

AUTOREFERAT

Marek Wrzesiński

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku,
Wydział Malarstwa

Stopień Doktora Sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych
w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne
nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
z dnia 28 czerwca 2012 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej:
O potrzebie portretowania

Promotor w przewodzie doktorskim:
dr hab. Jacek Zdybel

Recenzenci w przewodzie doktorskim:
prof. Tadeusz Boruta
dr hab. Jacek Dominiczak, prof. ASP

Przebieg zatrudnienia:

luty 2006 – wrzesień 2017

zatrudniony na stanowisku asystenta w II Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Teresę Miszkin na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,

październik 2017 – wrzesień 2018

zatrudniony na stanowisku adiunkta w II Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Teresę Miszkin na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,

październik 2018 – obecnie

zatrudniony na stanowisku adiunkta jako pełniący obowiązki Kierownika II Pracowni Podstaw Malarstwa i Rysunku w Katedrze Kształcenia Podstawowego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Od 2016 roku pełni funkcję Prodziekana ds. Artystycznych i Naukowych Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

jako

OSIĄGNIĘCIE ARTYSTYCZNE

na podstawie art. 16 ust. 2 pkt 1 i 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (t. j. Dz. U. z 2017 r. poz. 1789 ze zm.) w związku z art. 179 ust. 2 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (t. j. Dz. U. z 2018 r. poz. 1669)

zgłaszam:

cykl obrazów **KONTEMPLACJE / MALARSTWO JAKO FORMA DIALOGU**

powstałych w latach 2016–2018

oraz

wystawę **KONTEMPLACJE / MALARSTWO JAKO FORMA DIALOGU**,
na której prezentowany był ww. cykl obrazów w Galerii Refektarz w Kartuzach.
Wernisaż wystawy odbył się 9 listopada 2018 roku.

Na cykl *Kontemplacje / Malarstwo jako forma dialogu* składają się obrazy:

1. **POWIĘKSZENIE** - polptyk dedykowany Giorgio Morandiemu, 2018, alkid, olej na płótnie, wymiary: 5 x 100 cm x 100 cm,
2. **LINIA / DEKONSTRUKCJA / fragment** - polptyk dedykowany Edwardowi Krasińskiemu, 2017, alkid, tusz, olej na płótnie, wymiary: 2 x 100 cm x 100 cm, 2 x 100 cm x 150 cm, 5 x 21 cm x 21 cm, 21 cm x 100 cm, linia – druk cyfrowy na papierze samoprzylepnym, szerokość: 6 mm,
3. **STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment** - polptyk dedykowany Zbigniewowi Herbertowi, 2018, alkid, akryl, olej na płótnie, wymiary: 2 x 100 cm x 100 cm, 2 x 40 cm x 40 cm, 4 x 20 cm x 20 cm, wydruk na planszy w formacie 100 cm x 20 cm,
4. **VANITAS** - polptyk dedykowany Henrykowi Cześnikowi, 2016 / 2017, akryl, olej na płótnie, wymiary: 4 x 100 cm x 90 cm,

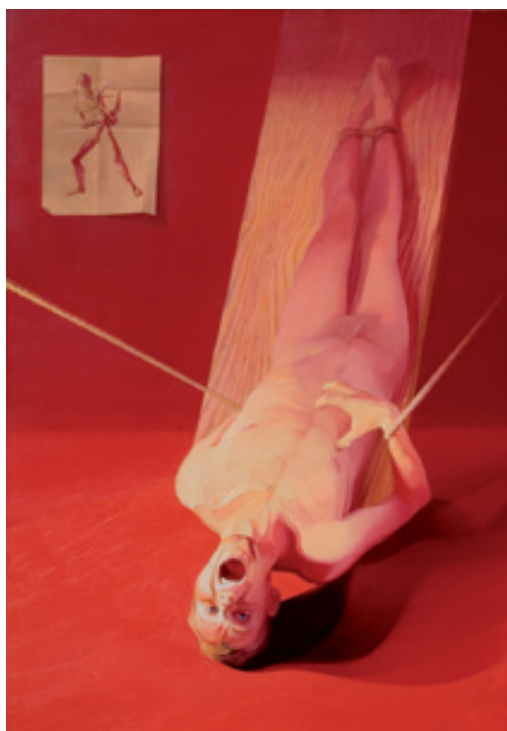
MALARSTWO JAKO PROCES

Malarstwo jest zjawiskiem tak złożonym, że trudno pisać o własnej twórczości bez szerszej perspektywy przeróżnych wpływów, doświadczeń, fascynacji, kontekstów, procesów, przemian i dociekań, które na przestrzeni czasu określiły jednocześnie mnie jako malarza oraz to, gdzie i jaki teraz jestem. Szukając źródeł, wspólnych linii i kierunków, które ukształtowały moją artystyczną tożsamość, pozwolę sobie spojrzeć wstecz, by naszkicować różnice lub uchwycić zbieżności pomiędzy tym, jak wcześniej rozumiałem twórczy proces transformacji „tego, co widzę” w „to, co przedstawiam”, a tym, jak rozumiem ten proces dzisiaj.



*Trzy kompozycje na jeden temat, 100 cm x 100 cm,
olej na płótnie, 2008*

Początkiem mojej przygody z malarstwem była ciekawość. Jako piętnastolatek postanowiłem zostać malarzem i spróbować swoich sił w Liceum Plastycznym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszcy. Świadomości konsekwencji takiego wyboru wtedy jeszcze nie miałem, ale było postanowienie i ciekawość, czy uda mi się zdać egzaminy. Udało się. Tamta decyzja zaważyła na dalszej mojej egzystencji w sposób absolutny. Postanowienie z czasem ewoluowało w stronną świadomego poszerzania moich malarskich fascynacji, a ciekawość zamieniła się w pasję. Po zakończeniu nauki w liceum, studia na gdańskiej ASP na Wydziale Malarstwa i Grafiki były kolejnym, niezwykle interesującym etapem rozwoju i pogłębiania tego procesu. Dyplom, który zrealizowałem w 2005 roku w pracowni prof. Macieja Świeszewskiego był podsumowaniem kilkunastu lat malarskich poszukiwań i określeniem kierunków moich artystycznych wyborów.



Marsjasz, 200 cm x 140 cm,
olej na płótnie, 2004



Prestidigitator, 150 cm x 160 cm,
olej na płótnie, 2005

Po ukończonych studiach rozpocząłem pracę na uczelni w II Pracowni Malarstwa prof. Teresy Miszkin na Wydziale Malarstwa i Grafiki ASP w Gdańsku. Po kilku latach intensywnej pracy na uczelni połączonej z dynamicznym rozwijaniem studenckich projektów i własną pracą nad nowymi cyklami obrazów, pojawił się kryzys i chęć przewartościowania dotychczasowych dociekań malarskich. Kolor, który wcześniej dominował jako główny temat eksperymentów z materiałem malarskim, wydawał mi się wtedy zbyt powierzchowny i przewidywalny. Paradoksalnie spadek formy i psychiczne zmęczenie ujawniło się w czasie intensywnych wyjazdów i wystaw, które organizowałem w kraju i za granicą. Miałem za sobą niezwykle inspirujący miesięczny pobyt na stypendium w Nowym Jorku, wystawy we Włoszech, na Białorusi, w Niemczech i w Polsce i nie mogłem skupić się na pracy. Jednak malarstwo okazało się ważniejsze i silniejsze niż wewnętrzny kryzys wartości.



Caput mortuum, 40 cm x 40 cm,
olej na płótnie, 2008



Picto lingua, 40 cm x 40 cm,
olej na płótnie, 2008

Powoli zaczęły pojawiać się nowe obrazy, tym razem monochromatyczne, z minimalnymi, prawie niezauważalnymi temperaturami odcieni fioletu, błękitu i brązu. Bardziej refleksyjne, bardziej przywołane i bliższe metafizycznej transgresji. Monochromatyczne, osobiste przedstawienia zainspirowane czarno-białą fotografią rodzinną były kolejnym etapem rozwijania malarskich procesów artystycznej kreacji. Cykl obrazów zatytułowany *O potrzebie portretowania* był tematem dysertacji mojego doktoratu, który zrealizowałem w 2012 roku. Skupiłem się na procesie portretowania bardzo osobistych historii związanych z moją rodziną. Malowałem pamięć o bliskich mi osobach, tych, które już odeszły i tych, które nadal są obecne. Ślad ich egzystencji utrwalił się refleksem światła na analogowych kliszach oraz na powierzchni emulsji światłoczułej. Kolejne płótna wypełniałem zawiłym labiryntem drobnych uszkodzeń, plam, kresek, odcisków linii papilarnych, zarysowań, szumów naniesionych przez czas i historię, jednocześnie - parafrazując Wittgensteina – dociekając w przestrzeni malarstwa granic swojego języka¹.



Bez tytułu, 50 cm x 50 cm, olej,
akryl, papier na płótnie, 2012



Bez tytułu (fragment obrazu), 160 cm x 150 cm,
olej, akryl, papier na płótnie, 2016

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006.

Pod abstrakcyjnym labiryntem malarskich śladów na powierzchni płótna, szukałem prawdy o portretowanych i portretującym, próbując dotrzeć do syntezy opozycji tego, co Roland Barthes w rozmyślaniach na temat fotografii, określał mianem *studium* i *punctum*². Niektóre wykorzystywane przeze mnie zdjęcia, były tak stare i zniszczone, że prawie nieczytelne; wydawały się tylko fragmentami, podartymi skrawkami wcześniejszej całości. Nieuchronna ingerencja czasu w strukturę papieru fotograficznego stopniowo zaciera jasność i czytelność przedstawienia, pokrywając powierzchnię zdjęć gęstą siatką zarysowań i uszkodzeń. To, co wtedy dostrzegałem na powierzchni fotografii było pierwszym krokiem w labirynt, który mnie wciągał i jednocześnie wskazywał wiele tropów w nadziei na odkrycie czegoś, co było głębiej. Próbowałem dotrzeć do tego, co pulsowało pod powierzchnią. Do sedna portretu.

W miarę pracy nad tym materiałem stopniowo pojawiał się na płótnach nietypowy, ocierający się o metafizykę, zbiorowy portret mojej rodziny. Utrwalona na papierze fotograficznym niedoskonałość kliszy analogowej oraz uszkodzenia na powierzchni zdjęć, które zacierały i zakrywały to, co było pod spodem, tworzyły wielowarstwowe kompozycje plastyczne. Z fotografii, które znałem od dzieciństwa, spoglądały na mnie zamazane postaci bliskich mi osób, znanych miejsc i zdarzeń. Pojawił się egzystencjalny motyw życia i śmierci oraz pytanie: czy tylko ilustrowałem pewną osobistą historię, czy też określiłem nowy dla mnie problem egzystencjalny i artystyczny?



Bez tytułu, 150 cm x 180 cm, akryl,
olej, papier na płótnie, 2012

Podczas kilkuletniej, żmudnej pracy nad portretowaniem osobistych historii związanych z moją rodziną, wchodzeniem coraz głębiej w temat związany z przemijaniem, pamięcią, nieobecnością i śmiercią, doszedłem do pewnego punktu, który okazał się dla mnie graniczny. Portretując przeszłość i jednocześnie teraźniejszość, malując portrety mojej rodziny, uświadomiłem sobie, że utrwalam w malarskim medium ślady egzystencji tych, którzy odeszli zanim się urodziłem i jednocześnie tych bliskich mi osób, których śmierci sam byłem świadkiem. W osobistym procesie docierania do egzystencjalnej prawdy o nieuchronności śmierci pojawiło się zbyt wiele pytań i wątpliwości, których sam nie byłem w stanie wyartykułować w formie

² Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

malarskich egzemplifikacji. Otwarty wiele lat wcześniej album zdjęć przedstawiających historię mojej rodziny, musiałem w pewien symboliczny dla mnie sposób zamknąć na jakiś czas, aby nabrać dystansu do samego siebie i do tego, co namalowałem.



Bez tytułu, (fragment obrazu), 160 cm x 150 cm,
olej, akryl, papier na płótnie, 2016

Podsumowaniem pracy nad monochromatycznym cyklem obrazów były indywidualne wystawy w Małej Auli Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2012 roku (doktorat), trzy lata później w 2015 roku w Galerii Sztuki Nowy Warzywniak w Gdańsku – Oliwie i w Kaplicy św. Jerzego w Słupsku, oraz uczestnictwo w zbiorowej wystawie zatytułowanej *Fete Funebre* w Zbrojowni Sztuki w 2016 roku. Podczas wernisażu wystawy w „Warzywniaku” po raz pierwszy w kontekście malarstwa pojawiła się improwizowana muzyka zagrana na żywo przez Krzysztofa Szczęsnego, z którym współpracuję do dzisiaj.

MALARSTWO / FOTOGRAFIA

W trakcie pracy nad doktoratem, pojawiły się nowe pomysły, które oparte były na moich osobistych fascynacjach związanych z problemem relacji pomiędzy malarstwem a fotografią w kontekście pojęć takich, jak medium / narzędzie, iluzja / rzeczywistość, semiotyka obrazu malarskiego / semiotyka obrazu fotograficznego. Ten obszar zainteresowań wynikał poniekąd z mojej obsesji na punkcie aktywności wzrokowej. Ciągła potrzeba patrzenia, obserwacji, widzenia przekłada się w moim przypadku na fascynację różnego rodzaju narzędziami optycznymi, które umożliwiają szeroko rozumianą możliwość wizualnej percepcji i jej rejestrację w postaci obrazu. Nie ukrywam, że lubię patrzeć na to, co chcę malować, przez „oko” obiektywu. Aparat fotograficzny traktuję jako narzędzie mojego malarskiego warsztatu i zwykle rejestruję nim pierwsze pomysły, wrażenia i koncepcje w postaci szkiców fotograficznych. Możliwości jakie daje mi zabawa fotografią i zapisem cyfrowym są często punktem wyjścia dla realizacji malarskich.



Szkic fotograficzny do tryptyku **Śmierć i dziewczyna**, 2013

Zauważyłem, że pewien rodzaj otwartej procesualności towarzyszący moim realizacjom malarskim daje możliwości pracy nad kilkoma projektami równocześnie. Wewnętrzna potrzeba przekładania na język malarstwa różnych form doświadczenia wzrokowego, uwikłań wizualnych, często wynikających z czystej fascynacji różnego rodzaju formami zapisu fotograficznego, określa jednocześnie wielokierunkowość mojego myślenia o obrazie jako przestrzeni otwartej, zmiennej, ruchomej, będącej obszarem złożonych procesów malarskich i koncepcyjnych. Zdjęcia, z których korzystam, zarówno te znalezione, pozbierane, jak i te, których sam jestem autorem, w procesie kreacji są wielokrotnie, ponownie fotografowane, przekształcane i modyfikowane w nowe układy kompozycyjne za pomocą zapisu cyfrowego. Powstaje w ten sposób materiał wyjściowy dla obrazów. Często też fotografia powielana jest przeze mnie w wielu wariantach i wielokrotnie niszczone, zaginane lub przedzierana, co powoduje pewną deformację przedstawienia. Dodatkowa ingerencja kolorem przypadkowych plam, odciski linii papilarnych i wszelkie inne malarskie manipulacje na papierze są dla mnie pretekstem do poszukiwania najciekawszego wariantu przedstawienia. To, co było zdjęciem, przestaje nim być i staje się „szkicem do obrazu”³. Jednak struktura obrazu malarskiego, jego faktura, jest czymś zupełnie innym od „faktury” fotografii.



Szkic fotograficzny do obrazu **Bachus**, 2012

³ Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 67.

Na bazie tych dociekań w 2013 roku zacząłem pracę nad cyklem niewielkich w formacie obrazów, w których dominowała biel i czern, czasami przełamywana mocniejszym akcentem koloru. Inspiracją były czarno-białe fotografie przedstawiające sylwetki samochodów sportowych z pierwszej połowy XX wieku. Moje fascynacje tym tematem od czasów dzieciństwa przełożyły się na rodzaj zabawy z materią malarską w kontekście fotograficznej iluzji zdjęć.

Inspirowała mnie pewna przypadkowość i niedoskonałość tych fotografii. Nieostre sylwetki samochodów zastygłe w rozmytym, prawie Richterowskim painting gesture⁴, sugerującym ruch i dynamikę, mogły wydawać się dosyć banalnym motywem. Myślę jednak, że nawet najprostszy na pierwszy rzut oka temat staje się malarskim wyzwaniem, jeżeli każdy następny obraz traktuje się jako rodzaj nowego doświadczenia wynikającego z refleksji, że bardzo ważne jest to, co maluję, ale ważniejsze jest to, jak maluję. W tym momencie pojawiło się pytanie, jak sugestywnie wyartykułować ślad malarski, aby powstał rodzaj iluzji ruchu na powierzchni niewielkich w formacie płócien. Tym bardziej, że chodziło o taką iluzję ruchu, jaką rejestruje obiektyw aparatu fotograficznego w postaci prześwietlonych, czarno-białych zdjęć drukowanych na gazetowym papierze o niskiej jakości. Skupiłem się na szukaniu i zachowaniu równowagi pomiędzy malarską iluzją „głębi” przestrzeni wynikającej z kadru fotograficznego a śladem gestu malarskiego na powierzchni płótna.



Retro, 50 cm x 50 cm,
olej na płótnie, 2013



Retro, 50 cm x 50 cm,
olej na płótnie, 2013

Praca nad tymi małymi formami malarskimi była rodzajem oddechu, wentylem bezpieczeństwa i odreagowaniem po latach żmudnej pracy przy realizacjach wielkoformatowych związanych z tematem śmierci. Właściwie malowałem ten motyw tylko dla siebie, eksperymentując jednocześnie z różnego rodzaju mediami malarskimi własnej receptury, którymi testowałem różne możliwości farb olejnych. Ówczesne doświadczenia technologiczne i warsztatowe rozwinąłem później przy realizacji obrazów z cyklu *Kontemplacje / Malarstwo jako forma dialogu*.

⁴ Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty years of painting*, The Museum of Modern Art, New York 2002.

Do tematu portretu powróciłem w 2014 roku realizując cykl obrazów *Idols*. Tym razem jednak próbowałem spojrzeć na ten motyw z perspektywy szeroko rozumianej kultury masowej, oraz moich fascynacji filmowych i muzycznych. Inspiracją były znalezione w Internecie i ogólnie dostępne wizualnie zdjęcia przedstawiające portrety aktorów, artystów i muzyków. Moją uwagę zwrócił fakt zacierana i rozmywania pierwotnego w tych zdjęciach, „prawdziwego” portretu na rzecz pewnego rodzaju wizerunkowej kreacji. Większość tych przedstawień funkcjonuje w świadomości masowego odbiorcy na zasadzie znaku, wizerunkowej ikony, symulakry w wirtualnej przestrzeni „hiperrzeczywistości”⁵. Próbując przełożyć te spostrzeżenia na swój warsztat, wprowadziłem w kontekście śladu pędzla malarskiego na płótnie formę szablonu w nawiązaniu do sztuki street art’u⁶. Szablonowy *cut out* daje możliwości nie tylko wielokrotnego wykorzystania tego samego motywu, ale wprowadza również pewne uproszczenie, bliższe znakowej identyfikacji wizualnej. Powtarzalność, wielokrotność i uproszczenie przedstawienia zapożyczone z szablonu w połączeniu z malarską „niepowtarzalnością” śladu i gestu na płótnie, w gradacji pomiędzy bielą i czernią, stały się dla mnie nowym obszarem eksperymentów z formą i treścią obrazów. Malarska gra polegająca na łączeniu imitacji elementów „namalowanych” szablonem i motywów „odbitych” z szablonu, które malowałem pędzlem, ujawniała proces wielu możliwych symulacji portretu w kontekście zniekształcenia pojęć identyfikacji oraz interpretacji wizerunku.



Poza prawem, 100 cm x 120 cm, olej, akryl na płótnie, 2014



Tom Waits, 100 cm x 100 cm, olej, akryl na płótnie, 2014

POWRÓT DO KOLORU

Wielokrotne podróże do Włoch związane z moimi fascynacjami sztuką starożytnej i nowożytnej Italii, oraz zetknięcie się z tokańskim, umbryjskim i bolońskim malarstwem, z czasem uświadomiły mi obecność twórczości tamtych artystów w pewnym kontinuum myśli o sztuce w kontekście miejsca, czasu i przestrzeni. W miarę jak odkrywałem ich zamiłowanie do prostych, oszczędnych form przemysłanych kompozycji, świadomą redukcję zbędnych

⁵ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

⁶ Steve Wright, *Banksy. Nie ma jak w domu*, tłum. Paulina Makles, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2011.

elementów, wszechobecność południowego światła, różnorodność temperatur bieli marmuru, odbicia kolorów w cieniach, geometrię, metafizykę i głębię refleksji, która dominowała w przeróżnych formach artystycznej wypowiedzi, coraz bardziej ujawniał mi się subiektywny, głęboko kontemplacyjny charakter tej sztuki. Być może, taka konkluzja była tylko rodzajem autorefleksji, osobistej konstatacji wpisanej w spektrum percepcji mojego „oka, które myśli”⁷. Z czasem jednak ten strumień wizualnych uwikłań przełożył się na potrzebę poszukiwania malarskiej artykulacji koloru i prostoty form. Kontemplacyjny proces postrzegania i przeżywania rzeczywistości wydaje się właściwie nieprzedstawialny, ale konieczny i niezbędny, bo inspirujący. To, co postrzegam i to, co myślę, staram się przełożyć na to, co przedstawiam, a malarstwo jest takim wyjątkowym zjawiskiem, gdzie to, co przedstawione, jest i jednocześnie nie jest tym, co przedstawia.



San Sebastian, 81 cm x 60 cm,
olej na płótnie, 2013



Corpus Mortum, 81 cm x 65 cm,
olej na płótnie, 2013

W 2015 roku pojawiły się pierwsze pomysły, idee, szkice, projekty, zdjęcia i próby malarskie, które były początkiem mojego myślenia o cyklu obrazów przedstawiających kontemplacyjny motyw martwej natury w kontekście dialogu wizualnego i duchowego z innym artystą. Z jednej strony, szukałem powodu i motywów do nowych przedstawień malarskich opartych na poszerzaniu eksperymentów warsztatowych i artystycznych z kolorem, związanych z wyjściem poza myślenie o pojedynczym obrazie, jako całości wypowiedzi. Z drugiej - czułem potrzebę przewartościowania dotychczasowych doświadczeń, kierunków poszukiwań i określenia na nowo swojego miejsca w procesie malarskich dociekań.

⁷ Roland Barthes, dz. cyt.

WARSZTAT

Równocześnie z ideą realizacji cyklu obrazów o charakterze kontemplacyjnym z motywem martwej natury, pojawiły się pierwsze pytania i wątpliwości, oraz potrzeba znalezienia właściwych środków wyrazu. Określone cele moich dotychczasowych realizacji w przestrzeni malarstwa, zwykle wyznaczały spektrum potrzeb eksperymentów technologicznych i warsztatowych. Tym razem czułem, że wyczerpałem pewien zasób doświadczeń i powinienem poszukać nowych rozwiązań. Wcześniejsze próby łączenia na płaszczyźnie obrazu różnych technik i gestów malarskich wydawały się niewystarczające do wizualnej implementacji moich pomysłów. Pierwotna idea realizacji kontemplacyjnych utworów malarskich w formie otwartych poliptyków, wymagała próby afiliacji ekspresji śladów i gestów na rzecz wizualnie, zmysłowo odczuwalnej materii już na poziomie powierzchni obrazu. Łącząc w przestrzeni jednego obrazu gęstość śladu malarskiego - od matowej powierzchni przez satynę aż do połysku - doszedłem do przekonania, że pewien rodzaj kreacji już na poziomie powierzchni obrazu malarskiego określający gęstość jego materii daje mi nowe możliwości odkrywania semantyki samego śladu malarskiego oraz poszerza spektrum eksperymentów warsztatowych. Ten trop przemyśleń określił jednocześnie kierunek moich badań nad technologią, oraz właściwą dla potrzeb, malarską skalę rozpiętości kolorystycznych. Aby kolor wybrzmiał, potrzebny jest pewien rodzaj alchemii wiążącej medium i narzędzie, a także – określony kontekst innego koloru.

Pierwsze eksperymenty zacząłem od opracowania zestawu różnego rodzaju mediów malarskich, które umożliwiłyby mi swobodne posługiwanie się pełną skalą gęstości samej materii kolorów – od matu poprzez satynę do głębokiego połysku. Dostępne dzisiaj farby oraz media alkidowe na bazie żywic syntetycznych można łączyć z tradycyjnymi technikami malarstwa olejnego. Szybki czas schnięcia alkidów i mediów alkidowych w połączeniu z farbami olejnymi, oraz szeroka paleta możliwości tworzenia własnych receptur, dały mi zupełnie nowe możliwości warsztatowych eksperymentów. Z czasem dostrzegłem ogromny potencjał tych doświadczeń i postanowiłem wykorzystać go do kreacji wartości artystycznych moich wypowiedzi malarskich.

Na bazie żywic alkidowych opracowałem własne receptury różnego rodzaju mediów, za pomocą których próbowałem łączyć odmienne gęstości materii malarskiej. Potrzebowałem różnych konfiguracji zestawień powierzchni matowych, błyszczących i satynowych, oraz możliwości wielokrotnego nakładania warstw laserunkowych. Fragmenty obrazów, w których sugestywnie namalowane przedmioty, takie jak butelki, blaszane dzbanki, garnki, zwinięte rulony kolorowego papieru, odbijają się refleksem swoich kształtów na powierzchni ciemnych, lakierowanych blatów, na których stoją, ujawniają zamierzoną grę znaczeń pomiędzy malarską metaforą rzeczywistości i jej lustrzanym, rozmytym odbiciem. Rodzaj malarskiej iluzji głębi odbicia przedmiotów na ciemnej, błyszczącej powierzchni w niektórych obrazach poszerzyłem o możliwość pojawienia się innego refleksu – z zewnątrz. Ciemne fragmenty tych obrazów zagęszczone materia błyszczącego medium, są rozmalowane tak, aby widz, stojąc bardzo blisko powierzchni obrazu, w zależności od oświetlenia mógł dostrzec w kontekście iluzji namalowanych refleksów przedmiotów, lub ich braku – własne, niewyraźne odbicie, zarys twarzy, sylwetki lub dłoni. Poprzez użycie odpowiedniego medium starałem się ożywić aktywność powierzchni obrazu w kontekście jego malarskiej iluzji głębi. Medium malarskie w tym wypadku, parafrazując McLuhan'a, staje się rodzajem narzędzia i jednocześnie rodzajem przekazu. Spektrum efektywności wykorzystania tych doświadczeń okazało się szerokie i adekwatne. Łącząc w rozbudowanych przestrzeniach moich poliptyków różne formaty poszczególnych

części, oraz różnicując sposoby obrazowania od przedstawień figuratywnych po abstrakcyjne, szukałem możliwości kreacji różnego rodzaju napięć zarówno na poziomie materii malarskiej, jak i kompozycji. Opozycje relacji pomiędzy przedstawiającym i nieprzedstawiającym, iluzją i jej brakiem, płaskim i przestrzennym próbowałem zestawić w kontekście opozycji napięć pomiędzy materia matową a błyszczącą, gęstą a laserunkową, satynową a warstwową i fakturową. Uporządkowanie własnego warsztatu i odkrywanie nowych możliwości technologicznych poprzez ciągłe eksperymenty w żywej tkance materii malarskiej, były pierwszymi krokami w kierunku próby poszerzenia pola obrazu malarskiego - jako otwartej, ruchomej przestrzeni – o indywidualnie wypracowane środki wyrazu. Dzięki temu mogłem wzbogacić swoją praktykę malarską o nowe doświadczenia i stworzyć rodzaj własnej, alchemicznej technologii i wykorzystywać odkryty potencjał warsztatu malarskiego w kontekście próby określenia subiektywnych, zmiennych relacji między formą a treścią, artykulacją a ideą, identyfikacją a interpretacją w przestrzeni wielowłatkowych, kontemplacyjnych polityków.



Szkic malarski z użyciem mediów liquin / alkid,
90 cm x 100 cm, 2016

KONTEMPLACJA JAKO IDEA

Pierwotne, łacińskie znaczenie słowa *contemplatio*⁸ oznaczało pewną konkretną czynność, chodziło o patrzenie, obserwowanie ptaków na niebie, aby z ich lotu „odczytać” swój los. Wydaje się, że istotą kontemplacji tak, jak rozumieli ją starożytni, była pewna umiejętność postrzegania rzeczywistości, nie tylko na poziomie wizualnym, zmysłowym, ale też z perspektywy duchowej. Przestrzeń duchowa jako rzeczywistość subiektywna, wewnętrzna może być „adaptacyjną odpowiedzią na świadomość kondycji egzystencjalnej”⁹.

Postrzeganie rzeczywistości z perspektywy zmysłowej, jak i duchowej, jako przestrzeni aktywności poznawczej na różnych jej poziomach, wydaje się być złożonym procesem. Dostrzegać jednocześnie całość i najmniejsze jej elementy, to rodzaj dochodzenia do medytacji. Algirdas – Julien Greimas pisze, że „uprawiane przez nas obsesyjne zdążanie do całości można zastąpić kontemplacją tego, co nieskończenie małe: totus i unus znaczy dokładnie to samo”¹⁰.

⁸ *Kontemplacja*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontemplacja> (data dostępu: 20.02.2019).

⁹ *Duchowość*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowo%C5%9B%C4%87#Duchowo%C5%9B%C4%87_jako_kategoria_egzystencjalna (data dostępu: 20.02.2019).

¹⁰ Algirdas Julien Greimas, *O niedoskonałości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.

Kontemplacyjny proces postrzegania i przeżywania rzeczywistości jest, w moim rozumieniu, formą aktywności poznawczej. Tak, jak malarstwo może mieć charakter epistemiczny i być sposobem postrzegania, porządkowania i opisywania rzeczywistości za pomocą abstrakcyjnego alfabetu kolorów. Rodzaj artystycznej refleksji w postaci obrazu malarskiego, staje się nośnikiem pewnych pozawerbalnych treści w formie idei, oraz jej wizualnej artykulacji. W tym rozumieniu przestrzeń malarstwa jest nie tylko obszarem aktywności procesów poznawczych, ale także formą komunikacji, dialogu i kontemplacji; sumą doświadczenia, wrażliwości i refleksji; osobistym świadectwem odczuwania, intymnym śladem duchowego przeżycia; złożonym procesem przemiany uczuć, emocji i myśli w materię.



Szkic fotograficzny do obrazu ***Krótką historią pewnej znajomości***, 2015.

KONTEMPLACJE / MALARSTWO JAKO FORMA DIALOGU

Kontemplacyjny, otwarty cykl obrazów powstał z myślą o znalezieniu wspólnego języka relacji pomiędzy podmiotem i przedmiotem moich odniesień wizualnych. Cała seria jest również osobistą próbą redefinicji pojęcia malarskiej artykulacji idei oraz jej formy. Głównym tematem moich wypowiedzi malarskich jest motyw martwej natury w kontekście problemu relacji pomiędzy pojęciami, takimi jak: przedmiot – przestrzeń, geometria – metafizyka, kolor – materia – powierzchnia obrazu malarskiego. Motyw martwej natury wydaje się bardzo otwartym i jednocześnie wciąż niezgłębionym tematem, o wielu tropach semantycznych. Moje malarskie próby odniesienia się do tego przedstawienia w kontekście realizacji innego artysty intencjonalnie ujawniają nowe możliwości egzemplifikacji zagadnienia. Każda z prac powstałych w formie otwartych poliptyków dedykowana jest twórcom, którzy poruszają się w konkretnych przestrzeniach artystycznych, będących dla mnie źródłem inspiracji. Tytułowe kontemplacje to w założeniu malarskie koncepty / poliptyki, oparte na idei artystycznego i duchowego dialogu z innym artystą. Wszystkie obrazy są elementem swoistego procesu rozwijania malarskich koncepcji jako improwizacji z materią, przekształceń barwnych, alchemii koloru oraz kontemplacji przestrzeni.

Encyklopedyczna definicja *poliptyku* wskazuje na grecką etymologię tego pojęcia: *polu* – wiele i *ptyche* – składać się, tworzą grecki *polyptychos* i łaciński *polyptychus* czyli „wielokrotnie złożony”¹¹. Początkowo poliptyk był formą wieloczęściowej nastawy ołtarzowej, malowanej lub rzeźbionej, charakterystycznej dla późnego gotyku. Ówczesne poliptyki, w zależności od regionów, w których powstawały, posiadały ruchome skrzydła boczne zamykające „szafę ołtarzową”¹² lub powiązane ze sobą kwatery, które łączyła wspólna narracja ikonograficzna. Na przełomie XIX i XX wieku poliptyk zyskał autonomiczny status niezależnej i złożonej formy wypowiedzi artystycznej, wykraczając tym samym poza obszar sztuki sakralnej.



Ołtarz Koronacji Marii (1511–1517) w kościele Mariackim w Gdańsku

źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Polipytyk#/media/File:Gda%C5%84sk_Bazylika_Mariacka_O%C5%82tarz_G%C5%82%C3%B3wny1.jpg

Przyjęta przeze mnie forma poliptyku rozumiana jako otwarty, kontekstualny rodzaj artykulacji wizualnej, jest próbą poszerzenia osobistej wypowiedzi w przestrzeni obrazu malarskiego i w przestrzeni poza nim. Staram się myśleć o obrazach seriami lub cyklami. Rozwijanie jednej myśli w szerszym kontekście malarskiej wypowiedzi pogłębia możliwości interpretacji dzieła. To, co podmiotowe, i to, co przedmiotowe dzięki kontekstom wchodzi w stan wzajemnej komunikacji, nie narzucając punktu widzenia.

LINIA / DEKONSTRUKCJA / fragment

Otwarta, procesualna przestrzeń poliptyku daje możliwości rozwijania, poszerzania oraz poszukiwania nowych relacji i kontekstów pomiędzy płaszczyzną obrazu i tym, co poza nim, „pomiędzy tym, co obramowuje, a tym, co jest obramowane”.¹³ Przyjąłem zasadę rozwijania o nowe elementy malarskie poliptyków, które określam jako „otwarte”, w kontekście każdej nowej przestrzeni wystawienniczej. W tytułach tych poliptyków dodałem też słowo „fragment”, sugerując procesualny charakter moich konceptów malarskich, które z czasem rozwijają się o nowe elementy i, w moim założeniu, o nowe konteksty i relacje. Szukając odniesienia

¹¹ Poliptyk, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Polipytyk> (data dostępu: 10.03.2019).

¹² Ibidem

¹³ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 19.

do takich tropów semantycznych, gdzie proces kreacji ma swój określony początek, ale koniec jest nieznan, znajduję przykład między innymi w konceptualnych realizacjach artystycznych Edwarda Krasińskiego związanych z motywem niebieskiej linii o nieokreślonej długości. Od 2017 roku pracuję nad procesualnym poliptykiem *LINIA / DEKONSTRUKCJA / fragment* w nawiązaniu do motywu linii, jako elementu artystycznej ekspresji, która określa i jednocześnie porządkuje zawłaszczoną przez Krasińskiego przestrzeń. Zamierzona procesualność mojej realizacji oraz tytułarna fragmentaryczność jej poszczególnych elementów są bezpośrednim nawiązaniem do artystycznej idei twórcy, który „sprowadził rzeźbę do linii”.¹⁴ Dedykowany Edwardowi Krasińskiemu otwarty poliptyk jest wyrazem malarskiej refleksji w postaci wielowątkowej, złożonej kompozycji, odnoszącej się do problemu zdefiniowania pojęć początku i końca w złożonym kontekście procesów artystycznej kreacji. Jako twórca określam fizycznie początek pracy nad obrazem lub decyduję o jej zakończeniu. Natomiast próby zdefiniowania, czym jest początek i koniec – pojęcia rozumiane jako rodzaj złożonych doświadczeń granicznych wynikających z oddziaływania przeróżnych bodźców wizualnych w procesie malarskich transformacji - wydają się być złożonym problemem. Tym bardziej, że w opozycji do tych zagadnień pojawia się pytanie o określenie nieskończoności. Andrzej Kostołowski napisał, że „gdyby szukać leitmotywu działalności Krasińskiego, to określenie nieskończoność wydaje się szczególnie użyteczne. Artysta pragnie bowiem rzeczy niemożliwej: chce nieskończoność zasugerować w sposób uchwytne wizualnie”.¹⁵



Edward Krasiński, ***Intervention 15***, 1975
 © The estate of Edward Krasiński, courtesy
 Foksal Gallery Foundation, Warsaw.

źródło: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/edward-krasinski>



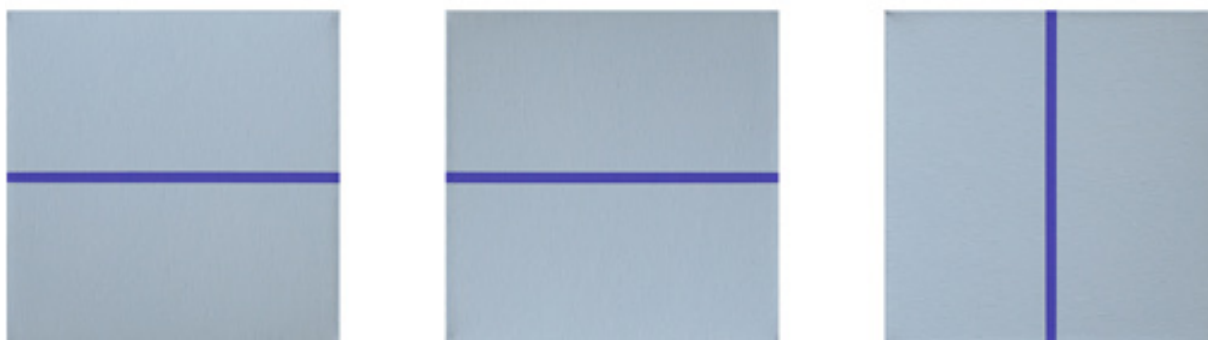
LINIA / DEKONSTRUKCJA / fragment, 100 cm x 100 cm,
 element poliptyku, alkid,
 olej na płótnie, 2017

Tematem, do którego odwołuję się w poliptyku *LINIA / DEKONSTRUKCJA / fragment*, jest motyw martwej natury. Temat ten w mojej interpretacji skupia się na problemie ukazania relacji barwnych i przestrzennych przedmiotów, jako swego rodzaju obiektów malarskich, które wcześniej są malowane na różne kolory, patynowane lub dobierane pod kątem tekstury

¹⁴ Edward Krasiński – *Życie i twórczość*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> (data dostępu: 10.03.2019).

¹⁵ Ibidem

materiałów, faktury i barwy. Butelki po winie, które pojawiają się w jednym z obrazów polipptyku w sąsiedztwie blaszanych dzbanków, były wcześniej pomalowane przeze mnie w takie kolory, aby czerwień kadmowa i błękit Rembrandta dzbanków odbijały się refleksem kolorów na matowej bieli i błękitcie królewskim butelek. Malarska iluzja lustrzanego, rozmytego obicia przedmiotów stojących na ciemnym, laminowanym blacie stołu, przenika się z iluzją refleksów barwnych rzucanych przez przedmiot na drugi przedmiot. Układ kompozycyjny całego polipptyku sugeruje rodzaj gry wizualnych napięć pomiędzy przedstawiającym a nieprzedstawiającym, pomiędzy iluzją „realności” namalowanych przedmiotów a iluzją „abstrakcyjnych” płaszczyzn względem elementów przestrzennych. Natomiast motywem, który łączy wszystkie poszczególne elementy polipptyku i jednocześnie ingeruje w przestrzeń poza nim - jest linia. Nawiązanie do Krasińskiego stało się pretekstem do ujawnienia motywu linii zaczerpniętej z jego interwencji przestrzennych. Interwencja malarska w formie polipptyku jest próbą wizualnej interpretacji linearności czasu w kontekście pojęć początku i końca, i jednocześnie – próbą dekonstrukcji linearnego myślenia. Obecny w tytule mojej realizacji *fragment* sugeruje otwartość kompozycji, procesualność i ciągłość rozwijania myśli w postaci kolejno dodawanych malarskich fragmentów / elementów podczas następnej prezentacji / wystawy. *Dekonstrukcja* natomiast, parafrazując definicję Jacquesa Derridy, jest jedną z wielu możliwych interpretacji idei Krasińskiego¹⁶. Linia w interpretacji artysty, w postaci Scotch blue o szerokości 19 mm, przyklejona na wysokości 130 cm, niewiadomej długości, organizuje przestrzeń zwykle w orientacji horyzontalnej w stosunku do kubatury pomieszczenia. Moje próby interpretacji zagadnienia skupiły się na poszukiwaniu kierunków poziomych w kontekście kierunku pionowego.



LINIA / DEKONSTRUKCJA / *fragment*, 3 x 21 cm x 21 cm,
elementy polipptyku, olej, alkid na płótnie, 2017

Horyzontalne linie będące w opozycji do linii wertykalnej, pomimo swojej fragmentaryczności nigdzie się nie przecinają. Ciągłość linii została zachwiana, zdekonstruowana do fragmentów, odcinków sugerujących już tylko pewną przestrzeń w obszarze malarskiej iluzji obrazów i poza nim. Widz i jego oko mają wiele możliwości interpretacji, dopowiadania ciągłości zdażeń, snucia własnych (dalszych) kierunków prowadzenia i położenia linii w miejscu jej przerywania. Każdy może wybrać swój punkt odniesienia – pionowy lub poziomy, tak, jak to ujął Tadeusz Różewicz w utworze *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu współczesnego człowieka*.¹⁷

¹⁶ *Dekonstrukcja*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dekonstrukcja> (data dostępu: 10.03.2019).

¹⁷ Tadeusz Różewicz, *Twarz trzecia*, Czytelnik, Wydanie I, Warszawa 1968, s. 85.

STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment

Malarskie przedstawienie nawiązujące do tematu martwej natury pojawia się w większości polptyków z cyklu *Kontemplacje / Malarstwo jako forma dialogu*. Problem relacji przestrzennych przedmiotów oraz ich konteksty barwne zredukowałem do ustawień kilku obiektów, budując z nich układy figuralnych form w przestrzeni, minimalizując tym samym wewnętrzną narrację wizualną pojedynczych obrazów na rzecz całej kompozycji poszczególnych polptyków. W myśl zasady, że czasem mniej znaczy więcej, skupiłem się na poszukiwaniu równowagi, symetrii, redukcji zbędnych elementów, próbie włączenia przestrzeni pomiędzy poszczególnymi elementami / obrazami w obszar polptyków, szukając tym samym jej rozmiarów, skali, znaczenia i działania na aktywne pole obrazu malarskiego. Źródła takiego myślenia w moim przypadku wywodzą się z bezpośredniej inspiracji formami muzycznymi, gdzie cisza i jej długość pomiędzy poszczególnymi częściami lub frazami utworu - staje się elementem struktury dźwiękowej kompozycji muzycznej. Kilkuletnia współpraca z artystą poruszającym się w nurcie szeroko rozumianej muzyki improwizowanej, z którym razem prezentowaliśmy efekty naszej aktywności podczas wernisaży moich wystaw, zainspirowała mnie do wypracowania nowego kształtu artykulacji malarskiej ekspresji w kontekście innej formy artystycznej kreacji.



STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment, 100 cm x 100 cm,
element polptyku, alkid, akryl, olej na płótnie, 2018

Inspiracje muzyczne poszerzone o poetycką frazę, były pretekstem do pracy nad kompozycją, która stała się próbą zdefiniowania polptyku jako otwartej, procesualnej formy plastycznej w kontekście osobistych fascynacji pozawerbalnym językiem malarskich dociekań. W trakcie realizacji polptyku *STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment*, skupiłem się na problemie poszukiwania subiektywnej relacji pomiędzy poetycką narracją wiersza a jego malarską egzemplifikacją. Rozbudowana w kontekście poetyckiej formy artystycznej kompozycja malarska dedykowana jest Zbigniewowi Herbertowi. Bezpośrednią inspiracją w tym przypadku był jego wiersz *Studium przedmiotu*¹⁸. W utworze tym autor wydaje się ujawniać taki obszar ontologicznej

¹⁸ Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 54.

transgresji, który wykracza poza zmysłowe postrzeganie rzeczywistości podążając w kierunku metafizyki przedmiotu. Poetycki rodzaj gry znaczeń pomiędzy opisem czegoś, co jest i jednocześnie nie jest, stał się dla mnie punktem odniesienia do obszaru pojęć, będących przedmiotem moich malarskich dociekań i definiujących malarstwo jako rodzaj wyjątkowego zjawiska, gdzie to, co przedstawione jest i jednocześnie nie jest tym, co przedstawia.

*„najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma”¹⁹*

Herbert w sposób sugestywny opisuje, a raczej oznacza czarnym kwadratem przedmiot, którego nie ma i miejsce po nim. Odniesienie do czarnego kwadratu Malewicza w rytmie poetyckiej narracji zainspirowało mnie do malarskiej próby interpretacji tego abstrakcyjnego motywu w przestrzeni poliptyku.

*„zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecnym”²⁰*



STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment,
100 cm x 100 cm, element poliptyku,
alkid, akryl, olej na płótnie, 2018



STUDIUM PRZEDMIOTU / fragment,
100 cm x 20 cm, element poliptyku,
wydruk cyfrowy na planszy, 2018

Kwadrat, który został przywołany przez Herberta jako abstrakcyjna forma sugerująca ślad obecności i jednocześnie nieobecności przedmiotu, wykorzystałem jako element budujący kompozycję poliptyku. Zmultiplikowany czworokąt foremny w postaci ośmiu obiektów malarskich o zróżnicowanych formatach organizuje dynamikę układu poszczególnych elementów. Najmniejszy format obrazów to 20 cm x 20 cm (4 obrazy), kolejne to 40 cm x 40 cm (2 obrazy), i w końcu 100 cm x 100 cm (2 obrazy). Obok kwadratów w układzie poliptyku pojawia

¹⁹ Tamże, s. 54.

²⁰ Tamże, s. 55.

się prostokąt. Kompozycja poliptyku, pomimo przewidzianych przeze mnie możliwości kreacji różnych jej wariantów względem przestrzeni wystawienniczej, określona jest od początku na zasadzie geometrycznej zależności prostokąta względem kwadratów, z zachowaniem zasady, że dłuższy bok prostokąta jest równy długości boków największych kwadratów. W określonym formacie prostokąta pojawia się zacytowany w całości wiersz Herberta *Studium przedmiotu*, w postaci wydruku na planszy. Element ten jest rodzajem wizualnego odwołania do narracji poetyckiej w relacji z malarską iluzją obrazów. Tematem obrazów natomiast jest motyw martwej natury w kontekście Herbertowskiego przedmiotu. Idąc tropem utworu poetyckiego przedmioty zostały zaznaczone, a raczej wykadrowane, zamknięte w kwadracie. Malarska narracja kompozycji zbudowana jest na zasadzie fotograficznej opozycji pozytyw / negatyw dwóch kwadratowych kadrów. Iluzyjna obecność fragmentów kolorowych przedmiotów zamkniętych w pozytywie kadru jednego kwadratu, w drugim skontrastowana jest iluzją nieobecności przedmiotów w kadrze czarnego kwadratu przypominającego negatyw. Ten sugestywny, negatywowo kwadrat, ujawnia zaledwie zarys, kształt przedmiotów tej samej kompozycji. Wizualnie nawiązuje do zdjęć rentgenowskich – prześwietla czarny kwadrat i ujawnia przedmioty, „których nie ma”.

Układ mniejszych malarskich elementów kompozycji względem największych jest subiektywną próbą nawiązania w formie wizualnej do charakteru poetyckiej narracji i rytmu wiersza, zaś kolorystycznie zaś jest rozwinięciem dominanty kobaltu, cyjanu oraz czerni, które organizują barwną przestrzeń dwóch największych kwadratów, przedstawiających motyw wykadrowanych przedmiotów. Zróżnicowane formaty poszczególnych obrazów / elementów poliptyku, ich rytmy oraz przestrzeń między nimi – jej skala, wielkość i znaczenie w kontekście pola obrazu malarskiego, wynikają z mojego myślenia o malarstwie w relacji do innej formy artystycznej kreacji, jaką jest muzyka. Czym konkretnie jest cisza w muzyce, czy jest tylko przerwą pomiędzy dźwiękami, czy też jest zamierzonym elementem struktury dźwiękowej? W tym momencie pojawia się również pytanie o relacje obrazu malarskiego do przestrzeni poza nim – czy jest to tylko obszar stanowiący neutralne tło? Czy jednak myślę o nim jak o terytorium aktywnym, poszerzającym w relacji do innych środków wyrazu i form artystycznej kreacji – percepcję semantyki szeroko rozumianego obrazu? I w końcu - czy tak rozumiana przestrzeń malarstwa staje się otwartym obszarem poszukiwania relacji i proporcji, kontekstów i odniesień, definiowania i dekonstruowania, kontemplacji i dialogu?

POWIĘKSZENIE

Dialog rozumiany jako rodzaj wypowiedzi wielopodmiotowej²¹ w kontekście różnych form artystycznej ekspresji i poprzez różnorodne środki wyrazu, wydaje się scalać wielogłos wypowiedzi w rodzaj relacyjnej narracji. Idea dialogu z innym twórcą jako artystyczna refleksja w postaci malarskiej metafory, pogłębionej o konteksty, znaczenia, odniesienia i relacje, stała się inspiracją do pracy nad poliptykiem zatytułowanym *POWIĘKSZENIE*. W tym przypadku bezpośrednim odniesieniem do motywu martwej natury jako tematu malarskich dociekań, jest twórczość Giorgio Morandiego. Włoski malarz z Bolonii poświęcił się zgłębianiu zagadnienia związanego z tematem martwej natury, który jest leitmotivem jego twórczości. Z powodzeniem podjął kwestię redefinicji tego tematu na poziomie abstrakcyjnej artykulacji form malarskich, zmaterializowaną w postaci kontemplacyjnych i minimalistycznych utworów. Artysta, stosując retorykę pozornej monotonii, określił w sposób odczuwalny wizualnie – różnorodne

21 *Dialog*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/DIALOG_\(literatura\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/DIALOG_(literatura)) (10. 03. 2019)

i wielowarstwowe spektrum relacji pomiędzy postrzeganymi przedmiotami a ich malarską metaforą w obrazach. Morandi kontemplując relacje przestrzenne przedmiotów znalazł wspólny, abstrakcyjny mianownik pomiędzy realistyczną identyfikacją przedmiotów, które malował a ich metaforyczną, malarską interpretacją. Swoje przemyślenia skonkludował w zdaniu: „There is nothing... more abstract than reality (non vi sia nulla... di piu astratto del reale)”²².



Giorgio Morandi, **Natura Morta**, olej na płótnie, 1957

źródło: <https://www.ilpost.it/2015/07/20/giorgio-morandi-doodle-125-anni/>

Tytułem mojego polptyku, który dedykowany jest Giorgio Morandiemu, nawiązuję do innego włoskiego artysty. Michelangelo Antonioni jest autorem obrazu filmowego *Powiększenie* (*Blow – Up*) z 1966 roku. Główny bohater filmu jest fotografem, który przypadkiem odkrywa intrygę kryminalną. Zdjęcia, które zrobił w parku romantycznej parze, uchwyciły w kadrze obiektu fotograficznego moment popełnianego morderstwa. Bohater filmu próbując rozwiązać zagadkę zbrodni, powiększa stopniowo kadry swoich zdjęć czyniąc je tym samym coraz mniej czytelnymi. Powiększany fragment wyrwany z kontekstu - traci sens, wydaje się przypominać raczej abstrakcyjny obraz o gruboziarnistej strukturze niż fotograficzny, czytelny fragment



Kadr z filmu **Powiększenie**, reż. Michelangelo Antonioni, 1966

źródło: <http://kinokoneser.pl/2016/05/powiekszenie-blowup-1966.html>

22 David Leiber, Lucas Zwirner, *Giorgio Morandi: Late Paintings*, David Zwirner Books, New York 2017, s. 8.

rzeczywistości. Antonioni wprowadza pewien rodzaj gry z wyobraźnią widza, dzięki której zaciera granicę pomiędzy iluzją obrazu fotograficznego a rzeczywistością wydarzeń, których świadkiem był bohater filmu. „Czy wszystko jest wyłącznie złudzeniem? Czy istnieje wyraźna granica między realnością a iluzją?”²³

W twórczości włoskiego malarza martwych natur i w obrazie filmowym włoskiego reżysera odnajduję wspólny trop myśli – bliski moim artystycznym rozważaniom. Wydaje mi się, że malarskie dociekania Morandiego i filmowa gra iluzji u Antonioniego, dotykają podobnego problemu, który skupia się na zasadniczej różnicy znaczeń pomiędzy takimi określeniami, jak „patrzeć” i „widzieć”. Zadaniem malarza jest patrzeć, obserwować i widzieć, chociaż patrzeć nie zawsze oznacza widzieć. Myślę tu o pewnego rodzaju wrażliwości cechującej ludzi, których strategia życiowa oparta jest na widzeniu, postrzeganiu, jako jednym ze sposobów aktywności poznawczej. W tym kontekście pojawia się pytanie o rolę artysty, który w złożonym procesie kreacji „produkuje” obrazy i nadaje im nowe znaczenia – czy poprzez medium twórca „rejestruje rzeczywistość, tworzy ją, czy tylko przekształca?”²⁴ Filmowa metafora Antonioniego i malarska metafora obrazów Morandiego ujawniają podobny problem epistemiczny – wyraźna granica pomiędzy subiektywnym a obiektywnym postrzeganiem rzeczywistości, iluzją a realnością i wreszcie pomiędzy identyfikacją a interpretacją – wydaje się być tylko złudnym wyobrażeniem.

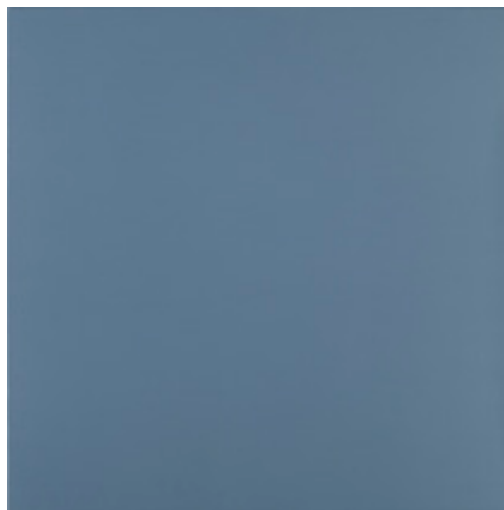
Wizualną implementacją tych rozważań jest poliptyk *POWIĘKSZENIE*, w postaci pięcioczęściowej kompozycji. Pierwsza część poliptyku przedstawia malarski motyw prostych przedmiotów – kilku butelek, zwiniętego rulonu kolorowego papieru, prostokątnego podobrazia z nieregularnymi czarno-białymi pasami - namalowanych w kontekście abstrakcyjnej iluzji pustej przestrzeni pozostałych części kompozycji. Przedmioty są tak ustawione, aby ujawniały malarskie relacje kolorystyczne pomiędzy nimi w postaci refleksów barwnych rzucanych przez jeden przedmiot na drugi, konteksty cienia do światła i wzajemny wpływ ciepłych oraz chłodnych barw. Lustrzane, niewyraźne odbicie przedmiotów na ciemnej powierzchni stołu jest rodzajem złudzenia optycznego, które sugeruje wizualną grę znaczeń pomiędzy iluzją a rzeczywistością. Właśnie ten fragment – szara, laminowana powierzchnia stołu wypełnia w kolejnych częściach poliptyku coraz większy obszar poszczególnych obrazów. Idąc tropem Antonioniego, którego filmowy bohater starał się odkryć tajemnicę morderstwa powiększając coraz bardziej fragment kadru fotograficznego, próbowałem ujawnić pewien osobisty, iluzoryczny w konsekwencji proces dochodzenia do prawdy. Powiększany konsekwentnie fragment powierzchni stołu z pierwotnym, iluzyjnym odbiciem kształtów przedmiotów, traci swój realistyczny charakter na rzecz abstrakcyjnej, jednolitej powierzchni. Głębia refleksów na ciemnej, szarej powierzchni znika poza kadrem płótna w procesie powiększania tylko pewnego jej fragmentu. W konsekwencji ostatnia część poliptyku staje się płaskim, nieprzedstawiającym kadrem, powierzchnią pierwotnego obrazu.

23 Krzysztof Loska, *Film „Powiększenie”*, tekst krytyczny dołączony do wydania DVD, Mediasat Poland Sp. z o. o. / Mediasatgroup S. A. 2006, s. 15.

24 Tamże, s. 6.



POWIĘKSZENIE, 100 cm x 100 cm,
element polptyku, olej,
alkid na płótnie, 2018



POWIĘKSZENIE, 100 cm x 100 cm,
element polptyku, olej,
alkid na płótnie, 2018

Celowo staram się używać słowa „powierzchnia”, ponieważ z jednej strony zwracam konsekwentnie uwagę na znaczenie powierzchni obrazu malarskiego w relacji z widzem. Z drugiej strony powierzchnia obrazu, taka jak ją interpretuję w polptyku *POWIĘKSZENIE*, staje się rodzajem abstrakcyjnego lustra, w którym przenikają się wzajemnie warstwy percepcji i malarskiej metafory – łudząc oko powierzchowną iluzją rzeczywistości przesłaniają prawdę ukrytą głębiej. Ślizgając się po powierzchni kreowanych przez siebie obrazów tak, jak to robił fotograf z filmu Antonioniego, trudno jest dociekać prawdy bez refleksyjnej głębi epistemologicznego doświadczenia. Podążając śladem percepcji, zwiedziony iluzją mojego oka być może niczego nie znajdę, żadnej prawdy, oprócz samego siebie i własnego, złudnego wyobrażenia prawdy. Moja strategia życiowa oparta jest na widzeniu, postrzeganiu, a przecież percepcja wzrokowa nie jest według Platona źródłem wiedzy prawdziwej. Różne rzeczy mogą być postrzegane odmiennie przez różnych ludzi. Więc moje widzenie to nie tylko akt percepcji, ale przede wszystkim rodzaj aktu twórczego. Natomiast sens i znaczenie osobistego procesu twórczego jako elementu malarskich dociekań znajduję w konkluzji Morandiego, dla którego rzeczywistość była najbardziej abstrakcyjnym zjawiskiem.

VANITAS

Moja osobista fascynacja przedstawieniem malarskim, które łączy wielowarstwowe i wieloznaczne możliwości artykulacji wizualnej, swoista gra pomiędzy iluzją a rzeczywistością, metaforą a dosłownością, powierzchnią obrazu a jego semantyczną głębią, określa kierunki moich artystycznych poszukiwań. Rozpatrywany motyw martwej natury jako temat malarskich dociekań w kontekście twórczości innych artystów, poszerzony o wspólne relacje innych środków artystycznej ekspresji – takich jak muzyka, poezja czy film, wydaje się wciąż otwartym i niezgłębionym tematem, również z perspektywy historycznej. Symboliczne znaczenia nadawane przedmiotom przez malarzy renesansu i baroku, z czasem uwolniły ten temat do formy autonomicznych przedstawień. Na przełomie XVI i XVII wieku artyści północnej Europy rozwinęli typ samodzielnego przedstawienia martwej natury jako motywu vanitas. Niezwykle rozbudowana semantyka ikonograficzna przedmiotów, które dominowały w przed-

stawieniach wanitatywnych, skupiona była na symbolice związanej ze śmiercią, przemijaniem i marnością doczesnego życia. Poza tym w takiej formie był to motyw związany ze sztuką o religijnym rodowodzie, podobnym do sakralnej genezy polptyku.



Bartholomäus Bruyn, **Vanitas Still Life**, olej na desce, pierwsza połowa XVI wieku.

źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholom%C3%A4us_Bruyn_\(I\)_-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholom%C3%A4us_Bruyn_(I)_-)



Neal Auch, **Vanitas Still Life Compositions / March 19, 2018**

źródło: <http://nealauch.com/blog/2018/3/18/vanitas-still-life-compositions>

Do tematu związanego z problematyką motywów wanitatywnych jako symboli metafizycznych nawiązuję w czteroczęściowym polptyku VANITAS, który dedykowany jest Henrykowi Cześnikowi. Motyw vanitas w mojej interpretacji pozbawiony jest bezpośrednich odniesień do barokowego nadmiaru narracji symboli związanych z przemijaniem, marnością życia oraz śmiercią. Początkowo była to kompozycja, w której dominował motyw martwej natury przedstawiającej świeże, kolorowe owoce w sąsiedztwie zwierzęcych czaszek, oraz zachęcających do konsumpcji fragmentów gazetek reklamujących jedzenie. Stopniowo jednak poszczególne motywy ulegały redukcji na rzecz coraz bardziej znaczącej, metafizycznej pustki (*amor vacui*), w której pojedyncze elementy zyskiwały swoją semantyczną autonomię. Intuicyjne, niejednoznaczne odniesienia malarskie do symboli wanitatywnych umieściłem w metaforycznej przestrzeni, rozumianej jako obszar wielu możliwych interpretacji. Elementy kompozycyjne polptyku zredukowane do kilku malarskich motywów budujących rytm, napięcia i dramaturgię narracji wizualnej, przywołane są na zasadzie skojarzeń, luźnych odniesień i subiektywnej interpretacji motywu vanitas; przypominają raczej – żeby odnieść się do strategii form literackich – dynamikę narracji poetyckiej niż logikę fabuły przyczynowo - skutkowej. Wykorzystany przeze mnie motyw przedstawiający zmierzchnicę (*Acherontia atropos*) czyli ćmę „trupią główkę” w kontekście zwierzęcej czaszki, fragmentów kolorowej gazetki z hipermarketu zachęcającej do konsumpcji specjałów kuchni włoskiej oraz graficznej ikonki widelca, talerza i noża, jest malarską subiektywną interpretacją symboliki związanej ze śmiercią w relacji do elementów współczesnej ikonografii nawiązującej do konsumpcji.

Motywy, który pojawia się w każdym obrazie i jednocześnie łączy wszystkie części kompozycji, jest fragment ulotki - zaproszenia na wernisaż Henryka Cześnika w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim w 2015 roku. Wykorzystana przeze mnie ulotka w formie malarskiego cytatu obrazu w obrazie, przedstawia fragment wcześniejszej kompozycji Cześnika zatytułowanej *To be or not to be w łaźni miejskiej*, która na pokazie w Gdańsku zaistniała w postaci wydruku na banerze jako podobrazie podczas autorskiego teatru rysowania. W czasie wernisażu kompozycja podlega dalszym procesom artystycznej kreacji poszerzonej o kontekst poezji, muzyki i teatralnej gry znaczeń pomiędzy ideą miejsca (Teatr Szekspirowski) oraz ideą wydarzenia (teatr rysowania)



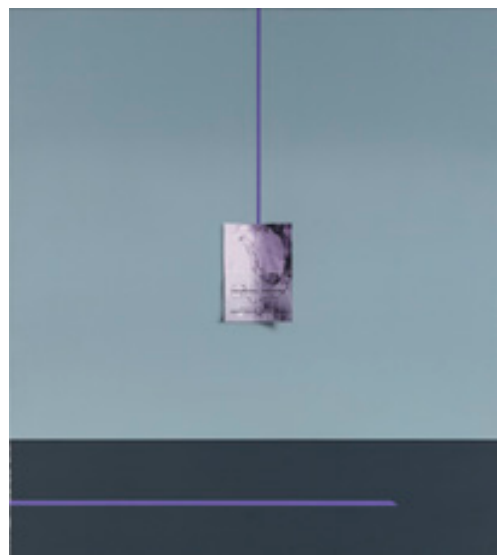
Henryk Cześnik w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim, 2015

źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=oBXxLFpJQIg>

Tytuł kompozycji Cześnika nawiązujący do hamletowskiego monologu wydaje się przewrotnym odwołaniem do metafizycznej retoryki związanej ze śmiercią. Zacytowany przeze mnie fragment obrazu artysty przedstawiający postać - figurę ludzką podczas kąpieli w tytułowej łaźni miejskiej pojawia się kolejno w każdej części polptyku w formie pogiętej, zniszczonej ulotki w sąsiedztwie innych cytatów malarskich nawiązujących do symboliki motywów wanitatycznych - ćma, czaszka, wyrwane z kontekstu cytaty, fragmenty linii, których ciągłość wiodąca poza kadr obrazów została przerwana. W tym kontekście minimalistyczna przestrzeń polptyku *VANITAS* staje się bardziej obszarem malarskich cytatów, wizualnej parafrazy i metafizycznej metafory niż bezpośrednim, dosłownym przedstawieniem. Temat w moim ujęciu raczej oscyluje wokół motywu vanitas niż go ilustruje, natomiast świadoma redukcja rozbudowanej symboliki przedmiotów wydaje mi się bardziej w tym wypadku sugestywna niż próba ich malarskiej petryfikacji.



Zaproszenie na wystawę Henryka Cześnikaw Gdańskim Teatrze Szekspirowskim, 2015



VANITAS, 100 cm x 90 cm,
element polipptyku, akryl, olej na płótnie,
2016 – 2017

RESIDUUM

Malarska eksploracja tematu związanego z szeroko rozumianą interpretacją motywu martwej natury w kontekście innych form artystycznej kreacji, jest jednym z wielu wątków rozwijanych w obrazach z cyklu *KONTEMPLACJE / MALARSTWO JAKO FORMA DIALOGU*. Możliwości poszerzania własnej wypowiedzi o odmienne środki wyrazu uświadomiły mi potrzebę poszukiwania i zgłębiania nowych obszarów malarskich dociekań. Wątki, tropy oraz pomysły, które opisałem w powyższym tekście, czekają na swój dalszy ciąg. Poruszany przeze mnie temat malarskich konceptów / polipptyków opartych na idei artystycznego i duchowego dialogu w postaci otwartych, procesualnych i kontekstualnych utworów, kontynuowany jest obecnie na równi z potrzebą eksperymentów warsztatowych. Podczas pracy nad obrazami pojawia się nadal wiele pytań i jednocześnie wiele możliwości. Jednak wciąż najciekawsze są te pytania, te możliwości, które dotyczą i są na granicy pomiędzy iluzją a rzeczywistością, identyfikacją a interpretacją, metaforą a dosłownością – kontemplacją a dialogiem.

Gdańsk, marzec 2019 r.

BIBLIOGRAFIA

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006.
2. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
3. Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011.
4. Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty years of painting*, The Museum of Modern Art, New York 2002.
5. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
6. Steve Wright, *Banksy. Nie ma jak w domu*, tłum. Paulina Makles, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2011.
7. Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003.
8. Tadeusz Różewicz, *Twarz trzecia*, Czytelnik, Wydanie I, Warszawa 1968.
9. Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
10. David Leiber, Lucas Zwirner, *Giorgio Morandi: Late Paintings*, David Zwirner Books, New York 2017
11. Krzysztof Loska, *Powiększenie*, tekst krytyczny dołączony do wydania DVD, Mediasat Poland Sp. z o. o. / Mediasatgroup S. A. 2006.
12. Gustav Rene Hocke, *Świat jako labirynt, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003.
13. Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998.
14. Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
15. Algirdas – Julien Greimas, *O niedoskonałości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.
16. Paweł Dybel, *Mysł o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014.
17. Jarosław Bauć, *Włodzimierz Łajming*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2015.
18. Tadeusz Dąbrowski, Jerzy Limon, *Henryk Cześćnik i poeci*, Gdański Teatr Szekspirowski, Gdańsk 2016.
19. Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2006.
20. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.
21. Giorgio de Chirico, *Teksty o sztuce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. *Kontemplacja*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontemplacja> (data dostępu: 20.02.2019)
2. *Duchowość*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowo%C5%9B%C4%87#Duchowo%C5%9B%C4%87_jako_kategoria_egzystencjalna (data dostępu: 20.02.2019)
3. *Poliptyk*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Poliptyk> (data dostępu: 10.03.2019)
4. *Edward Krasiński – Życie i twórczość*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski> (data dostępu: 10.03.2019)
5. *Dekonstrukcja*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dekonstrukcja> (data dostępu: 10.03.2019)
6. *Dialog*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dialog_\(literatura\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dialog_(literatura)) (data dostępu: 10.03.2019)
7. Edward Krasiński, *Intervention 15*, 1975 © The estate of Edward Krasiński, courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw.
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/edward-krasinski> (data dostępu: 02.03.2019)
8. Kadr z filmu *Powiększenie*, reż. Michelangelo Antonioni, 1966.
<http://kinokoneser.pl/2016/05/powiekszenie-blowup-1966.html> (data dostępu: 15.03.2019)
9. Giorgio Morandi, *Natura Morta, olej na płótnie, 1957*.
<https://www.ilpost.it/2015/07/20/giorgio-morandi-doodle-125-anni/> (data dostępu: 15.03.2019)
10. *Ołtarz Koronacji Marii (1511–1517) w kościele Mariackim w Gdańsku*
https://pl.wikipedia.org/wiki/Poliptyk#/media/File:Gda%C5%84sk_Bazylika_Mariacka-O%C5%82tarz_G%C5%82%C3%B3wny1.jpg (data dostępu: 15.03.2019)
11. Neal Auch, *Vanitas Still Life Compositions / March 19, 2018*
<http://nealauch.com/blog/2018/3/18/vanitas-still-life-compositions> (data dostępu: 15.03.2019)
12. Bartholomäus Bruyn, *Vanitas Still Life*, olej na desce, pierwsza połowa XVI wieku.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholom%C3%A4us_Bruyn_\(I\)_-Vanitas_Still-Life_-_WGA03668.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholom%C3%A4us_Bruyn_(I)_-Vanitas_Still-Life_-_WGA03668.jpg) (data dostępu: 15.03.2019)
13. Henryk Cześnik w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=oBXxLFpJQIg> (data dostępu: 15.03.2019)