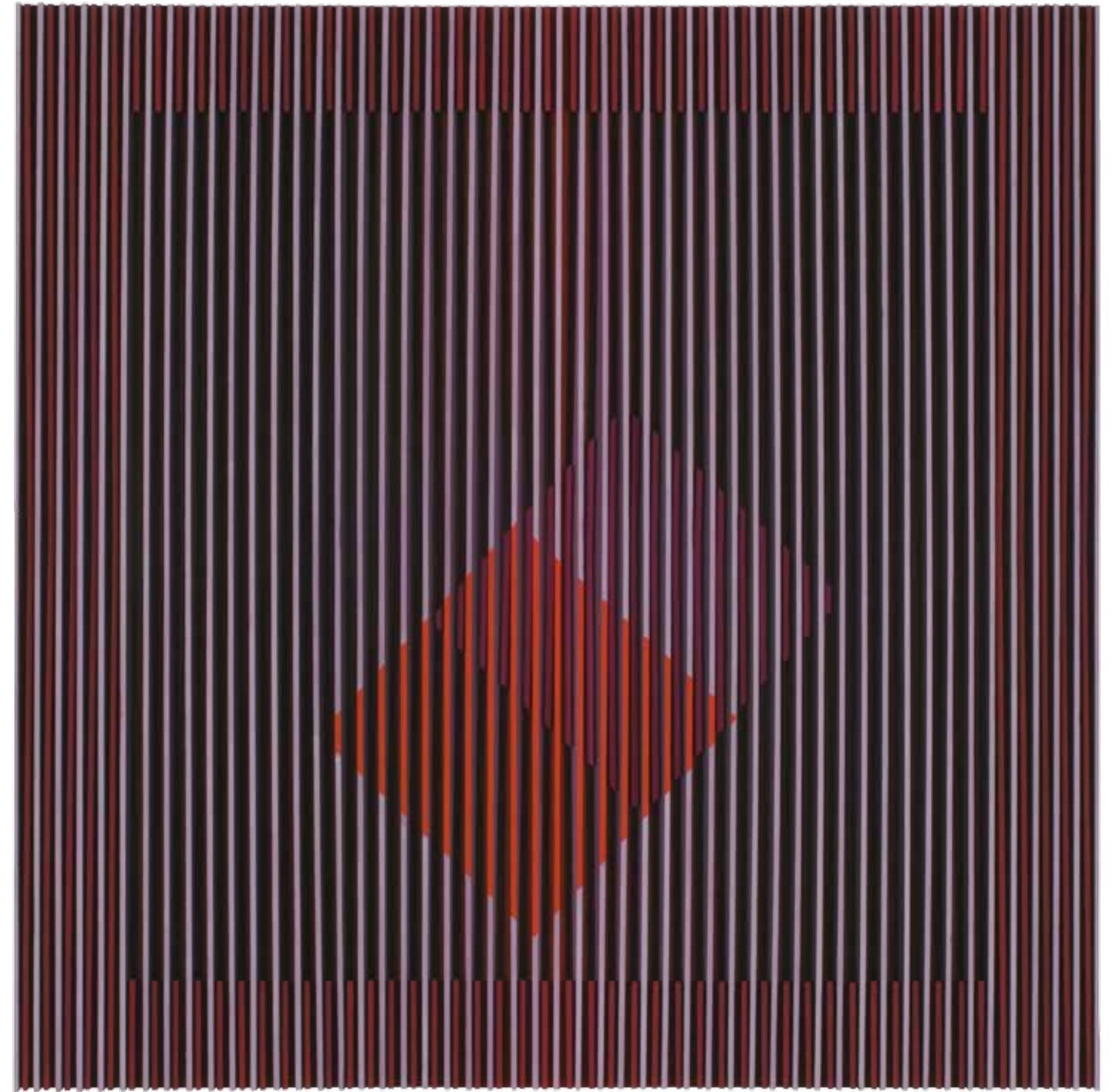
25./26.12.15 Kompozycja niesymetryczna I | Unsymmetrische Komposition I
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2015, część 2 | Teil 2



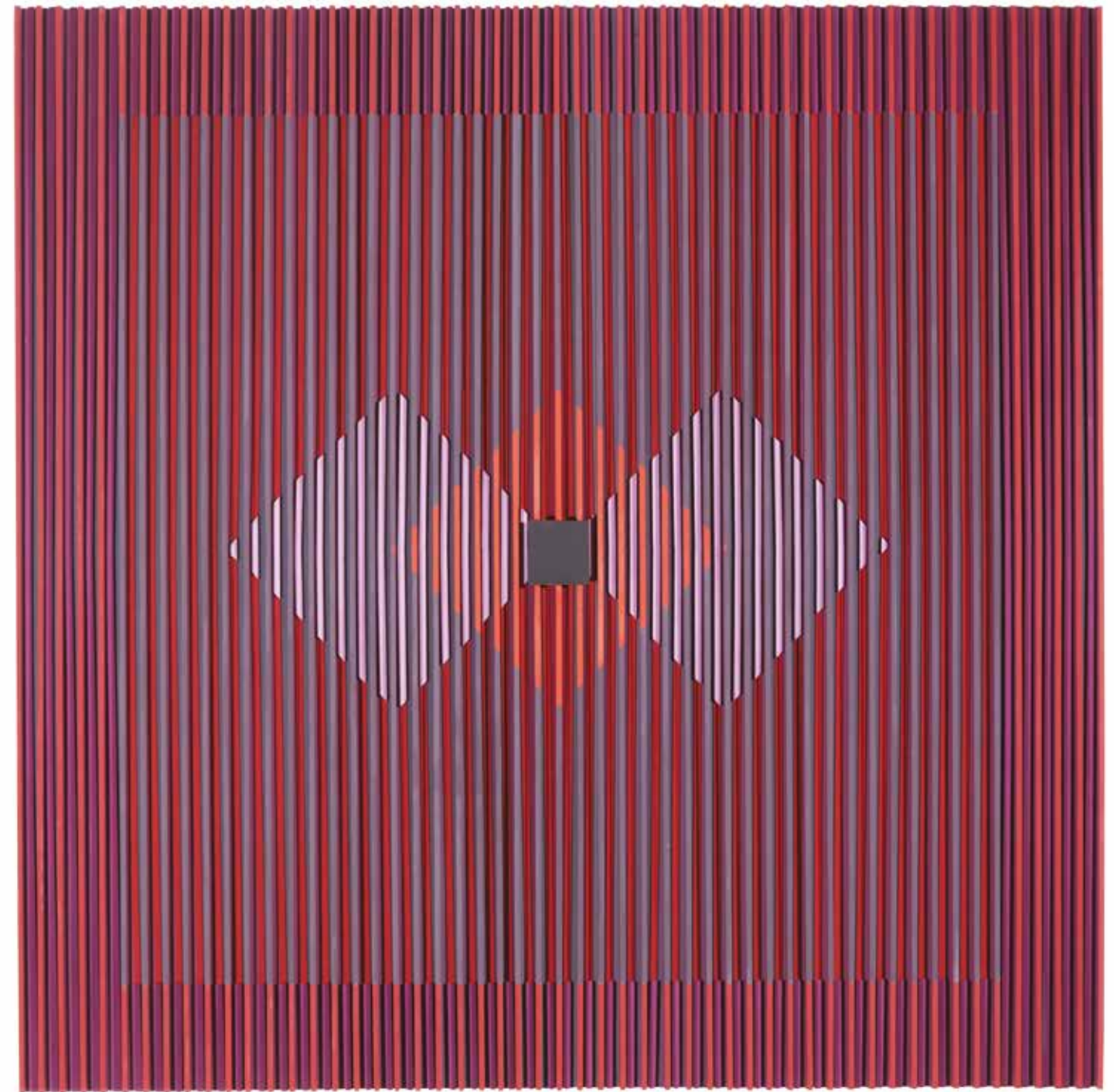


25./26.12.15 Kompozycja niesymetryczna I | Unsymmetrische Komposition I
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 2 x 64 x 64 cm, 2015

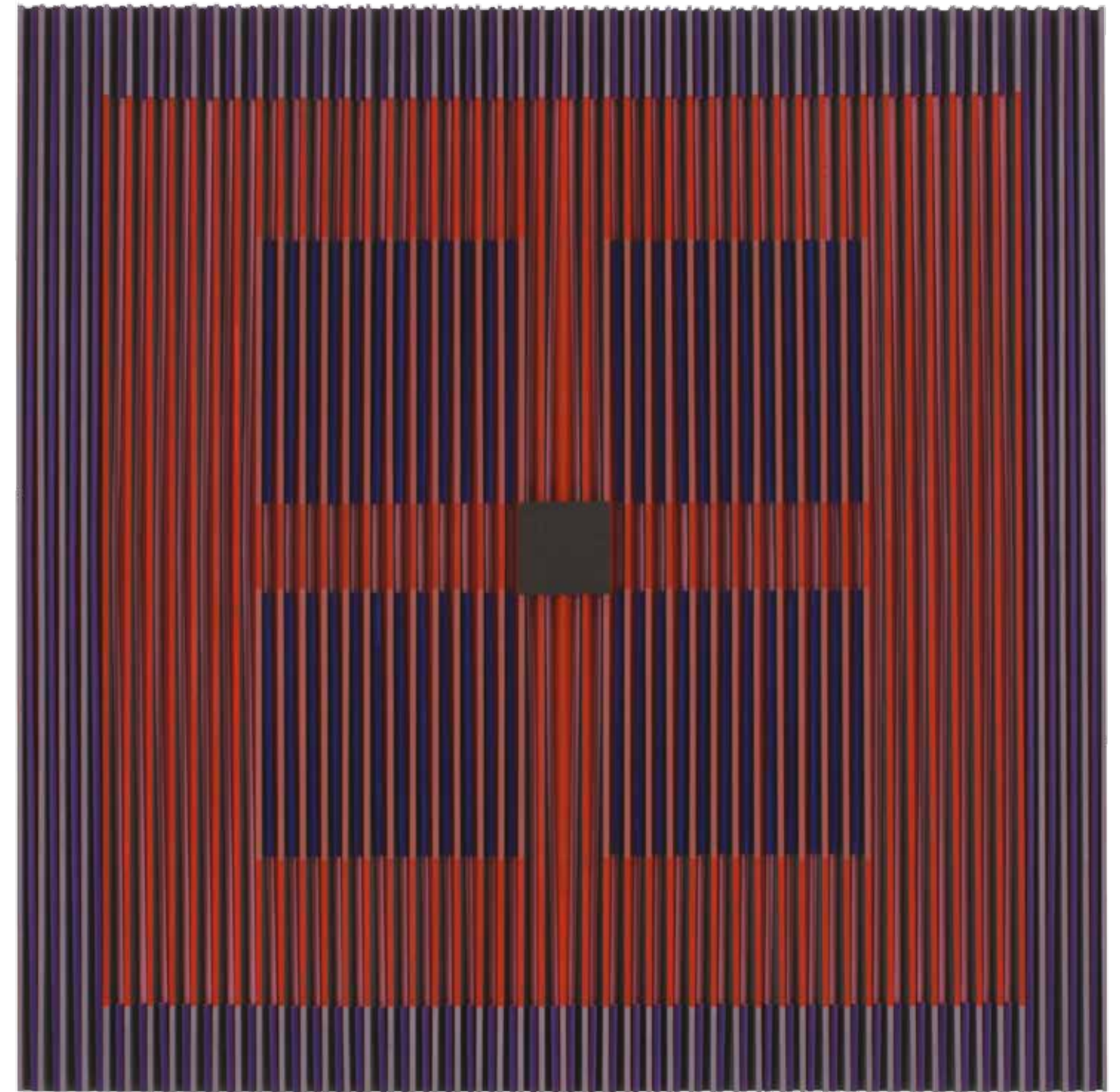
31.12.15 Kompozycja niesymetryczna II | Unsymmetrische Komposition II
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2015



13.02.16 Kompozycja symetryczna na chwilę | Momentan symmetrische Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

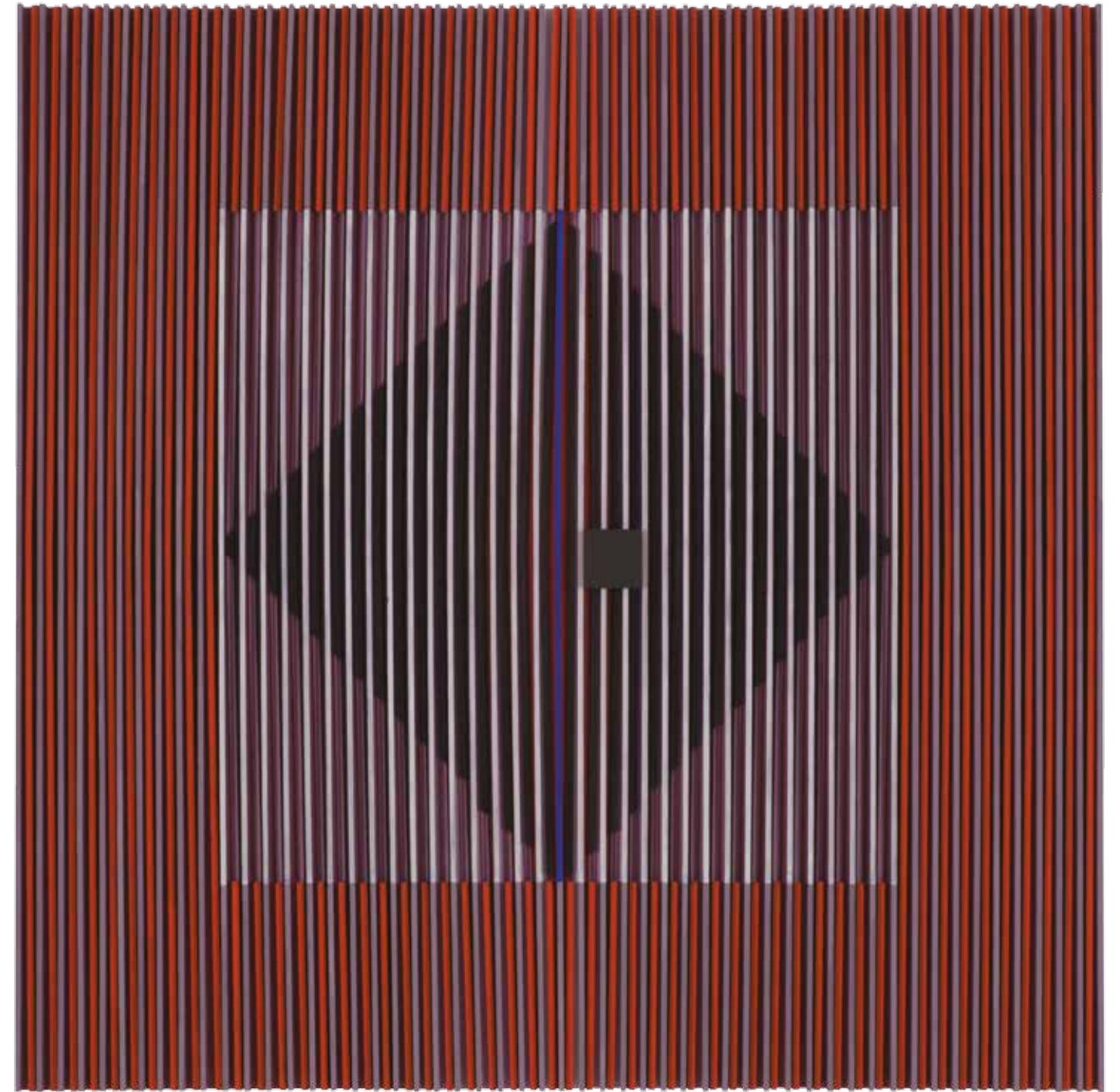


20.02.16 Kompozycja stabilna nawet | Wohl stabile Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

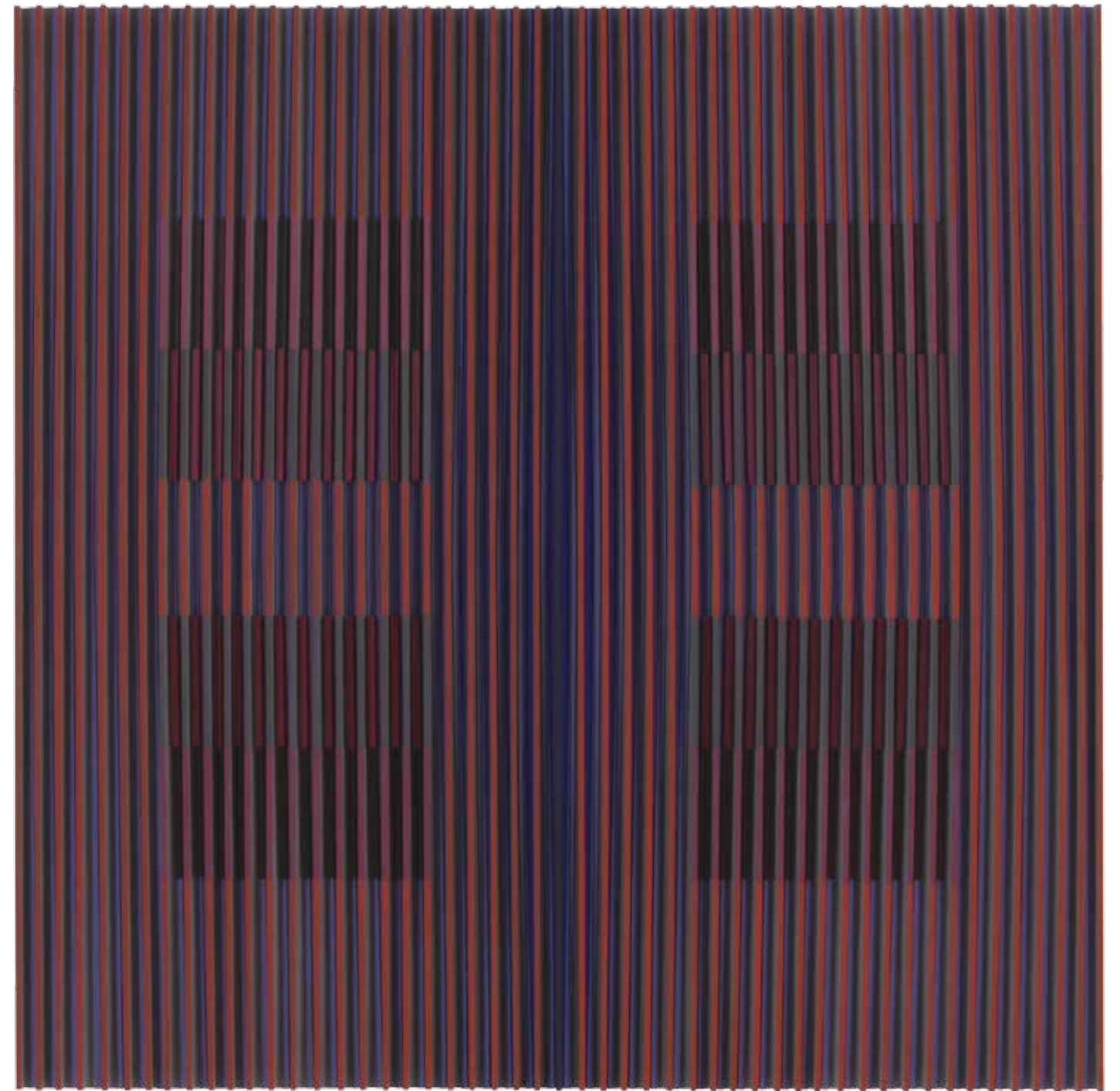




24.02.16 Kompozycja niesymetryczna III | Unsymmetrische Komposition III
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

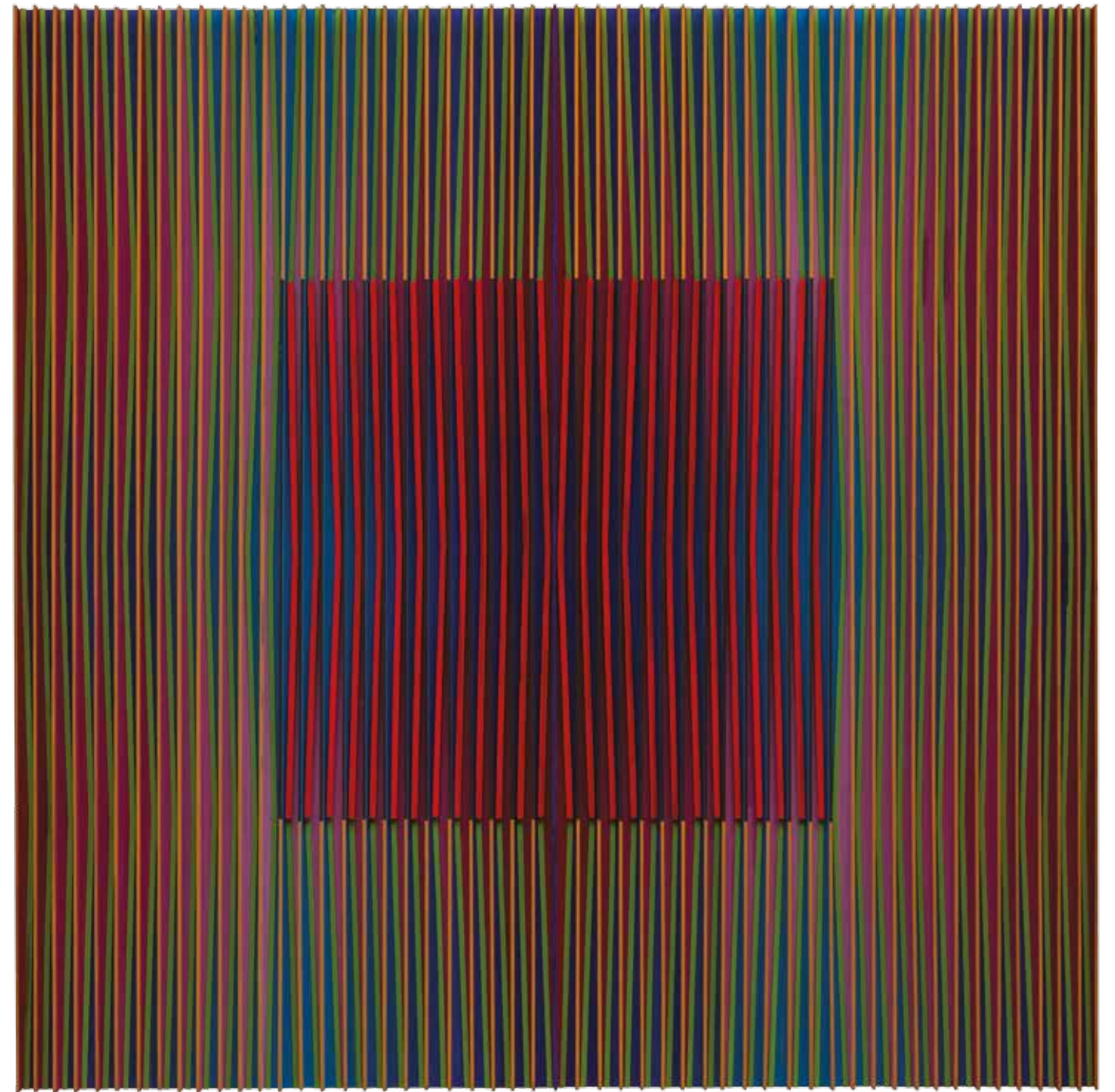


20.03.16 Kompozycja rozdzielona już | Komposition schon geteilt
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016





23.05.16
relief na piśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

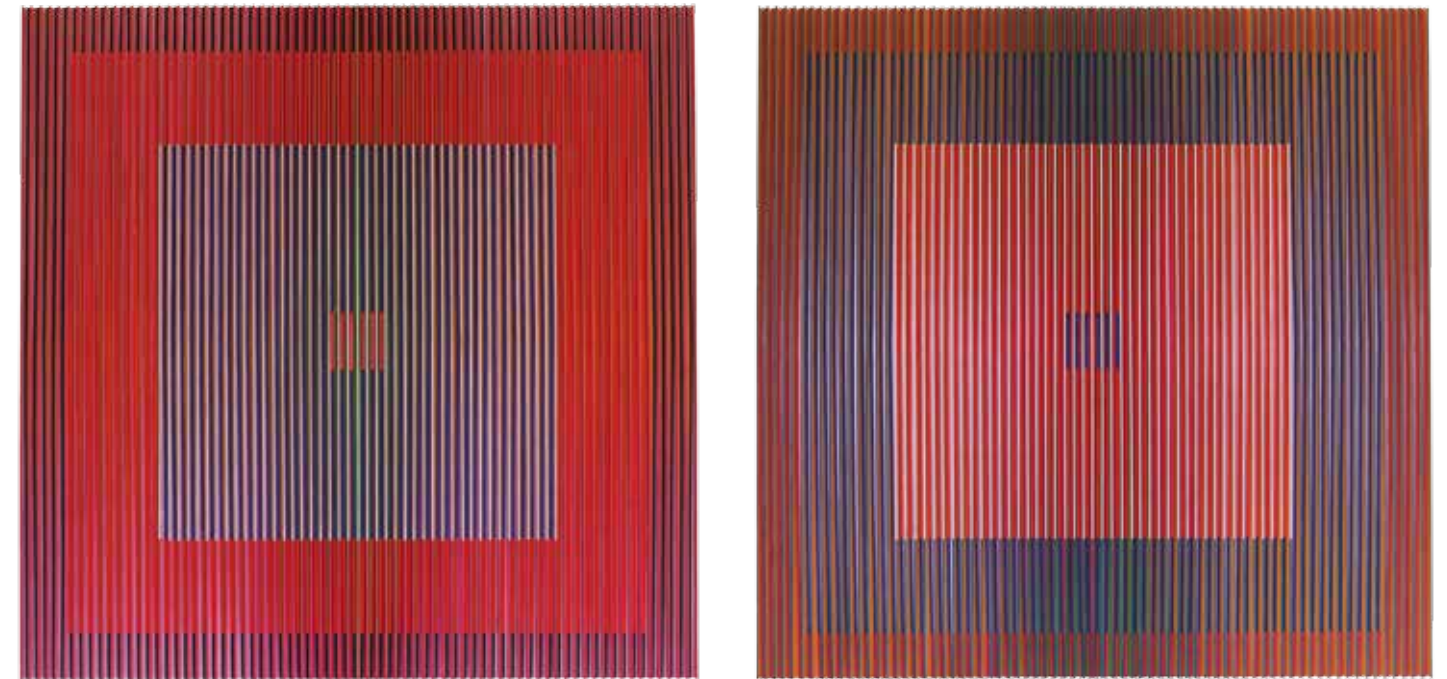


05.05.16 Kompozycja nowa | Neue Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 144 x 144 cm, 2016, część 1 | Teil 1



05.05.16 Kompozycja nowa | Neue Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 144 x 144 cm, 2016, część 2 | Teil 2

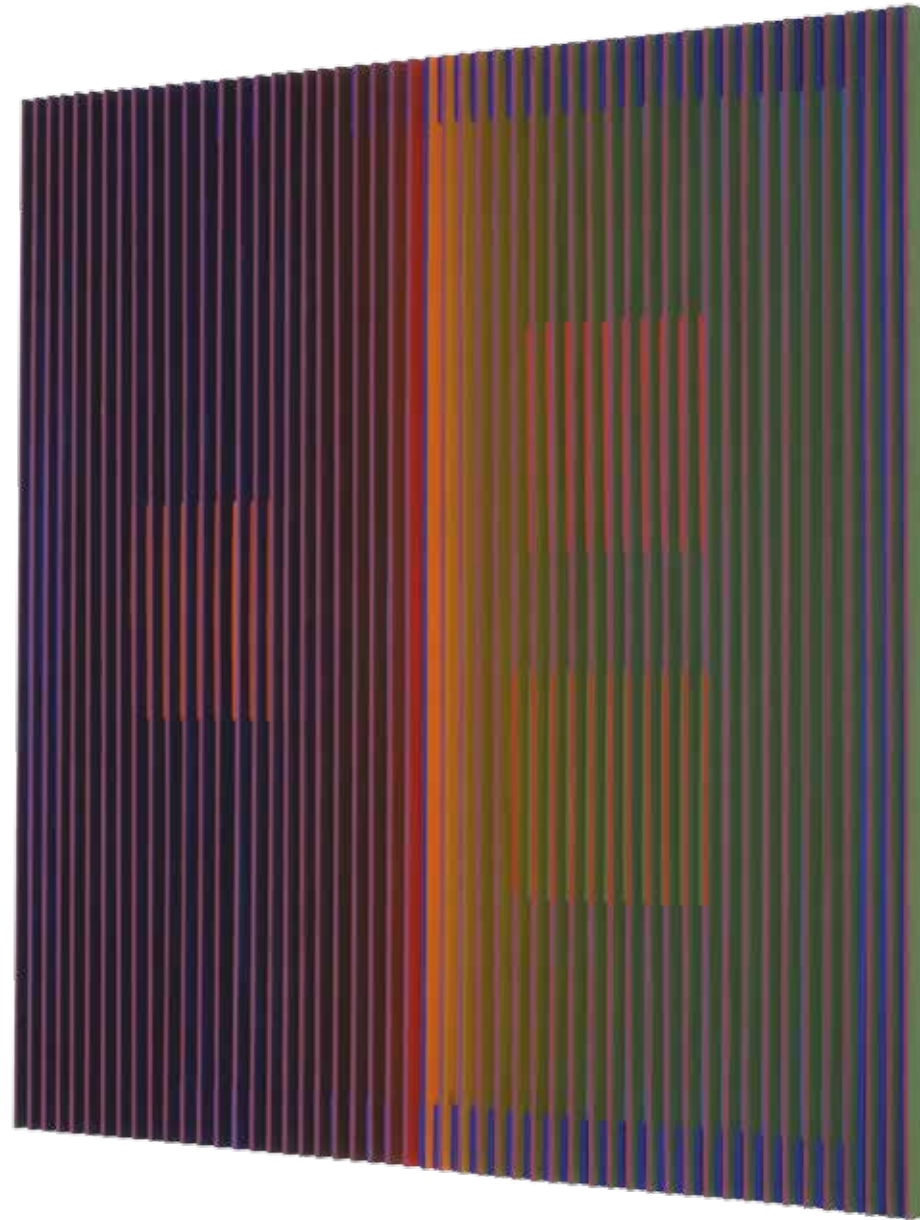




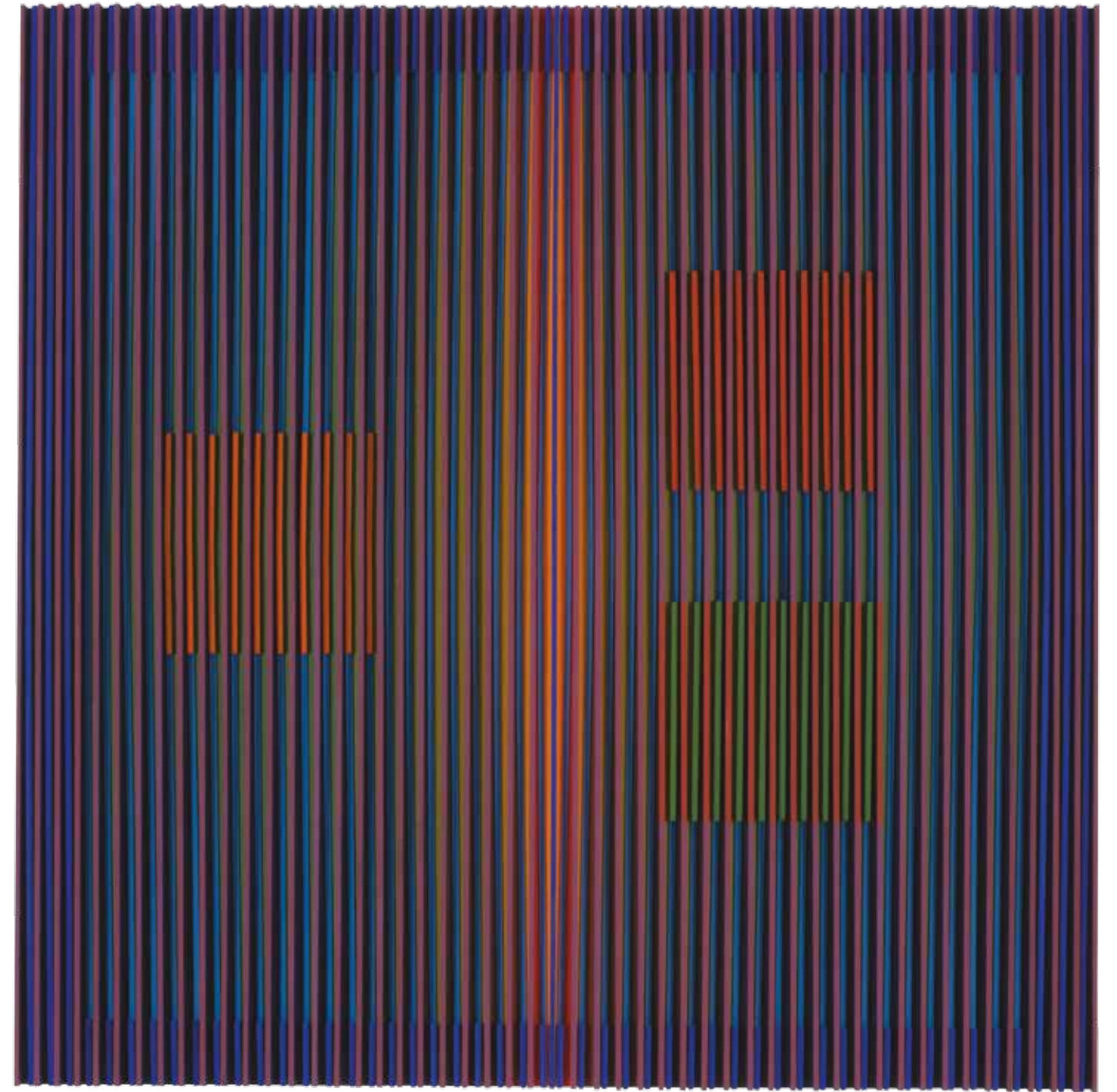
05.05.16 Kompozycja nowa | Neue Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 2 x 144 x 144 cm, 2016

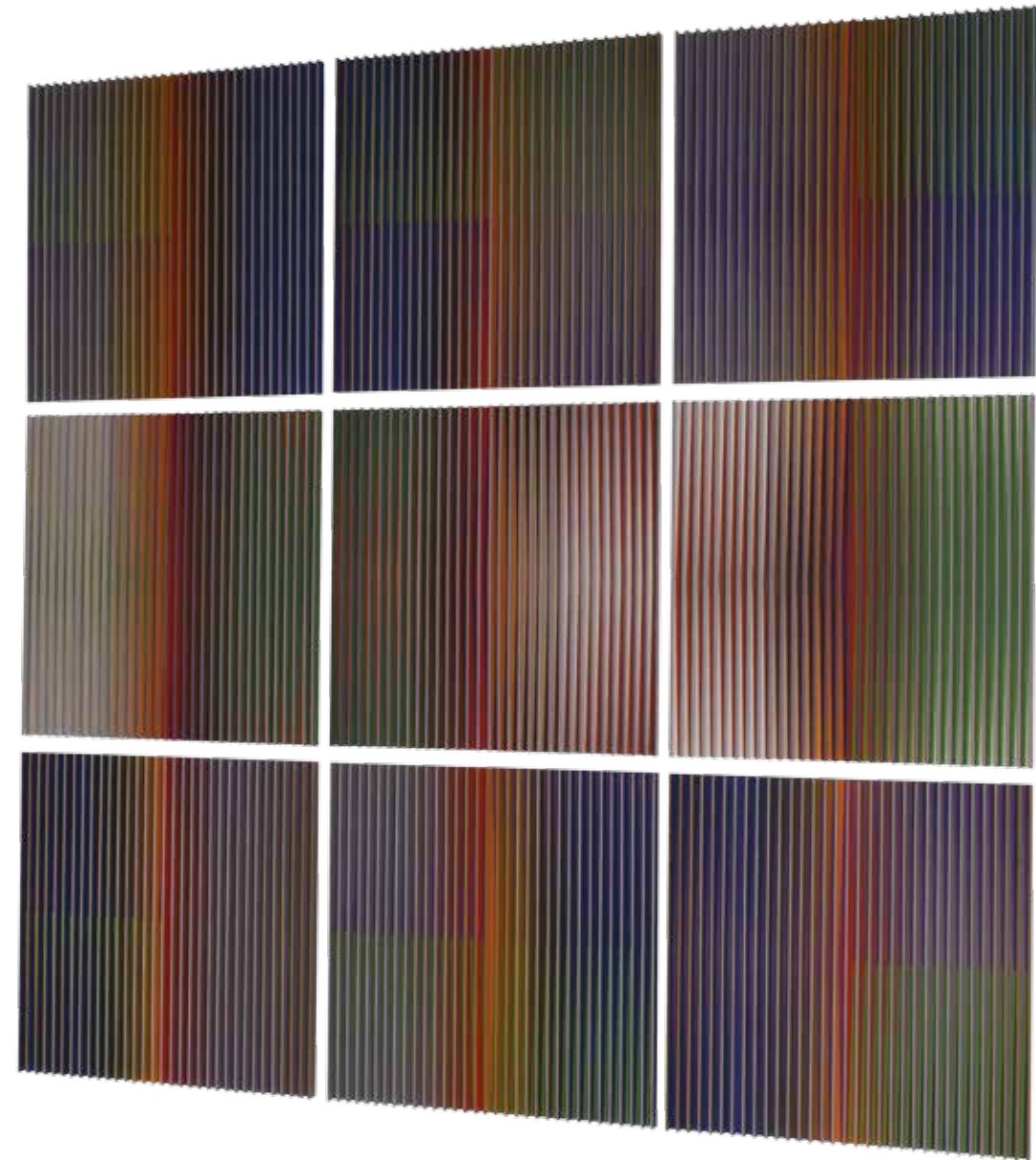
10.05.16 Kompozycja nowa II | Neue Komposition II
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016



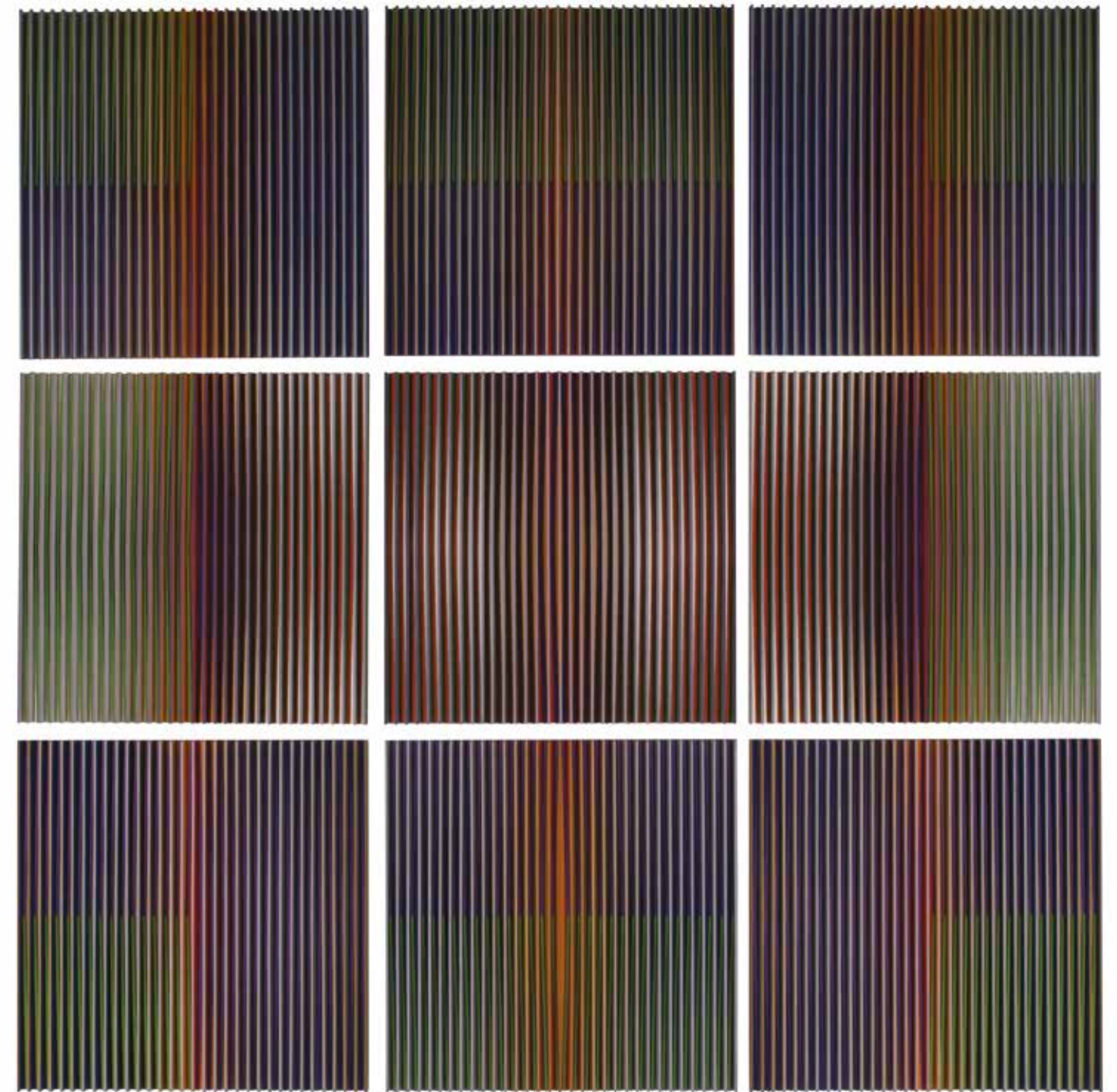


22.05.16 Kompozycja liryczna | Lyrische Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

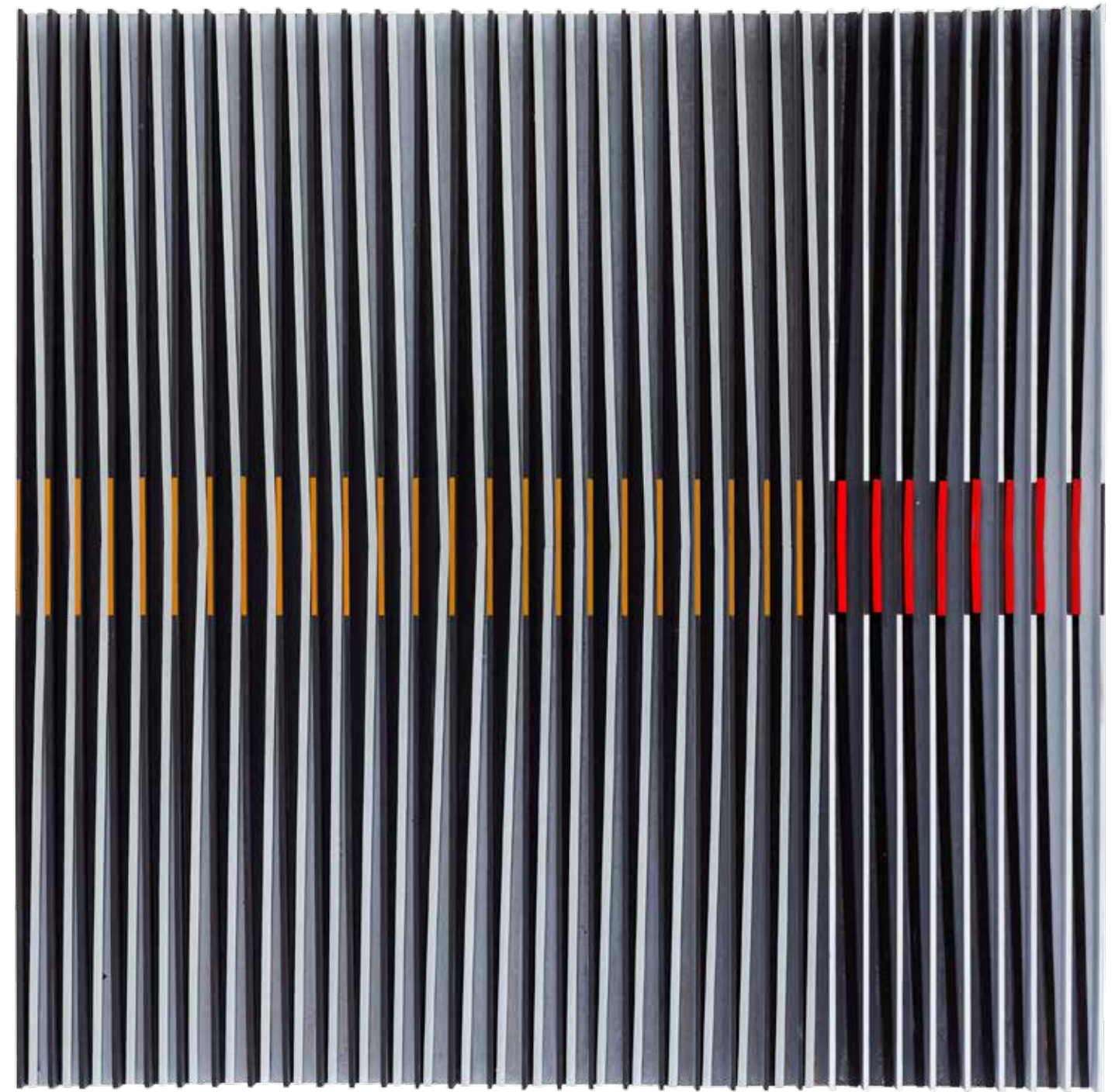




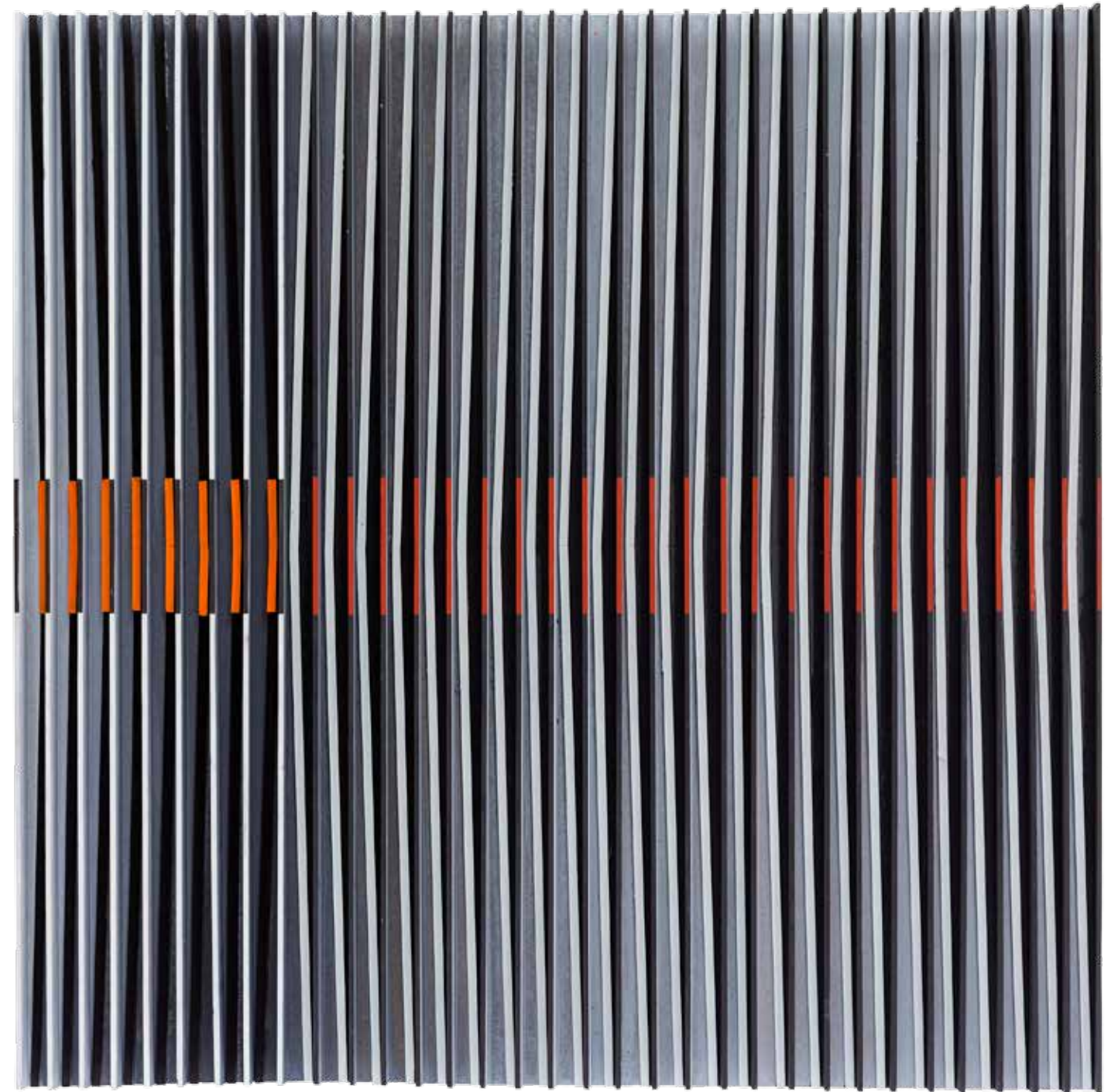
14.06.16 Kompozycja ułożona na nowo | Komposition neu zusammengestellt
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 9 x 64 x 64 cm 2016

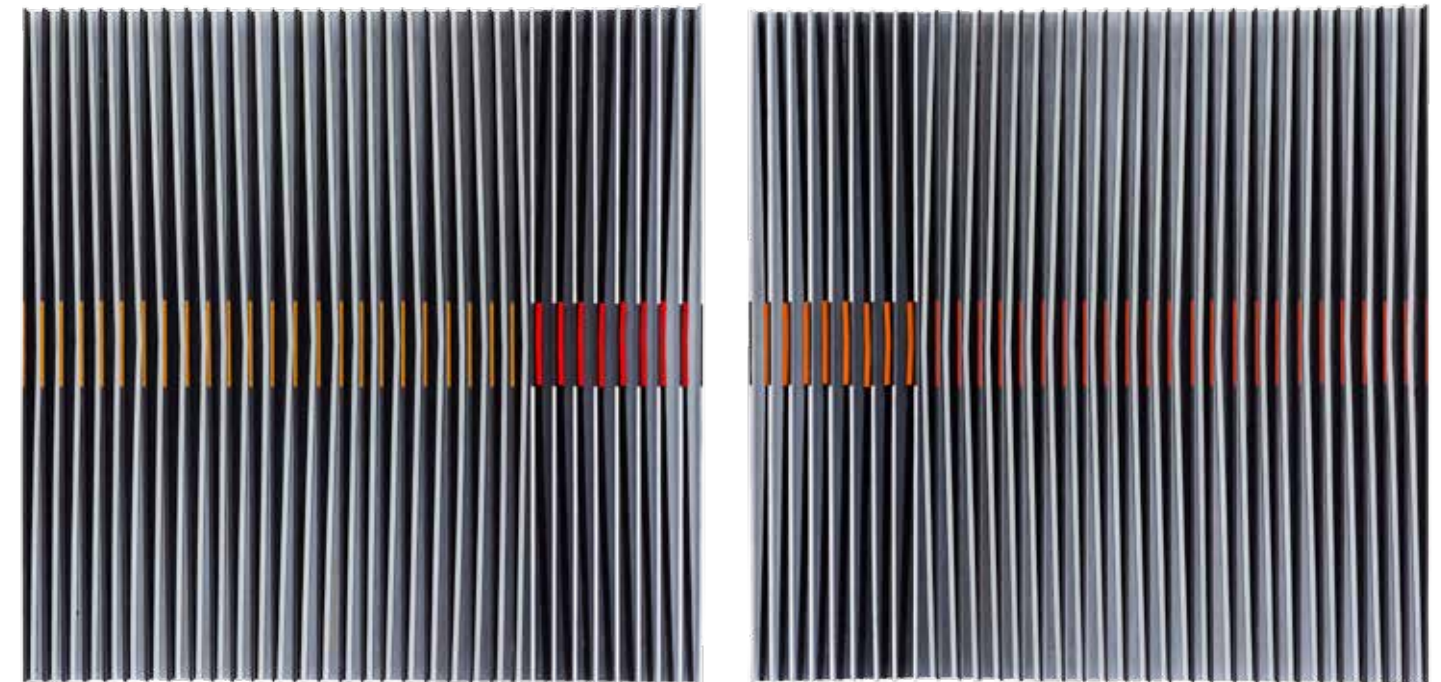


17.06.16 Kompozycja niesymetryczna nowa | Neue unsymmetrische Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2016, część 1 | Teil 1



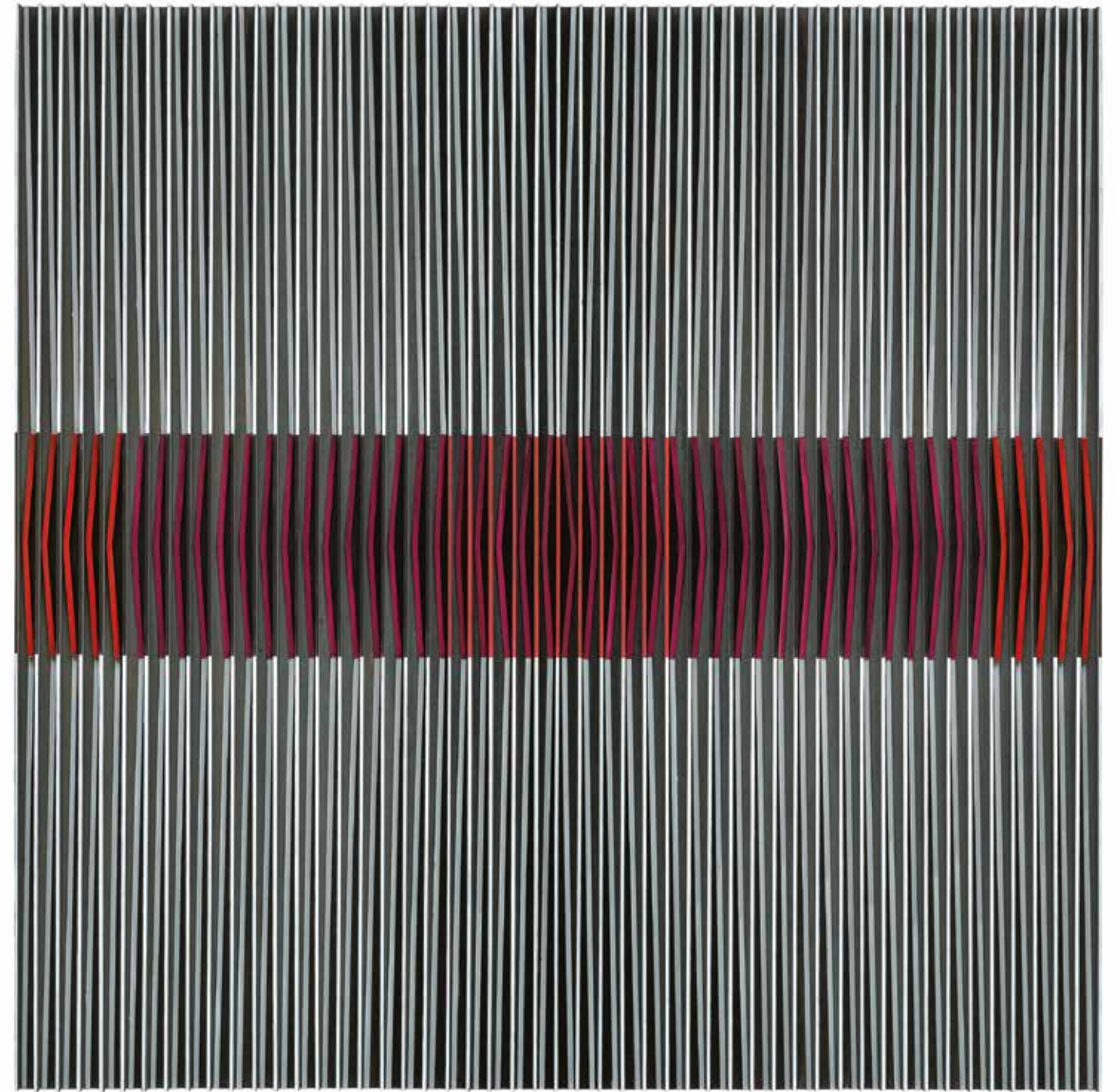
17.06.16 Kompozycja niesymetryczna nowa | Neue unsymmetrische Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 64 x 64 cm, 2016, część 2 | Teil 2





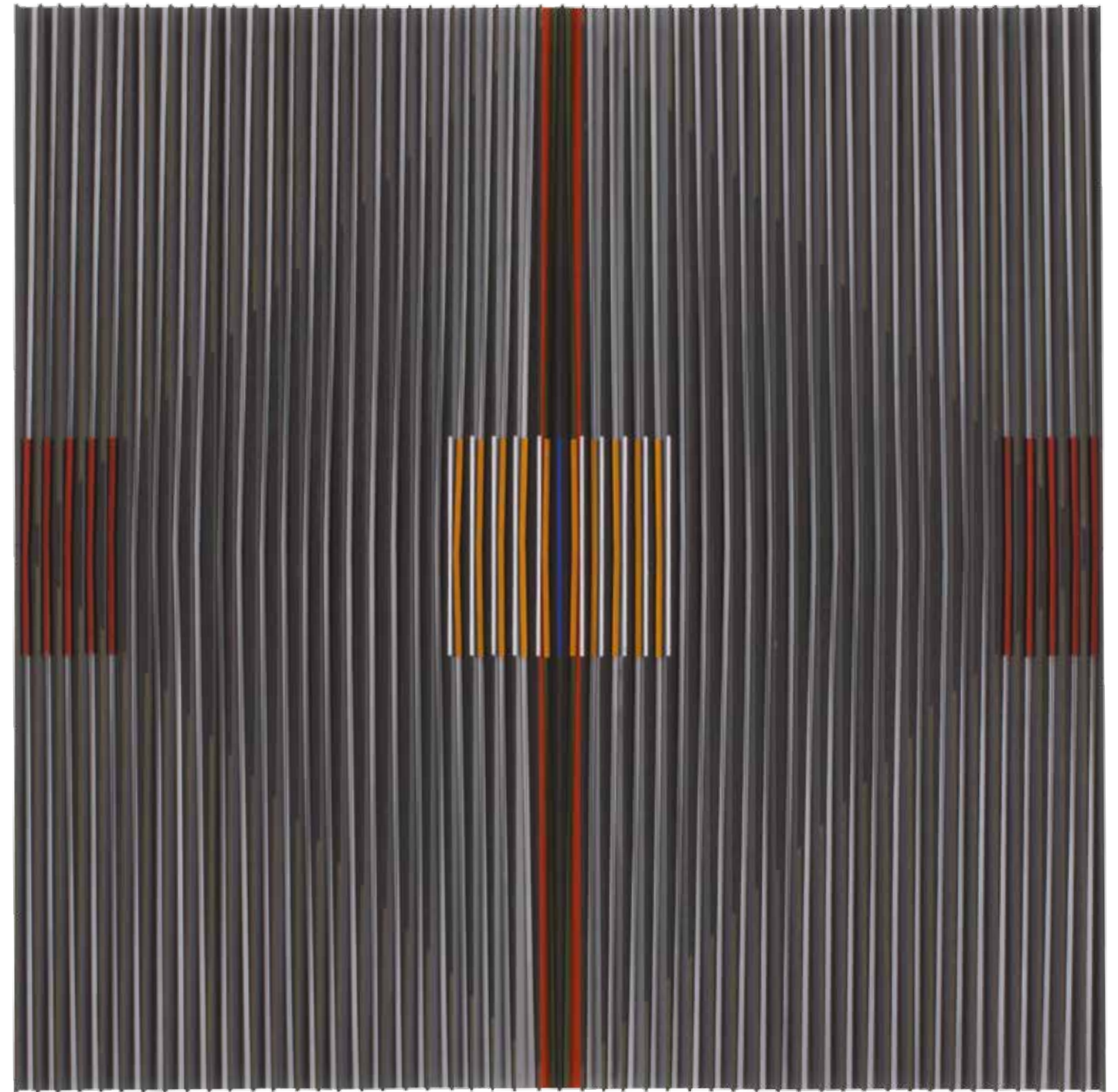
17.06.16 Kompozycja niesymetryczna nowa | Neue unsymmetrische Komposition
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 2 x 64 x 64 cm, 2016

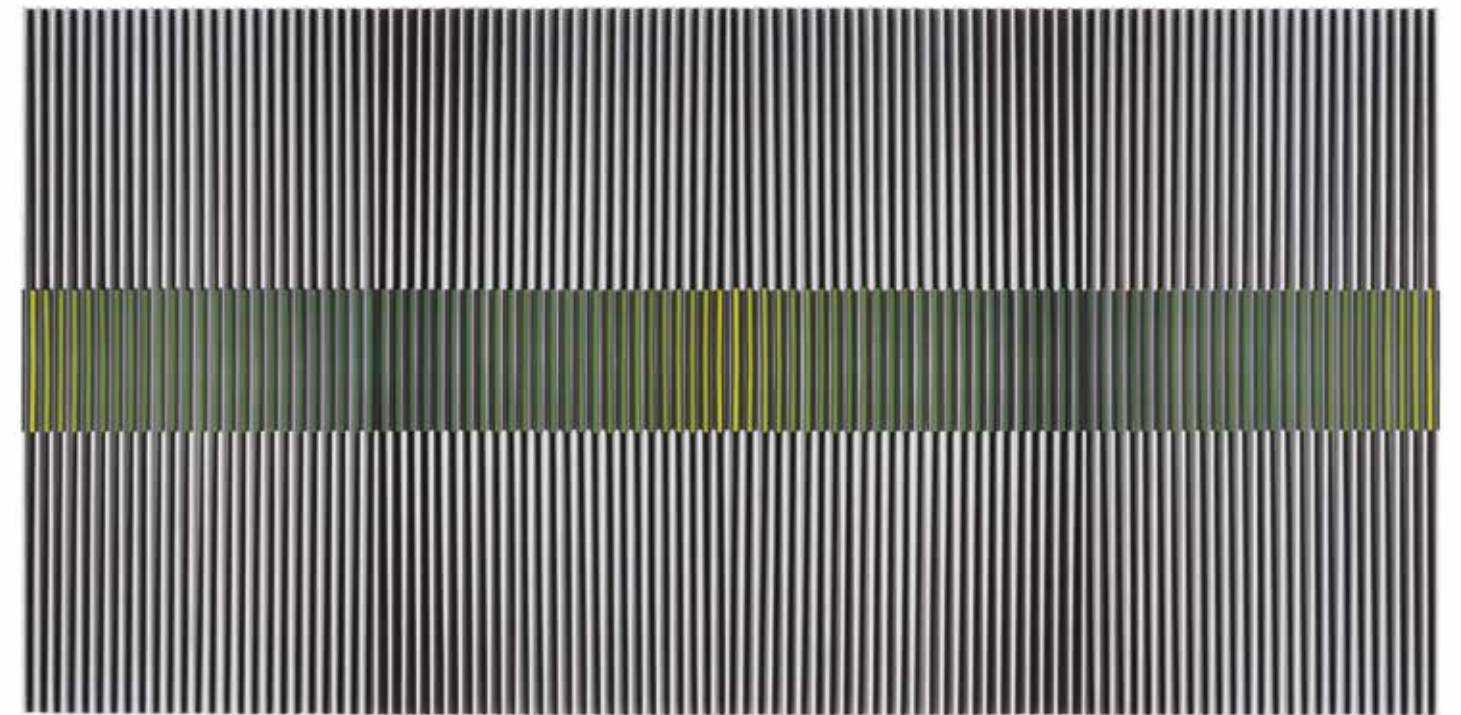
27.08.16 Kompozycja z czerwienią | Komposition mit Rot
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016



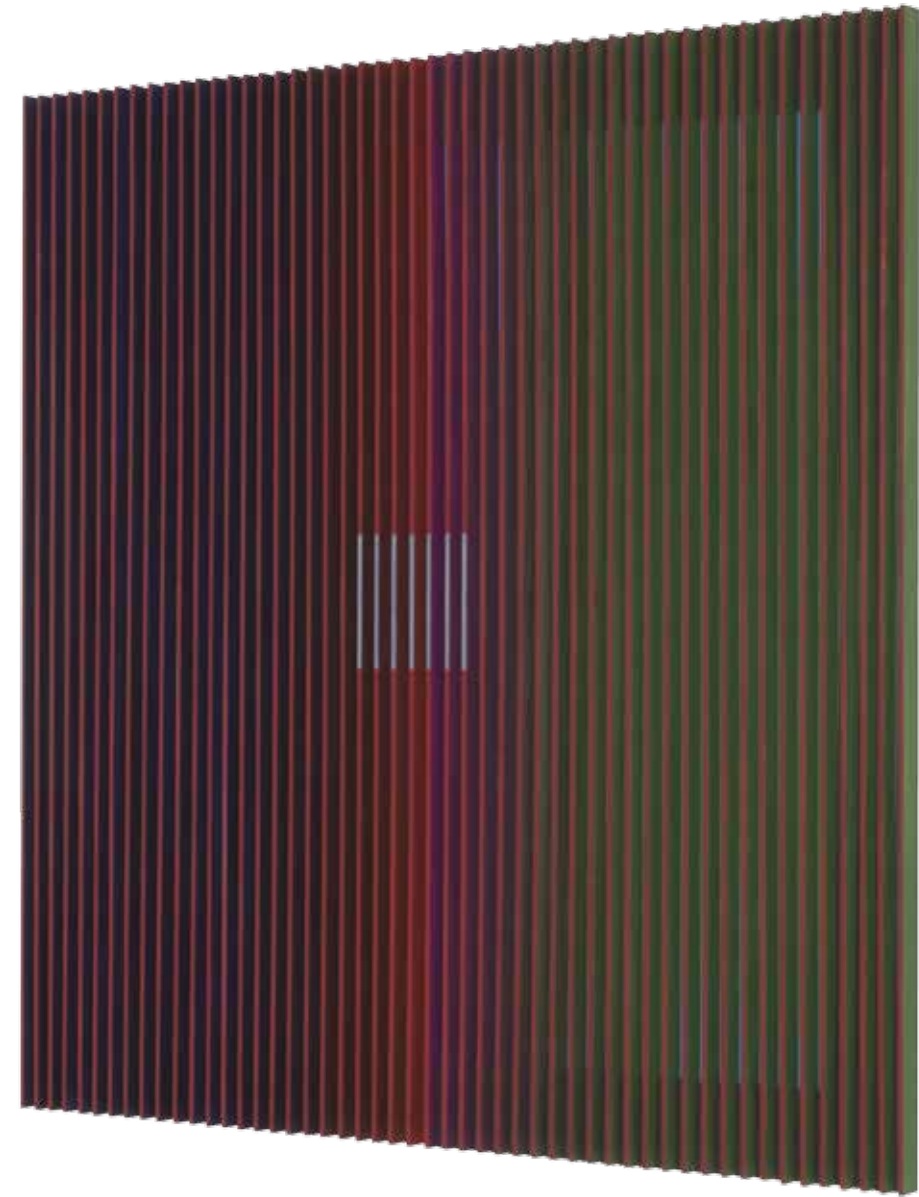


04.09.16
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x100 cm, 2016





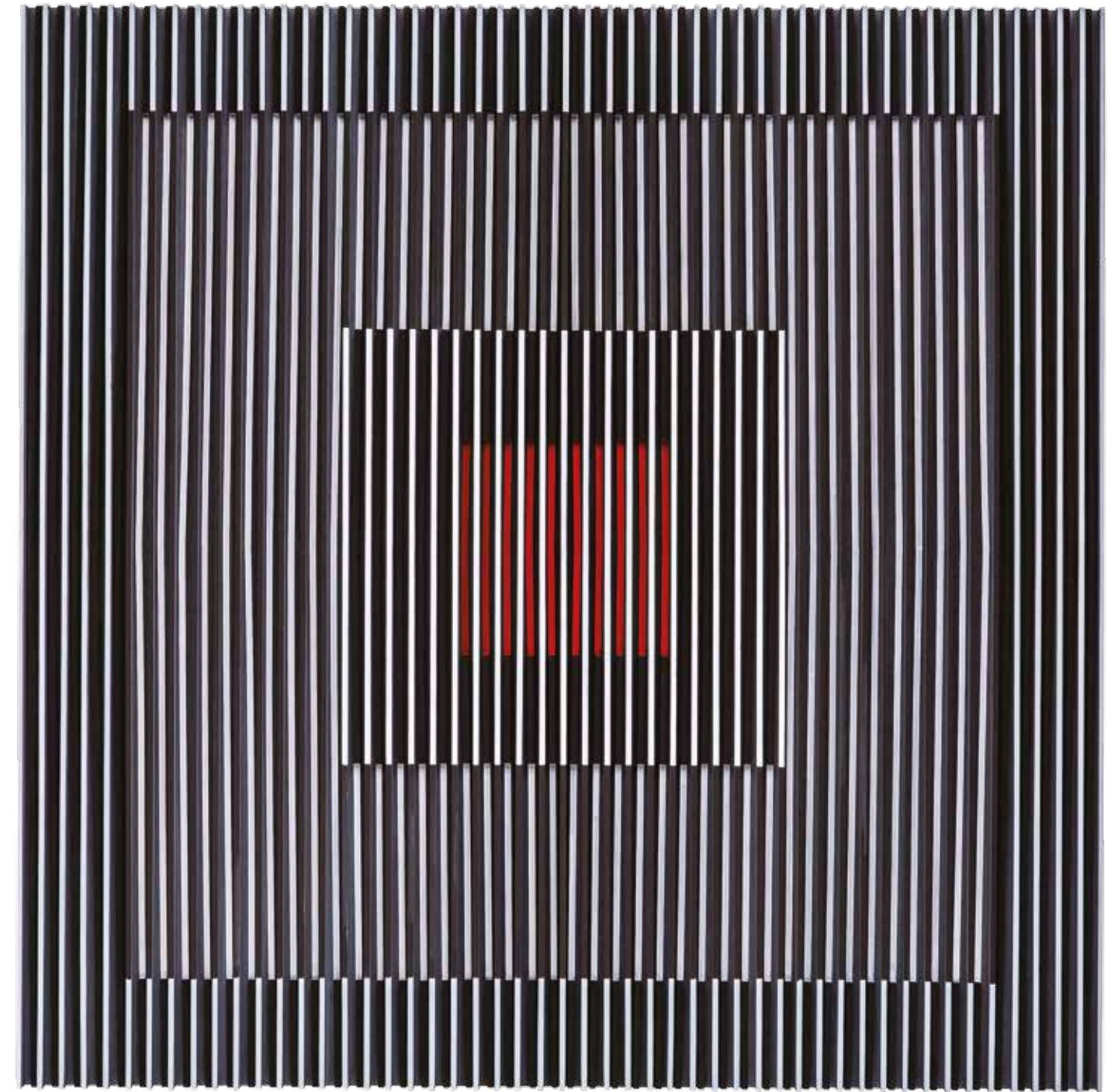
20.09.16
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 200 cm, 2016



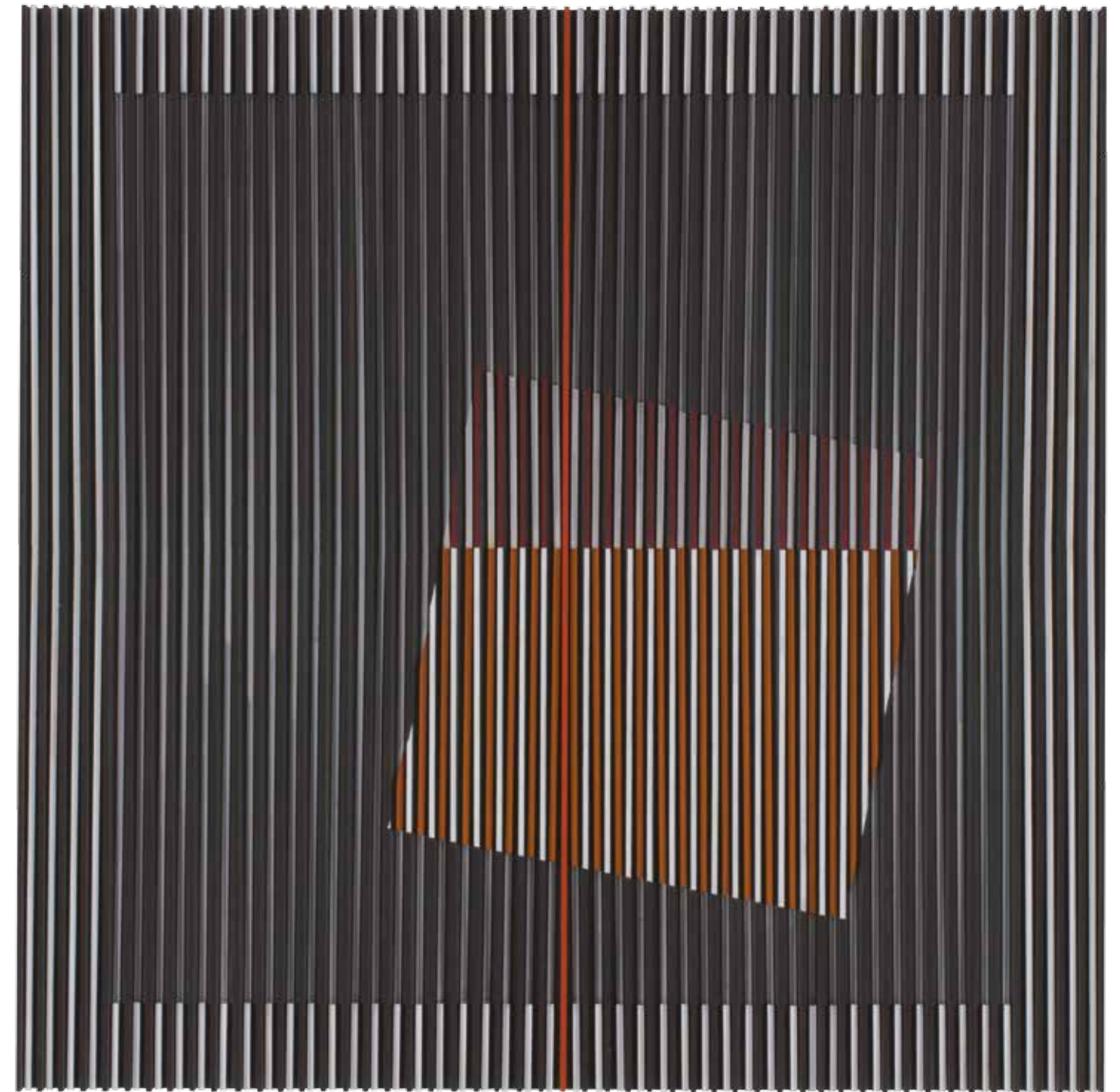
28.09.16
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x100 cm, 2016



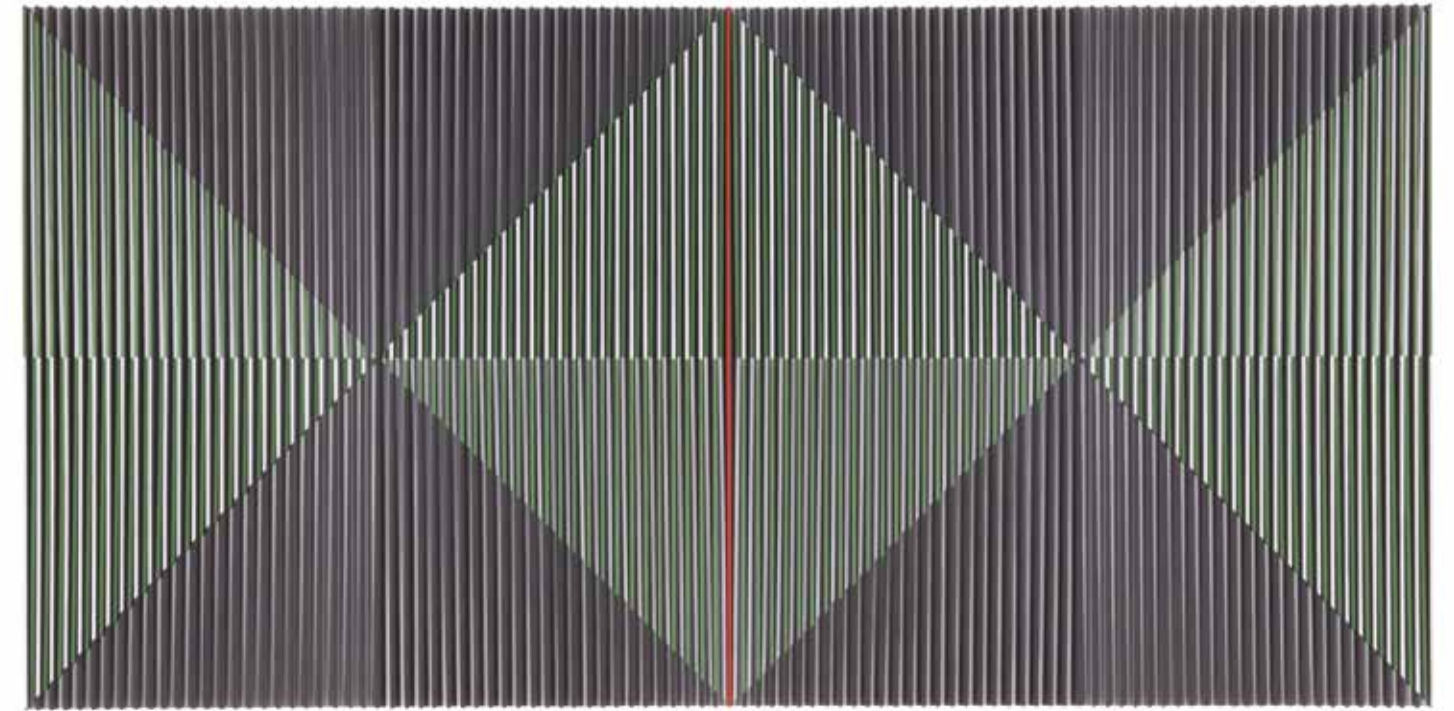
18.10.16 Kompozycja z bielą | Komposition mit Weiß
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

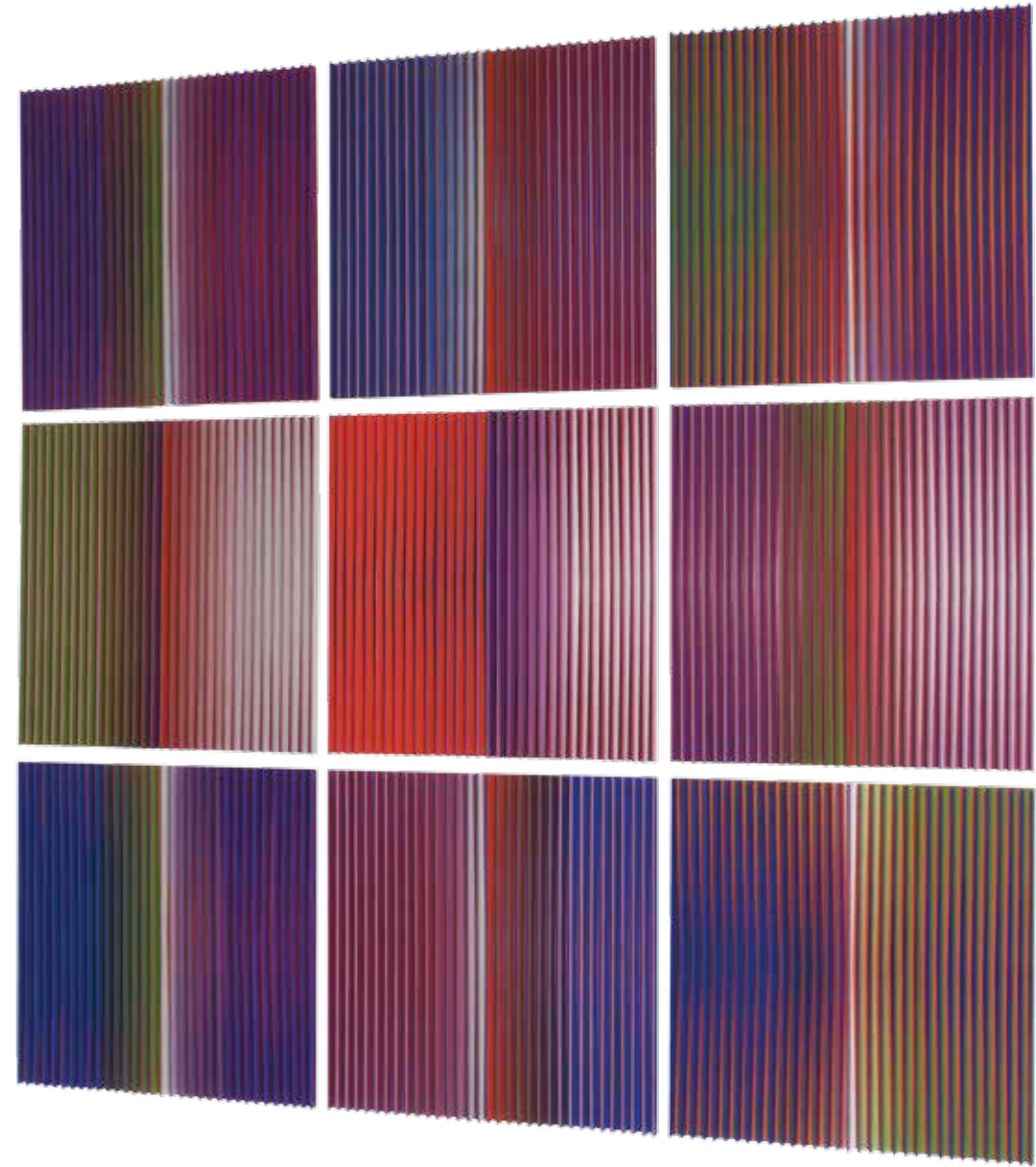


04.11.16 Red line I
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016

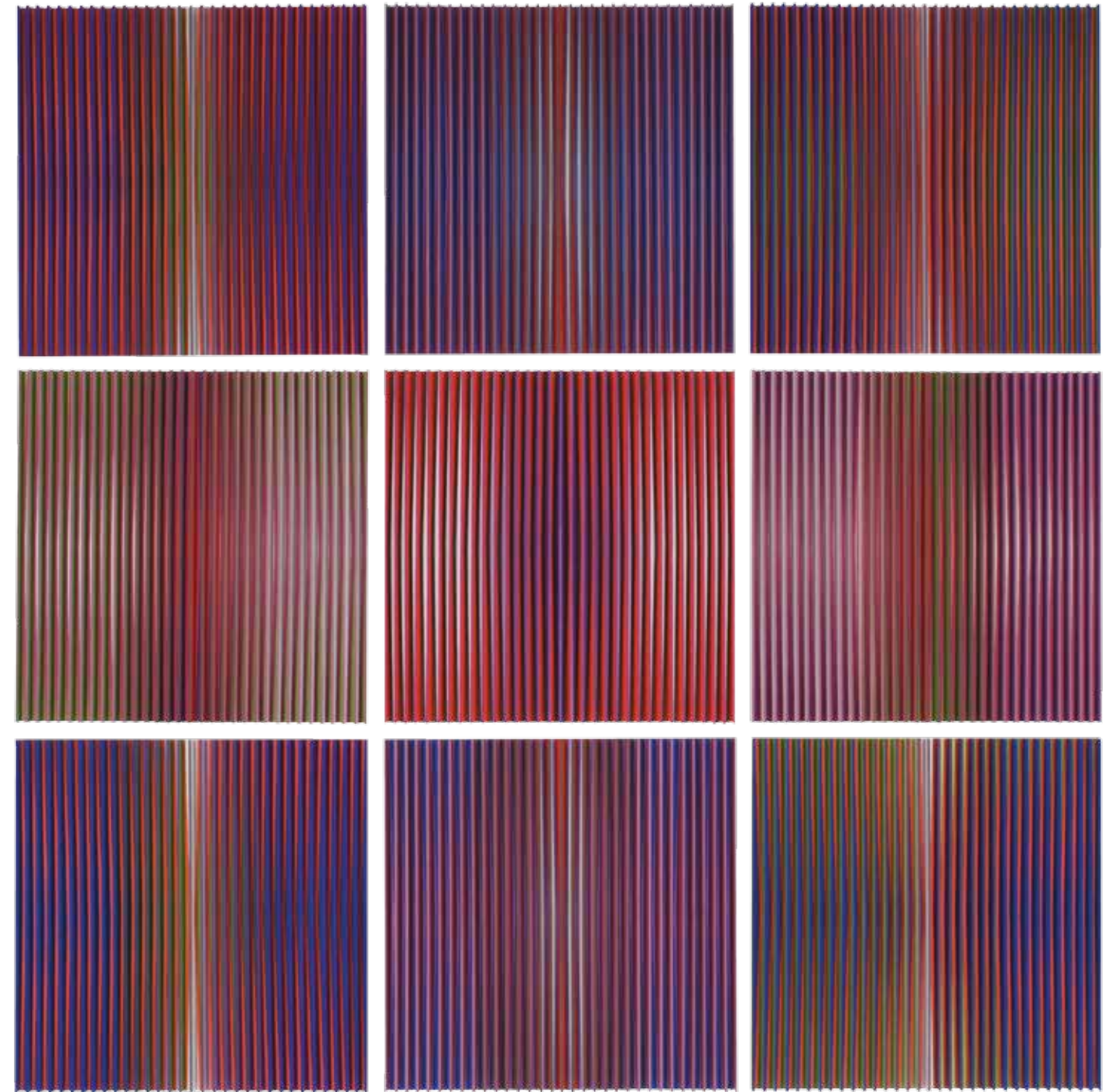


14.11.16 Red line II
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 200 cm, 2016

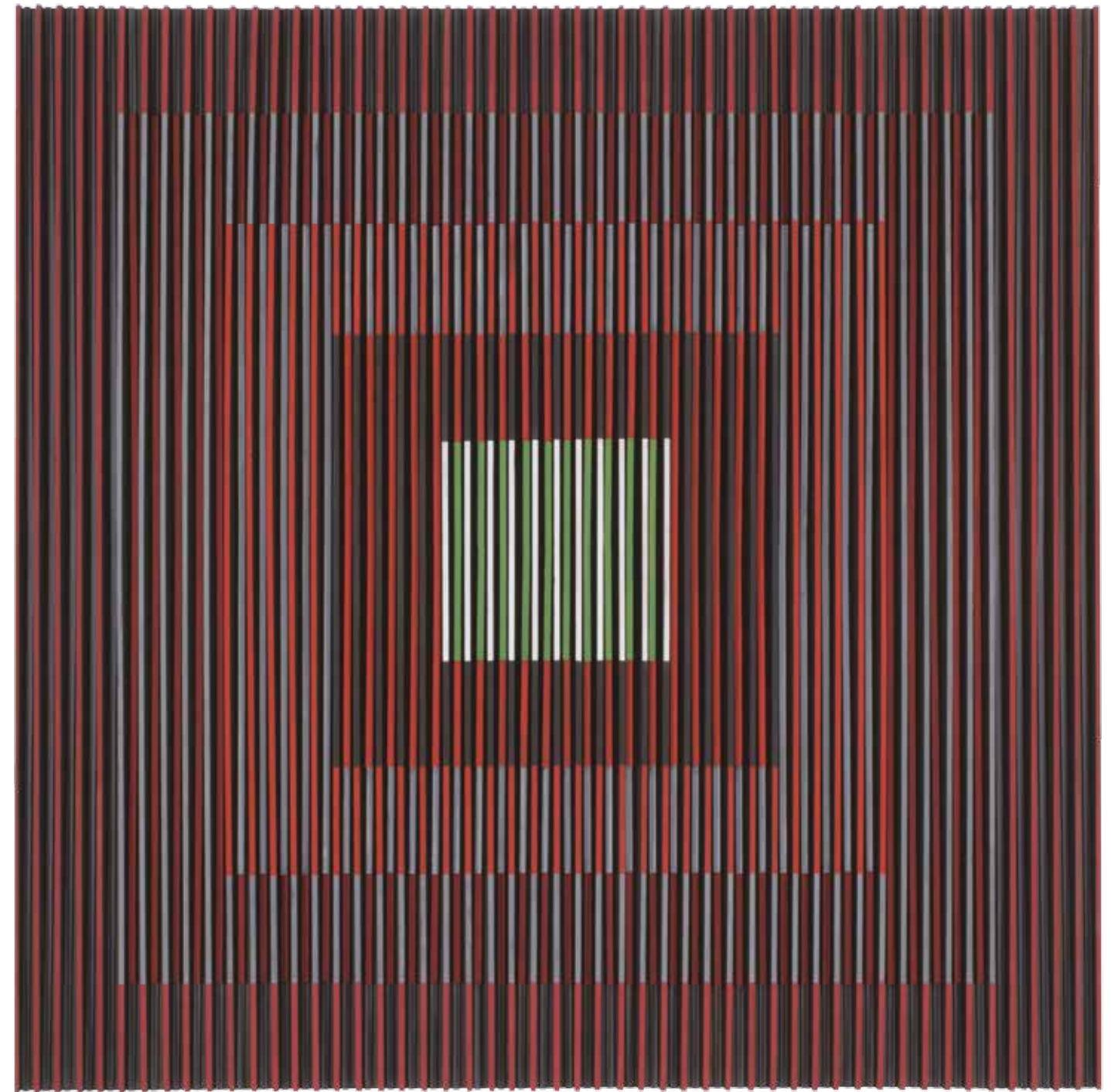


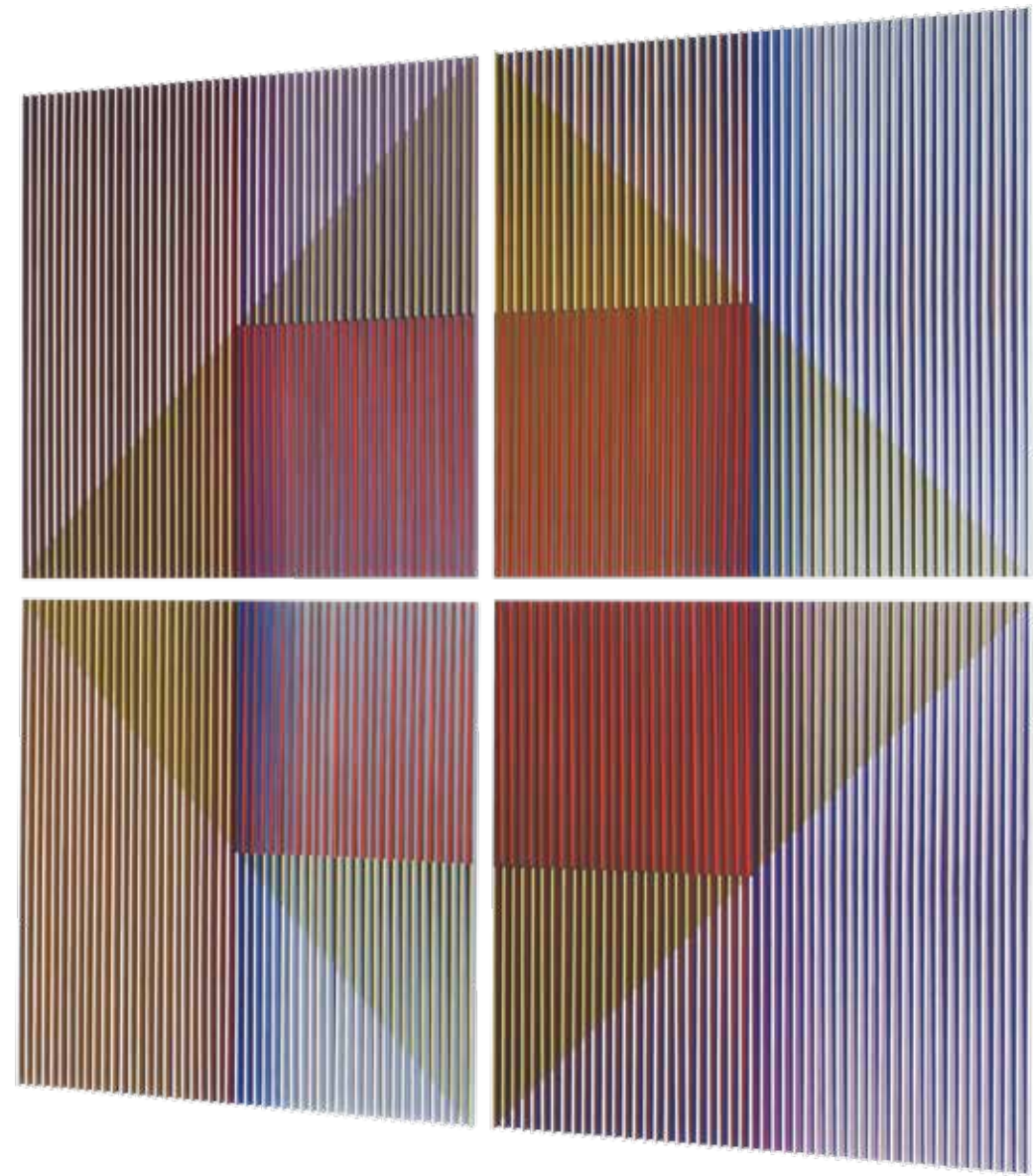


24.11.16
relief na pilśni | Relief auf Hartfaser, 9 x 64 x 64 cm 2016

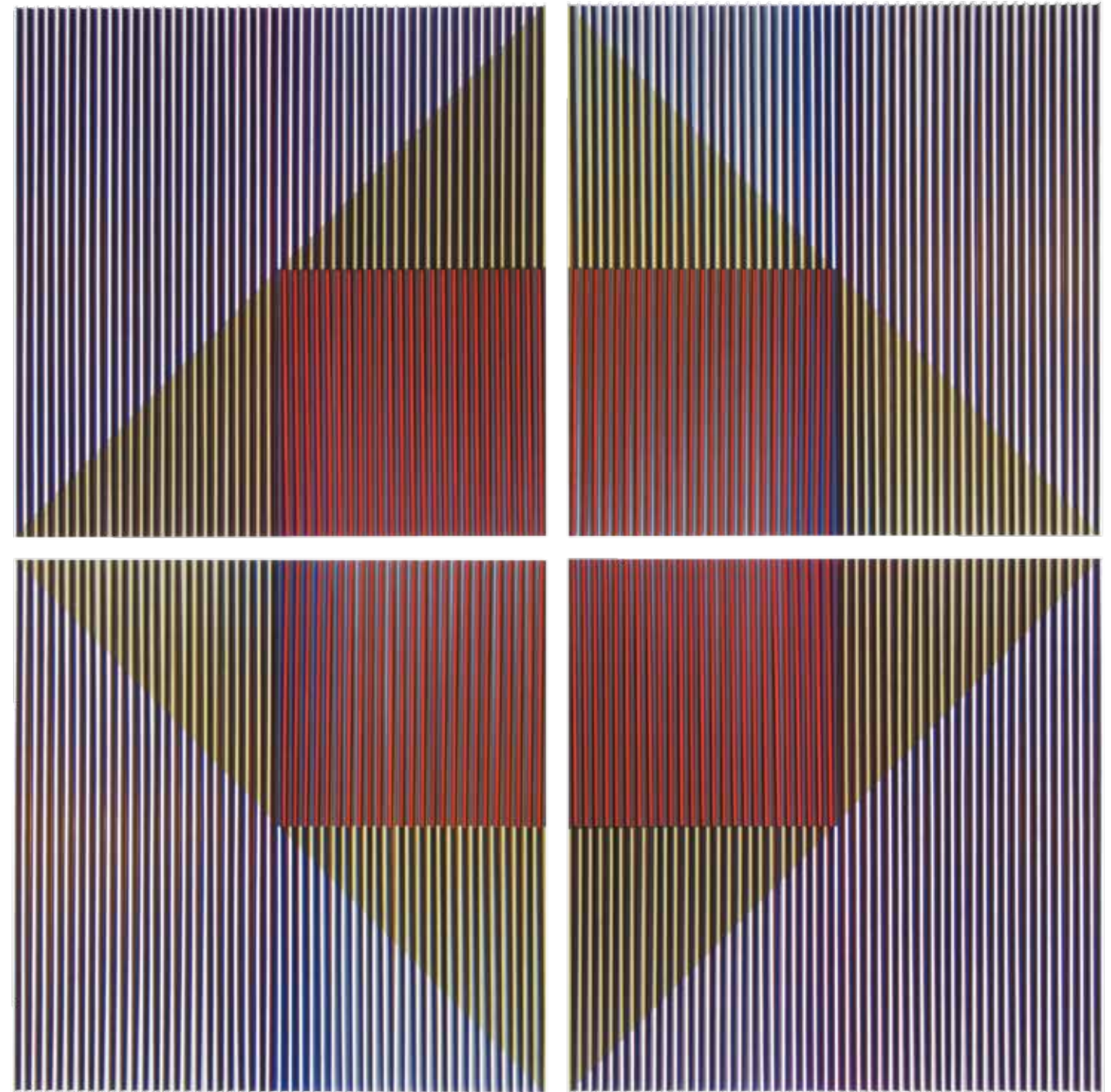


31.12.16
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 100 x 100 cm, 2016





15.01.17
relief na piłśni | Relief auf Hartfaser, 4 x 100 x 100 cm, 2017



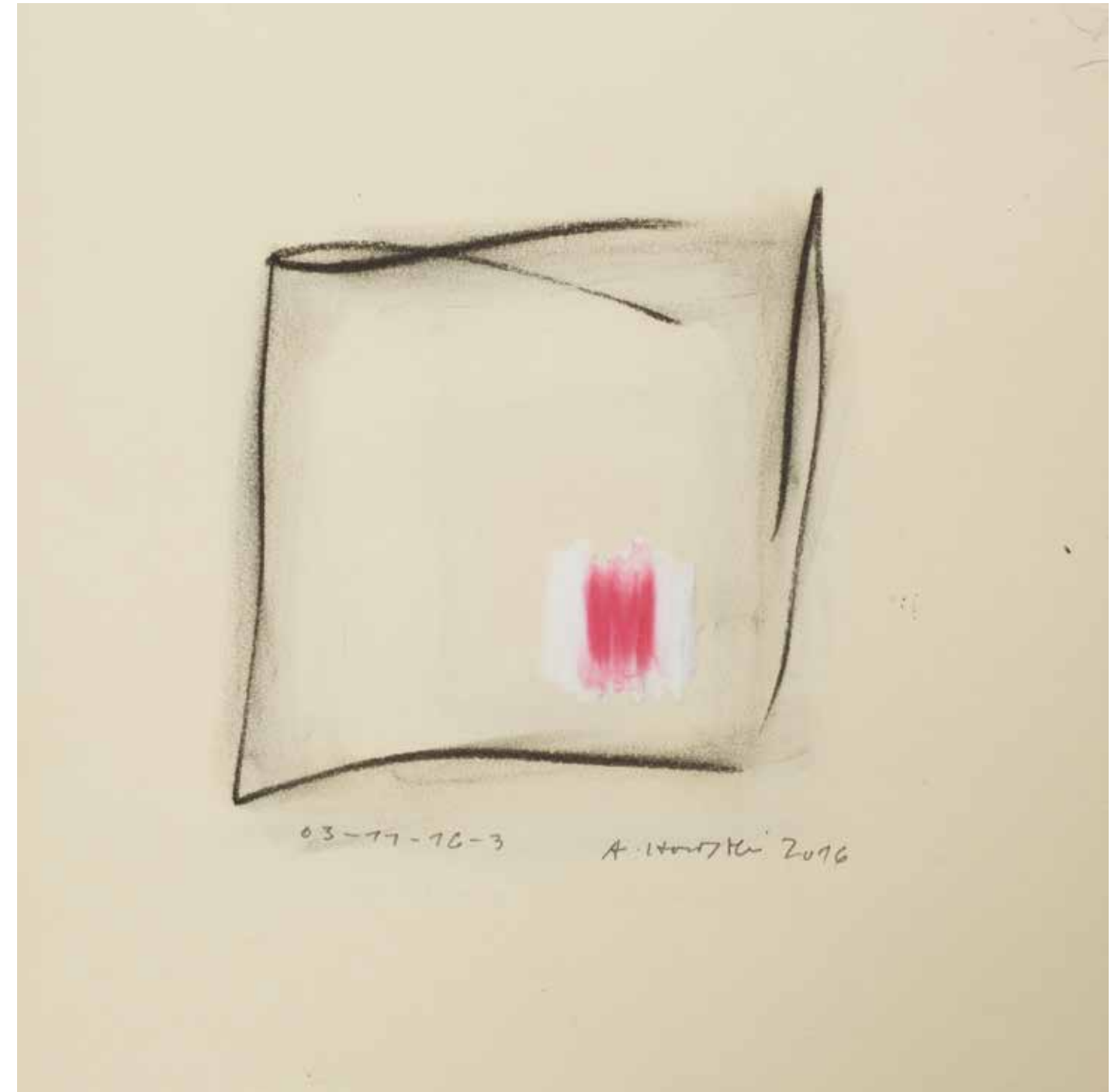
prace na papierze | arbeiten auf papier



03-11-16-1 01.30 pm
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-2
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



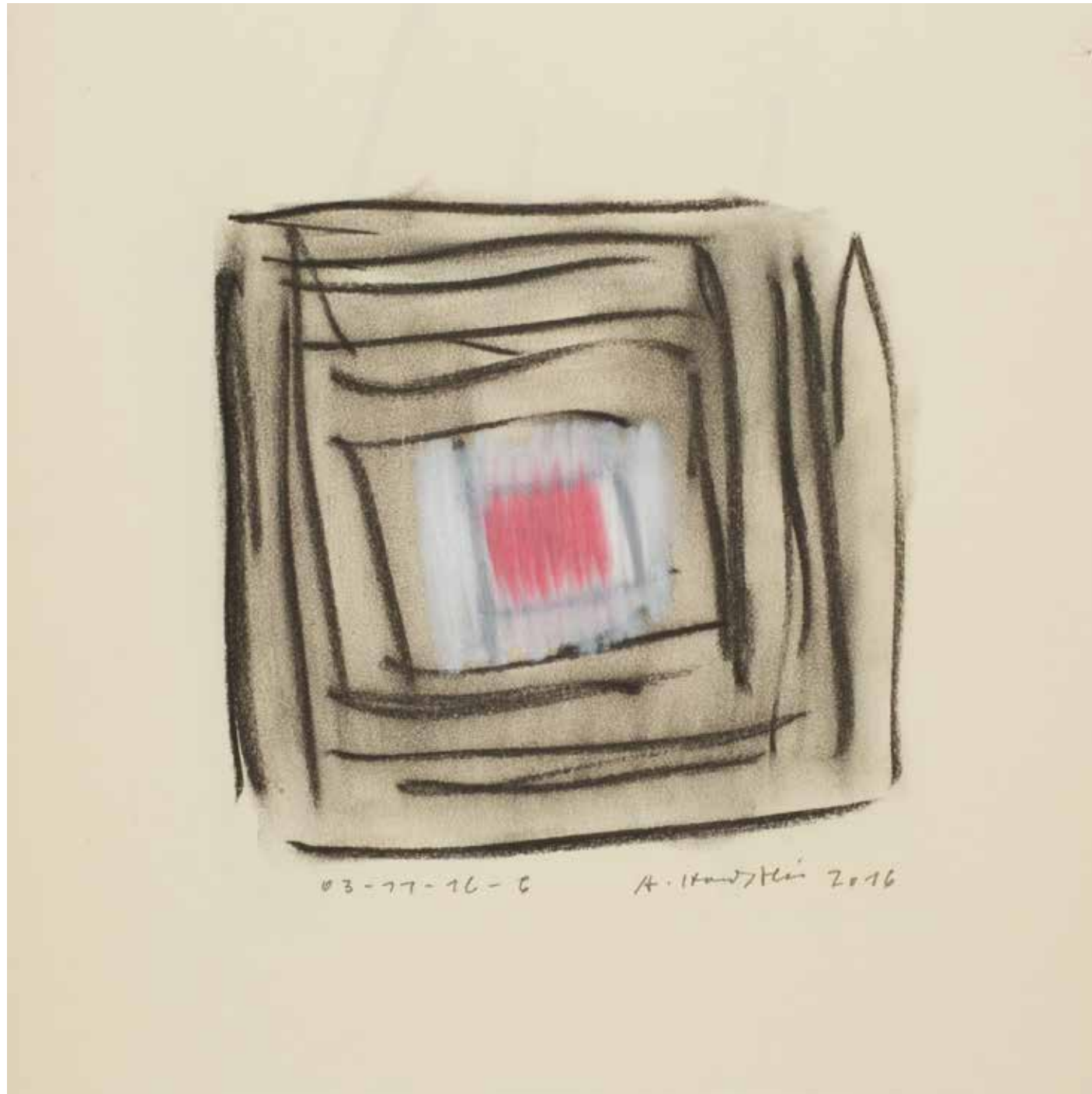
03-11-16-3
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-4
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



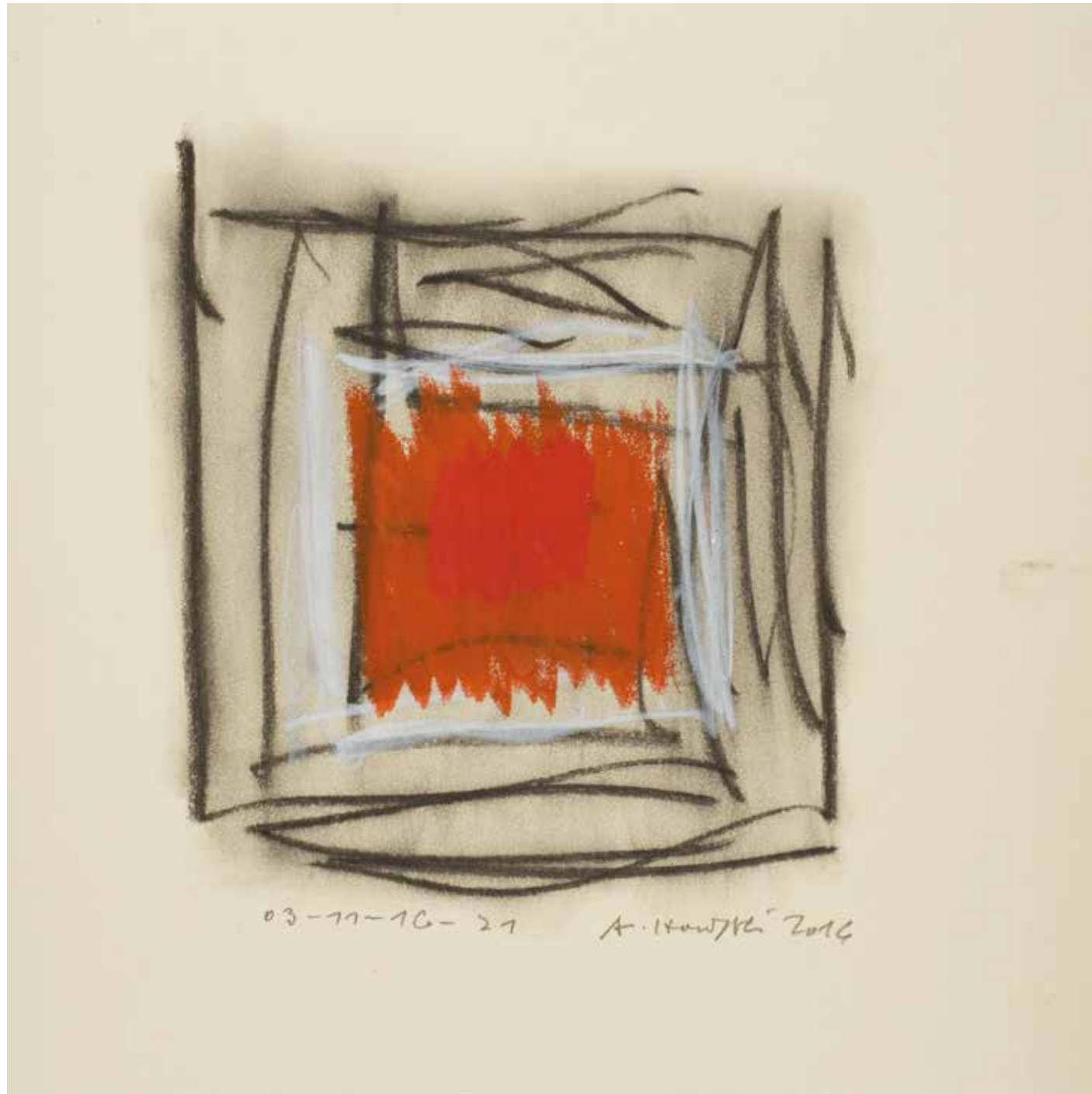
03-11-16-5
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-6
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-20
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-21
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-22
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-23
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016



03-11-16-24 04.40 pm
pastel, węgiel na papierze | Pastel, Kohle auf Papier, 23 x 23 cm, 2016

Andrzej Nowacki

wurde am 15. Oktober 1953 in Rabka, Polen, geboren. Seine frühe Jugend verbrachte er in Krakau. Die ersten Kunsterfahrungen machte er im Bereich Innengestaltung und Kunstrestaurierung. Nach seiner Ausreise aus Polen 1977 studierte er skandinavische Sprachen an der Universität Göteborg sowie Kunstgeschichte und Germanistik in Innsbruck.

Anfang der 1980er Jahre begann seine langjährige Bekanntschaft mit dem Klassiker des polnischen Konstruktivismus, Henryk Stażewski, dessen Schaffen besonders die frühen Werke Nowackis beeinflusste.

Seit Mitte der 1990er Jahre arbeitete Nowacki mit Heinz Teufel zusammen, dem Sammler und Inhaber einer der renommiertesten Galerie für konkrete Kunst in Europa mit Standorten u.a. in Köln und später in Berlin. Hier begegnete er den Arbeiten von Max Bill, Josef Albers, Antonio Calderara und Bridget Riley, was ihm zum Anstoß wurde, nach eigenen Ideen für die Umsetzung von Streifenreliefs zu suchen.

1994 erhielt Nowacki ein privates Stipendium in West Orange, N.Y. In den Jahren 1997, 1998, 2000 und 2001 beteiligte er sich an den von der polnischen Kunstkritikerin Bożena Kowalska organisierten Workshops „unter dem Zeichen der Geometrie“ in Okuninka sowie an den anschließenden Ausstellungen im Kreismuseum von Chełm. 2001 wurde ihm ein Jahresstipendium von der New Yorker Pollock-Krasner Foundation gewährt. 2005 reiste er nach Osaka, um seine erste Ausstellung in Japan vorzubereiten. Das Jahr 2006 verbrachte er in seinem Atelier auf Anna Maria Island, Florida, USA, wo er an Reliefs in Auftrag von Seth Jason Beitler Gallery in Miami arbeitete.

2015 bezog Nowacki ein weiträumiges Atelier auf dem ehemaligen Schwerindustriegelande in Ostrava Dolní Vítkovice. Hier begann der Künstler mehrteilige und großformatige Reliefs zu realisieren.

Andrzej Nowacki lebt in Berlin und arbeitet sowohl in Berlin als auch in Ostrava.

Andrzej Nowacki

urodził się 15 października 1953 roku w Rabce. Wczesną młodość spędził w Krakowie. Jego pierwsze doświadczenia z przestrzenią sztuki wiązały się z udziałem w realizacji projektów wnętrz i pracach konserwatorskich. Po wyjeździe z Polski w 1977 roku podjął studia języków skandynawskich na uniwersytecie w Göteborgu, a następnie germanistyki i historii sztuki w Innsbrucku.

Na początku lat 80. nawiązał wieloletnią znajomość z klasykiem konstrukttywizmu Henrykiem Stażewskim, którego twórczość wpłynęła zwłaszcza na jego wczesne prace.

W połowie lat 90. rozpoczął współpracę z Heinzem Teuflem, kolekcjonerem i właścicielem wiodącej w Europie galerii sztuki konkretnej z siedzibą m.in. w Kolonii, następnie w Berlinie. Tu zetknął się z pracami Maxa Billa, Josefa Albersa, Antonia Calderary i Bridget Riley, co stało się impulsem do poszukiwań własnej drogi w realizacji reliefów liniowych.

W 1994 roku Nowacki otrzymał prywatne stypendium w West Orange, N.Y., USA. W latach 1997, 1998, 2000 i 2001 uczestniczył w organizowanych przez Bożenę Kowalską plenerach „spod znaku geometrii” w Okunince i poplenerowych wystawach w Muzeum Okręgowym w Chełmie. W 2001 roku przyznano mu roczne stypendium nowojorskiej Pollock-Krasner Foundation. W 2005 roku odbył podróż do Osaki w ramach przygotowań do swej pierwszej wystawy w Japonii. Rok 2006 spędził w atelier na Anna Maria Island, Floryda, USA, gdzie pracował nad reliefami dla Seth Jason Beitler Gallery w Miami.

W 2015 roku Nowacki otworzył nową, obszerną pracownię na dawnym terenie wielkoprzemysłowym w Ostrawie, Dolnych Witkowicach. Artysta zaczął tu tworzyć reliefy wieloelementowe i wielkoformatowe.

Andrzej Nowacki mieszka w Berlinie, pracuje zaś zarówno w Berlinie, jak i w Ostrawie.

wystawy indywidualne | Einzelausstellungen

1987	Galerie Pommersfelde, Berlin Zachodni, Niemcy Westberlin, Deutschland
1992	Galeria Pryzmat, Kraków, Polska Krakau, Polen *
1993	Galerie Sernov & Rose, Berlin, Niemcy Deutschland
1994	Lederman Fine Art Gallery, New York, USA
1995	Galerie Berinson, Berlin, Niemcy Deutschland
1996	Galeria Amfilada, Szczecin, Polska Stettin, Polen *
2000	Galerie Heinz Teufel, Berlin, Niemcy Deutschland
2001	Po drugiej stronie kwadratu, retrospekcja, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, Polska Auf der anderen Seite des Quadrats, Retrospektive, Internationales Kulturzentrum, Krakau, Polen *
2003	Rochow Museum, Reckahn, Niemcy * Galeria Arsenał, Poznań, Polska *
2004	Galeria Piekary, Poznań, Polska Melodyka geometrycznego świata, retrospekcja, Muzeum Narodowe Szczecin, Polska Melodik der geometrischen Welt, Retrospektive, Nationalmuseum Stettin, Polen *
2005	KISSHO Fine Art Gallery, Osaka, Japonia
2006	Seth Jason Beitler Gallery, Miami, USA
2013	Galeria LETO, Warszawa, Polska Warschau, Polen

udział w wystawach zbiorowych | beteiligungen

1989	Galerie Natan Fedorowski, Berlin Zachodni, Niemcy Westberlin, Deutschland
1991	Galerie Leonhard Klosa, Varrelbusch, Niemcy Deutschland
1996	Art Fair, Galerie Berinson, Sztokholm, Szwecja Stockholm, Schweden
1997	Galerie Avandgarde, z Janem Lenicą, Berlin, Niemcy mit Jan Lenica, Berlin, Deutschland *
	Willy-Brandt-Haus, Berlin, Niemcy Deutschland
1998	Galleri Munchensalen, Sztokholm, Szwecja Stockholm, Schweden
1999	Galerie Heinz Teufel, Berlin, Niemcy
	Goethe-Institut, Drezno, Niemcy Dresden, Deutschland *
	Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, Austria Österreich *
2000	Galeria Studio, Warszawa, Polska Warschau, Polen
	Art Vienna, Wien, Austria Österreich
	Galerie Schoen & Nalepa, Berlin, Niemcy Deutschland
2001	konkret und konstruktiv, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, Niemcy Deutschland*
2003	Art Fair, Art on Paper, Londyn, Anglia London, England
	Art Miami, Miami, USA
	Mondriaanhuis, Amersfoort, Holandia Niederlande *
	Muzeum Narodowe, Szczecin, Polska Stettin, Polen *
	diagonal in fläche und raum – konkrete kunst aus europa, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, Niemcy Deutschland *
	Henryk Stażewski i dyskurs o racjonalizmie, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, Polska Staatliche Kunstgalerie, Sopot, Polen *
2004	Phthalo Gallery of Fine Art, Miami, USA
	Kaigondori Gallery, Contemporary Art Space Osaka, Japonia Japan

- Ålands konstmuseum, Mariehamn, Finlandia | Finnland
George L. Sturman Museum of Fine Art, Miami, USA
Galerie Artist, z Dieterem Balzerem, Berlin, Niemcy | mit Dieter Balzer, Berlin, Deutschland
Art Poznań, Galeria Piekary, Polska | Polen *
- 2005 Kolekcja 13, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom, Polska | Museum für zeitgenössische Kunst, Radom, Polen
Continuum, Muzeum Narodowe Szczecin, Polska | Nationalmuseum Stettin, Polen
- 2006 vertikal in fläche und raum – konkrete kunst aus Europa, Kunstverein Wiligrad, Lübstorf, Niemcy | Deutschland *
- Kaigondori Gallery, Contemporary Art Space Osaka, Japonia | Japan
Heidrichs Kunsthandlung, Berlin, Niemcy | Deutschland
- 2007 Seth Jason Beitler Gallery, Miami, USA
Arte Milano, Włochy | Italien
- 2008 Pałac Sztuki, Kraków, Polska | Kunstpalais, Krakau, Polen *
- 2009 Milan Dobeš Múzeum, Bratislava, Słowacja | Bratislava, Slowakei
Märkisches Museum, Berlin, Niemcy | Deutschland *
- 2010 Muzeum Narodowe Szczecin, Polska | Nationalmuseum Stettin, Polen
Kolekcja Bożeny Kowalskiej, MCSW Radom, Polska | Sammlung von Bożena Kowalska, Zentrum für gegenwärtige Kunst, Radom, Polen *
- 2011 Kolekcja Bożeny Kowalskiej, BWA Katowice, Polska | Sammlung von Bożena Kowalska, Büro für Kunstaustellungen, Katowice, Polen *
Z kolekcji Heinza Teufela, Kunstmuseum Stuttgart, Niemcy | Aus der Sammlung Heinz Teufels, Kunstmuseum Stuttgart, Deutschland *
Sztuka konkretna, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, Polska | Konkrete Kunst, Staatliche Kunstgalerie, Sopot, Polen *
Polský konstruktivismus, Dům umění, Ostrava, Czechy | Polnischer Konstruktivismus, Haus der Kunst, Ostrava, Tschechien *
Widzieć jasno w zachwyceniu, z Wojciechem Fangorem, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, Polska | mit Wojciech Fangor, Staatliche Kunstgalerie, Sopot, Polen *
- 2014
- 2016 konkret, Milan Dobeš Múzeum, Bratislava, Słowacja | Bratislava, Slowakei *
Magia kwadratu, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, Polska | Magie des Quadrats, Staatliche Kunstgalerie, Sopot, Polen *
- 2017 Konkrete Anliegen. Sammlung Teufel, Kunstmuseum Stuttgart, Niemcy | Deutschland

* wystawa z katalogiem | Ausstellung mit Katalog



Hubertus Gaßner

niemiecki historyk i krytyk sztuki oraz kurator artystyczny. Doktoryzował się z twórczości Aleksandra Rodczenki i wydał jego monografię. Prowadził archiwum cyklicznych wystaw sztuki współczesnej documenta w Kassel (1989–1992), pełnił funkcję głównego kuratora w monachijskim Domu Sztuki (1992–2002), był dyrektorem Muzeum Folkwang w Essen (2002–2005), następnie zaś hamburskiej Kunsthalle (2006–2016), gdzie m.in. w 2007 roku zorganizował wystawę *Czarny kwadrat – Hommage dla Malewicza*. Jako profesor Wyższej Szkoły Sztuk w Hamburgu wykładał teorię i historię sztuki. W kręgu jego zainteresowań mieści się m.in. sztuka Europy Środkowo-Wschodniej. Jest autorem rozlicznych esejów o sztuce.

ist ein deutscher Kunsthistoriker, -kritiker und Kurator. Er promovierte mit der Arbeit über das Schaffen von Alexander Rodtschenko und gab seine Monographie heraus. 1989 bis 1992 leitete er das documenta-Archiv in Kassel, war dann Hauptkurator im Haus der Kunst in München (1992 bis 2002), Direktor des Folkwang Museums in Essen (2002 bis 2005) und schließlich der Hamburger Kunsthalle (2006 bis 2016), wo er u.a. 2007 die Ausstellung *Das schwarze Quadrat – Hommage an Malewitsch* realisiert hat. Als Professor der Hochschule für bildende Künste in Hamburg lehrte er Kunsttheorie und -geschichte. Seine Interessen gelten u.a. der Kunst Mitteleuropas. Er ist Verfasser zahlreicher kunstkritischer Essays.



Ewa Czerwiakowska

publicystka i tłumaczka, od 1983 mieszka i pracuje w Berlinie. Zajmuje się wybranymi tematami z historii i współczesności literatury i sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Jest m.in. współautorką i redaktorką katalogu do warszawskiej wystawy Jana Lenicy (2000) oraz monografii tego artysty (2002). Do kręgu jej zainteresowań należy również historia najnowsza, w szczególności zaś jej polskie, niemieckie i żydowskie aspekty. Współpracuje m.in. z Wolnym Uniwersytetem w Berlinie, publikuje eseje poświęcone literaturze i sztuce oraz artykuły dotyczące historii najnowszej w polskich i niemieckich mediach.

ist Publizistin und Übersetzerin. Seit 1983 lebt sie in Berlin, wo sie freischaffend tätig ist. Zu ihren Interessengebieten gehören Geschichte und Gegenwart der mittelosteuropäischen Literatur und Kunst. U.a. ist sie Mitverfasserin und Redakteurin des Katalogs zur Warschauer Ausstellung Jan Lenicas (2000) sowie seiner Monographie (2002). Außerdem befasst sie sich mit zeitgeschichtlichen Themen, vor allem mit polnischen, deutschen und jüdischen Aspekten der Neuesten Geschichte. Dabei arbeitet sie u.a. mit der Freien Universität Berlin zusammen. Sie publiziert ihre Essays zur Literatur und Kunst sowie ihre Beiträge zur Zeitgeschichte in deutschen und polnischen Medien.



W atelier | Im Atelier. Zdenek

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI



81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2,
tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, Regon 000277167

Publikacja wydana przy okazji wystawy | Publikation anlässlich der Ausstellung
Andrzej Nowacki reliefy | reliefs
u progu nieskończoności | an der schwelle der unendlichkeit
24 marca – 23 kwietnia 2017 | 24. März bis 23. April 2017

Dyrektor Państwowej Galerii Sztuki | Direktor der Staatlichen Kunstgalerie
Zbigniew Buski

Koncept wystawy | Konzept der Ausstellung
Andrzej Nowacki

Współpraca | Zusammenarbeit
Petra Wenglarzyova, Ewa Czerwiakowska

Instalacja | Installation
Juliusz Windorbski

Teksty | Texte
Ewa Czerwiakowska, Hubertus Gaßner

Wydawca katalogu | Herausgeber des Katalogs
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie | Staatliche Kunstgalerie Sopot

Opracowanie graficzne | Gestaltung
Katarzyna Buk, ebrudesign.pl

Redakcja i tłumaczenie | Redaktion und Übersetzung
Ewa Czerwiakowska

Druk | Druck
Sorbet Studio Teresa Zierke, sorbet.com.pl

Fotografie | Fotonachweis
Jiří Zerzoň, Peter Gruchot
Archiwum Andrzeja Nowackiego | Archiv von Andrzej Nowacki
Archiwum Desa Unicum | Archiv Desa Unicum

ISBN 978-83-8040-034-4
© Państwowa Galeria Sztuki, autorzy | State Art Gallery, Authors

Patroni medialni

ESSENTIAL
CITY GUIDES