

UNIWERSYTET TECHNOLOGICZNO-HUMANISTYCZNY  
im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu  
Wydział Sztuki

mgr Dariusz Pała

**Wpływ środków malarskich na formę przestrzenną dzieła**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

Promotor

dr hab. Anna Wojdała-Markowska prof. nadzw. UTH

Radom 2015

Zawsze czułem się artystą, a przynajmniej od pewnego dnia w szkole podstawowej, kiedy uznałem, że bycie artystą dla mnie, to pojęcie tak prawdziwe jak wszystko inne w tym czasie, co uznawałem za absolutną prawdę. Kiedy zostałem już studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarstwo – w pewnym momencie – przejęło koszulkę lidera w języku, w jakim najlepiej potrafiłem opowiadać o świecie i o sobie. Płaska forma malarska wydawała mi się nieskończenie pojemna, satysfakcjonująca i piękna. Samo malarstwo dawało całkowitą wolność. Dość wcześnie zamknąłem moją paletę barwną w trzech kolorach podstawowych: czerwieni, żółci i niebieskim. Podstawowa triada barw dawała siłę i kontrasty obrazom. Oczywiście pojawiały się inne barwy, ale miały drugorzędne znaczenie.

Maria Rzepińska w swej „Historii koloru w dziejach malarstwa europejskiego” tak pisze o istnieniu tej triady od samych początków malarstwa: *W malarstwie przeszłości częsta była klasyczna triada barw, czerwona, żółta, niebieska, a także triada wymieniona przez Matisa: zieleń, czerwień, błękit*<sup>1</sup>.

Kiedy zaś mowa o intuicyjności w zestawianiu kolorów, najbliższe są mi poglądy Henriego Matisse’a, który mówił: (...) *kolor powinien przede wszystkim służyć ekspresji. Zaczynając kładę kolory bez z góry określonego planu (...) Dobór mych barw nie wywodzi się z żadnych teorii naukowych, ale opiera się na obserwacji, na uczuciu i doświadczeniu mej wrażliwości (...) Ja natomiast staram się po prostu znaleźć kolory, które by dały obraz mego doznania (...)*<sup>2</sup>.

Przy namyśle nad znaczeniem kolorów bardzo ważne miejsce zajmuje rozprawa Wassily’ego Kandinsky’ego, który stworzył najpełniejszą teorię koloru

---

<sup>1</sup> M.Rzepińska, „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, wyd. Arkady, Warszawa 1989, tom 2, s. 544

<sup>2</sup> Tamże, s. 543

emocjonalno-ekspresyjnego w swej teoretycznej rozprawie „O duchowości w sztuce” wydanej w 1911 roku. Miała ona na celu wyjaśnić pojęcie palety malarskiej na dwa sposoby: jako fizyczne zrozumienie koloru poprzez działanie na ludzkie oko oraz jako oddziaływanie koloru na duchowe doświadczenie, implikowanie wewnętrznego rezonansu, efektu psychologicznego. Wassily Kandinsky tak pisze na przykład o błękitcie: *Im głębszy jest błękit tym mocniej wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością, a wreszcie i transcendencją. Jest to kolor nieba, jakim go widzimy słysząc słowo niebo. Błękit jest typowym kolorem niebios. Promienieje zeń głębokie ukojenie. Przechodząc w czerń przybiera dodatkowo ton nieludzkiego smutku. Jest zapadaniem się bez końca, bo go być nie może, w stan ogromnej powagi. Rozjaśniając go, do czego błękit nie bardzo nadaje się, otrzymujemy kolor jakby niezdecydowany i w stosunku do człowieka obojętny, jak jasnoniebieskie niebo. Im jest jaśniejszy, tym mniej dźwięczny, aż w końcu zmieni się w bezdźwięczny spokój – przejdzie w biel. Muzycznie można by jasny błękit porównać do dźwięku fletu, a ciemny do altówki; jeszcze bardziej go ściemniając otrzymamy cudowne tony wiolonczeli; wspaniałe, głębokie odcienie błękitu przypominają niskie dźwięki organów<sup>3</sup>.*

To podstawowe rozwiązanie w moim malarstwie pojawia się także (choć to nie z niego czerpałem) w obrazach Mondriana. Ten holenderski malarz używał triady w znaczeniu materii świata, używając czerni, bieli i szarości jako zjawisk fizycznych w obrazie.

Bez względu na to, jakie kolory artysta wybiera na stworzenie swojej palety malarskiej, zgadzam się z tym, co powiedział Paul Gauguin o kolorach: *Kolor! Cóż za głęboki i tajemniczy język, język snów<sup>4</sup>*. Swojej triady używam w innym nieco – niż opisywane powyżej – znaczeniu. Myślę, że była zawsze w mojej podświadomości, a niektóre obrazy niemieckich ekspresjonistów jak Paula Klee czy Wassily’ego Kandinsky’ego otworzyły mi drzwi do decyzji, której konsekwencje trwają do dzisiaj. Tworzyłem kompozycje malarskie, w których obraz był podporządkowany jednej z tych głównych barw. W pewnym momencie rozróżniałem swoje obrazy według tej zasady. Tematyka obrazów nie miała nic wspólnego ze

---

<sup>3</sup> Kandyński W., „O duchowości w Sztuce”, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996 s. 88

<sup>4</sup> [http://www.art-quotes.com/auth\\_search.php?authid=38](http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=38)

znaczeniem barwy. Obrazy smutne mogły być żółte, a te o szczęściu – ciemnoniebieskie. Nastąpiło wyabstrahowanie koloru od znaczeń. Istotne było tylko to, aby obraz był rozwiązaniem problemu kolorystycznego, właściwie w obrębie jednej barwy.

Kiedy tworzyłem swoje morskie pejzaże, bardzo ważne dla mnie było też to, co myślał o malarstwie Piotr Potworowski. Główny obszar jego zainteresowań – pejzaż – z czasem coraz bardziej pozostawał wyłącznie punktem wyjścia dla kompozycji abstrakcyjnych, ich początkiem, źródłem, a nie motywem. Malarz starał się bowiem koncentrować na tym, co sprawia, że kawałek płótna staje się obrazem – na wzajemnych układach plam barwnych. Łącząc zamięrowania kolorystyczne z analitycznym stosunkiem do natury, akcentując wartości czysto malarskie, doszedł do malarstwa abstrakcyjnego. Ewolucja ta wydaje się tym bardziej wytlumaczalna, że elementarnym żywiołem i materią sztuki Potworowskiego mniej była otaczająca rzeczywistość, a znacznie bardziej kolor. Obrazy jego autorstwa, jakie miały i mają dla mnie duże znaczenie, to „Twarz morza” z 1960 roku i „Zielony Most” z 1958 roku. W obrazach Potworowskiego, ale także niemieckich ekspresjonistów, odkryłem odpowiedź na najważniejsze dla mnie pytania dotyczące koloru.

Jedną z ostatnich moich realizacji na temat koloru są zewnętrzne, wolnostojące instalacje zatytułowane „Drzewa dla Warszawy”, składające się z trzech obiektów. Każdy z nich jest afirmacją jednego z kolorów triady i niejako realizacją myśli Paula Gauguina: *Jeśli widzisz, że drzewo jest niebieskie to maluj je na niebiesko*<sup>5</sup> – do czego jeszcze wrócę.

Świadome zmiany i poszukiwania po raz kolejny dokonały się w moich pracach po wyjeździe do USA, co miało miejsce w roku 1998. Tam rzeczywistość miasta Miami na Florydzie zmusiła mnie do rozmyślań nad tym, co jest istotne dla mojego malarstwa i dla mnie samego. Europejskie kontrasty, a w szczególności polska tematyka obrazów, nie miały już właściwego znaczenia. Musiałem więc poszukiwać na zewnątrz świata i wewnątrz samego siebie jakiegoś nowego rozwiązania, nowej inspiracji. Jestem, tak samo jak wielu artystów, wyznawcą wiary w to, że inspiracja naturą – w szerokim tego pojęciu – jest tą jedyną, prawdziwą. Poddając

---

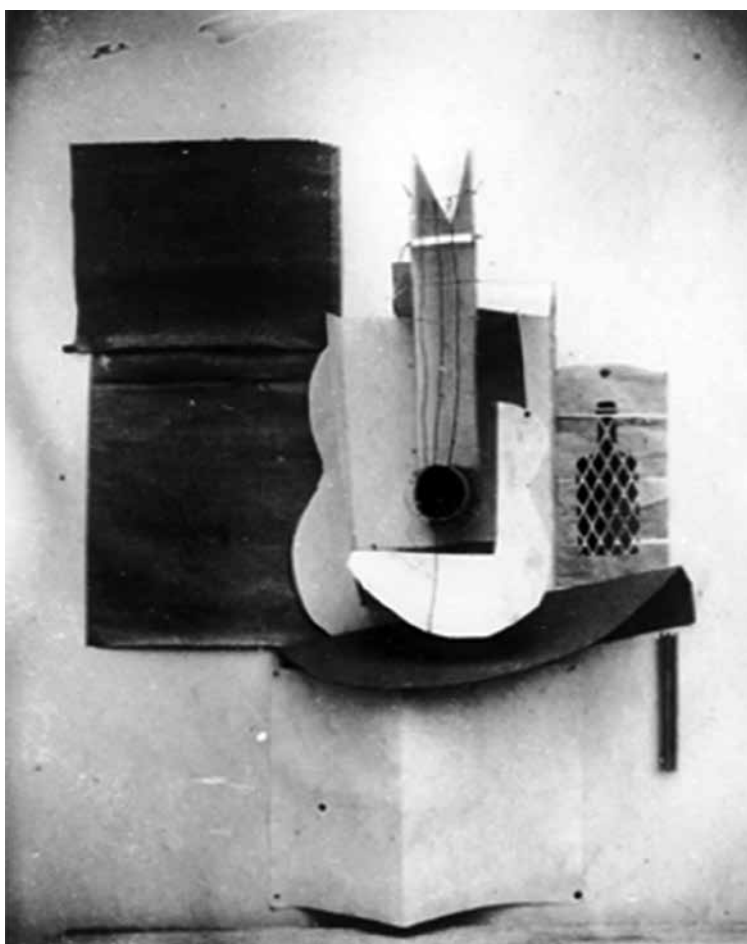
<sup>5</sup> Tamże

się jej, analizując, interpretując czy studiując ją, możemy wejść na drogę poznania prawdy o nas samych.

Mój pierwszy pomysł stworzenia powierzchni malarskiej z drewnianego elementu modułu powstał z inspiracji powierzchnią wody. Była to próba przeniesienia rysunku, jaki tworzy wiatr na jej powierzchni. Piet Mondrian, zmierzając ku swojej syntezie w malarstwie, analizował to samo zjawisko w takich pracach jak „Szare Drzewo” i „Ocean” – obie z 1915 roku. Moje powierzchnie obrazu buduję z drobnych listewek, z których na początku powstawały tylko wiszące na ścianie obrazy reliefy, te zaś z czasem zyskały na samodzielności i stały się wolnostojącymi rzeźbiarskimi obiektami. W moim myśleniu o tych formach jest obecna pewna podwójność. Są zawieszane pomiędzy tradycyjnym obrazem i rzeźbą. Rozrzeźbione obrazy, malarskie rzeźby – oba określenia mogą być trafne.

Trudno dyskutować z podziałami na poszczególne gatunki sztuki, ale zarazem jest coś niezwykle kuszącego w poddawaniu w wątpliwość tych z dawna dokonanych podziałów. Obecne czasy bardzo temu sprzyjają, gdyż wciąż pojawiają się nowe rozwiązania, a stare podziały już nie wystarczają. Można wspomnieć o „ruszających” się obrazach Dominika Lejmana czy gadających rzeźbach Tony’ego Ouslera, a przykładów podobnych można wymienić jeszcze bardzo dużo.

Wcześniej takie międzygatunkowe obiekty tworzył Pablo Picasso w środkowym momencie swojego okresu kubistycznego. Znamy je ze zdjęć, kilka ocalało i były pokazywane na wystawie w Nowym Jorku w MoMa Gallery w 2011 roku pod tytułem „Gitary Picassa 1912–1914”. Wyraźnie widać w tych pracach, że artysta przestał wystarczać sam obraz, chciał go uprzestrzennić, rozrzeźbić. W pewnym sensie i mnie chodzi o coś podobnego, o zacieranie różnic pomiędzy gatunkami w imię głębszych doznań emocjonalnych i poznawczych istoty samego tematu. Dokonując podobnych rozwiązań mam wrażenie, że wpisuję się w ten rodzaj historycznych poszukiwań dostarczania zwielokrotnienia doznań.



„Still life with *Guitar*”,  
opublikowane w: „Les Soirées  
de Paris”, nr 18, listopad 15,  
1913

Picasso w swej kompozycji „Martwa natura z gitarą” z 1913 roku nie tylko rozwija tradycyjnie rozumianą powierzchnię obrazu, ale wprowadza także do niej nowe elementy wcześniej nie do pomyślenia: tekturę, gazety, rafię czy kapsle. Pierwszą wersję zrobił z tektury, ale następną już z metalu, tak jakby bardzo chciał utrwalić swoją ideę. To był niezwykle śmiały gest, może nawet niszczycielski, ale zarazem bardzo nowatorski. Ile tym otworzył nowych sposobów i technik?

W jakimś sensie to, co zrobił, uutorowało drogę również moim poszukiwaniom, choć dziś taki wybór nie jest już niczym zaskakującym, a zawdzięczamy to właśnie jego pomysłom i rozwiązaniom. Ów opisany wyżej okres w sztuce Picassa nie trwał długo, ale pozostał inspiracją dla pokoleń.

W latach 1948–50 pojawiła się grupa artystów „Cobra”, która zaczęła od bardzo kolorowych obrazów, a niedługo potem jeden z jej założycieli (Karel Appel – cykl prac „Appel Circus”) zaczął tworzyć wielobarwne rzeźby, o nieco prymitywnym, ludowym wyglądzie. Było to jednym z szerokiego wachlarza doświadczeń informelu.

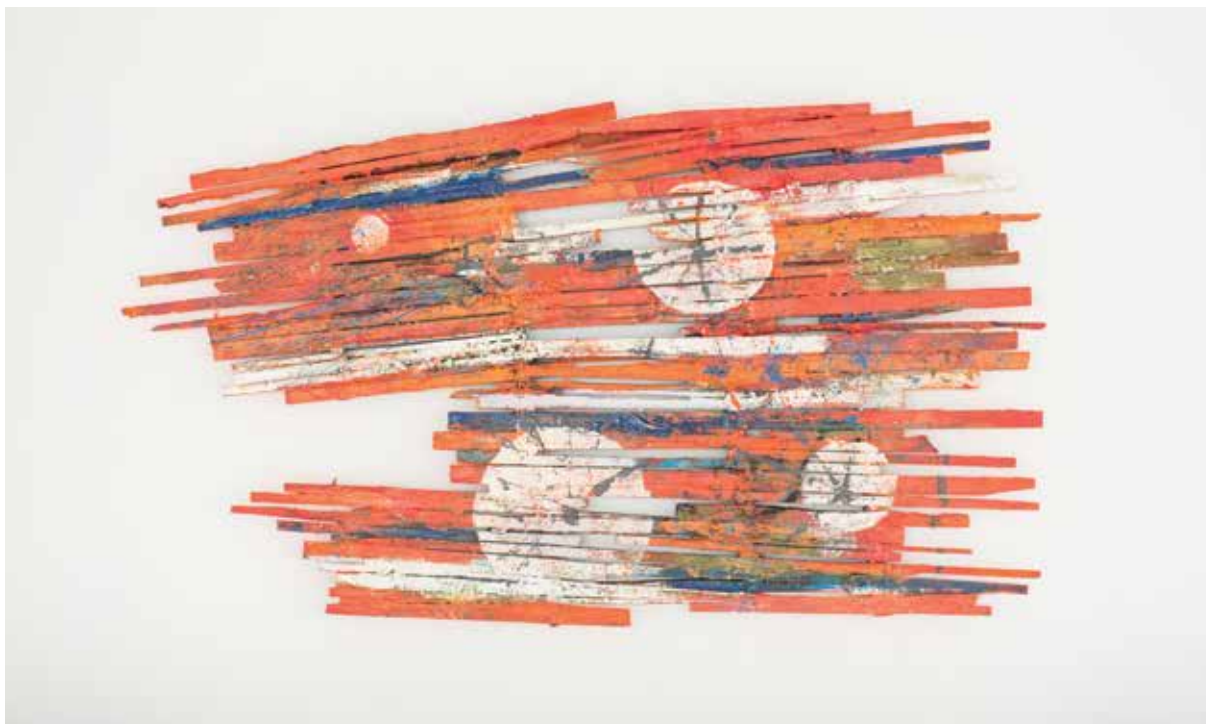
To tylko kilka z wielu przykładów rzeźb malarskich z XX i XXI wieku, których powstało naprawdę dużo i które mają wszechstronną realizację, na przykład w formie skrajnego kolorowego minimalizmu autorstwa Anisha Kapoora czy literackiej formy kwiecistego „Puppy” Jeffa Koonsa albo „3069 Białych Kropek na Ovalnym Tle” z 1966 roku Pola Bury’ego – Belga, który w 1949 roku stał się członkiem grupy „Cobra” (w tym samym czasie, co Pierre Alechinsky).

Odejścia od tradycji i gatunku stały się dla mnie punktem wyjścia do namalowania nowego tematu, jakim został ocean. Jego powierzchnia i wszystko, co nad i pod nią. Chciałem oddać nieregularność samej formy, kształtu wybranego z części wody na obraz, który jest tylko wycinkiem tej powierzchni. Była to świadoma decyzja odejścia od klasycznej geometrycznej i tradycyjnej formy obrazu. Samo zastosowanie elementu modułu do stworzenia powierzchni malarskiej i przestrzeni, jakie pozostawiam pomiędzy nimi (efekt ażuru), to nic innego, jak postrzeganie przestrzeni, powierzchni w zależności od miejsca oddalenia. Efekt zbliżania się do obrazu przenosi naszą percepcję w inną sferę analizy. Z bliska postrzegamy obraz jako malarską płaskorzeźbę, oddalając się jednak, widzimy tylko płaską powierzchnię obrazu o nieregularnym kształcie, niczym lotnik, dla którego ocean widziany z oddalenia jest całkiem płaski.



⋮ Fragment obrazu „Meduzy”

Natomiast już dla, na przykład, ważki unoszącej się nad oceaniczną powierzchnią, staje się ona kłębiącym wirem pełnym ruchu, by w końcu – gdyby już niemal musnąć wody – cała struktura pokrywa się kanałami. Jednakże, aby pojąć, ogarnąć umysłem to zjawisko, należy pozbyć się automatyzmu, rutyny, co więcej – trzeba własny wewnętrzny świat pogodzić z otwartą przestrzenią zewnętrzną.



⋮  
⋮ "Meduzy" 157x90x5 cm

Ta dwoistość powierzchni jest dla mnie nową, dodaną, interesującą formalnie wartością w moich obrazach płaskorzeźbach. Piet Mondrian mówił: *Intelekt gmatwa intuicje.*<sup>6</sup>

Jak już wspominałem, natura i jej związek z życiem człowieka jest dla mnie sferą inspiracji. Charakter życia na Florydzie, tradycje kulturowe w architekturze wynikające z życia w symbiozie z oceanem, a szczególnie te proste indiańskie i wyspiarskie, stały się też po części ważnym elementem budowania przeze mnie struktury obrazu. Myślę, że mentalność ludzi w tym ciepłym klimacie i ich radość wyrażana kolorem w życiu codziennym, drewniana ściana domu pokryta zaprawą murarską lub gliną o interesującej fakturze, były dla mnie również jednym z punktów

---

<sup>6</sup> Tamże



wyjścia. Kiedy siedziałem w restauracjach otoczonych wodą, zachwyciałem się takimi widokami jak porty, przystanie, pomosty. Karmiłem chlebem ławice ryb i zabierałem te obrazy do swojej pracowni i niczym szef kuchni wracający z egzotycznego targu, zabierałem się do gotowania. To wszystko miało ogromny wpływ na moje postrzeganie światła, faktury i koloru w obrazie. Przenikanie mocnego słonecznego światła przez świadomość i podświadomość, obecność tego światła przez większą część roku zostawia trwały ślad w widzeniu i przetwarzaniu obrazu. Relief i ażur w moich obrazach i instalacjach zdają się być tego bezpośrednim efektem.

Ważne jest również poczucie tymczasowości w tej części świata, które wynika z pokory i bezsilności wobec żywiołów i konieczności ich akceptacji. Skrajne wersje pojęć takich jak wiatr, słońce czy woda, czyli: huragany, powodzie, nieludzkie upały, mają ogromny wpływ na tworzenie kultury. To taka „trwała prowizoryczność”. Wszystko, co ocean daje, może tak samo odebrać. Zatem w moich poszukiwaniach jest także element ulotności i tak mają właśnie wyglądać moje formy. Ich lekkość, ażurowość, a czasem wręcz „niechlujność”, stają się dla mnie walorem tych prac. Tak również pogodziłem swoją wcześniejszą kolorystykę z nowym tematem, jakim stał się pejzaż oceaniczny – karaibski. Ażurowe, monochromatyczne w kolorze powierzchnie oddają mój zachwyt i stanowią próbę przeniesienia gry koloru i światła, rozproszonych, rozmigotanych promieni słonecznych na powierzchni wody i podwodnych skałach.

Moje wiszące obrazy stają się przestrzenne nawiązując do płaskorzeźby. Bardzo istotne w wyrażeniu ekspresji stało pokazanie skał i koralowców, które zachwycają swoim istnieniem pod powierzchnią wody.

Moduł z kolei może znaleźć uzasadnienie w idei grupowego tworzenia życia, jakim jest drzewo koralowe, a „drzewo życia” stało się tematem moich instalacji.

Fascynacja wodą i jej różnorodnymi efektami nasilała się od czasu, gdy zamieszkałem na Florydzie. Chodziło o próbę spojrzenia bardziej analitycznie również w głąb oceanu i poznania bogactwa tego świata, w którym jesteśmy tylko przelotnymi gośćmi, bo nigdy nie możemy pozostać w nim na dłużej, ale przyciąga nas swym bogactwem. Był to czas moich wędrówek pod powierzchnię wody w poszukiwaniu inspiracji i tematów.

Jednym z dowodów na to była wystawa z grudnia 2002 roku zatytułowana „Akwaria”. Morskie bogactwo zostało przeze mnie pozamykane w niewielkich

szklanych stojach lub dużym akwariem. Wszystkie morskie żyjątka, ze szczególnym uwzględnieniem muszli, rozgwiazd, krewetek i ryb, wypełniło powierzchnię moich obrazów. Jedne były małe w formacie 80x80 cm, ale była też kompozycja 116x204 cm zatytułowana „Zachód słońca w akwariu”. Skomponowana była w cynobrowych czerwieniach z prawdziwą różnorodnością wszystkiego, co można z morza wyciągnąć: muszle, jeżowce, koralowce, ostrygi itp. Czasami robiłem szkice w sklepach zoologicznych, jeśli coś mnie zachwyciło, a w domu nie miałem warunków do posiadania owego stworzenia. Te obrazy miały nieco statyczny charakter, ale myśląc o nich uświadamiam sobie, że było to bardzo konkretne eksplorowanie tej tematyki i estetyki. Okres ten nazwałbym „Żywi i skamieniali bohaterowie”.

Agnieszka Maria Wasieczko pisała w katalogu: *Barwny krąg mieszkańców głębin morskich: kraby, homary, krewetki, koniki morskie, glony i muszle – jak te z Pałacu Syreny opisane w ludowej baśni islandzkiej, Dariusz Pala zamknął w najnowszym cyklu „Akwaria”. Dotychczas spychane na margines malarstwa, teraz uczynił głównym tematem. Pierwsze 30 „akwarystycznych” obrazów olejnych namalował jeszcze tego roku przed wakacjami. Wybrał do nich jednakowe, kwadratowe płótna o wymiarach 32x32 cale. W serii znalazły się również prace 2-metrowe oraz kompozycje malowane na podłożu ze zbijanych desek. Podobno do Warszawy przywiózł zaledwie skromny ułamek tego, co ma w pracowni w Miami<sup>7</sup>. Rzeczywiście tak było, na wystawę przywiozłem głównie prace olejne i kilka miniatur z początków prac na drewnie. Niektóre z tych kompozycji wyglądały właściwie jak abstrakcje i czasem, malując, tak o nich myślałem, ale abstrakcja w tym czasie mnie nie pociągała. Trzymałem się mocno natury i jednak jej rozpoznawalności. Dekoracja też nie była dla mnie interesującą drogą. Odkryłem coś innego – przenikanie się form. Uznałem wtedy, że jest to droga eksperymentów i doświadczeń, która może być odpowiedzią na moje aktualne przestrzenno-kolorystyczne obrazy. Złączenie płaskości obrazu i reliefu desek dało mi poczucie odnalezienia czegoś pomiędzy, a to połączenie form, kształtów i barw uważam za najbardziej własne. Być może jest to ten świat form, na którym najbardziej mi zależało, z którym najmocniej się identyfikuję i który chcę utrwać.*

---

<sup>7</sup> E.Wasieczko, Katalog do wystawy „Akwaria”, w: [http://galeriaart.pl/essay.php?artist=pala&essay\\_id=70](http://galeriaart.pl/essay.php?artist=pala&essay_id=70)

W roku 2009 otworzyłem w Warszawie wystawę zatytułowaną „Pomiędzy”. Była to ekspozycja złożona tylko z prac na drewnie i na tekturze. Prace na papierze były prawie abstrakcyjną interpretacją muszli morskiej. Słowo tytułowe wystawy zawierało mnóstwo dodatkowych sensów i dobrze opisywało moją osobistą sytuację w tamtym czasie czyli istnienie pomiędzy Polską a USA. Ważna okazała się także tematyka prac tam zawieszonych pomiędzy wodą, lądem a powietrzem. Co więcej, było to pytanie o relacje pomiędzy obrazem i rzeźbą, kolorem w przestrzeni i na płaszczyźnie, pejzażem tradycyjnym a jego interpretacją. Owo „Pomiędzy” dotyczyło również życia pomiędzy żywiołami, gdyż ocean stawia nas pośrodku nich wszystkich.

Inspiracje naturą mieszają się zwykle z naszym bagażem doświadczeń i przemysła. Jest to integralna część aktu twórczego, który pozwala przełamywać granice pomiędzy światem ducha i materialnym. Jednym z takich doświadczeń, które utkwiło w mej świadomości, był drzeworyt XIX-wieczny Japończyka Hokusai



Drzeworyt „Wielka fala w Kanagawa” z cyklu „36 widoków na górę Fuji”

„Wielka Fala w Kanagawie” z serii „36 widoków góry Fuji”. Jest to jedna z najtrafniejszych i najpiękniejszych propozycji przeniesienia przełamującej się fali na zgrafizowany płaski obraz. Pod jego ręką wszystko staje się ornamentem, ale w jakże udany sposób. Udało mu się zatrzymać nieopisaną potęgę oceanicznej fali w bardzo przekonujący sposób i był to również dla mnie znak, że też mogę; był to rodzaj ośmielenia. Jeśli w owym drzeworycie tematem jest góra Fuji widziana

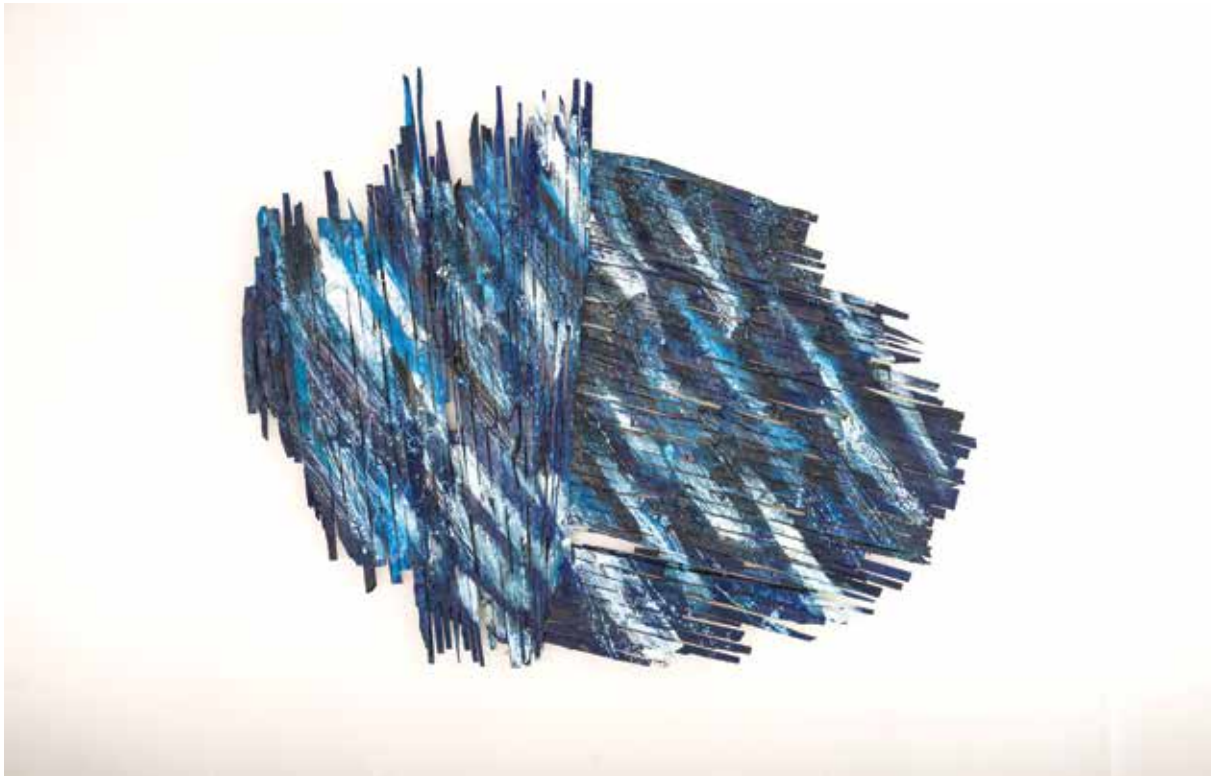
poprzez ekspresyjny pejzaż, to w mojej wersji fali jest to punkt wyjścia do interpretacji tego samego tematu.



„Piana” 97x118x3 cm, 2014

Zderzenie kierunków i rytmów samych modułów w „Pianie”, pokrytych białą spienioną grzywą i zróżnicowaną tonacją morskiego błękitu, określoną pozorną tylko figurą geometryczną w swoim kształcie, ale rozdzierającym przestrzeń postrzępionym obrysem, uznałem za najbliższą mi interpretację tego tematu. Obraz przedstawia deltę rzeki podczas silnego wiatru.

To wynik obserwacji i przemyśleń, którego efektem było uznanie, że taki właśnie kształt powinny przybrać realizacje tego tematu. Otrzymałem obraz, który mnie intrygował i pociągał i był na tyle wyabstrahowany, że nierozpoznawalny w pierwszej chwili, ale inspirujący. Nie chciałem ani piękna, ani naśladowania, ani oczywistości; chciałem zawieszenia, pewnej zagadki. Obraz „Niebieska Delta” przedstawia spotkanie rzeki i oceanu. Podskórne zderzenie się prądów, kierunków wody pokryte jest rytmem spienionych fal.



⋮  
⋮ „Niebieska Delta” 210x180x5 cm, 2014



⋮  
⋮ Fragment obrazu „Niebieska Delta”

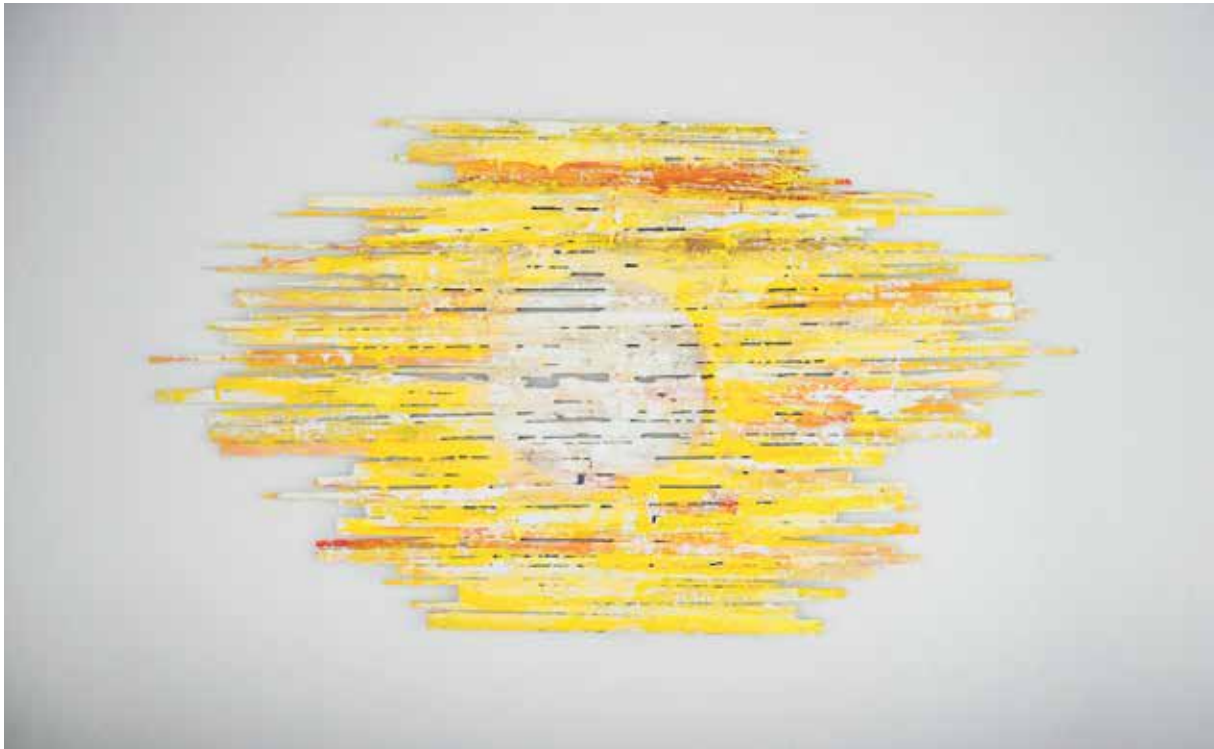
Podobnie działo się w przypadku innego z moich reliefów zatytułowanego „Słońce”. Bo jak przedstawić słońce i nie popaść w kompletny kicz? Nie ma co kryć, że byłem zafascynowany tym zjawiskiem chyba od zawsze, bo chyba trudno być wobec niego obojętnym. Problem był inny: jak uniknąć dosłowności, a tym samym kiczu, bo przecież wschód słońca na obrazie w nieuchronny sposób musi się tym stać. Postanowiłem zmierzyć się z tym wyzwaniem i zacząłem szukać rozwiązań. Pomyślałem o tym oślepiającym świetle, gdy się patrzy w słońce, które wypala wszystko tak, że znikają formy i kolory. Zostają tylko jakieś widma wędrujące po czerni zamkniętej powieką źrenicy. Akwareliści tam, gdzie ma być światło, zostawiali czystą biel podkładu czy kartki. Tak również postępowali fowiści Matisse, Derain, Vlaminck w początkach swoich poszukiwań. Rzepińska pisała: *Problem światła słonecznego jest w obrazach impresjonistów czy Turnera ciągle obecny. Zważamy, że impresjoniści malowali światło słoneczne, jego działanie, ale nigdy nie ukazywali samego słońca jako motywu obrazowego*<sup>8</sup>. Oczywiście trudno nazwać obrazy Claude’a Moneta „Impresja” z 1872 roku czy „Zachód słońca nad Sekwaną w Lavacourt” kiczem, gdyż są to bardzo nowatorskie spojrzenia na ten temat, ale jakże jednak dzisiaj dosłowne. *„Tylko przy zamierzonej, najdalej posuniętej transpozycji zjawiska światła na kolor materialny, substancjalny, jakim jest farba, można pokusić się o namalowanie samego słońca. I to właśnie zrobił Van Gogh w Siewcy, w Drzewach oliwnych (Institute of Art, Minneapolis) czy Czerwonej winnicy (Ermitaż, Leningrad) – pisała dalej Rzepińska*<sup>9</sup>.



„Siewca” Vincent Van Gogh  
1888, Kröller-Müller Museum

<sup>8</sup> M.Rzepińska, dz. cyt., s. 534

<sup>9</sup> Tamże



„Słońce” 167x147x5 cm, 2014

Poszukałem pewnej analogii z ich rozwiązaniem, choć wiem, że jest to zupełna odwrotność tego, co zrobił Władysław Strzemiński w swoim cyklu „Powidoków” z lat 1948–49. U niego, w miejsce oślepiającego światła, wlało się mnóstwo kolorów i kształtów tak bogatych, przesadnych, nieforemnych, że trudno je właściwie opisać. Jednak zjawisko to zawiera się w ramach swojej teorii. Powidok stanowi kluczowe pojęcie dla teorii widzenia Strzemińskiego obejmującej zarówno fizjologię widzenia, jak i świadomość wzrokową.



Władysław Strzemiński, „Powidok słońca”,  
1948-1949, olej na płótnie, 73 x 61 cm, wł. Muzeum  
Narodowe w Warszawie, fot. MNW

*W pierwszym rzędzie jest ono rozumiane jako czysto fizjologiczne zjawisko reakcji fotochemicznych zachodzących w oku. Obraz rzeczy utrzymuje się w oku dłużej niż jej aktualne postrzeżenie. Innymi słowy, siatkówka (na skutek bezwładności procesów fotochemicznych) zachowuje obraz rzeczy jeszcze wtedy, gdy oko w istocie skierowało się już ku innej rzeczy. Z tego powodu postrzeżenia nakładają się na siebie i mieszają częściowo. To nakładanie umożliwia przenoszenie elementów wzrokowych z jednej dziedziny na inną – z obrazu na rzeźbę, z rzeźby na architekturę, z architektury na życie, umożliwiając zatem ustanowienie zasady ekwiwalencji między nimi<sup>10</sup>.*

To przenoszenie jest podstawowym mechanizmem tego, co Strzemiński nazywa „architektonizacją”. Ten bardzo dla mnie naukowo-techniczny pogląd na zachwycający, banalny wschód lub zachód słońca pozostawię dla wielbicieli teorii sztuki. To, co Strzemińskiemu spod powiek lądowało na płótnie, przybierając znane nam z jego obrazów formy, ja połączyłem na trzech poziomach: powidoku, kolorystycznej impresji i wycinku nieba lub wody, modułowej struktury, której używam przedstawiając powierzchnie. Jest to „zmaterializowany refleks światła” w pewnym sensie, coś pomiędzy niebem a wodą.

Być może byłoby lepiej podążać naukową drogą mistrza, ale uczciwość, wierność sobie i odpowiedzialność nie pozostawia wątpliwości co do wyboru. Moja droga nie ociera się o stworzenie kierunku w sztuce czy programie, ściśle określonych w swoich założeniach. Tworzę dzieła, z którymi się całkowicie identyfikuję. Wszyscy czerpiemy z tej samej natury i jej zjawisk, podejmując podobne tematy, a jednak tak indywidualnie je realizujemy. Realizacje powinny być zadawalające dla autora, powinny być oczekiwanym spełnieniem poruszanego problemu lub tematu.

Próba innego spojrzeniem na to samo zjawisko jest praca „Wschód/Zachód”. Tu posłużyłem się pewną symboliczną dwoistością znaczenia obrazu, w którym słońce styka się z horyzontem. Od nas zależy, czy chcemy zobaczyć wschód czy zachód słońca, wybierając dowolnie sposób ekspozycji tej pracy. Jest ona prezentacją moich obserwacji związanych z momentem, w którym słońce styka się z horyzontem. Fragment tego widoku ukazany w mojej pracy pokazuje przewrotność tej chwili, gdyż tylko nasza świadomość pozwala określić czy jest to wschód, czy zachód słońca.

---

<sup>10</sup> <http://kultura.wp.pl/kat,1011519,title,Powidoki-zycia,wid,12756494,wiadomosc.html>





„Wschód / Zachód” 224x65x5 cm, 2014



„Świt” 97x125x5 cm, 2014

Trzecim i ostatnim spojrzeniem na tę porę dnia jest praca w szarościach „Świt”, w której promienie wschodzącego słońca przebijają się przez szare chmury, dając

wrażenie gorących plamek. Jest to podobne potraktowanie obrazu jak w żółtej wersji, kiedy pokazuję światło w pewnym sensie, coś pomiędzy niebem a wodą. Przemierzanie przestrzeni obserwacji, sztuki i osiągnięć innych artystów oraz własnych dzieł, tworzy ten osobliwy związek relacji, z których mogą powstawać następne dzieła. Mieszanka tych trzech składników może tworzyć, w moim pojęciu, dzieła, które mogą zachowywać swoistą równowagę. Nie są cytataми z rzeczywistości ani parafrazą naszych poprzedników, ani nawet wyłączną kontynuacją moich własnych dokonań. Ich zbiór jest siłą do stworzenia nowych rozwiązań. Więc przetwarzam przeszłość, dorzucam teraźniejszość i przede wszystkim jestem otwarty na doznania i przeżycia otaczającego mnie świata.

*Autentyczna sztuka jest własnym, indywidualnym tworem malarza, nie może się on wiązać narzuconymi prawami tworzenia, nie może kroczyć śladami odcisniętymi przez poprzedników i nie może kupować używanych okularów, by przez nie patrzeć na świat i siebie samego (...)* pisał w albumie „Współcześni malarze polscy” w 1957 roku Franciszek Ksawery Piwocki<sup>11</sup>.



„Duży Port” 217x178x5 cm, 2014

<sup>11</sup> „Współcześni Malarze Polscy”, red. Marta Bonikowa, wyd. Arkady, Warszawa 1957, tu: wstęp Ksawery Piwocki, s. 5



⋮ Fragment obrazu „Duży Port”



⋮ „Mały Port” 100x108x5 cm, 2014

„Duży Port” to obraz przedstawiający przestrzeń pozbawioną typowej morskiej dynamiki. Kształt i układ elementów w konstrukcji i obrazie ma na celu stworzyć bezpieczną

przestrzeń. Symbolika jest dość łatwo czytelna: rytmiczne białe żagle i rysunek kotwicy to łatwa do odczytania sugestia zamknięta w nieskomplikowanej geometrycznej formie. Obraz ten ma swoje powtórzenie w mniejszej wersji zatytułowanej „Mały Port”.

William Turner pisał: *Przybijamy do brzegu w Calais. O mały włos nie poszliśmy na dno*<sup>12</sup>. Turner uważany jest za malarza żywiołów. Dużą część swoich prac poświęcił naturze i jej zjawiskom w pewnym sensie ekstremalnym. Walka człowieka o przetrwanie w takich obrazach jak „Wrak” z 1805 roku czy „Rybacy na morzu” z roku 1796 pokazuje, że fascynacje żywiołami pojawiały się w sztuce już pod koniec XVIII wieku i stały się nawet podwalinami nowego kierunku, jakim był impresjonizm. Ta ekspresja żywiołu wymusiła na malarzu pewną obserwację, która umożliwia zbliżenie się do przedstawianej prawdy. Inne świetne obrazy to „Hollenderskie statki podczas sztormu” i „Molo w Calais”. *Fale wiry, pył wodny. Na skraju świata. Pomimo swojego mistrzostwa w przedstawianiu tematyki marynistycznej Turner wcześniej zerwał z tradycyjnymi schematami przedstawieniowymi. Studium „Widok morza z łamiącą się falą” z lat 1809–10 (akwarela) opowiada o potędze natury bez używania wraku jako pretekstu figuratywnego*<sup>13</sup>. Jest to już sam żywioł ujarzmiony tylko tradycyjnym formatem podobrazia.

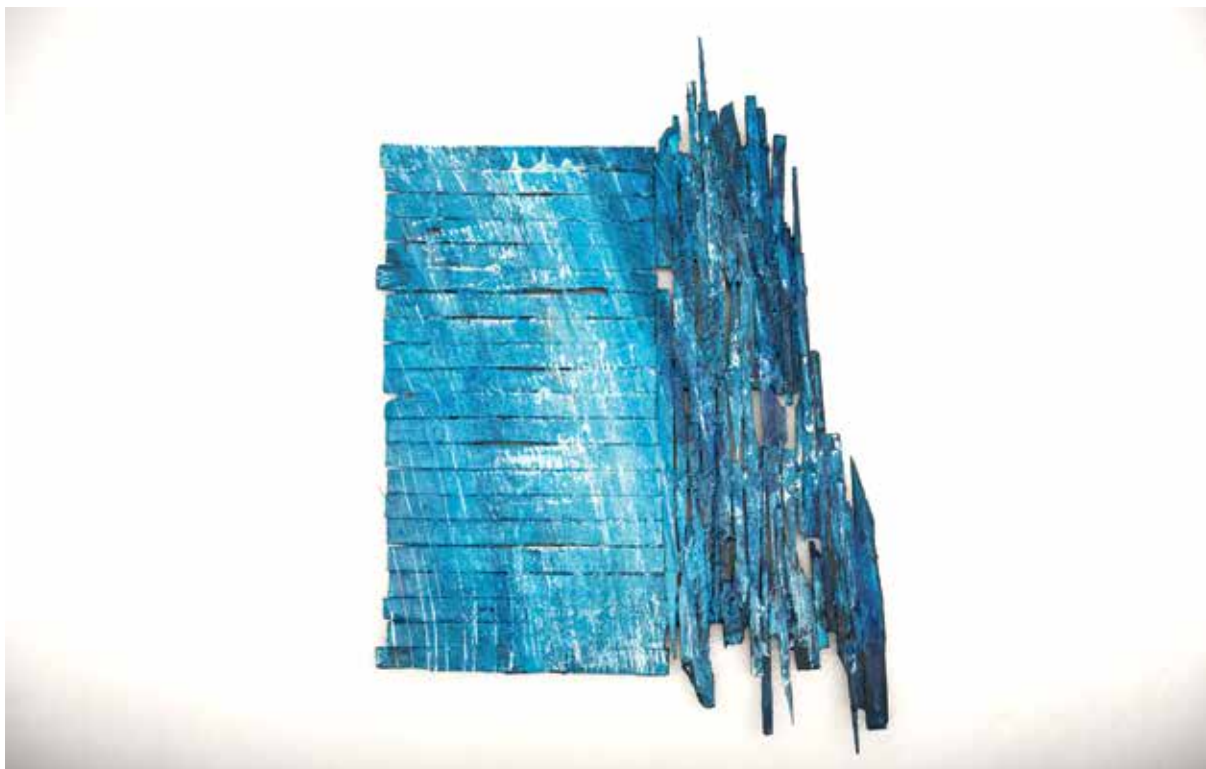


„Przystań” 147x147x5 cm, 2014

<sup>12</sup> „Turner. Malarz żywiołów”, wyd. MNK, Kraków 2012, s. 120

<sup>13</sup> Tamże, s. 123

Prace zatytułowane „Wiatr” i „Przystań” to próba przedstawienia zalanych pomostów przez wodę.



„Wiatr” 64x92x3 cm, 2014

W niebieskiej formie („Wiatr”), podobnie jak w kobaltowo-błękitno-czerwonej („Przystań”), zderzenie rytmów i form ukazuje to specyficzne miejsce spotkania żywiołów z człowiekiem.



„Zatoka” 280x180x5 cm, 2014

Obraz „Zatoka” to pejzaż zatoki nad Bałtykiem. Spokojne lśnienie refleksów, które są pomieszaniem odbicia kutrów rybackich, glonów i szarego dnia. Sama forma, rytmy obrazu i zlewająca się farba, to rodzaj ukojenia, jakie daje mi wspomnienie wakacji z rodzicami, beztroskiego czasu w mojej pamięci.



„Fala” dolna 225x72-20x5 cm „Fala” górna 210x85-20x5 cm, 2014

Obraz „Fala Szara” to dwie prace, które mogą być dyptykiem w ekspozycji i są rozwinięciem tej samej idei, co poprzedni obraz. Ta forma, to leniwa wersja drzemiącej powierzchni wody z refleksami zachodu słońca.

Mała nieregularna praca o tytule „Ławica” jest tematem przewijającym się w mojej twórczości i stanowiącym połączenie dość regularnych rytmów podłoża z podobną w swojej harmonii ławicą ryb.



„Ławica” 117x72x3 cm, 2014

Chociaż nie chlapię farbami jak Jackson Pollock, to mam poczucie silnej więzi z tym artystą, który mówił: *Nie korzystam z przypadku, bo nie wierzę w przypadek. Panuję nad nim*<sup>14</sup>.



Jackson Pollock,  
<http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818>

Pollock, malarz, który trawił doświadczenia kubistów i ekspresjonistów i spalał się poszukując wyrazu dla własnej ekspresji, jest dobrym przykładem włączenia „przypadku” w sztukę. Przecież chlapał, rozlewał farbę po płótnie nie dotykając nawet pędzlem powierzchni obrazu. Można powiedzieć, że w każdym szaleństwie jest jakaś metoda. W tym przypadku, odnoszę wrażenie, że ta myśl się potwierdza. Nie wiem, czy Pollock wierzył w jakąś nadrzędną boską siłę, czy raczej w to, że wszystko dzieje się dzięki niemu i jego swoistej energii, emanacji. Nieważne, co prowadziło jego rękę, ważne, że odnalazł w sobie akceptację, dzięki której tworzył niezaprzeczalnie spójne dzieła. Jego specyficzny sposób pracy, jego gesty, ruchy, nazywane wręcz przez niektórych tańcem wokół płótna, ale niezmiennie w swojej powtarzalności i determinacji, mogły być jego siłą.

---

<sup>14</sup> „Pollock” (film), reż. Ed Harris, 2010

Dla wielu bardzo dziwaczne może się wydawać sklejanie desek i malowanie na nich – podobnie jak niegdyś Pollocka chlapanie i rozlewanie farby. Dla mnie stało się czymś naturalnym i podobnym w geście pracy, tworzeniu. W tych działaniach odnajduję wiele podobieństw. Może jest to odchodzenie od realizmu, naśladowania, kopiowania rzeczywistości. Te czynności sprowadzają się do porzucania, przedstawiania, czyli odchodzenia od treści. Tworząc te trójwymiarowe konstrukcje przechodziłem na stronę nierealności, może bardzo indywidualnego jakby surrealizmu i to stało się dla mnie pociągające. W tym też odnalazłem więź z tym, co pchało do działania Pollocka, który stawał się narzędziem do pracy, popychany przez nieznaną do końca sobie samemu „stronę” swojej osobowości czy własnej energii.

Piet Mondrian powiedział: *Znaczenie artysty jest skromne. W zasadzie jest tylko kanałem*<sup>15</sup>. A może – jak mówią ci, którzy zajmują się ludzką energią – Pollock pozwalał tej energii przepływać przez siebie, tak naprawdę niczego nie generując, a tylko przekierowując to, co odnalazł, odkrył, przejął ze świata, na własne płótna. Styczność z tymi trudno uchwytnymi zjawiskami jest bardzo atrakcyjna dla artystów. Pozwalają one odbyć podróż przez tę stronę osobowości, do której zazwyczaj nie mamy dostępu. Sam też chcę zobaczyć, jaki będzie efekt tej na wpół pozarozumowej, spontanicznej symbiozy moich świadomości. Podobnym zjawiskiem, które warto tu wskazać, jest intuicyjne posługiwanie się kolorami. Właściwie nikt nie pyta malarza czy muzyka, dlaczego położył ten kolor obok innego lub tę nutę obok tamtej. Czynią to zazwyczaj instynktownie; myślą, czują, że tak właśnie powinni postąpić, nie kwestionując własnej podświadomości.

Trudno mi właściwie rozstrzygnąć, dlaczego łączonej pracy „Fragment Pomostu” i „Falochron” nadałem formę przestrzennej ekspozycji. Jest to też praca pokazująca moje obserwacje koegzystencji oceanu i człowieka. Pewnego rodzaju „przełomem” w moim myśleniu o malarstwie i uprzestrzennianiu go jest połączenie dwóch realizacji o podobnej tematyce: fragmenty zniszczonego pomostu i falochronu.

---

<sup>15</sup> <http://www.art-quotes.com>





⋮ „Pomost” 190x152x5 cm, 2014



⋮ Aranżacja prac „Pomost” i „Falochron”

Oba te obiekty były częścią jednego „pejzażu”, jednak postanowiłem rozrwać je formalnie. Obraz wiszący, przedstawiający fragment pomostu, staje się integralną częścią przestrzennej kompozycji w momencie wizualnej bliskości obu prac. Jednak zaczyna być zamkniętym samoistnym obrazem, kiedy grupa siedmiu pionowych form na białych sześcianach „Falochronu” ustawiona jest niezależnie, w odosobnionej przestrzeni. Inspiracją do stworzenia tych wolnostojących, pionowych obiektów, była fascynacja ich istnieniem w przestrzeni otwartego oceanu. Ich rytmem na tle nieskończonej powierzchni wody, ale nie tylko. Fascynowała mnie ludzka obecność w tej przestrzeni, ślad, jaki zostawił człowiek, próbując – najprościej mówiąc – ujarzmić ją na swoje potrzeby. Dlatego też fascynujące mnie tymczasowość, czyli przemijanie i bezkompromisowy wpływ oceanu na wygląd tych obiektów.



⋮ „Falochron” 7 obiektów podst. 15x15x140 cm, 2014

Zmieniają się prawie w oczach, ale też znikają, pożerane przez ocean. Te elementy postawione na drewnianych białych podstawach, to jednocześnie połączenie form trwałych – jak odnawialny pomost – i zniszczonych przez żywioły. Woda, wiatr, piasek wciąż trawią drewniane bale. Zmieniają się ich kolory, faktury, kształty. A dochodzi jeszcze działanie roślin i zwierząt. Obrastają je wodorosty, glony, małże

czy inne pąkle i w ten sposób znowu wzbogacają ich wygląd. Stają się domem dla całej masy różnych form życia i odśaniają swoje bogactwo wraz z ruchem oceanu. Ten teatralny akt podnoszenia kurtyny, to przyptyw i odpływ. Jednak ja, w swojej interpretacji tego zjawiska, musiałem posunąć się do abstrakcyjnej syntezy.

Inna aranżacja tej grupy obiektów, to bardzo swobodny ich układ na zardzewiałej stalowej podstawie. Ma on na celu zestawienie w kontraście różnych form degradacji fizycznej ingerencji człowieka w oceanie. W zależności od aranżacji ekspozycji, może on być centralnym punktem mojego malarsko-rzeźbiarsko-wystawowego projektu.

W Wenecji podobne drewniane słupy można zobaczyć wielowymiarowo: sterczące w wodzie i spełniające zadanie znaków drogowych, jako miejsce przesiadywania mew czy wreszcie jako znaki w miejskiej ikonografii rozpoznawalne i czytelne jedynie dla gondolierów lub mieszkańców. Pomimo że trzeba je wymieniać na nowe, stały się nierozdzielalną częścią laguny, tradycją weneccjan i jednym z elementów tak zwanej małej architektury.



⋮ „Falochron”

W tych pracach istotna jest też próba pokazania wspólnej sfery, jaką tworzy człowiek i natura. Jest to oczywiście moja interpretacja przedstawiona za pomocą

ażurowych obiektów, pomalowanych w pewnej umownej gamie kolorów, wskazuje na zachwyty laguną.

Wracając do przysiadających na palach mew, cykl taki stworzyłem już w latach 2007–2008 i potem jeszcze w 2012 roku. Na ażurowych drewnianych powierzchniach malowałem mewy czy pelikany przysiadujące na słupach. Potem powstały dwa duże prototypy drzew koralowca. To było jakby swoiste dopełnianie owego wodnego i podwodnego świata moich inspiracji. Rzeczywiście w różny sposób penetrowałem to, co nad, na i pod wodą, starając się o niczym nie zapomnieć.

Instalacja trzech drzew koralowych na zardzewiałej podstawie symbolizującej huragan, to kolejna praca o tematyce życia pod powierzchnią wody. Rzeźbiarska w swojej realizacji jest kompozycją trzech pionowych ażurowych obiektów w kolorze zbliżonym do klasycznej triady. Pojawia się tutaj obiekt biały z akcentami żółci, odnoszący się jednak bardziej dosłownie do pojęcia światła i wody. Inspiracją do tej pracy było odniesienie się do tworzenia przez koralowce jednego wielkiego i wspólnego dzieła, jakim jest koralowe drzewo.



⋮ Fragment Instalacji „Trzy Drzewa”

W instalacji tej zawarta jest również idea ruchu wody. Nieustannego ruchu, który porusza wszystko, co żywe, tworząc nieskończoną salę podwodnego tańca. Próbując odnieść się do tego zjawiska w symboliczny sposób, stworzyłem możliwość poruszania się względem siebie każdego z obiektów na podstawie. Ekspozycja może być oglądana w przestrzeni, ale można aranżować również wzajemne relacje w oddziaływaniu elementów na siebie. Zardzewiała podstawa ma to samo znaczenie, co w pracy z falochronem.



„On, Ona, Ono”, 20x30x225 cm 1995,  
katalog „Pala” 1995, s. 43

Zastanawiając się nad moimi przestrzennymi obiektami realizowanymi obecnie, uświadomiłem sobie, że w 1995 roku wykonałem trzy rzeźby totemy zatytułowane

„On, Ona, Ono”. Miały być lekkimi formami plenerowymi. Były zarazem moim pierwszym kontaktem z drewnem i farbami. Po raz pierwszy podjąłem próbę przeniesienia kanciastych, zgeometryzowanych kształtów postaci z moich obrazów w realną przestrzeń. Byłem zwyczajnie ciekawy, jak będą wyglądać w trzech wymiarach. Rzeźbiłem, a raczej odrzynałem to, co było niepotrzebne w tych formach, które miały być odwieczne, pierwsze, w jakimś sensie podstawowe. Może było w nich jeszcze coś z chłopięcej zabawy i fascynacji kulturą Indian, ale stały się też podstawową formą, do której wróciłem po wielu latach. W tym zainteresowaniu drewnem lata temu było coś, co pozostało do dzisiaj. Może łatwość formowania kolorowych kształtów, która musiała przetrwać w mojej podświadomości, by wrócić po latach i znaleźć nową, pełniejszą formę w moich najnowszych wielkoformatowych realizacjach.

Może była to ta sama idea, która przyświecała holenderskiemu artyście z grupy „Cobra” Karelowi Appelowi. Na pewno to, co nas łączyło, to moja wystawa w Leewarden w Holandii, gdzie po raz pierwszy pokazałem te rzeźby. Tworzenie instalacji artystycznych wynikające z fascynacji „darami morza”, takich jak wyłowione kawałki drewna o przeróżnych kształtach, fakturze i pochodzeniu, możemy odnaleźć w historii sztuki. Żywym przykładem takiej działalności artystycznej była wystawa pokazująca artystyczną i życiową przygodę malarki Leonor Fini i Konstantego Jeleńskiego. Odwiedzali oni Korsykę we wczesnych latach 60-tych i tam zbierali wielkie ilości drewnianych kawałków wyrzuconych przez morze. Z tego tworzyli nowe zwariowane formy. Niby je znałem, albo mogłem sam wymyślić, ale te formy swą intensywnością i konsekwencją zaskakiwały. Miałem już od lat zaczęte poszukiwania, jednak to, co zobaczyłem na tych starych zdjęciach w Muzeum Literatury w Warszawie, pokazało mi po raz kolejny, że nie jestem sam w moich fascynacjach, poszukiwaniach i jednocześnie odkryciach. Chcemy być oryginalni, a zarazem oczekujemy potwierdzeń dla naszych decyzji i artystycznych wyborów. Jeśli udaje nam się je znaleźć, to tym lepiej dla nas i tego, co robimy. Poszerza to nasz bagaż doświadczeń, ale również chroni przed wyważaniem otwartych już drzwi.



Instalacja „Trzy Drzewa” „Biały” 30x110x260 cm, „Czerwony” 30x110x260 cm, „Niebieski” 45x30x235 cm, 2014

Odnawianie przeszłości, wzbogacanie jej, to naprawdę bardzo wiele, bo wymyślenie czegoś absolutnie i bezdyskusyjnie nowego w sztuce jest już chyba od dawna niemożliwe. Nie mam całkowitej świadomości dziejów sztuki, ale wiedza, którą posiadam, pozwala mi mieć zasadnicze wątpliwości co do możliwości stworzenia nowych form. Cieszę się zatem, że udaje mi się stworzyć formy nawiązujące do zjawisk z przeszłości, a zarazem moich własnych. Mam wrażenie, że korzystając z napisanych już w przeszłości stronic o sztuce, poszerzam je o kilka swoich zdań.

Może warto jeszcze wspomnieć o kilku symbolicznych kontekstach, jakie zawiera w sobie drzewo. Są drzewa właściwie wszechobecne; przechodzimy obok nich zupełnie obojętnie, spowszedniały nam, a przecież są prawdziwymi cudami natury. Potrafią żywić, chronić, wspierać, a co więcej, są zwyczajnie piękne i silne. Zagłębiając się w symbolikę kosmiczną drzewa dowiadujemy się, że jest ona przede wszystkim podwójna; z jednej strony korzenie drzewa są głęboko zapuszczone w ziemię, penetrują świat podziemny, z drugiej – pień i gałęzie znajdują się nad ziemią, pną się do nieba. Staje się drzewo swoistym łącznikiem między niebem i ziemią.

Można powiedzieć, że przynależy do obu światów i jest obecne we wszystkich przestrzeniach ludzkiego życia.

A mnie te podwójne związki bardzo odpowiadają, ponieważ poszerzają bardzo mocno znaczenie drewna, które jest podstawowym podłożem moich ostatnich prac. Nie chcę za głęboko wchodzić w owe symboliczne znaczenia drzewa, ale trudno nie wspomnieć o nich wcale. Zatem są potężne, odwieczne niejako, ale równocześnie podlegają zniszczeniu; wiatr, ogień łatwo i szybko je trawią. Mogą być zarazem cudownym wehikułem przenoszącym ludzi na różne kontynenty, dając swobodę podróży zarówno lądem, jak i wodą. Zdaję sobie sprawę z tego, że dziś drewno straciło na strategicznym znaczeniu, ale kiedyś było najbardziej podstawowym surowcem budowlanym; domy w większości były drewniane. Co ciekawe, w Ameryce dzieje się tak właściwie do tej pory. Zabudowa prowincjonalnej Ameryki jest wciąż drewniana, większość domów na obrzeżach wielkich miast wciąż powstaje z drewna.

Zwalony pień drzewa, porzucona na plaży łódka, rozwalona skrzynka po owocach, wszystkie są z drewna, nawet, jeżeli każda z nich wygląda zupełnie inaczej. Są z tego samego materiału i ten materiał jest wciąż fascynujący, przynajmniej dla mnie. Zmienność i trwanie, przemijalność i przeistoczenie, bo nawet jeśli drzewo spłonie to i tak staje się pożywką dla innych roślin i drzew. Ta przemienność i odnawialność staje się wielkim atutem drzew. Nie umiem o tym zapomnieć patrząc na nie i korzystając z nich. Przecież w jakimś sensie teraz to ja na nich pasożytuję, tnąc je na kawałki i używając do moich rzeźbiarsko-malarskich realizacji.

Jak wcześniej już opisywałem, w 2012 roku stworzyłem rzeźbiarską instalację w trzech częściach zatytułowaną „Drzewa dla Warszawy”. Są to wyabstrahowane formy drzew zrobione z pomalowanej drukarskimi farbami przezroczystej pleksi, poliwęgla, tak zwanych poprodukcyjnych śmieci oraz dziennego i elektrycznego światła. Trzy w trzech podstawowych kolorach, o wysokości 3–3,5 metra – to mój osobisty hołd dla drzew, które tak wiele dla mnie znaczą. A co więcej, są obecne w tych formach; przecież pleksi zrobione jest z węgla, a węgiel nie jest niczym innym niż drewnem także. Chciałoby się powiedzieć, że na początku było drzewo. Więc to jest mój pomnik i rzeźba zarazem, stworzone im w hołdzie.





„Czerwone Drzewo”, 150x150x350 cm, 2012 Soho Factory, Warszawa



„Żółte Drzewo”, 150x150x350 cm, 2012 Soho Factory ,Warszawa

Równocześnie było zadawaniem pytań o przemijalność, odnawialność, nieśmiertelność, śmiertelność czy może raczej umieralność. Ich forma jest przedłużeniem naturalnych form, a zarazem przeniesieniem w inny wymiar – estetyczny, symboliczny, techniczny, kolorystyczny. Czasem zastanawiam się, co by było, gdyby drzewa były w takich barwach, jak podpowiada intuicja malarska...? Jak by wyglądał nasz świat i czy bylibyśmy wówczas szczęśliwsi, czy wręcz przeciwnie? Przyznaję, że nie mam na to gotowej odpowiedzi, ale natura daje symboliczne pojęcie o takim kolorowym świecie, tworząc drzewo o nazwie Tęczowy Eukaliptus. Eucalyptus deglupta jest pięknym, kolorowym drzewem, które dorasta do wysokości około 75 metrów. Ma cudownie ubarwioną korę i wygląda, jakby pomalowany farbami przez dzieci.

Te kolorowe drzewa, albo raczej niby-drzewa, to także koralowce, na które przecież można spojrzeć jak na drzewa podwodne, mimo że koral należy do świata zwierząt. Jest rodzajem obumarłego zewnętrznego szkieletu maleńkich morskich żyjątek, tworzących kolonie. Proces ten trwa kilka tysięcy lat. Korale składają się w większości z wapnia i dlatego nierzadko dopatrywano się związku między nimi a kośćmi. Występuje w odmianach różowej, czerwonej, białej i czarnej. Można je spotkać na przykład w Oceanie Indyjskim lub Morzu Południowym. Symbolizuje radość życia i pomaga dostrzegać jego dobre strony. Biały koral łączy się z równowagą, relaksem, miłością do natury i równowagą emocjonalną. Koral różowy kojarzony jest z platoniczną miłością, przyjaźnią i poczuciem wspólnoty. Czerwony koral wzmacnia kreatywność, namiętność, romantyczną miłość, optymizm i entuzjazm. Koral czarny obdarza spokojem ducha i ukojeniem, a także pochłania negatywne energie. Prezentując projekt „Drzewa dla Warszawy” powiedziałem: *Sama idea drzewa, budowania go z małych kolorowych elementów, zachwycających w całości, powstała pod wodą, kiedy nurkowałem na rafie koralowej. Myślałem o tym, że miliony małych obdarzonych życiem stworzeń tworzą przez setki lat coś na kształt organizmu czy struktury pięknego rozgałęzionego drzewa, które zachwyca i które jest symbolem wspólnej idei dla milionów. Mianowicie, żeby dołożyć siebie do ważnej całości. Stąd też moje drzewa.*

\*

Moja praca powinna stanowić świadectwo, że środki, jakich używam do stworzenia dzieł, a więc nietradycyjne sposoby budowania powierzchni – podłoża

malarskiego, mogą mieć swoją genezę w świecie różnych obserwacji i skojarzeń. Mam tu na myśli mój moduł, jego fakturę i stworzone dzięki niemu rytmy, które przeniesione z natury na drodze intuicyjnych skojarzeń oddają istotę własnych interpretacji świata zewnętrznego, jakie stanowi dla mnie ocean w tym cyklu prac. Woda jako źródło życia, ocean jako przestrzeń znane są człowiekowi od zarania dziejów. Były traktowane jako największe dobro, a zarazem najbardziej tajemnicza nieskończoność, zachwycająca i przerażająca, lecz zawsze inspirująca. Te fascynacje zauważamy w sztuce od dawna, a temat jest interpretowany na wszystkie możliwe sposoby od realistycznych przedstawień do nowych kierunków malarskich i związanych z nimi ekspresjach. W moich doświadczeniach twórczych szczególnie ważne jest połączenie koloru, faktury, przestrzeni, światła, cienia i kształtu podłoża – od reliefu do trójwymiarowego obiektu. Dzieje się to, ponieważ wszystkie moje doświadczenia artystyczne i życiowe nieustannie tworzą nową jakość interpretacji i wpływają na ewolucje mojej wrażliwości. Przeszłość stapia się z terażniejszością. W istocie są one dla mnie jednością, bo nie umiem również podzielić siebie samego na kawałki. Nie mam super świadomości, jestem zaplątany we własną przeszłość, w swój własny życiorys. Trwam i zmieniam się w rytm moich kolejnych pomysłów. Nie zawsze udaje mi się ich dokumentowanie, ale zarazem moje pomysły są mi pomocne – realizuję je nieodmiennie. Zanikanie i trwanie to artystyczna codzienność. Tego się boję i tego równocześnie pożądam. Nie mam asekuracji, ale mam ciekawość i chęć poszukiwania i temu się oddaję. Niewielu artystów przystępując do pracy wie dokładnie, gdzie ją zakończy. Ja również nie wiem. Jackson Pollock pytany o to, czy wie, kiedy jego obraz jest skończony, odpowiedział: *malowanie obrazu jest takie samo jak kochanie się*<sup>16</sup>. To uczucie dotyczy malowania obrazów, cykli, postaw twórczych, całego naszego życia. Tadeusz Kantor mówił: *Malarstwo jest manifestacją życia. Pytanie – dlaczego maluję? – brzmi jak pytanie – dlaczego żyję? Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nie otrzymamy nigdy wyczerpującej odpowiedzi na to naiwne pytanie. Jedynie sztuka daje nam w tym tragicznym stanie zawieszenia pewną satysfakcję. Sztukę pojmuję jako najsilniejsze zbliżenie do faktu życia. Jeśli prawdą jest, że artysta spala się w swej twórczości, to jego dzieło jest popiołem tego*

---

<sup>16</sup> Tamże

*wspaniałego całospalenia, bezinteresownym obrazem ponad nieprzerwanym procesem zniszczenia, destrukcji i rozpadu*<sup>17</sup>.

Podejmuję więc codziennie ten nieustanny trud walki o tę świadomość i płynność. Czasem mi się to udaje lepiej, czasem gorzej. Rzeczywistość płata nam nieustanne figle. Zasypiamy z tą świadomością, by budzić się głodni z ciekawości „nowego“. Wspaniały malarz Camille Corot posunął się nawet dalej mówiąc: *Z całego serca wierzę, że w niebie też będzie można malować*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> „Współcześni Malarze Polscy”, red. Marta Bonikowa, wyd. Arkady, Warszawa 1957, Tadeusz Kantor – pozycja 7

<sup>18</sup> <http://www.art-quotes.com>

## Bibliografia:

1. Kandyński W., „O duchowości w Sztuce”, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996
2. „Pala” (katalog), wyd. Van Gorcum, Assen 1995
3. „Pollock” (film), reż. Ed Harris, 2010
4. Rzepińska M., „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, Arkady. Warszawa, 1989, tom 2
5. „Turner. Malarz żywiołów”, wyd. MNK, Kraków 2012
6. Wasieczko E., Katalog do wystawy „Akwaria”, w:  
[http://galeriaart.pl/essay.php?artist=pala&essay\\_id=70](http://galeriaart.pl/essay.php?artist=pala&essay_id=70)
7. „Współcześni Malarze Polscy”, red. Marta Bonikowa, wyd. Arkady, Warszawa 1957
8. <http://www.art-quotes.com/>
9. <http://kultura.wp.pl/kat,1011519,title,Powidoki-zycia,wid,12756494,wiadomosc.html>
10. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Siewca>
11. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars//featured-works/32.php>
12. <http://culture.pl/pl/dzielo/wladyslaw-strzeminski-powidok-slonca>
13. <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818>
14. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Hokusai\\_Katsushika](http://pl.wikipedia.org/wiki/Hokusai_Katsushika)