

UNIwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Wydział Malarstwa i Rysunku

DYSSERTACJA DOKTORSKA

mgr Agnieszka Sowisło – Przybył

*Przejawy zwyczajnego obrazu*

Promotor:

dr hab. Marek Haładuda, prof. UAP

Poznań 2019

## I Zwyczajność jako źródło inspiracji.

1. Potrzeba tematu w obrębie codzienności, przedmiotów najbliższej rzeczywistości, fragmentów przestrzeni pracowni czy architektury znajomych miejsc.
2. Codziennosc sytuacji będucych impulsem twórczym. Przestrzeń w obrazie. Malarstwo Edwarda Hoopera.
3. Fascynacja powtarzalnością. Przełożenie czasu rzeczywistego na rytm filmu *Paterson* w reż. Jima Jarmusha.
4. Zwyczajność zdarzeń jako temat malowania. Zaburzenie rytmu codzienności symptomem zmian.

## II Ciągłość obrazu.

1. Następstwo obrazów. Kontinuum malowania Giorgio Morandiego.
2. Ciągłość sytuacji malowania: obraz codziennym towarzyszem.
3. Skłonność do postrzegania ciągłości - synechizm wg. Charlesa Peirce'a.

## III Codziennosc przedmiotu i przestrzeni.

1. Pozorna codzienność przedmiotów. Martwa natura Francisco de Zurbarana.
2. Zakulisowe sceny Johannes Vermeera.
3. Sytuacje malarskie osadzone w przestrzeniach *zwyczajnych*. Obrazy Jacka Sienickiego i Edyty Sobieraj.

## IV Osobista relacja z obrazem. Codzienne związki.

1. Walka z codziennością. Listy Józefa Czapskiego.
2. Poszukiwanie w monotonnym obrazie świata nieoczekiwanych związków. Wspomnienia Jerzego Tchórzewskiego.
3. Nieznane intencje. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim.

## V Wyobrażenie obrazu a realizacja.

1. Problem rozbieżności koncepcji obrazu a jego realizacji.
2. *Zwyczajność* jako przyczyna pokazania osobliwych problemów malarskich.

## I Zwyczajność jako źródło inspiracji.

1. Potrzeba tematu w obrębie codzienności, przedmiotów najbliższej rzeczywistości, fragmentów przestrzeni pracowni czy architektury znajomych miejsc.

Frapuje mnie problem obrazu jako *towarzysza codzienności*, będącego niejako jej przedłużeniem czy kontynuacją. Ambiwalencja owej codzienności, z jednej strony jej dotkliwa konkretność, z drugiej zaś nieuchwytność, skłoniła mnie do poszukiwania w niej znaczeń. Stała się ona tłem rozważań o sensach plastycznych w otaczającej mnie rzeczywistości, które starałam się przetransponować na język malarstwa. Ciągła praca nad obrazami oraz jej diachroniczny charakter sprowokowały mnie do próby podjęcia tego zagadnienia zarówno w malowaniu, jak i w pracy pisemnej.

Moja rozprawa doktorska koncentruje się wokół zagadnień związanych ze *zwyczajnością* obrazu. Podjęłam w niej próbę określenia przyczyn obrazu *zwykłego* jako malarskiego zapisu otaczającej rzeczywistości, która pozostaje w nieustannej relacji z moim działaniem twórczym. Moje najbliższe otoczenie jest dla mnie niezmiernym źródłem inspiracji w poszukiwaniu motywów do malowania. Temat przedstawiany na płótnie (fragment przestrzeni pracowni, architektura miejsc znajomych czy przedmioty codziennego użytku) stwarza sposobność do wyrażenia wciąż powracających zagadnień malarskich takich jak: światło, przestrzeń, kolor, walor, materia, w których upatruję fundamentalny sens obrazu. W niniejszej pracy przytoczę interesujące mnie dzieła malarskie, literackie oraz dzieła filmowe traktujące problem codzienności w sztuce oraz *zwyczajności* podejmowanych tematów, które postaram się odnieść do osobistych artystycznych doświadczeń. Podział problemów i wątków poruszanych w tekście sugeruje ściśle wyznaczenie miejsca na autokomentarz do własnej twórczości, jednakże refleksja nad nią pojawia się w pracy teoretycznej w sposób ciągły, a przywołane zagadnienia poszerzają tok moich rozważań o malarstwie.

*Obserwacja doświadczenia codziennego, które wciąga nas w naprzemienny rytm zaangażowania i obojętności, pozwala odkryć, że codzienność układa się w formy dramatyczne<sup>1</sup>. Z mnogości zdarzeń w rytmie dnia powszedniego usiłuję wyłonić te sytuacje, na które żywo zareagowałam. Fragment zaobserwowanego otoczenia układa się w swoistą*

---

<sup>1</sup> J. Brach – Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 81

*dramatyczną formę*, która jest dla mnie rodzajem napięcia między dojmującą realnością a bezwzględną niestałością codziennych zdarzeń. Zwyczajne zdarzenie, takie jak pozostawienie słoika na palcu czy przypadkowe zabrudzenie podłogi, może stać się równie dramatyczne pod względem formy jak doniosły moment będący w swojej istocie kontrapunktem banalnej powtarzalności.

## 2. Codziennosc sytuacji będujcej impulsem twórczym. Przestrzeń w obrazie. Malarstwo Edwarda Hoopera.

Rozważania o przestrzeni w obrazie przywiodły mi na myśl malarstwo Edwarda Hoppera. Intymne sytuacje we wnętrzach zobrazowane na płótnach malarza są wyrazem jego dociekliwej obserwacji otaczającego świata i głębokiej fascynacji zwyczajnymi sytuacjami.

Obrazy *Sun in an empty room* (1963 r., 73x100,3 cm) i *Rooms by the sea* (1951 r., 73,7x101,6 cm) są dla mnie szczególnie ważne, stanowią bowiem wyraz koncentracji doznań wizualnych. Przeżycia te były na tyle silne, że ich wyobrażenie wymagało redukcji motywów w obrazie, które mogłyby rozproszyć ich intensywność. Płótna mają zdyscyplinowaną konstrukcję, wyraźnie wykreślony w perspektywie fragment okna, surowej ściany i pokoju. Puste przestrzenie i duże połacie ścian, zdają się być tłem dla typowej, wręcz banalnej sytuacji – promieni światła wpadających przez okno. Uproszczona kompozycja obrazów przedstawiających wnętrza pokoiów urzeka swoją zwyczajnością. W obrazie *Sun in an empty room* namalowane płaszczyzny ścian naśladowują pulsującą tkankę obrazu, rozwibrowane partie światła wprowadzają dynamikę w statycznej scenie. Przywołują myśl o świetle w obrazie w kontekście problemu uchwycenia czasu i ruchu. *Room by the sea* jest analogicznie zbudowany do *Sun in an empty room*, jego konstrukcja opiera się na prostym motywie przestrzennym (fragment ściany, podłogi oraz okna). Przedstawione wnętrza wzmagają wrażenie intymnego charakteru sytuacji na płótnach. Wielokrotne przyglądanie się reprodukcjom obrazów Hoppera wywołuje we mnie osobliwe do nich przywiązanie. Każdorazowy powrót do tych dzieł otwiera przede mną możliwość redefinicji własnych dotychczasowych poczynań malarskich. Klarowne wyobrażenie malowanych przestrzeni determinuje potencjał znaczeniowy analizowanych obrazów artysty. Nie mnożenie, a redukcja sensów, intensyfikuje konkretne zobrazowane motywy. Obraz, poprzez swoje obiektywne wymogi formalne oraz konieczność selektywnego i aluzyjnego traktowania przedstawianego otoczenia, bywa swoistą konkurencją dla rzeczywistości.

W 2016 roku, podczas pobytu w Rzymie w Complesso Del Vittoriano, miałam możliwość zobaczyć retrospektywną wystawę malarstwa Edwarda Hoopera. Z zaprezentowanych prac wyróżnił się obraz malarza konsekwentnego i spójnego w swojej twórczości, który posługuje się prostymi środkami oraz zwyczajnymi motywami takimi jak ulice, domy, wnętrza. Surowa atmosfera jego obrazów poprzez wywołanie wrażenie *trwania* malowanych sytuacji, przypominała raczej scenografię filmową, niżeli fragment zastanego otoczenia.

### 3. Fascynacja powtarzalnością. Przełożenie czasu rzeczywistego na rytm filmu *Paterson*.

Problem codzienności porusza film *Paterson* z 2017 roku w reżyserii Jima Jarmuscha. Film opowiada historię kierowcy autobusu, który przez pryzmat swojej skromnej twórczości literackiej postrzega każdy upływający dzień tygodnia. Intensywność życia, jak również jego zwyczajność ukazana jest w obrazie Jarmuscha w kontekście przemijalności spraw doczesnych. Główny bohater oraz jego partnerka, a także cała społeczność niewielkiego miasteczka, w którym żyją, przedstawiona jest w cyklicznej kompozycji zredukowanej do siedmiu dni tygodnia. Wiodącym tematem filmu jest jednak sztuka – w tym przypadku poezja – która poprzez dyskretność i codzienny wymiar wydaje się być naturalnym komentatorem rzeczywistości. Jarmusch jako reżyser kształtujący się artystycznie w środowisku nowojorskiej bohemy lat osiemdziesiątych czerpał wiele inspiracji z powojennych poetów amerykańskich, takich jak Frank O'hara czy John Ashbery. Ich poetyka charakteryzowała się swoistym minimalizmem. Pisarze nie przywiązywali większej uwagi do wydawnictw czy publikacji. Wiersze bywały zapisywane na skrawkach kartek papieru, stanowiły rejestrację ulotnej chwili, przemijającej codzienności. Podobnie jak twórczość głównego bohatera filmu *Paterson*, poezja O'hary'ego próbowała skonfrontować się z otaczającą rzeczywistością. Warunkiem komunikatu poety była aktualność i autentyczność wypowiedzi, sens osadzony został w prostocie wyznania.

Film Jima Jarmuscha przepełniony jest sugestywnymi sytuacjami, które w prosty sposób opowiadają o potrzebie tworzenia ściśle związanej ze zwyczajnym życiem człowieka. Jedną z nich przedstawia spotkanie głównego bohatera z przypadkową dziewczynką. Po krótkiej wymianie zdań okazuje się, że młoda osoba, podobnie jak *Paterson*, pisze wiersze w swoim małym notatniku. Gdy dziecko odczytuje bohaterowi swój tekst, powściągliwy emocjonalnie mężczyzna wzrusza się. Poemat napisany przez dziewczynkę urzeka swoją prostotą oraz prawdą przekazu.

Interesuje mnie wywołanie swoistego wrażenia trwania, którego doświadczyłam zarówno podczas, jak i po projekcji filmowej. W pewnym sensie fabuła filmu *Paterson* wydaje się być dla mnie statyczna. Konstrukcja narracji opiera się na powtarzaniu codziennych czynności przez głównego bohatera. Wyznacza to rytm filmu, który związany jest z pulsem codzienności. Historia ukazana w obrazie filmowym nie ma końca, odnoszę wrażenie, iż nieustannie trwa równoległe w czasie do widza. Próby przekształcania chwili w czas określają związek przytoczonego filmu i poruszanych przeze mnie zagadnień malarskich.

Problem *zwyczajności* tematu w obrazie filmowym omawiał Andriej Tarkowski w książce *Czas utrwalony : Paradoks polega na tym, że to, co w obrazie jest najbardziej wyjątkowe i niepowtarzalne, w zagadkowy sposób staje się typowe. Typowość zależy bezpośrednio od niepowtarzalności, jednostkowości i indywidualności. Typowość dochodzi do głosu nie tam, gdzie, jak się zazwyczaj uważa, pojawia się wspólnota i podobieństwo zjawisk, lecz tam, gdzie ujawniają się ich cechy jednostkowe. Wyrażę to następująco: podkreślając wartości indywidualne, sprawiamy, że cechy pospolite jak gdyby opuszczają świat filmowy, pozostają poza ramami filmowej reprodukcji. Po prostu powszechność jest przyczyną istnienia unikalności<sup>2</sup>. Słowa Tarkowskiego można odnieść zarówno do filmu Jima Jarmuscha, jak i malarstwa Edwarda Hoopera. W obu przypadkach autorzy operują *zwyczajnymi* środkami, polegającymi na osadzeniu tematu w codziennym doświadczeniu świata, zachowaniu w filmie chronologii wydarzeń czy oparciu obrazów na klarownej kompozycji, stwarzając tym samym wrażenie sytuacji *nadzwyczajnej*, ponieważ nacechowanej indywidualnym traktowaniem problemu.*

4. Zwyczajność zdarzeń jako temat malowania. Zaburzenie rytmu codzienności symptomem zmian.

Powtarzalność gestów w codzienności jest podstawą jej podtrzymania, wyznacza jej rytm i dynamikę. Poszczególne wydarzenia codzienności niewiele znaczą i wykazują podobieństwo. Czynność dokonana przestaje mieć znaczenie, a jej sens szybko ulatuje. Jolanta Brach – Czaina w swojej książce *Szczeliny istnienia* jeden z rozdziałów poświęca *Krząctwu* jako obszarowi działań człowieka, w którym ściera się istnienie z nicością. *Codziennosc odsłania zimną potęgę ostatecznych wartości. Gdy zrezygnowani przyznajemy,*

---

<sup>2</sup> A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczak, Warszawa 2007, s.117

że nasze krząctwo jest niczym, zaczynamy rozumieć, że zawiera wszystko<sup>3</sup>. Z jednej strony codzienność jest fundamentem bytowania, z drugiej strony trudno ją dostrzec i uchwycić. Jest źródłem wielu pytań o sens, a jednocześnie umyka niepostrzeżona. Brach – Czaina określa ją jako *pulsującą formę dramatu*<sup>4</sup>.

Codziennosc również w moim odczuciu przybiera impulsywną, pełną napięć formę. Jej znaczenie upatruję w słowach Bruno Schulza odnoszących się do liryki: *Poezja to krótkie spięcia sensu między słowami*<sup>5</sup>. W tym określeniu odnajduję analogię z doświadczaniem życia. *Krótkie spięcia sensu* postrzegam jako zaburzenia rytmu codzienności, gwałtowne wypadki zanurzone w *krząctwie*. Wydaje mi się, iż jego autor trafnie upatruje w *krząctwie* źródło tworzenia, dlatego przytoczony cytat chciałabym odnieść do pola malarstwa. Porzucony przypadkowo na palecie pędzel, na który pada światło, uwidaczniając jego strukturę i zabrudzenia farbą, może stać się silnym doznaniem wizualnym będącym impulsem do próby przedstawienia niepozornego zdarzenia na płótnie. Obrazowany motyw nabiera sensu malarskiego poprzez spięcia walorowe, jego kierunek względem kompozycji, zestawienie kolorystyczne czy zróżnicowaną materię. Obraz może mieć swój początek w wielowymiarowej codzienności, odnosząc się do konkretnych sytuacji czy miejsc, lokuje malowane motywy w głębokim doświadczaniu rzeczywistości.

Codziennie przebywanie oraz wnikliwa obserwacja znajomego otoczenia, wywołuje we mnie potrzebę uzmysłowienia sobie jego plastycznego wymiaru. Adam Andrzejewski w artykule *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności* poświęca uwagę temu problemowi, wyróżniając trzy konieczne składowe doświadczenia estetycznego: przygodność, powtarzalność i przenikalność. Ta ostatnia umożliwia wielopłaszczyznową interpretację doświadczenia bądź obiektu doświadczenia oraz uruchomienie kontekstu społecznego, psychofizjologicznego oraz kulturalnego w celu podjęcia próby głębszego zrozumienia osobistych, codziennych przeżyć. Andrzejewski stwierdza: *Może to doprowadzić do wniosku, że doświadczenie estetyczne nie jest doświadczeniem jakiegoś szczególnego rodzaju (własności estetycznej), lecz pewnym sposobem doświadczania rzeczywistości. To właśnie indywidualne odczytanie kontekstów otaczających jednostkę oraz partykularny przedmiot będący obiektem doświadczenia pozwalają jej przeżyć coś w sposób estetyczny. Tym samym „to, co estetyczne w codzienności” okazuje się płaszczyzną przecięcia wielu wymiarów życia*

---

<sup>3</sup> J. Brach – Czaina, *op. cit.*, s. 96

<sup>4</sup> *Ibidem.*, s. 93

<sup>5</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dostępne przez: <http://brunoschulz.org/mitizalasa.htm>, 6.09.2019

*społecznego, kulturalnego, biologicznego itp. „Przecięcia” te powstają ze względu na specyficzną własność doświadczenia estetycznego, którą jest jego przenikalność. Dzięki istnieniu przecięć możemy z prostych doświadczeń estetycznych wyprowadzić poważne sądy moralne<sup>6</sup>. Przytoczony cytat jest dla mnie punktem wyjścia do refleksji nad obrazem, który ma swój początek w doświadczaniu rzeczywistości, w sytuacjach wstrząsu, bądź przeciwnie, stagnacji estetycznej. Określone przez Andrzejewskiego *przecięcia* oznaczają dla mnie związek pomiędzy doznaniem wizualnym, praktyką malarską a kontekstem kulturowym. Malowany motyw staje się miejscem styku tych obszarów, jest wyrazem zachwyty nad otoczeniem i poddaje go malarskiemu opracowaniu. Usiłuję jednocześnie świadomie nawiązywać do tradycji malarstwa, inspirując się m. in. zasadami renesansowej perspektywy i komponowania obrazu.*

---

<sup>6</sup> A. Andrzejewski, *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności*, „Filozofia nauki”, 2014 22/3, s. 133- 134



## II Ciągłość obrazu.

### 1. Następstwo obrazów. Kontinuum malowania Giorgio Morandiego.

W 2016 roku odwiedziłam muzeum Pinakoteka di Brera w Mediolanie, gdzie miałam sposobność zobaczyć niewielki fragment twórczości Giorgio Morandiego. W bocznej sali zostało wyeksponowanych zaledwie parę obrazów, które wywołały we mnie silne wrażenie współzależności między sobą, polegającej nie tylko na podobieństwie malowanego motywu. Płótna zdawały się stanowić swoisty łańcuch wydarzeń malarskich, w którym każdy obraz prowokuje zaistnienie kolejnego. Martwe natury Morandiego ( *Still life*, 1920 r., 60,5x66,5 cm; *Still life*, 1929 r., 55x58 cm) sprawiały wrażenie utworów nie mających wyraźnego początku ani końca. Choć każdy z jego obrazów posiada własny rytm, nie sposób było oprzeć się wrażeniu ich wzajemnej komplementarności, jakby sens poznania sztuki ukryty był w relacji między płótnami. W kontekście tych rozważań warto przytoczyć określenia *czystej sztuki malarstwa* oraz *malarstwa samego w sobie* wyodrębnionych przez Charles'a Perraulta<sup>7</sup>. Ta perspektywa doświadczania malarstwa umożliwiła dostrzeżenie twórczości Morandiego przez pryzmat formalnej jedności.

Uproszczone przedmioty malowane przez Morandiego występują w zbliżonych układach i relacjach przestrzennych. Kolejne realizacje powtarzają te same proste motywy butelek, dzbanków, wazonów, z uwzględnieniem ledwo zauważalnej zmiany temperatury światła bądź nieznacznego przesunięcia przedmiotu. Obiekty w obrazach wydają się być uchwycone w granicznym momencie między namiętnością a powściągliwością malarza. Paradoks tej koegzystencji polega na redukcji środków wyrazu jak kolor czy walor, przy jednoczesnym wykorzystaniu potencjału tych, które zostały użyte. Ograniczanie narzędzi w przypadku Morandiego jest podyktowane doświadczeniem artysty, który dostrzega większe możliwości w wykorzystaniu ich do maksimum. Rygorystyczne zawężenie stanowi cel malarza, dla którego jednym z sensów malowania nie jest dbałość o szczegóły, a oddanie wrażenia wzrokowego. Zbiory syntetycznie namalowanych przedmiotów tworzą pewną całość, malarz jednak dyskretnie wyodrębnia poszczególne z nich, pozostawiając między nimi ciemniejsze walorowo szczeliny. Pojedyncze motywy w obrazach tworzą zbiory, te zaś formułują obrazy będące monolitem. Profesor Łukasz Kiepuszewski w swoim artykule nazywa przedmioty

---

<sup>7</sup> V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, przeł. K.Thiel – Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 9 - 10

z jego obrazów *rzeczami Morandiego*, określając tym samym ich zindywidualizowany charakter, jakoby malarz wyznaczył swój autonomiczny malarski alfabet.

Józef Czapski w wypowiedzi na temat swojej drogi dochodzenia do obrazu przywołał postać Morandiego - *(naturalnie, żeby jego docenić, trzeba dojść, dotrzeć do świadomości, że sama materia malarska ma skalę „w górę” ogromną). I nie ma to nic do czynienia z czystym estetyzmem, i jest największym wyznaniem człowieka, do czego podnieść się był zdolny. Po skończeniu w siedmiu potach martwej z białym kubkiem i cytryny wystarczy mi wspomnieć Morandiego, żeby poczuć, gdzie jestem – jak daleko od tej wyżyny*<sup>8</sup>.

Giorgio Morandi potencjał malarstwa upatrywał w konsekwentnej powtarzalności motywów. Poprzez swoisty rodzaj malarskiej ascezy dążył do czystości formy. Z wielości obrazów Giorgio Morandiego wyłania się jeden, wciąż malowany, będący sensem samym w sobie. W tym znaczeniu stanowi to kontinuum myśli o obrazie zespolonym z rytmem rzeczywistości, będącym w swoisty sposób jej przedłużeniem.

## 2. Ciągłość sytuacji malowania: obraz codziennym towarzyszem.

Codziennie przygotowanie do malowania jest procesem wymagającym powtarzania tych samych czynności. Założenie odpowiedniego stroju, umocowanie płótna w konkretnej pozycji na sztaludze, wyciśnięcie farb na paletę, zmieszanie terpentyny i oleju, stanowią ciąg działań będących w ścisłej zależności. Równoległe na każdym etapie towarzyszy mi przewodnia myśl o obrazie jako niepodzielnym organizmie, zarówno w fazie montażu podobrazia, przysposobienia warsztatu, jak i w fazach dalszego rozwoju malowania.

Pracownia, będąca miejscem codziennej pracy, nabrała dla mnie szczególnego sensu, który usiłuję ująć w realizacjach malarskich. Poszukuję potencjału plastycznego zaobserwowanych przedmiotów i ich relacji z otoczeniem. Podejmuję próby przetransponowania motywów, które codziennie mi towarzyszą, w sytuacji malarskiej. Osobliwy wymiar najbliższej przestrzeni jest dla mnie ważny, tym bardziej, iż dostrzegłam jego nieustanną ingerencję w malowane płótna. Przypadkowe ustawienie płótna na sztaludze wywoływało często nowe doświadczenie wizualne, rzeczywiste motywy z otoczenia wchodziły w swoistą grę z obrazem. Uwzględniam w wyobrażonych wnętrzach kontekst pracowni, która stanowi niejako kierunkowskaz w dochodzeniu do formy malarskiej.

---

<sup>8</sup> J. Czapski, L. Hering, *Listy 1939 – 1982*, Gdańsk 2017, s. 209

Pracownia jest miejscem mojej pracy, z którym mam ciągły kontakt. Często przychodzę do niej po ukończeniu malowania i analizuję rezultaty zmagania. Jest ona również miejscem spotkań z przyjaciółmi, w którym toczą się żywe dyskusje. Tym samym pracownia staje się częścią domu, jednym z pomieszczeń, w których codzienna krzątanina spaja życie z malarstwem. Obraz pozostawiony na sztaludze powraca w pamięci podczas wykonywania codziennych czynności i obowiązków regulujących rytm dnia. Jest aktywny w mojej imaginacji, nawet podczas nieobecności w pracowni. Usiłuję go nieustannie dopełniać w wyobraźni pod wpływem nowych doświadczeń wizualnych, które naprowadzają mnie do podejmowania prób reinterpretacji środków już użytych w obrazie.

### 3. Skłonność do postrzegania ciągłości - synechizm wg. Charlesa Peirce'a.

Codziennosc postrzeganą jako swoiste *uprawianie* życia odnalazłam w filozofii Charles'a Peirce'a. Filozof wskazuje na zależność między teorią a praktyką, konsekwencja myślenia i działania jest niezbędna przy próbach realizacji celów poznawczych. Według Peirce'a nie ma sensu radykalne oddzielanie teorii od praktyki, uważa on bowiem te sfery za komplementarne. Wyraża skłonność do postrzegania wszystkiego jako ciągłego. Wątpienie jest wtedy rzeczywiste, jeśli ma powiązanie ze sferą doświadczania i działania, a nie tylko wiąże się z formułowaniem koncepcji teoretycznych. Filozof zakłada, iż wyprowadzone na podstawie analizy reguły racjonalnego zachowania należy zastosować w praktyce. Definiuje synechizm jako płynne przechodzenie sfery teoretycznej w praktyczną, która kształtuje tą pierwszą. Twierdzenie, które nie odnosi się w żaden sposób do doświadczenia, jest pozbawione wszelkiego znaczenia<sup>9</sup>. Między sferą znaków, języka i myślenia a sferą doświadczenia i działania występuje ciągłość. Podobną zależność dostrzegam w malarstwie, którego artykulacja wymaga zaktywizowania i koegzystencji różnych obszarów życia.

Podejmowanie decyzji życiowych nie jest możliwe tylko na podstawie nauki czy racjonalnego myślenia. W rozpoznawaniu rzeczywistości ważną rolę odgrywa instynkt oraz intuicja. Według Peirce'a ludzie posiadają zdolność przeprowadzania tak zwanej abstrakcyjnej obserwacji: badania hipotetycznych stanów rzeczy. W odniesieniu do malarstwa, wzmożona koncentracja i dociekliwe przypatrywanie się otoczeniu oraz wynikające z tego doświadczenie wizualne wyłaniają wyobrażony kształt obrazu. Ciągłość

---

<sup>9</sup> A. Hensoldt, *Teoria i praktyka w myśli amerykańskich pragmatystów*, Kraków 2018, s. 25

w tym znaczeniu opiera się na związkach przyczynowo – skutkowych podczas pracy nad obrazem. Intensywna relacja zachodząca między działaniem a efektem w malowaniu, współbieżnie uruchamia sferę praktyki, jak i teorię działań twórczych.

### III Codziennosc przedmiotu i przestrzeni.

#### 1. Pozorna codzienność przedmiotów. Martwa natura Francisco de Zurbarana.

Przedmioty namalowane w martwych naturach Francisco de Zurbarana sprawiają wrażenie intensywniejszych niż mogłyby być w rzeczywistości. W *Martwej naturze z dzbankami* (ok. 1650 r., 46x84 cm) tworzą swoiste filary obrazu, jakby wyłaniające się z ciemności punkty świetlne. Hiszpańskie martwe natury, w odróżnieniu od niderlandzkich, przedstawiają wyizolowane przedmioty, nie zaś zbiory rzeczy będące w ścisłej relacji ze sobą. Uproszczenie kompozycji przez Zurbarana, sprowadzonej do motywu czterech przedmiotów, przypomina podniosłą, ołtarzową scenę, która nadaje obrazowi mistyczny wymiar. Znaczna część twórczości Zurbarana skondensowana była wokół tematyki biblijnej, w obrębie której malarz realizował płótna na zlecenie. Malowanie kuchennych przedmiotów zdaje się wynikać z wewnętrznej potrzeby artysty, który w tych motywach upatrywał sens relacji między sztuką a życiem. Mimo skupienia malarza na precyzyjnym oddaniu właściwego charakteru namalowanych dzbanków, udaje mu się uchwycić ulotnego *ducha przedstawionych figur*.

W kontekście rozważań o fertyczności namalowanych przez Zurbarana przedmiotów można odwołać się do *martwej natury* w holenderskim określeniu *still – leven* (ciche, nieruchome życie), niemieckim *Still-stehenden Sachen* (zastygłe rzeczy) oraz francuskie terminy *nature reposée* (odpoczywająca natura), *nature inanimé* (nieożywiona natura) czy *choses mortes et sans mouvement* (rzeczy martwe i nieruchome). Przytoczone przeze mnie pojęcia, jak również sformułowane przez Cézanne'a stwierdzenie *przedmioty cicho rozmawiają* rozszerzają potencjał znaczeniowy martwej natury. Poszukując jej malarskiego sensu, usiłuje wyrazić zaobserwowane przedmioty, uwzględniając ich gęstość, materię, kolor, światło. Próby przedstawiania martwej natury kojarzę w metaforycznym sensie z *ożywianiem* tkanki malarskiej, tym samym bliższa jest mi holenderska i cezanne'owska perspektywa.

## 2. Zakulisowe sceny Johanna Vermeera.

Johannes Vermeer osadza przedstawione na obrazach sceny w okolicznościach zwyczajnych, podczas wykonywania codziennych czynności. Niejednokrotnie wprowadza fragment kotary czy zasłony, który zawęża pole widzianej sytuacji. Wzmacnia to wrażenie jej intymności, a osoba oglądająca obraz wchodzi w rolę *podglądacza*. Malarz arbitralnie zdecydował co widz może zobaczyć, a co będzie dla niego niedostępne. Zakulisowość scen w malarstwie Vermeera nie polega li tylko na specyficznym układzie planów w obrazie, również na relacji pomiędzy ostrością i nieostrością namalowanych motywów. Obraz *Dziewczyna w czerwonym kapeluszu* (1665/66 r., 23x18 cm), jak twierdzi Didi – Hubermann: *Jako taki mógłby być rozpatrywany jako szczegół. A jednak jego obrys – ponieważ każdy szczegół powinien dać się wyizolować, oddzielić od całości - stanowi pewien problem: w środku miesza się z włosami, a przede wszystkim staje się cieniem; na zewnątrz namalowany jest z takim drżeniem, że tworzy efekt niematerialności – zarazem waty, iskier i płynnej farby. (...) Jego obrazowa intensywność zaburza mimetyczną spójność – nie jest już „podobny” do kapelusza (...) Cień, wata, płomień czy mleko, usta czy płynna farba, skrzydło czy deszcz – wszystkie te obrazy nie mają wartości rozpatrywane osobno, nie mają żadnej wartości opisowej, ani tym bardziej interpretacyjnej w stosunku do „kapelusza”; każde z nich pochodzi z tego, co można nazwać „rozproszoną” widzialnością ( tak jak mówi się o rozproszonej uwadze w psychoanalizie); w tym sensie wybór mówi nam o tym, który patrzy. Mimo to aporia wywołana ich współlistnieniem problematyzuje przedmiot obrazu, umożliwia uchwycenie czegoś na obrazie, w samym pytaniu, w antytezie<sup>10</sup>. W kontekście refleksji o malarstwie przytoczony fragment jest dla mnie istotny. Odnosząc się do słów Didi – Hubermana malarstwu Vermeera można przypisać przyczynę raczej *materialną i przypadkową*, niżeli *formalną i celową*. Opisany kapelusz identyfikuję przedmiotowo poprzez jego otoczenie, które determinuje jego właściwe rozpoznanie oraz charakter. Przedmiot zobrazowany bez jego kontekstu przestałby być zgodny znaczeniowo z realnym nakryciem głowy. Abstrahowanie od rzeczywistości, polegające na sprowadzeniu namalowanego detalu do plamy, malarskiego znaku, pojawia się także w obrazie *Alegoria malarstwa*, w którym zacienione partie zasłony zostały ograniczone do roli koloru. Dyskretne zróżnicowanie ciemnych tonów w załamaniach tkaniny pozostawia jedynie sugestię ornamentu, fragmenty światła zaś konkretyzują jego szczegóły, nie będąc jednak jego inwentaryzacją i szczegółowym odwzorowaniem. Kurtyna w obrazie wydaje się być realna*

<sup>10</sup> G. Didi – Huberman, *Przed obrazem*, Gdańsk 2011, s. 175 - 176

nie tyle w iluzyjnym sensie, co poprzez intensywność przedstawienia. Realność w obrazach Vermeera nie tyle polega na mimetyzmie, a raczej na uchwyceniu prawdziwości malowanych przez niego scen, w których światło ujawnia gęstość materii.

### 3. Sytuacje malarskie osadzone w przestrzeniach *zwykajnych*. Obrazy Jacka Sienickiego i Edyty Sobieraj.

Obserwacja najbliższego otoczenia była punktem wyjścia do obrazów malowanych przez Jacka Sienickiego. Malarz używał określenia współpraca z naturą, które nawiązuje do jej niestałości i wywołuje potrzebę reakcji na zmiany w niej zachodzące. Długotrwałe, wnikliwe patrzenie na konkretny obiekt czy wycinek rzeczywistości ( np. światło padające na kawałek mięsa leżący na stole) było dla niego źródłem artystycznego poruszenia.

Obrazy Jacka Sienickiego mimo ograniczonej skali barwnej są pełne ekspresji w swojej materii malarskiej. Artysta rozpoczynał malowanie od realistycznego szkicu na płótnie, by później móc zredukować elementy i dochodzić do wyrażenia sugestii motywów. Docieranie do wyabstrahowanego wyobrażenia przebiegało w sposób świadomy, nie było wyłącznie podyktowane imaginacją malarza. Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską na pytanie o kwestię ograniczenia środków w jego obrazach odpowiedział: *Chciałbym wyrażać się bardzo prosto i klarownie. Do tego dążę. Zaczynam od płótna rozbudowanego, na którym dzieje się dużo różnych rzeczy, i dopiero podczas pracy następuje eliminacja, z nadzieją, że z tych paru elementów uda się skonstruować przestrzeń obrazu. Często jednak doprowadza się go do takiej prostoty, która nie zadowala, staje się schematem. Schemat grozi nam zresztą stale. Boję się metody; jest ona manierą, gdyż pozbawiamy się wtedy ryzyka, które jest niezwykle cennym pokarmem przy realizacji obrazu<sup>11</sup>.*

Jednym z najważniejszych dla mnie obrazów Jacka Sienickiego jest praca pt. *Wnętrze pracowni* z 1983 roku. Pionowe płótno o formacie wydłużonego prostokąta przedstawia piętrzącą się przestrzeń atelier artysty. Pracownia przypomina pomieszczenie uchwycone w przekroju. Konstrukcję obrazu cechuje wyobrażenie nagromadzonych kondygnacji. Każda z nich posiada swój autonomiczny rytm, pozostając jednak we wzajemnej zależności. Lawinowa kompozycja i plątanina kierunków dynamizuje obraz. Impastowe malowanie, pozostawiające wyrazisty ślad po ruchu pędzla czy szpachli, przypomina rzeźbienie w gęstej

---

<sup>11</sup> E. Dzikowska, *Polscy artyści w sztuce świata*, Warszawa, s. 244

farbie. Zawężona kolorystyka utrzymana w szarościach i brązach z wydobywającym się gdzieś błękitem wprowadza pulsację przestrzeni i dezorientację w próbie określenia co jest bliżej w obrazie, a co oddalone. Pracownia, zagęszczony labirynt znaczeń plastycznych, zobrazowane zostały poprzez różnorodne rytmy, napięcia walorowe i bogatą tkanę malarską. Malarz, pozostawiając ślady swoich bezpośrednich działań, jak rysy wydrapane w farbie czy cienko położone plamy, uwidacznia dukt użytego narzędzia. Ważne staje się odniesienie namalowanych motywów do wyobrażenia o nich, a nie poszukiwanie ich prawdopodobieństwa w świecie realnym.

Aktualność problemu przedstawiania *zwykłych* sytuacji, przedmiotów czy pomieszczeń w obrazie dostrzegam w twórczości Edyty Sobieraj (ur. 1966 r.). Obserwując jej malarstwo mam wrażenie zachowania pewnej ciągłości w powstawaniu prac – jakby każdy postępujący po sobie obraz był rozszerzeniem sensu poprzedniego i stanowił niejako jego dociekliwą kontynuację. Postawa skoncentrowana wokół konkretnego problemu decyduje o wiarygodności obrazów Edyty Sobieraj. W malarstwie posługuje się motywami przedmiotów mającymi swoje codzienne zastosowanie w rzeczywistości - miska, szmatka czy znoszone ubrania. Wyobrażone wnętrza osadza w doświadczaniu realnego świata. Osobisty stosunek do nich nie pozostaje bez znaczenia, skłania malarzkę do uważnej obserwacji relacji zachodzącej między przedmiotami i próby uchwycenia pewnego stanu tych rzeczy i jej stosunku do nich, nie zaś opisowego zobrazowania. Autorka wspomina o ważnej roli światła na jej płótnach, które od fazy koncepcji konstruuje jej obrazy. Według niej droga dochodzenia do ostatecznego wyrazu w obrazie jest zawiła, wymaga wielokrotnych przemalowań, wyczulenia na zmieniającą się sytuację na płótnie, uleganiu instynktowi, a nie wykalkulowanym spekulacjom. W kontekście obrazów Sobieraj przychodzą mi na myśl słowa Johna Ruskina: *Przyjmujemy, że wyraźnie widzimy grunt pod naszymi stopami, ale gdy próbujemy policzyć drobiny pyłu, przekonujemy się, że jego kształt jest tak niewyraźny i niepewny jak wszystko inne, a zatem nie istnieje dosłownie żaden punkt jasnego widzenia i nigdy go nie będzie. To co nazywamy wyraźnym widzeniem przedmiotu, polega tylko na dostrzeżeniu w nim tego, co wystarcza, by odgadnąć czym on jest (...)*<sup>12</sup>. Motywy przedmiotów pojawiające się w jej przedstawieniach są jedynie ich sugestią, a nie analizą fizycznych właściwości rzeczy. Obrazy Edyty Sobieraj, operujące podobną temperaturą i spięciem walorowym, przywołują w pamięci holenderskie martwe natury.

---

<sup>12</sup> J. Ruskin, *Niewinne oko*, przeł. J. Szczuka, Gdańsk 2011, s. 145



#### IV Osobista relacja z obrazem. Codzienne związki.

Stanisław Fijałkowski wyraził stanowisko, iż niechętnie *rozstaje się* ze swoimi obrazami, ponieważ to pozbawienie się *czegoś* ważnego, co pozostaje bez naszej kontroli. Obrazy, do których z różnych obiektywnych przyczyn, nie mogę powrócić, zobaczyć i niechybnie dalej malować, wracają w moich myślach. Przywołuję je w pamięci z troski o ich wygląd i uświadomienie sobie ich niedoskonałości. Ciągłe niezaspokojenie twórcze i codzienne malowanie w odosobnieniu, wywołują we mnie poczucie zażyłości z obrazami. Podejmowane próby określenia tych stanów, ale również nazwania problemów związanych z medium malarskim, rozbudzają moją potrzebę konfrontacji z wypowiedziami artystów, które poruszają nurtujące mnie zagadnienia.

Wybrane przeze mnie teksty, wyrażają stosunek malarzy do własnej twórczości, są refleksją nad nią i nad malarstwem w ogóle. Listy, wspomnienia czy dzienniki, poprzez osobisty charakter, wyrażają bezpośredni ton wypowiedzi, pozwalający artystom być może na większą swobodę w formułowaniu myśli.

##### 1. Walka z codziennością. Listy Józefa Czapskiego.

Epistolografia była jedną z wielu aktywności artystycznych prowadzonych przez Józefa Czapskiego. Obszerną korespondencję, spośród pozostałych, wyróżnia powód jej powstawania, często zwyczajny, jak chęć utrzymania kontaktu z bliskimi osobami. Przekazywane relacje z dnia powszedniego równoległe toczą się z refleksjami o malarstwie. Listy Czapskiego, zbiegając się z życiem, stały się dla mnie pomostem do zrozumienia jego malarstwa i literatury.

Elżbieta Dzikowska w rozmowie z Józefem Czapskim, określiła go *Najbardziej znanym i nieznanym zarazem malarzem polskim*<sup>13</sup>. Przytoczony fragment jest o tyle istotny w kontekście prowadzonej korespondencji, iż w pewnym sensie wyjaśnia paradoks artysty. Z jednej strony wyłania się z nich obraz postaci wyrazistej, intensywnie przeżywającej życie i malarstwo, prowadzącej z nim ożywiony dialog, zdeterminowanej w dążeniu do formy malarskiej. Z drugiej zaś strony, po lekturze listów, Józef Czapski wydaje się być jeszcze bardziej nieuchwytny.

---

<sup>13</sup> E. Dzikowska, op. cit., s. 40

Ciągłość prowadzonej korespondencji wywołuje wrażenie pulsacji życia, prowadzone listy były ważnymi punktami, w których zbiegała się refleksja nad działalnością artystyczną i aktywnością życiową. Są wyrazem dążenia Czapskiego do wolności wewnętrznej poprzez prawdziwość słowa i malarstwa, jak sam autor określił w jednym z listów do Ludwika Heringa - *Nic jeszcze nie namalowałem do rzeczy. Są takie chwile, gdzie „rzeczywistość skrzeczy”, gdzie odchodzi widzenie, gdzie każdy przedmiot, każdy pejzaż, każda martwa natura i człowiek zdają mi się sto razy namalowane, widziane – a co gorzej, wszędzie spotykasz swoją wizję, którą źle czy dobrze próbowałeś wyrazić, i które aż zakrywają świat*<sup>14</sup>. Swoje zapiski wzbogacał szkicami, spontanicznymi rysunkami mającymi charakter komentarza do notowanych słów. Treść listów skupiona jest głównie wokół malarstwa, które jest styczne z życiem codziennym. Moją szczególną uwagę zwróciły listy z ostatniego okresu życia Józefa Czapskiego adresowane do Janusza Marciniaka. W jednym z nich malarz rozważa o pierwotnej wizji obrazu oraz o konieczności jej dalszego przekształcania podczas malowania. Niedosięgnięta wizja artysty pozostaje bez ograniczeń, natomiast medium malarskie stawia opór, wymaga dostosowania się do możliwości technologicznych i formalnych. Podczas malowania towarzyszy Czapskiemu poczucie *niedopełnienia, oddalenia od punktu pierwszego*<sup>15</sup>. Nie jest możliwe zatem odzwierciedlenie w obrazie początkowej wizji, ważne jednak staje się świadectwo jej przeżywania.

## 2. Poszukiwanie w monotonnym obrazie świata nieoczekiwanych związków. Wspomnienia Jerzego Tchórzewskiego.

Przeczytawszy parę lat temu wspomnienia Jerzego Tchórzewskiego miałam wrażenie pewnej intensywnej, gęstej konsystencji tych zapisków. Wydają się być relacją o charakterze *strumienia myśli* i wątków porządkujących doświadczenia. Jerzy Tchórzewski dostrzegał bliskie związki malarstwa z życiem, na co wskazuje lektura wspomnień. Najpełniej odzwierciedla się ten problem w wyrażeniu: *Jeżeli sztuka jest autentyczna – jest też emanacją życia*<sup>16</sup>. Przenikanie się dwóch sfer – sztuki i życia – jest warunkiem wyrażenia swoistej prawdy o malowanym motywie.

---

<sup>14</sup> J. Czapski, L. Hering, *op. cit.*, s. 160

<sup>15</sup> J. Czapski, *Listy o malarstwie*, Poznań 2019, s. 50

<sup>16</sup> E. Dzikowska, *op. cit.*, s. 301

Dla Jerzego Tchorzewskiego malowanie jest procesem, który odsłania nieskończoną ilość wcześniej nieprzewidzianych zależności. Wchodzenie w przestrzeń obrazu stale odkrywa nowe możliwości rozstrzygnięcia zagadnień plastycznych. We wspomnieniach Tchorzewskiego odnajduję analogię między malowaniem a życiem – poszukiwanie zarówno w świecie realnym, jak i w obrazach, nieoczekiwanych związków, może stać się warunkiem poznania.

Rozciągnięty w czasie proces malowania według Tchorzewskiego wymagał uruchomienia długotrwałego napięcia oraz szczególnego rodzaju koncentracji na obrazie, który stawał się towarzyszem codzienności. Osadzenie obrazu w sferze najbliższego doświadczenia rzeczywistości oraz intensywne prace nad nim, powoduje, iż malowanie nie jest dla mnie sytuacją wyabstrahowaną od życia, a jest z nim w ścisłej zależności i stanowi jego integralną część jako sposób poznania otaczającego świata. Obrazy Jerzego Tchorzewskiego wprowadzają mnie w pewien rodzaj konsternacji – nie każdy stanowi dla mnie źródło osobliwych doznań wizualnych, nie mniej jednak wynikają z namysłu nad najbliższą rzeczywistością, co je głęboko sytuuje w bezpośrednim doświadczeniu świata.

### 3. Nieznane intencje. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim.

Znając zaledwie parę obrazów Stanisława Fijałkowskiego, trafiłam na jego *rozmowy* ze Zbigniewem Taranienko<sup>17</sup>. Początkowo, w trakcie lektury, miałam wrażenie dysonansu pomiędzy jego wypowiedzią a znajomymi mi płótnami. Motywy w obrazach wydawały mi się arbitralnie podporządkowane hierarchii kompozycyjnej, w sposób definitywny operujące symbolem. Wraz z przebiegiem *rozmowy*, poznając szerzej twórczość Fijałkowskiego, uświadomiłam sobie swój błąd w jej ocenie. Zrozumiałam, że jego wypowiedź artystyczna nie jest zaprogramowana, malarz nie obrazuje wyłącznie symboli, a gesty prowadzące do konkretnych znaków. Budowane na płótnach formy abstrakcyjne w określonych zestawieniach barwnych oraz studium napięć między nimi, prowadzą do interpretacyjnego klucza prac Fijałkowskiego przez pryzmat cassirerowskich form symbolicznych. Parafrazując filozofa, idea ma funkcję formującą wobec materii obrazu, przekazuje jej swoją prawdę, wiąże sens duchowy z konkretnym, zmysłowym znakiem i przypisuje mu wewnętrznie nadane znaczenie<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012

<sup>18</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2017, s. 209 - 254

Obraz jest pewnym zjawiskiem przestrzennym nie tylko w sensie iluzoryczności. Może być polem do wyrażania wieloznaczności oraz tworzenia wartości granicznych, które stwarzają rozbudowane możliwości zrozumienia ich sensów. Fijałkowski uznaje, iż *każde czyste płótno oddycha inną przestrzenią*<sup>19</sup>, przed rozpoczęciem malowania zastanawia się, jaką minimalną ingerencję musi przeprowadzić w obrazie, by malarsko rozstrzygnąć nurtujący go problem. Każdy z jego obrazów jest autonomiczną malarską sytuacją, a nie relacją z realnych wydarzeń. Malarz wyróżnia fazy powstawania swoich obrazów. Pierwsza umożliwi większą swobodę, zmienia się pod wpływem dalszego działania, kolejne etapy, konkretyzują formę obrazu, sposobność zaistnienia nieprzewidzianej sytuacji na płótnie maleje<sup>20</sup>. Fijałkowski, wraz z przebiegiem malowania, nie redukuje potencjału obrazu, przeciwnie, oszczędna forma oznacza dla niego stan dojrzałości wyrazu.

W 2008 roku malarz napisał tekst *Porządki*, traktujący o jego przygotowaniach przed przystąpieniem do malowania oraz o czynnościach wykonanych po jego ukończeniu<sup>21</sup>. Rudymtarne składowe przysposabiania warsztatu do pracy, jak wyłożenie pędzli i farb czy zmieszanie terpentyny i oleju lnianego, poprzedza koncentracja i namysł nad obrazem. Niekiedy osvajanie białego płótna wymaga rysunkowego bądź akwarelowego szkicu, który umotywuje dalsze postępowanie. Ważny jest etap finalny, oparty między innymi, na sporządzaniu przez Stanisława Fijałkowskiego notatek dotyczących zużytych farb. Dobór palety jest dla malarza nie tylko penetrowaniem możliwości warsztatowych, ale również refleksją nad ich symbolicznym sensem, który może zadecydować o przyszłym wyrazie obrazu.

Podczas malowania Fijałkowski aktywizuje dwa obszary życia wewnętrznego – intuicję i świadomość, współegzystujące przy powstawaniu płótna. Obie sfery są również dla mnie istotne, albowiem przecucie czasem naprowadza obraz na zupełnie nowy tor znaczeniowy i pomaga zachować proporcje kolorystyczne, materialne, kompozycyjne. Intuicja *mierzy temperaturę* barw i ich nasycenie oraz prowadzi do utrzymania właściwej tektoniki obrazu. Nie może jednak ona istnieć bez uruchomienia świadomości, która pełni funkcję *porządkową* wobec intuicji. Pozwala uzmysłowić sobie kierunek myśli o obrazowaniu i zintegrować go z działaniem twórczym.

---

<sup>19</sup> Z. Taranienko, *op.cit.*, Warszawa 2012, s. 31

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 32

<sup>21</sup> *Ibidem.*, s. 177 - 178

Z procesem kształtowania formy malarskiej, pogłębia się zrozumienie rozstrzyganego problemu na płaszczyźnie podobrazia. Obrazy uruchamiają kolejne, permanentnie na siebie oddziałują, a powód do ich malowania koncentruje się w nich samych. Stanisław Fijałkowski przebieg konstruowania formy malarskiej określa jako *drżenie możliwości znaczeń*<sup>22</sup>, traktuje malowanie jak proces dynamicznej projekcji, podczas którego konkretyzują się początkowo niejasne przeczucia.

---

<sup>22</sup>Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012, s. 33

## V Wyobrażenie obrazu a realizacja.

### 1. Problem rozbieżności koncepcji obrazu a jego realizacji.

Namalowane przeze mnie obrazy nie mają określonego początku, ani wyznaczonego końca. Nie zostały przyporządkowane idei, powstawały bez konkretnego porządku chronologicznego czy koncepcyjnego. Prezentowane obrazy malowałam pod wpływem doświadczeń estetycznych, które były efektem kontemplacji otoczenia i podjęciem próby jego plastycznej artykulacji na płótnie. Występuje między nimi zależność, nie polegająca jednak li tylko na podobieństwie malowanych motywów, ale przede wszystkim na malowaniu ich w sposób ciągły. Obrazy powstają w sposób równoległy, zazwyczaj pracuję nad paroma jednocześnie na różnym etapie zaawansowania. Poza zachowaniem wymogów technologicznych malarstwa olejnego, służy to płynności myśli o nich i konsekwencji działań. Każdy kolejny obraz jest implikacją poprzedniego. Często w swoich obrazach dostrzegam niedostatecznie rozstrzygnięte problemy plastyczne, które usiłuję wciąż na nowo malarsko formułować. Kontinuum malowania w tym sensie polega na poczuciu niezaspokojenia twórczego prowadzącego do ustawicznej pracy nad płótnem. Malowanie stanowi dla mnie proces ożywionej projekcji, który wymaga niejednokrotnie wprowadzania zmian przekształcających pierwotny zamysł obrazu. Forma malarska dojrzewa i nierzadko wymaga dynamicznej reakcji na zachodzące w niej zmiany. Według Braque'a *Obraz jest wtedy skończony, kiedy z początkowego założenia nie pozostało już nic*<sup>23</sup>. Stwierdzenie Geорга Braque'a wydaje mi się być zbyt definitywne, odnajduję w nim jednak analogię z procesem powstawania moich prac. Wracam do pierwotnej koncepcji obrazu, jest ona punktem wyjścia dla przyszłego wyobrażenia, w trakcie malowania pojawia się potrzeba przekształcenia początkowych założeń. Niektóre obrazy są przeprowadzone przeze mnie z większą konsekwencją, od koncepcji po realizację, inne zaś wymagają większej czujności na pojawiające się w trakcie malowania zmiany. Szkice stanowią istotny element przygotowania obrazu, dopuszczam jednak wprowadzanie znacznych modyfikacji kompozycyjnych wobec wyjściowej koncepcji. Przestrzeń wyobrażona na rysunku w małej skali nierzadko stanowi tylko podpowiedź w wyznaczaniu konstrukcji płaszczyzny płótna. Format obrazu narzuca określony porządek. Po przygotowaniu podobrazia i zetknięciu się ze skalą, muszę zweryfikować początkowe założenia.

---

<sup>23</sup> Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 129

Obraz stanowi dla mnie żywą wypowiedź, nie ilustruję idei narzuconych a priori, dlatego nie programuję ostatecznego efektu. Usiłuję utrzymać dynamiczną relację z otoczeniem, umieszczając na płótnach kontekst stojącej sztalugi bądź fragment przestrzeni pracowni, który nie był uwzględniony w szkicu koncepcyjnym, a wyniknął z przebiegu malowania. Miarowe nasycanie obrazu, konkretyzowanie motywów, powoduje nasilanie się, często nieprzewidywalnych, zależności między nimi. Malowanie stanowi dla mnie proces odkrywania obrazu, drażenia określonych problemów na płótnie i wynikającego z nich przesłania.

## 2. *Zwyczajność* jako przyczyna pokazania osobliwych problemów malarskich.

Impulsem do powstawania moich obrazów są otaczające mnie przedmioty, fragmenty przestrzeni pracowni czy wyobrażone układy pomieszczeń. Płótna pozostają w relacji ze światem realnym, dążę jednak do abstrahowania od rzeczywistości w *wymiarze malarskiego śladu*. Poprzez poszukiwanie różnorodności materialnej i kolorystycznej, usiłuję malarsko *opracować* motywy, które przedstawiam na płótnach.

Na płaszczyźnie obrazu staram się rozegrać przestrzeń zaobserwowanego miejsca. Część z nich została namalowana na podobrazii zaprawionym transparentnym gruntem, pozwalającym na wykorzystanie surowej struktury płótna. Niekiedy pozostawiam w obrazie niezamalowane miejsca, które zestawiam z nasycającą się wraz z przebiegiem pracy malaturą. Usiłuję skonfrontować *bezcielesność* niezamalowanego płótna z różnorodną materią farby.

Format obrazu jest dla mnie nośnikiem malarskiego sensu. Wielkość podobrazia oraz jego proporcje determinują przestrzeń malowanych przeze mnie motywów, których skala podpowiada pozorną realność przedmiotów i układów między nimi. Niektóre z namalowanych płócien stanowią dyptyki. Będąc w pracowni, z nagromadzonych obrazów starałam się odnaleźć jeden konkretny, nad którym zamierzałam pracować. Odsuwałam kolejne płótna i opierałam je o siebie. Po chwili spostrzegłam spiętrzone obrazy w przypadkowej konfiguracji. Ich incydentalne ułożenie odsłoniło fragmenty białej ściany w postaci niewielkich świecących szczelin. Żywa reakcja na to wydarzenie spowodowała mnie do namalowania płócien, które poprzez swoje odpowiednie zestawienie aktywowały motyw realnej ściany jako integralnej części obrazu, powodując złudzenie braku granicy między światem wyobrażonym a rzeczywistym. W niektórych realizacjach ostentacyjnie

pojawiają się motywy przedmiotów kojarzonych z malowaniem, takich jak pędzel, słoik czy sztaluga. Nierzadko wydają się być przed obrazem, wyodrębniając pierwszy plan, będący w zawieszeniu pomiędzy przedstawieniem na obrazie a jego otoczeniem.

Problematyka *rozdwojonego wyobrażenia*, określona przez Victora Stoichitę, którą poruszali artyści renesansu, m.in. Pieter Aertsen, opierała się na swoistej malarskiej interpretacji rzeczywistości, polegającej na rozmieszczeniu planów w obrazie, tak by podważyć linearność narracji<sup>24</sup>. Poszczególne sceny rodzajowe wpisane we fragmenty martwych natur na płótnie, zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i zróżnicowania dynamiki malatury, wydają się być zależne względem siebie, tworząc tym samym wrażenie *narracji* równoległej. Wprowadzenie przedplanu w postaci konkretnych przedmiotów, implikuje sytuację narastania wątków w obrazie, stwarzając swoisty rodzaj malarskiego parergonu czy *malarskiej dygresji*<sup>25</sup>.

W obrazach nierzadko stosuję szarości i fiolety, które miarowo nasycam, usiłując wyrazić wrażenie trwania. Barwy te kojarzę ze stanem melancholii, która towarzyszy mi podczas malowania, a jej warunkiem jest ciągłość czasowa. W niektórych realizacjach pojawia się biel, która jest dla mnie ważna, pomimo swojej pozornej oszczędności. Staram się wykazać możliwość konstruowania wrażenia zróżnicowanej naprężonej powierzchni płótna, jakby biel stanowiła wewnętrzną tkankę obrazu. W jej obrębie poszukuję różnorodnej materii. Przełamywanie jej surowego charakteru polega na próbach odnalezienia odpowiedniej pulsacji i napięcia. Staram się uchwycić w obrazach charakterystyczną dla bieli przenikalność, która hierarchizuje konkretność motywów, to co ma być unaocznione w obrazie, a co ma pozostać tylko sugestią. Do potencjalnych możliwości bieli odniósł się Georges Didi – Hubermann: *Ona sama nie jest niczym, ponieważ dosięga nas, choć nie możemy jej uchwycić, otacza nas, choć sami nie jesteśmy w stanie złapać jej w sieci jakiegokolwiek określenia. Nie jest widzialna tak, jak wystawiany przedmiot; ale nie jest niewidzialna, gdyż działa na nasz wzrok; czyni zresztą o wiele więcej. Jest materią. Jest przepływem świetlnych cząstek albo powierzchnią złożoną z cząstek wapienia. Jest istotowym komponentem piktoralnej prezentacji dzieła. Nazwijmy ją wizualnością*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> V. Stoichita, op. cit., s. 15

<sup>25</sup> D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w przybliżeniu*, przeł. A. Arno, Kraków 2013, s. 40

<sup>26</sup> G. Didi – Huberman, op. cit., s. 17



Bliskie jest mi stwierdzenie Ernesta Cassirera: *Sztuka jest intensyfikacją rzeczywistości. Sztukę można określić jako ciągły proces konkretyzowania*<sup>27</sup>. Istotne dla mnie jest podejmowanie prób plastycznego unaoczniania form rzeczy, a nie analiza przedmiotowa. Stwierdzenia Leonarda da Vinci *Saper vedere* w kontekście myśli Ernesta Cassirera<sup>28</sup> skupia się wokół pytań formułowanych przez malarstwo, traktujących problem czystego kształtu wizualnego i jego struktury. Kształtowanie odpowiedniej formy artykulacji tego zagadnienia odnośnie do przedmiotów codziennego doświadczenia zmysłowego, które w moim przekonaniu mogą być nośnikiem malarskich sensów. Istotne dla mnie jest znaczenie przedmiotu w obrazie. Abstrahowanie od rzeczywistego kształtu malowanych *rzeczy*, doprowadza do stworzenia nowego zbioru pojęć o nich, który rozumiem nie tylko w kontekście ich funkcjonalności w życiu codziennym, jak również w postrzeganiu jego malarskiej istoty. Malowania nie traktuję jako projektowanie kolejnych *wyglądów rzeczy*, a jako proces uzmysłowienia sobie ich wewnętrznej struktury, polegający na przedstawieniu na płótnie ich malarskiej konsystencji.

Malowanie stanowi dla mnie nie tylko proces dojrzewania obrazu, dostrzegam w nim osobistą relację z życiem. Związek między obrazem a rzeczywistością traktuję jako wizualną konfrontację, która jest źródłem wielu twórczych impulsów. Obraz stanowi dla mnie konstelację różnorodnych znaczeń. Jest konfiguracją rozmaitych form doświadczeń i doznań wzrokowych. Obraz *zwyczajny* nie polega wyłącznie na operowaniu prostymi motywami. Jest dla mnie obrazem niepewnym, nieostatecznym, ulegającym ciągłym zmianom, współbieżnym z rytmem życia.

---

<sup>27</sup> E. Cassirer, op. cit., s. 217

<sup>28</sup> Ibidem., s. 2018

## Bibliografia:

1. A. Andrzejewski, *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności*, „Filozofia nauki”, 2014 22/3,
2. D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, Kraków 2013,
3. J. Brach – Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018,
4. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2017,
5. J. Czapski, *Listy o malarstwie*, pod redakcją M. M. Bieczyńskiego i J. Marciniaka, Poznań 2019,
6. J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 2016,
7. J. Czapski, Ludwik Hering, *Listy 1939 – 1982*, pod redakcją Piotra Kłoczowskiego, Gdańsk 2017,
8. G. Didi – Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011,
9. E. Dzikowska, *Polscy artyści w sztuce świata*, Warszawa 2005,
10. A. Hensoldt, *Teoria i praktyka w myśli amerykańskich pragmatystów*, Kraków 2018,
11. J. Ruskin, *Niewinne oko*, przeł. J. Szczuka, Gdańsk 2011,
12. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dostępne przez:  
<http://brunoschulz.org/mitizalasa.htm>, 6.09.2019,
13. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, przeł. K. Thiel – Jańczuk, Gdańsk 2011,
14. J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu*, Kraków 2006,
15. Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012,
16. Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987,
17. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa 2007.