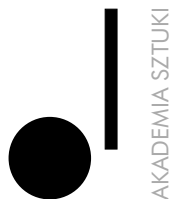


Elżbieta Wasyłyk

Personalizm w malarstwie polskim

Symptomy
personalizacji
sztuki



Wydawca:

Akademia Sztuki
pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin

© Elżbieta Wasyłyk

All rights reserved
www.wasylyk.pl

Fotografie prac:

Andrzej Biegowski

Projekt:

Ireneusz Kuriata

Korekta:

Maria Szewczyk
www.korekart.pl

Tłumaczenie résumé na j. angielski:

Natalia Szostak

Skład:

Dariusz Powchowicz

Druk:

Firma ARCAN Elżbieta Rutkowska, Lucjan Rutkowski
ul. Żeromskiego 3, 64-980 Trzcianka, tel. 67 216 50 20

ISBN 978-83-63072-88-9

nr katalogowy: AS 025/10 ct

Wydanie II poprawione, 2016

Nakład 220 egz.

Przedmowa

Personalizm w malarstwie polskim. Symptomy personalizacji sztuki to efekt poszukiwania mojej artystycznej tożsamości, które uległo przyspieszeniu z chwilą, gdy podjęłam pracę nad habilitacją, zakończoną obroną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 2011 roku.

Złożyło się na nią: dzieło malarskie – tj. kilkanaście obrazów z cyklu: *Re-Kreacja. Misterium osoby* – praca teoretyczna, pt. *Personalizm w malarstwie polskim. Symptomy personalizacji sztuki*. Taki też podział zastosowałam w obecnym wydawnictwie. Impulsem do napisania tej pracy była, bliska mojemu myśleniu, filozoficzno-teologiczna koncepcja zarysu wszechświata personalistycznego Teilharda de Chardina, w której ostatni etap nazwany personalizacją ma ukazać pełen, duchomaterialny, osobowy obraz człowieka. Pracę teoretyczną, która jest formą sugestii, poprawiłam i uzupełniłam o dodatkowe treści, które zawarłam w kilku wykładach: w Galerii CKiS „Wieża Ciśnień” w Koninie i w Biurze Wystaw Artystycznych w Pile, na Międzynarodowym Sympozjum Teologicznym: *Wiara i kultura. Kulturowa hermeneutyka i rekonfiguracja. Fides, cultura et actio* na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, na konferencji *Pomiędzy prawdą a zmyśleniem. U źródeł interpretacji w malarstwie współczesnym*, zorganizowanej przez Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Stowarzyszenie Przyjaciół Sztuk Pięknych, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, oraz na Międzynarodowej Konferencji Internetowej zorganizowanej przez Katedrę Grafiki Artystycznej Akademii Sztuki w Szczecinie w 2015 roku. W tym samym roku wygłosiłam też wykład na temat personalizmu w malarstwie polskim na Uniwersytecie im. C. D. Friedricha w Greifswaldzie. Część druga tego wydawnictwa, ilustrująca malarstwo, również została przebudowana. Dołączyłam do niej prace starsze i nowsze, a częściowo zredukowany cykl: *Re-Kreacja. Misterium osoby* ustąpił miejsca reprodukcjom prac wybranych artystów. Ważnym

wydarzeniem stała się dla mnie realizacja polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie w 2010 roku i w związku z tym, treści z nią związane także znalazły się w tej publikacji.

Dziękuję wszystkim, którzy wpłynęli na kształt merytoryczny i wizualny tego wydawnictwa.

Dziękuję prof. Marii Radomskiej-Tomczuk, prof. Renacie Rogozińskiej, Teresie Babińskiej, Tadeuszowi Żukowskiemu, Robertowi Czempińskiemu za udostępnienie księgozbioru, Andrzejowi Biegowskiemu za fotografie, dr. hab. Ireneuszowi Kuriacie, profesorowi AS, za projekt wydawnictwa, Robertowi Brzęckiemu za niekończące się rozmowy o kulturze, Pani Joannie Bonieckiej oraz artystom, którzy udostępnili nieodpłatnie reprodukcje swoich dzieł, a także ks. prałatomu Zdzisławowi Garbiczowi i Stanisławowi Jarmułowi za możliwość zrealizowania polichromii w kościele pw. Bożego Ciała w Szczecinie.

Spis treści

1. Wprowadzenie | 11
2. Kierunki przemian w sztuce europejskiej od czasów nowożytnych po współczesność | 15
3. Humanizm w sztuce – humanizacja sztuki | 18
4. Filozoficzny kontekst dehumanizacji sztuki | 20
5. Wartość dehumanizacji | 22
6. Depersonalizacja sztuki | 24
7. Personalizm w filozofii | 26
8. Etapy formowania się nurtu personalnego w sztuce polskiej | 29
 - 8.1. Personalizm we współczesnym malarstwie polskim | 34
 - 8.2. „Sytuacje metaforyczne” – wybrane obrazy | 37
9. Symptomy personalizacji sztuki | 43
10. Sztuka jako wyraz wolności | 49
 - 10.1. Wartości | 49
 - 10.2. Widzenie jako myślenie | 51
 - 10.3. Prawda i zmyślenie | 52
 - 10.4. Wartości w sztuce | 53
11. Autoprezentacja | 57
 - 11.1. Obraz człowieka poprzez obraz ciała | 58
 - 11.2. Forma jako kształt myśli | 65
 - 11.3. Przestrzeń „myślona” – obraz jako struktura słowa | 66
12. Zakończenie | 68
13. Résumé | 70
14. Bibliografia | 72
15. Indeks osób | 75
16. Materiał ilustracyjny | 80
 - 16.1. Elżbieta Wasylyk | 80
 - 16.2. Wybrani artyści | 124
17. Biogram | 137

*Do snucia tych rozważań popychała mnie jedynie rozkosz,
jaką daje próba zrozumienia czegoś – nie zaś gniew czy entuzjazm.
Staralem się ustalić sens nowych intencji sztuki,
co oczywiście zakłada przyjęcie z góry postawy pełnej życzliwości.*

José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*,
Warszawa 1980, s. 322

1. Wprowadzenie

Stawianie pytań i szukanie odpowiedzi poprzez analogie jest tak znamieną ludzką aktywnością intelektualną, że również dzisiaj nie sposób oprzeć się chęci poszukiwania podobieństw między poszczególnymi okresami w personalistycznej wizji wszechświata Pierre'a Teilharda de Chardina a zmianami sposobu widzenia w przestrzeni sztuki, od prehistorii po współczesność. Od kubizmu wyraźnie uwydatniła się nie tylko subiektywność podmiotu twórczego, ale też intrasubiektywność z nieograniczonym zasobem wytworów wirtualnych. Wyczuwalny w historii sztuki kierunek, który zasugerował José Ortega y Gasset – od przedmiotu, czyli poprzez opisywanie rzeczywistości za pomocą tego wszystkiego, co rzeczywiste, zewnętrzne, do podmiotu, czyli poprzez wyrażanie stanu wewnętrznego, związanego z treścią świadomości – wprowadza w tezę, że w przestrzeni polskiej sztuki współczesnej, wraz ze zwrotem nie tylko w stronę podmiotu twórczego, lecz także „w stronę osoby”, można zauważyć symptomy nowej jakościowo dynamiki estetyczno-duchowej, którą nazywam personalizacją sztuki, a która wypływa bardziej z podstaw metafizyki judeochrześcijańskiej niż greckiej, niewątpliwie stanowiącej z pierwszą dwugłós europejskiej cywilizacji.

Problem personalizacji sztuki zarysował się dla mnie w kontekście teorii Teilharda de Chardina. Ukazuje ona proces przenikający życie wszechświata, prowadzący do jedności, jednakże nie poprzez ujednoczenie elementów. Jest on dynamicznym i celowym przyrostem wartości łączącym się z „procesem spirytualizacji wszechświata”¹. Proces ów Teilhard de Chardin nazwał personalizacją. Jest ona siłą dynamizmu ludzkiego rozwoju, który stawia człowieka wobec konieczności pogłębiania istoty i udzielania się temu, co na zewnątrz. Profesor Janusz Tazbir napisał, że Teilhard de Chardin przywrócił „pełnię

1 Zbigniew Żaba, *Ewolucjonistyczny personalizm o Teilharda de Chardina*, w: *Mieczysław Tazbir (red.), Myśl o Teilharda de Chardina w Polsce*, Warszawa 1973, s. 158.

znaczenia słowa: „humanizm”, który w jego koncepcji jest „integralnym humanizmem”, ponieważ zespała harmonijnie wszystkie szlachetne aspiracje ludzkie; jest humanizmem twórczym, dynamicznym, bo żąda od człowieka nieustannego „prześcignania siebie samego”. Teilhardyzm uwydatnia również znaczenie „energii duchowej”, która wraz z postępowaniem ewolucji nabiera większego znaczenia i wiąże się z zacieśnianiem i tworzeniem nowych więzi, a w „rzeczywistości ludzkiej oznacza to tworzenie społeczności coraz szerszych, coraz bardziej solidarnych, coraz silniej zespolonych – aż po ogólnoziemską wspólnotę ludzką”, której siłą spajającą może być tylko miłość chrześcijańska. Znamienny jest fakt, że żyjemy w czasach niezwykłej, nie tylko artystycznej, różnorodności, a szybkość komunikacji fizycznej oraz przepływu informacji coraz bardziej scala nas jako ludzkość. Teilhard de Chardin podzielił rozwój wszechświata na kilka faz. Po fazach: ożywienia i psychizacji nastąpił okres, w którym pojawiła się na ziemi istota myśląca – to okres hominizacji. Czwarty, ostatni etap rozwoju wszechświata to personalizacja, w której pełniej ukazuje się duchomaterialna natura człowieka. Z chwilą pojawienia się człowieka, „ewolucja stała się świadomą siebie przez niego”². Teilhardyzm zakłada, że „nie ma materii oraz ducha; jest materia stająca się duchem”³. Analizując historię sztuki europejskiej pod względem dominujących w niej: treści i form plastycznych, można zauważyć, że w niektórych okresach dominuje ludzka witalność (cielesność i psychika), a w innych duch, który stara się przebić sferę doświadczeń czysto ludzkich, humanistycznych i ukazać doświadczenie tego, co poza doświadczeniem empirycznym, poza kanonami kultury. José Ortega y Gasset, analizując historię sztuki, określił dwa kierunki jej rozwoju. Pierwszy zakłada ruch od tego, co widziane z bliska, dokładnie, rzeczowo (np. malarstwo wczesnego renesansu), do tego, co widziane z daleka (np. impresjonizm) i co w swym ogólnym założeniu optycznym staje się rodzajem wizualnej demokracji. Drugi kierunek, niejako zwrrotny, ukazuje ruch w stronę od przedmiotu do podmiotu. Obraz nie zatrzymuje się na siatkówce oka, ale wnika głęboko, poza nią i ostatecznie wyraża bardziej stan wewnętrzny twórcy niż potrzebę mimetycznego przedstawiania rzeczywistości zewnętrznej. W ten sposób twórca ma możliwość akcentowania swojej podmiotowości już nie tylko psychologicznie, ale również duchowo. Człowiek jest duchomaterią, duchem i witalnością (ciałem i duszą) i w zależności od tego, którą sferę angażuje bardziej w proces twórczy, powstaje sztuka o znamionach humanizmu, personalizacji bądź depersonalizacji. Ortega y Gasset zauważył, że w okresie gotyku, renesansu i w XIX wieku dominowała w sztuce dusza, aspekt witalny, typowo ludzki, głęboko humanistyczny, natomiast w okresie baroku przewagę zyskał duch. Idąc myślowym tropem Emmanuela Levinasa, z witalną aktywnością twórczą można połączyć aktywność ludzką, która przypomina odyseję, wędrówkę po śladach wspomnień do tego, co już było, co znane. Natomiast twórczość wyrażająca aktywność

2 Janusz Tazbir, *Aktualność dzieła o. Teilharda de Chardina*, w: tegoż (red.), *Myśl...*, dz. cyt., s. 9.

3 Zbigniew Żaba, *Ewolucjonistyczny personalizizm...*, dz. cyt., s. 158.

ducha przypomina wyjście z Ur; wędrówkę a b r a h a m o w ą; w nieznanie; po ścieżce Głosu, który wzmaga pragnienie duchowe i nieustannie ożywia⁴.

Sztuka, w której od renesansu człowiek zajmował wyjątkową pozycję, w XX wieku została pozbawiona jego wizerunku jako wiodącego motywu. Gdy w połowie tego stulecia w Europie i w Stanach Zjednoczonych dominowała abstrakcja, w Polsce oficjalnym nurtem był socrealizm, w którym wizerunek człowieka służył propagandzie Polski Ludowej. Po tzw. odwilży w połowie lat pięćdziesiątych artyści poszukiwali sposobów wypowiedzi, opierając się na formach stosowanych przede wszystkim w sztuce abstrakcyjnej i nurcie polskiego koloryzmu (kapizmu). Motyw człowieka, który powrócił w połowie lat pięćdziesiątych w rzeźbie, w formie niezwykle tragicznej⁵ np. w twórczości Aliny Szapocznikow i Alfreda Wiśniewskiego, zapoczątkował dogłębną, subiektywną refleksję nad kondycją człowieka. W latach sześćdziesiątych pojawił się nurt nazwany *nową figuracją*, w którym poprzez najczęściej ekspresyjną formę artyści wyrażali dramat egzystencjalny. Wpływ pop-artu na sztukę polską nie był tak znaczący. W latach siedemdziesiątych Przemysław Kwiek i Zofia Kulik poprzez aranżowane przez siebie sytuacje plastyczne zapoczątkowali kierunek „w stronę ciała”⁶. Sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych, której początków, jak wskazuje Izabela Kowalczyk, można szukać w ich twórczości, podtrzymała zapoczątkowany wtedy kierunek. Próba pełniejszego ukazania kondycji człowieka jako osoby wykraczającej poza determinizm biologiczno-społeczny, lepiej powiodła się sztuce niezależnej lat osiemdziesiątych – działaniom artystycznym, których twórcy znajdowali azyl w przestrzeni Kościoła katolickiego. Mówiąc współcześnie o sztuce, należy wziąć pod uwagę problem związany z jej definicją i klasyfikacją. Definicja klasyczna zakłada, że sztuka to czynności i wytwory powstające według określonych reguł. Korektę do niej zawarłam w podrozdziałach 10.2 i 10.4. To, co współcześnie nie pozwala sztuce być nią samą w pełni, to rozległy infantylizm i z nim związane lenistwo jako niechęć do wysiłku i pragnienie szybkiego rozgłosu. Wszystko, co jest niecierpliwe, przychodzi za szybko, czyli nie w czasie właściwego kształtu – jest złem, w sensie – poronionym wyrazem ducha, efektem nieukształtowanej prawdy. W takiej sytuacji można dokonać następującej klasyfikacji. Najpierw należy oddzielić czynności i wytwory o charakterze symbolicznym, które są mniej lub bardziej potoczną formą komunikacji i których autorami mogą być wszyscy, od czynności i przedmiotów, które są konsekwencją świadomej aktywności plastycznej, wymagającej określonych umiejętności, fachowości w określonej dyscyplinie. Pozostaje jeszcze taka

4 Przedruk z mojego artykułu: *Symptomy personalizacji sztuki*, opublikowanego w: „Teologia i Człowiek. Kwartalnik Wydziału Teologicznego UMK” 2014, 27 (3), s. 147–149.

5 Por. Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 36.

6 Por. Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 11.

aktywność symboliczna, która dysponuje nieprzeciętnymi umiejętnościami artystyczno-intelektualnymi, tzw. talentem. W niej również można zauważyć dwie kategorie zależne od preferowanych wartości. W tej, w której uobecnia się aktywność ludzkiej duchomaterii skierowana ku szeroko pojętemu życiu, pogłębianiu kondycji duchowej, intelektualnej, osadzającej w dobru i prawdzie, może dać się odczuć dynamika personalizująca sztukę i korzystająca z różnych nośników i form wypowiedzi artystycznej.

2. Kierunki przemian w sztuce europejskiej od czasów nowożytnych po współczesność

Humanizm renesansowy, który był niezwykle ważnym momentem kształtowania się samoświadomości człowieka, stworzył formę w sztuce ukazującą go jako tego, który przeniknięty siłą i spokojem panuje nad światem. Wynikiem tego był m.in. charakterystyczny sposób widzenia utrwalony w obrazie. Wyrażony poprzez zastosowanie perspektywy geometrycznej, której konstrukcja ukazuje obraz będący wizerunkiem ludzkiego kosmosu, stworzonego z jednego punktu widzenia. Ta idea budowy obrazu jako zasada ogólna oraz mimetyczny sposób kształtowania formy obowiązywały w sztuce do początku XX wieku. Dopiero kierunki awangardowe⁷ – abstrakcyjne zanegowały naśladowczy charakter obrazu plastycznego, a co za tym idzie, skonwencjonalizowany prohumanistyczny sposób przeżywania rzeczywistości. José Ortega y Gasset nazwał ten proces dehumanizacją sztuki. Wiek XX, niezwykle tragiczny w historii Europy, zrujnowanej dwiema wojnami światowymi oraz brutalnym nazistowskim i komunistycznym totalitaryzmem, zaowocował nie tylko tendencjami dehumanizującymi i ekspresyjno-egzystencjalnymi w sztuce, ale również depersonalizującymi, które są do tej pory obecne w rejonach sztuki związanej ze środowiskami konformistycznymi, z wieloma realizacjami o znamionach antyszuki. Nurty abstrakcyjne usunęły z obrazu wizerunek człowieka.

W czasie wizualnego milczenia na jego temat konceptualizm wykreował sztukę bez dzieła sztuki. Po tym doświadczeniu totalnego ikonoklazmu, walci z wizerunkiem, pop-art przywrócił sztuce wizerunek ludzki, ale inaczej, bo przez wzmoczoną ironię, seksualność i powierzchowność. W Polsce ten sposób

⁷ Pojęcie *awangarda* pojawi się w tym wykładzie co najmniej w dwóch następujących znaczeniach: w węższym jako określenie nowych tendencji w sztuce I połowy XX wieku i w poszerzonym o tendencje z lat 60. XX wieku, tzw. neoawangardę.

myślenia ustąpił nurtowi tzw. nowej figuracji, której bliższy był charakter refleksji egzystencjalnej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. odnotowano przełom w sztuce europejskiej – pojawiła się transawangarda zwiastująca zmiany w świecie artystycznym, w którym wcześniej ogłoszono upadłość XX-wiecznych awangard.

Terminem *transawangarda* Achille Benito Oliva objął twórczość włoskich debiutantów: Enzo Cucchiego, Sandra Chia, Francesca Clemente, Mimma Paladina, Nicolę de Maria⁸. Transawangarda odeszła od eksponowania. Zaproponowała obraz, który ponownie mógł wisieć na ścianie i cieszyć oko. Zerwała z utopijnymi pomysłami przebudowy świata. Pojawili się artyści: „z jednej strony protestu, z drugiej zaś konformiści, jednakże malarze, twórcy posługujący się pędzlem i farbą, a nie maszyną do pisania, aparatem fotograficznym, komputerem itp.”⁹. Andrzej Książek za Achille Benito Olivą podkreśla, że transawangarda jest obecnie „jedynie możliwą awangardą. [...] Wykracza bowiem poza awangardowy paradygmat estetyczny, poza dotychczasowy historyczny awangardyzm. Pozwala to artyście korzystać z całej gamy możliwości, jakie roztacza przed nim historia sztuki”¹⁰. Wraz z powrotem malarstwa cieszącego się różnorodną formą i kolorem, wręcz nieograniczoną możliwością spontaniczności, człowiek nie tylko zajął wśród różnorodności tematycznej miejsce jako postać, znak, ale też zaczął ukazywać swoją przestrzeń wewnętrzną, np. w niektórych obrazach Francesca Clemente.

Nowe malarstwo nie ominęło również Polski. Działalność m.in. Gruppy, założonej przez sześciu warszawskich artystów, artystycznej grupy Luxus czy Koła Klipsa to przykłady aktywności artystów, których ekspresja pozwala łączyć je z tendencjami transawangardowymi. Tego typu tendencje były, jak pisze Alicja Kępińska, konsekwencją zjawiska polegającego na tym, że „odbywa się nieprzerwana wędrówka przez kulturowe doświadczenie przeszłości”, a sztuka nachyla się ku wartościom ponadczasowym, co jednak nie oznacza porzucenia rzeczywistości aktualnej. Pojawia się przeformułowanie myślenia o niej i tworzenie nowej hierarchii wartości¹¹.

Poprzez różnorodność formalną i ideową ścierają się obecnie trzy zasadnicze nurty: rozległa laickość, sacrum jako szeroko pojęta refleksja duchowa budowana na wartościach chrześcijańskich, wraz ze sztuką religijną, oraz sztuka związana z New Age, z duchowością stojącą, wbrew pozorom, w opozycji do sacrum.

Sztuka krytyczna poszerzyła obszar zainteresowania tematami społeczno-politycznymi i ekologicznym. Krytykując bądź drążąc tematy tabu, nierzadko

8 Andrzej Książek, *Sztuka przeciw sztuce*, Warszawa 2004, s. 175. Termin *transawangarda* szybko się upowszechnił, choć sztuce tego czasu w różnych krajach nadawano inne nazwy, np. Neue Wilde, nouveaux fauves.

9 Piotr Piotrowski za: tamże.

10 Tamże, s. 177.

11 Tamże, s. 179.

wywołuje gwałtowną reakcję opinii społecznej, gdy posuwa się poza granice tego, co w społeczeństwie jest najświętsze. Nurt feministyczny osłabił w sztuce dominujący w niej jeszcze do niedawna zmaskulinizowany sposób myślenia o cielesności człowieka w sztuce¹², a co za tym idzie – podważył konstrukcję kultury jako świata mężczyzn. Można przypuszczać, że jest to inny sposób dehumanizacji kultury, aby przygotować grunt pod bliżej nieznaną przyszłość społeczną, w której człowiek jako mężczyzna i kobieta będą sobie równi, choć wciąż różni, bardziej ludzcy; personalni, budujący kulturę bez przemocy, bez sytuacji zawartej w łacińskiej sentencji: *Si vis pacem, para bellum*.

12 Więcej na ten temat pisze Lynda Nead w: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998.

3. Humanizm w sztuce – humanizacja sztuki

Sztuka greckiego antyku dokonała wylomu w sposobie myślenia o człowieku. Poprzez wyabstrahowany wizerunek ciała ludzkiego ukazała nową jakość świadomości człowieka. Forma kontrapostu przydała wizerunkowi człowieka dostojeństwa, równowagi i swobodnego, lekkiego wyrazu.

Według Antoniego Maślińskiego kontrapost jest „najbardziej uchwytnym i wymiernym kryterium humanizmu w sztukach przedstawieniowych”¹³. To więcej niż konwencja, to kanon i sprawdzian tej postawy, która człowieka idealizuje i heroizuje: postawy antropocentrycznej. Przekonanie Greków, że duch i ciało to jedność, znalazło swój wyraz w umiejętności nadawania abstrakcyjnym ideom ludzkiej formy. Konsekwencje tych umiejętności okazały się interesujące. Kenneth Clark tak je ujął: „[forma antyczna] najbardziej zmysłowy i budzący natychmiastowe zainteresowanie obiekt, jakim jest ludzkie ciało, umieszcza poza czasem i pożądaniem; najczystsza racjonalną koncepcję, do jakiej zdolna jest ludzkość – matematyczny porządek – czyni doznaniem zmysłowym; nieokreślone lęki przed nieznanym osładza pokazując, że bogowie są ludziom podobni i mogą być czczeni raczej za życiodajną niż z powodu śmiercionośnej siły”¹⁴.

Formy: antyczna i renesansowa ukazały człowieka jako tego, który uzyskał stan równowagi. Jest ukoronowaniem świata przyrody i ostatecznie panuje nad nią, stając jednocześnie w jego centrum.

José Ortega y Gasset, pisząc o elementach humanizmu w sztuce, łączył je z ludzkim sposobem przeżywania rzeczywistości opartym na uczuciach, na doświadczeniu, na ludzkich sprawach. Tak pojęty humanizm zainicjował proces humanizacji sztuki, który swój szczytowy okres osiągnął w XIX wieku.

13 Antoni Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Kraków 1978.

14 Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998, s. 26.

Humanizacja, według Ortegi y Gasset, wiąże się z odmalowaniem rzeczywistości w sposób naturalny, ludzki¹⁵. Dziewiętnastowieczna zhumanizowana sztuka romantyczna i realistyczna przedstawia „przeżyta” rzeczywistość, „chwytą za serce”, zmuszając do udziału w niej i uniemożliwiając tym samym obiektywne jej obserwowanie¹⁶.

15 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 293.

16 Tamże, s. 300.

4. Filozoficzny kontekst dehumanizacji sztuki

20

Pojęcie *dehumanizacja* niesie ze sobą dramatyczne napięcie, wiąże się z faktem zakwestionowania wartości bliskich człowiekowi. Zjawisko dehumanizacji zdaje się daleką konsekwencją zmian, jakie zaszły w kulturze europejskiej wraz z pojawieniem się humanizmu renesansowego. Po prawie tysiącletnim średniowiecznym okresie asymilacji wartości chrześcijańskich rozwinął się w renesansie humanizm, jako „system wartości, dla których, układem odniesienia jest kult antyku wraz z pełnią człowieczeństwa jako ideału renesansu”¹⁷. Człowiek został wyniesiony wysoko, Bóg ograniczony do założeń deizmu, a sztuka stała się instrumentem wiedzy¹⁸. Humanizm renesansowy, wyznaczony przez postawę antropocentryczną, nie kwestionował dwójnej natury człowieka, ale stworzył możliwości do tego typu aktywności dla nurtów, które pojawiły się w oświeceniu i XIX wieku.

Rozwój myśli humanistycznej doprowadził w tym okresie do monistycznego traktowania człowieka, który został pozbawiony nadprzyrodzoności¹⁹. Taka sytuacja spowodowała odrzucenie człowieka, jako tego, który należy do dwóch światów²⁰. Ostatnim etapem humanizmu według Nikołaja Bierdiajewa był materialistyczny socjalizm Karola Marksa, który doprowadził humanizm do negacji człowieka, „do ostatecznego zniewolenia przez determinizm, do przekształcenia człowieka w narzędzie materialnych sił produkcji”²¹.

17 Antoni Maśliński, *Humanizm...*, dz. cyt., s. 71.

18 Tamże.

19 Nikołaj Bierdiajew, *Sens twórczości*, Kęty 2001, s. 73: „Patos wszelkiego humanizmu głosi człowieka jako istotę doskonałą, jako boga, i odrzuca wszystko to, co nadprzyrodzone”.

20 Tamże.

21 Tamże.

Człowiek został zanegowany jako całość. A przecież, jak zauważył Bierdiajew: „kłębek wrażeń, zmiana odczuć” – ta drobna cząstka mechanizmu przyrody nie jest całym człowiekiem²².

Tendencje naturalistyczne, charakterystyczne dla części sztuki XIX-wiecznej, korespondują z pozytywistycznymi nurtami filozoficznymi. Zdają się wynikiem ograniczenia człowieka do empiryzmu realizującego się poprzez zmysłowość i uczuciowość. Ortega y Gasset zarzucał romantyzmowi i realizmowi XIX-wiecznemu, że ostatecznie zrezygnowały z równowagi charakterystycznej dla sztuki w ogóle. Pisał, że „we wszystkich wielkich epokach historii sztuki troszczono się o to, by w dziele sztuki treści ludzkie nie były centralnym punktem odniesienia”²³. Wielu twórców XIX-wiecznych przestało się o to troszczyć. Czy ów brak troski nie wynika z faktu, że człowiek został ograniczony do mechanizmu przyrody, w której zmysłowość i empiryczność stanowią jedyne źródło satysfakcji poznawczej, a patos próbuje zastąpić fundamentalną potrzebę duchowego przeżycia? Refleksja nad humanizmem w sztuce w ujęciu Antoniego Maślińskiego i humanizacją sztuki według José Ortegi y Gasseta ukazuje zarówno złożoność problematyki związanej z humanizmem, jak również niezwykle ważne znaczenie formy, będącej wyrazem postawy humanistycznej, która z jednej strony wprowadza w przeżywanie tylko tego, co dobrze znane, a z drugiej – w podziw kierowany ku człowiekowi, jego cielesności, psychologii i świętości, w immanencję ludzkiego świata. Sztuka romantyzmu i realizmu jako sztuka ukazująca to, co typowo ludzkie, emocjonalne, patetyczne i dosłowne, wraz z akademizmem XIX-wiecznym stanowiła rozległą całość, w opozycji do której stanął modernizm i awangarda pierwszej połowy XX wieku. José Ortega y Gasset określił konsekwencje awangardowych poczynań w sztuce pojęciem dehumanizacji.

22 Tamże, s. 72.

23 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt., s. 297.

5. Wartość dehumanizacji

22

José Ortegę y Gassetę charakteryzował dość ambiwalentny stosunek do awangardy. Widział w niej pułapki i ograniczenia, podkreślił jednak fakt, że awangarda pomogła wyjść sztuce z nadmiaru realizmu, sentymentalizmu i patosu, że zwróciła uwagę na wartości artystyczne w obrazie, że w związku z tym wprowadziła sztukę „na królewską drogę”. Drogę tę nazwał „wołą stylizacji”. Stylizacja wiąże się z deformowaniem rzeczywistości, z „odrealnianiem jej”²⁴, a jeżeli odrealnianiem – to w konsekwencji z dehumanizacją. „Wola stylizacji” wiąże się z twórczością, z wolnością.

„Rzeczywistość nieustannie dybie na artystę starając się nie dopuścić do tego, by się wymknął spod jej władzy. Genialna ucieczka wymaga wielkiej przebiegłości! [...] Nie miejmy artyście za złe zuchwałego gestu św. Jerzego triumfującego nad rozciągniętym u stóp smokiem, jeśli choć na chwilę uda mu się ucieczka od nowej odwiecznej zasadzki” – to stwierdzenie Ortegi y Gassetę ukazuje konieczność wyłamywania się z systemu zamkniętego, z kanonu, który wprawdzie jest gwarantem dobrego poziomu kultury artystycznej, ale tworzy układ immanentny, zamykający.

Wprawdzie dehumanizacja sztuki wywołała treści sprzeczne z „ludzką” rzeczywistością i zwróciła się niejako przeciwko rzeczywistości, jednak odstępstwo od formy klasycznej i nadmiernej uczuciowości, od sentymentalizmu i realizmu – jawi się jako nieodzowne i korzystne zjawisko w sztuce. Dehumanizacja sztuki wyrwała człowieka ze schematów myślowych, moralnych i zmysłowych. Umożliwiła wyjście poza to, co już poznane.

Pierwsi abstrakcyjniści: Wasyl Kandinsky i Piet Mondrian odwoływali się do wartości duchowych, mistycznych w obrazach. Barnett Newman, który inspirował się mistyką żydowską i chrześcijaństwem, przywiązywał wagę do

24 Tamże.

„psychicznego, wewnętrznego zaangażowania w sam akt kreacji”²⁵. Ad Reinhardt, inspirujący się twórczością Kazimierza Malewicza, tworzył obrazy o sztuce i jej esencji. Był jednym z tych artystów, którzy zwrócili uwagę na sztukę jako „język”, „zjawisko językowe, wizualne”. Jego techniczne wskazówki dla artysty: *Dwanaście zasad dla nowej akademii* nie pozostały bez echa w przestrzeni sztuki konceptualnej i minimal artu²⁶. Abstrakcja stanowi cenną przestrzeń myślenia o konstrukcji obrazu, a zatem języka plastycznego, prowokuje do budowania filozofii obrazu u samych jego założeń formalnych. Muzyk Cameron Carpenter, mówiąc o minimalizmie w muzyce, zauważył, że pojęcie *minimalizm*, które przyłgnęło do niej, wprowadza w błąd, bo dźwięki, które się w niej powtarzają, są nie tylko hipnotyczne, ale też cechują się harmonią wewnątrz tematu i kolejnymi zmianami²⁷. Ortega y Gasset trafnie puentuje to, co odkrył w związku z dehumanizacją sztuki: „Co oznacza ten wstręt do elementu ludzkiego w sztuce? Czy jest to niechęć do wszystkiego, co ludzkie, czy może wręcz odwrotnie?”²⁸. Nie można mylić przyjemności z łaskotkami, stwierdza dalej, albo radości z radością pijanego – bo ona jest ślepa, ma charakter hermetyczny. Dehumanizacja umożliwiła sztuce „uświadomienie sobie”, że jest ona przede wszystkim językiem, poprzez którego gramatykę można stwarzać „improwizacje nowych form obcowania”²⁹. Jest jeszcze jedna strona dehumanizacji, o której nie można zapomnieć – wiąże się ona z transcendentalnością sztuki. Jeżeli sztuka całkowicie wytraci warstwę ideową, to stanie się jedynie rodzajem ornamentu, bo „pozbawiona ludzkiego patosu traci jakąkolwiek transcendentność – staje się po prostu sztuką, bez żadnych innych aspiracji”³⁰.

25 Wojciech Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm*, w: *Sztuka Świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 146.

26 Tamże, s. 150.

27 *Historia muzyki* [film], cz. 8: *Współczesność*, Niemcy 2015.

28 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt., s. 299.

29 Sformułowanie zaczerpnięte od José Ortegi y Gasset.

30 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt., s. 321.

6. Depersonalizacja sztuki

24

Andrzej Osęka napisał, że „jeśli sztuka klasyków abstrakcji rezygnowała z przedstawiania ludzi, nie znaczyło to wcale, by człowiek był w niej nieobecny; wyczuwało się jego istnienie w myśli porządkującej owej sztuki, w jej dyscyplinie intelektualnej, w jej rozmachu”³¹. Jest w tej uwadze treść, która charakteryzuje dzieło sztuki zarówno klasyczne – greckie, renesansowe, jak i współczesne – myśl porządkująca, aktywność intelektualna, która poruszając się w obrębie zasad gramatycznych języka plastycznego, umożliwia stworzenie właściwej formy dla intencji artysty, dla tematu obrazu.

Brak tego typu istnienia twórcy w dziele jest poważnym przyczynkiem do jego depersonalizacji. Zatem nie tyle niechęć do ludzkich spraw w sposobie obrazowania, ile zaniedbanie w dziedzinie etyki twórczej: nonszalancja i artystyczna reprodukcja rynkowa, mylenie „intuicji z tym, co jest czystą dowolnością”³², są tym, co sztukę niewątpliwie depersonalizuje. Konsekwencją depersonalizacji w sztuce jest sytuacja, o której Maria Gołaszewska pisze następująco: „Sztuka umiera jeszcze w jednym znaczeniu: przestaje pełnić funkcje pobudzania estetycznego; okazuje się, że nie prezentuje ona ani uroczystego sacrum, czegoś odświętnego i wzniosłego, ani nawet potocznego życia, a wymaga wręcz maksymalistycznego dystansu, chłodu: chce być niezauważana aż do tego stopnia, by nie istnieć [...]”³³. W takiej scenerii różnorodności estetycznych istnieją postawy w sztuce polskiej, które stają się antytezą

31 Andrzej Osęka pisze dalej: „w zadziwiający sposób dzieła cool art (minima art) są pozbawione wszystkich tych właściwości. Ich konstrukcja zawsze jest nikła, jakby przypadkowa” (*Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 239).

32 Józef Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 16.

33 Cyt. za: Andrzej Książek, w: *Sztuka ...*, dz. cyt., s. 40.

tendencji znajdujących się w orbicie sztuki zranionej, zamkniętej na podmiotowość człowieka – twórcy, który dysponując sferą duchowo-intelektualną, ma możliwość, a nawet obowiązek wsłuchiwania się w pierwiastek transcendujący, ma obowiązek transcendowania.

7. Personalizm w filozofii

Personalizm jako nurt w filozofii jest dość młody. Pojawił się jako protest przeciwko próbom przedmiotowego traktowania człowieka. Jest różnicowany w zależności od przyjętej koncepcji osoby, kultury, społeczeństwa, światopoglądu i założeń filozoficznych. Kierunki personalistyczne dzieli się na trzy rodzaje: horyzontalny (ateistyczny zwany humanizmem), wertykalny (teistyczny – pozatomistyczny) i klasyczny – tomistyczny o orientacji metafizycznej (w wersji francuskiej i polskiej)³⁴. Emmanuel Mounier, jeden z czołowych przedstawicieli nurtu pozatomistycznego, moralno-społecznego, zaznaczył, że personalizm „nie jest systemem”, a jego głównym założeniem jest twierdzenie o istnieniu osób wolnych i twórczych³⁵. Tak rzecz ujmując, przeciwstawił się zarówno materializmowi, jak i wszelkiemu idealizmowi oraz paralelizmowi psychofizycznemu. Człowiek w jego ujęciu jest „cały »ciałem« i cały »duchem«³⁶ i jako taki ma możliwość humanizowania i personalizowania³⁷ świata. W *Manifeście personalistycznym* z 1936 roku w „Esprit” Mounier wyjaśnił, co rozumie pod pojęciem osoby: „Osoba to byt duchowy, który jako taki jest utworzony przez pewien rodzaj samoistności i niezależności w bycie. Osoba otrzymuje ową samoistność przez swoje przystanie na pewną hierarchię wartości – swobodnie przyjętą i przeżywaną – przez odpowiedzialne angażowanie się i stałą konwersję. Jednoczy więc całe swe działanie w wolności, a ponadto rozwija, za pomocą twórczych czynów, swoje powołanie”³⁸.

34 Za: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, Lublin 2007, s. 122–23.

35 Za: tamże, t. 7, Lublin 2006, s. 421–412.

36 Tamże.

37 „Z powyższego nie wynika, że personalizm sprowadza się do indywidualizmu” (cyt. za: tamże).

38 Cyt. za: tamże, s. 421.

Człowiek w koncepcji Mouniera jest określony trzema wymiarami: wciele-
niem, wezwaniem (to, co kieruje człowieka ku wyższym wartościom) i uczest-
nictwem – w stronę drugiego. Ten trzeci wymiar koresponduje z koncepcją
Gabriela Marcela (personalizm egzystencjonalistyczno-dialogiczny), w której
człowiek jako *homo viator* buduje siebie przez wyjście, dialog z „ty” ludzkim
i w ostatecznej perspektywie z „Ty” boskim. W ujęciu Jacques’a Maritaina (per-
sonalizm chrześcijański) jest centrum wolności i dialogiem z inną osobą³⁹.

W koncepcji Teilharda de Chardina (personalizm ewolucyjno-kosmiczny)
człowiek jest etapem i warunkiem kształtowania się najdoskonalszej świa-
domości i najdoskonalszej osoby, którą jest Chrystus (punkt Omega)⁴⁰. Pro-
ces przenikający życie całego wszechświata i prowadzący do jedności, któ-
ra nie stapia elementów, jakie wiąże, ale przez wzajemne zapłodnienie i do-
stosowanie odnawia ich żywotność – „jedność różnicuje”⁴¹, Teilhard de Char-
din nazwał personalizacją. Personalizacja jest syntezą dwóch dialektycznie
przeciwstawnych tendencji: indywidualizacji i kolektywizacji⁴². Jawi się jako
wewnętrzne jednoczenie się wyznaczone trzema fazami: istnienia (indywi-
dualnego rozwoju), kochania (relacja do drugiego, który dopełnia) i uwielbie-
nia (podporządkowanie życia czemuś większemu niż „my”⁴³). Personalizacja
jest siłą dynamizmu ludzkiego rozwoju, który „stawia nas wobec konieczno-
ści pogłębiania naszej istoty, a zarazem udzielania się w jakiś sposób temu,
co nas otacza”⁴⁴. Człowiek przez swe zaangażowanie duchowe, zwłaszcza mi-
łość, może przyspieszyć proces personalizacji.

Personalizm, poza ujęciem horyzontalnym, które marginalizuje wymiar
duchowy człowieka i ostatecznie interpretuje byt ludzki w sposób materia-
listyczny⁴⁵, jawi się jako nurt filozoficzny opisujący dynamikę ludzkiej rzeczy-
wistości zanurzonej w kosmicznej strukturze; hierarchię; porządek istnienia,
którego sensem i wiecznym życiem jednocześnie jest Osoba Boga – w Nim
człowiek nie zlewa się z drugim w jedną masę, ale stanowi różnorodny i skoń-
czony byt w dynamicznie uporządkowanej, wciąż nowej, twórczej jedności,
w której osobowość jest wyrazem otwarcia w kierunku dialogu, a indywidu-
alizm postawą związaną z nadmiernym egoizmem, mogącym orientować

39 Za: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, dz. cyt., s.124–12.

40 Za: Marcin Tazbir w *Posłowie*, w: Pierre Teilhard de Chardin *Człowiek*, Warszawa 1962.

41 Pierre Teilhard de Chardin, *Zarys...*, dz. cyt., s. 66.

42 Nie mylić z kolektywizacją komunistyczną. Por. *Powszechna encyklopedia filozo-
fii*, t. 8, dz. cyt., s. 125.

43 Pierre Teilhard de Chardin, *Zarys wszechświata personalistycznego*, Warszawa 1985, s. 140.

44 Tamże, s. 66.

45 K. Marks, F. Engels, Z. Freud, Nieograniczone możliwości, boskie prerogatywy
przypisywali człowiekowi L. Feuerbach, F. W. Nietzsche, J.-P. Sartre. Za: *Powszechna
encyklopedia filozoficzna*, t. 8, dz. cyt., s. 123.

osobę w kierunku „idioteia (tak starożytni Grecy nazywali zamknięcie się w prywatnych interesach)”⁴⁶. Czesław Bartniak odróżnił kategorie personologii i personalizmu: „Personologia to nauka o człowieku jako osobie, personalizm natomiast jest systemem ujmującym całą rzeczywistość poprzez pryzmat osoby ludzkiej”⁴⁷.

46 Stanisław Grygiel, *Ojczyzna jest zawsze trochę dalej*, Kielce 1998, s. 15.

47 Za: Stanisław Kowalczyk, *Polski personalizm współczesny*, w: Marian Rusecki (red.), *Personalizm polski*, Lublin 2008, s. 333.

8. Etapy formowania się nurtu personalnego w sztuce polskiej

Nurt personalizmu w sztuce polskiej i szersza tendencja – personalizacji sztuki – nie pojawiły się nagle. Aby zrozumieć genezę problemu, warto zwrócić uwagę na węzłowe dla tego zjawiska wydarzenia w sztuce, które można ująć w pięć etapów.

Pierwszy to okres Młodej Polski, w którym został stworzony naturalny pomost między światem sztuki i religii⁴⁸. Dla wybitnych postaci malarstwa tego okresu: Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Eligiusza Niewiadomskiego, a przede wszystkim dla Jacka Malczewskiego – patriotycznie nastawionych i żyjących treściami chrześcijaństwa – „twórczość sakralna stała się możliwością najpełniejszego wyrażenia swej artystycznej indywidualności. Dzięki temu stworzyli oni dzieła liczące się w skali europejskiej”⁴⁹. Artyści polscy w okresie międzywojennym chłonili nowości malarskie z Zachodu. Czas wolności politycznej zwolnił ich z obowiązku służenia narodowi poprzez sztukę w sposób patriotyczno-społeczny. Istniały jednak tendencje, którym bliższe były treści ideowe dotyczące problematyki osoby. Artyści związani z kazimierskim Bractwem św. Łukasza powracali w latach trzydziestych do tematu człowieka⁵⁰.

Drugi etap prowadzący do kształtowania się tendencji personalnej w sztuce polskiej wiąże się z twórczością niektórych arsenałowców, np. Andrzeja Wróblewskiego, Jana Lebensteina, Aliny Szapocznikow, Andrzeja Strumiłły, którzy przyjmując postawę buntowniczą i otwartą, „pragnęli komuniko-

48 Wojciech Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa, s. 25.

49 Tamże.

50 Tadeusz Boruta, *Personalizm w polskiej sztuce*, w: Marian Rusecki (red.), *Personalizm*, s. 226.

wać prawdę, a nie schematy”⁵¹. Formy ekspresyjne rzeźb Aliny Szapocznikow i Alfreda Wiśniewskiego nacechowane są odniesieniami antropomorficznymi i metaforycznymi, a te po 1955 roku ukazują człowieka zdeintegrowanego, „ekshumowanego”, tragicznego⁵². Andrzej Wróblewski posłużył się inną ekspresją, jednak malarskie wizerunki osób, które stworzył poprzez kolor i formę postaci w słynnej serii *Rozstrzelań*, ukazują ten sam dramat. Jego obrazy powstałe w końcu lat czterdziestych wyprowadziły go poza nurty awangardowe i przyczyniły się do stworzenia „podwaliny tradycji o lokalnych, polskich konotacjach” i uniwersalnym wymiarze malarskim⁵³. Wróblewski skorzystał z odkryć awangardy, stosując kolor abstrakcyjnie. Jednak tematycznie i ideowo, poprzez formę charakterystycznego dla siebie realizmu, wykroczył poza dotychczasowe tendencje w sztuce.

Trzeci etap przypada na lata sześćdziesiąte. Nastąpił wtedy powrót do widzialnych form rzeczywistości, który stał się udziałem wielu młodych malarzy polskich tego okresu⁵⁴. Pomimo „żelaznej kurtyny”, jaka oddzielała Polskę od świata zachodniego, pop-art i figuracja malarska Francisca Bacona nie pozostały bez echa w polskim malarstwie tego okresu – nazwanym *nową figuracją*⁵⁵. Pop-art przywrócił malarstwu przedmiot i postać, ale w sposób beznamiętny albo ironiczny. Alicja Kępińska podkreśliła, że pop-art szczególnie zrywał z psychologiczną nośnością dzieła sztuki, które przestało być autobiograficznym zapisem osobowości i stało się bezosobowym wyrazem⁵⁶. Tendencja pop-artowska, depersonalizująca sztukę, zaznaczyła swoją obecność w sztuce polskiej tego okresu, ale nie stała się ideą przewodnią wśród postaw nurtu figuralnego. Rzeczywiste zainteresowanie wzbudziła natomiast ekspresjonistyczna twórczość Francisca Bacona⁵⁷. Janusz Przybylski zaproponował „ostry, spazmatyczny ekspresjonizm”⁵⁸. Lech Ratajczak z grupy poznańskiej nowej figuracji ukazał „posępny psychologizm samotniczych postaci”, a Paweł Kromholz człowieka zdezwuowanego, „w którym przetrącone zostały jakieś ukryte struny”⁵⁹. Niektórzy polscy neofiguraliści poszli innym tropem; połączyli

51 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka...*, dz. cyt., s. 31–32.

52 Tamże, s. 36.

53 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2000*, Warszawa 2005, s. 31–32.

54 W najbliższym mi środowisku poznańskim: Jan Świtka, Norbert Skupniewicz, Lech Ratajczyk, Danuta Waberska, Paweł Kromholz.

55 Bardzo zwięźle wspomina o tym Ryszard K. Przybylski w artykule *W kręgu nowej figuracji*, w: Wojciech Makowiecki (red.), *Artyści Poznania. Wybrane zagadnienia sztuki Poznania w latach 1945–1985*, Poznań 1986.

56 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka...*, dz. cyt., s. 100.

57 Tamże, s. 102.

58 Tamże.

59 Tamże, s. 103.

w swojej sztuce to, co estetyczne, z tym, co etyczne⁶⁰. Zatem pojawił się już nie tylko powrót do postaci człowieka, ale też do głębszych refleksji nad osobą. Szczególną rolę w nurcie nowej figuracji odegrała krakowska Grupa „Wprost”, w której skład wchodził: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki oraz Jacek Waltoś. Członkowie Grupy „Wprost” od lat sześćdziesiątych wskazywali swoją sztuką m.in. na problemy społeczno-polityczne, obnażając w ten sposób komunistyczną ofertę tzw. realnego komunizmu. „Artyści ci posłużyli się w swej sztuce takimi zabiegami, jak naturalistyczna dosłowność, weryzm rysunku i modelunku przestrzennego, autentyczny odcisk ciała ludzkiego w cementcie, powiększenia fotograficzne⁶¹. Obok tradycyjnego modelu figuracji, np. M. Koniecznego i A. Karnego, figuracja zajęła znaczące miejsce w rzeźbie W. Gajdy, A. Myjaka, R. Wojciechowskiego, O. Truszyńskiego, K. Broniatowskiego. Alicja Kępińska określiła nurt figuracji lat sześćdziesiątych jako zjawisko dość jednorodne. Pisała: „Jest rzeczą znamioną, że artyści tego nurtu – malarze, graficy, rzeźbiarze zainteresowani są bardziej dramatem życia psychicznego i ogólnie-egzystencjalną refleksją nad kondycją ludzką niż konkretnymi mechanizmami współczesności, które warunkują byt fizyczny i psychiczny razem⁶²”.

Artyści z Grupy „Wprost” podjęli znaczące refleksje na temat kondycji człowieka w czwartym etapie dojrzewania myśli personalnej w sztuce polskiej, czyli w okresie stanu wojennego. Małgorzata Lisiewicz tendencje „w stronę osoby” określała jako ucieczkę od „konkretności w stronę uniwersalności, od dosłowności w stronę symboliczności, metaforyczności, poetyckości, od teraźniejszości w stronę historyczności lub transcendencji [...] od realnej problematyki do rozważań nad zamkniętym artystycznym uniwersum⁶³. Natomiast Renata Rogozińska napisała: „Człowieka zaczęto postrzegać już nie tylko jako bryłę w przestrzeni, pewien kształt osadzony w widzialnej rzeczywistości, stwarzający ogromne możliwości formalnych manipulacji. W centrum zainteresowania znalazła się ludzka podmiotowość, a także dramatyczne problemy współczesności. Po szaleńczym pościgu nowości, unicestwianiu tradycyjnych wartości, kryteriów, odniesień, przyszedł czas powrotu sztuki do zagadnień o charakterze egzystencjalnym, a także do poszukiwań głębszego wymiaru rzeczywistości, sensu, prawdy⁶⁴”.

Tadeusz Boruta w rozmowie z Januszem Janowskim przywołał postać profesora Stanisława Rodzińskiego, który swoją postawą manifestował etos artysty intelektualisty, a podejmując tematykę inspirowaną motywami chrze-

60 Ryszard K. Przybylski, *W kręgu nowej figuracji*, w: Wojciech Makowiecki (red.), *Artyści Poznania...*, dz. cyt.

61 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka...*, dz. cyt., s. 103.

62 Tamże, s. 125.

63 Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza...*, dz. cyt., Warszawa 2002, s. 64.

64 Renata Rogozińska, *Z błękitem w tle*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1996, nr 1 (12), s. 19.

ścijańskimi, pisząc i mówiąc o sztuce, „potrafił zbudować i obronić swoją niezależną postawę”, ucząc tego jednocześnie swoich studentów⁶⁵. Głównymi przewodnikami – jak pisze Tadeusz Boruta – „w egzystencjalnej podróży” dla wielu artystów znajdujących azyl w Kościele byli Jan Paweł II i Józef Tischner. „Ich słowo, które bardzo często naznaczone było ideą personalizmu, stanowiło nie tylko życiowy drogowskaz, ale i inspirację twórczą”⁶⁶. Z osobą Karola Wojtyły, a potem Jana Pawła II, wiąże się szereg działań i dokumentów, które skierowane były do środowisk twórczych i w których Kościół zwracał uwagę na „istotę i sens osobowego i społecznego przeżywania sztuki, twórczości i nauki”⁶⁷. List do artystów Jana Pawła II jest nie tylko okolicznościowym tekstem, ale również, jak pisze Stanisław Rodziński w liście *Twórczość jako poszukiwanie nowych „epifanii” piękna*, duszpasterskim pouczeniem dla wielu artystów polskich w czasach dostrzegalnego zamętu w systemie wartości⁶⁸. Tadeusz Boruta łączy fenomen polskiej sztuki niezależnej lat osiemdziesiątych XX wieku z wyjątkowym doświadczeniem związku kultury z Kościołem i personalizmem chrześcijańskim⁶⁹. Boruta jest niewątpliwie jedną z bardziej wyrazistych postaci artystycznych i teoretycznych nurtu personalnego w sztuce polskiej od lat osiemdziesiątych XX wieku. W swoim malarstwie od początku manifestuje potrzebę wyrażania prawdy o człowieku, jego kondycji „tu i teraz”⁷⁰. Preferuje kategorię estetyczną, która jest specyficznym rodzajem mimesis w sensie naśladowania i rozpoznawania w naśladowaniu⁷¹. Preferuje, podobnie jak większość przedstawicieli nurtu personalnego w polskiej sztuce najnowszej, zawężony język formalny, który niewątpliwie jest bardziej nośny⁷².

Piąty etap zaczął się w latach dziewięćdziesiątych i trwa do dziś. W tym samym czasie rozwijał się nurt sztuki krytycznej przekraczającej granice wartości, naruszającej tabu i uwikłanej w sposób pośredni lub bezpośredni w politykę. Jej zawartość merytoryczną pośrednio charakteryzuje wypowiedź Piotra Piotrowskiego w rozmowie z Maciejem Mazurkiem. Najpierw zwrócił on uwagę na bezpośredni kontekst lat dziewięćdziesiątych, tj. na „zmitologizowaną sztukę lat osiemdziesiątych”, czyli personalizm w sztuce, który według części krytyki był manifestacją „duchowości”, czerpiącą z wielkich „nar-

65 Na podstawie wypowiedzi Tadeusza Boruty w: katalog *Ad personam*, Galeria u Jezuitów, Poznań 2007.

66 Tadeusz Boruta, *Personalizm...*, dz. cyt., s. 226.

67 Stanisław Rodziński, w: red. B. Drożdż-Żytyńska, M. Goławska, ks. P. Kawałko, A. Oleszczuk, *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006, s. 534.

68 Tamże, s. 534-53.

69 Tadeusz Boruta, *Personalizm...*, dz. cyt., s. 229.

70 Tamże, s. 225.

71 Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 138.

72 Na podstawie wypowiedzi Tadeusza Boruty w: katalog *Ad personam*.

racji narodowych [...]”⁷³. Ton tej wypowiedzi jest bardzo krytyczny i łączy się ze wskazaniem zadania dla artysty, które powinno polegać na określeniu się wobec rzeczywistości, a nie mitu. Nurt personalny charakteryzuje się dość wyraźnym określeniem się wobec rzeczywistości, również tej, która nie mieści się w zainteresowaniach nurtu krytycznego, operującej zdecydowanie bardziej behawioralnymi treściami.

Istotnym faktem dla personalizmu w sztuce było pojawienie się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zinstytucjonalizowanej formy konsolidowania i analizowania personalizmu w sztuce. Pierwsza to Biennale Sztuki Sakralnej w Gorzowie Wielkopolskim, którego twórcą był Jerzy Gąsiorok, a pierwsza edycja miała miejsce w 1984 roku. Następnym cyklicznym wydarzeniem było Częstochowskie Triennale, z nieocenioną aktywnością Wojciecha Skrodzkiego. Pierwsza edycja miała miejsce w 1991 roku. Inną formą spotkań, które preferowały postawy artystyczne bliskie temu nurtowi, to Forum Malarstwa Polskiego, cykliczne spotkania artystów i teoretyków sztuki, organizowane w Lesku przez Kazimierza Rocheckiego w pierwszej dekadzie obecnego wieku. Galeria Środowisk Twórczych w Bielsku-Białej, Galeria Krypta u Pijarów w Krakowie czy Galeria u Jezuitów w Poznaniu to przykłady aktywności również zasługujących na uwagę. Interesującym wydarzeniem stała się Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Domu Praczeki w Kielcach, której kuratorem jest od początku Agnieszka Orłowska. Zgromadzona przez Leszka Mądzika kolekcja to rzadkie zjawisko w kulturze europejskiej. Nieco wcześniej w bydgoskim BWA w 2002 roku miała miejsce wystawa *Adoramus Te. Przestrzenie wewnętrzne*, której kuratorką była Danuta Pałys. Znamiennym wydarzeniem było toruńskie sympozjum artystyczne *Ars Principia*; jego autorką koncepcyjną i kuratorką kilku wystaw, do których zaproszono 98 artystów, była Mirosława Rochecka. Wystawy miały miejsce w Toruniu w 2014 roku. Odbywająca się w tym czasie międzynarodowa konferencja *Fides, cultura et actio...* na Wydziale Teologicznym UMK oraz wydany jako pokłosie obszerny album z tekstami krytyków i teoretyków: Magdaleny Hniedziewicz, Zofii Jabłonowskiej-Ratajskiej, Bogusława Mansfelda i Renaty Rogozińskiej są dowodem, jak wielu artystów i intelektualistów związanych jest z wartościami nurtu personalnego.

Galeria CKiS „Wieża Ciśnień” w Koninie, prowadzona przez Roberta Brzęckiego, należy do tych, które otwarte są na różne media i formy wypowiedzi. Kurator Galerii podkreśla, że istotne kryterium doboru prezentowanej sztuki wiąże się z „rodzajem ucieleśnienia tego co w niej niewidoczne”, co jest artystycznie rzetelnym wykonaniem i umiejętnością symbolizowania złożoności świata i wartości osoby. Karolina Aszyk, Zbigniew Treppa, Andrzej Bednarczyk, Elżbieta Wasyłyk i Tomasz Czyżewski to jedni z artystów prezentowanych w Koninie, o których kurator galerii mówi, że posiadają chrześcijański i przez to uniwersalny kręgosłup aksjologiczny, a poprzez swoje twórcze „łamanie się chlebem ze zmarłymi” wpisują się w postawy personalne w sztuce.

8.1. Personalizm we współczesnym malarstwie polskim

Renata Rogozińska, która od lat pisze o sztuce polskiej nasyconej treściami personalnymi, zarysowała jej szerszy kontekst, a mianowicie stwierdziła, że pojawienie się zainteresowania człowiekiem, jego egzystencją, wiarą i eschatologią było naturalną konsekwencją funkcjonowania sztuki w przestrzeni modernistycznej zagrożonej nadmiernym czerpaniem z „niczego”. „Zainteresowanie treściami duchowymi, a w szczególności biblijnymi, które umożliwiały bardziej szczegółową odpowiedź na towarzyszące człowiekowi pytania, pojawiły się wraz ze zmierzchem »atrakcyjności postaw i tendencji artystycznych preferujących kult nowości i postępu, a także laicki i homocentryczny model kultury⁷⁴. Chociaż, jak pisze dalej, wzrost popularności problematyki metafizycznej i egzystencjalnej w sztuce Europy i Stanów Zjednoczonych nie oznacza jeszcze powszechnej rewolucji, ponieważ równolegle „postępuje ateizacja i święci tryumf postmodernizm⁷⁵, niemniej towarzyszy jej przekonanie, że również współcześnie problematyka metafizyczna i egzystencjalna, związane z personalizacją, mają potencjalnie coraz większą artystycznie przestrzeń do zagospodarowania, ponieważ czas popostmodernizmu jest nadal „zagrożony jeśli już nie pustką, to w każdym razie mielizną duchową, chaosem aksjologicznym i ukierunkowaniem się na doczesność⁷⁶”.

Awangarda amerykańska przeniosła dzieło sztuki, jak pisał Andrzej Osęka, „z górnych, metafizycznych rejonów wyobraźni – w rejony niższe, przyziemne, konkretne”. Obecnie widoczne są postawy artystyczne przywracające je na powrót metafizyce. Dokonuje się to w sytuacji niekłępującej twórcy zarówno stylistycznie, jak i ideowo. Kolekcja Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej ukazuje różnorodność sztuki inspirowanej motywami chrześcijańskimi w drugiej połowie XX i na przełomie wieków oraz fakt, że forma w sztuce nie zawsze zależy od siły zaangażowania religijnego, ale na pewno jest wyrazem rozumienia rzeczywistości. Język form oscyluje między dwoma biegunami: figuratywnym, zbliżonym do formy klasyczo-realistycznej albo inaczej „mystycznego realizmu”, np. w malarstwie Tadeusza Boruty i Aldony Mickiewicz, a abstrakcyjnym, w malarstwie Mirosławy Rocheckiej. Wyjątkową udaną propozycję myślenia abstrakcyjnego w nurcie figuratywnym przedstawiał Jerzy Nowosielski. Wprowadził formę ikony w sferę profanum i w ten sposób stworzył malarską całość z dziedzin, które wydają się nie do pogodzenia. Uświęcił rzeczywistość, a ona jako forma artystyczna w jego dziełach stała się zarówno wyjątkowym wydarzeniem nurtu personalnego w sztuce, jak i wyrazem dogłębnej dynamiki personalizującej ją poprzez jego intelekt twórczy. Artysty personaliści często posługują się wizerunkiem człowieka, który nie tyle

74 Renata Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 14.

75 Tamże.

76 Tamże, s. 15.

wyraża jego cielesność, ile poprzez deformację i swobodną ekspresję lub syntezę ukazuje problematykę związaną z refleksją nad kondycją człowieka w przestrzeni sacrum i profanum. Stanisław Białogłowicz prowadzi dialog z ikoną, ale wyłamuje się jej rygorom, również kolorystycznym, sięgając do tradycji polskiego koloryzmu. Inną formę myślenia epifanijskiego proponuje Grzegorz Ratajczyk, Mariusz Mikołajek i Kazimierz Rochecki. Z nurtem personalnym w sztuce polskiej wiąże się wiele realizacji plastycznych o inspiracjach pasyjnych. Renata Rogozińska w książce *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999. W stronę Golgoty* przedstawiła wiele postaw, które nawiązując do tematów pasyjnych, ukazują kondycję człowieka i problemy współczesne. Wymienić wszystkich artystów tutaj nie sposób, przywołam zatem niektórych: Stanisław Rodziński, Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Edward Dwurnik, Eugeniusz Mucha, Tadeusz Boruta, Mariusz Mikołajek, Ewa Ćwiertnia, Marek Szary, Christos Mandzios, Eugeniusz Repczyński, Grzegorz Bednarski, Marian Czapla, Adam Brincken, Janusz Marciniak, Jacek Waltoś i Elżbieta Wasyłyk⁷⁷.

Współcześnie coraz częstszym tematem jest człowiek i to nie tylko jako figura w przestrzeni. Przeglądy malarstwa młodych ukazują stopniowy odwrót od tendencji ikonoklastycznej. Wśród nieco starszych można wymienić: Tomasza Kalitkę, Sylwię Sosnowską, Łukasza Rudeckiego, Sylwię Godowską czy młodą malarkę i multimedialistkę Natalię Szostak, która pracą pt. *Esprit de corps* (duch ciała) wzięła udział w projekcie artystycznym w Studio M13 w Amsterdamie w 2013 roku. Przeprowadziła refleksję nad znaczeniem terminu *soma*, wymyślonego przez amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana⁷⁸. Artystka filmowała kolejno osoby, które pojawiały się w tym samym miejscu. Poza celami, które sobie postawiła, wprowadzała mnie przez kilkanaście minut projekcji w myślenie o osobie jako wspólnocie, w dramat ludzkiego obrazu wielokrotnego, który jest tak samo indywidualny jak w przypadku jednej osoby. Zobaczyłam, że miejsce jednego jest miejscem drugiego, ale nie przez eliminację albo deformację kolejnych osób, ale przez obecność, przez kumulację wielości i kształt różnorodności.

Tomasz Kalitko zdaje się nawiązywać do ekspresji malarstwa Andrzeja Wróblewskiego. Ukazując kondycję człowieka, przedstawia charakter jego pobożności, obnaża agresję i bezradność. W reportażowej formie *Oczepin* przedstawił relacje między młodą parą. On, wyznaczony czerwonym tłem wcinającym się w jej ciało sylwetowym profilem twarzy uniemożliwiający zobaczenie jej głowy, jest dla niej jak bóg. Ona, w szerokiej, niebieskiej sukni jest jego „niebem”, które on sam sobie stwarza, wskazując dwoma palca-

77 Za: Renata Rogozińska, *Inspiracje...*, dz. cyt.

78 „Pojęcie »somy« służy do opisanego »umysłu« przynależnego do »ciała« i stanowiącego z nim jedność – w odróżnieniu od tradycyjnej dychotomii dusza-ciało czy też negatywnych skojarzeń związanych z cielesnością”.

mi w dół, gdy trzeci – kciuk – zdaje się ją trzymać w równowadze tańca⁷⁹. Sylwia Sosnowska w sposób dość tradycyjny i oszczędnie, jakby poza kolorem, buduje pustą przestrzeń mieszkalną, w której człowiek stanowi dominantę zarówno optyczną, jak i znaczeniową. Obrazy z cyklu *Postać we wnętrzu*⁸⁰ ukazują kobiety w różnym wieku i w taki sposób, który wskazuje na treści bardziej uniwersalne. Wizerunek człowieka i światło budują w sposób wyważony mistyczny wgląd w prywatność innego. W przeciwieństwie do tej postawy malarskiej realizacji Sylwii Godowskiej kipią od nadmiaru materii. Ten nadmiar jednak nie powoduje przesylenia. Artystka poprzez klimat silnej ekspresji wnętrza, w którym umieściła portret swojego ojca, stworzyła symbol wewnętrznej aktywności człowieka, jego utrudzenie i zamyślenie.

W obrazach Mirosławy Rocheckiej i Aldony Mickiewicz wyczuwa się obecność osoby, nawet gdy artystki nie przywołują jej wizualnego kształtu. Mickiewicz ukazuje obecność człowieka i jej charakter poprzez pochylenie się nad rzeczą, która jest przedłużeniem ludzkiej fizyczności i jednocześnie ukazaniem sposobu myślenia o niej. Małgorzata Kitowska-Łysiak napisała, że „każdy obraz wydaje się monogramem jednostkowego bytu”⁸¹, a sama artystka sugeruje, że „wydobywa nas z nas samych”⁸², aby *Pokazać niewidzialne*. Taki właśnie tytuł nosiła jedna z wystaw w Galerii u Jezuitów w Poznaniu w 1994 roku, której kuratorem był Ryszard K. Przybylski. W tekście do katalogu wystawy napisał, że pokazać niewidzialne to „pokazać [...] nas samych. Naszą świadomość, która dosięgając zaledwie fragmentu rzeczywistości, tęskni za całością. Podąża za głosem jaki słyszą zapewne wszyscy, choć nie zawsze przydają mu wagi. Nie każdy bowiem chce oglądać od wewnątrz, co z zewnątrz oglądał. Mimo, że przeczuwa istnienie światów innych od tego, jaki uważa się za jedyny”⁸³. Dariusz Fiet pokazał na tej wystawie *Lustro* z 1989 roku, Marian Kępiński – *Uwielbienie II*, Janusz Marcinia – *Chmury II*, Andrzej Okińczyc – *Odbicie II* z 1992 roku, Krzysztof Pruszkowski – *Nike* z *Samotrake* z 1988, Jacek Waltoś przedstawił m.in. *Samuela i głos I* (ilustrację do Ks. Sam. I, III 2–9; z 1985), a Elżbieta Wasyluk – *Wyjście* z 1991 roku.

Tytuły tych prac ilustrują zawartość tematyczną tej ekspozycji, a obraz Mariana Kępińskiego zatytułowany *Uwielbienie II*, w którym pierwszy plan stanowi naderwana, drucziana siatka z oplotowania, a drugi niebo z cumulusami, stał się kwintesencją wielowarstwowej problematyki. Dramatycznym jej dopełnieniem mogły być prezentowane w innych galeriach realizacje rysunkowe Małgorzaty Chmielnik, np. *Trzy stany, W sobie* lub *Dwunastu sprawiedliwych*.

79 Katalog do wystawy w Galerii Sztuki „Wieża Ciśnień” w Koninie, 2008.

80 Por. Sylwia Sosnowska, *Malarstwo*, Galeria Promocyjna PKO BP, Poznań 2006.

81 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Maria Magdalena z pędzlem i ołówkiem*, w: katalog AD-REM do wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej „Fra Angelico”, Katowice 2006.

82 Aldona Mickiewicz za: tamże.

83 Ryszard K. Przybylski, *Pokazać niewidzialne*, w: katalog do wystawy w Galerii u Jezuitów, Poznań 1994.

Ta ostatnia realizacja przyniosła jej najwyższą nagrodę na Biennale Plastyki Bydgoskiej w 1998 roku. Artystka przedstawiła dwanaście ludzkich abstraktów, stawiając pytania o naturę ludzką, o człowieczeństwo i jego kompetencje będące wynikiem ustaleń społecznych.

Andrzej Osęka napisał, że „artysta sublimuje Tajemnicę, Sacrum – z tego co dzieje się między ludźmi: z erotyzmu figur i przestrzeni maksymalnie ukrytych, powściągniętych formą; z tragicznego zderzenia cielesności, zmysłowości i śmierci. Albo z nieuchwytnych a realnych klimatów spotkania, rozstania, mijania się ludzi. W tym trudnym do określenia obszarze spraw dziejących się między ludźmi widzę szczególną szansę dla artystów, którzy chcieliby powołać do życia naprawdę bliskie człowiekowi współczesnemu, a więc prawdziwe dlań i bogate w znaczenie, a nie wyeksploatowane sytuacje metaforyczne, symbole”⁸⁴, a Ortega y Gasset, kończąc esej o dehumanizacji sztuki, pozwolił sobie na akcent pozytywny, który dotyczy ewentualnej propozycji „innego od dehumanizacji kierunku rozwoju sztuki, który by jednak nie nawracał do ubitych ścieżek”⁸⁵.

Każde działanie artystyczne, które nie zamyka człowieka w świecie jego doświadczeń, również tych zmysłowo-intelektualnych, zawsze posiada wymiar personalny, dialogiczny. Jest aktem twórczym, który czyni „świat ducha przystępnym i zrozumiałym i jednocześnie zachowuje jego niewysłowność i transcendencję”⁸⁶.

8.2. „Sytuacje metaforyczne” – wybrane obrazy

W bogatej twórczości Zbyluta Grzywacza uwagę moją zwróciły dwie realizacje malarskie: *Opuszczona IV (Niebieskie niebo)* z cyklu *Opuszczona* według motywu św. Magdaleny z 1975/1976 oraz *Niebo* z 1977 roku, które wyłamują się zarówno z tendencji demaskującej brutalną rzeczywistość społeczno-polityczną, jak i z problematyki egzystencjalnej. Kompozycja, przestrzeń, forma i kolor tych obrazów wyprowadzają myśl poza egzystencjalny ciężar. Nagi mężczyzna i obejmująca jego nogi naga kobieta – stanowią rodzaj pionowej osi symetrii obrazu. Kulminacją tego niestabilnego wertykalizmu jest strefa, w której figura mężczyzny przechodzi w błękit symbolizujący jednoznacznie strefę transcendentną – jeden z dwóch elementów tematycznych obrazu (drugi – kałuża, w której odbija się niebo) – którą artysta wyznaczył kolorem. Pion wyraża aktywność, a błękit, który albo się wdziera w postać, albo jest konsekwencją otwarcia, symbolizuje nowe, nieznanne i inne. Przestrzeń będąca mariażem przestrzeni renesansowej i przestrzeni zbliżonej do topograficznej sprawia wrażenie kurtyny, tkaniny z motywem

84 Fragm. wypowiedzi papieża Pawła VI. Cyt. za: R. Rogozińska, *Inspiracje...*, dz. cyt., s. 16.

85 Andrzej Osęka, *Spojrzenie...*, dz. cyt., s. 265.

86 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt.

substancjonalności powietrza, fenomenu ludzkiej przestrzeni. Całość, pełna paradoksów i bezwzględного obnażenia, zdaje się manifestować z jednej strony substancjalność, konkretność tego, co transcendentne, i względność tego, co materialne, a z drugiej wskazuje, że niebo łączy się z ziemią i dla niektórych jest to bolesne⁸⁷.

Teresa Babińska stworzyła cykl rysunków *Effatha*, który towarzyszy tekstowi Jaromira Brejdaka *Ewangelia Zaratustry*, wydanemu przez PWN w 2014 roku. Poprowadziła dialog z pytaniami Nietzchego dotyczącymi sensu własnego istnienia, a punktem wyjścia był sposób ich odczytania przez Brejdaka. Rysunki opatrzone są krótkimi wierszami, będącymi, jak napisała autorka, „integralną częścią, rodzajem naprowadzającego tropu, innym kształtem myśli”, dwugłosem. Ich forma balansuje między światłem i ciemnością, przywołując na myśl siłę rysunków i akwafort Rembrandta albo brawurę z rysunków Picassa. Ta opowieść obraz za obrazem prowokuje do pytania, kim jest człowiek. Babińska napisała: „Stawianie pytań o *sens* to próba stworzenia dającego się *domknąć* obrazu”, a przecież dzieje kultury pokazują, jak napisała dalej, że owo „*domykanie* okazuje się *ułomne*”. Babińska wyznaje: „*Domykanie* obrazu to poszukiwanie *pełni*, przeświadczenie, że jest ona przeznaczeniem człowieka, że w taki czy inny sposób jest możliwa”. Owo uporczywe *niedomykanie* się obrazu – jaki człowiek tworzy o sobie samym i o otaczającym go świecie – oraz niedająca się wygłuszyć tęsknota za pełnią to rodzaj osnowy, na której utkane są rysunki tego cyklu. Ważnymi nićmi tej osnowy są przewijające się przez cały cykl postacie hybrydyczne oraz figury takich zwierząt jak koń, wąż, pies, osioł, sowa, wielbłąd, paw. Artystka traktuje je jako rozpoznane przez mity antyku „głosy wołające na pustyni”, poszum tego, co zakłóca obraz uznany za „ludzki”, co zagraża stabilnym ramom tego obrazu, niepokoi możliwością ich przekroczenia – zarówno ku temu, co jasne i dopełniające, jak i ku temu, co mroczne i umniejszające jego pożądanemu sens. Figury wymienionych zwierząt wybrane zostały nie tylko ze względu na nośność związanej z nimi symboliki, ale przede wszystkim ze względu na jej niejednoznaczność, która zamyka w sobie znaczenia przeczące sobie, chcące się wykluczyć.

Babińska poprowadziła widza przez kilka warstw znaczeniowych jednocześnie. Dokonała istotnego zestawienia, nałożenia religijnych kontekstów kulturowych: antycznego i judeochrześcijańskiego. Zbudowała rodzaj wizualnej formy traktatu o obrazie, o problemie twórczości i odtwórczości. Uprawia filozofię obrazu. Wymiar cielesności człowieka zamyka i otwiera nieprzeniknioną ciemność, która znaczy coś więcej niż samą siebie. Postaci hybrydyczne ukazują ludzką naturę, która ulega wciąż tym samym skłonnościom, a duch ograniczający się do cyklicznego ruchu korbą zainstalowaną w instrumentach smyczkowych, sam uwiedziony, wprowadza w dziwny stan otępienia. Sylen jest w pułapce bezlitosnego determinizmu natury: bezmyślnej

żądzy ciała i duszy. Harpie są żarłocznymi ptaszyskami, demonami. Bachantki prowadzą żywot zwierzęcy, wyzbyły trosk, norm i wartości. Sylen, hulaka i erotoman, nauczyciel Dionizosa, został przedstawiony z czymś, co przypomina kołowrotek, ale bez kądzieli i wrzeciona. Artystka tłumaczy ten fakt myślą św. Augustyna, która z symboliką kołowrotka łączy obraz nici życia. Welna zatknięta na kądziel symbolizuje przyszłość. Nawinięta na wrzecionie symbolizuje to, co już się dokonało: „To co zostanie nawinięte na wrzeciono jest tu swoistego rodzaju magazynem, »urobkiem«, który świadczyć ma za tka-czem przed Bogiem. Sylen posiada tylko koło i korbę, zatem nic nie zostanie nawinięte, »nie powstanie zawartość«, która może mieć takie czy inne znaczenie”. Naprzeciwko Sylena stoi dziewczynka i też porusza korbą, ale gra na skrzypcach. Autorka podkreśla różnicę między grającym i grającą. „U dziewczynki ten sam ruch pozostawia pewną nadzieję, uruchamia napięcie między tym, co twórcze i tym co odtwórcze. Samo to napięcie może zatrzymać moc »prawdziwych« skrzypiec, wzbudzić tęsknotę, być rodzajem uzdrawiającego napomnienia”. Na rysunku *Orszak Dionizosa* pojawia się symbol węża, najbardziej znany zwierzęcy symbol chtoniczny, który w wielu kulturach był łączy z bóstwami przyrody, jej wegetacji i płodności. W Biblii jest przyczyną grzechu i śmierci. Minotaur jest najbardziej tragiczną z postaci, tragicznym owocem, symbolem „odziedziczonej winy”. Jego matka, ogarnięta namiętnością uczucia, połączyła się z bykiem, którego jej mąż Posejdon miał złożyć w ofierze. Skutki złych, błędnych decyzji są o tyle głębsze, że zło nie jest prywatną sprawą, a jego konsekwencje mają charakter społeczny. Wizerunek *Ecce Homo* i motyw krzyża stanowią zakończenie cyklu. Krzyż jest jednym z najstarszych znaków, którymi posługuje się człowiek. Dwie skrzyżowane linie; dwa krzyżujące się odcinki; dwa zasadnicze kierunki: horyzontalny i wertykalny; poziom ziemi i wysokość nieba, a pomiędzy, w samym środku, w punkcie krzyżowania się – miejsce istotne, punkt wyboru, nieustanna obecność decyzji. Ukrzyżowany Chrystus jest kimś innym niż Prometeusz. Mówił o sobie, że jest bramą, drogą do nieba. Ale co z tą drogą i co z tym niebem? Gdzie ono... W tekście poetyckim do rysunku *Skulony* Babińska napisała: „Skuleni jak embriony / szukamy ukojenia we własnym / uścisku / ... / zaciera się głos / który mógłby / nas prowadzić”. Rysunek *Znalezisko* wraz z tekstem stanowi rodzaj posłowania, po-obrazia tej opowieści: „Co znalazłeś aniołku / w naszym oświeconym / zaułku? / i czemu wciąż świecisz / i patrzysz / i tak trwasz / zasmucony?.. „Oświecony zaułek” przywodzi na myśl tzw. obiektywną rzeczywistość. Może też być bezrozumną dewocją, która z wiarą w Boga objawionego w Jezusie Chrystusie może nie mieć zbyt dużo wspólnego, bo jest „chwilowym stanem rzeczy, określonym przez dotychczasową historię wiedzy i samowiedzy człowieka”. Ten stan, jako efekt niezbyt refleksyjnie pojętej tradycji, zamkniętej na nowy powiew Ducha Świętego, może stać się zbiorową pomyłką. Stan pomyłki może dotyczyć zarówno tzw. fundamentalistów, jak i wojujących modernistów, którzy kierując się selektywnym radykalizmem aksjologicznym, gwałtownie decydują o tym, co jest dobre, a co złe, pomijając cierpliwość jako stan wyrażający zrozumienie zarówno ontologicznego

ograniczenia człowieka, jak i jego omylności w dziedzinie metafizycznego pragnienia czynienia wszystkiego lepiej. Anioł patrzy na niewielki krzyż na dwóch równolegle mocowanych kółkach. Jedno ze skojarzeń przywołuje problem aktywności czysto ludycznej, która naznaczona jest tajemnicą nierozpoznanego odkupienia, przypomina zabawkę z jarmarku, którą się popycha z radością, ale bez głębszego namysłu. W tekście towarzyszącym rysunkowi zatytułowanemu *Świecznik* autorka napisała: „Nasze modły powielają / nasze gesty / i rzeczy, które im służą / i tylko tak trudno usłyszeć / same słowa”. To punkt kulminacyjny tragedii człowieka podzielonego i uwięzionego w samym sobie, nierozumiejącego ani siebie, ani wartości prowadzących ku życiu. Nawet religijność nie jest gwarantem wyjścia z pułapki, dopóki uwodzący i uwodzeni różnymi obietnicami, innym światem, kręcą kołowrotkiem, na którym nigdy nie będzie urobku.

* * *

40

Wiele realizacji malarskich Jacka Waltosia może wywołać doznanie korespondujące z interesującą mnie koncepcją dzieła sztuki, którą przedstawił Michael Brötje i która otwiera człowieka na prawdę o tym, że człowiek transcenduje ku temu, co nieokreślone (Karl Jaspers), „co jest tym samym dla rozumu absolutne. I na odwrót – to, co nieokreślone/absolutne, transcenduje świat”⁸⁸. Zatem obraz pozostający „rzeczą” jest w świecie i przenika go swoją płaszczyzną malarską, która jest jednocześnie transcendentna wobec świata. „Patrząc na obraz, niejako transcendujemy dzięki płaszczyźnie poza świat przedstawiony. Dlatego w przeżyciu dzieła sztuki możliwe jest rozpoznanie przez człowieka siebie jako transcendującego, wgląd w swoją własną kondycję”⁸⁹. Sztuka Waltosia to artystyczno-intelektualna i pełna emocji refleksja nad obecnością człowieka i pragnieniem spotkania. Łączy się ona z formą, która korzystając z tradycji ekspresjonistycznych malarstwa europejskiego, łączy malarskość i rysunek w taki sposób, że wyraz wielu obrazów tego artysty jednoznacznie ukazuje nowy i interesujący jakościowo sposób myślenia obrazem i o obrazie. *Blask* (1978), *Pieta w trójnasób I* (1976), *Wahadło światła* (1980), *Ekran* (1979) – wszystkie one ukazują dwie rzeczywistości: światło i obejmującą noc. Artysta podprowadził malarsko problem egzystencji ludzkiej do granic możliwości jakiegokolwiek jej zrozumienia. Jednocześnie zdaje się sugerować, że erotyka jest osią ludzkich dramatów, rozstań. Obraz zatytułowany: *Ekran* może wywoływać dyskusje na temat widzenia, filozofii obrazu, myślenia, wyobraźni, pragnienia... Siła ludzkiej miłości przeniknięta jest dramatem – kosmiczną walką życia z nie-życiem, w której nieuporządkowany *amor* doznaje bólu. Obecność światła, które dokonuje w tych realizacjach heroicznego wysiłku, podkreśla dwoistą naturę bytu. Nawet jeśli jest

88 Michał Haake, *Błędne koło Jacka Malczewskiego – widzenie jako ratunek*, „Arteon” 2008, nr 99.

89 Tamże.

tylko projektorem ukazującym rzeczywistość ograniczoną jedynie do wymiarów zjawiska kultury, to siła projekcji, która udziela się formie, manifestuje żywioł, który wyrывa się ku temu, co zwykło się nazywać transcendencją.

Łukasz Rudecki zestawem obrazów prezentowanych w Galerii ZPAP „Koński Kierat” w Szczecinie (czerwiec 2009) zatytułowanym *n-Figury* zwrócił moją uwagę sposobem kadrowania figury postaci ludzkiej, narzucającym myślenie abstrakcyjne. Zdawać by się mogło, że tak odhumanizowana forma obca jest myśleniu personalnemu, gdy tymczasem właśnie to, co mało „ludzkie” w jego sztuce, idzie z pomocą formie, która ostatecznie ukazuje osobę wykraczającą poza ramy oczywistości cielesnej obrazu człowieka. Wchodzi ona w cień i jakby uosabia to, co jest poza jej ciałem. Problem zdaje się tym bardziej ciekawy, gdy w problemie ciemności odnajdziemy jej funkcje pozytywne. Tadeusz Boruta, analizując problem cienia w malarstwie nurtu tenebrosa, wykazał pozytywną stronę braku światła, nawiązując zarówno do mistyki hiszpańskiego karmelity św. Jana od Krzyża, jak również do życiodajnej wręcz funkcji cienia dla tych, którzy w upalne śródziemnomorskie letnie południe szukają schronienia przed porażającym słońcem⁹⁰. Kompozycyjny zabieg połączenia wizerunku ciała z cieniem w wymienionych realizacjach malarskich Rudeckiego wizualizuje przestrzeń myślonoą, personalizowaną.

Istnieje wiele postaw w sztuce współczesnej, które poprzez inne niż malarstwo media plastyczne ukazują głębsze spojrzenie w kierunku, którego sensu nie zamyka linia horyzontu. *Veni Creator, Pieśń* i *Zmartwychwstanie* Zofii Dąbrowskiej to niewielkie rzeźby z terakoty, które siłą wyobraźni i ekspresją formy wykraczają poza konwencje przedstawień religijnych. W *Veni Creator* odnajduję syntezę, rodzaj misterium życia: od tchnienia go w materię poprzez psychizację, hominizację i dalej do personalizacji. W czasie tego misterium ukazuje się człowiek otwarty. *Pieśń* ma swój awers i rewers. Profil prawy wizerunku twarzy osoby śpiewającej nie zapowiada niczego niezwykłego; za to lewy poprzez wprowadzenie wizerunku gołębia – symbolu Ducha Świętego – ukazuje źródło śpiewu i w ten sposób objawia dynamiczny, charyzmatyczny charakter całości. *Zmartwychwstanie* Dąbrowskiej jest najprostszym i niezwykle personalnym zobrazowaniem wyjścia z niemożliwości. Niezbyt gruba sztaba materii symbolizująca wszelkie ograniczenie, śmierć przeistacza się w wizerunek ludzkiej twarzy przepartej powietrzem w taki sposób, że rodzaj formalnego symultanizmu zastosowanego przez artystkę zaskakuje i jednocześnie świadczy o niezwykłej sile życia.

Joanna Szymańska na wystawie *Adoramus Te* w BWA w Bydgoszczy w 2002 roku posłużyła się wodą, promieniem światła laserowego i akustyką bijącego serca, aby wyrazić akt wcielenia Chrystusa. W ten sposób stworzyła sytuację symboliczną każdego poczęcia.

Realizacja Mirosława Bałki z 1986 roku zatytułowana *Kominek* przedstawia przestrzeń wyznaczoną trzema elementami. Podłoga jest przykryta ciepłą

90 Tadeusz Boruta, *O malowaniu duszy i ciała*, Kielce 2006.

i lekko zużytą wykładziną w kolorze zbliżonym do piasku pustyni. Przy wykładzinie znajdują się pozostawione dość swobodnie dwa białe, czyste i rozwiązane buty skierowane w stronę kominka, którego forma nawiązuje do figury ludzkiej. W kominku znajduje się imitacja żarzących się węgla. Skojarzenia, jakie wywołuje praca, są co najmniej dwojakie: biblijne spotkanie Boga z Mojżeszem i drugie dotyczące relacji ludzkiej – dwie osoby, które są razem, przeniknięte głębokim, życiotwórczym *amor*.

9. Symptomy personalizacji sztuki

Próba pełniejszego ukazania kondycji człowieka jako osoby wykraczającej poza determinizm biologiczno-społeczny pełniej przypadła polskiej sztuce niezależnej lat osiemdziesiątych – działaniom artystycznym, których twórcy znajdowali azyl w przestrzeni Kościoła⁹¹. Nurt ten został nazwany personalizmem⁹² i we współczesnej sztuce polskiej nadal znajduje swoich kontynuatorów.

Wśród wielkiej różnorodności postaw są tacy artyści, którzy nie utożsamiają się bezpośrednio z personalizmem. Swoją pracą artystyczną stwarzają warunki do stawiania pytań o człowieka, o dobro, prawdę i piękno. Szukają na nie rzetelnych odpowiedzi. W ten sposób dopełniają tendencję „w stronę osoby”⁹³ i potwierdzają fakt, że „dobra sztuka, niezależnie od deklaracji tworzącego, zawsze przywołuje transcendentálny wymiar naszego istnienia”. Tego typu aktywność związana jest z pewnym rodzajem duchowej dynamiki, która personalizuje sztukę. Rozróżnienie na personalizm w polskiej sztuce i personalizację sztuki jest potrzebne, aby zrozumieć⁹⁴ charakter i uniwersalność, podstawowość tej drugiej⁹⁵.

91 Tadeusz Boruta, *Personalizm...*, dz. cyt., s. 225.

92 Jest to fragment tytułu wystawy *W stronę osoby – treści podmiotowe we współczesnych figuracjach krakowskich* w klasztorze oo. dominikanów w Krakowie w 1985. Por. Tadeusz Boruta, *Personalizm...*, dz. cyt., s. 227.

93 Tadeusz Boruta, *Personalizm...*, dz. cyt., s. 223–232.

94 Ujęcie personalizmu przez E. Simons: „Personalizmu w pełnym tego słowa znaczeniu nie stosujemy na oznaczenie każdego światopoglądowego czy filozoficznego kierunku, który przyznaje wybitną filozoficznie pozycję bytowi osobowemu, lecz tylko takiemu ujęciu, które osobową rzeczywistość w filozoficznej funkcji pośredniczenia powszechnie i radykalnie wyjaśnia” (cyt. za: Marian Granat, *Personalizm chrześcijański*, Poznań 1985, s. 73).

95 Tamże, s. 232.

Personalizm w polskiej sztuce jest jednym z nurtów polskiej sztuki współczesnej symbiotycznie związanej ze środowiskiem kultury chrześcijańskiej. Natomiast personalizacja sztuki wynika z takiej aktywności duchowej twórcy, która próbuje wyrwać człowieka z aksjologicznej beczynności i często wyraża się w sztuce poprzez formę i treść o charakterze epifanijskim, a czasem teurgicznym – ale w znaczeniu niemagicznym. Jest konsekwencją aktywności artystycznej wprowadzającej w dyskurs nie tylko dotyczący cielesności człowieka, ale też jego ducha, granicy między indywidualizmem a osobowością, myśleniem i rozumieniem, mijaniem i spotkaniem. Trudno powiedzieć, czy personalizm w polskiej sztuce⁹⁶ jest początkiem uaktywnienia personalizacji sztuki. Wiele wskazuje na to, że jako nurt w sztuce jest raczej zjawiskiem wtórnym⁹⁷.

Dzieła sztuki nasycone treściami sugerującymi dynamikę personalizacji nie są domeną przełomu ostatnich wieków. Michał Anioł w dojrzałym okresie swojej twórczości wyszedł poza formę aktu klasycznego, będącego nośnikiem idealizmu w sztuce. Z wielu jego późniejszych realizacji emanuje nowa jakość życia, która wymyka się matematycznej, klasycznej logice obrazu. Problem człowieka, proroka (z Kaplicy Sykstyńskiej) – łącznika między światem ziemskim i pozaziemskim – został ukazany w perspektywie bardziej dynamicznej niż równowaga humanizmu⁹⁸.

W zasadzie w każdej epoce sztuki można odnaleźć takie dzieła, które poprzez mistrzostwo wykonania, głębię przesłania, harmonię form, barw, spokój lub dynamikę kompozycji wprowadzają w ponadrzeczywistą jakość przeżycia. Antyczna rzeźba zatytułowana *Apollo z Tybru*, *Szkoła ateńska* Rafaela Santiiego, *Wyzwolenie* Michała Anioła, *Żydowska narzeczona* Rembrandta, *Guernica* Picassa czy choćby *Thanatos* Jacka Malczewskiego i wiele innych jego realizacji, portrety Olgi Boznańskiej i malarstwo Jerzego Nowosielskiego to tylko niewielka część ludzkiej twórczości, która wyzwała siłę mobilizującą ludzkiego ducha do wysiłku.

Sztuka, w której wyczuwa się znamiona personalizacji, ukazuje artystę jako odpowiedzialnego i świadomego swej siły kreatora budującego obraz wyznaczający kierunek dialogu, spotkania osób. Nie tyle temat (pejzaż, portret, martwa

96 Tadeusz Boruta w artykule *Personalizm w polskiej sztuce* (dz. cyt., s. 223–232) broni tezę, że istnieje personalizm w sztuce polskiej.

97 Personalizm w sztuce jest zjawiskiem wtórnym i ograniczonym do środowiska chrześcijańskiego, gdy dotyczy sposobu kontemplacji świata i substancji artystycznej nawet w tych rejonach kultury, gdzie mamy do czynienia z laickim postchrześcijaństwem lub ateizmem wyrosłym w tych właśnie granicach. Problem personalizmu w sztuce polskiej oraz symptomy personalizacji sztuki wymagają pochylenia się nad przemianami, jakie zaszły w sztuce europejskiej od renesansu po współczesność.

98 „Dyskobol istnieje całkowicie w fizycznej teraźniejszości; atleci Michała Anioła wyrwywają się ku bezcielesnej przyszłości, która być może jest przeszłością” (Kenneth Clark, *Akt...*, dz. cyt., s. 184).

natura, abstrakcja) i nie kategoria estetyczna (mimesis, stylizacja i znak⁹⁹), ile poziom artystyczny i intencja twórcy stanowią o wadze wypowiedzi. Świadomość, że sztuka nie jest rodzajem ani prawdy ostatecznej, ani dziedziną magii lub wyładowaniem emocjonalnym, ani rodzajem politykowania, ale sposobem myślenia i formą komunikacji podmiotu refleksyjnego, który nie tyle obnaża, ile ukazuje kondycję człowieka, stanowi podstawę obrazu. Takie podejście, mniej lub bardziej uświadomione przez twórcę, stwarza sytuacje zorientowane na dialog uaktywniający czynnik personalizujący przestrzeń sztuki. Tego typu sytuacja w sztuce może ujawnić się pełniej dopiero teraz, po doświadczeniu i społecznej refleksji nad humanizmem, dehumanizacją i depersonalizacją sztuki. Projekt Mirosława Bałki zrealizowany dla Tate Gallery w Londynie nabiera w tym kontekście nowej jakości¹⁰⁰. Nie widziałam osobiście tej realizacji, ale na podstawie przekazu ustnego, recenzji i filmów dokumentujących dzieło pozwalałam sobie na sformułowanie kilku uwag. Ta realizacja wyłamuje się konwencji, która współcześnie często przenika media wizualne ukazujące problemy poprzez ujęcia zewnętrzno-opisowe, ironiczno-ludyczny bądź totalnie obrazoburcze. Bałka połączył sztukę z filozofią i mistyką; z problematyką *misterium personae*. Wizerunek zewnętrznej bryły obiektu stanowi pomniejszoną i wywinętą na zewnątrz wewnętrzną konstrukcję Hali Turbin. Powierzchnie ścian wewnętrznych wielkiego pudła maksymalnie pochłaniają światło. Widz, wszedłszy do wnętrza bryły, zostaje w pewnym momencie odcięty od tego wszystkiego, co wiąże się ze światłem. Ciemność, noc ma dwojakie znaczenie, wywołuje zasadniczo dwie reakcje: lęk i próbę ucieczki albo bezradność, a potem ciszę i skupienie się w sobie. Ta druga reakcja interesuje mnie szczególnie. Wiąże się z mistyką nocy w dziełach św. Jana od Krzyża.

Dorota Jarecka w artykule *Trojański kontener Bałki*¹⁰¹ napisała: „[...] doznaję czegoś w rodzaju oświecenia poprzez ciemność, jeśli można się tak metaforycznie wyrazić. Bo czuję ogromną przyjemność z tego powodu, że spotkałam się tam nie ze sztuką, tylko no właśnie z czym? Samotnością, ciszą, medytacją. Paradoksalnie największa ciemność jest blisko najsilniejszego światła, i rację mieli mistycy, że najlepiej widać z zamkniętymi oczami!”. Jarecka dokonała próby podsumowania ostatnich realizacji Mirosława Bałki, pisząc: „Bałka najpierw styka widza z konstrukcją, która wydaje się opresyjna, która kojarzy się z więzieniem, ograniczeniem, ciasnotą, ciężarem i militarną lub industrialną dominacją, a potem tę konstrukcję otwiera i pokazuje – dosłownie

99 Wymienione kategorie estetyczne opisał Hans-Georg Gadamer w *Rozum...*, dz. cyt.

100 Moja definicja nowych mediów obejmuje te media wizualne, które nie wymagają tradycyjnych umiejętności manualnych. Posługują się obrazem fotograficznym, obiektami, konstrukcjami paraarchitektonicznymi, albo poprzez różne urządzenia generujące obraz przygotowują wytwór artystyczny do bezpośredniego odbioru.

101 „Gazeta Wyborcza”, 14.10.2009.

– światło w tunelu. Chyba chce nam powiedzieć o tym, że gdzieś jest jeszcze jakiś inny świat, w którym nikt niczego nam nie narzuca, ani nawet nie tłumaczy, który odbierać możemy tylko własnymi zmysłami i tylko na nich możemy polegać. To nie zagłada, ale odwrotnie – odzyskanie podmiotowości. Okazało się, że realizacja Mirosława Bałki dla Tate Gallery nie wzbudziła sprzeciwów żadnej „opcji artystyczno-krytycznej”. Zapewne dlatego, że jest po prostu mądra. Mądrość wiąże się z prawdą, która w przestrzeni sztuki staje się kategorią piękna, zależy od stopnia wewnętrznego porządku w osobie twórcy; od etapu jego duchowego rozwoju, który jest niczym innym jak efektem dynamicznej, otwartej, personalnej natury człowieka.

Malarstwo abstrakcyjne¹⁰² Mirosławy Rocheckiej zdecydowanie odbiega od wielu XX-wiecznych realizacji abstrakcyjnych¹⁰³, również od realizacji Marka Rothko, z którym czuje więź artystyczną, oraz od tych, które charakteryzują się często jedynie pozorem eksperymentu¹⁰⁴. Rochecka, wydobywając tajemnicę, nie opowiada, a jednak mówi dość szczegółowo o niej. Jej obrazy, pomimo że nie przedstawiają konkretnych istnień, pulsują życiem. Czuje się w nich szum przepływającej krwi, uderzenie serca, mocno rozwarłe oczy, które przesuwają spojrzenie dalej. To realizacje otwarte, które sytuują widza w samym środku. I nie chodzi tu jedynie o estetyczne, kompozycyjne otwarcie, ale również otwarcie wynikające z personalnej postawy artystki, która nie trzyma widza na zmysłowej i intelektualnej uwięzi, ale wykorzystując obie te władze, zdaje się mówić: dziś doświadczyłam radości – zobacz; cierpiałam dość długo – ale jest zawsze jakieś wyjście; doświadczyłam na chwilę wolności – myślę, że ona jest dla nas – to sprawa bliskiej przyszłości. Zdaje się, że malarka ma niezwykłą świadomość sztuki jako dziedziny o charakterze stymulującym postrzeganie, myślenie itp. Wiedząc o tym – nie zadaje gwałtu. Prezentuje jedną z tych postaw, które w skupieniu zdają się ukazywać sens sztuki i kierunek ku odkrywaniu tajemnicy istnienia.

Jerzy Nowosielski stworzył syntetyczną wizję „rzeczywistości metafizycznej”¹⁰⁵, tworząc malarską filozofię swoich obrazów na bazie formy ikony

102 „Abstrakcja – podobnie jak słowo *sacrum* – w swoim pierwotnym ontologicznym znaczeniu, przeciwstawia się materialności tego świata, wskazując na obecność tego, co Rudolf Otto nazywa *das ganz Andere*, całkowicie inne, różne od tego świata. Doświadczać możliwości formalnych i treściowych malarskiego języka i przyjętej ascetycznej konwencji, usiłowałam wniknąć w istotę tego pojęcia” (Mirosława Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 20).

103 Wyjątek stanowi tu niewątpliwie malarstwo Marka Rothko.

104 Hans-Georg Gadamer, *Rozum...*, dz. cyt. W malarstwie abstrakcyjnym pojawia się jedynie pozór eksperymentu. Eksperyment w nauce: w naukach przyrodniczych tkwią jego metodologiczne korzenie – to starannie przygotowane pytanie, jakie zadaje się przyrodzie, aby wydrzeć jej tajemnicę. W tym malarstwie (abstrakcyjnym) nie chodzi o wydobywanie tajemnicy, coś, co chce się wiedzieć, ale udany eksperyment zadowala się sobą i sam jest tym, co wychodzi na jaw.

105 Marek Świca, w: katalog do wystaw w Wieży Ciśnień w Koninie i w BWA w Słupsku, 1996.

bizantyjskiej. Zarówno jego postawa łącząca w obrazie sacrum z profanum i tym samym proponująca rodzaj mistycznego dialogu, w którym sztuka służy do uświęcania, przerabiania zła w dobro¹⁰⁶, jak i realizacje Mirosława Bałki, Mirosławy Rocheckiej, wiele obrazów Kazimierza Rocheckiego i Andrzeja Okińcyza oraz dynamiczne kompozycje Norberta Skupniewicza, *Rufy, stery i burty* Andrzeja Tomaszewskiego, obrazy z cyklu *Poliklinika* Marka Przybyła, *Akt żółty* Marka Haładudy, *Metafizyczne pejzaże z Guubio* albo *Zaorana ziemia Toskanii* Grzegorza Ratajczyka i obrazy z cyklu: *Fragmety* Andrzeja Macieja Łubowskiego są rodzajem myślenia jako rozpoznania i objawiania; zwracają się w kierunku zjawiska teurgiczności sztuki. Podobnie jest z malarstwem Rafała Łuszczewskiego, który dodatkowo nasącza swoje płótna pierwiastkiem epifanijnym. Osadza je w ekspresji typu Basquiata i nie oswaja z formą. Wykrzykuje ją krótkimi znakami o dosłownej treści. Nie oswaja też z przyjętym od dawna modelem ikonograficznym związanym z tematem biblijnej sceny kuszenia w Raju. W obrazie z 2015 roku zatytułowanym *Drzewo poznania dobra i zła* wprowadził novum: każdy ma swojego węża, kusiciela na miarę siebie, w kolorze własnego pożądania. Jego twórczość nasuwa analogię do głosu wołającego na pustyni. Według Nikołaja Bierdiajewa, rosyjskiego myśliciela, teurgia jest czynnością wyższą niż magia, gdyż jest czynem wspólnym z Bogiem; wspólnym z Bogiem kontynuowaniem stworzenia. „Teurg w jedności z Bogiem tworzy kosmos, piękno jako byt”¹⁰⁷. Według Bierdiajewa teurgia jest sztuką immanentno-religijną, do której powinna prowadzić nowa sztuka. „Teurgia jest cechą sztuki czasów ostatecznych, sztuki końca”¹⁰⁸.

W tym miejscu można zapytać: kim zatem jest artysta? Próbę odpowiedzi odnajdujemy w Ewangelii św. Marka, w której napisano, że słuchający nauki Jezusa z Nazaretu byli zdumieni – „uczył ich bowiem jak ten, który ma władzę, a nie jak uczeni w Piśmie”¹⁰⁹.

Władza nasuwa skojarzenie z polityką, z rządem dusz. W komentarzu do Pisma Świętego jest napisane, że „Jezus w przeciwieństwie do uczonych w Piśmie, nie odwoływał się do zewnętrznych norm, takich jak Pismo i tradycja, i ukształtowane potrzeby estetyczne, ale nauczał mocą własnego »autorytetu« (*eksusia* znaczy dosłownie »z siebie«)”¹¹⁰. Nie znaczy to, że Jezus nie znał Pisma. Ewangelie podają przykłady tej znajomości i znajomości człowieka. Wracając do sztuki, nietrudno zauważyć, że wyznaczają ją dwie zasadnicze aktywności artystyczne. Pierwsza związana jest z trzymaniem się kanonu, mody, upodobań zaspokajających psychikę. Druga polega na tym, że artysta wyprowadza

106 Tamże.

107 Nikołaj Bierdiajew, *Sens...*, dz. cyt., s. 208.

108 Tamże, s. 207.

109 *Ewangelia św. Marka 1*, s. 14–36, s. 1159–1160, w: *Pismo św. Starego i Nowego Testamentu*, przekład z języków oryginalnych, Poznań – Warszawa 1980.

110 Międzynarodowy Komentarz do Pisma Świętego: *Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, Warszawa 2000, s. 1213.

dzieło głęboko z siebie, z charyzmatu tworzenia, zatem z rodzaju „władzy”, jaką mu dano poprzez talent. Szuka formy dla wyrażenia tego, co zrozumiał. W zależności od ducha tej władzy, od wartości, którymi pozwala się kształtować, tworzy obraz personalizujący lub depersonalizujący. Jeżeli Bierdiajew napisał, że teurg w jedności z Bogiem tworzy kosmos, piękno jako byt, to nie znaczy, że nagle wszystko wszystkim będzie się podobać albo że ci, którzy tę wartość pomijają lub, idąc tropem Kanta, ograniczają ją jedynie do subiektywnego upodobania, nie tworzą sztuki. Wprawdzie piękno wciąż jest tajemnicą, co dla jednych jest wyjątkowe, a dla innych kłopotliwe, to jednak nie ulega wątpliwości, że są takie dzieła, które wprowadzają w nową jakość, jakby stawały się ożywczym miejscem przemiany.

Anselm Grün napisał, że czasem „zaniedbywanie piękna” wiąże się dla niego „z postrzeganiem bytu”. Przypomina jednocześnie, że Platon pięciokrotnie stwierdził, że „piękno jest trudne”, że nie jest jedynie estetyką, w której można szukać schronienia, bo: „Kto kiedykolwiek skosztuje piękna, ten odnajdzie piękno w cierpieniu, które jest dla niego przeznaczone”¹¹¹. Piękno jest trudne i czasem niebezpieczne również politycznie, bo pobudza człowieka do odkrywania jego prawdziwego wnętrza, pragnienia wewnętrznej spójności, wolności, zdrowia i szczęścia. Zatem piękno dzieła ludzkiego o charakterze autotelicznym jest indywidualnie i społecznie użyteczne, a mówiąc językiem Dostojewskiego – zbawcze, dotykające nas od zewnątrz, ale przemieniające wewnątrz. Po co? Anselm Grün, powołując się na Platona, napisał: „Dostrzegłszy piękno, dusza doznaje przebudzenia, zostaje obdarzona mocą i otrzymuje wieczne skrzydła; „siła ciężenia i skończoność nie mogą jej już poskromić”¹¹².

111 Anselm Grün, *Piękno*, Poznań 2015, s. 34.

112 Tamże, s. 30–31.

10. Sztuka jako wyraz wolności

Sztuka polega na poszukiwaniu właściwej formy dla treści i jako taka czynność wiąże się z porządkowaniem, które jest efektem myślenia. Józef Tischner napisał, że „myślenie, pytając – chce poznać prawdę: gdzie biegnie granica dzieląca pozory od rzetelnych przejawów? Jeśli poznamy tę granicę, otworzy się nam droga do autentycznego dobra i autentycznego piękna. Jeśli nie, wszystko może się okazać pozorem”¹¹³.

Sztuka jest rodzajem aktywności o charakterze nie tylko estetycznym i psychologicznym, ale również intelektualnym, duchowym. Ci, którzy rozwijają w sobie tego typu aktywność, szybko wyczuwają w wytworze ludzkim fenomen sztuki lub jego brak. Sztuka jest sposobem komunikacji poprzez formę o nieprzeciętnych walorach estetycznych. Komunikacja dotyczy przekazu treści. Aby fakt ten zaistniał, twórca poprzez różnego rodzaju decyzje poszukuje formy, która najpełniej wyrazi treść. Zatem forma i poprzez nią zaistniała sztuka są wyrazem myślenia według wartości.

10.1. Wartości

Świat jest hierarchicznie uporządkowany, a kultura jest wyrazem systemu bardziej lub mniej zmiennych norm i wartości. Poprzez nie dokonujemy ciągłych wyborów, wiążących się z jakimiś preferencjami, za którymi stoją wartości lub ich brak. „Nie umiemy określić dokładnie reguł, według których dokonujemy naszych przedkładań, a jednak żyjemy dzięki temu, że umiemy przedkładać”¹¹⁴. W przestrzeni sztuki, jej wytworów, obowiązuje taki sam

113 Józef Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory, w: tegoż, Myślenie według wartości*, Kraków 2002, s. 463.

114 Tamże.

mechanizm. Wartości symbiotycznie związane z człowiekiem wpływają na charakter jego postaw, również artystycznych. Jeżeli człowiek, jako twórca i odbiorca, nie wyczuwa różnicy między czynnością o charakterze symbolicznym a czynnością codzienną, fizjologiczną, to należy pytać nie tylko o kondycję sztuki, ale także kondycję twórcy i środowiska, z którego wyrasta. Człowiek, subiektywnie doświadczając formy artystycznej, czyta ją jako dobrą, interesującą; piękną, gdy ta jest optymalnym rozwiązaniem formalnym, czyli optymalnym współbrzmieniem treści w kształcie. Może ją odczytać jako nieciekawą albo wręcz złą, gdy forma nie łączy się z treścią. Na sposób percepcji dzieła wpływa nie tylko jego kształt, zbudowany według określonych preferencji artystycznych, wartości ważnych zarówno dla artysty, jak i dla odbiorcy. Wszystko w sztuce jest sprawą proporcji, odległości, a zatem wartości. Forma dzieła i jego odbiór są wynikiem myślenia według nich.

Wartości: miłość, wolność, sprawiedliwość, braterstwo to rudymenty życia i myślenia, których podstawą jest spotkanie z drugim człowiekiem. Emmanuel Levinas powiedział, że wymiar boskości otwiera się, poczynając od „ludzkiej twarzy”¹¹⁵. Trudno jednak spoglądać na tę twarz, gdy współczesność od dawna kreuje kulturę symboliczną na rodzaj widowiska, w którym jedną wartość wymienia się bez skrępowań na drugą, wprowadzając zamęt aksjologiczny. Krzysztof Rutkowski w książce *Ostatni pasaż* stawia hipotezę (w duchu Guya Deborda), że taka sytuacja to rodzaj Wielkiego Widowiska, Widowiska Wcielonego, które jest współczesnym sposobem życia społeczeństw postdemokratycznych. „Zajęcie dobrego miejsca w Widowisku zwalnia od wielu uciążliwych czynności wymagających pracy, uporczywości, pamięci, wiedzy, wyrzeczeń, niekiedy poświęceń, a zatem czynności kłopotliwych, męczących oraz nieprzyjemnych. Dobre miejsce w Widowisku zwalnia od trudu wyuczenia się fachu...”¹¹⁶. Sztuka krytyczna zapoczątkowała exodus w cielesność człowieka, którą wraz z jego intymnością wystawiła na publiczne widowisko. Poprzez ten fakt stała się też rodzajem wyrzutu społecznego sumienia, gdy dotyka tego, co może bezmyślne, niesprawiedliwe lub bolesne. Jednak gdy odpowiednio dawkowany szok staje się jedynym instrumentem potęgującym wydarzenia artystyczne, to rola artysty staje się co najmniej kłopotliwa. W wielu tzw. artefaktach trudno doszukać się sensu wizualnej kreacji, struktur symbolicznych o charakterze kognitywnym. Czesław Miłosz w *Metafizycznej pauzie* dokonał tragicznego zapisu XX-wiecznej rzeczywistości: „Cały styl mojego stulecia stara się dotrzymać kroku przygnębiającej i śmiesznej ohydzie. Jest to, w rysunkach, w malowidłach, w teatrze, w poezji, styl absurdu, gorzkiej, zjadliwej drwiny z samego siebie, z kondycji ludzkiej. Wszystko w tym stylu się łączy. Samotność człowieka we wszechświecie, wydziedziczenie jego wyobraźni z przestrzeni odniesionej do Boga; dosięgające nas bez ustanowienia obrazu tego, co się dzieje na powierzchni całej planety; neomanichejska

115 Tamże, s. 481–485.

116 Krzysztof Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowiedź o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006.

nienawiść do materii; prometejskie wyzwanie w imię cierpień ludzi, ale bez adresata, zwrócone w nicłość¹¹⁷. Wciąż zaciera się granica między tym, co dobre i złe, bo jak stwierdza Rutkowski: „ciała ludzkie” wyłączone są nie tylko z duszy, ale też z wiedzy historycznej. Prosta zasada komunikacji symbolicznej, która jest podstawą porozumiewania się ludzi, została naruszona do tego stopnia, że mamy do czynienia z faktem zamiany znaków, które coś znaczyły, na znaki, które ukrywają, że niczego nie ma. Jean Baudrillard mówi, że „dominują przedstawienia niczego nieprzedstawiające, same operacje symulowania, a cały system kultury przechodzi w stan nieważkości, jest niczym innym niż gigantycznym simulacrum – nie jest realny, jest symulakrem, albowiem jego gwarancją przestaje być rzeczywistość. Wymiana dokonuje się we własnym zakresie, nieprzerwanym obiegu wzajemnie do siebie odsyłających referencji¹¹⁸”.

10.2. Widzenie jako myślenie

Sztuka jest myśleniem, które rozwija się etapami. Ksiądz Józef Tischner wymienił najpierw spotkanie, i związany z nim bunt preferencyjny (aby zrozumieć), a potem etap preferencyjnej akceptacji. „Myślenie jako akceptacja, jest myśleniem ze względu na wartość prawdy. Myślenie jest czymś więcej niż przelotnym stanem świadomości, jest wprost sposobem przejawiania się dobrej woli człowieka, po przewyciężeniu agresji i pokusy ucieczki. [...] Myślenie na poziomie aksjologicznym okazuje się preferencją prawdy nad nieprawdą¹¹⁹. Nie chodzi tu o prawdę jako „zgodność sądu” z rzeczą, ale o szukanie „bo myślenie aksjologiczne jest również myśleniem projekcyjnym: zawiera w sobie dążność do wykrycia projektu rozwiązania problemu tragiczności. Myślenie według wartości jest, jak stąd widać, przede wszystkim myśleniem wydarzeniowym. Okazuje się, że pierwotną siedzibą wartości w świecie nie są ani byty, ani tzw. wartościowe przedmioty, lecz wydarzenia. Martin Heidegger odkrył w pojęciu wydarzenia głęboki metafizyczny sens. Wydarzenie kryje w sobie myśl o jakimś darze¹²⁰. Analogicznie do etapów myślenia przebiega myślenie artystyczne. Sztuka jest rodzajem myślenia przez widzenie, a dzieło sztuki jest efektem tego procesu. Dzieło sztuki, tak jak myślenie według wartości, ma charakter wydarzeniowy. Władysław Stróżewski w *Dialektyce twórczości* wyszczególnił etapy aktu twórczego. Pierwszy zakłada widzenie (obserwację) i rozumienie. Następny dotyczy widzenia inaczej, czyli widzenia tego, co można zmienić i co może być jeszcze lepsze. Kolejny dotyczy budzenia świadomości, czemu dzieło ma służyć i co w wyniku

117 Czesław Miłosz, *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989, s. 86.

118 Cyt. za: Krzysztof Rutkowski, *Ostatni pasaż...*, dz. cyt., s. 45.

119 Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, dz. cyt., s. 489.

120 Tamże, s. 490.

zmiany może się dokonać. Jeżeli twórca pomija wyżej opisany proces twórczy, to może zaistnieć taki akt plastyczny, który będzie jedynie faktem, pozostającym w takiej proporcji do sztuki jak rachowanie wydatków w markecie do matematyki akademickiej. Charakter myślenia artystycznego jest taki sam jak filozoficzny. „Dokonyuje jakby dwójakiego ruchu: ruchu w głąb siebie i ruchu na zewnątrz siebie”¹²¹. Dlatego pytanie o źródło, z którego wywiedziony jest akt twórczy, i o to, czy treść z nimi związana jest istotna, jest uzasadnione.

10.3. Prawda i zmyślenie

Świat jako akt znajduje się w ciągłym ruchu. Jest uporządkowanie otwartym dynamizmem, na który człowiek nie ma zasadniczego wpływu. Jednak poprzez kulturę, którą współtworzy; poprzez wysiłek twórczy, intelektualny i fizyczny może mieć swój współdział w zmianach środowiskowych i osobowych. Może sprawić, że rzeczywistość stanie się mu bliższa poprzez obecność takich czy innych osób i takich lub innych ich decyzji. Sztuka jako dziedzina aktywności symbolicznej chłonie tę dynamiczną rzeczywistość i kategoryzuje ją w formę znaku. Jeżeli twórca nie radzi sobie z żywiołem tej dynamiki i poziomem własnej kreatywności, to odcina się od niej. Potem proponuje destrukcję jako efekt końcowy dzieła i w ten sposób umożliwia wejście w błędne koło nieprzerwanego „obiegu wzajemnie do siebie odsyłających referencji” (J. Baudrillard). Wciąż pozostaje pytanie o rzeczywistość, o to, co realne i nierealne, co jest prawdą, a co nią nie jest. Pytanie o prawdę w sztuce wiąże się z wielkim wyzwaniem i niestety brakiem satysfakcjonującej wszystkich odpowiedzi. U podstaw współczesnego myślenia i wartościowania tkwi tzw. przełom Kanta, polegający „na odwróceniu uwagi od zdroworozsądkowego pojmowania rzeczywistości przedmiotowej ku dziedzinie subiektywnej, ku podmiotowi i jego obecności w świecie zaznaczającej się czynnie, a nawet twórczo, począwszy od sfery poznania, a skończywszy na moralności i sztuce”¹²².

Zmyślenie jest zaprzeczeniem prawdy. Ktoś policzył, że pojęciu *zmyślenie* odpowiadają 123 synonimy. Wszystkie mają mniej lub bardziej pejoratywny charakter. Wymyśl jako jeden z synonimów zmyślenia przypomina „wymyślenie”, a „wymyślić” to „dokonać aktu kreacji”. Zmyślenie jest rodzajem myślenia. Sztuka im mniej jest realistyczna, tym bardziej wymyślona bądź zmyślona. Jest ostatecznie wymagowaną konstrukcją wizualną, która nie pojawia się znikąd, ale rodzi się w tym miejscu w człowieku, na które ma wpływ sfera duchowa i z nią związana hierarchia wartości. Zmyślenie jako minięcie się z prawdą (która gwarantuje jakieś dobro, a nie zło) może dotyczyć dwóch

121 Tamże, s. 463.

122 Elżbieta Wolicka, fragm. dyskusji, w: Elżbieta Wolicka (red.), *Prawda natury, prawda sztuki, studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, Lublin 2002.

istotnych warstw znaczeniowych w dziele sztuki: warstwy estetycznej i tematycznej. W przypadku tej pierwszej zmyślenie może pomnożyć wartości estetyczne, ale w przypadku tematu może doprowadzić do zamętu aksjologicznego. Z prawdą w sztuce jest tak, jak z odpowiedzialnością.

10.4. Wartości w sztuce

Wytwory współczesnej sztuki o charakterze autotelicznym często nie zachwycają. Utracony został bezinteresowny stan afirmacji, zdolność pracy jako formy miłości. Z zachwytem wiąże się odczuwanie piękna. Nikt nie wie, czym ono jest w sensie definitywnym w sztuce, ale jest ono niewątpliwie konsekwencją decyzji, a zatem wyboru, a jeżeli wyboru – to wartości. Piękno jako efekt pracy o charakterze estetycznym jest wartością użyteczną, bo może aktywizować osobę w kierunku czegoś lepszego. Khalil Gibran, poeta, filozof i malarz, napisał, że „praca to miłość, która przybrała kształt”¹²³. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że sztuka to aktywność, będąca dziedziną takiej miłości, która została zdefiniowana przez apostoła Pawła w *Pierwszym liście do Koryntian* w rozdziale 13. Jako taka może stać się czynnościami bądź wytworami talentu, będącymi nośnikami piękna. Pomimo tego tropu nadal trudno powiedzieć, czym jest piękno. Gibran zasugerował, że piękno można odnaleźć, gdy staje się ono drogą, gdy nie będzie traktowane jako wyraz niespokojnych potrzeb, ale stanie się życiem, które „odsłoni nam swoją twarz”, bo: „Piękno to wieczność przeglądająca się w lustrze / A wy jesteście zarówno wiecznością, jak i lustrem”¹²⁴. Brak piękna zdaje się powodować brak otwarcia się na rodzaj sycenia. Brak piękna trzyma uwagę, percepcję człowieka na poziomie nadmiernego niedosytu i w ten sposób zamyka go. Piękno może zaistnieć, gdy pojawi się kształt wprowadzający w oczyszczające, uwalniające zapomnienie. Wydarzenie rzeczywiste ukształtowane w odpowiednią formę estetyczną wprowadza w „katharsis”, natomiast materia artefaktu, zwłaszcza tego, który cytuje dosłownie rzeczywistość w postaci *ready mades* albo *arte povera*, stwarza większą możliwość zatrzymania odbiorcy w pułapce determinizmu.

Dyskurs na temat – „Czym jest sztuka?” wiąże się współcześnie z dyskusją na temat wolności. Koncepcja sztuki jako takich czynności i wytworów ludzkich, których celem jest piękno, uległa dewaluacji. Natomiast ta, która zakłada, że sztuką jest wszystko, nie znajduje powszechnej aprobaty. Khalil Gibran w poemacie *Prorok* napisał: „[...] możecie bowiem być wolni jedynie wtedy, / kiedy wasze pragnienie odnalezienia wolności / będzie trzymane na uwięzi, / wtedy przestaniecie nazywać waszą wolność celem”¹²⁵. Karol Wojtyła w książce *Wiara i czyn* napisał, że wolność wyraża się tym, że „mogę, ale nie muszę”.

123 Khalil Gibran, *Prorok*, Towarzystwo Salezjańskie 1972, s. 27.

124 Tamże, s. 72.

125 Tamże, s. 45.

Hans Belting w *Antropologii obrazu* zasygnalizował ciekawy aspekt wolności w sztuce: „Wolność człowieka od natury polegała właśnie na tym, że mógł się od niej uwolnić w obrazach, które sam stworzył i jej przeciwstawił”. Bliskie jest to stwierdzeniu José Ortegi y Gasset, że „rzeczywistość nieustannie dybie na artystę”, tak że potrzeba genialnej ucieczki, rodzaju przebiegłości, aby stworzyć obraz, który będzie miał znaczenie i będzie dziełem sztuki, zatem wyrazem wolności od natury, a nie „cytatem z natury”, zamazującym granice między sztuką a biologiczną lub techniczną konstrukcją¹²⁶. Dzieło sztuki jest obrazem decyzji poprzez metaforę, środkiem dialogu, który poprzez zasady estetyczne ukazuje intencje autora, treść komunikatu i umiejętności twórcy. Wyprowadza odbiorcę w sferę bezinteresownego współbrzmienia w doświadczeniu formy, która uruchamia głębsze bądź nowe pokłady życia.

W przestrzeni sztuki tkwi oś ludzkiej percepcji i transcendencji, która jak linia horyzontu oddzielająca dzień od nocy jest bardziej lub mniej ruchoma, w zależności od aktywności twórcy. Po jednej stronie w sposób wolny rozwija się dziedzina sztuki, a po drugiej w taki sam nieograniczony sposób jej antyteza. W mojej penetracji obszaru historii sztuki i osobistym doświadczeniu zauważam, że owa oś, która przechodzi przez aktywność twórczą, ma ostatecznie naturę etyczną wyrażającą się odpowiednim poziomem estetycznym. Przy tym sztuka nie może być obszarem moralizowania ani politykowania, bo wtedy jej siła ugrzęźnie na etapie propagandy, która wiąże się z zależnością wymuszoną, a nie uwalniającą. Natura etyczno-estetyczna sztuki wynika z logiki budowania, która najczęściej przybiera formę estetyczno-afirmatywną, nawet wtedy, gdy korzysta z zasobów śmietnika. Nie ma ona nic wspólnego z szaleństwem albo z sytuacją permanentnego przypadku. Jeżeli jej zabraknie, to może się okazać, że wydarzenie nie jest sztuką, tak jak zbiór faktów nie jest wiedzą, a stos kamieni nie jest domem, jak twierdził Henri Poincaré. Sztuka i jej antyteza posługują się tą samą materią artystyczną (wartościami estetycznymi), ale różną etyką. Sztukę postrzegam jako awangardę aktywności ku życiu w najbardziej filozoficznym i teologicznym tego słowa znaczeniu, ponieważ prowokuje do wysiłku. Jeżeli artefakt nie spełnia tego kryterium, niekoniecznie jest sztuką, a nawet może być jej zaprzeczeniem; może być nieetyczny. Co to znaczy „nieetyczny”? Nieetyczne – czyli niefachowe, niedokładne, obliczone na szybki sukces, nadmierną koncentrację na sobie, nawet za cenę skandalu. Nieetyczne wynika też z braku cierpliwości, podczas gdy cierpliwość jest pierwszym przymiotem takiego stanu bycia, które w kulturze judeochrześcijańskiej zostało nazwane miłością. Wolność nieodłącznie związana z twórczością ma ruchome granice, które człowiek poprzez ustalone tendencje stylistyczne sam wyznacza i sam przekracza. Człowiek potrzebuje punktu odniesienia, aby się określić, sprowokować do poznania i działania. Tym punktem odniesienia są wartości. Dzieje kultury

126 José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki...*, dz. cyt., Warszawa 1980; Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.

symbolicznej stanowią dowód tej dynamiki. Belting pisał, że „obrazy nigdy nie są wyłącznie tym, czym twierdzą, że są, a mianowicie odbiciem rzeczywistości. Obrazy są jak treści wiary i mody myślowe, w których ludzie szukają ochrony przed nurtującymi ich pytaniami, choćby nawet ta ochrona była wspólną pomyłką”. Sztuka nigdy nie była tak różnorodna jak współcześnie. Nigdy też nie znalazła się w takiej sytuacji jak teraz. Nie widzi swoich granic, wtedy gdy jest jedynie symulowana. Wiele wytworów sztuki totalnie kontestuje normy i wartości, nie tylko obowiązujące w niej. Ale to przecież nic nowego, poza tym, że współcześnie wszystko dzieje się w sposób nieskrępowany i szybszy dzięki nowym mediom i masowym środkom komunikowania. Człowiek w głębi siebie pozostaje taki sam, albo wylękniony i przez to agresywny, albo cierpliwy i otwarty na inność innego, albo najczęściej i taki, i taki. Czy sztuka jest w kryzysie? Jeżeli przełom nazwać kryzysem, to niewątpliwie w nim jest. Wiele artystycznych eksperymentów – nowatorskich, łamiących wszelkie konwencje lub wręcz obrazoburczych – w sposób wyrazisty ukazuje głęboką prawdę o świecie, zarówno tę mroczną, pozbawiającą życia, jak i jasną, epifanią, w sensie personalizującą.

Nie tak dawno widziałam wystawę młodej artystki Ady Karczmarczyk w poznańskim Arsenałe. Korzystając z nowomediálních form ekspozycyjnych, stworzyła rodzaj kalejdoskopowej wizji uruchamiającej dwie zasadnicze i przeciwstawne sobie warstwy znaczeniowe: zarówno w zawartości przedmiotowej wystawy – zatytułowanej *Bóg i dziewczyna*, jak i w jej tytule. Wystawa pełna jest przedmiotów religijnych i obiektów nawiązujących do ikonografii chrześcijańskiej wyrażonej poprzez kicz. Można by pomyśleć, że to krytyka powierzchownej religijności katolickiej, albo też jej afirmacja, ale problem jest głębszy. Już po pierwszym wrażeniu, a potem dogłębnej analizie, pomimo błędnych krótkich tropów, jakimi prowadzi autorka, nietrudno zrozumieć, że głównym bohaterem jest demon o imieniu Behemot. Symbolika sataniczna zauważalna jest w maskach o motywach architektury sakralnej, w które ubrane są wizerunki dziewcząt, oraz w projekcji teledyskowego miksu zbudowanego z kadrów filmowych przedstawiających celebrację katolickiej Eucharystii. Kakofonia lekkich kolorów użytych do wystawy i wątek białych sukienek obłaskawia ponure (w innych ikonograficznych wydaniach) symboliczne oblicze demona. Wystawa poprzez zawartość merytoryczną nie jest, jak sugerują to niektórzy, formą ewangelizacji, bo brakuje w niej treści wskazujących na taką kategorię aktywności. Stanowi natomiast osobiste wyznanie wiary Karczmarczyk w artystycznej wersji pop, w której teologiczna treść chrystocentryczna katolicyzmu została wyparta przez nadmierną obecność tego, którego Chrystus pokonał na krzyżu. Taka sytuacja sprawia, że kreacja Karczmarczyk, pomimo użycia przedmiotów religijnych, wbrew pozorom nie posiada dynamiki wskazującej docelowo na Boga. Jest zaś wyrazem konstrukcji duchowej o hermetycznych znamionach New Age, który jako synkretyzm religijny może zaspokoić emocjonalnie religijną potrzebę

w człowieku, ale nie dysponuje takimi instrumentami, które wyprowadzają człowieka z pułapek determinizmów; z niewoli zła.

Sztukę tak jak świat należy nauczyć się czytać poprzez kontemplacyjny wymiar intelektu, którego podstawowe cechy: rozumność i cierpliwość wprowadzają emocje w rodzaj kwarantanny. Te cechy są tak istotne jak kropka między jednym a drugim zdaniem, która zarówno dzieli, jak i łączy to, co naturalnie wymaga połączenia.

11. Autoprezentacja

Artystycznie zostałam ukształtowana przez wiele obrazów i teorii, nie tylko artystycznych. W okresie sztubackim zobaczyłam reprodukcje rzeźb Michała Anioła i obrazów Rembrandta. Potem, również za pośrednictwem książek, odkryłam dzieła Jana Matejki i Stanisława Wyspiańskiego. Studiując w Poznaniu, chodziłam do Muzeum Narodowego ze względu na obrazy Jacka Malczewskiego. Martwe natury Paula Cezanne'a wzmagały we mnie myślenie strukturą, a Jana Cybisa – kolorem. *Fikusy* Artura Nachta-Samborskiego prowokowały mnie do czynienia z niewielkich powierzchni wielkich przestrzeni. A portrety Olgi Boznańskiej i potem zrozumiane w wieku dojrzałym niektóre realizacje mojego profesora Jacka Waltosia uświadomiły mi, że poza wdzięcznością, jaka zrodziła się we mnie w stosunku do tych wszystkich, z których trudu korzystam, jestem w ciągłym dialogu, w nieprzerwanym obiegu ludzkiej myśli, która z chwilą pojawienia się kultury symbolicznej intensyfikuje personalizację świata, w jakim przyszło mi żyć.

Podstawę tematyczną moich malarskich rozważań stanowi człowiek jako osoba duchomaterialna¹²⁷ i związana z nią miłość; *amor*, który przekracza granice *eros*, budując więź duchową i płaszczyznę porozumienia między ludźmi zwaną *agape*. Tak pojmowana miłość jest dla mnie tożsama z wolnością. Interesuje mnie kształt ludzkiej obecności, człowiek jako wspólnota i duch jako miejsce spotkania. Od lat pracuję również nad rozwiązaniem kilku zagadnień estetycznych w malarstwie. Jedno z nich wiąże się z taką formą obrazującą człowieka, która wyrazi wyżej wymienione treści. Kolejne problemy

127 „Nie ma, konkretnie biorąc, materii i ducha; istnieje tylko materia stająca się duchem. Na świecie nie ma ani ducha, ani materii: »tworzywo wszechświata« jest ducho-materia. Żadna inna substancja oprócz tej nie mogłaby dać w wyniku molekuli ludzkiej” (Pierre Teilhard de Chardin, *Zarys...*, dz. cyt., s. 60–61).

estetyczne to: rysunek malarski, światło jako zjawisko optyczne, kolor oraz przestrzeń, czyli struktura obrazu, na którą składa się konstrukcja iluzji przestrzeni i jej rzut prostopadły, czyli kompozycja jako wyraz myśli porządkującej całość przedstawienia poprzez odpowiedni układ środków artystycznych w ekranie obrazu (na płaszczyźnie).

11.1. Obraz człowieka poprzez obraz ciała

Zdaję sobie sprawę, że mówiąc o człowieku cyklem obrazów *Pascha, Kształt obecności, Re-Kreacja. Misterium osoby czy Ćwiczenia duchowe*, nie uniknę pytań o cielesność, o obraz ciała.

Szukam formy, która wyrazi moje afirmatywne widzenie osoby i jednocześnie ukaże jej naturę jako duchomaterię, jej ciało jako wyraz ducha zorientowanego na życie. Jeden z ocalonych z holokaustu powiedział, że Polacy, którzy ratowali Żydów, są światłem świata. Od lat szukam sposobu, aby przedstawić takich ludzi. Interesuje mnie to światło w człowieku i jego przyczyna. Stąd w moich obrazach pojawia się nie tylko motyw osób przenikniętych światłem będącym symbolem życia, ale również świadomie otwartych na prokreację. Mówię o kobiecie i mężczyźnie jako kompletnych i równych światach. Hans Belting napisał, że w historii „relacja referencji między ciałem a obrazem zawsze była przedmiotem nieustannych rewizji, które miały dopasować ją do zmieniającej się percepcji świata przez człowieka i jego miejsca w świecie [...]. Mimo powszechnego zatracenia referencji nawet w języku i mimo wszelkich konfliktów reprezentacji – również w tak zwanej postmodernie¹²⁸ – ucieleśnienie zawsze jeszcze pozostaje impulsem, aby upewnić się co do egzystencji”¹²⁹.

Komentarz do mojej pracy doktorskiej najpełniej ukazuje zakres moich zainteresowań w dziedzinie malarstwa: człowiek jest osobą w nieustannym rozwoju. Wciąż jest zdumiony i wciąż w tym zdumieniu doświadcza, że sam sobie nie wystarcza, że korzysta z tego, co nie jest jego zasługą, że wpada na pomysł, na który już ktoś wpadł, że myśli podobnie jak ktoś drugi i że w końcu pragnie tego samego, co ten lub tamten, że ubiera się w tym samym stylu i że używa podobnych słów. Czesław Miłosz zauważył rzecz bardzo ciekawą:

128 Postmodernizm – dla Jeana-François’a Lyotarda jawi się jako nowy stosunek do „moderny”. „Jest szczególnym stanem umysłów, nastrojem charakteryzującym schyłkową fazę modernizmu” (za: Andrzej Książek, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 150). „Krytyczny ton wypowiedzi Morawskiego sytuuje postmodernizm (artystyczny) w obrębie nurtów, które mają niewiele, albo wręcz nic do zaoferowania, żerując jedynie pasożytniczo na zdobyczach epok pokoleń poprzednich”. Lyotard stwierdza, że estetyka postmoderny dopomina się nowych przedstawień, nie po to, by się nimi rozkoszować, ale by mocniej odczuwać, że istnieje nieprzedstawialne (za: Lynda Nead, *Akt kobiety...*, dz. cyt., s. 54).

129 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 137.

„Wszystko co składa się na to, co nazywamy literaturą, powstaje jako mechanizm uległości wobec zbiorowych napięć i emocji, wobec stylu epoki czy ducha wieku. Poeta nie pisze tego, co chce, pisze to, co może i musi. Czy też samo »chce« jest dla niego tylko niejasno odczuwaną niewiadomą”¹³⁰.

Osoba znaczy „maska” (prosopon). Pojęcie osoby pojawiło się najpierw w dramacie greckim, a od Tertuliana zaczęto je stosować w rozważaniach teologicznych o Trójcy Świętej. W teatrze greckim maska nie zasłaniała prawdy o człowieku, ale ją odsłaniała. Aktor przywdziewał maskę, aby pokazać to, co w człowieku istotne. Maska zatem, jak dalej podaje Tischner, miała naturę wyrazu: „Jeśli człowiek jest osobą, to znaczy, że jest wyrazem czegoś, co jest w nim skryte – jest wyrazem jakiejś prawdy”¹³¹.

Zatem człowiek jest znakiem, jest symbolem, zarówno w kształcie swojego duchowego wnętrza, jak i w kształcie swojego ciała. Ciało ludzkie, pomimo znacznych podobieństw do innych istnień, jest bardziej wypracowane. Profesor Mieczysław Albert Krąpiec mówi, że samodzielnie istniejąca w sobie dusza, która może działać tylko poprzez materię, organizuje ją sobie do bycia ludzkim ciałem¹³². To znaczy, że ciało ludzkie niesie w sobie treść nie tylko głębszego zamysłu, ale już zrealizowanego i wciąż niemożliwego do ogarnięcia przez człowieka planu. Interesuje mnie człowiek będący w ciągłej gotowości spotkania z Drugim i spotkanie, którego owocem jest przyjaźń; nowe życie i naturalna troska o to nowe; *eros*, który nabiera kulminacji w seksualności człowieka i jest zaledwie częścią, funkcją przynależną określonej zadaniu. Interesuje mnie trud oddawania i przyjmowania siebie i drugich w codzienności i przechodzenie w ten sposób dalej, poza fizyczność, aby ciesząc się nią w sposób wolny, zmierzać w kierunku *agape*. Podstawę mojego myślenia o osobie w obrazie malarskim ukształtowała twórczość Rembrandta. Człowiek wykreowany przez niego jest wyrazem szczególnego poruszenia. Prowokuje pytania o naturę człowieka, o jej źródło, o życie, o jego najgłębszy sens. Rembrandt, opisując kształt osoby, nie opowiada anegdotę o rzeczywistości, ale zmusza do wysiłku, aby rzeczywistość rozumieć, sięgając w głąb obrazu osoby – jej otwartości i obecności.

Istotą osoby jest jej otwartość. Otwartość jest warunkiem obecności. Osoba fizycznie porusza się w granicach swojego ciała i w ten sposób podlega ograniczeniom czasowo-przestrzennym. Jednak strona duchowa, osadzona w ciele na zasadzie struktury, wyznacza jej inne granice, granice obecności.

Dla sprawnego poruszania się w interesującym mnie problemie wyjaśnię, co określam pojęciem *obecność*. Obecność to stan psychofizyczny człowieka, który potrafi tworzyć życie racjonalno-poznawcze. Umożliwia człowiekowi wyzwolenie w nim samym siły miłości i wzbudzenie sobą miłości u innych. Krąpiec określił granice osoby ludzkiej trzema relacjami: *pochodności*,

130 Czesław Miłosz, *Metafizyczna pauza*, dz. cyt., s. 79.

131 Józef Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004, s. 165.

132 Mieczysław Albert Krąpiec, *Ludzka wolność i jej granice*, Lublin 2008, s. 72.

*inteligibilności i amabilności*¹³³. Te relacje stanowią konstrukcję obecności, o której mówię. Obecność to otwartość człowieka, która nie koncentruje się na niej samej, ale wychodzi dalej, poza samotność. Posiada indywidualny i jednocześnie wspólnotowy potencjał rozwoju i wolności, współtworząc je w sobie poprzez relacje z innymi, na rozdrożach ciągłych wyborów i pragnień.

Obecność wyraża taki stan otwartości, dzięki której osoba wychodzi poza swój egoizm i jednocześnie czeka cierpliwie na pozostałych. Otwartość jest stanem twórczym i dynamicznym, wprowadza w nieustanną wymianę, która prowadzi do współbrzmienia osób. Współbrzmienie jednej suwerennej osoby we wspólnej całości jest obecnością. Obecność warunkuje jednocześnie przekraczanie granic jednego ludzkiego ciała, jednej ludzkiej potrzeby, potem miejsca i czasu, aby człowiek mógł doświadczać dobra. Jest wyrazem i jednocześnie wymogiem dla ukazania się miłości, która wyjątkowo wyraźnie wybrzmiewa w słowach: „Jedni drugich brzemię noście”. Problem obecności, która jest więcej niż byciem, istnieniem, podjęłam w cyklu prac zatytułowanym *Kształt obecności*. Jest on próbą ukazania złożoności człowieka, który doświadcza nie tylko egzystencjalnej pustki, ale również nadziei, miłości i radości; próbą odkrycia proporcji formy i światła w taki sposób, aby stworzyć możliwość refleksji nad przyczyną i sensem wymienionych stanów. Zależy mi zarówno na ukazaniu kształtu osoby, której myśli stają się nieodłączną częścią jej ciała (tak pisał o *Betsabe Rembrandta* André Malraux), jak też

133 Mieczysław Albert Krąpiec, *Ludzka wolność...*, dz. cyt., s. 54–55.

„[...] relacja pochodności bytów od Boga wyraża się najprościej w określeniu bytu jako »tego, co posiada istnienie«. Istnienie jest jedynie posiadane, albowiem rzeczy realne nie są i nie utożsamiają się ze swym aktem istnienia, którego ostatecznym uzasadnieniem jest kraniec relacji pochodności. Ten sam byt, posiadający relację realną pochodności, jest zarazem nosicielem relacji inteligibilności i realnej relacji amabilności. Każdy byt jest poznawalny jako inteligibilny i przez to samo »wytwarza« porządek racjonalny, jako że racjonalność naszego poznania czerpiemy właśnie z poznawczego ujęcia (interioryzacji) realnie istniejącego bytu. Racjonalność naszego poznania i całej nauki płynie ostatecznie od samej rzeczy, o ile zdołamy ją poznawczo »odkryć« i zinterioryzować, tworząc życie racjonalnopoznawcze.

Relacja amabilności – to, że byt jest przedmiotem pożądania, miłości – płynie stąd, że tenże byt istniejący jako prawda, jako inteligibilny o niezwykle bogatym uposażeniu poznawczym, jako bogato istniejąca treść realna, jest zdolny wzbudzić pożądanie siebie, czyli akt miłości ku sobie; ten akt miłości jest motywnym wyzwalającym celowe działanie amabilne.

Oczywiście sam fakt bytu jako prawdy amabilnej jest przez to samo pięknym, czyli tym, co poznane wzbudza upodobanie. Są więc w rzeczywistym byciu (czyli czymś istniejącym) realne relacje, które nasz intelekt jest zdolny odczytać. Relacje te, jako relacje przekraczające transcendentne struktury poszczególnych bytów, ostatecznie krańcują na Bycie-Bogu. Stąd poznanie rzeczywistości powoduje w nas racjonalny proces poznawczy rozumienia dostrzeżonych relacji pochodności, inteligibilności i amabilności, relacji ostatecznie krańcujących w Bogu”.

na malarskim ukazaniu kształtu tych myśli, ich źródła i warunków dojrzewania. W związku z tym *Kształt obecności* stał się próbą malarskiego przedstawienia człowieka, który jest więcej niż tylko wizerunkiem jego jednostkowości; jest osobową formą istnienia, która z „być” może przejść w „być” obecną.

Posługuję się prostymi, często uproszczonymi środkami wyrazu, a przede wszystkim znakiem ludzkiego ciała. Chciałam, by w kształcie obecności wybrzmiewało po pierwsze odległe, ale ważne dla mnie i dla kultury europejskiej echo antycznej – greckiej fascynacji pięknem zawartym w ludzkim ciele, a z drugiej – symboliczne ukazanie postaci – refleksja nad ludzkim istnieniem oraz XX-wieczna spuścizna idei nowej formy i przestrzeni w obrazie, które ułatwiają mi plastyczne wyrażenie wewnętrznej, duchowej struktury człowieka. Interesuje mnie piękno, zawarte zarówno w ludzkiej obecności, jak i w sztuce. Moje zainteresowanie pięknem nie tyle wiąże się z mimetycznym sposobem przedstawienia rzeczywistości człowieka w wymiarze fizycznym, ile z uzyskaniem takiego napięcia poprzez środki artystyczne, aby doznało się owo zainteresowanie pięknem również w sferze pozazmysłowej.

Korzystam z rysunku ludzkiego ciała oraz relacji między poszczególnymi zakresami barw a elementami rysunku. Podstawą kolorystyczną jest dla mnie triada: żółcieni, czerwieni i błękitów.

Interesuje mnie jednoczesność widzenia. Wyrażam ją poprzez fragmentaryczne przedstawianie elementów rzeczywistości widzialnej i deformację. Przestrzeń obrazu, jak i kształty poszczególnych jego elementów buduję poprzez poszukiwanie zwartej formy. Przy użyciu środków malarskich wyrażających przestrzeń, napięcie fizyczne i psychologiczne próbuję znaleźć strukturę dynamicznie uporządkowaną. Wiąże się ona z moim postrzeganiem i rozumieniem obecności oraz związanej z nią wolności. Wolność jest dynamicznym porządkiem, z którego wypływa dobro. Jest sytuacją przemyślaną i jednocześnie nieograniczoną, tak jak dzieło sztuki i związana z nim tajemnica tworzenia.

Czasem pojawia się zwężony zarys postaci, jakby negatyw lub pozytyw w lokalnie potraktowanych kolorach błękitu, czerwieni, żółcieni, czerni lub szarości. Wychodzi on poza granice sylwety mającej uobecnić fizyczne bytowanie człowieka i próbuje plastycznie konstatować relacje osobowe.

Pojedynczy człowiek – suwerenny byt – jest jednocześnie owocem środowiska społecznego, wywierającego przemożny wpływ na kształt jego pragnień, zachowań, upadków i sukcesów. Stąd ta granica innego, bądź innych, w jednym. W wizji postaci zobrazowanych jako naczynia połączone, czy też „wypełnione sobą”, z odcisniętym śladem drugiego, próbuję ukazać złożoność osoby, jej wewnętrzne życie. Nie przez nadmierną, natarczywą relację zdażeń, ale esencję pragnienia, które ukrywa swoją twarz w drugim człowieku.

Figura drugiej postaci lub cień, który ona opuszcza, ukazany jest przy użyciu perspektywy kulisowej. Przestrzenie obrazów składają się z dwóch lub trzech płaskich planów, płaszczyzn wzajemnych odniesień.

Bywa, że figura osoby łączy się z planem pierwszym bądź drugim w obrazie. Tworzy z tłem morfologiczną całość formy i tkanki malarskiej. To wyraz zarówno rozległej obecności człowieka, jak również formy parawanu, którą jest w pewnym sensie ludzka fizyczność. Poprzez malarskie związanie wizerunku człowieka z płaszczyzną płótna pragnę ukazać trud otwierania się jednej osoby na drugą i jednocześnie powszechną konsekwencję tego otwarcia, zaproszenia do współ-bycia i współ-się-stawiania.

Człowiek może stać się dla drugiego człowieka przestrzenią dochodzenia do szczęścia. Jedna osoba rozsuwa się w sposób tektoniczny i w opozycji do drugiej, podobnie usytuowanej osoby, współtworzy z nią przestrzeń pomiędzy. Dzięki przyjaźni staje się ona jakością spersonalizowaną; świętą; inną. Ta przestrzeń jest wspólna poprzez ukazanie się indywidualnych ludzkich przestrzeni, a będąc przestrzenią pomiędzy, może przyjąć kształt ludzkiego ciała, kolejnej osobowej obecności. Jedna odkrywa drugą i stają się razem, i jednocześnie wskazują sobą, że prawda o nich wciąż ma swoje źródło poza nimi.

Przeźrzeń obrazu uzyskana jest również poprzez zestawienie odpowiednich plam barwnych w granicach rysunku ludzkiego ciała. W nim dramaturgia spotkania rozwija się najbardziej. Człowiek samą sobą określa wielkość przestrzeni. Tyle, ile jej w sobie ma, tyle może ukazać w spotkaniu, w dialogu z drugim. W *Amabilności III* dwie równoważne formy malarskie balansują na pograniczu spotkania. Granica, najczęściej błękitna, łączy lub dzieli. Nie dzieli jednak kategorycznie, bo po obu stronach błękitu są równoważne jakości malarskie wyrażające raczej „dwuciałość” niż podział. Tego typu rozwiązaniem pragnę wprowadzić w myślenie o domostwie ludzkim, o podstawowym i najważniejszym środowisku wzrostu.

Szczególnie pomocne w zrozumieniu tego problemu od strony tematycznej jest to, co powiedział Stanisław Grygiel: „Dzięki wzajemnemu objawianiu się ludzi, człowiek mieszka nie in alio, lecz we wspólnotowym domostwie budowanym w dialogu darów. To, co nazywa się dobrem wspólnym, dostrzega on i poznaje w »my«, w którym istnieje i spełnia się jako »ja«, w tej mierze, w jakiej drugi mówi mu »ty«, czyli objawia mu się. Analiza »my« odślania osobową naturę wspólnego dobra: jest nim wspólne domostwo – etos. Zamieszkujemy je, uczestniczymy w jego byciu wspólnym dobrem, wzajemnie zawierając się sobie. Uczestnicząc we wspólnym dobru, człowiek poznaje swoją tożsamość. Tożsamość człowieka jest z odziedziczonego domostwa, zadanego nam do pracy. Osoba jest sobą dzięki Innemu. Wydarza się w przestrzeni duchowego życia człowieka. Osoba wydarza się w dialogu”¹³⁴.

Aby problem treściowy nie przerósł niepowtarzalności osoby, również w aspekcie fizycznym, jest ona określona portretem, najczęściej wyobrażonym. Wizerunek twarzy, wraz z towarzyszącym jej napięciem psychologicznym, jest formą wprowadzenia i jednocześnie podsumowania tego, co osobowo wydarza się w obrazie. Eliminuje zjawiskowość tłumy i podkreśla aspekt indywidualności człowieka.

134 Stanisław Grygiel, *Ojczyzna...*, dz. cyt., s. 11.

Poprzez sylwetę jednej bądź dwóch osób przechodzi granica trzeciej. Wyraża ona tych wszystkich, których człowiek nosi w sobie poprzez doświadczenie poznania i tęsknoty i którzy, chcąc nie chcąc, mają wpływ na kształt jego obecności.

Kolor w malarstwie jest dla mnie tak samo ważny jak forma. Bywa jednak, że w myśl słów Paula Gauguina upraszczam formę, aby wzmocnić kolor. Określam sylwetę postaci, wzmacniając ją konturem. Kolor położony lokalnie, odbiega jednak od tradycyjnego sposobu. Staje się wypadkową co najmniej trzech, różnych kolorystycznie warstw farby położonych płasko i ażurowo. Trzecia warstwa nakładana jest małym okrągłym pędzlem, w taki sposób, aby wyeliminować niepożądane świecenie się powierzchni malarskiej i jednocześnie pozostawić odpowiednie natężenie wartości kolorystycznej warstw poprzednich. W ten sposób uzyskuję efekt morfologicznej przestrzenności koloru w obrębie odpowiedniej części płótna. Od początku mojej pracy malarskiej posługuję się nożem malarskim i żyłką. Często uzyskuję efekt malarski poprzez zdejmowanie ostatniej warstwy farby i dochodzenie do wcześniejszej bądź do podmalówki.

Bywa, że tors przybiera formę linearną, a kolor dlań użyty działa sylwetą. Innym razem tors jest rozbity gestami gwałtowniejszych pociągnięć pędzlem, między którymi widać odległą, bliżej nieokreśloną przestrzeń. Takie wyjście daje możliwość symbolicznego rozświetlenia ciemności, daje możliwość skupienia się przede wszystkim na problemie światła, które najpierw jest źródłem koloru, a potem świadkiem kształtu w obrazie. Często wcześniejsza warstwa żółcieni przebija się przez kolejne warstwy szarości drobnymi plamkami, które sugerują nie tylko istniejącą dalej przestrzeń, ale również dynamikę światła.

Malarstwo jest dziedziną sztuki różniącą się tym od innych, że wydaje się najpełniej panować nad światłem. Dzieje się to zarówno poprzez odpowiednie zestawienia kolorów, kontrasty między nimi, jak również zróżnicowania walorowe.

Błękit budowany na bazie ultramaryny wyznacza nie tylko przestrzeń obrazu. Jest także nośnikiem treści symbolicznych, zwłaszcza tam, gdzie jego obecność nie jest oczekiwana racjonalnie. Błękit twarzy, albo innej części głowy, sugeruje nie tylko eschatologiczne oczekiwanie, a przeniesiony na dłoń, może stać się symbolem miłosierdzia.

Cykl płócien *Re-Kreacja. Misterium osoby* stanowi rozwinięcie problemu tematycznego zawartego w ostatniej realizacji, tj. w dyptyku *W stronę dialogu*, należącej do cyklu *Kształt obecności*. Inspiracją dla niej była realizacja rzeźbiarska Magdaleny Abakanowicz *Nierozpoznanie*, która na trwałe związana jest z przestrzenią poznańskiej Cytadeli. Ten niezwykle przejmujący wizerunek kondycji tłumu, w którym trudno doszukać się podmiotowości poszczególnych osób, sprowokował mnie do refleksji nad człowiekiem współczesnym. Problem jest o tyle trudny, że obecna kultura europejska nacechowana jest ikonoklazmem bardziej złożonym niż poprzednie. Nie tylko ucieka

od obrazu ludzkiej fizyczności, ale też ją niszczy, ośmiesza i wulgaryzuje, pomijając lub wręcz deformując ducha. Jeżeli pojawiają się w sztuce wizerunki człowieka, to częściej jako obiekty, które mniej są obrazami, a bardziej cytatami z materii. Człowieka jest w nich najmniej, gdy zabraknie refleksji, która prowadzi osobę przez osobę i ukazuje twarz jednej i drugiej niekoniecznie na poziomie fizycznego wizerunku, ale zamysłu, spotkania, ponownego stworzenia; re-kreacji. Szukam plastycznego sposobu określenia tożsamości człowieka poprzez afirmowanie kobiecości i męskości. Interesuje mnie taki obszar ludzkiego życia, który wciąż jest nieuchwytny we współczesnej sztuce, bo zamazywany przez ciągłe prowokacje i kontestacje, a który pomimo głębokiej depersonalizacji systemowej umożliwia „ponowne stworzenie”.

Obrazy z cyklu *Kształt obecności i Re-Kreacja. Misterium osoby* są pośrednio formą dyskursu z nurtem sztuki krytycznej i feministycznej, które nadmiernie zatrzymują uwagę na bolesnej stronie cielesności człowieka. Doceńm rolę tych nurtów i ich konieczność, szukam jednak obrazu, który jest bardziej transpozycją niż cytatem z natury; objawieniem, a nie obnażeniem.

Tytuł obrazu: *Człowiek, który jest matką* stanowi celową konstrukcję znaczeniową, aby podkreślić aspekt płci jako doświadczenia i zadania. Płeć poddana zabiegom politycznym, nierzadko tragicznie deformującym, potrzebuje tak jak pozostałe sfery człowieka, re-kreacji, ponownego stworzenia, które dokonuje się w czasie spotkań, w czasie epifanii. Z tą problematyką wiąże się polichromia zrealizowana w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie. Jest ona próbą znalezienia nowego języka wizualnego w przestrzeni Kościoła otwartego na nowe sposoby ewangelizacji, do których zachęcał Jan Paweł II. Pragnęłam, aby stała się również rodzajem wizualnej transpozycji nowej ascezy zawartej w idei wszechświata personalistycznego wyłożonej przez Teilharda de Chardina. Polichromia nie ilustruje ani wydarzeń biblijnych, ani prawa religijnego, ale jest efektem poszukiwania formy dla zwizualizowania życia: miłości i wolności odnalezionej w Jezusie Chrystusie. Orientują ją trzy problemy merytoryczne i kilka estetycznych. Pierwszy problem tematyczny wiąże się z Jezusem Chrystusem – Światłością świata; drugi wskrzeszającą i uzdrawiającą mocą słów Chrystusa: „łazarzu, wyjdź na zewnątrz” (J 11,43) oraz słowami przyjaciół skierowanych do Marty i Marii: „Nauczyciel jest i woła cię” (J 11,28); trzeci związany jest z Kościołem jako wspólnotą ziemską, połączoną przez „świętych obcowanie” z chwałą Nieba. Polichromia zbudowana jest z wizerunków osób reprezentujących różne: stany w Kościele, wiek, funkcje i kondycję. Zatem całość malarsko-teologiczna polichromii nie stanowi sytuacji statycznej, ale zakłada ruch oparty na duchowej interakcji, logicznej aktywności, przejściu w kierunku komunii osób, ku wspólnocie ducha. Ukazuje ruch, proces personalizacji, wyjście poza mechanizm determinizmu psychocieleśnego; aktywność, która wynika z duchowej czystości osób. Czystość według ks. Józefa Tischnera to wewnętrzna logika miłości. Polichromia symbolizuje wspólnotę Kościoła, Ciało Chrystusa,

żywiół życia zanurzony w miłosierdziu, Pięćdziesiątnicę, Górę Przemienienia, wspólnotę osób, które czynnie, ewangelicznie oczekują powtórnego przyjscia Chrystusa¹³⁵.

Mistyka chrześcijańska opisuje Chrystusa jako Światłość świata. Zatem wszystkie wizerunki postaci, które znajdują się w przestrzeni Chrystusa, wyznaczone są kolorem – symbolizując w ten sposób chrześcijan, którzy są światłością świata. Ci, do których Dobra Nowina jeszcze nie dotarła, którzy znajdują się poza światłem, poza wspólnotą z Chrystusem, zaznaczeni są ciemnym rysunkiem na szarości, której odcień przypomina spowitą mgłą zakrzepłą krew, wytoczoną ze wszystkich ludzkich ran zawinionych i niezawinionych. Drugi problem estetyczny dotyczy przestrzeni, zarówno jako iluzja, jak również przestrzeń sensualna, doświadczana w sytuacji, gdy wszystkie ściany okalają poruszającą się we wnętrzu osobę patrzącą. Kompozycje na poszczególnych ścianach są niemal izokefaliczne. Błękit podkreśla wyraźnie granicę między sacrum i uświęconym profanum, stanowiąc istotny podział kompozycyjny. Iluzja przestrzeni jest nieznaczna, jednak całość pokrywająca wszystkie ściany i sufit intensyfikuje poczucie przestrzeni poprzez relacyjność poszczególnych, równoległe i prostopadłe usytuowanych względem siebie płaszczyzn. Myśląc o wizerunkach na ścianach i spojonych z nią słupach, uwzględniłam relacje, jakie zachodzą między nimi w trakcie przemieszczania się patrzącego. Wszystko dlatego, że choć malowałam poszczególne sekwencje z jednego punktu widzenia, to ów jeden punkt widzenia zawsze był mobilny, zmieniał się wraz ze mną. Aby uzyskać ciągłość opowiadania i jego odpowiednią dynamikę wizualną, wprowadziłam wizerunki postaci na słupy, tak że masa słupa stanowi niejako ich bryłę. Poprzez zabiegi deformujące połączyłam je z wizerunkami na ścianach w taki sposób, aby w trakcie przemieszczania budowały narrację form, bardziej filmową niż fotograficzną.

11.2. Forma jako kształt myśli

W *Zarysie wszechświata personalistycznego* Teilhard de Chardin poruszył problem miłości między mężczyzną i kobietą, a co za tym idzie – relacji między nimi, która różni się od tej, do której jest przyzwyczajony nie tylko świat chrześcijański. Polega ona na tym, że kobieta i mężczyzna nie muszą unikać się wzajemnie, aby doskonalić swoje życie wewnętrzne. Ich osobista relacja z Bogiem przekłada się na harmonię między ich osobami. Chciałabym, aby ta Teilhardowska koncepcja znalazła w moim malarstwie optymalną formę. Znalazła ona swój wyraz zarówno w kaplicy szczecińskiej, w wizerunkach świętych: Franciszka i Klary, jak i w obrazie *Misterium osoby II*. Wizerunki mężczyzny i kobiety są przezroczyste. W *Misterium osoby II* chciałam stworzyć obraz wyrażający duchową czystość osób, przezroczystość ich intencji. Posłużyłam

135 Elżbieta Wasyłyk, *Krótką historia człowieka*, Konin 2014, s. 61.

się rysunkiem, aby wyostrzyć klarowność przezroczystości, nie wyzbywając się jednocześnie cielesnego konkretności. Ten obraz jest w pewnym sensie wizerunkiem nowej ascezy, o której pisał Teilhard de Chardin następująco: „[...] czystość była na ogół synonimem rozdzielania płci [...]. Według nas czystość oznacza po prostu mniejszą lub większą wyrazistość, z jaką ponad dwiema kochającymi się istotami uwydatnia się ostateczne Centrum ich zbieżności. Nie chodzi już o to, aby się rozstać, lecz o To, aby się połączyć w czymś większym od siebie. Świat przebóstwa się nie przez eliminację, lecz przez sublimację. Jego świętość nie polega na odcięciu się od żywotnych energii ziemi, lecz na ich koncentracji. Miłość jest sprawą rozgrywaną się pomiędzy trzema osobami: mężczyzną, kobietą i Bogiem. Cała jej doskonałość i powodzenie zależą od harmonii tych trzech elementów”¹³⁶.

W obrazach *W naszych ciemnościach I* i *W naszych ciemnościach II*, korzystając z dyscypliny ikony, stworzyłam, w obrębie wizerunków postaci ludzkich, sensualną namiastkę przestrzeni otwartej na inną przestrzeń, której symbolem jest światło. W tym pierwszym dwa ludzkie mikroświaty nałożyły się na siebie albo wyregulowały wyrazistość swoich obrazów względem jednego centrum. To orientowanie się na drugiego, zbliżanie się do Innego jest początkiem bycia razem – wspólnoty, syntezy, która nie stapia, ale w myśl Teilharda de Chardina – różnicuje¹³⁷.

11.3. Przestrzeń „myślona” – obraz jako struktura słowa

Obraz jest dla mnie rodzajem ekwiwalentu struktury słowa. Oczywiście najpierw jest myśl, a potem myśl jako pomysł. Ogarnia ona jakiś rejon, powiedzmy przestrzeń wewnętrzną, i przybiera kształt logosu jako słuchania, zrozumienia i łączenia. Interesuje mnie obraz jako struktura, która wyraża strukturę tego słowa: strukturę logosu, przestrzeń spersonalizowaną. Francesco Clemente w płótnie bez tytułu z 1983 roku (będącym w kolekcji Geralda S. Elliota w Chicago) ukazuje „inną wizję człowieczeństwa, niż czynił to awangardowy paradygmat”¹³⁸. Autoportret artysty na dużym płótnie (187 × 223) stwarza pretekst do zajęcia się wnętrzem osoby. Myśli autora, wyobrażenia orgiastyczne, wykraczają literacko i kompozycyjnie poza wizerunek głowy w sposób, który stwarza niejako przestrzeń „myślona” na powierzchni płótna. Jest ona inaczej pojemna niż myśl w portretach np. Rembrandta. Klasyczny – w sensie tradycyjny – portret, nawet najbardziej psychologiczny, trzyma głębię przeżycia niejako na uwięzi, za mniej lub bardziej mimetycznym wizerunkiem. W obrazie Clementego dokonuje się przełom. Autor ukazuje

136 Pierre Teilhard de Chardin, *Zarys...*, dz. cyt., s. 80–81.

137 Tamże

138 Wojciech Włodarczyk, *Postmodernistyczna przemiana. Obrazy i instalacje*, w: *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 188.

więcej. Jeżeli można pokazać myśl, która organizuje przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną człowieka, to Francesco Clemente, za pomocą środków artystycznych nieobcych w sztuce XX wieku, uchylił w malarstwie drzwi, które ukazują człowieka wprawdzie jako znak, ale niezwykle przestrzenny, „myślowy” i myślący. Pomijam w tej chwili fakt, czy obraz jest projekcją postawy ironicznej, charakterystycznej dla wielu postaw transawangardystów, czy innej. Istotne są tu kwestie formalne, artystyczne, które ujawniają być może nowy sposób myślenia o człowieku na powierzchni płótna. Nawet jeżeli przebija jeszcze w obrazie specyficzna literackość, charakterystyczna dla malarstwa transawangardowego i niektórych tendencji najnowszych w malarstwie, to malarski rebus Clementego tnie płaszczyznę powierzchni malarskiej i tworzy bardziej kulminację niż narrację. Ta forma myślenia o wnętrzu, albo we wnętrzu osoby, jest mi bliska. Szukam innego jej wyrazu dla jeszcze innych dziedzin ludzkiej egzystencji, myśli, relacji. W 2015 roku ukończyłam obraz, który zatytułowałam *Obraz do czytania*. Zbudowany jest z kilku warstw tematycznych, które są jednym wątkiem rozleglejszego problemu przymkniętego w tym obrazie i jednocześnie otwartego żółtą kropką znajdującą się po prawej stronie tego malarskiego tekstu. Okazało się, że jest on nie tylko rodzajem formalnej polifonii koncepcji mojego obrazu, ale również wyrazem szeroko pojętej symbolicznej wspólnoty czasowej i mentalnej w kulturze, co zaowocowało w tym przypadku innym *Obrazem do czytania* z 2015 roku, którego autorem jest malarz i teoretyk sztuki Janusz Marciniak, a o którym więcej można przeczytać na stronie Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, w elektronicznym wydawnictwie zatytułowanym „Monografie Subiektywne”.

Idąc myślowym tropem Emmanuela Levinasa, można powiedzieć, że nadal ściera się w nas spuścizna metafizyki greckiej z metafizyką judejską, postawa Odysa i Abrahama. Ta druga jest rodzajem konspektu przestrzeni personalnej w kulturze. Emmanuel Levinas, przywołując te dwie postaci, ukazał różnicę między odczuwaniem potrzeby a pragnieniem. W przypadku potrzeby istnieje możliwość i zachodzi fakt „sycenia się”. Odczuwanie potrzeb pobudza wyobraźnię, a ta żyje dzięki wspomnieniom. Pragnienie metafizyczne nie jest sycone przez to, co upragnione, ale jeszcze bardziej pogłębiane i przez to nieuchwytnie, inne. Abraham w przeciwieństwie do Odysa szedł w nieznaną, bez pomocy pamięci i wyobraźni. Personalizacja przestrzeni sztuki wiąże się z filozofią takiej właśnie wędrówki. Nie jest kalejdoskopowym myśleniem postmodernistycznym, ale szukaniem nowych możliwych form wyrazu dla treści, które wiążą się nie tyle z potrzebą, ile z pragnieniem.

12. Zakończenie

Ksiądz Janusz Stanisław Pasierb napisał w swojej książce pt. *Pionowy wymiar kultury*, że wiek XX zaczął się w Europie optymistycznie – wiarą w rozum, postęp i szczęście, ale „wyprodukował w efekcie stan strasliwego wyczerpania się energii i dominujące uczucie zawodu. Bohaterowie poczuli się zmęczeni i rozgoryczeni: zawiodły autorytety i obietnice, skompromitowały się wartości¹³⁹. Pojawiły się bezideowość, konformizm, nihilizm, cynizm – „epoka nasza ogląda ludzi jak drzewa chodzące, powyrywane z korzeniami czy zgoła pozbawione korzeni¹⁴⁰. Wszelkiego rodzaju migracje pociągnęły za sobą zmiany mentalności, relatywizm religijny, moralny i konsumpcjonizm. Biskup Ignacy Tokarczuk napisał, że „lud wyzbył się uczucia zwierzęcego strachu¹⁴¹ na rzecz tego wszystkiego, co wiąże się z wartościami demokratycznymi i poszanowaniem godności ludzkiej. Nie znaczy to jednak, że niczego się nie boimy. Janusz Pasierb zauważył, że „kończą się [...] lęki »socjologiczne«, trwają inne i powstają ciągle nowe: „lęk atomowy, kancerofobia, obawy polityczne i tyle innych upiorów naszych czasów, karmiących się krwią, wysysających z nas życie. Na pewno jednak świat przeżywający takie paroksyzmy bardziej niż kiedykolwiek szuka ratunku i ocalenia, które jest świeckim imieniem Zbawienia¹⁴². Dla wielu ludzi coraz częstszym sposobem ucieczki przed lękiem i sposobem zaspokajania podstawowych potrzeb religijnych stały się wielkie widowiskowe koncerty, festiwale i inne formy kultury symbolicznej. Ważne jest przy tym, aby ludyczny sposób przeżywania nie odciągał nadmiernie człowieka od aktywności kontemplatywnej rozumu,

139 Janusz Pasierb, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983, s. 8.

140 Tamże.

141 Tamże, s. 36.

142 Tamże, s. 37.

równowagi między uczuciem i rozumem. Sztuka, po raz kolejny, okazuje się dziedziną politycznie ważną. W jej przestrzeni rozgrywa się walka o człowieka jako duchomaterię. Pasierb przywołał wypowiedź jednego z bohaterów Arthura Rimbauda, który powiedział: „ja – to kto inny”, i zauważył w niej „trochę inną tonację, niż poczucie rozdarcia między dobrem a złem, które człowieka nigdy nie opuszczało, a co św. Paweł ujął w kształt dylematu: człowiek cielesny i człowiek duchowy”¹⁴³.

Siła twórcza może człowieka ocalić i może go zabić. Wszystko zależy od wartości, którymi posługuje się twórca. Wytwory symboliczne o znamionach personalizujących umożliwiają głębszą refleksję. Wbrew specyficznej dla współczesności formie ikonoklazmu „mobilizują do odkrycia własnego życia”¹⁴⁴.

Hans-Georg Gadamer zaakcentował, że w XX wieku zostały podtrzymane specyficzne dla niego forma ikonoklazmu i rozbity świat rzeczy. Wiek przemysłowy zniszczył rzecz, która została zastąpiona egzemplarzem, dość szybko psującym się. Filozof mówi dalej, że w egzemplarzu brak jest tego, co było w rzeczy, czyli tego, co niezastąpione, co uchyla fragment historii, rąbek tajemnicy. Postawy wielu artystów polskich, np.: malarstwo Kiejstuta Bereźnickiego i Ryszarda Kiełtyki, martwe natury Janusza Matuszewskiego i Piotra Klugowskiego, wnętrza Janusza Kaczmarskiego, dynamiczne kompozycje Rafała Strenta i Janusza Akermanna, pełne skupienia malarstwo Andrzeja Kurzawskiego, Alfreda Aszkiełowicza, Bogdana Wegnera i Tadeusza Ogródnika, tkane obrazy Barbary Pierzgalskiej-Grams i fotografii Zofii Kawalec-Łuszczewskiej oraz prace wielu innych artystów, których nie sposób tu wymienić, tworzą azyl ocalenia również dla tej tajemnicy w obrazie. Konsolidują duchową energię w człowieku, bo „każde dzieło sztuki jest jeszcze czymś takim, czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyska i potwierdza się porządek; może nie taki porządek, który treściowo zbiega się z naszymi wyobrażeniami porządku, łączącymi niegdyś swojskie nam rzeczy w całość oswojonego świata. Ale zawiera się w nich niewątpliwie wciąż odnawiany i potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej”¹⁴⁵. I być może uzasadniona jest teza, że pomimo obecnego zamętu społeczno-politycznego i aksjologicznego, wraz z personalizmem w filozofii i zmianami społecznymi (równouprawienie kobiet, tolerancja, ekologia, solidarność międzynarodowa, troska o pokój itp.), z różnorodnością medialną i formalną w sztuce, swobodą wypowiedzi oraz niszwą tendencją personalizującą sztukę uczestniczymy w kolejnej (według Teilharda de Chardina), nabierającej obecnie przyspieszenia fazy życia wszechświata personalistycznego, tj. w personalizacji, której początek wiąże się z dobrą nowiną Jezusa z Nazaretu. Bliżej nieokreślony jej koniec może być transformacją świata otoczonego wielowarstwowym płaszczem biokultury i przechodzeniem przez kosmiczny punkt Omega.

143 Tamże.

144 Tamże, s. 14.

145 Hans-Georg Gadamer, *Rozum...*, dz. cyt., s. 140.

13. Résumé

Personalism in Polish Painting. The Symptoms of Personalization of Art is an effect of my search of my artistic identity, which gained momentum as I began to work on my tenure concluding with its defense at the Academy of Fine Arts in Cracow in 2011.

It consisted of: a series of paintings titled Re-Creation. The Mystery of Person and theoretical work titled Personalism in Polish painting. The Symptoms of Personalisation of Art. I applied a similar division in this publication. The impulse for writing this work was the very close to my thinking philosophical and theological concept of a personalistic view of the universe by Teilhard de Chardin, where the last stage, called personalization, is to show the full spirit-matter personal image of Man. I have made corrections to and extended the theoretical part of the work, which currently functions as an outline. I have presented it in several lectures; in the Water Tower Gallery in Konin, BWA Gallery in Pila, at the International Theological Symposium: Fides, Cultura et Actio..., Cultural hermeneutics and Reconfiguration, at the conference Between Truth and Fabrication. At the source of interpretation in contemporary painting organized by the Faculty of Fine Arts of Nicholas Copernicus University in Torun, the Znaki Czasu Friends of Fine Arts Association and the Centre of Contemporary Art in Torun, as well as at the International Online Conference organized by the Department of Graphic Art at The Academy of Art in Szczecin in 2015.

* * *

The attempt to show the human condition beyond the biological and social determinism was fully accounted for by the independent Polish art of the eighties; by artistic activities, whose authors found their asylum in the church. This movement has been called personalism and it still has its

followers in contemporary Polish art. Among the great diversity of attitudes are those artists who do not identify themselves directly with personalism. But with their work they create the conditions to pose the questions about man, goodness, truth and beauty and thus they search for an honest answer. This way they fulfill the tendency "toward the person" and confirm the fact, that "good art, regardless of its author's declaration, always evokes the transcendent aspect of our existence." This type of activity is associated with a kind of a spiritual dynamic that personalizes art. The distinction between personalism in Polish art and personalization of art is necessary in order to understand the universality of the latter. Personalism in Polish art is one of the trends of contemporary Polish art symbiotically related to the Christian culture environment. By contrast, personalization of art stems from the kind of spiritual pursuit of the author, which tries to snatch the man from the axiological inactivity and is often expressed by form and content which can be described as epiphanic, and sometimes theurgic - but in a non-magical sense. This comes as consequence to the artistic activity introducing a discourse referring not only to the human body, but also the spirit, the border between individualism and personality, thinking and understanding, passing by and meeting. Hard to say whether personalism in Polish art is the beginning and activation of personalization of art. There are signs that as an art movement it is a rather secondary phenomenon, when personalization of art relates to the method of contemplation of the world and the artistic substance even in those areas of culture, where we deal with secular post Christianity or atheism, which grew between the borders of Christian Europe. The problem of personalism in Polish art and the symptoms of personalization of art require taking a closer look at the changes that have occurred in European art from the Renaissance to the present day.

Works of art that are rich in content suggesting a personalization dynamic are not the domain of the turn of the last century. Michelangelo in the mature period of his artistic endeavor went beyond the classical nude study, which used to convey idealistic subject matter in art. The figures of the prophets of the Sistine Chapel contradict the faith in mathematically measurable proportions. They emanate a premonition of a new quality of life that defies the mathematical logic of the image. The problem of man, prophet - interconnector between the earthly and extraterrestrial - was shown in a more dynamic perspective than the balance of humanism. In every era of European art, one can find works, which through craftsmanship, depth of the message, harmony of forms, colors, stillness or dynamics of the composition, bring upon the transcendent quality of experience.

The Tiber Apollo, The School of Athens by Raphael, The Rebellious Slave by Michelangelo, The Jewish Bride by Rembrandt, Guernica by Picasso, Thanatos I by Jacek Malczewski as well as many other works of his, along with Olga Boznanska's portraits and Jerzy Nowosielski's painting, make up a small fraction.

14. Bibliografia

1. Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
2. Bierdiajew Mikołaj, *Sens twórczości*, Kęty 2001.
3. Boruta Tadeusz, w: *katalog Ad personam*, Galeria u Jezuitów, Poznań 2007
4. Boruta Tadeusz, *O malowaniu duszy i ciała*, Kielce 2006.
5. Boruta Tadeusz, *Personalizm w polskiej sztuce*, w: Marian Rusecki (red.), *Personalizm*, Lublin 2008.
6. Bukowski Jacek, *Postawy wobec sztuki najnowszej*, Warszawa 1981.
7. Clark Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998.
8. Czapski Józef, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991.
9. Gadamer Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979.
10. Gibran Khalil, *Prorok*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa 1972.
11. Granat Marian, *Personalizm chrześcijański*, Poznań 1985.
12. Grün Anselm, *Piękno*, Poznań 2015.
13. Grygiel Stanisław, *Ojczyzna jest zawsze trochę dalej*, Kielce 1998.
14. Haake Michał, *Błędne koło Jacka Malczewskiego – widzenie jako ratunek*, „Arteon” 2009, nr 99.
15. Kalitko Tomasz, *Smak miasta*, w: katalog Galerii Sztuki „Wieża Ciśnień” w Koninie, 2008.
16. Kępińska Alicja, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.

17. Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Maria Magdalena z pędzlem i ołówkiem*, w: katalog AD-REM do wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Fra Angelico, Katowice 2006.
18. Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.
19. Kowalczyk Stanisław, *Polski personalizm współczesny*, w: Marian Rusecki (red.), *Personalizm polski*, Lublin 2008.
20. Krąpiec Mieczysław Albert, *Ludzka wolność i jej granice*, Lublin 2008.
21. Książek Andrzej, *Sztuka przeciw sztuce*, Warszawa 2004.
22. Maśliński Antoni, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Kraków 1978.
23. Miłoś Czesław, *Metafizyczna pauza*, Kraków 2004.
24. Nead Lynda, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998.
25. Ortega y Gasset José, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980.
26. Osęka Andrzej, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987.
27. Pasierb Janusz, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983.
28. Powszechna encyklopedia filozofii, Lublin 2007.
29. Przybylski Ryszard K., *W kręgu nowej figuracji*, w: Wojciech Makowiecki (red.), *Artyści Poznania. Wybrane zagadnienia sztuki Poznania w latach 1945–1985*, Poznań 1986.
30. Rochecka Mirosława, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007.
31. Rodziński Stanisław, *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006.
32. Rogozińska Renata, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.
33. Rogozińska Renata, *Z błękitem w tle*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1996, nr 1 (12).
34. Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2000*, Warszawa 2005.
35. Rutkowski Krzysztof, *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006.
36. Skrodzki Wojciech, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989.
37. Sosnowska Sylwia, *Malarstwo*, w: katalog Galeria Promocyjna PKO BP, Poznań 2006.
38. Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
39. Świca Marek, w: katalog do wystaw w Wieży Ciśnień w Koninie i w BWA w Słupsku, 1996.
40. Tatarkiewicz Władysław, *Parerga*, Warszawa 1978.
41. Teilhard de Chardin Pierre, *Człowiek*, Warszawa 1962.

42. Teilhard de Chardin Pierre, *Zarys wszechświata personalistycznego*, Warszawa 1985.
43. Tischner Józef, *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
44. Tischner Józef, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004.
45. Tischner Józef, *Myślenie według wartości*, Kraków 2002.
46. Wasyłyk Elżbieta, *Krótką historia człowieka*, Konin 2015.
47. Wasyłyk Elżbieta, *Symptomy personalizacji sztuki*, Szczecin 2010.
41. Włodarczyk Wojciech, *Postmodernistyczna przemiana. Obrazy i instalacje w: Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996.
48. Włodarczyk Wojciech, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm*, w: *Sztuka Świata*, t. 10, Warszawa 1980.
49. Wolicka Elżbieta, fragmenty dyskusji, w: Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka (red.), *Prawda natury. Prawda sztuki*, Lublin 2002.
50. Żaba Zbigniew, *Ewolucjonistyczny personalizm o. Teilharda de Chardina*, w: Mieczysław Tazbir (red.), *Myśl o. Teilharda de Chardina w Polsce*, Warszawa 1973.

15. Indeks osób

Anioł Michał, s. 44, 71
Abakanowicz Magdalena, s. 63
Abraham, s. 67
Akermann Janusz, s. 68
Aszkietowicz Alfred, s. 69
Aszyk Karolina, s. 33
Babińska Teresa, s. 39, 40, 41, 124, 125
Bacon Francis, s. 30
Bałka Mirosław, s. 41, 45, 46, 47
Bartniak Czesław, s. 28
Baudrillard Jean, s. 51, 52
Bednarczyk Andrzej, s. 33
Bednarski Grzegorz, s. 35
Belting Hans, s. 54, 58
Bereźnicki Kiejstut, s. 69
Białogłowicz Stanisław, s. 35
Bierdiajew Nikołaj, s. 20, 21, 47, 48
Bieniasz Maciej, s. 31, 35
Bohemoth, s. 55
Boruta Tadeusz, s. 31, 32, 34, 35, 41, 126
Boznańska Olga, s. 44, 57, 71
Brejda Jaromir, s. 38
Brinken Adam, s. 35

Broniatowski A., s. 31
Brotje Michael, s. 40
Brzęcki Robert, s. 33
Carpenter Cameron, s. 23
Cézanne Paul, s. 57
Chardin de Pierre Teilhard, s. 11, 12, 27, 64, 65, 66, 69, 70
Clark Kenneth, s. 18
Clemente Francesco, s. 16, 66, 67
Chia Sandro, s. 16
Chmielnik Małgorzata, s. 36
Cucci Enzo, s. 16
Czapla Marian, s. 35
Ćwiertnia Ewa, s. 35
Cybis Jan, s. 57
Czyżewski Tomasz, s. 33
Dąbrowska Zofia, s. 41, 130
Debord Guy, s. 50
Dostojewski Piotr, s. 48
Dwurnik Edward, s. 35
Fiet Dariusz, s. 36
Gadamer Hans-Georg, s. 69
Gąsiorek Jerzy, s. 33
Gibran Khalil, s. 53
Gajda Wiktor, s. 31
Gauguin Paul, s. 63
Godowska Sylwia, s. 35, 134
Gołaszewska Maria, s. 24
Grün Anselm, s. 48
Grygiel Stanisław, s. 62
Grzywacz Zbylut, s. 31, 35, 37, 135
Haładuda Marek, s. 47
Hniedziewicz Magdalena, s. 33
Jabłonowska-Ratajska Zofia, s. 33
Jankowski Janusz, s. 31
Jan od Krzyża, s. 41, 45
Jan Paweł II, s. 32, 64
Jarecka Dorota, s. 45, 64, 137

Jaspers Karl, s. 40
Jezus Chrystus, s. 39, 47, 64, 69, 138
Kaczmarczyk Ada, s. 55
Karczmarski Janusz, s. 69
Kalitko Tomasz, s. 35
Kandinsky Wasyl, s. 22
Karny Alfons, s. 31
Kawalec-Łuszczewska Zofia, s. 69
Kępińska Alicja, s. 16, 30, 31
Kępiński Marian, s. 36
Kiełtyka Ryszard, s. 69
Kitowska-Łysiak Małgorzata, s. 36
Klugowski Piotr, s. 69
Konieczny Marian, s. 31
Kowalczyk Izabela, s. 13
Krąpiec Alfred, s. 59
Kromholz Paweł, s. 30
Kulik Zofia, s. 13
Książek Andrzej, s. 16
Kurzawski Andrzej, s. 69
Kwiek Przemysław, s. 13
Lebenstein Jan, s. 29
Levinas Emmanuel, s. 12, 50, 67
Lisiewicz Małgorzata, s. 31
Łubowski Andrzej Maciej, s. 47
Łuszczewski Rafał, s. 47, 134
Malczewski Jacek, s. 29, 44, 57, 71
Malewicz Kazimierz, s. 23
Malreaux André, s. 60
Mandzios Christos, s. 35
Marciniak Janusz, s. 35, 36, 67
Marcel G., s. 27
Marek św., s. 47
Maritain Jacques, s. 27
Maśliński Antoni, s. 18, 21
Mazurek Maciej, s. 32
Maria z Betanii, s. 63

Mariani C. M., s. 16
Matuszewski Janusz, s. 69
Mądzik Leszek, s. 33
Mehoffer Józef, s. 29
Mickiewicz Aldona, s. 34, 36, 129
Mikołajek Mariusz, s. 35
Mondrian Piet, s. 22
Mounier Emmanuel, s. 26, 27
Mucha Eugeniusz, s. 35
Myjak Adam, s. 31
Nacht-Samborski Artur, s. 57
Newman Barnett, s. 22
Niewiadomski Eligiusz, s. 29
Nowosielski Jerzy, s. 34, 44, 46, 71
Odys, s. 66
Ogrodnik Tadeusz, s. 69
Okińczyc Andrzej, s. 36, 47
Oliwa Benito, s. 16
Orłowska Agnieszka, s. 33
Ortega y Gasset José, s. 9, 11, 12, 15, 18, 21, 22, 23, 37, 54
Osęka Andrzej, s. 24, 34, 37
Palaadino Mimmo, s. 16
Pałys Danuta, s. 33
Pasierb Janusz Stanisław, s. 68, 69
Picasso Pablo, s. 38, 44, 70
Pierzgalska-Grams Barbara, s. 69
Piotrowski Piotr, s. 32
Platon, s. 48
Poincare Henri, s. 54
Pruszkowski Krzysztof, s. 36
Przybył Marek, s. 47, 131
Ratajczak Lech, s. 30
Ratajczyk Grzegorz, s. 35, 47, 133
Reinhard Ad, s. 23
Rembrandt van Rijn, s. 57, 59, 60, 66, 71
Repczyński Eugeniusz, s. 35
Rochecka Mirosława, s. 33, 34, 36, 46, 47, 128, 138

Rochecki Kazimierz, s. 33, 35, 46, 47, 138
Rodziński Stanisław, s. 31, 32, 35
Rogozińska Renata, s. 6, 31, 33, 34, 35
Rothko Mark, s. 46
Rudecki Łukasz, s. 35, 41, 132
Rutkowski Krzysztof, s. 50, 51
Santi Rafael, s. 44, 70
Skrodzki Wojciech, s. 33
Skupniewicz Norbert, s. 47
Sobocki Leszek, s. 31
Sosnowska Sylwia, s. 36, 136
Strent Rafał, s. 69
Strumiłło Andrzej, s. 29
Szapocznikow Alina, s. 13, 29, 30
Szary Marek, s. 35
Szostak Natalia, s. 35, 130
Szymańska Joanna, s. 41
Tazbir Janusz, s. 11
Tischner Józef, s. 32, 49, 51, 59, 64
Tomaszewski Andrzej, s. 47
Treppa Zbigniew, s. 33
Truszyński Olgierd, s. 31
Waltoś Jacek, s. 31, 35, 36, 40, 57, 127, 137
Wasyłyk Elżbieta, s. 33, 35, 36, 59–67, 81–123
Wegner Bogdan, s. 69
Wiśniewski Alfred, s. 13, 30
Wojciechowski R., s. 31
Wojtyła Karol, s. 32
Wróblewski Andrzej, s. 29, 30, 35, 53
Wyspiański Stanisław, s. 29, 57

16. Materiał ilustracyjny

16.1. Elżbieta Wasyłyk



1. Elżbieta Wasyłyk, *W stronę dialogu I*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2006, w Pommerscher Diakonieverein e.V. w Greifswaldzie



2. Elżbieta Wasyłyk, *W stronę dialogu I*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2006, w Pommerscher Diakonieverein e.V. w Greifswaldzie



3. Elżbieta Wasylyk, *TYTUŁ*, akryl, olej, płótno, 220 × 100 cm, 2006





5. Elżbieta Wasylyk, *Mężczyzna i kobieta I*, akryl, olej, płótno, 50 × 60 cm, 2009



6. Elżbieta Wasylyk, *Mężczyzna*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2009





8. Elżbieta Wasylyk, *Nowa asceza*, olej, akryl, płótno, 200 × 200 cm, 2009





10. Elżbieta Wasylyk, *Spotkanie*, akryl, olej, płótno, 180 × 180, 2008





12. Elżbieta Wasylyk, *Jedni drugich brzemię noście*, akryl, olej, płótno, 200 × 210 cm, 2008



13. Elżbieta Wasytyk, *W naszych ciemnościach II (góra)*, olej, 180 × 140 cm, 2008
14. Elżbieta Wasytyk, *W naszych ciemnościach II (dół)*, akryl, olej, płótno, 70 × 140 cm, 2008



15. Elżbieta Wasylyk, *Człowiek, który jest matką*, akryl, olej, płótno, 190 × 190 cm, 2008





17. Elżbieta Wasylyk, *Osoba jako wspólnota*, akryl, olej, płótno, 120 × 120 cm, 2004





19. Elżbieta Wasylyk, *Mężczyzna i kobieta*, olej, akryl, płótno, 150 × 150 cm, 2012





21. Elżbieta Wasylyk, *Amabilność VI*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2008





23. Elżbieta Wasylyk, *Natura człowieka II*, olej, płótno, 140 × 180 cm, 2008





25. Elżbieta Wasyłyk, *Fortepian Chopina II*, akryl, olej, płótno, 150 × 150 cm, 2012



26. Elżbieta Wasyłyk, *Etiuda 3*, akryl, olej, płótno, 50 × 50 cm, 2012



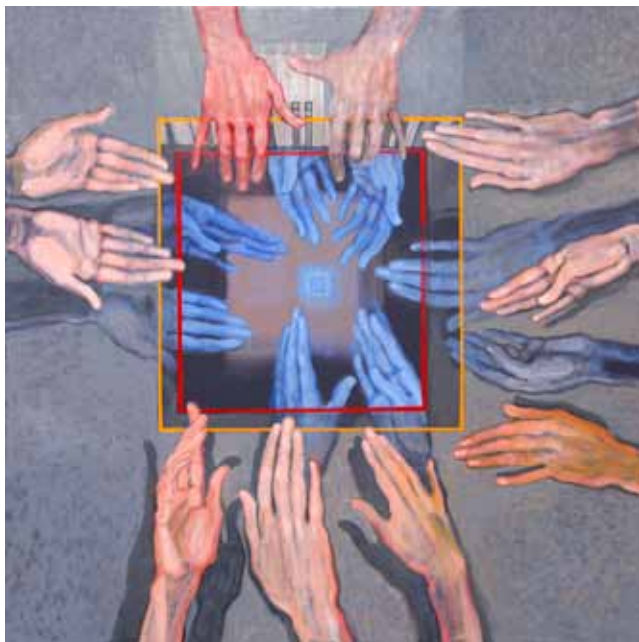
27. Elżbieta Wasyłyk, *Etiuda 1*, akryl, olej, płótno, 50 × 50 cm, 2012



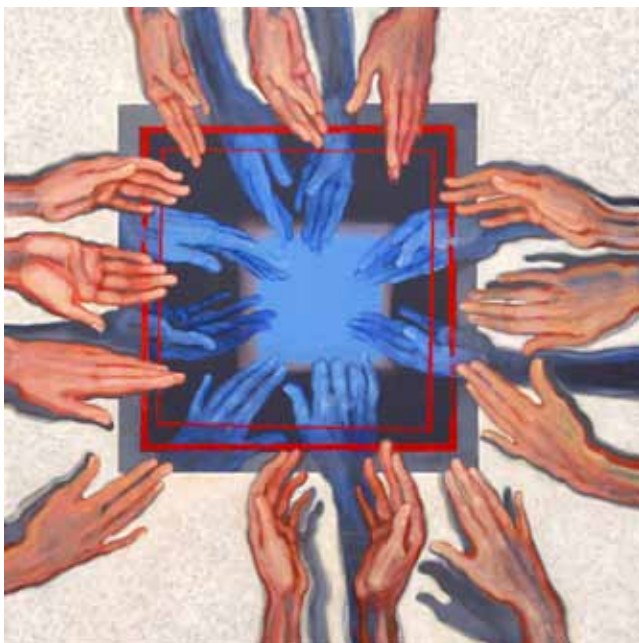
28. Elżbieta Wasylyk, *Fortepian Chopina III*, akryl, olej, płótno, 150 × 150 cm, 2013



29. Elżbieta Wasylyk, *Gra I*, akryl, olej, płótno, 90 × 90 cm, 2012



30. Elżbieta Wasyłyk, *Ćwiczenia duchowe I*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2014



31. Elżbieta Wasyłyk, *Ćwiczenia duchowe II*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2014



32. Elżbieta Wasyłyk, *Ćwiczenia duchowe III*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2014



33. Elżbieta Wasyłyk, *Ćwiczenia duchowe IV*, akryl, olej, płótno, 110 × 110 cm, 2014



34. Elżbieta Wasylyk, *Dyptyk*, olej, płótno, 90 × 90 cm, 2000, kolekcja Muzeum Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach



35. Elżbieta Wasylyk, *Spotkanie*, olej, płótno, 60 × 60 cm, 2006



36. Elżbieta Wasyłyk, *W stronę życia*, olej, płótno, 200 × 100 cm, 1999



37. Elżbieta Wasylyk, *Nokturn 1*, akryl, płótno, 150 × 150 cm, 2012





39. Elżbieta Wasylyk, *Amabilność II*, akryl, olej, płótno, 120 × 120 cm, 2005





41. Elżbieta Wasylyk, *Razem*, akryl, olej, płótno, 190 × 90 cm, 2006



42. Elżbieta Wasylyk, *Miłość cierpliwa jest*, akryl, olej, płótno, 190 × 90 cm, 2006





43. Elżbieta Wasyluk,
Obraz do czytania,
akryl, olej, płótno,
280 × 250 cm, 2015,
fot. Maciej Sypniewski



44. Elżbieta Wasylyk, *Re-Kreacja*, akryl, olej, płótno, 200 × 280 cm, 2009





46. Elżbieta Wasylyk, *Re-Kreacja II*, akryl, olej, płótno, 280 × 200 cm, 2009





47. Elżbieta Wasyłyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Andrzej Biegowski i Henryk Król



48, 49. Elżbieta Wasyłyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Elżbieta Wasyłyk



50. Elżbieta Wasyłyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Andrzej Biegowski i Henryk Król



51. Elżbieta Wasyłyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Andrzej Biegowski i Henryk Król



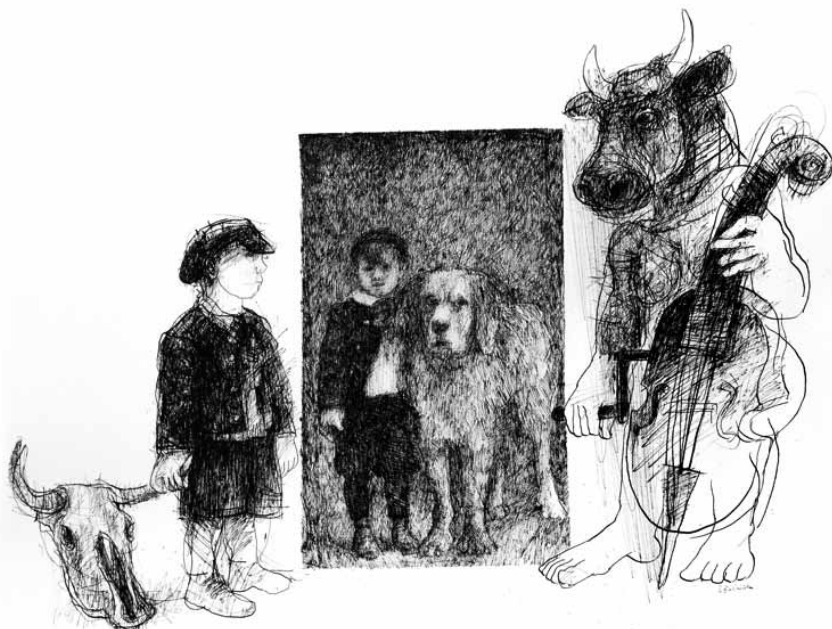
52. Elżbieta Wasylyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Andrzej Biegowski i Henryk Król



53. Elżbieta Wasyłyk, fragm. polichromii w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie, 2010, fot. Andrzej Biegowski i Henryk Król

16.2. Wybrani artyści

124



DWIE PAMIĘCI

Łudzimy się, że jest taki
obraz, który przylgnie do świata,
że go utrwalili
i zachowa,
i poświadczy sobą, że
to co istnieje
i że prawdę można zobaczyć.
lecz jest on martwy
bez naszej
dziurawej pamięci
i to te dziury
dają nam wytchnienie
i tylko te resztki
między nami
wciąż wracają
po swoje

Teresa Babińska, *Pole pamięci*, z cyklu *Effatha*, rys. piórką,
w: Jaromir Brejda, *Ewangelia Zaratustry*, Warszawa 2014, s. 10.



MĄDROŚĆ SYLENA

Zapytany o człowieka
Sylem
wyrzucił z siebie jego
marność i kruchość
i uruchomił kołowrót dni bez znaczenia
przy wtórze piszczałki
złowrogiej Harpii.
Przeraził i skulił w sobie
każde żywe stworzenie.
Lecz nie słucha go
żadne dziecko
bo czas dziecka jest
czysty
a dobrze znana muzyka
wciąż zachwyca
i płynie
z nadzieją



Tadeusz Boruta, *Z szat obnażony*, 1988–89 r.,
olej, płótno, 200 × 185 cm, wł. Muzeum Narodowe Wrocław



Tadeusz Boruta, *Święty Franciszek oddaje się pod opiekę Kościoła*,
2003, olej, płótno, 275 × 185 cm



Jacek Waltoś, *Pieta w trójnasób*, 1976, MO Toruń



Jacek Waltoś, *Pieta w trójnasób*, 1976



Mirosława Rochecka, *Przebudzenie*, płótno, 130 × 95 cm, 2003



Mirosława Rochecka, *Ziarno*, olej, płótno, 140 × 120 cm, 2005



Aldona Mickiewicz, *Arka II*, olej, płótno, 135 × 110 cm, 1990



Aldona Mickiewicz, *Ikar II*, olej, płótno, 110 × 65 cm, 1989



Natalia Szostak, widok wystawy *Esprit de corps* w Trafostacji Sztuki w Szczecinie, 2015



Zofia Dąbrowska, *Zmartwychwstanie*, terakota patynowana, 1987





Łukasz Rudecki, *n-Figura czarna*, olej na płótnie, 60 x 120 cm, 2009



Grzegorz Ratajczyk, *Nad Asyżem*, olej, płótno, 160 × 130 cm, 2003



Grzegorz Ratajczyk, *Przestrzeń Gubbio I*, akryl, 130 × 60 cm, 1995



Rafał Łuszczewski, *Drzewo poznania dobra i zła*, olej, płótno, 160 × 100 cm, 2015



Sylwia Godowska, *Tato*, tempera, karton, 140 × 100 cm, 2006



Zbysław Grzywacz, *Opuszczona. Niebieskie niebo*, z cyklu *Opuszczona* 1975/1976, według motywu św. Magdaleny; reprodukcja obrazu udostępniona dzięki uprzejmości Joanny Bonieckiej (copyright by Joanna Boniecka)



Sylwia Sosnowska, *Postać we wnętrzu*, olej, płótno

17. Biogram

– Elżbieta Wasyłyk

Malarka, dr hab. profesor Akademii Sztuki w Szczecinie. W latach 1983–1985 studiowała historię na Uniwersytecie Adama Mickiewicza, a w latach 1985–1990 malarstwo w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecny Uniwersytet Artystyczny). W 1990 roku obroniła pracę magisterską pod kierunkiem prof. Jacka Waltosia, w 2007 pracę doktorską na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, a w 2011 pracę habilitacyjną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jest dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Sztuki RP oraz Fundacji Jana Pawła II w Rzymie (2001). Zajmuje się malarstwem sztalugowym, ściennym, drobnymi formami rzeźbiarskimi, projektuje witraże i uczestniczy w ich realizacji. Trzykrotnie nominowana do nagrody Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (2008, 2010, 2012). Laureatka Nagrody ZPAP XXIII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie oraz kilku innych nagród i wyróżnień, m.in. VI Biennale Sztuki Sakralnej w Gorzowie Wlkp. Ważniejsze realizacje to: cykl płócien pt. *Pascha*, prezentowany m.in. w Instytucie Kultury Polskiej w Rzymie w 2001, cykl *Kształt obecności*, prezentowany w latach 2007–2009, m.in. w BWA w Pile, w Galerii „Arsenał” w Poznaniu, w Krypcie u Pijarów w Krakowie, w Muzeum im. S. Staszica w Pile, cykl obrazów *Rozważania w drodze*, prezentowany m.in. w Galerii „Wieża Ciśnień” w Koninie w 2009, oraz cykl *Re-Kreacja. Misterium osoby*: w Galerii u Jezuitów w Poznaniu, w Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków „Kierat 1” w Szczecinie. W 2010 zaczęła realizować cykl kilkudziesięciu płócien pt. *Chopin*, który został udostępniony publiczności w Galerii „Wieża Ciśnień” w Koninie, w Galerii „Kierat 1” w Szczecinie i w GDK w Miasteczku Krajeńskim. Dwa płótna – *Chopin (Powstanie listopadowe)* oraz *Chopin i George Sand* – zostały zakupione przez Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest autorką polichromii

w prezbiterium kościoła pw. Jana Chrzciciela w Trzciance (1998), w kaplicy Sióstr Opatrzności Bożej w Wielkiej Wsi k. Wolsztyna (2002) oraz polichromii i witraży w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie (2010), dla której zaprojektowała również ołtarz i naczynia liturgiczne. Opracowała projekty witraży, które zostały zrealizowane m.in. dla kościołów: pw. M.B. Częstochowskiej w Darłowie, w Pile-Motylewie i Pieńkowie. Współpracuje z Galerią „Wieża Ciśnień” w Koninie, dla której w latach 2007–2009 przygotowała cykl wykładów pt. *Malarstwo w obrazie filmowym*, oraz z Biurem Wystaw Artystycznych w Pile, w którym wygłosiła kilka wykładów i z ramienia którego w 2008 była komisarzem Interdyscyplinarnych Spotkań Twórców „Malwa 2008”. Wzięła udział w realizacji Marianowskiej Drogi Krzyżowej 2009. Jej dyptyk malarzki współtworzy kolekcję Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach (2005). Trzy płótna: dyptyk *W stronę dialogu i Misterium osoby I* znajdują się w Pommerscher Diakonieverein e.V. w Greifswaldzie przy Rakowerstrasse. *Jezus miłosierny* i dwa płótna przedstawiające objawienie na La Salette stanowią część wystroju kościoła pw. Matki Bożej Saletyńskiej w Trzciance. Ta sama tematyka dominuje na płótnach w kaplicy kościoła pw. Jana Chrzciciela. W 2013 roku uczestniczyła przy realizacji polichromii w kościele pw. Dobrego Pasterza w Jaśle-Sobniowie, tworząc, według pomysłu prof. Mirosławy Rocheckiej i prof. Kazimierza Rocheckiego, fryz z gołębiami oraz dwoma stadami owiec i baranów na ścianach w prezbiterium, scenę spotkania zmartwychwstałego Chrystusa z Marią Magdaleną na chórze i tłum ludzi ze sceny z rozmnożeniem chleba na ścianie nawy.

Wydała trzy tomiki wierszy: *Spotykamy się, Kształt obecności i Niebo nad szczęściem*. Jest laureatką kilku nagród w dziedzinie poezji, m.in. trzeciej nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim „O ludzką twarz człowieka” (Krośnice 2001), drugiej nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim z okazji śmierci św. Wojciecha (Dzierzgoń 1996) i wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Poetyckim „Sen o Karpatach”. Dwukrotnie brała udział w Nadnoteczkich Dniach Literatury organizowanych przez Bibliotekę Publiczną im. Pantaleona Szumana w Pile. Zajmuje się krytyką sztuki. Poszukuje analogii między malarstwem i muzyką, tj. między strukturą obrazu malarskiego a fakturą muzyczną. W chwilach wolnych muzykuje. Jest autorką kilku interdyscyplinarnych wydarzeń artystycznych, m.in.: *Chopin – malarstwo i muzyka*, oraz trzech wydarzeń akademickich: *Akordeon, obraz i muzyka* w 2013, *Perkusja, obraz i muzyka* w 2014 oraz *Instrumenty dęte, obraz i muzyka*, w których koncentruje się na budowaniu dialogu w przestrzeni akademickiej.

W 2014 roku brała udział w Międzynarodowym Sympozjum Teologicznym *Fides, cultura et actio* na Wydziale Teologicznym, w konferencji naukowej *Pomiędzy prawdą a zmyśleniem. U źródeł interpretacji w malarstwie współczesnym*, organizowanej przez Zakład Malarstwa w Instytucie Artystycznym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, oraz w konferencji *Kobieta i/a doświadczenie wojny. 1914–1945 i później*, organizowanej przez Instytut Kulturoznawstwa UAM i Akademię Muzyczną w Poznaniu.