

**83**

**Annales  
Universitatis  
Paedagogicae  
Cracoviensis**

**Studia de Arte et Educatione V**

**Warsztat artysty**

**Wydawnictwo Naukowe  
Uniwersytetu Pedagogicznego  
Kraków 2010**



Recenzent  
prof. ASP Jacek Waltoś

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2010

**Rada Naukowa**

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski,  
Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis,  
Milan Sokol, Seweryna Wystouch

**Redakcja Naukowa**

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano  
(sekretarz redakcji)

ISSN 2081-3325

Wydawnictwo Naukowe UP  
Redakcja/Dział Promocji  
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2  
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56  
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:  
<http://www.wydawnictwoup.pl>

Łamanie, druk i oprawa  
Zespół Poligraficzny UP, zam. 67/10

## Wstęp

Kolejny tom Rocznika Wydziału Sztuki zatytułowany *Warsztat artysty* zawiera dwie zasadnicze części. Pierwsza z nich to materiał zebrany wokół zagadnienia: *Malarski warsztat: tradycja i współczesność*. Do podjęcia tego wątku zaproszono pracowników Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego. Druga zawiera teksty uzupełniające ten bliski pracownikom i studentom kierunków artystycznych temat. Różnorodność podejmowanych zagadnień potwierdza fakt, że prowokuje on badaczy do zagłębiania się w tajniki warsztatu współczesnego artysty, już nie tylko malarza, lecz także przedstawiciela innych dziedzin, grafika czy designera. Dostrzec także można, czego dowodzą zebrane artykuły i szkice, że w ostatnim czasie pole eksploatacji twórcy, będącego jednocześnie pracownikiem uczelni artystycznej, nie ogranicza się tylko do praktyki w obrębie wybranego na studiach medium, ale polega na dogłębnej analizie genezy własnej techniki (por. Aleksander Mitka, *Wykorzystanie starej techniki fotograficznej w malarstwie*; Mirosław Sikorski, *Współczesne spojrzenie artysty na dawne techniki malarskie (technika temperowo-olejna)*) czy historii dziedziny stawianej ponad innymi (por. Grażyna Brylewska, *Tkanina i papier jako alternatywne środki obrazowania*). Zatem choć w tej części Rocznika króluje malarstwo, to żaden z autorów nie ograniczył się do tradycyjnego rozumienia obrazu, każdy starał się pokazać, że formuła dzisiejszego malarstwa ewoluuje, a ma to swoje źródło w historii, skłania się w stronę innych nurtów, nie tracąc jednocześnie siły społecznego przekazu (Romuald Oramus, *Peintre-graveur, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy*). Równocześnie pojawiły się głosy, przybierające miejscami postać bardzo osobistego wyznania, dotyczące spotkania z odkrytym dla siebie polem rozwoju warsztatu, np. w obrębie malarstwa ściennego czy witrażu (Lucjan Orzech, *Technologia współczesnej polichromii. Wybrane zagadnienia malarstwa ściennego*; Adam Brincken, *Obrazy światłem malowane. Wybrane i z autopsji zagadnienia współczesnego witrażu*). W rozważaniach o sztuce w początkach XXI wieku nie mogło zabraknąć wątku nowych mediów. Nie powinna dziwić ich obecność w kontekście malarstwa interdyscyplinarnego, wielopłaszczyznowego, nastawionego na nowe technologie. Zarówno w obrębie tkaniny, co potwierdza tekst Grażyny

Brylewskiej, jak i malarstwa sztalugowego, technologie cyfrowe torują sobie drogę (por. Krzysztof Kiwerski, *Cyfrowy malarz*). Wątek podsumowujący rozważania Krzysztofa Kiwerskiego dotyczący szans, jakie oferuje współczesna technika artystów plastyków, zarówno w sferze reprodukcji, jak i kreacji nowych wirtualnych przestrzeni czy edukacji, koresponduje z zamykającym II część tomu tekstem Małgorzaty Petry o fenomenie Second Life (*O iluzji czasu, sklonowanym życiu, wirtualnym raju, sztuce i edukacji w Second Life*). Nie tylko ten wątek znalazł kontynuację w pozostałych szkicach. Romuald Oramus, który prowadził czytelnika przez tajniki warsztatu bliskich mu twórców określanych mianem *peintre-graveur*, z tą wiedzą i z perspektywy kilkudziesięciu lat przygląda się swoim grafikom i okolicznościom ich powstania (*Szalone lata 80. i 90. Wokół grafiki własnej*). Zbliżony obszar objawia się przed czytelnikami za sprawą szkicu Jacka Zaborskiego *Przeżycie, refleksja, obraz, czyli parę słów o własnej twórczości*. Teksty Rafała Solewskiego (*Wola i okiełznanie*) i Bernadety Stano (*Peregrynacje prywatne. O rysunkach Piotra Jargusza; Warsztat podręczny Juliana Jończyka*) prezentują spojrzenie z zewnątrz na wybrane zespoły prac, szczególnie ważne w kontekście warsztatowym podpatrywanie „kuchni”, ale i sylwetki stojącego w ich cieniu mistrza.

Pojęcie warsztatu jawi się zatem przez pryzmat zebranych tekstów nie tylko jako zespół narzędzi, począwszy od pędzla, a skończywszy na komputerze, czy technik, którymi żonglują twórcy różnych specjalności. To również miejsce pracy skrywane przed oczami publiczności albo wręcz przeciwnie, jak w przypadku Jończyka, konstruowane na oczach widzów. Wreszcie to także konteksty dziejowe, w które uwikłany jest zarówno obserwator artystycznego świata, jak i jego obywatel – twórca.

*Bernadeta Stano*

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione V (2010)

MALARSKI WARSZTAT: TRADYCJE I WSPÓŁCZESNOŚĆ

*Romuald Oramus*

## ***Peintre-graveur*, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy**

W poszukiwaniu nowych środków wyrazu malarze korzystali i korzystają z doświadczeń różnych dyscyplin artystycznych. Od kilku stuleci sięgają po grafikę, mając niemały wpływ na jej warsztatowy rozwój. Przez całe średniowiecze w relacjach z malarstwem współgrał drzeworyt langowy, wzdłużny (druk wypukły). Druga połowa XV wieku to czas pojawienia się rytowniczej techniki miedziorytu i suchej igły. Wiek XVII to pełnia rozkwitu technik druku wklęsłego, głównie kwasorytnicznej akwaforty, choć pierwsze realizacje w zakresie tej techniki zauważamy już w zaraniu XVI wieku, a także początki stosowania technologii typowej dla akwatinty, która warsztatowo określiła się w XVIII stuleciu. Wtedy też spopularyzowano tzw. sztukę czarną, czyli mezzotintę, technikę nietrawioną, której początki sięgają XVII stulecia. U schyłku XVIII wieku wynaleziono litografię (druk płaski), która w XIX wieku obok drzeworytu sztorcowego stała się wiodącą techniką graficzną, stylistycznie i formalnie bardzo związaną z malarstwem<sup>1</sup>.

W ramach kopiujących możliwości grafiki malarze wykazywali się dużą dozą praktycyzmu, powielając swe przedstawienia i tym samym popularyzując własną twórczość. W dużym stopniu podchodzili do tego zarobkowo. W praktyce przygotowywali zaledwie rysunki tuszem, atramentem czy bistrem, jak np. Pieter Bruegel St., na podstawie tych rysunków-projektów w oficynie drukarskiej H. Cocka w Antwerpii były przygotowywane ryciny, wycinane przez mistrzów drzeworytników czy sztycharzy w przypadku miedziorytu. Przy tak zespołowej pracy malarz uważany był za głównego autora grafiki, chociaż zwyczajowo na jej licu widniał często monogram rzemieślnika.

Wielość technologicznych rozwiązań siłą rzeczy ukazała ogromne możliwości wyrazowe, tkwiące w graficznym warsztacie. Na kanwie wielości technik ukuło się pojęcie *peintre-graveur*, malarz-grafik, który równolegle uprawiał lub uprawia malarstwo oraz grafikę jako komplementarne dyscypliny. Zatem pojęcie to nie dotyczy

---

<sup>1</sup> Por. A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, oprac. J. Artymowski, Warszawa 1975; J. Catafal, C. Oliva, *Grafika w sztuce XX wieku*, [w:] *Techniki graficzne*, Warszawa 2004; A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. II, Warszawa 1997.

malarzy, którzy sporadycznie lub incydentalnie kiedyś wykonali jakąś rycinę. Można się spierać, czy przypadek Bruegela, metodycznie korzystającego ze sprawności rąk rzemieślnika-rytownika, uprawnia do określania go mianem malarza-grafika.

W poniższych rozważaniach szczególne miejsce zajmą artyści, których całe dzieło życia jest integralnie związane z obiema dyscyplinami, jak w przypadku Albrechta Dürera, Rembrandta van Rijn, Francesco Goi czy Pabla Picassa. Dzieło to jest w dużym stopniu przesiąknięte obiema dyscyplinami. Wynika to nie tylko z ilościowej proporcji konkretnych prac artysty, ale i z faktu współistnienia poszczególnych okresów twórczości w ciągu całego życia. Fakt osobistego realizowania i dozorowania złożonego procesu powstawania grafik nie jest tu też obojętny. Z czasem wiąże się to z narodzinami tzw. grafiki autorskiej, otwartej na twórcze, warsztatowe eksperymenty. W dużym stopniu obie dyscypliny – dopełniając się wzajemnie – kształtował artystyczny temperament autora. Metodyczność i „czystość” formalnych środków w malarstwie Dürera jest adekwatna do pragmatycznej metody wykorzystania grafiki do celów coraz doskonalszego naśladowania natury. Przypadek Rembrandta uwalnia go od tej imitacyjnej służebności na rzecz artystycznej wolności, kreującej piękno i dobro obrazu w oparciu o spełnione zamiary autora. Goyę grafika wyzwoliła od dominującej stylistyki epoki, a u Picassa widzimy przypadek gry konwencjami stosowanymi w malarstwie i rycinach. Dlatego w naszych rozważaniach warto zburzyć chronologię historii sztuki, oddając pierwszeństwo tym czterem artystom gigantom. Porządek chronologiczny będziemy mogli przywrócić w momencie dopełniania ich postawy o zjawiska, bez których trudno wyobrazić sobie względną całość współistnienia malarstwa i grafiki w rozwojowym ciągu przemian europejskiej sztuki.

Patrząc na twórczość Dürera trudno zrozumieć i ogarnąć stylistyczną całość jego dorobku bez łączenia i wzajemnej korelacji obu dyscyplin. Podobnie jest z *oeuvre* Rembrandta oraz Goi, artyści zarówno salonów, jak i „interwencyjnej” publicystyki. Dziś mógłby być nazwany twórcą sztuki krytycznej, zabierał bowiem głos w wielu kwestiach natury społeczno-politycznej. W przypadku Picassa mamy do czynienia z typem artysty, który wraz z błyskotliwością malarskiego warsztatu potrafił zarazem żonglować różnymi graficznymi technikami, ucząc się ich od podstaw w trakcie realizacji rozbudowanych serii prac.

W życiorysach *peintre-graveurs* przeplatanie się malarstwa z grafiką nie musi być ściśle powiązane w czasie. Bywa, że podobne wątki się pokrywają lub są komplementarne, nawiązując do pewnej wspólnej stylistyki formalnej czy warsztatowej danego okresu. Innym razem określone przedstawienia poruszane są równolegle w obu dyscyplinach, ale bywa i tak, że odstęp między współgrającymi ze sobą obrazami i grafikami jest wieloletni. Świadczy to o tym, że wtedy grafika dla tych malarzy nie stanowiła nagłej inspiracji, ale była jakąś inną formę poszukiwania wyrazu, drążącą te same lub podobne tematy.

Albrechta Dürera (1471–1528) postrzegamy jako reprezentanta malarstwa Północy, malarstwa o bardzo wyrazistym rysunku, gdzie detal momentami przytłacza inne zagadnienia przestrzenne, wykraczające poza perfekcję odwzorowania kształtu i bryły. Dwie jego podróże do Włoch, odbyte w roku 1494 i w latach 1505–1507, powodują, że pierwsze doświadczenia z obrazów i grafik wczesnego okresu,

wpisujące się jeszcze w konwencję malarstwa średniowiecznego, coraz bardziej ewoluują w kierunku studyjnego i iluzjonistycznego wykorzystania różnych technik malarstwa (akwarela, tempera jajkowa, technika olejna), jak i technik grafiki (drzeworyt, miedzioryt).

*Autoportret w rękawiczkach* z 1498 roku (Prado, Madryt) jest dziełem powstałym po pierwszej podróży do Włoch. W najdalszym planie, za oknem widać fragment alpejskiego pejzażu, jednak pozbawionego powietrznej, miękkiej przestrzenności (perspektywy) włoskiego krajobrazu. Struktura tego obrazu wciąż zdominowana jest północnym ostrym rysunkiem<sup>2</sup>. W wizerunku artysty dostrzegamy analityczne wypracowanie modelunku i szczegółu: w partii włosów dominację kreski, prawie porównywalnej do miedziorytniczego cięcia. Paralelnie w drzeworytniczym przykładzie z pierwszego cyklu artysty – *Apokalipsy (Czterej Jeźdźcy Apokalipsy, 1497–1498)* widać przywiązanie do detalu o podobnej „przestrzennej ostrości”. Przestrzeń tej ksylografii także nie posiada perspektywy powietrznej, zróżnicowania akcentów o różnym oddaleniu. Widzimy natomiast nagromadzenie wątków typowych dla sztuki średniowiecza, swoisty *horror vacui*, lęk przed pustką, potrzebę gęstego zabudowania przestrzeni, z cechami kompozycji zamkniętej<sup>3</sup>.

Analityczny charakter *Autoportretu* z 1500 roku (Alte Pinakothek, Monachium) ma już znamiona renesansowej formy. Ostrość rysunku, dosadność detalu samej postaci artysty nie jest zakłócona nadmiarem podobnie akcentowanych planów dalszych. Gładkie, czarne tło wydobywa światło i bryłę fizjonomii autora. Gest ręki na pierwszym planie na granicy dolnej krawędzi obrazu dodatkowo buduje jego przestrzeń. Jest tu ona konstruowana na zasadzie stopniowania układów przestrzennych, a nie nagromadzenia wątków i szczegółów. Stanowi przedsmak późniejszych

---

<sup>2</sup> Podróż na Południe była ważnym zwyczajem artystów Północy i odwrotnie. W ramach nowego prądu umysłowego i artystycznego twórcy przełomu XV i XVI w. obu obszarów wzajemnie się dopełniali w rozwijaniu tematów oraz warsztatu obu omawianych tu dyscyplin. Por. *Transalpinum. Od Giorgona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa ze zbiorów Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, Muzeum Narodowego w Gdańsku* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Warszawa 2004.

<sup>3</sup> Zgodnie ze zwyczajem Dürer korzystał z pomocy *formschneidera*, czyli mistrza rzemieślnika-rytownika w oparciu o przygotowany rysunek. Por. S.K. Stopczyk, *W blasku Apokalipsy*, [w:] tegoż, *Siedmiu wielkich grafików*, Warszawa, 1988. Natomiast tak, jak nie dopuszczał pomocników czy uczniów do malowania swoich obrazów, także wyłącznie osobiście grawerował miedzioryty. Po pierwszym powrocie z Włoch sam zorganizował oficynę drukarską, ze względu nie tylko na ambitne plany edytorskie, ale i z powodów praktycznych, związanych z zabezpieczeniem się przed częstym fałszowaniem, niekontrolowanym powielaniem jego prac, a sprzedawanych jako dzieła norymberskiego artysty. Wtedy nie było ochrony prawa autorskiego, z czego korzystał m.in. znany miedziorytnik włoski 1. poł. XVI w. Marcantonio Raimondi (współpracujący w Rzymie z Rafaelem, grawerując mu miedzioryty wg przygotowywanych rysunków). Można rzec, że Raimondi był niepospolitym „piratem graficznym”, podrabiającym dzieła mistrza z Norymbergi (fałszywymi drzeworytami handlował w oparciu o oryginalne, dostępne na rynku prace). Po założeniu własnej oficyny w Norymberdze i prawnej interwencji, Dürer spowodował, że w wyniku procesu w Wenecji tamtejszy sąd zabronił Raimondiemu kopiowania prac artysty jedynie bez jego (Dürera) monogramu. Por. *Fałszerze bogacili się na kopiowaniu jego rycin*, [w:] *Dürer, Geniusze sztuki*, red. wyd. pol. M. Sieramska, Warszawa 1991.

miedziorytów, w których kreska i walor podporządkowują się nowej wizji człowieka i świata<sup>4</sup>.

Jak widać, już pierwsza podróż do Włoch zaowocowała znaczącymi przemianami budowy formy obrazów Dürera. Porównując *Oplakiwanie Chrystusa* z 1500 r. do *Ołtarza Paugmärtnerów* z lat 1502–1504 (oba w Alte Pinakothek, Monachium), także zauważamy różnicę w stopniu rozbudowania wielości planów kompozycji, a przede wszystkim w tym drugim dziele, w środkowej kwaterze ołtarza, większą powietrzną przestrzenność. Pierwsze natomiast wykazuje cechy bliższe technice drzeworytu, co narzuca się, porównując je np. z ksylografią przedstawiającą *Szatana wtrąconego do czeluści* z lat 1497–1498. Poza charakterem budowy bryły poprzez stylizacyjną dominację konturu formowanych kształtów powtarzają się w obu typach prac podobne detale ikonograficzne, przedstawienia zamków w ostatnim planie kompozycji (por. także *Pokłon Trzech Króli*, 1511, Galleria degli Uffizi, Florencja)<sup>5</sup>.

Ślad stylistycznych zmian w obrazach artysty pod wpływem włoskiego malarstwa dostrzegamy w studyjnym podejściu do natury, zmierzającym do najbardziej doskonałego odtwarzania rzeczywistości, z zachowaniem alegorycznego czy biblijnego sensu. Studia aktów *Adama i Ewy* z 1507 roku (Prado, Madryt), powstałe po drugim pobycie we Włoszech, prezentują już zupełnie inny modelunek, harmonijny i miękki, typowy dla malarzy Południa, różny od podobnych tematycznie stylizacji Lukasa Cranacha St. czy Hansa Baldunga Griena. Dla porównania, miedzioryt przedstawiający pierwszych rodziców z 1504 roku (zatem sprzed drugiego wyjazdu) prezentuje fizjonomicznie podobny typ kobiety i mężczyzny, wciąż „obciążony” jest formalnymi cechami charakterystycznymi dla wymienionych niemieckich malarzy przełomu XV i XVI wieku.

Dyskretne, harmonijne *sfumato* modelunku w obrazach po 1505 roku wiąże się dodatkowo z nową, zastosowaną wtedy przez artystę, techniką graficzną, miedziorytem. Doświadczenie włoskie także owocują u Dürera uznaniem dla sztychów, coraz bardziej popularnych w Italii (Raimondi, Andrea Mantegna). Poza tym

---

<sup>4</sup> Artysta fascynował się ruchami religijnymi, które wtedy miały miejsce. Miedzy innymi monachijski *Autoportret* z 1500 r. jest przykładem nawiązania do myśli bardzo popularnego wówczas mistyka Tomasza a Kempis i fascynacji jego dziełem *O naśladowaniu Chrystusa*. Jako chrystologiczne nawiązanie wpisuje się w nurt religijny określanej jako *devotio moderna*, który właściwie przygotował grunt pod reformację.

<sup>5</sup> W zakresie poszukiwania środków wyrazu dla przestrzeni i modelunku w tzw. drzeworycie langowym, wzdłużnym (drzeworyt, inaczej ksylografia), o dominującej stylizacyjnej, nieco dekoracyjnej ich strukturze, w dużym stopniu decydowały możliwości techniczne. Drzewo przycinane było wzdłuż słojów drewna, co wymagało wielkiego kunsztu. Tak cięte drewno było mniej wytrzymałe. Dopiero z początkiem XIX w. zastosowanie drzeworytu sztorcowego (cięcie deski w poprzek słojów) umożliwiło rozszerzenie środków wyrazu: modulowanie formy poprzez bardziej urozmaicone szrafowanie o wiele cieńszymi dłutami, prowadzonymi w różnych kierunkach. W pierwszym przypadku możemy mówić o pewnym formalnym podobieństwie do kreskowego sposobu kształtowania bryły w malarstwie temperowym. Drzeworyt langowy jako technika bardziej odpowiadał przedstawieniom o gotyckiej i ludowej proveniencji. Ograniczenia tkwiły w określonej minimalnej grubości i gęstości kresek oraz kierunkowości szrafowania. Szersze możliwości wszelakiej konstrukcji formy pojawiły się dopiero w miedziorycie. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt.



i wcześniejsze grawerskie doświadczenia (warsztat ojca złotnika) pozwoliły mu perfekcyjnie opanować tę nową technikę. Grafiki, jak choćby *Rycerz*, *Śmierć i Diabeł* z roku 1513, poza swoją metaforyką i moralizatorstwem pokazują o wiele większe zdolności mimetyczne artysty. Podobnie *Św. Hieronim w celi* z 1514 roku, oprócz bliźnich odniesień, stanowi właściwie sceną rodzajową, znakomicie pokazującą rzeczywistość potoczną. Tajemnicza *Melancholia* z tegoż samego roku to mistrzostwo realizmu, wzbogacone wieloznaczną symboliką kształtów i figur. Dzieło zdaje się być nie tyle obrazem smutku czy depresji (na którą Dürer cierpiał), ale jest metaforą pewnego stanu sprzyjającego twórczości. Przesłanie pracy zmierza do pokazania artysty-analityka jakby w rozterce twórczej. Stan ducha dopełniają liczne symbole – klepsydra, waga, figury geometryczne (kula, wielościan), motywy odnoszące się do naukowego podejścia do studium natury (cyrkiel jako narzędzie racjonalnego oglądu i badania jej praw, ze znajomością prawideł miary i porządku). Niewątpliwie miedzioryty poprzez osiągalną precyzję i finezję linii, a także rozbudowane tonalne napięcia walorów bliższe były obrazom dojrzałego renesansu. Modelunek malarzkiej formy *Czterech Apostołów* z 1526 roku (Alte Pinakothek, Monachium) nie tylko czasowo, ale strukturalnie tożsamy jest z miedziorytniczym wizerunkiem *Apostoła Filipa* z tego samego roku. Wszystkie przedstawienia to analityczne, wnikliwe studia postaci z uwzględnieniem leonardowskiej lekcji – obserwacji wyrazu fizjonomii i złożonej struktury kostiumu-draperii, a także światła, kształtującego psychologiczny rys twarzy.

Życie Dürera toczyło się harmonijnie. Spokój stabilnej rodziny, własna drukarska oficyna, dociekliwość artystyczna i naukowa, która w pisemnych opracowaniach stawiała sobie za cel wyrażenie prawideł o sztuce doskonałej i racjonalnej (traktaty o malarstwie, rysunku, i sztuce geometrii). Na przeciwległym brzegu artystycznego temperamentu i losu widzimy życie i twórczość Rembrandta. Tak jak w porzekadle „fortuna kołem się toczy”, mamy tu w biografii artysty przykład zmienności kolei życia: od sukcesu oraz akceptacji ze strony elit do skrajnej biedy i osamotnienia.

Twórczość Rembrandta van Rijn (1606–1669) jest przykładem intensywnego współistnienia malarstwa i grafiki jako pewnego „żywołu tworzenia”. W ciągu całego jego życia twórczość ta podlega wyrazistej ewolucji. Patrząc na wczesny obraz – młodzieńczy *Autoportret* z 1635 roku (Galleria degli Uffici, Florencja), kiedy od roku jest już szczęśliwie ożeniony z Saskią, i porównamy go z wizerunkiem własnym w technice akwaforty z Muzeum Sztuk Pięknych (Puszkina) w Moskwie z 1631 roku, z czasu kawalerskiego, to widzimy podobny sposób budowania formy, bardzo zdyscyplinowany, miejscami subtelny i zrównoważony, gdzie tony szarości są szczególnie wyważone, a kontrasty światłocieniowe nie mają dramatycznego charakteru. Akwafortowy autoportret Rembrandta robiony był kilkustanowo; widać tu jednorodność materii, podobnie jak we wspomnianym malowanym autowizerunku powściągliwie formowanym. Mamy przykłady precyzowania formy oraz harmonijnej konstrukcji światła, bez zamaszystości i intensywności gestu, typowego dla późniejszej twórczości artysty<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Na XVII w. przypada szczególnie rozkwit technik wkłęsłodrukowych – akwaforty, suchej igły i różnych warsztatowych kombinacji będących prototypami akwatinty czy mezzotinty. Rysunek igłą lub rylcem wykonywano na płycie metalowej (wtedy miedzianej) pokrytej specjalnym kwasoodpornym werniksem. Płyta w wyniku rysowania ostrym na-

Tak jak w przypadku wspomnianych i licznych autoportretów (wykonywanych przez całe życie), zbieżność tematów w obu dziedzinach twórczości Rembrandta jest zauważalna. Spośród jego scen biblijnych i rodzajowych czasowo zbliżone są np. dwie prace przedstawiające *Ofiarowanie Izaaka*: obraz z 1635 i rysunek 1636 roku (obie w Ermitażu, Sankt Petersburg). Ta ostatnia, choć przynależna do innej techniki, w istotny sposób zbliżona jest do później realizowanych grafik. Płótno jest jeszcze w sferze harmonijnej formy, rysunek zapowiada siłę zbliżającej się ekspresji w dojrzałym okresie Holendra. Ponadto struktura materii piórka i bistru antycypuje zastosowanie zdecydowanych kontrastów i wykorzystanie różnych warsztatowych procedur w zakresie techniki olejno-żywicznej i nietrawionych technik rytowniczych: suchej igły i mezzotinty, dających, bardzo zróżnicowane i kontrastowe wartości rysunkowo-graficznej materii.

Struktura grafik Rembrandta widoczna jest przy porównywaniu scen biblijnych. Nie jest to tylko kwestia modyfikowania motywu w obrębie obu dyscyplin. Ważnym aspektem wydaje się podejście artysty do procesu tworzenia i stosunek do dzieła końcowego. Dramatyzm przedstawień przybiera tu z czasem znamiona wspomnianej wzmożonej ekspresji. Częścią tych grafik są prace przynależne do cyklu pasyjnego, realizowanego we współpracy z Hendrickiem Uylenburgiem, w którego pracowni artysta realizował ryciny w czasie swego pierwszego okresu amsterdamskiego (1631–1633). Pomyślane jako rozbudowany tematycznie zestaw, w fazie projektowej zostały przygotowane przez Rembrandta w formie malarskich małoformatowych szkiców *en grisaille* na papierze, tekturze bądź płótnie. Na ich podstawie miały być opracowywane sztychy, rytowane przez Jorisa G. van Vlieta, ale zamiar ten nie doszedł do skutku, z wyjątkiem dwóch scen: *Zdjęcie z Krzyża* (1633, Gabinet Rycin, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) do obrazu o tym samym tytule z lat 1632–1633 z (Alte Pinakothek Monachium) oraz *Ecce Homo* z lat

---

rzędziem (odkrywania partii metalu), w zależności od długości czasu trawienia w kwasie (azotowym, chlorku żelazawym) wzbogaca się grawerunkiem o zróżnicowanej głębokości linii bądź płaszczyznami o różnym stopniu szarości lub czerni. Czas trawienia płyty decyduje o głębokości kresek, a to wpływa na ich grubość przy druku. Podobnie jest w tzw. suchych technikach metalowych (zatem nietrawionych, tylko rytowanych: miedziorycie, suchej igły, mezzotintie, dającej „miękką” plamę). Nim dana grafika zostanie ukończona, autor kontroluje przebieg procesu twórczego, wykonując odbitki stanowe. Matryce – płyty graficzne koryguje się, zmieniając ich jakość formalną. Rembrandt wykonywał wiele stanowych odbitek na każdym etapie tworzenia. U artysty są prace, które powstawały natychmiast, od jednego posiedzenia, i są także trawione lub rytowane po kilka razy w różnych fazach realizacji. Aby uzyskać czerń w technikach metalowych, nie wystarczy gęsto i grubo zarysować płytę intensywnymi kreskami. Stosowną płaszczyznę trzeba kreskować w wielorakim porządku zbliżonym do rysunku piórkiem: po skosie i równoległe, na zasadzie kratkowania, czyli wzajemnego ich nakładania się (szrafirunek). Aby płyta graficzna przyjęła farbę, a potem nie była ścieralna zbyt łatwo z matrycy przy jej czyszczeniu przed drukiem, nie może być przetrawiona. Nie daje wtedy pełnej czerni, tylko plamę o nierównomiernym walorze (na brzegach jest czarna, a w środku wytarta), co wielokrotnie Rembrandt świadomie wykorzystywał w swych odbitkach. W licznych eksperymentach także stosował w wybranych partiach odkrytej płyty metodę bezpośredniego pocierania żrącymi siarkowymi pastami lub kwasem z pomocą pędzla, albo pozostawiał większą ilość farby wtartej w matrycę, uzyskując malarskie efekty lawowanej tinty. Por. J. Talbierska, *Twórczość graficzna Rembrandta van Rijn*, „Rocznik Historii Sztuk”, t. XXIII, 2008.

1635–1636 do płótna z National Gallery w Londynie<sup>7</sup>. Można domniemywać zatem, że fakt ten w dużym stopniu decyduje o ograniczonej ekspresyjności tych grafik, nie były bowiem rytowane osobiście przez Rembrandta. Późniejsze graficzne realizacje, zgodnie z dramaturgią życia artysty, stają się wyrazem porywającej spontaniczności, mistrzowsko kontrolowanej w wielu stanowych odbitkach, łączących wykwiutność i finezję technik trawionych z brutalizmem suchej igły (*Trzy krzyże*, 1653, Staatliche Graphische Sammlung, Monachium); podobną ekspresję dostrzegamy np. w rycinie *Uzdrowienie chorego*, 1643–1649 (tamże). Tak jak w niedługim czasie Rembrandta czekała odmiana losu wraz ze zmianą podejścia do własnego malarstwa, tak w grafikach tych Holender weryfikuje powtarzalną edycyjność matrycy. Jego sztychy, rytowane swobodnie, niczym rysunek piórkiem, w dużej części stają się monotypiczne, dając niepowtarzalne odbitki kolejnych wydruków.

Malarskie i graficzne sceny religijne Rembrandta wykraczają często poza swój temat. Prócz przekazu ikonograficznego są rozważaniami nad formą, warsztatem: przestrzenią, światłem, materią, kierując naszą uwagę na przekaz treści i postawę artysty wobec procesu kreacji, eksperymentalnego i spontanicznego. Element *mimesis* ustępuje wizyjnemu podejściu do kwestii odtwarzania rzeczywistości, choć z drugiej strony sensualna sugestywność bogatych materialnych i luminescencyjnych efektów zniewala nas zachwytem nad możliwościami iluzji.

Eksperyment z materią to jedna z najbardziej istotnych cech omawianej tu twórczości. Około roku 1640 obrazy i grafiki cechuje coraz większa szkicowość wykonania, łącząca jednak ekspresję pociągnięcia pędzla *alla prima* z wnikliwą analizą materii i światła, uzyskaną wieloetapowymi technologicznymi zabiegami. Akwaforta *Wskrzeszenia Łazarza* (1642, Muzeum Sztuk Pięknych, Moskwa) jest przykładem posługiwania się kreską coraz bardziej żywiołową, w swej szkicowości zbliżoną do rysunku trzcinowym piórkiem, z bardzo dynamicznym zastosowaniem szrafowania. Holender traktuje tu płytę graficzną jak kartę ze szkicownika, w którym rysunki wykonywane są na zasadzie błyskawicznej notacji pomysłu. Nie ma tu typowego dla wkłęsłodruku wieloetapowego przygotowywania poszczególnych stanów kilkufazowej całości. Zauważamy proporcjonalnie duże do formatu blachy jakby niedorysowane partie przedstawienia, kierujące nasze postrzeganie na autonomiczne środki wyrazu. W grafice *Artysta rysujący modelkę* (1646, Muzeum Sztuk Pięknych, Moskwa), pracy jakby niedokończonej, zauważamy metodę pracy mistrza z Amsterdamu: przechodzenia całościowego od strefy na początku bardziej wnikliwie analizowanej do całych partii ledwo zaznaczonych.

W obrazach, pomimo licznych opozycji w zakresie kompozycji oraz kontrastów formy, wzajemnych relacji pomiędzy partiami wyciszonymi, osiąganymi laserunkami i gęsto wypełniającymi kompozycję z ekspresyjnym zaznaczeniem impastów, dzieło Rembrandta charakteryzuje szeroko rozumiana harmonia przeciwieństw. Na przykładzie licznie malowanych aktów zauważamy, w jak szerokim rejestrze emanacji materii i światła porusza się artysta, z jednej strony ukazując zmysłową wzniosłość i urodę kobiecego ciała, z drugiej – poprzez dosadny realizm – zwykłość, by nie powiedzieć, przeciętność naszych wyobrażeń w tym zakresie. Płótno *Zuzanna w kąpielu* (1637, Muzeum Mauritshuis, Haga) i *Betsabe* (1654, Luwr, Paryż), to dwa

---

<sup>7</sup> Za: E. van Veting, *Rembrandt – inna biografia*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXIII, 2008.

różne wyobrażenia o kobiecie. W pierwszym przypadku młodzieńki artysta snuje swe intencjonalne wyobrażenia o niewieścim ideale, w drugim ciężar życia jakby je weryfikuje, choć *Kapiqca się* z tegoż samego roku (National Gallery, Londyn) zdaje się sugerować ciągłą vitalność mistrza (przedstawienie jest aktem Hendrikje, po śmierci Saski w 1642 roku związanej z artystą). Podobieństwa w zakresie kompozycji w stosunku do wczesnego aktu z 1637 roku spotykamy w rycinie z 1654 roku (Muzeum Puszkina, Moskwa). Wspólne profilowe ujęcie nagiej kobiety, dodatkowo o zbliżonej fizjonomice i proporcjach ciała, wskazuje na utrzymującą się stałą typologię wybieranych postaci oraz na stawianie zagadnień formalnych.

Malowane akty to popis techniki olejno-żywicznej<sup>8</sup>, z całym wachlarzem jej wyrazowych możliwości. Stopień nasycenia barwy, pomimo ograniczenia palety do pochodnych brązów, optycznej czerni, wszelakich szarości, wielości bieli i opozycyjnych uderzeń światła, jakby złota czy lśnienia bursztynu, koreluje z finezyjną techniką wykorzystania akwaforty w połączeniu z suchą igłą. Mamy tu perfekcyjne i wręcz magiczne wyczucie fuzji ostrej kreski trawionej techniki i miękkości uzyskanej rytowaniem bezpośrednio na płycie (połączenie szczególnie widoczne w ażurze zgiętych rąk siedzącej).

Rembrandt posługiwał się szeroką gamą kolorystyczną, choć dominują w niej tony ciepłe, z małą obecnością chłodnych błękitów czy zieleni. Stosując technikę olejno-żywiczną, o rozległym wachlarzu twórczej metody – od typu *alla prima* do wieloetapowych opracowań z dziesiątkami przemaalowań oraz mnogością warstw laserunków (niejednokrotnie wcieranych dłońmi), stosował gęste pasty w partiach światła (mieszanina farby olejnej i tempery jajkowej). Czasem wręcz rozpoczynał pracę nad obrazem od specjalnych fakturowych gipsowych podkładów, kładzionych na zaprawie przygotowanego podobrazia. Końcowa materia, nierzadko wyraziście fakturowa, to dodatkowy efekt przemaalowań i pracy pędzlem oraz szpachlą<sup>9</sup>.

Patrząc na dorobek graficzny Rembrandta dostrzegamy osiągnięcia wyrazowe i warsztatowe wykraczające poza techniczną biegłość czy nawet sztychowe standardy w zakresie sposobu drążenia blachy. Dostrzeżemy to porównując współczesne im rytownicze realizacje w dziedzinie rozwijających się technik wkłęsłodrukowych.

<sup>8</sup> W skład spoiwa farby w technice olejno-żywicznej wchodzi: olej lniany w ilości jedynie niezbędnej do związania pigmentu oraz żywica naturalna, głównie miękka (damarowa lub mastyksowa) rozpuszczona w olejku terpentynowym. Można też zastosować gotowy werniks na bazie tych żywic, z dodatkiem terpentyny weneckiej. Technika malowania, zbliżona do olejnej, także jest oparta na rozbudowanym wieloetapowym opracowywaniu malowidła, jednak z przewagą tonów transparentnych, nakładanych na siebie warstwowo po wyschnięciu każdej z nich (wspomniane żywice przyspieszają proces wysychania). Połykliwość i dźwięczność malarskiej powierzchni idzie w parze z większą trwałością optyki obrazu, nie podlegającej negatywnym zmianom koloru w czasie, z powodu nadmiaru schnącego oleju roślinnego (np. lnianego, makowego czy orzechowego). Por. W. Ślesiński, *Technika olejno-żywiczna*, [w:] tegoż, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa 1984. Zastosowanie techniki olejno-żywicznej nie wykluczyło sięgania do wcześniejszej techniki temperowej. Zagadnienia łączenia obu przedstawił w swym artykule M. Sikorski (zob. s. 25–32).

<sup>9</sup> Informacja o fakturowych podkładach wstępnie przygotowanych w niektórych obrazach Rembrandta zaczerpnięta została z wykładu M. Rzepińskiej dla studentów Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie, wygłoszonego w 1976 r. Por. M. Doerner, *Technika Rembrandta*, [w:] tegoż, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 227–230.

Podobnie w *oeuvre* malarskim widać charakterystyczną drogę zmiany świadomości roli i zadań artysty poszukującego, pogłębionej doświadczeniem życiowym. Z czasem artysta dystansuje się do funkcji reprezentacyjnej i komercyjnej malarstwa, a sama maestria wykonywania obrazów w bardziej swobodnej manierze ewoluuje w stronę malarskiego obrazoburstwa – odrzucenia wizerunków zatrzymujących się na granicy idealizmu i estetycznej intencjonalności. W rezultacie w dojrzałym i późnym okresie twórczości od 1642 roku – momentu powstania *Straży nocnej* (Rijksmuseum, Amsterdam) – obrazu, który zdaje się być znacząca cezura w całym artystycznym dorobku datuje się ciąg realizacji zgoła odmiennych w formalnym myśleniu o dziele. Grafika nadal była dla Rembrandta źródłem dochodów. Poza powtarzającymi się cyklicznymi motywami, kreślił liczne wizerunki zleceńodawców. Często realizując portretowe zamówienie w tej dyscyplinie, odsprzedawał przygotowane blachy do dowolnego kopiowania. Nie mniej jego sztuka malarska idzie własnym torem lśnienia materia i światłem, szlachetnością barwy, intensywnością emanacji blasku równą kamieniom szlachetnym. I niezależnie od tego, czy patrzymy na „graniczną” *Straż nocną*, czy na *Żydowską narzeczoną* (1665, Rijksmuseum, Amsterdam) lub wcześniejszy *Wiszący kawał wołu w rzeźni* (1655, Luwr, Paryż, podobna wersja znajduje się w Galerii Sztuki w Glasgow), blask złota i czerwieni ukazuje nam z taką samą energią siłę ludzkiego uczucia do drugiego człowieka, a równocześnie bezwzględność naszej egzystencji i zarazem wielkość człowieczego miłosierdzia (*Powrót syna marnotrawnego*, 1669, Ermitaż, Sankt Petersburg). Kolory w malarstwie jak i wielorakie czernie w grafice zdają się być barwami życia Rembrandta. Czerwone – witalnością, odwagą i dramatem życia, złote – wielkością holenderskiego króla malarstwa, czarne – tajemnicą niezbadanego losu.

Przenikanie się grafiki i malarstwa jest szczególnie widoczne w twórczości Francisco Goi (1746–1828). Z jednej strony był malarzem dworskim, portretował rodzinę królewską, zamawiano u niego kartony do gobelinów, projektowanych zgodnie z galanteryjną konwencją późnego neoklasycyzmu, z drugiej strony to artysta zrośnięty z tragicznym losem swego narodu. Burzliwy czas hiszpańskiej epopei przełomu XVIII i XIX wieku znalazł dosadnego świadka historii, rozdartego pomiędzy fasadowością dworskiej rzeczywistości, napoleońską okupacją a królewską restauracją. Nadworny malarz Goya służył Burbonom, równocześnie ośmieszał ludowe zabobony, wszechpotężną siłę Kościoła, a z biegiem burzliwej historii oskarżał wojska Francuzów o wojenne bestialstwa, nie zaprzestając malowania portretów na zamówienie elity, nawet popierającej okupację wojsk napoleońskich. Uwikłany w historię, rozdarty w swej twórczej niezależności, musiał z czasem opuścić Hiszpanię. Pozostawił jednak dzieło swą wymową i formą uniwersalne, do którego odnoszą się wszyscy artyści sztuki tzw. zaangażowanej.

*Kaprysy* (*Los Caprichos*, 1799), pierwszy duży cykl graficzny Goi w technikach wklęsłodrukowych (akwaforta, akwatinta, sucha igła), ukazuje ludyczny świat Hiszpanów, tradycję zwyczajów i przysłów ludowych, a zarazem prezentuje pewien rys społecznych nastrojów, widzianych przez artystę w zupełnie innym świetle niż oficjalny punkt widzenia. Gdyby nie zapobiegliwość Goi, który podarował cały cykl królowi Karolowi IV, stanąłby z pewnością przed obliczem inkwizycji. Tytuł pierwszej karty wydania, ryciny *Kiedy rozum śpi, rodzą się upiory* (1799, Muzeum Narodowe, Kraków), brzmi jak ostrzeżenie przed dwoistą naturą człowieka.

Pozostałe ryciny cyklu ukazują rzeczywistość absurdu, krzywdy, obłudy elit, ośmieszając to, co w określonej społecznej hierarchii monarchicznego porządku było ważne. Występuje tam bardzo dużo prześmiewczych wątków na temat przywar nie tylko ludu, ale przede wszystkim ludzi z wyższych sfer, dworu i Kościoła. Na przykładzie tych sztychów widać brawurowe, dynamiczne rysowanie formy, potem trawionej. W dorobku graficznym Goi fascynujemy się dziełami finalnymi, a także odbitkami stanowymi, dwóch, trzech faz realizacji. Widać tu, podobnie jak u Rembrandta, podobieństwa do malarstwa *alla prima*, szerokie i nerwowe gesty narzędziem, z płynnym i miękkim zastosowaniem plamy i relatywnym wykorzystaniem kreski. Choć artysta pracuje w akwaforcie, gdzie ta ostatnia jest formotwórczą podstawą w *Kaprykach*, linia momentami znika na rzecz zróżnicowanej tekstury tenty. Goya stosuje bardzo rozbudowany wachlarz wklęsłodrukowych technik, poza akwafortą i akwatintą sięga po efekty miękkiego werniksu zbliżonego do materii kredki i tzw. odprysku z dopełnieniem zróżnicowanego ziarna sypanej na płytę kalafonii. Wielość warsztatowych kombinacji pozwala artyście poszerzać skalę efektów formalnych. Strefy opracowane różnym zagęszczeniem kresek współgrają z szerokimi lawowanymi płaszczyznami za zasadzie podobnego lub przeciwstawnego współistnienia tych środków. Daje to syntetyczne efekty, w naszym rozumieniu plakatowe, klarowną formą podkreślające wyrazisty moralizatorski komunikat.

*Kaprysy* są zdecydowanym przeciwieństwem salonowych, dworskich czy plebejskich motywów. Pokazują świat bez pozy i obowiązującej konwencji. W formie podkreślającej ostry rys społeczny, dostrzegamy coś, co jest tożsamością Goi. Artysta, wywodzący się z ludu, jest świadkiem tego ludu. Daje świadectwo bolesnym faktom i zarazem wpisuje się swoistą tendencją dostrzegania i gloryfikowania ludowości jako wartości narodowej<sup>10</sup>. *Los Caprichos* są zarazem cezurą, gdy rodzi się nowy artysta, wyraźnie rozdzielający zdolność namalowania wszystkiego i dla wszystkich, od prawdy swej sztuki, eksperymentującego z formą i materia<sup>11</sup>.

Niewątpliwie ostatecznie Goyę ukształtowała historia. Wypadki narodowej wojny, wieloletnie partyzanckie zmagania hiszpańskich *guerrillas* stanowiły dla artysty dodatkowe bolesne doświadczenie, rodzące krzyk wobec „snu rozumu” i bezkresu bestialstwa z obu stron walczących. Zrazu cykl grafik *Okropności wojny* (*Desastres de la guerra*, 1810–1820), a później obrazy zawładnęły Goyą. Obecnie chcemy w nim widzieć świadka historii, artystę walczącego, dziełem swym uniwersalizującego to, co jest kresem człowieczeństwa. Ale wielkość tego głosu jest wyrażona różną skalą prac. *Okropności wojny* obejmują kilkadziesiąt rycin o małym formacie. Goya pracuje głównie w akwaforcie i akwatincie, choć ta pierwsza technika zdecydowanie przeważa. Ponadto stosuje miejscowo „czarną sztukę”, czyli mezzotintę, a także suchą igłę. W miejscach wybranych, zwłaszcza w ostatnim planie

<sup>10</sup> Ortega y Gasset, *Goya*, [w:] tegoż, *Velazquez i Goya*, Warszawa 1993, s. 220–227.

<sup>11</sup> Satyryczne ujęcia pojawiają się równocześnie w obrazach Goi, np. *Staruchy* z lat 1808–1810 (Musée de Beaux Arts, Lille) to płótno groteskowo ukazujące egzystencjalną rzeczywistość. Zauważamy stylizację dosadnego realizmu podobną do konwencji *Kapryków*. Groteskowy rys ujawnia się w wielu innych obrazach artysty z tego i późniejszego okresu, wpisujących się w nurt aktualnej społecznej krytyki oraz dodatkowo zakorzenionych w rytuałach typowych dla hiszpańskiej kultury. Parę lat później malarskie wątki znajdują kontynuację w cyklu rycin *Szaleństwa – Przysłowia*.

przestrzennego usytuowania dramatycznej narracji, zauważamy technikę miedziorytu. W rezultacie monochromatyczne odbitki, w czerni i bieli, uzyskują bardzo rozległy rejestr tonalny o zróżnicowanej teksturze akwatinty, ostrości akwafortowej kreski oraz materii technik rytowanych. Aksamitność suchej igły oraz finezja miedziorytniczej linii zabarwiają całość ciepłą miękkością szarego tonu.

To myślenie czernią i monochromem jest częścią iberyjskiej kultury, ale w tym wypadku mamy przedsmak obrazów Goi, kolorystycznie oszczędnych, a zarazem o spotęgowanej ekspresyjności. Takie formalno-kolorystyczne znamiona mają obrazy Goi zrealizowane po 1810 roku. Dwa monumentalne płótna, upamiętniające wydarzenia z 2 i 3 maja 1808 roku (Muzeum Prado, Madryt), podobnie jak w grafikach blaskiem niezadrukowanego papieru czy kontrastami materii – wobec czerni i mroku – rozświetlonym kolorem ukazują najbardziej znane wydarzenia początków narodowej wojny. *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* posiada w rycinach liczne odpowiedniki. Motywy egzekucji, kadr karabinowych luf, krótki plan przedstawienia, ostre światło kluczowej sceny, to elementy pojawiające się w różnych pracach z tego okresu. Stanowią one swoistą kronikę medialnych wypadków tamtej epoki<sup>12</sup>.

Cykle graficzne Goi poprowadziły go do nowej jakości malarstwa. Oderwały artystę od sprawnej, ale salonowej estetyki, od obrazów miłych oku. Zachwycająca błyskotliwość malarskiej techniki widoczna w licznych scenach rodzajowych, a zwłaszcza w portretach rodziny królewskiej i otoczenia dworu, przerodziła się w bezceremonialne obrazy powstałe po 1808 roku o brutalnie budowanej formie. Cykle graficzne zdecydowanie kształtują strukturę przedstawień, zarówno w zakresie formy, jak i jednoznacznego komunikatu. Artysta kładzie nacisk na sugestywny rysunek akwaforty. Stosuje przeciwstawienia o zgęszczeniach walorów i form. Pewne partie wypełnia gęstymi szarościami lub czerniami. Innym razem oszczędna kreska ledwie sugeruje wygląd rzeczywistości. Płaszczyzna podstawy, na której rozgrywają się sceny, jest lapidarna: zarys cienia, wojenny sztafaż lub inne ślady dramatu. Podobnie przestrzeń wokół, na ogół pusta, ledwo nosi ślad konkretnych miejsc<sup>13</sup>. Skrócowa forma rycin jest porównywalna do późnych obrazów. Szerokie zamasyści pociągnięcia pędzla w obrazach z wojny narodowowyzwoleńczej przechodzą w brutalizm „czarnej serii”, ściennych malowideł z *Quinta del Sordo* (tzw. *Domu Głuchego*), wykonanych w latach 1821–1823, by pod koniec życia, już na wy-

---

<sup>12</sup> *Okropności wojny* pokazane zostały dopiero po śmierci artysty. Za życia, na emigracji we Francji wykonał jeszcze serię grafik w nowej technice litografii z motywami *Tauromachii* (*Tauromaquia*), której wersje wklęsłodrukowe przygotował jeszcze w czasie pobytu w Hiszpanii (1815–1816). Także w Hiszpanii Goya zrealizował jeszcze jeden cykl graficzny w technikach akwaforty i akwatinty: *Szaleństwa – Przysłowia* (*Disparates – Proverbios*, 1813–1818).

Na przełomie 2009 i 2010 w krakowskim Muzeum Narodowym miała miejsce wystawa *Gdy rozum śpi*. Była prezentacją tego cyklu graficznego ( wyd. II z ok. 1855 r., ze zbiorów MN w Krakowie). Do cyklu grafik dołączony był jeden obraz tematycznie związany z rycinami: *Epizod z hiszpańskiej wojny o niepodległość* ze zbiorów Szépművészeti Muzeum w Budapeszcie (w zamian za wypożyczenie obrazu Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem* na wystawę *Od Botticellego do Tycjana*).

<sup>13</sup> Odnaleźć tu można odniesienia do charakteru pejzażu wokół Saragossy, por. R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, Warszawa 2006.

gnaniu we Francji, przybrać formę impresjonizujących scen *Corridy* (1825, Prado, Madryt).

„Czarna seria” stanowi już właściwie przykład zatracenia się w materii tworzenia, pomiędzy piętnem graficznej matrycy a obrazowaniem przeżytej rzeczywistości poprzez malarski gest. Jeśli siła grafik Goi, pomimo swych kameralnych rozmiarów, zmusi nas do skupienia uwagi na ich powierzchni, to zobaczymy coś, co jest poza rysunkiem i walorem materii tenty, słowem całą technologiczną identyfikacją. Wchodzimy w obszar sugestywnej przestrzeni, form wiele znaczących. Podobnie w „szalonych” obrazach umieszczonych na ścianach swego nowego domu artysta z czerni i z nieznacznego światła, blasku koloru czyni traumatyczny świat swoich i naszych koszmarów, obaw, katastroficznych przecuć. Choć obrazy te, przeniesione na płótno z końcem XIX wieku, stały się w Prado docelowym punktem wszelkich odwiedzających je wycieczek, tracą swój sens zagarnięcia prywatnej przestrzeni artysty, pozostawiają nurtujące przeświadczenie o jego tragicznym losie. Rozdarty pomiędzy dyspozycyjnością artysty kontraktowego a bolesną bezsilnością własnego „głosu z ludu”, pozostaje samotny, osaczony lękiem własnej choroby, a zarazem wyzwolony od jakiegokolwiek przymusu, poza daniem świadectwa prawdzie poprzez swą sztukę.

Uprawianie grafiki przez Pabla Picassa (1881–1973) łączy się z dwoma intensywnymi kilkumiesięcznymi twórczymi etapami artysty, kiedy nagłymi wielotygodniowymi zrywami wykonywał kilkaset grafik w różnych technikach (nawet po kilka w ciągu jednego dnia). W okresie 1930–1937 i 1963–1968 chętnie stosował wkłęsłodruk, a w latach 40. ubiegłego wieku podejmował próby dopełniania stylistyki obrazów litografiami. Incydentalnie interesował się barwnym linorytem (np. *Śniadanie na trawie*, 1962, w ramach trawestacji motywów wielkich mistrzów). Pierwszy „ciąg graficzny” to około 100 grafik dla Ambroise’a Vollarda, znanego paryskiego marszanda lansującego artystów pierwszych dekad XX wieku, głównie kubistów<sup>14</sup>. *Teczka Vollarda* to grafiki stanowiące często kontynuację wybranej stylistyki obrazów Hiszpana. Zatem w pewnym sensie są sumą i powrotem do wybranych ikonograficznych wątków. Dostrzegamy tu nawiązania do różnych etapów twórczości artysty. Rozpoznajemy Picassa młodzieńczego, prekubistycznego, z poszczególnych faz kubistycznych, echa okresu klasycznego czy nadrealistycznego. Jakikolwiek motyw artysta podejmuje, ciągle poszukuje nowych środków wyrazu, również w skali prac, które w tym wypadku zmierzają do miniaturyzacji. Realizowane szybko, pewną, finezyjną kreską, często jako efekt jednorazowego trawienia, dają dowód rysunkowej biegłości. Bywa, że przedstawienie określonej figuralnej sceny określone jest środkami czysto linearnymi. Oszczędna, matissowska linia pozostawia ascetyczny ślad na gładkiej wypolerowanej blasze, wydobywając z niebytu klasyczną opowieść. Innym razem Picasso stosuje walorowe kontrasty, poprzez nagłe, punktowe zagęszczenie kresek, napięcia walorowej akwatinty, z zastosowaniem techniki odprysku czy też celowego zatłuszczenia płyty. Widać tu już co najmniej dwustanowość przygotowywania matrycy. Czasem podejście do procesu twórczego, nawyk oraz potrzeba błyskawicznego oraz impulsywnego przetwarzania każdej materii, w której artysta pracował, czyni, że przy korekcie danej płyty nie decyduje się on na kolejne technologiczne zabiegi powrotu do pierwotnej techniki, ale rytuje igłą wprost na

<sup>14</sup> *Pablo Picasso Suite Vollard*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1956 (wydanie albumowe).



blasze (suchą igłą), uzyskując efekty zaskakującej niespójności graficznej struktury, świadomie podkreślające różnorodność tonów monochromatycznych i czerni.

Jak wspomniano, *Teczka Vollarda* to zbiór powtarzających się motywów również w malarstwie Picassa. Tematy mitologiczne z Minotaurem, sceny bachiczne o dużym erotycznym ładunku, stały motyw malarza i modelki, artyści w pracowni, macierzyństwa, portrety, a także nawiązania do postaci i rycin Rembrandta, ukazują nonszalancką zabawę z formą i warsztatem (zdaje się często, że poznawanym dopiero w trakcie realizacji określonych grafik) oraz dowodzą głębokiego zakorzenia artysty w tradycji. Prace te są próbą dorównania wielkim mistrzom. W przypadku fascynacji Holendrem jest to rodzaj dyskursu artystycznego na temat twórczej wolności, w której gest artysty zdaje się być jakby oddechem i śladem elektryzującej myśli.

Podobne tempo i temperaturę pracy, pomimo 87 roku życia, zauważamy w grafikach z dniami. Niektóre z nich są maleńkie o wymiarach około 6x3 cm, 4x5 cm, jednak wydają się być zjawiskiem niezwykle ciekawym (są często kontynuacją tendencji graficznych z lat 30.). Wskazują na mitotwórczą i magnetyczną siłę formy nierzadko miniaturowej, proste i minimalistyczne podejście do warsztatu, wspartego twórczymi emocjami. Picasso w grafikach tych jakby zaprzecza trudowi, w dużym stopniu katorżniczej roboty artysty-rytownika. Mamy wrażenie, że kreska czy plama lekko spływają mu z końcówki narzędzia, w sposób zupełnie oczywisty i naturalny, bez cienia wątpliwości.

Porównując całą, jakże różnorodną twórczość Picassa, nie mamy wątpliwości, że grafiki są tu integralną częścią jego dorobku. Przeplątowość formalnych i tematycznych cech w nich zawartych zauważamy także w ceramice z lat 40. ubiegłego wieku. W malarstwie na talerzach i paterach wśród dekoracyjnych rozwiązań dostrzegamy motywy wykonywane płynną farbą lekkim kaligraficznym gestem. Każdy kształt figury to odrębne, pojedyncze muśnięcia ceramicznej powierzchni. Podobnie w grafikach „drugiego okresu” widać efekty odwróconej akwatinty. W tej kwasorytnicznej technice płyta miedziana jednolicie zaprószona pyłem kalafonii pokrywana jest malarskim, szybkim gestem „z pędzla”: linearnym bądź płaszczyznowym. Pędzel umaczany jest w płynnym werniksie akwafortowym, przypominającym rozrzedzoną farbę. Tak wytrawiona matryca w odbitkach daje „malarskie”, jasne efekty na ciemnym tle. Kaligraficzność formy artysta osiąga także w serii *Tauromachii* z tegoż samego okresu. Tym razem na zatłuszczonej płycie z wykorzystaniem odprysku i akwatinty stosuje „rozbiegającą się” ciemną (w efekcie głównie czarną) linię lub plamę, snując narracyjne opowieści, nawiązując do rodzimej tradycji i stałego zakresu swoich tematów.

Choć grafika Picassa zdaje się być po trosze odrębną wyspą w twórczości artysty, zdecydowanie wynika z jego malarstwa. Bardziej anegdotyczna, nie rozstrzyga spraw formy na zasadzie pierwszeństwa. Tę funkcję formułowania na nowo struktury obrazu odnajdujemy w poszczególnych malarskich okresach Hiszpana. Kameralne akwaforty i akwatinty są ich echem, wariacją, w której zauważamy jego sztukę o nieograniczonej inwencji warsztatowej. W obrazach Picassa, tworzących ogniwa sztuki współczesnej, pojawiają się tendencje trwające wiele miesięcy, a nawet lat; wyczuwa się wręcz przymus odnajdywania czegoś nowego, w myśl jednego z powiedzeń artysty: „ja nie szukam, ja znajduję”. Malarstwo to, posiłkujące się tradycją i nowoczesnością, kulturą prymitywną i masową, posiada w sobie

szczególny rys przetwarzania materii, anektowania elementów gotowych (kolaż, rzeźba), podporządkowania konstrukcji, rysunku i koloru sprawom ponad rzeczywistością zewnętrzną. Aspekt *mimesis* został w malarstwie Picassa całkowicie porzucony, kolor jest kapryśny i nieprzewidywalny, struktura obrazów choć zharmonizowana, bywa otwarta. Płótna powstawały szybko, wielokrotnie artysta bez pardonu je przemalowywał, pozostawiając ostateczny efekt arbitralnie bez dalszych poprawek. Podobną postawę zauważamy w rycinach. W niejednej z nich precyzyjna i lapidarna kreska akwaforty snuje opowieść z motywami kultury śródziemnomorskiej, stanowiąc jakby wspomnienie okresu klasycznego w malarstwie artysty. Ulega stylizacji z cechami dekoracyjnymi, niczym ozdoby na wazach greckich. Innym razem rozkapryszona, jakby niedbale prowadzona, czyni figle formalne, ewokując doświadczenia okresu nadrealistycznego. Bywa też brutalna, ostra, skierowana na konstruowanie form, deformująca obiekt obserwacji czy wyobraźni. Jest wtedy śladem całego doświadczenia kubistycznego. Przechodzi łatwo w płamę, walor, materię – wykorzystuje bogactwo procederów akwatinty. Ich struktura bazuje na szerokim wachlarzu podobieństw i kontrastów. Tak jak w obrazach potrafił bezceremonialnie stosować środki malarskie i pozamalarskie, podobnie czyni w swoich grafikach. Materiały gotowe, łączone z tradycyjnym warształtem farby i pędzla, pozostawione, niezamalowane powierzchnie podobrazia, z drugiej strony wyrazista tkanka faktury farby – często mieszanej wprost na powierzchni płótna – są istotną antycypacją przygody ze sztuką druku. Nierzadko w swej ekspresji ryciny uderzają wykorzystaniem warsztatowych potknięć. Miejscami przetrawione czasem nawet przerysowane, innym razem zaskakujące w zestawianiu materii, jakby w danym miejscu nie przystające do siebie, są jak kolaże igrające z potoczną logiką.

\*\*\*

Albrecht Dürer oraz Rembrandt van Rijn skalą swego dorobku wskazują, że w sztuce nowożytnej jakość malarstwa oraz grafiki u tego samego artysty przybiera alternatywną formę poszukiwania nowego ducha czasu. Potrafili oni poruszać tematy i przekazywać treści bliskie epoce, w której przyszło im żyć, ale poprzez sięganie po nowe technologie, „zapisali” swe osobiste życie. Byli zarazem pionierami przekształcania rangi i roli grafiki z ilustracyjno-typograficznej w autorską. Francisco Goya i Pablo Picasso mieli w tym zakresie już przetarte pewne szlaki. Dürer, jak Leonardo da Vinci czy Rafael na Południu, stał się wzorcem dla późniejszych mistrzów, jednym z symboli artysty naukowca czy twórcy doskonałego. Rembrandt z kolei, jako twórca – wirtuoz, poruszający zarazem swoje i nasze emocje, był wzorem dla Goi i Picassa. Patrząc na ich dorobek nabiera się odczucia, że właściwie zawładnęli oni naszą wyobraźnią malarza – grafika idealnego. Nie mniej warto spojrzeć jeszcze na innych wybranych twórców obu dyscyplin. Także ciekawi, poszukujący, jednak nie obciążeni w takim stopniu mitem ikony sztuki, pozostawili bądź wciąż tworzą grafiki będące równorzędnym dopełnieniem ich malarskiego dzieła.

W malarstwie i grafice Williama Hogartha (1697–1764) jest bardzo dużo charakterystycznej dla oświecenia społecznej myśli krytycznej. Obrazy nawiązują do rodzajowości typowej dla holenderskiej i flamandzkiej twórczości małych mistrzów. Pełne satyry i bogactwa epizodów bliskie są swym siedemnastowiecznym poprzednikom pod względem sposobu ustawiania światła w obrazach oraz stosowanej

gamy kolorystycznej. Dominują brązy, szarości i czernie jako przeciwstawienie wydobytych, rozświetlonych akcentów. Prace Hogartha mieszczą się w granicach mieszczańskiego gustu, mają charakter narracyjny, niczym sceny konkretnych sztuk teatralnych. Wpisują się w salonową stylistykę przełomu rokoka i neoklasycyzmu. W dużym stopniu ich estetyka tchnie konwencją i galanterią epoki. Ważną częścią tego malarstwa jest stopień wykończenia szczegółów. Zróżnicowanie materii rozblasków światła ukazuje sprawność malarskiego warsztatu angielskiego artysty. W podobnym duchu co kilka wersji płócien *Kariera rozpustnika* (1733–1735) oraz *Modne małżeństwo* (1744) są miedzioryty z połowy wieku: *Ulica gorzałki, Cztery stadia okrucieństwa czy Łatwowierność, przesąd i fanatyzm* (1761). Stanowią one najczęściej powtórzenia historii z obrazów, o zbliżonym moralizatorskim wydźwięku. W przypadku sześciu rycin do *Kariery kurtyzany* (1731) Hogarth w celach handlowych drukuje je w ponad tysiącu egzemplarzach, natomiast dla miedziorytów do *Modnego małżeństwa* artysta zleca ich wykonanie w oparciu o rozpisaną w prasie subskrypcję. Ryciny podobnie jak obrazy są opowieścią bardziej zwróconą ku narracyjnemu przekazowi. Pomimo ostrza krytyki społecznej stanowią przykład artystycznej i warsztatowej poprawności, polegającej głównie na równomiernym wypełnieniu gęsto zarysowanych figur światłocieniem o zróżnicowanym modelunku, nazbyt schematycznie rytowanym w zakresie zastosowanego szrafirunku. Przyczyną tego może być fakt, że w licznych edycjach swych rycin Hogarth korzystał z pomocy sztycharzy rzemieślników. Niemniej jednak efekt harmonijnego rytowania, bez zbytnych walorowych kontrastów, z dominacją rysunku opisującego obrazowane historie, sprzyja swoistej „srebrzystości” tych prac. Szlachetnym tonem łagodnie kształtują formę, jakby na przekór treściowemu przekazowi<sup>15</sup>.

Krytyczne ostrze grafiki utrwala się na przełomie XIX i XX wieku. Całe serie podobnych ikonograficznych wątków w obrazach i grafikach zrealizował James Ensor (1860–1949), belgijski artysta, wpisujący się w tradycję flamandzkiej sztuki. Postać ludzka i dopełniająca ją sztafaż mają konwulsyjny i wieloznaczny charakter, tak jak cechy sztuki europejskiego symbolizmu i modernizmu. Teatralizacja przedstawień owocuje częstym stosowaniem motywów maski i groteskowych fizjonomii. Wątki ludycznych zachowań, kłębiących się w bezgranicznej ciżbie uczestników zabaw i gapiów, bliski jest boshowskim i breuglowskim malowanym bądź rysowanym widowiskom o bardzo gęstym wypełnieniu kompozycji (*horror vacui*). Ensor w duchu swego XV i XVI-wiecznego dziedzictwa tworzy karnawałowo-jarmarczne przedstawienia ulicznego teatru, w którym sens i przesłanie oparte jest na tradycji chrześcijańskiej. Zadziwia scenami z motywami tańca śmierci, korowodów ludzi w maskach, scenami wzajemnego naigrywania się czy wyobrażeniem metaforycznej sytuacji wjazdu *Chrystusa do Brukseli* (1888, Koninklijk Museum, Antwerpia). Zarówno obrazy, jak i grafiki (w różnych technikach wklęsłodrukowych) mają podobny

<sup>15</sup> Por. R. Paulson, *William Hogarth*, Warszawa 1984. Obraz malarski jako taki wciąż wtedy jest zjawiskiem unikalnym, często elitarnym, formatem i przeznaczeniem zwykle przypisanym konkretnemu miejscu. W tych warunkach rozszerzanie się graficznej „ekspansji”, w postaci wychodzenia „ku ludowi” stawało się symptomem demistyfikacji dzieła sztuki. W miarę tanie, powszechnie dostępne w licznych egzemplarzach grafiki funkcjonowały w szerszym społecznym obszarze, stając się często tubą, trybuną kontrowersyjnych, niespokojnych, „kłujących” mieszczański spokój myśli. Hogarth wydawał je w tekach cyklach przekazując zarazem niemłąą część swego *oeuvre*. Docierał tam, gdzie obrazy być nie mogły.

charakter. Są formą ekspresyjnego wygłaszania konkretnego artystycznego *credo*. Podobnie jak Goya, Ensor czyni to donośnie, bez chęci przypodobania się komukolwiek. Społeczeństwo ukazane w jego pracach jest motłochem, a wybrańcy losu niezrozumiałymi samotnikami w świecie permanentnej gry pełnej fałszu, brzydoty i ułomności. Takie intencjonalne widzenie rzeczywistości przez artystę Północy decyduje o wyborze stylistyki jarmarczno-barwnej, choć niepozbawionej szlachetności bieli i szarości, wytrawnej faktury plam. W grafikach ujawnia się odpowiednik koloru obrazów. Posiadają one niezwykle rozbudowaną skalę materii i temperatury tonów; przepięknych srebrzystych szarości, intrygującej wibracji struktury tenty w harmonii z odcieniem papieru.

\*\*\*

Okres modernizmu cechował się poszukiwaniami w ramach różnych dyscyplin sztuk pięknych i rzemiosła artystycznego. Jego międzynarodowość służyła rozszerzaniu się nowych technologicznych możliwości. Syntetyczność i dekoratywność formy w malarstwie sprzyjała adekwatnym wyborom również w zakresie technik graficznych. Cały wiek XIX i jego przełom z dwudziestym stuleciem oraz pierwsze dekady tego stulecia w sztuce warsztatowego druku owocowały stosowaniem litografii<sup>16</sup> i powrotem do drzeworytu. Obie te techniki w jakiś sposób odpowiadały wyzwaniom czasu. Litografia stała się poręczna w konkurencji z kolorowymi obrazami. Przejęła nową, szeroko stosowaną funkcję reprodukcyjną w coraz powszechniejszych gazetach, magazynach czy nawet przy wykonywaniu plakatów. Sztuka druku jako taka powiększała swą skalę (największe kamienie litograficzne miały ponad 200 cm długości), wymykała się kameralności oglądu w zaciszu gabinetów, wychodziła na ulicę, do teatru i kabaretu. Ponadto w swej warsztatowej specyfice mogła kształtować formy ostre i kontrastowe oraz miękkie i delikatne. Okazała się rajem dla malarzy, którzy nadali jej kreatywny sens grafiki autorskiej, rysując wprost na kamieniu i nierzadko osobiście dozorując druk (autolitografia). Tak pomyślana litografia stała się dogodną techniką umożliwiającą spontaniczną transpozycję piktoralnych środków formalnych na graficzną matrycę. Obserwując realizację Honoré Daumiera, Henriego de Toulouse-Lautreca, Alfonsa Muchy, Pierre'a Bonnard, Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego, Witolda Wojtkiewicza czy Wojciecha Weissa, nietrudno dostrzec koherentność malowniczej struktury materii Kreska i plama brzmią wspólnym podobnym tonem malowniczości i ekspresji. Artyści powtarzali te same motywy w obu dyscyplinach, czasem wręcz powielając podobne ujęcia kompozycyjne i zestawienia kolorystyczne.

---

<sup>16</sup> Technika litografii należy do druku płaskiego. Rysunek oraz układy walorowe, wykonane tłustą kredką litograficzną, tuszem lub asfaltem, powstały na specjalnym kamieniu lub na blasze metalu (np. cynkowej, wtedy mamy do czynienia z cynkografią), dodatkowo wzbogacane kreską powstałą w wyniku wydrapywania jasnych linii za pomocą igły lub innego ostrego narzędzia. Przed drukiem kamień przeciera się roztworem gumy arabskiej i kwasu azotowego, w przypadku blachy – fosforowego. Kwas lekko nadtrawia niezarysowane i odkryte partie powierzchni kamienia czy metalu. Tak przygotowana matryca przed drukiem musi być lekko zwilżona. Nie przyjmuje wtedy farby w tych miejscach, w przeciwieństwie do części zarysowanych lub wypełnionych plamami. Farba nanoszona jest na matrycę wałkiem. Druk wielokolorowy, jak większość rodzajów graficznej technologii, wymaga kilku matryc. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt.

Na przełomie XIX i XX wieku malarze przyczynili się do ugruntowania pozycji grafiki warsztatowej jako autonomicznej, twórczej dyscypliny, podążającej własnymi torami, a nie tylko kroczącej obok malarstwa czy rysunku. Eksperymentowanie z formą, kreatywność w podejściu do tematu, rozległy krąg technik w różnych typach druku sprzyjały zatem autonomizacji, już nie czarnej, ale kolorowej sztuce druku. Na przykład Leon Wyczółkowski w wieku dojrzałym bardziej cenił swoje umiejętności graficzne (zajął się grafiką w pięćdziesiątym roku życia), wykonując pokaźną liczbę tek rycin z motywami rodzimej architektury i przyrody (wnętrza kościołów, motywy borów i lasów)<sup>17</sup>. Taka postawa samowartościowania jest zresztą zadziwiająca, biorąc pod uwagę brawurową i wręcz niezwykle sprawną technikę malarską artysty. Być może wymogi warsztatowe grafiki wymuszały na nim większą dyscyplinę organizowania formy w zakresie rejestrów monochromów, tonów chromatycznych czy stosowania materii. Być może też biegłość manualna na granicy wirtuozerii osiąga artystyczne szczyty, kiedy napotyka na jakieś utrudnienie, a niewątpliwie złożoność technologii w przygotowaniu, w tym przypadku litografii, była (i jest) szczególną jakością, obciążoną niepewnością i dużą porcją zaskoczenia w ostatecznym wyglądzie dzieła.

W tym samym czasie odrodzony drzeworyt stał się ważną częścią dorobku artystów równolegle uprawiających obie dyscypliny. Tradycja drzeworytu Europy Środkowej sprzyjała jego ponownemu rozkwitowi. Ludowość tej tradycji, swoista plebejskość związana z formalną stylizacją – uproszczoną, nierzadko surową, zgrzebną – miała siłę inspirującą. Także pamięć wielkich dürerowskich realizacji nie była tu bez znaczenia. Drzeworyt langowy sprzyjał dosadności, ekspresji ostrej i zdeformowanej linii, mocnym kontrastom czy nawet wykorzystaniu odbicia naturalnej materii drzewa. Chętnie stosowali go niemieccy i polscy ekspresjoniści, wzbogacając kontekst treściowy swych prac, np. poruszając kwestie sporne, z wyrazistym społecznym i lewicowym zacięciem. Artyści Grupy Die Brücke: Emile Nolde, Erich Heckel czy Ernst Kirchner, ukazywali oblicze egzystencji początków XX wieku jakby w przeczuciu nadchodzących dramatów historii. Skontrastowany, ostry kolor w obrazach, wsparty graficzną mocną linią zdeformowanych zarysów czy konstrukcji figuralnych malowanych form w drzeworytach znajduje odpowiednik w zdecydowanych, na ogół czarnych krechach i płaskich, szerokich, płaszczyznowych plamach. Kilkaset drzeworytów oraz litografii zrealizował norweski artysta Edward Munch (1863–1944), reprezentujący topos europejskiego modernizmu z wyraźnym akcentem dziedzictwa skandynawskiego symbolizmu. Ksylografie jego operują dużymi płaszczyznami czerni lub koloru; syntetyczna linia kreśli uproszczone, falujące kształty postaci, samotnych wobec bezkresu przestrzeni, głównie pejzażu. Artysta często wykorzystuje naturalne odbicia faktury i słoju drzewa. Sięganie do podłoża deski, jako powierzchni i przestrzeni formalnych odniesień, ma swą alternatywę w podejściu artysty do techniki olejnego malowania. Matowe powierzchnie walorowo malowanych kompozycji odkrywają strukturalne racje podłoża płótna, które zdaje się programowo przebiegać poprzez lekko położone plamy koloru. Zamaszyste gesty zaledwie sugerują kształty form czy indywidualny wygląd postaci. Niektóre motywy w przypadku *Krzyku* (obraz, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo, drzeworyt,

---

<sup>17</sup> I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 109.

1895) czy *Pocałunku* (obraz, 1897, drzeworyt, 1898, Munch-Musset, Oslo), np. figury i stylizacje, powtarzają się w obu dyscyplinach<sup>18</sup>.

W Polsce pod koniec XIX wieku i okresie międzywojennym malarze Pankiewicz, Weiss, Wyczółkowski stworzyli oblicze tzw. polskiej grafiki<sup>19</sup>. W latach 1895–1907 Józef Pankiewicz wykonał ponad 100 wkłęsłodruków z portretami i pejzażami, ze szczególną obecnością motywów architektonicznych<sup>20</sup>, by po tych dwunastu latach prawie całkowicie grafikę porzucić. Był jednak pierwszym polskim malarzem, który zajął się tą techniką na tak wielką skalę. Jego grafiki są właściwie przedłużeniem studyjnego rysunku, są to jakby karty ze szkicownika o solidnym stopniu wykończenia. W czarno-białych relacjach wyczuwa się jednak myślenie o kolorze. Akwaforta łączona z suchą igłą konstruuje nie tylko sam temat, ale napięcia walorowe, różnice tonalne, przestrzeń dalszą i bliższą motywów. Prace te są ważnym dopełnieniem studyjnej, analitycznej postawy mistrza późniejszych kapistów. W okresie międzywojnia malarze z kręgu ekspresjonistów alternatywnie sięgali po akwafortę, suchą igłę, drzeworyt (Stanisław Kubicki z kręgu poznańsko-berlińskiego, z dodatkowymi odniesieniami judeo-chrześcijańskimi). Zdecydowane efekty formalnego wyrazu pozwalały artystom I Grupy Krakowskiej posiłkować się treściami społecznymi (Stanisław Osostowicz, Henryk Wiciński, Aleksander Winnicki). Ubóstwo formy w malarstwie szło w parze ze zgrzebnością graficznych prób, nierzadko na granicy technicznej niewprawności. Tradycja I Grupy po 1957 roku znalazła kontynuację ideową w II Grupie Krakowskiej. Warto tu przywołać osobę Marii Jaremiarki, która chętnie wyrażała się w technice monotypii. Uczyniła z niej wiodący warsztatowy nurt swoich kompozycji abstrakcyjnych o polifonicznej strukturze przenikania się form na poły organicznych i geometrycznych. Zresztą technika monotypii jako taka w swej istocie mieści się pomiędzy malarstwem a grafiką. Ograniczenie powielarności do jednego egzemplarza czyni z niej zjawisko unikatowe, wzbogacone dodatkowymi malarskimi efektami.

W aktualnych poszukiwaniach artystów obu dyscyplin przywiązanie do tradycyjnego warsztatu, z pamięcią drzeworytu, linorytu, wkłęsłodruku i litografii, wciąż jest zauważalne. Niewątpliwie środowisko krakowskie jest tu szczególnie

<sup>18</sup> Około 860 grafik zrealizowanych przez Muncha zadziwia, ale jest również wymownym świadectwem korzystania z pomocy drukarzy. Poza wieloma odbitkami autorskimi Munch dla celów komercyjnych zlecał druk swych prac specjalistom. Por. J. Catafal, C. Oliva, dz. cyt.

Nie bez znaczenia dla odrodzenia europejskiej ksylografii na przełomie wieków były doświadczenia kolorowego drzeworytu japońskiego, którego wcześniejsze pojawienie się na Starym Kontynencie zasadniczo zmieniło malarstwo pod względem patrzenia na temat, kompozycję i kolor. Jako zjawisko polichromatyczne, drzeworyt ze Wschodu łączył malarstwo i sztukę druku. Był też wymownym przykładem sięgania do rodzimej tradycji, czerpania tematów z potocznego życia, rangi terażniejszości w kontekście „tu i teraz”, oraz „obrazu umykającej chwili” (ukiyo-e).

<sup>19</sup> Przypadek *peintre-graveura* Piotra Norblina (1745–1830), spolszczonego Francuza, jest szczególnie. Zafascynowany Rembrandtem, w akwafortach łączył dosadność widzenia polskiej rzeczywistości XVIII w., zawartej w rytowanych portretach i scenach rodzajowych, z podobnymi, lecz bardziej reprezentacyjnie traktowanymi obrazami olejnymi i akwarelami. Por. K. Lewicka, *Jan Piotr Norblin de la Gourdain*, [w:] K. Lewicka, B. Osińska, *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1996.

<sup>20</sup> I. Jakimowicz, dz. cyt., s. 103.

uprzywilejowane. Ponadstuletnia polska tradycja graficzna, a do tego obecna dostępność warsztatu w trzech co najmniej ośrodkach edukacji i twórczych poszukiwań (Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych, Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, Pracownia graficzna przy Związku Polskich Artystów Polskich) sprzyjała i wciąż pomaga niemałej grupie malarzy-grafików. Malarstwo krakowskie, specyficznie zakorzenione w tradycji i awangardzie, ma w kraju swój rozpoznawalny charakter. Poetyka krakowskiej szkoły grafiki nie tylko z lat 70. ubiegłego wieku często wzbogaca formalny i metaforyczny charakter lokalnej stylistyki. Grafika jest częścią malarskiego dorobku artystów Grupy Wprost. Na przełomie lat 70. i 80. Jacek Waltoś dopełniał swe metaforyczne obrazy akwafortami o literackich podtekstach. Zbylut Grzywacz i Leszek Sobocki „interwencyjnie” zabierali głos w sprawach polityczno-społecznych. Pierwszy z nich w technikach akwaforty i akwatinty paralelnie rytował podobne przedstawienia na temat ograniczenia wolności i uwikłania w system sprawowania władzy, drugi po roku 1981 w technice linorytu tworzył grafiki wykorzystujące stylistykę napisów na murach, plakatów i podziemnych ulotek, wykonywanych w technice sitodruku<sup>21</sup>.

Kolor, zawsze jakoś obecny w obu „krakowskich” dyscyplinach, ma tu swój *spleen*. Zrazu jest klarownością bieli i linii w drzeworytach Jerzego Panka. Organicznie są one związane z jego obrazami o nieokreślonej gamie kolorystycznej szlachetnych szarości, brązów i ugrów. Bywa on też transpozycją polifonii dźwięków wielkich mistrzów, tajemną magią astrologicznych znaków w barwnych linorytach Janiny Kraupe-Świdorskiej. Wreszcie Kraków bezpretensjonalnością bawi się i śmieje w kolorowych akwafortach, akwatintach oraz obrazach Jacka Sroki, pełnych ironicznych kontekstów. Pomimo artystycznych harców, w mieście szuka się klarownego porządku i miary, które nadałyby sztuce naszych czasów ostateczny sens. Jan Pamuła, sięgając po druk cyfrowy w swych geometrycznych kompozycjach, zdaje się nie rozdzielać już płaszczyzny obrazu od grafiki. Gładkie figury euklidesowe syntetycznego, modularnego układu stają się przestrzenią harmonii reguł ostatecznych<sup>22</sup>.

listopad–grudzień 2009

---

<sup>21</sup> Sitodruk, technika druku płaskiego – matryca powstaje na gęstej (nylonowej) siatce, naciągniętej na drewnianą ramę i pokrytej rysunkiem tłustej kredki (np. litograficznej) lub układem kolorystycznym farby (olejnej), zakrywającym całe partie siatki. Najczęściej jednak technika ta wykorzystuje emulsję światłoczułą, na której naświetla się metodą fotograficzną negatyw kliszy. Partie naświetlone podlegają łatwemu wypłukiwaniu wodą. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt. W Polsce technika ta była jedną z metod powielania nielegalnych druków w dwóch ostatnich dekadach systemu komunistycznego.

<sup>22</sup> Dialog sztuki dawnej i współczesnej rozgrywa się na pograniczu mediów. Artyści, którzy swój dorobek łączą z szeroko rozumianym malarstwem, wciąż mają tendencje do wykorzystywania starych, warsztatowych technik graficznych oraz nowych, elektronicznych. Przekładem takiego twórcy, sięgającego do obu obszarów sztuki, jest np. Krzysztof Kiwerski, autor filmów animowanych i grafik cyfrowych, a także obrazów, wykonanych w oparciu o zdigitalizowane zapisy pamięci i zarazem inspirowanych ikonografią klasycznego malarstwa.

**Romuald Oramus**

Urodzony w 1953 r. w Krakowie. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1974–1979. Dyplom w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Profesor na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się malarstwem oraz grafiką warsztatową, autor esejów o sztuce.

***Peintre-graveur, painter as a printmaker.***  
**The interdependence of technology and form**

**Abstract**

The first part of the article discusses the figures of Albrecht Dürer and Rembrandt van Rijn as they were able not only to pass on the topics and problems of the epoch in which they happened to live but also – by using new technologies – to inscribe their work with their own private lives. They were, at the same time, pioneers who transformed the meaning and significance of printmaking from its illustrative and typographic function into its role of graphic art marked by the author's individuality. Other artists chosen for discussion in the article, Francisco Goya and Pablo Picasso, were already able to follow what had become a beaten track in that respect. These great personalities are juxtaposed with artists, searching for new ideas, yet not so much burdened with the myth of art as icon, who created graphic art or who create graphic art as an equivalent complement to their oeuvre as painters. The overview of artists starts with William Hogarth and ends with Polish artists active in the last decades.



*Mirosław Sikorski***Spojrzenie współczesnego artysty na dawne techniki malarskie  
(technika temperowo-olejna)**

Przedmiotem moich rozważań jest zespół wiedzy teoretycznej, który właściwie bez dotknięcia ręki, bez bezpośredniej praktyki malarskiej jest w istocie wiedzą mądrą. W dawnych systemach edukacyjnych ważne było, by uczeń przechodził przez wszystkie etapy zapoznawania się z materiałem i przetwarzania go. Jakikolwiek tworzył obiekt, na przykład dekorowaną skrzynię, obraz ołtarzowy czy zespół fresków w prezbiterium, przechodził od kwestii koncepcyjnych do technologicznych, włącznie z przerysowywaniem, powiększaniem, przygotowywaniem szkiców i projektów. Oczywiście w dawnym malarstwie istniała hierarchia specjalności. Szybko odkrywano, że uczniowie mają różne stopnie uzdolnień, co predestynuje ich ku określonym specjalizacjom. Warto w tym miejscu przypomnieć, że wielkie dzieła, sygnowane wielkimi nazwiskami, które będą poniżej analizowane, często stanowią pracę zespołu anonimowych ludzi. Dawne warsztaty działały jako rodzaj firmy. Każdy miał swoją sferę działalności, za którą odpowiadał przed mistrzem. Na tym tle chciałbym zarysować problem czysto technologiczny – techniki mieszanej temperowo-olejnej w pewnym ciągu rozwojowym. By go zrozumieć, warto prześledzić losy malarstwa od włoskiego trecento, kiedy dominowała technika temperowa.

Tryptyk tzw. londyński Duccio di Buoninsegna to malowidło temperowe ze złoceniami. Na jego przykładzie można prześledzić problematykę związaną z budowaniem struktury malarskiej obrazu wykonanego techniką temperową, bez użycia farby olejnej. Należy podkreślić, że nie jest to malarstwo, które rodziło się spontanicznie. Zanim powstał obraz, przygotowano karton w skali 1:1, następnie przenoszono rysunek, co stanowiło pierwszy etap dzieła. Rysunek przygotowawczy do pewnego stopnia jest widoczny nawet dzisiaj przez warstwy farby, np. w fałdach płaszcza Marii, w partiach głębszych cieni na błękitnej draperii. Zwykle był kreślony ciemną farbą – umbrą, czasami synopią (czerwonawym brązem) lub ugrem. Zazwyczaj starano się, by w sposób zdecydowany określał formę. Budowanie karnacji polegało na miękkim rozkładaniu światła, co zawsze stanowiło poważny problem techniczny w temperze, która z natury rzeczy jest farbą „twardą”. Nadaje się raczej do kreskowania niż do płynnej modulacji światła na płaszczyźnie. Rodzaj tego kreskowania czasami stawał się znakiem rozpoznawczym malarza.

Owo płynne stopniowanie światła było trudnym zadaniem dla artysty. Użytkowano je poprzez nałożenie ciemnego podkładu wyjściowo z jednego tonu, np. ugru, czasem zmodyfikowanego umbrą, który nawet w finalnym dziele często prześwieca. A następnie stopniowo nakładano biel temperową w cieniutkich warstwach, kładzionych jedna na drugą, od cieni do najjaśniejszych światła. Dzięki temu stopniowaniu bieli na ciemniejszym podkładzie powstaje bardzo specyficzny melanż, optyczny rodzaj bardzo wyrafinowanej szarości. Można ją nazwać szarością optyczną, tzn. szarością, która nie powstaje przez zmieszanie czerni i bieli, gdzie otrzymujemy gotowy, ostateczny odcień, tylko przez nałożenie licznych warstw i przeświecanie warstw farby.

W drugiej połowie XV wieku powstał Ołtarz z Montefiorentino Alvisie Vivariniego, należącego do szkoły weneckiej. Warto wskazać na to dzieło ze względu na bardzo zdecydowane rozwiązanie chromatyczne w postaci silnego kontrastu żółcień i błękitu. Na tym etapie estetycznego rozwoju malarstwa włoskiego liczy się to, co Włosi określali mianem *belli colori*<sup>1</sup>. Oznaczało ono w jakimś sensie piękno farby, piękno pigmentu samego w sobie. Paleta dawnego malarstwa była znacznie bardziej ograniczona niż paleta współczesna, z pewnymi wyjątkami. Dysponowano przede wszystkim intensywnymi żółcieniami, czerwieniami, jak naturalny cynober uzyskiwany z minerału, błękitami – ultramaryną z lapis lazuli czy azurytem. Natomiast znacznie szerszą paletą niż współcześnie dysponowano w gamie kolorów ziemnych, odcieni ugrów, brązów czy umbr. Tutaj możliwości były ogromne, dlatego że barwy pigmentów żelazowych rozciągały się właściwie od dość intensywnych żółtawych tonów poprzez czerwonawe do czerni. W malarstwie dawnym właśnie te pigmenty odgrywały szczególną rolę, co potwierdza tryptyk Alvisie Vivariniego. Obok zaakcentowanego rysunku mamy do czynienia z bardzo zdecydowanym tonalnym traktowaniem światłocienia, na który zostaje nałożona warstwa chromatyczna. Związek ten szczególnie jest widoczny w przypadku modulacji karnacji postaci, która ma najrozleglejszą gradację tonalną. Wykorzystane przez artystę w bardzo ograniczonym stopniu różnicowanie temperaturowe barw pojawi się na szerszą skalę w malarstwie weneckim nieco później, odgrywając kluczową rolę w myśleniu o kolorze. Vivarini stosuje bardzo staranne modulowanie półtonów, ćwierćtonów pomiędzy najsilniejszymi światłami i najgłębszym cieniem.

Malarstwo olejne nie powstało nagle, warto zatem zarysować jego genezę. Od bardzo dawna już wiadano, że pigmenty da się mieszać z olejami schnącymi i z żywicami. W kręgu malarstwa flamandzkiego, a szczególnie braci Van Eyck, po raz pierwszy w sposób świadomy i metodyczny zaczęto posługiwać się połączeniem tempery z farbą żywiczną-olejną. Używali oni olejów schnących, lnianego i orzechowego, ale także substancji żywicznych: żywicy mastyksowej rozpuszczalnej w terpentynie, terpentyny weneckiej, terpentyny strasburskiej. I nie można stwierdzić całkiem jednoznacznie, że np. obraz pt. *Pieta* Cosimo Tury (ok. 1460 Museo Civico Correr, Wenecja) został namalowany wyłącznie temperą, on prawdopodobnie ma większe partie malowane chudą i tłustą temperą, czyli rodzajem emulsji, która mogła zawierać domieszki żywicy albo oleju. Substancje żywiczne były łączone z substancjami kazeinowymi, z klejem kazeinowym, Warto też w tym miejscu podkreślić,

---

<sup>1</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 182–196.

że w malarstwie tym o wiele większą rolę odgrywało mieszanie poprzez nakładanie warstw, poprzez budowanie pewnego rodzaju efektu kolorystycznego, który polegał na uzyskiwaniu przeźroczystości kolejnej warstwy, modyfikowaniu warstwy położonej wcześniej, w znacznie większym stopniu niż poprzez mieszanie substancjalne, czyli pigmentu z pigmentem. We wskazanym wyżej obrazie Cosimo Tury pozostał fragment, być może nieukończony lub uszkodzony, który stanowi pierwotne podłoże. Pozwala on na wgląd w sposób pracy jasnymi tonami na ciemniejszym podłożu.

Funkcjonowały wówczas z powodzeniem dwie metody. Pierwsza polegała na zachowywaniu jasności podłoża i wykorzystaniu pierwotnej bieli deski, na której malarz stopniuje ciemne tony. W drugiej metodzie odwrotnie, rozpoczynamy od zabarwionego, stonowanego gruntu i poprzez nawarstwianie bieli na ciemnym podłożu dążymy do uzyskania pełnej modulacji światłocieniowej. Precyzję tej pierwszej fazy malowania, na którą złożyły się rysunek i monochromatyczny modelunek światłocieniowy, oraz kolejnych nawarstwień barwnych można prześledzić na fragmencie obrazu *Modlitwa w Ogrójcu* Andrea Mantegna (1457–1459, Tours Musee de Beaux-Arts) ze skomplikowanym motywem przedstawiającym krajobraz. Charakterystyczne dla tempery dość twarde rysowanie uzupełnia tu bogata gradacja światła. Inny obraz tego artysty *Martwy Chrystus* (1500, Pinacoteca di Brera, Mediolan) jest wyjątkowy dla tego okresu, gdyż namalowany został na płótnie. Mantegna często używał płótna jako podłoża obrazów malowanych temperą, prawdopodobnie jego struktura mu bardzo odpowiadała. W przypadku tego obrazu jest to płótno bardzo delikatnie zagruntowane cienkimi, stonowanymi, złocistymi warstwami. We fragmencie tkaniny spowijającej Chrystusa można prześledzić fazy modelowania światłocieniowego, rozpoczynające się od tonów ze środka skali szarości, nie od najwyższych światła, nie od najgłębszych cieni, kontynuowane stopniowo w kierunku cieni i w kierunku światła, rozjaśniające bielą zmieszaną z odcieniem lokalnym – różowawym, złotawym, aż do pełnego osiągnięcia bryłowości formy. W ten sposób artysta świadomie buduje całą strukturę światłocieniową. W obrazie *Chrzest Chrystusa* (1440–1450, National Gallery, Londyn) Piera della Francesca użycie tempery jest zupełnie inne. Piero pracuje bardziej syntetycznie, wybierając jaśniejsze tony, w pełni wykorzystując efekt świetlistości tempery. Odczuwalne staje się pewne podobieństwo do charakterystycznej jasnej tonacji uzyskiwanej w technice fresku. U Piero efekt ten jest skutkiem założenia, że obraz powinien działać takim właśnie rodzajem świetlistości. Z drugiej strony malarz po prostu zupełnie inaczej rozkłada akcenty, o wiele mniejsze znaczenie przywiązuje do szczegółu, pracując raczej syntetyczną plamą barwną.

Ten przykład i poprzednie pozwalają wskazać na pewną wyraźną różnicę, która stanowi o odrębności szkoły włoskiej od flamandzkiej. Włosi pracują bardzo dokładnie, uzyskując wrażenie rodzaju płaskorzeźby, która opowiada o bryle, znakomicie rozumieją też perspektywę linearną zbieżną, której brak znajomości zarzucają Flamandom. Natomiast Flamandowie rzeczywiście poszli dalej w zakresie stopniowania światła w obrazie. Kiedy uważnie popatrzy się na obrazy Van Eycka, dostrzec można, że potrafi on stworzyć wrażenie powietrza w obrazie. Już jego rysunek przygotowawczy *Święta Barbara* (1437), znajdujący się w muzeum w Antwerpii, jedyny tego typu zachowany przykład nieukończonego dzieła tego artysty, zdradza działania w tym kierunku. W tym czystym rysunku kreskowym na desce niewielkiego

formatu (34x18,5 cm), bardzo precyzyjnym, widać nawarstwiania delikatnego kreskowania dające wrażenie całej skali światłocieniowej. W górnych partiach nieba położone zostały barwy błękitu nieba. W innym obrazie postać Madonny z dzieciątkiem (1436, *Madonna Kanonika van der Paele*), poddana badaniu w ultrafiolecie, także zdradza dokładne przygotowanie rysunkowe, co nie znaczy, że van Eyck różnych fragmentów w trakcie pracy nie zmieniał. Zdarzały się dość radykalne zmiany i przemieszczenia. W obrazie *Małżonków Arnolfinich* (1434) pierwotny układ ręki Giovanniego został zastąpiony innym, choć tę pierwszą wersję artysta nakreślił bardzo precyzyjnie. W przypadku malarstwa Rogiera van der Weyden rysunek przygotowawczy bywał zazwyczaj o wiele swobodniejszy niż u van Eycka<sup>2</sup>. Reflektogram mozaikowy pozwala zauważyć, że w obrazie *Chrystus na krzyżu z Marią i św. Janem* (ok. 1460, Escorial, Monasterio di San Lorenzo) nastąpiło przesunięcie polegające na tym, że twarz św. Jana w wersji ostatecznej znalazła się wyżej w stosunku do pierwotnej wersji rysunkowej.

Najważniejszym i przełomowym dla tego okresu dziełem jest Ołtarz Gandawski (1424–1432) Jana Van Eycka. Do dzisiaj historycy sztuki toczą spór, czy i w jakim stopniu w malowaniu uczestniczył brat artysty Hubert<sup>3</sup>. Skrzydła z aniołami są na ogół przypisywane Janowi Van Eyckowi. Uderza niesamowite nasycenie chromatyczne, bardziej miękkie operowanie światłocieniem, płynne przejścia pomiędzy pełnym światłem a głębokim cieniem. Farba olejna znakomicie się nadaje się do uzyskiwania tego rodzaju miękkości, materialności plamy. Drobne, delikatne, migoczące, nieprawdopodobnie ostro działające bliki na klejnotach i haftach, drobiazgowo traktowane włosy, stanowią wynik połączenia tych „miękkich” właściwości farby olejnej z „twardymi” właściwościami tempery. Tę innowację warsztatową prawdopodobnie opracowali do perfekcji obaj bracia van Eyckowie. Przypisuje się im wynalezienie techniki mieszanej, polegającej na tym, że na farbie olejnej używa się tempery. Przemalowania tłustą temperą stają się możliwe, jeżeli laserunek został cienko położony farbą żywiczno-olejną. Dzięki temu malarz pozyskuje zdumiewającą możliwość wykorzystania zalet jednej i drugiej techniki w bezpośrednim połączeniu. Jest w stanie uzyskać bardzo świetliste fragmenty. W przypadku farby olejnej efekt nie byłby tak czysty, tak dźwięczny i precyzyjny, jak poprzez użycie tempery, która, jak już wskazano na poprzednich przykładach, daje ostrość kreski

---

<sup>2</sup> Precyzyjność rysunku to według niektórych historyków sztuki cecha, która pozwala na rozpoznanie, czy rysunek wyszedł spod ręki ucznia, czy wykonał go mistrz. W przypadku mistrza rysunek przygotowawczy zwykle bywał tworzony z większą swobodą, zamaszystością, często zdarzają się różne przemieszczenia i przesunięcia. W przypadku prac warsztatowych, czyli zespołu ludzi, którzy pracowali nad złożoną realizacją, mamy często do czynienia z rodzajem „uszytwnionego” przenoszenia wzoru rysunkowego.

<sup>3</sup> Na ołtarzu dawniej znajdował się napis (skopiowany w ok. 1620) głoszący, że Hubert van Eyck *maior quo nemo repertus* (większy niż ktokolwiek) zaczął ten ołtarz, ale Jan van Eyck, nazywający sam siebie *arte secundus* (drugim najlepszym w sztuce), skończył go w 1432. Szeroko dyskutowano o autentyczności tej sygnatury. Historycy sztuki występujący w obronie autorstwa Huberta usiłowali odróżnić partie malowane przez każdego z nich. Okazało się to niemożliwe, gdyż nie zachowały się żadne dostatecznie pewne prace Huberta van Eycka. Ponadto Ołtarz Gandawski był wielokrotnie (więcej niż 15 razy) odnawiany, konserwowany i zmieniany przez późniejsze dodatki (choćaby przez wyobrażenie wieży z Utrechtu).

i nieprawdopodobną siłę światła na „miękkim” laserunku<sup>4</sup>. Postać centralna Boga ojca w Ołtarzu Gandawskim pozwala stwierdzić, że stosując te precyzyjne zabiegi, np. w partii klejnotów, równocześnie jego twórcy panują nad całością kompozycji, co potwierdza sposób osadzenia postaci w przestrzeni. Na wewnętrznych skrzydłach ołtarza zwracają uwagę swobodnie i bardziej spontanicznie niż w części centralnej malowane portrety. Wszystkie te sceny potwierdzają postawioną wcześniej tezę, że brak w malarstwie flamandzkim tego okresu wrażenia reliefu. Zastąpił je efekt płynności modelowania światła i „powietrzności” malowidła. Rozległa skala brązów w partiach habitów pustelników wynika z operowania skalą modulacji, którą daje już farba olejna. W przypadku tempery aż tak rozległa skala ciemnych tonów nie byłaby osiągalna. Potwierdzenie tych zdobyczy technologicznych zastosowanych w Ołtarzu Gandawskim odnaleźć można w innych pracach van Eycka, m.in. w jego późnej pracy *Madonna kanonika van der Paele* (1436, Groeningemuzeum, Brugia). Stopniowanie światła w całości obrazu wzbogacone zostało zdumiewającymi szczegółami, np. zestawem klejnotów na lamówce sukni i haftu Madonny, blikami na oknach. Artysta zdumiewająco prostymi środkami podobnymi do pointyilizmu namalował dywan. Bardzo nasycony kolor tych plam działa podobnie jak w dziełach impresjonistów z dużego oddalenia. Zadziwia także działanie zagęszczeń materialnych w werystycznym portrecie kanonika.

Jan van Eyck jest malarzem, którego twórczość zamyka się chronologicznie w pierwszej połowie XV wieku, natomiast wyznacza pewnego rodzaju próg doskonałości, który nie został przekroczony, pomimo tego że szkoła flamandzka rozwijała się do końca XV i jeszcze na początku XVI stulecia.

We Włoszech technikę mieszaną wprowadzało grono artystów, m.in. Piero della Francesca. Obraz pt. *Narodzenie* (1460–1475, National Gallery Londyn) jest malowidłem temperowo-olejnym, co potwierdzają badania uszkodzonych partii pierwotnej podmalówki światłocieniowej. Modelunek został przeprowadzony w skali złocistej ugrów i umbry. Podobnie budowany był również uszkodzony obraz Antonella da Messyna – malarza, z którego postacią wiąże się zazwyczaj najwcześniejsze eksperymenty z zastosowania malarstwa olejnego w Italii. W uszkodzonej wersji martwego Chrystusa *Pieta z trzema aniołami* (1475, Museo Civico Correr, Wenecja) widoczne są pierwotne warstwy podmalowywania i bardzo miękkiego modelowania. Włosi przywiązują do pewnego rodzaju płynności modelowania większą uwagę i nie dbają tak obsesyjnie o szczegóły jak Flamandowie. W innej wersji tego tematu *Martwy Chrystus podtrzymywany przez Anioła* (wersja opłakiwania z Prado, 1475–1478) tę precyzję modelunku światłocieniowego postaci Chrystusa i anioła w delikatnym, pełnym światła półcieniu uzupełnia wyjątkowo daleki pejzaż skąpany w rozproszonym świetle słonecznym. To szczególne osiągnięcie lumini-styczne świadczą o świadomości malarskiej artysty.

W podobnym kierunku pojmowania efektów światła i koloru w obrazie rozwijać się będą poszukiwania Giovanniego Belliniego, pierwszego wielkiego mistrza

---

<sup>4</sup> Studenci konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wykonują podobne ćwiczenia instruktażowe. Np. nakładają kolejno siedem warstw gruntu, rysunek przygotowawczy czerwonym ugre, modelowanie czystoświatłocieniowe temperą, a następnie laserunki farbą żywiczno-olejną, czyli budują chromatyczną skalę barw przez nakładanie kolejnych laserunków.

szkoły weneckiej, z którą związek Antonella da Messiny był dosyć ścisły. Wczesne obrazy Belliniego, jak *Martwy Chrystus podtrzymywany przez dwóch Aniołów* czy *Pieta* (oba obrazy Muzeo Civico Correr, Wenecja), malowane wyłącznie temperą, wykazują pewną twardość, „kamiennosc” formy. Obraz *Przemienienie* (1460) malowany był już prawdopodobnie techniką mieszaną. Rozwiązanie polegające na wpiśnaniu, wkomponowaniu figur w pejzaż stanowi zapowiedź jego dojrzałej twórczości. Efekt luministyczny polega tu na zbudowaniu rozległej skali ciemnych tonów krajobrazu, rozświetleniu nieba i pierwszego planu. Artysta wprowadza prawie płaską plamę bardzo intensywnego koloru we wczesnej fazie twardego modelowania temperowego obrazu. Z dojrzałej fazy twórczości Belliniego (1490–1500) pochodzi cykl maleńkich obrazów<sup>5</sup>, m.in. *Alegorii prawdy lub roztropności* (Galleria dell' Accademia, Wenecja) malowana była prawie *alla prima*, od pierwszego rzutu, bardzo delikatnie, cieniutko nakładaną farbą, prawie w jednej warstwie, zwłaszcza w tle. To zabiegi rzadko spotykane w tym czasie, odbierane dziś jako efekt niesłychanej świeżości wykonania. W ostatnich dwudziestu latach życia artysta operuje rozległą skalą barwną. Osiąga pełną płynność modelowania światła, bardzo szeroką skalę luministyczną.

Bezpośrednim kontynuatorem osiągnięć warsztatowych Belliniego jest malarstwo Tycjana. Jego późne obrazy powstawały prawdopodobnie z zastosowaniem licznych przemalowań temperowych. Tempera jest farbą, która w przeciwieństwie do farby olejnej ma bardzo małą tendencję do ciemnienia. Nakładając kolejne warstwy laserunku artysta musiał powracać do rozjaśniania światła temperą, aby możliwe były wielokrotne modyfikacje koloru, nakładanego przejrzyście i laserunkowo w wielu warstwach. Komplikując w ten sposób tkankę malarską stworzył niesłychanie złożone zjawisko optyczne. W tych późnych pracach, takich jak *Zwiastowanie* (1564, Wenecja, kościół San Salvatore) czy *Męczeństwo św. Wawrzyńca* (1567, Wenecja, kościół Jezuitów), realistyczny szczegół nie odgrywa żadnej roli, liczy się czyste działanie światła i koloru. Równocześnie należy podkreślić, że prace te powstawały w kręgu malarstwa, które bardzo mocno akcentuje własne pismo malarskie – ślady narzędzia, spontaniczne połączenia farby.

Takie możliwości dała rozwinięta, świadoma technika mieszana temperowo-olejna, przy czym farba olejna oczywiście odgrywała w niej znacznie większą rolę, ze swoją miękkością i masywnością. W późnej twórczości Tintoretta także można zauważyć śmiałe rozwiązania tych kwestii. Artysta często rozpoczyna pracę od bardzo ciemnego podłoża, jak w obrazie *Porwanie ciała świętego Marka* (1562–1566, Galleria dell' Accademia, Wenecja). Organizuje całość przygotowania wyłącznie za pomocą stopniowania bieli i stworzenia bardzo charakterystycznego zjawiska szarości optycznej. Powstało w ten sposób zdumiewające, nierealne zjawisko, szczególnie w partiach architektury. To jest efekt wyreżyserowany do przestrzeni wnętrza, dla którego obraz był przeznaczony. Obraz Veronesa budowane były na innej skali, na jasnoszarym podłożu i na bazie delikatniejszego modelunku w szarościach (np. *Św. Marek i św. Marceli prowadzeni na męczeńską śmierć*, 1565, kościół San Sebastiano, Wenecja). Operuje on także szarościami optycznymi w partiach nieba, ale modulacje, modyfikowanie szarości gruntu i tego przygotowanie są zupełnie inne niż w przypadku Tintoretta, który posługuje się znacznie węższą skalą chromatyczną,

<sup>5</sup> Cztery obrazy alegoryczne: *Roztropność, Zawiść, Melancholia, Bachus*.

ale stosuje o wiele bardziej gwałtownie kontrasty światłocieniowe. W monumentalnej kompozycji w prezbiterium kościoła San Sebastiano w Wenecji pt. *Męczeństwo świętego Sebastiana* (1565) silne działania chromatyczne centralnej grupy dopełnia teatralne zjawisko w partii chmur, gradacja szarości w motywach architektonicznych i skąpana w cieniu grupa budowana na tonach monochromatycznych. Artysta operuje szerokimi pociągnięciami pędzla, co w ogromnych wnętrzach kościoła z dużych odległości daje efekt luministyczny. Kolejny wariant zastosowania tej techniki: przygotowanie obrazu szarościami na stonowanym, brązowym podłożu, zaobserwować można w obrazie *El Greca Apostoł* (Muzeum w Budapeszcie). Szkicowa materia pozwala zauważyć przeświecający grunt, nawarstwienia bieli i położenie błękitu, dające wrażenie chłodnych szarości.

Omówione powyżej przykłady składają się na cały wachlarz możliwości technologicznych, należących do kręgu tej samej filozofii warsztatowej. Można oczywiście wnioskować, że filozofia budowania obrazu u Tycjana jest o wiele swobodniejsza niż w przypadku malarstwa flamandzkiego. Natomiast artysta ten zdaje sobie doskonale sprawę z tego, co farbą olejną jest w stanie zrobić malarz i jak połączyć ją z temperą. Zatem mamy tu do czynienia z łańcuchem rozwojowym, w którym malarze uczą się od siebie bezpośrednio, wykorzystując doświadczenia poprzedników i modyfikując je, tworzą własną technikę. Jest to o tyle ważne dzisiaj, że ten rodzaj metod warsztatowych – modelowanie światłocieniowe, nakład barwny na modelunek światłocieniowy – można zastosować również w technice akrylowej. Myślę, że można z taką techniką eksperymentować w każdym czasie.

## Bibliografia

- Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A., *Italian painting before 1400. Art in the making*, The National Gallery 1989, Reprinted 1990, 92
- Bomford D., Kirby J., Roy A., Ruger A., White R., *Rembrandt. Art in the making*, The National Gallery Company 2006, Distributed by Yale University Press
- Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa 1975
- Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception, and Research*, ed. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam 2005
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 1989

## Mirosław Sikorski

Malarz, sporadycznie rysownik, urodzony w 1965 r. Ukończył Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie (1986) oraz studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1990). Dyplom w pracowni prof. Jana Szancenbacha, aneks z grafiki w pracowni prof. Stanisława Wejmana. Pracuje na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie jako asystent prof. Jacka Waltosia. Jest adiunktem od 2004 r. Od 2005 r. prowadzi na Wydziale Malarstwa zajęcia teoretyczne według własnego programu dla studentów pierwszego roku – Podstawy widzenia artystycznego. Uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych, autor kilku wystaw indywidualnych. Od 1987 r. uczestniczy w pokazach grupy artystycznej znanej jako Trzy Oczy, a od 2004 r., po spontanicznym rozwiązaniu, Nieistniejąca Grupa Trzy Oczy.

## **A contemporary artist's perspective on old painting techniques (tempera-oil technique)**

### **Abstract**

The article discusses technological issues related to a mixed, tempera-oil technique. Beginning with the history of the Italian Trecento painting when the tempera technique dominated, the article moves on to discuss the 15th century and points out the circumstances in which the tempera-oil technique was used in the Flemish and Italian school. It finishes with the 16th century when the status of the oil technique became established, by concentrating mainly on examples from the Venetian school. The author indicates the circumstances in which painters learn from each other, use their predecessors' experience and then modify it to form their own technique. Further, the author stresses that such workshop methods – chiaroscuro modelling based on predecessors' experience – can also be used in acrylic painting techniques.



*Adam Brincken*

## **Obrazy światłem malowane.**

### **Wybrane i z autopsji zagadnienia współczesnego witrażu**

Jakoś tak się stało, że jestem autorem szeregu realizacji w przestrzeniach sakralnych, polichromii i witraży, na ogół we współpracy z moim przyjacielem rzeźbiarzem Maciejem Zychowiczem.

Nie urodziłem witrażownikiem, chyba też nim nie jestem. Jestem po prostu malarzem, w dodatku takim, którego ponadczterdziestoletnia praktyka artystyczna teoretycznie powinna przeczyć możliwości korzystania z takiego świata wizualnego, artystycznego eksploatowania takiej materii malarskiej, jaką jest witraż. To moje malarstwo się jakby rozprzestrzenia poza ramę malarskiego krosna, poza powierzchnię i płaszczyznę blejtramu. Jest grube, pełne faktur i na ogół bardzo ciężkie. Zatem praktyka witrażownicza wydawała mi się bytem, zjawiskiem właściwie absurdalnym wobec charakteru moich zainteresowań, mojej dotychczasowej pracy.

Z pozoru nieduży kościół p.w. NMP Królowej Polski w Wejherowie stał się w drugiej połowie lat 90. XX wieku moją pierwszą w życiu przygodą witrażowniczą. I to właściwie nie dlatego, że chciałem zrobić witraż, lecz dlatego, że bardzo chciałem tam właśnie takiej, prócz polichromii, mojej obecności wspomniany przed chwilą rzeźbiarz, artysta i przyjaciel. Ta z pozoru absurdalna propozycja niosła ze sobą swego rodzaju wyzwanie. Bo witraż to nie tylko zjawisko barwne, ale też szansa na mój inny niż dotąd dialog z przestrzenią w ogóle. To właśnie tam pojawiła się myśl, by do okna witrażowego podejść w sposób prowokacyjny. Niemal od zawsze intrygowało mnie pytanie, co dzieje się z witrażem, kiedy nie ma na zewnątrz architektury światła, gdy gaśnie dzień, a przychodzi noc. Zastanawiałem się też, dlaczego to kompozycyjnie ważne w architekturze miejsce – okno z zewnątrz, jeśli nie jest lustrem, nigdy nie jest aktywne. Odpowiedź była banalnie prosta. Istota witraża polega na tym, że zjawia się przed nami tylko dzięki temu, że przez barwne szkło okien przenika światło dzienne. Jego jasność determinuje formę – zjawisko barwne.

Zdecydowałem się na swego rodzaju eksperyment. Zastosowałem białe i bielo-  
ne w masie szkła. Białe kierunki, plamy stały się widzialną częścią kompozycji wnętrza nawet wtedy, kiedy na zewnątrz kościoła jest ciemno. W związku z tym moje myślenie nie determinowała już konieczność kontynuacji kompozycji architektury; jej brył, płaszczyzn, rytmów czy kształtów okien. Biele swym rysunkiem prowadziły nawet nocą swoisty dialog, nadal były „na temat”, okna przestały być czarną

dziurą – otchłanią. Te moje pierwsze próby witrażowe wydały mi się być na tyle intrygujące i artystycznie prowokujące, by samemu chcieć mocniej zaangażować się w tę przygodę z naturą witraża. Bryła wejherowskiego kościoła ma kształt namiotu, którego masztem jest dzwonnica posadowiona nad wejściem. Płaszczyzny „namiotu” rozprzestrzeniają się i rozszerzają się w stronę prezbiterium. Te moje pierwsze w życiu witraże w przedziwny, ale ikonograficznie zamierzony i oczywiście zaakceptowany przez księdza proboszcza sposób wpisują się w jego namiotową przestrzeń. Wchodząc do kościoła tych przeszkleń jak pęknięcia materii płóciennego dachu nie widać, są za naszymi plecami lub nad głową. Widać je w pełni, gdy opuszcza się już wnętrze świątyni. W związku z tym zaskakującym położeniem nie wszystko można weń wpisać. Program ikonograficzny musiał być starannie przemyślany. Doszedłem do wniosku, że warto zaakcentować końcowy moment Mszy Świętej, jakim jest błogosławieństwo udzielane wiernym ręką kapłana kreślącą znak krzyża. Znak na cały następny tydzień życia. Pionowy pas przeszklenia nad wejściem wieńczy, jak wspominałem, dzwonnica. Pion witraża (o długości 31 m) zawiera motyw-znak lekko cofniętego od osi, przekrzywionego krzyża. Cztery dalsze witraże – pęknięcia namiotowego dachu – kontynuują główną ideę. W górnych partiach tych wąskich trójkątów wprowadziłem biele i w pełni przezroczyste tafle szkła otwierające omal dosłownie przestrzeń bryły, jednocześnie dzięki symetryczności kompozycji akcentujące centralny punkt – krzyż, krzyż w drodze, krzyż na drogę, z nadzieją, że mu podołamy, że na tej drodze jedni drugim nieść go będziemy. Krzyż w witrażu jest wewnętrznie pęknięty, otwarty, pojawiają się w nim błękity, szarości i biele przepływających po niebie chmur. Płaszczyznowa, a jednak przestrzenność witraża we wnętrzu kościoła nie została przeze mnie potraktowana jak ornamentalny dywan z kolorowego szkła, lecz jako pretekst czy zaproszenie do głębszej refleksji.

Inną, oprócz „zabiegów” otwierających przestrzeń, formą obecności witraża w kościele jest plama barwna, która konstytuuje się, gdy światło przenika przez szyby, wnika do środka, zmienia swoje miejsca, wędruje po nas samych, po posadźce, schodach, ławach, konfesjonalach, po wszystkich. Wędrowanie malarstwem po świecie, nieważne, czy po płaszczyźnie malarskiego krosna, po rzeźbie czy architekturze, to jest też zadanie dla artysty, zjawisko do „wyreżyserowania”. Już w baroku forma wiła się po formie, iluzja zastępowała rzeczywistość. Malarstwo współistniało dynamicznie z inną przestrzenią i choć sam witraż zanika jako immanentna część idei baroku, to przecież pozostaje w dziełach gotyku polifonicznie współbrzmiać z materią odmiennej myśli.

Jest w tym kościele inny mój witraż. Witraż będący konsekwencją wspólnego rzeźbiarsko-malarskiego myślenia. Rzeźbiona ściana eksponująca formy pozytywowe i negatywowe stanowi zawsze kuszącą sytuację dla malarza, także dla malarza czyniącego w obu materiałach malarskich jednocześnie, polichromię łącząc ze światem witraża. Główną ścianę prezbiterium w wejherowskim kościele tworzy jednoczesność przedstawienia Tajemnicy Ukrzyżowania i Zmartwychwstania. Rzeźba wryta, niejako wydarta negatywową formą ścianie, odnosi się do Chrystusa zmarłego na krzyżu, jest kształtu cieniem. Wstaje z niej, wyrwa się ku zmartwychwstaniu fragmentem postaci. To rozpoznawalne przedstawienie wznoszącej się dynamicznie postaci. Cała kompozycja unosi się do góry. Jest wyrzeźbiona i namalowana, obecna także w linearnościach złoceń. Sposób malowania, jego forma wchodzi

w płaszczyznę trójkątnego witraża zamykającego od góry ścianę prezbiterium. Witraż wybucha dynamiką światła i koloru, utwierdza wskazane treści.

W swych początkowych witrażach w tym samym kościele, o których mówiłem przed chwilą, używałem wyłącznie gotowego kolorowego szkła, bez żadnej ingerencji tradycyjnego warsztatu malarza, czyli pędzla i farby. Z czasem starałem się doprowadzać do zbliżania się wyrzeźbionej przestrzeni z materią malarską także z poetyką kolorowego, barwnego szkła. Przestrzenna forma odlana w brązie, która wychodzi, wstaje, wznosi się, wyzwała z wyrzeźbionego w ścianie cienia, posiada monumentalną skalę. Sam witraż wieńczący symboliczną scenę ma u swej podstawy ponad osiem metrów. Nie ma w nim żadnej ingerencji pędzla, jest tylko szkło, w tym też białe, by swymi nocą widocznymi kierunkami dalej było „na temat”. W paru miejscach dla wzmocnienia ekspresji zastosowany został taki swoisty materiałowy kolaż w postaci nawarstwienia dwóch różnobarwnych szyb.

Oprócz ważnego wskazanego wyżej problemu natury ikonograficznej podjąłem się także wyzwania natury poniekąd funkcjonalnej. Namiotowa forma bryły kościoła pozostawia zaledwie niewiele ponadtrzymetrowej wysokości pas bocznych ścian. Rytm dwudziestu jeden okien po każdej ze stron uniemożliwia nawet myślenie o polichromii czy rzeźbie w tych miejscach. Okna przez jakiś czas były puste, wypełnione przezroczystym szkłem. Kościół był niejako ze wszystkich stron otwarty. By wyjść potrzebie wprowadzenia wiernych stojących często przed świątynią do jej wnętrza, należało „utrudnić” zaglądnienie do jej środka. Oczywiście, to co mówię, to do pewnego stopnia żart i pół prawdy. Program ikonograficzny tego, co stało się kolejną nową przygodą twórczą, w tym kościele niejako zjawił się sam. Albo inaczej, to ksiądz proboszcz sprawił, że omal w tej samej chwili zaczęliśmy myśleć o tym samym.

Po jednej i drugiej stronie kościoła są trzy sekwencje po siedem okien, które doskonale nadają się, by wpisać w nie Dni Stworzenia, etapy Genesis. I tak się stało. W ciągu roku powstały czterdzieści dwa witraże jak obrazy, które stanowią abstrakcyjną interpretację GENESIS. Są sześcioma polipytkami składającymi się z siedmiu okien. Są w nich takie elementy kompozycji, które „przepływają” przez tę sekwencję, wiążąc misterną strukturę w jedną całość, wyjęcie któregoś z tych okien-witraży skutkowałoby zniszczeniem całej kompozycji. Pierwszy witraż po prawej przy wejściu nosi tytuł „Światło Dnia Pierwszego”, po przeciwnej stronie odpowiada mu drugi dzień Genesis „Rozdzielenie wód”. W dłuższej sekwencji umieszczono trzeci temat: „Rozdzielenie wód i łądów”, który prowadzi do „Narodzin gwiazd”, dalej do „Zwierząt wodnych i nawodnych” i w końcu całej natury, „Zwierząt, ptaków i pierwszych ludzi, Adama i Ewy”.

W pracy nad tym stworzeniem świata na czterdziestu dwóch oknach uczestniczyła moja żona i córka. Zatem kompozycja dwóch pierwszych Dni należała do mnie, do żony – Dzień trzeci i czwarty, piąty i szósty do córki. Proces Stworzenia, praca Boga musiała mieć charakter dynamiczny, w związku z tym taki też charakter musi mieć w całości ogólna kompozycja polipytku. Wierni winni poczuć się częścią Boskiego Dzieła. Tu są jakby otoczeni, zagarnięci tym witrażami rozpisany malarstwem.

W związku z kłopotami z doborem szkielec do wcześniejszych realizacji przystępując do pracy nad tymi witrażami, doszedłem do wniosku, że muszę znaleźć współpracowników w Krakowie, z którymi mógłbym na bieżąco konsultować swoje

zamiary. Zdecydowałem też, że te witraże będą także malowane. Ich skala i posadowienie we wnętrzu kościoła „skazują” je na konieczność bycia obrazem, gęstym obrazem. Malowanie witraża nie polega na tym, że maluje się farbami naszkliwnymi na powierzchni i montuje to wszystko w oknie. Nie polega też, w moim przypadku, na malowaniu farbami olejnymi po powierzchniach kolorowych szkieł. Tylko na malowaniu tlenkami metali, czasem na zwykłej białej surówce. Tlenki są mieszane z drobno sproszkowanym szkłem, łączone wodnym spoiwem i gumą arabską. Te tlenki metali w procesie malowania szybko schną, ale koloru oczekiwanego nie wiadać. Wszystkie są jakby szaropopielate. Można z nimi wtedy wszystko robić. Można je zdrapywać, można je delikatnie ścierać. Następnie muszą wejść w reakcję chemiczną i strukturalną ze szkłem w piecu, w temperaturze powyżej sześciuset stopni. Dzięki temu procesowi malarstwo witraża ma szansę przetrwać i kilkaset lat, i nie odprysnąć z powierzchni. W przypadku prostej, łatwej technologii z użyciem farb olejnych już po dziesięciu, dwudziestu latach witraż ulega w tych partiach procesowi złuszczenia. Potwierdzenie tego można odnaleźć w niektórych fragmentach witraży Marca Chagalla w Mainz, który osobiście robił korektę farbami olejnymi już na gotowym witrażu wmontowanym w okno.

Starania, by uzyskać najlepszą jakość kolorystyczną, dają szczególny efekt, kiedy dzień ma się ku końcowi. W pierwszej chwili wszystko staje się błękitnawe, potem nasycy się bardzo intensywnym kolorem, a do końca pozostaje żółć. Tę wzmożoną obecność żółci w witrażu warto przewidzieć już na etapie projektu. Wprowadzając elementy białego czy białawego szkła w kompozycję, niweluje się zjawisko tzw. czarnej dziury, czyli ciemnego otworu okiennego.

Witraże od tego momentu stały się dla mnie tak bardzo intensywnym doświadczeniem twórczym, już nie tylko dobieraniem z gotowej palety szkieł, lecz przede wszystkim przygodą z innymi malarzami, którzy zajmują się wykonaniem samego już witraża. Po pierwsze, mówią tym samym językiem, potrafią zinterpretować to, na co patrzą, co widzą w projekcie. Twórczo spierać się o wyrazowe środki witraża, które mają stworzyć, stać się malarstwem, być nim właśnie, a nie „zaprojektowanym” witrażem. Potrafią mówić o walorze koloru, rozmawiać o wyrazie, ekspresji, ciężarze kompozycji, o materii.

Kolejna realizacja we wnętrzu sakralnym, przy której mogłem doskonalić mój warsztat „projektanta” witraży, znajduje się w Kobiernicach niedaleko Kęt. Kościół jest jak bazylika jednonawowa, z końca lat siedemdziesiątych, o imponującej kubaturze. Zastałem w nim dwa monumentalne witraże, z których jeden był głęboko osadzony w oknie ściany prezbiteryjnej. Do jednego z nich użyto techniki naklejenia klejem żywicznym odłamków szkła na większych taflach. Jednak napięcia, naprężenia szkła, którego nie łączy żadna ołowiana linia okazały się tak duże na skutek nasłonecznienia, że zaistniała obawa, iż płaszczyzny szyb-okien witrażowych lada chwila zaczną pękać. Kontynuując myśl przewodnią zastanej realizacji o Duchu Świętym, wyrażoną symbolem gołębic, wprowadziłem do mojego projektu motyw rozprzestrzeniającego się i niejako zstępującego światła, jego emanacji. Ponieważ zastany witraż jest odległy od ściany prezbiteryjnej o 3–4 metry, doszedłem do wniosku, że nie mogę sobie pozwolić na to, bym nowym witrażem zasłonił tamten w całości. Są pozostawione takie widoki – miejsca w kościele, gdzie wspomniane wyżej przedstawienie Ducha Świętego jest nadal omal w całości widoczne.

W mojej realizacji starałem się, by symbol zamienił się, stał się formą koloru i światła. Wraz z Maciejem Zychowiczem przekształciliśmy prezbiterium tego kościoła poprzez podciągnięcie ścian do góry, wskutek czego nabrały one wyrazistszego kształtu łuku. Obie boczne ściany prezbiterium zostały rozwiązane jako kompozycja rzeźbiarska, podobnie jak scena główna na ołtarzu. Środkowa część, w tym okno, została dedykowana „Zwiastowaniu”, lewa strona „Bożemu Narodzeniu”, a prawa jest „Pietą”. Wystrój kościoła nie jest jeszcze całkowicie przemieniony. Witraże w tym kościele, podobnie jak w Wejherowie, stanowią połączenie malarstwa i płaskorzeźby. Okna tu stają się integralną częścią polichromii, która także we fragmentach bywa „naruszona” przedstawiającą strukturą rzeźbiarską. Przebudowaliśmy też drzwi tabernakulum, dzięki czemu stały się osią całej kompozycji, a światło spadające w dół symbolizowało i wyrażało wolę Boga wobec Marii. W tej kompozycji nie użyłem już żadnego jednobarwnego szkła. Witraż ten nie jest tylko wypełnieniem trójkątnej przestrzeni okna odległego o wspomniane 4 metry. Jest samodzielną kompozycją ze swoją własną linearną konstrukcją – rysunkiem.

Kolejnym wyzwaniem w tym wnętrzu są boczne ściany świątyni, na których wiślały reprodukcje obrazów stacji Drogi Krzyżowej. Wspólnie doszliśmy do wniosku, że konsekwentnie należałoby stworzyć abstrakcyjne kompozycje, które będąc ekwiwalentem, uniosłyby znaczenie, przesłanie, sens każdej kolejnej stacji Drogi Krzyżowej. Przemieniając jednocześnie kwadratowe pole ściany, obecnie zawierające zawieszoną reprodukcję, w płaskorzeźbę, która pozostanie w znacznym stopniu przedstawieniem Drogi Chrystusa, ale jej forma będzie nawiązaniem do witraża wznoszącego się nad każdą stacją, uwzględnij sposób jego skomponowania. Moim zadaniem było połączenie witraża i polichromowanej płaskorzeźby do tego stopnia, by niekiedy doprowadzić do gry z przestrzenią. Do tego, by w pewnych momentach nie bardzo było wiadomo, czy to jest jeszcze witraż, czy to już polichromia. Jak zawsze w pracy zespołowej lub dokładniej takiej, która świadomie i pięknie pragnie doprowadzić do dialogu dwie różne osobowości artystyczne, różniące się od siebie materią sztuki, nie jest łatwo. Na każdym etapie prac następują wzajemne ingerencje. Proces powstawania tego rodzaju złożonych prac zależy od wielu czynników. Problemem szczegółowym na przykład staje się to, że malując szkło witrażowe, spodziewamy się określonego koloru, wiedząc z autopsji, jakie tlenki mieszamy ze sobą i na jakim szkłe to czynimy. Ale tak naprawdę wszystko okazuje się dopiero po wielogodzinnym wypalaniu. Niektóre elementy kompozycji, by osiągnąć większy stopień komplikacji kolorystycznej struktury malarskiej, są malowane już po wypalaniu po raz kolejny innym, następnym tlenkiem. Do końca nie wie się, jak mocną strukturę posiada szkło wyjściowe. Czasem zdarzają się przypadki, kiedy najpiękniej namalowana partia po prostu pęka w piecu. Wspomniałem już, że wykorzystuję także szkło zmatowione w masie. Nie jest matową białą szybą, lecz dając efekt miękkiej plamy jak dym, potrafi bardzo pięknie opalizować, wędrować w gamy szarości, fioletów i ugrów.

Bardziej przewidywalne są efekty uzyskiwane za sprawą łożonych spoin. Dają one odczucie linearności, bo tak naprawdę fizycznie istnieją jako konstrukcja okien, lecz bardziej swobodna. Malarz zajmujący się witrażem powinien się jakoś wobec takiej możliwości zachować, może z niej skorzystać. Stanowią rodzaj obecności linii pojętej nie tylko jako rysunek-kontur, który obwodzi jakiś kształt,

ale również jako rytm. Mogą one współistnieć, stanowić przedłużenie czy kontrast z malowanymi formami plam i linii właśnie. Wreszcie można dysponować różnymi szerokościami tych ołowianych linii, od czterech milimetrów (które z daleka znikają) do centymetra, czasem do półtora centymetra. Te, uwydatniając szczególnie swój charakter, stają się odrębną, omal autonomiczną jakością, która ma znaczenie dla całej kompozycji, bo widać tę linearność nawet z dużego oddalenia.

Materialność witrażowego malarstwa znajduje potwierdzenie w innych moich pracach, bo witraż to nie tylko szkło zespolone ołowiem. Tak naprawdę witraż to malarstwo, tylko innymi środkami. Choć używa się pojęcia projektant witraży, to niezaprzeczalnym jest fakt, że by radzić sobie w tej dziedzinie, trzeba być przede wszystkim malarzem i spotkać na swojej drodze ludzi, którzy potrafią ten nasz świat malarski zamienić w skończone dzieło, w inną jego materię. Do tego kościoła projektowałem także ornaty na Wielki Piątek, Dzień Zmartwychwstania i Maryjne święta. Wszystkie mają określoną jakość formy, swoją materię i dramaturgię. Nawiązują do form późnogotyckich. Wykonane zostały w technice malowanego kolażu pełnego nawarstwiających się aplikacji.

Pomiędzy pracami w Wejherowie i Kobiernicach projektowałem witraże do kościoła p.w. Chrystusa Króla w Jarosławiu. Wraz z Maciejem Zychowiczem udało nam się „wejść” w dialog z architekturą, kiedy strop kościoła był jeszcze podstemplowany wielkimi drewnianymi pionami rusztowań, kiedy we wnętrzu nie było jeszcze niczego. Mogliśmy dzięki niezwyklej kulturze i odwadze księdza proboszcza ingerować we wnętrze jeszcze na etapie budowy świątyni. Dla tego kościoła powstał prócz szeregu innych także jeden z ostatnich moich witraży, nawiązujący swoją ideą – myślą – formą do tego z Kobiernic, tam umieszczonego w ścianie prezbiteryjnej, wznoszącego się niejako ku górze. Usytuowanie w bardzo wysokim, w całości przeszklonym narożniku jarosławskiego kościoła determinowało możliwość zaistnienia jakiegoś niecodziennego zjawiska. Przy realizacji tego witraża zastosowaliśmy zjawisko przenikania się bardzo mocnej, szerokiej linearnie, kwadratowej konstrukcji okna odległego o 35 cm od przyszłego witraża. Przy jego kompozycji wykorzystałem codzienne odczucie grawitacji, jakim jest ciężenie ku dołowi i obecność światła zstępującego i wstępującego do wewnątrz. Narożnik ten jest posadowiony na południowym zachodzie. Witraż sprawia wrażenie urwanego lub zaczynającego się dopiero. Jest u góry lżejszy jasnością błękitów i żółci, aż do prawie pełnej przezroczystości. To zstępowanie światła znajduje potwierdzenie w programie ikonograficznym. Głównym momentem kompozycji jest ośmiometrowy, wąską linią zakreślony jak przecięciem, czerwony światłem krzyż i rozpadająca się żółta Jakubowa drabina. W narożniku otoczony tym witrażem stoi konfesjonał.

Warto na zakończenie omówić kilka zapomnianych już dziś przez wielu technik związanych z witrażem. „Przeszkleniem” bywała początkowo cienka płyta z gipsu lub alabastru, też rodzaju gipsu o idealnej dla przyszłego okna strukturze chemicznej. Pierwsze szyby były po prostu efektem rozlania na płaszczyznę z drewna płynnego, gorącego szkła i walcowania go. Z powodzeniem stosowano na przykład wylanie warstw szkła jedna na drugą, uzyskując w ten sposób grubości do centymetra. Czasem struktura barwna składała się z pięciu czy sześciu innych barw przekładanych szkłem neutralnym, białym, przezroczystym. Chcąc w tej strukturze uzyskać pewną gradację i skomplikowane miękkie przejścia kolorów, szkła szlifowano

lub roztopiano kwasem tę spodnią warstwę, by dotrzeć do pożądanego koloru. Do XV, XVI wieku nie znano jeszcze diamentu, w związku z tym cięto szkło rozgrzanym prętem. Było ono tak cenne, że nawet gdy pękło, to je powtórnie łączono. Czyli linearne podziały wynikać mogły nie tylko z racji artystycznych, ale też technologicznych, a także z oszczędności materiału. Z cięciem na drobne precyzyjne kawałki diamentem mamy do czynienia dopiero w XV/XVI wieku, należy jednak pamiętać, że ewolucja formy ze szkła poszła również w inną stronę. Zaczęto stosować je w wielu XX-wiecznych realizacjach w postaci bryły szklanej, struktury przestrzennej, która ujęta w grube, stalowe ramy sąsiadowała z betonem. Była w jakimś sensie odpowiedzią zarówno na kubizm, jaki i malarstwo materii.

Witraż jako możliwość innego życia malarstwa nigdy nie przeżyje regresu. Jeśli mamy dziś gdzieś do czynienia z banalną szklaną mozaiką, to tylko dlatego, że witrażem najczęściej niestety zajmują się nie artyści, a „szklarze” projektujący witraże.

### **Adam Brincken**

Urodzony w 1951 r. w Nowym Sączu. Ukończył Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Marczyńskiego (1975). Jest profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawia malarstwo na pograniczu obiektu oraz rysunek i pastel, od czterech lat projektuje i realizuje swoją twórczość w przestrzeniach sakralnych. Ma w swym dorobku ponad 20 wystaw indywidualnych, m.in. w Krakowie, Warszawie, Tarnowie, Nowym Sączu, Bydgoszczy, Wiedniu, Rzymie, Bonn. Uczestniczył w ponad stu wystawach zbiorowych w kraju i w większości krajów Europy oraz w USA i w Kanadzie. Dzieła w zbiorach muzealnych w kraju i w kolekcjach prywatnych za granicą. Na Dorocznej Wystawie Nowosądeckiego Oddziału ZPAP Salon'2003 otrzymał Wyróżnienie Honorowe Medal Pamięci Bolesława Barbackiego.

### **Pictures painted with light. Selected issues of contemporary stained-glass art (from the author's experience)**

#### **Abstract**

The paper contains reflections of the author who, over the last few decades, made a stained-glass window series in churches in collaboration with the sculptor Maciej Zychowicz. The paper, inter alia, describes the group of painting and sculpture in the Church of Blessed Virgin Mary, Queen of Poland, at Wejherowo where, experimentally, white and whitened glass was used as well as in the Church of Christ the King at Jarosław and Kobiernice by Kęty. In the latter case, the windows became an integral part of the polychromy which, in sections, is complemented by a figurative sculptural structure. A vital aspect considered by the designer in each of the described cases was a well thought-out iconographic program, related both to the patron of the church as well as to the function of the space of a particular church section.

*Aleksander Mitka***Wykorzystanie starej techniki fotograficznej w malarstwie**

Guma, zaliczona do technik szlachetnych, takich jak pigment, bromolej, przetłok bromowy, jest jedyną w pełni swobodną techniką, ponieważ prowadząc ten sam temat na bazie jednej matrycy negatywowej można wykonać różne odbitki pozytywowe. Większość elementów druku gumowego oparta jest na działaniach intuicyjnych, popartych wielokrotnymi próbami. Dane liczbowe dotyczące receptur nie stanowią pewnej podstawy w działaniach praktycznych. Biorąc pod uwagę niską czułość emulsji gumowej, istotnym problemem jest określanie długości naświetlania warstwy gumowej, która zależy od gatunku użytej gumy arabskiej (spoiwo), soli chromianowych (środkii garbujące), pigmentu i użytego światła do naświetleń dziennego lub sztucznego.

Fotograficzną technikę – gumę – wynaleziono w połowie XIX wieku. Na podstawie literatury opisującej tę technikę i moich wieloletnich doświadczeń opracowałem metody pokonujące różne bariery technologiczne, którymi są na przykład ograniczenia formatu, niepowtarzalność efektów plastycznych, ograniczony zakres tematów nadających się do realizacji ze względu na specyficzny charakter gubienia szczegółów obrazowych.

Wieloletnie doświadczenie pozwoliło mi na udoskonalenie procesu gumowego poprzez wprowadzenie autorskich rozwiązań technologicznych i technicznych, umożliwiających kontrolowany przebieg druku gumowego, a także zwiększenie formatu odbitek z zachowaniem ostrości szczegółów rysunkowych. Druk wielobarwny stał się łatwiejszy przy użyciu negatywowych matryc, sporządzonych metodami poligraficznymi.

W realizacji obrazów wykonywanych w technice gumy można uwzględnić elementy warsztatu fotograficznego, malarskiego lub rysunkowego. Możliwość zmiany charakterystyki kontrastu w druku wielowarstwowym upodabnia gumę do fotografii na obecnie stosowanych papierach typu multigrade.

Ze względu na coraz większe zainteresowanie starymi technikami fotograficznymi, a w szczególności gumą, nie jako archaiczną ciekawostką technologiczną, lecz w pełni nowoczesnym środkiem wypowiedzi artystycznej, konieczne wydaje się stworzenie możliwości korzystania z tej techniki.

Podłożem jest papier akwarelowy lub np. do grafiki, silnie przeklejony, ponieważ cały proces, umownie to nazwę wywoływania, odbywa się poprzez wypłukiwanie wodą zbędnej farby. O tym, ile farby zostaje na papierze, decyduje matryca negatywowa. Papier, zaimpregnowany np. żelatyną, pokrywamy (pędzlami, wałkami)



mieszanią o składzie: guma arabska w roztworze wodnym w odpowiednich proporcjach z dwuchromianami amonu lub potasu (różnią się czułością). Do mieszaniny dodajemy farbę, może to być np. tempera, akwarela lub farby w proszku. Po wysuszeniu farby negatyw zostaje przyłożony do tego papieru i włożony do kopioramy (ramy z szybą muszą ściśle do siebie przylegać). Teraz następuje proces naświetlenia światłem bogatym w ultrafiolet, dziennym lub sztucznym (używam halogenów 1000 W).

Guma arabska poddana działaniu światła w obecności dwuchromianów zostaje zgarbowana – tam gdzie padło światło, guma wiąże pigment i nie da się go wypłukać wodą. O tym, ile farby zostanie wypłukane, decyduje negatyw. Na początku używałem negatywów papierowych, potem celuloidowych czy błon graficznych, a od niedawna są to negatywowe wydruki komputerowe. Te ostatnie mają tę wadę, że są zrastowane. Błona graficzna daje efekty półtonowe, z rastrem czasem są problemy, nie zawsze jest korzystny dla końcowego efektu. Po naświetleniu wyjmujemy papier z kopioramy, oddzielamy negatyw i wypłukujemy nienaświetloną farbę. Ja używam prawie wyłącznie strumienia wody bez pomocy pędzli czy gąbek. Po wysuszeniu papieru i naniesionej farby widzimy nadrukowany obraz i nasycenie farby. Wtedy trzeba decydować, jak poprowadzić pracę dalej, jaki charakter nadać kolejnej warstwie. Z reguły robi się 2–3 warstwy, to proces wielodruku (gumy drukują 3, a niektóre 4 razy). Jeśli pierwsza warstwa była półtonowa (decydują o tym proporcje składników, warstwa półtonowa powstaje przy proporcji 1:1), a np. w drugiej decydujemy się na pogłębienie czerni, to musimy zmienić proporcje, dając więcej gumy arabskiej. Warstwa światłoczuła będzie pracowała kontrastowo, więcej treści zarejestruje się w głębokich cieniach – tam gdzie negatyw jest „otwarty”. Po powtórzeniu całego procesu wywoływania (postępujemy jak przy pierwszej warstwie) okazuje się, że np. brakuje jeszcze pewnych elementów obrazu w światłach szczytowych, czyli tam, gdzie negatyw był mocniej kryty. Wtedy zwiększamy ilość dwuchromianu, dajemy mniej farby i powstaje cieńsza warstwa. W ten sposób próbujemy wydobyć elementy spod najciemniejszych miejsc negatywu.

Ostatnimi laty zauważam renesans tej techniki. W katalogach aukcyjnych spotykam bardzo wiele fotografii wykonanych w technice gumy z początku XX wieku. Odbitki wykonane tą techniką przechowują się trwale, nie zmieniają barwy, są „wieczne”. A decyduje o tym głównie podłoże: papier i pigmenty odporne na działanie promieni UV

Są jeszcze inne techniki chromianowe: pigment, bromolej, przetłok bromolejowy, te są najważniejsze. Ich podział zależy od użytego kleju. „Gumiści” używają gumy arabskiej, która tworzy cienkie warstwy, łatwe dla przenikania światła w procesie garbowania. W pigmentcie jako klej występuje żelatyna – daje ona warstwy grubsze, przez które światło trudniej dociera do podłoża. Bromolej to technika późniejsza, związana z pojawieniem się papierów bromowych. Warstwa naświetlonej żelatyny zachowuje się jak powierzchnia kamienia litograficznego – po zwilżeniu wodą przechowuje obraz, wewnątrz jako obraz utajony. Nałożona pędzlem tłusta farba pozostaje wyłącznie w ciemnych miejscach wcześniej odbielonej odbitki pozytywowej, którą można wtedy np. przetłoczyć w prasie na inny papier.

Spośród wspomnianych technik guma jest najpopularniejsza, bo daje największe możliwości interpretacyjne, jeśli chodzi o budowanie obrazu. Prawie we

wszystkich podręcznikach można spotkać się z opinią, że guma to monotypia, że nie da się zrobić dwóch takich samych odbitek, bo jest „kapryśna”, że trudno przewidzieć efekt końcowy. Do pewnego momentu też tak mi się wydawało. Jednak z mojego doświadczenia wynika, że z jednego negatywu można zbudować zarówno odbitki różniące się jak i jednakowe. Dlatego podpisuję się pod określeniem gumy jako techniki swobodnej. Fakt, że w dowolnej warstwie można zmieniać światłoczułość czy kolor, daje ogromne możliwości twórcze. Dawniej przeważnie operowano jednym negatywem czarno-białym. Ale znane były również negatywowe wyciągi barwne. Przykładem jest praca Henryka Mikolascha z 1913 roku, który wykonał gumę pt. *Martwa natura z błękitną flaszką*.

Ostatnio wykonuję odbitki gumowe w pełnym kolorze, do czego potrzebne są negatywowe wyciągi barwne. Barwnikami są pigmenty, które tworzą w farbie zawiesinę. Zapobiega to ich przenikaniu w głąb papieru, umożliwiając tym samym wypłukanie zbędnej farby. Proces gumowy przypomina technikę akwarelową, wykorzystujemy w nim biel papieru. Dlatego wysiłek idzie w kierunku utrzymania czystej bieli, która nie może być zniszczona, choćby przez nieodpowiedni dobór pigmentu. Zastosowanie współczesnych metod obróbki cyfrowej czyni z gumy technikę graficzną pozwalającą na realizowanie moich zamierzeń artystycznych.

## Bibliografia

- Cyprian T., *Techniki specjalne w fotografii*, Warszawa 1950  
 Dederko W., *Guma Warszawska*, Warszawa 1983  
 Kwaśniewski E.J., *Nowoczesne fotorecepty*, Kraków 1950  
 Lewandowski A., *Foto-recepty. Chemiczne przepisy fotograficzne*, Kraków 1947  
 Niemczyński R., Zdżarski W., *Zasady fotografii*, Warszawa 1956  
 Sommer S., *Vademecum fotografa*, Warszawa 1956

## Aleksander Mitka

Urodził się w 1946 r. w Krakowie, w 1971 r. obronił dyplom krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa ze specjalnością konserwacji dzieł sztuki. W latach 1971–1978 i 1982–1991 był pracownikiem naukowo-dydaktycznym na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. W 1993 r. otrzymał tytuł konsultanta tego Wydziału. Pracując jako konserwator dzieł sztuki, zajmuje się równocześnie malarstwem, rysunkiem, grafiką i fotografią. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków.

## Application of an old photographic technique in painting

### Abstract

The text discusses a number of issues related to a contemporary application of a gum bichromate technique, invented in the mid-19th century, in the painter's workshop. The author provides examples from the early 20th century and also points out the revival of this technique among contemporary artists. Many years of experience have enabled the author to refine the gum process by introducing unique technological and technical solutions, which give an opportunity of a controlled course of gum print and also of an enlargement of the copies' format while preserving the sharpness of graphic details. The application of modern methods of digital image processing makes the gum bichromate technique a graphic technique which enables us to carry out complicated artistic undertakings.

*Krzysztof Kiwerski*

## Cyfrowy malarz

Rozwój cywilizacji i związane z nim wynalazki techniki oraz nowe procesy technologiczne zawsze towarzyszyły artystom i miały niebagatelny wpływ na finalny efekt ich dzieł. Począwszy od malarstwa naskalnego Altamiry, Lascaux oraz rzeźb paleolitu, poprzez sztukę Babilonii, Egiptu, Rzymu, Chin, forma ekspresji artysty oprócz uwarunkowań mentalnych, religijnych i społeczno-politycznych miała też swoje determinanty w aktualnym poziomie rozwoju nauki i techniki. Tak zwane dzisiaj sztuki czyste, czyli malarstwo, grafika, rzeźba, uzyskały faktycznie autonomię i „wolność” dopiero pod koniec XIX wieku. Wcześniej były rodzajem sztuki przeważnie realizowanym na tzw. zamówienie społeczne. Na zmianę tej sytuacji na pewno olbrzymi (a kto wie, czy nie decydujący) wpływ miał wynalazek fotografii, metody szybkiego dokumentowania epoki, ludzi i wydarzeń, co było dotychczas nieodłączną domeną malarstwa, grafiki i rzeźby. Fotografia była więc na pewno wynalazkiem, który miał ogromny wpływ na rozwój sztuki XX wieku, przewartościowała ona dotychczasową rolę artysty, zaktywizowała go do nowych poszukiwań, postawiła przed nim nowe wyzwania. Kolejnym rewolucyjnym etapem w rozwoju cywilizacyjnym człowieka u schyłku XX wieku jest na pewno technologia cyfrowa, która, jak sędzę, będzie miała podobny wpływ na rozwój sztuki, jak pojawienie się fotografii w końcu XIX wieku. Wynalazkiem, który jest efektem spektakularnego rozwoju technologii cyfrowej, a który wdarł się we wszystkie dziedziny naszego życia, jest komputer.

Czego może oczekiwać współczesny plastyk od technologii cyfrowej i od narzędzia zwanego komputerem? Po pierwsze – i może najważniejsze – artysta plastyk, dokładniej – malarz taki jak ja, musi przyjąć do wiadomości, że zamiast na kartce papieru, płótnie itp. efekt swojej twórczości ujrzy na ekranie m o n i t o r a. Musi brać także pod uwagę to, że ołówek i pędzel zastąpi mu elektroniczne pióro. Po drugie, jak na razie, efektem finalnym twórczości malarskiej kreowanej na komputerze pozostają wydruki na papierze, folii lub specjalnym płótnie. Co otrzymuje w zamian artysta plastyk od nowego narzędzia? Bardzo dużo – współczesne komputerowe programy malarskie i graficzne testują wrażliwość i wyobraźnię artysty paletą +16 milionów kolorów praktycznie poza możliwościami percepcji ludzkiego oka. Wszystkie one mogą być użyte równocześnie w dowolnej ilości i w dowolnych wariantach. Można na przykład zaprogramować nieskończoną liczbę wariantów kolorystycznych tego

samego obrazu, można zmieniać dowolną ilość razy jakiś jego fragment. Zawsze mamy możliwość powrotu do wersji pierwotnej, co przy tradycyjnej technologii byłoby niemożliwe. Programy malarskie mogą naśladować z niewiarygodną wiernością wszystkie znane nam tradycyjne narzędzia, takie jak ołówki, pastele, flamastry, pędzle do wszelakich technik malarskich i rysunkowych; areografy, kredki i wszystko, co do kreacji plastycznej ludzkość wymyśliła. Oczywiście, każde z tych narzędzi możemy w dowolny sposób sobie zaprojektować, uwzględniając nie tylko wielkość, ale także transparentność, ilość farby na pędzlu, czas schnięcia, kierunek spływania farby itd. Artysta ma szansę w dowolnym momencie zapisany projekt przywołać i zastosować. Kiedy korzystamy z tabletu i pisaka czułego na nacisk, do złudzenia możemy symulować pracę z naturalnymi mediami. Programy malarskie oferują także całą gamę rozmaitych rodzajów płótna o różnym splocie, papiery o dowolnej strukturze i kolorze. Możliwy jest wybór z pokaźnej biblioteki, jak również samodzielne ich zaprojektowanie. Komputer, a właściwie program komputerowy, pozwala nam także w trakcie pracy w dowolnym momencie wybrany fragment papieru lub płótna zamienić lub delikatnie zmodyfikować, wydobyć lub ukryć jego fakturę bez uszczerbku dla wcześniej namalowanych fragmentów, określić przyczepność i konsystencję farby, jej wsiąkliwość i transparentność. Program oferuje także cały arsenał gumek i przyborów do usuwania, rozjaśniania lub przyciemniania kolejnych warstw wcześniej położonej farby, kredki lub ołówka. W programach malarskich mamy także możliwość łączenia fragmentów różnych obrazów, zapisywania ich i w dowolnym momencie powrotu do wersji pierwotnej. Nie ma obawy, która często bywa zmorą przy tradycyjnym sposobie rysowania lub malowania, że zniszczyło się bezpowrotnie jakiś etap pracy. Przy pracy z malarskim programem komputerowym ten problem nie istnieje, każde stadium pracy możemy zapisać na twardym dysku i w każdej chwili do niego powrócić. Filtry, czyli efekty specjalne, w które są wyposażane obecne programy malarskie, dają dodatkowe pole do działania świadomemu artyście.

Dają także często, niestety, pole do pożałowania godnych rezultatów i dyletanckich nadużyć przez ignorantów plastycznych. Niosą bowiem wiele spektakularnych efektów, które tradycyjnymi metodami są praktycznie nie do uzyskania, a prymitywnie zastosowane dają opłakane estetyczne rezultaty.

Komputerowe programy malarskie są tylko maleńką cząstką tego, co dzisiaj dostaje artysta plastyk od technologii cyfrowej, bo mamy jeszcze takie dziedziny, jak film animowany 2D i 3D, scenografię wirtualną, grafikę 3D i grafikę projektową, prezentacyjną, internetową, wirtualną rzeczywistość. Technologia cyfrowa to także błyskawiczny dostęp do nieprzebranych zasobów wiedzy i informacji najlepszych bibliotek i galerii. To bezpośrednie kontakty i wymiana myśli przez internet.

Myślę, że tak jak wynalezienie światła elektrycznego pozwoliło artyście dłużej pracować, tak wynalazki technologii cyfrowej pozwolą mu nie tylko szybciej i łatwiej tworzyć. Otworzyły one bowiem przed artystą i sztuką XXI wieku całkiem nowe obszary do zagospodarowania, zrodziły nowe pytania i nowe formy ekspresji.

**Krzysztof Kiwerski**

Urodzony w 1948 r. w Poznaniu, gdzie skończył Liceum Sztuk Plastycznych. Studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – dyplom z wyróżnieniem 1973 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Od tegoż roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych, obecnie jako profesor. Uprawia malarstwo i grafikę komputerową, zrealizował również 31 filmów animowanych, w tym cztery pełnometrażowe.

**Digital painter****Abstract**

The author of the text raises the question of what a contemporary artist may expect from digital technology and computers. Answering this question, the author, inter alia, points out that contemporary painting and graphic software test the artist's sensitivity and imagination by a wide spectrum of colours, which make it possible to program an infinite number of colour versions of the same picture. Using such software, it is always possible to return to the original version which would be impossible with the use of traditional technologies. Painting software can imitate with incredible precision all traditional painting and drawing tools. In conclusion, however, the author cautions the users against a dilettantish and hasty application of discussed software.

*Lucjan Orzech*

## **Technologia współczesnej polichromii.**

### **Wybrane zagadnienia malarstwa ściennego**

Współczesne realizacje polichromii architektonicznych posiłkują się licznymi środkami i tworzywami, które tylko w niewielkiej części można nazwać współczesnymi. Pojęcie zaś współczesności w najszerszym ujęciu można odnieść do całego XX wieku i oczywiście początków wieku XXI. Można zatem postawić tezę, która daje się ująć w formę dwóch stwierdzeń: o stopniu nowatorstwa i sile artystycznego wyrazu decyduje sposób wykorzystania techniki, a nie fakt, czy jest to technika tradycyjna, czy opiera się na technologii współczesnej. Bogactwo efektów malarskich możliwych do uzyskania przy zastosowaniu technik tradycyjnych jest w niewielkim tylko stopniu wykorzystywane we współczesnej praktyce artystycznej, a nowe technologie nie wnoszą zbyt wielu oryginalnych możliwości wyrazowych.

Polichromie zresztą nie cieszą się w naszych czasach zbyt wielkim wzięciem. W dobie zalewu popkultury obrazkowej twórcy i odbiorcy sztuki wydają się kapitulować wobec kiczu wyrażanego na przykład w powszechnie towarzyszącemu cywilizacji miejskiej graffiti i nobilitują to zjawisko do poziomu ważnego zjawiska kulturowego i artystycznego. Z poglądami i wyborami artystycznymi nie ma sensu polemizować, ale również nie znajdują powodów, by technikę malowania sprayem uznać za nową technologię w malarstwie architektonicznym. Z drugiej jednak strony nie można wykluczyć takiego zastosowania techniki graffiti, który pozwoli na osiągnięcie jakiegoś wyrafinowanego wyrazu artystycznego. Jednak i wtedy wkład techniki graffiti we współczesną technologię wydaje się nikły i nieistotny.

Fresk nie jest techniką, którą można by łączyć ze współczesnością, jest nawet dzisiaj czymś dość tajemniczym dla wielu odbiorców sztuki. Warto więc wiedzę o fresku i w ogóle malowidle ściennym nieco uporządkować. Malarstwo związane z architekturą, wnętrzem lub bryłą architektoniczną nazywamy malarstwem architektonicznym, ściennym lub monumentalnym, w zależności od jego charakteru. Nie każde jednak malowidło ścienne czy architektoniczne i monumentalne jest freskiem. Fresk jest bowiem szczególnym rodzajem malowidła ściennego, wykonanego ściśle określoną techniką.

Fresk właściwy, zwany niekiedy freskiem mokrym (włoskie: *buon fresco* lub *fresco buono*), to technika realizowana metodą dniówkową, jest bowiem realizowany na tynku świeżym i mokrym. Pigmenty uciera się w trakcie malowania z wodą

lub mlekiem wapiennym. Taki sam sposób malowania na tynku suchym daje efekty delikatniejsze i nieco jaśniejsze i nazywa się freskiem suchym. Malowidła ściennie w wieku XIX i XX wykonywano najczęściej przy zastosowaniu spoiwa kazeinowego. Niekiedy stosowano także temperę kazeinową, a nawet jajową. Mamy jeszcze do dyspozycji techniki klejowe, rzadko współcześnie wykorzystywane.

Całkowicie nowoczesne malowidła ściennie można wciąż jeszcze realizować przy zastosowaniu tych tradycyjnych technik. Tak więc za cały zasadniczy wkład w uwspółcześnienie technologii polichromii architektonicznej trzeba w końcu uznać dość gwałtowny w drugiej połowie XX wieku rozwój jakościowy wszelkiego rodzaju spoiw i farb akrylowych. Są to farby, których spoiwem są żywice poliakrylowe. Stosowane są w malarstwie artystycznym, poligrafii i budownictwie. Rozpuszczalnikiem dla tych farb jest woda. Po zaschnięciu są jednak nierozpuszczalne i tworzą elastyczną błonę. Nie są więc zbyt wrażliwe na odkształcanie się mechaniczne podobrazia i nie pękają. Przypominają pod tymi względami farby temperowe, które również po zaschnięciu są trwałe i niezmywalne, chociaż także dla nich w stanie świeżym, płynnym, rozpuszczalnikiem jest woda. Farby akrylowe jednak ustępują nieco farbom temperowym pod względem czystości i świetlistości malowidła. Nie ma to jednak istotnego znaczenia dla osiągnięcia zadowalających efektów artystycznych.

Farby emulsyjne wyparły obecnie prawie zupełnie techniki klejowe i kazeinowe. Od lat sześćdziesiątych XX wieku zaczęto łączyć farby kazeinowe z farbami emulsyjnymi syntetycznymi i akrylowymi. Dość powszechną praktyką było dolewanie pewnej ilości mleka zwierzęcego do mleka wapiennego i uzupełnianie tej mieszanki proporcjonalną objętością białej farby emulsyjnej. Przy czym proporcje można określić średnio jako: 7 części mleka wapiennego, 1 część mleka, 2 części białej farby emulsyjnej lub akrylowej. Otrzymywano w ten sposób grunt, który przy odpowiednim rozcieńczeniu wodą stosowano do przebielania ścian, gruntowania, a także mieszania z pigmentami, czyli przygotowywania farb do malarstwa ściennego. Takie farby dawały efekt kryjący i jaśniały w trakcie schnięcia. Powstawało więc ulepszone nieco i mocniejsze malowidło na tynku lub murze. Przede wszystkim zaś zapobiegało to pękaniu powłoki farb i odpadaniu cząstek malowidła, gdyż dzięki emulsji akrylowej było ono bardziej elastyczne. Bujny rozwój technologii produkcji i doskonalenia farb akrylowych od początku pięćdziesiątych lat XX wieku doprowadził do powstania wielu rodzajów mediów akrylowych i doskonałych farb artystycznych. Zaczęto także wytwarzać farby akrylowe do celów technicznych, które mogą być stosowane na elewacjach o mniejszej przyczepności, jak metal, a nawet szkło.

Farby akrylowe różnią się zasadniczo od farb olejnych, schną bowiem natychmiast, a mimo to można nimi wykonywać malowidła w sposób analogiczny do techniki olejnej. Efekty wizualne mogą być ładząco podobne, a nawet identyczne. Można malować gęstą farbą akrylową i wykonywać grube faktury i materie malarskie. Możliwe jest także stosowanie wielowarstwowych i różnorodnych laserunków, co prowadzi do uzyskania efektów świetlistych, upodabniających malowidło nawet do fresku mokrego. Rozpuszczalnikiem dla farb akrylowych jest woda. Malowidło akrylowe pozostaje matowe aż do nawarstwienia farby i przesylenia jej spoiwem, a i wówczas nie posiada takiego „ceratowego” połysku jak obrazy olejne. Nie żółknie z czasem, nie pęka i nie łuszczy się łatwo, zachowując zawsze elastyczność. Nie

starzeje się więc tak jak malowidła w innych technikach. W czasie malowania farby wydzielają nikły zapach, niemal nieodczuwalny, który nie jest uciążliwy ani przykry i nie powoduje uczuleń, jak niekiedy farby olejne (terpentyna).

Farb akrylowych nie należy kłaść na powłoki klejowe i tłuste, a zwłaszcza olejne, ftalowe, lakierowe i wszelkie powierzchnie o zbyt gładkiej, błyszczącej i śliskiej strukturze. Cienka, elastyczna błona, jaką tworzą po wyschnięciu farby akrylowe, łatwo się oddziela od tych mało przyczepnych powłok.

Zaletą farb i techniki akrylowej, nie do przecenienia wobec współczesnych aspiracji artystycznych i chęci osiągnięcia niekonwencjonalnych efektów wyrazowych, jest doskonała możliwość zastosowania medium akrylowego i farb do różnych pomysłowych technik mieszanych, a szczególnie do metody zwanej collage'em. Łączenie materiałów przy użyciu medium akrylowego, klejenie, stosowanie faktur, materii malarskiej, a nawet budowanie reliefów, wszystkie te zabiegi warsztatowe są łatwe w przypadku zastosowania farb akrylowych, a rezultat trwały i efektowny pod względem wizualnym. Atrakcyjność powierzchni malowidła akrylowego jest wzmocniona delikatnym i równomiernym, satynowym odbijaniem światła. Malowidło akrylowe nigdy zbyt mocno nie błyszczy i zachowuje zawsze szlachetną półmatową powierzchnię. Technikę tę pod wieloma względami można porównać do średniowiecznej techniki temperowej.

Farby akrylowe konkurują z powodzeniem z techniką akwarelową i gwaszem. Pozwalają osiągać dość subtelne efekty transparentne, a także mogą być stosowane z większą domieszką bieli i dawać efekty kryjące. Mogą więc być stosowane zamiennie z farbami gwaszowymi i w praktyce prawie wyparły technikę gwaszu. Nie posiadają tak dużej siły krycia jak gwasz i malowidło akrylowe nie zachowuje do końca specyficznie matowej i szlachetnej powierzchni. Są wygodne w czasie malowania, schną natychmiast i nie rozpuszczają się pod wpływem kolejnych warstw. Dają ogromne możliwości malarskie i artystyczne dzięki łatwości łączenia techniki laserunkowej z techniką kryjącą.

Zanim użyjemy farb akrylowych do celów artystycznych, powinniśmy jednak zbadać ich szczegółowe właściwości, ze względu na różne praktyki i receptury producentów. Wytwarza się je bowiem dla różnych celów technicznych, ale także w obrębie zastosowań artystycznych mogą mieć miejsce różnorodne modyfikacje, jak na przykład uzupełnianie gumą arabską, kazeiną czy innymi dodatkami. Wysokogatunkowe i uprzednio sprawdzone farby akrylowe mogą być wykorzystywane do wykonywania malowideł architektonicznych, zwłaszcza na ścianach wewnętrznych, przepuszczają powietrze i wilgoć, czyli umożliwiają tak zwane „oddychanie ściany”. Zapobiega to zastojom wilgoci i cząstek organicznych oraz psuciu się tynku, gruntu i w rezultacie odpadaniu malowidła.

W wieku XX rozwinęły się nowe technologie malarskie oparte na żywicach syntetycznych termoutwardzalnych i chemoutwardzalnych. Są to techniki odpowiednie dla tynków cementowych, ale posiadają poważne mankamenty, które uniemożliwiły ich spopularyzowanie w praktyce artystycznej. Po pierwsze, utwardzanie podwyższoną temperaturą powietrza poprzez nagrzewanie palnikami gazowymi czy dmuchawami elektrycznymi wymaga ostrożności w dawkowaniu temperatury, co nie jest łatwe, pomimo technicznych urządzeń regulujących. Utwardzanie chemiczne wymaga celnego trafienia w proporcje odpowiednich składników, co również



może być dla artysty dość kłopotliwe i zawodne. Największą jednak wadą żywic syntetycznych jest ich nieprzepuszczalność po wyschnięciu, czemu mało skutecznie zapobiega stosowanie wypełniaczy w rodzaju kredy, bieli cynkowej i droбноziarnistego piasku.

Architektura współczesna obywa się często bez malarstwa ściennego, przez zastosowanie materiałów, które się komponują malarsko, gdyż posiadają określony kolor, fakturę i materię. W przypadku tak często wykorzystywanych okładzin lustrzanych bryła architektoniczna niejako maluje się sama i to w sposób zmienny, zależnie od pory dnia i roku. By jednak osiągnąć efekt artystyczny, architekt musi mieć dużo wyczucia malarskiego i być po prostu artystą. Nie do przecenienia jest także współpraca malarza i architekta w tym obszarze działań artystycznych.

O współczesności lub tradycyjności techniki, niezależnie od tego, czy pochodzi ona ze średniowiecza, czy też z czasów współczesnych, decyduje przede wszystkim nowatorski sposób jej artystycznego zastosowania.

## Bibliografia

Bruzda J. Dziedzic K., *Tworzywa sztuczne w plastyce*, Warszawa 1973

Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975

Hopliński J., *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1959

Ślesiński W., *Techniki malarskie*, Zeszyty Naukowe ASP, Kraków 1974

Werner J., *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Warszawa 1981

## Lucjan Orzech

Urodzony w 1946 r. w Leszczach. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w 1976 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Od 1978 r. zatrudniony na Uniwersytecie Pedagogicznym. Przewód kwalifikacyjny I st. – 1981 r., przewód kwalifikacyjny II st. – 1990 r., tytuł profesora sztuk plastycznych – 1998 r. W latach 1986/87 staż na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach profesorów: Jana Tarasina, Jacka Sienickiego, Stefana Gierowskiego i Ryszarda Winiarskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe i monumentalne, także malarskie aranżacje przestrzenne. Twórczość Lucjana Orzecha eksponuje związki i analogie muzyczne w malarstwie. Cykle prac i aranżacje: *Aranżacja do muzyki Bogusława Schaeffera* (Kraków 1997), *Jazz w przestrzeni malarskiej* (Kraków 2001), *Solvay symfonia* (Kraków 2002), *Symfonia solarystyczna* (Genewa 2003), *Symfonia wiosenna* (Kraków 2004). Zrealizował polichromie w obiektach sakralnych – w kościele w Reichenbrunn koło St. Ingbert w Niemczech, w kościele św. Pawła w Bochni i kościele parafialnym w Radzięcinie na Zamojszczyźnie. Witraże wykonane według jego projektów znajdują się w kaplicy Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Warszawie. Prowadzi pracownię malarstwa, a także zajęcia z rysunku i wiedzy o działaniach wizualnych.

## Technology of the contemporary polychromy. Chosen issues of wall painting

### Abstract

The article focuses on issues related to contemporary wall painting. The author of the article, familiar with the topic from his own practical experience, argues as follows: he stresses that what decides about the level of innovation and artistic expressiveness is the way in which a modern technique is applied and not whether the technique is traditional or state of the art, utilizing modern technologies. The author's aim is to prove his argument by listing advantages and shortcomings of painting techniques used in architecture.

*Grażyna Brylewska*

## Tkanina i papier jako alternatywne środki obrazowania

Sztuka współczesna jawi się nam jako obszar o rozmytych krawędziach, pełen różnorodnych znaczeń i zmiennych kategorii, „nie mieści się już bowiem w ramach poszczególnych dyscyplin, nie pozwala ująć się analitycznie, a tym bardziej uporządkować za pomocą tradycyjnych kategorii poznawczych”<sup>1</sup>. Jednym z aktualnie ważnych, a dla niektórych nawet nadrzędnym problemem malarstwa jest próba redefinicji pojęcia obrazu. Praktyka artystyczna, podejmująca na nowo te zagadnienia, wyprzedziła jak zwykle dyskusję, która trwa na akademiach sztuk pięknych i w wielu środowiskach. Poszerzenie definicji obrazu stało się faktem, co potwierdza na naszym gruncie wystawa w galerii bielskiej pod tytułem *Obrazy jak malowane*<sup>2</sup>. W ramach tej klasycznej, odbywającej się w cyklu dwuletnim wystawy malarskiej tym razem wszystkie prace były generowane elektronicznie.

Powstają też prace przestrzenne, których forma może kojarzyć się z reliefem lub rzeźbą, a przez samych twórców identyfikowane są jako obiekty malarskie. Do tej grupy należą także obrazy wykonane jedną z najstarszych technik, techniką tkania. Warto porównać tradycyjne środki obrazowania w tkaninie z nowymi, np. z kompozycjami powstałymi na obrusach, ceratach, kocach, prześcieradłach z wykorzystaniem nadruków czy haftów.

W wszystkich mitologiach bóstwa darowały ludziom umiejętność wytwarzania tkanin. Bogini Atena słynęła z tego, że sama utkała i uszyła swój peplos. W mitologii słowiańskiej bogini Mokosz (która zajmowała się głównie owcami), podarowała ludziom umiejętność uprawiania lnu i tkania<sup>3</sup>. Technika ta, wykorzystywana do celów dekoracyjnych, znana była już w starożytnym Egipcie. Największym skarbem świeckiej sztuki średniowiecznej jest słynna tkanina z Bayeux, do dziś prezentowana w miejscowej katedrze. Ten ponad siedemdziesięciometrowy haft, który

<sup>1</sup> R.W. Kluszczyński, *Słowo wstępne*, [w:] *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. D. Rode, K. Kuropatwa, Kraków 2003, s. 9.

<sup>2</sup> Galeria BWA w Bielsku 24 XI–29 XII 2006; kuratorzy: Jarosław Lubiak, Kamil Kusowski.

<sup>3</sup> W folklorze wschodniosłowiańskim Mokosz przetrwała pod postacią ducha domowego, kobiety z dużą głową, przędącej nocą wełnę i strzygącej owce. Zanim się pojawi, słychać warczenie kołowrotka. Zostawiano jej przy nożycach małą ofiarę z kłębka wełny, a w święta składano ofiary z żywności.

uważany jest czasem za pierwszy komiks w sztuce europejskiej, dokładnie opowiada o zwycięstwie Wilhelma I Zdobywcy pod Hastings. Historycy sztuki podkreślają, że rysownik, który przygotował do niego karton, był artystą wybitnym. Od XIV wieku tkanina głównie rozwija się we Flandrii i Francji. Tam też w połowie XVII wieku powstają manufaktury gobelinów. Największy swój rozkwit przeżywa tkanina w wieku XVII. Na przykład Rubens zaprojektował dwadzieścia tapiserii na zamówienie infantki Izabeli, które znajdują się w klasztorze Klarysek w Madrycie. Są one uważane za najpiękniejsze tkaniny na świecie. W XX wieku tkaniną interesował się Leger, Picasso czy Matisse i co może stanowić dla wielu zaskoczenie Francis Bacon<sup>4</sup>. Na polskim gruncie tradycję kontynuowała zapomniana dziś malarka Helena Tchórzewska. Była ostatnią, która wykonała w latach 60. wielkie kartony, by nasze odrestaurowane zamki i pałace udekorować nowymi tkaninami<sup>5</sup>. Współcześnie tkanina pojmowana tradycyjnie jest zjawiskiem niszowym, ale rozproszyła się po różnych ścieżkach sztuki i pojawia się niekiedy w sposób nieoczekiwany i świeży. Ku mojemu zaskoczeniu wielu artystów użyło tkanin w swoich pracach na ostatnich wystawach w ramach Documenta w Kassel w 2007 roku.

Przywołane wyżej przykłady dowodzą, że tkaninę można przedstawiać jako formę „imitującą” malarstwo. Jej podstawą były kartony tworzone przez malarzy, powierzane do dalszej realizacji bardziej lub mniej zręcznym tkaczom, pracującym pod nadzorem artystów, zwłaszcza w przypadku zamówień królewskich. Takie powtarzanie wzorów z malarstwa trwało do lat 60. XX wieku, kiedy to tkanina zaczęła się posługiwać własnym, niezależnym językiem. Podobnie ewoluował papier, długo traktowany jako podłoże, ostatnio bywa uważany za samodzielne medium. W obu przypadkach we współczesnej sztuce włókna i w sztuce papieru niektórzy artyści podejmują typowe dla malarstwa problemy związane ze światłem, przestrzenią, proporcjami i dynamiką obrazu, kontrastem walorowym i barwnym, fakturą, linią itp.

Na to, by tkanina stała się dyscypliną autonomiczną, bardzo znacząco wpłynęła trójka polskich artystów: Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka i Wojciech Sadley. To były trzy osoby, które działały we wspólnej wierze poszukiwania własnego, nowego języka. Spośród nich tylko Jolanta Owidzka nie poszła w stronę form przestrzennych. Została wierna tkaninie, ale jej styl nie pozostał zależny w sposób tradycyjny od malarstwa. Jej poszukiwania łączą tradycję tej dziedziny z nowatorstwem. Przez wiele lat wprowadzała nowe surowce, w tym nici miedziane i nowe sposoby barwienia włókien. Interesowały ją różnego rodzaju tworzywa sztuczne, pozyskiwane z gorzowskiej fabryki Stilon. Wzbogacała swoje tkane płaszczyzny różnorodnymi efektami fakturalnymi, eksperymentowała z barwą. W latach 70. XX stulecia z licznych podróży przywoziła do Warszawy naturalne indygo. Przepiękne błękity indygo, o różnym stopniu nasycenia, stały się niemal jej znakiem firmowym.

Artystka wprowadziła też nowe sposoby opracowania płaszczyzny, ale przede wszystkim punktem wyjścia do tkaniny nie był już karton. Zastąpiła go niewielka akwarela, najczęściej malowana w plenerze. Rytmy, faktury, kolor, plamy i linie to esencja jej twórczości. Na kanwie wykonanych tą techniką notatek budowała monumentalne tkaniny, m.in. do gmachów użyteczności publicznej tej miary, co

---

<sup>4</sup> Bacon zajmował się przed malarstwem projektowaniem wnętrz, właśnie tkanin i kilimów dekoracyjnych.

<sup>5</sup> Kartony powstały, ale na tym etapie projekt się zakończył.

Sekretariat Episkopatu Polski. Stworzyła tam ogromną kompozycję zatytułowaną *Katedry polskie* (gobelin strukturalny, 1981)<sup>6</sup>. Wykorzystywała do tkania różnej grubości drut miedziany, w takiej ilości, że właściwie wypełniał on całe płaszczyzny, dając efekt blasku. Owidzka należy do współtwórców polskiej szkoły tkaniny, która od czasu pierwszego Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962 roku zyskała powszechne uznanie w świecie.

Włodzimierz Cygan, artysta o pokolenie młodszy, pozostał wierny technice tkaniny i jej związkom z malarstwem. Interesuje go płaszczyzna, rozgrywanie jej w indywidualny, swoisty sposób. Twierdzi, że w uprawianiu tkaniny jest coś tak naturalnie ludzkiego jak w umiejętności chodzenia. Traktuje ją jako skomplikowaną, o strukturalnej budowie materię, ciągle pełną tajemnic. Interesuje go głównie struktura tkaniny, a nie przenoszony przez nią obraz, jak to było dawniej. Nie jest też jego zamiarem opowiadanie czy pouczanie: „Nie chcę walczyć, a wręcz chciałbym nie przeszkadzać” – tłumaczy artysta. Jego marzeniem jest stworzenie warunków wyciszenia, wglądu w siebie, zgody na własną indywidualność. W jego pracowni powstają tkaniny – obrazy bliskie sztuce konkretnej, o wysmakowanej formie i oszczędnym kolorze. Na fascynację abstrakcyjną formą ma wpływ zapewne jego związek z łódzką ASP (jest profesorem na Wydziale Tkaniny i Ubioru), kultuwującą pamięć o Władysławie Strzebińskim i Władysławie Antonim Starczewskim. Jego tkanina zatytułowana *Wiem skąd pochodzę* (2001), o stosunkowo dużej skali (ok. 5 m<sup>2</sup>), prawie monochromatyczna, ale o zróżnicowanej fakturze, to potwierdzenie kunsztu tkackiej roboty. Także inne prace tego artysty to techniczne majstersztyki, z uwzględnieniem rysunku, faktury, drżenia światła, tych wszystkich środków, które są ważne w obrazie. W mniejszych formach zadziwia dyscypliną kompozycyjną i wykonawczą, ale też wyrafinowanymi rozwiązaniami kolorystycznymi.

Z tkaniną eksperymentują także dwie inne artystki, które uzupełniły swój warsztat jedna o technikę papieru, druga o druk transferowy. Ewa Latkowska-Żychska tworzy tkaniny o wybitnie malarskich cechach. Początkowo inspirowała się fotografią, choć jej przekształcenia szły tak daleko, że tylko wnikliwe oko i wcześniejsza informacja dawały szansę odbiorcy tę inspirację dostrzec. 25 lat życia spędziła na łódzkich Bałutach. Jej dziecięce zabawy odbywały się dokładnie w miejscu, gdzie obecnie stoi gmach łódzkiej ASP. Zwane wówczas Babim Dołem, latem pokryte było łanami dojrzewającego zboża, zimą służyło do saneczkowania. To miejsce pozostaje dla niej ważne i dziś, Ewa Latkowska bowiem prowadzi od ponad dziesięciu lat pracownię papieru na ASP<sup>7</sup>. Wcześniej uprawiała tkaninę, z wielkim powodzeniem łącząc fascynację malarstwem z dążeniami do jej autonomizacji. Artystka jest również poetką zafascynowaną naturą, co potwierdzają jej dużego formatu pejzażowe tkaniny *Zboże* (1980) czy *Spacer* (1989). Wykonane klasyczną techniką tkacką, poddawane były pewnej modyfikacji, która polegała na

---

<sup>6</sup> Oprócz tego wykonała m.in. tkaninę do Urzędu Stanu Cywilnego w Radomiu *Gobelin*, 1967; dworca Centralnego w Warszawie *Panorama Warszawy*, 1976; Hotelu Victoria w Warszawie *Biele*, 1975. Zob. *Jolanta Owidzka, Włókno i przestrzeń*, Radom 2007.

<sup>7</sup> W latach 1969–1974 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi (Wydział Projektowania Ubioru i Tkaniny, Pracownia Dywanu i Gobelinu – prof. Antoni Starczewski, Pracownia Tkaniny Unikatowej – prof. Janina Tworek-Pierzgalska), dyplom w 1976 r.

nałożeniu na utkane płaszczyzny rytmu kresek przy pomocy haftu. Powstały prawie abstrakcyjne obrazy, które jak u Jacksona Pollocka nie miały gradientu hierarchii. Prace Ewy Latkowskiej-Żychskiej pokazywane były w całej Europie, w Ameryce i Japonii, wszędzie zyskiwały grono wielbicieli. Oddana sztuce, pisząca o sztuce, artystka maluje włóknem pejzaże, nie imitując malarstwa, lecz posługując się jego językiem. Rytm, kolor, faktura, plama – to najważniejsze z podejmowanych przez nią problemów, obok nich emocje – tak istotne w sztuce. Od 1997 roku zajmuje się papierem artystycznym, głównie japońskim. Powstają w jej pracowni kompozycje jak na papier monumentalne, np. o wymiarach 6x3 m. Choć z początku odłożyła tkaninę na moment, by zmierzyć się z papierem, pozostaje przy nim od ponad 10 lat. Papier ręcznie czerpany zafascynował ją zupełnie. „To fizycznie ciężka praca – tłumaczy artystka – ale urzekło mnie w papierze coś, co nazwałabym kontrolowaniem przypadku. Tkanina dawała możliwości zapisywania wielu skojarzeń w jednym obiekcie, papier zaś to możliwość zaczerpnięcia ze świata zależności, którym podlegają gnane po niebie chmury, trawy czesane wiatrem, muszle, skały, na których czas odkłada swoje obrazy”.

Druga interesująca artystka łącząca różne media to Silja Purannen, Finka z Helsinek. Studiowała estetykę na Uniwersytecie Helsińskim i tkaninę – design w Instytucie Art & Design w Kuopio. Używa technik fotografii digitalnej, łącząc ją z banalnymi, tzw. kobiecymi technikami: haftem, dzierganiem, ale też rysunkiem i malarstwem. Fotografie po znacznej obróbce komputerowej nanoszone są prostą techniką transferową na odpowiednio dobrane podłoże. Powstają też w jej pracowni obiekty. Na starej bieliźnie haftuje złotą nitką własne wzory oraz te znalezione w starych wzornikach niderlandzkich i skandynawskich. W postaciach z jej kompozycji o krągłych kształtach można doszukać się dalekich reminiscencji figur barokowych, ich gesty odwołują się do antycznych pierwowzorów, np. bogini Wenus. Wykorzystuje jako podobrazia tkaniny „z przeszłością”, np. stare koce, czasem sfilcowane, pokryte już ornamentem, który zwykle akceptuje i do niego dokomponowuje resztę elementów. Powstają w ten sposób obrazy o niepowtarzalnym klimacie, pełne fantazji i afirmacji życia, niepozbawione jednak głębszych refleksji. W twórczości opowiada historie swojego życia, mówi o relacjach międzyludzkich. Dotyka też, jak wiele innych współczesnych artystek, problemów społecznych, takich jak bulimia, anoreksja czy dostosowywanie wyglądu do norm przyjętych w danym społeczeństwie. Interesują ją wszelkie formy hybrydy oraz ludzie okaleczeni. Podejmuje dyskurs artystyczny z historią ubioru, z historią sztuki. Czasem w tych komentarzach odnajdujemy nutę ironii czy groteski. Charakterystycznym motywem jej eksperymentów jest autoportret. Pojawia się zarówno w formie szczegółowego rysunku, jak i lekko zaznaczonego odbicia w lustrze. W kompozycji na koszuli z motywem reperacji serca łączy fotografię, haft i rysunek. Do kocyków z ornamentami używa transparentnej farby, przez co wzór pozostaje elementem kompozycji. Obok wskazanych tekstyliów pojawiają się w jej pracach wytarte dywany o szlachetnym wyrazie, nadsładowane perskie, ale także te pochodzące z masowej produkcji, często z tworzywa sztucznego, które obnażają całą swoją bylejakość. Artystka nie ucieka od takich wyzwań, miksuje i rozmalowuje ich detale z pełną świadomością. Najciekawsze motywy wykorzystuje potem w zupełnie innych technikach, np. *Autoportret z parasolką* powtórzyła na kanwie przygotowanej do haftowania. Na wystawie spotykają się zatem te same wątki wykonane w różnych technikach i różnie eksponowane.

Wskazując na cechy charakterystyczne opisanych prac, operowałam pojęciami z estetyki zaczerpniętej z klasycznych mediów (malarstwa, tkaniny artystycznej, sztuki papieru). Zdaję sobie jednak sprawę, że praktyka artystyczna już w XX wieku wypracowała wiele innowacji, które doprowadziły do „przeorientowania refleksji estetycznej na temat mediów z narzędzi na zespół konwencji estetycznych, które można uznać za cechy określonego medium malarstwa, filmowego, teatralnego etc. Ta perspektywa otworzyła możliwości dyskusji na temat ‘nowej estetyki’ i przełamała tradycyjne rozumienie sztuki”<sup>8</sup>, w tym również malarstwa. Z tą świadomością łatwiej zrozumieć, dlaczego tyle tkanin-obrazów pojawiło się na wystawach Documenta 2007 w Kassel.

### Grażyna Brylewska

Ukończyła Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby kierunku: Malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Poznaniu. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 1973 r. – malarstwo, aneks z tkaniny w pracowni prof. Magdaleny Abakanowicz. Uprawia sztukę na pograniczu malarstwa, form przestrzennych, rysunku, fotografii. Prace w zbiorach: Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wielkopolskim, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, Savaria – Muzeum Szombathely na Węgrzech, PATIO Centrum Sztuki w Łodzi, SBWA w Warszawie, Zbiorach Miasta Rauma w Finlandii, Cook Collection w Chicago, Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine w Angers we Francji. Profesor Grażyna Brylewska prowadzi pracownię malarstwa, problemów formy i wyobraźni artystycznej, papieru w kreacji artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego.

## Textiles and paper as alternative means of depiction

### Abstract

The author points out an important issue such as the broadening of the definition of a *picture*. This is facilitated, inter alia, by the creation of dimensional works whose form may be associated with relief or sculpture and which are identified by their authors as painterly objects. This group of objects, includes, among others, pictures made in a weaving technique. The texts compares traditional textile depiction techniques with new ones, e.g. compositions made on table cloths, oil-cloths, blankets, bed sheets or with the use of prints or embroidery. The analyzed works include pieces by, inter alia: Jolanta Owidzka, Włodzimierz Cygan, Ewa Latkowska-Żychska and Silja Purannen.

---

<sup>8</sup> K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 69.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione V (2010)

ARTYSTA SWOJEGO CZASU

*Jacek Zaborski*

## **Przeżycie, refleksja, obraz, czyli parę słów o własnej twórczości**

### **Grafiki literackie**

Przyglądając się własnemu dorobkowi twórczemu całościowo i z perspektywy czasu, mogę stwierdzić, że nie towarzyszyła mi jakaś jedna określona filozofia sztuki. Dzięki temu twórczość moja mogła łatwiej zmieniać się czy też być prowadzona wielowątkowo. Na początku, a były to lata osiemdziesiąte i początek lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, towarzyszył mi imperatyw zajmowania się człowiekiem i jego losem. Sprzyjały temu wpływy krakowskiej „szkoły grafiki” i jej mistrzów. Wielu z nich nauczało w krakowskiej ASP, a prof. Mieczysław Wejman kierował pracownią wkleśłodruku, w której zrealizowałem artystyczną część dyplomu magisterskiego. Muszę dodać, że również z powodów społeczno-politycznych taki rodzaj twórczości uważałem wtedy za swoją powinność. Powstawały więc prace figuratywne, a postacie w nich występujące, dla wskazania na uniwersalizm przedstawionych sytuacji, obdarzałem cechami antycznych rzeźb – połamanych, pokruszonych, ale wewnętrznie dumnych i silnych. Nie wyróżniałem ich ubiorem ani żadnymi rekwizytami, które mogłyby konkretyzować ich środowisko. Przez ponad dekadę, w latach 1983–1995, powstawały prace graficzne i rysunkowe, w których postacie, torsy, popiersia, naznaczone śladami dziejowych burz lub piętnem naturalnej erozji, ustawiałem w sceny i sytuacje, tak aby osiągnąć zamierzone napięcie i dramaturgię.

Pod wpływem klasycznego, renesansowego rysunku (szczególnie Leonarda da Vinci) budowałem postacie głównie w oparciu o linię, a jej dynamika i zagęszczenia stanowiły o rozłożeniu ciężarów kompozycji. Początkowo czarno-białe suche igły w połączeniu z akwatiną, potem barwne litografie i wkleśłodruki, rozwijały się w cykle, serie poprzedzane rysunkami, szkicami, w których niczym reżyser w teatrze ustawiałem postacie na scenie płaszczyzny papieru. Egzystencjalny wymiar trudu zmagania się z losem podkreślać miał gest, układ figur i dynamika osiągnięta powtórzeniem faz ruchu (podobnym do formalnych rozwiązań obrazów futurystów) oraz otwarciem, rozmyciem kształtu. W części prac (szczególnie kolorowych) opresyjność położenia bohaterów dodatkowo podkreślona była przez gęstość materii otoczenia, złożoną z wielu nawarstwionych zespołów plam, w których uwikłane kształty (jak w niełatwej materii życia) rozgrywały swą historię. W tym czasie powstały m.in. cykle graficzne: *Ćwiczenia obowiązkowe*, *Ćwiczenia dowolne*, *Gry pozorne*, *Sytuacje mobilne*, *Konfiguracje przejściowe*, *Epizody na trzy figury* oraz wiele prac samodzielnych, pojedynczych.

Gdzieś obok związków ideowych tworzone wtedy grafiki łączyła jeszcze jedna cecha – narracja, powstająca w zestawieniach postaci, inspirowała mnie do poszukiwań sposobów zawarcia w obrazie elementu przemiany, ruchu, czasu.

W *Dziele otwartym* Umberto Eco mówi

o całym łańcuchu doświadczeń zmierzających do wprowadzenia do wewnątrz dzieła swego rodzaju „ruchu”. Jednakże sam termin ruch może być rozmaicie pojmowany. Poszukiwanie ruchu to również to, co w dziejach sztuk plastycznych odnajdujemy już w malowidłach jaskiniowych czy w Nike Samotrackiej (a więc poszukiwanie możliwości przedstawienia – za pomocą elementów trwałych i nieruchomych – ruchu właściwego przedstawionym przedmiotom rzeczywistym)<sup>1</sup>.

I chociaż zwykle obrazu w sensie jakiegoś przedstawienia nie traktuje się jako trwającego w czasie, często mamy do czynienia, jak powiada Roman Ingarden, z sugestią z samego obrazu płynącą, faz poprzedzających i faz następujących po stanie aktualnie przedstawionym. W swoich wykładach z estetyki Ingarden pisze, że przedstawiony w obrazie temat literacki „wyprowadza nas z konieczności poza obraz, domaga się, jeśli tak można powiedzieć, rozwinięcia w cały czasowo rozpięty proces”<sup>2</sup>. To, co przedstawione, może zatem być znieruchomiałym momentem rzeczywistości przechodzącej z jednego stanu w inny, a dynamiczny układ elementów daje wrażenie ruchu. Rozgrywa się więc pewne zdarzenie, którego czasowość odbiorca może odczuć.

W moich pracach sugestia trwania przedstawianych zdarzeń polegała początkowo na powtarzaniu niektórych kształtów w kolejnych fazach ruchu. Przedstawiając tym samym pewną ilość momentów jednocześnie, zamykałem w obrazie dłuższą chwilę. W późniejszych pracach coraz częściej dosłowność sugestii ruchu zastępowała wibracja linii, rozmycie kształtu, energia zderzania kierunków, dynamika płynąca z gestu. Skłonności do tego rodzaju rozwiązań pozostały w niektórych koncepcjach moich prac do dzisiaj (choćby w tworzeniu zestawów rytmicznych kompozycji złożonych z poruszonych elementów w niektórych *Multiplach* lub też dynamiczne cechy form w *Symbolach*).

## Eksploracje osobiste

Zrealizowana w latach 1995–2003 seria prac, nazwana *Eksploracje osobiste*, poświęcona była postaci ze wszech miar tajemniczej, mianowicie egipskiemu sfinksowi.

U podstaw zainteresowania tym motywem znalazła się fascynacja formą. W 1998 r. miałem okazję stanąć przed egipskim posągami w Gizie (a także jego mniejszym wizerunkiem w Memphis) i doświadczyć potęgi dzieła. Ten sam w sobie zagadkowy wytwór ludzkiej wyobraźni, w niezwykłej skali był monumentalny i groźny, zastygły w majestatycznej pozie, dumny, a jednocześnie kruszejący pod wpływem czasu. Emanował wyjątkowym ładunkiem kondensacji przekazu. Wydał mi się dziełem „nie z tej ziemi” – z jednej strony zatrważającym człowieka, z drugiej świadczącym o jego wielkości i sile.

<sup>1</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1994, rozdział *Dzieło otwarte w sztukach wizualnych*, s. 159.

<sup>2</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, rozdział *O budowie obrazu*, s. 13.



Nie zareagowałem od razu na to spotkanie. Musiał upłynąć jakiś czas, aby sfinks mógł pojawić się jako obiekt moich prac, aby się z nim zmierzyć, musiałem sprowadzić jego skalę do bardziej ludzkiego wymiaru. Mogłem to osiągnąć oswajając jego postać, odczuwając go nie tylko jako symbol władzy, ale bardziej jako element metafory natury ludzkiej. Sfinks bywa w nas, czasem czujemy się jak on, czasem chętnie chowamy się za jego maską. Formy hybrydowe interesowały mnie zresztą już wcześniej (np. centaury i inne postacie starożytnych mitów), szczególnie jako zjawisko kompensacyjne, pozwalające ujawniać skrywane lęki i pragnienia oraz inspirujące ludzką wyobraźnię przez całe wieki.

Wiele znaczeń związanych z figurą sfinksa pozwalało bez obawy o utratę siły przekazu odejść od pierwotnego kanonu estetycznego. Obcując z formą, często tylko z fragmentem, przekształcałem ją jednak. Zachowałem niektóre atrybuty pierwowzoru, ale umieszczałem je w układach i kontekstach, jakie podpowiadała mi wyobraźnia. Zmieniałem przestrzenie, perspektywy, zagęszczenia towarzyszących elementów. W rezultacie rozwijania formy w pracach cyklu, z biegiem czasu kształty ulegały uproszczeniu, zgeometryzowaniu, zmierzały w kierunku znaku, coraz bardziej uwalniając się od dosłowności motywu.

W końcowej fazie radykalne podziały płaszczyzny i ostro zarysowane kształty zwiastowały już pojawienie się nowych preferencji formalnych, rozwiniętych w następnej serii prac nazwanych *Multiple*.

*Eksploracje osobiste* zrealizowałem całkowicie w technice litografii drukowanej na prasie offsetowej do druków próbnych i tu nastąpiła kumulacja moich prób i doświadczeń technologicznych w obszarze litografii.

## Multiple

Po ukończeniu w 2003 roku cyklu *Eksploracje osobiste* pojawiła się koncepcja kreacji artystycznej opartej na powtórzeniach form, którą nazwałem *Multiple*. Geneza projektu w dużej mierze wywodzi się z dotychczasowych doświadczeń formalnych i warsztatowych. Szczególnie istotne wydają się być inspiracje płynące z realizacji serii prac nazwanych *Fryz lotosowy*, powstałych w reakcji na pewną osobliwość odbioru *Eksploracji osobistych*. Otóż niewielki znaczek stylizowanego kwiatu lotosu, którym oznaczałem prace *Eksploracji*, istotnie skupiał uwagę odbiorców. Postanowiłem więc uczynić z niego główny element serii obrazów w taki sposób, że wyciąłem z próbnych odbitek jego kształt w takim powiększeniu, że stał się on głównym elementem na płaszczyźnie. Teraz to cała materia grafik stała się tworzywem dla znaku lotosu, który kiedyś był niejako „towarzyszącym” elementem prac. Zabieg ten zwrócił moją uwagę na siłę znaku, działanie intencjonalnej formy na płaszczyźnie.

Stylizowany kwiat lotosu był formą zaadaptowaną z innych dzieł, natomiast w serii *Multiple* zacząłem wyszukiwać autonomiczne kształty. To działanie zasadniczo zmieniło charakter przekazu tworzonych przeze mnie graficznych obrazów. Uniwersalne kody kulturowe zastąpione zostały przez odwołania do emocji i indywidualnych skojarzeń. Ich geneza nie pochodzi z rzeczywistości, a raczej z intuicji i wewnętrznej wrażliwości. W poczuciu wykonywania kreacji innej rangi, dotyczącej również struktury kodowej obrazu, przywołać mogę tutaj słowa Jana Świdzińskiego zawarte w tekście *O znaku*:

Znak, wyzbywszy się fatalistycznej więzi łączącej go z konkretem, uzyskując status pojęcia abstrakcyjnego, nie stał się bynajmniej „przezroczyście wobec rzeczywistości”, używając określenia Foucaulta. Odwrotnie, zyskując „samodzielność”, stał się czymś istniejącym obok konkretnego, stał się jakby innym konkretem<sup>3</sup>.

Takie rozumienie przedstawienia w obrazie ułatwiło mi uwolnienie się od figurywności i narracyjnej dramaturgii przekazu.

Doświadczenie *Fryzu lotosowego* skłoniło mnie również do zainteresowania się szablonem jako środkiem artystycznej ekspresji. Technika ta w zaawansowanej postaci wykorzystywana jest w sitodruku. Ja jednak sięgam po najprostsze sposoby: kształt wycięty w papierze lub folii kładę bezpośrednio na powierzchnię drukującą, wyznaczając w ten sposób obszar przeniesienia farby. W moich realizacjach powierzchnię drukującą (kamień, linoleum, pleksi, impregnowana sklejka) organizuję za pomocą środków i narzędzi malarskich – wałków, szpachli, pędzla. I choć farby są graficzne, proces ten pozwala doznawać twórczych przeżyć właściwych dla działań malarskich, zarówno poprzez obszar manualny, jak i rodzaj materii. W rezultacie druku przez kształt szablonu, pikturalne nałożenia stają się materią grafiki. Powstała odbitka ma charakter monotypowy, jest w dużym zakresie dziełem unikatowym, jednakże przeniesionym na papier za pomocą druku, co czyni z niego grafikę. Matrycą jest szablon i wzór układów zapisanych w pamięci autora.

Adaptacja działań malarskich dla warsztatu graficznego spowodowała pojawienie się nowych, charakterystycznych cech mojej twórczości. Prace, choć w swej istocie zbieżne z możliwościami malarskościami, jakie oferuje klasyczna litografia, stają się jednak bogatsze o cechy drukowanej monotypii: świeżość koloru, naturalność materii, spontaniczność, dynamikę śladów.

Zestawianie skondensowanych form *Multipli* o tym samym kształcie w poziomie i pionowe ciągi pochodzą natomiast z inspiracji zjawiskiem rozmnażania stworzonego przez siebie obrazu, jakie zachodzi podczas drukowania kolejnych odbitek, i którego specyficznych estetycznych walorów grafik doświadczą. Autonomiczna forma, będąca celem technologicznych zabiegów, staje się w rezultacie elementem struktury drukowanego nakładu. Zjawiskowość wielości, przeniesiona w sferę działań intencjonalnych, stwarza nową perspektywę, w której pojedyncza odbitka staje się elementem większej, złożonej całości. Okazuje się tworzywem, materią artystycznego zabiegu. Wykreowane znaki tworzą w układach wielokrotnych rytmy o różnej – zależnej od gęstości – dynamice, zyskują nowy kontekst. Kształt pozostaje atrybutem, zmienna jest wewnętrzna materia i kolorystyka, charakter wzajemnych relacji w zespole. Wariantowość dotyczy często również sposobu złożenia, w którym pionowa lub pozioma ekspozycja determinuje charakter wzajemnych relacji w zespole oraz odmienne obszary skojarzeń.

Generalnie wydaje się, że *Multiple* wpisują się ideowo w zjawiska analogii niektórych aspektów pracy grafika z tendencjami współczesnymi: z jednej strony do unifikowania, umatrycowienia wszystkiego, powtarzalności modeli i kształtów, a z drugiej do usilnych prób zachowania odrębności wewnętrznej istoty.

Otwartość strukturalna pozwala rozwijać ciągi do wieloelementowych fryzów. Ja jednak najczęściej poszukuję komplementarności w układach trójkowych – wszak „do trzech razy sztuka”.

---

<sup>3</sup> Zob. J. Świdziński, *O znaku*, „Fotografia” 1972, nr 6.

## Symbole

Równoległe z *Multiplami* powstają litografie, w których istotną rolę dla konstrukcji formy odgrywa ślad, manualny gest zapisującego kształt narzędzia. W dużej mierze spontaniczny, ale też w pewnym zakresie skonstruowany.

W stosunku do wewnątrznie zróżnicowanych, ale dość wyraźnie obrysowanych, wyodrębnionych form *Multipli*, tutaj dynamika linii (zagięcia, sploty) „dzieje się” głównie na brzegu, krawędzi kształtu albo też jest opozycją do zwartej, określonej wielkości i wraz z nią buduje ogólny wyraz całości.

W powstawaniu prac często genezą bywa fascynacja kształtem formy lub też nawet jej załączkiem. Budowanie obrazu odbywa się w procesie ustalania proporcji, „dopasowania” wszystkich elementów jednego lub pary złożonych znaków, doboru wielkości i układu na płaszczyźnie (kształt dochodzi do pełni formy), z delikatną sugestią przestrzeni, uzyskaną przez częsty zabieg rozproszenia drobnych elementów towarzyszących. Powstają proste, najczęściej osiowe kompozycje, które za Herbertem Readem mógłbym nazwać „raczej organizacją wrażenia niż środkiem przedstawienia”<sup>4</sup>. W celu osiągnięcia maksymalnej ostrości i zwartości form ograniczam kolor do czerni, czasem z akcentem lub rozjaśnieniem gradientowym w innej barwie. Powiększam również do maksymalnej skali wielkość druków, aby nadać gestom i plamom jak największy rozmach. Jest to najczęściej złożenie dwóch formatów B1 – największych możliwych do wydrukowania na prasie offsetowej do druków próbnych.

Jest w tych realizacjach podobna jak w *Multiplach* kondensacja form w kierunku znaku, ale i otwartość (w rozumieniu Umberto Eco: „dzieło otwarte jako propozycja pola możliwości interpretacyjnych”<sup>5</sup>), dlatego też początkowo zaliczałem je do tego samego zestawu. Ponieważ jednak tutaj dominują pojedyncze, zwarte formy, nie powtarzam tych samych kształtów w ciągach (a tylko co najwyżej buduję kompozycje złożone z par pokrewnych sobie figur) wyodrębniłem ten zbiór.

Nazwałem go *Symbole* od greckiego słowa *symbolon* oznaczającego zestawienie, porównanie i odnoszącego się do umowności, uproszczenia przedstawień, wprowadzenia konkretów do umownych znaków.

## Gradienty

Parę miesięcy temu zrealizowałem jedne z pierwszych „grafik gradientowych”. Tak przeze mnie nazwane kompozycje oparte są na zjawisku stopniowania natężenia koloru, światła, wykorzystania relacji światłocieniowych. Ich prostota, wręcz ascetyczność, jest dla mnie samego pewnym zaskoczeniem, bo choć elementy gradientowych rozjaśnień pojawiały się we wcześniejszych moich pracach, teraz odgrywają te zjawiska rolę główną i w zasadzie jedyłą. Jest w obrazie czerń – ciemność i jasność – świecenie barwy oraz wszystko co pomiędzy, cała gama pośrednich tonów, płynnie przechodzących różne stopnie nasycenia. Miętkość przechodzenia, zanikania koloru, kontrastuje z ostrością krawędzi wyłaniającej się formy. Jest to w zasadzie jedyne przeciwstawienie tworzące dramaturgię formalną obrazu. Jest tu jakiś rodzaj powagi i ciszy związany z czarnym kolorem, jest też iluzja przestrzenności formy, kształtu, jaki nadaje światłocieni.

<sup>4</sup> H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, rozdział *Oryginalność*, s. 34.

<sup>5</sup> U. Eco, dz. cyt., s. 159.

„Grafiki gradientowe” mają charakter kontemplacyjny i są raczej rejestracją stanu objawienia, które w swojej genezie nawiązuje do fundamentalnych zasad budowy świata – ciemności i światłości jako pierwszych przeciwstawnych energii. Taki charakter prac jest być może skutkiem, związanego z doświadczeniem twórczym i wiekiem, ujawnienia się potrzeb poszukiwań prostoty formy, kumulacji doświadczeń związanych z opisem kształtu, redukcją zbędnych szumów formalnych, ograniczeniem narracji.

Mimo że punktem wyjścia nie jest tu żadna konkretna rzeczywistość, nie zakładam abstrakcyjności obrazów, nazywam prace, kierując aluzyjność wyłonionych form na kontekst znaczeniowy. Kształty i układy odkrywam z wielu szkicowanych zarysów. Wyłaniają się z czerni i ona jest ich środowiskiem – w przeciwieństwie do wcześniejszych prac, w których na początku była biel. Dopiero pewien „magnetyzm”, potencja znaczeniowa, zjawiskowość projektu stanowi o jego realizacji.

W niektórych rozwiązaniach, szczególnie w podwójnie złożonych, pojawia się wcześniej stosowana wariantowość układu elementów. To sposób zestawienia części decyduje o ostatecznym obrazie.

„Gradientowość” nie dotyczy tylko przechodzenia skali walorowej (jasne–ciemne), ale może dotyczyć wędrówki od jednego koloru do drugiego przez całą gamę barw pośrednich. Te perspektywy mogą zaowocować zjawiskami o trudnej do przewidzenia skali. To początek drogi przez przestrzenie wyobrażone, wywołane światłem, głębie wyczuwalne, iluzoryczne. Jednocześnie odczuwam determinację, aby przebijać czarne płaszczyzny, przechodzić przez czerń, zaginać powierzchnie, badać drugą stronę, nie bacząc na to, że nie pojawia się tu ślad gestu, ślad narzędzia (tutaj to, które zostawia fakturowe wyróżnienie, nie zostało użyte), w innych działaniach istotnie przeze mnie preferowany.

Czerń – kolor grafiki, to też technologiczne wyzwanie. Dopiero na dużej powierzchni możemy właściwie ocenić jej jakość, głębię. Stosowana tutaj technika szablonu jest w istocie drukiem z powierzchni płaskiej. Farby offsetowe, które stosuję, nie zawsze spełniają wymagania gradientowych projektów, a dwukrotne drukowanie wprawdzie wzmacnia kolor, ale też powoduje nadmierną połyskliwość powierzchni. Realizuję więc prace używając dostępnych farb offsetowych i godzę się na niezupełnie satysfakcjonujący efekt.

Również technologia druku, jaką tu stosuję – druk szablonowy – daje mi poczucie nawiązywania do najprostszych, pierwotnych środków graficznej ekspresji, jeśli za takie przyjmę kształty oprószonych dłoni z grot Chauveta sprzed trzydziestu tysięcy lat.

Podstawowymi narzędziami są w moim działaniu nożyki do wycinania szablonów i wałki do nakładania farby. To właściwe rozproszanie koloru na flizie i nałożenie na powierzchnię podłoża – matrycy pozwala uzyskać efekt miękkiej, płynnej zmienności. Wieloetapowe druki, które realizuję na prasie – w zależności od podłoża wkłęsłodrukowej lub litograficznej – są w pełni powtarzalne.

Wartością każdej świadomej twórczości jest możliwość realizacji i rozwoju osobowości, wyzwania z siebie tego, co niezwykle, niecodzienne. Dla mnie twórczość jest koniecznym elementem egzystencji, pozwalającym przeżywać zwielokrotnione emocje – „udrękę i ekstazę”, fascynację, ale i rozczarowanie tym, co ze mnie, z głębi, kształtem niespodziewanym i zaskakującym.

To przygoda odkrywania i trud wyrażania, to gest triumfu nad materią w technologicznym znoju lub jęk porażki, ból zmarnowania energii i czasu. To zagadka komunikatywności, przygoda spotkania. To czekanie na impuls i ulga spełnienia, to napięcia dające siłę do działania i poczucie mocy sprawczej, to niepewność kroku w nieznanym, radość odnalezienia kierunku. To skupienie i modlitwa w poszukiwaniu absolutu w sobie i wszechświecie.

Opisane powyżej *Multiple, Symbole, Gradientsy* nie są zakończone. Zakładam kontynuację każdej z serii równoległe. W mojej pracy twórczej są one komplementarne i konieczne w tym sensie, że kształtują mnie jako twórcę, ale również oddziałują na siebie nawzajem. Są bowiem polem ustalania pewnej równowagi, której potrzebę odczuwam. Doświadczenia w jednej z serii ewokują działania w innych.

W warstwie wizualnej, obrazowej, twórczość moja przekształca się w kierunku coraz większej prostoty i ograniczania środków wyrazu. Doświadczenia ze znakiem zwróciły moją uwagę na najprostsze sposoby wyrażania idei i elementarne formy komunikacji. Jednocześnie w pewnych rejonach ciszy odkryłem energie, których obecność inspiruje mnie do poszukiwań adekwatnych napięć w języku obrazowania.

Uważam, że w formalnej wielowątkowości moich prac jest pewna płynność i konsekwencja przemian. Mam nadzieję, że jest też coś takiego, co Herbert Read nazywa śladem niepowtarzalności, czyli stylem. A nazywa nim, powtarzając za Goethem,

jedną z fundamentalnych cech osobowości. Jest on wizualnym zapisem spotkania ducha z materią, jakie ma miejsce w psychice i świadczy o tym, do jakiego stopnia na tej płaszczyźnie duch zdolny jest kształtować materię, aby zaspokoić własną potrzebę uzewewnętrznienia, czyli wyrazu. [...] ten nieuchwytny, niedający się określić element, któremu to dzieło zawdzięcza swoją żywotność, magiczną siłę wzbogacania życia<sup>6</sup>.

### Jacek Zaborski

Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się twórczością w zakresie grafiki warsztatowej i rysunku. Pracuje na stanowisku profesora na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, prowadzi pracownię litografii i uczy rysunku.

### Experience, reflection, picture – a few words about one's own artistic work

#### Abstract

Jacek Zaborski attempts to approach his own output in the field of lithography. Among others, he describes and analyzes works from the years 1983-1995. At that time, as he points out, he was driven by a need to commit himself to man and his fate which resulted in the choice of scenes depicting figures, or their fragments, marked with the traces of historical dramas or stamps of natural erosion. These themes were continued in a series of works from the years 1995-2003 dedicated to the figure of the Egyptian sphinx. After 2003 the artist tried to free himself from figurativeness and the narrative drama of presentation. New artistic creations appeared, based on the principles of autonomous repetitions and abstract shapes, other compositions stressed the significance of the tool's traces. The author stresses that his artistic output, in its visual layer, has been transformed toward a greater simplicity and the reduction of the means of expression.

---

<sup>6</sup> H. Read, dz. cyt., rozdział *Dezintegracja formy w sztuce współczesnej*, s. 170.

*Rafał Solewski***Wola i okiełznanie****Uścisk dłoni**

Pierwsze spotkanie Piotra Jargusza to uścisk dłoni. Mocny, ale nie miażdżąco nieprzyjemny. Jednak więcej niż męski. Może samczy i władczy? Zdobywczy?

A może raczej rycerski? Szlachecki? Żołnierski?

Jednoznacznie silny, ale i dający do myślenia. A może zapowiadający to, co ma się wydarzyć?

Piotr bowiem potrafi jednoznacznie właśnie, zdecydowanie, z impetem wkroczyć w każdą przestrzeń świata, który jest dlań materią doświadczenia. Wkroczyć natarczywie, agresywnie, natrętnie, zaborczo. Pewnie często i namiętnie. To jego styl i sposób bycia. Szybko, zdecydowanie, często wbrew procedurom. Cechuje go silna osobowość, nieposkromiona wola, absolutnie dążące ego. Szalona zachłanność. Życia, doznań, działania, pracy, sztuki. Tworzy niezliczone obrazy. Organizuje mnóstwo wystaw. Podróżuje. A przy tym troskliwie i intensywnie zajmuje się rodziną i domem. Uczy. Kiedy znajduje na to czas?

**Wprowadzenie**

Mieszkanie Piotra to widok na park. To duży, drewniany stół, na którym się je (koniecznie smakowicie), pracuje, pisze, przy którym się czyta i prowadzi rozmowy. Meble, różne, stare, skrzynie, w których się przechowuje, zamykany kabinet, przy którym się pisze. Półki i szafy zastawione książkami. To nie ozdoby, kultuwujące swą rodzimość i historyczność. To meble będące w użyciu, żyjące swymi funkcjami. To piece, w których się pali. Drewniany parkiet nie kryjący swego „wychodzonego” wieku. Widać nawet fragmenty dachowej więźby, które pracują dla całej kamienicy. Wszystko działa, żyje, jest użyteczne, dostarcza wrażeń, które budują świat wokoło i zapisują się w codziennej jaźni i pamięci. Ona trwa i narasta jak opowieść. Opatrzona licznymi przypisami, dygresjami. To herby rodzinne na belce ponad drzwiami, sztychy ze starymi grafikami z widokami i wydarzeniami z dziejów Polski, Ukrainy, Europy, Wschodu, Krakowa.... Mapa I Rzeczypospolitej, szabla na kilimie, odznaczenia wojenne dziadka, polskiego żołnierza na Zachodzie. Fragmenty munduru. To wszystko to totalna i piękna, zupełna, miłosna afirmacja swej rodziny, historii, miejsca, tradycji. Szlacheckich korzeni, dworków, rycerstwa i szlachectwa.

Polskości i wieloetnicznej Rzeczypospolitej. Nieszczęść, wędrówek, śmierci, piękna, malowniczości, radości, natury, zrozumienia...

To pamięć – fundament tożsamości, utrwalona wszakże nie tylko pamiątkami, ale bardziej uczuciami. Owszem, rzeczy są ważne, mają znaczenie. Przede wszystkim jednak uczuciowo wiążą się z osobami, wydarzeniami, miejscami. Torują wspomnieniom drogę, otwierają drzwi do ich życia. Bo one żyją, trzeba tylko chcieć i umieć patrzeć tak, aby je zobaczyć.

Piotr czasem pisze. O rodzinie i dla rodziny pozostawia albumowy pamiętnik pieczęlowicie oprawiony i przechowywany w domu. Lecz obok tego ekskluzywnego zbioru Piotr pisze też o wspomnieniach wrażeń, o trwaniu najważniejszych postaci, o wydarzeniach, o pamięci.

Matka nauczyła mnie lubić ludzi, chodzić „kilometrami na wycieczki”, wierzyć w duchy opiekuńcze, palić ogniska, gryźć chleb z końca i całować, gdy spadnie. Ojciec – dotrzymać słowa. Babcia zbierać i oglądać w palcach, jeść z apetytem, podnosić dwoma palcami rozżarzony do czerwoności węgiel z podłogi, wrzucać z powrotem do pieca i pić oranżadę z butelki. Dziadek, który uciekł z domu do Legionów i walczył w czterech wojnach, zapytany przeze mnie „Ilu zabiłeś Niemców?” ładnie wybrnął, powiedział: „Nie szedłem na wojnę, żeby zabijać”. Siedział w fotelu przy piecu, a fotel miał spadającą poręcz. Pamiętam ten gest poprawiania tej poręczy...<sup>1</sup>

Wrażenia i pamięć są jednym światem. Światem „wędrówki w sobie, w czasie, przestrzeni i tajemnicy”. Doznaniowo-pamięciowe eseje przypominają pisarskie wędrowanie Andrzeja Stasiuka (jakże obaj lubią chaotyczną swobodę Wschodu i Środkowej Europy!) i zmysłowo wspomnieniowy płynny tok prozy Marcela Prousta. Spotkanie z Piotrem, rozmowa z nim, rozmowa, podczas której mówi i słucha, lektura jego potocznych i emocjonalnie nacechowanych opisów to doskonałe wprowadzenie do malarstwa. Ono bowiem jest jakby kontynuacją życia, opowiadania, rozmawiania, przeżywania, myślenia.

## Przeglądanie

Twórczość Piotra Jargusza to oszałamiający ilością, niewyczerpany skarbiec składowanych w różnych miejscach prac, które przegląda się niczym karty poukładane w staroświeckich katalogach, wyjmując często różne i poznając je. Przegląda sam Piotr. Przebiera spokojnie, ale w spokoju tym zdaje kryć się namiętność, która artystyczną kwerendę czyni właściwie buszowaniem w sobie, bo obrazy te są zapisanymi doznaniem i myślami, rwącymi się do samodzielnego, plastycznego zaistnienia.

Akt spokojnego przeglądania, w którym kryje się namiętność, któremu towarzyszą często, choć nie wciąż, opowieści, niekoniecznie o obrazach, ale i o różnych doświadczeniach, projektach, pomysłach, refleksjach, to część bycia Piotra. To bowiem jak postępuje w swym przeglądaniu, potwierdza pierwsze doświadczenia uścisku dłoni, obserwacje sposobu poruszania się, mówienia, pisanie, zamieszkiwania. Potwierdza obraz człowieka, który jawi się silnym, kipiącym energią, pomysłami,

---

<sup>1</sup> P. Jargusz, *Sztuka pamięci*, „Annales Academiae Cracoviensis. Studia de Art et Educatione II” 2006, z. 34, s. 37.

siłą woli, realizowanym pragnieniem czynu, życiem, pełnią jego wartościowych stron, intensywnym doznawaniem...

Owo przeglądanie to także Piotra twórczość, która jest immanentną częścią jego bycia. Tak jak Jackson Pollock uczynił częścią swej twórczości akt kipiącego energią malowania, tak i prezentowanie swego dorobku przez Piotra we własnym mieszkaniu, często w towarzystwie żony, córki, psa, przy rozmowie, posiłku, siedzeniu raz tu, raz tam, chodzeniu, słuchaniu, mówieniu, to część sztuki, która może nawet niepostrzeżenie przechodzi w obrazy, przeplata się z nimi, dopowiada je i uzupełnia, zmienia, ożywia czy też raczej na ich życie wskazuje.

Piotr przebiera i wygrzebuje prace sam nie tylko po to, by poddać się ich inspiracji i mówić. Chce ulegać wrażeniu i doznawać znów swych obrazów we wszelkich cechach i wymiarach. Wielokrotnie podkreśla ich dotykowe i zapachowe bogactwo. Podłóża to grube tektury, pilśni, szare papiery pakunkowe. Proszą się o dotknięcie, złapanie. Są namacalne. Bywają hałaśliwe. Szurają, szeleszczą. Okazują się zaborcze. Zajmują coraz więcej przestrzeni, choć te, które oglądam, to akurat nie największe formaty, które artysta w swoim czasie cenił. Podobrazia o nieforemnych często krawędziach, czasem jakby nadszarpnięte. Chyba w sposób bardzo dla owych materiałów niespodziewany rozlewa się na nich nagle dużo farby, która układa się w plamy i zacieki, buduje reliefowe wzniesienia, zasycha w strugach, smugach, grudkach, wyraźnych pociągnięciach. Kolory są intensywne, narzuca się smolista czerń, niekiedy jednak poprzez szarość przechodzi ona w biel. Ta, zaschnięta twardo i jednoznacznie niczym gips, potrafi także dominować, podobnie jak matowy błękit. Spod farby wyzierają płaszczyzny podobrazia, które w kontraście z farbą i zapewne pod wpływem najpierw wilgoci, a później wysychania i sztywnienia, ujawnia fakturowe bruzdy, węzły, ścięgi, których istnienia trudno domyślić się patrząc na zwykłą płaszczyzną tektury, pilśni czy papieru.

## Opowiadanie

Mimo deklaracji, że nie nadaje tytułów obrazom, że nie chce niszczyć „tajemnicy ciszy”, Piotr Jargusz nazywa swe liczne wystawy (tak jak niezmierną jest liczba prac, tak i oszałamia liczba wystaw) opowieściami.

W opowiadania przemieniają się także cykle. Wydaje się, że istotą reprezentatywnego obrazu jest to, że ukazuje rzeczywistość nieporównanie lepiej niż werbalny, literacki opis i dlatego malarstwo mogłoby w tej dziedzinie dopatrywać się swej przewagi nad literaturą. Jednak obrazy Piotra, jego cykle, jego sposoby układania wystaw, ukazują, jak owa zastępująca opis naśladowcza reprezentacja sama przechodzi w opowieść, współtworzy dyskurs, także i przez to, że nie tylko naśladuje, ale również wyraża uczucia i myśli. Te zaś domagają się słów, choćby i niewypowiedzianych, zapisanych, zorganizowanych, jakoś jednak będących wraz z obrazami materiały wypowiedzi. A może obrazy natrętnie chcą zastępować słowa w ich zadaniu nadawania myśli kształtu, jak tego może chciałby Hans Belting? W każdym razie określenie ‘wypowiedź’ nie jest tutaj tylko interpretacyjnym wytrychem i słowną ozdobą, ale dotyczy istoty opisywanej sztuki i jako metafora określająca nacechowane znaczeniowo malarstwo, i jako dosłowne wskazanie tego, jak układają się myśli pod wpływem obrazów.



Agresywno-zaborcze traktowanie tworzywa, zwykłego, codziennego, gwałtowny i szybki, pozornie niedbały rysunek, nieskrywana gwałtowność ekspresji barwnej i linearnej, wyłanianie się i zatracanie postaci mogą kojarzyć się z twórczością Nowych Dzikich czy postmodernistów chętnie posługujących się prostym, niezaprawionym, „poszarpanym” podobrazem i *bad drawing style* jak choćby Leon Gollub. Brak tu jednak takiej ostentacji, cytatów wizualnych „tekstów”, napisów. Są figury i przedmioty, które żyją wraz z obrazami niejednoznacznie i tajemniczo, choć wrażenia myślowe wywołują intensywne. W takim sensie opowieści, wypowiedzi Piotra mogą być dosadne.

Często granica pomiędzy abstrakcyjną ekspresją a figuratywnością trudna jest do uchwycenia. W istocie jednak zawsze jest to twórczość o konkretnych tematach. Kształty często kryją się wśród burzy barw i gwałtownie kładzionej farby. efekty barwne i fakturowe, mimo pierwszego wrażenia gwałtownego nadmiaru i chaosu, przy dłuższym oglądzie z różnych perspektyw i przy dopowiedzeniach artysty okazują się być konkretnymi figurami. Postaciami, rzeczami, zapisanymi wydarzeniami, a jeśli impresjami, to związanymi z konkretnym tematem.

Tło może być matowo błękitne, przypominające jakby podkład podobrazia. Wtedy na nim pojawia się ciemny kształt. Pionowe pociągnięcia pędzla, wypełniające kształt smugami czarnej farby, przypominają opływającą wodę. Sugestię taką podtrzymują białe rozbryzgi wokół ciała *Płynącego*. Czerwone plamki pojawiają się niczym świetlne refleksy w rozpryskiwanej wodzie.

Zwykle jednak są to wyraźniej zarysowane postaci (choć często potrzebne jest oglądanie z dużego dystansu). Narzuca się skłonność Piotra do dostrzegania, studiowania, przeżywania, afirmowania i oddawania się niemal aktom zwartego, skupionego zastygnięcia w cielesnej bryle. Jeden z najwcześniejszych jego obrazów to właśnie taki *Kłęczący*. Czarna postać na jasnym tle, ujęta niemal minimalistycznie (szczególnie w zestawieniu z częstą u Piotra gwałtowną ekspresją gestu, barwy i faktury). Właściwie jedynym nagłym zwrotem jest ugięcie kolan. Poza tym ramiona przylegają do ciała, fałdy odzienia, możliwe zgięcia to raczej jakby odległe w czasie i zastygłe ślady ruchu. Nawet powierzchnia jest wyjątkowo gładka. Narzuca się wrażenie potęgi mistycznego stanu modlitwy. Jednak zestawienie owego czytelnego napięcia kontemplacji, zwartości i monumentalności bryły oraz kontrastu ciemnej figury i jasnego tła daje ostatecznie dramatyczny efekt dziania się tego, co transcendentne. Dramatyzm wydarzenia, zawsze tak ważny w sztuce Piotra, zamknięty jest tutaj w jego swoistym minimalizmie.

Podobnie dzieje się w niezwykle licznych postaciach skulonych w pokłonie, w którym zatracają się siebie w pokorze, czy siedzących na krześle, jednym z ulubionych sprzętów Piotra. Siedzących i zatopionych w myślach, zatracających się w sobie i przez to poza siebie wychodzących. Zatopić można się też w żywiole. Zmysłowo pięknym, ale i wspomagającym kontemplowanie i transcendentalne wędrowanie w sobie i poza sobą. Siedzący przed ogniem bywają więc przez czerwoną barwę wypełniani albo tkwią samotnie i wzniosłe na czerwonym tle.

Kształt i barwa stwarzają nie tylko postacie, ale są podstawą konstrukcji rozbudowanego, wieloznacznego, malarskiego komunikatu. Jeden z *Proroków* to najpierw duża i gruba biała plama na tle szarobrazowego tła (z jednej strony brąz przykrywa czarna farba), która nabiera cech zwartego, solidnego kształtu. Długie, pionowe

pociągnięcia formują opuszczone ramiona, małe koło ponad nimi okazuje się głową, wyróżniona część białej płaszczyzny to broda, odsłonięte pod nią tło, rysunkowo wypełnione prostymi liniami, przypomina zawieszony na piersi szkaplerz. Przede wszystkim jednak prorok, jakby zmartwychwstając z tła, zdecydowanie je anektuje, stabilny i potężny, przytłaczająco wypełnia przestrzeń. Wreszcie zatem biała płaszczyzna, w kontekście cyklu i uruchomionej tytułem przestrzeni sacrum, nabiera monumentalności.

Białoszarą kipieli, inną niż w wypadku *Proroka*, bo całościowo pokrywającą obraz, przecinają dwie czarne linie, zaskakująco jednolite, spięte poprzeczką tak, że drogi tej *Mapy*, płaskiego obrazu przestrzeni, przypominają literę A, która w świecie symboli ma bardzo wiele znaczeń. Jednak nie widzimy jej wierzchołka, miejsca zbiegu długich prostych, które wbrew oczekiwaniu mogą się jednak w przestrzeni nie spotkać, choć przecież równoległe nie są. Pozornie oczywista mapa stanowi zagadkę tym bardziej, że wykreślona jest malarsko i linie poziomic oraz barwy o symbolice znanej z lekcji geografii zastępują wypiętrzenia faktury i szarzejąca biel. Może tak właśnie oddawać należy tajemnicę przestrzeni – właściwie niemal żywiołu?

Zapomnieć siebie można też w hołdzie i miłości oddawanym innym. Są oczywiście kobiece akty. Siedzące, stojące. Przodem, bokiem. Widziane z tyłu. W różnych barwach. Także postaci tańczące. Świetnie modelowane. W nich Piotr bardzo często ukazuje swe rysunkowe umiejętności. Choć bowiem to wciąż malowidła, konstruowane farbą na bardzo różnych podobrazach, to tutaj kształty rysują się niekiedy bardzo wyraźnie. Kształt wszak w tym wypadku bywa fundamentem doznania. A ogromnej roli, jaką mają dla Piotra doświadczenia zmysłowe i emocjonalne, artysta nie ukrywa.

Obok tematów realistycznych, symboliki z obszaru sacrum, geografii, na obrazach obecna jest też i historia, znów wiążąca się z tym, co bardzo osobiste. Na pracy z cyklu *Wojna z tła* o barwie soczystej, gęstej, kraplakowej czerwieni wyróżniają się fakturowo zaschnięte strugi farby w tej samym kolorze, kipiące i spływające w dół. Nowotworowe sygnały żółcienia, wyzierające gdzieś z czerwieni, kumulują się w eksplozji w dolnym rogu obrazu, a żółtą kulę przetyka jeszcze biel i róż.

Seria *Worek* to worek dziadka, który w czasie wojny przeszedł polską żołnierską drogę przez Afrykę, Włochy, Anglię i wreszcie powrócił przez port w Gdańsku do Krakowa. Duży worek z dobytkiem żołnierza tułacza, wędrowca, polskiego pielgrzyma, jego kształt, wyblakły brąz, historia – to świętość, mimo pozoru starej, zniszczonej, zużytej, zapomnianej, siermiężnej „bylejakości”. Na obrazach jest czarny, czarnobrązowy, czarnoczerwony, rozpychający się, jakby żyjący, skręcony niczym smok, zdolny przestraszyć, ale też wiele pokazać i opowiedzieć. Opowiada on o historii, rodzinie, miłości, drodze, walce, powracaniu. Jest w nim Odyseusz uparcie powracający do Itaki, Kantor żonglujący pamięcią w niespełnionym pragnieniu ojca... Piotr wypowiada swym cyklem: w tej relikwii jest dziadek, przeżywam go, dotykam, pa-trzę, przechowuję, maluję...

W tym świecie pojawia się też kobiecość piękna nie tylko zmysłowo. Wpisuje się ona w transcendentną przestrzeń dzięki miłości. Nie tylko chwilowo doznawanej, ale żywionej i pielęgnowanej. Jedną spośród skupionych, siedzących na krześle jest Babcia. Najbardziej monumentalna w tym, że była i jest kochana. Mimo że już odeszła. Na jednym z obrazów nie siedzi już, ale leży w łóżku. Wciąż jednak jest

w domu. Jest w myśleniu i kochaniu. To trwanie, istnienie, obecność zdają się wyrażać ciemne, ogromne postacie wypełniające duże powierzchnie obrazów. Babcia jest piękna w dobru i miłości.

Zielone, gładkie, szkliste linie konstruuje na czarnoszarym tle wibrującej farby *Piec w mojej kuchni*, konturami przypominając i sugerując jego bryłę, fakturą linii zaś gładki i świetlisty walor powierzchni glazurowanych kafli. Poza tym to jednak czerń, niekiedy rozbielana, raz matowa, raz bardziej gładka i śliska. Owszem, rysują się w niej drzwiczki, naczynia na płycie. Najbardziej jednak o istocie tego pieca mówi wykorzystanie farby, dukt pędzla, sposób położenia barw. Nerwowy, wibrujący, drżący, buzujący, kipiący, skaczący, gorący, niebezpieczny. Choć to obraz konkretnej rzeczy, pieca, jednego z tych ukochanych fetyszy, na których opiera się doznawanie, pamięć, które dzięki pracy dają to, co konieczne dla życia, jak choćby ciepło, to zarazem jest to malarstwo przymiotników, jakości tych rzeczy. I przede wszystkim czasowników. Działania.

## Okiełznanie

Ludzie to zatem uczucia, istnienie i trwanie. Rzeczy zaś to uczucia i czyny. Ludzie trwają, niezależnie od ich kondycji, tworząc świat Piotra. Rzeczy są tak jak zdarzenia. Są ważne. Zapamiętane, budzące doznania, uczucia. Wszystko to jednak służy aktywnemu działaniu. Przeżywaniu, wspomnianiu, oglądaniu, tworzeniu. Relikwie i fetysze stają się materią woli. Ona to dzieje się w niesłychanym bogactwie dzieł, w burzliwej ich ilości, gwałtownych erupcjach barw, swobodzie chaosu gwałconego opanowaniem, totalności twardo tłumionej w figuratywną twórczość, która musi jednak mieścić się w formatach choć wciąż dużych, to jednak nie ogromnych. Ona to pochwycona jest jakby w obraz.

Obraz jest zaś formą myślenia. Może ta nieustanność człowieczego myślenia wynika z kiełznanie woli. Wydaje się, że tak jak człowiek nieustająco myśli, Piotr nieustająco maluje, obrazami myśląc. Obrazami snując swą opowieść, czasami przechodzącą w słowa, często w namiętne działanie, niekiedy będącą tylko trwaniem w świecie, delikatnie wtedy, subtelnie doświadczanym.

Twórczość Piotra Jargusza to świadectwo artystycznego okiełznanie niespokojnej żywotności. Wrażliwe i łapczywe doświadczanie obrazów, dźwięków, smaków i zapachów świata zapisuje się w pamięci, łączy z siłą uczuć i energią podświadomych instynktów, by eksplodować w malarstwie będącym immanentną częścią życia. Raptowny wybór zmysłowo doznawanego materiału, gwałtowny gest obficie szafujący farbą o różnych barwach, a przy tym miażdżenie niemal figuratywnych form to właśnie malarski wyraz intensywnego doznawania i przeżywania. Towarzyszą mu literackie fragmenty intymnej rozmowy, zdradzającej obserwacyjną pamięć i głębię uczuć. Zarazem pytającej o sens miłości, domu, tradycji, miejsca, czasu, życia i świata. Sztuka bliska estetyce Nowych Dzikich okazuje się bardzo indywidualną wypowiedzią.

Artysta bowiem w całym swym twórczym życiu, w zamieszkiwaniu, podróży, w raptownym i intensywnym doznawaniu, nieustającym malarskim zapisie myśli, malowaniu, zachowywaniu, przeglądaniu, wystawianiu, pisaniu, na swój oryginalny sposób konstruuje opowieść o wcielaniu woli, o wolności, która jest potężnym we wrażeniowym i uczuciowym rezultacie doświadczaniem świata

w różnorodnych aspektach jego istnienia. Doświadczeniem, w którym strumień woli trzymywany jest jednak na wodzy, kiełznany i sublimowany w malarską sztukę, w kultywowanie pamięci, w troskę o ukochanych.

Całe bycie Piotra jest twórczym opowiadaniem wolności.

### **Rafał Solewski**

Studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Pracował w Cricotece, Międzynarodowym Centrum Kultury i Niepublicznym Nauuczycielskim Kolegium Języków Obcych Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Krakowie. Wykłada na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (od roku 2000), doktor habilitowany, kierownik Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej, redaktor naukowy rocznika Wydziału. Autor książek: *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007), a także artykułów publikowanych m.in. w „Roczniku Filozoficznym”, „Estetyce i Krytyce”, „Roczniku Krakowskim”, „Dekadzie Literackiej”, „Kresach” i pracach zbiorowych.

## **The will and the control**

### **Abstract**

The text presents the meeting with Piotr Jargusz and his art which introduces the artist's dynamic personality, habitual residence, emotional journeys and his deep relation with family and memory. All these elements inspire and co-create a huge number of picture cycles painted rapidly and impulsively, on various materials as well as picturesque tales. In both domains the expressive explosions are controlled and limited by creation.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione V (2010)

*Bernadeta Stano*

## Peregrynacje prywatne. O rysunkach Piotra Jargusza

Dziesiątki rysunków-obrazów Piotra Jargusza, na szarym, pakunkowym papierze, bez *passee-partout* i ram, pełnych śladów kropli farb i fałdów powstałych od wilgoci. Zdarzają się nawet odciski butów. Przypadek? Niedopatrzenie? Artystyczny nieład? Jednak determinacja, z jaką artysta zezwala im na zamieszkiwanie w obrębie skończonych już przecież, eksponowanych publicznie prac, nie pozwala na tak proste wnioski. W niektórych lapidarnych kompozycjach z powodzeniem zastępują gęstwinę kresek. Trudno je odróżnić od znaków postawionych pewną ręką rysownika. Są na jedynym właściwym miejscu. Opowiadają swoją historię o okolicznościach narodzin i długim przebywaniu w pracowni-domu artysty. Podtrzymują proces „dziania się”, przeobrażania i dopasowywania się do nowych spojrzeń.

Prace te, widziane bez pośrednictwa galerii, onieśmielają prywatnością. Zagładanie do spiżarni czy pokoju gościnnego, nawet za przyzwoleniem właściciela, budzi niepokój. Zatem staram się wyobrazić je sobie przyklejone, tak jak zwykle, bezpośrednio do ściany, niepoprawnie powyginane, szeleszczące przy zawieszaniu i w obecności gości wernisażowych. Każdy inny, szczególnie, choć należy do jednej rodziny artysty, przypisany domownikom, ich codziennym czynnościom i sprzętom. To przedmioty otoczone czułością obserwacji, przypadkowych spojrzeń, zachwyków nad doskonałością kształtów i długich zapatrzeń w trudną do zdefiniowania istotę rzeczy: drzwiczki do pieca, sukienka, czajnik...

Na wernisażach, małych świętach artysty, bywają zawsze najbliżsi. Najważniejsi. Ale ślady ich obecności w obrazach dla przypadkowego gościa nie są oczywiste do odczytania. Czarna, połyskująca, spękana miejscami farba drukarska, przekrwiona czy muśnięta karminową czerwiecią, pączkujące wachlarzem szarości impasty, opisują z jednakową precyzją obecność ludzi i przedmiotów. Obok zadomowionych, spotkań w przedpokoju, przypadkiem i poszukiwań setki kilometrów od domu, codziennie od nowa, by wykleić nimi świat wokół.

**Bernadeta Stano**

W 1995 r. obroniła pracę magisterską na temat *Recepcja nowych kierunków malarstwa w polskiej krytyce artystycznej od połowy XIX do początków XX wieku* pod kierunkiem dr Zofii Kruczkowskiej na Wydziale Pedagogicznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, w 1997 r. ukończyła historię sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego na podstawie pracy *Grupa Nowohucka. W kręgu malarstwa materii* pod kierunkiem prof. Tomasza Gryglewicza. Jest autorką książki pt. *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* (2007) oraz *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–60* (2009), a także artykułów popularyzujących zagadnienia związane z bieżącą twórczością artystów plastyków.

**Private peregrinations. Piotr Jargusz's drawings****Abstract**

The paper is an impression concerning Piotr Jargusz's drawings: their inspirations, their creation methods and their presentation to the public.

*Romuald Oramus***Szalone lata 80. i 90. Wokół grafiki własnej**

Początki mojego zainteresowania grafiką warsztatową przypadają na lata 1976–1977. Wtedy to, na III roku studiów na Wydziale Malarstwa w krakowskiej ASP wybrałem ją jako przedmiot dodatkowy. Znalazłem się w pracowni wkleśłodruku prowadzonej przez prof. Mieczysława Wejmana. Profesor pojawiał się na zajęciach mniej więcej co 2 tygodnie (mieszkał wówczas w Warszawie). W swych korektach zwracał uwagę przede wszystkim na formę i związaną z nią strukturę oraz na jej zdolność wyrażania określonych treści. Były to rozmowy wnikliwe, ale przede wszystkim skupiały się na ogólnych sprawach sztuki. Sprawy warsztatowe, cała zatem technologia powstawania grafiki, była w gestii syna profesora Stanisława Wejmana i ówczesnego asystenta Andrzeja Bębenka. Można zatem powiedzieć, że mistrz przekazywał idee, natomiast jego pomocnicy nauczali metod i środków ich przekazu.

Lata 70. w polskiej grafice były w dużym stopniu zdominowane przez tzw. krakowską szkołę grafiki. W tendencjach tych widoczne są wpływy lokalnej specyfiki sztuki. Tradycja XIX-wiecznego historyzmu, spadek po modernizmie przełomu wieków, a także powojenne wpływy awangardowe, znacząco związane z formalną i treściową kontynuacją społeczno-politycznych odniesień w dziełach artystów lat 20. i 30., sprawiły, że moje graficzne początki w dużym stopniu były określane przez taki właśnie czasowy kontekst. Wchodząc do budynku przy ul. Humberta siłą rzeczy oddychałem pewnym powietrzem, aurą wokół prac nie tylko M. i Stanisława Wejmana, ale i także Andrzeja Pietscha, Włodzimierza Kunza, Zbigniewa Lutomskiego, Ryszarda Otręby oraz Adama Hoffmanna i Grupy Wprost, Jacka Gaja, a nawet artystów spoza Akademii – Tadeusza Jackowskiego i Jerzego Panka.

Pierwsze graficzne poczynania korelowały z tym, co realizowałem w obrazach. Po II roku studiów odbyłem moją pierwszą samotną miesięczną podróż po Włoszech, mając ze sobą 100 dolarów, kilka konserw z mielonką i rozlatujący się plecak. W pewnym ubóstwie zatem doświadczałem ważnych kulturowych odniesień, szczególnie dotkliwych w kontekście polskiej rzeczywistości – Gierkowej „propagandy sukcesu”. W tym czasie siłą rzeczy wyczulony byłem na kontekst wielkiej tradycji, bliski był mi też model artysty zaangażowanego, widzącego aktualność poszukiwań w sztuce przede wszystkim w społecznej misji swej twórczości. Ważny

także był pewien komentarz wobec kulturowej sytuacji. Były to czasy ujawniania się postaw typowych dla kultury masowej. Wzrastanie ruchu turystycznego i całej technicznej maszyny dokumentowania wszelkiego kontaktu z dorobkiem kultury. Problemem, który już zdawał mi się palący, było klasyczne dzieło sztuki wobec człowieka Zachodu, fotografującego wszystko, co tylko się da. Stał się on tematem jednego z pierwszych zestawów grafik w roku 1975. Niewolnicy Michała Anioła na tych pracach są zdominowani przez rzeczywistość mediów. Podwójność takiego zniewolenia stała się tu okazją do pewnej metafory ukazania utraty wolności. Same zaś grafiki – jeszcze formalnie i warsztatowe nieudolne, pozwoliły mi ukształtować bardzo określoną, przyszłą metodę twórczą. Odtąd zawsze pracowałem nad spójnym jednym zestawem prac, z czasem układającym się w większe cykle problemowe. Poza tym zawsze treść i forma grafik zdeterminowana była zasadą adekwatności. Współgrania przesłania oraz wybranych środków warsztatowych, technologicznych, jako służebnych wobec tych pierwszych.

W tym czasie wynajmowałem pracownię na krakowskich Dębnikach, dawniej odrębnej podmiejskiej dzielnicy miasta. Tam życie biegło wolniej niż w centrum, a barwność ludzi spotykanych na ulicy wydawała się bardziej dostrzegalna i mniej narażona na nadopiekuńczość organów Milicji Obywatelskiej. Tam w ciągu dnia i nocy spotykałem bardzo zaniedbanego bezdomnego, błąkającego się powolnym i ociężałym krokiem z całym dobytkiem, okrytego kilkoma warstwami ciemnego ubrania, zawsze takimi samymi, niezależnie od pory roku, przez tamtejsze przekupki zwanego Lusim (Lucy?). W torbach miał cały swój dobytek, a w sobie krył – jak się okazywało – zdolność do posługiwania się piękną i uprzejmą polszczyzną.

Tam też po lokalnym rynku krążyła chora kobieta w samej nocnej koszuli, z narzuconym na ramiona płaszczem, rozczochrana, zatykająca sobie uszy, w niezwiązanych butach na gołych nogach. Te, i inne barwne postaci, jak choćby niewidomy niziutki Cygan – genialny skrzypek grający na Rynku Głównym – były przykładami innej egzystencji, jakiejś niezbadanej tajemnicy pielgrzymów tego świata, wybrańców krakowskiej aury.

Studencka graficzna przygoda wypłynęła z takich właśnie fascynacji, w których treść egzystencji zdawała się ważniejsza niżli eksperymenty z formą (jak już wspominałem, ona już wtedy bardziej wydawała mi się środkiem niż celem). Stąd w pracy dyplomowej w malarstwie i grafice skierowałem się w stronę postaci i fizjonomii starców, ludzi dotkniętych upływem czasu, zespolonych jedną losu przemijania. Zobaczyłem bruzdy życia, deformacje kształtów, ekspresję nieodłącznego ruchu, a czasem raczej bezruchu. Starcy samotni, starcy zrośnięci jedną ławką czy krzesłem (powtórka z Andrzeja Wróblewskiego i Grupy Wprost), podobnym ubiorem czy rekwizytem, jakby trwają w przedśmionku pomiędzy bytem a nieistnieniem, w czasie zatrzymani. Pomimo dominacji wzmożonych środków ekspresji, w tych pierwszych grafikach trudno się jednak wyprzeć wpływów malarzkiej pracowni prof. Adama Marczyńskiego, w której studiowałem. W graficznych i malarskich przedstawieniach postaci są zgeometryzowane, płaszczyzny czerni, koloru czy waloru są płaskie, kontrastując z bardziej biologicznie i ekspresyjnie opracowanymi fizjonomiami.



Połączenie elementów syntezy, geometrii, z obszarami analizy, detalu, przedmiotu-rekwizytu, a zarazem posługiwanie się zdecydowanie ekspresjonistycznymi środkami wyrazu jest już charakterystycznym założeniem pierwszych grafik po studiach. Są one naturalną konsekwencją wstępnych, wspomnianych prób i fascynacji. Rozważania o egzystencji i umykającym czasie, ludzyczny kontekst społeczno-politycznych i jednostkowych oraz zbiorowych zachowań znalazły wyraz w 8 grafikach z cyklu *Czas zatrzymany* (1981–1984) oraz 10 grafikach z cyklu *Uczta* (1983–1984). Paralelnie w stosunku do obrazów z tego okresu komentują one ówczesną rzeczywistość. Pokazują pozaczasową ludzką skłonność do określonej obyczajowości, są wspomnieniem osobistej prehistorii, rodzinnych wydarzeń i okoliczności, ale są zarazem pomiędzy tym, co prywatne a wspólne, tym co zmienne a zastane – scementowane w zastanej tradycji galicyjskiej prowincji.

W tej zacisznej atmosferze Krakowa, w samym jej centrum, a taką wtedy subiektywnie widziałem swoją nową pracownię w Rynku Głównym, zastała mnie rzeczywistość stanu wojennego, szczególna cezura artystycznych wyborów, etycznych postaw i wartościowań. Z jednej strony znalazłem się w fermentie historycznych zawirowań, z drugiej stałem w oknie patrząc na Wawel i kopiec Kościuszki. Kanony artystycznych wyborów ulegały weryfikacji, a pomniki historii stały niewzruszone i niezmiennie. Za dnia na płycie Rynku kotłowała się dramatyczna historia w cyklicznych odsłonach, w nocy zaś miejsce to – opustoszałe, z widmem ciemnego Zamku, co najwyżej było wspomnieniem zaczarowanej drożki bądź traktem królewskim w kierunku Piwnicy pod Baranami.

Czas zatrzymany w grafikach i obrazach był czymś absurdalnym w kontekście wydarzeń historii. Rodzinne spotkania, zbiorowe konterfekty – inspirowane w dużym stopniu starą fotografią, rodzinne i koleżeńskie biesiady ukazywały rzeczywistość na pierwszy rzut oka zupełnie inną, zdystansowaną, zdecydowanie poza czasem. Dopiero graficzne *Uczty* i pierwsze *Rytuały* (1982–1984) stały się komentarzem do wydarzeń i okoliczności. Rygory stanu wojennego narzuciły określone zachowania i zwyczaje, konieczność przymusowego dostosowania się do godziny milicyjnej, zwyczajów pewnej konspiracji, ostrożności, omijania zakazów cenzury i milicyjnej kontroli. Ironia i groteska, czarny humor zdawały się jedynie skutecznymi formami solidarnościowej samoobrony. Z rozbawieniem wspominam stan mojej prywatnej a zarazem zdecydowanie bezpiecznej bitwy z ZOMO-wcami<sup>1</sup>. Grafiki z serii *Rytuały* wykonywane były w odległości 2–3 metrów od bojowych oddziałów w małych grupkach przemierzających tupotem żołnierskich butów Aleje Trzech Wieszczów. W tym czasie tam bowiem mieszkałem na parterze międzywojennej kamienicy. Mój stół do pracy stał tuż przy oknie. Przez uchyloną zasłonę, przy dyskretnej świecącej lampie miałem znakomite pole obserwacji karykaturalnych postaci w misiowych czapkach z wygiętymi pałkami u pasa. W wyobraźni stawały się one bardziej szcztokami – wyciorami do czyszczenia klozetów czy też pompkami do przetykania umywalek. Rysztunek wojskowy zrzuconych do Krakowa chłopaków z różnych części kraju imaginacyjnie stawał się też skrzyżowaniem munduru generalissimusa i herosa ochotniczej straży pożarnej. Nad wszystkim w wyobraźni widziałem fruującą latawce politycznego okrucieństwa i ludowej prząsności. Zamiast

---

<sup>1</sup> ZOMO – Zmilitaryzowane Oddziały Milicji Obywatelskiej.

wrony jedynie tukany i papugi – ptaki o wyjątkowych dziobach, jakby „krakały” bądź paplały zadekretowaną melodię.

Zrazu parafrazowanych zomowskich scen na papierach i metalowych płytach nie traktowałem jako wstępu do grafik czy rysunków przeznaczonych dla publiczności. Byłem pokoleniem ukąszonym cenzurą, w dużym stopniu sparaliżowanym w wolnym wyborze. Mniej lub bardziej wierzyłem w kamuflaż, jakieś dłuższe przetrwanie, w oczekiwaniu na jakąś inną przyszłość, kiedyś. Nie miałem też żadnej koncepcji powstających mimochodem grafik. Podstawowy rygor tworzyło kompozycyjne wypełnienie czystej wypolerowanej blachy zmiennym rytym współlistniejących epizodów, w myśli zasady *horror vacui*. Rysowałem igłą rytowniczą wprost na zawerniksowanej płycie. W rezultacie, przy całej dowolności groteskowej stylizacji, popełniałem błędy. Kreska zarysu kształtów nie zawsze była dosadna i precyzyjna, wymyślane rekwizyty nie były wystarczająco śmieszne. Niezadowolony z tego sprawiało, że przy korekcie zarysowane formy zamalowywałem ponownie płynnym akwafortowym werniksem i na nowo rysowałem zamierzone partie wojennej alegorii.

W pierwszej fazie wytrawione płyty były opracowywane w linearnej akwafortcie. Powierzchnia tła – przestrzeni pomiędzy i wokół postaci była biała, ale liczne poprawki na etapie rozrysowywania płyt sprawiły, że na pierwszych stanowych odbitkach widać było stare zarysowania metalu. I tu się pojawia powód i kierunek kolejnych akwatintowych opracowań poszczególnych matryc. W rezultacie powstał zestaw 15 grafik w łączonych technikach metalowych, gdzie poza już wymienionymi, zastosowałem także suchą igłę, mezzotintę, miękkie werniks, odprysk i inne nietypowe technologiczne procedury.

Jak wspominałem, powstającym grafikom towarzyszyły rysunki, szkice poszukujące stosownej groteskowej i ikonograficznej formy. Są one spontanicznym zapisem całych epizodów, scen, potem przenoszonych i modyfikowanych na blachach matryc graficznych. Rysowane, jakże trudno wtedy dostępnymi czarnymi długopisami o nazwie BIC z „eksportu wewnętrznego” ówczesnych Peweksów, są zarazem pewnymi prototypami tychże grafik. Jednak przy ich porównywaniu nietrudno dostrzec, że te ostatnie były ostatecznie obrazowane wprost na płytach.

Rysowanie i rytowanie szło równolegle. Ulicznemu pałowaniu, rajdom wesołych „zomoidów” po ulicach, po domach towarzyszyły liczne dowcipy, anegdoty z posmakiem makabry, absurdalnego czarnego humoru. Sprawy poważne i groźne szły w parze z pewną ludycznością zachowań i zwyczajów. Z czasem, w połowie lat 80., rzeczywistość polityki krzyżowała się z różnymi typami świeckiego i religijnego kultu. Demonstracje siły partyjnej i wojskowej władzy dopełniały cykliczne, roczne manifestacje religijne. Wawel i Droga Królewska, Rynek Główny stawał się wielką sceną bardzo wymownych wtedy rytów: procesji, pochodów, przemarszów, festynów. Z górnego piętra mojej prywatnej łoży tego ogromnego teatru życia widziałem tłumy ludzi, ciżbę gapiów, kostiumy kardynałów, biskupów, morze kołyszających się habitów, feretronów, sztandarów. Dochodził mnie zgiełk charczących mikrofonów, przekazujących kakofonię modlitwy, patriotycznych nawoływań tudzież okrzyki chwilowego entuzjazmu. Postrzegając to wszystko z góry w simultanicznym współistnieniu detalu–epizodu i całości widzianej w szerokiej perspektywie, doświadcza-

łem takiego poczucia tej przestrzeni, jakbym latał jakimś balonem nad miastem, nie mogąc zarazem ogarnąć tej całości, bez końca, bez horyzontu i jakichkolwiek ram.

To doświadczenie przestrzeni a zarazem poczucie praw życia w rozchwianej rzeczywistości, w której powaga przeplata się ze śmiercią, a współistnienie w jednej chwili różnych rytuałów jest krakowską specyfiką, skierowały w 1985 r. moje zainteresowania w kierunku „teatru śmierci”. Nie bez znaczenia były tu spektakle Kantora: *Umarła klasa* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) i *Niech szczerą artyści* (1985). W atmosferze tradycji Krakowa, w sumie nie tylko królewskiej, ale i prowincjonalnej, spektakle te były prawdziwym wstrząsem, spotkaniem nie tyle z akcją odgrywanego spektaklu, co z fenomenem współistnienia tego, co przeszłe i przypomniane, z tym, co staje się autentycznie tu i teraz. Zderzenie różnych rzeczywistości z różnych światów w jednej formalnej przestrzeni, a przede wszystkim zdolność łączenia autonomicznych praw sztuki z figuracją, rekwizytem, rolą manekinu, atrapy, które stosowałem już w *Czasie zatrzymanym* i w *Ucztach*, stało się wtedy szczególnie ważnym atrybutem wymyślanych scen zbiorowych.

W teatralności Kantora, poza fenomenem samym w sobie tych spektakli, doświadczyłem przypomnienia studenckich fascynacji. Wspomniany Lusi, opakowany warstwami czarnego odzienia, zrośniętego z podręcznym bagażem monstrialnej wielkości, czy szalona kobieta z Dębnik byli moimi pierwowzorami dla zjaw z przeszłości teatru Kantora. Natomiast współistnienie żywego człowieka i jego manekinu było przypomnieniem fascynacji teorią nadmarionety Edwarda G. Craiga, kontrkulturowym teatrem Bread and Puppet, a także metafizyką i rytualnością teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W tej fascynacji ucieczką od teatru scenicznego na krakowskim gruncie wielowymiarowej rzeczywistości – żyjącej przeszłością w kontekście nowych tendencji współczesnej sztuki, marzyłem, by zbudować swój własny teatr wyobraźni.

Rynek Główny był tu miejscem o nieograniczonej skali inspiracji: wystarczyło tylko obserwować, szkicować i fotografować. Także warto było nadal sięgać po okazjonalne zdjęcia uroczystości: wesel, procesji i pogrzebów. Sarmackie zwyczaje, lektura ks. Jędrzeja Kitowicza<sup>2</sup> czy Juliusza Chrościckiego nt. pogrzebowego ceremoniału<sup>3</sup> były dodatkową pomocą w szukaniu ich pierwowzorów, stosownej rekwizytorni oraz okolicznej małej architektury. Archimimus – *alter ego* zmarłych możnowładców zaczynał mikсовать się z fizjonomią Stańczyka, niektórymi obliczami przedstawicieli Bractwa Kurkowego i Lajkonika, natomiast katafalki i *castrum doloris* dziwnym zrzędzeniem losu nagle zjawiały się na okolicznościowych pochodach i festynach. Przeszłość, prawdziwość przekazu nakładały się na fikcję grafik i obrazów. Czasem wręcz wymyślone wcześniej sytuacyjne zderzenia stawały się naprawdę, tak jak np. wtedy, gdy wesoły i kolorowy orszak Lajkonika w oktawę Bożego Ciała – znów widziany z okna pracowni – przypadkowo połączył się z procesyjną grupą wokół kościoła NMP. To epizodyczne wydarzenie po czasie ujawniło, że współistnienie przeciwieństw w rzeczywistości faktów jest czymś naturalnym.

Zderzenie dwóch światów w latach 80.: solidarnościowej opozycji i świata zdekreowanego, ideologicznie wymuszanego, ujawniło się szczególnie drastycznie. Msze rocznicowe były miejscem współistnienia równocześnie *sacrum* i *profanum*

<sup>2</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951.

<sup>3</sup> J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury sarmackiej*, Warszawa 1974.

w sposób dramatyczny. Z jednej strony były to manifestacje wartości uświęconych naszą tradycją i historią, wspieranych kultem religijnym, a z drugiej strony przykłady kultu jednostki czy apologii partyjnej oligarchii, gdy władza manifestowała swą militarną siłę.

Już na rysunkach do *Rytuałów* uliczne bijatyki, sceny przemocy zamieniają się w uroczystości procesyjno-pogrzebowe, niejednoznaczne grupowe przemarsze, zgromadzenia tłumów. Szybko szkice te przenikają do odrębnej graficznej sekwencji zbiorowego rytuału (*Rytuały, Pompa funebris*, 7 rycin). Sarmacki ceremoniał, lokalna ikonografia uzupełniają się wzajemnie z inspiracjami breuglowską groteską i dramaturgią *Okropności wojny Goi*.

Grafiki tego cyklu gromadzą w jednej przestrzeni natłok wszelakich typów postaci, zróżnicowanego kostiumu, praktycznego lub absurdalnego rekwizytu. Historyczne zwyczaje przeplatają się ze współczesnymi religijnymi i świeckimi celebracjami. Tak jak harce Lajkonika pod kościołem Mariackim zmaterializowały się w stosunku do grafik i obrazów parę lat później, tak uroczystości pochówków moskiewskich sekretarzy generalnych KC KPZR<sup>4</sup>, J. Andropowa w 1984 roku i K. Czernienki w 1985 roku, transmitowane przez naszą telewizję, czasowo i scenograficznie pokryły się z akcją obrazowanej przestrzeni rytowanych grafik i malowanych *Funeraliów* właśnie na przełomie tych lat. Notatki robione w trakcie trwania kremłowskiej uroczystości wzbogaciły niektóre kompozycje, choć wiele wątków bałwochwalczego kultu widzimy wcześniej w grafikach z cyklu *Rytuały*. Patetyczny krok, rzędy sztandarów i żałobnych wieńców, multiplikowanych portretów przywódców komunizmu i zmarłego, powielekroć powtarzane przedmioty, poduszki z medalami, atrybuty ich władzy oraz rzekomych zasług, wyznaczają, niczym rytm marszowego kroku i melodii, porządek rzeczywistości zideologizowanej.

Lata 80. i 90. to nie tylko czas politycznej konfrontacji, ale także czas prozy życia. Uciążliwości reglamentacji, szarzyzny otoczenia, bezsensu lub ograniczenia życiowych celów. *Uczty* rytowane i malowane w latach 1982–1984 są groteskowym obrazem pragnienia konsumpcji w czasie kryzysu. Walka i zabiegi o podstawowe spożywcze produkty przybiera tu znamiona pojedynku małej grupy ludzi, najczęściej dwojga, siedzących za wspólnym stołem. Usadowieni, uzbrojeni w noże i widelce, przy pustych lub suto zastawionych wydłużonych stołach, prowadzą swoisty dialog absurdu. Karykaturalnie przedstawieni są paradoksalnie osaczeni nadmiarem dóbr, takich jak ponadwymiarowe indyki, gęsi, wszelakie ryby, kawał wołu lub wieprza. Na tych stołach, spłaszczonych i widzianych jakby z góry, znajdują się jeszcze bardziej niestosowne przedmioty i rekwizyty. W nadrealistycznym zestawieniu egzemplarz codziennej prasy („Echo Krakowa”), kotwice, sieci rybackie, karty do gry, drobne codzienne utensylia, stolarskie, rzemieślnicze narzędzia, zderzone są znaczeniowo z wszelakimi okruciami i odpadami życia. Rytuał gloryfikacji upragnionego jada ma tu charakter misteryjny. Za stołem odbywa się swoista bałwochwalcza modlitwa, w której dobra konsumpcji to odpowiednik kultu złotego cielca, później ponownie zreinterpretowanego w cyklu *Fitness Club* pod koniec lat 90.

W drugiej połowie lat 80. wyczuwa się pewne przesilenie. Nic już nie jest normalne. Rozpada się system polityczny i gospodarczy, obozy władzy i opozycji są w stanie wojny pozycyjnej, w której rewiry kontrolowane są według pewnych

---

<sup>4</sup> KC KPZR – Komitet Centralny Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego.

ustalonych reguł życia oficjalnego i podziemnego. Jest tzw. oficjałka i ruch kultury niezależnej, w którym aktywność artystów nieco słabnie. Nie wszyscy widzą już celowość zamykania się w kręgu wystaw w miejscach alternatywnych, wnętrzach kościelnych czy pracowniach artystów, choć jest to także czas powstawania pierwszych galerii prywatnych. Niemniej cała ta dekada obfituje w niezwykle barwne życie towarzyskie. Takich wesolutkich imprez jak wtedy już później nie było. Prawdziwe igrce i swawole przeplatały się z Polaków nocnymi rozmowami. Wyszynk oficjalnie od godz. 13. istniał tylko na wywieszkach monopolowych sklepów. Niezniszczalna instytucja doróżkarza, konika pod restauracją Hawełki lub handlarza siwuchą, zwaną Bałtykiem czy Vistulą, na Kleparzu kwitła obficie, zasypywana coraz mniej znaczącymi banknotami, idącymi już nie w setki, ale tysiące i miliony nominału. Cóż to była za bogate czasy! Choć były one w istocie mizerne, życie towarzyskie jak i portfel w kieszeni pełne były obfitości.

Była to też totalna degrengolada, i jeśli cokolwiek było pewne, to tylko to, że nic nie jest pewne i wszystko jest zarazem możliwe. Taka atmosfera inspirowała do ukazywania świata nieokiełzanego i nieprzewidywalnego. Malarsko-graficzny cykl *Bachanalia* (1986–1989) pozornie ukazuje wesolutkie imprezki Bachusa i Erosa, w rzeczywistości przedstawiać ma czas dekadencji, zblazowania oraz przesilenia, gdy zabawa nie jest już rozrywką i przyjemnością, ale stanem po burzy rozum i zmysłów. Dla uczestników tych zabaw czas wolności jakby się już skończył. Choć był on przeżyty intensywnie i barwnie, droga przyszłości jest tu niejasna i zagubiona. Poprzez taką erotyczną alegorię pragnąłem zobrazować poczucie chwili typowe dla mojego pokolenia. Wyzwolone odwagą czynów na początku dekady, pod jej koniec żyło w rytmie chocholego tańca, w poczuciu utraty perspektyw na przyszłość.

W graficznych *Bachanaliach* (14 prac) zachowana została ludyczna stylistyka. Podobnie jak we wcześniejszych *Rytuałach* nadal zasadą tworzącą napięcia znaczeń jest kotłowanie uzupełniających się epizodów. Narracja jest tu zorientowana wokół pewnej grupy postaci czy powtarzalnych rekwizytów, będących często nie tyle prawdziwymi przedmiotami, ile ich atrapami. Niby obnażone części ciała bywają ich protezami. Barwna rzeczywistość jest w tej sytuacji ułudą, karmioną środkami zastępczymi, też z etykietą zastępczą. Groteska, dosadny realizm (o cechach wręcz nadrealizmu), humorystyczne zestawienia stylizowanych postaci, przedmiotów i kostiumów tworzą świat na opak, bliski komedii buffo. Jednak forma ich jest lżejsza. Mocne kontrasty ustępują dominacji szarości i bieli. Zdecydowane przeciwstawianie linearnych elementów akwaforty – partiom mocnych plam akwatinty i mezzotinty w *Rytuałach* w *Bachanaliach* zastępują lekkie rysunkowe, jakby litograficzne efekty kreski piórka, pędzla – z zastosowaniem techniki miękkiego werniksu. Daje to w rezultacie efekty vibracji półtonów, srebrzystości o różnej temperaturze i nasyceniu oraz zmiennej materii.

W *Bachanaliach* tkwi sen o potędze i permanentnej radości. Nienasycenie w konsumpcji dóbr i bezkrytyczne do niej podejście po latach ponownie znajdzie wyraz w cyklu 10 grafik *Fitness Club* z lat 1998–1999. Zachłyśnięci nową ustroją rzeczywistością po 1989 roku, w myśl marketingowego hasła „podaruj sobie trochę luksusu”, bohaterowie alkowy i dawnego narodowego rytuału zeszli do siłowni. Uwierzyli, że plastikowe, zawsze młode i zdrowe ciało jest przepustką do rajy

szczęśliwego pochłaniania dóbr doczesnych. Stworzyli sobie nową religię kultu złotego cielca (własnego), w której rolę mistrzów pełnią instruktorzy – szamani, przebrani w stosowne stroje niczym celebranci w świeckich kaplicach i przybytkach. Bohaterowie dobrowolnie poddają się autoopresji, torturując swe ciało, wierząc w mit herosa na parkiecie.

Koło rytuału zakreśla tu swój tor. Zrazu przekaz braku wolności w ucztach, demonstracjach i procesyjnych pochodach staje się manifestacją stylu życia nakazanego modą, jedynie słusznym standardem zachowań i zwyczajów. Uzbrojenie uczestników ulicznych bijatyk, ryszturnek otępiałych żołdaków gier wojennych, kostium bywalca fitness klubu w stanie siłowego nawiedzenia należą do jednej rodziny gadżetów ćwiczeń siłowych, w których pot i zadawany ból jest karą lub nagrodą za pokorne z wysiłkiem wykonane zadanie, w postaci pucharów-trofeów. Zarazem można tu dostrzec wspólną nić kultury masowej. Nakaz mody zbiorowych ludycznych zachowań przenosi się tu do sali ćwiczeń, w której wyidealizowana rzeczywistość bliska jest zręcznościowym i elektronicznym grom z wytwarzaną wirtualną rzeczywistością symulatorów, ukazujących walki typu mortal combat czy szaleńcze wyścigi samochodów. Staje się ona także polem rywalizacji o właściwie wyrzeźbioną muskulaturę, seksowny wygląd czy medialną atrakcyjność.

We wszystkich graficznych cyklach dostrzec można wspólne elementy humorystycznego moralizatorstwa, widzianego z przymrużeniem oka. Wesołkowate przedstawienia mają chronić je przed nadmiarem mentorstwa, jednoznaczny krytyką lub zbyt łatwym wyśmianiem. Wybryki oraz słabości pojawiających się aktorów są ich prawem do błędów i wad, choć przesłanie – gdzie prawda, a gdzie fałsz – raczej nie jest tu kamuflowane. Cykle te są integralną częścią całości mojego dorobku również w zakresie malarstwa. Samo zaś uprawianie grafiki jest ważnym polem szukania różnych środków wyrazu. Są w nich grafiki, które ukształtowały późniejsze obrazy, są też ryciny będące konsekwencją przygody z malarstwem.

Familijne oraz towarzyskie celebracje w obrazach, akwafortach oraz akwatinach *Czasu zatrzymanego* i *Ucztach* realizowane były komplementarnie w tym samym okresie (1981–1984). W kilku przypadkach narzuca się narracyjne i ikonograficzne podobieństwo – te same sceny, postaci, rekwizyty, podobny układ kompozycyjny. Przed realizacją malarskich *Funeraliów* (1985–1986) powstały ich procesyjno-funeralne graficzne pierwowzory (1985). Natomiast *Bachanalia* w obrazach (1986–1989) początkowo poprzedziły takiż cykl we wkłęsłodruku (1987–1990), by w fazie zaawansowanej iść równoległymi ścieżkami. Współrzędność obu dyscyplin nie jest tutaj stała. Cała dekada lat 90. w mojej twórczości jest zdominowana malarstwem, chociaż należy wspomnieć, że studia aktów wykorzystywane w *Bachanaliach* kontynuowane są w serii obrazów z motywami śródziemnomorskimi jako pokłosie drugiej wyprawy do Włoch w 1989 roku. Ponowny powrót do grafiki korespondującej z obrazami nastąpił kilka lat później w cyklu *Fitness Club* (1997–1999).

Wszystkie ryciny, w większości czarno-białe, sepiowe, czasem tylko lekko modulowane kolorem, niewielkie formatem, są do odczytywania niczym stronicę książki, nieprzedstawiającej prostej i do końca zrozumiałej opowieści o naszym losie. Kameralne, są zarazem rodzajem rebusów, w których sens i morał każdy może sobie dopisać. Tworzące długie sekwencje, snują niekończącą się opowieść...

\*\*\*

Refleksja na temat grafik własnych i czasu, w którym powstawały, spisana w początku 2009 roku, zdawała się już należeć do czasu minionego. Sądziłem też, że przygotowania do wystawy w Galerii Nautilus<sup>5</sup> są głównie natury organizacyjnej, co najwyżej z koniecznością dodatkowego komentarza czy tekstu krytycznego. Zwłaszcza że wszystkie moje grafiki z lat 80. i 90. miałem zdeponowane w stałym zestawie, tece grawiur, gotowej do wystawowej prezentacji. Monochromatyczne, przeważnie czarno-białe, czasem tylko modulowane delikatnym achromatycznym kolorem, jednoznacznie określały ich autora jako twórcę kameralnych grafik „bez koloru”.

Jednakże w trakcie tych przygotowań, zwłaszcza z konieczności dodrukowania niektórych prac dla potrzeb galeryjnych, z rutyną czynności drukarskich, jakże uciążliwych dla twórcy samodzielnie je wykonujących, z przekory podjąłem ryzyko wprowadzenia koloru. Ryzyko tym większe, że nie było związane ze zwyczajowo stosowaną wielością matryc w kolorowym druku, z rozdzieleniem na wybrane, podstawowe barwy. Moja metoda polegała na wcieraniu koloru w jedną płytę, wszak zawsze pojedyncze blachy są tu matrycą grafik.

Metoda ta, z natury swej monotypiczna, była już przeze mnie zastosowana w wybranych grafikach z cykli *Bachanalie* i *Fitness Club* przy okazji wystawy *Ćwiczenia siłowe* w Galerii Jana Fejka w 1999 roku. Ten kolorystyczny wybrk traktowałem jednak incydentalnie, nadal mając purystyczne podejście do graficznej materii: wciąż bliższe mi były jej ograniczenia co do wielkości i koloru niż tendencje do maksymalizacji skali i upodabniania grafiki do plakatu, monumentalnego chromatycznego malarstwa czy fotografii.

I stało się coś dla mnie niezwykle: dawne ryciny przeobraziły swą zewnętrzną powłokę, pozostawiając stary kościec. Ale reanimacja ta nie obyła się bez zdecydowanej przemiany. To, co kiedyś było przaśne i dramatyczne, nabrało znamion radosnego kalejdoskopu zachowań. *Bachanalie*, *Ucztę*, *Rytuały* stając się kolorowymi obrazkami jakiegoś komiksu życia, wciąż groteskowe, nie są już określone wyrazistym dramatycznym tonem klarownych podziałów pomiędzy dobrem i złem, światłem i mrokiem. Czarując barwą, w pewnym sensie zmiękczają przesłanie, relatywizując to, co zrazu wydawało się jednoznaczne.

*Rytuały*: uliczne bijatyki oraz ceremonie procesyjno-pogrzebowe, nadal wsparte szarościami o różnej temperaturze, zagrały czerwiecią, brązem, czernią i błękitem świeckich oraz religijnych celebracji. *Ucztę* zatrzymane w czasie, to nie tylko wspomnienia konsumpcyjnej pazerności kryzysu lat 80. ubiegłego wieku, ale aktualne przedstawienie ludzkiej zachłanności w tonacji delikatnych, pastelowych półtonów. Płyty po wielokroć już drukowane, często niedające idealnej pierwotnej czerni tenty, pomimo swej entropii stają się w nowej sytuacji nie tyle dowodem braku możliwości druku, co śladem przejścia w stan zanikania nadmiernego szczegółu. Płaszczyzny i figuralne formy bardziej pulsują dwuznacznością i niedopowiedzeniem. Kreska akwaforty pozostawiła swą moc, zaś plama akwatinty dematerializując

---

<sup>5</sup> Romuald Oramus, *Grafiki z lat 1981–1999*, Galeria Nautilus, Kraków, 4 XII 2009 – 2 I 2010; tekst jest przedrukiem z katalogu wystawy.

się, stała się przestrzenią delikatnego koloru. Każda odbitka jest barwnie niepowtarzalna, kolejne ich wersje balansują pomiędzy chromatycznymi zestawieniami a przywiązaniem do pierwotnej szaro-szarej i czarno-białej tonacji. Zarazem zdają się sugerować nowe treści i konteksty narracyjnych opowieści.

październik 2009

### **The crazy 1980ies and 1990ies. On one's own printmaking**

#### **Abstract**

The text contains the author's reflections upon his own printmaking output created over the two decades, but it also goes back to the 1970ies and describes the atmosphere at the printmaker's workshops at the Academy of Fine Arts in Kraków. Summing up this period, the author concludes that in depictions of figures there dominated geometrized planes of black while colours were flat and contrasted with more expressively depicted physiognomies. In the following series of etchings, aquatints and drawings from the 1980ies there appear existential motifs linked with the folk socio-political context. They present a commentary on the reality of the day. Most of them are monochromatic compositions, usually black and white, some of them, however, have their colour equivalents made in a monotype-related technique.



Bernadeta Stano

## Warsztat podręczny Juliana Jończyka

Julian Jończyk<sup>1</sup> – zwyczajny człowiek chodzący po Krakowie z reklamówką. Co w niej nosił? Czym się dzielił, a co zostawiał tylko dla siebie? Utożsamiany bywa przez historyków sztuki i przyjaciół artystów z dwoma nurtami sztuki: malarstwem materii u progu jego twórczości oraz poezją i światłem – medium kolejnych etapów jego drogi. Większość jego realizacji od lat 80. miała charakter intermedialny<sup>2</sup>. Warto też podkreślić, że często artysta i jego dzieła były obecne symultanicznie w różnych miejscach, np. w przestrzeni galerii i na ulicy. Komentatorzy jego twórczości wyróżniają dwa ważne jej momenty: podróż do Paryża na Stypendium Rządu Francuskiego (1960/61), a następnie odejście w połowie lat 70. od malarstwa na rzecz powyżej wskazanych form wyrazu zdradzających fascynację autora metafizyką światła. Idąc tym tropem, przywołują jako narzędzie ich interpretacji nie tylko słowa poezji Jończyka, ale i tradycję Zen czy wiedzę gnostyczną, określając go mianem artysty-gnostyka, mistyka, wyznawcy neoplatonizmu. Już ten przywołany zestaw faktów i opinii wskazuje, że prawdy o osobie artysty szukać należy podążając śladami jego kolejnych wystąpień, przyglądając się uważnie jego skromnemu warsztatowi<sup>3</sup>.

Julian Jończyk nie był nigdy wierny jednemu medium, stawał wielokrotnie wobec problemu wyboru odpowiedniego narzędzia kreacji. Po świadomym odcięciu się od malarskich prac z początkowego etapu swojej drogi twórczej, doskonalił warsztat performerera i fotografa. Choć spektrum używanych znaków: neonowe światło i litera pozostawało niezmiennie, dochodził do nich problem wyboru miejsca

<sup>1</sup> Julian Jończyk (ur. w 1930 r. w Szczekocinach, zm. we wrześniu 2007 r. w Krakowie). W latach 1950–1956 studiował malarstwo na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był współzałożycielem i członkiem Grupy Pięciu zwanej Grupą Nowohucką (1956–1961). W 1961 r. został wraz z innymi członkami Grupy Nowohuckiej przyjęty do Grupy Krakowskiej.

<sup>2</sup> D. Higgins terminem *intermedium* określa prace, które pojęciowo mieszczą się w obszarze między już znanymi środkami wyrazu. Odnotowuje ich obecność w teatrze i sztukach plastycznych, happeningu i „konstrukcjach materialnych”, zob. tegoż, *Nowoczesność od czasów postmodernizmu i inne eseje*, Gdańsk 2000, s. 116–133. Szczególną eksplozję tego rodzaju form Higgins odnajduje w połowie lat 60., natomiast Łukasz Guzek podkreśla znaczenie połowy lat 70. XX w. jako okresu „rozszerzania się granic dyscyplin artystycznych w kierunku tworzenia form hybrydalnych”, zob. tegoż, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007, s. 12.

<sup>3</sup> Na temat malarstwa Juliana Jończyka i innych artystów Grupy Nowohuckiej zob. B. Stano, *Odzieranie świata z uroków. O malarstwie artystów Grupy Nowohuckiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2000, s. 45–74.

i zaangażowania otaczającej przestrzeni tak, by skupić uwagę widza na osobie performerera. Jończyk rzadko udzielał miejsca na scenie innym aktorom. Za wyjątkiem kilku sytuacji, kiedy w grę wchodziła otwarta przestrzeń, w kameralnych warunkach zmierzał do wypełnienia ram własnego scenariusza. Skupiony na sobie, nie zawsze też przywiązywał wagę do szczegółów otoczenia.

Warto na początek dokładnie scharakteryzować formy pozostawionej przez Jończyka przestrzeni, by poprzez nią dotrzeć do osoby Jończyka-performera. Dla realizacji w typie environment i performance upodobał sobie artysta dwie krakowskie galerie: Krzysztofora – zapewne z racji przynależności najpierw do Grupy Nowohuckiej, następnie Grupy Krakowskiej, oraz Galerii Zderzak – promującej malarstwo materii, a równocześnie podtrzymującej wieloletnią współpracę z artystą<sup>4</sup>. Lokal Krzysztoforów usytuowany w obrębie „podziemnego nurtu” Krakowa, zatem bez dostępu dziennego światła, szczególnie nadaje się do realizacji projektów z użyciem sztucznego oświetlenia<sup>5</sup>. Tadeusz Kantor w 1957 roku, jakby przewidując takie aranżacje, pisał: „Koncepcja bardzo prosta: Do starego wnętrza, liczącego sobie dobrych kilka wieków, o wspaniałym beczkowym sklepieniu, wsunąć nowoczesne urządzenie i nowoczesną myśl, tak jak do starego pieca wsuwa się ciasto z drożdżami. Niech rośnie”<sup>6</sup>. Jończyk wchodził do niego zawsze z gotowym pomysłem, choć wyznał w jednym z wywiadów, że instalowanie w galerii zawsze go zaskakiwało<sup>7</sup>. Warto przywołać kilka aranżacji przestrzeni tej galerii. W 1991 roku artysta przygotował świetlny tunel z amfiladowo ułożonych świetlówek kształtem nawiązujących do zwieńczonego półokrągłym łukiem portalu (*Wejście – wyjście*, neon i blacha, 1991). Była to drobna interwencja nie obejmująca całego wnętrza, tylko jego fragment, ale należy pamiętać, że użycie światła mnoży wrażenia wzrokowe.

<sup>4</sup> Zestawienie obok siebie realizacji typu environment i performance wydaje się szczególnie uzasadnione, gdyż historycy sztuki badając genezę współczesnych form wyrazu, a szczególnie instalacji, wskazują na obie te dziedziny i bliskie związki pomiędzy nimi. Łukasz Guzek w swojej książce *Sztuka instalacji* podkreśla, że w praktyce sztuki instalacji kategorie przestrzeni (bliska environment) i obecności (kluczowa dla performance) są równie ważne i powinny być rozpatrywane równocześnie. Szukając genezy koncepcji instalacji sięga do początków sztuki konceptualnej i performance, a także wywodzącej się z inspiracji akcji Cage’a form łączących happening i environment (Ł. Guzek, dz. cyt., s. 19–20, 29).

<sup>5</sup> Tak określał to miejsce w latach 50. XX w. Jan Kurczab. Sytuował go obok Piwnicy pod Baranami, Teatru 38 i Klubu pod Jaszczurami, zauważał, że został on „wygrzebany spod bezmiaru śmiecia i stosów węgla”. Zob. J. Kurczab, *Kraków podziemnego nurtu*, „Dziennik Polski” 1960, nr 183, s. 4; zob. także zb., *Nowa „Piwnica”*, „Dziennik Polski” 1957, nr 142, s. 3. Wszyscy, którzy zobaczyli Krzysztofora w dniu otwarcia, nie mogli oprzeć się urokowi tych szczególnych wnętrz. M. in. Piotr Skrzynecki podziwiał „prawdziwe” kamienne głazy, „wspaniałą amfiladę”, portale i układy cegieł. Nazwał Krzysztofora „podziemnym pałacem”. Zauważył ponadto, że proces schodzenia do podziemi zaczął się dla artystów Grupy Krakowskiej już w okresie okupacji. Zob. *Grupa Krakowska w piwnicach Krzysztoforów*, „Echo Krakowa” 1958, nr 155, s. 5. Faktura starych murów fascynowała też Tadeusza Kantora, zob. *Program artystyczny Grupy Krakowskiej, 1957*, [w:] *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. VI, Kraków 1992, s. 10. Anonimowy dziennikarz „Dziennika Polskiego” zapraszał do „szacownych ceglanych murów”, zob. not., *Galeria Krzysztofora otwarta!*, „Dziennik Polski” 1958, nr 148, s. 5.

<sup>6</sup> T. Kantor, *Krzysztofora*, „Zdarzenia” 1957, nr 13, s. 3.

<sup>7</sup> Julian Jończyk, program z cyklu: *Album Krakowskiej Sztuki, 29*, realizacja: A. Kornecki, K. Czerni, 1994.

Motyw powielonego łuku portalu kieruje ku kolejnej realizacji sytuującej się pomiędzy typem environment a instalacją (1994). Wtedy zainstalowano w Krzysztoforach więcej obiektów, a każdy z nich mógłby się stać samodzielnym, oprócz wspomnianych przeciętych w połowie łuków, zarówno podkreślających rzeczywiste otwory, jak i rozplenionych w innych miejscach przestrzeni galeryjnej. Do świetlówek na elewacjach nawiązywały formy płózące się po kamiennej podłodze przysypane ziemią oraz wiszące w powietrzu ażurowe rysunki na papierze. Jeden z nich szczególnie wpływał na postrzeganie szczegółów wnętrza. Dawał możliwość wglądu przez otwór/okno na najsilniej wyeksponowany światłem portal. A jego krata i stojący za nią stary rower zostały wchłonięte w projekt artysty. Kierunek ten podkreślała też ułożona z neonów na ziemi „drabina”. Jej horyzontalne rytmy równoważyła kompozycja z błękitnego stołu na neonowych wspornikach, ustawionego na taflach szkła. To dzięki tym prostym kształtom realizacja przestrzeni Krzysztoforów może zyskać miano environment, który zgodnie z definicją słownikową jest dziełem i równocześnie działaniem plastycznym polegającym na zaaranżowaniu przestrzeni w taki sposób, by widz, znajdując się wewnątrz aranżacji, poddany był ze wszystkich stron integrowanemu działaniu bodźców plastycznych<sup>8</sup>.

Kilka lat później jego realizacja pt. *Tunel* (neony, rurki aluminiowe, deski, pasek, drewno, 1998) wraz z umieszczonym we wnętrzu obok obiektem pt. *Światła pomnik* (obiekt-instalacja, neony, płyty chodnikowe, blacha aluminiowa, 1998) tworzyły już bezsprzecznie czystą postać environment<sup>9</sup>. Świetłówki w rytmicznych ciągach konstruowały dynamiczną przestrzeń. Miękkie łuki stropu i portali ustąpiły miejsca asymetrycznie wygiętej krzywej, która dla wchodzącego stanowiła swoiste obramienie dla ekspozycji w głębi wieży z jakże prozaicznego materiału – płyt chodnikowych. Światło jednak, podobnie jak w *Tunelu* i innych realizacjach Jończyka, także i tutaj powoduje dematerializację kamieni. Uniesienie wieńczących konstrukcję płyt także potęguje to wrażenie.

Znamienne jest wykorzystywanie przez artystę nie tylko przewidzianych do wieszania obiektów ścian czy przewidzianych zwykle do ekspozycji oświetlenia sklepień, ale i podłogi. Jej część wyścielona piaskiem i deskami także mieniła się od neonowego światła. Jego barwa podkreślona była błękitnym pigmentem wysypanym na piasku<sup>10</sup>. Widz został otoczony i wprowadzony w rytm przejścia i wspinaczki. Ten właśnie rytm obecny w każdej tego typu aranżacji Jończyka kojarzyć się może z rytmem zapisu słów czy zdań. Bez liter, ale z odstępami i nawiasami, w świetle których wyeksponowane zostały kluczowe elementy wizualne. Ich dominacja nie oznacza jednak samodzielności. W jednoczącej charakterystycznej przestrzeni Krzysztoforów obrysowanej światłem giną samodzielne byty na rzecz integrującej idei. Zdematerializowany stół mógł się jeszcze bronić przed ową integracją. Jego charakterystyczna konstrukcja i intensywny kolor wyrwały go z kontekstu ciągu ekspozycyjnego.

<sup>8</sup> Definicja na podstawie: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004, s. 103.

<sup>9</sup> Wystawa *ŚWIATŁOŚWIATŁO* Krzysztoforzy I-II 1998. W skład ekspozycji wychodziły jeszcze umieszczone w mniejszym pomieszczeniu na ścianie *Rysunki neonem* z 1991 (fotogramy).

<sup>10</sup> Zob. Projekt instalacji *ŚWIATŁOŚWIATŁO* do Galerii BWA w Ustce 1995 (druk z rysunkami i opisem).

Artysta pokazywał go wcześniej w innej przestrzeni galerii i w plenerze<sup>11</sup>. *Tunel* wydaje się przypisywany do Krzysztoforów, ale jego koncepcja powstała wcześniej do Galerii BWA w Ustce<sup>12</sup>. Już wtedy artysta tak planował zasłonić okna, by dzienne światło tylko w wybranych, precyzyjnie zaplanowanych punktach mogło przeniknąć do wnętrza, osłabione działaniem neonów. Ten przykład to dowód, że Jończyk elementy instalacji próbował wykorzystać także w innych kontekstach i miejscach, aranżował np. niewielkie przestrzenie wokół okien (zwykle zaciemnionych materiałem lub folią) czy drzwi pomieszczeń Galerii Zderzak, ale podporządkowywał zwykle ich wygląd scenariuszowi performance. Wyjątkiem był environment pt. *Światłosfera II* z wykorzystaniem podwieszonych w całym pomieszczeniu neonów, tafli luster i pleksi. Ich funkcją podstawową było zwielokrotnianie, mnożenie wizerunków, jednak w pracach tych na ogół brak figury, bohaterem odbić jest tylko obecny we wnętrzu odbiorca. Lustra mogą też służyć potęgowaniu działania słowa – u Jończyka zapisu nazwiska (BWA w Ustce, 1995)<sup>13</sup>. Odbiorca mógł wejść w obręb tego mieniącego się odblaskami ruchomego labiryntu. Do doświadczenia tego rodzaju przestrzeni nie było konieczne zupełnie zaciemnione wnętrze. Zatem charakter wnętrza miał ważny, choć nie zawsze decydujący wpływ na wybór narzędzia demonstracji jego złożonych idei.

Realizacje Jończyka, które zostały w tekście określone mianem environment, mają bardzo różną postać. Pamiętać jednak należy, że w początkowym etapie rozwoju formuła ta także miała wiele wcieleń. W Anglii w drugiej połowie lat 50. XX wieku tworzono je nie jako dzieło sztuki, lecz jako pogładową demonstrację codziennych warunków życia w nieustannym wyścigu nowości; w Nowym Jorku forma ta doprowadziła do powstania happeningu, pojętego jako wizja lawiny przedmiotów, domagających się wreszcie uruchomienia, przemieszczenia, zniszczenia. Dzięki environmentom nauczono się przełamywać nawyki związane z tradycyjnym stosunkiem prac do wnętrza wystawowego, co stało się zapowiedzią nowych metod prezentacji i obcowania z dziełem. Te wszystkie aspekty znalazły wyraz w eksperymentach Jończyka. Ciekawym wątkiem, który się w nich pojawia, także oczywiście nie bez swojej modernistycznej genezy, jest podglądanie zawartości fragmentu aranżacji wnętrza<sup>14</sup>. Na wystawie *Światłomateria* w 1994 roku widok na ciemną kotarę rozwieszoną we wnętrzu ukształtowany był na wzór obrazu, którego zawartość można oddać w kategoriach: wnętrze z martwą naturą, tyle że wnętrze było rzeczywistym ciemnym pomieszczeniem galerii, a przedmioty – świetlówkami ukształtowanymi na wzór liter z jego nazwiska.

Bardzo ważnym elementem, który wzbogacał te skomplikowane i nastrojowe aranżacje wnętrz, była obecność aktora/artysty. U Jończyka realizacje environment

<sup>11</sup> Zob. *Stół* (malowana blacha i neony, 1991), [w:] *Julian Jończyk – światło materia* /kat./ Kraków 1992; fotografia z motywem stołu zaszypanego liśćmi w jesiennym parku z wystawy *Światłoprojekt*, Galeria Zderzak 2001, [w:] *Julian Jończyk. Światłosfera II* /kat./ XI–XII 2004, Galeria Zderzak, s. 21.

<sup>12</sup> Projekt instalacji *ŚWIATŁOŚWIATŁO*, Galeria BWA, Ustka 1995.

<sup>13</sup> Fragment opisu technicznego: „Okno VI. Podpis autora ułożony z neonów, na podłożu w części (dwie litery), otoczony jest zestawem luster tworzących rodzaj kalejdoskopu w kształcie rury wys. 50 cm, w której obydwie litery widoczne są jako powielające się w nieskończoność”. Julian Jończyk. *Projekty instalacji ŚWIATŁOŚWIATŁO do Galerii BWA w Ustce*.

<sup>14</sup> O żywotności tego motywu zastosowanego przez Marcela Duchampa zob. Ł. Guzek, dz. cyt., s. 189.

stawały się przestrzenią autokreacji (performance). Pełnił on sam dla siebie rolę reżysera i scenografa.

Porzucając powtarzane przez krytyków górnolotne określenia dotyczące jego osoby, należy w tym miejscu zestawić kilka faktów, które mają posłużyć do nowej charakterystyki tej postaci. Artysta na pole opisywanych powyżej nurtów wchodzi jako dojrzały około czterdziestopięcioletni mężczyzna. W akcjach i ich dokumentacjach w postaci fotogramów występuje nagi, jego nieodłącznym rekwizytem pozostawała świetlówka lub rzadziej żarzące się włókno niewidocznej lampki. Akcje z lat 90. i po 2000 roku, najczęściej w jasnych wnętrzach Galerii Zderzak, odślaniają nieco inne oblicze artysty: w zdawałoby się zwykłym stroju, choć kolorystycznie dobranym do scenariusza, operującego licznieszymi, choć także zwykłymi przedmiotami i materiałami. Osoba Jończyka była zatem rozpoznawalna przynajmniej w środowisku krakowskich plastyków, jednak nikt chyba znając poglądy artysty i dostrzegając ich echo w realizacjach, nie posądzał go o nadużywanie swojego wizerunku i ciała. Opisane wcześniej autoportrety fotograficzne przypominające o przeświadczeniu artysty o dwoistej naturze dzieła sztuki – znalazły kontynuację w akcji *Przemienienie na gorze* (projekt na *Lanckorońską majówkę sztuki*, 1999), początkowo projektowanej jako wirtualny, plenerowy performance, następnie dostosowanej do prezentacji w Krzysztoforach (*Przemienienie II*). To w związku z tym pokazem Jończyk przypomniał swoje przeświadczenie o androgynizmie dzieła sztuki, wskazując równocześnie na metaartystyczne treści całej swojej twórczości<sup>15</sup>. Chociaż tytuł *Przemienienie II* może kojarzyć się z Nowym Testamentem, symboliczny charakter rekwizytów, przebieg akcji nie ma nic z ilustracyjności, dotyczy bardziej sztuki, genezy mediów, z którymi artysta czuje związek. Performance otwierał proces przekształcania blejtramu (wyjmowania poprzecznych listewek i zastępowania ich neonami). Następnie artysta przytwierdzał do niego części swojej odzieży, pozostając w damskiej bieliźnie i malował na nich jabłko. W kolejnych etapach akcji używał barwników, początkowo sypkich, różowego i błękitnego, rozsypując je kolejno na płótnie z resztkami listew, potem ultramaryny z puszki, by zabarwić swoje ciało.

Idea wielokrotnej przemiany materii, czytelna nawet bez autorskiego komentarza, oraz rozważania o istocie medium sztuki – paradoksie bycia artystą, znalazły kontynuację w dwóch performance w Galerii Zderzak: *Autoportret efemeryczny* (5 VI 2001) i *Autoportret zbiorowy* (3 VII 2002). W pierwszym z nich Jończyk przedmiotem sztuki czyni swoją twarz, oblepia ją kropkami czarnej folii zdjętymi z okna. Ten sam wyraźnie ludyczny i kojarzący się z profanacją zabieg powtarza na twarzach widzów i ścianie galerii, używając tych samych kawałków folii. Następnie drobiazgowo przygotowuje „obraz-płaskorzeźbę” z piasku, błękitnego pigmentu i świetlówek na wzór *Obrazów efemerycznych* ukształtowanych na podłodze Krzysztoforów (1996), by potem zanurzyć w nim twarz. Rozżarzony neon pełnił w tej akcji dwojaką funkcję: użytkową, prozaiczną – narzędzia kształtowania obrazu i oczyszczania twarzy z nadmiaru pigmentu, co można interpretować w kategoriach profanum, i na wskroś

---

<sup>15</sup> „Dzieła sztuki, jakim jest przede wszystkim sam twórca” – dodaje Jończyk. J. Jończyk, *Autorski komentarz do performance „Przemienienie II”*, Krzysztofor 14 IX 1999, Archiwum Galerii Zderzak.

symboliczną – światło ożywiające, uświęcające ziemską materię (sfera sacrum), nobilitujące twórcę (okrągły neon na szyi artysty)<sup>16</sup>.

Podjętą wówczas interakcję z widzami Jończyk kontynuował rok później w *Autoportrecie zbiorowym*. Tym razem rozpoczął działanie od odsłonięcia ciała (zdjęcia koszuli) i odcięcia przytwierdzonej do jego torsu świetlówki. Następnie okleił sobie twarz, łopatki i ręce prostokątnymi paskami czarnej folii. Po ich usunięciu z okna wyłoniły się fragmenty jego fotograficznego autoportretu. Drugie okno, zasłonięte fotografiami innych twarzy, służyło mu jako materiał do pozyskania oczu, które naklejał na czarne podłoża. Następnie przeniósł te kolaże w naścienny „obraz”, kompozycję z wykorzystaniem odłączonego od ciała neonu. Motyw utożsamiania się z innymi osobami, kluczowy dla tej realizacji, kontynuował także wycinając podobne oczy z precyzyjnie dobranych fotografii prasowych. Lektura wyciętych przypadkiem tekstów i ich rozdawnictwo dopełniało ciągu rytualnych gestów. Ten performance był szczególnie wpisany w przestrzeń ekspozycji, wypełnionej fotograficznymi *Światłoportretami*. Jończyk tak tłumaczył tę zależność: „Dzięki użyciu w akcji tych samych przedstawień i twarzy jak na fotogramach – performance staje się częścią ekspozycji, a osoba performera ‘wtapia się’ niejako w zbiór elementów zgromadzonych czy powstających w trakcie działań”<sup>17</sup>. Zatem realizację tę można przyrównać do pierwszych happeningów i environment Allana Kaprowa, gdzie otaczająca rzeczywistość, w tym wypadku okna przysłonięte folią, stół i krzesło, sterta gazet i serie fotogramów, a także obecność artysty i świadków – uczestników służą konstrukcji symbolicznej struktury obrazowej, jednak niepozbawionej elementów narracyjnych<sup>18</sup>. W obu akcjach owa narracja uzyskiwała nowy rytm dzięki włączeniu widzów, ich gestów, np. przyzwolenia, drobnych uwag, choć oczywiście „głos” artysty był dominujący.

Przy takim nacisku na autokreację Jończyk zapisał się w pamięci świadków performance jako artysta oszczędny w słowa, tak postrzegala go większość rozmówców. Starannie je dobierał i wyraźnie artykułował. W sztukach wizualnych, wspartych prawie zawsze precyzyjnymi scenariuszami, ta postawa zyskiwała potwierdzenie. Antoni Szoska w komentarzu do twórczości artysty w ten sposób ją skonstatował:

Jończyk bardzo niewiele bądź wcale nie używa słów w swoich wystąpieniach. A jeśli już to czyni, dotyczy to szczególnie jego późnych wystąpień, to w sposób niezwykle oszczędny bądź niedyskursywny. Można by dokonać tu pewnego podziału głosów jończykowych na słowa oraz na wydobywane z ciała performerów dźwięki. I tak, słowa podają pewne dodatkowe tropy jego akcji<sup>19</sup>.

Jednak skłonna jestem twierdzić, że komunikaty pisane – przygotowywane przed akcjami i prezentowane publicznie – stanowiły dla Jończyka ważniejsze narzędzie przekazywania swoich idei. Dla przykładu, w ramach akcji *Kolejkatrwa*

<sup>16</sup> Takie działanie przewidywał Jończyk w komentarzu do performance datowanym na maj 2001, druk ulotny Archiwum Galerii Zderzak.

<sup>17</sup> Julian Jończyk, Komentarz autorski do wystawy *Światłoportrety* oraz performance pt. *Autoportret zbiorowy*, Archiwum Galerii Zderzak

<sup>18</sup> Ł. Guzek, dz. cyt., s. 67.

<sup>19</sup> A. Szoska, *Jańczyk, neon, życie*, [http://www.spam.art.pl/html\\_strony/pierwszy\\_spam/szoska/text3szostka.html](http://www.spam.art.pl/html_strony/pierwszy_spam/szoska/text3szostka.html)

w Galerii Zderzak w maju 1999 roku artysta posłużył się formą zapisu performerskiego, a kluczowym jej wątkiem, wyraźnie odwołującym się do wcześniejszych doświadczeń z poezją lingwistyczną, było rozłożone w czasie ok. 30 minut rozpisywanie flamastrem kolejno na dwóch warstwach podświetlonego płótna liter składających się na słowo – będące równocześnie tytułem wystawy<sup>20</sup>. I tak jak w jego *Wierszach analitycznych* strzałki, odwołujące się do motywu z obrazu Andrzeja Wróblewskiego *Kolejka trwa*, rysowane, wycinane i rozkładane, podejmowały grę z tekstem i przestrzenią galerii<sup>21</sup>. Performer poprzez kolejne odsłony tekstu brnął w kierunku rozplenienia znaczeń, jego akcja z początku jasno powiązana z motywem przewodnim, postępowała w kierunku innych wątków. Należało do nich m.in. wieszanie ubrań na neonach czy siadanie na krzesłach – motyw zaczerpnięty z lektury *Procesu* Kafki, układanie drabiny ze światła czy przebijanie się neonem na drugą stronę otworu wejściowego<sup>22</sup>.

W odniesieniu do znaków-słów, pojawiających się w obiektach Jończyka, można wprowadzić termin 'sygnatura', określający m.in. podpis osoby, charakterystyczny ze względu na miejsce czy sposób złożenia bądź rozbudowaną formę. Warunki te spełnia jego finezyjnie ukształtowane z neonów nazwisko, które nie traci na czytelności nawet wtłoczone do metalowej klatki, zapewne dzięki zróżnicowanej barwie liter i znanym ciągłym jego zapisom (*Światłomateria*, Krzysztofor, 1994). Artysta pozwala publiczności spojrzeć na siebie pod różnymi kątami; poprzez autoportrety fotograficzne, akcje w przestrzeni galerii z udziałem własnej osoby, ale i swój świetlny ślad – podpis<sup>23</sup>. W aranżacjach wnętrz galeryjnych, gdzie ciało artysty jest

<sup>20</sup> W Archiwum Galerii Zderzak jest zapis DVD tego performance. Można na marginesie wskazać na znaczenie zapisu ciągłego, bez spacji pomiędzy wyrazami, do tworzenia zbitek wyrazów, które występują zwłaszcza w autorskich tytułach jego realizacji.

<sup>21</sup> *Wiersze analityczne* opublikował artysta w katalogu *Julian Jończyk, Rysunki światłem i poezja wizualna*, V–VI 1986, Galeria Krzysztofor. Zawierały teksty pisane białymi literami na czarnym tle, wzbogacone rysunkami strzałek i linii przypominających zapis graficzny instalacji elektrycznej. Mimo że brak w tym zapisie wyszukanej typografii, graficzny układ kompozycji tekstu z powiększaniem liter, podkreśleniami, zakreśleniami, przekierowaniami strzałkami uwagi widza na wybrane fragmenty, pozwala na czytanie go na różne sposoby i wychwytywanie nie jednego wątku, lecz rozbudowanych kombinacji sensów.

<sup>22</sup> Na inspirację *Procesem* wskazuje artysta we wprowadzeniu do performance wydanym przez Galerię Zderzak. Motyw ten występuje też oczywiście w obrazie Wróblewskiego. Wymienione motywy z neonami występowały także w innych projektach i realizacjach Jończyka (drabina – fotogram *Rysunek światłem – pejzaż A* – pięć drabin świetlnych na Małym Rynku w Krakowie; szkic do pomnika pt. *tym, którzy wyszli*, wystawa: *Rysunki światłem i poezja wizualna*, V–VI 1986, Krzysztofor), przerywanie zasłony neonem (Scenariusz do performance *Z drugiej strony* w Archiwum Galerii Zderzak).

<sup>23</sup> Na tej wystawie w Krzysztoforach Jończyk pokazał bardziej rozbudowaną wersję obiektu ze swoim nazwiskiem: *Czarna dziura II*. Na czarnej materii rozpiętej na jednym z otworów wejściowych galerii zawieszono jeden z nich, zdekompletowany, pozbawiony dwóch liter „o” i „ń”. Wizualny komunikat mimo oszczędnej formy nie ginął w mrokach galerii. Znajdował kontynuację za materią w postaci rozżarzonych w ciemności liter (także swojego nazwiska). Widzowie mogli je oglądać przez mały otwór w materii. W ramach wystawy *Światłoportety* w VII 2002 r. Jończyk zaprezentował zapis swojego nazwiska białymi i kolorowymi kropkami papieru.

czasowo nieobecne, pozostaje u wejścia lub przy oknie charakterystyczny autograf (np. BWA Ustka 1995, Krzysztoforzy 1994).

Projekty i realizacje Jończyka zarówno z dziedziny tekstu jak i pracy nad obrazem własnego ciała spina kategoria przestrzeni<sup>24</sup>. W przypadku environment i performance to skojarzenie oczywiste, ale i fotografii będące zapisem akcji, montażu czy martwych natur dokumentują i potwierdzają te fascynacje przestrzenią. Również egzemplarze autorskich katalogów, w stanie bezruchu przywodzące na myśl tradycyjne woluminy, w lekturze zmieniają się w obiekty przestrzenne pochłaniające lub odbijające światło, skłaniające dłoń czytelnika do wykonania szeregu czynności, które z obiektu prawie płaskiego czyniły dzieło rzeźbiarskie<sup>25</sup>. Jeżeli ponownie spojrzymy na komunikaty oddawane przy użyciu całego złożonego wachlarza środków formalnych, to należy podkreślić uniwersalność i ponadczasowość wybieranych tematów. Za pomocą wielopoziomowej metafory, używając bliskich człowiekowi przedmiotów, kluczowy artysta wokół losu jednostki, samoidentyfikacji w roli artysty-dzieła. Godna podkreślenia wydaje się także wykazana już w pierwszych omówionych realizacjach intertekstualność. Oglądając, biorąc do ręki, czytając ich komunikaty werbalne, np. zapowiedzi wystaw czy poezję wizualną, nie sposób zapomnieć o różnorodności i bogactwie sztuk plastycznych – szczególnie malarstwa.

Wracając do obrazu Jończyka przemierzającego krakowski Rynek w stronę Krzysztoforów czy Zderzaka, to uchylając nieco tajemnicy zawartości owej reklamówki, mogę wskazać, że wśród przedmiotów, które miewał przy sobie, były fotografie jego obrazów z przełomu lat 50. i 60. Kiedyś niechętnie je pokazywał i niechętnie o nich mówił. Jednak w owej skromnej serii abstrakcyjnych *Wnętrz*, którą wystawiono niedawno na aukcjach internetowych, tkwił początek wielu późniejszych jego odkryć. Już tytuły serii wprowadzają w kontekst architektonicznego, zamkniętego ramami ekspozycji otoczenia, a jasne plamy w centrum kompozycji wypromieniowywały światło niewiadomego pochodzenia, które Jończyk hołubił przez wiele lat.

## Julian Jończyk's workshop

### Abstract

Art historians tend to identify Julian Jończyk with a few trends in art such as material painting at the outset of his work in the 2nd half of the 1950ies and concrete poetry, as well as performance and environment installations started in the mid-1970ies. In particular, the paper investigates the second phase of the artist's work, with focus on projects and works related to both the artist's own texts and his image of his body, united by the joint category of space. The artist presented his ideas in detailed conceptual essays. His works are richly documented by photographs and carefully edited catalogues. Yet Jończyk's oeuvre still waits for a thorough academic analysis.

---

<sup>24</sup> O problemie przestrzeni w kontekście książki pisze Z. Fajfer, *Liberatura – literatura przestrzeni*, „Autoportret” 2006, nr 4, s. 2.

<sup>25</sup> W katalogach i zbiorach wierszy Jończyka w trzeci wymiar wprowadzały szczególnie zagięcia stronic i ażury. O znaczeniu słowa w twórczości Jończyka szerzej piszę w tekście *Literalne ślady obecności Juliana Jończyka i Ewy Sataleckiej w przestrzeni ekspozycji*, złożonym do druku na ASP w Katowicach.



*Małgorzata Petry*

## **O iluzji czasu, sklonowanym życiu, wirtualnym raju, sztuce i edukacji w Second Life**

### **Wstęp**

Second Life to pewnego rodzaju fenomen społeczny realizujący zapisane w licencji gry hasło twórców: „Każdy może decydować o losach tego świata”. Z trójwymiarową grafiką, dźwiękiem i komunikacją na odległość Second Life staje się symulatorem społeczeństwa – z kulturą, edukacją, sztuką, ekonomią i polityką włącznie. Każdy użytkownik posiada alter ego zwane awatarem, a każdy awatar może zabawić się w demiurga – twórcę wirtualnego świata<sup>1</sup>.

### **Iluzja czasu w Second Life**

Teoria względności ze swoją teorią jednoczesności przekłada się intrygująco na zjawiska relacji między światem realnym a wirtualnym. Można bowiem jednocześnie żyć w świecie istniejącym tylko w pamięci komputera i świecie rzeczywistym. To Drugie Życie – Second Life – to wirtualny świat, dzieło amerykańskiej firmy Linden Lab z San Francisco, założonej przez Philipa Rosedale’a, konkwistadora podbijającego, jak sam to nazywa, „Your World. Your Imagination”, świat nieograniczonej wyobraźni. Od trzech lat na serwerach Linden Lab rozwija się dynamicznie świat, który przyciągnął już trzysta milionów osób. To, co zaczęło się w 2003 roku jako 64 akry wirtualnej powierzchni, na początku 2008 roku ma już około 70 tysięcy akrów i rośnie w postępie geometrycznym. Ludzie używają tam swoich awatarów i poruszają się w przestrzeni trójwymiarowej, jak w wielu grach. Ale to nie jest gra. Różnica między Second Life a dowolną grą typu multiplayer on-

---

<sup>1</sup> Konto podstawowe jest bezpłatne, natomiast za konta umożliwiające pełne funkcjonowanie w przestrzeni Second Life trzeba zapłacić. Dostępne są trzy typy kont użytkowników: Podstawowe (First Basic) – darmowe, dodatkowe podstawowe (Additional Basic) – każde kolejne konto podstawowe kosztuje 9,95 dolarów jednorazowej opłaty; premium – płatne, posiadacze tego konta mogą być właścicielami ziemi w Second Life (na koncie podstawowym można jedynie wynajmować ziemię bądź budynki), dodatkowo dostają co tydzień stypendium w wysokości 300 L\$ oraz 1000 L\$ jako premię startową przy rejestracji. Opłaty za konto Premium zależą od wybranego sposobu płatności: opłata miesięczna: 9,95 USD, opłata trymiesięczna: 22,50 USD, opłata roczna: 72 USD.

line polega na niemal nielimitowanej wolności twórczej jej rezydentów<sup>2</sup>. Aktualnie Second Life regularnie odwiedza milion uczestników. Spędzają tam czas, bawią się, odpoczywają, pracują, kupują i sprzedają. Rezydenci SL pochodzą z ponad 100 krajów świata realnego. 60% stanowią mężczyźni, 40% – kobiety. Zawodowo reprezentują bardzo obszerne spektrum, od uczniów, studentów, gospodyń domowych i artystów, architektów, lekarzy, dziennikarzy, prawników, polityków, wojskowych, strażaków, programistów ,do inwestorów giełdowych. Funkcjonuje tam wirtualna waluta, linden dolar, który ma oficjalny kurs wobec dolara amerykańskiego równy 0,27. Transakcje dokonywane są za pomocą kart kredytowych. Jest też wirtualny bank. Można nabyć wirtualną ziemię, towary, usługi. Istnieje możliwość wymiany zarobionych w SL wirtualnych pieniędzy na pieniądze realne. Każdego dnia inter-nauci wydają w SL około 500 tys. dolarów amerykańskich. Wirtualne sklepy mają tu Adidas, Reebok, Dell, Mazda, Toyota. Swoje biura otworzyły też redakcje i uniwersytety oraz ambasady. Funkcjonują puby, restauracje i kluby.

Jakkolwiek Philip Rosedale, twórca Second Life, zaprzecza, jakoby tworzył nową wersję życia, to uważam, że w nawiązaniu do Einsteinowskiej teorii jednoczesności pomaga on sklonować nasze życie w inny wymiar i nadać mu inne jakości, inne możliwości doświadczania czegoś niemożliwego w świecie rzeczywistym. Możemy zatem doświadczać jednoczesności w dwóch jakże różnych przestrzeniach. Wszystkie te działania wpisują się w tak popularny obecnie nurt serwisów społecznościowych i terminu Web 2.0. Nie należy jednak zapomnieć, że niektórzy uczestnicy Second Life doprowadzają się do stanu całkowitego uzależnienia i nie żyją równolegle, tylko wirtualnie, przestają funkcjonować w rzeczywistości.

Fizyka kwantowa i Einstein mówią, że wszystko dzieje się jednocześnie. Czas nie tyle płynie, co po prostu JEST. Pojęcie upływu czasu nie ma sensu, a mówienie o rzece czy strumieniu czasu wynika z niezrozumienia istoty rzeczy. Dzielenie czasu pomiędzy przeszłość i przyszłość oraz terażniejszość pozostaje w sprzeczności z teorią względności, nie nadającą chwili obecnej jakiegokolwiek uniwersalnego znaczenia. Co więcej, z teorii tej wynika również, że równoczesność ma charakter względny. SL pozwala na jednoczesne mnożenie żyć, kreowanie zmultiplikowanych awatarów, na kilka tożsamości w jednym czasie, kreowanie różnych cech czy też ukrywanie prawdziwych stanów. Tu zagadnienie etyki wymyka się spod kontroli, w SL nie ma moderatora... To było dla mnie ciekawe intelektualne doświadczenie, jakiego zupełnie się nie spodziewałam – z dużym zażenowaniem logując się jako członek społeczności. Interesowały mnie zagadnienia dotyczące edukacji, sztuki, ale także etyki i religii.

## Duchowy wymiar

Teologowie wyrażają opinię, że w Second Life jest wiele duchowości, jednak kwestia sporna dotyczy natury i jakości duchowości cybernetycznej. W wyniku elektronicznego zespolenia ludzi powstaje coś na kształt planetarnej megainteligencji, dokonuje się połączenie materii z duchem, fizyczności ze spirytualnością.

---

<sup>2</sup> Minimalne wymagania sprzętowe dla Second Life to PC z procesorem co najmniej Pentium III 800 Mhz oraz z minimum 256 MB RAM dla systemów Windows XP lub Windows 2000 dla komputerów typu Mac procesor 1 GHz G4 lub lepszy, z co najmniej 512 MB RAM z systemem Mac OS X 10.3.9 lub nowszym.

Dzięki instrumentowi, jakim są elektroniczne połączenia cyberprzestrzeni, nasze myśli, wyobrażenia, nasza wiedza i duchowy potencjał wchodzą ze sobą w kontakty i związki, przekształcając się w zbiorową, wszechogarniającą świadomość globalną. Chrześcijanie zarzucają nowej internetowej wizji społeczeństwa ucieczkę w wirtualny świat. Powstaje tak zwana duchowość antyhumanistyczna, mająca źródło nie w Bogu, lecz w świecie technicznym. Wkraczamy w erę transcendencji bez Boga, a religię zastępuje bliżej nieokreślona duchowość.

Awatar, czyli postać zamieszkująca Second Life, wziął swoją nazwę od słowa *avatāra*, oznaczającego w sanskrycie zstąpienie, zejście, inkarnację. W hinduizmie awatar to wcielenie bóstwa, które zstępuje z nieba na ziemię w postaci śmiertelnej – ludzkiej, zwierzęcej lub hybrydalnej, by przywrócić ład na ziemi. Tyczyło się ono zwłaszcza reinkarnacji Boga Wisznu. Tak więc słowo awatar zawiera w sobie kontekst religijny. Dla cybernautów awatar oznacza reprezentację uczestnika światów wirtualnych. Termin ten dotyczy zarówno rzeczywistych ludzi uczestniczących za pomocą awatarów w wirtualnych światach, jak i postaci generowanych przez samo oprogramowanie. Pozostaje pytanie, jak wielu użytkowników świata wirtualnego zdaje sobie sprawę z duchowego kontekstu słowa, którym posługują się w cyberprzestrzeni. A jeśli nawet ktoś o tym wie, to czy pionek w grze staje się czymś więcej poprzez swą nazwę.

Second Life – świat magii, miejsce rozbudzające wyobraźnię i kreatywność, wypełnione różnorodnymi pokusami, dla niektórych stał się ważniejszy od prawdziwego życia, są i tacy, którzy dzielą czas po równo między te dwa światy, ci, dla których prawdziwy świat jest na pierwszym miejscu, a Second Life pozostaje tylko grą. Czy awatary mają duchowe potrzeby, czy w Second Life jest miejsce na praktyki religijne? Jezuici twierdzą, że za awatarem kryje się człowiek, który może poszukiwać Boga, mieć duże potrzeby duchowe. Podobno coraz więcej cyfrowych ludzi wypełnia miejsca modlitwy w Second Life. Jeśli przyjmujemy, że awatary są w pewnym zakresie naszym alter ego, to ktoś religijny w świecie realnym będzie chciał być też religijny w Second Life. W ten sposób potrzeby religijne są naśladowane w świecie wirtualnym<sup>3</sup>.

## Second Life jako raj na ziemi

Pragnienie wyzwolenia się z ciała jest charakterystyczne dla chrześcijaństwa, a „postmodernistyczna wola wirtualności odpowiada średniowiecznej woli transcendencji”. Cyberprzestrzeń to wersja raju zamieszkiwanego przez człekokształtnych awatarów. Ks. Draguła twierdzi, że cyberprzestrzeń staje się dla awatarów ją zamieszkujących rajem lub niebem<sup>4</sup>. Jednak niebo tworzymy sobie sami, gdy tego zapagniemy, logując się do SL. Zasług żadnych do tego nie potrzeba, ani dobrych uczynków, ani usprawiedliwiającej wiary: ciało zostaje w świecie realnym razem z prawdziwym imieniem, nazwiskiem i całym bagażem tego, czego powinniśmy żałować. W SL nie zaczyna się nowy rachunek czynów, bo nie ma ani kryteriów, ani oceniających. Tradycyjne wychowanie chrześcijańskie (ale także laickie) uczyło przyjmować to, co zsyła na człowieka Bóg albo los jako wyzwanie dla aktywności

<sup>3</sup> Dowodem na to jest pewien muzułmanin, który każe klęczeć swemu awatarowi, podczas gdy on się modli.

<sup>4</sup> ks. A. Draguła, *Teologia Second Life*, „Tygodnik Powszechny”, 2 września 2007.

kierowanej czy to na wykorzystanie szans (jeśli szanse otrzymaliśmy), czy na znoszenie porażki możliwie małym kosztem duchowym i z nadzieją na odmianę. Kultura wirtualna oferuje ucieczkę od konsekwencji potencjalnych porażek, zatem demobilizuje bądź mobilizuje do zupełnie innej aktywności – skupionej na pomnżaniu wygód, na usuwaniu z życia trudów. Ta pokusa może być nieodparta dla wielu uczestników SL, a niebezpieczna dlatego, że nikt nie ma możliwości spędzenia całego życia przy komputerze. Ceny koniecznego przekraczania granicy między realem i wirtuałem nie zapłaci awatar, ale jego twórca.

Ten drugi raj, łatwo dostępny, nie będący nagrodą za dobre życie, nie jest miejscem czy sytuacją wyczekiwaną, można doń wstąpić na chwilę lub na dłużej, można go urządzić wedle własnych gustów, przekonań czy norm moralnych. Ewentualnie wyrządzone zło będzie wirtualne. Cała energia potencjalnych i już gotowych awatarów zdaje się koncentrować na urządzaniu takiego raju – dobrze, jeśli z uwzględnieniem potrzeb czy upodobań wirtualnych bliźnich. Oferta SL odwołuje się do ludzkiego egoizmu, którego nie zaspokaja rzeczywistość realna, a którego przewyciężanie jest pierwszym nakazem ewangelicznym.

### Działalność religijna

„La Civiltà Cattolica”, czasopismo jezuitów włoskich, uznało Second Life za teren misyjny. Zakon jezuitów zdecydował, że będzie głosić naukę o Bogu w Second Life, tłumacząc, że „za awatarem kryje się mężczyzna lub kobieta, którzy być może poszukują Boga i wiary, być może mają duże potrzeby duchowe”. Inny przykład to „Tygodnik Powszechny”, ukazujący się od 1945 roku, który uruchomił jeszcze jeden sposób porozumiewania się z czytelnikami, mianowicie stworzył swoją siedzibę w Second Life. Redakcja oferuje archiwalne artykuły, które nie są dostępne nigdzie indziej. W wirtualnej siedzibie „Tygodnika Powszechnego” regularnie organizowane są spotkania, dyskusje, czaty. Obecnym redaktorem naczelnym tygodnika jest ks. Adam Boniecki, który w wirtualnym świecie ma swojego awatara. To główne przykłady działalności katolickiej w Second Life.

Muzułmanie natomiast włączyli Mekkę do SL. Mekka jest najświętszym miastem Islamu. Stanowi cel pielgrzymek muzułmanów z całego świata. Zdecydowana większość wiernych odwiedza to miejsce tylko raz w życiu. Najważniejszym miejscem jest prostokątna, ceglana budowla w środku miasta, miejsce naznaczone przez Mahometa – Kaaba. Wokół tego sanktuarium wzniesiono niezwykle meczet Al-Haram, mogący pomieścić jednocześnie 300 tysięcy wyznawców. W styczniu 2008 roku wirtualną pielgrzymkę odbyło 7 tysięcy awatarów. Pielgrzymkowa wyspa jest idealnym odzwierciedleniem świętej trasy. Islam Online, pomysłodawca projektu, tłumaczy jego cel następująco: „chodzi o formę edukacji zarówno dla muzułmanów jak i innowierców. Pokazujemy tym ludziom, czym jest Hajj i na czym polega uczestnictwo w nim. To świetny sposób, abyśmy mogli potwierdzić naszą wiarę i uwielbienie Boga”<sup>5</sup>. Pomysł udostępnienia Mekki w Second Life został potraktowany przez samych mieszkańców tego świata w bardzo różny sposób. Z jednej strony pojawiło się stwierdzenie, że: „jest to doskonała forma dla wielu ludzi, których interesuje społeczność muzułmańska”, z drugiej zaś akcje bojkotujące.

<sup>5</sup> Pielgrzymka do Mekki, tzw. większa lub pełna. Jej odbycie jest obowiązkiem każdego pobożnego muzułmanina.

Podsumowując: filozofowie potrafią się doszukać duchowości w Second Life, wyznawcy różnych religii postrzegają świat gry jako teren misyjny. W wirtualnym świecie powstały kościoły i klasztory, miejsca pielgrzymek, cmentarze, starożytne świątynie.

## Miasta

Rok 2007 był rokiem, kiedy to w wirtualnym świecie zauważono stale rosnącą tendencję do kreowania istniejących w realnym świecie krajów, regionów i miejscowości. Dotyczyło to ambasad (np. Szwecja czy Malediwy), organizacji turystycznych (m.in. turystyka Irlandii czy Holandii), miast i regionów (np. Monachium, Toskania). Pierwszym wirtualnym miastem w SL był Amsterdam, stolica konstytucyjna Holandii, odtworzona z wysokiej jakości fotografii. Miejsce stało się tak popularne i tak często odwiedzane, że wirtualnym miastem zainteresowały się prawdziwe firmy Nedstep Groep oraz Boom BV, i tej ostatniej został sprzedany. Po Amsterdamie zaczęły pojawiać się następne. Obecnie w SL jest ich mnóstwo i cały czas ich przybywa. Są już tam m.in. Kopenhaga, Salzburg, Frankfurt, Wenecja, Boston, Nowy Jork, Londyn, Manchester czy Dublin.

W SL znajduje się też namiastka Krakowa. Internautom udostępniony został przede wszystkim Rynek Główny. Gracz może tylko po nim przespacerować, ale w przyszłości, jak zapewniają twórcy, udostępnione zostaną wnętrza znajdujących się tam budynków (oraz teatrów, muzeów, sklepów, pubów), jak również tego, co znajduje się pod ziemią. Kraków nie jest jedynym polskim miastem, które rozpoczęło swoje drugie życie. Poznań i Wrocław także mają tam swoje wirtualne przedstawienia. W przyszłości w SL znajdą się także Warszawa, Gdańsk, Łódź, a nawet Zakopane. W planach jest stworzenie całego kompleksu miast, swym położeniem na mapie SL nawiązujących do mapy naszego kraju, w ramach projektu Second Poland.

W Second Life brakuje planowania przestrzennego. Architektura świata SL nie jest spójna i jednorodna. Jest tworzona przez graczy chaotycznie. Jednak wirtualna przestrzeń miasta może w niedalekiej przyszłości stanowić miejsce dla sprawdzania nowych rozwiązań urbanistycznych. Może stać się inspiracją dla nowatorskich pomysłów w planowaniu przestrzennym, do rozwiązywania problemów zarządzania ruchem miejskim, a nawet opracowywania planów ewakuacyjnych.

## Turystyka i marketing

Powstawanie wirtualnych miast sprzyja reklamie i marketingowi. Coraz więcej ludzi spędza w wirtualnej przestrzeni wiele godzin. Jest to dla nich nie tylko rozrywka i możliwość posiadania nowej osobowości, lecz także niepowtarzalna okazja poznania miejsc, w których w nigdy nie byli i być może nigdy nie będą. Istnieje wiele stron internetowych udostępniających zdjęcia i filmy danego miasta czy regionu, ale SL daje możliwość wejścia weń, znalezienia się w jego przestrzeni, poczucie namiastki jego atmosfery.

Wirtualne makiety prawdziwych miast mają przyciągnąć jak najwięcej ciekawych świata awatarów, zaprezentować miasto z najbardziej atrakcyjnej strony i zachęcić do odwiedzenia w realnej rzeczywistości. Przy okazji promuje się imprezy i wydarzenia kulturalne, produkty regionalne. Taka wizja wirtualnego miasta jest dla potencjalnych turystów bardzo atrakcyjna. SL sprawia, że miejsca oddalone od

siebie o wiele kilometrów stają się bliższe. Możliwość teleportacji ułatwia poruszanie się po nieuporządkowany świecie SL, a lewitacja umożliwia spojrzenie z innej perspektywy. Ludzie wirtualnie mogą podróżować po całym globie nie ruszając się z domu, bez konieczności planowania wycieczki za ocean i ponoszenia jej kosztów. Dla wielu jest to bardzo komfortowe rozwiązanie.

Wirtualne miasto jest doskonałą reklamą. Każde pojawienie się w SL nowych instytucji, firm czy miejsc, mających swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości, łączy się ze wzrostem zainteresowania publiczności. Wydarzenie to nie pozostaje bez echa, opisywane jest na licznych stronach poświęconych wirtualnemu życiu, informacje o nim zamieszcza prasa i media. Dla miasta jest to doskonała okazja do zainteresowania swoją ofertą potencjalnych turystów i inwestorów. Obecność w SL samo w sobie jest już reklamą.

W wirtualnym świecie możemy udać się do Zakazanego Miasta w Pekinie, obejrzeć wieżę Eiffla z lotu ptaka czy popływać gondolą po Wenecji. Istnieje tam już większość najbardziej znanych miast światowych i europejskich, ze swoją architekturą, zabytkami, galeriami, muzeami, zbiorami sztuki, uniwersytetami, szkołami itp. Oczywiście jest to tylko namiastka tego, co prawdziwe miasta mają do zaoferowania. Najczęściej wirtualne miasta nie występują w całości, prezentowane są tylko najbardziej charakterystyczne fragmenty zabudowy (w przypadku europejskich miast jest to równoznaczne z najstarszymi dzielnicami).

Jedną z lepszych replik miast jest Dublin. Jej twórcą jest Ham Rangel. W wirtualnej stolicy Irlandii znajdziemy takie obiekty, jak Bank of Ireland, Beweley's Coffee House, Famine Statute, Guinness Brewery czy Ha'penny Bridge. Twórcy wirtualnego Dublina postarali się o wierną kopię pierwowzoru. Jest to bardzo dobrze zaplanowany i zrealizowany projekt zachęcający do odwiedzania miasta.

## Uczelnie

W Second Life jest wiele uczelni, od niedawna również polskich. Tworzą one swoje wirtualne odbicia, by w ten sposób zachęcić studentów do uczestnictwa w zajęciach. Z Second Life mogą korzystać w zasadzie wszyscy – nie ma ograniczeń wiekowych – jedynym ograniczeniem mogą być zasoby finansowe, bo większość opcji w grze jest dostępna dopiero po zakupie dostępu.

Z platformy SL korzystają większe (np. Harvard czy Oxford) i mniejsze uczelnie na świecie (np. Politechnika z Hong Kongu). Tu prowadzi się wirtualne wykłady i ćwiczenia, na które może się zapisać każdy. Uczelnie dają szansę poznania, jak prowadzone są zajęcia, czego można się nauczyć. Szkoły, które umieszczają swoje wirtualne odpowiedniki w Second Life, starają się, by były one jak najbardziej podobne do rzeczywistych obiektów. Wchodząc np. na wirtualny Harvard, zobaczymy dokładnie to, co widzą studenci w rzeczywistości. Dla uczelni SL to promocja. W wirtualnym świecie przy odpowiedniej ilości środków można zakupić nowoczesne technologie i wykorzystać je do celów naukowych. Korzystać z nich mogą wszyscy wirtualni studenci. SL jako społeczność tworzona przez bardzo różnych ludzi z całego świata może być interesującym polem badawczym, w szczególności dla nauk społecznych (psychologia, socjologia, politologia, a głównie etnografia).

Przykładem wykorzystania możliwości SL w zajęciach z literatury jest projekt Żywa literatura. Jego celem jest odwzorowanie najciekawszych scen z literatury światowej w SL. Przykładem jest piekło z *Boskiej Komedii* Dantego – obecnie bardzo popularne miejsce wśród użytkowników SL. W czerwcu 2007 roku rozpoczęto projekt odtworzenia Kaplicy Sykstyńskiej, wykorzystując cyfrowe kopie, w szczególności fresków Michała Anioła. W efekcie użytkownicy SL mogą oglądać ich szczegóły po prostu podlatując do nich. Wiele wizualizacji w SL odwzorowuje realne kampusy uczelni. Pracownicy uczelni mogą opalać się w wygodnych fotelach nad jeziorem słuchając śpiewu ptaków. Mogą też spotykać się w elegancko wyposażonych wnętrzach i rozmawiać przy płonącym w kominku ogniu. Brzeg kampusu wyłożony jest kamieniami tworzącymi syllabus przedmiotu, zaś kule nieopodal przypominają studentom o najbliższych terminach zaliczeń.

Istnieje wiele możliwości wykorzystania SL do różnego rodzaju „eksperymentów” dzięki interesującej technologii języków skryptowych LSL (Linden Script Language). Umożliwia ona dodawanie „inteligencji” do tworzonych obiektów, np. automatycznych reakcji na zachowania ludzi i obiektów znajdujących się w pobliżu. Dzięki temu możliwości stają się naprawdę ogromne (można np. zaprogramować wirtualny liść reagujący na powiewy wirtualnego wiatru). Ciekawe projekty realizowane są również w obszarze integracji świata realnego z SL. Przykładowo, naukowcy z Uniwersytetu w Mediolanie stworzyli specjalny (doprecyzujemy: realny) pokój z obrazem projektowanym na wszystkie ściany oraz dedykowany zestaw czujników ruchu mocowanych na ubraniach ludzi, dzięki którym człowiek może poruszając się fizycznie w świecie „rzeczywistym” widzieć siebie oraz swoje otoczenie w SL.

Także polskie uczelnie zainteresowały się promocją za pomocą tego portalu. Swoje wirtualne odbicie ma już Nowosądecka Wyższa Szkoła Biznesu NLU. Nowosądeczanie podzielili projekt na trzy etapy. W pierwszym ruszy wirtualna uczelnia z salami wykładowymi i rektoratem. Zarejestrowani studenci będą mogli m.in. słuchać wykładów i poznać bliżej zasady funkcjonowania szkoły. Drugi etap to założenie miasteczka multimedialnego ze studiami filmowymi i pracownikami animacji, które były rektor WSB-NLU Krzysztof Pawłowski rozpoczął już tworzyć w rzeczywistości. Jako ostatnia powstanie wirtualna kopia Nowego Sącza. Twórcy traktują swój projekt jako promocję uczelni i Sądecczyzny.

Mocno zaangażowaną w SL jest Uniwersytet Jagielloński, a szczególnie Instytut Dziennikarstwa. To właśnie na wirtualnym krakowskim Rynku, w tym samym miejscu, w którym w realnym życiu mieści się siedziba Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, powstała alternatywna siedziba uczelni. Rozlokowana jest na trzech piętrach. Została wyposażona w sprzęt multimedialny. Możliwość wykorzystania internetowych narzędzi jest dla młodych dziennikarzy szansą ciekawego przybliżenia działalności Instytutu. W Second IDiKS można posłuchać radia, obejrzeć prezentacje na komputerach i telebimie, przejrzeć zdjęcia i artykuły pisane przez studentów. Istnieją możliwości rozmowy z wirtualnymi studentami i wykładowcami. Przyszli dziennikarze planują też aktywne włączenie się w życie całej społeczności Second Krakow. Debaty z gwiazdami dziennikarstwa czy otwarte wykłady pracowników uczelni, to ich pomysł na promocję Uniwersytetu Jagiellońskiego w trójwymiarowej przestrzeni Second Life.

Z jednej strony studia w Second Life to wspaniała przygoda i szeroki dostęp do ofert różnego rodzaju uczelni. Jest to także jedyny w swoim rodzaju, mogący zaistnieć na szeroką skalę sposób promocji uczelni, rozbudowa perspektyw, pozyskanie studentów, niezależnie od wieku, grupy społecznej czy pochodzenia. Z drugiej jednak strony, to ograniczenie kontaktu z prawdziwymi studentami i wykładowcami. Brak rzeczywistego kontaktu i rozmów ogranicza rozwój osobisty, gdyż internet osłabia zdolność utrzymywania kontaktów z prawdziwymi ludźmi. Wiadomo, że inaczej uczy się i konfrontuje wiedzę w prawdziwym świecie, gdy mamy do czynienia z prawdziwymi osobami, a nie z awatarami. Realnych kontaktów z wykładowcami i studentami, które mogą nas intelektualnie rozwinąć, nie zastąpi ich wirtualne odbicie. Na pewno SL jest szansą dla wielu na rozwój, dla uczelni na promocję, lecz dobrze by było, aby uczelnie w Second Life funkcjonowały jedynie jako dodatek, a nie główne źródło edukacyjne.

### **Edukacja kulturalna**

Wirtualne podróżowanie daje możliwość nie tylko zwiedzania, ale też interaktywnego poznawania innych kultur oraz historii. SL daje nam do tego wiele sposobności.

Oferuje np. podróż do Chichén Itzá, prekolumbijskiego miasta Majów założonego ok. 450 r.n.e. Odwiedzający wyspę turysta ma okazję zapoznania się ze starożytną architekturą, wnętrzami świątyni i piękną okolicą. Na szlaku zwiedzania umiejscowiony jest wyświetlacz, na którym znajdują się szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach. Możemy odwiedzić tam piramidę Kukulkana czy El Castillo i poruszać się po ścieżkach z białego kamienia używanego przez Majów. Innym ciekawym projektem, realizowanym od 1997 r., jest wirtualne odtworzenie makiety starożytnego Rzymu z 320 r. n.e. Po zaistnieniu SL pojawiła się możliwość umiejscowienia makiety w 3D i stworzenia niesamowitego, antycznego świata z jego urbanistyką i architekturą. Dzięki temu projektowi łatwiej będzie zrozumieć i poznać życie starożytnych. Przyswajanie suchych informacji z książek i oglądanie reprodukcji budowli na zdjęciach będzie można zastąpić prawie empirycznym poznaniem.

W Second Life odwiedzić można liczne muzea: od wystaw o wikingach (Birka-viking Port), poprzez historię Malajów (Fort Malaya), muzeum homoseksualizmu (Gay History Museum), muzeum lokomotyw parowych (Steam Locomotive Preservation Museum). Czy wreszcie miejsca eksponujące sztukę starożytną, czyli replikę świątyni Amona, świątyni Izdydy, Muzeum Starożytnego Egiptu, a także miejsce prezentujące sztukę z zakresu postimpresjonizmu – Virtual Starry Night, czyli muzeum poświęcone twórczości Vincenta Van Gogha.

W ten sposób Second Life może posłużyć jako narzędzie edukacyjne. Możliwość cofnięcia się w czasie i poczucie klimatu kultury sprzed 1600 lat pozwala lepiej zrozumieć procesy i zapamiętać fakty z przeszłości. Kiedy nie można sobie pozwolić na taką wycieczkę w rzeczywistości, zawsze można zrobić to w Second Life. W wirtualnych miastach istnieją szkoły, w których można rozpocząć naukę wybranego języka. Liczne galerie sztuki, muzea, wystawy pozwalają na obcowanie ze sztuką z całego świata. Nowe galerie umożliwiają organizowanie wernisaży, wystaw czy happenin-gów. Wszystko może służyć interaktywnemu edukowaniu.



## Teatr

W SL możemy tworzyć teatr, być aktorem, reżyserem, scenarzystą. Musi istnieć przynajmniej jeden widz i jeden aktor, żeby powstał teatr. Życie jest teatrem, więc każdy z nas jest w tym życiu aktorem. Przez całe swoje dzieje teatr starał się oddziaływać jak najmocniej na widza, często włączając go do działań rozgrywających się na scenie. Dlatego nastąpiła potrzeba organizowania warsztatów teatralnych, by przybliżyć ludziom sztukę aktorską, dać możliwość przekazywania swych uczuć, wrażeń i umiejętności. Jak w teatrze antycznym po spektaklu widzowie odczuwali katharsis (oczyszczenie), tak warsztaty teatralne są tego namiastką. Pozwalają rozwijać zamiłowania, pracować nad sobą, ćwiczyć głos i ciało, używać emocji, interpretować tekst, przełamać nieśmiałość i współpracować z innymi twórczymi ludźmi. W Second Life zajęcia tego typu koncentrują się na improwizowanej grze komputerowej i tzw. dramie. Uczestnicy odgrywają role autora, aktora i publiczności. Tworzą scenariusze. Następnie przedstawiają sztukę za pomocą swoich awatarów przed publicznością składającą się również z awatarów.

Teatr w Second Life jest tylko namiastką tego, co możemy przeżyć w teatrze rzeczywistym. Możemy wykreować budynki, nawet identyczne, jakie istniały w przeszłości, ale nie uda się wykreować atmosfery panującej podczas przedstawienia. Nigdy aktor w Second Life nie będzie w stanie przekazać ruchem czy gestem tego, co żywy aktor. Animowana postać w teatrze wirtualnym nie jest w stanie mimiką przedstawić emocji bohatera, oddać wszystkich niuansów aktorskiej gry. Nie wiemy też, jak na psychikę człowieka grającego w teatrze SL działają ciągłe zmiany osobowości i przeistaczanie się w różne postaci w różnych epokach.

## Sztuka

Second Life jest odzwierciedleniem rzeczywistości, dlatego i tu znajdują się osoby, które swoje zainteresowania kierują w stronę sztuki. Jednakże twórczość jest tu zależna od możliwości technicznych, jakimi artysta dysponuje, a także od doświadczenia w posługiwaniu się programem<sup>6</sup>. W SL istnieje rynek sztuki oferujący cyfrowe grafiki, instalacje czy rzeźby. Można nimi ozdabiać wnętrza. Wirtualny świat jest pełen galerii. Często jest to promocja wystaw organizowanych w rzeczywistości. Rozmaitość owych galerii, a także różnorodność usług, jakie oferują artyści (m.in. wykonywanie portretów), nie idzie jednak w parze z jakością. Kopie dzieł znanych i powszechnie szanowanych artystów pozostawiają wiele do życzenia.

Spora część galerii funkcjonuje na zasadach odstępowania lub odsprzedaży miejsc na wirtualnej ścianie wszystkim, którzy pragną pokazać własną twórczość. Przykładem takiej przestrzeni jest wyspa Artopolis. Są też galerie lub osoby, które oferują wykonanie portretów awatarów przy pomocy prawdziwego pędzla i farb umieszczanych na równie prawdziwym płótnie. Właściciele galerii zachęcają do ozdabiania ścian swych mieszkań takimi właśnie obrazami.

Wydarzenia artystyczne w wirtualnym świecie mają ogromne powodzenie, powstał nawet ranking dziesięciu najlepszych dzieł w Second Life. Każdy

---

<sup>6</sup> *Second-life-sztuka-ograniczona-przez-piksele* [www.cafebabel.com/pol/article/23817/](http://www.cafebabel.com/pol/article/23817/) [29.04.2008].

może zamówić w galerii (za odpowiednią opłatą) miejsce na swoją pracę<sup>7</sup>. Sztuka może stać się dosłownie wszystko, a artystą może zostać każdy. Najwięcej znajdziemy tu galeryjek nieznanymi artystów, którzy w ten sposób reklamują swoją twórczość. Powszechne są różne akcje propagujące sztuki. Performance święci tam swoje triumfy. Powstało wiele grup skupiających twórców, którzy mają podobne spojrzenie na sztukę, np. Second Front.

Sztuka w starożytności miała nieść oczyszczenie, katharsis; piękno rozumiane w klasycznym wymiarze było oczywiste, niepodważalne. Historia sztuki pokazuje, jak gusta zmieniały się i przekształcały na przestrzeni wieków. Piękno było, jest i będzie pojęciem względnym. Możemy wywnioskować zatem, że to co dziś rozumiemy pod pojęciem kiczu, istniało zawsze. Zdaje się jednak, że dopiero we współczesnej sztuce jest on wyraźniej dostrzegalny. W dobie rozwoju technologii, rozpowszechniania działań artystycznych współczesny człowiek gubi się i nie potrafi rozpoznać na pierwszy rzut oka tego, co jest warte szacunku i uznania. Internet stał się potęgą i daje możliwość reklamowania artystów. Wirtualne galerie, rosnące jak grzyby po deszczu, pozwalają na obcowanie z sztuki bez wysiłku i wychodzenia z domu. Naprzeciw takim zjawiskom wyszedł także Second Life, który, imitując realne życie, zaśmiecany jest przez różnorodne działania, często mijające się z dobrym smakiem.

Sztuka w SL jest bardzo zróżnicowana. Każdy twórca mający jakiegokolwiek aspiracje usiłuje ją udoskonalić. Jednocześnie wiemy, iż technologia ją ogranicza. Nie daje pola do popisu prawdziwej inwencji, dlatego do wirtualnych galerii szybko i bezszelestnie wkrada się kicz. Staje się niestety powszechny. Cały sztuki jest tylko naśladowaniem tego prawdziwego, w świecie realnym. Wydawać by się mogło, że cały SL jest kiczem.

Sztuka w SL to temat rzeka, zwłaszcza że rozwija się w ogromnym tempie. Nie wiemy, w którą stronę pójdzie, czy ma swoje granice. Możliwe, że jakość sztuki w wirtualnych galeriach poprawi się albo będzie coraz gorsza. Być może techniczne nowinki pozwolą na większą swobodę twórczą. Tworzenie sztuki użytkowej rozwija się na terenie Second Life bardzo wyraźnie. Głównie jej twórcami są architekci, którzy projektując budynek wyposażają także jego wnętrze w odpowiednie meble. Projektowane są także rośliny, krajobraz, praktycznie wszystko. Wszystko po to, aby oddać atmosferę wnętrza.

Jedną z dziedzin sztuki użytkowej jest moda. Second Life to kolejny sposób firm na dotarcie do potencjalnych klientów czy budowę marki. Wśród nich są znani projektanci mody. Sklep z odzieżą otworzył tu Giorgio Armani – wygląd placówki wzorowany jest na siedzibie firmy w Mediolanie, a otwarcia dokonał awatar Armaniego. Odwiedzający wirtualny sklep będą mogli nie tylko oglądać najnowsze kolekcje, ale także kupić kreacje za lindeny.

Second Life wprowadza inny wymiar sztuki tworzonej w komputerze przy pomocy nowych narzędzi. Sztuka ta widziana w wirtualnym trójwymiarowym świecie przez szybę monitora nie jest dla nas, lecz naszych odpowiedników – awatarów. Ich oczami możemy zwiedzać największe odwzorowane miasta świata i najpiękniejsze rezerваты przyrody. Możemy też zobaczyć nowe projekty. Second Life ma duży potencjał. Dzięki niemu artyści mogą trafić do publiczności nawet z dalekich

---

<sup>7</sup> *Sztuka po drugiej stronie życia, czyli relacja z wyprawy do Second Life*, [www.teksty.bunkier.art.pl](http://www.teksty.bunkier.art.pl), [15.05.2008].

zakątków świata. Może to jest powodem rozwoju w dużej mierze współczesnej, natomiast z mniejszym zaangażowaniem umieszczana w Second Life jest sztuka historyczna.

### Jasne i ciemne strony Second Life

Second Life to wirtualna kreacja rzeczywistości. Jednak nie ogranicza jej żadne prawo. To miejsce, które zaspokaja prawie wszystkie potrzeby gracza, nie wyłączając sfery seksualnej. Sexbiznes prosperuje najlepiej. Każdy nowy użytkownik za darmo dostaje do dyspozycji postać, którą może nazwać, ubrać, określić jej wygląd, wiek i płeć. Za markowe ubrania jednak i za narządy płciowe trzeba zapłacić. Najbardziej znanym i najczęściej odwiedzanym miejscem oferującym usługi seksualne jest tak zwane Red Light Center (dzielnica czerwonych latarni) w wirtualnym Amsterdamie. Twórca stolicy, po sprzedaniu jej, w Second Life utrzymuje się z 90% całego wirtualnego sexbiznesu. W SL jest także wyspa, gdzie aktywność awatarów ogranicza się do seksu. W SL bez zahamowań i konsekwencji pozwalać możemy sobie na ekscesy, na które nie odważylibyśmy się w realnym życiu. 30% dochodów w Second Life wytwarzają usługi związane z intymną sferą życia, np. sexshopy czy przybytki rozkoszy.

Alternatywna rzeczywistość coraz bardziej zaczyna przypominać świat realny z jego wszystkimi wadami. W wirtualnych miastach coraz częściej dochodzi do napadów na banki, kradzieży, zamachów i aktów terroru. Największym jednak niebezpieczeństwem jest łatwe uzależnienie się od tej wirtualnej rozrywki.

W Second Life możesz być, kim chcesz. Chcesz zmienić płeć? Chcesz być starszy, młodszy – wszystko jest możliwe. Możliwość występowania pod dowolną postacią jest sposobem na kontakt ze światem dla osób niepełnosprawnych, mających często kłopoty z nawiązywaniem relacji interpersonalnych w realnym świecie. Dla nich anonimowość gry sieciowej czy wirtualnego świata jest prawdziwym błogosławieństwem. Nikt nie ma szans odgadnąć, że za awatarem np. potężnie umięśnionego mężczyzny kryje się człowiek, który w prawdziwym świecie z trudem porusza się po własnym mieszkaniu. Wcielenie się w superbohatera jest rodzajem terapii i sposobem na podniesienie samooceny.

Innym pozytywnym aspektem anonimowości jest możliwość autokreacji. Rodzimy się tutaj na nowo, wolni od dotychczasowych ograniczeń, za to uzbrojeni we wcześniejsze doświadczenia. Ta przemiana nie musi dotyczyć wyglądu, ale raczej sposobu bycia i postępowania.

Second Life jest bardzo ciekawym i przyszłościowym projektem. Odpowiednio wykorzystywany, może służyć kulturze, edukacji i turystyce. Może stać się nowym narzędziem marketingowym dla firm, miast, państw czy regionów. Może być pretekstem w komunikacji, nowym medium współczesnego świata. Może stać się niezwykle kreatywnym narzędziem edukacyjnym. Używany jednak w nieodpowiedni sposób, symulując prawdziwe życie może eksponować także jego ciemne oblicza. Należy pamiętać, że Second Life stworzony został na potrzeby świata rzeczywistego. Trzeba więc zachować stosowne proporcje. Wirtualny świat nie jest w stanie konkurować ze światem realnym. To od nas zależy, w jaki sposób i do jakich celów wykorzystujemy to, co oferuje program.

**Bibliografia**

- Bajer M., *Całowanie żaby. Teologia Secondo*, <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1546,439577,dzial.html>, [26.04.2008]
- Balisz J., *Produkty określone mianem dzieła sztuki*, „Arteon” 2007, nr 3 (83)
- ks. Draguła A., *Teologia Second Life*, „Tygodnik Powszechny”, 2 września 2007
- Drugie życie: wirtualny wszechświat dla prawdziwej inżynierii*, [www.designnews.pl/second\\_life\\_200802.php4?num=585](http://www.designnews.pl/second_life_200802.php4?num=585) [12.06.2008]
- Dzierżyc-Horniak A., *Względność postrzegana*, „Arteon” 2004, nr 9 (53)
- Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UJ w świecie wirtualnym*, [www.aktualnosc.uj.edu.pl/index.php/zycie/pokaz/id/259](http://www.aktualnosc.uj.edu.pl/index.php/zycie/pokaz/id/259)
- Jezus w świecie Second Life, czyli Wiara 2.0*, <http://info.wiara.pl/index.php?grupa=4&art=118562145>, [26.04.2008]
- KAI *Misje w Second Life*, [www.info.wiara.pl/index.php?grupa=4&art=1185621459](http://www.info.wiara.pl/index.php?grupa=4&art=1185621459), [26.04.2008]
- Kotas M., *Wirtualne studia*, „Eurostudent” – Magazyn Akademicki 2008, nr 151(03)
- Kowalski K., *Sztuka po drugiej stronie życia, czyli relacja z wyprawy do Second Life*, 29.10.07 nr 4; [www.teksty.bunkier.art.pl/?id=29#przypis\\_9](http://www.teksty.bunkier.art.pl/?id=29#przypis_9)
- Kronos A., *A visit to virtual Mexico*, [www.slambling.blogspot.com/2007/06/](http://www.slambling.blogspot.com/2007/06/)
- Mitham N., *Real places recreated part two: Modern-day cities*, <http://www.kzero.co.uk/blog/?p=931>
- Noonan A., *Miłość od pierwszego logowania*, [www.voxdesign.pl/content/](http://www.voxdesign.pl/content/) [3.06.2008]
- Nowosądeckie studia w Second Life*, [www.wyborcza.pl/1,85318,4637529.html](http://www.wyborcza.pl/1,85318,4637529.html)
- Ostrowicki M., *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, „Focus” 2006, nr 150, s. 31–33
- Peace Out Theatre in Second Life*, [www.youtube.com/watch?v=vsMlrGZhfyw](http://www.youtube.com/watch?v=vsMlrGZhfyw) [22.05.2008]
- Religie uniwersalistyczne. Zarys dziejów*, red. J. Keller, Warszawa 1982
- Sakiewicz Ł., *Dyskretny urok awatara*, [www.wyborcza.pl/1,76842,4933113.html](http://www.wyborcza.pl/1,76842,4933113.html) [19.02.2008]
- Second Life theater workshop*, [www.sl.nmc.org/2007/04/19/](http://www.sl.nmc.org/2007/04/19/) [22.05.2008]
- Smolińska-Byczuk M., *Między wysublimowaniem a tandetą*, „Arteon” 2003, nr 12 (44)
- Tammas I., *Second Life zburzył mój tryb życia*, [www.wyborcza.pl/1,76842,4610302.html](http://www.wyborcza.pl/1,76842,4610302.html) [24.10.2007]
- Tateru N., *A new virtual wonder – the Chichen-Itza*, [www.secondlifeinsider.com/2007/06/11/](http://www.secondlifeinsider.com/2007/06/11/)
- The New Globe Theater In Second Life*, [www.darrenbarefoot.com/archives/2006/07/](http://www.darrenbarefoot.com/archives/2006/07/) [22.05.2008]
- Warner B., *Rome Reborn: an ancient virtual city*, [www.technology.timesonline.co.uk/tol/news/tech\\_and\\_web/the\\_web/article2583317](http://www.technology.timesonline.co.uk/tol/news/tech_and_web/the_web/article2583317)
- Wodecki A., *Second Life Uniwersytetu*; [www.e-edukacja.com/czwarta/\\_referaty/sesja\\_1/03\\_e-edukacja.pdf](http://www.e-edukacja.com/czwarta/_referaty/sesja_1/03_e-edukacja.pdf)

Wróblewski K., *Muzułmanie w Second Life, czyli wyruszyć do Mekki nie wstając od komputera*,  
[www.interaktywnie.com/](http://www.interaktywnie.com/) [21.12.2007]

strony www:

[www.secondlife.com](http://www.secondlife.com)

[www.second-life.com.pl/](http://www.second-life.com.pl/)

[www.cafebabel.com/pol/article/23817/second-life-sztuka-ograniczona-przez-piksele.html](http://www.cafebabel.com/pol/article/23817/second-life-sztuka-ograniczona-przez-piksele.html)

[www.2life.com.pl](http://www.2life.com.pl) [22.05.2008],

### **Małgorzata Petry**

Magister ekonomii w zakresie cybernetyki ekonomicznej i informatyki oraz magister inżynier architekt w zakresie architektury i urbanistyki. Doktoryzowała się na podstawie rozprawy *Tradycje nauczania rysunku i rozwój idei wychowania plastycznego na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego w latach 1864–1914*. Aktualne kierunki jej zainteresowań i działalności pedagogicznej to: przemiany w sztuce współczesnej; rola nauczyciela oraz metody przekazu kultury plastycznej w wychowaniu estetycznym; technologia informatyczna i e-learning w wychowaniu plastycznym. Współautorka (z Wojciechem Kubiczkiem i Małgorzatą Sokołowską-Lany) opracowania *Raport z badań na temat Plastyka. Funkcjonowanie i kierunki rozwoju systemu oświaty i wychowania w Polsce* (1990). Autorka monografii *Edukacja plastyczna dawniej: programy, metody, inicjatywy pozaszkolne do 1914 roku* (2001).

### **About illusion of time, cloned life, virtual paradise, art and education in „second life”**

#### **Abstract**

The author uses the term *virtual world* to describe Second Life (SL), the product of the US company Linden Lab from San Francisco launched in 2003. Using avatars, its users move in a three-dimensional space as in many other multiplayer online games. The author points out differences between such games and Second Life. She discusses all most significant elements of the project, inter alia the genesis of the avatar figure as well as its advantages and disadvantages. In particular, she focuses on the presence of culture and art in the virtual space as presented in the equivalents of real cities, their monuments, schools and universities, museums and private galleries as well as works of art themselves. Further, the author discusses issues related to ethical values and various forms of spirituality generated within the framework of this project.

## Spis treści

Wstęp	3
<b>MALARSKI WARSZTAT: TRADYCJE I WSPÓŁCZESNOŚĆ</b>	
<b>Romuald Oramus</b> <i>Peintre-graveur</i> , malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy	5
<b>Mirosław Sikorski</b> Spojrzenie współczesnego artysty na dawne techniki malarskie (technika temperowo-olejna)	25
<b>Adam Brincken</b> Obrazy światłem malowane. Wybrane i z autopsji zagadnienia współczesnego witrażu	33
<b>Aleksander Mitka</b> Wykorzystanie starej techniki fotograficznej w malarstwie	40
<b>Krzysztof Kiwerski</b> Cyfrowy malarz	43
<b>Lucjan Orzech</b> Technologia współczesnej polichromii. Wybrane zagadnienia malarstwa ściennego	46
<b>Grażyna Brylewska</b> Tkanina i papier jako alternatywne środki obrazowania	50
<b>ARTYSTA SWOJEGO CZASU</b>	
<b>Jacek Zaborski</b> Przeżycie, refleksja, obraz, czyli parę słów o własnej twórczości	55
<b>Rafał Solewski</b> Wola i okiełznanie	62
<b>Bernadeta Stano</b> Peregrynacje prywatne. O rysunkach Piotra Jargusza	69
<b>Romuald Oramus</b> Szalone lata 80. i 90. Wokół grafiki własnej	71
<b>Bernadeta Stano</b> Warsztat podręczny Juliana Jończyka	81
<b>Małgorzata Petry</b> O iluzji czasu, sklonowanym życiu, wirtualnym raj, sztuce i edukacji w Second Life	89

## Contents

Preface	3
<b>PAINTING WORKSHOP : TRADITION AND MODERNITY</b>	
<b>Romuald Oramus</b> <i>Peintre-graveur</i> , painter as a printmaker. The interdependence of technology and form	5
<b>Mirosław Sikorski</b> A contemporary artist's perspective on old painting techniques (tempera-oil technique)	25
<b>Adam Brincken</b> Pictures painted with light. Selected issues of contemporary stained-glass art (from the author's experience)	33
<b>Aleksander Mitka</b> Application of an old photographic technique in painting	40
<b>Krzysztof Kiwerski</b> Digital painter	43
<b>Lucjan Orzech</b> Technology of the contemporary polychromy. Chosen issues of wall painting	46
<b>Grażyna Brylewska</b> Textiles and paper as alternative means of depiction	50
<b>ARTIST OF THE TIME</b>	
<b>Jacek Zaborski</b> Experience, reflection, picture – a few words about one's own artistic work	55
<b>Rafał Solewski</b> The will and the control	62
<b>Bernadeta Stano</b> Private peregrinations. Piotr Jargusz's drawings	69
<b>Romuald Oramus</b> The crazy 1980ies and 1990ies. On one's own printmaking	71
<b>Bernadeta Stano</b> Julian Jończyk's workshop	81
<b>Małgorzata Petry</b> About illusion of time, cloned life, virtual paradise, art and education in „second life”	89