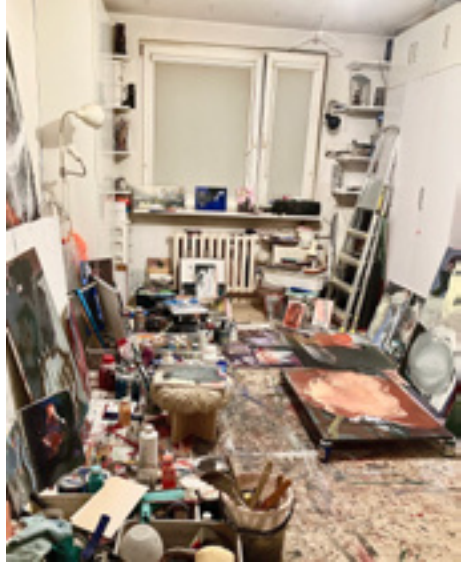


ANALIZY I KRĘCZKOWSKA
GRATYNA

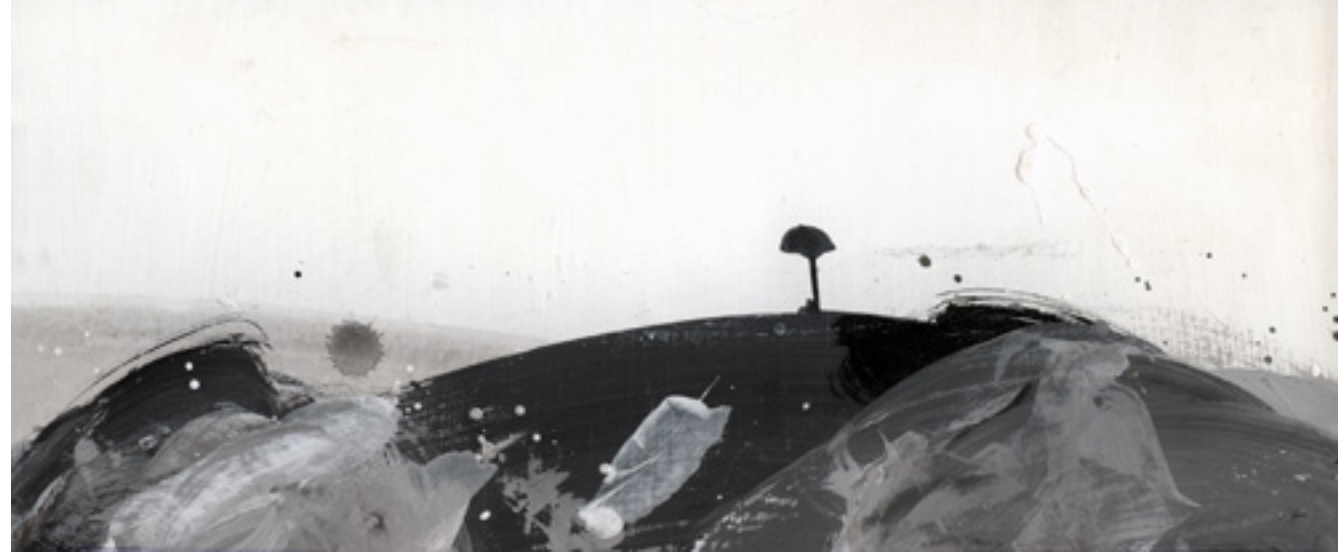


MAŁARSI W
PAINTING





AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU





Urodzona 19 marca 1965 roku w Elblągu. W latach 1984-1990 studiowała na Wydziale Malarstwa i Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku). Dyplom, nagrodzony stypendium Ministra Kultury i Sztuki, obroniła w pracowni prof. Hugona Laseckiego w 1990 roku. Od 1993 roku pracuje na macierzystej uczelni, początkowo na Wydziale Architektury i Wzornictwa, od 2008 do 2018 roku w Międzywydziałowym Instytucie Nauk o Sztuce, obecnie na Wydziale Grafiki. W 2011 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego. Od 2018 roku jest Profesorem ASP w Gdańsku. Zajmuje się malarstwem i rysunkiem. Mieszka w Sopocie.

Born in 1965 in Elbląg. In the years 1984-90 she studied at the Faculty of Painting and Graphic in the State High School of Fine Arts in Gdańsk (now the Academy of Fine Arts). Diploma, awarded the scholarship of the Minister of Culture and Art, in the studio of prof. Hugon Lasecki in 1990. From 1993, she worked at her alma mater, initially at the Faculty of Architecture and Design, from 2008 to 2018 at the Inter-faculty Institute of Art Sciences, currently at the Faculty of Graphic Arts. In 2011, she received a postdoctoral degree; from 2018 she became an associate professor. She deals with painting and drawing. Currently living in Sopot.

Bogna Łakomska

●niryczne abstrakcje Grażyny Kręczkowskiej 6

●neiric abstractions by Grażyna Kręczkowska 7

Zbigniew Mańkowski

Sztuka życia/tworzenia Grażyny Kręczkowskiej 24

The art of living/creating by Grażyna Kręczkowska 25

Paula Milczarczyk

„Za pędzlem” – malarstwo Grażyny Kręczkowskiej 40

“Following the brush” – the paintings by Grażyna Kręczkowska 41

Bibliografia / Bibliography 44

Katalog / Catalogue 46

Bogna Łakomska
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Abstrakcja oniryczna – to określenie, które bodajże najlepiej pasuje do twórczości Grażyny Kręczkowskiej, choć podobnie jak napisał Dave Hickey w przypadku Joan Mitchell, „jej maniera jest jednocześnie zbyt różnorodna i zbyt precyzyjna, by można ją było kiedykolwiek nazwać «stylem»”¹. Jest to sztuka z zamierzenia niefiguratywna, w której możliwość rozpoznania przedmiotów jest jednak całkiem realna, choć absolutnie przypadkowa. Nazywam ją oniryczną, gdyż można w niej odnaleźć rzeczywistość na kształt snu, a czarno-biała tudzież intensywna kolorystyka obrazów niewątpliwie wzmacnia to poczucie.

Niezależnie od formatu prac, ich autorka z łatwością równoważy wszystkie elementy składowe budowanych kompozycji. Szuka, jak sama mówi, czegoś „pomiędzy”², czegoś, co dałoby gwarancję ładu w pełnym dynamizmie świecie jej obrazów. Pojawia się nieodparte wrażenie, iż wielokrotnie sięga do motywu przywodzącego na myśl wodę, raz spokojną, a kiedy indziej wzburzoną gwałtownym wiatrem. Wśród wizji, które odmalowuje, nie brak również sugestii powietrza, a raczej tego, co się w nim porusza lub przez nie przepływa. Jest też łąd – mocny i stabilny kawał ziemi. Są i sylwetki, choć trudno powiedzieć, kogo przedstawiają – ludzi, zwierzęta, duchy?

Czarno-białe wizje, które Grażyna Kręczkowska wymalowała na płótnach w okresie między 2007 a 2010 rokiem, wydawać się mogą momentami niepokojące. Niemniej to właśnie ów niepokój i ciągła walka światła z ciemnością obecne w tych pracach wydają się tak hipnotyzować i intrygować. Zawsze można w nich dostrzec coś odmiennego, co nasuwa różne skojarzenia, choć jedno wydaje się szczególnie wyczuwalne (jeśli nie zauważalne), a mianowicie napięcie rodzące się wskutek działania dwóch sił – rozjaśniającej formę i wprowadzającej ją w stan niejasności.

Autorka świadomie pozostawia obrazy bez tytułów, nie chcąc narzucać interpretacji. Pozbawione nazw, nie odbierają nam jednak możliwości stworzenia indywidualnej narracji bazującej na naszej wyobraźni. Moja podpowiada mi, że w wielu przypadkach Grażyna Kręczkowska poddaje starciu energii, moce, z których żadna nie ma na celu zniszczyć drugiej, ale raczej utrzymać świat w równowadze, jak *yin* i *yang* w chińskiej filozofii.

Weźmy na przykład obraz z 2009 roku (il. 1), w którym jedna podłużna forma o niejednoznacznej barwie zdaje się napierać na drugą – jasną, tworzącą coś na kształt mocnego, rozciągającego się w głąb obrazu podłoża. Wygląda to tak, jakby na mocno wysunięty w otchłań morską klif nasunęła się potężna postać zawisła w horyzontalnej pozycji, stabilizująca całą przestrzeń obrazu. Praca ma charakter monumentalny, nie tylko ze względu na format, ale również sugestią zdarzeń, sensoryjnej siły uprawiającej widza w pewnego rodzaju zakłopotanie.

1. **Bez tytułu**, 2009,
akryl na płótnie,
wym. 200 x 150 cm



1. **Untitled**, 2009,
akryl on canvas,
dimensions: 200 x 150 cm.

1 W oryginale: „Her manner is at once too varied and too specified ever to be ‘a style’”. Zob. Hickey (2016: 18).

2 Taki tytuł artystka nadała swojej wystawie, która odbyła się w gdańskiej galerii PIONOVA w 2010 roku.

Bogna Łakomska
Academy of Fine Arts in Gdańsk

Oneiric abstraction – a term that probably best suits Grażyna Kręczkowska’s artistic creation, although, as Dave Hickey wrote to Joan Mitchell “Her manner is at once too varied and too specified ever to be ‘a style.’”¹ It is intentionally non-figurative art, in which the ability to recognise objects is real, though absolutely random. I name it oneiric because one can find reality in it, just like in a dream, and the black and white and intense colouring of images undoubtedly strengthens this feeling.

Regardless of the format of the work, the author easily balances all the components in the composition she builds. As the artist says, she is looking for something “in-between”, something that would guarantee order in the dynamic world of her paintings.² There is an irresistible impression, repeatedly referring to a motif reminiscent of water, sometimes calm and sometimes disturbed by violent wind. Among the visions she paints, there are also allusions to air, or rather what moves in it or flows through it. Land is also represented as strong and stable. There are silhouettes, although it is hard to say who or what they depict, people, animals, perhaps ghosts?

The black and white visions that Grażyna Kręczkowska painted on canvases during the years of 2007 to 2010 may at times seem disturbing. Nevertheless, it is this anxiety and constant struggle between light and darkness that seems so mesmerising and intriguing in these works. You can always see something different in them, which brings forward different associations. Though one association seems to be particularly perceptible, namely the tension arising from the action of two forces, brightening the form and confusing it.

The artist deliberately leaves her paintings untitled, not wanting to impose interpretations. Nameless, they do not deprive us of the possibility of creating our own narrative based on our imagination. For me, in many cases, Grażyna Kręczkowska subjects forces or powers to battle, none of which intend to destroy the other, but rather keep the world in balance, like *yin* and *yang* in Chinese philosophy.

Take, for example, a painting from 2009 (fig. 1), in which one elongated form of ambiguous colour seems to press on to another, the bright one forming something resembling strong ground, extending deep into the image. It looks as if a powerful figure hangs over, strongly protruding into the sea cliff, hung in a horizontal position, stabilising the entire image space. The work is monumental, not only because of the format, but also the suggested of event, a sensational force that puts the viewer in a realm of confusion.

1 Hickey (2016: 18).

2 The artist called her exhibition, which took place at the PIONOVA gallery in Gdańsk in 2010, “In-between”.

Tę siłę można dostrzec również w kolejnej pracy z 2009 roku (il. 2), sporego formatu, której kompozycję tworzą dwie przestrzenie rozdzielone nierówną linią – jakby horyzontem – oraz ciśnięta w środek dziwna forma wyglądająca niczym serce wydarte wprost z ciała olbrzyma. Zarówno dolna, jak i górna przestrzeń obrazu mogą kojarzyć się z pejzażem arktycznym pełnym wody, pływających w niej kawałków lodu i wystającej ponad jej taflę góry. Wyrażna chęć uporządkowania kompozycji, podzielenia jej na strefy uległa mimochodem jakby zakłóceniu, i to nie przez tę gigantyczną formę zatopioną pośrodku obrazu, ale przez nierówną kreskę „horyzontu” sprawiającą, że wyobrażona tafla morska oddala się i przybliża w nierównym tempie. Ta nierówność daje efekt ruchu w zastygłej nieco przestrzeni obrazu.

W innej pracy z 2009 roku (il. 3) wyraźnie zarysowuje się podział na dwie strefy: górną i dolną, z czego górna – w bielach i szarościach – wręcz rozpięta kompozycję dynamizmem form utworzonych ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla. Dolna zaś, jakby dla równowagi utworzona z mrocznej czerni i maźnięć szarości, daje wrażenie stabilnej podstawy, lądu zakończonego urwistym klifem. Czyżby była to wizja „porządkowania świata”? A może przeciwnie – jego destrukcji?

2. Bez tytułu, 2009,
akryl na płótnie,
wym. 150 x 200 cm



2. Untitled, 2009,
acrylic on canvas,
dimensions: 150 x 200 cm.

3. Bez tytułu, 2009,
akryl na płótnie,
wym. 130 x 200 cm



3. Untitled, 2009,
acrylic on canvas,
dimensions: 130 x 200 cm.

This strength can also be seen in another large format work from 2009 (fig. 2). The composition of which is made of two spaces separated by what seems like an uneven horizon line and in the middle a bizarre pressed form resembling a torn heart from the body of a giant. The lower and upper space of the image can be associated with an Arctic landscape, full of water with pieces of ice floating in it and mountains protruding above its surface. The clear desire to organise the composition, divide it into zones inadvertently disturbed, not because of this giant form embedded in the centre, but through an uneven “horizon” line that causes the imagined sea space moving away and approaching unevenly. This inequality gives the effect of movement in a frozen space.

In another work from 2009 (fig. 3) the division into two zones, upper and lower, is clearly outlined. Of which the upper, in whites and greys, evenly expand the composition with a dynamism of forms created with expressive brush strokes. The lower one, created from dark black and dull grey, gives the impression of a stable base, as if the land ended with a steep cliff. Is it a vision of “ordering the world”? Or maybe its destruction?

Dla artystki ważniejszy jest, jak się zdaje, aspekt emocjonalny i ekspresyjny niż formalny, istotniejsze jest jej subiektywne doświadczenie oraz emocjonalna siła koloru i linii. Można odnieść wrażenie, że Grażyna Kręczkowska, tworząc swoje kompozycje, syntetyzuje naturę, i to w jej najbardziej elementarnych postaciach. Posługuje się językiem indywidualnych form, oscylując między figuracją a sztuką nieprzedstawieniową. Maluje spontanicznie, bez sprecyzowania konkretnych celów, niekiedy z wulkaniczną energią i skrajnością – zwłaszcza jeśli chodzi o duże formaty, co przywołuje na myśl amerykańskich abstrakcyjnych ekspresjonistów, którzy, jak to ujął niegdyś Harold Rosenberg w *The Tradition of the New* (1965):

„W pewnym momencie (...) zaczęli, jeden po drugim traktować płótno bardziej jak arenę działań niż przestrzeń do reprodukcji, przerysowywania, analizowania, czy «wyrażania» przedmiotu, prawdziwego lub wymyślonego. W rezultacie płótno przestało być obrazem, a stało się wydarzeniem.

Malarz nie podchodził już do sztalugi z gotowym obrazem w głowie. Podchodził do niej z materiałem w ręku, by z jego pomocą zrobić coś z tym innym, znajdującym się naprzeciw kawałkiem materiału. Obraz miał być rezultatem tego spotkania”³.

I wydaje się, że tak właśnie jest z wszystkimi wielkoformatowymi obrazami Grażyny Kręczkowskiej, która oprócz tego, że wyraża swoje emocje, to jeszcze je niejako przed płótnem odgrywa. Artystka tworzy kompozycje na podkładach, nierzadko ułożonych na podłodze, co daje jej więcej swobody i możliwości „zjednoczenia” się z nimi. Obchodząc je z każdej strony, może lepiej dostrzec ich wieloznaczność, „doświadczyć” ich, ale też pozwolić, aby się dopełniły. Niektóre powstają szybko, inne wymagają czasu, są przemalowywane, ścierane i tworzone od nowa. Tak też było z dziełem, któremu malarka nadała jedynie roboczy tytuł „Kosmos” (il. 4).

³ W oryginale: „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.

The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter”. Zob. Rosenberg (1965: 25).

4. Bez tytułu, 2017,
akryl na płótnie,
wym. 130 x 200 cm



For the artist, the emotional and expressive aspect seems to be more important than any formal one. Her subjective experience and emotional power of colour and line are more important. One can get the impression that Grażyna Kręczkowska created her compositions by synthesising nature in its most elementary forms. She uses the language of individual forms to oscillate between form and non-representational art. She paints spontaneously, without specifying specific goals, sometimes with volcanic energy and extremes, especially when it comes to large formats. Reminding us of American abstract expressionists, who as Harold Rosenberg once put it in *The Tradition of the New* (1965):

“At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.

The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.”³

And it seems that this is the case with all large-format paintings by Grażyna Kręczkowska, who, apart from expressing her emotions, also expresses them in front of the canvas. The artist creates compositions on groundworks, often arranged on the floor, which gives her more freedom and opportunity to “unite” them. By moving around them, she can better see their ambiguity, “experience” them, and also let them be completed. Some of the works are made quickly, others take time, are repainted, wiped and created anew. And so it was with this work she gave only the working title “Universe” (fig 4).

4. Untitled, 2017,
acrylic on canvas,
dimensions:
130 x 200 cm.

³ Rosenberg (1965: 25).

Nieco chropowata powierzchnia ciemnej i grubo nałożonej farby daje efekt świetlistości wydobywający z obrazu głębię. Zawieszony w „kosmicznej” lub „głębinowej” przestrzeni obrazu formy sugerują coś wzniosłego i niepoznawalnego. Dzieło wręcz hipnotyzuje widza, emitując własne światło, otwiera przed nim inny wymiar, w którym coś się objawia. Dzieje się tak w dużej mierze dzięki barwom, jakie zastosowano. Ich charakter czy też jakość psychiczna świetnie pasuje do teorii barw Kandinsky’ego, o czym pisała Maria Rzepińska w *Historii koloru*:

„Widzimy, że cały porządek barwny rozgrywa się pomiędzy czernią a bielą, ciemnością a jasnością, którym wśród barw chromatycznych najbliższe są: błękit i żółcień”⁴.

I tak właśnie dzieje się w „Kosmosie” Grażyny Kręczkowskiej, gdzie ład określa pojedynek ciemności z jasnością, a uczestniczące w nim błękit i żółcień, choć współzawodniczą, to równocześnie przenikają się ze sobą i ostatecznie jednoczą.

Co więcej, jak wskazuje Maria Rzepińska:

„Ogólnie biorąc, filozofia koloru Kandinsky’ego jest bliska kosmicznej koncepcji Goethego, którą artysta musiał znać, a znał też jej źródła wschodnie”⁵.

Wielki poeta podchodził do koloru jako do zjawiska fizjologiczno-psychologicznego, mającego wpływ na nasze emocje⁶. Podstawą jego teorii barw jest dualizm i polaryzacja, o których uważał, że rządzą również naturą i kosmosem. Świat postrzegał na zasadzie przeciwstawnych elementów, takich jak na przykład: duch – materia, rozum – wyobraźnia, ciało – dusza, światłość – ciemność etc. Same kolory zaś określał jako „prazjawiska”, będące w nierozdzielalnym związku z siłami kosmicznymi. I jak pisze Maria Rzepińska:

„Światło i ciemność, duch i materia, aktywność i kontemplacja, pierwiastek męski i żeński – polaryzacja tych pierwiastków jest zasadnicza dla filozofii Goethego, zdradzając inspiracje antyczne i wschodnie”⁷.

Takie myślenie dostrzegam również w „Kosmosie” Grażyny Kręczkowskiej, w którym wydają się współistnieć dwa przeciwstawne, ale zarazem uzupełniające się byty. I choć dzieło nie ma znamion religijności, to może być wizją sacrum, w której natura odgrywa najważniejszą rolę. Jest czymś w rodzaju „zasłony”, jak niegdyś pięknie pisała Joanna Pollakówna w *Zapatrzeniu – zasłony*, za którą przeczuwalna jest „obecność Sanctum”⁸.

Myślę, że niezaprzeczalną wartością malarstwa Grażyny Kręczkowskiej jest umiejętność artystki tworzenia w swoich kompozycjach atmosfery niczym ze snu. Coś, z czego pewnie Kandinsky nie byłby zadowolony, uważając, że jakiegokolwiek formy aluzyjne wobec natury mogą artystę wprowadzić na niebezpieczną jego zdaniem ścieżkę „literackiej baśniowości, fantastyczności”⁹. Niemniej obrazy Kręczkowskiej nie mają w sobie nic z ornamentyki czy jakiegoś zdobnictwa, które Kandinsky tak krytykował w malarskiej abstrakcji. Są to płótna, z których wyłaniają się raczej widma kształtów sygnalizujące zawoalowany sens.

4 Rzepińska (2009: 587).

5 Rzepińska (2009: 587).

6 Goethe (2006). Korzystam bezpośrednio z opracowania Marii Rzepińskiej, pt. *Goethego nauka o barwie* (2009: 463-478).

7 Rzepińska (2009: 467).

8 Pollakówna (2017: 342).

9 Rzepińska (2009: 589).

The slightly rough surface of dark and thickly applied paint giving the effect of brightness, bringing out depth in the image. Suspended in the “cosmic” or “deep” space of the image, the forms suggest something sublime and unknowable. The work simply hypnotises the viewer, emitting its own light, opening up another dimension in which something reveals itself. This is largely due to the colours used. Their character or “mental quality” fit perfectly with Kandinsky’s colour theory, as Maria Rzepińska wrote in the *History of Colour*:

“We see that the entire colour order takes place between black and white, darkness and brightness, which among the chromatic colours the closest are: blue and yellow.”⁴

And this is what happens in Grażyna Kręczkowska’s “Universe”, where order defines the clash of darkness and brightness, and participating blues and yellows, although competing, penetrate each other and ultimately unite.

What’s more, as Maria Rzepińska indicates:

“In general, the philosophy of Kandinsky’s colour is close to the cosmic concept of Goethe, which the artist had to know, and he also knew its eastern sources.”⁵

Well, the great poet approached colour as a physiological and psychological phenomenon affecting our emotions.⁶ The basis of his colour theory is dualism and polarisation, which he believed to also govern nature and the universe. He perceived a world of opposing elements (e.g. spirit-matter, mind-imagination, body-soul, light-darkness, etc.). He described the colours themselves as “Primal Phenomena”, having inseparable connections with cosmic forces. As Maria Rzepińska writes:

“Light and darkness, spirit and matter, activity and contemplation, male and female elements – polarization of these elements is essential for Goethe’s philosophy, revealing ancient and eastern inspirations.”⁷

I also see such thinking in Grażyna Kręczkowska’s “Universe”. Which to me seems to contain two opposing, but coexisting complementary entities. Although the work has no religious features, it can be a vision of sacredness, in which nature plays the most important role. It is something like a “curtain”, as Joanna Pollakówna once wrote beautifully in her book *Reverie*, a curtain behind which the “presence of Sanctum” can be felt.⁸

I think that the undeniable value of Grażyna Kręczkowska’s painting is the artist’s ability to create a dreamlike atmosphere in her compositions. Something Kandinsky would probably not be happy of. He believed that any allusive forms to nature can lead the artist down the dangerous path of “literary fairy-tale, fantasy.”⁹ Nevertheless, Kręczkowska’s paintings have nothing of the ornamentation that Kandinsky criticised in abstract paintings. These are canvases in which the spectra of shapes signalling a sense of surreptitiousness emerge.

4 In original: „Widzimy, że cały porządek barwny rozgrywa się pomiędzy czernią a bielą, ciemnością a jasnością, którym wśród barw chromatycznych najbliższe są: błękit i żółcień”. See Rzepińska (2009: 587).

5 Rzepińska (2009: 587).

6 Goethe (2006). I am directly using the study by Maria Rzepińska *Goethego nauka o barwie (Theory of Colours by Goethe)* (2009: 463-478).

7 Rzepińska (2009: 467).

8 Pollakówna (2017: 342).

9 Rzepińska (2009: 589).

Czy jest w tym malarstwie jakieś szaleństwo? James Elkins pewnie by przytaknął, bo ten amerykański krytyk generalnie uważa, że malarstwo jest rodzajem szaleństwa, a studio, w którym artysta tworzy, odzwierciedla stan psychozy¹⁰. Jego zdaniem:

„Ludzie, którzy kupują obrazy lub piszą o nich, mają tendencję do myślenia, że malarstwo zaczyna się w kosmopolitycznym świecie muzeów i galerii sztuki, a jego znaczenia są eksplorowane w działach historii sztuki. Ale malarstwo rodzi się w śmierdzącym studio, w którym malarz pracuje w izolacji, przez wiele godzin, a nawet lat. Aby stworzyć piękny obraz w ramce, artysta musiał spędzić czas zamknięty z olejami i rozpuszczalnikami, wpatrując się w szklane lub drewniane powierzchnie posmarowane pigmentami, starając się rozmazać je po kolei na innych powierzchniach. Malarstwo jest pod tym względem specyficzne. Pisarze i kompozytorzy są znacznie bliżej gotowego produktu: ich słowa lub notatki pojawiają się natychmiast i czysto na stronie – nie ma żadnych trudności w formowaniu liter A, B, C lub pisaniu – ale malarze muszą pracować w oparach upo-rczywych substancji.

Z tych powodów akt malowania jest rodzajem szaleństwa. Może to i niemodne tak mówić, bo przecież postmodernistyczna doktryna porzuciła stare przekonanie, że artyści to melancholijni geniusze skłonni do depresji maniackalnej, poza zasięgiem zwykłego zdrowego rozsądku. Ale nawet najbardziej komercyjnie myślący artysta musi zmagać się z surowymi materiałami i ubrudzić się w tym procesie”¹¹.

I jeszcze dodaje:

„Praca w studio oznacza opuszczenie czystego świata normalnego życia i przejście w mroczną domenę, w której wszystko nosi znamiona pojedynczej obsesji”¹².

U Grażyny Kręczkowskiej studio – od kilkunastu lat – jest integralną częścią jej mieszkania, co zwyczajnie cementuje życie osobiste artystki z zawodowym i tworzy – jakby to powiedział Rosenberg – „metafizyczną substancję” składającą się zarówno na malarstwo artystki, jak i na jej istnienie¹³. Kameralna pracownia zmusza niekiedy artystkę do podjęcia kluczowych decyzji, choćby w kwestii formatu obrazu. Tak też zresztą zrodziła się seria prostokątnych, czarno-białych obrazków na kartonowym papierze stworzonych w latach 2007-2010 (o wymiarach 30 × 21 lub 21 × 30 cm), jak i „kolorowych kwadratów” malowanych w latach 2017-2019 na deskach (o wymiarach 17,5 × 17,5 cm), a także płócien o żywej kolorystyce i wystandaryzowanym formacie (90 × 65 lub 65 × 90 cm). Studio Grażyny Kręczkowskiej jest bytem niemal ożywionym, dyktującym malarce twarde warunki, ale w zamian dającym bezpieczeństwo i azyl, w którym obsesja twórcza ulega oswojeniu.

¹⁰ Elkins (2005: 140-165).

¹¹ W oryginale: „It is important never to forget how crazy painting is. People who buy paintings, or who write about them, tend to think painting begins in the cosmopolitan world of museums and art galleries, and that its meanings are explored in departments of art history. But painting is born in a smelly studio, where the painter works in isolation, for hours and even years on end. In order to produce the beautiful framed picture, the artist had to spend time shut up with oils and solvents, staring at glass or wooden surfaces smeared with pigments, trying to smear them onto other surfaces in turn. Painting is peculiar in that respect. Writers and composers are much closer to the finished product: their words or notes appear instantly and cleanly on the page – there is no struggle forming the letters A, B, C, or writing – but painters have to work in a morass of stubborn substances.

For those reasons, the act of painting is a kind of insanity. It may seem unfashionable to say so, because postmodern doctrine has given up on the old notion that artists are melancholic geniuses prone to manic depression and beyond the reach of ordinary common sense. But even the most commercially minded artist has to wrestle with raw materials, and get filthy in the process”. Zob. Elkins (2005: 140).

¹² W oryginale: „Working in a studio means leaving the clean world of normal life and moving into a shadowy domain where everything bears the marks of the singular obsession”. Zob. Elkins (2005: 141).

¹³ Jest to odniesienie do znacznie szerszej wypowiedzi autora: „Obraz będący działaniem/czynem jest nierozdzielnie związany z biografią artysty. Sam obraz jest «momentem» w sfalszowanej mieszaninie jego życia – niezależnie od tego, czy «chwila» oznacza rzeczywiste minuty wpływające na zachłapywaniu płótna, czy też jest to cały czas trwania świadomego dramatu prowadzonego w języku migowym. Malarstwo gestu jest tą samą metafizyczną substancją co istnienie artysty. Nowe malarstwo przełamało wszystkie różnice między sztuką a życiem”. W oryginale: „A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a ‘moment’ in the adulterated mixture of his life – whether ‘moment’ means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist’s existence. The new painting has broken down every distinction between art and life”. Zob. Rosenberg (1965: 27-28).

Is there any madness in these paintings? James Elkins would probably agree, because this American critic generally thinks that painting is a type of madness, and the studio in which the artist creates reflects the state of psychosis.¹⁰ In his opinion:

“It is important never to forget how crazy painting is. People who buy paintings, or who write about them, tend to think painting begins in the cosmopolitan world of museums and art galleries, and that its meanings are explored in departments of art history. But painting is born in a smelly studio, where the painter works in isolation, for hours and even years on end. In order to produce the beautiful framed picture, the artist had to spend time shut up with oils and solvents, staring at glass or wooden surfaces smeared with pigments, trying to smear them onto other surfaces in turn. Painting is peculiar in that respect. Writers and composers are much closer to the finished product: their words or notes appear instantly and cleanly on the page – there is no struggle forming the letters A, B, C, or writing – but painters have to work in a morass of stubborn substances.

For those reasons, the act of painting is a kind of insanity. It may seem unfashionable to say so, because postmodern doctrine has given up on the old notion that artists are melancholic geniuses prone to manic depression and beyond the reach of ordinary common sense. But even the most commercially minded artist has to wrestle with raw materials, and get filthy in the process.”¹¹

And he adds:

“Working in a studio means leaving the clean world of normal life and moving into a shadowy domain where everything bears the marks of the singular obsession.”¹²

In the case of Grażyna Kręczkowska’s studio, for over a dozen years, it has been an integral part of her apartment. Simply cementing the artist’s personal and professional lives, and creating, as Rosenberg calls it “metaphysical substance”, constituting both the artist’s painting and her existence.¹³ An intimate studio sometimes forces the artist to make key decisions, down to the format of the picture. And so, a series of rectangular black and white images on cardboard paper created in 2007-2010 (dimensions: 30 x 21 or 21 x 30 cm), as well as “coloured squares” painted in 2017-2019 on boards (dimensions: 17,5 x 17,5 cm), as well as canvas in vibrant colours in a standardised format (90 x 65 or 65 x 90 cm). Grażyna Kręczkowska’s studio is almost a living being, dictating the painter’s conditions, but in return giving security and asylum where creative obsessions can be tamed.

¹² Elkins (2005: 141).

¹³ This is a reference to a much broader statement by the author: “A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a ‘moment’ in the adulterated mixture of his life-whether ‘moment’ means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language, The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist’s existence. The new painting has broken down every distinction between art and life.” See: Rosenberg (1965: 27-28).

¹⁰ Elkins (2005: 140- 165).

¹¹ Elkins (2005: 140).

Tym, co czyni sztukę Grażyny Kręczkowskiej wyjątkową, jest emanująca z płócien artystki myśl pełna specyficznej metafory, czytelna przy wnikliwym „zapatrzeniu”, wyczuciu wzajemnych relacji form i kolorów. Kluczem do jej zrozumienia są wyobrażenia, spostrzegawczość i emocje, których uwolnienie może spowodować nieoczekiwany dla odbiorcy efekt. Artystka zresztą sama przyznaje, że w trakcie malowania „rozwiązuje łamigłówkę”¹⁴; płótno, czy jakiegokolwiek inne podłoże, jest dla niej polem intelektualnej zabawy, w której głównym graczem a zarazem inicjatorem jest umysł. Jak w każdej grze, tak i w malarstwie Grażyny Kręczkowskiej istotną rolę odgrywa kwestia decyzji, które w punkcie wyjściowym całego procesu malarskiego mogą wydać się całkiem przypadkowe: wybór farb, zmieszanie ich na palcu, spontaniczne ich rozchlapanie, roztrarcie czy rozmazanie na płótnie etc. Jednak za każdym ruchem, za każdym wyborem stoi decyzja, nawet jeśli miałyby być rezultatem eksperymentu. Z kolei rozwiązanie tej malarskiej zagadki polega na znalezieniu bezapelacyjnego poczucia harmonii emitowanej przez obraz.

Zdarza się, że artystka, patrząc na paletę zmieszanych pigmentów, dostrzega gotową pracę, którą potrafi wyciąć i nadać jej charakter dzieła skończonego (il. 5). Zatem czy w takiej sytuacji obraz powstaje z przypadku? Poniekąd. Wybór farb, narzędzi służących do ich zmieszania, w końcu „nawyki percepcyjne i preferencje estetyczne”, którymi posługuje się artystka, to nie kwestia zbiegu okoliczności, ale bardzo świadoma część procesu twórczego. A ten dla Grażyny Kręczkowskiej jest – jak sama mówi – najważniejszy¹⁵.

W jego trakcie malarka „oswaja chaos”, który powstaje w wyniku nakładania farb na płótno. Stosuje różne narzędzia, oprócz tradycyjnych pędzli i szpachel w grę wchodzi między innymi szmaty, gąbki, wybieraki i skrobaki do ciasta, ściągaczki do wody, szczotki, patyki i palce. Obraz wielokrotnie sam podpowiada artystce, jak dalej tworzyć. Nie ma przewidywanych rozwiązań, choć wydaje się, że istnieją przesłanki co do niektórych efektów, jakie artystka chce osiągnąć, a są nimi impresja nieskończoności, złudzenie masy i ruchu, rozciągnięcie obrazu poza kadr i zatarcie niuansów kolorystycznych. I w tym sensie można by dopatrywać się związku z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, ale Grażyna Kręczkowska inspiracji szuka nie tyle w konkretnych obrazach czy stylach, ile w otaczającej ją rzeczywistości, jak również w słowach i myślach. W swoich wypowiedziach nierzadko powołuje się na Blaise’a Pascala, Samuela Becketta czy Thomasa Stearnsa Eliota¹⁶.

5. Bez tytułu, 2010,
akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm



5. Untitled, 2010,
acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

What makes Grażyna Kręczkowska’s art unique is the thought emanating from the artist’s canvases, full of specific metaphors, readable with discerning reverie and sense of mutualism between form and colour. The key to understanding it is imagination, perceptiveness, and emotions, the release of which can cause an unexpected effect for the audience. The artist herself admits that during the work she “solves a puzzle”.¹⁴ For her canvas or any other ground is a field of intellectual play, in which the main player, and initiator, is the mind. As in every game, Grażyna Kręczkowska’s painting plays an important role, a decision that at the beginning of the entire painting process may seem quite accidental: the choice of paints, mixing them on the palette, spontaneous splashing, rubbing or smudging on canvas, etc. Behind every move, behind every choice is a decision, even if it would be the result of an experiment. In turn, the solution to the painting puzzle is to find an undisputed sense of harmony emanating from the image.

It happens that the artist, looking at the palette of mixed pigments, looks for the finished work which she can cut out and give impart the character of a finished work (fig. 5). So, in such situations, is the image created by luck? Sort of. The choice of paints, the tools used to mix them, and finally, the “perceptual habits and aesthetic preferences” that the artist uses are not a matter of coincidence, but a very conscious part of the creative process. And this for Grażyna Kręczkowska is (as she says) most important.¹⁵

During it the painter “tames the chaos” that arises as a result of imposing, rather than applying paint on canvas. She uses a variety of materials, in addition to traditional brushes, sponges, rags, window washers, cake knives, and fingers also get involved. The painting repeatedly tells the artist how to create. There are no expected solutions, although there seems to be a theory to some of the effects that the artist wants to achieve. Impression of infinity, the illusion of mass and movement, stretching the image out of frame, and the nuanced blurring of colours. In this sense, one could see a connection to abstract expressionism, but Grażyna Kręczkowska looks for inspiration not in specific paintings or styles, but in words and thoughts. In her statements, she often refers to Blaise Pascal, Samuel Beckett or Thomas Stearns Eliot.¹⁶

¹⁴ Na podstawie rozmowy z artystką 18 czerwca 2019.

¹⁵ Na podstawie rozmowy z artystką 18 czerwca 2019.

¹⁶ Zob. rozprawa pisemna Grażyny Kręczkowskiej *O doświadczeniu zderzających się przeciwieństw* – przewód kwalifikacyjny I stopnia, ASP w Gdańsku, 2001.

¹⁴ Based on a conversation with the artist on June 18, 2019.

¹⁵ Based on a conversation with the artist on June 18, 2019.

¹⁶ See Grażyna Kręczkowska’s PhD dissertation *On the experience of colliding opposites (O doświadczeniu zderzających się przeciwieństw* in Polish language), ASP Gdansk, 2001.

Wydaje się, że to, co szczególnie nurtuje artystkę w jej pracy, to problem niejasności wielu rzeczy i zjawisk. Z *Mysli* barokowego francuskiego matematyka i filozofa religii Blaise'a Pascala¹⁷ przyswoiła sobie światopogląd o przemijalności i nieuchronnej utracie wszelkich dóbr doczesnych¹⁸, jak również sprzeczności tkwiącej w naturze człowieka. Niemożność odpowiedzi na pytanie o miejsce, czas i przyczynę trwania/życia/bycia przekłada się niejako na filozofię jej malarstwa. „Wiekuiście cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie” – cytuje między innymi za Pascalą w swej rozprawie kwalifikacyjnej pierwszego stopnia¹⁹. Niemniej z dzieł artystki niekoniecznie emanuje groza czy lęk, a raczej wrażenie nieskończoności. W czarno-białych czy kolorowych układach jej kompozycji wszelki możliwy do wyobrażenia obszar jawi się jako nieogarniony czy też bezgraniczny.

Nierzadko można odnieść wrażenie, że dynamizm stworzonych przez Grażynę Kręczkowską form rozsadza jej kompozycje jakby od środka. Ta żywotność ma źródło nie tylko w budowie kształtów, ale i znakomitym zestawianiu barw. Jednym z takich świetnych przykładów jest obraz z 2017/2018 roku (il. 6) zbudowany ze zmieszanych plam czerni, czerwieni, żółceni i bieli.

W efekcie artystka stworzyła dzieło, które nie tylko porusza, ale samo wydaje się poruszać; tak, jakby napędzały go cztery reagujące na siebie żywioły: ogień, powietrze, ziemia i woda. Układ kompozycyjny tych – jakże nasuwających się wyobraźni – elementów pozwala niemal dotknąć tajemnicy złożoności świata i zrozumieć przemiany, jakie w nim zachodzą. Sztuka zaiste jest cudem²⁰. Choć daje nam rozmaite wskazówki, to jej sens bywa nieokreślony; posługuje się niezliczoną ilością znaczeń, co *de facto* utrudnia jej odbiór. Jej źródłem jest często instynkt i bezinteresowność, choć może przynieść rozwiązania nader racjonalne i pełne głębokiego sensu. Tak właśnie postrzegam sztukę Grażyny Kręczkowskiej, artystki pracującej instynktownie, spychającej logiczne konstrukcje na plan dalszy, jakby w obawie przed ograniczeniem, jakie może narzucić wyobraźni intelekt. Czasem mam nieodparte wrażenie, że jej malarstwo to rodzaj poszukiwań dowodu na istnienie głębszego bytu, który rozwiązałby wątpliwości artystki co do sensu istnienia. Co więcej, jej twórczość zdaje się mieć źródło w doświadczaniu różnych przeciwieństw występujących w otaczającej przestrzeni. Te sprzeczności Grażyna Kręczkowska stara się wyrazić za pomocą umiejętnie malowanych kontrastów znakomicie stabilizujących układ przeciwstawnych sił. Celem zaś tego działania – jeśli dobrze odczytuję intencje artystki – jest zbudowanie silnego wrażenia równowagi przy jednoczesnym osobliwym doznaniu niejednoznaczności. Niemniej uświadomienie tego wymaga od widza pewnego wysiłku.

6. **Bez tytułu**, 2017/2018,
akryl na płótnie,
wym. 120 x 90 cm



6. **Untitled**, 2017/2018,
acrylic on canvas,
dimensions: 120 x 90 cm.

It seems that in her work the artist is particularly bothered by the problem of the inexactness of many things and events. From the thoughts of Baroque French mathematician and religious philosopher Blaise Pascal,¹⁷ she adopted the worldview of transience and the inevitable loss of all worldly goods,¹⁸ as well as the contradiction inherent in human nature. The inability to answer questions of place, time, and reason for duration/life/being in some way transfers to her philosophy of painting. “The eternal silence of these infinite spaces terrifies me,” she quotes, among others, Pascal in her PhD dissertation.¹⁹ Nevertheless, the artist’s works do not necessarily radiate awe or fear, but rather impart the concept of infinity. In her black and white, or coloured compositions, every imaginable area appears to be limitless or boundless.

Quite often you can get the impression that the dynamism of forms created by her compositions burst from the inside. This vitality has its source not only in the construction of shapes but also in excellent colour matching. One such great example is the painting from 2017/2018 (fig. 6) created of mixed spots of black, red, yellow, and white.

As a result, the artist created a work that is not only moving but which itself seems to move; as if driven by four elements reacting to each other: fire, air, earth, and water. The compositional arrangement of these elements allows us to almost touch the mystery of the world’s complexity and understand the changes taking place in it. Art is indeed a miracle.²⁰ Although it gives us various guidelines, its meaning is indefinite, uses countless meanings, which *de facto* hinders its reception. Its source is often instinct and selflessness, although as a result, it can bring very deep and rational solutions. This is how I perceive the art of Grażyna Kręczkowska, an artist working instinctively, relegating logical constructions to the background, as if in fear of the limitations that intellect may impose on imagination. Sometimes I have the impression that her paintings are in search for the existence of a deeper reality that would dispel the artist’s doubts about the general sense of existence. What’s more, her work seems to draw from experiencing various opposites occurring in her surrounding space. Grażyna Kręczkowska tries to express these contradictions with the help of skilfully painted juxtapositions, perfectly stabilising the system of opposing forces. The goal, if I read the artist’s intentions correctly, is to build a strong impression of balance while experiencing a peculiar ambiguity. However, realising this requires some effort from the viewer.

17 Pascal (1921). Tekst dostępny na stronie internetowej: [https://pl.wikisource.org/wiki/My%C5%9Bli_\(Blaise_Pascal\)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/My%C5%9Bli_(Blaise_Pascal)/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87) (dostęp: 22.12.2020).

18 Kręczkowska (2001: 7-9).

19 Kręczkowska (2001: 9); Pascal (1921: 206).

20 Nawiązanie do słów Andrieja Tarkowskiego „sztuka jest cudem” (1989: 62).

17 Pascal (1921).

18 Kręczkowska (2001: 7-9).

19 Kręczkowska (2001: 9); Pascal (1921: 206).

20 Referring to the words of Andrei Tarkovsky “art is a miracle” (in Polish language “sztuka jest cudem”). See Tarkowski (1989: 62).

Jest jeszcze coś, co czyni twórczość Grażyny Kręczkowskiej wyjątkową, a mianowicie jej nietypowy związek z japońską poezją *haiku*, szczególnie widoczny w seriach małych, kwadratowych obrazków o żywych barwach i formach narzucających niekiedy wyobraźni bardzo jasne skojarzenia z klimatem Dalekiego Wschodu. Artystkę fascynuje ten rodzaj tak fenomenalnie zwięzłej literatury, pełnej poczucia humoru i filozoficznej głębi²¹. Choć jej prace w żadnym wypadku nie są ilustracjami jakiegos konkretnego wiersza, ba, w ogóle nie są żadnymi ilustracjami, to jednak formy tych małych abstrakcji prezentują momentami tak sugestywne fragmenty świata tudzież atmosferę dowolnej chwili, że trudno oprzeć się wrażeniu, że pochodzą z jakiegos albumu japońskiej poezji. Kilka z nich moim zdaniem świetnie komponuje się z wierszami *haiku* w przekładzie Agnieszki Żuławskiej-Umedy²²:

„Radość w jej oczach
wachlarz ukochanego
czysty i biały”
Buson (1801)

„Żółta dziewanno
nie kochasz – to nie kochaj
ze mną jest księżyc”
Issa (1809)

„Jesień głęboka
kim jest i co porabia
sąsiad mój bliski”
Bashō (1695)

²¹ Kręczkowska (2001: 21-23).

²² Żuławska-Umeda (2006). Wybór wierszy dostępny również na stronie internetowej: <http://www.haiku.art.pl/> (dostęp: 19.07.2019).

7. Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



7. Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

8. Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



8. Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

9. Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



9. Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

There is something else that makes Grażyna Kręczkowska's work unique, namely her unusual relationship with Japanese haiku poetry. This is especially visible in a series of small, square pictures with vivid colours and forms sometimes very clear imposing associations with an atmosphere reminiscent of the Far East. The artist is fascinated by this phenomenally concise literature, full of humour and philosophical depth.²¹ Although her works are by no means an illustration of a specific poem, they are not illustrations at all. The forms of these small abstractions sometimes suggest fragments of the world and atmosphere of a moment, it is difficult to resist the impression that they do come from a Japanese poetry album. In my opinion, several of them blend well with haiku poems.²²

“Joy in her eyes
the fan of beloved
pure and white”
Buson (1801)

“Yellow mullein
you don't love – so don't
with me is the moon”
Issa (1809)

“Late autumn
who is he and what is he doing
my dear neighbour”
Bashō (1695)

²¹ Kręczkowska (2001: 21-23).

²² My own translation from the translation of poems into Polish by Agnieszka Żuławska-Umeda, Żuławska-Umeda (2006). A selection of poems is also available on the website: <http://www.haiku.art.pl/> (access: 19.07.2019).

Każda z tych małych abstrakcji namalowanych przez Grażynę Kręczkowską stwarza niezliczone możliwości nagłych zachwyków, olśnień, zaskoczeń czy po prostu radości. To czysta poezja w malarskiej formie. Co więcej, można się nią delektować na wiele sposobów, wystarczy obrócić pracę o 90 stopni, by niespodziewanie zobaczyć zupełnie nowy obraz. Zresztą taką możliwość wielorakiego postrzegania kompozycji zasugerowała sama artystka, wywiercając na odwrocie każdego kwadratowego obrazka cztery montażowe otwory pośrodku każdego boku – tuż przy krawędzi.

Czyniąc tak, dała widzowi swobodę w dokonaniu wyboru układu kompozycyjnego, który mu/jej odpowiada. Niewątpliwie jednak czynnikiem mocno wpływającym na rozstrzygnięcia odbiorców jest – jak się domyślam – ich zdolność do rozpoznania w tych przypadkowych kształtach różnych rzeczy czy też obrazów przechowywanych w pamięci²³. Człowiek ma bowiem wyjątkową zdolność do dostrzegania w niejednoznacznych formach zarysu przedmiotów, sylwetek, które zostały określone dzięki ich cechom przestrzennym²⁴, ale także i gotowości percepcyjnej samego człowieka. Bez właściwego nastawienia i oczekiwań iluzja traci na swej wartości, a magia obrazu pozostaje ukryta. Jest to sztuka, która – korzystając z myśli Harolda Rosenberga: „(...) potrzebuje prawdziwej publiczności – nie tylko rynku. Wymaga zrozumienia – nie tylko reklamy”²⁵. Co więcej, jest to malarstwo o potężnej sile działania, nierzadko wyzwalającej w widzu głębokie emocje. Patrząc na prace dużych rozmiarów, można odnieść wrażenie, że Kręczkowska uwolniła jakieś przerażające piękno szokujące brutalnością swego majestatu i okazałości. Niezbita śmiałość i odwaga twórcza, jakimi dysponuje artystka, mogą tak zachwycać, jak i uprawiać w zakłopotanie – ze wzruszeniem mogą iść w parze zaskoczenie i niedowierzanie, bo oprócz niezaprzeczonej pewności malarskiego gestu Grażyna Kręczkowska z właściwą sobie swobodą uprawia artystyczną grę. Polega ona na tworzeniu warunków do rozpoznania wieloznacznych form bez narzucania zarówno sobie, jak i odbiorcy konkretnych kształtów.

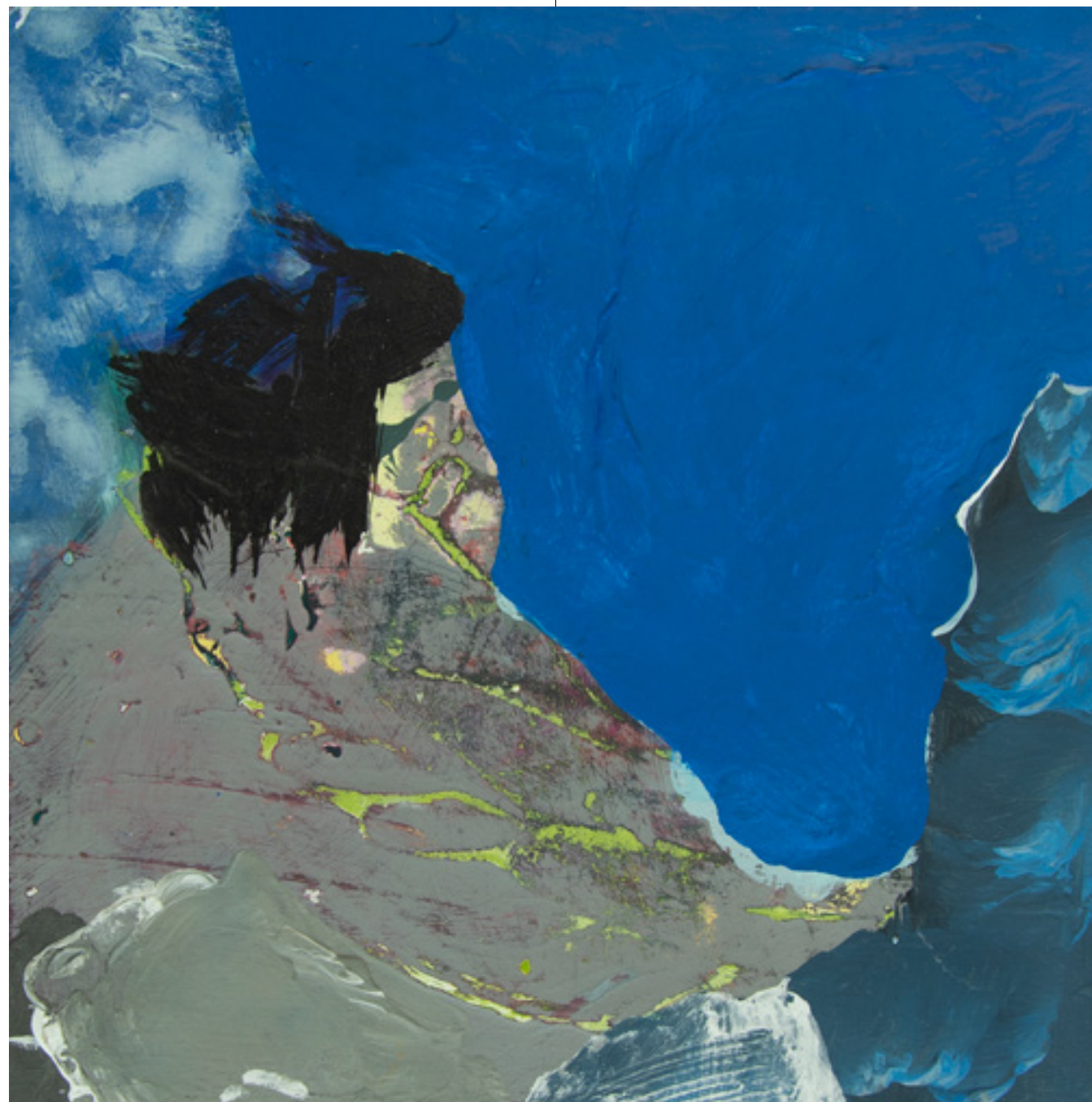
23 Powołuję się tutaj na teorię Ernsta Gombricha, którą zawarł w swojej książce *Sztuka i złudzenie*. Zob. Gombrich (1981: 182).

24 Szerzej o tym fenomenie widzenia i postrzegania pisze Rudolf Arnheim w swej pracy *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Zob. Arnheim (2004: 60).

25 Jest to odniesienie do słów autora, które – choć wypowiedziane wiele lat temu, i to w odniesieniu do sztuki amerykańskiej – nadal wydają się być aktualne, zwłaszcza na terenie współczesnej sztuki polskiej: „To counteract the obtuseness, venality and aimlessness of the Art World, American vanguard art needs a genuine audience – not just a market. It needs understanding – not just publicity”. Zob. Rosenberg (1965: 38-39).

Różnorodność skojarzeń jest tak ogromna, że będące w nieustannym ruchu plamy kolorów sugerują co rusz inną rzeczywistość. Tak jakby artystka odmalowywała sny, te bardziej i mniej oczywiste, dając nam sposobność zmierzania się z nimi na jawie.

10. **Bez tytułu**, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



10. **Untitled**, 2018,
acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

Generally, each of these small abstract paintings by Grażyna Kręczkowska create innumerable possibilities of sudden delights, dazzling, surprising us, or simply evoking joy. It is pure poetry in painterly form. What's more, you can enjoy it in many ways, just rotate the work 90 degrees and unexpectedly you see a completely new image. Anyway, this possibility of multiple perspectives was suggested by the artist herself, who drilled four holes on the back of each square picture in the middle of each side, right at the edge.

By doing so, she gave the viewer the freedom to choose the composition that suits themselves. Undoubtedly, however, the factor strongly influencing the decisions, as I guess, is the viewer's ability to recognize in these random shapes various things or images stored in memory.²³ Man has a unique ability discern forms in ambiguous outlines of objects and silhouettes, thanks to their spatial features,²⁴ but also as a result of the perceptive readiness of man himself. Without the right attitude and expectations, the illusion loses its value, and the magic of the image remains hidden. It is an art which, using the thoughts of Harold Rosenberg, "... needs a genuine audience – not just a market. It needs understanding – not just publicity."²⁵ What's more, this is a painting with incredible power, often releasing deep emotions in a viewer. Looking at large-scale works, one gets the impression that Kręczkowska released something of terrifying beauty, with shocking brutality of her majesty and grandeur. The artist's unbelievable boldness and creative courage can delight and embarrass. Surprise and disbelief can go hand-in-hand because, in addition to the undeniable certainty of the gestures in her painting, Kręczkowska easily plays an artistic game. It involves creating the right conditions to recognise ambiguous forms without forcing specific shapes on the recipient.

The variety of associations is so huge that the constantly moving patches of colour suggest different realities every now and then. As if the artist tried to depict dreams, giving us the opportunity to face them while conscious.

23 I refer here to the theory of Ernst Gombrich, which he included in his book *Art and illusion*. See Polish translation: Gombrich (1981: 182).

24 Rudolf Arnheim writes more about this phenomenon of seeing and perception in his work *Art and visual perception*. See Polish translation: Arnheim (2004: 60).

25 This is a reference to the author's words, which, although written many years ago, and in relation to American art, still seem to be relevant, especially in the area of contemporary Polish art: "To counteract the obtuseness, venality and aimlessness of the Art World, American vanguard art needs a genuine audience – not just a market. It needs understanding – not just publicity." Rosenberg (1965: 38-39).

Zbigniew Mańkowski

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

„Harmonia ukryta mocniejsza jest od jawnej”.
Heraklit z Efezu

Dlaczego ktoś współcześnie tworzy abstrakcyjne obrazy? Choć żyjemy w czasie, który pomieści i usprawiedliwi każdy rodzaj sztuki, to wydaje się, i to nie bez powodu, że epokę abstrakcji mamy za sobą. A jednak: mamy i nie mamy. Co raz to zaistnieje nie tylko dobry obraz nieprzedstawiający, ale też pojawiają się, żyją artyści uprawiający malarstwo abstrakcyjne. Żyjemy w epoce kulturowych „zwrotów”: językowego, obrazowego, historycznego, etycznego. Można by rzec, że w sztuce od ponad stu lat trwa z mniejszymi lub większymi przerwami „zwrot abstrakcyjny”; a właśnie malarska twórczość Grażyny Kręczkowskiej staje się artystycznym wyrazem aktualności „zwrotu abstrakcyjnego”. Artystkę cechuje artystyczna szczerść: z jednej strony jest ona po części ekspresyjna i liryczna; z drugiej dyskretnie się rozwija – faktura tych obrazów zmienia się, wcześniejsze rozsnuwane szarości i czernie teraz zastępuje coraz to bogatsza gama kolorów. Ale nie ma – podobnie jak i w innych współczesnych abstrakcyjnych realizacjach malarskich – w tej twórczości niegdysiejszego triumfu znaczącego wchodzenie abstrakcji na scenę sztuki, który ogłaszał choćby w 1931 roku Fernand Léger, pisząc, że:

„(...) sztuka abstrakcyjna jest najważniejsza i najciekawsza. Nie jest ona eksperymentalną ciekawostką; ma wartość sama w sobie, zrodziła się [w odpowiedzi na pewną potrzebę; ma swoich entuzjastów wśród zbieraczy. Dowodzi to, że związana jest z życiem i z niego wyrasta”¹.

Dziś nawet ci artyści, którzy pozostali wierni abstrakcji, stracili dawną twórczą werwę i tamtą wewnętrzną abstrakcyjną wiarę, z którą ich poprzednicy wykonywali swoje obrazy. Pozostają trochę samotni, za mało zauważani – tak jak to ma miejsce w przypadku Grażyny Kręczkowskiej – a czasem zachowują się tak, jak gdyby musieli się spowiadać i tłumaczyć z grzechu wierności swoim trudnym – wciąż niezrozumiałym, choć przyjemnym dla oka – abstrakcyjnym obrazom.

Sytuacja podważania konstytucji abstrakcji – z perspektywy na przykład konceptualizacji czy socjologizacji sztuki – trwa już od lat². Coś na ten temat może nam powiedzieć bardzo dobra literatura. Zajrzyjmy choćby do wspaniałego opowiadania Johna Fowlesa pt. *Hebano-wa wieża*. Czytając je, przenosimy się do lat siedemdziesiątych XX wieku; znajdujemy się w pięknych okolicach Bretanii, gdzie swoją pracownię ma wybitny malarz, Henry Breasley – oczywiście jest to postać literacka – do którego przyjeżdża dużo młodszy kolega po fachu, hołdujący właśnie malarskiej abstrakcji, głównie po to, by napisać biografię mistrza malarstwa; panom towarzyszą dwie młode kobiety studiujące sztukę w Anglii. I jak możemy sobie wyobrazić, bohaterowie mają dużo czasu, żeby porozmawiać o życiu, ale przede wszystkim o tworzeniu i sztuce. Prym w niekiedy bardzo dynamicznie rozwijającej się dyskusji wiedzie wspomniany starszy, uznany malarz. Hołduje on męskiej biologii; wprost wierzy w malowanie jako wigor życia i nawet w jego słownictwie, które jest dość ubogie i niewyrafinowane – mistrz pędzla okazuje się niemal słownym niemotą – pojawiają się genitalia i dużo agresywnych emocji. Jego młodszy adwersarz w mówieniu o sztuce wybiera „ludzki umysł”, filozofię i idee, a przy tym podkreśla:

„Panie Breasley, większość z nas odczuwa, że termin abstrakcja jest już pozbawiony znaczenia. Ponieważ nasze pojęcie o rzeczywistości tak bardzo się zmieniło przez ostatnie pięćdziesiąt lat”³.

Młody malarz podkreśla, że samo pojęcie „abstrakcji” ulega znaczeniowemu rozmyciu, co wynika raz – z coraz szybciej zmieniającej się rzeczywistości i coraz wnikliwiej patrzących na nią nauk, zwłaszcza przyrodniczych, a dwa – z powodu zachodzących przemian w sztuce, zwłaszcza kolejnych pojawiających się „-izmów”.

² Mam tu na myśli głównie szeroki i wciąż wpływowy nurt tzw. sztuki krytycznej, pozostającej pod wpływem idei społecznych (feminizmu, teorii gender, transhumanizmu).

³ Fowles (2008: 50).

¹ Léger (1970: 58).

Zbigniew Mańkowski

Academy of Fine Arts in Gdańsk

“The hidden harmony is better than the obvious.”
Heraclitus of Ephesus

Why would some make abstract paintings today? It is true that we live in times that accommodate and justify any type of art, nevertheless it seems, and for good reason, that the era of abstraction is behind us. And yet we have and we do not have. Again and again, not only does a good painting appear, but also an abstract artist comes to life. We live in the age of cultural “turns”: linguistic, pictorial, historical, ethical. One could say that in art for over a hundred years the “abstract turn” has been going on with more or less breaks; Let’s consider the sustained return to abstract turn works by Grażyna Kręczkowska; undertaken and developed in an aura of humble painting fidelity, characterised by artistic sincerity: on the one hand, it is partly expressive and lyrical, on the other, it develops discreetly – the texture of these paintings changes, earlier grey and black spreads are now replaced by a richer range of colours. But in this work there is no triumph like the one that welcomed contemporary abstract paintings into the art scene. Announced in 1931 by Fernand Léger,

“... abstract art is the most important and interesting. It is not an experimental curiosity; it has value in itself, it was born for a need; it also has its enthusiasts among collectors. It proves that it is connected with and grows out of life.”¹

Today, even those remaining faithful to abstraction have lost their former creative verve and that abstract internal faith with which they make their paintings with. Just like it is in the case of Grażyna Kręczkowska’s paintings, they remain a little lonely, not noticed enough and still incomprehensibly sometimes they behave as if they need to confess and explain their sin of loyalty to their difficult, though pleasant, abstract paintings.

Undermining the constitution of abstraction has been going on for years, for example, the conceptualisation or sociologisation of art.² Some literature eludes to this, let’s have a look at the wonderful short story by John Fowles, *Ebony Tower*. Reading it, we move to the 1970s; we are in beautiful Brittany, where the eminent painter Henry Breasley, a fictional character, has his studio. A much younger colleague comes to affirm his allegiance to abstract painting and to write a biography about the master painter. The two men are accompanied by two young women studying art in England. As we can imagine, they have a lot of time to talk about life, but above all about creation and art. The old painter takes the lead, setting the tone of the sometimes very dynamically discussion. He favours male biology, directly believes in painting as a vigour of life, and through his quite poor and unrefined vocabulary the brush master is shown to be witless with frequent mention of genitals and a lot of aggressive emotions. The younger converser chooses to speak to the “human mind”, philosophy, and ideas when speaking about art. He says:

“Mr Breasley, most of us feel abstraction has become a meaningless term. Since our conception of reality has changed so much for this last fifty years.”³

The young painter emphasises that the very concept of “abstraction” undergoes a meaningful blur, which at first results from observing through science a more and more rapidly changing reality (especially natural sciences), and second from the especially new “isms” appearing, bearing in mind all the changes taking place in art.

² I am thinking mainly of the broad and still influential art trends of the so-called “critical actions”, influenced by social ideas (feminism, gender studies, transhumanism).

³ Fowles (2008: 50).

¹ Léger (1970: 58).

I choć abstrakcja jako forma sztuki jest wciąż czynna i żywa, to już wówczas przeżywała jakiś rodzaj – nazwijmy to – artystyczno-estetycznego zmęczenia. A jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku według paryskich doniesień Józefa Czapskiego była „prądem niepowstrzymanym”, choć budziła pewien krytyczny sprzeciw – choćby dlatego, że niebezpiecznie odrywała twórców od istnienia (natury) i zbyt często zamiennie traktowała wolność i dowolność, stając się całkowitym wyzwoleniem z tworzenia, traktującym artystyczny gest jako robienie czegokolwiek i artystyczną bylejakość⁴. Bohater Fowlesa zupełnie nie kusi się o definiowanie samego pojęcia abstrakcji. Ale już bardziej precyzyjny krytyk – Czapski, jak i inni – wyraża swoje obiekcje co do określenia, czym ona jest. Wie przecież, że sztuka jako taka w ogóle „jest w swojej istocie abstrakcyjna”⁵; ale wie także, że w sztuce trzeba nazywać zwłaszcza rzeczy nowe. Posiłkuje się głównie filozofami, którzy – co było specyfiką czasów – chętnie sięgają do zjawisk artystycznych: raz będzie to określenie malarzkiej abstrakcji jako „graficznego wyrażenia nastroju, a nie przedmiotu”, innym razem będzie pisać, że chodzi o jej „cel bardziej plastyczny niż przedstawiający”⁶.

Henry Breasley – główny bohater Fowlesa – nie bawi się w definicje i teoretyczne rozgraniczenia; uderza w abstrakcję centralnie, po prostu ją negując. Jest zasadniczy i idzie w tej negacji bardzo daleko, podważając istotę i cel tej sztuki, uważając przy tym, że „stanowi ucieczkę od odpowiedzialności za człowieka i społeczeństwo”. Zarzut jest – przynajmniej – miazdzący. W dodatku pozornie może się wydawać, że jest prawdziwy. Ale jednak tylko pozornie. Istnieje w tego typu krytyce pewna doza zwierzęcej, niemal biologicznej bezkompromisowości i jednostronności. Można by tę jednotorowość myślenia o abstrakcji odnieść i do twórczości Grażyny Kręczkowskiej, mówiąc, że jej obrazy konstruują w odbiorze rezygnację z „odpowiedzialności za człowieka”. Prawda, że nie przedstawiają one ludzi ani wyraźnie określonych ludzkich spraw. A jednak choć nie prezentują konkretnych postaci czy mimetycznych bytów, to coś w istocie odsłaniają, pokazują.

Jest pewien fałsz w samym sformułowaniu „sztuka nieprzedstawiająca”, bo przecież właśnie ta sztuka i te obrazy przedstawiają coś innego – coś, co trudno nazwać, ale co właśnie wymaga specjalnego języka; prezentują inną przedstawialność oraz inny – poszerzony – i inaczej pojęty oraz mający inną genezę rodzaj mimetyczności, o czym będzie mowa w dalszej części tego szkicu. Na tę „inność” abstrakcji natykają się nieprzygotowani do jej recepcji odbiorcy. Podczas wernisaży zderzam się z powtarzającą się sytuacją: podchodzący do abstrakcyjnych obrazów widzowie często wprost pytają: co one reprezentują? Jaki obrazują świat? Jakim językiem o nich mówić? Te pytania bezpośrednio ujawniają także – i przede wszystkim – kwestię języka, jakim można czy wolno mówić o sztuce abstrakcyjnej jako właśnie nieprzedstawiającej mimetycznie widzialnego świata; jako w ogóle o sztuce zasłon, która bardziej zakrywa, niż odsłania zagadkę widzialności.

Podstawowa trudność z abstrakcją wynika po prostu z tego, że nie przedstawia ona bezpośrednio człowieka i jego mimetycznych światów. Rzeczywiście jest to aspekt, który pozwala na stawianie abstrakcji ostatecznie fałszywego zarzutu, iż rezygnuje ona z odpowiedzialności za ludzki świat. W pewnym uproszczeniu – co zresztą zauważają już pierwsi wybitni komentatorzy zwrotu abstrakcyjnego w sztuce – że abstrakcja wynika z „ucieczki od postaci”, stając się w konsekwencji „dążeniem do odpostaciowienia”. Na tę ostatecznie złożoną tendencję w sztuce zwrócił uwagę w 1969 roku wybitny niemiecki twórca nowej fizyki Werner Heisenberg⁷, podkreślając, że wypływa z niej negatywna konsekwencja; bo skoro znika z obrazu postać, to niknie za tym także energia sztuki. Być może właśnie z tego powodu zaczęto wówczas przywoływać Heglowską refleksję o „końcu sztuki”. Jednakże tendencja znikania postaci w obrazach mogła rodzić się także z szerszego kontekstu kulturowego, w którym wraz z rozwojem i upadkiem egzystencjalizmu nikła wiara w istnienie człowieka, co potem dawało asumpt do ogłaszania „śmierci człowieka”. Co ważne, wystąpienie Heisenberga zwraca uwagę na pewien szczególny aspekt omawianej tendencji – oto uwaga i energia ludzka z wymiaru niewiary w skalę makro istnienia człowieka przechodzi w wymiar skali mikro.

And although abstraction as an art form is still active and alive, it was already experiencing a kind of, let's call it artistic and aesthetic fatigue. And even in the 1950s and 1960s, according to the Parisian reports of Józef Czapski, it was an “unstoppable current.” Although it did arouse some critical opposition, to some extent because it dangerously detached artists from nature and existence, but too often freedom and option were treated interchangeably, becoming totally liberated from reality, treating artistic gesture as doing any action and creating artistic mediocrity.⁴

Fowles's main character is not tempted to define the concept of abstraction itself. However more precise critics, like Czapski and others, expressed their objections to what it is. He knows that art in general “is essentially abstract”⁵ but he also knows that there must be new innovations capable of being called art. He makes use of philosophers of the time who willingly reach for artistic phenomena: firstly, by describing abstraction of painting as “a graphic expression of mood, not an object”, and secondly, having “more artistic than presenting purpose”.⁶

The main character, Henry Breasley, does not play with definitions and theoretical demarcations. He strikes abstraction directly, by simply denying it. In this rebuttal he goes far and fundamentally undermines its essence and purpose, considering it “an escape from responsibility for man and society.” The accusation is, let us say, crushing. It may seem to be true, but only allegedly. There is a certain dose of animal, an almost biological intransigence in this criticism, and single minded one-sidedness. You could refer to Grażyna Kręczkowska's abstract work, using this one-track thinking, as constructs depicting rejecting “liability for man.” It is true, her paintings do not depict people or any clearly defined human affairs, yet, even though they do not present specific characters or mimetic entities, they actually reveal something deeper.

There is something that rings false in the expression “non-representational art”, because this art and these images represent something else, something difficult to name, but it is this “something” that requires a language unto itself. They adhere to a different representability and a different genesis, a kind of mimicry, to be discussed further in this article. Ordinary individuals encountering this “otherness” are not prepared to accept it. During vernissages I face a recurring situation: attendees approaching abstract images often ask directly what they represent? What kind of world do they depict? How do you talk about them? These questions directly challenge language, can abstract art be spoken for, not as just representations of the visible world. In general the art of curtains, covering more than revealing, the riddle of visibility.

The basic difficulty with abstraction results from the simple fact that it does not directly depict man and his formulaic worlds. There is indeed an appealing aspect that makes it possible to make false claims about abstraction, that it renounces any responsibility to depict the human world. As noted by the first critics of art's turn to abstraction, by “escaping form” and consequently “[aspiring] to off-personification”. The prominent German physicist and pioneer of quantum mechanics, Werner Heisenberg,⁷ in 1969 drew attention to this complex tendency in art, emphasising the possible negative consequences. If form vanishes from images then the energy of art disappears with it. It is perhaps because of this that Hegel's reflection on the “end of art” was cited. At the same time, however, the tendency towards loss of forms in paintings could have arisen from the fall of existentialism, faith in human existence diminished. Giving rise to the “death of man.” Heisenberg's speech importantly draws attention to a particular aspect of this trend, where attention and skepticism on the scale of human macro-existence goes into the dimension of the micro-scale.

4 Czapski (1996: 288-301).

5 Jest to zdanie także innego krytyka uznanego w świecie sztuki, por. Read (1965: 24).

6 Czapski (1996: 290-291).

7 Heisenberg (1979: 245-248).

4 Czapski (1996: 288-301).

5 This is also the opinion of another critic recognised in the world of art – see Read (1965: 24).

6 Czapski (1996: 290-291).

7 Heisenberg (1979: 245-248).

W abstrakcyjnych przedstawieniach – podobnie jak w obrazach Grażyny Kręczkowskiej – owo zacieranie się konturów, kształtów poszczególnych powierzchni obrazu, ich zamazywanie się czy nachodzenie chromatyczne zdecydowanie wskazuje na istnienie w skali mikro (nie-widocznej, pomijanej, a często mogącej być pożywką dla wyobraźni ożywianej na przykład poszukiwaniami w obrębie fizyki kwantowej) powiązań i ukrytych harmonii, które stają się odmową sensu jako czegoś jednoznacznie danego, będąc zarazem znakami poszukiwania ludzkiej obecności jako wciąż nieodrobionego zadania – jako czegoś przekraczającego to, co już znane – przenosząc tym samym właśnie kolorystyczne akcenty ludzkiej obecności, te szczególne znaki istnienia, w nieodgadnione obszary zadanego poznania. W takiej optyce to, co może jawić się jako sugerowana nieodpowiedzialność abstrakcji za istnienie, może stać się abstrakcyjnie pojętym zurotem do nowej odpowiedzialności za istnienie zobaczone na nowo. W konsekwencji tak pojętej analizy można zasugerować, że obrazy abstrakcyjne czegoś jednak chcą od życia, odpowiadają za nie inaczej, niż dotychczas sądzono; opowiadają swój własny świat zamknięty w „odpostaciowionej” postaci.

Czego więc chcą obrazy Grażyny Kręczkowskiej? Czy obraz może czegoś chcieć? Jak to poznać i recepcyjnie projektuje W.J.T. Mitchell⁸, w przywołanej perspektywie obrazy są jak ludzie; mają wszak własną „osobowość”. Obrazy fetysze, obrazy materie, obrazy oblicza. Po ludzku ucieleśnione i wręcz upodmiotowione. Rodzą się z ludzkich uczuć malarza, zakładają ludzką wolę, wyrażają ludzkie uczucia. Zatem mogą właśnie czegoś chcieć lub też, tak jak niektórzy ludzie, nie chcieć niczego. I konsekwentnie możemy mówić o nich, że w ślad za swoimi twórcami, dziedzicząc niejako cały ludzki proces stawania się, nabierają „osobowości”. Ten akurat aspekt może budzić opór. Czy aby na pewno obraz jest jak żywy człowiek, jak jego twórca? Wiemy, że nim nie jest, ale też nietrudno sobie wyobrazić, iż ludzkie wytwory, jakimi są obrazy, noszą cechy i rodzą się z tego, co silnie osobowościowe, mentalne, zarazem cielesne, psychiczne i duchowe. W konsekwencji takiego powstawania obrazy mają swój własny, inny sposób bytowania; czy asekuracyjnie można by powiedzieć, że są quasi-żywe? Przejawiają swoje obrazowe/wizualne pragnienia. Trzeba jednak dookreślić myśl, że „pragnienia” obrazów wykraczają poza pragnienia ich twórców, wystawiając się niejako na pragnienia odbiorców, widzów, miłośników i wszystkich tych admiratorów wizualności. Bo w istocie obrazy w odbiorze stają się jednak szczególnymi bytami „naznaczonymi piętnem różnicy”: najpierw działa ten ich szczególny rodzaj bytu – materialno-ludzkiego, jakby osobowościowego na sposób ludzki; potem ma miejsce ich wykraczanie/wychodzenie poza intencje autorskie, które nadając im życie, daje im zarazem potencjał życia nowego, które zaczyna się w konkretnej ludzkiej recepcji, a rozwija się i przemienia w kolejne fazy życia interpersonalnego, społecznego – aż po życie uniwersalne. Takim życiem żyją największe obrazy zachodniej kultury. Obrazy ożywiają ludzkie emocje; konstruują ważne kulturowe przeżycia duchowe, dlatego między innymi można mówić o ich żyjącym czy też żywym na sposób ludzki potencjale.

8 Mitchell (2013).

Abstract images, just like Grażyna Kręczkowska's paintings, blurs contours and the shapes of individual surfaces. Their chromatic overlapping indicates the existence of a possible near invisible omitted dimension, a source of imagination animated by the pursuit of knowledge (e.g. inspection within quantum physics). Hidden harmonies that refuse any clear given meaning. Signs of the search for human presence as an ongoing task, as something exceeding the 'known', thus transferring the coloured accents of human presence to symbols of existence, inscrutable to cognition. With such a concept, what may appear as suggestive of evidence against abstraction can thus be turned to a new unseen existence. As a direct consequence of such analysis, it can be suggested that abstract images need something from life, or are otherwise not as responsible as previously thought, they tell their own story in a closed world of "off-personified" form.

So what do paintings by Grażyna Kręczkowska ask for? Can a painting really want? W.J.T. Mitchell willingly considered this.⁸ In his perspective, images are like people, after all, they have their own "personality". Paintings-fetishes, paintings-matter, paintings-faces. Humanly embodied and empowered. They are born from a painter's human feelings, they assume human will, express human feelings. So they may want something or they may not want anything. We can invariably talk about them in a way as being a process of personification, causing them to acquire a "personality". This characteristic can be averted. Can an image really be a living person, like its creator? We know that it is not, but it is also not difficult to imagine that as a product of humans it bears characteristics born of strong personality, cognisant, as well as embodied psychologically and spiritually. As a consequence of their creation, images live in a different state of being, you could say they are quasi-alive. They illustrate their visual desires. However, it is necessary to clarify the idea that the "desires" of a painting go beyond those of their creators, exposing themselves to the desires of viewer and all those who admire visual media. By merely viewing the paintings they special entities, "marked by the stigma of difference." This special work, the amalgamation of material and human, imparts a personality to it. Then going beyond the creator's intention, gives them the potential to live, starting with each human interaction, developing and transforming with each interaction. Gaining its own interpersonal and social life, subsequently universal life. The greatest images of Western culture go through this process. Pictures bring human emotions to life; they construct important cultural and spiritual experiences that is why one can talk as if they live.

8 Mitchell (2013).

Przyjrzyjmy się choćby dwóm przykładom. Jeden wiąże się ze starą funkcją obrazu – szeroko rozumianą *katharsis*, działającą jak szczególne oczyszczenie moralne, wpisanie w przeżywanie i kształtowanie się ludzkiego „ja”. W tym kontekście moralność staje się wciąż ważną – choć niedocenianą – siłą ożywiająca nasze życie⁹. Drugi przykład dotyczy wyzwalanego w odbiorze obrazu doświadczenia, które za Arystotelesem możemy określić mianem *anagnorisis*, działającego na zasadzie uświadomienia sobie rzeczy w ich obecnej postaci; to także coś w rodzaju wglądu, swoistego „dreszczu rozpoznania” siebie w obliczu oglądanego dzieła malarskiego, co może nadal wiązać się wręcz z przekonaniem, że oto przed nami odsłania się żyjąca wiecznie i czekająca na nas wizualna prawda. Oto WY-TWORZ-ONE coś do nas mówi – może nawet wypowiada mocne zdanie: „Musisz zmienić swoje życie”¹⁰.

Co jednak z obrazami takimi, jak obrazy Grażyny Kręczkowskiej? Czy one w swojej abstrakcyjnej naturze także „potrafią” czegoś chcieć? Wstępnie można powiedzieć, że „chcą” czegoś według swojej **abstrakcyjnej przedstawialności**. Rzecz komplikuje się w przypadku obrazów niemimetycznych – w swoiście inny sposób odwołujących się do rzeczywiście istniejącego świata. Przecież realny problem zaistnień tych obrazów – tak jak i innych rzeczy abstrakcyjnych – zaczyna się od tego, jak mówić o abstrakcjach w ogóle, a w szczególności o abstrakcji kolorystycznej. Samo słowo abstrakcja staje się opisowym i poznawczym kłopotem. W przypadku obrazów Grażyny Kręczkowskiej mamy do czynienia z czystą prze(d)stawieniowością barwnych plam, płaszczyzn i zestawień, które tworzą nową postać wizualną obrazu.

W istocie każdy obraz malarski jest abstrakcją w odniesieniu do realnie istniejącego, dającego się widzieć świata. Bo co my tu widzimy? Wiele barwnych plam, czasem więcej kolorowych maźnięć pędzlem. Te kolorowe płaszczyzny i fragmenty istnienia mogą przypominać... co? No właśnie – co? W zasadzie język jest dość bezradny w takich chwilach: widzenia? Zobaczenia? Przegrana języka w sytuacji odbioru jest wyraźna i można lub trzeba się z nią pogodzić; jej dramatyzm obrazuje Samuel Beckett w adekwatnym dla niej poetyckim fragmencie *no właśnie co*:

„(...) obłąd by w ogóle widzieć co –
ledwo widzieć –
wierzyć że ledwo się widzi –
chcieć wierzyć że ledwo się widzi –
gdzieś tam daleko w dali jakby we mgle co –
obłąd w ogóle chcieć wierzyć że ledwo się widzi gdzieś tam
daleko w dali jakby we mgle co –
co – no właśnie co –
no właśnie co”¹¹.

Co można naprawdę zobaczyć na tych obrazach pełnych barwnych plam? Plam w efekcie bardzo jednak kolorowych jak na pracę malarską Grażyny Kręczkowskiej. W praktykach krytycznych o malarskiej abstrakcji przyjęło się już na zasadzie dziedziczenia mówić o malarstwie „nieprzedmiotowym”, „sztuce bezforemnej” czy „abstrakcyjnym ekspresywizmie”, czy też – jak w krytyce francuskiej – o informelu czy taszyzmie¹². Pamiętam sprzed kilku lat jej mocno narzucające się wzrokowi monochromatyczne, abstrakcyjne malarskie pejzaże w czerni. Swoiste intensywne wizualne „cmentarzyki”. A tu kolory taszystowsko układające się w przyjemne dla oka – niekiedy lirycznie, poetycko, raczej niekrzykliwie barwne – pejzażyki, będące pewnymi całościami, mające swoistą dla siebie delikatną wizualną dramaturgię. Co też można na nich zobaczyć? Co też można widzieć na tych dość małych, chromatycznie zorganizowanych płótnach? W pełni adekwatnie do ich za-istnienia trzeba by precyzyjnie powiedzieć, że są one w istocie *chromoluminarne*. Trudne słowo łączące w sobie dwa ważne i najczęściej niezbędne dla malarstwa światy – koloru (gr. *chroma*) i światła (łac. *lumen*) – które właśnie na tych obrazach przenikają się, wzajemnie się ożywiając i dopełniając.

Let’s take two examples. Firstly, related to the old process of triggering relief from strong emotions, broadly understood *catharsis*. Acting as a special mechanism of moral purification, etching experiences and shaping the human “ego”. In this context, morality is still an important, though underestimated, force that guides our lives.⁹ Secondly, concerns what art releases when experienced. Aristotle described it as *anagnorisis*, the point where two entities recognise each other in their present form, a kind of special insight, the “thrill of recognition.” Seeing one’s self in the face of the painting. Here lies the eternal living truth, waiting for us, here THE CREATED THING talks to us. Maybe it even challenges us, “You must change your life?”¹⁰

But what about Grażyna Kręczkowska’s paintings? In their abstract nature, do they “want?” Initially, you can say that they “want,” according to how accurately their abstract nature reflects upon us. Things become more complicated in the case of non-derivate images, to the really world. After all, the real problem of these images begins with how we can communicate about abstraction in general, in particular about colour abstraction. The word abstraction itself encounters a descriptive and cognitive problem. In the case of Grażyna Kręczkowska’s paintings, we are dealing with a pure depiction of colourful spots, planes, and combinations that create a new visual form.

In principle, each painting is an abstract representation of real visible world. What do we see here? Many colourful spots, sometimes a more colourful brush strokes. What do these coloured planes and fragments of existence resemble? What? In fact, language seems to fail us what we see? See? Loss of language in such situations is clear and you must accept it. Its drama is illustrated by Samuel Beckett in a poetic fragment, *what is the word*:

“folly –/folly for to –/for to –/what is the word –/folly from this –/all this –/folly from all this –/given –/folly given all this –/seeing –/folly seeing all this –/this –/what is the word –/this this –/this this here –/all this this here –/folly given all this –/seeing –/folly seeing all this this here –/for to –/what is the word –see –/glimpse –/seem to glimpse –/need to seem to glimpse –/folly for to need to seem to glimpse –/what –/what is the word –/.../.”¹¹

9 Por. Lakoff (2017).

10 Gadamer (2000: 141).

11 Beckett (2017: 497).

12 Greenberg (2006: 85).

9 Compare with: Lakoff (2017).

10 Gadamer (2000: 141).

11 Beckett (1994).

Spójrzmy choćby na jeden z tych obrazów, w konsekwencji swego obrazowego życia niedosięgły dla słowa. A jednak podejmijmy próbę tego malarsko-egzystencjalnego wyzwania. Obraz skrywa nieme i ciche życie; jest więc cichą mową, na co zwracają także uwagę wspomniani wcześniej bohaterowie opowiadania Fowlesa. Oto rozpościera się przed nami wielka plama żółci otoczona od góry bezkształtną czernią, z lewej strony pionowo, niebezpiecznie przylega do niej rdzawożółta płaszczyzna, z prawej nastaje na nią duża rozłożysta plama agresywnego granatu, a nad całością barwnej kompozycji unosi się, zarazem ją zalewając, rozniebieszczony błękit. Niemożliwa jest w podobnej sytuacji *ekfrazja*; bardziej do opisu takich przedstawień nadaje się *hypotypoza*, ledwie zarys, wizualny ślad istnienia materii barwnej. Czym jest i co może ona sugerować w słownym mierzeniu się z abstrakcyjnym obrazem? Staje się oto dla nas widoczne zderzenie się sił barwnych kontrastów oraz energii rozmywających się wyraźnie i nakładających się na siebie innokształtnych form. Tak właśnie można wyobrazić sobie wizualną metaforę życia: jako złożonej dynamiki, sprzeczności – całej tej dla jednych fascynującej, dla innych przerażającej dialektyki istnienia. Czy w tym konkretnym przypadku można powiedzieć, że malarska abstrakcja jest ucieczką od odpowiedzialności za istnienie, jak to zasugerował malarz – bohater Johna Fowlesa? Widzimy i możemy unosić, że mamy tu do czynienia z innym rodzajem opowiadania na zastany i istniejący-w-szybkości świat.

Język, jakim można i trzeba mówić oraz pisać o sztuce abstrakcyjnej, to jedno z trudniejszych zagadnień, jakie pojawiają się przy okazji oglądania obrazów także Grażyny Kręczkowskiej. Jakim językiem posługiwać się w odniesieniu do malarskiej abstrakcji? W tradycji mówienia o szeroko rozumianym obrazie zakładano niejako odgórnie „przekładalność obrazu na słowa” i traktowane z poznawczą oczywistością „zastępowanie obrazu słowami”¹³. Czyniły tak zwłaszcza nauki humanistyczne, z historią sztuki na czele, wychodząc z przekonania o kulturowej dominacji słowa w ogóle (logocentryzm). Stąd zamykanie tego, co wizualne w tym, co werbalne stało się przyjętą i mocno utrwaloną w tradycji praktyką. Przełom w myśleniu o obrazie na pewno przyniósł tzw. *iconic turn*, który co prawda nie zniósł kulturowej dominacji słowa jako medium poznania, ale wydatnie ją zrównoważył dwojaką świadomością: najpierw, że obraz jest całkowicie innym medium niż słowo, co przełożyło się choćby na pojawienie się pojęcia „ikonicznej różnicy”; a później zrodziło się przekonanie, iż kontrakt między słowem a obrazem zostaje zerwany, a co za tym idzie – wcześniejsze oczywiste korespondencje między słowem i wizualnością od tego czasu konstruuują potrzebę języka zakorzenionego w materii widzenia i wizualności¹⁴.

Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,7 x 17,5 cm



Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

What can you actually see in this painting full of spots? Stains, however colourful. As for Grażyna Kręczkowska's works, in critical practice of abstract painting, is already willing to accept talking about "formless art," or "abstract expressiveness," or, as in French critics say, Informel or Tachism.¹² I remember Grażyna Kręczkowska's previous monochromic abstract landscape in black created a few years ago. Intense visual "graveyards". But now we have colours pleasingly arranged, sometimes lyrically, poetically, a rather flashy landscape, entities with a delicate visual drama. What can you see in them? What can you see in these rather small, chromatically organised canvases? To be fully appropriate to their existence, it would have to be more precisely said that they are essentially *chromoluminar*. Combining two important and necessary terms for painting worlds, colour (in Greek *chroma*) and light (in Latin *lumen*) intertwine in paintings, bringing each other to life and complementing each other.

Let's have a look at one of these paintings, which as a result of its pictorial life is indescribable. Yet let us challenge this existential painting. The picture hides a silent and quiet life. So it remains silent, as the aforementioned heroes of Fowles's story told. Here from above resides a large spot of yellow surrounded by shapeless black, a rust-yellow vertical surface adheres dangerously to it from the left, on the right a large spreading spot of an aggressive pomegranate appears on it, and above the whole colourful composition floats a top a heavenly blue while simultaneously flooding it. Ekphrasis is impossible in this situation. Hypotyposis, barely an outline, a visual trace of the existence of coloured matter more suitable for describing depictions. What is it and what can it suggest when verbally dealing with an abstract image? The collision of forces, of colourful contrasts become visible and energies of clearly blurred and alternating overlapping forms appear. This is how one could imagine a visual metaphor of life, a complex dynamic contradiction. This can all be fascinating for some people, for others, it can look like a terrifying dialectic of existence. In this particular case, could one say that abstract paintings are an escape from existence, as the painter John Fowles suggested? We can conclude that we are dealing with a different kind of response to existence.

¹³ Boehm (2014: 149).

¹⁴ Proces ten ma także źródła naukowe, świadomościowe w „zwrocie językowym” Richarda Rorty'ego z 1967 r.

¹² Greenberg (2006: 85).

Sprawa owej złożonej korespondencji mediów wysoce się skomplikowała, kiedy na scenę sztuki weszła abstrakcja. Rzecz traktowano bardzo poważnie, skoro taki filozof, jak Hans Georg Gadamer zabrał głos, pisząc przełomowy tekst o kryzysie *mimesis* i przełomowym momencie przedstawieniowości¹⁵. Jakie wypłynęły z tego wnioski? W ogromnym skrócie to, co zaprezentował Gadamer, można przedstawić następująco: po pierwsze, sztuka abstrakcyjna niesie nową świadomość związaną z rezygnacją z *mimesis* jako odzwierciedlającego przedstawiania widzialnego świata; po drugie, wraz z tą nową świadomością uzmysławiamy sobie szczególną rolę właśnie abstrakcji jako na nowo pojętej „mimetyczności” – bardziej kształtującej niż naśladowującej to, co widzialne; po trzecie, od tego momentu działa „pewna wizualna ekonomia” – na poziomie jednak rozpoznawania czegoś znanego i poza tym – na zasadzie na przykład posługiwania się wizualnymi metaforami. Tę nową „wizualną ekonomię” można wyrazić, odwołując się choćby do działania liczby w życiu codziennym (liczba, choć jest abstrakcją, pozwala uchwycić życiowe relacje i stosunki złożoności ludzkiego świata). Można w tym momencie odwołać się do starej zasady liczby jako porządkującej swoisty chaos (nieporządek) stającego się realnie życia. Dlatego też nowa abstrakcyjna ekonomia przedstawiania świata wykracza poza dawniej pojętą *mimesis* – teraz prezentuje i odsłania raczej ukryty porządek rzeczy.

Wynika to przede wszystkim z tego, że skomplikowało się nie tylko naukowe, ale także nasze codzienne myślenie o rzeczywistości. Wraz z kulturowymi zmianami rozpadł się rzeczowy – często materialny – świat nowoczesnego i postnowoczesnego człowieka, z realnego stając się na przykład wirtualnym, a także przekształcając się w kolejne stany nie-do-ogarnięcia dla człowieka: wielość, szybkość, entropię czy implozję – by następnie ewoluować w inne formy prze-wcieleń tej coraz bardziej złożonej już teraz post-postnowoczesności¹⁶. Nie obowiązuje już jedna logika świata – rządzą nami mnogie, liczne logiki światów. Sądzę także, że ta brzmiała bardzo naukowo „wizualna ekonomia” abstrakcji wiąże się z jeszcze jednym jej ważnym wyróżnikiem – dotyczy zwłaszcza twórczej malarskiej wolności i ją wyraża; wyrasta z niej i z niej się potem rodzi. Do tej wolności artysta dorasta i dojrzewa, czyli zaczyna ją dostrzegać, ale też pragnie ją wyrazić. Jej początków trzeba szukać u zarania nowoczesnego podmiotu, który poznaje swoje ograniczenia, ale też dba o rozwój własnej świadomości, która zabezpiecza jego wolność – nie rozumianą jednak jako zdolność pozwalania sobie na coś czy powstrzymywania się od czegoś. Dlatego tylko jako rodzaj społecznego spektaklu można traktować medialne doniesienia, że każdy może być uznanym malarzem abstrakcji. Znałe są medialne newsy o dwulatku malującym ketchupem świetne abstrakcyjne obrazy¹⁷.

W swej złożonej istocie abstrakcja jest sztuką trudną i tylko pełnym laikom wydaje się łatwa. Zarazem tak jak istnieje prawda abstrakcji, tak też i funkcjonują liczne odsłony abstrakcyjnych oszustw. Zasadą tak życia, jak i tworzenia jest jednak ostatecznie „podmiotowa wolność”; twórcza wolność, która przejawia się właśnie w obrazach Grażyny Kręczkowskiej. Najpierw jest to wolność widzenia-postrzegania, która bierze się z do-jrzewania – do kontemplacji widzialnego świata? Czy też do wyjątkowego do-świadczania wielkiej żywej Widzialności? Z nich bodaj rodzą się abstrakcyjne obrazy. I tu wracamy do punktu wyjścia: czego chce obraz abstrakcyjny? Chce być widziany, to pewne. Wciąż jednak za mało istniejemy wobec abstrakcji, chcąc przekładać tę wizualną inność na to, co nam już znane bądź nie daj Boże na modną dziś *dyskursywność*.

16 Rozszerzone uwagi na powyższy temat znajdują się w książce Boehma (2017: 112-115).

17 Por. Obraz namalowany ketchupem przez dwulatka uznany za dzieło sztuki/ <https://buzz.gazeta.pl/buzz/1,163510,4727500.html> (dostęp: 14.11.2019).

15 Gadamer (2000: 142).

The type of language we should use to speak and write about abstract art is one of the most difficult tasks especially when looking at paintings by Grażyna Kręczkowska. What language should we use? When speaking about a understood traditional paintings, it is normally a top-down “image-to-word translation” and treated as self-evident to “substitute the image with words.”¹³ The humanities would do so, with the history of art at the forefront, believing in the cultural dominance of language, “logocentrism.” Hence, encompassing what is visual with has become verbal, something accepted and firmly established in tradition. A breakthrough in thinking about art certainly brought around the so-called iconic turn, which did not abolish the cultural idea that words are the medium of knowledge, but significantly balanced it. First established that images are a completely different medium from language, which became the concept of “iconic difference.” Then, the belief arose that the relationship between spoken word and visual images was broken. Since then the need to build a language rooted in vision arose.¹⁴

The matter became highly complicated when abstract art entered the art scene. The matter was taken very seriously. The philosopher Hans Georg Gadamer expressed his opinion, writing a groundbreaking text about the crisis of *mimesis* and a possible breakthrough moment.¹⁵ What conclusions did this bring? In a nutshell, what Gadamer presented can be presented in a few points. Firstly, abstract art carries a new consciousness associated with the resignation from *mimesis* as a reflection representing the visible world. Secondly, with this new consciousness we realise the special role of abstraction as the new form of “mimicry,” more shaping than imitating. Thirdly, “certain visual economy” works at the level of recognising something known, and on the principle of using visual metaphors. This new “visual economy” can even be used to refer numbered actions in everyday life (although numbers are also an abstraction, it allows us to grasp the complexity of the human world). At this point, one can refer to the principle of numbers as a tool of ordering a peculiar chaos of emerging real life. Therefore, the new abstract economy goes beyond *mimesis* as it was the formerly misunderstood and now reveals the hidden order of things.

13 Boehm (2014: 149).

14 The thing also has a scientific, awareness setting in Richard Rorty’s “language turn” from 1967.

15 Gadamer (2000: 142).

It results from the fact that not only scientific, but our everyday understanding of reality has become complicated. Along with cultural changes, the material world of modern and post-modern humans fell apart. Real aspects became virtual and transformed into incomprehensible states (multiplicity, speed, entropy or implosion), to further evolve into other forms of increasingly complex post-modernity.¹⁶ There is no logic remaining in the world yet we are ruled by numerous structures. Besides, I think that this very scientific sounding “visual economy” is associated with another important feature, it concerns and expresses creative freedom. It is born from it and it grows out of it. With this freedom, the artist can grow and mature (i.e. he/she begins to notice it, but also wants to express it). Its beginning should be sought at the dawn of a modern subject and learns its limitations. Cares for the development of its own consciousness and safeguards its freedom, not simply as the ability to refrain from something. Therefore, you can only treat media reports as a kind of social spectacle, one that everyone can recognise as abstract painters. There exists media by a two-year-old’s ketchup painting, a form of great abstract painting.¹⁷

In essence, abstraction is difficult art form and only to a complete laymen can it seem easy. At the same time, if true abstraction exists so do deceptions of false abstract. Ultimately, the principle of life and creation is a “subjective freedom.” Creative freedom, which is manifested in the paintings of Grażyna Kręczkowska, is first the freedom of perception, which only comes from contemplating the visible world? Abstract paintings are probably born of these. And here we return to the start: what do abstract images want? They want to be seen, that is for sure. However, we still try to contemplate abstraction, wanting to translate this visual otherness into what we already know, or God forbid in fashionable postponed discursivity.

16 Extended notes on the above topic are included in the Boehm’s book (2017: 112-115).

17 Compare: A picture painted with ketchup by a two-year-old recognised as a work of art / <https://buzz.gazeta.pl/buzz/1,163510,4727500.html> (access: 14.11.2019).

Mój przyjaciel wyraził dosłownie swoje zakłopotanie, patrząc na obraz Grażyny Kręczkowskiej. „O czym to jest?” – zapytał. „O czymś innym niż zwykle myślisz” – chciałem mu odpowiedzieć, ale się zatrzymałem, nie chcąc mu zakłócać tej jedynej w swoim rodzaju lirycznej chwili widzenia-zaciekawienia. Sztuka przeważnie jest o czymś innym... Co widać? Czego chce ten obraz? Z abstrakcją mamy problem – nie tylko my, miłośnicy zajmujący sobie zmysły i umysł sztukami wizualnymi. W zasadzie przeżywamy go na kilku poziomach.

Odniosę się jeszcze do jednego z tych poziomów. Ewidentnie jest on związany z kształtowaniem się twórczej, podmiotowej wolności nie tylko Grażyny Kręczkowskiej, ale też z pewną formą tej wolności, która jest na pewno głęboko wewnętrzna, a która bierze się z postawy czy kondycji abstrahowania. Pisze po części o niej Karol Berger, kiedy omawia w swojej monumentalnej *Potędze smaku* szeroko rozumiane znaczenie abstrakcji w kulturze:

„(...) jednym z aspektów dążenia sztuki w kierunku abstrakcji jest równoczesne dążenie do interioryzacji, odwrócenie się od przedstawiania świata zewnętrznego i zainteresowanie wewnętrznymi stanami ducha”¹⁸.

Czym w efekcie jest abstrakcyjna postawa Grażyny Kręczkowskiej? Współcześnie trudno poszukiwać wyznawców tej postawy artystycznej, choć w uważnym oglądaniu abstrakcyjnych obrazów można dopatrzeć się podejścia fenomenologicznego – precyzji widzenia i porządku tego, co widzialne, rozpoznawalne. Przecież abstrakcja powstaje z czegoś, z jakiegoś inicjalnego fenomenu, obiektu, jakiegoś ludzkiego kawałka świata. Najpierw jest to coś, co zachwyca, może urzeka? A może też przeraża czy „przestrasza”, jawiąc się jako to, co od-słania jakąś swoją dziwną czy tajemną istotę, a więc coś, co każe za sobą podążać, co też może mieć znaczenie – także poznawcze – a co ostatecznie pragnie być rozumiane i przywołać na myśl uniwersalne treści.

A jednak w konsekwencji w postawie abstrakcyjnej mamy do czynienia z pewnym ciekawym nastawieniem wobec świata, które klasyki – Wilhelm Worringer, a za nim Carl Jung nazywają „psychologią pędu do abstrakcji”. Czym się ta postawa przejawia? Skąd wypływa i w jaki sposób działa? Wspomniani klasyki charakteryzują ją w opozycji do typowej w sztuce postawy, którą jest wczuwanie się w oglądane przedmioty, dające w efekcie początek sztuce figuratywnej – tym licznym pięknym przykładom wiecznie żywych praktyk widzenia i robienia martwych żywych natur, od mitologicznych twórców począwszy, przez mistrzów fresków z Herkulanum, później Juana Cotána czy Jeana-Baptiste’a Chardina, aż wreszcie po Henriego Matisse’a i Giorgio Morandiego. Otóż ów znamienity i wart naszego namysłu i uwagi „pęd do abstrakcji” jest wyrazem i „stanowi skutek dużego zaniepokojenia się wewnętrznego człowieka wywołanego przez zjawiska świata zewnętrznego”. O ile w abstrahowaniu przedmiot naciska na twórczy podmiot, który próbuje się uchylić przed jego dynamicznym wpływem – a w efekcie introwertyzować ów wciąż może dziwny, a może groźny czy nawet niezgłębiony przedmiot-podmiot – o tyle w postawie kontemplacji, „wczuwania się”-w-przedmiot, w postawie – nazwijmy ją dodatkowo roboczo – „mimetycznej”, daje się zauważyć, dostrzec wręcz „zaufanie do przedmiotu”; może to być często miłość lub niekiedy nawet fetyszizowana wiara w realno-materialność tego oto tu istniejącego obiektu, przedmiotu. Po prostu – rzeczy. We „wczuwaniu się”-w-przedmiot czy rzecz to podmiot jest bardziej aktywny, niejako nakłada, oplata swoją psychicznością Widzialne. Dlatego takie empatyczne w-patrywanie-się-w-przedmioty bywa psychiczną partycypacją.

„Wczucie się w przedmiot – pisze Jung – zakłada, że jest on w pewnym sensie pusty, można przeto wypełnić go własnym życiem”¹⁹. Zaś: „Abstrahowanie (...) zakłada, że przedmiot jest w pewnym sensie ożywiony, że wywiera on oddziaływanie, podmiot próbuje więc uniknąć jego wpływu. Postawa abstrahująca jest zatem dośrodkowa, to znaczy introwertyzująca”²⁰.

19 Jung (2013: 326).

20 Jung (2013: 326).

My friend literally expressed his puzzlement while looking at a work by Grażyna Kręczkowska. “What is it about?”, he asked. “Something different from what you usually think”, I wanted to answer, but I stopped, not wanting to disturb this unique moment of curiosity. Art is usually about something else, about what can you see? What does this picture want? We have a problem with abstraction, not only we art lovers, with the senses and mind in tune with visual arts. In fact, we experience it on several levels. Yet I will say on one of these levels it is associated with the development of creative subjective freedom. It is associated with some form of freedom, which is deeply internal, and which comes from the attitude or condition of abstraction. In his monumental work, *Power of Taste*, Karol Berger writes about it in part when discussing the broadly understood meaning of abstraction in culture:

“One aspect of the tendency toward abstraction in art, let us note in passing, is the parallel tendency toward interiorization, a turn away from the representation of the external world to the expression of internal states of mind.”¹⁸

In effect, what is Grażyna Kręczkowska’s abstract attitude? Nowadays it can be difficult to look for followers of abstract artistic attitude. Although, careful examination of abstract paintings can be seen as a type of phenomenological approach, the precision of seeing and the order of what is visible and recognisable. After all, abstraction arises from something, from some initial phenomenon, from an object, from some human piece of the world. First, it is something that delights, maybe captivates? Or maybe it scares or “frightens”, even appearing to reveal some of its strange or secret beings, something that makes it follow itself, and which may have meaning, what ultimately wants to be understood and bring contentment to the mind. And yet, as a consequence, in the abstract attitude, we deal with an interesting attitude towards the world. The classics, Wilhelm Worringer, and after him Carl Jung, called “the psychology of the rush to abstraction.” What is this attitude manifested in? How does it initialise and how does it work? These classics characterise it in opposition to the typical attitude in art, which empathises with the viewed objects, resulting in figurative art. These numerous examples of eternally vivid practices and making still, living nature, from mythologised masters of the frescoes from Herculaneum, or later Juan Cotán, or Jean-Baptiste Chardin, to Henri Matisse and Giorgio Morandi. That is significant, worth our reflection and attention, “the rush to abstraction” is an expression and “the result of great concern over the inner concern of a man caused by the phenomena of the external world.” In the process of abstracting, the object presses a creative subject, which tries to evade its dynamic influence and as a result, empower it. It may still remain a strange, or perhaps dangerous, or even unfathomable object. In the attitude of contemplation, “empathising” with an object, one can notice, even see “trust in the object,” it can often be love or sometimes even fetishised faith bring this object into existence. Just things. In “empathising” with the object or thing, the subject is more active, it imposes, entwines with its mind. That is why to empathise by looking into an object is psychological participation.

18 Berger (2000: 158-159).

18 Berger (2008: 320).

Człowiek poddający się „pędowi abstrakcji” ma poczucie przebywania w świecie dynamicznym, momentami nawet groźnym, które stara się w sobie zdławić, zminimalizować, i wycofuje się z zewnętrznego świata do bezpiecznych przestrzeni własnego wnętrza. Postawa wczucia jest jednak charakterystyczna dla kultury zachodniej – mimetycznej; bierność przedmiotu uspokaja i zachęca niejako podmiot do aktywności. Postawa abstrakcyjna jest wyraźnie obecna na Wschodzie i wiąże się z orientalną formą przeżywania i opowiadania świata – tam przedmiot jawi się człowiekowi „jako ożywiony a priori, ma nad nim przewagę”, dlatego podmiot ukrywa się przed nim we własnym wnętrzu – poddając się tym samym funkcji abstrahowania. Źródłem takiej postawy na Wschodzie upatruje Jung za Worringerem w *Kazaniu o ogniu* Buddy, w którym prorok powiada: „Cały świat stoi w płomieniach; cały świat skrywa dym, cały świat trawi ogień; cały świat drży”²¹. Otóż tak pojmowany groźny, zagarniający świat wymusza na podmiocie introwersję. Żeby uchronić się całkowicie przed siłą magii przedmiotowości, człowiek wschodni stosuje obronnie taktykę abstrahowania, uciekając przed zbyt intensywnym, a może nawet zagrażającym wpływem zewnętrznej przedmiotowości. W konsekwencji człowiek abstrahujący „rozmyślając o wrażeniu, jakie robi na nim przedmiot, ogląda samego siebie, nie będąc tego świadom”²².

Malarskie abstrahowanie w tak zarysowanym kontekście staje się nie tylko możliwym sposobem bycia i zamieszkiwania w świecie; jest także odsłanianiem skrywającej się harmonii świata i niedostrzeganego zabieganym okiem bogactwa życia materialnej wizualności. Wszak w abstrakcjach malarskich Grażyny Kręzkowskiej potwierdzenie znajduje stara prawda, która jest wciąż żywa i daje nam do myślenia: „Harmonia ukryta mocniejsza jest od jawnej”²³.

“Empathising with the object,” Jung writes, “assumes that it is in some sense empty, so you can fill it with your own life.”¹⁹ Whereas, “abstracting assumes that the object is in a sense animated, that it exerts an influence, so the subject tries to avoid its influence. The abstracting attitude is therefore centripetal, i.e. introverting.”²⁰

A person who gives in to the “rush of abstraction” has a sense of the dynamic world. Even in hard times, they may try to suppress their emotions and withdraw from the external world, to a safe space. The attitude of empathy is characteristic of Western, mimetic culture, the passivity of art calms and encourages the subject to action. Abstractive attitude is clearly present in the East and is associated with the oriental form of experiencing and talking to the world. Objects appear to man “as animated a priori, it has an advantage over him”, which is why the subject recedes into one’s self, surrendering to abstraction. The sources of this attitude in the East was seen by Jung, after Worringer, in the *Fire Sermon* of the Buddha: “The whole world is in flames; the whole world conceals smoke, the whole world consumes fire; the whole world is trembling.”²¹ In such a dangerous and overwhelming world forces exist that push one into introversion, to protect himself from the power of magic. The Eastern man uses abstraction as a defensive tactic, escaping from things too intense or threatening to influence objectivity. Consequently, the abstract person “while thinking about the impression the object makes on him, looks at himself without being aware of it.”²²

In such a context abstract paintings not only become a possible way living in the world, it also reveals the hidden harmony of the world, unearthing the untold richness of life and visual media. After all, Grażyna Kręzkowska’s work gives us food for thought and best illustrates the words of Heraclitus, “a hidden harmony is better than an apparent one.”²³

21 Jung (2013: 329).

22 Jung (2023: 331).

23 Heraklit z Efezu (1997: 10)

19 Jung (2013: 326).

20 Jung (2013: 326).

21 Jung (2013: 329).

22 Jung (2023: 331).

23 Heraclitus of Ephesus (1997: 10).

Paula Milczarczyk
Uniwersytet Gdański

„Za pędzlem” – malarstwo Grażyny Kręczkowskiej¹

Bywa takie malarstwo, które nie tylko jest – trwa – ale ciągle się wydarza, transfiguruje, rozgrywa wciąż na nowo. Można powiedzieć – obraz jako zdarzenie czy też zdarzenie zapośredniczone w obrazie – mocny zamach pędzla, powłóczyście pociągnięcie i z rozpędu rzucona plama. Sprzyja tej sytuacji dynamika gestu – wciąż odczuwalna – i międzyfakturowe zgrzyty, które zakotwiczone w wyobrażeniu drażnią zmysły. Metal – niemal wyczuwalny na języku – na jego tle czmycha futrzasty kłębek; mleczna biel, która rozlewa się na poszatkowanych szarościach; bryzgi światła na gęstej i lepkiej czerni. Twórczość Grażyny Kręczkowskiej to zapis intensywnej walki z płótnem – utrwalone kłębowisko sprzecznych sił i wewnątrzobrazowych napięć, które stwarzają osobne malarskie światy.

Nie są to jednak światy, które trwają same dla siebie, zdominowane przez żywioły, całkowicie opuszczone. Zamieszkują je płochy istoty, których przedstawienia – jedynie majacząc w tle – ukazują się nagle, niespodziewanie, a uchwycone zaraz umykają w przestrzeń abstrakcji. Ich towarzystwo koi oko, łagodzi na moment uczestnictwo odbiorcy w pełnych napięcia malarskich sytuacjach. Przemykając ukradkiem przez płótna – trudne są do jednoznacznej identyfikacji, choć na pewno bliższe w swym wdzięku skocznyemu kocurom lub ptakom w locie niż ciężkiej ludzkiej sylwetce. Chciałoby się powiedzieć, bardzo konwencjonalnie, że tkwią na granicy abstrakcji i figuracji, pojawiają się jednak zaraz wątpliwość (jak zawsze w takich przypadkach), czy są w ogóle możliwe logicznie przedstawienia malarskie czysto abstrakcyjne? Czy nie jest tak, że nie da się uniknąć odniesienia do świata konkretnego (choćby pośredniego) – zwłaszcza gdy czynnik łączący odbiorcę z obrazem stanowią emocje, które jako byty niesamodzielne potrzebują ugruntowania w innym bycie – nie ma wszak emocji bez ludzi, którzy mogliby je przeżywać. Pisało na ten temat wielu malarzy, a w tym (w odwołaniu do swojej twórczości) Stefan Gierowski: „Wyzwolenie od przedmiotowości (mimetyzmu) nie oznacza wyzwolenia od rzeczywistości! Jakąś częścią rzeczywistości są też nasze odczucia i doznania – po prostu istnieją. Sam fakt namalowania sprawia, że nie jest to abstrakcja, lecz wielki konkret... Jak namalować wolność, śmierć, pojęcie szczęścia? Najtrudniejsze jest sprecyzowanie tego, o czym się marzy”². Można powiedzieć: nic tak doskonale nie obrazuje idei walki jak przenikanie się czerni i bieli, a harmonii spotkania – gładkość odcieni szarości. „Linia prosta przeciwstawiona linii krzywej to już jest dramat, więc po co malować więcej” – mawiał Mieczysław Janikowski³. Bywa, że idee odmawiają protekcji figuralnego przedstawienia.

¹ Artykuł opublikowany pierwotnie w czasopiśmie „Arteon” nr 2/2017.

² Zagrodzki (2005: 72).

³ Janikowski (1986: 13).

Paula Milczarczyk
University of Gdańsk

“Following the brush”
– the paintings by Grażyna Kręczkowska¹

Sometimes there exists a painting that not only “is” but it always has been, transforming again and again. One can say a picture is an event. A strong brushstroke, a trailing path, a thrown spot. Favoured by dynamics of gesture, further felt through “inter-facture treatment”, creaking when anchored to an image that agitates the senses. Metal almost palpable on the tongue, a furry coil escapes its background, a milky white colour spreading across shredded greys, splashes of light on thick and sticky black. The works of Grażyna Kręczkowska are a record of intense fights with canvas, a fixed bundle of conflicting forces and tension creating separate worlds.

However, they are not worlds living for themselves, dominated by the elements, completely abandoned. They are inhabited by lazy creatures whose appearance, only looming in the background, appear suddenly, unexpectedly, and are captured immediately in the space of abstraction. Their company soothes the eye, for a moment the viewers partake in the tense situations. Sneaking through the canvas, unequivocally difficult to identify, closer in grace to lively cats or birds in flight than to an encumbered heavy human figure. One would like to conventionally say that they border between abstraction and figuration, but there is a doubt (as always in such cases), are purely abstract representations logically possible to paint? Is it possible to avoid referencing the world of the specific things, even indirectly? Especially when the factor connecting the viewer, a dependent entity, with the image are emotions that need grounding in other beings, emotions can not exist without people to experience them. Many painters wrote about this, including Stefan Gierowski (with reference to his work): “Liberation from objectivity (mimicry) does not mean liberation from reality! Our feelings and sensations are also part of reality – they simply exist. The very fact of painting makes it not an abstraction, but a great specific thing... How to paint freedom, death, the concept of happiness? The most difficult is to clarify what you dream about.”² One can say, nothing more perfectly illustrates the idea of conflict than the interpenetration of black contrasting white, and the harmony of the meeting, the smoothness of shades of grey. “Why look for more? The straight line opposite the curve line is already a drama”, Mieczysław Janikowski would say.³ Sometimes ideas refuse to protect figural performances.

¹ The article was originally published in the journal “Arteon” No. 2/2017.

² Zagrodzki (2005: 72).

³ Janikowski (1986: 13).

Impresyjne i pobudzające zmysły struktury malarzkie – raz metalicznie gładkie, to znów szorstkie lub puszyste – sprawiają, że podążamy za gestem malarki, który prowadzi nas niczym literacka narracja – od zdarzenia do zdarzenia. Bogactwo semantyczne tych graniczących z przedstawieniem wizji powstałych jednocześnie wskutek lapidarnego gestu, jakby skrótów myślowego, budzi skojarzenie z *haiku* – krótką, zwięzłą formą poetycką, która w 17 sylabach oddać musi istotę omawianego zjawiska. Bliska tej malarzkiej ekspresji jest również forma literacka *zuihitsu* – podobnie jak *haiku* wywodząca się z tradycji japońskiej, a oznaczająca luźne notatki, zapiski przemyśleń i emocji powstałe pod wpływem chwili (dosł. „w ślad za pędzlem”). Obrazy Kręczkowskiej są więc zachowawcze jak trzywersowe wiersze, bez rymów i stylistycznych ozdób – oszczędne i intensywne jednocześnie. Z drugiej strony to obrazy, które jawią się jako niezobowiązujący zapis chwili, ślad ledwie uchwyconej impresji. Pełne sprzeczności jest to malarstwo, tak jak operująca często paradoksem (w duchu filozofii zen) japońska forma poetycka – tam sprawy najwyższej wagi reprezentuje wyskakująca pod nogi żabka, a konik polny uznawany jest za najświatlejszego filozofa. Wielkim pytaniem filozoficznym staje się krzyk czapli, a brzuchy dzikich gęsi najdonioślejszym ze znaków. Haiku to dosłownie „żartobliwy wers” i takie też bywają obrazy Kręczkowskiej – lekkie i zabawne, widać to zwłaszcza, gdy nagle, w sposób nieplanowany, spod spontanicznych pociągnięć pędzla wyłania się postać uderzająco przypominająca konkret – leniwy cętkowany kot, dostojny lew, upierzony ptaszek, stąpający na cienkich nóżkach owad. W tym być może, prócz mocno zaakcentowanej, kaligraficznej kreski, czuć najbardziej ducha twórczości Hugona Laseckiego – mistrza, z pracowni którego wywodzi się Kręczkowska, a któremu również bliskie są w twórczości wizerunki zwierząt. Być może poprzez te niepozorne stworzenia jak u Lao Tsy – zapośredniczona jest esencja wszelkiej rzeczy. Ledwie uchwycone – już umykają wśród gęstych splotów linii i plam.

„Nazwano to nieuchwytnym.
Mówią, że ktoś to oglądał,
Lecz nigdy się nie pojawiło.
Podobno naprawdę jest niezwykle:
Ktoś słuchał,
Lecz nie wydało dźwięku.
Subtelny zwali, mówiąc,
Że ktoś złapał, ale nie utrzymał”⁴.

⁴ Lao Tsy, *Droga*, przeł. M. Fostowicz-Zahorski (według przekładu R. B. Blakney'a), cyt. za: Zagrodzki (2005: 46).

Impressive sensory painting structures once metallically smooth, then becoming rough or fluffy invites us follow the painter's gesture, guiding us from event to event like a narrative. The semantic richness of the presentation, bordering on visions, simultaneously arising as a result of concised work, a type of mental shortcut, evoking allusions to *haiku* (a short, concise poetic form, restricted to 17 syllables, reflecting the essence of phenomena). The literary form of *zuihitsu* closely evokes painterly expression. Just like *haikus* derived from Japanese tradition, meaning loose notes, *zuihitsu* are notes of thoughts and emotions created in the spur of the moment (literally “following the brush”). Therefore, Kręczkowska's paintings are conservative like three-row poems, without rhyme or stylistic ornaments, they are economical and at the same time intense. On the other hand, these are images that appear as a record of the moment, a trace of barely captured impressions. This painting is full of contradictions, just as the Japanese poetic form often operates within a paradox (in the spirit of Zen philosophy), where a frog jumping underfoot can represent matters of the highest importance, and a grasshopper is considered a most luminous philosopher. The great question of philosophy becomes the harsh cry of herons and bellies of wild geese are signs of great prominence. Haiku is literally a “playful verse” and Kręczkowska's paintings are also those, light and funny. It can be seen especially when in a sudden unplanned manner, from spontaneous brush strokes, emerges a figure, strikingly reminiscent of a lazy spotted cat, or stately lion, a feathered bird, even a thin-legged insect. In this, perhaps, apart from strongly accented calligraphic line, you can feel the spirit of creativity of Hugo Lasecki, the master from the studio Kręczkowska originated from, and to whom the likenesses of animals is derived from. Perhaps through inconspicuous creatures, as is the case for Bashō (the Japanese poet of the Edo period), the essence of all things are mediated. Barely captured, they are fleeting among the dense weaves of lines and spots.

“They call it elusive, and say
That one looks
But it never appears.
They say that indeed it is rare,
Since one listens,
But never a sound.
Subtle, they call it, and say
That one grasps it
But never gets hold.”⁴

⁴ Blakney 1955. Online version: <https://terebess.hu/english/tao/blakney.html> (14).

●niryczne abstrakcje Grażyny Kręczkowskiej

Sztuka życia/tworzenia Grażyny Kręczkowskiej

Arnheim 2004 = Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Łódź: Oficyna, 2004.

Elkins 2005 = James Elkins, *What painting is. How to think about oil painting, using the language of alchemy*, New York: Routledge, 2000; Taylor & Francis e-Library, 2005.

Goethe 2006 = Johann Wolfgang von Goethe, *Die Farbenlehre Goethes* (pierwsze wydanie 1810), Witten: Ars Momentum, 2006.

Gombrich 1981 = Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zaranowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.

Hickey 2016 = Dave Hickey, *25 woman: essays on their art*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2016.

Kręczkowska 2001 = Grażyna Kręczkowska, *O doświadczeniu zderzających się przeciwieństw, przewodnik kwalifikacyjny I stopnia, ASP w Gdańsku, 2001*, maszynopis, Gdańsk 2001.

Pascal 1921 = Blaise Pascal, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy Żeleński, Poznań-Warszawa: Księgarnia Świętego Wojciecha, 1921.

Pollakówna 2014 = Joanna Pollakówna, *Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.

Rosenberg 1965 = Harold Resnberg, *The Tradition of the New*, New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1965.

Rzepińska 2009 = Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* (reprint wydania trzeciego 1989), Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2009.

Tarkowski 1989 = Andriej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, Warszawa: Wydawnictwo Pelikan, 1989.

Żuławska-Umeda 2006 = Agnieszka Żuławska-Umeda (tłum.), HAIKU, Warszawa: Elay, 2006.

Beckett 2017 = Samuel Beckett, *Utwory prozą*, w przeł. A. Libery, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.

Berger 2008 = Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.

Boehm 2014 = Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków: UNIVERISTAS, 2014.

Czapski 1996 = Józef Czapski, *Patrząc*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.

Fowles 2008 = Jonh Fowles, *Hebanowa wieża*, przeł. T. Bieroń, Poznań: Zysk i S-Ka, 2008.

Gadamer 2000 = Hans G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000.

Greenberg 2006 = Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków: UNIVERISTAS, 2006.

Heisenberg 1979 = Werner Heisenberg, *Ponad granicami*, przeł. K. Wolicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.

Heraklit z Efezu 1996 = Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, przeł. T. Kobierzycki, Warszawa: „Stakroos” Stowarzyszenie Aktywnego Rozwoju Osobowości dla Studentów, 1996.

Jung 2013 = Carl G. Jung, *Problem typowych postaw w estetyce*, w: tegoż, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2013.

Lakoff 2017 = George Lakoff, *Moralna polityka. Jak myślą liberałowie i konserwatyści*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.

Léger 1970 = Ferdinand Léger, *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

Mitchell 2013 = W.J.T. Mitchell, *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.

Read 1965 = Herbert Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.

„Za pędzlem” – malarstwo Grażyny Kręczkowskiej

Janikowski 1986 = Mieczysław Tadeusz Janikowski 1912–1968. *Wystawa monograficzna*, kat. wystawy, Warszawa: CBWA, Kraków: TPSP, 1986.

Zagrodzki 2005 = Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Warszawa: Galeria Prezydencka Sztuka Indywidualności, 2005.

●neiric abstractions by Grażyna Kręczkowska

The art of living/creating by Grażyna Kręczkowska

Arnheim 2004 = Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka (Visual art and perception, Psychology of the creative eye)*, translation into Polish: Jolanta Mach, Łódź: Oficyna 2004.

Elkins 2005 = James Elkins, *What painting is. How to think about oil painting, using the language of alchemy*, New York: Routledge 2000; Taylor & Francis e-Library, 2005.

Goethe 2006 = Johann Wolfgang von Goethe, *Die Farbenlehre Goethes* (pierwsze wydanie 1810), Witten: Ars Momentum 2006.

Gombrich 1981 = Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie (Art and illusion)*, translation into Polish: J. Zaranowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.

Hickey 2016 = Dave Hickey, *25 woman: essays on their art*, Chicago-London: The University of Chicago Press 2016.

Kręczkowska 2001 = Grażyna Kręczkowska, *O doświadczeniu zderzających się przeciwieństw (On the experience of colliding opposites)*, PhD thesis, Academy of Fine Arts in Gdańsk, typescript, Gdańsk 2001.

Pascal 1921 = Blaise Pascal, *Myśli (Thoughts)*, translation into Polish: Tadeusz Boy Żeleński, Poznań-Warszawa: Publishing house Księgarnia Świętego Wojciecha 1921.

Pollakówna 2014 = Joanna Pollakówna, *Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach (Reverie. Thinking about paintings, thinking about painters)*, Gdańsk: Publishing house słowo/obraz terytoria 2014.

Rosenberg 1965 = Harold Resnberg, *The Tradition of the New*, New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company 1965.

Rzepińska 2009 = Maria Rzepińska, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego (History of Colour in the history of European painting)*, (reprint of the third edition 1989), Warszawa: Publishing house Arkady 2009.

Tarkowski 1989 = Andriej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja (Tolstoy complex)*, Warszawa: Publishing house Pelikan 1989.

Żuławska-Umeda 2006 = Agnieszka Żuławska-Umeda, HAIKU (translations into Polish), Warszawa: Publishing house Elay 2006.

Beckett 2017 = Samuel Beckett, *Utwory prozą*, Polish translation: A. Libera, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2017.

Berger 2000 = Karol Berger, *A theory of Art*, New York & Oxford: Oxford University Press 2000.

Boehm 2014 = Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Polish translation: M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków: UNIVERISTAS 2014.

Czapski 1996 = Józef Czapski, *Patrząc*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1996.

Fowles 2008 = Jonh Fowles, *Hebanowa wieża*, Polish translation: T. Bieroń, Poznań: Zysk i S-Ka 2008.

Gadamer 2000 = Hans G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, (Polish translation: M. Łukasiewicz, K. Michalski), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000.

Greenberg 2006 = Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, (Polish translation: G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska), Kraków: UNIVERISTAS 2006.

Heisenberg 1979 = Werner Heisenberg, *Ponad granicami*, Polish translation: K. Wolicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1979.

Heraklit z Efezu 1996 = Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, Polish translation: T. Kobierzycki, Warszawa: „Stakroos” Stowarzyszenie Aktywnego Rozwoju Osobowości dla Studentów 1996.

Jung 2013 = Carl G. Jung, *Problem typowych postaw w estetyce*, in: *Typy psychologiczne*, (Polish translation: R. Reszke), Warszawa: Wydawnictwo KR 2013.

Lakoff 2017 = George Lakoff, *Moralna polityka. Jak myślą liberałowie i konserwatyści*, Polish translation: M. Szczubińska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2017.

Léger 1970 = Ferdinand Léger, *Funkcje malarstwa*, Polish translation: J. Guze, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.

Mitchell 2013 = W.J.T. Mitchell, *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, Polish translation: Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013.

Read 1965 = Herbert Read, *Sens sztuki*, Polish translation: K. Tarnowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.

“Following the brush”

- the paintings by Grażyna Kręczkowska

Blakney 1955 = Raymond B. Blakney (translation), Lao Tzu, *The Way of Life*, 1955. Online version <https://terebess.hu/english/tao/blakney.html>.

Janikowski 1986 = Mieczysław Tadeusz Janikowski 1912–1968. *Wystawa monograficzna*, kat. wystawy, Warszawa: CBWA, Kraków: TPSP, 1986.

Zagrodzki 2005 = Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Warszawa: Galeria Prezydencka Sztuka Indywidualności 2005.



Bez tytułu, 2010, akryl na płótnie,
wymi. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on canvas,
dimensions: 30 x 21 cm.



48

49

Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.





52

53

Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



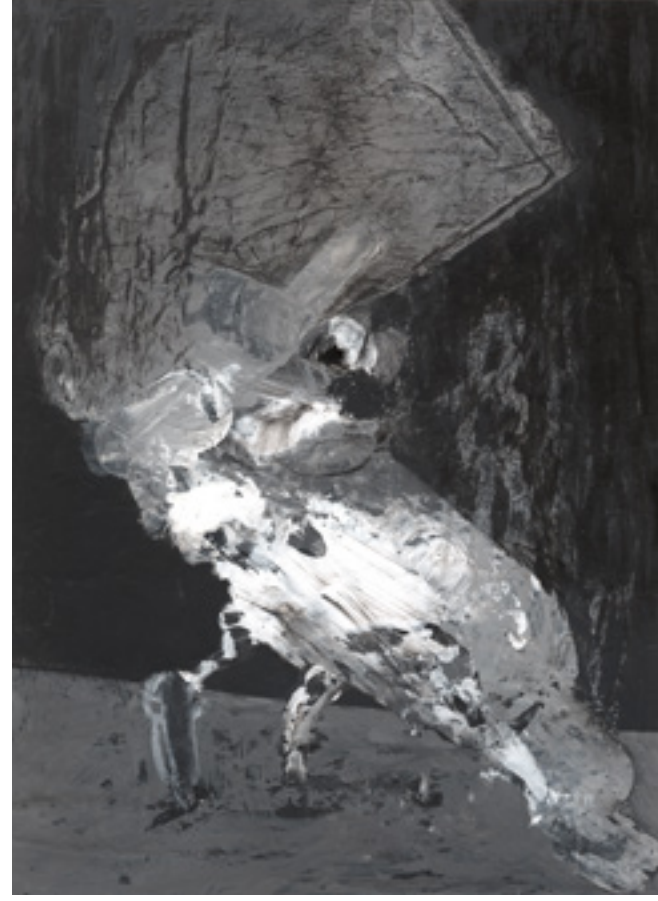
Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



**Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm**

**Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.**

**Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm**

**Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.**





58

59

Bez tytułu, 2007, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 21 x 30 cm

Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.





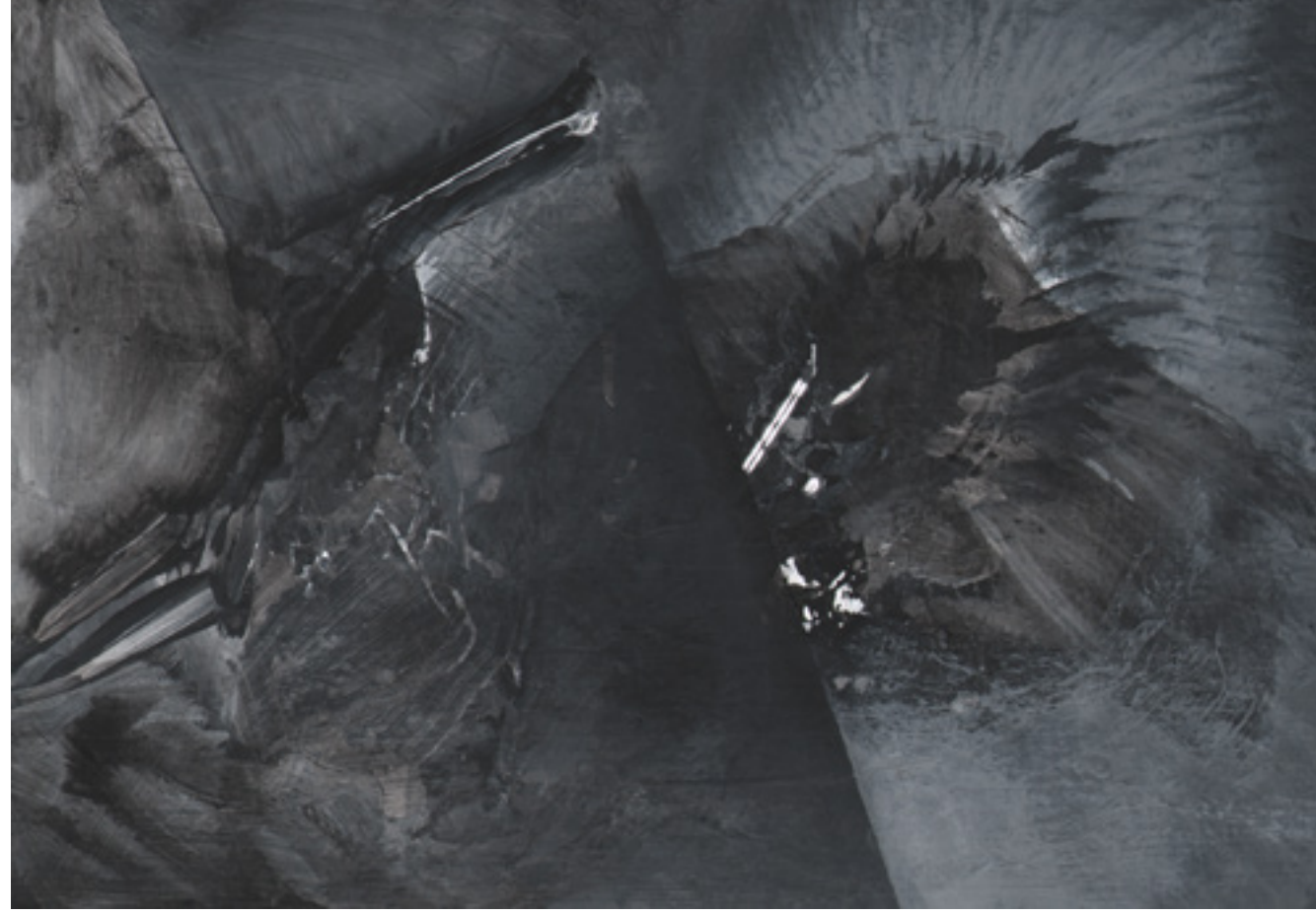
Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2010, akryl na papierze,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie,
wym. 140 x 200 cm

Untitled, 2009, acrylic on canvas,
dimensions: 140 x 200 cm.

Bez tytułu, 2007, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.





Bez tytułu, 2010, akryl na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on canvas,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie,
wym. 130 x 200 cm

Untitled, 2009, acrylic on canvas,
dimensions: 130 x 200 cm.



68

69

Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie,
wym. 200 x 150 cm

Untitled, 2009, acrylic on canvas,
dimensions: 200 x 150 cm.



Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie,
wym. 150 x 200 cm

Untitled, 2009, acrylic on canvas,
dimensions: 150 x 200 cm.



**Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm**

**Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 30 x 21 cm**

**Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.**

**Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.**





72

73

Bez tytułu, 2007, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2010, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

Bez tytułu, 2010, kryl na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.





Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.



Bez tytułu, 2007, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



Bez tytułu, 2007, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.

Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm



Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm



Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

Bez tytułu, 2007, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm



Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.





Bez tytułu, 2010, akryl na płótnie,
wym. 21 x 30 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 30 cm.

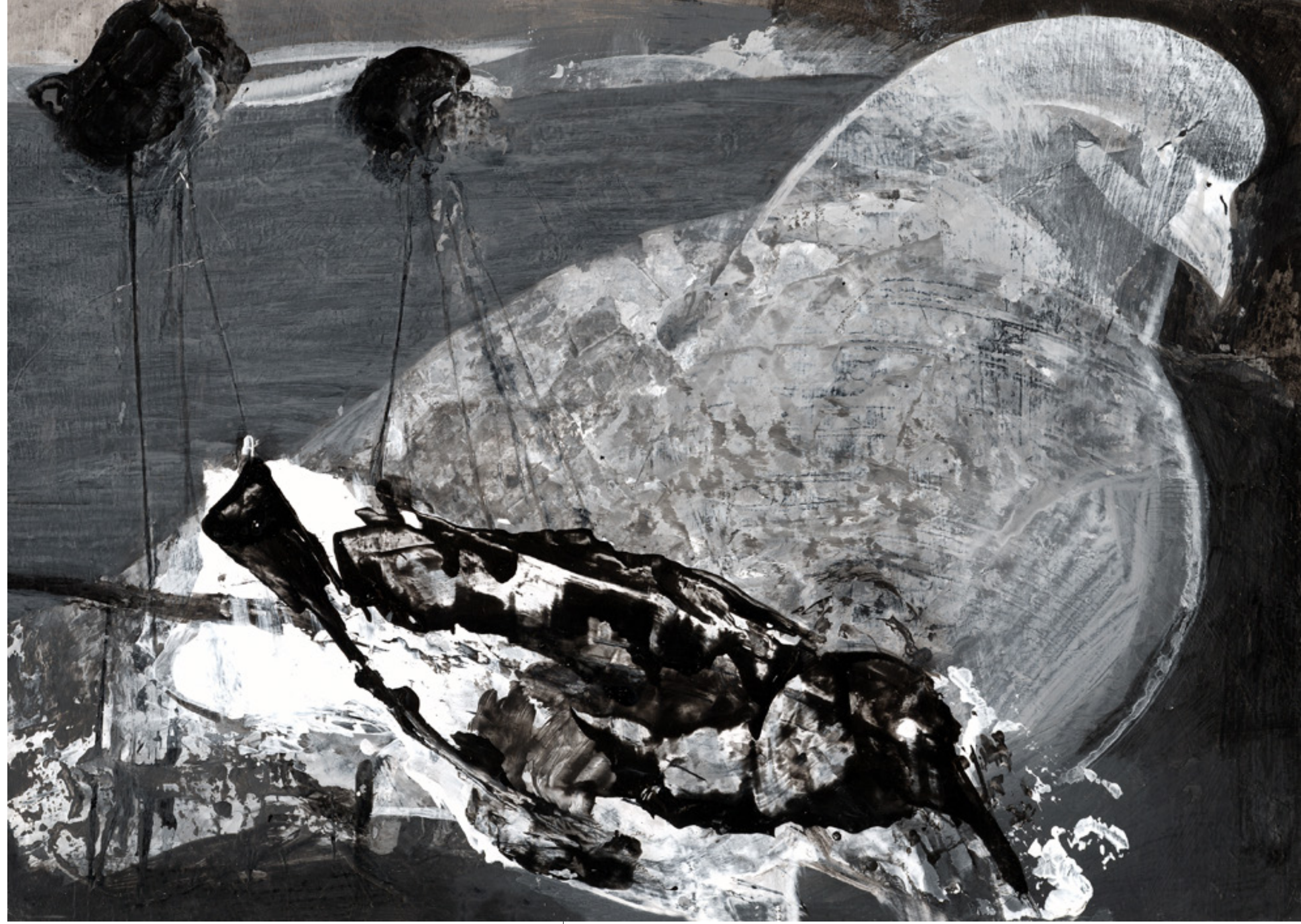
Bez tytułu, 2010, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm

Untitled, 2010, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.



**Bez tytułu, 2007, krył na płótnie,
wym. 30 x 21 cm**

**Untitled, 2007, acrylic on paper,
dimensions: 30 x 21 cm.**





Bez tytułu, 2021, akryl na papierze, wym. 24 x 15,5 cm. / Untitled, 2021, acrylic on paper, dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 × 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 × 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 × 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.





Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.





Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm



Untitled, 2018, acrylic on board,
dimensions: 17,5 x 17,5 cm.





Bez tytułu, 2018,
akryl na desce,
wym. 17,5 x 17,5 cm

Untitled, 2018,
acrylic on board,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.



Bez tytułu, 2021,
akryl na papierze,
wym. 17,5 x 17,5 cm

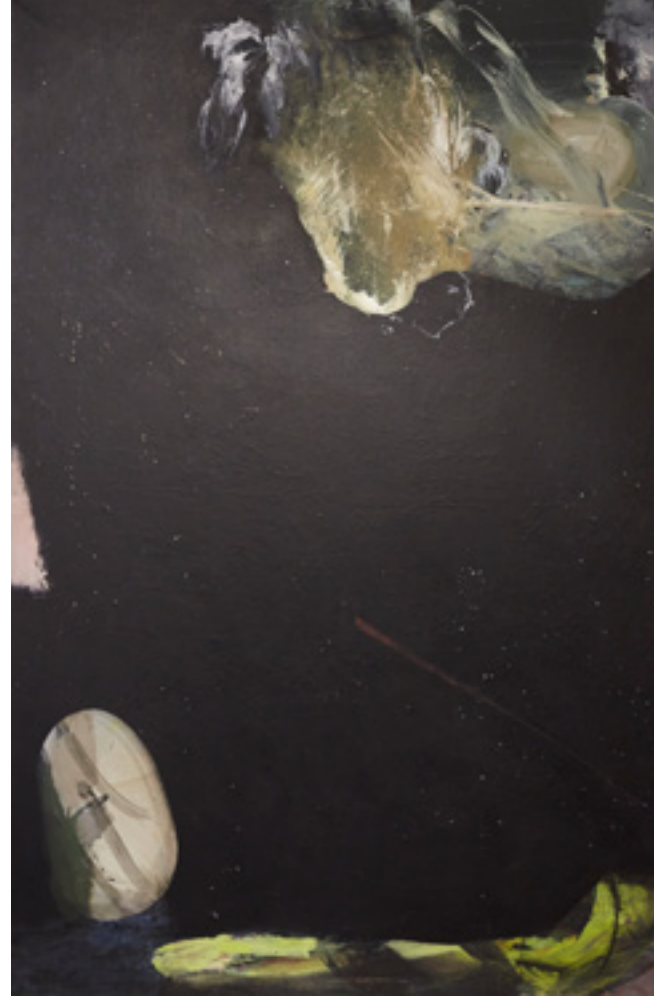
Untitled, 2021,
acrylic on paper,
dimensions:
17,5 x 17,5 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2017, akryl na bawełnie,
wym. 130 x 200 cm



Untitled, 2017, acrylic on cotton,
dimensions: 130 x 200 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 40 x 30 cm



Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 40 x 30 cm.



Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 30 x 40 cm

Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 30 x 40 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 90 x 65 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 90 x 65 cm.





Bez tytułu, 2017, akryl na bawełnie,
wym. 120 x 70 cm

Untitled, 2017, acrylic on cotton,
dimensions: 120 x 70 cm.



Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm

Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 30 x 40 cm



Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 30 x 40 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 30 x 40 cm



Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 30 x 40 cm.

Bez tytułu, 2018, akryl na bawełnie,
wym. 28 x 35 cm

Untitled, 2018, acrylic on cotton,
dimensions: 28 x 35 cm.





Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.

Kompozycja 17, 2020,
techniki mieszane, wym. 70 x 100 cm

Composition 17, 2020,
mixed techniques,
dimensions: 70 x 100 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm



Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm



Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.

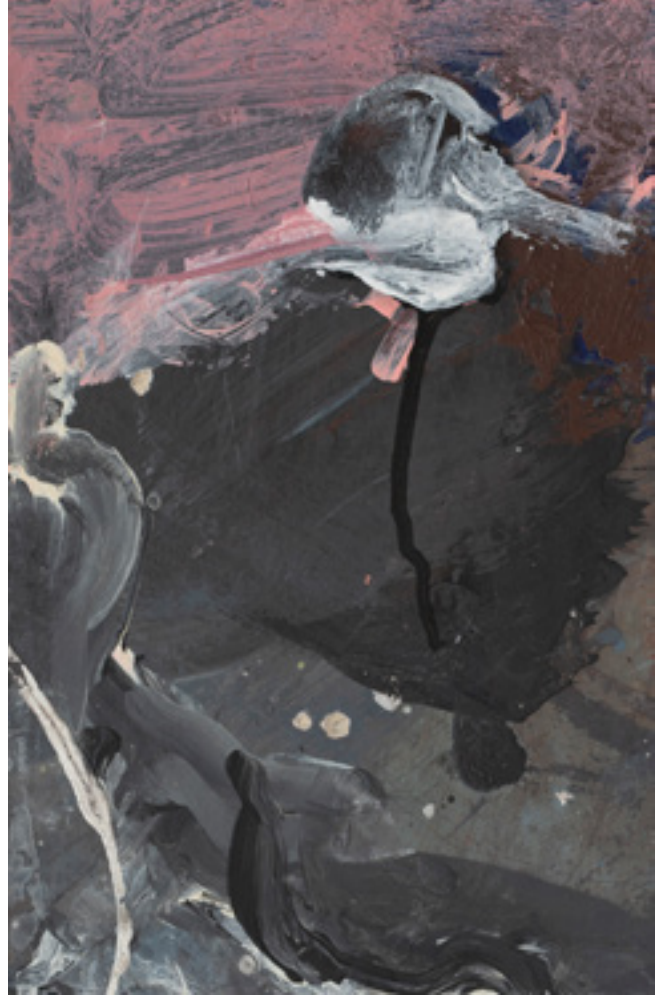
Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm



Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

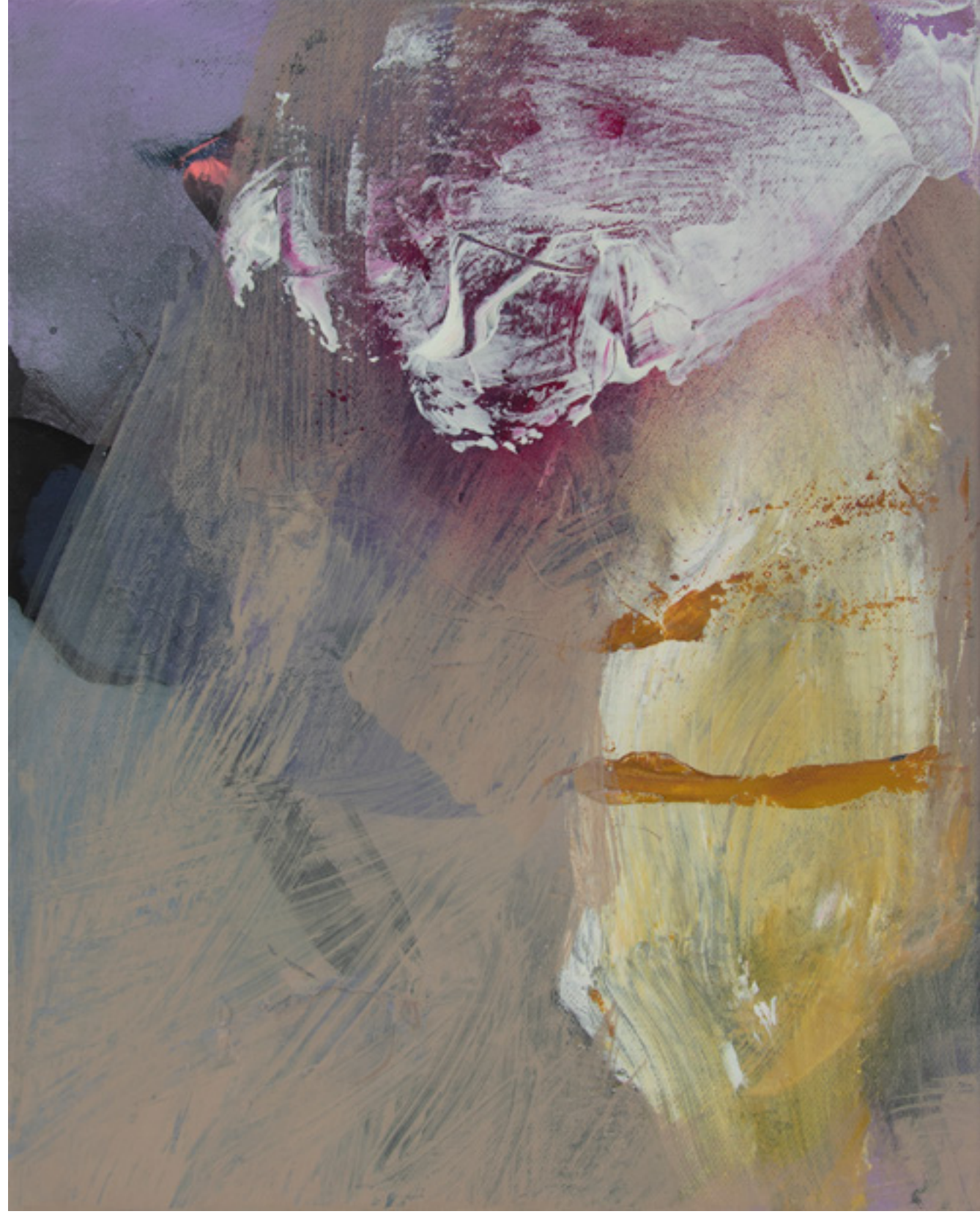
Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 28 x 35 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 28 x 35 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 21 x 15 cm



Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 121 x 15 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 15 x 15 cm



Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 15 x 15 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na płótnie,
wym. 140 x 200 cm

Untitled, 2021, acrylic on canvas,
dimensions: 140 x 200 cm.





Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.





Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



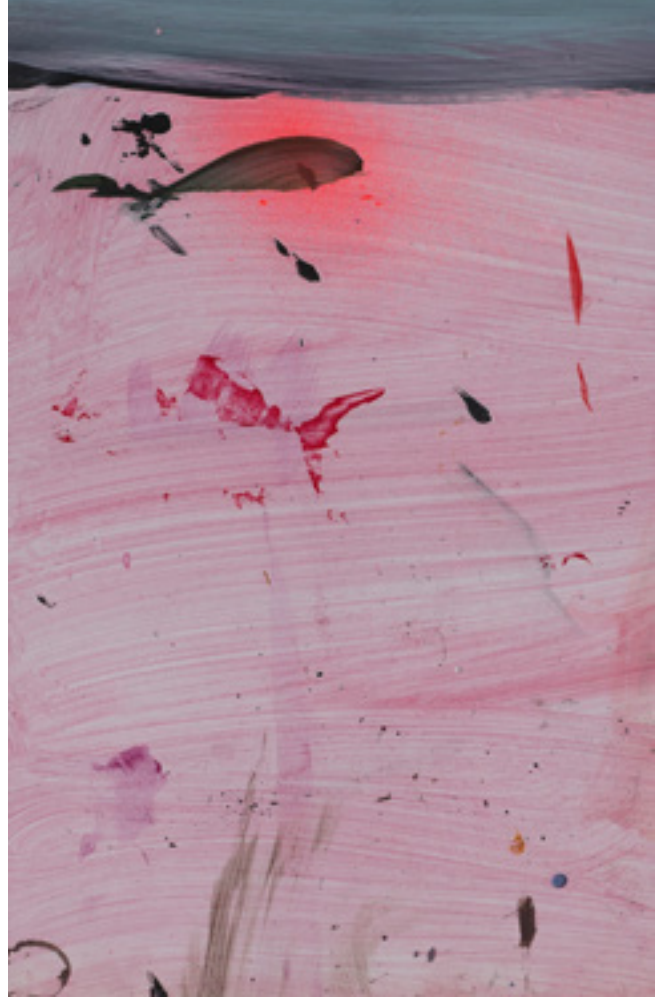
Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm



Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021,
akryl na bawełnie,
wym. 15 x 15 cm



Untitled, 2021,
acrylic on cotton,
dimensions:
15 x 15 cm.



**Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 21 x 29,7 cm**

**Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 29,5 x 21 cm**

**Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 21 x 29,7 cm.**

**Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 29,5 x 21 cm.**





Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 150 x 200 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 150 x 200 cm.



130

131

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 29,5 x 21 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 29,5 x 21 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.



132

133

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 21 x 15 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 21 x 15 cm.





137

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 29,5 x 21 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 29,5 x 21 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na bawełnie,
wym. 65 x 90 cm

Untitled, 2021, acrylic on cotton,
dimensions: 65 x 90 cm.

136



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.

Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 15,5 x 24 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 15,5 x 24 cm.





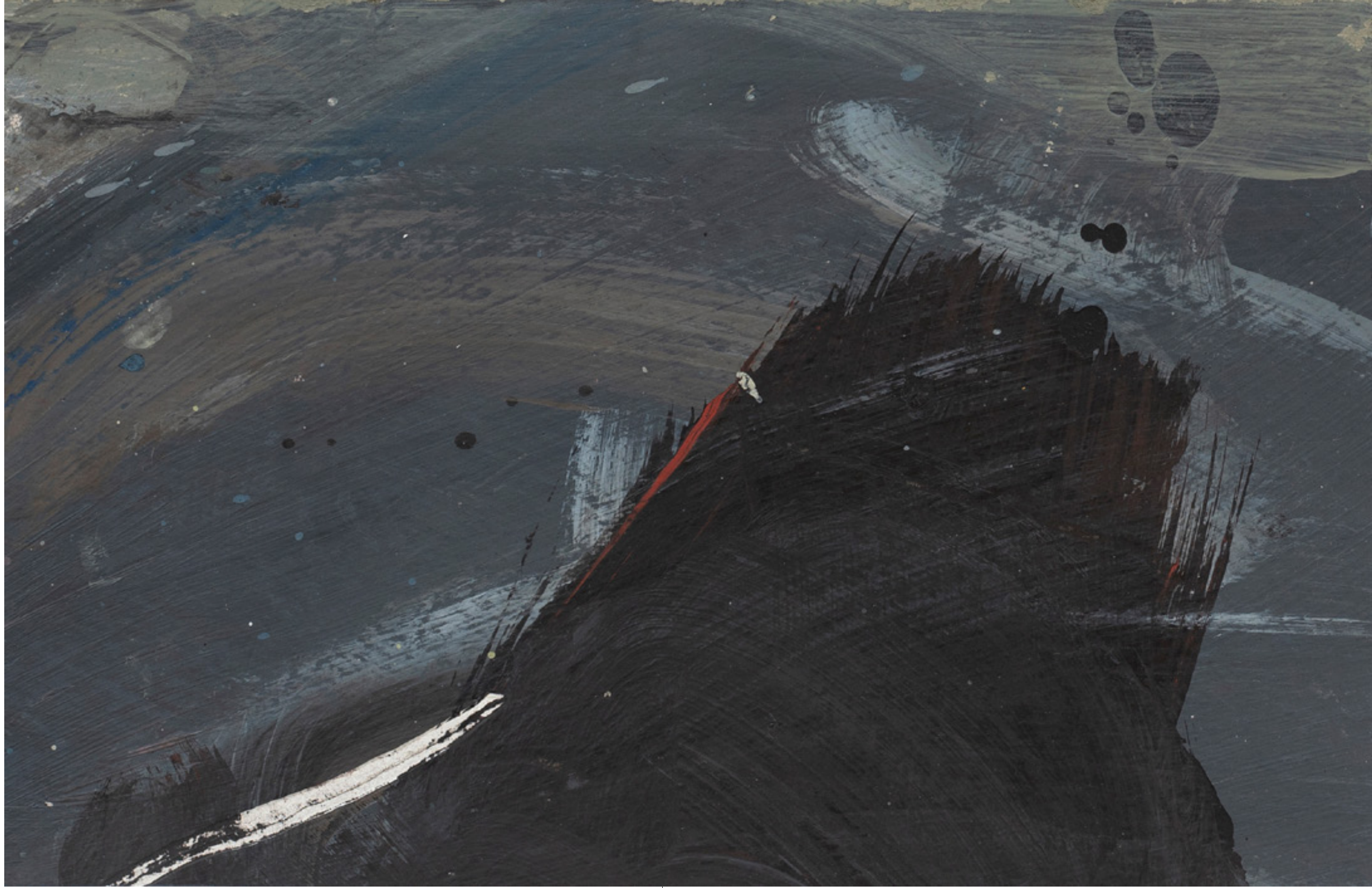
Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.



Bez tytułu, 2021, akryl na papierze,
wym. 24 x 15,5 cm

Untitled, 2021, acrylic on paper,
dimensions: 24 x 15,5 cm.





Redakcja / Edition
Bogna Łakomska
Grażyna Kręczkowska

Korekta i Redakcja Tekstów / Proofreading and Editing of Texts
Marta Elas

Przekład / Translation
Bogna Łakomska

English Proofreading
Steve Jones

Zdjęcia / Photography
Jacek Zdybel, Michał Wirtel, Daria Szczygieł, Leszek Krutulski, Grzegorz Radecki, Joanna Sówka-Sowińska

Projekt Graficzny i skład / Graphic Design and typesetting
Edyta Majewska-Rosińska

Okładka / Cover
Bez tytułu, 2007, akryl na papierze, wym. 30 x 13cm / **Untitled**, 2007, acrylic on paper, dimensions: 30 x 13 cm

Wydawca / Publisher
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Academy of Fine Arts in Gdańsk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Dofinansowano z subwencji dla Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na działalność badawczą
Co-financed by a research subsidy for the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Gdańsk 2021

ISBN: 978-83-66271-66-1

