

Gdańsk —
Warszawa.

Wspólne historie —
kryterium koloru.

G
W

W
k
KRYTERIUM^h
k
KOLORU

G —
W .

W h —
k k .

Gdańsk —
Warszawa.

Wspólne historie —
kryterium koloru.

Szczególne
podziękowania dla

- Jego Magnificencji
Rektora ASP w Gdańsku
dr hab. KRZYSZTOFA POLKOWSKIEGO,
prof. ASP w Gdańsku
- Jego Magnificencji
Rektora ASP w Warszawie
prof. ADAMA MYJAKA
- Pana mec.
ANDRZEJA MICHALAKA
za udostępnienie prac
Janusza Strzałeckiego
i Krystyny Łady-Studnickiej
- Pana ANDRZEJA ZAGROBELNEGO
za opracowanie historyczne
prac Juliusza Studnickiego
i Jana Wodyńskiego
ze zbiorów ASP w Gdańsku
- Muzeum Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie za udostępnienie
prac Jana Cybisa,
Artura Nachta-Samborskiego
i Aleksandra Kobzdeja
- Dyrektora galerii Salon Akademii
prof. PAWEŁA NOWAKA
- Galerii Zbrojownia Sztuki

Spis
treści

- s. 006 — s. 009
Jarosław Bauć
Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie –
kryterium koloru. Dygresja à propos
- s. 010 — s. 011
Arkadiusz Karapuda
Kolor jako kryterium
- s. 012 — s. 015
Wojciech Włodarczyk
Kolor (i kolorystyki)
- s. 018 — s. 031
Biogramy
Prace
- s. 036 — s. 043
Stach Szablowski
Syndrom Münchhausena,
czyli kolor w świetle RGB
- s. 046 — s. 111
Biogramy
Prace
- s. 114 — s. 136
Elżbieta Kal
Imperatyw malowania.
Antropologia koloru

Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru. Dygresja à propos

Sięgamy po historię dwóch uczelni z najwyższej półki. Dawno nikt tam nie zaglądał, nie przecierał kurzu. Z jednej strony to dobrze, być może zobaczymy coś w nienaruszonym stanie, coś, co pozostawione samo sobie wprawdzie uległo destrukcji, niemniej jednak destrukcji naturalnie wpisanej w pozostawione dzieło. Z drugiej – odczuwamy pewien niepokój, gdyż zagłębienie w głąb historii, czemu naturalnie towarzyszy unoszący się kurz, powodować może u niektórych alergię. I to właśnie one spowodowały na początku realizacji naszego zamierzenia, nie ukrywam, tak silny odruch obronny organizmu, jakim jest Akademia, że projekt w którymś momencie znalazł się na krawędzi niebytu. Tu trochę o opatrności, która onegdaj towarzyszyła obu uczelniom i, jak się okazuje, szczęśliwie nie opuściła nas w danym nam czasie. Ucieleśnieniem tejże opatrności wówczas, w czasach niełatwych, był Stanisław Teisseyre, dziś jest nim Krzysztof Polkowski, rektor, który w chwili krytycznej dla naszego projektu skutecznie oddalił jego destrukcję, czym udowodnił, że szlachetne ideały sztuki nie są pustym frazesem.

Wspomniany wyżej Stanisław Teisseyre to bezsprzecznie postać wybitna, specjalista od *modus vivendi* życia artystycznego i kreator tegoż szkolnictwa. Za jego sprawą szereg wielkich nie znalazło się na marginesie życia w czasach „wielkiej rewolucji kulturalnej” lat 50. Przedstawiany projekt nie ukazuje dzieła malarskiego Stanisława Teisseyre’a, jednak wszyscy

zaproszeni do niego artyści są naznaczeni sprawczym dziedzictwem rektora Szkoły Sopotkiej. W dużej mierze to dzięki niemu mariaże między środowiskami artystycznymi w Polsce lat 50. i 60. mogły skutecznie rozkwitać. Jego wizja i znajomość realiów dały asumpt do fluktuacji postaw artystycznych, sprzyjając tworzeniu „wspólnych historii” w niesprzyjającej twórczości mało wspólnotowej społeczno-politycznej aurze.

Wspólnej historii towarzyszy wspólne ukryte życie, dziś egzystujące, co prawda, na poziomie anegdotycznym, niemniej jednak oparte na faktach. Czy uwierzyłby ktoś, że dwie szacowne uczelnie może łączyć mit o porwaniu Europy? Porwanie przez Henryka Tomaszewskiego Teresy Pągowskiej z objęć Stanisława Teisseyre’a, wielce sprawczego wówczas rektora gdańskiej uczelni, to występ nie tyle mityczny, co zuchwały, ale nade wszystko akt o proveniencji artystycznej. I wprawdzie, tak jak wspomniany wcześniej Stanisław Teisseyre, również Teresa Pągowska nie została włączona w realizowany projekt, to jednak, z oczywistych powodów tożsamościowych, dzieło i życie kluczowych aktorów „okresu heroicznego” nie pozwala nam tu o nich zapomnieć. I jeszcze jedna wspólnotowa anegdota z kolorytem warty kapistów. Dotyczy spotkania po latach Juliusza Studnickiego z jednym z jego najbarwniejszych studentów – a miał ich wielu – Włodzimierzem Łajmingiem, obecnie profesorem na emeryturze, ale dydaktycznej, a nie artystycznej. Po powrocie z Paryża były student profesora odwiedził go w warszawskim mieszkaniu i wręczył butelkę wina przywiezioną z Francji. Studnicki zachwycony prezentem skwitował spotkanie: „Wybaczyć Włodeczku, pozwolisz, że wypiję to wino w lepszym towarzystwie”. Czytaj: w gronie przyjaciół profesorów akademii, oczywiście tej warszawskiej.

Wskazany powyżej aspekt ma koloryt towarzyski. To istotna część wspólnotowości, niemniej jednak nie uciekniemy od

określenia merytorycznych przesłanek tych więzi, zauroczeń i rywalizacji. Stwierdzenie, że tym, co wiodło artystów malarzy, był kolor, to dopiero zapowiedź tego, co pozostało spuścizną owego zauroczenia. Świetnym zacznem do postawienia kolejnych kroków poznawczych jest lektura katalogu wystawy *Co po Cybisie*, która miała miejsce w murach szacownej Zachęty w 2018 roku. Po obejrzeniu tejże chciałoby się jednym tchem rzec, że po Cybisie pozostał Cybis, a twórczość innych to ich twórczość, żadne namaszczczenia, żadna powinność wobec spuścizny poprzednika. Po malarzu może pozostać jedynie malarstwo – jego malarstwo i jemu tylko przynależne – ono się z nim zaczyna i z nim kończy. Malarstwo to życie pojedynczej twórczej jednostki, a jeśli coś ma łączyć malarzy to miłość do dzieła malarskiego, wobec którego kolor jest immanentną wartością. I nie jest to żadna niespodzianka, przed nami i po nas kolor malarstwo konstituował i konstituować będzie do końca swojego istnienia. Zresztą ważenie istotności koloru na gruncie akademii trwa, stając się niejednokrotnie przedmiotem wielkich debat – oczywistej domeny każdej uczelni, która powagą swą konstituuje istotność podjętego tematu. I choć uczestnicy tych polemik niejednokrotnie więcej czasu spędzili na dywagacjach i rozterkach, aniżeli sięgając po materię namysłu, to wydaje się, że jest to zasadna, kulturotwórcza praktyka, dająca asumpt do rozterek i sporów kolejnym pokoleniom badaczy.

Twórczy artysta wszelkie podobieństwa z poprzednikami omija jak żeglarz skały w drodze do swojego portu. I jeszcze raz o związku profesorów-malarzy. Juliusz Studnicki pielęgnował konstrukcję chromatyczną przedstawienia malarskiego na dopełniającym zestawie barw ciepłe do zimnego, to kanon popankiewiczowskiej lekcji o kolorze. Gdy profesor u swojego studenta Łajminga zauważył skłonności do przedstawienia malarskiego opartego na chłodnej tonacji,

bez dopełnienia temperaturowego, zrazu zobowiązał adepta malarstwa do rozeznania się w kanonicznej harmonii barwnej. Jak wiemy z zasobności spuścizny malarskiej Łajminga, kanon mistrzów nie znalazł miejsca w jego malarstwie, jednak przywołana lekcja istotnie wpisuje się w ideę przyświecającą twórcom projektu. Propozycja jest bowiem opowieścią o namiętności uprawiania malarstwa z rudymenarnym zachowaniem, pielęgnowującym twórczo tę najistotniejszą jego część, jaką jest kolor. Kolor wsparty żarliwością – naczelną jakością, jaką wnieśli wspólni profesorowie obu uczelni. Ta sensualność związku każdego malarza z kolorem jest właściwą naturą artysty, niezacierałym śladem, początkowym i ostatnim gestem stanowienia w malarstwie.

Do dyskursu o kolorze i jego kanoniczności na rodzimym gruncie warto dodać parę słów wypowiedzianych przez jednego z największych mistrzów współczesnego koloru. Przed wystawą w Dublinie Howard Hodgkin w wywiadzie powiedział: „obraz potrzebuje koloru, [...] malarstwo wymaga dołożenia koloru, to wielkie i ostateczne oczywiście na dzisiaj, bo czym malarstwo będzie jutro, tego nie wiem, po to muszę jutro wstać i pójść do pracowni”. Mistrz postawił swojego rozmówcę w pozycji Buddy i prosił, by sprawił, „by ludzie patrzyli na jego malarstwo”.

O PROJEKCIE

Jest wiadomym, że gdańską i warszawską uczelnię łączą wspólne historie, wsparte najistotniejszymi postaciami życia artystycznego Polski zarówno tej międzywojennej, jak i powojennej. Artyści malarze: Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Juliusz Studnicki, Krystyna Łada-Studnicka, Aleksander Kobzdej, Jan Wodyński, Janusz Strzałecki stworzyli niezaprzeczalny kanon malarski, który przez dekady stanowił o priorytetach nauczania w obu uczelniach. Wszyscy przywołani profesorowie, w różnych konfiguracjach personalnych, należeli w tych miejscach edukacyjnych do kadry pedagogów. Proponowany projekt wystawienniczy ma odpowiedzieć na pytania: czy dziś w postawach, strategiach artystycznych dydaktyków istnieje idiom koloru?; czy to, co stało u podstaw założycielskich, znajduje w obecnym pokoleniu twórczych kontynuatorów?; czy funkcja malarstwa nadal stanowi element podmiotowej kreacji artystycznej?; czy istnieje podmiotowość malarza?; czy jesteśmy obserwatorami ciągłości kulturowej?; czy w obu tych uczelniach ukształtowały się trwałe wartości artystyczne?

W projekcie, którego zwieńczeniem mają być dwie wystawy, biorą udział malarze zaproszeni przez kuratorów Arkadiusza Karapudę z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Jarosława Baucia z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Każdy z nich, znając najlepiej dynamizmy artystyczne rządzące w swoich środowiskach, wskazał uczestników. Oczywiście jest, że są to twórcy związani z dydaktyką prowadzoną w Akademii. Artyści uczestniczący w projekcie reprezentują bardzo szerokie spektrum pokoleniowe. Swoją konstytucję malarską tworzyli w różnych realiach artystycznych, odniesieniach środowiskowych i historyczno-politycznych. Różnie też reagowali na zmieniający się stan kultury artystycznej. Niemniej każdy z nich powiedziałby: łączy nas trwałość pozostawiania w malarstwie, łączy nas to, że nie daliśmy się wygnać i wywabić z miejsca, które stworzyli nasi poprzednicy. Jak również i to, że nie zamieniliśmy kultury malarskiej na kram z obrazkami i wszelkimi innymi grzechotkami łaskoczącymi powierzchnię jaźni.

Kolor jako kryterium

Co z tą abstrakcją? Co po Cybisie? O to od jakiegoś czasu pytają opiniotwórcze instytucje wystawiennicze. Te banalne i zarazem istotne kwestie zdominowały dyskurs na temat sztuki współczesnej, która, jak się wydawało, może istnieć zarówno bez malarstwa, jaki i bez koloru. Jednak zasadnicze pytania brzmią: czy współczesne malarstwo może sobie pozwolić na rezygnację z koloru?; czy kolor to atawizm wybrzmiewający w malarstwie Wenecji lub Paryża, a niekiedy tu nad Wisłą – w Gdańsku lub Warszawie?; czy może raczej jest to ciągle istotne kryterium wartościowania wypowiedzi plastycznej, a szczególnie obrazu sztalugowego? Jeśli uznać, że sztuka jest bardziej stawianiem istotnych pytań niż dawaniem niewiele znaczących odpowiedzi, to przedsięwzięcie wystawiennicze z kolorem w tytule ma sens i może nawet być wykorzystane do badań naukowych.

Światło, tak ważne w malarstwie, jest czynnikiem, dzięki któremu barwa staje się fizycznym, widzialnym, niemal namacalnym bytem stanowiącym zaprzeczenie w pełni odbijającej światło bieli i w pełni pochłaniającej je czerni. Podobnie jak Heglowi opozycyjne wobec „rozjaśnionej ciemności” (a nie „czystej ciemności”) wydawało się „zmaczone światło” (a nie „absolutna jasność”)¹. Heglowską dialektykę dotyczącą światła i ciemności w efektowny sposób zamienił na konfrontację światła i cienia Victor Stoichita², przy czym ostatni z wymienionych bytów stanowi z kolei w kulturze Zachodu niemal paradygmat i fundament malarstwa jeszcze od czasów jaskini Platońskiej i Pliniuszowego mitu o wynalezieniu sztuki malarskiej przez córkę korynckiego garncarza. Ten pojęciowy galimatias pokazuje, że cała istota wizualności polega na obecności bądź braku światła. Pomijając te, istotne z filozoficznego punktu widzenia, skrajne sytuacje, dla malarza najciekawsze wydają się stany pośrednie, które pozwalają na zestawienie kolorystyczne, gamę chromatyczną, kontrast czy dopełnienie. Kolor, nazywany przez niektórych podstawowym kryterium malarstwa, można rozpatrywać na wiele sposobów, choćby poprzez tworzenie związków frazeologicznych takich jak kolor lokalny, zestawienie kolorystyczne, nasycenie kolorystyczne, świecenie koloru,

1. G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 110.

2. V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 9.

Kolor jako kryterium

temperatura koloru, zgrzyt kolorystyczny czy głębia kolorystyczna.

Nie ma złych kolorów, są tylko złe zestawienia – mówi stara kapistowska zasada. Kto dziś jeszcze rozważa niuanse kolorystyczne, tak jak onegdaj czynili to przedstawiciele Komitetu Paryskiego? Z pewnością zmieniły się powody malowania, funkcja społeczna malarstwa i szereg innych kontekstów sytuujących malowanie pomiędzy procesem istotnym dla twórcy a efektem końcowym szczególnie ważnym dla odbiorcy. Przygotowana przez nas wystawa ma za zadanie ukazać jak najszersze spektrum postaw twórczych, dla których kolor jest wciąż istotnym kryterium niezależnie od tego, czy pełni funkcję symboliczną czy jest tylko jednym z wielu zastosowanych przez artystę środków wyrazu, a może nawet celem samym w sobie. Przywołani powyżej kapiści pełnią w niniejszym pokazie rolę niepoślednią, bowiem dwóch spośród nich było „ojcami założycielami” zarówno Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, jak i tak zwanej szkoły sopockiej, która przez lata ewoluowała w kierunku obecnego Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Mowa tu oczywiście o Janie Cybisie i Arturze Nachcie-Samborskim, ale pamiętać należy także o innych „zwoźnikach” wspomnianych ośrodków artystyczno-akademickich. Mam na myśli Krystynę Ładę-Studnicką, Aleksandra Kobzdeja, Janusza Strzałeckiego, Juliusza Studnickiego oraz Jana Wodyńskiego, dla których kolor stanowił niezbywalny powód malowania i nierzadko cel sam w sobie. Niezależnie od stosunku artystów współcześnie pracujących na Wydziałach Malarstwa gdańskiej i warszawskiej ASP do twórczości autorów wymienionych powyżej da się zauważyć w ich pracach istotną rolę koloru jako budulca obrazu, ale także jako nadrzędnego tematu, którym żywi się ich twórczość. Okazuje się, że mimo pełnej gamy najnowszych osiągnięć technologicznych dostępnych współczesnemu artyście, kolor jako kryterium jest wciąż niesłychanie żywotny. Towarzyszące mu cechy

takie jak jasność, nasycenie, temperatura czy też ekwiwalent znaczeniowo-symboliczny sytuują go na miejscu niezbywalnego elementu sztuk wizualnych.

Pomysłodawcą niniejszej wystawy jest prof. Jarosław Bauć, który zaraził mnie ideą konfrontacji naszych środowisk w kontekście wspólnej historii. Dlatego po licznych, niezwykle interesujących i wyczerpujących rozmowach doszliśmy do wniosku, iż tytuł *Wspólne historie. Kryterium koloru* będzie dla naszej kolektywnej ekspozycji zdecydowanie najważniejszy. Chciałbym w tym miejscu podziękować Panu prof. Jarosławowi Bauciowi za cierpliwą pracę i uporczywą wolę przekonania mnie do współorganizacji tej w mym przekonaniu niezwykle ważnej wystawy. Podziękowania należą się także władzom ASP w Gdańsku i ASP w Warszawie, bowiem bez przychylności i pomocy tychże przedsięwzięcie to nie doszłoby do skutku. Zasadniczy wkład w organizację tego projektu mają także zespoły koordynujące i zarządzające galeriami Zbrojownia Sztuki w Gdańsku oraz Salon Akademii w Warszawie, za co jestem im niezmiernie wdzięczny.

Wydaje się, że niezależnie od arbitralnej oceny efektu artystycznego wystawy *Wspólne historie. Kryterium koloru* projekt ten był niezbędny dla istotnej analizy stosunku współczesnych malarzy-akademików do zagadnienia powierzchni obrazu. Posłużyło do tego tytułowe kryterium, które – choć nie zawsze zapisane farbą i nie zawsze znajdujące swoje miejsce na płótnie – jest stale obecne w otaczającym nas świecie.

Kolor (i kolorysty)

Na rozumieniu koloru w polskiej sztuce współczesnej zaciążyła tradycja kierunku zwanego koloryzmem, a dokładnie – jego uproszczony wizerunek i schematyczny odbiór. Zaczęło się to prawie sto lat temu i warto przypomnieć okoliczności ówczesnych wyborów. Oto najbardziej radykalny artysta pierwszych lat niepodległej Polski, formista Tytus Czyżewski, jedyny obok Witkacego mający świadomość znaczenia dadaizmu i jego konsekwencji, porzuca eksperymenty i w połowie lat 20. kieruje swoją uwagę właśnie na kolor. Decyzja była zaskakująca z kilku powodów. Jeden dotyczył samego malarstwa i jego przyspieszonej, głębokiej deprecjacji. Malarstwo Młodej Polski, przerwane około 1910 roku za sprawą śmierci Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Witolda Wojtkiewicza oraz zastanawiającego zwrotu w twórczości najciekawszego z tego kręgu Wojciecha Weissza, nie miało w czasach I wojny światowej i po jej zakończeniu kontynuatorów. Na pewno nie można uznać za inspirującego spadkobiercę późnego Jacka Malczewskiego. Drugi powód dotyczył spadku po impresjonizmie, nigdy w Polsce nie traktowanego jako zjawisko przełomowe. To charakterystyczne, ale w pełni zrozumiałe, gdy rozpatruje się zagubienie młodopolskich artystów i intelektualistów, że problem światła budującego w impresjonizmie formę zastąpiono w Polsce terminem „luminizm” – światła opisującego formę na sposób „literacki”. Impresjonizm po I wojnie światowej kojarzył się z farbkowanymi obrazkami dworków z łąkami, landszaftami i był traktowany jako obelga wykluczająca twórcę z kręgu prawdziwej sztuki. Trzeci powód okazał się najbardziej brzemienny w skutki. W połowie lat 20. pojawiają się dwie wyraziste formacje artystyczne o zdecydowanie społecznym profilu – awangarda (na przykład Mieczysław Szczuka) i polska sztuka dekoracyjna, styl polski (m.in. Wojciech Jastrzębowski i Józef Czajkowski). To splecione wizerunki tych formacji i zbudowana na tym opozycja „postęp” – „narodowe” będzie kreowała obraz polskiej sztuki z niewielkimi modyfikacjami do dnia dzisiejszego. Dziś już

wiemy, że koncepcja przedmiotu w kręgu sztuki dekoracyjnej była bardziej społecznie radykalna niż deklaracje awangardy, narodowy charakter bardziej narzucony przez oponentów niż rzeczywisty, a już na pewno nie wiadomo, co znaczył.

Żeby zrozumieć decyzję Czyżewskiego, trzeba postawić pytanie o koncepcje koloru dwóch zwaśnionych formacji. I w jednej, i drugiej ujęcie koloru – a właściwie barwy – było podobne. Dla awangardy kluczowe były „konstrukcja” i „porządek”, dla artystów stylu polskiego – „kompozycja” i „ład”. Dominacja architektonicznego rygoru czyniła kolor drugorzędny, robiła z niego barwną nalepkę. Czyżewski argumentując swój wybór, zwracał uwagę na co innego. Najlepiej oddała to jedna z najbardziej wnikliwych krytyczek sztuki – Stefania Zahorska. Kolor miał tworzyć sieć wewnątrzobrazowych mikrorelacji, marginalizując temat, ale też nie kierując go w stronę łatwego kompozycyjnego eksperymentu czy unizmu Władysława Strzemińskiego, z którym, mimo wielu zewnętrznych podobieństw (i rzeczywistej osobistej sympatii), koncepcja kolorystów nie miała wiele wspólnego. Nie o kompozycję czy temat Czyżewskiemu chodziło, lecz o obraz, a w konsekwencji – o sztukę jako taką, o malarstwo, które w XIX wieku ukształtowało się w Polsce w kontekście społecznych oczekiwań. Trzeba też pamiętać, że formalny radykalizm obrazów Czyżewskiego, Jana Cybisa, Artura Nachta, Zygmunta Waliszewskiego był wcześniejszy i dalej posunięty niż pierwsze propozycje awangardy. Te obrazy wyprzedzały o kilka lat malarskie realizacje Szczuki czy Henryka Stażewskiego. Rozpoznanie rodzącego się ruchu kolorystów było więc oczywiste: sztuka ma inne zadania niż sezonowe doświadczenia. Teraźniejszość czy nowoczesność to za mało, by wesprzeć sztukę, chyba że miałyby być one narzędziem diagnozującym stan zagubienia we współczesności. Można powiedzieć,

że z sinusoidą zmian sztuki współczesnej początkujący kolorysty postanowili skonfrontować uniwersalny, ponadczasowy, liniowy projekt modernistycznego trwania.

Takie ujęcie – rodzimy koloryzm jako wersja modernistycznej koncepcji dzieła (w znaczeniu Clementa Greenberga) – ma dzisiaj u polskich badaczy już ugruntowaną pozycję. W jakiś sposób mogłoby ono potwierdzać diagnozę awangardy i niedawnej sztuki krytycznej: kolor miałby być traktowany jako zachowawcze artystyczne *status quo*. Warto jednak zastanowić się nad samym kolorem. Współczesna teoria koloru zawiera chyba wszystko, co można na ten temat powiedzieć z punktu widzenia badań nad chromatyką czy fizjologią widzenia. Kulturowe ujęcia koloru wyczerpują synestetyczne i związane z symbolami interpretacje. Czym jednak jest kolor w swej najbardziej elementarnej praktyce malarskiej? Jeżeli umieścimy kolor na linii „statusu ontologicznego”, to znalazłby się między dźwiękiem, zapachem, temperaturą (ciepłotą mierzoną termometrem) a barwą, fakturą, objętością i ciężarem. Znane powszechnie rozróżnienie między kolorem a barwą nabierałoby nieco innego charakteru. Barwa byłaby sposobem prezentowania się powierzchni tak jak się ona nam ujawnia – bliska fakturze, ale z nią nie tożsama. Kolor natomiast definiowałby wyłącznie granicę, styk z innym, sąsiedztwo. Takie ujęcie podkreśla jeszcze jedną właściwość koloru-barwy. Ich wszechobecność. Natrętną nieusuwalność poza przypadkiem ślepoty, daltonizmu czy semantycznymi pułapkami Jaspera Johnsa. Nie ma świata, nie ma natury poza kolorem, malarz jest na kolor-barwę skazany. Może czynić desperackie unikowe zabiegi (znamy je z abstrakcji pomalarskiej, malarstwa ostrych konturów, obrazów-przedmiotów Roberta Rymana, płócien Gerharda Richtera i ich niezliczonych imitatorów), może deklarować, że maluje ostatnie płótno

(przykład Aleksandra Rodczenki czy Ada Reinhardta), ale tylko przyznaje tym samym swój *nomen omen* ślepy związek z całą tradycją malarstwa, tradycją sztuki. I potwierdza emancypacyjny nakaz nowoczesności – przekraczania, transgresji. Wspiera się tym samym protezą awangardowego, eksperymentalnego, progresywnego myślenia, usiłując się wyrwać z tego, z czego uciec nie sposób.

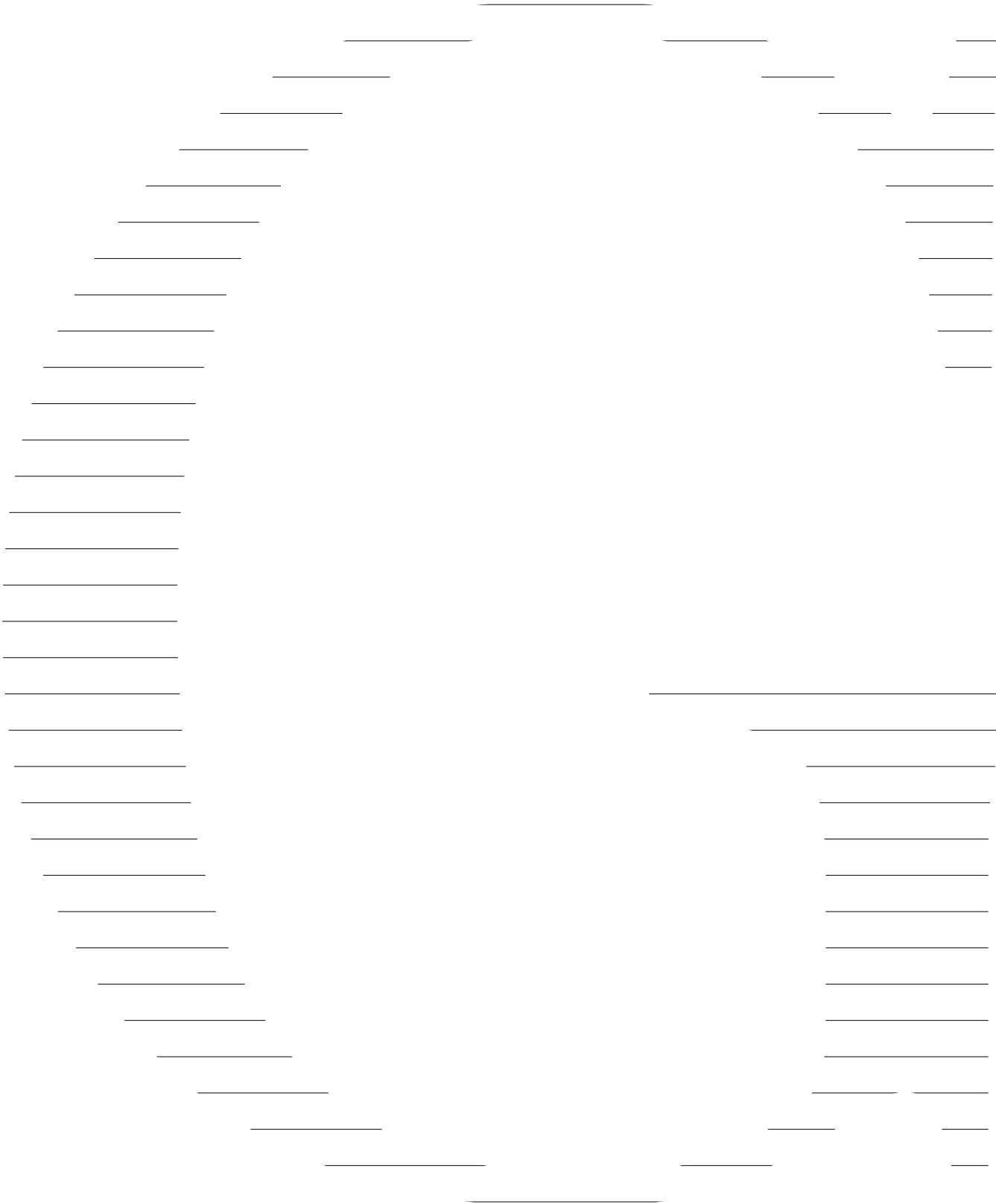
Ale istotą koloryzmu nie jest bynajmniej kolor. Nazwanie kapistów i im podobnych kolorystami wynikało z bezsilności artystycznych oponentów wobec natury świata i tradycji malarstwa. Dla Cybisa i dla większości kolorystów istotą było przełożenie porządku widzianego na warunki płótna. Bliski kolorystom modernista Stefan Gierowski ujmował swoje oczekiwania względem obrazu następująco: „Aby miał ten sam status co natura”. Przełożenie, translacja natury na płaszczyznę obrazu miały dla Cybisa także wymiar etyczny, stąd dziwiący wszystkich kategoryczny brak zgody artysty na abstrakcję. W naturze – zdaje się mówić Cybis – nie ma abstrakcji, bo natura prezentuje się nam przez kolor wypełniający szczelnie, a więc sensownie porządek rzeczywistości. Dla Wassilego Kandinskiego na przykład wymogiem abstrakcji była każdorazowa subiektywna „wewnętrzna konieczność” zdefiniowania koloru. Konsekwencje takiego założenia Kandinskiego były dwie. Po pierwsze efektowna na tamte czasy uwaga, że „wszystkie obrazy są abstrakcyjne”, a druga, zaledwie podręcznikowa, zapisana w jego książce *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Warsztat, osławione trzy plany, dopełniające się kolory Cybisa to były w prowadzonej przez niego pracowni drobiazgi wobec zasadniczego wyzwania, przed jakim stanął. To była także oś sporu z estetyzującą abstrakcją Piotra Potworowskiego, który, jak mówił, chciał „macać granice świata”, a Cybis pytał o centrum.

Kapista Jan Cybis, postać najchętniej wybierana jako podręcznikowy przykład anachroniczności polskiego koloryzmu, zawsze chciał być interpretowany – i słusznie – jako ekspresjonista. I to od samego początku, co potwierdza okres nauki Cybisa we Wrocławiu. Dla ekspresjonisty obraz nie jest celem, jest świadectwem przeżycia. Obraz może być zaledwie dokumentem, czymś podrzędnym wobec powodu, dla którego powstał. Źródło tej postawy zawiera znany fragment listu Vincenta van Gogha do siostry Wilhelminy, komentujący malowaną z trudem – z powodu ograniczeń spowodowanych mrokiem – *Kawiarnię w nocy*. Malarz tłumaczy siostrze swój upór: „Wolę malować daną

rzecz bezpośrednio”. Temat nie jest dla niego ważny. Te same powtarzane słowniczki, irysy, krzesła, buty na obrazach Holendra są dowodem na drugorzędność anegdoty. Podobne nastawienie odnajdujemy u polskich kolorystów. Mimo próśb Nacht nie zgadzał się na indywidualną wystawę swoich obrazów, a Cybis przemałowywał swoje lata, tłumacząc, że stopniowo dorasta do ich rozstrzygnięcia. Stąd niewielkie płótna Cybisa ważą dziś kilogramy. Gierowski, wydobywając z koloryzmu przede wszystkim paradygmat Greenbergowskiego modernizmu, idzie dalej. Mówił: „Malarz tak naprawdę maluje przez całe życie jeden obraz”. Nie precyzował przy tym, czy chodzi o unikalność życia, *oeuvre* czy całość sztuki.

Istotą ekspresjonizmu jest dwuznaczny związek twórcy z obrazem, szczególnie rodzaj bezpośredniości i odrzucenia. Bezpośredniość nie oznacza tu performatywnego charakteru malowania. Nie chodzi o odkrycie czasowej struktury i temporalnego warunku każdego płótna, czyli wydeptanej już ścieżki prowadzącej od malarstwa gestu, od Jacksona Pollocka przez Allana Kaprowa do happeningu czy performansu. To – nawiązując do wyżej przedstawionej idei koloru-barwy – odkrycie znaczenia dystansu wobec płótna. Jak w skali wartości sytuuje się natura, dziedzictwo sztuki, a jak sam artysta i jego „całe” życie? Czy należy poświęcać malarstwu wszystko i uporczywie zdobywać dla niego nowe obszary? W imię czego? Cybis był życiowym sybarytą. Odkładając bez końca moment ukończenia płótna, kieruje naszą uwagę w stronę być może ważniejszą, bo porządku życia i generalnie projektu nowoczesności, w którym sztuka znalazła wygodne i intratne miejsce. To mogą być najdalej wyciągnięte konsekwencje z przemyślenia koloru. Mierząc się z kolorem, obraz musiałby być jednocześnie swoim zaniechaniem, porzuceniem.

GDAŃSK





Jan Cybis (1897–1972). W 1919 roku rozpoczął studia na Wydziale Prawa Śląskiego Uniwersytetu im. Fryderyka Wilhelma we Wrocławiu, które po kilku miesiącach porzucił i wstąpił do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego, gdzie kształcił się pod kierunkiem Ottona Müllera (1919–1921). W latach 1921–1924 studiował w krakowskiej ASP w pracowniach Józefa Mehoffera, Ignacego Pieńkowskiego i Józefa Pankiewicza, a w roku akademickim 1925/26 – w oddziale paryskim ASP w Krakowie. Współorganizator Komitetu Paryskiego (1923). Brał udział we wszystkich wystawach KP w kraju i za granicą, m.in. w Galerie Zak w Paryżu (1930), w Galerie Moos w Genewie (1931) i w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie (1931). Po powrocie do kraju w 1931 roku prowadził ożywioną działalność artystyczną i publicystyczną. Od 1932 roku członek komitetu redakcyjnego „Głosu Plastyków”. Po wojnie zaangażował się w reaktywację struktur Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, w 1945 roku został jego wiceprezesem. Od 1946 roku profesor nadzwyczajny w Katedrze Malarstwa ASP w Warszawie, od 1948 roku – profesor zwyczajny. W związku z reformą, która wprowadziła w szkolnictwie artystycznym socrealizm, w 1951 roku został odsunięty od działalności pedagogicznej i zatrudniony na stanowisku kustosza w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie pracował do 1954 roku. W 1955 roku został zatrudniony na stanowisku profesora zwyczajnego (obecnie ASP) w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, gdzie do 1957 roku prowadził Katedrę Malarstwa. W 1955 roku otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia. W 1956 w warszawskiej Zachęcie miała miejsce przygotowana przez Zdzisława Kępińskiego retrospektywna wystawa Jana Cybisa. W tym samym roku artysta wyjechał do Paryża na otwarcie w Musée national d'art moderne wystawy, w której brali udział artyści nominowani do Międzynarodowej Nagrody Guggenheima. W 1957 roku został przywrócony do pracy w warszawskiej ASP. W pracowni Cybisa, do jego przejścia na emeryturę w 1968 roku, pracę dyplomową przygotowało siedemdziesięciu czterech studentów, m.in. Tadeusz Dominik.

Przystani rybaczka, 1962–1970, olej na płótnie, 65x81 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie





Aleksander Kobzdej (1920–1972). W 1939 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej, musiał jednak je przerwać z powodu wojny. Naukę kontynuował na tajnych kompletach. Na politechnice był studentem Władysława Lama, u którego uczył się malarstwa i rysunku. Po wojnie krótko studiował w Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie w pracowni Eugeniusza Eibischa. W 1946 roku uzyskał tytuł zawodowy inżyniera architekta.

W listopadzie 1945 roku został starszym asystentem na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej w Katedrze Rysunku i Malarstwa, którą kierował Władysław Lam. Do 1951 roku prowadził także wykłady z historii sztuki. W 1947 został zatrudniony w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, początkowo jako starszy asystent, później adiunkt w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn Studium Ogólnego. W 1950 roku został mianowany zastępcą profesora i samodzielnie prowadził Pracownię Rysunku, Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn oraz ćwiczenia kolorystyczne. W latach 1950–1951 pełnił obowiązki dziekana Studium Ogólnego.

W lutym 1951 roku przeprowadził się do Warszawy i rozpoczął pracę na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Plastycznych (od 1957 Akademia Sztuk Pięknych), początkowo jako wykładowca plastyki widowiskowej, a od września 1951 – zastępca profesora Katedry Architektury Okolicznościowej. W 1953 roku prowadził zajęcia z malarstwa i rysunku na Wydziale Grafiki. Dziekan Wydziału Malarstwa w latach 1954–1960 i 1962–1966. W styczniu 1955 Rada Wydziału Malarstwa przyznała mu dyplom eksternistyczny ukończenia ASP w Warszawie ze specjalnością malarstwo. W 1958 został mianowany profesorem nadzwyczajnym. Od 1961 kierował Katedrą Malarstwa Ściennego na Wydziale Malarstwa, a w latach 1964–1968 – Katedrą Problemów Malarstwa w Architekturze na Wydziale Malarstwa i Grafiki. W latach 1965–1966, równoległe z pracą w Warszawie, prowadził Katedrę Malarstwa w hamburskiej Hochschule für Bildende Künste. Od 1971 roku kierował Pracownią Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa.

Otrzymał liczne nagrody, m.in. III nagrodę za obraz *Podaj cegłę* na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie (1950), Nagrodę im. Gottfrieda Herdera przyznaną przez Uniwersytet Wiedeński (1966) oraz nagrodę indywidualną za szczególne osiągnięcia dydaktyczne przyznaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki (1971). Laureat V Biennale w São Paulo (1955). Odznaczony Krzyżem Oficerskim Odrodzenia Polski oraz Orderem Sztandaru Pracy II klasy za cykl rysunków z Chin i Wietnamu (1954).

Fétiche masqué, 1963, technika mieszana na płótnie, 138×97,5 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kolekcja Krzysztofa Musiała





Artur Nacht-Samborski (1898–1974). Studiował w latach 1917–1920 Malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem m.in. Wojciecha Weissa i Józefa Mehoffera. W 1924 roku powrócił na uczelnię i uczęszczał do pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Współzałożyciel i członek Komitetu Paryskiego (1923). W 1924 z jego członkami wyjechał do Francji, aby studiować malarstwo w prowadzonej przez Józefa Pankiewicza paryskiej filii krakowskiej ASP. Brał udział we wszystkich wystawach KP w kraju oraz za granicą, m.in. w Galerie Zak w Paryżu (1930), Galerie Moos w Genewie (1931) oraz w Warszawie w Polskim Klubie Artystycznym (1931) i Instytucie Propagandy Sztuki (1934). We Francji przebywał, z przerwami, do 1939 roku.

Od 1946 mieszkał w Sopocie. W tym samym roku rozpoczął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku. Jako profesor kontraktowy prowadził jedną z trzech Pracowni Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa. Cieszył się dużym autorytetem wśród studentów, w istotny sposób wpływał na kształtowanie się ich zapatrywań artystycznych. Dziekan nowo powstałego Wydziału Malarstwa i Architektury (od 1947). Członek zarządu Okręgu Gdańskiego ZPAP (1946–1947), następnie jego prezes (od 1947). Za działalność artystyczną w roku 1948 otrzymał Nagrodę Artystyczną Wybrzeża Gdańskiego (1949). W tym samym roku przeprowadził się do Warszawy i podjął pracę w stołecznej ASP. W 1950 roku został członkiem kolegium redakcyjnego „Przeglądu Artystycznego” i profesorem nadzwyczajnym ASP w Warszawie. W związku z reformą wprowadzającą w szkolnictwie artystycznym socrealizm Nacht-Samborski został odsunięty od prowadzenia zajęć w akademii i decyzją Ministra Kultury i Sztuki przeniesiony w „stan nieczynny”, a w 1951 roku – w „stan spoczynku”. W 1952 został ponownie zatrudniony w ASP w Warszawie jako profesor kontraktowy, w 1955 Rada Wydziału Malarstwa przyznała Arturowi Nachtowi-Samborskiemu eksternistyczny dyplom ze specjalnością malarstwo. W tym samym roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. W 1961 roku został pełniącym obowiązki kierownika V Katedry Malarstwa i Rysunku. Wśród jego warszawskich uczniów byli m.in. Jacek Sienicki, Rajmund Ziemiński i Jan Lebenstein. W 1968 roku przeszedł na emeryturę.

Fikus w garnku na stole, 1959, olej na płótnie, 100x75 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dar Krzysztofa Musiała





Janusz Strzalecki (1902–1983). Studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim (1919–1920) oraz malarstwo pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego w prywatnej szkole Konrada Krzyżanowskiego (1921–1922), a po jej likwidacji – w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, m.in. u Władysława Jarockiego i Józefa Pankiewicza (1922–1924). Współzałożyciel Komitetu Paryskiego (1923). W 1924 roku wyjechał z na studia do kierowanego przez Pankiewicza paryskiego oddziału krakowskiej Akademii. Wystawiał swoje prace wraz z innymi członkami KP m.in. w Galerie Zak w Paryżu (1930), w Galerie Moos w Genewie (1931) oraz w Warszawie w Polskim Klubie Artystycznym (1931) a także w Instytucie Propagandy Sztuki (1934). Był postrzegany jako jeden z najbardziej konserwatywnych przedstawicieli kapistów. Po przyjeździe do Sopotu w 1945 roku włączył się w organizację życia artystycznego na Wybrzeżu. Został pierwszym dyrektorem nowo utworzonej uczelni – Instytutu Sztuk Plastycznych przemianowanego wkrótce na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku z siedzibą w Sopocie; jednocześnie prowadził tam Pracownię Malarstwa i Rysunku. Współzałożyciel i pierwszy prezes Okręgu Gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Jako dyrektor PWSSP aktywnie zabiegał w Ministerstwie Kultury i Sztuki o przyznanie szkole statusu akademii (ostatecznie nastąpiło to w 1997 roku), również bezskutecznie starał się założyć jej filię w Paryżu lub Rzymie. Za namową Strzaleckiego do Sopotu przyjechał Artur Nacht-Samborski, który dołączył do grona pedagogicznego PWSSP (1946–1949). W 1946 roku Juliusz Strzalecki otrzymał stypendium naukowo-badawcze Ministra Kultury i Sztuki na wyjazd do Francji, gdzie miał studiować klasyczne malarstwo realistyczne. W Paryżu opiekował się grupą młodych stypendystów, pracujących w pracowni kopi w Luwrze, m.in. Marią Rostkowską, która po powrocie do kraju została jego asystentką. Przywiezione z Francji kopie dawnych mistrzów, m.in. Tycjana, Rubensa i Veronese'a, miały służyć do edukacji studentów w duchu realizmu socjalistycznego. W latach 1950–1951 rektor PWSSP w Gdańsku. W 1952 roku rozpoczął pracę w warszawskiej ASP, gdzie jako profesor kontraktowy prowadził Pracownię Rysunku Wieczornego, a następnie – Pracownię Malarstwa. W 1953 otrzymał wyróżnienie za pracę pedagogiczną i społeczną, a w 1956 uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. W pracowni Strzaleckiego powstało studenckie Koło Naukowe 58, które przy wsparciu profesora organizowało wyjazdy zagraniczne oraz spotkania z artystami i teoretykami sztuki, m.in. Tadeuszem Potworowskim i Mieczysławem Porębskim. Od 1968 roku Juliusz Strzalecki prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki. Na emeryturę przeszedł w 1973 roku.

Martea natura z porami, 1951, olej na desce, 48×33 cm





Juliusz Studnicki (właśc. Juliusz Gizbert-Studnicki; 1906–1978). W latach 1924–1929 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem m.in. Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa oraz Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Po uzyskaniu absolutorium w krakowskiej uczelni kontynuował naukę przez niepełne dwa lata w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych – uczęszczał wyłącznie na zajęcia do pracowni malarstwa monumentalnego Kowarskiego. Współzałożyciel grupy Pryzmat, formacji malarskiej czerpiącej z tradycji postimpresjonizmu. Od 1930 roku brał udział we wszystkich Salonach odbywających się do 1939 w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Pod koniec 1937 wyjechał na stypendium do Paryża, prezentował tam obrazy na *Exposition de six peintres polonais* w Galerie Bernheim-Jeune (1938).

Po wojnie zamieszkał w Sopocie. W 1945 współtworzył Instytut Sztuk Plastycznych przemianowany na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych (obecnie ASP) w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Do 1962 prowadził Pracownię Malarstwa. Wielu absolwentów jego pracowni zostało pracownikami macierzystej uczelni – m.in. Jerzy Zabłocki, Roman Usarewicz, Włodzimierz Łajming – i decydowało o jej losach oraz o kształcie wydarzeń artystycznych w Gdańsku. W roku akademickim 1949/50 Studnicki pełnił funkcję dziekana Wydziału Malarstwa i Projektowania Dekoracyjnego. Z jego inicjatywy zaczęto organizować doroczny Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie (od 1948). W 1955 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego.

W lutym 1962 podjął pracę na stanowisku profesora zwyczajnego w warszawskiej ASP, prowadził pracownię kształcenia podstawowego, malarstwa i rysunku. W Gdańsku prowadził zajęcia na Wydziału Malarstwa do końca maja 1962. W 1963 przeniósł się na stałe do Warszawy. W latach 1966–1969 prowadził pracownię dyplomującą w stołecznej ASP.

W 1969 w związku z poważnymi problemami zdrowotnymi otrzymał urlop, zwalniający go z obowiązku prowadzenia zajęć dydaktycznych na okres do końca semestru zimowego roku akademickiego 1970/71. Pracę w Akademii ostatecznie zakończył 30 września 1971. W 1965 otrzymał indywidualną nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki. Odznaczony Krzyżem Oficerskim i Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

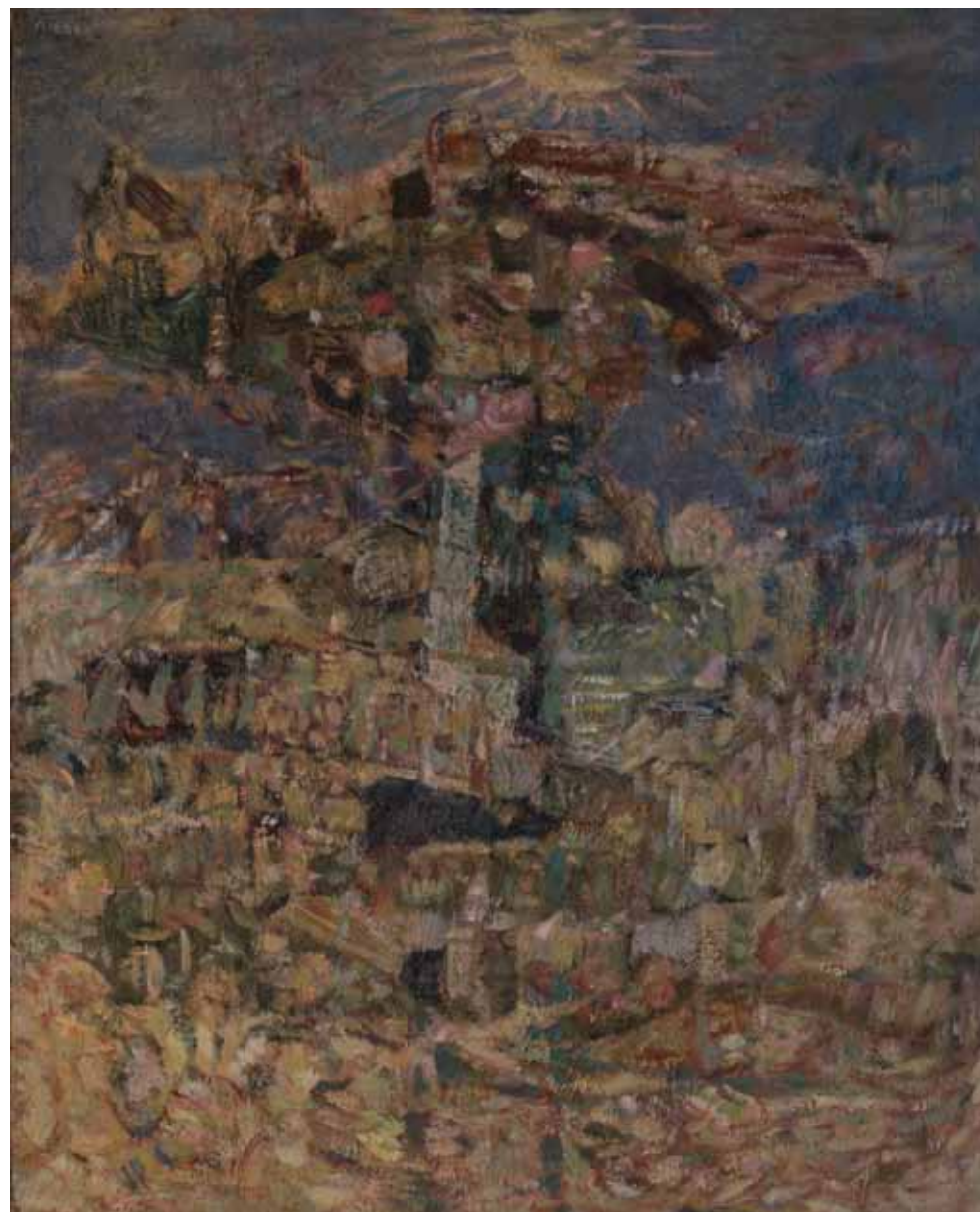
Portret kobiety (Zofia Dunin Kozicka), 1943, olej na płótnie, 57x44 cm





Krystyna Łada-Studnicka (1907–1999). W latach 1926–1928 studiowała w krakowskiej Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku pod kierunkiem Jerzego Fedkowicza, następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach m.in. Władysława Jarockiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1928–1929). W 1930 roku przeniosła się wraz z Kowarskim i grupą jego studentów do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studiowała dwa lata. Należała do grupy Pryzmat, z którą wystawiała w latach 1933–1938 w Warszawie, Krakowie oraz Poznaniu. Brała również udział w Salonach odbywających w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. W 1937 roku przebywała w Paryżu, prezentowała tam prace na wystawie zbiorowej *Exposition de six peintres polonais* w Galerie Bernheim-Jeune (1938). Po wojnie brała czynny udział w organizowaniu życia artystycznego i szkolnictwa na Wybrzeżu, od 1945 roku współtworzyła Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych (obecnie ASP) w Gdańsku, początkowo z siedzibą w Sopocie. Należała do Związku Polskich Artystów Plastyków. W pierwszym roku funkcjonowania uczelni była odpowiedzialna za utworzenie i organizację uczelnianej biblioteki. Od 1946 prowadziła zajęcia jako starszy asystent, następnie adiunkt w Pracowni Rysunku Wieczornego, a w 1948 roku – już samodzielnie Pracownię Rysunku i Malarstwa dla studentów specjalizacji architektura wnętrz. W roku akademickim 1951/52 pracowała na stanowisku zastępcy profesora i prowadziła jedną z czterech Pracowni Malarstwa na Wydziale Malarstwa. W 1955 zdała eksternistyczny egzamin dyplomowy na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym samym roku uzyskała tytuł profesora nadzwyczajnego. W 1970 roku zakończyła współpracę z gdańską PWSSP. W związku z chorobą męża, profesora warszawskiej ASP Juliusza Studnickiego, przeprowadziła się do Warszawy, gdzie już w 1969 została zatrudniona na Wydziale Malarstwa stołecznej ASP. W czasie choroby Juliusza Studnickiego prowadziła zajęcia w jego Pracowni Malarstwa i przygotowywała do dyplomów studentów męża, m.in. Włodzimierza Jana Zakrzewskiego oraz Tomasza Ciecierskiego, który od 1971 roku był jej asystentem. Od 1970 do przejścia na emeryturę w 1978 prowadziła własną pracownię, którą przejęła po Eugeniuszu Eibischu.

Lato w Chmielnic, data powstania nieznana, olej na płótnie, 100x80 cm





Jan Wodyński (1903–1988). W 1924 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, początkowo był uczniem Wojciecha Weissa, Władysława Jarockiego i Fryderyka Pauscha, a od 1927 roku – Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, zajmującego się malarstwem monumentalnym. W 1930 wraz z Kowarskim i grupą jego studentów przeniósł się do Szkoły Sztuk Pięknych (od 1932 roku ASP) w Warszawie, został członkiem ugrupowania artystycznego Pryzmat i zaczął uczestniczyć w wystawach organizowanych przez Związek Polskich Artystów Plastyków oraz Instytut Propagandy Sztuki m.in. w Warszawie, Lwowie, Łodzi, Kapsztadzie i Nowym Jorku. W Warszawie miał również wystawy indywidualne (1935 i 1937). Pracę pedagogiczną rozpoczął w 1937 roku w stołecznej ASP, początkowo jako asystent Kowarskiego, następnie – Leonarda Pękalskiego. Dwa lata później jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej wyjechał na kilkumiesięczny pobyt do Włoch i Francji. W 1945 roku został oddelegowany przez Zarząd Główny ZPAP do organizowania oddziału w Katowicach. W tym samym roku otrzymał stanowisko profesora w Katedrze Malarstwa Dekoracyjnego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Od 1946 roku wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, w roku akademickim 1946/47 prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa, rektor w latach 1949–1950, dziekan Wydziału Malarstwa w latach 1950–1953 (ze względu na zły stan zdrowia złożył rezygnację z pełnienia tej funkcji). Laureat Nagrody Państwowej III stopnia (1950). Od 1954 roku na bezpłatnym urlopie zdrowotnym. W 1957 uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. Przeprowadził się ponownie do Warszawy, gdzie od 1961 aż do przejścia na emeryturę w 1972 był profesorem malarstwa w ASP, od 1968 prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki.

Martca natura, data powstania nieznana, olej na płótnie, 50x40 cm





WARSZAWA.

WSPÓLNE



Syndrom Münchhausena, czyli kolor w świetle RGB

W projekcie *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru* malarze i malarki podejmują namysł nad tytułową kategorią, kluczową dla dyscypliny, którą uprawiają. Materiałem badawczym jest ich twórczość. Pytanie, które stawiają, można ująć następująco: w jakim stopniu kolor jako kryterium decydujące dla malarstwa da się z niego wyabstrahować na gruncie współczesnych praktyk artystycznych? I dalej: jeżeli akt „wydestylowania” koloru jako autonomicznej kategorii jest w ogóle możliwy, to jakie będą konsekwencje tego zabiegu dla uprawiania, odbierania, myślenia i mówienia o malarstwie?

W próbie abstrahowania kryterium koloru z dyskursu malarzkiego wpisany jest nieusuwalny paradoks. Taka próba przypomina wysiłki barona Münchhausena, usiłującego wyciągnąć się z bagna za własne włosy. Dyskurs malarstwa pokrywa się w znacznym stopniu z dyskursem koloru. Poza kolorem istnieją w malarstwie przede wszystkim pojęcia, za pomocą których konceptualizuje się to medium. Innymi słowy, aby zobaczyć niewykłane w kolor aspekty malarstwa, trzeba zamknąć oczy. Każdy akt spojrzenia jest w nieunikniony sposób wpisany w postrzeganie koloru, który powraca w roli decydującego kryterium.

Paradoksalny charakter sytuacji malarzy i malarek, posługujących się „kryterium koloru” i badających jego znaczenie dla malarstwa, nie unieważnia sensu podejmowania takich badań. Przeciwnie, ich prowadzenie jest nieuniknione, podobnie jak semantyczny, semiologiczny i strukturalistyczny namysł nad językiem artykułuje się, chcąc nie chcąc, za pomocą narzędzi językowych. Jesteśmy skazani na los Münchhausena. Czy bowiem rozważania na temat malarstwa miałyby sens, gdyby wyłączyć z nich badanie tak fundamentalnej kategorii, jaką jest kolor? Takie rozważania stałyby się wszak równie bezprzedmiotowe, jak próby praktykowania malarstwa bez posługiwania się kryterium koloru.

Kolor, w znaczeniu, w jakim może być przydatne w rozważaniach o malarstwie, nie istnieje bez doświadczającego go

Syndrom Münchhausena, czyli kolor w świetle RGB

podmiotu. Jego fizyczne podstawy oczywiście jesteśmy w stanie wyrazić językiem matematyki, opisując go jako określoną długość fali światła. Malarskie kryterium koloru ustanawiane jest jednak dopiero, kiedy te liczbowe parametry zostaną przetworzone przez odbierający bodźce świetlne mózg, który zmieni fale w obraz; wizualność tego obrazu definiowana jest przez możliwe do odróżnienia od siebie barwy. Tu właśnie leży źródło fascynującej natury koloru jako przedmiotu refleksji i zarazem przyczyna trudności w uchwyceniu jego istoty w sposób obiektywny i jednoznaczny. Mamy do czynienia z kategorią, która funkcjonuje na przecięciu różnych dyscyplin, przede wszystkim fizyki, biologii i psychologii. Ujęcie kwestii koloru w sposób naukowy wymaga symultanicznego posługiwania się pojęciami zaczerpniętymi ze wszystkich tych dziedzin. Jeżeli zaś zechcemy dodać do tego problem malarstwa, musimy rozszerzyć zakreślone wcześniej interdyscyplinarne pole o historię sztuki. Kryterium koloru w malarstwie formułowane jest bowiem nie tylko w umyśle patrzącego/patrzącej, lecz również w cieniu tradycji rozumienia tej kategorii w dziejach praktyk artystycznych.

Właśnie w kontekście historii sztuki wydaje się szczególnie interesujące, że *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru* jest projektem realizowanym przez Akademię Sztuk Pięknych (z Warszawy i Gdańska), zaś biorący w nim udział artyści

i artystki są zarazem akademikami. Akademicki wymiar projektu podkreśla jego badawczy charakter. Instytucję wystawy jako swego rodzaju raportu z praktyk artystycznych kieruje w stronę ambicji, których przedmiotem jest produkcja wiedzy. W realizacji tych ostatnich zamierzeń istotne jest, że na gruncie sztuki polskiej nie sposób zadać pytania o kryterium koloru w malarstwie, omijając kwestię szczególnego miejsca, które ta kategoria zajmuje w lokalnej tradycji. Ten historyczny kontekst nabiera szczególnej wagi, kiedy przeniesiemy dyskusję na teren Akademii i zaangażujemy w nią akademików.

Najnowszej historii polskich akademii – oraz debaty na temat tego, czym mogłaby być nowoczesna sztuka akademicka – nie da się napisać i opowiedzieć bez poruszenia kwestii koloryzmu jako kierunku artystycznego, ale również jako pewnej filozofii malarskiej. Z kolei ta filozofia doczekała się specyficznej instytucjonalizacji.

Koloryzm jako kierunek malarski zdefiniowali w latach międzywojennych artyści skupieni w Komitecie Paryskim. Jeszcze przed II wojną światową w ten nurt włączyła się liczna grupa twórców spoza Komitetu; koloryzm wyrósł na jedną z najpoważniejszych propozycji artystycznych sformułowanych na gruncie polskiego modernizmu. Właśnie z kręgu kolorystów rekrutowała się kadra profesorska, która już po wojnie odcisnęła niezwykle silne piętno na filozofii malarskiej wykładanej na uczelniach artystycznych w naszym kraju.

O tradycji koloryzmu, która tworzy historyczny kontekst dla rozważań na temat kryterium koloru we współczesnym polskim malarstwie, szerzej pisze na łamach niniejszej publikacji Wojciech Włodarczyk. Oddając mu głos, dodajmy jedynie, że aktualną siłą tej tradycji można zilustrować chociażby nazwiskami patronów najważniejszych nagród, którymi do dziś wyróżniani są artyści w naszym kraju. Jedno z najbardziej prestiżowych wyróżnień

przyznawane niepodważalnym klasykom polskiej sztuki to nagroda imienia (kolorysty) Jana Cybisa. Z kolei młodzi malarze ubiegają się co dwa lata o nagrodę imienia (kolorysty) Eugeniusza Gepperta, który patronuje zresztą wrocławskiej Akademii. Nie można zrozumieć współczesnej tożsamości tych oraz innych uczelni w Polsce, nie dostrzegając wpływu, jaki na ich kształt wywarli Cybis, Geppert, Eugeniusz Eibisch, Artur Nacht-Samborski i inni twórcy oraz pedagodzy mieszczący się w szeroko pojętym nurcie polskiego koloryzmu.

Jeżeli współcześnie w ogóle możliwe jest zrealizowanie kategorii sztuki akademickiej, to koloryzm i jego konsekwencje byłyby zapewne najbliższe wypełnienia takiego pojęcia treścią i praktyką. Figurę sztuki akademickiej możemy wyobrazić sobie jako punkt orientacyjny dla gestów artystycznych po awangardowej lub zachowawczej stronie osi postaw twórczych. Jeżeli w funkcji takiej figury obsadzony został właśnie koloryzm, to nie bez powodu. Uznanie przez artystów z kręgu Komitetu Paryskiego koloru jako decydującego kryterium w malarstwie było swego rodzaju manifestem ustanowienia autonomii tej dyscypliny. Koloryzm korzystał oczywiście z dobrodziejstwa z najbardziej „wyczulonych na kolor” form modernizmu, zwłaszcza ze spuścizny impresjonizmu i postimpresjonizmu. W latach międzywojennych kolorystyczny postulat formułowany był jednak nie tylko jako propozycja kontynuacji obecnych już w sztuce nowoczesnej tradycji, lecz również, a może przede wszystkim, w polemice z dyskursami, które autonomię sztuki zdecydowanie kwestionowały. Jeden biegun przestrzeni, w której rozwijały się praktyki artystyczne w II RP, wyznaczał dyskurs awangardy, postulując zaangażowanie sztuki w modernizację społeczeństwa i wysiłki na rzecz jego postępowej transformacji. Na drugim biegunie rozwijano projekt sztuki narodowej, mającej wyrażać, umacniać i modelować etniczną oraz obywatelską tożsamość. W obydwu wypadkach sztuka stawała wobec perspektywy instrumentalizacji i rozliczania ze swej politycznej skuteczności oraz społecznej użyteczności. W tym kontekście kolor nabierał wymiaru narzędzia artystycznej emancypacji. Stanowiąc kategorię ontologicznie niezbędną do tworzenia malarstwa, jawił się jako figura organicznie przynależna do sztuki, wpisana w jej morfologię. Kolor jest ciałem malarstwa; kolor *jest* malarstwem. Posługiwanie się tą kategorią stwarzało możliwość kreowania własnych, autonomicznych, *par excellence* artystycznych wartości, których nie da się sprowadzić do roli politycznych czy społecznych narzędzi, zawłaszczyć przez dyskurs narodowy czy rewolucyjny. Innymi słowy, kolor stawał się instrumentem, za pomocą którego malarstwo miało szansę przemówić własnym głosem.

Ulubionym tematem historycznych kolorystów stała się martwa natura: temat muzealny, zakorzeniający ich praktykę artystyczną w tradycji malarzkiej, ale jednocześnie świeżo zaktualizowany w sensie formalnym przez modernistów, zwłaszcza przez Cezanne’a. W malowaniu martwych natur, a także pejzaży – innego gatunku, któremu kolorysty przyznawali uprzywilejowane miejsce w swej ikonografii – kryje się możliwość tworzenia alegorii, ale jeszcze większy jest potencjał realizacji tematu symbolicznie, społecznie i politycznie neutralnego. Obraz kolorystyczny kieruje uwagę patrzącego na swoją powierzchnię, na sposób, w jaki została on rozstrzygnięta. Znaczenie kryje się nie w samym przedstawieniu, lecz w sposobie, w jaki zostało ono zrealizowane; kiedy cichnie narracja, do głosu tym wyraźniej dochodzi dyskurs samego malarstwa, artykułowany językiem koloru.

W Polsce, w której rodził się koloryzm, rodzime tradycje malarskie nie były bogate, silna natomiast pozostawała tradycja przypisywania sztuce, w tym malarstwu, służebnej roli wobec różnych dyskursów, zwłaszcza niepodległościowego i narodowego. Znamienne, że czołowi kolorysty należący do Komitetu Paryskiego formułowali zręby swojego programu w latach spędzonych we Francji, by na początku lat 30. powrócić do Polski z gotową już propozycją artystyczną. Idąc tym tropem, można zauważyć, że samo pojęcie koloru nie jest głęboko zakorzenione

w polszczyźnie; termin pochodzi z łaciny. Źródłostowem jego synonimu, barwy, jest z kolei niemieckie *die Farbe*. W tym świetle kryterium koloru może jawić się jako rodzaj „obcego ciała” w anatomii polskiej kultury wizualnej. Paradoksalnie dlatego właśnie zrobiło na gruncie polskiego malarstwa tak dużą karierę. Stanowiło narzędzie emancypacji malarstwa z lokalnych uwarunkowań w dążeniu do wypracowania uniwersalnych, czysto artystycznych wartości.

Jak delikatną, a jednocześnie fundamentalną sprawą może stać się kwestia granic autonomii sztuki, wyznawcy koloryzmu przekonali się wraz z innymi polskimi artystami tuż po II wojnie światowej w momencie nadejścia socrealizmu. System totalitarny kwestionował tę autonomię na swój sposób, czyli negował ją totalnie. Kryterium koloru (i innym, autonomicznym kategoriom formalnym sztuki) przeciwstawiał bezwzględny dyktat kryterium politycznego i propagandowego. W cieniu traumy socrealizmu ujawnił się polityczny potencjał z założenia apolitycznego programu koloryzmu. W latach międzywojennych kolorysty byli krytykowani z pozycji awangardowych za uchylanie się od podejmowania społecznych obowiązków. Kiedy jednak doszło do przemocowej próby poddania praktyk twórczych bezwzględnej kontroli politycznej, obrona granic autonomii sztuki stała się w znacznej mierze tożsama z politycznym, a także moralnym oporem. Po liberalizacji systemu totalitarnego

twórczość kolorystów oraz artystów rozwijających ustanowioną przez nich tradycję i postawy znów stała się przedmiotem krytycznych wątpliwości. Czym powinien zajmować się malarz? Powierzchnią płótna czy palącymi kwestiami współczesności? Czy wartości estetyczne są zarazem wartościami społecznymi? Czy kolor jest taką wartością?

Kryterium koloru pozostaje zatem uwikłane w wielką, toczącą się przez cały wiek XX debatę na temat miejsca sztuki w nowoczesnym społeczeństwie. Ta dyskusja, rozpięta między awangardowym postulatem zniesienia granicy między sztuką i życiem a modernistycznym dążeniem do emancypacji i ostatecznej autonomizacji sztuki, trwa w gruncie rzeczy do dziś. Zmieniają się jednak formy i okoliczności prowadzenia tej dyskusji. Można zaryzykować twierdzenie, że nawet kolor nie jest już tym samym, czym był, kiedy członkowie Komitetu Paryskiego wybierali go na decydujące kryterium swoich malarskich praktyk.

„Color is massage”, „Message is color” – komunikuje Arkadiusz Karapuda w malarskiej instalacji *Color*, jednej z realizacji obecnych w wystawie/badaniu *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru*. Na pracę składa się dwanaście obrazów. Wszystkie odwołują się do wizualnej estetyki ikon z interfejsu komputerowego systemu operacyjnego. Tematem sześciu z nich, geometrycznych kompozycji balansujących między geometryczną abstrakcją a *trompe l'oeil*, są kolory, kolejno – czerwień, fiolet, błękit, zieleń, żółty, pomarańczowy. Na sześciu pozostałych artysta namalował dwukrotnie wyrazy: „Color”, „Is”, „Massage”; te płótna posłużyły mu do ułożenia cytowanych wyżej zdań.

Kolor jest przekazem. Przekaz jest kolorem. W pewnym sensie w tych dwóch frazach zamknąć można definicję malarstwa, a także praktyki wszystkich artystów biorących udział w wystawie. Malarstwo nie jest istnieje poza kolorem. Alegorię

tej myśli można zobaczyć w pracach Jarosława Modzelewskiego, przedstawiających martwe natury z pracowni malarza. Na jednym z obrazów widać słoje z pigmentami, na innym – gęsto pokrytą zaschniętymi farbami paletę, porzuconą pod tablicą ze wzornikami kolorów. W tautologicznym charakterze tych prac – oto artysta maluje za pomocą pigmentów pigmenty, farbami tworzy reprezentację farb na palecie – zwiera się prawda na temat istoty malarstwa. Ale czy cała? Koloryzm rozumiany jako kierunek współcześnie nie istnieje, artyści biorący udział w wystawie, nie mieszczą się w żadnym wspólnym nurcie. Przeciwnie, różnorodność postaw reprezentowanych przez uczestników *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru* jest co najmniej tak duża, jak dystans dzielący posttaszystowskie, ekspresyjne abstrakcje Tomasza Milanowskiego od syntetycznych, rozświetlanych intensywnym wewnętrznym światłem pejzaży Antoniego Starowieyskiego. W perspektywie wystawy kolor nie jest wspólnym programem, lecz raczej interpretacyjną i percepcyjną perspektywą. To nie jedyne kryterium, którego można użyć w dyskusji nad zgromadzonymi tu obrazami. Pytanie brzmi, co widzimy w malarstwie, kiedy użyjemy koloru jako kluczowego pojęcia do myślenia o nim? I czy pojęcie to dostarcza kryterium o charakterze rozstrzygającym?

Sformułowanie jednoznacznej odpowiedzi komplikuje nie tylko różnorodność języków i filozofii malarskich, które reprezentowane są na wystawie (i szerzej, praktykowane są dziś w ramach tej dyscypliny), lecz również coraz bardziej złożony ontologicznie status współczesnego koloru, który staje się nie tylko zagadnieniem natury fizycznej i psychologicznej, lecz również przedmiotem uwikłanym w rozwój technologii, rozgrywki ekonomiczne, a nawet w dyskurs na temat praw autorskich.

W kontekście sztuki paradygmatyczny dla tych uwikłań jest przypadek Anisha Kapoora

i pigmentu Vantablack. Wielcy artyści przeszłości miewali „swoje” barwy; rozpoznajemy „zieleń Veronese’a” czy „kolor Tycjanowski”, tę niepowtarzalną mieszankę miedzi, pomarańcza i czerwieni. Yves Klein nazwał swoim imieniem – International Klein Blue (IKB) – farbę o barwie ultramaryny, która stała się znakiem firmowym jego sztuki. Artysta opracował IKB we współpracy z paryskim handlarzem i twórcą farb Edouardem Adamem. Wyjątkowość „międzynarodowego błękitu Kleina” wynikała nie tyle z właściwości samego pigmentu, ile jego syntetycznej bazy, opracowanej według innowacyjnej formuły. W 1960 roku Klein zarejestrował „swoją” kolor w paryskim Institut national de la propriété industrielle. Nigdy go jednak nie opatentował; akt zagwarantowania sobie własności błękitu miał dla artysty charakter przede wszystkim konceptualny i symboliczny.

W wypadku Vantablack idea posiadania koloru przez artystę nie mieści się już w ramach metafory czy konceptualnego gestu. Kryjący się pod tą nazwą barwnik został opracowany w 2014 roku przez korporację Surrey NanoSystems. To dzieło nanotechnologii jest obecnie najczarniejszą substancją stworzoną przez człowieka, a także czarniejszą od jakiegokolwiek wytworu natury. Pokryta Vantablack powierzchnia pochłania 99,96 procent padającego na nią światła, uwięzionego w nieprzeliczonej liczbie węglowych nanorurek. Ten pigment nie jest właściwie kolorem, lecz (niemal) czystą ciemnością. Jak większość nietuzinkowych wynalazków i ten ma zastosowanie wojskowe; pokryte idealną czernią satelity i samoloty bojowe stają się niewidzialne. Jednocześnie jednak firma skapitalizowała symboliczny potencjał drzemiący w tej innowacji na polu sztuki, czyli w obszarze, w którym najlepiej można wyartykułować dyskurs kreatywności, oryginalności i niepowtarzalności. W imię osiągnięcia tych celów Surrey NanoSystems udzieliło ekskluzywnej licencji na używanie Vantablack jednemu z najwybitniejszych artystów bry-

tyjskich, Anishowi Kapoorowi. Parametry barwnika pozwalają na uzyskiwanie niepowtarzalnych efektów wizualnych; w ten sposób do praktyk artystycznych wkrały się mechanizmy technologicznej przewagi, znane z konkurencji biznesowej czy wyścigu zbrojeń. Koncept artysty, nawet, a może szczególnie tak wybitnego jak Anish Kapoor, który wspomaga swoją artystyczną praktykę takimi mechanizmami, zrodził szereg kontrowersji, etycznych wątpliwości i pytań o kondycję współczesnej sztuki. Jeden z krytyków Kapoora, brytyjski artysta Stuart Semple, w odpowiedzi na monopol wielkiego rzeźbiarza na używanie superczerni, ogłosił, że zakazuje mu kupowania opracowanej przez siebie autorskiej farby uchodzącej za najintensywniejszy odcień różu dostępny obecnie na rynku. Superróż Semple może kupić każdy, pod warunkiem, że złoży pisemną deklarację, w której oświadczy, że nie jest Anishem Kapoorem i nie zamierza przekazać produktu Anishowi Kapoorowi. Ripostą mistrza Kapoora było opublikowanie w sieci fotografii, na której pokazuje środkowy palec zanurzony w różowej farbie Semple'a...

Przypadek kontrowersji wokół monopolu artysty na superczerni rzuca szczególnie ciekawe światło na kwestię współczesnej autonomii sztuki, ponieważ w centrum tej debaty znajduje się kolor, w XX wieku należący do podstawowych elementów konstrukcji własnego języka sztuki, niezależnego od pozaartystycznych dyskursów. Jak dyskusyjnym i płynnym pojęciem jest ta postulowana niezależność, ukazując również kolejne rewizje wyobrażeń o dramaturgii historii sztuki najnowszej. Za przykład może posłużyć „odkrywanie” w ostatniej dekadzie szwedzkiej malarki Hilmy af Klint, której bijącą rekordy popularności wystawę pokazywało w roku 2018 nowojorskie Muzeum Guggenheima. Na początku XX wieku af Klint stworzyła monumentalny cykl abstrakcyjnych obrazów, wyprzedzających w sensie formalnym inwencje Mondriana, Malewicza i Kandinskiego, artystów uchodzących

w historiografii za „ojców” abstrakcji. Przypadek malarki budzi emocje nie tylko dlatego, że wpisuje się w feministyczną rewizję dziejów modernizmu. Af Klint, głęboko zaangażowana w ruch teozoficzny, a później również w Steinerowską antropozofię, twierdziła, że decyzje malarskie i rozstrzygnięcia kolorystyczne podejmowała pod dyktando „wyższych bytów”, rozumianych w sensie neoplatonickim „duchów”. Ezoteryczne korzenie jej kolorystycznych inwencji można by uznać za ciekawostkę, ale dyskusja wokół spuścizny af Klint odświeżyła w pamięci historyków sztuki fakty w pewnym sensie zepchnięte do podświadomości dziejów modernizmu. Tak się bowiem składa, że nie tylko świeżo odkryta „matka abstrakcji”, lecz również wszyscy jej kanoniczni „ojcowie” – Mondrian, Kandinsky i Malewicz – zajmowali się teozofią, a ich fundamentalne dla konceptu modernistycznej autonomii sztuki rozwiązania formalne były głęboko związane z ezoterycznym rozumieniem koloru.

Zainicjowana na gruncie niniejszej wystawy dyskusja o tytułowym kryterium toczy się zatem w kontekście wciąż niezamkniętej i rewidowanej historii modernistycznego koloru oraz w jeszcze głębszym cieniu rozwoju technologicznego, gdzie kolor przestaje być jakością natury i doświadczeniem postrzegającego ją podmiotu, zmieniając się w chroniony patentami, zaawansowany produkt. Jest jeszcze jednak inne światło, w którym

zarysowuje się rodzaj metanarracji dyskursu współczesnej barwy. Mowa o świetle monitorów. Kwestii ich szczególnego widma dotyka w swoich pracach uczestnik *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru* Wojciech Zubala. W czterech olejach na płótnie artysta tematyzuje trzy kolory: czerwony, zielony, niebieski. Treścią trzech obrazów czyni każdą z tych barw z osobna. W czwartej pracy zestawia je w jednym kadrze. To kolory, których kombinacje tworzą znakomitą większość współczesnej zapośredniczonej wizualności – święta trójca RGB wyświetlana na ekranach urządzeń elektronicznych. W dyskursie nowoczesnego malarstwa ogromną rolę odegrała inna trójca, Mondrianowski tercet braw podstawowych. Współczesne malarstwo również jest trudne do pomyślenia bez odniesienia się do błękitu, czerwieni i żółtego. Od początku swojej historii jest sztuką opartą na subtraktywnej syntezie barw – sztuką obrazu, którego postać i kolor są wypadkową światła odbitego od malowanej powierzchni i światła, które zostaje przez tę powierzchnię pochłonięte. W tym sensie malarstwo nie różni się od twórców natury; ta tożsamość sztuki i świata była wszak niezwykle ważna dla historycznych kolorystów. Paradoks współczesnego malarstwa polega na tym, że choć wciąż powstaje, by odbijać światło, to najczęściej oglądane jest za pośrednictwem technologii, która tworzy kolory metodą syntezy addytywnej. Większość obrazów ukazujących się dziś naszym oczom to przecież dane wyświetlane na ekranach; współczesne malarstwo nie odbija światła, lecz samo świeci nam w oczy, choć światło, którym się jarzy, nie należy do niego, lecz do cyfrowych urządzeń i to za ich pośrednictwem doświadczamy sztuki częściej niż w jakikolwiek inny sposób. I być może to właśnie elektronizacja i digitalizacja współczesnej palety barw staje się największym wyzwaniem przed artystami zadającymi pytanie o aktualne kryterium koloru.

Baj



Stanisław Baj – ur. w 1953 roku w Dolhobrodach nad Bugiem na Podlasiu. Studiował w latach 1972–1978 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem profesorów: Michała Byliny, Jacka Sienickiego i Ludwika Maciąga; za pracę dyplomową zrealizowaną w pracowni prof. Ludwika Maciąga otrzymał wyróżnienie rektorskie.

Zajmuje się głównie malarstwem i rysunkiem. Początkowo malował sceny rodzajowe inspirowane życiem wsi i naturą. Od lat 80. tworzy pejzaże – głównie przedstawienia rzeki Bug – oraz portrety. Jego obrazy mają cechy uniwersalne, a zarazem symboliczne, widoczne zarówno w licznych portretach matki artysty, jaki i w malowanych bezpośrednio z natury dzikich zakolach Bugu, interpretowanego bardzo różnorodnie – od przedstawień realistycznych po abstrakcyjne. Autor ponad stu wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych. Prace artysty znajdują się w zbiorach muzeów polskich oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Profesor sztuk plastycznych. Od 1982 dydaktyk na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni, gdzie obecnie prowadzi Pracownię Malarstwa. W latach 2004–2012 pełnił funkcję prorektora ds. studenckich i dydaktycznych.

1953

Stanisław

Rzeka Bug, 2017, olej na płótnie, 81x100 cm



Baj



Stanisław

Rzeka Bug, 2017, olej na płótnie, 120x100 cm

Rzeka Bug, 2017, olej na płótnie, 100x120 cm



Bauć



Jarosław Bauć – ur. w 1959 roku w Krakowie. Studiował w latach 1980–1985 na Wydziale Malarstwa i Grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku; dyplom w pracowni prof. Włodzimierza Łajminga.

Za swoją twórczość był wielokrotnie nagradzany, m.in. na Bielskiej Jesieni, a na XVII Festiwalu Współczesnego Malarstwa Polskiego w Szczecinie otrzymał Grand Prix. Od roku 2000 maluje zespół cykli obrazów *Przewodnik po malarstwie*. Substancjonalną przesłanką ich powstawania jest przekonanie o fleksyjnej istocie malarstwa. Nie wyraża uczuć, nie opisuje świata, lecz doświadcza formy i język, jakie malarstwo wykształciło w swojej historii, a także narracji, jakie wokół niego powstały. Właściciel i kurator autorskiej galerii przy ul. Jesionowej 4/3 w Gdańsku.

Tytuł profesora sztuki uzyskał w 2015 roku. Od ukończenia studiów jest wykładowcą na macierzystej uczelni, obecnie prowadzi pracownię dyplomową na Wydziale Malarstwa.

1959

Jarosław

Przewodnik po malarstwie. Wielkie eksstatyczne. Św. Teresa, 2017, olej na płótnie, 200x150 cm



Bauć

Jarosław



Przewodnik po malarstwie. Wielkie ekstazycki. Św. Teresa, 2017, olej na płótnie, 200x150 cm

Przewodnik po malarstwie. Wielkie ekstazycki. Św. Teresa, 2017, olej na płótnie, 200x150 cm



Czerniawski

1954

Józef

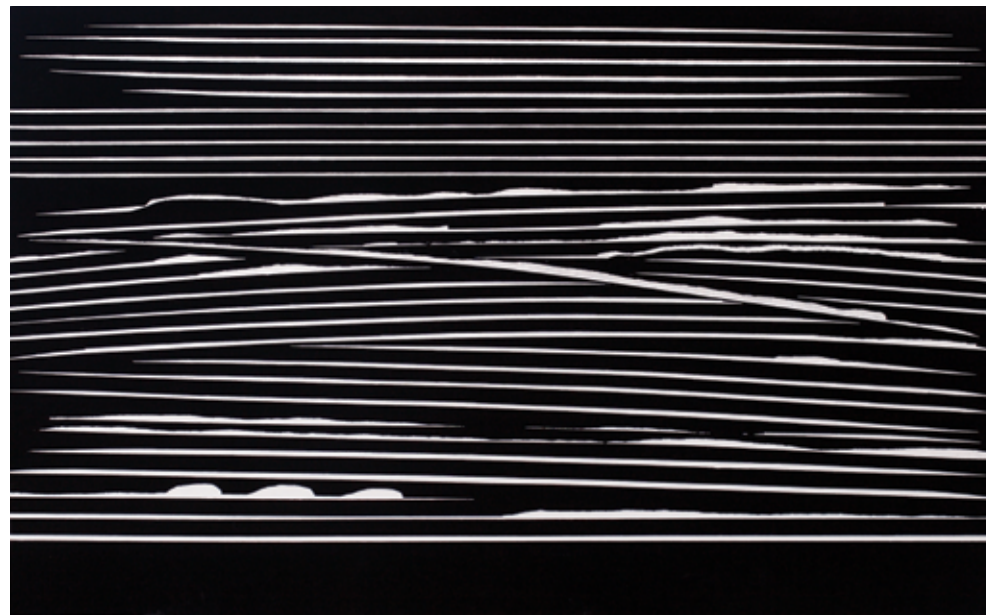


Józef Czerniawski – ur. w 1954 roku w Myśliborzu. Studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku; dyplom w pracowni prof. Kazimierza Śramkiewicza (1977).

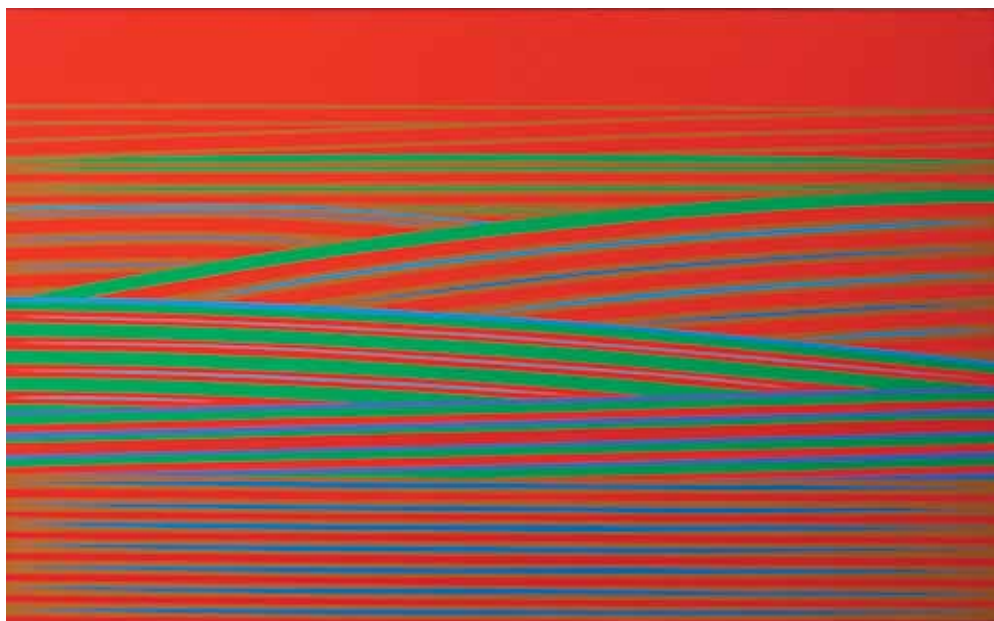
Jak sam mówi, w twórczości chodzi mu o kontemplację. Interesują go formy najprostsze, abstrakcyjne, pozwalające zatopić się w niczym niezmaconej kontemplacji. W swoich pracach koncentruje się na poszukiwaniach strukturalnych i iluzyjnych, inspirowanych rzeczywistością oraz fenomenami natury, ładem i harmonią krajobrazu, zdarzeniami i zjawiskami zachodzącymi w przyrodzie. Współzałożyciel grupy artystycznej COX i Pomorskiego Stowarzyszenia Integracji Kultur i Sztuki „Jeden Świat”, którego jest również prezesem.

Profesor sztuk plastycznych (2014). Na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Podstaw Rysunku i Malarstwa.

Becz tytułu, 2017, akryl i tkanina na płótnie, 90x150 cm



Czerniawski



Józef

Bez tytułu, 2016, akryl na płótnie, 90x146 cm

Bez tytułu, 2016, akryl i tkanina na płótnie, 150x90 cm





Piotr Józefowicz – ur. w 1959 roku w Lublinie. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie (1979) oraz Wydziału Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku; dyplom w pracowni prof. Kazimierza Ostrowskiego (1985).

Zajmuje się malarstwem portretowym, ściennym oraz rysunkiem i grafiką komputerową. Niekiedy wciela się w rolę organizatora i kuratora wystaw. W latach 1997–1999 był członkiem zespołu realizacyjnego Polskich Cmentarzy Wojennych w Katyniu, Miednoje i Charkowie. W 1985 roku rozpoczął proces tworzenia „niekończącego się” cyklu obrazów pod tytułem *The show must go on*, będących zapisem zmieniającego się czasu i różnorodności otaczających nas sytuacji. Cykl kontynuowany jest do dzisiaj, a jednolita wysokość obrazów pozwala autorowi na tworzenie coraz to nowych znaczeń, skojarzeń i kontekstów. Powstają nowe części serii, a stare są przemalowywane. Przekraczając rozmiarami granice „postrzegalności” projekt stał się rodzajem malarskiej instalacji. Nie można jej ogarnąć jednym spojrzeniem, trzeba ją oglądać krok po kroku, kadr za kadrem. Na całość składa się obecnie około stu pięćdziesięciu części będących zapisem zmienności zdarzeń i zawierających element nieprzewidywalnej kontynuacji.

Profesor sztuk plastycznych. W 1988 roku rozpoczął pracę na macierzystej uczelni, od roku 2002 prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku; kierownik Katedry Malarstwa.

Senseless 08, 2018, olej na płótnie, 180x120 cm



Józefowicz

Piotr



Senseless 09, 2018, olej na płótnie, 180x120 cm

Senseless 10, 2018, olej na płótnie, 180x120 cm





Arkadiusz Karapuda – ur. w 1981 roku w Żyrardowie. Studiował w latach 2002–2007 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; za pracę dyplomową zrealizowaną pod kierunkiem prof. Marka Sapetto otrzymał wyróżnienie rektorskie.

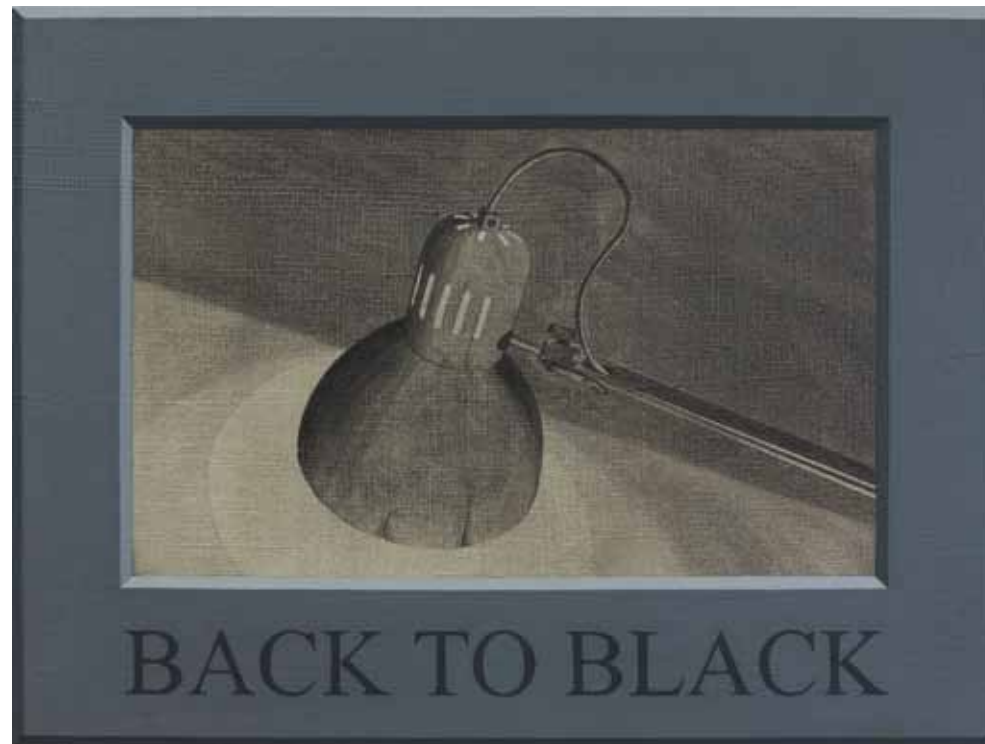
Twórczość Karapudy początkowo dotyczyła głównie człowieka, przedmiotu i przestrzeni oraz połączenia tych elementów w dowolnych układach. W swoich kompozycjach malarskich chętnie odwoływał się do tradycji zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej, której nadawał wymiar uniwersalny. Około 2013 roku poszerzył swoją aktywność artystyczną o rysunek, obiekt i formy fotograficzne. Prace malarskie z lat 2013–2017 to przede wszystkim badanie relacji pomiędzy umownością a iluzją oraz zgłębianie wątków i tematyki dotyczących kategorii przestrzeni i miejsca. Niedawno artysta przeformułował swój malarski idiom, aby w narracyjnych kompozycjach zawrzeć konceptualny namysł nad napięciami wytwarzanymi pomiędzy słowem i obrazem. Autor dwudziestu wystaw indywidualnych i uczestnik ponad stu wystaw zbiorowych.

Otrzymał liczne nagrody i stypendia, m.in. Nagrodę im. Józefa Szajny (2007), stypendium Inicjatywy Entry (2008), Grand Prix 7. Międzynarodowych Warsztatów Malarskich Pieńków (2008), Nagrodę Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego na 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (2012) oraz stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014).

Doktor habilitowany sztuki (2018). Profesor ASP w Warszawie, na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Rysunku dla studentów I roku (od 2017), prodziekan ds. nauki i badań naukowych w latach 2016–2019.

← NASTĘPNA STRONA: *Calatrà*, 2018, olej i akryl na płótnie, 185×405 cm, 12 części w tym sześć prac w formatach 40×120 cm oraz sześć prac w formatach 60×50 cm

Back to black, 2019, olej i akryl na płótnie, 60×80 cm

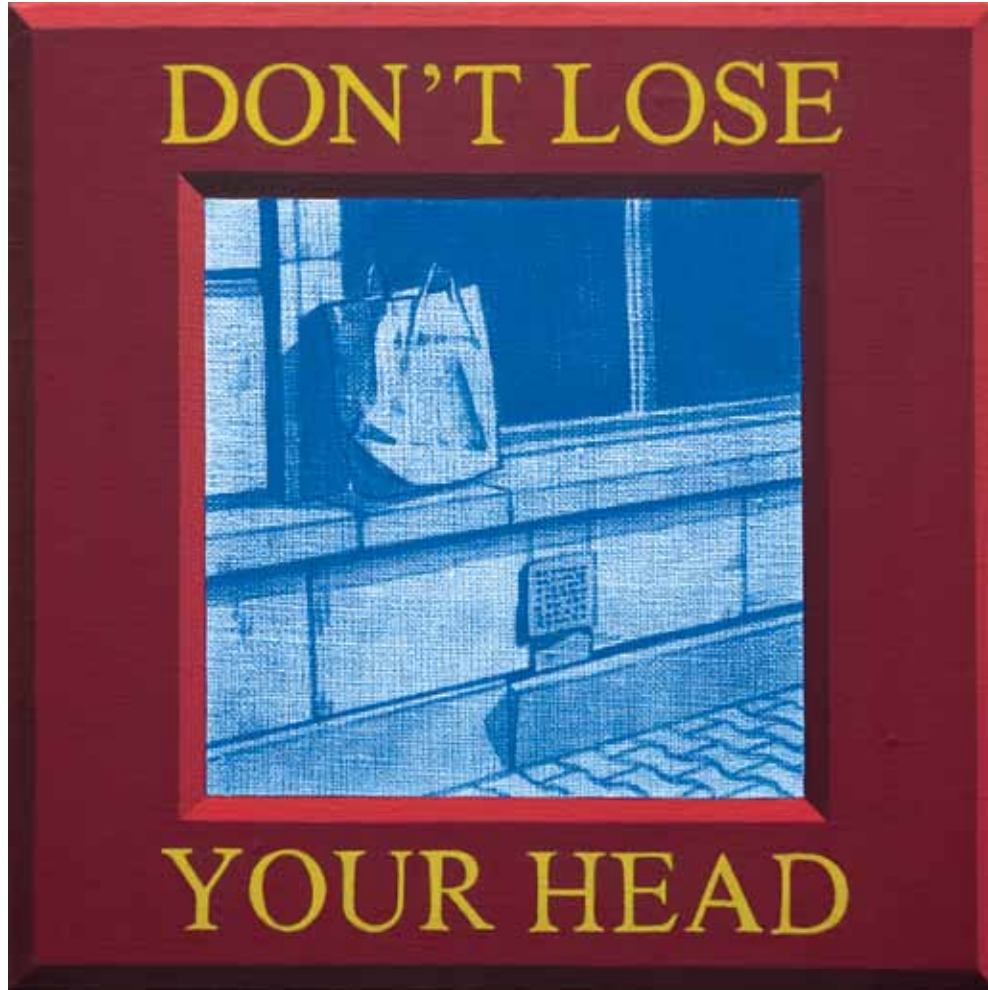


Karapuda



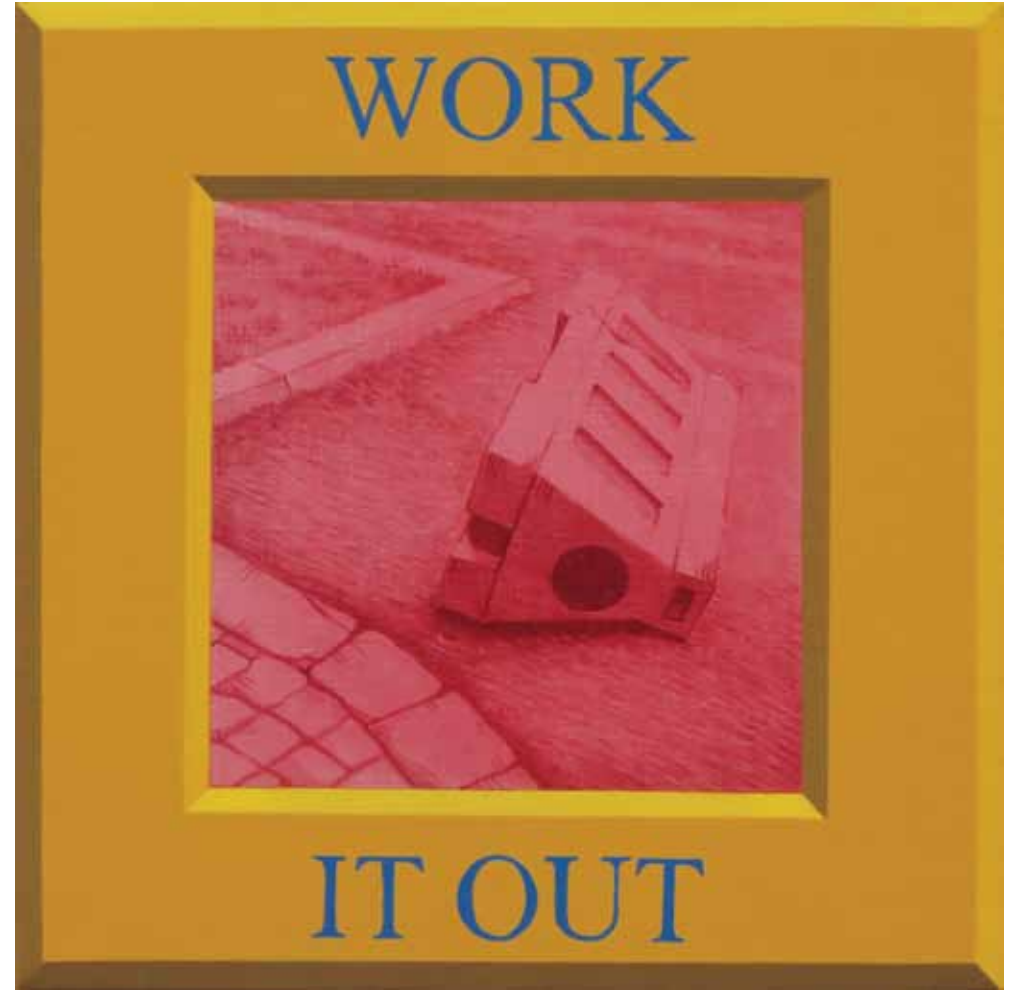
Arkadiusz

Karapuda



Don't lose your head. 2018, olej i akryl na płótnie, 20x20 cm

Arkadiusz



Work it out. 2018, olej i akryl na płótnie, 20x20 cm

Łuczkwiaak



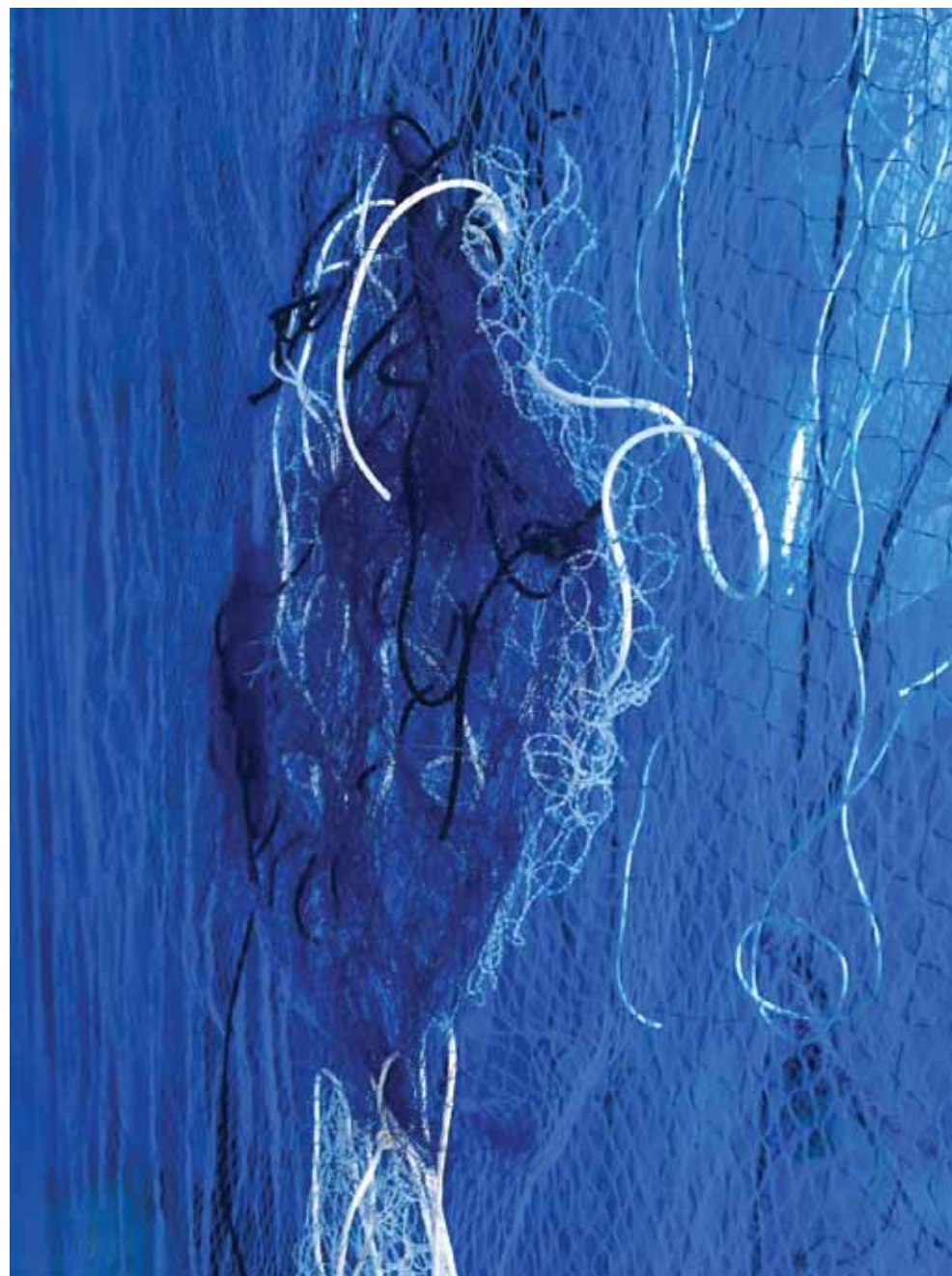
Barbara Łuczkwiaak – studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; dyplom z malarstwa (1979). Studia podyplomowe w Katedrze Tkaniny na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Wojciecha Sadleya.

Uprawia malarstwo, tkaninę i fotografię. Autorka wielkoformatowych kolaży oraz kompozycji przestrzennych – instalacji i environment. Autorka kilkunastu wystaw indywidualnych, brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w Warszawie, Budapeszcie, Sydney, Wiedniu, Indianapolis oraz w Niemczech w Varrelbusch, Monachium, Neumünster, Erfurcie, Dortmundzie i Düsseldorfie. Stypendystka Galerie Birhenhof w Neumünster. Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Kielcach i Bydgoszczy, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, a także w galeriach i kolekcjach prywatnych w Polsce, Niemczech, Holandii, Wielkiej Brytanii, Australii, Stanach Zjednoczonych i we Francji.

Doktor habilitowany sztuki. Profesor ASP w Warszawie, prowadzący Pracownię Tkaniny Eksperymentalnej na Wydziale Malarstwa.

Barbara

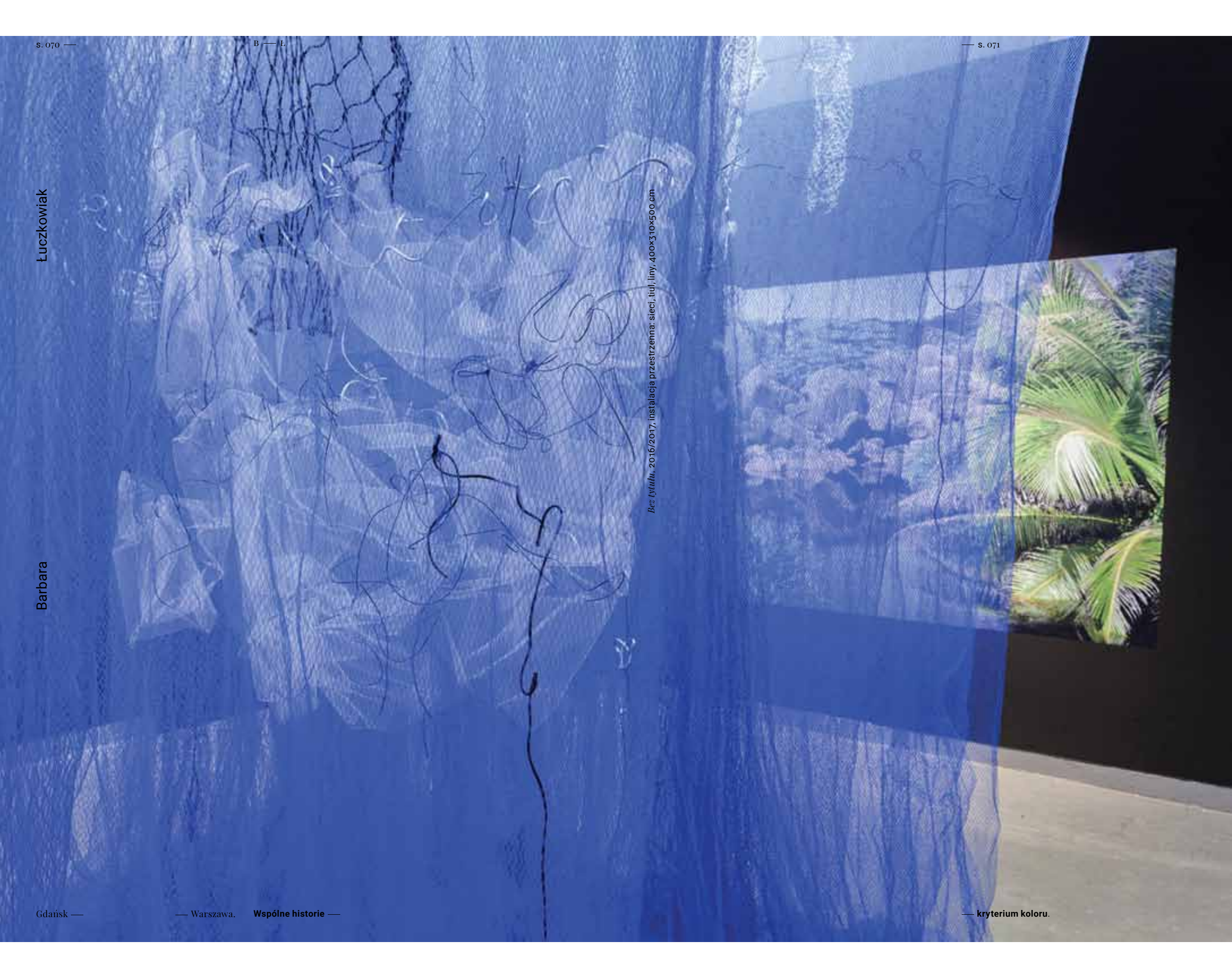
Bez tytułu, 2016/2017, instalacja przestrzenna: sieci, tiul, liny, 400x310x500 cm



Łuczkwiaak

Barbara

Bez tytułu, 2016/2017, instalacja przestrzenna: sieci, tutej, liny, 400x310x500 cm



Łuczakowiak

Barbara



Bez tytułu, 2016/2017, instalacja przestrzenna: sieci, tiul, liny, 400x310x500 cm

Bez tytułu, 2016/2017, instalacja przestrzenna: sieci, tiul, liny, 400x310x500 cm



Milanowski



Tomasz Milanowski – ur. w 1972 roku. Studiował w latach 1993–1998 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach prof. Stefana Gierowskiego i prof. Jarosława Modzelewskiego; pracę dyplomową nagrodzoną wyróżnieniem rektorskim zrealizował pod kierunkiem prof. Krzysztofa Wachowiaka (1998).

Uprawia malarstwo ekspresyjne, bliskie estetyce abstrakcji organicznej. Tworzy wielkoformatowe obrazy olejne, dla których podobrazem jest przeważnie kwadrat. Na jego powierzchni artysta kreuje świat pełen płynnych, efektownie przenikających się barw. Jego twórczość w warstwie skojarzeń treściowych nawiązuje m.in. do holenderskich kompozycji kwiatowych, motywu *vanitas*, symboliki żywiołów oraz autotelicznego namysłu nad medium malarskim. Autor blisko pięćdziesięciu wystaw indywidualnych, uczestnik ponad stu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Stypendysta Pollock-Krasner Foundation (2013). Uczestnik międzynarodowego projektu artystycznego *West Farbe* (2016–2018) wraz z takimi twórcami jak Katharina Grosse, Christophe Baudson czy Simon Morris. Współautor scenografii malarskiej w Muzeum Ikon w Supraślu.

Profesor sztuki (2019). Na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Rysunku (od 2015); dziekan w kadencji 2016–2020.

1972

Tomasz

Becz tytułu, 2018, olej na płótnie, 198x198 cm



Milanowski



Tomasz

Bez tytułu, 2018, olej na płótnie, 198x198 cm

Bez tytułu, 2018, olej na płótnie, 198x198 cm



Model

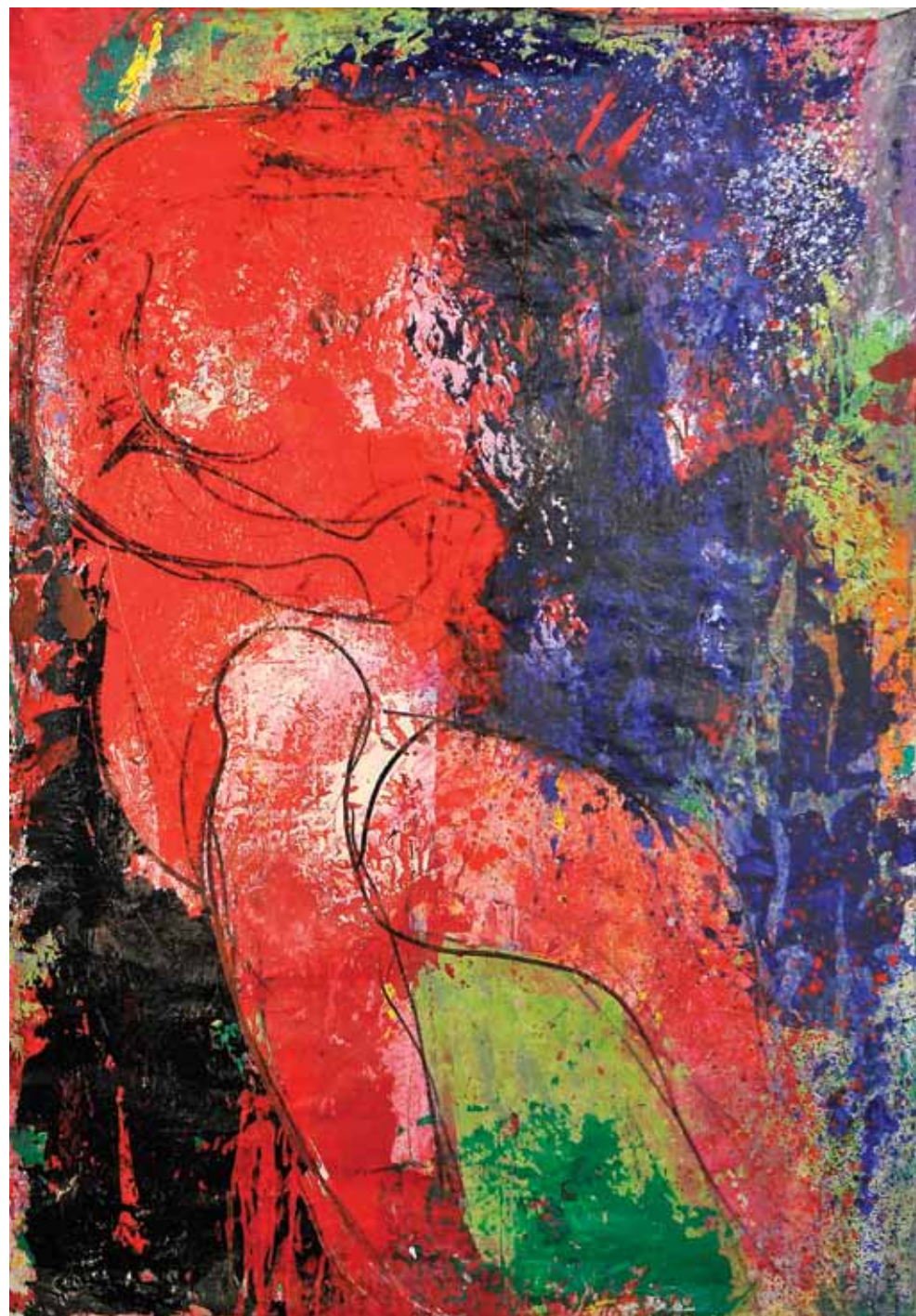


Marek Model – ur. 1959 roku w Gdańsku. Studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku; dyplom w pracowni prof. Kazimierza Ostrowskiego (1985). Malarz i rysownik. W swojej twórczości wykorzystuje klasyczne gatunki: martwą naturę, portret, akt i pejzaż. Stają się one polem formalnych poszukiwań z wyraźnym naciskiem na wartości kolorystyczne. Ostatnio coraz częściej powraca do aktu – eksplorowanego przez niego już wiele lat temu – ponieważ, jak sam mówi, chciałby pozamykać furtki, które kiedyś otwierał. Najwyżej ceni sobie sam akt malowania. Jak twierdzi: „maluję i tylko to jest ważne”. Cel, który sobie wyznaczył, to osiągnięcie rozpoznawalności. Współzałożyciel galerii: Baszta Słomiana, Biuro, Na Wieży. Dyrektor Galerii Rysunku ASP w Gdańsku „Nowa Oficyna”. Wiceprezes Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Uhonorowany odznaką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Profesor sztuki (2018). Od 1988 roku pracuje na macierzystej uczelni, prowadzi Pracownię Podstaw Rysunku i Malarstwa oraz kieruje Katedrą Kształcenia Podstawowego na Wydziale Malarstwa.

1959

Marek

Akt, 2018, akryl i tempera na płótnie, 300x140 cm



Model

Marek



Mk., 2018, akryl i tempera na płótnie, 300x140 cm

Mk., 2018, akryl i tempera na płótnie, 200x130 cm





Jarosław Modzelewski – ur. w 1955 roku w Warszawie. Studiował w latach 1975–1980 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; dyplom zrealizował pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego.

Malarstwo Modzelewskiego odnosi się do problemów społecznych, politycznych i religijnych, nierzadko pojawiają się w nim refleksje egzystencjalne. W początkowym okresie artysta stosował uproszczone znaki i symbole, w kolejnych latach zajął się malarstwem figuralnym, w którym istotną rolę pełnią kolor i interesujące zabiegi przestrzenne. Modzelewski najwięcej uwagi poświęca człowiekowi, ale zainteresowany jest także martwą naturą i pejzażem. Cechą charakterystyczną jego obrazów jest lapidarna i umowna forma, która w mocny, indywidualny sposób wyraża stosunek artysty do rzeczywistości, nie przekraczając przy tym granicy realizmu. W latach 1982–1992 uczestnik ponad trzydziestu wystaw oraz akcji Grupy – spektakularnej formacji artystycznej zajmującej się problemami buntu i absurdu oraz przełamaniem konwencji politycznych i kulturowych. Modzelewski był także współwydawcą pisma „Oj Dobrze Już” (1984–1989), w którym członkowie Grupy publikowali swoje teksty, wiersze, wypowiedzi i rysunki. Wielokrotnie współpracował z Markiem Sobczykiem – realizowali razem cykle malarskie. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych, uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Prace w m.in. Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i we Wrocławiu, w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w zbiorach regionalnych muzeów oraz kolekcjach publicznych i prywatnych.

Wielokrotnie nagradzany i wyróżniany, otrzymał m.in. Wawrzyn tygodnika „Radar” (1985), II nagrodę na Krajowym Biennale Młodych „Droga i Prawda” we Wrocławiu (1987), Paszport „Polityki” (1998), Nagrodę kwartalnika „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” (2001), Pegaz – Nagrodę Rektora ASP w Warszawie (2003, 2012), Nagrodę im. Jana Cybisa (2004) i Nagrodę im. Kazimierza Ostrowskiego (2014). Profesor sztuk plastycznych. Na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Malarstwa.

Martwa natura z paletką, 2001, tempera żółtkowa na płótnie, 190x150 cm



Modzelewski



Słoje z pigmentami, 2001, tempera żółtkowa na płótnie, 87x90 cm

Jarosław



Wystawa pana Bronisława Wojciechowskiego w kawiarni Źdrojowa w Łątku-Źdroju, 2008, tempera żółtkowa na płótnie, 190x260 cm



Sylwester Piędziejewski – ur. w 1966 roku w Gostyninie. Studiował w latach 1989–1994 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; za pracę dyplomową zrealizowaną pod kierunkiem prof. Rajmunda Ziemskiego otrzymał wyróżnienie rektorskie.

Zajmuje się malarstwem sztalugowym, monumentalnym, akwarelą, rysunkiem, malarstwem ściennym oraz konserwacją polichromii. Jest przede wszystkim wrażliwym pejzażystą i wytrawnym obserwatorem światła, w swoich obrazach stara się odzwierciedlać świetlistość zaobserwowanych w naturze kolorów i dźwięków barwnych zestawień. W tym celu w swych niemal abstrakcyjnych pracach o pejzażowej proveniencji wykorzystuje przenikające się warstwy koloru. Ostatnio stosuje technikę polegającą na naprzemiennym nakładaniu i zdzieraniu warstw tynku i farby, tworząc w ten sposób dzieło będące w ciągłym procesie. Artysta traktuje obraz jako etap przejściowy i zmienny, a efekt końcowy nierzadko zdumiewa jego samego. Autor wielu realizacji malarstwa monumentalnego oraz prac konserwatorskich w Polsce, Rosji, Izraelu i we Włoszech, m.in. konserwacji zabytkowych polichromii w bazylice katedralnej pw. św. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Płocku oraz prac rekonstrukcyjnych we wnętrzu kościoła parafialnego pw. św. Rocha i św. Jana Chrzciciela w Brochowie.

Doktor habilitowany sztuki (2019). Od roku 1997 pracuje na macierzystym wydziale, od 2009 adiunkt w Pracowni Technologii i Techniki Malarstwa Ściennego.

Ściana, 2016, akryl na płótnie, 100x80 cm



Piędziejewski



Композиция абстракция, 2017, акрил на полотне, 120x150 cm

Pejzaż, 2017, olej na płótnie, 120x150 cm



Sylwester

Radecki



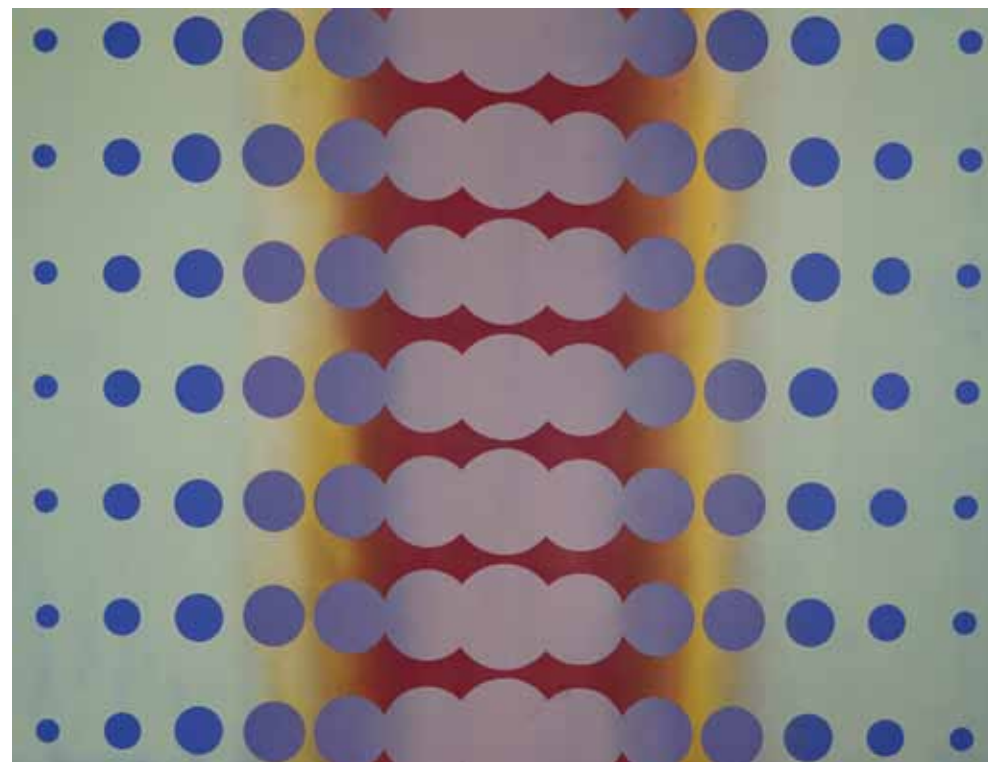
Grzegorz Radecki – ur. w 1961 roku w Ostródzie. Studiował w latach 1981–1986 na Wydziale Malarstwa i Grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych; w Gdańsku (obecnie ASP); dyplom w pracowni prof. Jerzego Zabłockiego.

Malarz i grafik. W swoich ostatnich realizacjach – cyklu *Odbicie dnia powszedniego* – opowiada o subiektywnym odczuwaniu powszedniości. Ujednolicona, wystandaryzowana forma, której jedyną funkcją jest zwrócenie uwagi na czysto emocjonalne odczuwanie kolejnych dni, tygodni i miesięcy, jawi się jako narracja o sensualności i wrażliwości. Kluczowym elementem tej relacji odczuwania jest kolor. Z kolei poprzez powtarzalność i możliwość zestawienia objawia różnorodność i bogactwo pozornie monotonnego, jednostkowego fragmentu rzeczywistości. Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Od 1986 roku nauczyciel akademicki. Profesor ASP w Gdańsku, prowadzi Pracownię Realizacji Obrazu Cyfrowego w Międzywydziałowym Instytucie Nauk o Sztuce.

1961

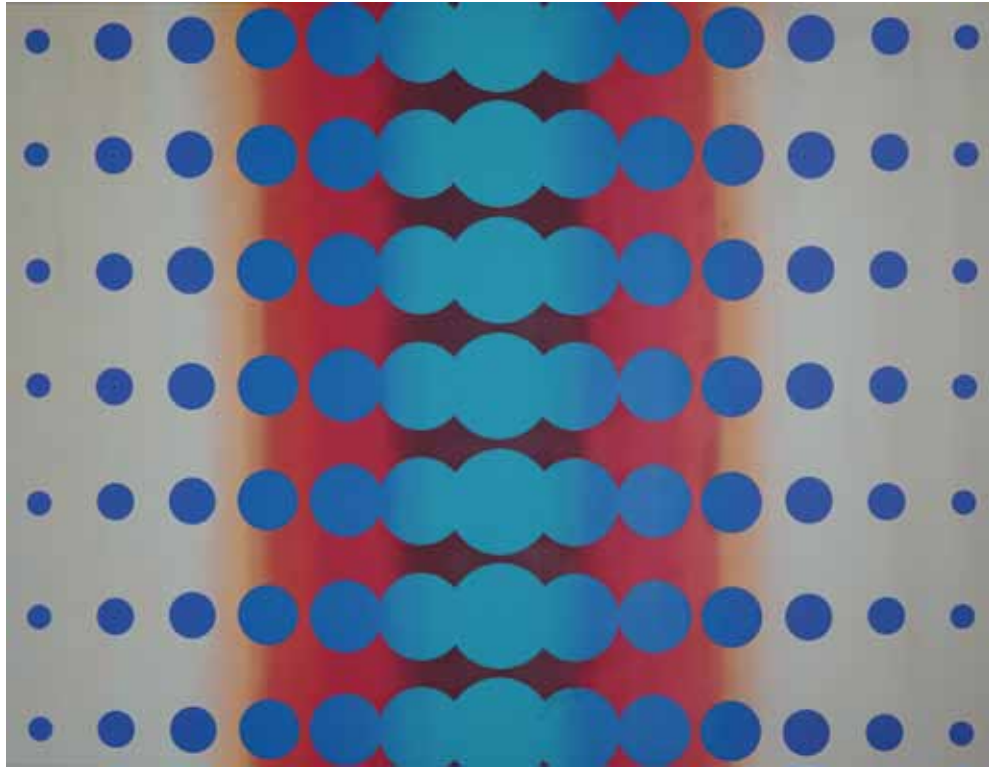
Grzegorz

Po drugiej stronie lustra 09, 2019, akryl na płótnie, 100x130 cm



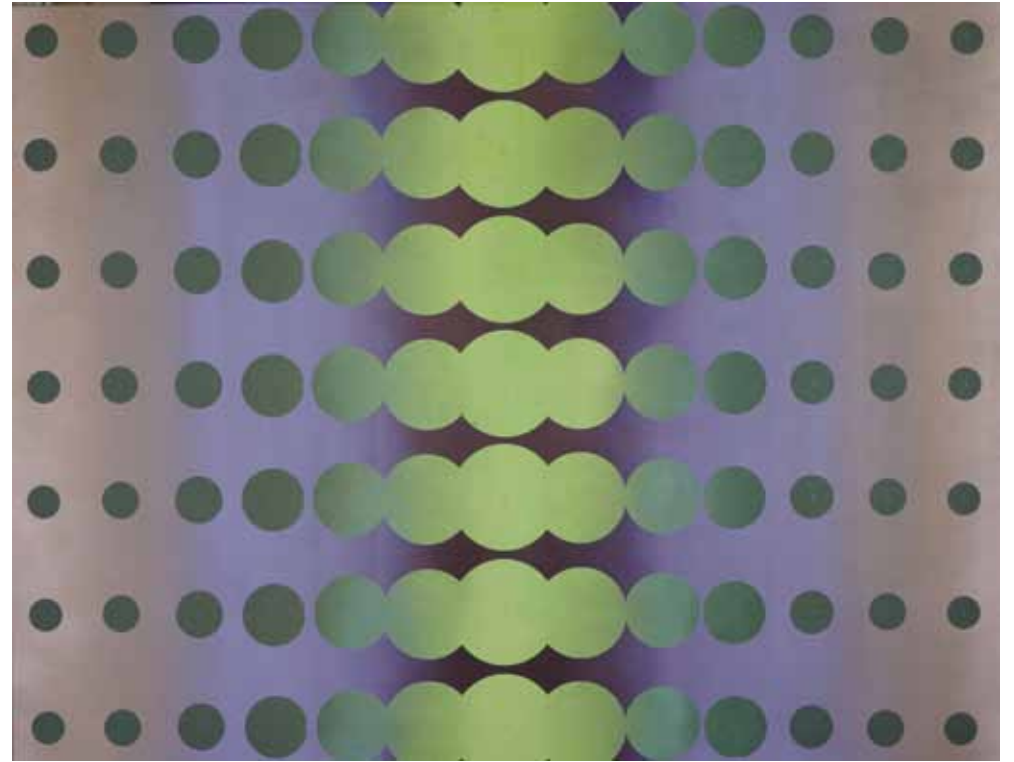
Radecki

Grzegorz



Po drugiej stronie lustra 08, 2019, akryl na płótnie, 100x130 cm

Po drugiej stronie lustra 11, 2019, akryl na płótnie, 100x130 cm



Starowieyski



Antoni Starowieyski – ur. w 1973 roku w Warszawie. Studiował w latach 1992–1997 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Pracowni Malarstwa prof. Stefana Gierowskiego i Pracowni Rysunku prof. Jarosława Modzelewskiego.

Malarz i rysownik. W jego obrazach i rysunkach pojawiają się motywy stałych elementów otoczenia, fragmentów miasta, pejzażu podmiejskiego, przestrzeni bezludnych i zdegradowanych. Te miejsca-zdarzenia artysta przetwarza w długotrwałym procesie na język materii malarskiej. Wystawy indywidualne m.in. w Warszawie w Galerii XX1 (2006, 2013), Galerii aTak (2009, 2018), Galerii Szydłowski (2010/2011, 2012, 2015, 2017). Uczestniczył także w licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat Nagrody Redaktora Naczelnego pisma artystycznego „Format” w Konkursie im. Eugeniusza Gepperta na Krajowej Wystawie Malarstwa Młodych we Wrocławiu (1999). Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2005). Nominowany do Nagrody Samorządu Województwa Mazowieckiego im. Cypriana Kamila Norwida w dziedzinie sztuki plastycznej za indywidualną wystawę *Antoni Starowieyski – malarstwo* w Galerii aTAK (2010) oraz do nagrody TVP Kultura „Gwarancje Kultury” w kategorii sztuki wizualne za wystawę indywidualną w Galerii Szydłowski (2011). Doktor habilitowany sztuki (2016). Profesor ASP w Warszawie, na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Rysunku.

1973

Antoni

Po burzy, 2017/2018, olej na płótnie, 140x190 cm



Starowieyski



Codziennie przechodząc, 2017, olej na płótnie, 140x190 cm

Bez tytułu, 2017, olej na płótnie, 130x175 cm



Antoni

Sylwestrowicz

1971

Arkadiusz



Arkadiusz Sylwestrowicz – ur. w 1971 roku w Łodzi. Absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku; dyplom w pracowni prof. Macieja Świeszewskiego (2002).

Tworzy równolegle obrazy malarskie i obrazy wideo. W pierwszym obszarze twórczości, jak sam mówi, jest ciągłym odkrywcą form wypowiedzi nowych, prowadzącym się do eksperymentów z materią obrazu, znajdowania nieznanymi wcześniej sposobów malowania, natomiast w twórczości wideo pozostaje wierny klasycznym formom obrazowania.

Doktor habilitowany sztuki (2017). Profesor ASP w Gdańsku, na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych.

Bez tytułu, 2014, żywica na stali, przekątna 41 cm



Sylwestrowicz

Arkadiusz



Bez tytułu, 2014, żywica na stali, 41,5x32 cm

Bez tytułu, 2014, żywica na stali, 41,5x32 cm





Krzysztof Wachowiak – ur. w 1949 roku w Szczecinie. Studiował w latach 1970–1975 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; za pracę dyplomową zrealizowaną pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego otrzymał wyróżnienie rektorskie.

Wybitny prekursor polskiego neoekspresjonizmu. Po studiach działał w grupie Simplex S4, która nawiązywała do polskiego koloryzmu i unizmu Władysława Strzemińskiego, przeciwstawiając się tendencjom neoawangardowym lat 70. Autor ekspresyjnych, ironiczno-krytycznych portretów notabli PRL-u, romantycznych pejzaży morskich o niezwykle sugestywnej materii malarskiej oraz prowokacyjnych przedstawień zjawisk o zabarwieniu metafizycznym – czarnych dziur czy inwazji kosmitów.

Profesor sztuk plastycznych (2000).

Od 1980 roku dydaktyk na macierzystym wydziale, obecnie na stanowisku profesora zwyczajnego, prowadzi Pracownię Malarstwa. Dziekan Wydziału Malarstwa w latach 1996–2002.

Morze, chmury i deszcz, 1990, olej na płótnie, 138x200 cm



Wachowiak

Krzysztof



Mleczna droga albo droga mleczna, 1994, olej na płótnie, 114x130 cm

Bez tytułu, 1978, olej na płótnie, 81 x 65 cm



Zubala



Wojciech Zubala – ur. w 1964 roku. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1984–1989). Dyplom uzyskał w Pracowni prof. Zbigniewa Gostomskiego (1989).

Malarz i fotografik. Autor prac, których tematyka prowokuje do zadawania fundamentalnych pytań o sens istnienia, przemijania, śmierci oraz bezsilności człowieka wobec jej nieuchronności. Wczesne prace Zubali oscylowały między obrazem, rzeźbą i tkaniną eksperymentalną. Od połowy lat 90. głównym środkiem jego wypowiedzi artystycznej stało się malarstwo. Realność została zastąpiona kompozycjami malarskimi budowanymi ekspresyjnym gestem. Ważnym elementem tworzonych w ten sposób obrazów jest dla artysty sam proces kreacji.

W swoim dorobku ma ponad trzydzieści wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad czterdziestu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat wielu wyróżnień na międzynarodowych konkursach fotograficznych.

Profesor sztuk plastycznych (2015). Dydaktyk na macierzystym wydziale, prowadzi Pracownię Malarstwa. Prorektor ds. studenckich stołecznej ASP w kadencjach 2012–2016 i 2016–2020.

1964

Wojciech

← NASTĘPNA STRONA: *Bez tytułu*, 2018, olej na płótnie, 100x120 cm*Bez tytułu*, 2016, olej na płótnie, 60x50 cm

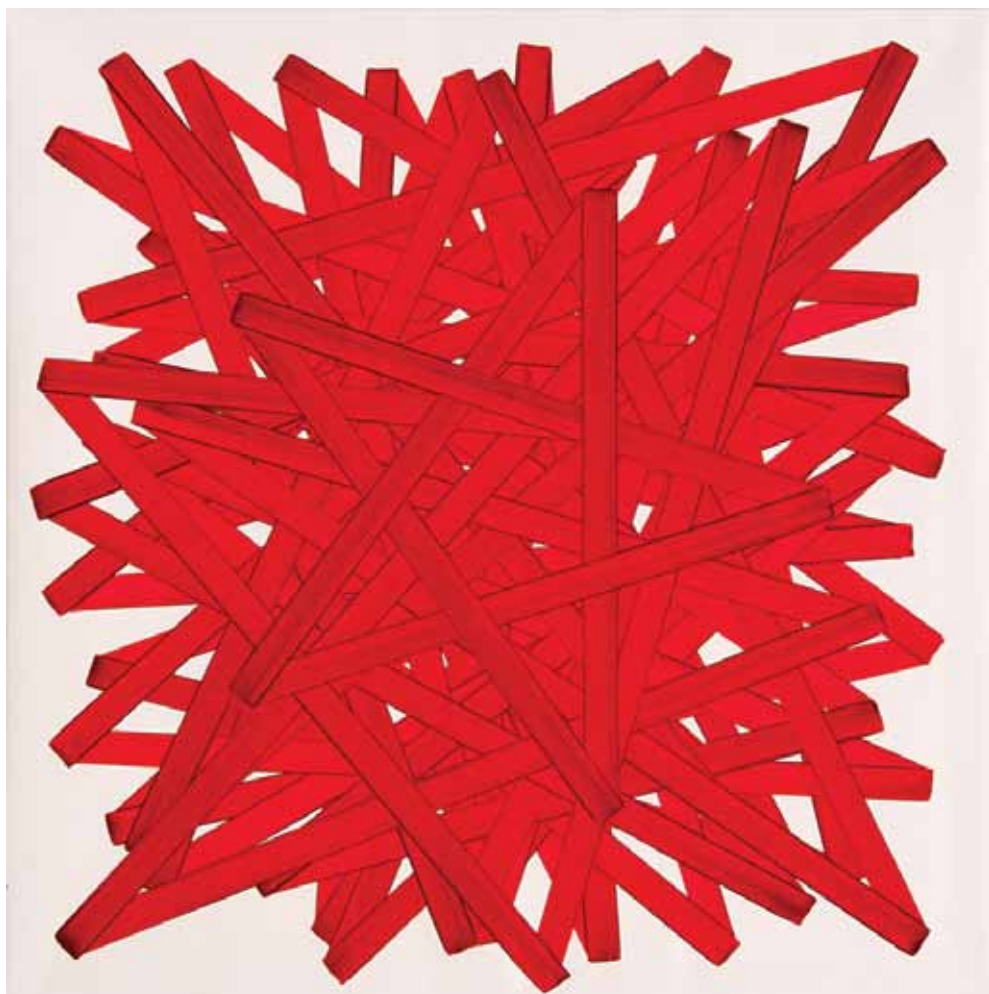
Zubala

Wojciech



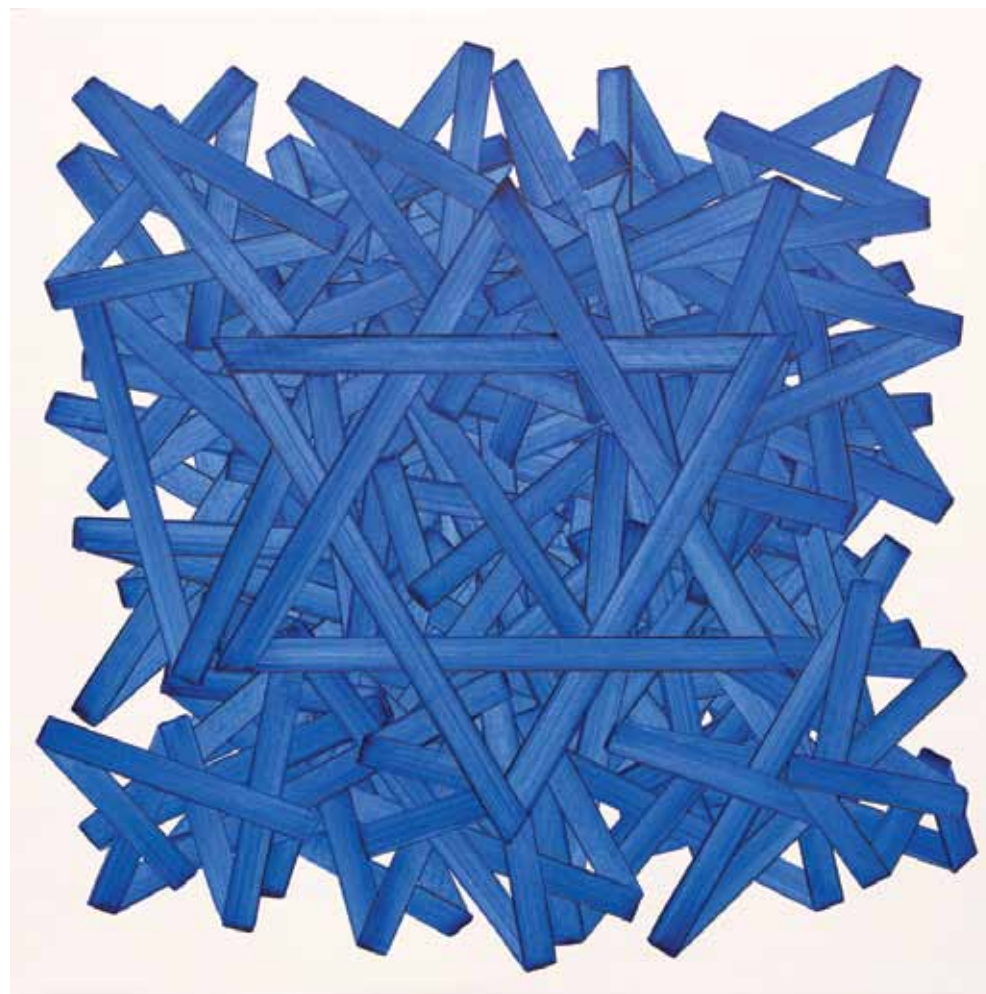
Zubala

Wojciech

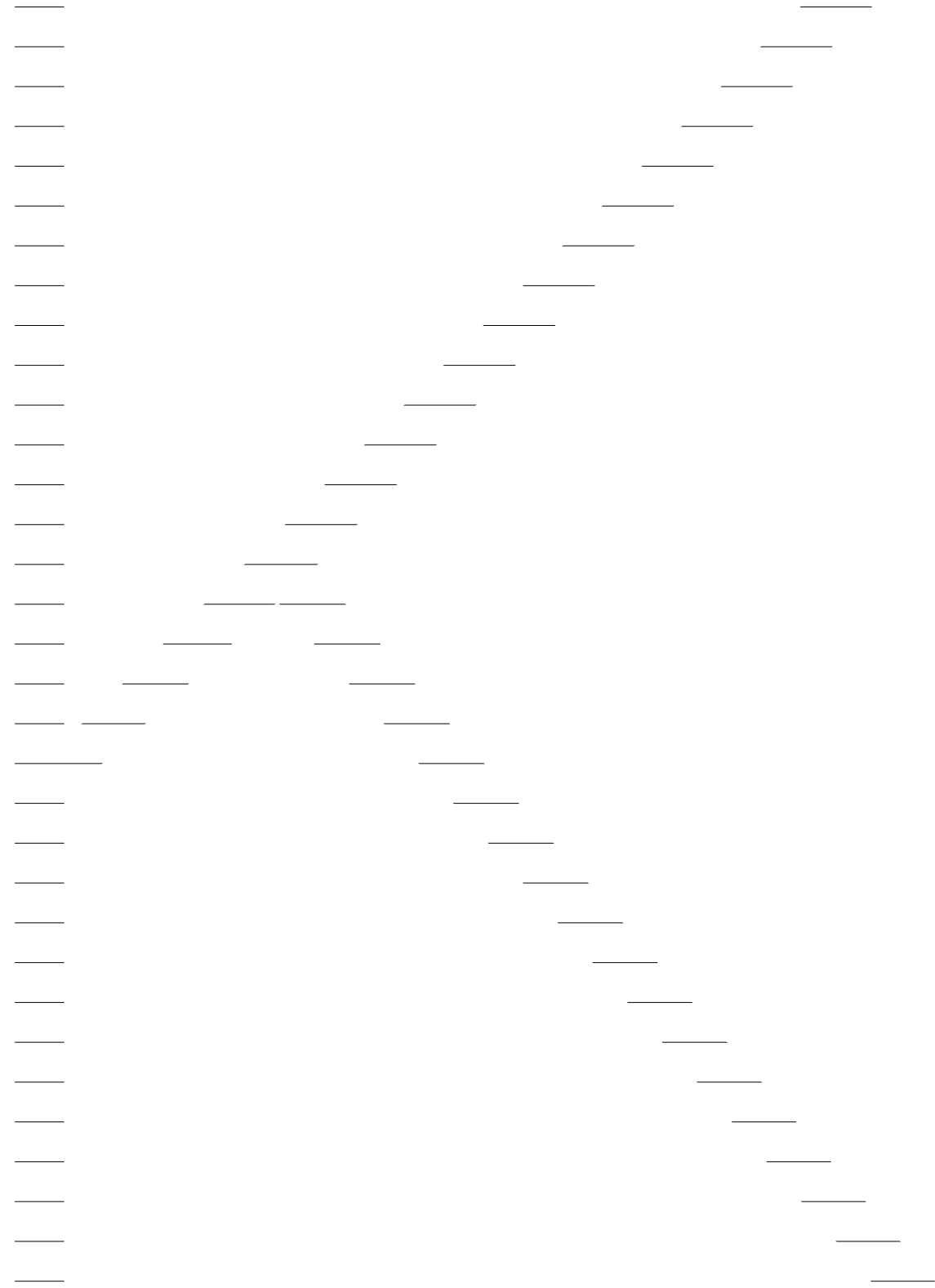


Bez tytułu, 2016, olej na płótnie, 120x120 cm

Bez tytułu, 2016, olej na płótnie, 120x120 cm



KRYTERIUM



Imperatyw malowania. Antropologia koloru

Na to, co łączy grupę artystów, których twórczość jest przedmiotem niniejszego artykułu, wskazuje

już dobór według kryterium konstytutywnego dla malarstwa¹. Kult i mit dawnych mistrzów szkoły sopockiej – wśród nich tych, którzy stanowili gdańsko-warszawski most – trwał jeszcze w trójmiejskiej uczelni w czasie studiów uczestników wystawy, w pracowniach profesorów – jej wychowanków, także tych, którzy, jak Kazimierz Ostrowski, przynajmniej częściowo wyłamywali się z konwencji „budowania formy kolorem”. W katalogu ilustrującym efekt bilateralnej gdańsko-wrocławskiej współpracy wystawienniczej przy nazwisku najmłodszego z omawianych, Arkadiusza Sylwestrowicza, podano informację: „maluje płótna...”². Prezentację Jarosława Baucia w tej samej publikacji dopełnia autorski komentarz: „tworzę programowe malarstwo związane z kierunkiem moich poszukiwań sensu istnienia i istoty obrazu malarskiego”³. Zatem, jakkolwiek banalnie to zabrzmie, na pytanie o rodzaj pokrewieństwa prezentowanych artystów chciałoby się odpowiedzieć: malarstwo, malowanie, przywiązanie do obrazu, to jest płaszczyzny, materii, faktury, koloru i kreowania nimi formy, ale zarazem – należy dodać – różnie realizowana potrzeba transgresji już to kolorystycznego paradygmatu, już to od płaszczyzny obrazu.

Przy bardzo ogólnym kryterium powinowactwa równie istotne wydaje się to, co ich dzieli, jak kolorystyczna i postkolorystyczna spuścizna założycieli uczelni i bezpośrednich spadkobierców została zaadaptowana, przepracowana i przetworzona, jak zdeterminowała decyzje artystów. Tytuł niniejszego szkicu nawiązuje do ważnej książki Hansa Beltinga, poddającego analizie obraz w kontekście medium, czyli sposobu przekazywania obrazu i ciała rozumianego dwojako – jako przekaz, treść obrazu oraz doświadczenie podmiotu percypującego⁴. Opracowanie wprowadzie nie uwzględniła pojęcia i znaczenia koloru, wskazuje jednak jedną z możliwości jego analizy, perspektywę antropolo-

giczną, w tym przypadku nawet obejmującą, z istoty rzeczy w nierównych proporcjach, kilka aspektów koloru jako wartości kulturowej: po pierwsze jako materii, ciała obrazu, po drugie – sposobu wyrażania podmiotowych treści niekiedy osobistych, a nawet intymnych, realizacji autorskiego zamiaru czy programu, po trzecie – sposobu oddziaływania na widza czy istnienia w percepcji. Wobec komplikacji samego tytułowego zagadnienia przyjął najprostszy i najbardziej demokratyczny porządek jego analizy w twórczości poszczególnych malarzy, to jest kryterium chronologiczne, tu wyznaczone datą uzyskania dyplomu, formalnej cezury twórczej samodzielności. Omówienie dotyczy także dynamiki i metamorfozy twórczości, oczywiście ze szczególnym uwzględnieniem koloru oraz niektórych głosów krytyków i badaczy, zgodnie z poglądem, iż interpretacja stanowi część dzieła⁵.

Debiut Jarosława Baucia, Marka Modela, Piotra Józefowicza i Grzegorza Radeckiego przypadł na połowę lat 80. XX wieku, okres postmodernistycznej relatywizacji kanonów nowoczesności, który w Polsce i innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej wiązał się ze schyłkiem „realnego” socjalizmu, skompromitowanego ostatecznie wprowadzeniem stanu wojennego w końcu 1981 roku i użyciem przez władzę broni przeciw społeczeństwu. Bunt młodych był skierowany zarówno przeciw władzy, jak i związanej z nią w pewnym sensie estetyki modernizmu, autonomii dzieła.

Gdańskich malarzy kojarzono z formacją „dzikich” raczej na podstawie przynależności pokoleniowej, strategii malarskiej i udziału w ówczesnych pokazach młodej sztuki niż za przyczyną dekonstrukcyjnych działań skierowanych przeciw statusowi dzieła i artysty. Zofia Tomczyk Watrak uznała za **znamienne, że w gdańskim środowisku tamtych lat nie powstawały grupy o anarchizującym charakterze jak Luxus. Koło Klipsa czy Gruppa, które w latach 1982–1985 nadawały nowej sztuce bardziej radykalizujący ton, odwołując się do tradycji dadaizmu czy**

surrealizmu, pozwalającej zmanifestować dystansujące postawy⁶.

W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że ówczesna gdańska młodzież artystyczna, a ściślej malarska, powtórzyła strategię swoich poprzedników, pokolenia tak zwanej odwilży drugiej połowy lat 50. XX wieku, gdy po słynnej wystawie w Arsenale, stanowiącej symboliczny koniec socrealizmu, sztuka polska weszła w okres intensywnego nadrobienia zapóźnień, a symptomem i motorem zmian było między innymi powoływanie grup artystycznych jak poznańska R-55, Dziełom Głównym Grafików antycypująca Grupę Krakowską Tadeusza Kantora, lubelska Zamek czy X we Wrocławiu. Na wystawie *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* kontynuacja tradycji kolorystycznej stanowiła o odrębności prac młodych gdańskich twórców wśród obrazów epatujących wzmożoną ekspresją, demonstracyjnym antyestetyzmem i celową niestarannością wykonania⁷. Byłoby zapewne przesadą stwierdzenie, że obrazy gdańszczan w latach 80. bliższe były poetyce dominującej w *Arsenale* ‘55 niż w pracach ich rówieśników trzydzieści lat później, ale może ono posłużyć za metaforę do zobrazowania relacji między dominującym paradygmatem kontestacji a twórczością „środką”, z jednej strony także łamiącą kanony oficjalnej, „państwowej” sztuki, z drugiej – odpowiednio do różnych przecież kontekstów kulturowych, w tym oczywiście politycznych – utrzymującej istotę malarstwa. W latach 50. było nią zachowanie estetyki koloru i budowanej nim formy, w latach 80. – wskazywanych rudymetów procesu malowania, choć poddawanego niekiedy ironii i pastiszowi. Jak wielu przedstawicieli innych środowisk gdańscy „dzicy” tworzyli wielkoformatowe, ekspresyjne, figuralne kompozycje, malowane wyzywająco estetycznie, czasem na luźnych płótnach lub tak zwanych papierach. Aktywny wówczas jako krytyk sztuki Adam Pawlak wśród nielicznych odważnych w gdańskim środowisku decydujących się na gest „rozbicia niewidzialnego klosza »estetyki«

1. Zob. np. K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 167.

2. *Gdańsk we Wrocławiu / Wrocław w Gdańsku* [katalog wystawy], red. P. Sitkiewicz, słowo/obraz, Gdańsk 2005, [s. 39].

3. Ibidem, [s. 11].

4. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.

5. Np. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski et al., Universitas, Kraków 2002; J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, przeł. W. Chojna et al., Universitas, Kraków 2004.

6. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, słowo/obraz, Gdańsk 2001, s. 94.

7. Ponieważ niektórzy z tych twórców są zapomniani lub zapomnieniu uległ udział znanych, przypomnijmy, iż Gdańsk na wystawie w Arsenale reprezentowali: Halina Bajońska, Mieczysław Baryłko, Bohdan Borowski, Irena Czajkowska, Tadeusz Dembski, Tadeusz Dudziński, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Eleonora Jagaciak, Ryszard Kozakiewicz, Barbara Massalska, Stanisław Michałowski, Kazimierz Ostrowski, Teresa Pagowska, Roman Usarewicz, Jerzy Zabłocki; zob. E. Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Luźne, słowa i obrazy*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2009, s. 105–112.

8. A. Pawlak, *Młode malarstwo gdańskie*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1992, t. 14, s. 171.

9. Wyjątkiem jest tu oczywiście niewielka monografia J.M. Daszkiewicza, *Malarstwo młodych 1980–1990. Nowe tendencje*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1995; zob. przypisy 21, 62, 69.

10. Chodzi o katalog wystawy o tym samym tytule: *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008; zob. *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2009; A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Art Projects, Warszawa 2009.

11. Ponadto różne orientacje gdańskiego malarstwa reprezentowały prace Kiejstuta Bereźnickiego, Witosława Czerwonki, Władysława Jackiewicza, Kazimierza Ostrowskiego i Romana Usarewicza oraz związanych czasowo z Sopotem Aleksandra Kobzdej (1947–1951) i Piotra Potworowskiego (1958–1962); *Sztuka na Pomorzu po roku 1945* [katalog wystawy], red. B. Twardochleb, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin 1995.

12. W 1970 r. Grand Prix na V FPMW otrzymał Kazimierz Ostrowski, w 1980 przyznano ją Jerzemu Zablockiemu (nie-reprezentowanemu na wystawie *Szuka na Pomorzu po roku 1945*), w 1982 najwyższą nagrodę dostał Władysław Jackiewicz, cztery lata później (XIII FPMW) otrzymała ją Teresa Miszkin; w 2006 – Beata Ewa Białecka; *Historia FPMW*, http://www.zpap.szczecin.pl/festiwal_polskiego_malarstwa_wspolczesnego/historia.htm [dostęp: 11.11.2018].

13. E. Kal, *Rzecz o dachówce. Szkoła sopocka między A. Nacthem-Samborskim a Piotrem Potworowskim*, w: *Florilegium Historicum Amicorum Munera. Profesorowi Krzysztofowi Maciejowi Kowalskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin przysięgacie, koledzy, uczniowie*, red. T. Maćkowski, Eko-dom, Grajewo 2016, s. 243–260.

sopockiej” wymieniał Janusza Akermanna, Jarosława Baucia, Macieja Gorceżyńskiego, Marka Modela, Jacka Mydlarskiego, Krzysztofa Polkowskiego i Sławomira Witkowskiego. **Trzeba jednak podkreślić – dodawał – że sama odwaga zerwania więzów estetycznych, a niekiedy dużego ich rozluźnienia to dopiero początek poszukiwań własnej drogi artystycznej. Szkoda więc, że niektórzy z nich potrafili ten krok uczynić i na nim poprzestać**⁸. Sądzę, że w perspektywie niniejszych rozważań komentarz do tej wypowiedzi jest zbędny.

Koncentracja na płaszczyźnie obrazu, nieprzekraczanie jego granic, ikoniczny wymiar kontestacji były zapewne przyczyną ni-kłej obecności gdańskich malarzy w syntetycznych publikacjach czy to dotyczących polskiej sztuki powojennego półwiecza i początków XXI wieku⁹, czy nawet tych, których przedmiotem jest sztuka lat 80. Wyłączeni z tej absencji są oczywiście artyści związani z Totartem i Wyspą Spichrzów – Marek Rogulski, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala oraz Grzegorz Klaman, Robert Rumas czy Piotr Wyrzykowski – uznani za właściwych przedstawicieli „republiki bananowej”, związani od początku z niemalarskimi środkami wypowiedzi, rzeźbą, instalacją, akcjami w terenie, performansem¹⁰. Nawiasem mówiąc, analogicznie niepełną reprezentację – ograniczoną tylko do Awsieja, Klamana, Rumasa, Wyrzykowskiego i Wojciecha Zamiary – miało pokolenie ówczesnej gdańskiej młodzieży na wystawie *Sztuka na Pomorzu*, zorganizowanej w Szczecinie w 1995 roku, już tytułem aspirującej do szerokiego, perspektywicznego ujęcia problemu¹¹. Dodajmy, iż Jarosław Bauć miał już za sobą udział w XV Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie w roku 1990; na XVII Festiwalu w 1998 otrzymał Grand Prix Ministra Kultury i Sztuki.

Dwa lata później **Józef Czerniawski** (dyplom w 1977 roku), także niejako wbrew wspomnianej nieobecności, został laureatem drugiej nagrody na szczecińskim przeglądzie¹². Najbardziej doświadczony z prezentowanych artystów debiutował w czasie aktywności tak zwanej neoawangardy, a jednocześnie jako absolwent pracowni Kazimierza Śramkiewicza chyba miał najbliższy kontakt z tradycją szkoły sopockiej. Jak inni przedstawiciele pokolenia urodzonych w końcu lat 40. i początku 50. miał do przepracowania zarówno spuściznę kolorystycznej estetyki, później z różnym skutkiem dostosowywanej do imperatywów socrealizmu, jak i formułowanej w opozycji do niego postkolorystycznej abstrakcji, której katalizatorem, a w znacznym stopniu i wzorcem, była późna twórczość Piotra Potworowskiego¹³. Reakcją na dominującą w latach 60. abstrakcję były różne formuły figuracji – której bodaj najbardziej zaangażowaną formułę zapro-

ponowała krakowska grupa Wprost – ale także przekroczenia granic obrazu, konceptualizm, działania i akcje w przestrzeni¹⁴. Czerniawski, jak się wydaje, znalazł formułę godzącą różne tradycje i komponenty – z jednej strony faworyzowany przez kolorystów „temat” pejzażu, z drugiej abstrakcyjne właściwości tworzywa – z konceptualnym i strukturalnym działaniem, a zarazem metaforyzacją i kontemplacją formy. Stosując niemalarskie, w tym organiczne, materie jak piasek, futra, tkaniny, tapety, sztukaterie i inne materiały dekoracyjne oraz posługując się multiplikacją, kreował monochromatyczne quasi-pejzaże, w których

14. Syntetycznie i selektywnie omawia tę problematykę P. Piotrowski, *Figura i ciało oraz Krytyka języka – język krytyczny*, w: idem, *Znaczenia modernizmu*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 91–116 oraz 147–203.

15. O metodzie równoprawnego z Picassem nowatora pisał już w 1913 r. autor pierwszej monografii kubistów: „Nie należy gardzić tym, co wydaje się nowe, albo tym, co jest zbrukane lub co nam służy, fałszywym drewnem lub fałszywym marmurem malarzy pokojowych”; G. Apollinaire, *Georges Braque*, w: (*Méditations esthétiques*) *Les Peintres cubiste*, Figuière, Paris 1913, http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques [dostęp: 12.11.2018]; wydanie polskie: G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J.J. Szczepański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 55; w podobnym brzemieniu przytacza cytat M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, wyd. 3 przejrzone i uzupeł., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 88.

16. Np. *Gwiazda, skrzydlata istota i ryba (Star, Winged Being, Fish)*, 1955, olej, piasek, klej, płótno, 55,1×38 cm, w zbiorach Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artists/andre-masson-1590> [dostęp: 12.11.2018].

17. Np. w zbiorach Fundació Antoni Tàpies, <https://fundaciotapes.org/la-colleccio/seleccio-dobres/?suport=pinturas> [dostęp: 12.11.2018].

18. Np. B. Jasiński, *Strukturalni i A. Saj, O materii malarskiej i jej strukturze*, „Format. Pismo artystyczne” 2014, nr 3 (70), s. 4–8 i 8–11.

19. Z. Watrak, *Józef Czerniawski*, w: *Krytycy o nas* [katalog wystawy], red. W. Zaniewski, BWA Sopot, Gdańsk 1989, [s. 166]; A. Pawlak, *Malarstwo gdańskie w latach 1971–1981*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1990, nr 13, s. 150, 151; Z. Tomczyk –Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 47.

20. J.M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych...*, s. 61.

skojarzenia z rzeczywistością ewokowane były poprzez układy tworzywa i jego fakturowe, strukturalne efekty. Można więc uznać, że gdański artysta na swój sposób podjął długą tradycję kolażu czy asamblażu z użyciem pospolitych materiałów stosowanych w rzemiośle malarskim i budowlanym, technik z upodobaniem i estymą dla ojcowskiego fachu stosowanych przez Georges’a Braque’a¹⁵. Różnych materiałów używał w swoich przekornych, aestetycznych asamblażach Marcel Duchamp, piasek stosował w tle kaligraficznych kompozycji André Masson¹⁶, a dla Antoniego Tàpiesa piasek był jednym z preferowanych tworzyw „biednych”¹⁷. W Polsce w latach 60. i 70. poszerzając zagadnienia materii, działania strukturalne podejmowali Roman Owidzki czy artyści wrocławscy: Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Alfons Mazarukiewicz i Jerzy Rosołowicz¹⁸.

W uzasadnieniu wyboru prac Czerniawskiego na wystawę *Krytycy o nas* Zofia Watrak skojarzyła ostateczny efekt jego strategii z dziełami Jeana Dubuffeta, wskazując zarazem na odmienny u obu sposób traktowania nieestetycznej materii, którą polski twórca, jakby paralelnie do jej rzeczywistego bytu, wykorzystuje jako medium porządkujące w dążeniu do osiągnięcia ładu, harmonii i estetycznego efektu kompozycji. U Dubuffeta, zdaniem autorki, tworzywo miało głównie walor ekspresyjny¹⁹. Dodajmy, iż w ówczesnych pracach Czerniawskiego monochromatyzm ziemistych barw i multiplikacje drobnych motywów, czy to abstrakcyjnych czy przedmiotowych – w znaczeniu dosłownym przedmiotów lub ich fragmentów – składają się na niemal unistyczny efekt jednolitości poszczególnych części obrazu, tożsamych z całością; jako próbę nowej interpretacji unizmu odczytywał je Jarosław M. Daszkiewicz²⁰. Jednak obrazy Czerniawskiego wydają się raczej grą z koncepcją Strzemińskiego, gdy na przykład ów unistyczny efekt wywołuje ławica biało-czerwonych rybek, w dodatku – jak na obrazie z wystawy *Arsenal ‘88* – z zakłóceniem w postaci wyszczerbienia

21. *Bez tytułu*, technika własna, 155×200 cm; *Każdemu czasowi jego sztuka. Ogólnopolska wystawa młodej plastyki Arsenal '88* [katalog wystawy], red. L. Jampolski, J.M. Daszkie-wicz, Sztuka Polska, Warszawa 1988, s. 33.

22. G. Sztabiński, *Malarstwo strukturalne*, „Format. Pismo artystyczne” 2014, 3 (70), s. 13; autor omawia tu m.in. koncepcje interpretacyjne Mieczysława Porębskiego, Aleksandra Wojciechowskiego, Bożeny Kowalskiej i Alicji Kępińskiej.

23. Ibidem, s. 15.

24. L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 25.

25. B. Deptuła, [Wstęp], w: *Żóźef Czerniawski. Inne pejzaże* [katalog wystawy], PGS w Sopocie, Sopot 2018, s. 4.

26. Cytuję tytuły i dane prac w brzmieniu oryginalnym: J. Czerniawski, *Pejzaż 1*, 2002, 3×100×70 cm, w: 19. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego. Obrazowanie* [katalog wystawy], ZPAP, Szczecin 2002, s. 44. 45. Ponadto indywidualna wystawa prac Czerniawskiego była jedną z kilku towarzyszących 19. FPMW; ibidem, s. 145. J. Czerniawski, *Pejzaż*, 2003, technika mieszana, 100×70 cm, w: *Configuracja*. 20. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* [katalog wystawy], ZPAP, Szczecin 2004, s. 50, 51.

27. Np. Jasper Johns, *Flag*, 1954–1955, enkau-стыka, olej, tkanina, sklejka, 107,3×153,8 cm, Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku, <https://www.moma.org/collection/works/78805> [dostęp: 21.11.2018]; zob. też: W. Włodarczyk, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. idem, Arkady, Warszawa 1996, s. 90, 91.

28. Zob. L.R. Lippard, *Le Pop Art*, Fernand Hazan, Paris 1969, s. 20–25.

krawędzi kompozycji²¹. Ponadto gdański malarz stosując kolaże z różnych materiałów lub żłobienie monolitycznej powierzchni, nadawał obrazom walor przestrzenny, także wykluczany w teorii Strzemińskiego.

Związki i sposoby interpretacji strukturalizmu i malarstwa materii oraz innych strategii w sztuce abstrakcyjnej były na przykład przedmiotem refleksji Grzegorza Sztabińskiego, który także zwrócił uwagę na kontestacyjną wobec kultury koncepcję Dubuffeta – włączenia w obszar dzieła i tym samym swoistej rekultywacji odrzucanych przez kulturę materii amorficznych – oraz na Jerzego Rosołowicza ideę „działań neutralnych” niewplywających ujemnie na równowagę bezwzględnych form natury²². Interpretacja przez badacza funkcji struktury w dziełach Stefana Krygiera i Lecha Kunki, uczniów Strzemińskiego, zainspirowanych nie tyle unizmem, uznanym za eksperyment spełniony, co *Teorię widzenia*²³, może potwierdzać wyżej wskazany trop w twórczości Czerniawskiego, zwłaszcza że zarówno jego płaskie kompozycje, jak i układy materii oraz faktur ewokują skojarzenia figuratywne, najczęściej pejzażowe. Może to nasuwać kolejne nawiązanie – bardziej ideowe niż formalne – do dzieła Strzemińskiego, który od 1931 roku tworzył obrazy nazywane „wypoczynkowymi”. Te także – jak przypuszcza Leszek Brogowski – a na pewno kompozycje powidokowe były skutkiem „analizy postępu świadomości widzenia ujawniającej się w historycznym rozwoju sztuki”²⁴.

Czytelne także w późniejszej twórczości gdańskiego artysty aluzje do pejzażu wiązały się z różnymi poszukiwaniami w zakresie materii i faktury, prowadząc niekiedy do efektów optycznych czy op-artowskich, na przykład przesunięcia pionowych pasm w prążkowanej poziomo materii kojarzą się z leśnym krajobrazem (*Bez tytułu*, 2012, tkanina na płótnie, 90×160 cm). Pokrewna późniejsza kompozycja bazuje z kolei nie na paralelności, rozumianej zresztą dosłownie, ale na kontraście pasiastego tła, cętkowanych i gładkich wstawek pozorujących pnie i ich cienie (*Bez tytułu*, 2017, akryl, tkanina na płótnie, 90×150 cm). Owo p o z o r o w a n i e jako sposób istnienia form w pracach Czerniawskiego wydaje się szczególnie istotne. Dla uzasadnienia można przywołać jedną z kompozycji, w których oczywistość skojarzeń wertykalnych wstawek – wykonanych z białej materii w czarne cętki i wmontowanych w gęsto pokrytą jakby pikselami tkaninę – na przykład z krajobrazem brzożowego zagajnika, z kępkami runa symulowanymi przez strzępy futra przekornie kwestionują wąską bordiura czy lamówka z dekoracyjnym fryzem u góry, jakby podkreślając, że to jednak nie fragment natury, a obraz złożony z pospolitych gotowych wytworów, odtworzenie i zużytkowanie wytworzonego. Tego typu prowokacje, mylenie

tropów, gra znaczeń i skojarzeń, nawet swoista kokieteria, wydają się stałą cechą tej twórczości. Zagęszczenia ciemnych plamek na powierzchni białego futra, czasami ujęte od góry kontrastowym pasem, mogą kojarzyć się na przykład z pozorną jednostajnością zimowego pejzażu, wywołując zarazem efekt op-artowski, złudzenie migotania, przesuwania i marszczenia powierzchni. W innych, równie niejednoznacznych, nawiązaniach do natury poziome układy barwnych malowanych linii, pasm na przykład forniru z czytelnymi słojami i sztucznego futra skontrastowane z partią błękitu w górnej części obrazu, odwołują się do przeciwstawienia konkretności, materialności ziemi i amorficzności nieba czy wody (*Bez tytułu*, 2006, akryl, tkanina, sztuczne futro, 90×150 cm). W kompozycjach monochromatycznych aluzje do pejzażu ewokuje na przykład pozioma dominująca linia – niekiedy wyznaczona ukształtowaniem tworzywa lub fakturą – jak przecinający obraz horyzont, a temu podporządkowane są równoległe układy krótszych linii ukośnych lub zagęszczenia i zróżnicowanie wielkości drobnych motywów: punktów, cętek lub deseni tkaniny, sugerujące złudzenie perspektywy. Dowcip w obrazach Czerniawskiego akcentował Bogusław Deptuła w komentarzu do wystawy pod znamienym tytułem *Inne pejzaże*²⁵.

Za rodzaj artystycznej deklaracji, potwierdzającej w odniesieniu do tego artysty postawioną na początku ogólną tezę, można uznać obrazy prezentowane przez niego w kolejnych edycjach wspomnianego szczecińskiego Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego. Ich konkursowa formuła została w nowym tysiącleciu dwukrotnie doprecyzowana podtytułami, które pozostawiając duży margines dowolności, wskazywały jednak na priorytety stanowiące kryteria doboru. Bardziej chyba konkretyzująca od sugerowanego w 2002 roku *Obrazowania* była wskazana dwa lata później *Configuracja*; Czerniawski tak jak poprzednio wystawiał *Pejzaże*, identycznego formatu horyzontalne kompozycje z pasów

tkanin, fornirów, gładko malowanych i fakturowych²⁶. *Obrazowanie* reprezentował tryptyk utrzymany w chłodnej tonacji błękitów, żółcie- ni i zieleni przetykanych cienkimi liniami różu, czerwieni, czerni i bieli, *Configurację* jakby przekrój warstw geologicznych – z szeroką, grubą, sfałdowaną i ciemną materią u dołu, oddzieloną od wyższej imitującej drewno wąskimi paskami błękitu i czerwieni – zwieńczony partią akwarelowego, półprzeźroczystego błękitu i różu.

W kolejnej dekadzie Czerniawski stworzył serię obrazów inspirowanych polską flagą, wśród których obok oczywistych dwudzielnych – wykonanych na przykład z tkaniny i białego futerka, nakrapianego lub długowłosego – powstawały też bardziej skomplikowane układy płaszczyzn oraz linii horyzontalnych i ukośnych, niekiedy tworzących zygzaki, warstwy etc. Łączą one, znane już w twórczości tego malarza, konotacje pejzażowe i efekty sztuki optycznej z działaniami, które zdają się nawiązywać do podejmowanych w ramach szerokiego nurtu pop-artu (albo neodadaizmu) doświadczeń z obrazem skonwencjonalizowanych czy wręcz emblematycznych znaków. Dla Jaspersa Johnsa (ur. 1930)²⁷ – a wcześniej Wally’ego Hedricka (1928–2003), zaś później Johna Wesleya (ur. 1928) i Claesa Oldenburga (ur. 1929) – to była flaga Stanów Zjednoczonych (a także tarcze strzelnicze, szyldy itp.), dla Roberta Rauschenberga (1925–2008) czy Horace’a Clifforda Westermanna (1922–1981) – pomniki i inne obiekty przestrzenne²⁸. Czerniawski zatem problem granic tożsamości znaku, symbolu i jego obrazu, traktował zarówno w perspektywie materii, z której jest wykonany, jak i przynależnych do jego semantyki barw – bieli i czerwieni – zakłócanych często interwencją form spoza umownego języka. Kolor w obrazach Czerniawskiego jest nie tylko elementem komplementarnym i znaczącym, ale stanowi niezbędny składnik strukturalny; precyzyjnie dobrany warunkuje istnienie i istotę kompozycji.

29. *Akt*, 1987, prezentowany na wystawie, zob. *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Gdańsk 2005, reprodukcja s. 92; *Akt*, 1990 i z lat 1993–1994, na wystawie, zob. *Figura Forma Znak. Janusz Plota, Bogusław Izdebski, Marek Model, Sławomir Witkowski* [katalog wystawy], Galeria Arche, Gdańsk 1994, [s. 11].

30. Prezentowane na wystawie *Wizja lokalna. Pokolenia. Sztuka Wybrzeża tu i teraz. Próba opisanja*; [katalog wystawy], Roman Gajewski, Gdańsk 2002, [s. 148, 149]; o udziale Marka Modela w wystawie w *Arsenale '88* zob. przypis 45.

31. Obrazy w zbiorach Musée d'Orsay: Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, [https://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi\[showUid\]=125&no_cache=1](https://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi[showUid]=125&no_cache=1) [dostęp: 26.12.2018]; *La source*, https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/la-source-136.html?no_cache=1 [dostęp: 26.12.2018].

32. Zob. np. Francis Bacon, obrazy z lat 70., <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/1970s> [dostęp: 26.12.2018].

33. Np. w zbiorach Tate Modern w Londynie, <https://www.tate.org.uk/search?aid=1120&type=artwork> [dostęp: 26.12.2018].

34. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 85; reprodukcje prac na stronie internetowej artysty, <http://mietoolszewski.eu/portfolio-item/paintings-obrazy> [dostęp: 26.12.2018].

35. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 99; zob. też: J. Kotlica, [Wstęp], w: *Model* [katalog wystawy], Pracownia, Gdańsk 2002, [s. 11].

36. Interpretacja *Głów* M. Modela zob. E. Kal, *Archetypy, proweniencje, trofy*, w: *Krytycy* [katalog wystawy], Galeria 78, Gdynia 2002, s. 6, 7, <http://www.focus.php?menu=41&lang=fr> [dostęp: 27.12.2018] oraz Dhôtel nuancé d'abricot, 1947, olej, płótno, 116×89 cm, reprodukcja na stronie internetowej Centre Pompidou w Paryżu; <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8E4LBM/rAn5kqX> [dostęp: 27.12.2018].

Marek Model (dyplom w 1985 roku), uczeń Kazimierza Ostrowskiego, wydaje się najbliższy kolorystycznemu paradygmatowi, nie tylko ze względu na sposób traktowania malarskiej materii, ale także repertuar przedstawiń. Konsekwentna od początku figuracja oscyluje wokół tematu aktu, portretu, później także martwej natury. W pozornej kontynuacji tkwiły jednak pierwiastki dekonstrukcji i zmiany tradycyjnego rozumienia obrazu. Powstałe w drugiej połowie lat 80. i na początku 90. monumentalne, luźno zwisające płótna bez ram były kontrpropozycją dla kameralnych, sformatowanych obrazów kolorystów, a pozornie niedbała, otwarta, niekiedy jakby niedokończona forma i swobodna, zamazysta technika, z widocznymi wielokrotnymi nałożeniami, naciekami, żłobieniami i zatarciami powierzchni miały być zaprzeczeniem tradycyjnego komponowania i cyzelowania powierzchni płótna. Znacząca rola linii, konturu, rysunku jako konstrukcyjnego spoiwa luźno do niego przylegających lub rozmijających się z nim plam barwnych w pracach Modela rozsądzała – niemal dosłownie – kanoniczną zasadę „budowania formy kolorem”. Reinterpretacja dokonuje się także w obrębie wspomnianych repertuarowych tematów i motywów. Monstrualne, wydłużone, nierzadko bezgłowe ciała kobiece spływające czy ześlizgujące się z niestabilnego, chybotliwego podobrazia, ułożone często diagonalnie na płaszczyźnie wykraczały poza konwencję aktu jako statycznego, prezentacyjnego przedstawienia (*Akt*, 1987, technika mieszana, 320×130 cm; *Akt*, 1990, tempera, 320×130 cm)²⁹. Późniejsze, z początku XXI wieku, uległy skróceniu na rzecz szerokości czy objętości, a źródłem dynamiki stał się bardziej lapidarny, krągły, często zwielokrotniony kontur, miejscami rozpięający jakby za ciasne ramy obrazu, oraz pulsująca, rozedrgana materia: bryzgi i nacieki farby, drobne uderzenia pędzla kontrastujące z dużymi, rozlanymi plamami, szerokimi impastami, palimpsestowa struktura przetrarć i szrafowań, spod których wyzierają głębsze warstwy malatury (np. *Akt w czerwieni*, 2000, akryl, płótno, 90×180 cm; *Akt w szarości*, 2002, akryl, płótno, 120×150 cm)³⁰.

Oczywiście w dziejach sztuki ikonograficzne stereotypy aktu, uznawanego za wykładnię klasycznej estetyki, bywały na różne sposoby kwestionowane, by przypomnieć takie obrazy Gustava Courbeta jak skandalizujący *Początek świata* (1866) i naturalistyczne *Źródło* (1868)³¹, a w XX wieku – zdeformowane, sugestywnie cielesne akty Francisca Bacona (1909–1992)³² czy skrajnie werystyczne przedstawienia Luciana Freuda (1922–2011)³³. Dla gdańskiego malarza jednak mniej znaczący jest aspekt egzystencjalny czy ogólnie semantyczny wobec priorytetu efektów malarskich – paradoksalnie łączy to jego twórczość z tradycją kolorystyczną – uzyskiwanych wszak odmiennymi środkami.

Konstrukcyjną precyzję koloru zastąpił u Modela zamazysty, spontaniczny gest – co z kolei jest odwołaniem do strategii ekspresjonizmu, zwłaszcza abstrakcyjnego – impulsywne działanie plamy barwnej, której jakby nie jest w stanie utrzymać wyrazisty, lecz miękkie, opływowe kontury. Równie ważny jak ostateczny efekt wydaje się sam proces malowania, ruch narzędzia i tworzywa przekładający się na energię przedstawienia. Dodajmy, iż w środowisku gdańskim tradycję aktu kontynuuje i zarazem dekonstruuje Mieczysław Olszewski, z którym akty Modela łączy bogactwo tkanki malarskiej. Jednak u tego pierwszego wydaje się pełnić ona funkcję raczej dekoracyjną, ponadto ciała malowane przez Olszewskiego przez odpowiednie pozy mają podtekst erotyczny, wzmożony często przez przedmioty – krzesła, buty, zsunięte pończochy i części bielizny bądź biżuterię – co zbliża te obrazy do kultury popularnej³⁴. Dla Modela akt wydaje się semantycznie obojętny i jako ikoniczny reinterpretacji malarskiej antropologii, choć można też w nich odczytać treści metaforycz-

37. Wszystkie własność rodziny artysty, w depozycie Muzeum Narodowego w Poznaniu; prezentowane na wystawie *Nacht ekspresjonista* w Galerii ASP w Krakowie i in. w 2009 r.; zob. *Nacht ekspresjonista*, Galeria Giza, <http://www.galeriagiza.pl/nacht.php> [dostęp: 26.12.2018].

38. Np. *Marek Model: Słyszę kolor* [z Markiem Modelem rozmawiał Stas], *Wybrzeże24.pl*, 8.11.2016, <http://wybrzeze24.pl/salon-sztuki-gdanskiej/marek-model-slysze-kolor> [dostęp: 19.11.2018].

39. O wpływie Dubuffeta na twórczość Nachta-Samborskiego zob. E. Kal, *Rzecz o dachówce...*, s. 246.

40. Np. Francis *Ponge jubilation*, 1947, wapno i gips, 110×88 cm; Pierre Matisse, *Portrait obscur*, 1947, olej, płótno, 130×97 cm; *Arabe à l'oeillet*, 1949, olej, płótno, 92×73 cm; *L'homme à la rose*, 1949, olej, płótno, 116×89 cm; *Minaudouse*, 1950, olej, płyta pilśniowa, 65×54 cm; *Le grain de beauté (Tête de jeune fille lilas)*, 1950, olej, płyta pilśniowa, 55×46 cm; reprodukcja na stronie internetowej Fundacji Dubuffeta w Paryżu, <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=41&lang=fr> [dostęp: 27.12.2018] oraz *Dhôtel nuancé d'abricot*, 1947, olej, płótno, 116×89 cm, reprodukcja na stronie internetowej Centre Pompidou w Paryżu; <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8E4LBM/rAn5kqX> [dostęp: 27.12.2018].

ne: „Mimo skali, figury Modela demonstrują kruchość wobec czasu i przemijania” – jak to oceniła autorka monografii gdańskiej sztuki³⁵.

Malowane od lat 90. *Głowy i Portrety*, jeszcze bardziej niż *Akty* bezkompromisowe, są raczej antytezą tego tematu w sztuce: ekstremalnie schematyczne, zakreślone kolistą, miejscami zwielokrotnioną krechę, z kółkami oczu i prostokątem nosa twarze-maski stanowią bardziej efekt zmagania z materią koloru i tworzywa niż przedstawienie indywidualnych fizjonomii³⁶. Tu także plamy nakładane na siebie, przecierane i przyprószane kontrastową barwą nie przystają do konturu, wydostają się poza obrys i energiczne szrafowanie, ekwiwalent modelunku walorowego. Dekoracyjna funkcja linii, zwłaszcza barwnej lub białej, reliefowo wyciskanej w fakturze materii, odróżnia prace Modela od na przykład portretów Artura Nachta-Samborskiego, których schematyczna, zredukowana do granicy identyfikacji forma zbudowana była z barwnych plam i faktury (np. *Portret kobiety z zielonymi włosami*, ok. 1968, olej, płótno, 81×65 cm; *Różowa głowa*, ok. 1969, olej, gwasz, papier, 59,5×49,5 cm; *Głowa-maski*, ok. 1970, olej, płótno, 46×38 cm; *Kłown*, ok. 1970, olej, płótno naklejone na tekturę, 35×27 cm; *Duża głowa*, ok. 1970, olej, płótno, 85×69,5 cm; *Głowa kobiety na tle liści*, ok. 1970, olej, papier, 47,5×65 cm; *Głowa z fioletowym krawatem*, ok. 1970, gwasz, papier, 55×48 cm)³⁷.

Dla sztuki Nachta-Samborskiego i ukształtowanej między innymi pod jej wpływem twórczości Modela – co deklarował sam artysta³⁸ – można wszak wskazać wspólne tropy, na przykład quasi-portrety wspomnianego już wyżej Dubuffeta³⁹, pomysłodawcy nazwy *art brut*, uznawanego też za jej przedstawiciela. Oczywiście zbieżności dotyczą samej zasady konstrukcji i ekspresji uproszczonej, prymitywizującej, formy sprowadzonej do ideogramu twarzy i „surowego”, estetycznego tworzywa. O ile jednak u francuskiego twórcy było ona monochromatyczną, jednostajnie chropawą masą⁴⁰, to Model buduje wielobarwną, bogatą

materię o zróżnicowanej powierzchni i mocnych kontrastach kolorów, linii i plam, i faktur.

Redukcja formy przedmiotowej do lakonicznego znaku zakreślonego zamaszystym, dynamicznym konturem na abstrakcyjnej, zróżnicowanej tkance tła manifestuje się także w *Martwych naturach*, powstających już od lat 80. Określenie tego działania jako manifestacji akcentuje swoistą ostentację, z jaką artysta wirtuozersko upraszcza i prymitywizuje kształty, pozostawia niedomknięte, rozmazane, rozmiągające się z barwną tkanką, osiagając przy tym efekt celności i precyzji. Tu potwierdza się ostatecznie predylekcja Modela do form krągłych, wypukłych, namacalnych, wszak zrównoważonych na przykład przez prostokąty szuflad lub czworokąt nieokreślonego fragmentu wnętrza w tle. Pękate naczynia i owoce tłoczą się na krawędziach krzywych stołów, wyrysowanych na pierwszym planie nonszalancką krechą frontalnie i bez uwzględniania praw perspektywy, nachodzą na siebie, spychają z nierównych blatów, a przez nieszczelny kontur substancja koloru przenika na zewnątrz, zabarwiając inne partie obrazu lub – odwrotnie – materia tła i stołu ingeruje w obrys przedmiotów. Dynamiczne relacje zachodzą także w obrazach monochromatycznych, na przykład o wysmakowanych niuansach bieli, spod której wзира ciepła szarość podobrazia, a czarny kontur wyznaczający granice stołu i stłoczonych na nim przedmiotów zanika, przechodząc w już tylko reliefowy ślad (*Martwa natura biała*, 2014, technika mieszana, deska). W wariacie „nokturnowym” na czarnym tle o chropawej powierzchni deski widnieje stół z zastawą kulistych przedmiotów zaznaczony energicznymi chlapnięciami ugru łączącego się z błękitem konturu i przetarć na powierzchni. Kompozycję dopełniają abstrakcyjne plamy bieli, zastygłe strużki farby etc. Przykłady podobnych układów w rozmaitych wariantach kolorystycznych można mnożyć; są martwe natury w tonacjach chłodnych błękitów i zieleni, srebrzystych szarości, gorących czerwieni i złoto-żółte lub oparte na dwubarwnych zestrojach, na przykład błękitu i żółcieni.

Udział rysunku w kolorystycznych układach był niezbędny do stworzenia nowej formuły dawnych motywów, ale ma on też w twórczości Modela funkcję samodzielną⁴¹. W latach 80. artysta operował dosadną, mocną kreską, między innymi w plakatach związanych z Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze⁴². Równoległe z ewolucją malarstwa kreska stawała się bardziej lapidarna, giętka i finezyjna; płatanina linii stanowi ekwiwalent modelunku, czasami uzupełnia je lawowanie. Poza ogólnymi motywami z obrazów – jak akty, głowy, martwe natury – techniką rysunku Model wykonuje bliższe realizmowi portrety (i autoportrety?), scenki rodzajowe czy satyryczne. Powtarzają się

41. Różne aktywności i pasje artysty prezentuje okazały album fotograficzny, wydany z okazji trzydziestolecia pracy artystycznej: *Marek Model. Model's benefit. 30th Marek Model's creative work*, red. K. Karłowski, Wydawnictwo Wspólny Stół, Gdańsk 2016.

42. *Marek Model*, „Sztuka” 1988, nr 2, reprodukcja na s. 55.

w nich na przykład postać w kapeluszu z wielkim pędzlem (Rembrandt), brzuchaci i wąsaci osobnicy, mundurowi z medalami, kobiety kuszone przez węży, a nieokreślone wnętrza sugerują zgrzebne trójkątne klosze wiszących lamp, często zwielokrotnione wokół postaci.

Jarosław Bauć (dyplom w 1985 roku w pracowni Włodzimierza Łajminga) reprezentuje to samo pokolenie co Marek Model; organizowali wspólne wczesne wystawy, łączy ich genealogia i formacja, udział w budowaniu „nowej ekspresji” w latach 80. i 90. O ile jednak Model kontynuując dzieło kolorystów, reinterpretuje ich tematy i topoty, to Bauć dokonuje rozliczenia z kolorystyczną estetyką, a głównym środkiem działania jest... kolor. Instrument stał się bronią, chciałoby się powiedzieć. Początek artystycznej samodzielności

43. *Każdemu czasowi jego sztuka...* s. 10.

44. Ibidem, s. 106, 124; oprócz Modela i Malinowskiej w *Arsenale '88* z Gdańska uczestniczyli: Janusz Akermann, Jan Buczkowski, Józef Czerniawski, Henryk Cześniak, Marcin Duszeńko, Maciej Górczyński, Zbigniew Gorlak, Danuta Hajdas, Krzysztof Izdebski, Kazimierz Kalkowski, Józef P. Karczewski, Hanna Karczewska, Elżbieta Kowalska-Matuszewska, Mariusz Kułakowski, Grażyna Kunicka-Skowrońska, Joanna Lewczyńska-Dorniak, Ida Łotocka-Boguszevska, Tadeusz Madejek, Katarzyna Myśliwska-Sieńkowska, Hanna Nowicka-Grochal, Katarzyna Nowicka, Zdzisław Pidek, Dobrochna Przybytko, Jerzy Rymar, Agnieszka Sieńkowska, Małgorzata Strożek, Aleksander Widyński, Piotr Wiatrak, Sławomir Witkowski, Agnieszka Wołodźko, Marek Wróbel, Wiesław Zaremba.

45. A. Pawlak, *Jarosław Bauć*, w: *Krytycy o nas...*, s. 76; malarstwo Marka Modela, rekomendowanego tak jak Czerniawski (zob. przypis 19) przez Zofię Watrak, reprezentował *Akt* z wystawy *Arsenal '88*; ibidem, s. 174; zob. też *Figura w zielonym wnętrzu*, 1989, reprodukcja: *Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005...*, s. 91.

46. D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994; P. Pawliszak, *Dekonstrukcja i perspektywa wielkiego powrotu. Postmodernizm a krytyczna analiza kapitalizmu w ujęciu Daniela Bella*, „Roczniki Nauk Społecznych” 1999, t. XXVII, z. 1, s. 101–117.

47. A. Pawlak, *Młode malarstwo gdańskie...*, s. 174.

ści Baucia był analogiczny jak większości ówczesnych młodych artystów, korzystających z problematycznych dobrodziejstw polityki kulturalnej poprzedniego systemu. Na wystawie w warszawskim Arsenale w 1988 roku wystawił monumentalny akt (z podkurczoną nogą przytrzymaną ręką) wypełniający ukosem niemal całą powierzchnię dwumetrowego płótna, ukazany w skrócie z żabiej perspektywy, malowany szerokim, rwanym konturem, ujęty energicznymi abstrakcyjnymi plamami z dominantą czerwieni⁴³. Dodajmy, że podobnym ujęciem i „dziką” stylistyką cechowały się na tej wystawie akty autorstwa Marka Modela i Małgorzaty Malinowskiej⁴⁴, dyplomantki Jerzego Zabłockiego, później z Markiem Kijewskim tworzącej słynny duet Kijewski/Kocur.

Dynamiczny układ ciała modelki, syntetyczność granicząca z brutalnością, swobodne zacieki farby i grube impasty kontrastowych barw, łącznie z konturem ostro wyznaczającym granice form, cechowały obraz Baucia wyróżniony następnego roku na ekspozycji młodego malarstwa o zmiennej, kuratorskiej formule. Swoistym *novum* było umieszczenie w tle delikatnego dywanowego wzorku, prawem przeciwieństwa wzmacniającego agresywność dominującej formy. Adam Pawlak uzasadniając swój wybór między innymi prac tego twórcy na sopocką wystawę, uznał Baucia za zwolennika postmodernistycznego transkrybowania kulturowej tradycji, nadawania jej współczesnych znaczeń, podkreślał działanie kontrastem barwy i formy. „Sądzę – rekapitulował krytyk – że stopniowo odchodzi on od Bellowskiego rozumienia postmodernizmu”⁴⁵, mając zapewne na uwadze rezygnację z „kulturowych sprzeczności”, którymi Daniel Bell definiował system kapitalistyczny (sic!)⁴⁶. Nieco później krytyk powtórzył tę tezę, z perspektywy kilku lat, dostrzegając dążenie do ograniczania środków wyrazu przy niezmienności motywu aktu⁴⁷. Następnie Bauć malował obwiedzione arabeskowym konturem, monochromatyczne

akty o cielistej barwie, których pozy, deformacje i przełamania opisywał sugestywnymi tytułami, na przykład: *Rączka za głowę* (1990), *Dwie rączki pod głowę* (1990) i in.⁴⁸ Na początku lat 90. artysta podjął cykl *Figur przelamanych*, tym razem ubranych, ukazanych w skomplikowanych ekwilibrystycznych pozach, z odwróconymi głowami i wygiętymi kończynami; także tytuły prac, jak *Postać defiguracyjna* (1992), świadczą o zakwestionowaniu tradycyjnej figuracji, o konfrontacji rządzącej się własnymi prawami rzeczywistości obrazu z potoczną percepcją. Monochromatyzm został rozszerzony, na przykład o różne natężenia różów i fioletów lub skalę błękitów złamanych zielenią, kontrastujące z jaskrawymi niekiedy plamami tła, „wzmacniającego – według określenia artysty – motywację psychologiczną”⁴⁹. Ideowe źródło obrazów Baucia stanowiła według wzmiankowanej kilkakrotnie autorki Cassirerowska koncepcja form symbolicznych⁵⁰. Można powiedzieć, że w takim ujęciu prace z kolejnych cykli były etapami docierania do wskazanego przez neokantystę Ernsta Cassirera apriorycznego źródła kulturowych zjawisk (mitu i sztuki), relatywizowanych wprawdzie w procesie każdorazowego jednostkowego postrzegania, jednak przez mnogość percepcji przybliżanych do obiektywizacji, do uniwersalnej prawdy. Kolor stał się więc narzędziem docierania do uniwersalnej Istoty, a nie tylko ekspresją sensualnych doznań (widzialnej) rzeczywistości⁵¹.

W 1998 roku jury Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie przyznało Grand Prix za obraz, który można nazwać – pozostając przy filozoficznej terminologii – przejawem ontologicznego zwrotu w malarstwie Baucia. Sporych rozmiarów płótno niemal w całości wypełniła skadrowana twarz opracowana techniką, dla której termin „namalowana” wydaje się nieadekwatny. Jest raczej wydobyta z pomarańczowóżółtego tła całą skalą różów – od mocno rozbielonego w partiach nosa i czoła do ciemnofioletowego w zakolach brwi czy gałkach oczu, podbitego czerwienią na włosach – i przez umieszczenie jej blisko krawędzi zdaje się wyłaniać z płaszczyzny obrazu. Wrażenie bryłowatości i lekkiej deformacji twarzy, jakby ulepionej z plastycznej, miękkiej substancji, spotęgowane jest niemal zupełnym brakiem konturu, obrysu rozgraniczającego formy. Wizję dopełnia słowo, to jest równie niedookreślony, enigmatyczny tytuł *A działa się to pewnego poranka, gdy wszyscy nosili kapelusze* (1997, Muzeum Narodowe w Szczecinie?)⁵². Inne z tej serii to na przykład wizerunek na czerwonomarańczowym tle i z niebieskozielonymi włosami, opatrzony konfesyjnym tytułem *Ach dumny jestem z siebie, bo obraz ten zapiera dech w piersiach* (1992) lub biało-czerwono-różowy obcięty od góry wykrojem intensywnego błękitu i (w związku z tym) zatytułowany *Między*

*niebem i ziemią*⁵³. Komentując swój udział w programowej, tematycznej wystawie dotyczącej dyskursów koloru artysta stwierdzał: **Czerwień jest: kolorem, ku któremu zmierzamy, powierzamy jej wiele znaczeń (...)** **jest permanentna, a ja maluję farbą o symbolu permanent geranium, realizuję permanentne obrazy w permanentnej przestrzeni malarzkiej. Tytuły obrazów są zapisem subiektywnych skojarzeń, do których poszukuję malowanych rozwiązań, poszerzają obszar odbioru pracy, umożliwiają funkcjonowanie obrazu**⁵⁴.

Różowe quasi-portrety z tego cyklu, często z półprzymkniętymi lub zamkniętymi oczami

53. Pierwszy eksponowany był na zbiorowej wystawie w Muzeum w Łęborku, zob. *Wieża Babel I czyli przyjaciele Galerii* [katalog wystawy], Muzeum w Łęborku, Łębork 1998, s. 4. Drugi (jeden z dwóch tego autora) wystawiono na dużym, konfrontacyjnym pokazie gdańskiego malarstwa także w początku nowego stulecia, zob. *Wizja lokalna. Pokolenia...*, [s. 140].

54. *Trzy kolory: niebieski, biały, czerwony* [katalog wystawy], red. Z. Gorlak, K. Cybulski, PGS, Sopot 2001, [s. 31].

55. Prace artysty na stronie Michael Werner Gallery, <http://www.artnet.com/galleries/michael-werner-gallery/artist-markus-lupertz/2> [dostęp: 28.12.2018]; prace z wystaw w Musée d'Art moderne de la Ville de Paris w 2015, <http://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-markus-lupertz> [dostęp: 30.12.2018] oraz w Antikenmuseum w Bazylei w 2016, <http://myartguides.com/exhibitions/markus-lupertz-avantgarde-der-kontinuitat/attachment/antikenmuseum-basel-1/> [dostęp: 28.12.2018].

56. Np. Luc Tuymans: *Paintings*, w: *Art Ranked: Discovery Engine*, <https://www.artranked.com/topic/Luc+Tuymans> [dostęp: 28.12.2018]; Luc Tuymans, WikiArt, Visual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans> [dostęp: 28.12.2018].

57. J. Bauć: „Substancjalną przesłanką powstawania zespołów obrazów jest postawienie o istnieniu f l e k s y j n e j istoty malarstwa” [podkr. EK], w: *Khôra. From Gdansk to Vilnius. From Vilnius to Gdansk* [katalog wystawy], Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 32.

58. J. Kamrowski, *Profil malarstwa*, w: *Jarosław Bauć. Elżbietański profil malarstwa* [katalog wystawy], red. W. Zmorzyński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, [s. 4].

i tajemniczym uśmiechem, pasywne, jakby osuwające się ku dolnej krawędzi płótna, mogą kojarzyć się na przykład z pracami niemieckiego malarza i rzeźbiarza Markusa Lüperta (ur. 1941) oraz obrazami Luca Tuymansa (ur. 1958), zamieszkałego w Antwerpii Belga, z którego twórczością gdański malarz mógł się zetknąć podczas stypendialnego pobytu w tym mieście. W pierwszym przypadku inspiracją mogły być rzeźbiarskie, kolorowe głowy o gruzłowatej fakturowej powierzchni, a w obrazach monumentalne, monochromatyczne głowy zestawiane z aktami⁵⁵. Pewne zbieżności ze sztuką Tuymansa nie dotyczą tylko portretów, jednych z wielu podejmowanych przez niego wątków i sposobów obrazowania. Charakterystyczne jest kadrowanie przysuniętego blisko krawędzi obrazu, walowo opracowanego motywu: fragmentu twarzy, wewnątrz, przedmiotów⁵⁶. Jednak Belg przedstawia i komentuje różne aspekty rzeczywistości, świat mediów czy polityki, stosując wąską skalę szarości. Bauć eksploatując jeden motyw z dominantą ekspresyjnego koloru, analizuje istotę obrazu, jego strukturalną i percepcyjną modalność.

Kontynuacją malarzkiej metanarracji jest kolejny cykl, a właściwie kilka cykli realizowanych od 2000 roku pod wspólnym tytułem, który należy podkreślić: *Przewodnik po malarstwie*; punktem wyjścia tej realizacji jest założenie artysty o f l e k s y j n e j naturze malarstwa⁵⁷. Składają się na ów bedeker cykle inspirowane obiegowymi znakami i symbolami, utrwalonymi w ikonosferze, dzięki ogólnej dostępności, w druku lub innych mass mediach. W ten sposób znaczek pocztowy z wizerunkiem brytyjskiej królowej uruchomił serię obrazów zatytułowanych z dowcipną dosłownością – w nawiązaniu do popiersiowego ujęcia monarchini – *Elżbietański profil malarstwa*. Jerzy Kamrowski stwierdził, iż artysta konstytuując na bazie potocznego schematu autonomiczny świat malarski, „zawarcie iluzji w rzeczywistości zastępuje stykiem iluzji z iluzją”⁵⁸. Monochromię kiczowatego różu

48. Prezentowane m.in. na wspólnej z Teresą Miszkin wystawie w Oliwie, *Teresa Miszkin. Jarosław Bauć. Malarstwo* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1991, [s. 6–8].

49. *Jarosław Bauć. Malarstwo* [folder-składanka], oprac. E. Kal, Muzeum w Łęborku, Łębork 1996; jedna z *Figur* reprezentowała malarstwo polskie końca XX w. na wystawie zbiorowej w Innsbrucku, ukazującej różne strategie koloru; *Quo vadis Polen! Zeitgenössische polnische Kunst* [katalog wystawy], Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck 2000, reprodukcja *Geknickte Figur* [1992/1993], [s. 13]; *Dekonstrukcjonści gdańscy* [katalog wystawy], Pracownia, Gdańsk 1996, [s. 23].

50. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 97

51. E. Cassirer, *Sztuka*, w: idem, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniszevska, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 265–319.

52. *XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* [katalog wystawy], ZPAP Oddział w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1998, s. 17.

59. Zob. brytyjski znaczek pocztowy *Królowa Elżbieta II*, ok. 1971, <https://pl.dreamstime.com/uk-znaczek-pocztowy-image108590554> [dostęp: 30.12.2018]; firma Worldlux oferuje też dywany/kilimy w formie znaczka z profilem Elżbiety II, <http://www.worldlux.pl/newsy/Znaczek-Z-Krolowa-Elzbieta-II.1156.html> [dostęp: 30.12.2018].

60. Chodzi oczywiście o ciasne zagospodarowanie powierzchni płótna i zarazem jest to aluzja do podtytułu jednego z obrazów z cyklu *Przewodnik po malarstwie*, a mianowicie: *Wszyscy jesteśmy z Matejki. Bauć* Jackiewicza.

61. Pod takim, raczej typologicznym, tytułem wzmiankuje pracę Józefowicza, ilustrując zresztą reprodukcjami z innego cyklu, J.M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych...*, s. 25; wspomina też o tym autorka erudycyjnego komentarza w publikacji stanowiącej *catalogue raisonné* twórczości artysty (do początku drugiej dekady XXI w.): *Piotr Józefowicz. The show must go on. Malarstwo* [katalog wystawy], Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2011, s. 10.

62. Może być nawiązaniem do *Przysłów niderlandzkich* (1559, Staatliche Museen, Berlin), *Zabaw dziecięcych* (1560, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń), *do Wieży Babel* (1563, ibidem).

63. Wypowiedź artysty w programie Radia Gdańsk w audycji Małgorzaty Żerwe z cyku *Artyści – Piotr Józefowicz. Malarstwo jest jak choroba*, 28.04.2016, <https://radiogdansk.pl/audycje-rg/fabryka-reportazu/item/41426-piotr-jozefowicz-malarstwo-just-jak-choroba/41426-piotr-jozefowicz-malarstwo-just-jak-choroba> [dostęp: 6.01.2019].

64. *The dark side of the moon*, 1973, ósmy album Pink Floyd; treścią utworów – jak pisze autor opracowania działalności grupy – „są naciski i stresy codziennego życia”; V. Fitch, *Encyklopedia Pink Floyd*, przeł. B. Lubański, Kagra, Poznań 2002, s. 77.

można uznać za programową kontrpropozycję wobec piktoralnej barwności koloryzmu, ale także za krytyczną aluzję do komercyjnej ładności produktów kultury masowej⁵⁹. Monumentalne, wykadrowane wizerunki, wmalowane „bez powietrza” jak u Matejki⁶⁰, jakby niemieszczące się w płaszczyźnie obrazu, podlegają ciągłej fluktuacji, deklinacji według założenia autora: materia się gruzłowato zagęszcza, tworzy arabeski farby wyciśniętej wprost z tuby lub układa płasko i cienko, by w następnym obrazie zmienić w tym miejscu układ i koloryt, co skutkuje też zmianą wyrazu twarzy, układu ust i nozdrzy modelki. Względnie stały pozostaje tylko elżbietański profil (sic!).

Analogicznie powstawały na przykład serie: *Matka Boska Ludzmierska*, inspirowana – jak można przypuszczać – nie tyle średniowieczną rzeźbą z podhalańskiego kościoła, co naśladującymi ją dewocjonaliami, *Kolor* (2007), *Ciało* (ok. 2011), *Portret rodzinny* (2017). W kolejnych wariantach deklinacji różowa materia ulega zagęszczeniu i pogrubieniu, coraz bardziej odstaje od tła, sprawia wrażenie pulsowania i formowania się w ostateczny kształt. Modelunek tworzą nie tylko niuanse bieli i czerwieni, ale naturalna gra światła na reliefowym tworzywie, kładzionym miękkimi łukami, skontrastowanym nierzadko z płaskością niezamalowanych partii zielonego podobrazia. Jeszcze jednym przedmiotem deklinacji, tym razem w mniejszym, kameralnym formacie, są niemal abstrakcyjne i zarazem groteskowe, mięsiste czy cieliste wizerunki *Wielkich malarzy*, inspirowane czarno-białymi kopiami fotografii artystów, niekiedy hybrydowo zestawionymi z dwóch konterfektów, na przykład Władysława Jackiewicza i Nachta-Samborskiego. Zdeformowane, mięsiste głowy, albo raczej aluzje do nich, niemal rzeźbione czy lepiące z gęstej tkanki różu niekiedy szczelnie wypełniają prostokąt płótna, inne kontrastują z prześwitami zielonkawego, surowego płótna, którego płaskość uwydatnia trójwymiarowość tworzywa wizerunku.

Trzeba wreszcie dodać, że Bauć nie zrezygnował zupełnie z różnorodności koloru, realizując ją w innym wariantcie deklinacji, w rodzaju dekolażu. Zagięty lub naderwany fragment na pokrytej wielobarwnymi plamami karcie kratkowanego zeszytu po jej odwróceniu stanowi zaczątek następnej, która rodzi kolejną, a ta kolejną... Tu niejako, znowu przekornie, bo na kartkach szkolnego, uczniowskiego kajetu realizują się dalsze w-cielenia (sic!) koloru.

Piotr Józefowicz od początku samodzielnej pracy twórczej (dyplom w 1985 roku w pracowni Kazimierza Ostrowskiego) realizuje konceptualny w istocie projekt – cykl obrazów albo jeden nieskończony obraz – pod obligującym tytułem *The show must*

go on (*Przedstawienie musi trwać*), składający się z wielkoformatowych płócien o wysokości 180 cm, równej wzrostowi artysty, co – jak sam podkreśla – zapewnia swobodny ruch ręki, a co warto zaznaczyć ze względu na przyjętą tu antropologiczną perspektywę analizy obrazów. Znormalizowanie wysokości płócien pozwalające na dostawianie nowych części wydaje się też istotne dla postmodernistycznej koncepcji cyklu, w którym diachroniczny porządek można odwrócić lub zanegować przez przestawienie części i tym samym dokonać zmiany lub modyfikacji znaczeń. Można zaryzykować nazwanie *The show...* przekorną, współczesną dekonstrukcyjną wersją modnych w XIX wieku panoram, w której klasyczną ciągłą narrację zastąpił wielowarstwowy, wielowarstwowy przekaz, niekiedy agresywny i pozornie chaotyczny. Płótna te łączą tradycyjną strategię malarską – indywidualny, zamasywany gest, impastowe nałożenia farby – z fragmentami inspirowanymi przez zestandaryzowane, wytworzone mechanicznie obrazy: zdjęcia, układanki z puzzli, szablony, migotliwy zrzut z ekranu telewizyjnego oraz różne teksty z szyldów, nagłówków i ogłoszeń prasowych, reklam, neonów. Przez obrazy-cytaty i zapożyczone teksty przewijają się wątki autobiograficzne. Kolor pełni w sekwencjach płócien wieloraką funkcję: bardzo ważną symboliczną, choć użyty bywa wbrew konwencji, unifikującą nieskładne pozornie części, zasadniczą dla malarskiego statusu prac, w których niekiedy dominują efekty graficzne. Zamysł obejmuje bowiem nie tylko zmianę *dramatis personae* i nie tylko naturalną na przestrzeni lat dynamikę sposobu malowania, ale też zastosowanie różnych form malarskiej wypowiedzi.

Inicjującym niekończącą opowieść był dyplomowy cykl *Droga krzyżowa*, w oficjalnym obiegu funkcjonujący początkowo jako *Diorama*⁶¹. Metaforyczny tytuł, zrozumiały w kontekście sytuacji w Polsce połowy lat 80. XX wieku, odnosił się wszak do przedstawienia stanowiącego melanż realistycznych

portretów bliskich i przyjaciół artysty, z jego autoportretem włącznie, polityków, postaci historycznych, bohaterów literatury i filmów, cytatów i swobodnych nawiązań do dzieł malarstwa. Wśród nachodzących na siebie, półtransparentnych, przenikających się postaci, elementów sztafażu i szerokich impastowych plam koloru wyłania się na przykład sylwetka małego Oskara, bohatera powieści Günтера Grassa *Blaszany bębenek* i jej ekranowej adaptacji Volкера Schlöndorffa; dalej można odnaleźć portret Karła *Don Sebastiana de Morry* Diego Velázqueza (ok. 1645, Prado, Madryt), postaci z *Rejtana* Jana Matejki (1866, Zamek Królewski, Warszawa) czy inspiracje z obrazów Pietera Bruegla st. (ok. 1525–1569), między innymi scenę z małym chłopcem w trakcie defekacji⁶². Aluzją do pasji Chrystusa jest podział cyklu na czternaście części oraz stopniowe, co 30 cm, podwyższanie punktu widzenia, tak by w dwunastym obrazie (odpowiednik *Śmierci na krzyżu*) stworzyć iluzję spojrzenia z wysokości około 3,5 m, czyli standardowego krzyża, do jakiego przybijano skazanych⁶³.

Także w kolejnych sekwencjach obrazów – *Dark Side (Ciemna strona, 1987, inspirowana tytułem i układem płyty Pink Floyd)*⁶⁴, *Algierii* (1988), *Galerii* (1990), *Powiększeniu* (1991, tytuł jak filmu Michelangela Antonioniego z 1966 r.), *Koronacji* (1993) – Józefowicz gra skalami, konwencjami, łączy realizm fotografii z malarską, półabstrakcyjną formą, gruzłowatą fakturę i taszystowskie efekty rozlanej i ściekającej farby z partiami cienko przetartego lub niezamalowanego płótna, pobieżne, sylwetowe opracowanie z jubilerską precyzją szczegółu, kolorystyczne wyrażenie z monochromatyzmem i graficznością etc. Do tego podteksty polityczne, interteksty ze znanych dzieł i wątki autobiograficzne stapiają się w simultaniczną, półrealną i somnambuliczną zarazem opowieść o malarzu i malarstwie, naturze i ludziach nawet bez ich obecności. Pejzażowy cykl afrykański zamyka widok skał z mieszkalnymi grotami w tle i parą czarnych,

65. D. Grubba-Thiede, *Piotr Józefowicz – filozofia pokojowego nieposuszeństwa obywatelskiego*, w: *Piotr Józefowicz. The show....*, s. 25.

66. M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu*, przeł. J. Krupiński, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. 3, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 201; tekst jest głosem w słynnym sporze wywołanym hipotezą Heideggera o parze chłopskich butów i ich narzędziowości; M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 22–26; zob. też G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 136–139.

67. D. Grubba-Thiede, *Piotr Józefowicz – filozofia pokojowego....*, s. 28; tekst powtórzony w katalogu wystawy *Katarzyna Józefowicz, Piotr Józefowicz. Anektując kolejną cząstkę czasu indywidualnego* [Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 19.12.2013 – 19.01.2014], PGS, Sopot 2013, s. 4.

68. J.M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych....*, s. 25.

69. Na temat utworu *The show must go on*, w: V. Fitch, *Encyklopedia Pink Floyd....*, s. 295; na temat całego albumu *The Wall*, w: ibidem, s. 336, 337.

70. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

71. *Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. T. Miszkin, J. Ostrogórski, M. Olszewski, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2007, s. 101.

lśniących półbutów ustawionych na kamiennej ławie na pierwszym planie. Motyw ten, według artysty związany z autentycznym zdarzeniem – podarowaniem obuwia tubylcom⁶⁵ – kojarzy się zarazem z obrazami van Gogha, które także interpretowane są autobiograficznie⁶⁶. W *Galerii* (1990) elementem wiążącym postaci polityków i filmowych bohaterów (np. Flipa i Flapa oraz porucznika Columbo) jest długi stół o zmieniającym się nakryciu. W kolejnych odsłonach prowadzi on do wnętrza, którego ścianę zdobi multiplikacja portretów *Marylin Monroe* Andy'ego Warhola, a na jednym z dwóch małych stolików otoczonym postaciami kolejnych filmowych idoli (jak Marlon Brando w roli z *Ojca chrestnego* czy Dustin Hoffmann) stoi inny kultowy przedmiot pop-artu – puszka zupy Campbell. Cykl zamyka malowany *en grisaille* wieloosobowy portret fikcyjnej rodziny, złożonej – jak wnioskuje autorka wspomnianego tekstu ze strojów modeli – z reprezentantów Bloku Wschodniego⁶⁷.

Jarosław M. Daszkiewicz we wspomnianej monografii malarstwa dziewiętej dekady ubiegłego wieku uznał gdańskiego twórcę za przedstawiciela nurtu tak zwanego fotorealizmu mistycznego, sytuując obok, na przykład, Jacka Rykały, Grzegorza Stachańczyka, Janusza Dziurawca czy Jerzego „Kuby” Bryzgalskiego⁶⁸. Zbyt wąska klasyfikacja jest z pewnością niewystarczająca dla charakterystyki późniejszej twórczości Józefowicza; sięgając do pojęć z historii sztuki, należałoby ją nazwać foto(sur)realizmem krytycznym, istotny bowiem wydaje się w niej element niezgody i buntu wobec negatywnych zjawisk współczesności, takich jak dehumanizacja, dezindywidualizacja, wszechwładne panowanie mediów i popkultury, komercjalizacja różnych sfer życia etc. Nadrzędny tytuł malowanych cykli, inspirowany utworem z rozrachunkowej rock opery *The Wall* zespołu Pink Floyd⁶⁹, może też odsyłać do *Spoleczeństwa spektaklu* Guya Deborda (1968), krytycznej analizy nowoczesnych mechanizmów władzy i polityki, konsumpcjonizmu i społecznej alienacji⁷⁰. W *Silverscreen* (*Srebrny ekran*, 2000) – o narracji rwanej jak medialny przekaz z wielu źródeł, w którym na równych prawach pojawiają się przywódcy religijni (papież i ajatollah) oraz muzyk rockowy, sceny z filmu (płonące kieliszki z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy) i cytaty z obrazów (postaci z *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki: Ulricha von Jungingena i Wernera von Tettingena) – poszczególne płótna utrzymane są w nieco zróżnicowanej, błękitnofioletowoszarej tonacji, a funkcję integrującą pełnią poprzeczne biało-błękitnosrebrzyste prążki o różnej intensywności, wywołujące złudzenie migotania, jak na ekranie monitora⁷¹.

Cykl *Nekrologi* (2000) składa się z monstrialnych negatywowo opracowanych, czarno-białych kopii banknotów,

Imperatyw malowania. Antropologia koloru

Gielda – z nałożonych na fotografie liczb, jakby wybijanych pikselowymi dotknięciami pędzla, w chłodnej srebryszaroczarnej tonacji. *Zdrapka* (2004) i *Loteria* (2016) tytułami także odwołują się do świata pieniądza, konsumpcji i dominującej w nim strategii gry, rankingu, współzawodnictwa, pogoni za sukcesem. W *Zdrapce* technika nawiązująca do znanego handlowego chwytu ludzającego nadzieją wygranej, ale też, jak w serii banknotów-nekrologów, kojarząca się z artystyczną techniką sgraffito, tym razem została wykorzystana do prywatnej historii, naniesionej konturem na postaci z rodzinnych fotografii⁷². Pierwszoplanowa biała, precyzyjna „linia życia” osobistego – to obrys postaci z rodzinnych fotografii – zdaje się zmagać z intensywną pozorną monochromią drugiego planu, w istocie pokrytego gęstą tkanką medialnych obrazów, reklam, znaków firmowych etc., ewoluującą od ciepłego brązu do niemal czerni fosforyzującej zimnym błękitem. Zmiany koloru tła podkreślają upływ czasu. Krytyczny zamysł ma zapewne wielobarwny cykl *Puzzli* (2002), malowany precyzyjnie z segmentów, jak w tytułowej układance, tworzących sylwety pokemonów, bohaterów popularnej gry i kreskówki. Monstrialne stwory, zaprzeczając swej istocie „kieszonkowych”, przesłaniają częściowo scenę *Ostatniej Wieczerzy* według Leonarda da Vinci, ale zarazem użyczają jej kolorów i modułów. Dwa światy, popularnej rozrywki i sztuki, koegzystują w kolorowej układance. Inaczej w *Loterii*, w której zróżnicowanie barwy ma sens semantycznej cezury.

72. Jedną z nich jest upamiętniający lata studiów potrójny portret artysty z Jerzym „Kubą” Bryzgalskim i prof. Kazimierzem „Kachem” Ostrowskim; reprodukcja w ilościowym zeszycie gdańskiej ASP: *Kachu. Profesor zwyczajny*, red. K. Gliszczynski, „Zeszyt Wydawniczy” 2010, nr 2, s. 36 (tekst wspomnieniowy Piotra Józefowicza na s. 32).

73. Z wypowiedzi Piotra Józefowicza na vernisażu indywidualnej wystawy w CSW ŁAZNIA w Gdańsku, 8.07.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=69AwQAODNew> [dostęp: 6.01.2019].

Cykl z jednej (dosłownie) strony jest czytelną metaforą losu i przypadkowego kresu, z drugiej traktuje o grze dosłownej i jej finansowych korzyściach. Obrazy w dwóch tonacjach, ciepłych złotawych brązów i zimnych, niemal czarnych szarości, są ciasno wypełnione głowami i półpostaciami trzymających w szarej strefie wizerunki osób zaginionych bądź uśmierconych, w złotej – banknoty, bony, karty z informacją o wygranej etc., przetykane neonami, reklamami, hasłami zachęcającymi do udziału. Granicę światów wyznacza oś środkowego płótna, przy której z tej wynurzają się odmiennie opracowane dłonie, z lewej pomarszczone i zniekształcone trzymają fotografię młodej kobiety, z prawej gładkie i wypielegnowane – los z wygraną.

W ramach nieustającego przedstawienia Józefowicz tworzy także cykle obrazów, które – nawiązując do komunikacji elektronicznej – nazywa społecznościowymi, to jest powstałymi przy współpracy użytkowników; dostarczony przez nich materiał wmalowuje w swoje obrazy⁷³. *Album rodzinny* (od 2008) to rozpisana na wiele płócien, fikcyjna historia familijna, na którą składają się wizerunki osób o nazwisku Józefowicz oraz przedmiotów i napisów je zawierających, rozmieszczonych w prostokątnych polach na ciemnym tle, ściętymi narożnikami jakby w nie wsuniętych niczym fotografie na kartach fotoalbumu. Konterfekty czarno-białe i kolorowe, indywidualne, podwójne, rodzinne, grupowe, sceny rodzajowe, a nawet pocztówkowe pejzaże przeplatają się z różnorodnymi napisami na płytach nagrobnych, z tabliczkami z nazwami ulic, rewersami kart pocztowych, koszulkami sportowymi, odznaczeniami etc. Poszczególne segmenty opatrzone są ręcznymi, czarnymi lub białymi napisami, przydającymi malowanej historii prywatnego, konfesyjnego charakteru. Kolaż pamięci unifikuje, kojarząca się z przeszłością, ulotnością rzeczy, wspomnianiem i zapomnianiem złotawobrózowa patyna sepii oraz ślady destrukcji, zadrapania i przetarcia powierzchni,

74. D. Grubba-Thiede, *Katarzyna Józefowicz, Piotr Józefowicz. Anektujące koleją...*, s. 7

75. Np. L. Watson, *Newcastle United fan paints every player's portrait*, „BBC News”, 20.08.2013, <https://www.bbc.com/news/uk-england-tyne-23507913> [dostęp: 13.01.2019]; M. Ślupska, *Polak tworzy portrety zawodników Newcastle United*, „Moja Wyspa. Polska Strona Wielkiej Brytanii”, 20.08.2013, <http://www.mojawyspa.co.uk/artykuly/30501/Polak-tworzy-portrety-zawodnikow-Newcastle-United> [dostęp: 13.01.2019]; *Newcastle United w Galerii Sztuki Nowoczesnej!*, „Newcastle United – Serwis Polskich Kibiców”, 11.07.2011, <http://www.nufc.pl/index.php?news=pokaz&no=6994> [dostęp: 13.01.2019].

76. W środowisku gdańskim ta problematyka ma odzwierciedlenie np. w osobistych, melancholijnych obrazach Teresy Miskin, komputerowych multiplikacjach Romana Gajewskiego czy wielobarwnych kompozycjach Zbigniewa Gorlaka, rozprawiającego się z popkulturą jej własnymi środkami.

77. W. Zmorzyński, *Rzeźba, w: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005...*, s. 222, 223.

78. Zwiastun wystawy Katarzyny Józefowicz *Habitat* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 16.01–29.03.2015, <http://u-jazdowski.pl/program/wystawy/katarzyna-jozefowicz> [dostęp: 13.01.2019].

79. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 99.

80. Obraz prezentowany na 19. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie, 19. *Festiwal...*, s. 106, 107.

81. *Oliwa bliżej Gdańska – Gdańsk bliżej sztuki* [katalog wystawy], [ASP w Gdańsku], Gdańsk 2000, [s. 61]; *Düsseldorf – Gdańsk* [katalog wystawy], Z. Wendt, K. Cybulski, Z. Wąsiel, Stiftung Kunst und Kultur des Landes NRW, Gdańsk 2000, [s. 27].

82. *Configuracja. 20. Festiwal...*, s. 121.

83. E. Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 23–33 i nast.

wraz z efektami solaryzacji dające dodatkowy walor malarski. Z nagromadzonych artefaktów i brzmienia nazwiska – twierdzi artysta – można odczytać historię Polski, doświadczenia emigracji i przesiedleń, wojny i okupacji, wielokulturowości i wielonarodowości⁷⁴. Partycypacyjny zamysł wpisany jest w cykl portretów zawodników Newcastle United od powstania tego klubu piłkarskiego w końcu XIX wieku; twarze malowane są na podstawie fotografii lub rekonstruowane z opisów. Dwuznaczny tytuł *Men in Stripes* w tłumaczeniu na polski może brzmieć *Mężczyźni w paski* albo *Mężczyźni w paskach*, odnosi się bowiem zarówno do wzoru na strojach identyfikujących piłkarzy, jak i pasów, które tworzą ich wizerunki (o wymiarach 18×12 cm). Nie trzeba dodawać, że ta praca artysty szczególnie zainteresowała różne media polskie i zagraniczne, co potwierdziło jego refleksje nad współczesnością⁷⁵.

Oczywiście, można by mnożyć przykłady twórczości, by tak rzec, zaangażowanej, różnymi środkami wskazującej na przemoc bezpośrednią i symboliczną, wszechwładzę środków przekazu, medialny szum, inwazję popkultury, bezsilność i samotność człowieka⁷⁶. Najbliższą analogią nie tylko treściową, ale też – można by powiedzieć – metodologiczną wydają się jednak prace Katarzyny Józefowicz, kwestionujące tradycyjne pojęcie rzeźby, choć do niej zaliczane⁷⁷. Składane z wycinanych i klejonych kawałków gazet, reklam, druków reklamowych mogą być odczytane jako aluzja do medialnego szumu, natłoku informacji, pośpiesznej konsumpcji, efemeryczności i przypadkowości zjawisk we współczesnym życiu oraz anonimowości i samotności w zhomogenizowanym i zglobalizowanym świecie (*Dywan czarno-biały*, 2000–2001; *Gir*, 2003; *Żwoje*, 2005 i in.). Wspólna w pracach obojga artystów jest też addycyjność i nieskończoność, otwartość – jak mówi artystka o swoich dziełach – bo ich struktura pozwala na dodawanie kolejnych elementów⁷⁸. Rekapitulując komentarz do twórczości Piotra Józefowicza, zauważmy, iż tytuł *The show must go on* można odczytać jak artystyczną deklarację, wyraz imperatywu malowania, motywu przewodniego niniejszego szkicu jako podmiotowej idei.

Grzegorz Radecki (dyplom w 1986 roku) też jest reprezentantem trzeciej generacji gdańskiego malarstwa, wywodzi się bowiem z pracowni Jerzego Zabłockiego, tak jak Jackiewicz czy Bohdan Borowski, zaliczanego niegdyś do młodszych przedstawicieli szkoły sopockiej. Ekspresyjna figuracja wczesnych prac stanowiła więc formę sprzeciwu wobec tamtej estetyki i – jak pisze Zofia Watrak – „publicystyka była istotnym powodem powstania obrazu”⁷⁹, a zdeformowane, składane z fragmentów postaci i twarze przypowieścią o uprzedmiotowieniu i rozpadzie

ludzkiej kondycji. Wydaje się zresztą, iż ewolucja twórczości Radeckiego przebiegała w kilku przenikających się obszarach, na zasadzie wzajemnej stymulacji i wymiany doświadczeń. W malarstwie zamaszty gest, rwany kontur, deformacja niekiedy bliska grotesce, gwałtowne zbliżenie twarzy modela w portretach, a przede wszystkim kolor działały zmysłowo i emocjonalnie. W cyklu gwaszy *Figury* (1989–1990) monochromatyczną szarość anonimowych, pasywnych postaci i tła przełamywało wprowadzenie ostrej barwy w jednym elemencie. Podobny efekt został osiągnięty w wykadrowanym, monstrialnym portrecie *Katarzyny* (2002), malowanym szarościami w różnym natężeniu, skontrastowanymi z czerwienią i różową bielą okularów zsuwających się lub raczej spływających z twarzy modelki⁸⁰. Ekspresję obrazów wzmacniały elementy kolażu, wklejane fragmenty papieru etc.

Pionierskie zastosowanie grafiki komputerowej, umożliwiające artyście uzyskanie ekwiwalentu tworzywa metodą cyfrową, generowało zarazem nową estetykę: zamierzona ekspresja faktury, impastów czy zacieków farby została zastąpiona perfekcyjnym opracowaniem szczegółów, efektami transparentności, nakładania, zwielokrotniania motywów z obrazów, intensyfikacją gry światła i cienia, przestrzenności etc. Dowodzi tego na przykład porównanie profilowych głów o intensywnym, brylowatym modelunku, malowanych w ciemnej, monochromatycznej tonacji, z komputerowym wizerunkiem, także o cechach negroidalnych, zbudowanym z różnych fragmentów (*Posklejany*, 2000, grafika komputerowa) lub wspomnianego malarskiego portretu kobiecego z jego cyfrowymi odpowiednikami (*Katarzyna*, 2000, grafika komputerowa)⁸¹. Wydaje się wszak, iż cechy twórczości komputerowej, zwłaszcza możliwości multiplikowania i perfekcyjnego opracowania struktury, wpłynęły na dalsze poszukiwania w malarstwie.

Na wspomnianym już 20. Festiwalu w Szczecinie Radecki wystawił obraz

świadczący o jego rezygnacji z malarstwa figuratywnego na rzecz abstrakcji, choć tytuł, zgodnie z hasłem wystawy, sugerował portret (*Prababka*, 2004, olej, bawełna, 160×100 cm)⁸². Kompozycja zbudowana była z szerokich, łukowatych plam szarości o różnym natężeniu, ustępujących jakby pod naporem rozsuwających je na boki, drobnych, ruchliwych skrętów beżu i błękitu, wydostających się z niemal czarnego tła pośrodku obrazu. Narrację uruchamiał absorbujący uwagę kontrast ciemnych i matowych statycznych partii bocznych ze świetlistą, pulsującą, plastyczną materią w centralnej części. Ta zasada przewodzi w cyklu *Szczelina*, złożonym także z obrazów o skrzynkowej czy kasetonowej budowie, w których głębokość podobrazia pełni istotną funkcję w kompozycji, kontynuowanej na bokach panelu. Nie trzeba dodawać, że to jeszcze jeden sposób od wieków podejmowanego przez malarzy przewycięzania płaskości obrazu. Kompozycje Radeckiego są – zapewne programowo – nawiązaniem do cyklu obrazów Aleksandra Kobzdeja (1920–1972), jednego z pierwszych wykładowców gdańskiej uczelni⁸³, który w latach 60. XX wieku ową ideę realizował przez zestawianie płaskich monochromatycznych partii z poziomym „pęknięciem”, wypełnionym reliefową, wielobarwną materią (np. *Szczelina między różowym i czerwonym*, 1967, technika mieszana, 191×193 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; *Szeroka szczelina między fioletami*, 1968, akryl, płótno, 138×130 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie). W pracach gdańskiego artysty powierzchnia zachowuje płaskość, a wrażenie reliefowego odstawiania i prześwitywania fragmentów spotęgowane jest sugestią cieni rzucanych przez drobne fragmenty i ich świecenia. Podobne środki stosował też w obrazach, w których w miejsce nieokreślonych kształtów, śladów pędzla na płaskiej powierzchni pojawiał się sugestywny, aluzyjny kształt, przywołujący różne skojarzenia, na przykład w *Rozmyślaniach* (2004) z czerwonego tła zdaje się

odstawać ciemnoczerwona rurka czy żyła w meandrycznych skrętach i zapętleniach, przecinająca płótno, pośrodku jakby przewiązana białym opatrunkiem⁸⁴.

Dominujące barwne formy, poddane przekształceniom lub rozpadowi, są przedmiotem cyklu *Destrukcje*, który według autora ma wyrażać regresję i degradację litery jako symbolu językowego sposobu komunikacji, wypieranego przez upraszczający obraz, ikoniczne środki przekazu⁸⁵. Niektóre kompozycje, zbudowane z ruchliwych, półprzeźroczystych i świetlistych plam, kojarzyć się mogą z kompozycjami Alfreda Lenicy (1899–1977), wybitnego przedstawiciela polskiego *action painting* czy tasyzmu. Podobny efekt jest skutkiem metody odsuwania narzędziem barwnych warstw farby; gest ręki artysty wyznacza układ plam, przy zastosowaniu – jak u surrealistów – metody „automatyzmu psychicznego”, tworzącego nieprzewidywalne, zawile struktury kolistych, agresywnych form, wielkich i drobnych, płynnych, wynurzających się z ciemnego tła, czasami podbudowanych płynnym lub ostrym konturem. Akcja rozgrywa się najczęściej w niezróżnicowanej skali dwu dominujących kolorów, niekiedy ożywionych kontrastowym akcentem. Tą metodą i na zasadzie kolorystycznych skojarzeń powstał cykl *Hommage à...*, obrazów poświęconych wielkim malarzom, prezentowanych pod hasłem nawiązującym do tytułu jednej z grafik Francisca Goi z cyklu *Kaprysy (Kiedy rozum śpi, budzą się upiory, 1799)*⁸⁶. Abstrakcyjne układy ruchliwych segmentów, dedykowane w różnych wariantach jednemu artyście, na przykład Caravaggiowi w gamie chłodnych szarości bądź gorących czerwieni, mogą ogólnie nawiązywać do konkretnego dzieła adresata hołdu. *Hommage à Salvador Dali* dyspozycją poziomych i diagonalnych elementów, podpieranymi pionowymi łącznikami, odwołuje się do znanego płótna ekscentrycznego surrealisty *Miękka konstrukcja z gotowaną fasolką – przecucie wojny domowej* (1936, Philadelphia Museum of Art).

Najbardziej osobistym, nawet intymnym zastosowaniem koloru jest prowadzony przez Radeckiego malarski *Dziennik* – zapis stanów emocjonalnych, nastroju etc. Wcześniej tworzyły go kompozycje z powtarzających się owalnych form różnej wielkości, na przykład czarnych o intensywnym modelunku z błękitną poświatą, podbitych barwnym cieniem albo płasko kładzionych czerwienią na jednostajne tło, kiedy indziej srebrzystoszarych z czerwoną plamką, jakby wyciskającą czarne stróżki na poły-skującej powierzchni. Z czasem artysta zmienił formę i język plastycznego diariusza: niewielkie, stojące prostokąty płótna identycznego formatu pokrywa złamanym kolorem, harmonijnie bez wyraźnej cezury – jak czas, chciałoby się dodać – przechodzącym w inną barwę. Kulminację kompozycji stanowią łukowe

układy intensywnych kolorów, skoncentrowane przy jednym z krótszych boków obrazów. Zestawione w określonym porządku tworzą mozaikowy, autobiograficzny obraz. Można tę metodę powtarzalności motywu jako zapisu wpływającego czasu porównać z „liczonymi” obrazami Romana Opałki (1931–2011), oczywiście przy diametralnie różnym efekcie plastycznym. U Radeckiego podstawowym środkiem przekładu doznania rzeczywistości na obraz jest kolor. Włączając podziały rzeczywistej, ekspozycyjnej przestrzeni w obszar malarstwa, kwestionuje zarazem geometrię euklidesową i prawa klasycznej perspektywy w przestrzeni kreowanej, zakrzywia ją i perforuje, a niezbędny do percepcji ruch wprowadza widza w (artystyczną) czasoprzestrzeń⁸⁷.

Arkadiusz Sylwestrowicz (dyplom w 2002 roku) reprezentuje w genealogii gdańskiego malarstwa trzecie pokolenie od założenia uczelni; dyplom uzyskał w pracowni Macieja Świeszewskiego, ucznia Jacka Żuławskiego. Sylwestrowicz realizuje koncepcję malarstwa rozszerzonego, nie tylko anektując przestrzeń, ale także czas, konstytutywny czynnik dźwięku, projekcji wideo i akcji. Twórczość tego artysty można uznać za swoistą rekapitulację niniejszego szkicu, ponieważ z każdym z wybranych malarzy wiąże ją inne miejsca wspólne, toposy-ogniwa, z których można zbudować sekwencje jakości wzajemnie się określających, wskazując zarazem różne możliwości ich realizacji, czyli, inaczej mówiąc, sposobów uprawiania malarstwa. Metanarracyjna refleksja nad istotą i statusem obrazu łączy go z Bauciem, Radeckim i Czerniawskim, z dwoma ostatnimi także – oczywiście w różnych odmianach i znaczeniach – język abstrakcji geometrycznej, z Czerniawskim ponadto – zastosowanie niekonwencjonalnych materii i związane z tym, zaskakujące niekiedy, efekty fakturowe, światłocieniowe i kolorystyczne. Zamyśl temporalny, istotną, jak powiedziano, dla Sylwestrowicza koncepcję czasowości, acz realizowaną skrajnie odmien-

nymi środkami, można odczytać w anektującym przestrzeń do wymiarów environment malarstwie Józefowicza, a także Radeckiego, których z kolei wiąże perspektywa podmiotowa, wpisany w obrazy czas indywidualny, by odwołać się do motta jednej z wystaw Piotra Józefowicza⁸⁸.

Już z samych tytułów niektórych wystaw monograficznych Sylwestrowicza i zbiorowych z jego udziałem można wyczytać kluczowe idee tej twórczości, począwszy od debiutanckiej monograficznej prezentacji *Obrazów nie trzeba rozumieć* (1996), przez jedną z kolejnych zatytułowaną *Spoza oraz zbiorowe: Imago* (2002), dużo późniejsze, jubileuszowe *100-lecie abstrakcji oraz Abstrakcja. Co to znaczy?* (2010)⁸⁹, *Nie chcę mówić* (2015), *Ósme drzwi pustki* (2016) po indywidualne *Dźwiękooobrazy* (2016) i *Pusto, pusto* w stołecznej galerii Foksal (2017). W katalogu zbiorowej ekspozycji młodego malarstwa gdańskiego zamieszczono autokomentarz, który po latach wydaje się adekwatną charakterystyką także kolejnych poszukiwań artysty, wskazuje bowiem na język malarskiej wypowiedzi i jej synestetyczne⁹⁰ powiązania z dźwiękiem: **Kompozycje Pawła [Mykietyna – EK] – stwierdzał Sylwestrowicz – są budowane na podobnej zasadzie jak moje obrazy. Zaprzeczenia, potwierdzenia. Słychać rozgrywającą się różnicę zdań, całość jest rozstrzygnięciem. Jego muzyka wywołuje we mnie emocje, których nie chcę nazywać**⁹¹.

Kompozycja reprezentująca twórczość wówczas jeszcze studenta ASP potwierdziła tę glosę: w centrum trzymetrowego stojącego prostokąta wpisany był analogiczny czworokąt wypełniony mieszaniną drobnych barwnych plam, z przewagą czerwieni, stopniowo wypierającej drobiny żółci, bieli i znikomego błękitu. Ramę tej agresywnej dominanty stanowiły niewielkie prostokąty – o podobnych proporcjach boków – pokryte różnymi deseniami, jakby rekompensującymi nieobecność barw chłodnych w centrum; wybijały się na pierwszy plan układy błękitów i zieleni,

84. Obraz prezentowany na wrocławsko-gdańskich wystawach ASP, zob. *Gdańsk we Wrocławiu...*, [s. 39].

85. W. Wachowski, *Szczelina i destrukcja. Wywiad z Grzegorzem Radeckim*, „Avant. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej” 2011, nr 2, s. 241

86. Grzegorz Radecki, *Kiedy rozum śpi, budzą się obrazy* [katalog wystawy], Pracownia, Gdańsk 2009.

87. Np. *Fińskie tango / The Finnish Tango*, SMART Project Space, Amsterdam 2001; *Wszystko w porządku*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005.

88. D. Grubba-Thiede, *Katarzyna Józefowicz, Piotr Józefowicz – „Anektując kolejną cząstkę czasu indywidualnego”*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 20 grudnia 2013 – 19 stycznia 2014, Trójmiasto.pl, <https://kultura.trójmiasto.pl/Katarzyna-Jozefowicz-Piotr-Jozefowicz-Anektujac-kolejna-czastke-czasu-indywidualnego-imp385520.html> [dostęp: 13.01.2019].

89. Wystawa *100-lecie abstrakcji* w Muzeum Narodowym Oddziale Sztuki Współczesnej w Gdańsku, przeniesiona do BWA w Olsztynie, wzbogacona o zbiory własne Galerii oraz Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy i prezentowana w Olsztynie pt. *Abstrakcja. Co to znaczy?* we wrześniu – październiku 2010.

90. Na temat synestezji tzw. klinicznej i estetycznej zob. Z. Kozłowska, *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015, lato, s. 110–119.

91. A. Sylwestrowicz, wypowiedź w: *Trzydzieści trzy plus trzy* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1996, [s. 32].

92. Ibidem.

93. W. Zmorzyński, [wstęp], w: *Arkadiusz Sylwestrowicz. Spoza* [katalog wystawy], Oddział Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, Gdańsk 2004, [s. 3].

94. Zob. fotorelacja na stronie artysty, <http://arkadiuszsylwestrowicz.art.pl/indywidualne8.html> [dostęp 4.12.2018]; reprod. także: *Wydział Malarstwa i Grafiki...*, s. 88.

95. Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 8.

96. O roli palety jako przedmiotu i zestawu kolorów zob. J. Gage, *Paleta: „Matka wszystkich kolorów”*, w: idem, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Universitas, Kraków 2008, s. 177–190.

97. G.E. Lessing, *Laokoon czyli o granicach poezji i malarstwa*, przeł. H. Zymon-Dębicki, w: G.E. Lessing, *Dzieła wybrane*, t. 3, PIW, Warszawa 1959, s. 91 i nast.; przypominamy, że niemiecki uczonej różnice między malarstwem a poezją rozpatruje na przykładzie... rzeźby *Grupa Laokoona* i jej opisu.

98. A. Kulazińska, [wstęp], w: *Arkadiusz Sylwestrowicz. Oś. Sole negro* [katalog wystawy], CSW ŁAŻNIA, Gdańsk 2014, s. 25.

99. Ibidem, s. 26.

100. W historycznym ujęciu relacje dźwięku i malarstwa (koloru) przedstawia J. Gage, *Dźwięk koloru oraz Kolor bez teorii: rola abstrakcji*, w: idem, *Kolor i kultura...*, s. 227–246 i 247–268.

101. A. Sylwestrowicz, [komentarz], w: *Arkadiusz Sylwestrowicz. Oś...*, s. 23.

102. E. Szczecińska, [Usłyszeć obraz? Zobacz muzykę?...], w: *Arkadiusz Sylwestrowicz. Oś...*, s. 29.

przetykane polami melanżu kolorów gorących. W dalszym ciągu komentarka autor wyjaśniał: „Moje obrazy nie są czystą abstrakcją. Wychodzę z symbolu drzewa, który przetwarzam i w rzeczywistości o p o w i a d a m o ludziach i sprawach, o których nie chcę mówić wprost [podkr. EK]”⁹².

W następnej dekadzie powstała między innymi seria białych obrazów, będących „przejściem do ciszy, skupienia i kontemplacji” – jak je interpretował Wojciech Zmorzyński, przypominając o znaczeniu bieli jako symbolu życia duchowego⁹³. Mistyczne i metafizyczne działanie bieli było spotęgowane wewnętrznym światłem obrazów, uzyskany przez zastosowanie fluorescencyjnych farb, mieszanie pigmentu ze szkłem i efekty fakturowe. Dzięki nim wyłaniały się z białego tła świetliste, zamaszyste plamy i bardziej określone, wrzecionowate formy lub – odwrotnie – były pochłaniane, częściowo już wtopione w podłoże. Specjalnie warto zwrócić uwagę na obraz niemal jednostajnie biały (*Bez tytułu*, 2002, technika własna, 100×140 cm), przy którego krawędziach podkreślone światłem, chropawe zgrubienia faktury wskazują na podskórne dzianie się, energię, której eksplozja mogłaby wyłonić formę; to jakby kondensacja oczekiwania⁹⁴. Skojarzenie z opisem podróży Zbigniewa Herberta – płynącego zdezelowanym statkiem i oczekującego niecierpliwie, z mistycznym napięciem na wyłonienie się z morza Krety⁹⁵ – może się wydać zbyt odległe czy niewłaściwe, ale przypomnijmy zdanie artysty o... zbędności rozumienia obrazów.

Oprócz białych prezentowano inne monochromie oraz dwu- i trójbarwne układy: pasiaste lub streficzne, niektóre niemal symetryczne, zrównoważone, reliefowe, jakby znieruchomiały, inne agresywne, dynamiczne, w których biała lub czerwona substancja zmaga się z kontrastowym tłem, zatapia je niby ściekając wąskimi, gęstymi stróżkami bądź spływając równomiernie litą masą, pod którą widoczne są wąskie marginesy podłoża, wreszcie atakując je ekspansywnymi plamami. Wariantem tych struktur wydaje się cykl *Palet* (2005); dwuznaczny tytuł może odnosić się zarówno do prostokątnych płyt (?) pokrytych gęstą, wielobarwną lub niemal białą materią zastygłej farby, jak i do drewnianych, towarowych platform, na których te kompozycje rozmieszczono parami. W ten sposób narzędzie zostało utożsamione z obrazem, a ten zaanektował także nietypowe podobrazie, gdyż farba z obrazu-palety przechodzi na paletę-podobrazie, łącząc je kompozycją⁹⁶. Tym cyklem artysta stawia zapewne jedno z wielu pytań o granice malarstwa i status obrazu. *Palety* stały się też częścią aranżacji w Muzeum Sztuki w Łodzi, na której zestawiono je z ascetycznymi pracami Kojiego Kamojiego i Edwarda Krasińskiego (2006). Na wystawie *Mentality* w ramach II Łódź Biennale w miejsce niektórych

Gdańsk —

palet-obrazów artysta zastosował telewizyjne monitory wyświetlające na przykład abstrakcyjny widok z natury, podczas gdy oprawę ekranu, jak ramę malarskiego płótna, znaczyły zacieki farby.

Użycie czystych pigmentów tworzących zmienne, efemeryczne struktury wydaje się kolejnym pytaniem Sylwestrowicza o granice malarstwa, których – jak się okazuje – nie da się ściśle wyznaczyć Lessingowskim rozróżnieniem na sztuki przestrzenne i czasowe⁹⁷. „Oglądanie kompozycji malarskich Arkadiusza Sylwestrowicza wymaga czasu” – pisze Agnieszka Kulazińska, przecząc teozom oświeceniowego teoretyka⁹⁸. Zamknięty ramą obrazu i płaszczyzną transparentnej tafli, sproszkowany, pozbawiony spoiwa barwnik, wymieszany z mikrokulkami szkła, zmienił układ, tworzył fakturowe reliefy i efekty przestrzenne w zależności od kąta padania światła, punktu widzenia (pozycji widza) i temperatury płyty, wchodził więc poprzez światło w reakcje z otoczeniem. Przypomnijmy, iż w unistycznych obrazach Władysława Strzemińskiego mimo ograniczenia, wyciszenia koloru niezamierzonymi efektami były przestrzenność i zmienność poszczególnych partii kompozycji. Sylwestrowicz wskazuje jak sam kolor działa formotwórczo, czasoprzestrzennie, by odwołać się do terminologii twórcy unizmu, przy czym istotny wydaje się tu czynnik antropologiczny, percepcyjny związany z sytuacją – w tym dosłownie: usytuowaniem – widza wobec obrazu. Na podmiotowy aspekt prac Sylwestrowicza zwróciła uwagę wspomniana autorka, porównując je z programowanym przez twórców abstrakcji geometrycznej, od Aleksandra Rodcenki po Ryszarda Winiarskiego, wykluczeniem czynnika subiektywnego w powstaniu dzieła⁹⁹.

Spojenie przestrzeni (w istocie płaszczyzny) obrazu z czasem nastąpiło w pracach, których układ, kompozycję, barwę przetransponowano na dźwięk, zatem inaczej niż na dotychczasowych prawach – jak stwierdzał artysta – opisu czy ilustracji¹⁰⁰. Algorytm

— Warszawa.

autorstwa inżyniera Roberta Barańskiego umożliwił przetworzenie wizji, to jest siedmiu kompozycji z cyklu *Oś* (2004) na pasma dźwiękowe, na podstawie których cztery lata później kompozytor Jacek Grudzień napisał blisko półgodzinny utwór muzyczny¹⁰¹. Stanowił on element ekspozycji, bo – co najistotniejsze – był r e z u l t a t e m kompozycji konkretnych obrazów. W realizacji artystów i naukowca [m]uzyka nie jest komplementarnym dopełnieniem obrazu, osobną narracją ustawioną w roli kontrapunktowego dopełnienia – komentowała znana dziennikarka **Polskiego Radia – jest sposobem znalezienia między nimi obiektywnych jakości, które byłyby dla muzyki i obrazu wspólne**¹⁰².

Innym jeszcze sposobem dynamizowania i uprzestrzennienia obrazu było wykorzystanie drewnianej sklejk, której fakturę artysta podkreślał w niektórych miejscach cienką warstwą farby fluorescencyjnej, zaś warstwową strukturę odsłaniał przez wypalanie okrągłych form. Załamujące się w ich wklęsłościach światło wydobywało naturalny kolor i złożoną, przestrzenną tkankę podłoża (*Sole Negro*, 2013). Późniejsza wystawa *Dźwiękobrazy* (Galeria EL w Elblągu, 2015) objęła kompleksowo twórczość całej dekady, muzykę i przestrzeń gotyckiego wnętrza. Doświadczenia z materyą prowadziły do autonomizacji tworzywa; w cyklu *Torty* (2016) plastyczna, gęsta biała lub wielobarwna masa pokrywa reliefowo niewielkie okrągłe lub prostokątne podobrazia pozbawione ram. Fluorescencja barwników potęguje wrażenie ruchu, pulsowania i odrywania materii od płaszczyzny, zaś wierzchnia warstwa odsłania częściowo barwny podkład i działa fakturą, na przykład ulegając zmarszczeniu przypomina grubą draperię. Cykl *Rzeźby* ukazuje rezultat poprzedniego procesu: z nacieków uwolnionej, zastygłej materii powstały przestrzenne, nieregularne, pionowe formy przypominające stalagmity. Z kolei z suchego pigmentu na drewnianym rdzeniu powstały formy regularne, zbliżone do sześciątów, urozmaicone wszak szczelinami,

— Wspólne historie —

wypustami czy uskokami boków. Kontrastem dla obu rodzajów są prace z cyklu *Domy*, czyli drewniane reliefy z prostokątnych segmentów, kojarzące się tak samo z konstruktywistyczną dyscypliną jak z dadaistycznymi *objets trouvés*. Potwierdzeniem ich rodowodu był zestaw upamiętniający stulecie powstania *Cabaretu Voltaire* (1 lutego 1916)¹⁰³.

Cykl *Piony* wraz z przestrzenią warszawskiej Galerii Foksal oraz wideoinstalacją (2017) współtworzył wystawę *Pusto, Pusto, Pusto*, odwołującą się do pozytywnego postrzegania pustki jako potencjalności, tworzenia, zgodnie z hasłem jednego z tekstów buddyjskich, *Sutry Serca*, obiecującym, iż pustka i forma są jednoznaczne. W komentarzu do prezentacji Lech Stangret rozważając klasyfikację działań Sylwestrowicza (inter- czy multimedialne?), podkreślił połączenie w nich wykorzystania nowych mediów z klasyczną, historyczną – jak nazwał – problematyką malarstwa¹⁰⁴. Dodajmy, że artysta zdaje się stawiać pytania o ontologiczny status koloru dla obrazu; inaczej mówiąc: sam pigment „nie czyni” obrazu, dla którego niezbędne są przestrzeń i akty intencjonalne, tworzenia i percepcji. Pionowe, dwudzielne, jedno- i dwubarwne tafle z żółtym, czerwonym, różowym, białym i czarnym pigmentem powtarzając wertykalizm płaszczyzny ścian lub złożone pod kątem prostym, wpisując się w naroże, zgodnie z opisanym już działaniem w *Osiach* akcentowały przestrzeń – by tak określić – przedobrazia, formotwórcze możliwości pustki. Jako komentarz może tu posłużyć fragment dotyczący innej, wcześniejszej, zbiorowej wystawy o podobnym przesłaniu: **Sfera widzialności jest miejscem artykulacji ludzkiego postrzegania i rozumienia „rzeczy”. I chociaż formalny status artefaktu wyraża się przede wszystkim jego materialnością, za przedmiot może mu służyć to, co niewidzialne bądź nieobecne**¹⁰⁵.

Jak powiedziano, twórczość Sylwestrowicza można uznać za rekapitulację niniejszego szkicu. Trudno wszak oprzeć się pokusie dodania jednej jeszcze cechy, która oprócz nadrzędnego kryterium koloru i warunkujących t w ó r c ó ś ć odrębności (różniących ją od odtwórczości) zarazem wiąże zaprezentowane tu, odmienne postawy. Są nią mianowicie znowu odsyłające do filozofii¹⁰⁶ powtórzenie, tautologia, multiplikacja, stosowane jako strategia nadrzędna, przez każdego z twórców realizowana odmiennie: w cyklach, powtarzalności motywów, sekwencji kolorów bądź tej samej barwy w różnych konfiguracjach i układach. Zastosowanie tego narzędzia w twórczości wymienionych malarzy mogłoby być kolejnym istotnym kryterium analizy, przydatnym – jak się okazuje – nie tylko w badaniu dzieł modernizmu¹⁰⁷, lecz także sztuki pomodernistycznej. Ale to już zadanie na kolejne opracowanie.

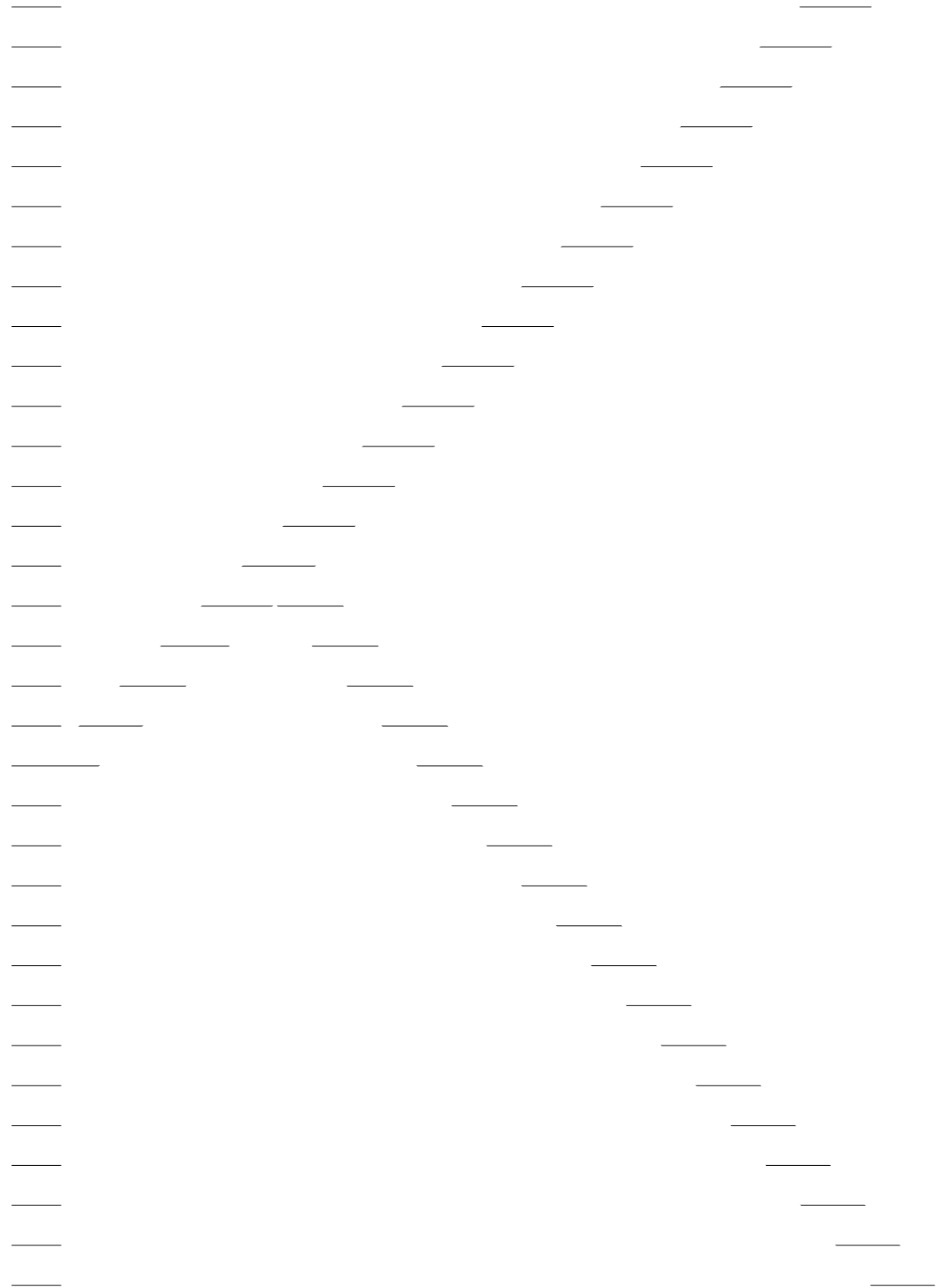
¹⁰³ Zob. H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J.S. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 15; zestaw prac A. Sylwestrowicza z cykli *Torty*, *Domy*, *Rzeźby* prezentowany był w ramach projektu *Północ–Południe*, tj. wystaw twórczości środowisk ASP w Gdańsku i Katowicach, marzec – kwiecień 2016.

¹⁰⁴ L. Stangret, *Arkadiusz Sylwestrowicz. Pusto, Pusto, Pusto*, w: *Arkadiusz Sylwestrowicz. Pusto, Pusto, Pusto* [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 2017, s. 4, 5.

¹⁰⁵ R. Lewandowski, *Skalpelem formy przez pryzmat pustki*, w: *Forma jest Pustką – Pustka jest Formą* [katalog wystawy], Dolnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2006, s. 13.

¹⁰⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997; wskazując dzieło, pomijam oczywiście historię problematyki powtórzenia w filozofii zachodniej; jej zarys zamieszcza autor opracowania wskazanego w przypisie 107.

¹⁰⁷ Chodzi o monumentalne opracowanie T. Załuskiego, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.



KOLORU.

Niniejsza publikacja towarzyszy wystawie *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru* zrealizowanej w ramach współpracy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 2019 roku.



KURATORZY WYSTAWY

Jarosław Bauć, Arkadiusz Karapuda

Zrealizowano w ramach dotacji podmiotowej MNiSW na utrzymanie potencjału badawczego Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na rok 2018 / zadanie badawcze nr 5.A *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru*; a także ze środków przeznaczonych na działalność badawczą i artystyczną Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie w roku 2019 / zadanie badawcze nr 5.A *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru*.

Zrealizowano ze środków przeznaczonych na działalność badawczą i artystyczną Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku w roku 2019 / zadania badawcze nr 15/ WM/DS/2018, 84/WM/BN/2019 *Gdańsk – Warszawa. Wspólne historie – kryterium koloru*.

REDAKCJA NAUKOWA

prof. Jarosław Bauć, dr hab. Arkadiusz Karapuda

REDAKCJA JĘZYKOWA I KOREKTA

Katarzyna Olesińska

PROJEKT GRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE

Paweł Stasiewicz

ISBN 978-83-65366-97-9

(Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku)

ISBN 978-83-66098-24-4

(Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)

FOTOGRAFIE

s. 18, 19, 21, 22, 23 – ze zbiorów Muzeum ASP w Warszawie

s. 20 – Antonina Garnuszewska (dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie)

s. 25, 29, 51 – Bartosz Żukowski

s. 26, 27, 30, 31 – ze zbiorów ASP w Gdańsku

s. 46, 62 – Marek Szymański

s. 64, 65, 103-105 – Adam Gut

s. 83, 84 – dzięki uprzejmości Galerii Zderzak

s. 85 – Agata i Erazm Ciołkowie (dzięki uprzejmości Galerii aTAK)

s. 74 – Mariusz Filipowicz

s. 102 – Marek Sapetto

Pozostałe fotografie pochodzą z archiwów autorów



WYDAWCY
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5
00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl



Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk



Wydział Malarstwa

DRUK I OPRAWA
Drukarnia Klimiuk
Zakład Poligraficzno-Introligatorski
ul. Kosmatki 63, 03-982 Warszawa

© Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Autorzy, 2019
© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku i Autorzy, 2019

G —
W .

W h —
k k .