

# PLASTYKA



WARSZAWA - 1935 ROK

NR 5-6

# PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Nr. 5-6. Listopad 1935 r.

## TREŚĆ:

	str.
Komunikat Zarządu B. Z. A. P. . . . .	90
Problem malarstwa żywicznego — Mieczysław Schulz . . . . .	91
Z międzynarodowego Zjazdu Artystów w Brukseli — Czesław Knothe . . . . .	109
Dokument i wizja — Jan Arden . . . . .	114
Spostrzeżenia z architektury czeskiej i kongresu mieszkaniowego w Pradze — Marek Leykam . . . . .	117
Kronika: Nagroda artystyczna m. Warszawy (123). Z wystaw IPSu (125). Z życia B. Z. A. P. (126). Deklaracja rzeźbiarzy (127). Varia z Kraju (128). Hitler o sztuce (128).	

## ILUSTRACJE:

W tekście: Zdjęcia z procesu wysychania oleju (92). Tycjan „Wenus z lustrem”, (fragmenty) (95 i 97). Ribeira „Św. Onufry”, fragmenty (99, 100, 101). Rembrandt „Kapucyn”, fragment (103), „Ester, Hama i Artakserks”, fragment (105). Gerard Dou „Portret starej kobiety” (106). A. Misierowicz „Wąskie Krakowskie Przedmieście” (109). M. Zaleski (?) „Ulica Freta” (110). F. Kostrzewski „Przystań statków na Wiśle” (111). W. Kasprzycki „Rozbiórka kościoła Bernardynek” (112), M. Zaleski (?) „Kościół Św. Aleksandra” (113). S. O.-Chrostowski — 3 drzeworyty z albumu M. Lepeckiego (114, 115, 116). 5 zdjęć z architektury czeskiej (118-121). Cz. Knothe—Salon i meble w Ambasadzie R. P. w Berlinie (122, 123, 124). Z. Czernański „Zesłanie” (125). K. Libin „Fragment z Rivieri (125). L. Bielska „Kawiarz” (126). T. Roszkowska „Śnieg” (126). J. Tom „Fragment miasta” (127).

**CZŁONKOWIE ZAŁOŻYCIELE:** Eugenjusz Arct, M. Bartodziejski, prof. Ed. Bartłomiejczyk, Julian Bohdanowicz, Michał Bylina, Bolesław Cybis, Zofja Czasznicka, Edward Czerwiński, Jerzy Franaszek, Gizela Hufnagłówna, prof. Wojciech Jastrzębowski, prof. Zygmunt Kamiński, Alfons Karny, Lucjan Kintop, Czesław Knothe, Edward Kokoszko, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Edward Manteuffel, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Kazimierz Orthwein, Wiktor Podoski, prof. Tadeusz Pruszkowski, Teresa Roszkowska, prof. Ludomir Śleńdziński, Konstanty Sopoćko, Konrad Srzednicki, Roman Sneider, Stanisław Woźnicki, Jan Zamojski.

**REDAKTOR:** Stanisław Woźnicki.

**SEKRETARZ REDAKCJI:** Stanisław Rogoyski.

**KIEROWNIK ADMINISTRACJI:** Zofja Czasznicka.

**WARUNKI PRENUMERATY DWUTYGODNIKA „PLASTYKA”:** Kwartalnie (6 zeszytów) zł. 5; półrocznie (12 zeszytów) — zł. 10; rocznie (24 zeszytów) — zł. 20. Cena egzemplarza pojedynczego — zł. 1.

**CENY OGŁOSZEŃ:** Przed i za tekstem:  $\frac{1}{4}$  str. — zł. 150;  $\frac{1}{2}$  str. — 80;  $\frac{1}{4}$  str. — zł. 40. Na okładce: 3 strona — zł. 200; 4 strona — zł. 250.

**ADRES REDAKCJI:** Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład”, tel. 254-82.

**ADRES ADMINISTRACJI:** Warszawa, Pl. J. Piłsudskiego 1, adm. czasop. „Słonko”, tel. 200-55.



ALFONS KARNY.

*Autoportret.*

ALFONS KARNY

ARTYSTA RZEŹBIARZ, CZŁONEK BLOKU  
ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW,  
LAUREATEM NAGRODY PLASTYCZNEJ  
M. ST. WARSZAWY.

# WYSTAWA BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W WARSZAWIE

(KOMUNIKAT ZARZĄDU B. Z. A. P.).

W ramach nowego programu organizacji salonów Instytutu Propagandy Sztuki odbędą się w bieżącym sezonie dwa równoległe salony: jeden w styczniu 1936 r., organizowany przy współudziale Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, drugi — Bloku Zawodowych Artystów Plastyków w marcu tegoż roku.

W zakresie sztuki wnętrza będzie zorganizowana specjalna wystawa przez grupę „Ład“ w Instytucie Propagandy Sztuki w lutym 1936 r. bezpośrednio przed Salonem Bloku, związana ideowo z tym ostatnim.

Nadwyczajne Walne Zebranie członków „Bloku Zaw. Art. Plastyków z dnia 7 listopada b. r. ustanowiło władze Salonu w następującym składzie:

KOMISARZ SALONU:

Kokoszko Edward.

ZASTĘPCA KOMISARZA SALONU:

Knothe Czesław.

KOMITET ORGANIZACYJNY:

Arct Eugenjusz, Chrostowski-Ostoja Stanisław, Knothe Czesław, Podoski Wiktor, Rak Aleksander, Seidenbeutel Menasze, Strynkiewicz Franciszek.

JURY MALARSTWA:

Bylina Michał, Cybis Bolesław, Szymański Mieczysław, Wdowiszewski Czesław.

JURY GRAFIKI:

Bartłomiejczyk Edmund, Jurgielewicz Mieczysław, Krasnodębska-Gardowska Bogna, Podoski Wiktor.

JURY RZEŻBY:

Below Józef, Karny Alfons, Nitschowa Ludwika, Strynkiewicz Franciszek.

JURY ARCHITEKTURY WNEŹRZA:

Dydyńska Krystyna, Karpińska Halina, Kintop Lucjan, Kurzątkowski Jan.

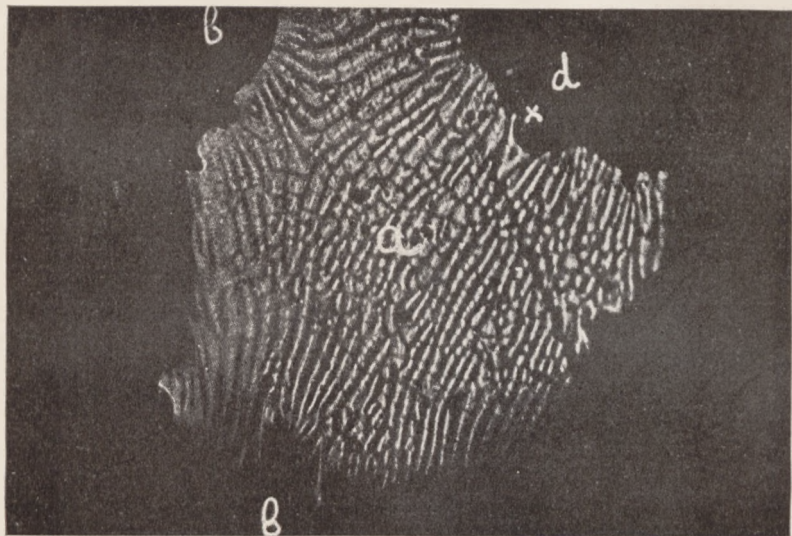
W wystawie Bloku będą mogli również wziąć udział artyści niestowarzyszeni, zbliżeni ideowo, którzy podporządkują się regulaminowi, ustanowionemu dla Salonu Instytutu Propagandy Sztuki w marcu 1936 r.

## PROBLEM MALARSTWA ŻYWICZNEGO

Utarł się zwyczaj, żeby malowidła ściennie niesłusznie nazywać freskami, niezależnie od tego, w jakiej technice zostały wykonane. Ten sam błąd popełniamy, nazywając stalugowe dzieła mistrzów dawnych epok, poczynając od Renansansu, obrazami olejnymi. Uważnie badając techniki od van Eycka do końca XVII wieku, nie spotkamy się prawie nigdzie z farbami utartymi na samym oleju. Ten produkt najnowszych czasów powstał w okresie upadku malarzkiej techniki w sensie złego użytkowania materiału i lekceważenia sobie tworzywa. Związek między sztuką a rzemiosłem w XVIII wieku stopniowo zatracił się pod wpływem narastających, czysto artystycznych idei. Już w pierwszej akademii w Caracci uważano za stosowne zamienić dotychczasowe wychowanie techniczno-artystyczne na filozoficzno-artystyczne. Od tego czasu technologiczne podstawy, które dotychczas były fundamentem sztuki malarzkiej, zostały wyparte z pracowni, jako czynniki krępujące swobodę i indywidualność artysty, który coraz częściej zaczął się zwracać do farb czysto olejnych, mających pozornie przewagę jakościową nad olejno-żywicznymi. O wartości farb olejnych, jako materiału malarzkiego giętkiego, podatnego i wygodnego w użyciu niema potrzeby długo się rozwodzić. Wszyscy je dobrze znamy.

Warto zauważyć jedynie pewną zaletę, często pomijaną w dyskusji, a mianowicie to, że olej zabezpiecza barwnik przed niszczycielskim działaniem światła. Kraplak w technice akwarelowej, której spoiwo nie ma siły przeciwstawienia się działaniom promieni, odbija od siebie czerwone, natomiast ulega rozkładowi pod wpływem zielonych promieni i następuje płowienie farby. Ten sam barwnik, utarty z olejem, tudzież kadm i wiele innych, zupełnie nie-trwałych w akwareli, wykazują daleko większą trwałość w zmieszaniu z olejem. Posiadając wyżej wspomniane zalety, farby olejne wykazują tyle wad, iż prawie zupełnie dyskwalifikują się jako materiał do poważniejszych celów malarzskich. Postaramy się rozpatrzyć wyżej poruszoną kwestję.

Najczęściej i najpopularniej spotykanym zarzutem jest fakt, że olej, nawet najbardziej wyblichowany, powraca do swego pierwotnego koloru, co powoduje żółknięcie obrazu. Potęguje się dane zjawisko przez rozcieńczanie farby w czasie malowania dodatkami oleju. Tego należy bezwzględnie unikać. Samo żółknięcie skończonego obrazu nie jest jeszcze tak bardzo groźne. Można bowiem wystawić dzieło na słońce i farby powrócą do początkowego odcienia. Zabieg ten pociąga za sobą niebezpieczeństwo, gdyż wśród farb powszechnie używanych przez artystów — znajduje się pewien procent barwników płowiejących lub czerniejących pod wpływem prostych promieni słonecznych. Są jednak wady daleko poważniejsze, tkwiące w samym procesie wysychania olejów. Twarda masa, t. zw. linoksyn, w którą stopniowo zamienia się spoiwo, ulega ciągłym przemianom, które trwają aż do ostatecznego wyschnięcia — a więc w ciągu stu lat. Proces ten w różnych warunkach przyspiesza się lub zwalnia. Światło, ciepło, suchość powietrza są czynnikami, współdziałającymi z wysychaniem olejów. Do nich należą również niektóre farby oraz t. zw. suszki lub sykatywy. Powstrzymują schnięcie: woda, śluz w oleju oraz pewne olejki eteryczne. Już Petenhofer zauważył, że nie wszystkie barwniki zawsze jednakowo pochłaniają olej. Barwniki wilgotne, a więc zawierające w sobie



Olej wysychając tworzy na powierzchni błonkę, która wkrótce poczyna przybierać kształty fal. Po kilku dniach matuje. Na powiększonym zdjęciu widać, że zmatowane miejsca przedstawiają całą sieć zmarszczek podłużnych i poprzecznych które w miarę wysychania oleju powiększają się. Tłumaczy się to nadmiernym rozszerzeniem powierzchni oleju przy wysychaniu.

*Wysychanie oleju lnianego. Na dolnym zdjęciu powiększenie szczegółu zdjęcia górnego a — d. (A. Rybnikow).*

części wody, absorbują daleko więcej oleju przy ucieraniu, aniżeli barwniki uprzednio wysuszone. Rozpiętość ilości oleju potrzebnego do utarcia farb jest kolosalna. Tak według Winsora i Newtona biel ołowiowa na 100 części barwnika absorbuje 15 cz. wag. oleju, róż angielski — 70, siena naturalna — 230. Również nie wszystkie farby schną z jednakową szybkością: biel krem-ska — 1 dzień, siena naturalna 2—3 dni, biel cynkowa od 10 do 11 dni.

Szybkość schnięcia zależna jest od składu chemicznego farby, gatunku oleju, gruntu, oraz warunków atmosferycznych. Farba olejna po kilku dniach pod

wpływem tlenu z powietrza staje się zwarta, nawet twarda, i posiada bardzo duże właściwości wysysania w siebie oleju jak gąbka. Ta właściwość stopniowo słabnie i zanika po upływie kilku miesięcy. Jeżeli więc na niedawno namalowanej farbie nałożymy nową warstwę, zauważymy że znacznie więdną, porównajcie; na miejsce cząsteczek oleju wchodzą cząsteczki powietrza i farba matuje. To więdnienie, którego zewnętrznym objawem jest matowość farby, jest bodajże jednym z największych szkodników w technice czysto olejnej. Zmatowane miejsce potarte werniksem czernieje. Spoiwo zostało wessane przez dolne warstwy; na jego miejsce wszedł werniks, który zmieszany z barwnikiem, nadaje głębszy ton farbie. Ażeby uniknąć matowań obrazu, należy nakładać nowe warstwy, gdy dolne dostatecznie wyschną; należy do przemałówek używać stosunkowo dużo bieli ołowiowej, z której olej z trudem się oddziela, lub też do spoiwa dodawać żywice, które przeciwdziałają wysysaniu spoiwa przez podkład. Należy pamiętać, że niedostateczna ilość oleju w farbie olejnej jest w równym stopniu szkodliwa, jak i jej nadmiar. Żle postępują wobec tego ci, którzy będąc zwolennikami malarstwa matowego, doprowadzają olejną farbę do więdnienia przez stosowanie nadmiernie wsiąkliwych gipsowych gruntów. Po pierwsze: po upływie pewnego czasu grunt przesycony olejem staje się z białego brązowym i obraz czernieje; po drugie: farba traci nadmierną ilość spoiwa, przeto w niedługim czasie nie tylko zmywa się wodą, lecz nawet daje się ścierać suchą ściereczką. W tym wypadku najłatwiej osypują się ugry i kadmiumy, jako najbardziej wytrzymałe pozostają kraplaki.

Należałoby więc wszystkim zwolennikom malarstwa matowego polecić, aby zarzucili farby olejne. Mogą daleko lepiej i z większą korzyścią dla trwałości obrazu wypowiedzieć swoje założenia artystyczne w technice temperowej, zwłaszcza o ile wprowadzą do farb spoiwo kazeinowo-olejno-żywiczne. Ten gatunek farb, dając malowidłu efekt matowy, pozwala się kilkakrotnie nakładać, umożliwia przecierki oraz w rozcieńczeniach laserunki.

Mówiliśmy o dwóch brakach techniki olejnej, a mianowicie: umiennieniu obrazów i więdnieniu farby olejnej, pociągającym za sobą matowanie, utratę blasku i zmianę w początkowej tonacji obrazu.

Pomijam zmiany, które zachodzą z powodu używania złych barwników, nie-trwałych samych przez się lub dających szkodliwe dla obrazu mieszaniny. Temat jest zbyt obszerny, by go choć pobieżnie zacząć w ramach artykułu. Mamy przed sobą dziesiątki tysięcy obrazów, popękanych i obsypujących się, i o tej kwestji chciałbym pomówić.

Pęknięcia, które spotykamy na obrazach olejnych, dadzą się podzielić na dwie kategorie.

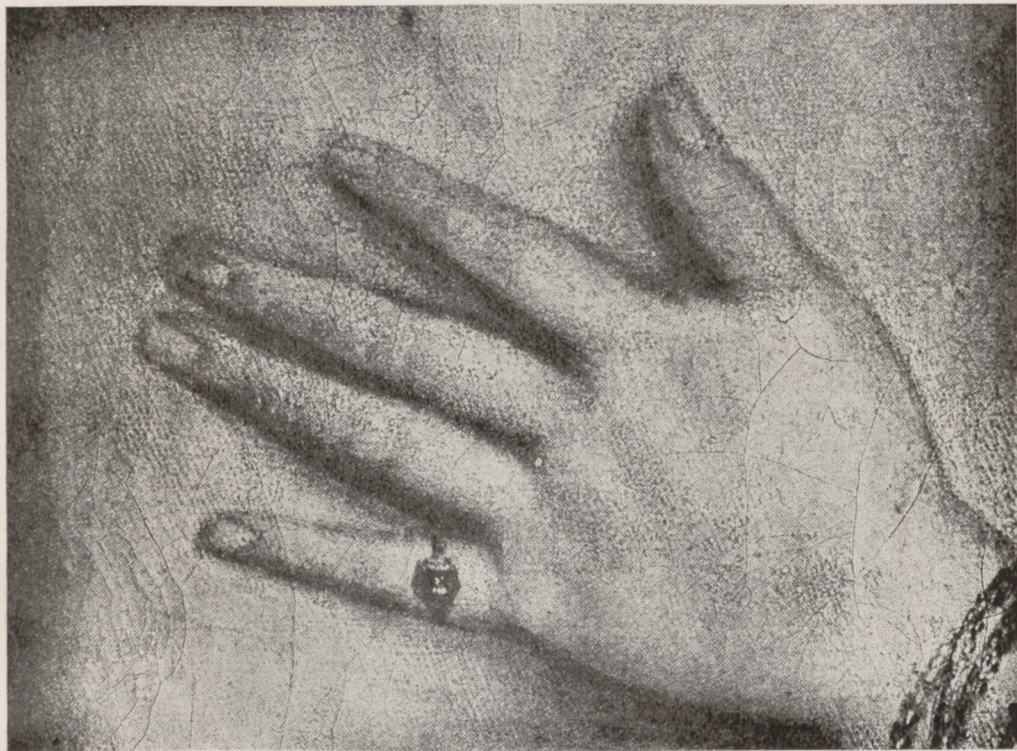
Do pierwszych, t. zw. „*craquélures*“, należą uszkodzenia, wynikające drogą naturalną z samej istoty techniki olejnej oraz z charakteru gruntów do niej używanych. Na skutek zmian temperatury oraz pod wpływem procesów fizycznych i chemicznych, obraz pokrywa się siecią głębokich, włoskowatych szczelin, których charakter i wielkość są uzależnione od gatunku materiału, użytego do malowidła. Uszkodzenia tego rodzaju zjawiają się po upływie dość długiego czasu i są charakterystyczne dla starzenia się linoksynu.

Do drugiej kategorii pęknięć należą takie, które zjawiają się dość wcześnie, już w czasie malowania lub po skończeniu malowidła. Mogą pokrywać cały obraz lub jego części, są płytkie ale szerokie. Te uszkodzenia są charakterystyczne dla obrazów wykonanych złą metodą. Najczęstszym powodem tego

rodzaju pęknięć jest nakładanie świeżej farby na podkłady jeszcze nie wyschnięte. Oleje wysychając, początkowo się rozszerzają, w następnych okresach kurczą. Proces wysychania rozpoczyna się od powierzchni i stopniowo przenika w głąb warstwy. Tworzy się błonka, która poniekąd tamuje utlenianie się i wysychanie farby. Tak więc, o ile na niezupełnie wyschniętą farbę olejną, która jest jeszcze w okresie rozszerzania się w objętości, nałożymy nowe warstwy, te ostatnie, bezpośrednio stykając się z tlenem, prędzej wysychają, zaczynają się kureczyć, gdy w dolnych warstwach z zahamowanym dostępem powietrza odbywa się jeszcze okres rozszerzania i malowidło zaczyna pękać. Nie będę wchodził w detale danego zjawiska, powiem jedynie, że niedopuszczalne jest nawarstwianie farb ucieranych z olejem makowym na farby utarte z olejem lnianym i odwrotnie, gdyż powoduje to zwykle pęknięcie. Wogóle olej lniany wytwarza mniej pęknięć. Według Taubera na 400 prób z farbami utartymi na oleju makowym w ciągu roku w 83 wypadkach nastąpiły pęknięcia, gdy te same barwniki utarte z olejem lnianym w tym samym czasie wykazały pięć wypadków popęknięcia. Kwestja powyższa jest o tyle ważna, że większość fabryk conajmniej połowę barwników uciera na oleju makowym, przychem artysta, kupując farby, nigdy nie orjentuje się jaki olej wchodzi do spoiwa.

Czernienie, matowanie oraz pęknięcie obrazu, rzadko kiedy występuje przy malowaniu al prima. Cóż z tego, gdy nie możemy całego malarstwa ograniczyć jedynie do improwizacyjnych, wirtuozowskich szkiców. Większość solidnych prac wymaga od nas malowania z dnia na dzień przez dłuższy okres czasu i wówczas powyżej wymienione wady malarstwa olejnego zawsze nam się będą dawały we znaki. Jakże znaleźć wyjście z podobnej sytuacji? Otóż w tym momencie doświadczenie dawnych mistrzów podsuwa nam myśl o konieczności zastąpienia czysto olejnych farb, barwnikami utartymi na spoiwie olejno-żywicznym. Olejne werniksy w roli spoiwa składają się z tłustych olejów, żywic i olejków eterycznych, posiadają dużą gęstość oraz wielkie zdolności schnące, przeto są materiałem przeciwdziałającym wysianiu przez dolne warstwy malowidła spoiwa z farb, co mogłoby je osłabić. Barwnik zachowując w sobie spoiwo twardnieje pełen blasku i świeżości. Nie występuje czernienie obrazu. Poza tem dzięki optycznym właściwościom werniksu, możemy farbom nadać przezroczystość nieosiągalną w technice czysto olejnej. Mając inny stopień łamania światła werniks lepiej niż olej broni barwniki przed niszczącym działaniem promieni ultrafioletowych i infraczerwonych. A kwestja pęknięcia obrazu? Możemy śmiało powiedzieć, że stosowanie żywic do spoiwa w zupełności tę bolączkę rozwiązuje. Twardnięciu werniksu towarzyszą zupełnie inne zjawiska fizyczne, niż w czasie wysychania linoksynu. Proces wysychania tłustych olejów zawsze manifestuje się początkowem powiększaniem objętości, a następnie bardzo silnem kurczeniem się, przychem twardniejący olej, choć powoli, stale zmniejsza się w swej objętości. W przeciwieństwie do tego, warstwa roztworu żywicy po ulotnieniu się olejków eterycznych w nieznacznym stopniu zmniejsza się w swej objętości, lecz potem pozostaje bez zmian. Przy używaniu werniksu do spoiwa cząsteczki olejów, rozdzielone roztworem żywicy, nie zmieniają w tak wielkim stopniu, jak w czystej technice olejnej, swej objętości przy wysychaniu. W pierwszym okresie wysychania właściwość rozszerzania się olejów jest paraliżowana przez jednoczesne kurczenie się żywicy, z których ulatniają się olejki eteryczne. Podczas gdy w oleju proces wysychania rozpoczyna się na powierzchni warstwy





TYCJAN. *Wenus z lustrem. Szczegół — ręka.* (A. Rybnikow).

i tworząca się błonka przeciwdziała wysychaniu farby głębiej położonej, żywice zaczynają wysychać od spodu, a więc proces wysychania w farbach olejno-żywiczych odbywa się jednocześnie w całej grubości warstwy, co powoduje równomierne wysychanie malowidła nawskroś. Nie należy wprowadzać roztworu żywicy do farb olejnych na palecie w czasie malowania. Artysta nie jest w stanie dodać do wszystkich farb jednakowej ilości werniksu, co pociąga za sobą fakt, że część obrazu lub jakaś jego warstwa będzie bardziej nasycona werniksem niż inne. Tektonika obrazu nie będzie jednolita, co nie wyjdzie malowidłu na korzyść. Daleko lepiej ucierać farbę wprost z zawczasu spreparowanym spoiwem, w skład którego wchodzi żywice. Tu warto zwrócić uwagę na fakt, że farba olejna po upływie ośmiu miesięcy do tego stopnia zamyka swoje pory, iż przestaje wsąsać olej z warstwy nowonałożonej. W ten sposób farby nie łączą się ze sobą i obraz w krótkim czasie zaczyna się łuszczyć. Przy użyciu farb olejno-żywiczych olejki eteryczne ze świeżo nałożonej warstwy częściowo rozpuszczają żywice zawarte w podkładzie, co gwarantuje połączenie się poszczególnych nawarstwień i przeciwdziała łuszczeniu się obrazów. Farby olejno-żywicze nie tylko nadają się do malowania impasto, ale dają szczególnie bogate efekty przy stosowaniu laserunków, pod które z powodzeniem można użyć podkłady temperowe.

Doświadczenia artystów epok minionych, poczynając od szkoły flamandzkiej, mogłyby z powodzeniem inspirować nam próby zastosowania techniki mieszanej, gdzieby farby temperowe i olejno-żywiczne były nakładane warstwami na siebie. Niech mi wolno będzie wyrazić przekonanie, że wskrzeszenie techniki mieszanej, temperowo-olejno-żywicznej, gwarantując artystom trwałość ich malowidła, mogłoby jednocześnie podsunąć nowe rozwiązania artystyczne, nie mające nic wspólnego z założeniami dawnych szkół malarskich, które, wsparte na solidnej technice, dopomogłyby do ugruntowania podstaw pod kształtowanie nowego stylu, ułatwiając wyjście z dzisiejszej dezorientacji w kwestjach ideologii malarskiej.

Już w końcu przeszłego stulecia zaczęto mówić o temperze, widząc straszne skutki, jakie wywołały gotowe materiały olejne, powodując zupełną ruinę obrazu. Wiele fabryk rzuciło na rynek rozmaite preparaty zwane temperami, które prócz nazwy nie wspólnego z prawdziwą farbą temperową nie miały. Artyści, widząc doskonały stan obrazów w muzeach, np. Giotta, Botticellego, Signorell'ego i innych rzucili się na ten nowy produkt z zupełnem zaufaniem, lecz spotkał ich tutaj srogi zawód. Obrazy pękały, czerniały i psuły się daleko bardziej i szybciej niż malowidła olejne. Obecnie, sądząc z opinii długoletnich praktyków i badaczy, tempery znajdujące się na rynku nie nadają się do użytku artystycznego, gdyż bądź nie są temperami, a jedynie farbami klejowymi, bądź też zawierają tyle środków przeciwniejących, że barwniki utarte na spoiwie tracą swój kolor i czernieją. To też farby temperowe rzucane na rynek nie są zadawalniące. Nie należy jednak rozumieć tego w sposób taki, jakoby wogóle farby temperowe niezdatne były do użytku. Tempera musi być przygotowana przez samego artystę. Tu należy w kilku słowach wyjaśnić nieporozumienie, jakie datuje się od połowy XIX w. w sprawie istoty farb temperowych.

U Herakliusza słowo tempera oznacza spoiwo (*temperare* — ucierać). Za czasów Cenniniego i Vasari'ego słowo tempera stosowano jedynie do spoiwa jajkowego w odróżnieniu od spoiw klejowych. XIX wiek wprowadził temperę w jego pojęciu jako spoiwo, nie stosując tego jednakże do farb olejnych. W ten sposób zjawily się farby wodne utarte na kleju, gumie, miodzie, jajku i t. d., wszystkie objęte słowem — tempera. Współczesne wyjaśnienie tej sprawy sprowadza się do następującego: wodne farby dzielimy na klejowe i emulsyjne czyli tempery. Farby klejowe po wyschnięciu rozpuszczają się znowuż w wodzie, farby temperowe czyli emulsyjne w stanie mokrym rozprzodają się w wodzie, po całkowitem zaś wyschnięciu są wodoodporne. To, że farby klejowe po wyschnięciu można potraktować roztworem formaliny lub kwasami chromowemi, co je uodparnia na działanie wody, nie może być powodem do nazywania farb klejowych temperami. A więc: tempera jest to farba utarta na emulsji. W skład każdej emulsji muszą wchodzić 3 czynniki: woda, olej i substancja emulgująca, która przez zmianę ciężaru właściwego wody, lub zmianę natężenia powierzchniowego zatrzymuje rozproszone cząsteczki oleju zawieszony w środowisku rozproszenia czyli w wodzie. Najpopularniejszą emulsją używaną od dawien dawna było żółtko. Farby utarte na niem posiadały wiele niedogodności, gdyż prędko wysychały, zmieniając bardzo kolor, łatwo się mazały przy przemalowywaniu oraz łatwo odpryskiwały. Udoskonalili temperę Hubert van Eyck wprowadzając do żółtka olej lniany i rozcieńczając je wodą. Taka emulsja występuje w obrazach szkoły flamandzkiej i później w szkole weneckiej i t. d. W najnowszych czasach opracowano szereg



*TYCJAN. Wenus z lustrem. Szczegół - twarz. (A. Rybnikow).*

nowych emulsyj: temperę mydlaną, olejno-gumową, kazeinową, woskową i szereg innych.

Do celów malarstwa mieszanego nadaje się jedynie tempera jajkowo-olejna i kazeinowo-olejna z pewną przewagą tej ostatniej. Natomiast tempera olejno-gumowa z powodu braku powiększania energii powierzchniowej, odskakuje nie tylko od farby olejnej, lecz nawet od gruntów, zawierających w sobie olej. Tempera kazeinowo-olejna daje się mieszać z mokrą farbą olejną i olejno-żywiczną, kładzie się doskonale na wyschniętych warstwach farby olejnej, przy nawarstwieniach nie odskakuje, w rozcieńczeniach pozwala na efekty laserun-

kowe. Wyższość jej nad temperą jajkowo-olejną polega na tem, że wysycha szybko, gdy proces wysychania olejku jajkowego zakańcza się dopiero po upływie roku.

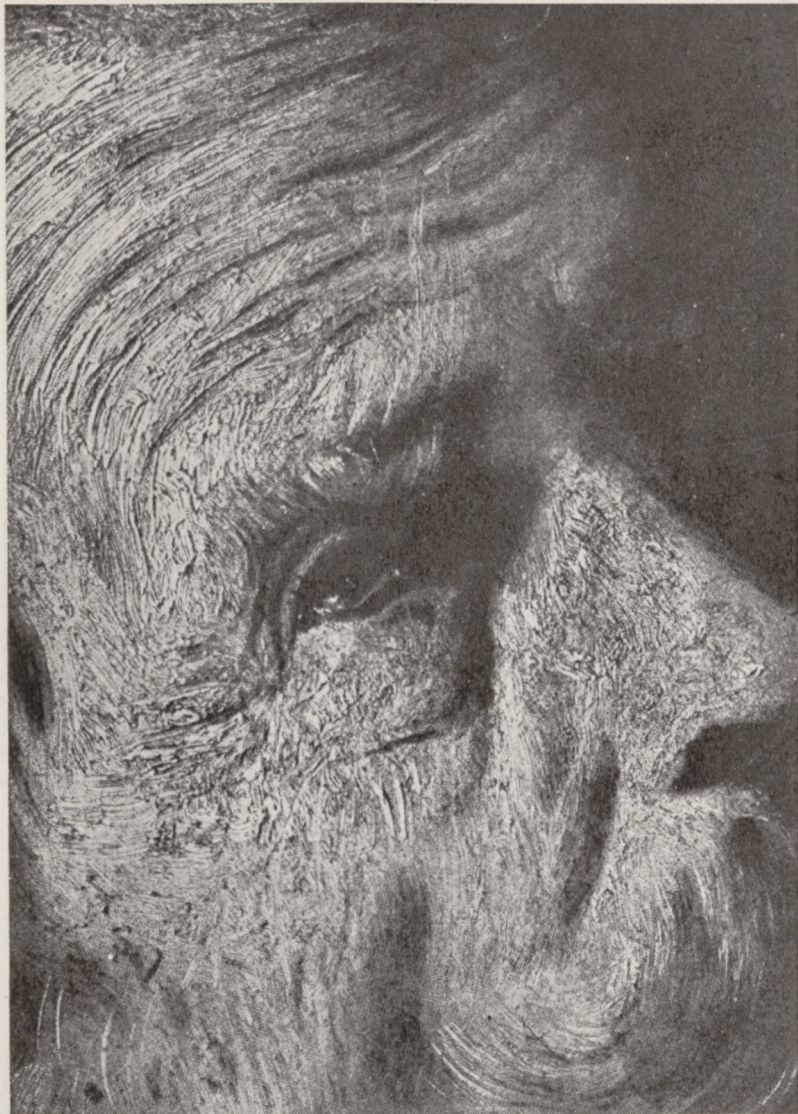
Tempera kazeinowa nie wymaga środków konserwacyjnych. Spreparowana na roztworze boraksu nie znosi jedynie z farb trwałych umbry naturalnej, bez której każdy malarz może się obejść.

Reasumując powyższe moglibyśmy stwierdzić co następuje: chcąc zabezpieczyć nasze obrazy od nieuniknionego zniszczenia, należałoby farby olejne zachować jedynie do techniki „al prima“ lub do obrazów podmalowanych farbami temperowemi, a wykańczanych al prima w oleju. Ci z kolegów, którzy są zwolennikami malowania matowego, powinni ograniczyć się do temper utartych na emulsji kazeinowej. Poza tem należałoby wprowadzić technikę olejno-żywiczną w czystym stanie lub też do malarstwa mieszanego, nawarstwiającego farby olejno-żywiczne na podkłady temperowe. Chcąc jednakże zilustrować rozmaite sposoby technicznego budowania obrazu, pozwolę sobie przytoczyć kilka syntetycznych ujęć pracy poszczególnych wybitnych artystów, reprezentujących swoje epoki, kładąc nacisk na materiał, jako czynnik wyciskający piętno na artystycznej koncepcji malarza.

„Malarstwo nie jest wynalazkiem artystów, lecz wynikiem prawodawstwa i tradycy uświęconych przez autorytet kościoła katolickiego“ (Sober nicejski 493 r.).

Ikograficzne prawa mrocznego Bizancjum, określające formułę dla każdego świętego, jego twarzy, kostjumu, fałd, włosów, z drugiej zaś strony, z wieku na wiek opracowany schemat kompozycyjny, który się staje wreszcie kanonem, odbiera stopniowo artyście inwencję twórczą, robiąc z niego niewolnika panującej tradycy. Symbolistyczny stosunek do treści w obrazie, jako emblematu władzy boskiej i świeckiej, kształtuje malarstwo bizantyjskie, jako wyraz wzniosłości, majestatu, reprezentacyjności, bogactwa — to też obrazy przeladowane są złoceniem, reliefami i przesadną dekoracyjnością. Typ malarstwa stalugowego w owym czasie, pod względem kształtowania, jest wiernym odbiciem malarstwa freskowego; formy są płaskie, schematycznie podmodelowane, ilość kolorów ograniczona. Przeważająca technika tempera jajkowa, choć spotyka się także z t. zw. „błyszczącą“, złożoną z kleju, ługu i wosku. Do gruntu brano mydło i olej, co powodowało czernienie obrazów, potęgowane stokrotnie przez werniksowanie przy pomocy czarnych, częstokroć spalonych pokostów.

Do Włoch przeniósł temperę jajkową ze sposobami malowania bizantyjskiemi Cimabue. Lecz dopiero uczeń jego, Giotto, zerwał z martwym kanonem bizantyjskiej szkoły, wprowadził na obraz żywego człowieka, zwierzę, pejzaż, zła-mał dotychczasowe prawa kompozycyjne, rozświetlił koloryt i tem wszystkiem położył fundamenty pod budowę przyszłej sztuki europejskiej. Czytając książkę Cenniniego, widzimy z jaką troskliwością ówczesni malarze przygotowywali materiał do obrazu. Lecz materiał ten był oporny. Tempera ucie-rana na żółtku schła szybko, nie dopuszczała przelewania się jednego tonu w drugi, przy większej ilości przemaalówek odpryskiwała. Trzeba było stworzyć rzemieślniczy system pracy, i w tym wypadku przeniesiono sposób i porządek w nawarstwianiu poszczególnych kolorów z techniki ściennej na stalugową. Po naniesieniu rysunku na grunt, modelowano go przy pomocy kreskowania w trzech stopniach rozbieloną zieloną tonacją, składającą się z czer-



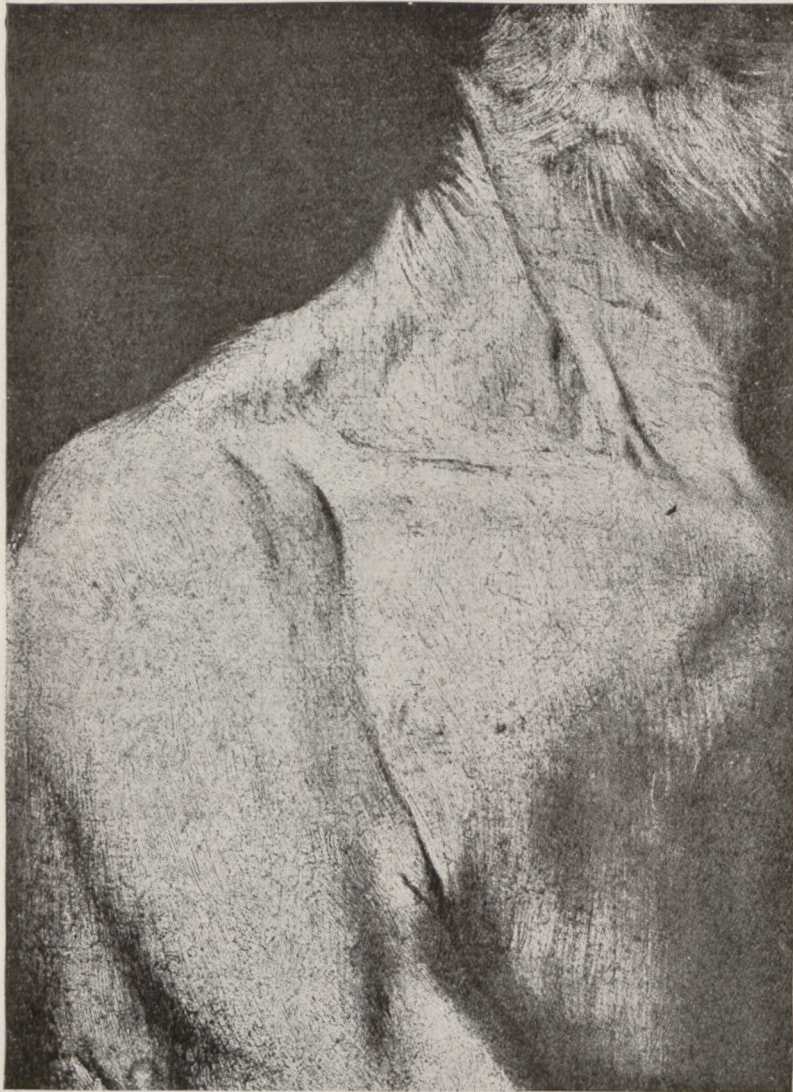
RIBEIRA. Św. Onufry. Szczegół - twarz. (A. Rybnikow).

ni, bieli i ugru, zwanej „verdacio“. W ten sposób otrzymany modelunek przeciągano trzema stopniami różowej barwy, zwanej „cinabrese“. Na to nakładano światło przy pomocy bieli i cień przy pomocy czerwonego i czarnego. Malowanie było uciążliwe, gdyż farba utarta na żółtku przez długi przeciąg czasu jest rozpuszczalna w wodzie i przy następnym przemalowywaniu rozmazuje się. Chcąc oddzielić jedną warstwę od drugiej, poszczególne partje przeciągano klejem pergaminowym. Do werniksowania skończonego obrazu uży-



*RIBEIRA. Św. Onufry. Szczegół - brzuch. (A. Rybnikow).*

wano t. zw. „Vernice liquida“, w skład którego wchodził olej lniany z sandrakiem lub pokosty wygotowane do połowy swej objętości, bądź olej zgęstniały na słońcu. Wszystkie te werniksy posiadały ciepły czerwonawy ton. Czasem je sztucznie zabarwiano i wcierano dłonią jako laserunek. W późniejszych okresach partje ciała malowano temperą, draperje i inne części obrazu na temperowym modelunku, grubo przelaserowywane olejno. Wpływ Giotta ogarnął całą Europę. Lecz wkrótce oporność farby temperowej zmusiła artystów



*RIBEIRA. Św. Onufry. Szczegół – ramię. (A. Rybnikow).*

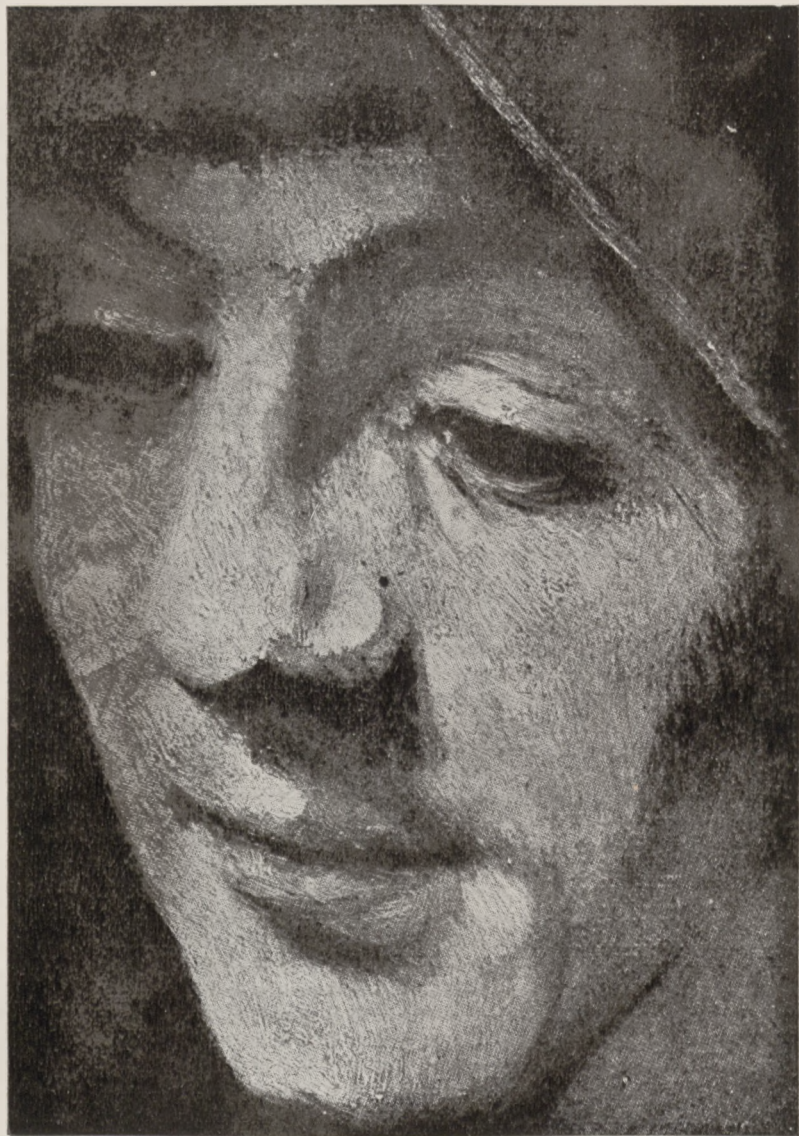
do nowych prób w dziedzinie spoiw, lepszego preparowania olejów, werniksów, temper. Trzeba było znaleźć środek malarski, bardziej giętki, bogatszy w możliwości techniczne, przytem dający szerszą skalę rozwiązań kolorystycznych i zapewniający trwałość obrazowi. Nastąpiło to, co zwykle w życiu bywa. Uciążliwe, rozproszone po dziesiątkach pracowni wysiłki, poszukiwania nad nową techniką malarską, skupiły się w rękach jednego człowieka, dając jakby syntezę wszystkich doświadczeń, budując podwaliny pod nową technikę, tak zwaną szkołę flamandzką. Hubert van Eyck nie wynalazł malarstwa olejnego

(wiemy z dokumentów, iż istniało ono już na długo przed nim), udoskonalili natomiast nowy system opracowania technicznego w mieszanej technice temperowo-olejno-żywicznej, przyczem, jak się zdaje, on pierwszy zastosował miast dotychczasowej tempery, farby utarte na emulsji sztucznej, wprowadzając do żółtka olej i rozcieńczając je wodą. Ta nowa tempera posiadała zalety bez porównania większe niż średniowieczna. Naginała się do najcieńszych sztrychów, kładła się grubo, cienko i laserunkowo, twardniała szybciej, nie mażąc się przy przemalowywaniu, mniej lub wcale nie jaśniała przy wysychaniu, dawała się kilkakrotnie nawarstwiać bez odpryskiwania, kładła się dobrze na farbie olejno-żywicznej. Nowy materiał, nowe możliwości, nowe formy malarstwa. Kształtuje się inny sposób tektoniki obrazu, a z nim różnie — wprost z materiału wyrasta nowy kształt artystyczny, nowe widzenie rzeczywistości w obrazie. I podczas, gdy dotąd artysta skrepowany trudnościami, tkwiącemi w istocie tempery żółtkowej, musiał siłą rzeczy interpretacje formy i koloru utrzymać w granicach pewnego schematu i w niewielkiej rozpiętości niepogłębionych kolorów — narastające, nowa sztuka otwiera możliwości dociekań, indywidualnych charakteryzowań formy, pogłębienia jej w sensie linearnym i kolorystycznym, dając artyście do ręki dwa narzędzia, którymi pracuje na zmianę, wyostrza rysunek w temperze, pogłębia kolor w oleju i żywicy, warstwa za warstwą, na zmianę. A co za ułatwienie pracy! Na olejno-żywicznych laserunkach kładziemy podmalówki temperowe, mają być one przygotowaniem pod następny laserunek; nie udały się, przypuścmy, zmywamy wodą, gdy po poprawieniu zasechną, przeciągamy je farbą olejno-żywiczną i te w każdej chwili zmyć możemy olejkim eterycznym, bez naruszania pracy ubiegłych dni. Deski i płótna kryte były gęstym i białym gruntem gipsowym, na którym precyzyjnie wyciągano rysunek czarną temperą. Po pokryciu płaszczyzny olejno-żywiczną farbą czerwonawą lub ugrowatą t. zw. imprimiturą i starciu części niewessanej przez grunt, następują podmalówki w białej lub lekko zabarwionej na ciepło temperze, z początku kreskowaniem, później przecierkami i szerokim położeniem. Jest to przygotowanie pod nowe laserunki. W miarę postępowania pracy, rozwija się modelunek. Podkłady pod światło robi się jaśniejsze, niż ton, który w ostatecznym efekcie ma się otrzymać. Partje cienia, wydobyte cienkimi przecierkami temperowemi i delikatnymi laserunkami, zachowują swoją przejrzystość dzięki białym podkładowi, na których się znajdują, odbijającym światło przez wszystkie nawarstwienia farby. Najdrobniejsze szczegóły, jak linie włosów, ozdoby i t. d. są możliwe do wydobycia w temperze, lekko przelaserowanej żywiczną farbą. Osiągnano przez tę technikę nieznanę dotąd piękno kolorytu, przezroczystość, miękkość spływów poszczególnych tonów w tony, nie tracąc ostrości rysunków i wyrazistości detali. Technika ta do Włoch została przeniesiona przez Justusa van Gent i Antonella da Messina i znalazła swój wyraz w dziełach: Belliniego, Perugina i innych. W Niemczech u Dürera, Grünewalda, Baldunga i innych.

Szkoła flamandzka, wypowiadając się kategorjami linearnymi, pogłębiła lokalny kolor malowanego przedmiotu, wysubtelniła sprecyzowane modelowanie formy.

Harmonijna wielość malarskich elementów w szkole Weneckiej zostaje stopniowo wyparta, zaczyna triumfować zasada podporządkowywania wszystkich elementów jedności, gdzie zespół jasnych, barwnych tonów gra na tle wtapiających się, zlewających, niedopowiedzianych półtonów i cieni. Zasada jed-





REMBRANDT. *Kapucyn. Szczegół – twarz.* (A. Rybnikow).

ności, zasada podporządkowywania walorowych wartości koloru musiała zrodzić potrzebę wyjścia z barwnego ośrodka, który mógłby być bazą, koncentrowania się ogólnej tonacji dźwigającej na sobie światło i rozjaskrawienie poszczególnych partyj. Takim punktem wyjścia do budowy obrazu, stał się barwny grunt. O ile dla szkoły flamandzkiej precyzyjność rysunkowa oraz modelunek linearny był związany z białością gruntu, jako gwarantującą najłatwiej-

szą drogę dojścia do celu, szkoła wenecka przez lekkie przecierki w półtonach, cienkie laserunki w cieniach na kolorowym gruncie i nałożeniu farby in pasto w świetle, łatwiej i prędzej mogła osiągnąć efekt światłocieniowego podporządkowania poszczególnych detali całości. Tak miał białego gruntu i jasnej imprimitury, przyszły grunty ciemne, czerwone, brązowe, szaro-fioletowe aż do czarno-czerwonego. Grunty po większej części były wsiąkliwe i wzmacniane przez imprimitury olejno-żywiczne, na tem wydobywano efekty świetlne przy pomocy bieli temperowej lub mieszaniny bieli olejnej z temperową. Szczególniej ta ostatnia posiadała wiele zalet, jak pod względem modelunkowym, tak i pod względem wytrzymałości (t. zn. była elastyczniejsza). Cienie pozostawały przezroczyście, jedynie zlekką pokryte, — grubości farby w kierunku światła coraz bardziej wzmacniane. Gren płótna był wciągnięty jako czynnik fakturowy, do współdziałania w efekcie światłocieniowym. Na tak przygotowanym modelunku następowało opracowanie obrazu w farbach olejno-żywiczych. Tycjan stosował niewiele kolorów do podmalowywania: czerni, biel, ugier, żółty i czerwony, bardzo oszczędnie zieleń i niebieski. Uderzające jest majsterstwo podmalówki tycjanowskiej, bardzo nikłej w cieniach, przechodzącej w jędrne płaszczyzny pod światło, która w nieporównany sposób dźwiga na sobie subtelny efekt rozproszonego światła, wydobyty delikatnym laserunkiem w partjach cieniów i półtonów, koncentrując się na mistrzowskich osadzeniach mocnych pociągnięć w świetle. Cienkie podmalówki w cieniach i półtonach wykonane w temperowej farbie, doskonale współdziałają z kolorem gruntu i przeświecają przez przezroczyście, żywiczne laserunki. Zgrubienie w partjach światła, wspaniale osadzone na formie, miękko wtapiają się w przezroczysty półton, co jest możliwe jedynie w technice olejno-żywiczej. Tycjan był przeciwnikiem malowania al prima i jego stanowisko było słuszne. Biel ołowiowa bowiem, jako podstawowa farba przy użyciu kolorowych gruntów, jak wiadomo z biegiem czasu zamienia się w mydło ołowiane, staje się przezroczysta i wzmacnia przeświecanie się gruntu. Tak zostały zniszczone obrazy Ribeiry, malowane na gruntach czarnych al prima, i hiszpańskiej szkoły manierystów — malujących na gruntach bolusowych, gdzie obecnie wszyscy portretowani wyglądają jak Indjanie. Velasquez, typowy malarz al prima, używał brązowych i czerwonych gruntów, które podmalowywał temperą w szarej tonacji, na niej w żywicznych, gęstych laserunkach wykańczał obraz in pasto, szerokimi, energicznymi pociągnięciami pendzla. W szkole weneckiej i u jej kontynuatorów, jako najczęstsze składniki do spoiwa używane były: zgęszczony olej orzechowy i lniańny, terpentyna wenecka i roztwory mastyksu w olejkach eterycznych.

W epoce rozpowszechnienia kolorowych, głównie bolusowych gruntów, Rubens powraca do dawnych tradycji, wprowadza białe grunty, temperowe podmalówki, farby olejno-żywiczne, a więc nawiązuje do malarstwa flamandzkiego, wykorzystując je w swoisty sposób. Jak widać to ze szkiców do cyklu Medicich oraz z innych niedokończonych obrazów, Rubens używał białych gruntów o charakterze niewsiąkliwym, które z wierzchu przetonowywał podmalówką temperową, srebrzystego koloru, z mieszaniny tłuczonego węgla i bieli ołowiowej, nakładanej szybko przy pomocy szerokiego pendzla lub gąbki. Ta podmalówka w niektórych obrazach jest zachowana do ostatniego momentu pod przezroczystymi laserunkami, gdzie gra rolę srebrzystych tonów przejściowych.



REMBRANDT. *Estera, Haman i Artakserks. Szczegół — głowa Estery.*  
(A. Rybnikow).

stępuje: nierozzerwalność śladów pędzla w całym szeregu prac Rubensa, świadczy o tem, że farba łatwo kładła się na grunt, przy nakładaniu nie roz-  
pływała się, nie zbiegała się w kropelki lub pasemka z nierównymi brzegami  
w czasie wysychania, co zwykle występuje w obrazie wykonanym farbami  
utartymi na samym oleju. Na niektórych szkicach Rubensa widzimy przezro-  
czystą, barwną masę, położoną grubą warstwą, przez którą prześwieca naryso-  
wany na polerowanym gruncie kontur. Taki efekt jest nieosiągalny w technice 105



*GERARD DOU. Portret starej kobiety w czepcu (18 × 14).  
Pałac w Łazienkach, Warszawa.*

olejnej. Olej bowiem nawet zgęszczony rozplynałby się i pociekł, wykazując przy wysychaniu nierówne brzegi. Wszystko wyżej wspomniane wskazuje na używanie przez Rubensa spoiw olejno-żywicznych, tembardziej, że złom na warstwień malarskich posiada budowę krystaliczną. Zasadą Rubensa było nakładanie światła na kryjąco, cieni zaś cienko i przezroczyście. Mówił on: „Zaczyna się od tego, że się lekko podmalowuje cienie. Nie należy wprowadzać bieli, gdyż to jest trucizną dla obrazu. Gdy biel raz zmatowi przezroczyłość i złociste ciepło naszego obrazu, farba staje się mętna i szara“.

cowawszy na szarym podkładzie rysunek, Rubens żywicznymi farbami lekko podmalowuje ugroną tonacją, poczynając od cieni. Tony przejściowe kładzie temperą szarą z czarnego, białego, czasami z dodatkiem ultramaryny. Ta podmalówka delikatna, cienka, nierówno-kryjąca, zlekką tylko zaznaczająca ogólny charakter formy, odgrywa rolę starej imprimitury. Na niej w farbach żywicznych, miękko i płynnie modeluje się formę przy pomocy zdecydowanego sztrychowania. Wzmacnia się rysunek i cienie bardziej nasyconym tonem ugrowym, pod partje światła daje się podkłady temperowe, a na nie soczyste żywiczne białoczerwone i białozółte plamy bardziej stopione, niż leżące pod nimi podkłady temperowe. Laserunki w cieniach i półtonach nadadzą pierwszemu charakter głębi, drugim specyficzny perłowy połysk. W miarę przebiegu pracy, światła coraz to bardziej nakłada się in pasto, stosując warstwami laserunki ciepłe na zimnem. Ustaliwszy formę w dolnych podkładach, ostateczne akcenty w refleksach i w światłach kładzione były pod sam koniec z zachowaniem zasady, by patrze światła miały jak najbardziej konkretne w swej masie podmalówki i aby szary kolor półtonu, stanowił subtelne przejścia do ciepłych, nasyconych cieni. Przeciwnicy Rubensa należący do cechu malarzkiego krytykowali daleko idące odstępstwa od ogólnie podówczas przyjętej metody pracy, przepowiadali rychłe zniszczenie obrazów Rubensa, jako wykonanych aczkolwiek efektownie, lecz niesolidnie i niesfachowo. Dzisiaj możemy stwierdzić kto miał rację. Zarzucenie przez Rubensa kolorowych gruntów, wprowadzenie techniki mieszanej, to zn. naprzemian warstwy temperowej i olejno-żywicznej, zabezpieczyło obrazy Rubensa przed przykremi zmianami, jakie zaszły w obrazach jego przeciwników, gdy po zmydleniu się bieli ołowowej, kolorowy grunt zaczął przeświecać, powodując czernienie obrazów, spotęgowane jeszcze nadużyciem laserunków olejnych.

Na subtelnie nawarstwianych laserunkach oraz nieporównanej architektonice podmalówek pod jasne partje obrazu buduje swe wizje światła i cienia Rembrandt, poeta rozświetlonego cienia i jarzących się skrami blasków. Półmrok i cień, gdzie najdrobniejsze nawet zgrubienie nie rozbija błyskiem ogólnego tonu i z pasją skontrastowany rejestr światła wzbogaconego nawarstwieniami podmalówek — oto dwa bieguny, między którymi, jak wyrażał się uczeń mistrza, Hogstraten, wszystkie barwy pozostają w harmonji szarego, żółtego i brązowego — zaprzyjaźnione ze sobą.

Ani jednego lokalnego koloru, ani jednego miejsca pokrytego farbą, zwyczajną farbą. Wszystko namalowane światłem jasnym, świecącym, żywym lub ciemnym, słumionem — ale światłem. W obrazach Rembrandta nie czujemy barwnika, spoiwa. Farba zmieniła się w kryształ. Promień słońca przez laserunki ciemnego tonu przebija się warstwa za warstwą, zabarwia się jak przez kolorowe szkła, odbija się od gruntu i podmalówek i powtórnie nasycony w drodze powrotnej trafia do oka, jako światło ciemnego koloru.

Taki rodzaj efektu świetlnego daje tylko błyskotliwy klejnot lub obraz namalowany ręką mistrza przy pomocy farb utartych na świeżo ze spoiwami żywicznymi. W przeciwieństwie do Rubensa, który stosował farby jako czynnik lokalny, Rembrandt używał szare grunty, brązowe podmalówki, szare podkłady, na które kładł częstokroć grube, częstokroć bardzo delikatne laserunki, traktując przedmiot jedynie jako instrument, na którym gra światło. Farby nakładane jedna na drugiej bez zmieszania nadawały jego zwłaszcza ostatnim obrazom, bardzo grubo malowanym, prawie nowoczesny wygląd. Z ogólnego ciemnego tonu, z pod gęstego laserowania płoną złocisto partje światła, na nich

grubo położone soczyste pociągnięcia żywicznej farby. Obraz jest gotów, gdy malarz wyraził to co chciał powiedzieć, było zwykłym powiedzeniem Rembrandta. A nikt po nim nawet zbliżyć się nie potrafił do takiego efektu symfonji światła w prześwietlonej mrocznej przestrzeni, jak to czynił ten mistrz, wieńczący swym wysiłkiem dorobek szkoły holenderskiej.

Cóż powiedzieć po Rembrandcie?

Widzieliśmy dwie drogi, jakimi poszła technika malarska, a z nią i forma artystyczna w malarstwie europejskim. Mamy przed oczyma północ i południe. Zauważamy ciężenie i przenikanie się obu sposobów myślenia, formowania, budowania. Szkoła pogiottowska — szkoła flamandzka. Tycjan — szkoła wenecka. Rubens ze szkołą holenderską.

Nie można twierdzić, iż w przeszłości nie spotykało się obrazów malowanych techniką wadliwą. Zmysł eksperymentowania, którego przykładem może być Leonardo da Vinci nieraz podpowiadał artyście poczynania, które kończyły się tragicznie. Lecz sztuka musiała złożyć ofiary nie tylko na polu wyrąbywania nowych ścieżek wiodących ku rozwojowi idei plastycznej. Od baroku coraz częściej artysta poczyna „wyzwalać się“ pod względem indywidualistycznym i koniec końców, jak to powiedział Volpato: „malarz oddzielił się od rzemiosła, które go nie interesowało, czuł się jak pan i nie chciał się do niego zniżać“. Poczęto szukać łatwizny w technice malarskiej. Nie uproszczenia — a ułatwienia.

Coraz mniej czasu poświęcało się na doświadczenia, próby, coraz częściej efekt doraźny stawał się wystarczającym powodem do takich a nie innych poczynañ. Zarzucono farby olejno-żywiczne. Początkowo wprowadzono laserunki na zgęszczonym oleju, potem farba czysto olejna wyparła technikę mieszaną z temperową podmalówką. Abnegacja techniczna pod koniec XVIII i cały XIX wiek doprowadziła do ruiny większość obrazów — a ignorancja artystów naszego wieku staje się przysłowiowa — nie da zbyt długo czekać na rezultaty zniszczenia (patrz mój artykuł w „Plastyce“ Nr. 2 p. t. „Tragedja współczesnego malarstwa“). Walki ideologiczne, walki o nową formę, nowy wyraz, zbyt przysłoniły nasze oczy. Nie widzimy podstawowych naszych błędów. Czas abyśmy zdobyli się na rozpoczęcie pracy artystycznej opartej o zdrową podstawę — racjonalną tektonikę malarską. M. Schulz.

---

Artykuł powyższy ilustrowaliśmy zdjęciami z dziełka A. Rybnikowa p. t. „Osnovy masłanoj żywopisi“ (Podstawy malarstwa olejnego), Moskwa 1933. Załączamy zarazem komentarze, jakimi A. Rybnikow zaopatrzył te zdjęcia. TYCJAN—„Wenus z lustrem“. Fragmenty: twarz i ręka. Farby olejno-żywiczne. Konstrukcja obrazu pod względem fakturowym uzależniona od budowania formy. Do tego celu wprzęgnięto grę optyczną grenu płótna, które częściowo lekko przykrywają laserunki płynne, wykonane rzadką farbą, półkryjące lub też przecierki półsuchą lub suchą farbą wykonane. Bogactwo faktury nadaje obrazowi specyficzny urok organicznego powiązania grenu płótna, reliefów w maźniachach pendzla lub lekkich nawarwień pół i zupełnie przezroczystych, współdziałających w wymowie formy ciała, budowanej szeroko i syntetycznie.

RIBEIRA—„Św. Onufry“. Szczegóły: twarz, ramię i szyja. Farby olejno-żywiczne. Podbudowa pod laserunki wykonana w jasnych tonach, obliczona na prześwietlanie przez żywiczne laserunki. Dłu większego spotęgowania efektu światłocieniowego pociągnięcia farby w podkładzie kładzione są przytem wpoprzek formy, aby ślizgające się na nich światło współdziałało z modelunkiem walorowym.

REMBRANDT—„Kapucyn“. Szczegół: twarz. Farby olejno-żywiczne. Wspaniała architektura podmalówek z uwzględnieniem przecierania zabarwionych żywicznych laserunków na podkładach odbijających promienie. Faktura tkaniny w niektórych miejscach nie przykryta kryjącymi farbami kontrastuje subtelnie w partjach cienia w przeciwstawieniu do masywnych nawarwień partji światła.



MISIEROWICZ ALOJZY. *Wąskie Krakowskie Przedmieście. Ca 1855 r.*  
Własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

## Z MIĘDZYNARODOWEGO ZJAZDU ARTYSTÓW W BRUKSELI

(Sprawozdanie przedstawiciela Bloku Zawodowych Artystów Plastyków).

W końcu września b. r. odbył się międzynarodowy zjazd artystów w Brukseli, zorganizowany przez Związek Zawodowych Artystów Belgijskich („Association des artistes professionnels de Belgique“ czyli w skrócie A. A. P. B.).

Poza Belgją, którą reprezentował Komitet złożony z 16 osób (malarzy, wyższych urzędników Min. Oświaty, literatów, rzeźbiarzy, prawników i architektów), przedstawiciele swych nadesłały organizacje artystyczne Austrii (1), Holandji (2), Francji (1) i Niemiec (1). Z Polski był obecny kol. Cz. Knothe, jako przedstawiciel Bloku Z. A. P.

Członkowie delegacyj cudzoziemskich (łącznie z przedstawicielem Polski) zostali powołani na stanowisko wiceprezesów Zjazdu honoris causa.

Pierwszą część Zjazdu poświęcono charakterystykom stosunków w krajach poza Belgją. Podajemy w skrócie najistotniejsze momenty z przemówień poszczególnych przedstawicieli państw. W Niemczech wszyscy artyści należą do związków zawodowych. Sztuką interesuje się specjalnie minister Goering, pod protektoratem którego znajduje się sztuka w Niemczech. Związki m. in. zajmują się ustalaniem cen. Delegat Niemiec stwierdza jednak, że nie wpływa to radykalnie na poprawę dobrobytu artystów. Jako zadanie na przyszłość uważa on za konieczne związanie sztuki z życiem.

Sytuacja we Francji jest bardziej skomplikowana. Istniały tam oddawna stowarzyszenia wystawowe, jednak w czasach ostatnich kasy ich są prawie puste. Ciężka sytuacja ogólna powoduje wzrastające zainteresowanie sprawami artystów ze strony rządu. Natomiast próby organizowania salonów wystawowych napotykały na wielkie trudności z powodu rozbieżności poglądów artystycznych.

W dziedzinie prawodawczej pewien sukces osiągnięto w 1922 r. przez utworzenie prawa ochrony praw autorskich dla dzieł plastycznych. Dotyczy to głównie przemysłu artystycznego, w którym przedsiębiorcy dążyli do niwelacji i pozbawienia praw autorskich materialnych i moralnych.



Zawdzięczając inicjatywie p. prezydenta Starzyńskiego Warszawa ponownie staje się tematem dla malarzy. Jak do tego samego zadania przystępowali artyści w czasach ubiegłych zilustrujemy w kilku serjach reprodukcji. Obecnie podajemy prace Zaleskiego, Kasprzyckiego, Kostrzewskiego i Misierowicza, należące do połowy w. XIX. Niektóre z nich, jak np. Kostrzewskiego „Przystań” wykonane były na zamówienie.

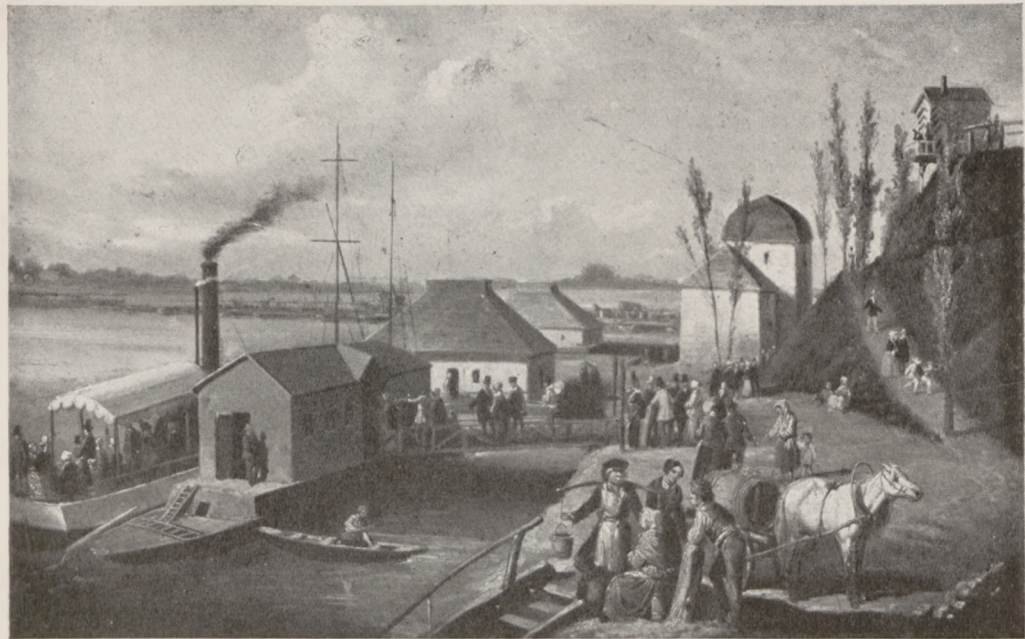
ZALESKI MARCIN (?). *Ulica Freta*. Olej. Ca 1840 r. Z Muzeum Narodowego w Warszawie.

Sprawa pomocy materialnej artystom ruszyła z miejsca dopiero w chwili powstania Związku Pracowników Intelktualistów, liczącego obecnie ok. 200.000 osób. Składa się na to ok. 200 rozmaitych stowarzyszeń, wśród których istnieje sekcja plastyczna, obradująca co miesiąc. Stanowisko prezesa sekcji jest obieralne. Wobec szerzącego się bezrobocia organizacja zajęła się pomocą artystom, która okazała się wydajna. Przedewszystkiem, z pomocą rządu, udzielano zapomogi miesięcznej bezrobotnym artystom. W niektórych miesiącach zapomogi te dochodziły do sumy 800.000 fr. (udział rządu wynosił 65%, resztę stanowiły dotacje prywatne, imprezy i inne dochody). O przydziale zapomóg decyduje prezydium Związku z udziałem przedstawiciela rządu. Zapomogi wynoszą 10 fr. dziennie (dla kawalerów, nadto  $4\frac{1}{2}$  fr. na żonę i 4 fr. na dziecko; maksymalna wysokość zapomogi — 34 fr. Artystom pomagano również przez uzyskanie w niektórych restauracjach taniach obiadów (2 fr.) i śniadań (50 cm), przez zorganizowanie bezpłatnej pomocy lekarskiej, uzyskanie trzymiesięcznego moratorium mieszkaniowego i t. d.

Delegat Francji stwierdza jednak, że system zapomóg często wpływał demoralizująco na artystów, niekiedy obniżając nie tylko ich poziom moralny, ale i artystyczny. Dlatego też Związek dąży do stworzenia raczej pracy zarobkowej, niż udzielania zapomóg. Pewne nadzieje w tym kierunku łączą się z organizacją wystawy międzynarodowej w Paryżu w 1937 r. Udało się również wprowadzić delegata Związku do Komisji rządowej przy organizacji wielkich robót rządowych. Delegat uważa, że są to jednak tylko paljatywy. Należy stworzyć konsumenta dzieł sztuki konkluduje prelegent. Żadnych jednak konkretnych planów co do tego nie podał.

W Holandji, zdaniem jej przedstawiciela, współpraca artystów nadzwyczaj jest utrudniona, a to ze względu na różnice poglądów a często i zazdrości. Początkowo rząd pozostawiał swobodę artystom i nie zajmował się sprawami sztuki, uważając że jakkolwiek ingerencja jego w tym względzie jest niewłaściwa. Wobec pogorszenia się sytuacji artystów rząd był zmuszony pomagać im materialnie, starając się jednak nie inspirować ideowo w żadnym kierunku, uważając, że powinny one pochodzić od samych artystów. Zapomogi wynoszą 24 flor. tygodniowo dla żonatych, a dla kawalerów 15 fl. (1 fl. = 3,60 zł.). Poza tem udzielano pomocy socjalno-komunalnej. Największą trudność widzi delegat Holandji w ścisłym określeniu pojęcia artysty zawodowego. W wyniku działalności stowarzyszeń artyści holenderscy uzyskali prawo bezpłatnego wstępu na wszystkie swe wystawy i do muzeów. W chwili obecnej pomoc rządu streszcza się do dawania obstalunków (przeważnie na witraże) oraz utrzymania budynku na weneckiej Bienale. Stanowisko artystów wobec rządu delegat określił





*FRANCISZEK KOSTRZEWSKI. Przystań statków parowych na Wiśle na Solcu. Olej. Ca 1850 r. Jeden z obrazów zamówionych przez A. Zamoyskiego z okazji otwarcia żeglugi parowej na Wiśle.*

w sposób następujący: „Nie chcemy, żeby rząd zajmował się artystami, ale żeby uznawał ich i pomagał im tak samo, jak innym stowarzyszeniom zawodowym“.

Po przemówieniach delegatów cudzoziemskich sekretarz kongresu, p. Maurice Casteels, w obszernym referacie omówił korzyści materialne i moralne, jakie artyści belgijscy uzyskali przez A. A. P. B. (podane w nr. 33 pisma „AAPB“). Związek Zaw. Art. Belgijskich założony w r. 1931, w 1932 uzyskał oficjalne uznanie przez rząd, przyczem do Zarządu delegowany został urzędnik Min. Oświaty. Jak powiada p. Casteels — był to pierwszy wypadek, kiedy prywatna inicjatywa artystów osiągnęła tak poważny sukces. Dziś A. A. P. B. liczy 597 członków, a więc obejmuje prawie wszystkich artystów belgijskich. Stowarzyszenie pomagało członkom drogą zapomóg, organizowania bezpłatnej pomocy lekarskiej, organizacji kooperatyw mieszkaniowych i t. p. W sumie jednak były to bardzo drobne co do wysokości sum pociągnięcia. Poważniejsze rezultaty osiągnięto przez pośredniczenie w uzyskaniu zamówień dla artystów. W ten sposób udzielono pomocy 134 artystom na sumę przeszło 3.000.000 fl. b. (1 fl. b. = ok. 20 gr.). Wielkie znaczenie przypisuje prelegent rozpoczętej przez A. A. P. B. akcji w sprawie emerytur artystów na starość, po przekroczeniu lat 65. Casteels ma nadzieję, że już za parę lat sprawa ta będzie realną. Mając na względzie czynnik moralny Związek wysuwa konieczność przeprowadzenia:

- 1) prawa, któreby zabraniało szkołom artystycznym i przemysłu artystycznego konkurować z artystami zawodowymi;
- 2) karalności za podrabianie dzieł artystów;
- 3) kontroli wydawnictw artystycznych i kontroli nad wykonywaniem umów wydawniczych, zapewnionych przez A. A. P. B. na prośbę członków stowarzyszonych.

Pozatem prelegent uważa za niezbędne przeprowadzenie studjów nad reformą nauczania artystycznego, utworzenie instytucyj państwowych, mających za cel identyfikowanie dzieł sztuki, zorganizowanie planu wystąpień sztuki belgijskiej zagranicą (artyści dowiadują się o nich dopiero po fakcie; obrazy na te wystawy zazwyczaj brane są ze zbiorów muzealnych bez wiedzy autorów), stworzenie biura informacyjnego z wszystkich dziedzin, mogących inte-



WINCENTY KASPRZYCKI. *Rozbiórka kościoła i klasztoru Bernardynek. Olej. Ca 1844 r. Właśność Muzeum Narodowego w Warszawie.*

resować artystów, wreszcie przeprowadzenie ostrej kampanji w kierunku uznania zawodów artystycznych.

Drugi przedstawiciel Belgji (poseł) ostro atakował rząd za brak określonej polityki w stosunku do sztuki oraz podkreślił, że tylko zespolenie sztuki, przemysłu i handlu może wpłynąć kojąco na dzisiejszy katastrofalny stan artystów, opierając swoje twierdzenie na przykładach z historii, w których wybitni art. malarze z powodzeniem pracowali w przemyśle artystycznym. Swoją interwencję u rządu w sprawach artystów uzależnia prelegent od wejścia artystów na tę drogę.

Delegat komisji prawnej, p. Jadot, w kwiecistym przemówieniu zobrazował powstanie A. A. P. B. oraz moment, kiedy ta organizacja, zaraz po powstaniu, już miała się rozlecieć. Znalaziono jednak wyjście i dziś organizacja wspaniale się rozwija, zawdzięcza to jednak zrozumieniu kilku prawd naczelnych, bez których niepodobna uniknąć wielkich tarć wewnętrznych i zagrożenia egzystencji stowarzyszeń. Należy mianowicie: 1) unikać polityki, 2) nie urządzać wystaw, 3) wykluczyć dyskusje estetyczne i 4) trzymać się rzeczy realnych. Następnie nieoficjalny przedstawiciel Holandji zakwestjonował prawo zasiadania w prezydium dwóch przedstawicieli oficjalnych i, przy okazji, omówił konieczność stworzenia muzeów sztuki nowoczesnej w głównych miastach i na prowincji. Rzucił też pytanie delegatowi Niemiec, jakie są kwalifikacje polityczne przyjęcia artystów do związków niemieckich. Odpowiedź padła: „o ile treść literacka dzieł plastycznych nie jest sprzeczna z interesami państwa“.

W imieniu grupy belgijskiej, przewodniczącej delegacji, po przemówieniu na temat „Uznanie prawne zawodów artystycznych“, przedłożył zjazdowi następujące uchwały:

- restytuowanie uznania praw zawodów artystycznych;
- upoważnić komisję prawną do zredagowania projektu statutu, któryby wykluczył wszystkich tych, którzy nie zechcą lub nie będą mogli udowodnić, że zawód artystyczny jest ich podstawowym zajęciem, lub nie wytrzymają próby znajomości koniecznej danego fachu do jego uprawiania;
- wyznaczyć Komisję Międzynarodową, mającą za cel ustalenie wszystkich stowarzyszeń artystycznych na podstawie akcji tych stowarzyszeń i osiągniętych rezultatów.

W dyskusji na temat wystaw zagranicznych, przedstawiciel Francji komunikuje, że organizację tych wystaw utrudniają żądania zagranicy pewnych określonych kierunków lub arty-

stów, stąd Związek Prac. Int. nie może według swego uznania dysponować materiałem wystawowym na tych wystawach. Przedst. Belgji uważa, że przy organizacji wystaw zagranicznych jury nie powinno egzystować, a artyści sami, drogą głosowania, mają decydować o przyjęciu dzieł na wystawę. Związana z wystawami zagranicznymi sprawa opłat celnych wywołała szeroką dyskusję, w której zaproszono do głosu i dyrektora belgijskiego urzędu celnego. W wyniku zaproponowano utworzenie organizacji międzynarodowej, regulującej te sprawy. Jeden z obecnych prawników belgijskich, rzecznik prawa autorskiego, dodał, że dzieła sztuki są dorobkiem ludzkości, powinny mieć przeto możność i ułatwienia przewozowe, bowiem „sztuka narodów zbliża ludzi“.

W sprawie identyfikowania dzieł sztuki delegat Francji podkreślił dwa wypadki: gdy chodzi o dzieło artysty żyjącego i o dzieło artysty nieżyjącego. W pierwszym wypadku uważa za niezbędne bezpośrednie porozumienie się z autorem, w drugim — sąd specjalistów-ekspertów. Ożywioną polemikę wywołało zagadnienie kwalifikacji zawodowego artysty. Przedstawiciel Holandji podkreśla trudność definicji, przestrzegając przed ryzykiem pominięcia najzdolniejszych artystów, w wypadku gdy zajęcie sztuką nie byłoby ich zajęciem podstawowym. Delegat Francji w długim i interesującym przemówieniu scharakteryzował dziejowy rozwój stosunków artystycznych, przeprowadzając różnicę między instytucją cechów a dzisiejszym stosunkiem artystów do sztuki, wynikającym z indywidualno-intelektualnych poglądów na życie i uniemożliwiającym wskrzeszenie cechów. Delegat Niemiec zastrzegł, że przy kwalifikowaniu artystów należy uwzględniać jedynie poziom ich dzieł, a nie kierunek.

W odpowiedzi na wymienione uwagi i zastrzeżenia sekretarz delegacji belgijskiej starał się udowodnić, że właśnie tak pojmowały sprawę wymienione postulaty projektu belgijskiego. Wreszcie projekt utworzenia Międzynarodowej Konfederacji Związków Artystów Zawodowych został oddany pod głosowanie. Wobec zastrzeżeń ze strony delegatów cudzoziemców, że nie mogą głosować w tej sprawie, jako nieposiadający odpowiednich pełnomocnictw, po krótkiej dyskusji, projekt został przyjęty przez delegację warunkowo, z tem, że decyzje poszczególnych delegatów miały być ratyfikowane przez władze centralne związków każdego kraju i przesłane do Belgji. Na przeciąg 6 miesięcy uznano czasopismo „A. A. P. B.“ za organ centralny przyszej organizacji, zaś przyszłe miejsce obrad zapowiedziano w Paryżu albo w Holandji.

Na zakończenie, członkowie delegacji cudzoziemskich podziękowali za gościnne przyjęcie i doskonałą organizację zjazdu.

*Czesław Knothe*



ZALESKI MARCIN (?). Kościół św. Aleksandra i Plac Trzech Krzyży.  
Olej. Ca 1830 r. Z Muzeum Narodowego w Warszawie.

DRZEWORYTY S. O. CHROSTOWSKIEGO W ALBUMIE LEPECKIEGO  
„JÓZEF PIŁSUDSKI NA SYBERJI”.



Mistyczny proces ustokrotnienia się Wielkości w sztuce staje się od śmierci Marszałka coraz wyraźniej naszą tęsknotą społeczną. W magnetycznym bo-wiem kręgu życia, co między Żułowem a Wawelem przeistaczało ustawicznie natchnione wizje w dokument prawdy — zabrakło współcześnie sztuki, która by zdołała uchwycić właściwy styl epoki Marszałka. Może dlatego, że w tej epo-ce przedwzrostu nie było miejsca na ko-nieczny dystans przeżycia, że przegrza-ną pędem zdarzeń wyobraźnię pochłaniała rzeczywistość wciąż nowa, wciąż się stająca na granicy prawie cudu. A może dlatego, że styl tej epoki wy-rósł z osobliwego związku zaklętej w księdze wieszczów wizji z dokumen-tem ziszczenia, który w blaskach pio-

runów materjalizował Marszałek w żywy kształt Polski. W takim stylu przemówić mogła tylko największa ze sztuk — sztuka serca!

Stąd, mimo wielości form i przejawów sztuki, związanych tematem z Marszałkiem, tak mało z nich przetrwa, jako wyraz epoki. Szczęśliwym w tej mierze wyjątkiem pozostaną drzewo-ryty St. O. Chrostowskiego. Wszystkie prace Chrostowskiego o Józefie Piłsudskim związane są z żywiołem książki. Tkwi w tem niewątpliwie świadomy wybór artysty. Przez tworzywo słowa bowiem najbliższej współżył Marszałek z sztuką. Przez pomost słowa zatem plastyczna wypowiedź Chrostowskiego o Marszałku mogła jedynie osiągnąć owo bezpośrednie życie się z charakterem i właściwością stylu. Wiąże się z książką i niezrównany exlibris użytkowy Mar-szałka i exlibris Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych i sławny już dzisiaj, huczący bra-wurą cykl „Święto Kawalerji w Krakowie“ (wykonany wspólnie z Michałem Byliną). Z tek-stem zrośnięta jest elegja pamiątek i pocztówek z Kopca na Sowińcu. Album „Józef Pił-sudski na Syberji“ zamyka ostatnią serję drzeworytów Chrostowskiego. Historia Sybiru, naj-serdeczniejsza historia polskiego życia, pisana męką na dalekich łądach przez ponury wiek — zapadła w narodową pamięć, jak widmo grozy. Żandarm, kibitka, kajdany i tajga, etap, wię-zienie i kaźń — cały ten sztafarz udręczeń wszedł w krajobraz naszych uczuć i myśli ahe-lliczną strofą i grottgerowską wizją. — Ten gotowy świat wyobrażeń przeciął raz jeszcze Chrostowski ryłcem na klocku i dał zupełnie nową, świeżą i głęboką wersję wzruszeń.

Napozór drobne, małe obrazki... nie wybiegają oczom naprzeciw, nie krzyczą tematem. Swoją odrębną, zamkniętą wizją wplatają w dokument książki winietą, zdobnikiem, inicjałem i ilu-stracją. Obok biegnie zwarty szyk słowa. Zimna prawda fotografii przyświadcza biegowi zdań. A mały, drobny drzeworyt Chrostowskiego w najniebezpieczniejszych nieraz cieśninach gra-ficznych — między tekstem a fotografią — pada przed oczy, jak krótki mocny błysk, od



STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI. *Bunt w więzieniu Irkuckiem.*  
Drzeworyt z albumu M. Lepeckiego „Józef Piłsudski na Syberji”.

którego zapala się wyobraźnia. Dokument książki poczyna żyć w nieuchwytnym wymiarze wizji. Rozwija się samoistny dramat plastyczny w książce, narzuca jej swój rytm i mgłą nastroju, co pójdzie z czytelnikiem już zawsze w sybirską opowieść o Marszałku.

Z wyniosłości Trzykrzyskiej Góry, jak misterjum Podniesienia wyrastającej z łona ro-

dziennego miasta, płynie dokument i wizja męczeńskich dni Marszałka. Motyw krzyża przesuwają się wymownym symbolem przez makabryczny las szubienic po rozległych sybirskich szlakach, aż cichnie w wspomnieniu opuszczonego cmentarza wygnańców... Nabrzmiąle wyrazem skrótów rycin Chrostowskiego podkreślają napięcie uczuciowe akcji. Grają w nich wszystkie tony. Czasem załśni Izą czysty liryzm Serca na przypomnienie ukochanej siostry; zadźwięczy dumą Znak Pierwszej Brygady — spełnione marzenie dzieciennych lat; rozpęta się gwałt Buntu za ciężką kratą więzienia; rozwinie się Pochód cieni, jak epos śmierci w piersi konającego wygnańca; usmiechnie się słynna historia dwóch rubli, coraz bardziej topniejących w miarę urzędowego obiegu; dreszczem wielkości wstrząśnie prorocze „Carom budiesz“!...

W tak szerokiej skali zdobył się Chrostowski na rzadki akt dyskrecji wobec tytułowej Postaci — nigdzie nie ukazał Marszałka. Z tem większem wzruszeniem odgaduje Go wyobraźnia w każdej scenie. Siłę wizji połączył Chrostowski z najwyższą dyscypliną techniczną. Oporny, twardy rylec przemienił w narzędzie, posłuszne najczulszym podnietom artystycznym. Do granic eksperymentu doprowadził wibrowanie kreski na płaszczyźnie klocka. Nadał tej kresce jakiś nieoczekiwany bieg. Rozpętał nią swoistą grę. Stworzył własną formę drzeworytu. W książce współżyje drzeworyt Chrostowskiego bezpośrednio z czcionką. Z czcionki urasta i w czcionkę przenika. Całość zaś układu, wprzęgnięta celowo w dynamikę treści, daje efekty, które pozwalają śmiało zaliczyć artystę do czołowej awangardy sztuki graficznej w świecie. Prace St. O. Chrostowskiego o Józefie Piłsudskim na Syberji sięgają wyżyn Wielkiej Sztuki. Są to bezwzględnie prace potężnego talentu, wnikliwego umysłu, a nadewszystko prace gorącego serca na służbie Wielkości. W tem tkwi nieprzemijający urok ich artystycznej i społecznej wartości.

*Jan Arden*



SPOSTRZEŻENIA Z ARCHITEKTURY CZESKIEJ  
I KONGRESU MIESZKANIOWEGO W PRADZE

Po wylądowaniu w Pradze Czeskiej wypadam na Vaclawowe Namesti. Konny pomnik króla z budowlą muzeum w zapleczu zamyka perspektywę tej szerokiej ulicy, a mnie otwiera wejście do miasta. Uderzają w oczy pierwsze detale w wiedeńskiej architekturze, rzeźba nieokreślonej daty, za którą cieknie brzydka umodernizowana fontanna i czarne monstrum w kształt krzyża, które perełkami lampek uczei zjazd katolicki. Braterska parafajnszczyzna słupków i dekracyj warszawskich placów.

Wczas szalonego upału wglębiamy się w miasto. Im bliżej starej dzielnicy, tem więcej modernistycznych elewacyj, szkło i marblit lustrzanemi powierzchniami pokryły całe ściany. Przykro. Gorąco i w środku coraz goręcej. Idziesz tu architekcie t. zw. młodego pokolenia, na lewo i na prawo widzisz urzeczywistnione marzenia wydziałowych lat, pure sang architektura w swej linii nowoczesnej, wszędzie „materiał” — szkło, białe metale, marmury, trawertyny, onyks. Tu ogromna kawiarnia, której elewację śledziło się na odbitkach w „Staubie“, tam olbrzym Bat'y, a wszystko okropne.

Skończyło się Namesti Vaclawowe, jesteśmy na ulicy, która nas niesie w prawo do „obęfny dom“, siedliska kongresu. Wielki budynek, ogromne kondygnacje, hogate schody, marmury, granity, stiuki, secesja, głowy, torsy, akty, szal form i bezwład w głowie. Dość szybko uczymy się zmużenia oczu, które zaczynają tam widzieć tylko twarze i włączane do rąk perspekty.

Opuszczam narazie olbrzymie sale pełne cudzoziemskiego szumu tej wielojęzycznej gawiedzi. Idziemy na miasto szukać architektury ot tak sobie, bez planu. Stara żyłka snoba ciągnie do jądra miasta, do starej dzielnicy. Jeden, drugi i szósty obrót, trzy załamania ulic i wypadamy na rynek. Trudno go zresztą rynkiem nazywać. Na lewo grupa starych domów barokowych, trochę ciekawego sgraffito, świetne detale zegara na wieży spalonego ratusza, na prawo katedra, której wielka ściana z wieżycami rośnie poza elewacjami trzech renesansowych kamienia. Drobne i wdzięczne szczegóły domów i drobna ich bryła przy narastającej w oczach katedrze z wielkiem ostrołukowym oknem, daje tej ostatniej skalę ogromną. Czerwony brzydki nowy ratusz i w pustce naroża placu — pomnik Hussa, rozbity, wielofiguralny, żaden. Z placu wpadamy w szeroką ulicę wiedeńskiej secesji. Zwalniam krok i smutne refleksje plastyczne kształtują opinię o Pradze. Ale teraz czeka nas niespodzianka. Rzeka, ujęta po naszej stronie w bulwary, po tamtej — toczy się pod wzgórzem w spiętrzającej się zieleni. I hen, w lewo, wysoko strzela świetna sylwetka Hradczyny.

Znowu ożyła nieustanna tęsknota plastyczna i szybko, bez rzutu oka po nowych gmachach uniwersyteckich, biegnę. Most. Królewski most. Stary, gięty w linii, oparty na romańskich łukach, usiany rzeźbami różnych epok. Otwiera się świetną bramą wśród przebogatych elewacyj kościelnych, które pachną kurzem i manjerą włoskiego rococa. Przyjemnie. Wchodzimy w ramy plastyki dużej historii. Most nas przykuwa, miękka linja barjer, wieloplanowe rzeźby narastające w perspektywie i na tle Hradczyńskiego podzamcza.

Nie szczegół, nie proporceje architektury, ale zakrzepły wdzięk średniowiecznej plastyki czaruje oczy. Pniemy się pod górę. Raz ulicami, czasem pośród pełnych patyny i fetoru podsieni, to znowu krętą linją schodków, gdzie coraz przystając odwracamy oczy na miasto leżące na szerokiej, z wolna podnoszącej się do horyzontu pradolinie Weltawy. Drogą stopni idziemy wpatrzeni w hradczyńską katedrę dalekie perspektywy, widoczne poprzez rozchylającą się zielen. Ciasna uliczka podzamcza, plac i po francusku rysowane ściany nowego pałacu, którego sale hiszpańskie dość są neoklasycyzmem ciężkie, podwórcę, i nagle jeste-



*Hradczyna... na placu przy katedralnym...  
stoi duży ohydny obelisk monolitowy  
z granitu.*

dowy drobnych mieszkań, regulacji City i kolonizacji wewnętrznej.

Z dziedziny drobnych mieszkań dla skromnych ludzi resumé będzie takie: naogół wszędzie odrzucono materiały zastępcze, hudsony domy z cegły, drzwi i okna drewniane i dające podłogi drewniane, posadzki. Otwory okienne przeważnie zmniejszono, przyjmując ich powierzchnię  $\frac{1}{8}$  do  $\frac{1}{10}$  powierzchni podłogi. W dziedzinie instalacji urządzeń i rozporządzenia przestrzeni wewnętrznej poszczególne kraje starały się w różny sposób uzyskać dla swych mieszkańców maksimum dogodności. I oto w Belgji kuchnie łączy się z jadalnią, co wogóle w Danji jest niemożliwe, gdyż mieszkańcy wymagają nawet rozdzielenia jadalni od mieszkalnego pokoju, wnęka jadalna nie wystarcza, musi być osobny stołowy, choćby najmniejszy, a tembardziej osobny sypialny. W Holandji natomiast pokoje mieszkalne łączy się z wnękami sypialniami, a szerokość frontowych ścian do dziś zachowano tradycyjnie 6-metrowe. W ten sposób każdy obyczaj szuka innego wyrazu w architekturze, wbrew poglądom kongresowych architektów.

Materiał dyskusyjny jest ogromny. Belgja przedstawia wyniki uzyskane przy budowie 21862 mieszkań i 85398 domków jednorodzinnych. Niemcy przedstawiają rezultaty uzyskane przy budowie 26647 mieszkań i 11409 domków. Jedną z ciekawych danych statystycznych to proporcja pomiędzy płacą godziny murarza, a ceną budowy dwupokojowego mieszkania z kuchnią i łazienką. Otóż okazuje się, że w Belgji budowa kosztuje 5600 godz. murarza, w Kopenhadze 2710, w Berlinie 5600 godz. a w Warszawie 6600.

Jednocześnie komorne w Kopenhadze wynosi 11.82 godz. murarza, w Berlinie 53.5, w Holandji 12.4, w Pradze 44.5 i w Warszawie 60.5. Polska ma najdroższe budownictwo i płaci się w Warszawie w nowych domach h. wysokie komorne 200—250 złotych w mieszkaniach 3 pokojowych w stosunku do 110 złotych w Pradze Czeskiej.

francuskiego ducha w norymberskiej transpozycji na praskim zanku. Nie pamiętam architektury zewnętrznej. Hen, poprzez piękne drzewa ogrodu pięły się wieżycy wielokrotnem spiętrzeniem, dość ciężko w górę. Wpadam do wnętrza i staję, dobre! To słowo „dobre“ odrazu chodzi po ustach. Dobre proporcje katedry; te proporcje, ta lotność, która nas już w portalu postawiła na palce, do góry. Potem przysły refleksje, że nawa trochę krótka, że ostrołuki nie tak, jak tam, w Ile de France, strzeliste, ale ten pierwszy impuls zostaje. Jesteśmy porwani, jesteśmy w ramionach sztuki przestrzennej — architektury.

Zapłacimy za tę chwilę, jak w dobrym romansie, najgorszym zgrzytem: na placu przykatedralnym, objętym skrzydłami pałacu, stoi duży, ohydny obelisk monolitowy z granitu. Bogaci podwójnym wstrząsem schodzimy, wpoprzek placyków, na których dziewczęta całują się z mundurami przy piwie, szukają sztuki plastycznej w architekturze nowoczesnej.

Zeszło się z Hradczyny z żalem, coraz odwracając oczy na moście, na tym królewskim moście, pełnym odruchów dziwnej mistyki. Przybyliśmy do pokoi kongresowych.

Kongres znalazł swój wyraz w wystawach i referatach. Gros uwagi poświęcono zagadnieniom hu-



Drugi dział Kongresu, to zagadnienia organizacji City. Specjalna wystawa podaje szereg rozwiązań porządkujących gęsto zabudowane dzielnice w sposób mniej lub więcej rzeczowy i ekonomiczny. Projekty frankfurckie i sztokholmskie, podobne w ujęciu, regulują przestrzenie wewnętrznie obudowanych kwartałów, oczyszczając je z licznych dobudówek, gmatwaniny domków zagęszczających podwórza. Wolne przestrzenie tworzą teraz wielkie zielone dziedzińce. Rozcięte lub nadwieszono ściany łączą wklęsnięcia międzydomów z przełotem ulicy. Projekt z Kassel rozcina szerokie kwartały, tworząc ulice, budując nowe ściany frontowe i zagęszczając studnie podwórzy. Projekty z Hamburga i Madrytu burzą stare i wąskie dzielnice, tną nowe biegi ulic nieraz równie swobodne, jak dawne, i projektują nową zabudowę. Roma chwali się *Via dell' Imperiale*. I wreszcie praskie projekty, które nasuwają nam różne refleksje. Niedaleko od Włtawy uregulowano dostęp do kościoła, którego sytuacja nader była podobna do sytuacji katedry, czarującej na praskim rynku.

Rozcięto domy przysłaniające wejście, wyżej już na skarpie sytuowanej ściany kościoła. W przejściu z dwóch stron wycięto wklęsłe dziedzińce. Przed tą grupą domów, na płaskiej przestrzeni, utworzono podłużny plac wzdłuż komunikacyjnej ulicy. Wśród zakłębnięć przejścia do kościoła wzniesiono na tle gotyckiego strzelistego okna pionowy akcent obeliska. Też same refleksje, które nasunął nam rysunek obudziły się przed przebudowaną już sytuacją. Rozcięty dostęp do kościoła nie podniósł jego powagi. Kościół sytuowany wyżej, górujący nad domami, zmienił się teraz w zaplecze, w tło kompozycji nienaturalnie symetrycznej, źle użytego pionowego akcentu.

Obok wiszą praskie projekty rozbudowy śródmieścia. Rysują się nowe hudowle, których poziomowane surowe fronty trudno się wiążą z otoczeniem. Wśród rozbitych, wąsko i wysoko okiennych ścian, ginęła różnorodność poziomów, która, w świeżo przebudowanych domach jaszkrawo uwydatniona, narzuca myśl nieprzemysłanego materiału plastycznego.

Nienajlepsze rezultaty dają urbanistycy ulicznej, ścisłych zabudowań, sztywno rysowane nowoczesne domy, wśród wielocieniowych ścian otoczenia. Niemniej bardzo ciekawy jest ten bogaty materiał wielu usiłowań nad regulacją starych śródmieść, które zazwyczaj zajmują centrum handlowe i kulturalne miast.

Najciekawszy dział — to dyskusja o kolonizacji wewnętrznej, dział zresztą głównie niemiecki. Anglja, Belgja, Paryż i Szwajcarja podkreślają, że zagadnienia te są w ich polityce wewnętrznej — drugorzędne. Anglja o 6,7% ludności rolnej mówi o stworzeniu dwudziestohektarowych parcel dla bezrobotnych, przeznaczonych na hodowlę drobiu. Szwajcarja sądzi, że propaganda kolonizacji wewnętrznej mogłaby mieć dużą wagę moralną, przeciwdziałającą systematycznemu wyludnianiu się wsi. Holandja opowiada o wynikach pracy nad zdobywaniem terenów z osuszonych basenów morskich. Ziemia, jak w bajce, zdobywana jest przez palowanie dna, obniżanie wód, wydzieranie łądu dla chleba z morskiego odmetu. W 1927 r. zdobyto 20000 hektarów wielkiego „Wieringermeerpolder“, a potem drenowanie, odciąganie z głębi morskich soli i pokrywanie ziemi faszyną, starą słomą. Dziś powstały już trzy miasteczka i zbudowano już 245 km szos.

Kraje północne podały bogate wyniki swej reformy rolnej. Norwegja stworzyła 42886 parcel o powierzchni od 5000 do 20000 m<sup>2</sup> za 124,462.700 kr. Łotwa od 1919 r. utworzyła 68887 grup rolnych na powierzchni 943,436 ha.

Niemcy, twórcy idei kolonizacji wewnętrznej, popierają ją gorącymi słowami prof. dr. Friedricha Schmidta i inż. prof. C. Ch. Lörchera.

Z ponurych koszar, gdzie żyje współczesny robotnik, funkeja kapitalistycznych machinacyj, osłabiony fizycznie i psychicznie w swej potędze pracy, oderwany od kraju i wynarodowiony, musi w Trzeciej Rzeszy regenerować moralnie w swobodnym i niezależnym bycie. Musi powrócić na ziemię, która jest jego własnością, która jest w stanie go utrzymać. Muszą powstać nowe kolonje chłopskie i półrolne robotnicze, gdzie kolonista pracą miejską powiększa własność, mając podstawę egzystencji. Stworzono w tym celu „Deutsche Bau — und

Bodenbank“ i „Deutsche Siedlungsbank“, które na kolonje półrolne wydatkowały dotąd 195.000.000 RM. Tworzy się parcele robotnicze około 1000 m<sup>2</sup>, na których staje dom, mieszczący: pokój mieszkalny z kuchnią o pow. 14 m<sup>2</sup>, sypialnię rodziców 12 m<sup>2</sup>, dzieci — 8 m<sup>2</sup>, spiżarnię — 6 m<sup>2</sup>, piwnicę — 8 m<sup>2</sup>, śpichlerzyk i pomieszczenie dla zwierząt — 6 m<sup>2</sup>. Domy muszą być regularne, z mansardą, budowane z cegły, bielone, z czerwonym wysokim dachem, jako wyraz dobrej adaptacji z panoramą, jedynie ekonomiczny i estetyczny. Całość kosztów jest obliczona na 3—4 tysiące RM. Dom kosztuje około 2400, teren od 1000 do 300, 100 płać właściciele na budowę dróg, 200—300 na budowę studni, doprowadzenie elektryczności, roboty terenowe i t. p., oraz do 300 RM. wnoszą wkłady na narzędzia, nasiona i zwierzęta, jak ptactwo, króliki czy kozy. Kolonista musi mieć kapitał od 1000—500 RM. oraz własną pracę przy budowie. Państwo pożyca 2250 RM. na 5% (w tem 1% na amortyzację), towarzystwo budujące osiedle pożyczka 600 RM. na 6%. Spłata procentów powyższych powiększona sumą spłat za ziemię i koszty administracyjne w czynszu miesięcznym wynosi od 18—30 RM.

Realną korzyść z uprawy 1000 m<sup>2</sup> teoretycy obliczają przy 800 godzinach pracy rocznej: z jarzyn — 200 RM, z owoców do 100 i tyleż z ptactwa. W ten sposób kolonista jest w stanie wyżyć z własnych produktów i opłacić procenty miesięczne. W podobny sposób zostały założone kolonje austriackie pod Wiedniem. Pierwsza powstała kolonja „Leopoldau“ w 1932 r., liczy ona 425 domostw o jednakowych parcelach 2500 m<sup>2</sup>.

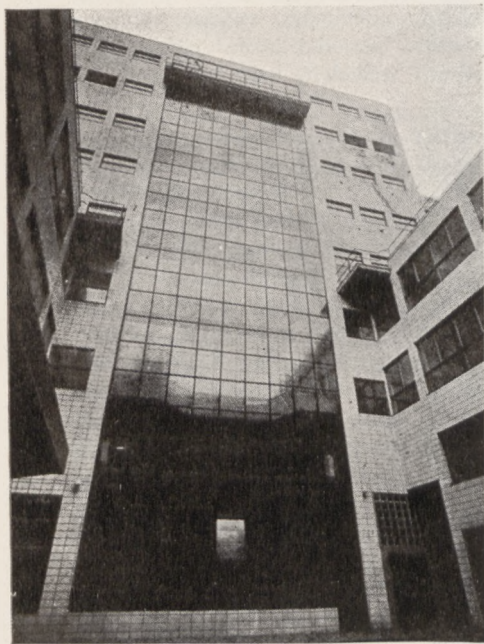
Państwowy bank Bundes-Wohn- und Siedlungsfonds pożyczka na jednostkę około 4500 s. Jak dotąd w ciągu 3-ech lat wydatkowano 8,868,950 s., przyczem 10% wartości kolonji wnosili robotnicy (od 500 do 300 s.). W kolonji Aspern budowa domów kosztowała 4909 s. Tereny otrzymane od miasta darmo i dzięki temu jednostka kolonjalna kosztowała 7161 s., co wynosi 312 s. rocznego czynszu.

Wygłaszane zdania przez austriackich architektów o kolonizacji wewnętrznej były naogół ujemne, podnoszone kosztowną dla państwa budowę i niedostateczne wyniki rolne. Koloniści nie są w stanie utrzymać się z tak małych parcel i szukają pracy nie zmniejszając cyfr bezrobocia.

Kolonję „Leopoldau“ widziałem pod Wiedniem. Odległa od miasta i środków komunikacji sprawia wrażenie źle uprawianej i zapuszczonej.

Po ukończeniu dyskusji Kongres wyruszył oglądać realne wyniki omawianych zagadnień. Z przed „Obecny Dom“ ruszyły autobusy na objazd Pragi. Pierwsze, były kolonje po stronie Hradczyny, kolonje urzędnicze o mieszkaniach dwu i czteropokojowych, w których ceny czynszu podawano na 350—600 k. miesięcznie. Proste domy szeregowe lub blokowe, zresztą nieinteresujące.

Tu i ówdzie kilka nowych kamienic. Wysokie, wąskie fronty pocięte pasami murów i szkła, ściany wyłożone ciepłą w kolorze terrakoty, przyjemne w rysunku. Wspinamy się ponad Pragę, przecinamy fort, padają imiona Marji Teresy, jedziemy ku peryferjom miasta. Przed nami długie szare bloki, nudne w wyrazie koszary z małymi oknami i brzydkie ciężkie balkony. Domy o mieszkaniach jedno i dwupokojowych.



Podwójna szklana ściana 10 × 21 m. obejmuje 60 cm powietrza przed schodami w Elektrowni Praskiej.

Świat szosy i zajeżdżamy przed dom starców. Tu, jak i na wielu nowych budowlach, widnieją litery Masarykove. Duże osiedle, mieszczące 2700 osób. Środkiem szerokie założenie dziedzińca z dwóch stron ujęte pod sieniami, do których prostopadle stanęły bloki mieszkalne. Z hoku pawilony sierot, jesteśmy oczarowani rozmachem opieki społecznej, niezwykłą metodycznością przeprowadzonych zamierzeń.

Pokoje czyste, jasne, bielutkie łóżka i starcy, którzy nas pozdrawiają uśmiechem. W podziemiach świetnie urządzone kąpiele i lecznicze solanki. Zwiedzamy salę przedstawień, mechaniczne pralnie, piekarnie, kuchnie, baseny z pluskiem nagich dzieci. Medycyna, postęp, szmer podziwu w wielojęzycznej gamie. Tu kilku starszych architektów w jednoznacznych słowach porozumiewa się z cudem noworodków poza szklaną ścianą, tam panie czarują starszków. Podziwiamy porządną robotę i boli nas brak plastyki architektonicznej. Piękny zielenią dziedzińca opada za skarpą ku bryle teatru, skosem tnie się przekrycie podsienna z pionową linią szczytowych ścian mieszkalnych skrzydeł. Ani momentu architektury. Z hoku stoi kaplica. Dzieli się ona na dwie przestrzenie: nawę szeroką, wysoką i prześwietloną i małą część ołtarzową wzniesioną na parę stopni. Teraz obja-

śnią nas oprowadzający. Wnęka ołtarzowa została poświęcona. Tutaj się odbywa Msza św., i zaraz zaznacza, że starcy są różnych wyznań i kiedy wypada święto żydowskie czy ewangelickie, zaszuwa się ołtarza kotarą i z przed stopni odbywa się to czy owo nabożeństwo. Ten sam smak i wyczucie tłumaczy się jasno w formie plastycznej.

Jedziemy dalej, mijamy kolonję czerwonych dachów, której trudności komunikacyjne obudzily wspomnienia żoliborskie. Wracamy do miasta poprzez podmiejskie kamienice, zjeżdżamy w dół, przed nami wyrasta „Pension“.

Ołbrzymia ściana wyłożona jasną terrakotą (12 pięter, stokilkadziesiąt metrów elewacji). Plan obrysowuje literę T, której występ sześciopiętrowy nawiesza się nad wejściem na ołbrzymich żelbetowych słupach. Sytuacja nasuwa refleksje, masa budynku nie wiąże się z siecią otaczających ulic, zdala stoi na skarpie wielka i biała nie będąc w żadnej skali do miasta, do koronkowej architektury przeszłości, której wieżycy strzelają ponad dachy.

Ale jest w wyrazie plastycznym tego budynku coś co porwya wyobraźnię. Gładkie i nagie ściany stokrotnie przebite poziomymi oknami, to jakby ożyłe wizje, o których śnią projekty studenckie na warszawskiej architekturze. Pierwszy raz jesteśmy porwani ekspresją przestrzenną.



*Ale jest w wyrazie plastycznym tego budynku coś co porwya wyobraźnię.*

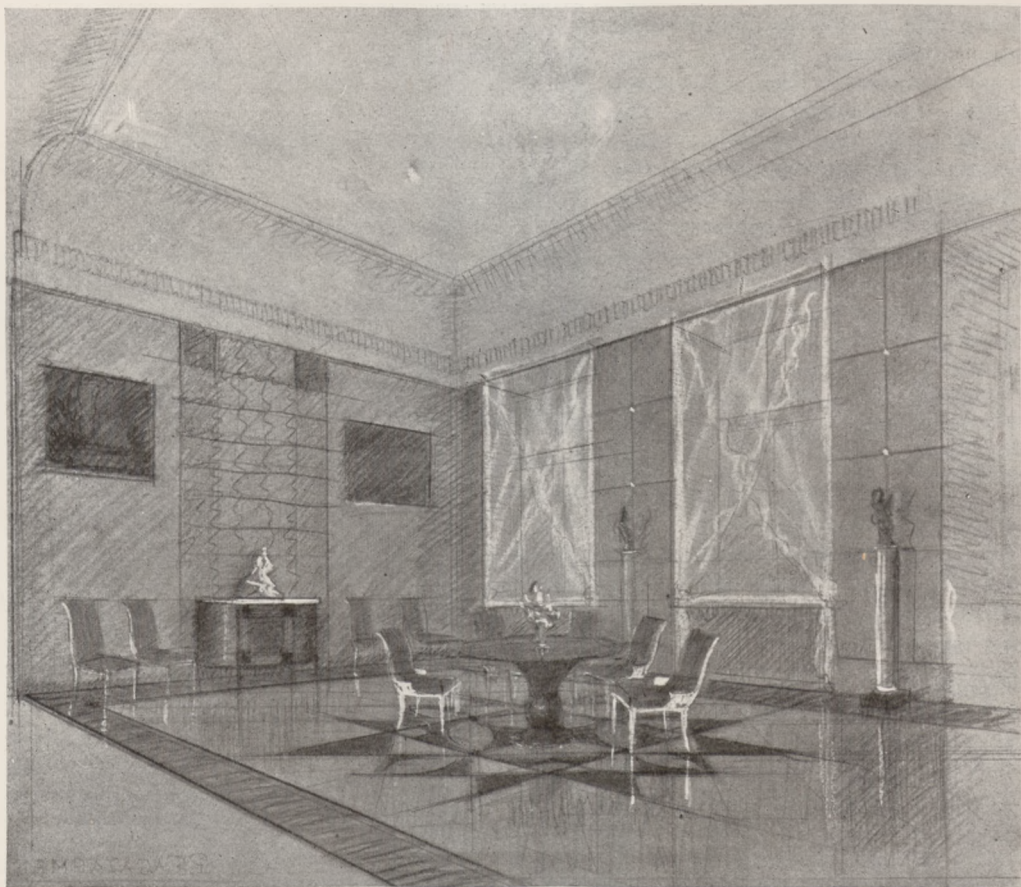


*Kończymy zwiedzanie Pragi gmachem Elektrowni Miejskiej.*

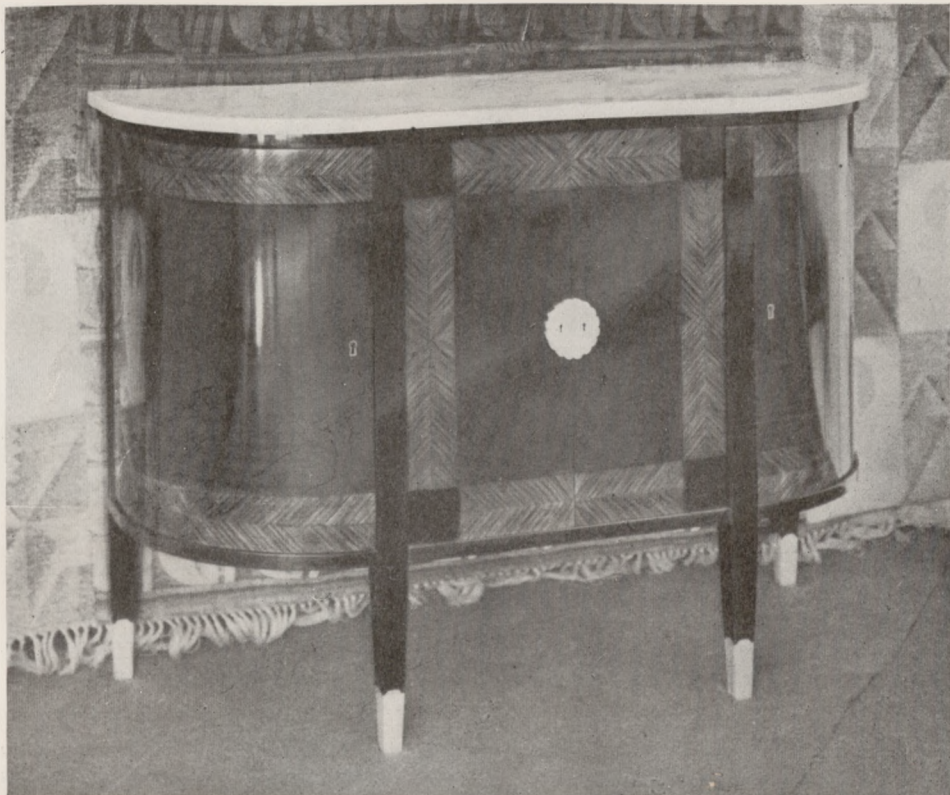
Kończymy zwiedzanie Pragi gmachem elektrowni miejskiej. Nazewnątrż nieciekawa to i rozbita bryła, jasna terrakotą w plamach wielkich okien. Wnętrze jest miłą niespodzianką. Duża prostota założeń i smak szczegółów, jak określa jeden z Flamandów, przerafinowanie. Budynek ten, dzieło arch. Benša pozostawia niezatarte wspomnienie. Parter otwiera się po ostatnie piętro ogromnym hallem, otoczonym biurami pokojami. Na płaskich dachach leżą rozległe tarasy. Ostatnia kondygnacja sal recepcyjnych, ujęta w konstrukcję szkła i światła, komponowana z purytanizmem, ujmuje wyobraźnię swym prostym i wytwornym rysunkiem.

Siedzimy garstką polskich architektów na tarasie, gorący dzień zastąpiła już noc. Nad nami rozpięte niebo migocze światłem odległych słońc, pod nami miasto jakby dalszy ciąg ciemni nieba migocze światłami ludzkiego dzieła. Dyskusja. Padają gorące słowa i błyszczą oczy, z nową siłą obudziła się w nas tu wszystkich wiara, że architektura dnia jest architektura przyszłości, że jesteśmy znów w okresie wielkiego ducha sztuki.

(C. d. n.)



CZESŁAW KNOTHE. Salon w Ambasadzie R. P. w Berlinie. Posadzka z dębu, jaworu i orzechu amerykańskiego. Lustra między oknami. Na ścianie nad komórką tkanina „Ladu”.



*CZESŁAW KNOTHE. Komódka z salonu Ambasady R. P. w Berlinie. Mahoń, palisander i róża. Okucia srebrzone. Błat biały z marmuru kieleckiego.*

## K R O N I K A

### ALFONS KARNY LAUREATEM WARSZAWY.

Dzielimy się na tem miejscu radością wiadomością, że w roku obecnym laur m. st. Warszawy za twórczość plastyczną przypadł w udziale artyście-rzeźbiarzowi Alfonsowi Karnemu, członkowi Bloku Zaw. Art. Plastyków.

Zgodnie ze statutem nagrody artystycznej miasta stoł. Warszawy nagroda ta „przyznawana będzie, poczynając od 1935 r., corocznie za całokształt działalności artystycznej na polu rzeźby, grafiki, malarstwa, architektury, teatru i filmu, albo za wybitne dzieło sztuki z dziedzin wyżej wymienionych, które było wykonane lub wystawione w ciągu ostatnich trzech lat przed dniem 1-ym sierpnia roku, w którym na-

groda będzie przyznana, przyczem w pierwszym rzędzie winna być uwzględniona działalność lub dzieło związane z Warszawą“. Ta ostatnia klauzula została wprowadzona przez kolegum z dnia 25-go kwietnia r. b. i organicznie wiąże się z całością akcji p. prezydenta S. Starzyńskiego nad rozbudzeniem wśród artystów i społeczeństwa zainteresowania się stolicą państwa.

W roku obecnym skład Sądu Konkursowego stanowili: prezydent miasta St. Starzyński — przewodniczący, W. Antoniewicz, K. Frelek, B. Pniowski, T. Pruszkowski, J. Sienkiewicz i W. Jastrzębowski. Nagrodę plastyczną przyznano Alfonsowi Karnemu „w uznaniu Jego dotychczasowej twórczości, która rozwinęła się w Warszawie i ma swój mocny wyraz w rzeźbie portretowej:



Stół mahoniowy, brzeg z róży i palisandru; dół okuty białym metalem.

Krzeseł drewniane, srebrzone, Pokrycie jedwabne szaro-niebieskie.

Mały stolik – mahoń z palisandrem; blat szklany.

„Noakowski“, „Autoportret“, „Kotarbiński“, „Maszyński“, „Młynarski“. Przyznając tę nagrodę, Sąd Konkursowy wierzy, że spotęguje ona jeszcze bardziej wysiłek artystyczny laureata oraz pobudzi twórczość młodego pokolenia rzeźbiarzy warszawskich do wielkich zadań artystycznych, jakich domaga się od nich Stolica“.

Dla bliźszego poznania twórczości tego młodego artysty, którego życie bynajmniej nie słało się po różach, a który reprezentuje dzisiaj poważną pozycję w dziedzinie rzeźby monumentalnej, — poświęcimy obszerniejsze omówienie w jednym z najbliższych numerów „Plastyki“.

## Z WYSTAW INSTYTUTU PROP. SZTUKI.

Wystawa wrześniowa, którą I. P. S. otworzył swój nowy rok pracy — znalazła swój akcent ideowy w drzeworytach St. O. Chrostowskiego i rysunkach Z. Czernańskiego. Dwaj ci artyści przedstawili prace poświęcone całkowicie życiu i śmierci Marszałka Piłsudskiego.

Chrostowski dał 46 drzeworytów, m. in. serję p. t. „Kopiec Józefa Piłsudskiego na Sowińcu w Krakowie“, ilustracje i zdobniki do książki Lepeckiego „Józef Piłsudski na Syberji“, ilustracje i winjety do książki Święta Kawalerji w Krakowie; te ostatnie wykonał autor przy współpracy Michała Byliny. Obok powyższych cyklów wystawił Chrostowski szereg prac pojedynczych (m. p. Exlibris użytkowy Marszałka Piłsudskiego). Nowe drzeworyty Chrostowskiego są jeszcze jednym dowodem fenomenalnej wirtuozerji tego artysty.

Czermański nadał 25 rysunków (technika mieszana: ołówek, piórko, pastel). 12 z nich stanowi ilustracje do wspomnianej już książ-



ZDZISŁAW CZERMAŃSKI. „Zesłanie“ (ołówek, piórko, pastel). Z cyklu „Józef Piłsudski na Syberji“. Z wystawy w Inst. Prop. Sztuki.

ki Lepeckiego „Józef Piłsudski na Syberji“; reszta jest cyklem dotyczącym osoby Piłsudskiego (1914—1935). Rysunki Czernańskiego nie mają stempla „fachowości“. Zawodowców mogą one drażnić. A jednak trudno przejść obok nich obojętnie: jest w nich specyficzne wyrafinowanie połączone w dziwny sposób z wyrazistą bezpořednością.

W dziale malarskim wrześniowej wystawy — najciekawszą pozycją była Leokadja Bielska. Malarka ta po raz pierwszy pokazała nam większą serję prac (24 oleje i 4 tempery). Tematycznie przeważał portret; formalnie — jak zawsze u tej artystki — kolor, tym razem może jaśniejszy niż zwykle. Bielska jest interesującą indywidualnością. Jest to oryginalna mieszanina intelektualizmu i uczuciowości. Obrazy jej — zarówno w formie jak i wyrazie — cechuje z jednej strony świadoma spekulacja, z drugiej znów intensywna wrażliwość. Sprzeczności te mienia się niepokojąco: raz układają się w zdyscyplinowaną, abstrakcyjną kompozycję (np. na temat wierszy Flukow-



KAZIMIERZ LIBIN. Fragment z *Rivieri*. Z wystawy Inst. Prop. Sztuki.



LEOKADJA BIELSKA. „Kawiarenka”. Kompozycja II. Tempera. Z wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki.

skiego), to znów stwarzają gorączkowo wirującą wizję. W pewnych wypadkach sprzeczności te dochodzą do pewnej równowagi (tak jest w temperze p. t. „Kawiarnia II”, która jest bodaj najlepszą z wystawionych prac Bielskiej); zawsze są czynnikiem komplikującym proces kształtowania i utrudniającym znalezienie definitywnej formy.

Bielska jest dziś w momencie szukania. Szczerość i bezkompromisowość wyrażenia tego dramatycznego momentu — świadczy o rzeczywistej sile jej indywidualności.

Serja prac Kazimierza Libina jest rezultatem paroletniej podróży zagranicznej tego



126 TERESA ROSZKOWSKA. „Śnieg”. Z wystawy międzynarodowej w Brukseli.

młodego malarza. Rezultat to niesłowny. Wystawione prace (25 olejów, 1 tempera i 26 rysunków kredką) są nudne i w treści i w formie. Zdziwiałoby przytem brak wyobraźni.

Józef Tom nadesłał 27 autolitografij z cyklu „Z miast i miasteczek polskich”, 18 exlibrisów, projektów na znaczki pocztowe i t. p. — oraz 10 akwarel. Artysta ten, którego barokizujący ornament — w okresie wielkiej wojny nadawał styl warszawskiej grafice użytkowej — dziś jest jakby epigonem samego siebie.

12 października otwarto w I. P. S. wystawę, na którą składają się prace nadesłane przez Grupę Artystów Wielkopolskich „Plastyka” oraz prace Józefa Czajkowskiego, Henryka Grunwalda i Tymona Niesiołowskiego.

## Z ŻYCIA BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW.

W czasie między 21 a 30 września r. b. odbyła się wycieczka Bloku do Belgji i Holandji. Liczne udręki podróży, spowodowane gwałtownymi sztormami na morzu Północnem, zostały uczestnikom wynagrodzone w postaci wyjątkowo serdecznej opieki, okazanej wycieczce przez kapitana s/s „Śląsk”, p. Zenona Słomkowskiego. Na lądzie ograniczony czas został wyzyskany do maksimum. W Antwerpii zwiedzono stare miasto, katedrę i jej piękne obrazy ołtarzowe Ruhensa, oraz muzeum Plantina. W Brukseli oprócz Wystawy Międzynarodowej i wspaniałych zhiorów pawilonu sztuki dawnej z dziełami Rogera van der Weyden, Brueghela i t. d., oprócz szeregu pawilonów, wieczornej iluminacji wodotrysków, stylowej, starej Brukseli — niemiejsze zainteresowanie wzbudziło samo miasto z jego piękną dawną architekturą i współczesnem życiem, oraz doskonale urządzone piękna wystawa impresjonistów. Podróż po Holandji, odbyta autocarem, dostarczyła uczestnikom wycieczki wielu bogatych i różnorodnych wrażeń plastycznych i pejzażowych, zapoznała ich ze skarbami sztuki i zarówno ze starą jak i z nową architekturą kraju, z barwnością uliczek, domków i kanałów, pełnych kolorowych żaglówek i łodzi, z mglistością krajobrazu, charakterem grobli, mostków, wiatraków i drzew, z obrazem życia wsi i miasta. Przejechano i obejrzano częściowo miasta: Utrecht, Amsterdam, Haarlem, Hagę, Delft, Dordrecht, Rotterdam. Zwiedzono: Rijksmuzeum w Amsterdamie, zhiorową wystawę Rembrandta, muzeum Halsa w Haarlemie, Vermeera z Delftu w nowocześnie zbudowanym i wspaniale urządzone-m Boymans-Muzeum w Rotterdamie.



W czasie świąt Wielkanocnych nadchodzącego roku, Blok organizuje wycieczkę do Londynu. Blizsze informacje w następnym numerze „Plastyki“.

W ciągu lata 1936 r. Blok zorganizuje dwumiesięczny (lipiec, sierpień) plener w Holandji. Koszty pobytu w Holandji zostaną skalkulowane na poziomie cen krajowych (np. Kazimierz). W sprawie niniejszej zostaną rozesłane do wszystkich kolegów specjalne zawiadomienia.

Zorganizowana staraniem Bloku zbiorowa Wystawa prac ś. p. Jacka Mierzejewskiego w IPS-ie, została przeniesiona we wrześniu r. b. do Łodzi. Otwarcia wystawy dokonał Prezydent miasta p. Głazek, witany imieniem organizatorów wystawy przez kol. prezesa Edwarda Kokoszkę.

Przypomina się ogółowi Kolegów o konieczności rychlejszego uiszczania zaległych składek członkowskich, które można wpłacić w „Ładzie“, Krak. Przedmieście 13.

Blok nawiązał kontakt z organizacją „The International School of Art“, ułatwiając tym sposobem swym członkom wzięcie udziału w Wystawach Sztuki Polskiej w Ameryce.

31.X w lokalu klubowym Bloku odbyło się zebranie koleżeńskie, na którym kol. Czesław Knothe złożył sprawozdanie z Międz. Kongresu artystów zawodowych w Brukseli. W charakterze gości obecni byli na posiedzeniu m. in. dr. J. Sienkiewicz z M. W. R. i O. P. oraz koledzy ze Związku Rzeźbiarzy i Zw. Zaw. Art. Plastyków.

Czwartki klubowe. Zarząd Bloku Z. A. P. zawiadamia, że w czwartki od g. 7 odbywają się stałe wieczory klubowe o charakterze towarzyskim dla członków i wprowadzonych gości.

#### MEMORJAŁ RZEŹBIARZY.

Zorganizowany w r. 1933 Związek Zawodowy Art. Rzeźbiarzy wykazuje coraz większą żywotność i zrozumienie poważnej roli, jaką niewątpliwie ma odegrać w kształtowaniu się naszego życia artystycznego. W chwili, gdy nasilenie chaotycznego i najczęściej nieodpowiedzialnego załatwiania spraw związanych z rzeźbą o przeznaczeniu publicznym stało się niemal kompromitującym, Związek, jako obejmujący niemal wszystkich twórczych i na poziomie rzeźbiarzy polskich, „bierze na siebie odpowiedzialność za dzieła rzeźbiarskie, które znaczyć będą naszą epokę“, i występuje z następującymi postulatami do p. ministra Wyznań i Oświaty, jako rzeczownika nad władzami ustawodawczymi, prosząc o nadanie im mocy prawnej:

1) Nie będzie mógł powstać w Polsce żaden pomnik, ani żadna rzeźba przeznaczona



JÓZEF TOM. *Fragment miasta.*  
Litografia. Z wystawy w I. P. S.

na dla celów publicznych bez konkursu i fachowego sądu, zwołanego przez Związek w ustalonym trybie.

2) Żadna rzeźba nie może być zakupiona do zbiorów państwowych bez zasięgnięcia opinii Związku.

3) Wszelkie wyroby Mennicy Państwowej winny być aprobowane w pierwszym rzędzie przez Związek.

4) Żadna nagroda sportowa o charakterze państwowym nie może być zakupiona wbrew opinii Związku.

5) Proponujemy obciążyć wyższym cłem galanteryjne rzeźby zagraniczne. Dochód stąd powstały winien być skierowany do Wydziału Sztuki lub wprost do Związku w celu udzielania doraźnej pomocy artystom-rzeźbiarzom polskim. Podwyższenie cła powinno spowodować, że handlarze wyrobów zagranicznych zaczęą zanawiać rzeźbę galanteryjną u polskich artystów.

6) Prosimy M. W. R. i O. P., by zechciało użyć całego swego wpływu i autorytetu dla zjednania nam u władz kościelnych możliwości opinjowania prac pod względem artystycznym w działach rzeźby kościelnej i cmentarnej.

Do przytoczonych najważniejszych postulatów Związek załączył „Ogólne zasady warunków konkursowych“, opracowane i uchwalone przez Zw. Zaw. Art. Rzeźbiarzy.

6-go października odbyła się w *krakowskim* Pałacu Sztuki doroczna wystawa „Grupy dziesięciu“. W skład grupy wchodzi obecnie: A. Bunsch, H. Jackowski, J. Jarosz, T. Grott, T. Korotkiewicz, W. Łopusznik, J. Książek, M. Samlicki, T. Serwin i B. Serwin. Pozatem ze zbiorową wystawą wystąpiła lwowska graficzka Janina Nowotnowa.

Przy istniejącym Komitecie budowy gmachu Biblioteki Jagiellońskiej w *Krakowie* powołana została osobna komisja do spraw artystycznych. W skład komisji wchodzi: projektodawca gmachu prof. inż. arch. Wacław Krzyżanowski i konserwator Bohdan Treter. Zadaniem komisji będzie rozwiązanie wszystkich zagadnień artystycznych, t. zn. zarówno architektury jak urządzenia i dekoracji wnętrz.

Na Zamku Królewskim w Nowym Sączu otwarto wystawę artystów-malarzy, członków istniejącej w Nowym Sączu organizacji literacko-artystycznej „Łom“.

W Braławiu są na ukończeniu prace przy budowie cokołu pod pomnik Marszałka Piłsudskiego. Popiersie, ofiarowane przez C. I. W. F. w Warszawie, wykonał Alfons Karny. Opracowano już plan regulacyjny placu, na którym stanąć ma pomnik.

W ciągu października trwała we Lwowie wystawa obrazów malarzy lwowskich, którzy twórczość artystyczną rozpoczęli w ostatnich latach. Wystawa, którą organizował oddział Czerwonego Krzyża w Lwowie, mieściła się w Muzeum Przemysłu Artystycznego.

Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków przeniósł swą 14-ą wystawę do nowego pomieszczenia, ofiarowanego przez Zarząd miasta Lwowa. Wystawa obecna obejmuje prace szeregu malarzy oraz tkaniny z kursu tkactwa lnianego w Chłopach.

Krzemieńce jest coraz liczniej odwiedzany przez malarzy, szukających twórczej podniety w romantycznych zaułkach dawnych „Aten Wołyńskich“ i wśród okolicznych wzgórz i jarów, zwanych „Wołyńską Szwajcarią“. W r. b. zjazd malarzy był wyjątkowo liczny. W Krzemieńcu przebywało (a częściowo jeszcze przebywa) 25 artystów, reprezentujących 6 najwiśszych miast Polski, oraz kilkunastu studentów szkół malarskich z Warszawy i Krakowa; razem około 40 osób.

Spółczeństwo krzemienieckie, przy poparciu Liceum Krzemienieckiego i Samorządu, zorganizowało samorzutnie życzliwą i pełną zrozumienia dla spraw kultury artystycznej — akcję udzielania pomocy moralnej i materialnej dla przybywających do Krzemieńca artystów. Znaczna część zasług spada tu na Sekcję Artystyczną Zjednoczenia Organizacji Społecznych (Z. O. S.) powiatu krzemienieckiego, która m. in. corocznie nadaje (z subsydjów Liceum Krzemienieckiego, Wydziału Powiatowego, Zarządu Miasta i z fundusów własnych) za pośrednictwem zrzeszeń artystycznych — około 10 stypendjów, w postaci 5-tygodniowego bezpłatnego pobytu w Krzemieńcu, wzamian za co każdy ze stypendystów pozostawia do tworzonego przy Z. O. S. — zbioru dzieł sztuki — jedną pracę. Obecnie projektowane jest urządzenie specjalnej wystawy p. t. „Krzemieńce w malarstwie“, która by okrążyła całą Polskę. Pozatem czynione są starania w celu uzyskania fundusów na budowę w tem mieście — Domu Artystów.

Z inicjatywy niemieckiego T-wa Historycznego w Poznaniu zorganizowano w Bydgoszczy wystawę prac młodych plastyków narodowości niemieckiej, zamieszkałych w Polsce. Wystawa mieściła się w obszernych salach kasyna cywilnego i obejmowała 120 prac.

## HITLER O SZTUCE.

Punktem kulminacyjnym „Dnia kultury narodo-socjalistycznej“ w Norymberdze była mowa, wygłoszona przez kanclerza Hitlera, będąca ostrą filipiką przeciwko „wynaturzeniu“ sztuki nowoczesnej i potępiająca jako obce duchowi germańskiemu — kierunki: futurystyczny, ekspresjonistyczny i dadaistyczny. Hitler polemizował z kołami, które kwestjonują prawo do istnienia sztuki w chwili, gdy w całym kraju panuje jeszcze nędza i niedola. Partja narodo-socjalistyczna — oświadczył kanclerz — popierać będzie zrozumienie dla sztuki w narodzie. Narodowi artyści będą wspomagać artystów.

## OD WYDAWNICTWA.

Od listopada b. r. prenumeratę na czasopismo „Plastyka“ poza administracją „Słonka“, Plac Marszałka Piłsudskiego 1, przyjmuje również „Ład“, Krakowskie Przedmieście, Hotel Europejski.