



Agata Małodobry

**LICZBA, REDUKCJA I TRANS.  
O RÓŻNYCH WZORCACH  
MISTYCYZMU GEOMETRII  
W SZTUCE XX WIEKU**

Kwadrat i koło, linia, punkt, płaszczyzna – podstawy geometrii. Nic innego tak sugestywnie nie łączy konkretnego z abstrakcją, rzeczy z ideami i pojęciami. Potoczne rozumienie matematyki jako dziedziny pozbawionej emocji przez swoją ścisłość jest niesłuszne, gdy uświadomimy sobie, że u swojego zarania matematyka miała cechy religii.

Koncepcja, zgodnie z którą liczba jest istotą rzeczywistości i stoi u podstaw harmonii obejmującej wszechświat, wiąże się z postacią Pitagorasa i działalnością kręgu jego wyznawców. Pitagorejczycy tworzyli sektę, w której pod przysięgą należało dochować sekretu. Przed intruzami chroniono nie tylko obrzędy i zasady filozofii, lecz również teorie matematyczne. Matematyka nie była więc przez nich rozumiana jako nauka użyteczna, ale rodzaj misterium. Platon – bez którego *Dialogów* nie istniałaby nowoczesna estetyka geometryczna – uważany jest niekiedy za pitagorejczyka, który złamał zasadę milczenia.

Nie zachowały się żadne teksty Pitagorasa. Jego teorie znane są z przekazów uczniów. Zebrał je Nikomach z Gerazy, który wyraźnie rozdzielał arytmetykę-naukę od arytmologii-mistyki. Pitagorejski zapis liczb jako punktów, które połączone tworzyły liczby „figurowe”, był początkiem myślenia o figurze geometrycznej jako o magicznym znaku.

Euklides – twórca geometrii jako dziedziny matematyki – w traktacie *Elementy* uporządkował ją, odarł ją z duchowych sensów, uwypuklił logiczne relacje w jej ramach, lecz nie pozbawił piękna. Wizualna atrakcyjność geometrii euklidesowej wciąż bywa odbierana jako wyraz doskonałości świata opartego na matematycznych regułach.

Przez stulecia liczby i geometria traciły swój mistyczny charakter na rzecz racjonalizmu, a pojęcie harmonii nabierało czysto estetycznego znaczenia. Wyjątkiem były kręgi neopitagorejskie, które jednak zawsze przez stulecia miały tajny charakter<sup>1</sup>.

## ARTYSTKA Z PRZYSZŁOŚCI PREAWANGARDA HILMY AF KLINT

Tendencje oświeceniowe znacząco przesunęły matematykę i geometrię w stronę naukową, jednak na przełomie XIX i XX wieku wraz z pojawieniem się nurtu nowej duchowości nastąpił powrót do mistyki liczb i pojmowania figur geometrycznych jako nośników znaczeń metafizycznych. Wyrosła na gruncie teozofii koncepcja, według której myśl może przybierać materialny charakter, była jednym ze źródeł nowoczesnej sztuki abstrakcyjnej.

1 M.C. Ghyka udowadnia, że tendencje pitagorejskie w kulturze przetrwały wieki, łącząc się z neoplatonickimi nurtami chrześcijaństwa, a następnie ewoluowały, dając początek gnozji i różokrzyżowcom; por. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.

Opublikowana w 1905 roku ilustrowana książka Annie Besant i C.W. Leadbeatera *Thought-Forms (with Fifty-Eight Illustrations)*<sup>2</sup> jest ciekawym świadectwem przesłanki, że prapoczątkiem geometrycznej estetyki w sztuce XX wieku była teozofia. Artyści, którzy zwracali się w stronę nowej duchowości, musieli natrafić na tę publikację. Ślady jej wpływu są widoczne w teorii i praktyce Wassilego Kandinskiego. Uważa się, że były inspiracją dla Hilmy af Klint, która pierwsze abstrakcyjne kompozycje stworzyła około 1906 roku.

Właściwa historia abstrakcji geometrycznej jako nurtu malarstwa rozpoczyna się zatem właśnie od jej twórczości. Jej abstrakcyjne dzieła były zupełnie nieznane przez całe dekady, także dlatego, że artystka nie życzyła sobie, aby były wystawiane, uważając, iż są to „obrazy dla przyszłości”<sup>3</sup> i przez współczesnych jej odbiorców nie będą zrozumiane. Hilma af Klint pojawiła się w naukowym dyskursie dopiero pod koniec XX wieku, wywołując konsternację.

Praktykująca spirytystka, już w młodym wieku odkryła w sobie predyspozycje do odbioru sygnałów spoza racjonalnej rzeczywistości. Była uznaną artystką, jedną z pierwszych absolwentek sztokholmskiej akademii. Gdy postanowiła zwrócić się w stronę twórczości całkowicie odmiennej od konwencjonalnego malarstwa, dyktowanej wewnętrznie, eksperymenty z rysunkiem automatycznym skierowały jej uwagę w stronę abstrakcji: początkowo form organicznych, nawiązujących do roślin i kwiatów; później doszła do geometrycznych uproszczeń. Szczególnie radykalne (obok opartych na kwadracie akwarel z cyklu *Parsifal*) są jej prace olejne z serii *Łabędź* (1915), w których artystka operuje twardym konturem i mocnymi kontrastami. W centrum obrazu znajdują się koncentryczne koła podzielone w pionie na pół. Lewa część powstałego kształtu jest biało-czarna; prawa – w trzech pastelowych, jasnych kolorach. Tło jest czerwone. Agresywna, a zarazem – paradoksalnie – uspokajająca kompozycja, tak jak wiele innych prac Hilmy af Klint, każe spojrzeć jeszcze raz, głębiej; zachęca, by w końcu wyjść percepcją poza obraz.

Szczególny w historii sztuki nowoczesnej fakt pojawienia się nowej artystki, kiedy budowany przez dekady kanon wydawał się już ustalony, przestawił kolejność szeregu prekursorów sztuki abstrakcyjnej. Ale czy linearna koncepcja rozwoju sztuki jest tu najistotniejsza? Pojęcie rozwoju jako nadrzędnej wartości sztuki nowoczesnej było wielokrotnie kwestionowane. Można więc spojrzeć na to inaczej: abstrakcja geometryczna to ponadczasowa forma wyrazu, z trudem poddająca się chronologicznemu porządkowaniu, a awangardowość to tylko jedna z wielu jej cech.

---

2 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=6e2DnuRys2k&t=10s> [dostęp: 17.11.2021].

3 Taki tytuł: *Paintings for the Future*, miała największa dotąd wystawa twórczości H. af Klint w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, 2018–2019.

Choć w kanonicznych, pionierskich latach (do początku I wojny światowej) abstrakcja geometryczna służyła przede wszystkim budowaniu nowego, utopijnego świata, nurt mistyczny stale był obecny w jej dyskusie. Kandinsky w ukończonym w 1910 roku tekście podkreślał: „Trzeba zatem, żeby malarz kształcił dziś nie tylko swe oko, ale i duszę, by była zdolna na wewnętrznej wadze rozważyć kolor, żeby nie zadowalała się postrzeganiem jedynie pozorów (choć zapewne od czasu do czasu widzi się i to, co wewnętrzne)”<sup>4</sup>. W innym miejscu, tłumacząc, czym jest abstrakcyjna forma, pisał, że jest „[...] utworem absolutnie idealnym. Takie czysto abstrakcyjne byty, które mają swe własne życie, własne wpływy, własne możliwości oddziaływań, to kwadrat, koło, trójkąt, romb, trapez i niezliczone inne, coraz bardziej skomplikowane, nie dające się nawet geometrycznie zdefiniować”<sup>5</sup>.

### KAZIMIERZ MALEWICZ I PIET MONDRIAN MEDYTACJA PRZEZ REDUKCJĘ

Kazimierza Malewicza w stronę geometrii pociągnął mistyczny zwrot ku światu bez przedmiotów. Redukcja malarstwa do najprostszych form była dla niego nie tylko potrzebą kompozycyjnego ładu, lecz również sposobem ekspresji wrażeń i nastrojów niemożliwych do rozumowego uchwycenia.

Marzenie o obrazie absolutnym, czystej idei, dało początek *Czarnemu kwadratowi na białym tle* i kolejnym geometrycznym kompozycjom. Malewicz obmyślił uniwersum zupełnie uwolnione od świata przedmiotowego i jego figuratywnej reprezentacji; świata, w którym figury i przedmioty układały się w złowieszczą całość: początek I wojny światowej i kryzys imperium rosyjskiego, który już niedługo zakończy się wybuchem rewolucji. Świat bez przedmiotów był ucieczką od sytuacji, w jakiej znalazł się artysta – obywatel carskiej Rosji. Malewicz z emfazą opisał swoje dzieło jako punkt zerowy malarstwa<sup>6</sup>. *Czarny kwadrat* dał początek suprematyzmowi, który Malewicz rozwinął w praktyce i teorii. Była to supremacja formy i koloru – sztuka, która przez ograniczenie kompozycji do elementarnych składników próbuje dotrzeć do samej istoty malarstwa. Charyzma Malewicza przyciągnęła grupę młodych idealistów, którzy jako Unovis przez kilka lat zgłębiali jego artystyczno-filozoficzne koncepcje, głęboko wierząc w ich siłę przemiany świata. Z czasem z idei suprematyzmu rozpowszechnianych przez kontynuatorów Malewicza pozostała jedynie warstwa estetyczna.

---

4 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 108.

5 Tamże, s. 68.

6 Por. K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, S. Bauhausbücher, t. 11, München 1927; K. Malevich, *The Non-Objective World*, S. Bauhausbücher, t. 11, Zürich 2021.

Zachowała się fotografia medytującego Pieta Mondriana (z 1909 roku, a więc sprzed geometrycznego przełomu), na której zwracają uwagę jego ręce ułożone w nietypowy sposób: sztywno, prawie prostokątnie. Pewną analogią jest późny autoportret Malewicza (z 1933 roku), na którym dłoń ułożona jest w sposób sugerujący, że artysta chwyta coś niewidzialnego. Do abstrakcji geometrycznej wiodła holenderskiego twórcę droga przez rozmaite zasoby duchowości – pierwszym z nich był kalwinizm. Mondrian wywodził z głęboko religijnego środowiska, a surowa prote stancka dyscyplina miała duży wpływ na ukształtowanie jego postawy.

Mondrian na etapie przejścia od sztuki przedstawiającej do abstrakcji zwrócił się w stronę teozofii i odnowy duchowej. Wiadomo również, że interesował się myślą Rudolfa Steinera<sup>7</sup>. Choć sposób przełożenia duchowych wątków na język wizualny był zupełnie różny od tego, jak widział to Steiner, to pewne elementy jego koncepcji pozostały obecne w sztuce Mondriana. Bezpośredni wpływ na sformułowanie zasad neoplastycyzmu<sup>8</sup> miały najpewniej – jak chce Michel Seuphor (pierwszy monografista Mondriana) – poglądy holenderskiego filozofa Mathieu Hubertusa Josephusa Schoenmakersa, który głosił ideę „religii bez teologii”. Schoenmakers publikował teksty w tygodniku o tematyce ezoterycznej „Eenheid”, który Mondrian od początku prenumerował<sup>9</sup>.

Długo można rozważać, w jakim stopniu neoplastyczna doktryna Mondriana była efektem jego własnej artystycznej intuicji, a w jakim wpływu ezoterycznych prądów. Istotne jest, że na bazie eklektycznej teorii artysta stworzył około 1917 roku jasną koncepcję sztuki opartej na geometrii w sposób ekstremalny.

Głęboka wiara w malarstwo jako medium stworzyła doskonałą harmonię elementów pozostających w opozycji. Potrzeba okiełznania chaosu zaowocowała redukcją form do układów opartych na grze pionu i poziomu, które odzwierciedlały dualizm natury. Coraz bardziej uproszczona forma prac była próbą odbicia duchowego porządku rządzącego światem widzialnym.

Fakt, iż środowiska teozoficzne i antropozoficzne nie zainteresowały się działalnością Mondriana, na co z pewnością liczył, artysta mógł odebrać jako cios. Mimo że członkiem Towarzystwa Teozoficznego pozostał

---

7 Por. J. van Paaschen, *Mondriaan en Steiner. Wegen naar nieuwe beelding*, Den Haag 2017.

8 W hermetycznym i niejasnym tekście *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, który w swojej ostatecznej, drukowanej wersji pozbawiony został odwołań do religii, por. C. Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, London 2001, s. 109.

9 Tamże, s. 111.

do końca życia, czuł się niezrozumiany<sup>10</sup>. Odrzucony przez środowiska spirytualistyczne, Mondrian skupił się wyłącznie na sztuce, nadając jej niemal religijną rangę. Wierzył, że sztuka zredukowana do najprostszych form w prostych relacjach to obiektywny sposób transmisji idei Absolutu. Przypisywał swoim dziełom moc przebudowy rzeczywistości na nowych zasadach – w duchu neoplastycyzmu.

Mondrian swój spirytualizm łączył ze sztywnym dogmatem. Choć w tekstach teoretycznych opisuje wyzwalającą moc stosowanych przez siebie barw, dla Barnetta Newmana jego podejście było ograniczające. Późna seria czterech obrazów Newmana *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) stanowi krytykę Mondrianowskiego dogmatyzmu. Newman stwierdził, że obciążenie kolorów ideologią niszczy oddziaływanie sztuki i przesycza ją szkodliwym dydaktyzmem.

### BARNETT NEWMAN METAFIZYKA PRZECIW DOGMATOM

Barnett Newman, absolwent filozofii, który późno zwrócił się w stronę malarstwa, wielokrotnie w krytyczny sposób komentował tradycję przedwojennej europejskiej awangardy. W tekście *The Sublime is Now* z 1948 roku gorzko zauważa, że geometryczna perfekcja zabiła u Mondriana to, do czego w istocie dążył, czyli metafizykę. Było to rozwinięcie szerszego spostrzeżenia o tym, że naturalne ludzkie pragnienie kontaktu z Absolutem przez sztukę zaczęło być mylone – i stało się tożsame – z absolutyzmem doskonałości<sup>11</sup>. Newman uważał, że sztuka powinna być „moralna, nie moralizatorska”. I była dla niego sprawą wielkiej wagi. *Onement*, *Vir Heroicus Sublimis*, cykl *Stations of the Cross*, *Chartres*: tytuły prac wzmacniają solenną atmosferę tworzoną przez wielkie, monochromatyczne powierzchnie dzielone w pionie wąskimi pasami kontrastowych barw.

Odnowę sztuki w duchu wzniosłości Newman widział w zwróceniu się do własnego wnętrza po uwolnieniu się od gotowych obrazów: mitów, skojarzeń, pamięci – balastu sztuki europejskiej. Postawa artystyczna Newmana wyrażała więc nie tylko krytykę Mondriana, ale i całego systemu europejskiej nowoczesności opartego na progresji. Newman nie szukał chronologicznego potwierdzenia idei rozwoju – wartości duchowe odnajdywał w sztuce przeszłości oraz odrzuconych przez europocentryczne spojrzenie rdzennych kulturach Ameryki.

---

10 Nie przyjęto do druku artykułu, który P. Mondrian nadesłał do jednego z teozoficznych czasopism; R. Steiner nie odpowiedział na jego list. Z korespondencji Mondriana wynika również, że bez skutku starał się o przyjęcie do loży masońskiej.

11 B. Newman, *The Sublime is Now*, w: J. Lewison, *Looking at Barnett Newman*, London 2002, s. 111.

Metafizyczny ładunek sztuki Newmana był tematem rozmowy przeprowadzonej przez Davida Sylvestra w 1965 roku (a opublikowanej dopiero w 1972 r.), w której artysta zdecydowanie zaprzeczył, jakoby był mistykiem, wyznając, że trudno mówi się o sztuce, a jeszcze trudniej o związanym z nią doświadczeniu metafizycznym, gdyż powstaje wówczas wrażenie bycia zaangażowanym w mistycyzm<sup>12</sup>. Wybitna u Newmana, potwierdzona w jego wypowiedziach znajomość judaistycznej i chrześcijańskiej teologii podpowiada jednak interpretacje o charakterze mistycznym. Typowe dla malarstwa Newmana (lecz obecne także w jego abstrakcyjnych rzeźbach w serii *Here*) pionowe linie wydają się spinać boskość z tym, co przyziemne, ludzkie. Artysta sprowadza skomplikowane teologiczne rozważania do prostej relacji płaszczyzny – przestrzeni i linii.

Jean-François Lyotard w tekście *L'instant*<sup>13</sup> porównuje tę linię do błyskawicy, a miejsce zetknięcia brył w rzeźbie *Broken Obelisk* zestawia z detalem z Kaplicy Sykstyńskiej: palcem Boga dotykającym palca Adama. Lyotard analizował pozorną prostotę malarstwa Newmana. Komunikat, jaki niosą ze sobą jego obrazy, „nie mówi o niczym” („Le message ne «parle» de rien, il n'émane de personne”). To nie Newman przemawia do odbiorcy poprzez obraz, lecz obraz jest przekazem sam w sobie: wymaga absolutnego, wręcz medytacyjnego skupienia na swojej obecności. Przytaczany przez Lyotarda w omawianym eseju Thomas B. Hess (przyjaciel Newmana i interpretator jego dzieł) głosił, że tematyka sztuki Newmana to kreacja artystyczna sama w sobie, będąca symbolem boskiej kreacji opisanej w księdze Genesis, choć nigdy nie są to obrazy alegoryczne ani ilustracyjne.

Lyotard spostrzega, że wiele spośród prac Newmana odnosi się do idei początku, którym może być każda „chwila” (*l'instant*) zobrazowana w jego sztuce. Bez tego nagłego błysku nie byłoby niczego lub panowałby chaos („Sans cet éclair il n'y aurait rien ou le chaos”). Można więc zauważyć, że choć Newman zwraca uwagę na problem skostnienia dogmatów sztuki awangardowej, to w jego własnej twórczości podstawowe dogmaty religijne są obecne – w symboliczny, zdystansowany sposób.

---

12 „[...] because they're hard to talk about without producing the impression that I'm involved in mysticism, which I'm not”, *Interview with David Sylvester*, tamże, s. 117.

13 J.-F. Lyotard, *L'instant, Newman* [1984], w: *Textes dispersés 11: artistes contemporains / Miscellaneous Texts 11: Contemporary Artists*, red. H. Parret, Leuven 2012, s. 424–443.

## KU LEKKOŚCI AGNES MARTIN I UCIECZKA OD FORMY

Ascetyczna konstrukcja prac Agnes Martin opiera się na prostokątnej siatce. Siatka, którą Rosalind Krauss uważała za „nieprzepuszczalną dla języka” istotę sztuki awangardowej, u Martin pozostaje absolutnie naga – jest treścią jej kompozycji. Spokój i porządek prac artystki, także pod względem bardzo stłumionej chromatyki, miały źródło w praktyce medytacyjnej.

Ideą, do której obsesyjnie powracała w sztuce i w życiu, było wyzwolenie się z własnego ego, co było efektem głębokiego zainteresowania Martin filozofią zen i taoizmem. Martin odrzucała również intelektualizm na rzecz próby powrotu do niewinności spojrzenia<sup>14</sup>. O swoich pracach mówiła: „Nie ma w nich ani przedmiotu, ani przestrzeni, ani linii, ani niczego innego – nie ma w nich form. One są o świetle, o lekkości, o wtapianiu się, o bezkształtności, rozbijają formę. Nie myśli się o formie, patrząc na ocean. Po prostu wchodzi się do wody, jeżeli nie napotka się na przeszkodę. Świat bez przedmiotów, nieustanny, tworzenie dzieła bezustannie, bez przeszkód. Trzeba zaakceptować konieczność tego prostego aktu wejścia w obszar wizji tak, jak się przechodzi przez pustą plażę, by popatrzeć na ocean”<sup>15</sup>. Idea świata bez przedmiotów jest zbieżna z rozważaniami Malewicza. „Dzieło sztuki powstaje w wolnym umyśle – w otwartym umyśle. Absolutna wolność jest możliwa. Stopniowo porzucamy rzeczy, które nam przeszkadzają i zajmują nasz umysł”<sup>16</sup>.

W wywiadzie, który przeprowadziła Joan Simon w roku 1985, Agnes Martin zastanawia się nad pojęciem piękna, które określa jako coś bardzo tajemniczego, i dodaje, że jest to odpowiedź ludzkiego umysłu na doskonałość. „Szkoda, że ludzie nie są świadomi, że ich umysły

---

14 Zapewne nie bez znaczenia jest także fakt, że u A. Martin zdiagnozowano schizofrenię. O epizodach depresji, katatonicznego transu i halucynacjach u artystki pisze N. Princenthal w biografii *Agnes Martin. Her Life and Art*, London 2015.

15 „My [artworks] have neither object nor space nor line nor anything – no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form. You wouldn't think of form by the ocean. You can go in if you don't encounter anything. A world without objects, without interruption, making a work without interruption or obstacle. It is to accept the necessity of this simple, direct going into a field of vision as you could cross an empty beach to look at the ocean“, wypowiedź A. Martin przytoczona w artykule A. Wilson, *Linear Webs: Agnes Martin*, „Art and Artists” 1966, nr 1, s. 49.

16 „Art work comes straight through a free mind – an open mind. Absolute freedom is possible. We gradually give up things that disturb us and cover our mind”. Warto porównać te słowa ze stwierdzeniem M. Jaremy z 1958 roku: „Sztuka się rodzi z wolności myślenia”.



sięgają poza ten świat” („I think it’s a response in our minds to perfection. It’s too bad, people not realizing that their minds expand beyond this world”)<sup>17</sup> – konstatuje artystka.

Zapytana, czy studia nad duchowością Wschodu znalazły wyraz w jej dziełach, Martin odpowiada w sposób bez mała aforystyczny: „Mogę powiedzieć, że jesteśmy zdolni do transcendentnej reakcji i sędzę, że to nas uszczęśliwia. Piękno wywołuje reakcję transcendentną” („What I say is that we’re capable of a transcendent response, and I think it makes us happy. And I do think beauty produces a transcendent response”)<sup>18</sup>. Uderzające jest, jak naturalnie przychodzi jej mówienie o transcendencji, bez posiłkowania się intelektualizmem. Podsumowując przytoczoną rozmowę, artystka wyjaśniła: „Sztuka jest konkretnym przedstawieniem naszych najsztudniejszych uczuć. To tyle” („Art is the concrete representation of our most subtle feelings. That’s the end”)<sup>19</sup>.

### MIECZYŚLAW T. JANIKOWSKI UKRYTE ŚWIATŁO GEOMETRII

Na jednolicie czerwonym płótnie widać tylko jeden element zawieszony w przestrzeni: to intensywnie żółte, precyzyjnie wykreślone koło, niewielkie w stosunku do wymiarów całej kompozycji. Błyszczący. Czuje się, że będzie wzrastać, być może wypełni cały prostokąt, a później wyjdzie poza obraz. Lub przeciwnie, zmniejszy się i zniknie w nieskończonej czerwonej przestrzeni. Tytuł tego obrazu Mieczysława T. Janikowskiego to *Ardèche* (malowniczy region na południu Francji), ale mógłby się nazywać *Archē* (początek), trudno bowiem nie dostrzec mistycznej aury w malarstwie Janikowskiego. Jego geometryczne obrazy przy całej konstrukcyjnej precyzji odznaczają się wielką subtelnością. Świetliste, malowane z czułością, o głęboko przemyślanych relacjach form, emanują spokojem. Wpatrywanie się w nie daje wrażenie dotknięcia tajemnicy. Zgodność, z jaką współcześni Janikowskiemu krytycy i znawcy sztuki zauważali ascetyczne usposobienie artysty, dowodzi, że jego malarstwo musiało wynikać z głębokich poszukiwań duchowych, nie zaś z formalnych kalkulacji. Juliusz Starzyński pisał o „liryczno-mistycznej” osobowości malarza, Michel Seuphor określił jego obrazy „tak wrażliwymi w swojej surowości”, kładąc nacisk na jego całkowite oddanie sztuce, a Paul Cognasse nazwał prace Janikowskiego „niespo-

---

17 J. Simon, *Perfection Is in the Mind: An Interview with Agnes Martin (Taos, New Mexico, August 21, 1995)*, „Art in America”, May 1996, s. 83–124, cyt. za: <https://silo.tips/download/perfection-is-in-the-mind-an-interview-with-agnes-martin#> [dostęp: 4.04.2022].

18 Tamże.

19 Tamże.

kojnym poszukiwaniem ukrytego światła” i „malarstwem dla wtajemniczonych”<sup>20</sup>. Ascetyczne, przepojone ciszą prace Janikowskiego są efektem kontemplacji i taki stan wywołują u odbiorcy.

### KOJI KAMOJI GEOMETRIA SKUPIENIA

„Myślę, że im większe jest skupienie, tym mniej elementów widnieje”<sup>21</sup> – tak napisał Koji Kamoji, rozważając zagadnienie geometrii w swojej sztuce. Redukując formę, Kamoji łączy tradycję zen i europejski konstruktywizm. Uwypukla takie cechy sztuki geometrycznej, jak prostota i wyważenie, a przez wzbogacenie jej o reminiscencje własnych doświadczeń i ciągłe odniesienia do świata natury nadaje jej wymiar głęboko filozoficzny. Obecność pierwiastka osobistego czyni u Kamojiego abstrakcję geometryczną przejawem metafizyki. „Geometrię w sztuce widzę jako wyraz ducha”<sup>22</sup> – wyznał Bożenie Kowalskiej.

W pragnieniu wyrażenia w sztuce uniwersalnych wartości Kamoji zbliża się do postawy Barnetta Newmana: „Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność” – powiedział w 1967 roku<sup>23</sup> i te słowa zdają się odwrotnością postawy Mondriana i Malewicza.

Najsilniej formalnie związana z abstrakcją geometryczną pierwszej fali seria prac Kamojiego nosi tytuł *Średniowiecze*. To obrazy w jednakowym formacie kwadratu, z różnobarwnymi kompozycjami figur geometrycznych i subtelnymi odniesieniami do świata natury w postaci wkomponowanych małych kamieni. W towarzyszącym jej tekście *Rozmyślenia nad sensem sztuki* artysta zauważa, że sztuka współczesna zaczyna na nowo poszukiwać duchowości, którą zatraciła. Określa ją jako wspólną wartość świata Wschodu i Zachodu<sup>24</sup>.

---

20 Wszystkie wypowiedzi przytoczone w katalogu *Mieczysław Janikowski 1912–1968. Malarstwo*, katalog wystawy, luty–marzec 1974, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1974.

21 *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, red. B. Kowalska, Katowice 2001, s. 101.

22 Tamże, s. 100.

23 Fragment wstępu do katalogu wystawy w Galerii Foksal (Warszawa 1967) cytuje A. Wolińska, *Istnienie jako „wykrawanie zdarzeń z przestrzenno-czasowej całości obiektywnego świata”. Obecność czasu w twórczości Kojiego Kamojiego*, w: *Koji Kamoji. Czysta i wola życia*, red. M. Brewińska, Warszawa – Kraków 2018, s. 61.

24 W tekście tym w dwóch kolumnach artysta wymienia przeciwstawne pojęcia. Średniowiecze to m.in.: modlitwa, pokora, przestrzeń, synteza, jakość, a współczesność to: postępek, zarozumiałość, pomieszczenie, analiza, ilość.

## JERZY KAŁUCKI BRAMY DO ŚWIATA METAFIZYKI

„Geometria jako ekspresja jest specyficznym rodzajem milczenia, w którym zawarte są jednocześnie pytanie i odpowiedź”<sup>25</sup> – zauważył w 1983 roku Jerzy Kałucki. Jego na pierwszy rzut oka chłodne, perfekcyjnie skonstruowane obrazy zawierają w sobie pierwiastek tajemnicy, nieuchwytną aurę, która nie pozwala myśleć o nich jedynie jako o geometrycznych dekoracjach. Łuk, który powraca w wielu jego kompozycjach malarskich i przestrzennych, bywa bramą która otwiera drogę do świata metafizyki. Wrażenie, że u Kałuckiego obraz zdaje się przenosić w dalszą nieznaną przestrzeń, jest nieodparte. Artysta nie chce, aby granice obrazu były tożsame z granicami wyobraźni odbiorcy. Mówi, że geometryczna forma może być „kluczem otwierającym przestrzeń poza obrazem, narzędziem do dotarcia w sferę niedotykalną”<sup>26</sup>, a zastanawiając się nad celem sztuki, pisze, że nie jest nim „poznanie, będące poza jej kompetencją, ale odczucie istnienia w strumieniu czasu”<sup>27</sup>.

## JAN PAMUŁA UCHWYCIĆ NIESKOŃCZONOŚĆ

„To raczej geometria wybrała mnie i sytuacji nie dało się odwrócić”<sup>28</sup> – wyznał Jan Pamuła, zapytany, dlaczego wybrał geometrię jako sposób twórczej ekspresji. *Młody artysta odkrywa magię sztuki abstrakcyjnej*, jego obraz z 1972 roku<sup>29</sup>, mówi o powadze wejścia na drogę abstrakcji geometrycznej więcej, niż da się ująć słowami. Pamuła to artysta, który nigdy nie zboczył z tej drogi oraz konsekwentnie tworzy świat porządku oparty na klarownej konstrukcji i harmonii barw. Krystyna Czerni nazywa tę drogę „rodzajem ćwiczenia duchowego”<sup>30</sup>. Na wybór przez artystę geometrii jako sposobu artystycznego widzenia świata wpłynął kontakt z filozofią Kierkegaarda i Hegla oraz mistyką Swedenborga.

Artysta podkreśla również, że podstawową inspiracją do jego poszukiwań barwnych była teoria koloru Paula Klee jako najsilniej nacechowana duchowo spośród modernistycznych doktryn chromatyki. Zwracając się

---

25 *Język geometrii*, katalog wystawy, marzec 1984, Zachęta, red. B. Kowalska, Warszawa 1984, s. 90.

26 *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 91.

27 *Sztuka a transcendencja – Radziejowice 2013. Wystawa z XXXI Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii*, red. B. Kowalska, Radom 2013, s. 44.

28 *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 134.

29 Pisze o nim K. Czerni w tekście „Daleka podróż” *Jana Pamuły*, w: *Jan Pamuła. Průkopník počítačového umění v Polsku /Pionier sztuki komputerowej w Polsce / Pioneer of computer art in Poland*, red. B. Gawrońska-Oramus, Olomouc 2020, s. 29.

30 Tamże, s. 31.

w stronę obrazu generowanego przez komputer, nie zatracił duchowości: nieskończone kalejdoskopowe podziały płaszczyzny na prostokąty, z których każdy jest niepowtarzalny w swych proporcjach i wielkości, obrazują przejście od ludzkiej do kosmicznej skali. Rytmiczne dzielenie płaszczyzny wciąż na cztery elementy ma niemal transowy charakter. „Wierzę w fizyczne działanie różnego typu energii – mówi Jan Pamuła – to jest porządkowanie rzeczywistości i porządkowanie siebie również”<sup>31</sup>.

### JANINA KRAUPE I URSZULA BROLL GEOMETRIA EZOTERYCZNA

Wśród artystów, którzy uprawiają abstrakcję geometryczną, Janina Kraupe nie zajmuje oczywistego miejsca, jednak warto spojrzeć na jej prace także pod kątem obecnej w nich geometrii. Jest to zaledwie jedna z warstw gęstych znaczeniowo, symbolicznych kompozycji abstrakcyjnych. Elementy geometrycznej konstrukcji służą porządkowaniu płaszczyzny, lecz nie są na pierwszym planie. Tym, co najważniejsze, jest zapis automatyczny i intuicyjna ekspresja barwy. Prace Kraupe docierają do zjawisk niedostępnych niewtajemniczonym, artystka bowiem nigdy nie kryła swojego zaangażowania w okultyzm. Linie dzielące prace na rytmiczne prostokąty organizują przestrzeń pełną symboli i znaków. Są wyrazem geometrycznej harmonii będącej u podstaw Wszechświata.

W linorytach barwnych opartych na wyliczeniach astrologicznych – wizualizacjach horoskopów – Kraupe powraca do idei świętej geometrii: okręgi, foremne wielokąty i ich proporcjonalne podziały obrazują sekretne informacje zawarte w konfiguracjach planet Układu Słonecznego<sup>32</sup>. Mówiąc o swojej twórczości, Kraupe wielokrotnie podkreślała, że część jej prac powstaje w stanie „półtransu” i ma charakter wizualizacji wewnętrznych wizji, które pojawiają się poza racjonalnym poznaniem. Nawet zwolennik zetknięcia sztuki i nauki Mieczysław Porębski napisał o niej: „Zwrócona ku wewnątrz, nastawiona na odbiór”<sup>33</sup>.

Jeszcze subtelniej geometria przejawia się w malarstwie Urszuli Broll. Buddystka zen i członkini ezoterycznej grupy Oneiron, zwrotu w twórczości artystycznej dokonała pod wpływem medytacyjnych praktyk: „Nagle otworzyła się inna interpretacja świata. Dla nas, niezwiązanych z żadną

---

31 Tamże, s. 63.

32 Ścisłe powiązania matematyki i fizyki z astrologią zajmowały miejsce w głównym nurcie nauki nowożytnej do Oświecenia. Na przełomie XVI i XVII wieku Johannes Kepler zastosował platońskie zasady budowy brył w swoim modelu Wszechświata, a prawa o ruchu planet (przez wielu uważane za początek nowoczesnej nauki) oparte są na geometrycznych modelach. Złoty podział, który analizował w relacji do twierdzenia Pitagorasa, Kepler nazwał „boską proporcją”. W dziele *Harmonia Mundi* rozwinął idee pitagorejskiej „muzyki sfer”, por. M. Livio, *The Golden Ratio*, New York 2002, s. 147–155.

33 M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983, s. 271.

religią, było to bardzo ważne<sup>34</sup>. Jedną z wizualnych inspiracji Broll była *Czerwona księga* Carla Gustawa Junga. Na wizję Junga nakłada się u niej pierwiastek dziedzictwa sztuki awangardowej. Kompozycje o zabarwieniu silnie emocjonalnym wzbogacone są więc o doświadczenie wczesnych artystycznych fascynacji Broll z czasów grupy St-53, w której nazwie „St” oznaczało Strzeмиńskiego.

Artystka w rozmowie z Jakubem Gawkowskim w 2018 roku tłumaczyła: „Nawet nie wiem, skąd ta geometria się wzięła w moich obrazach. Tak jak wszystko inne, to jest jakimś...

—...zbiorem przypadków? Raczej konsekwencją naszych przeszłych działań. Ja nie wierzę w przypadki. To by było absurdalne, gdyby coś przychodziło ni z tego, ni z owego, z powietrza. Cokolwiek nas spotyka, z kimkolwiek się spotykamy, to ma swoją daleką przyczynę<sup>35</sup>.

Czysto abstrakcyjne akwarele z lat 60. to subtelnie geometryczne obrazy wewnętrznego świata. Daleka od geometrii w konwencjonalnym rozumieniu, Broll nie porzuciła geometrycznej konstrukcji, lecz nadała jej walor medytacyjny, budując subtelne i wyważone symetryczne „mandale”. Wspomiane przez przyjaciół jej całkowite, transowe pochłonięcie pracą (które zresztą przywodzi na myśl sposób malowania Agnes Martin) dowodzi, że kreatywne bodźce płynęły z wewnątrz. Artystka zresztą mówiła: „Mam bardzo głęboki kontakt z własnymi pracami, tworzę je właściwie dla siebie, dla poznania tego, czego o sobie nie wiem... W ciszy, spokoju, w obcowaniu z mandalą i własnym przeżyciem odnajduję równowagę psychiczną<sup>36</sup>. Tworzone w spokoju, prace Broll mają moc wyciszania emocji skupionego na nich odbiorcy.

## TERESA BUJNOWSKA POWRÓT DO METAFIZYKI LICZB

Teresa Bujnowska wydaje się pomijać całą dwudziestowieczną tradycję abstrakcji geometrycznej, gdyż powraca wprost do pitagorejskich początków: do zachwyty nad mistycznym pięknem liczby, które głosiła sekta pitagorejczyków. Wyjaśnia: „[...] odwołuję się bezpośrednio do myśli pitagorejskiej, która za najgłębszą strukturę rzeczywistości uznała Liczbę. «Wszystko jest podporządkowane Liczbie», stąd rzeczywistość jawi się jako Kosmos, czyli uporządkowana całość. Z liczby powstaje punkt, z punktu – linia, z linii – płaszczyzna, z płaszczyzny

---

34 Cytaty z U. Broll pochodzą z rozmowy przeprowadzonej w 2018 r. przez Jakuba Gawkowskiego *Cisza jest wskazana*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9004-cisza-jest-wskazana.html> [dostęp: 17.11.2021].

35 Tamże.

36 Cyt. za: J. Zagrodzki, *Urszula Broll i Grupa St-53*, w: Urszula Broll. Malarstwo, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Jelenia Góra, Jelenia Góra 2005, s. 18.

– bryła, z nich wszystko to, co postrzegamy zmysłowo. W ten sposób tworzy się hierarchia: Liczba – Geometria – Materia”<sup>37</sup>.

Ascetyczne rysunki i prace malarskie Bujnowska wykonuje przy użyciu linijki, aby przez bezosobowość procesu twórczego jeszcze bardziej uwypuklić ich uniwersalną treść. Precyzyjnie wykreślone figury geometryczne zestawia zgodnie z zasadami starożytnej symboliki liczb. Kompozycje powstałe w taki sposób odznaczają się wielką dekoracyjnością. Figury nakładają się na siebie, pozostają w różnych rodzajach symetrii albo bywają wobec siebie asymetryczne, obrazują matematyczne dogmaty, na przykład, twierdzenie Pitagorasa. Artystka operuje multiplikacją, zmianami skali, powtarzaniem jednego motywu w różnych zestawieniach. Figury tworzą zbiory i ciągi, stając się zespołem powtarzalnych motywów. Nic nie tracąc z surowości formy, nabierają cech ornamentu. Tytuł jednej z wystaw Bujnowskiej *Filometria* (2009) jest bardzo trafnym określeniem postawy artystki.

### ZAKOŃCZENIE

Filozofia i medytacyjny trans, ruchy duchowej odnowy i matematyczny porządek, poszukiwanie kontaktu z Absolutem i wejście w głąb siebie: różne były źródła otwarcia na doznania mistyczne u artystów uprawiających abstrakcję geometryczną. Pozbawiona balastu przedstawieniowości, sztuka abstrakcyjna jest wizualnym uzupełnieniem tego, co niewypowiedziane. Jej asceza formalna sprzyja wydobyciu kontemplacyjnych walorów dzieł.

Prace artystów, którzy łączą geometryczną konstrukcję z duchową treścią, mogą być traktowane jako medium, które przenosi w różnie rozumianą doskonałą, pozazmysłową rzeczywistość. Kontakt z nimi nie przestaje być przy tym estetyczną przyjemnością. Prostota geometrycznych form tworzy porządek na wielu poziomach, buduje atmosferę konieczną do osiągnięcia medytacyjnego skupienia. Moc przekroczenia tego, co widzialne, i przejścia w sferę nieuchwytną rozumem to jedna z najważniejszych wartości sztuki abstrakcyjnej. Wymykając się definicjom, podważając ustaloną chronologię i hierarchię historii sztuki, zespała wrażliwość twórcy z wrażliwością odbiorcy.

---

37 T. Bujnowska *Dziesięć punktów*, 1989, przedruk w: *Filometria*. Teresa Bujnowska, katalog wystawy, marzec–kwiecień 2009, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2009, s. 16.

## Bibliografia

- Blotkamp C., *Mondrian. The Art of Destruction*, London 2001.
- *Filometria. Teresa Bujnowska*, katalog wystawy, marzec–kwiecień 2009, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2009.
- Ghyka M.C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.
- Jan Pamuła. *Průkopník počítačového umění v Polsku / Pionier sztuki komputerowej w Polsce / Pioneer of computer art in Poland*, red. B. Gawrońska-Oramus, Olomouc 2020.
- *Język geometrii*, katalog wystawy, marzec 1984, Zachęta, red. B. Kowalska, Warszawa 1984.
- Kamoji K., *Cisza i wola życia*, red. M. Brewińska, Warszawa – Kraków 2018.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Lewison J., *Looking at Barnett Newman*, London 2002.
- Lyotard J.-F., *L'Instant, Newman [1984]*, w: *Textes dispersés 11: artistes contemporains / Miscellaneous Texts 11: Contemporary Artists*, red. H. Parret, Leuven 2012, s. 424–443.
- Malevich K., *The Non-Objective World*, S. Bauhausbücher, t. 11, Zürich 2021.
- Malewitsch K., *Die gegenstandslose Welt*, S. Bauhausbücher, t. 11, München 1927.
- *Mieczysław Janikowski 1912–1968. Malarstwo*, katalog wystawy, luty–marzec 1974, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1974.
- Paaschen J. van, *Mondriaan en Steiner. Wegen naar nieuwe beelding*, Den Haag 2017.
- Porębski M., *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983.
- Princenthal N., *Agnes Martin. Her Life and Art*, London 2015.
- Simon, J., *Perfection Is in the Mind: An Interview with Agnes Martin (Taos, New Mexico, August 21, 1995)*. „Art in America”, May 1996, s. 83–124.
- *Sztuka a transcendencja – Radziejowice 2013. Wystawa z xxxi Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii*, red. B. Kowalska, Radom 2013.
- *Urszula Broll. Malarstwo*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Jelenia Góra, Jelenia Góra 2005.
- *W poszukiwaniu ładu. Artysty o sztuce*, red. B. Kowalska, Katowice 2001.

### Abstrakt:

Na przykładach twórczości pionierów sztuki abstrakcyjnej działających w pierwszych dekadach XX wieku oraz artystów kolejnych fal abstrakcji geometrycznej w Polsce i na świecie artykuł ukazuje, jak redukcja do form geometrycznych wzmacnia kontemplacyjny aspekt sztuki. Pojmowanie geometrii i, szerzej, matematyki jako nośnika mistycznych treści ma początek w starożytności oraz wiąże się z koncepcjami pitagorejskimi. Sztuka nowoczesna odnowiła takie pojmowanie geometrii. Artyści zajmujący się abstrakcją geometryczną nierzadko uprawiali medytację, pogłębiali zainteresowania ezoteryczne, a także odwoływali się do filozoficznego i religijnego mistycyzmu.

---

### Słowa kluczowe:

**abstrakcja geometryczna,  
geometria, malarstwo,  
mistycyzm, teozofia**

---

### Agata Małodobry

absolwentka studiów magisterskich w Instytucie Historii Sztuki UJ i Podyplomowych Studiów Kuratorskich tamże; muzealniczka i kuratorka wystaw. Od 2004 roku pracuje w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie zajmuje się polską sztuką nowoczesną w kontekście międzynarodowym.  
ORCID: 0000-0001-7296-7497