



— il. 1 P. Potworowski, *Pejzaż z Łagowa*, 1958, ol. pł., 76,5 × 154; Muzeum Narodowe w Poznaniu. Fot. M. i A. Cieślawnscy

Szyfry miejsca

Proces twórczy Piotra Potworowskiego i nowa fenomenologia

Łukasz Kiepuszewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dzieje sztuki abstrakcyjnej to w dużej mierze historia jej różnych „nieczystych” postaci, czyli takich strategii obrazowania, jakie zakładają dialog z rzeczywistością sytuującą się poza porządkiem autonomicznych form plastycznych. Szczególnym obszarem, na który malarstwo abstrakcyjne pozostało otwarte, jest zespół zjawisk dających się określić za pomocą pojemnej kategorii miejsca. W tym kręgu zagadnień mieści się też późna praktyka pejzażowa Piotra Potworowskiego. Niniejszy tekst stanowi próbę rozważenia splotu złożonych relacji zachodzących między obrazem a miejscem, przede wszystkim w zakresie procesu kreacji wpisanego w dzieło.

Nasze zainteresowanie kierujemy ku dojrzałemu okresowi twórczości artysty, kiedy trwający od początku lat 50. XX w. proces wchłaniania przezeń różnych istniejących wówczas języków, strategii i technik malarstwa abstrakcyjnego przyczynił się do wypracowania szczególnej formuły wizualnej. Uogólniając, można by uznać, że sztuka Potworowskiego ma charakter hybrydyczny: choć jej autor dąży do posługiwania się językiem samoistnych form wizualnych, to proces ten napędzany jest impulsami płynącymi z obserwacji natury. Teza owa jednak wybrzmiewa dość schematycznie i niewiele wyjaśnia. Warto byłoby więc nieco precyzyjniej opisać wypracowany przez artystę idiom malarski. Jednym z obszarów szczególnie wymagających bliższej analizy są kwestie związane z tą częścią twórczości, która dotyczyła krajobrazów.

Rekonstrukcje

W dotychczasowym stanie badań istnieje przekonanie o tym, że na Potworowskiego wpływ wywarły praktyki brytyjskich malarzy z Kornwalii, z którymi miał on kontakt podczas pracy pedagogicznej w Bath Academy w Corsham w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Choć istot-



¹ Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978, s. 18.

² *Ibidem*, s. 18–19.

³ Fragmenty *Dzienników* artysty udostępnione na stronie internetowej Fundacji Piotra Potworowskiego: <http://www.potworowski.art.pl> (data dostępu: 10 III 2014).

ne studia źródłowe w tym zakresie przeprowadziła Irena Moderska, to najpełniejszy opis praktyki malarskiej Potworowskiego przedstawił Zdzisław Kępiński w monografii z 1978 roku. Objaśniał tam proces twórczy polskiego malarza, omawiając, jakie założenia przyjmował Peter Lanyon:

Odrzucał jako jedyną dopuszczalną praktykę malowania fragmentu natury ze specjalnie wybranego miejsca. Zalecał [...] innym i sam w owym czasie praktykował dłuższe włóczęgi po frapującym z malarskiego punktu widzenia obszarze. Artysta bowiem wchłania wówczas ogólny charakter okolicy z jej własnościami fizjograficznymi i morfologią terenu, sprowadzającymi się dla malarza pozornie do takiej lub innej gry linii, płaszczyzn i zgrupowania mas, do gry kontrastów optycznych różnego rodzaju, ale w gruncie rzeczy mających także oddziaływanie innego rzędu, idące spoza czysto wizualnego ich patosu, idące z napięcia czy nawet trwogi lub, przeciwnie, z odprężenia i poczucia bezpiecznego współlistnienia, zależnego już nie tyle od wzorkowych doznań, ile od całej sfery własnych doświadczeń, pamięci, stopnia świadomości, wynikające także z instynktownego oceniania swego położenia jednostkowego w obliczu wycinka świata czy wycinkowego pasma rzeczywistości pejzażowej, nie tylko oglądanej, ale i przeżywanej, tak jak gdyby miała być dla nas całym światem, w którym mamy żyć zdani na te warunki, jakie [on] nam stwarza¹.

Po tej diagnozie – referuje Kępiński – artysta, opierając się na bodźcach wzrokowych, tworzy obraz, który stanowi „sumę i scalenie” wszystkich doznań. Potworowski zasadniczo kieruje się tym programem, odrzucając produkty plastyczne „rozpoczynane w pustce emocjonalnej”. Ponadto do doktryny Lanyona dodaje zainteresowanie impulsami płynącymi z widoku tego, co znajduje się pod jego stopami – „trotuaru, ścieku lub krawężnika ulicy”².

Te ustalenia Kępińskiego są ważkim świadectwem, tym bardziej że możemy przyjąć, iż powyższy tekst jest w większym lub mniejszym stopniu rezultatem bezpośrednich rozmów jego autora z malarzem. Warto w tym miejscu przywołać też zachowane wypowiedzi artysty w postaci luźnych zapisków poczynionych w szkicownikach lub listów:

Jest potrzebna bardziej konkretna koncepcja całości mojej pracy. Badanie przestrzeni [...] może się tylko odbywać na przedmiocie, który jest blisko mnie, który mogę obserwować i studiować.

Najabstrakcyjniejsze odkrycia zawsze bazują na obserwacji natury. [...] ³

Kiedy wychodzę w pole, staję przed czarnym przedmiotem albo białym, który jest kamieniem albo łódką, a może falą falującą u brzegu morskiego. Nastawiam się bokiem, ukosem, nisko, płasko i dostaję za pomocą tego fragmentu sygnał z daleka. [...]

W gorące dni lipcowe w czasie żniwnym, kiedy słońce świeci i jest cicho, czas jest zawieszony, zatrzymany na jedną sekundę. Obraz musi być jak naj-

krótszy w czasie i właśnie dlatego interesowała mnie od dawna ta sprawa gorącego lata, kiedy czas zatrzymuje się, szukam elementów widzialnych tego faktu. [...] Tymczasem co dzień chodzę 5 kilometrów do tego miejsca, gdzie się to wszystko dzieje, zabiera to 4–5 godzin [...]. Mam wrażenie, że robię wiele szkiców z natury, które dopomogą mi do rozwiązania również tego obrazu z Sopotu z tęczowym pasiakiem⁴.

Powoli i z trudem maluję ten leżący pejzaż. Pejzaż środka, leniwy i monotony jak rozlewisko błotnistej rzeki. Jest on w pewnym sensie charakterystyczny, ale trzeba diabelskiego wysiłku, żeby go chcieć. Dlatego muszę chodzić po kilkanaście kilometrów, żeby choć kawałek tego kraju zobaczyć jako całość, z głową i ogonem. [...]

Nie udało mi się zobaczyć głowy Wisły, tylko jej niekończący się brzuch.

Za to znalazłem wąwozy zagubione w czasie, to wchodzenie w inny, bardzo odległy czas stwarza dramat, który przedstawia ślad. Niedaleko stąd jest Piotrawin, miejsce, gdzie umiera się na raty, wylazi z trumny z powrotem, i to chyba jest właśnie prawdą tego kraju⁵.

Przytoczone wypowiedzi mają pewien walor objaśniający, przy czym – nie tylko ze względu na ich poetycki i impresyjny charakter – po ich lekturze nadal pozostaje wiele wątpliwości co do tego, na czym ten płynący z natury impuls do tworzenia obrazu miałby polegać. Niejasne jest też to, jakiego rodzaju związek zachodzi między postrzeżeniem zjawisk natury a obrazem i jakie właściwości przestrzeni doświadczane podczas długotrwałych spacerów są istotne dla powstających dzieł.

„Atmosfera” i „poruszenie”

W poszukiwaniu perspektywy, która pozwalałaby szerzej uchwycić proces twórczy malarza, warto odwołać się do analiz ludzkiego doświadczenia rozwiniętych w kręgu fenomenologii. Oczywiście, nie chcę sugerować, że Potworowski prowadził jakiś bardziej bezpośredni i złożony dialog z myślą filozoficzną, choć warto pamiętać, że w powojennych notatkach artysty znajdziemy zapiski będące efektem lektur bliskich wskazanej tradycji – m.in. tekstów Jeana-Paula Sartre’a, Martina Heideggera czy Friedricha Nietzschego.

Chciałbym przede wszystkim skierować uwagę w stronę analizowanego w kręgu niemieckiej filozofii drugiej połowy XX w. pojęcia atmosfery. Pojęcie to, przepracowywane w języku fenomenologii, odsuwa szereg tradycyjnych i potocznych konotacji. Przykładowo, Gernot Böhme określa atmosferę jako ogarniające nas siły emocjonalne, które mają *quasi*-obiektywne cechy przysługujące naszemu otoczeniu.

Definicja ta osadzona jest w rozwijanej od lat 60. XX w. tzw. nowej fenomenologii Hermanna Schmitza; jej cel stanowi namysł człowieka nad jego samoznajdowaniem się we własnym otoczeniu⁶. Schmitz,



⁴ Cyt. za: I. Moderska, *Kalendarium*, [w:] Piotr Potworowski, 1898–1962 [kat. wystawy], red. J. Słodowska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1998, s. 230.

⁵ P. Potworowski, list do Z. Kępińskiego, z 15 VIII 1961, [w:] Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 41.

⁶ Zob. H. Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2001; *idem*, *Nowa fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, przeł., wstęp A. Przyłębski, Warszawa 2015. W języku polskim ukazała się też monografia filozofii Schmitza: M. Moryń, *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza*, Poznań 2004. Tam też niemiecka bibliografia dzieł filozofa.



⁷ G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995. Por. *idem*, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002. Omówienia tej idei w języku polskim: K. Kołek, *Gernot Böhme: koncepcja atmosfery a estetyka środowiska ludzkiego*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 2; A. Jamroziakowa, *Rekonstruuująca interpretacja „atmosfer” i „charakterów” w estetyce przyrody Gernota Böhme*, „Estetyka i Krytyka” 2009, nr 2 / 2010, nr 1.

podejmując różne wątki myśli Heideggera i Maurice’a Merleau-Ponty’ego, traktuje człowieka jako byt poruszony afektywnie, otwierający się na pobudzenia i obejmowany przez otaczającą rzeczywistość. Ludzkie uczucia rozpatruje jako nie tyle prywatne stany duszy podmiotu, ile raczej jakości przestrzenne, które rozlewają się i przenikają naszą cielesność. Przyjmuje, że nie są one osadzone jedynie w umyśle czy ciele, ale uobecniają się samodzielnie w przestrzeni. Według twórcy nowej fenomenologii afekty (uczucia) zyskują postać obiektywną, stanowią swego rodzaju pół-rzeczy, które promieniują na otoczenie – podobnie jak dźwięki, sytuacje meteorologiczne lub przyciąganie ziemskie. Dzięki temu zachodzi cielesna komunikacja podmiotu z otaczającą go przestrzenią, polegająca na ekspansji i rozprężeniu.

Jeden z kontynuatorów Schmitza – wspomniany już Böhme – silnie odniósł te przemyślenia do obszaru krajobrazu i natury w książce *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Atmosfera. Eseje z nowej estetyki) z 1995 roku⁷. O istnieniu oddziaływania atmosfery jako siły emocjonalnej, która pozostaje niepodatna na rejestrację i pomiar, świadczy intersubiektywne porozumienie. Böhme podkreśla, iż postrzeżenie zmysłowe nie służy wyłącznie dostarczaniu danych wrażeniowych i funkcji poznawczej, ale przede wszystkim bezpośrednio sytuuje nas w określonym miejscu. Konkretną obecność podmiotu w zorganizowanej przestrzeni z uwzględnieniem sfery emocji jako jeden z pierwszych analizował zresztą już w XVIII w. teoretyk ogrodów Christian Lorenz Hirschfeld. Opisywał obiektywne jakości uczuciowe jako „charaktery” funkcjonujące w przyrodzie. W jego ujęciu natura dysponuje pewnego rodzaju szyframi pozwalającymi na przekazywanie stanów emocjonalnych.

Böhme, formułując współczesną teorię zmysłowego usytuowania człowieka w otoczeniu, przyjmuje, iż ciało ludzkie w istotnych aspektach samo jest częścią przyrody. Warto jednak zauważyć, że stanowisko to nie stanowi bynajmniej manifestu jakiegoś nowego naturalizmu, ponieważ autor ten odrzuca też dualizm natury i kultury, uznając, iż wszelkie fenomeny przyrody występujące w ludzkim doświadczeniu stają się równocześnie składnikami kultury. W ujęciu Böhme’go atmosfera pojawia się pomiędzy ludźmi i miejscami – na zasadzie pewnej jednoczesności, która nie sprowadza jej ani do projekcji podmiotowych emocji na świat, ani do czegoś niezależnego od człowieka. Wkraczając w przestrzeń, natychmiast zyskujemy pewne jej poczucie. To doznanie, wyłaniające się w konkretnym momencie, jest efektem krystalizacji złożonego procesu zachodzącego między czynnikami podmiotowymi a elementami przedmiotowymi. Oznacza to, że zmysłowość obejmuje zawsze obie strony – doświadczamy otoczenia i jednocześnie sami na nie oddziałujemy: wprowadzamy je w pewien stan, nastrój.

Doświadczenie tego rodzaju ma wymiar multisensoryczny, gdyż angażuje również zmysły grawitacji, skali, równowagi, ruchu i stabilności. Zjawiska zachodzące poniżej progu świadomości definiują

naszą reakcję emocjonalną. Atmosfera w takim sensie może być rozumiana jako czasowo-przestrzenna mieszanina, zbiór cech, jakości i własności, który przekracza sumę swych składników. Przestrzeń w tej wymianie z nami staje się magazynem, archiwum afektów możliwych do obudzenia.

Sygnaly z przestrzeni

Wydaje się, że zaproponowany tutaj kierunek rozważań wykazuje pewne związki z przekonaniem Potworowskiego. Oto w szkicownikach z 1961 r. znajdujemy takie wyznaczenie: „wierzę w mój zmysł koordynacji wrażeń wizualnych z wszystkimi innymi percepcjami, które przejmują przecucia, nastroje i nieznane nam bliżej *messages from space*”⁸. Gdzie indziej czytamy: „Nie interesuje mnie obrabowanie banku, ale odkrycie jakości przestrzeni, która wydaje się nam powierzchnią o pewnym kolorze”⁹.

I dalej:

Każdy przedmiot jest znajomy i łączy się z moimi myślami. Przychodzę z zimnej mgły i dziwne szczęście mnie otacza. [...] Pewne zestawienia kolorów i linii przekazują uczucie nadziei i radości lub ogromu i spokoju, lub pogody, inne przekazują tylko przeciętność i zawiść lub nienawiść¹⁰.

Następny fragment wypowiedzi Potworowskiego przywołuje z kolei istotną rolę synestetycznych wymiarów postrzegania:

Mój obraz nie działa tylko na oczy. [...] Muszę namalować mój wodospad za pomocą farby, ażeby było go słyszeć i czuć nosem, nie używając żadnych środków imitacyjnych.

Obraz zaczyna działać nie przez przypomnienie form widzianych, ale przez nagłe odkrycie tych form nieznanymi tajemnic [...]. [...] moje malarstwo jest całe przejęte przedmiotem, całe pochodzi z obserwacji, ale na powierzchni obrazu są tylko te zapisane jakby wiadomości nieznanymi o tym, co zobaczyłem i odczułem¹¹.

Uzupełnia ten wątek rozważań wzmianka dotycząca widza: „musi on doznać emocji przeze mnie odczuty tak, jakby sam je odkrył”¹².

Dokonana przez malarza charakterystyka przestrzeni zbliża się do przekonań znanych z nowej fenomenologii. Doświadczenie atmosfery przekracza schematy postrzeżeniowe wywiedzione ze zmysłów, bo udział danych widzialnych jest w niej tylko pośredni. Stanowiąc pewną synestezyjną realność, atmosfera w istocie ma charakter bezprzedmiotowy, bo powiązany z projekcjami rzeczy w sposób ograniczony i pośredni. Oznacza to, że trudność przedsięwzięcia Potworowskiego, dążącego do stworzenia malarskiego ekwiwalentu tego rodza-



⁸ Cyt za: J. Zagrodzki, *Być artystą*, [w:] *Piotr Potworowski, 1898–1962...*, s. 83.

⁹ Zob. przyp. 3.

¹⁰ Zob. przyp. 3.

¹¹ D. Jarecka, *Z notatników i szkicowników Piotra Potworowskiego*, [w:] *Piotr Potworowski 1898–1962...*, s. 98.

¹² *Ibidem*, s. 101.



¹³ Cyt. za: K. Kulpińska, *Rola przestrzeni w pejzażach Piotra Potworowskiego*, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” t. 41 (2011), s. 215.

¹⁴ Zob. W. Suchocki, *Wyrzut sumienia albo Potwór wśród swoich*, [w:] *Piotr Potworowski, 1898-1962...*, s. 67.

ju doświadczeń, wynika w dużym stopniu z faktu, że atmosfera nie ma charakteru ściśle wizualnego.

Pojawia się zatem pytanie, na jakich warunkach te specyficzne sygnały z płynące przestrzeni – *messages from space* – mogą zostać przetransponowane w rzeczywistość dzieła malarskiego. Z tego, co już powiedzieliśmy, wynika, że obraz musi stanowić odpowiedź na pewne całościowe umocowanie somatyczne, które bywa w języku fenomenologii opisywane za pomocą metafor hydrologicznych, np. zanurzenia, wchłonięcia, zatopienia w płynnej i pełnej niuansów rzeczywistości. W kategoriach przestrzennych możemy mówić o osłabieniu dystansu między podmiotem a otoczeniem, wobec którego uwaga percepcyjna nie jest zogniskowana. W obrębie tego rejestru poszczególne obiekty zależą od poprzedzającej je wielości, motywy nie otrzymują zaś pierwszeństwa przed mnogim kontekstem. W tej wielowymiarowej rzeczywistości uchwytnie są jedynie swoiste zaczątki rozróżnień przedmiotów. Na ich podstawie wyłaniają się pewne przekazy, podejmowane przez podmiot. Impulsy owe nie uzyskują w nim wszakże samodzielności, a jedynie nacechowują doświadczenie całości.

W tej komunikacji malarz spostrzega więcej niż widzi, ponieważ jego widzenie wintegrowane jest w większą całość, obejmującą również jakości synestetyczne. Bodźce zawierające dane dotyczące rozległości, gęstości, materialności płyną nie tyle od rzeczy, ile od sposobu ich wtopienia w otoczenie. Próbując przełożyć to na kategorie psychologii percepcji, można stwierdzić, że decydujący potencjał obrazowy pochodzi z tła, a nie z figury. W jednej z wypowiedzi Potworowskiego czytamy:

Cała moja uwaga koncentruje się na roli, jaką odgrywają w tworzeniu przestrzeni fragmenty przedmiotów, które widzę. Przedmioty nie istnieją już same dla siebie. Ten rodzaj malarstwa nie ma wyraźnie ustanowionego tematu. To otwiera Drzwi¹³.

Spróbujmy przyjrzeć się teraz w przyjętej perspektywie dwóm obrazom artysty. Pierwszy, *Pejzaż z Łagowa*, powstał latem 1958 r., a więc pochodzi z samego początku pobytu Potworowskiego w Polsce; drugi *Wodospad w Niedzicy*, namalowany był w 1960 roku.

Pejzaż z Łagowa

Sposób przekładu opisanych doświadczeń w przypadku obrazu z Łagowa (76,5 × 154 cm) wspiera się na pozornie arbitralnej decyzji polegającej na wyborze kształtu trójkąta jako medium translacji¹⁴. Posłużenie tym modułem, aktywizującym geometrię pola, pozwala też na zorganizowanie ogólniejszej projekcji krajobrazowej. Efekt wzajemnego odzwierciedlania się powtarzających się form – technika rytmizująca całą płaszczyznę – osłabia pozycję pojedynczych motywów w topografii obrazowej rzeczywistości. Dopiero stopniowo



— il. 2 P. Potworowski, *Wodospad w Niedzicy*, 1960, ol. pł., 200 × 136; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. J. Sabara

i z opóźnieniem, w procesie oglądu, spomiędzy przenikających się układów wyłaniają się pewne osobne elementy. Równocześnie z próbami ich identyfikacji rozwija się efekt uprzestrzennienia wyobrażenia. Pojawiająca się wówczas głębia związana jest z sugestią, iż ujęty w panoramie krajobraz zachowuje jeden punkt widzenia.

Spostrzeżenie, że mamy do czynienia z syntetycznym ujęciem widokowym, stanowi wszakże tylko pewną propozycję dla oglądu, która nie wyczerpuje wszystkich możliwości przestrzennej lektury. Z czasem do tej panoramy „dokleją się” pewne elementy sugerujące inne lokalizacje obserwacyjne, jak np. znajdujące się w centrum pasmo rzeczne prezentujące się jakby z lotu ptaka. Ten wtopiony w płaszczyznę składnik wyznacza miejsce, z którego spojrzenie widza zostaje przekierowane ku bocznym strefom kompozycji z lewej i z prawej. Podobnie funkcjonują inne drobne motywy, jakie – napotyka – tu i ówdzie – nie mają siły skupiania na sobie uwagi. Odgrywają jedynie rolę pewnych zadrażnień, zachęcających oko do regularnej wędrówki – jak po mapie z dyskretnymi oznaczeniami i indeksami. W środku, gdzie ogniskowa widzenia potencjalnie skupia się na detalach i ma największą wrażliwość na kolor, znajdujemy chłodne plamy zieleni i błękitu, które pozwalają uwadze rozbiegać się ku jaśniejszym peryferiom. Dominacja prowokującej ruch rytmiki pola nad ustalonymi punktami odniesienia powoduje, iż w ramach tego procesu nasze oko zbiera jakości zmysłowe z nasyconej różnymi tonami materialnej powierzchni, przy czym zestawienia faktur są tu równie istotne co rozkład niuansów plam barwnych.

Spojrzenie szczytuje kolejne własności powierzchni obrazu, które stopniowo sugerują różne indeksowe i materialne odniesienia. Na podstawie tych cech możliwa staje się projekcja synestetycznych jakości odwołujących do asocjacji z miejscem – dotyczących np. jego wilgotności. Do tego materialnego planu dzieła jako sfery potencjalnego dialogu z miejscem artysta przywiązywał szczególną wagę. Może o tym świadczyć anegdota (o ile nie jest apokryfem) o wykorzystaniu na podobrazu, czyli na kompozycji z hiszpańskiej Tarragony, zebranego w tamtej okolicy wysuszonego słońcem piasku. Wysłany z tego planu apel do widza ma ugruntować topografię wyobrażenia w pewnej głębszej – posłużmy się pojęciem Schmitza – ciałosferycznej percepcji. W omawianym dziele rodzaj oglądu charakterystycznego dla pejzażu panoramicznego: przemienny ruch od środka ku peryferiom, znajduje umocowanie w zupełnie innym doświadczeniu miejsca, w którym optyczny dystans zostaje spleciony z haptyczną bliskością.

Wodospad w Niedzicy

Jeśli *Pejzaż z Łagowa* rozciągał nasze spojrzenie wzdłuż, to *Wodospad w Niedzicy* (200 × 136 cm) rozrzuca je w kilku kierunkach, by dopiero potem stopniowo podsuwać istotniejsze wektory. O ile rytmy pierwszego obrazu mają charakter pulsacyjny, wynikający z regularnego przebiegu wzroku od centrum ku krawędziom, o tyle te pojawiające się w drugim zyskują element

synkopowy: zróżnicowane tempa rywalizują i konkurują tam ze sobą, tworząc nieregularne ścieżki dla oka skanującego pole.

Wynika to m.in. z faktu, że poszczególne motywy, wyodrębnione ślady i rozświetlenia utrzymują aktywność widza, drażniąc jego spojrzenie między rywalizującymi ze sobą punktami fiksacji. Ów wizualny ruch odgrywa dużą rolę szczególnie w obrazie o znacznych rozmiarach, gdzie podobne formy rozrzucone są poza zasięgiem pojedynczego ogniskowania. Złożoną konfigurację takich miejsc fiksacji zawiera *Wodospad w Niedzicy* w górnej partii – są to ciemnozielone plamy oraz czarne, czasami proste, częściej łamane, „zygzakowate” pasy, które wkraczają w pole głównie z prawej strony i z dołu.

Pomiędzy rozrzuconymi elementami rozwija się przestrzeń, wyłaniana w modulacjach jasnych tonów błękitu i szarości, zależnych od jakości dotykowych. Materia ta pokrywa organicznie pole, zdając się z niego wyrastać bądź – w innych miejscach – wypływać. W efekcie powstaje wrażenie, jakby substancja konstytuująca malowidło wykryształizowała się na nim bez pośrednictwa malującego artysty. Osłabienie śladów aktywności manualnej służy silniejszemu powiązaniu obrazu ze zjawiskiem, które stało się impulsem do powstania dzieła. Chodzi tu o wyzyskanie z materii takich jej samoistnych cech, jakie będą zdolne do ukonstytuowania potencjalnego związku z motywem. Przywołajmy jeszcze raz notatkę artysty, sporządzoną podczas pracy nad omawianym płótnem: „Muszę namalować mój wodospad za pomocą farby, ażeby było go słycać i czuć nosem...”. Powinowactwa między taktylnymi właściwościami substancji farby a cechami fenomenu naturalnego wyrażają się tu przede wszystkim w płynnościach zachodzących na siebie stref i warstw pola. W obrazie akcentowane są stany przejściowe, a nie miejsca trwałe; powstające sekwencje niuansów tylko w kilku przypadkach otrzymują strukturalne puenty. W ten sposób strumieniowa charakterystyka pola zdradza zarówno materialne, jak i dynamiczne analogie ze zjawiskiem wodospadu.

Obraz dysponuje tymi efemerycznym cechami, ale równocześnie trzeba dostrzec, że ujęte są one tu w sposób koherentny. Oznacza to, że poczyniona właśnie wstępna charakterystyka nie oddaje sprawiedliwości organizującym aspektom kompozycji. W takim oglądzie warto dostrzec poziomą dyspozycję form w górnej strefie; dopiero poniżej ulegają one stopniowemu rozpadowi, przyjmując pionową orientację w pozostałej części. Ten układ form w ramach opisu procesualnego można odczytać jako ześlizgiwanie się elementów z górnej półki występu, w ruchu opadającym z prawej na lewo. Te bardziej ukierunkowane – skanalizowane – przebiegi ruchu wyznaczają ogólniejszą topografię obrazu.

Aktywizacja tendencji wertykalnej wyczula wzrok obserwującego na siły ciężenia – przełamujące poziome podziały (co uchwytnie jest szczególnie w czytanej z góry do dołu sekwencji pasów po prawej stronie). W nabierającym dynamiki spojrzeniu relacja optyczna jest osadzona w procesie motorycznym nadającym widzeniu specyficzne tempo. Tego rodzaju percepcja, której przebieg polega na odbijaniu się oka od kolejnych drażniących je elementów, powoduje, że obraz również na tym strukturalnym rejestrze nie zastyga w trwałą postać. Podsumowując, w kompozycję wpisany jest ruch opadania, odtwarzany przez widza. Spływający w dół potok wody został tu nie tyle przedstawiony, ile wy-

kreowany – na bazie medium malarskiego – w akcji percepcyjnej obserwującego. Mówiąc jeszcze inaczej, swobodna topografia elementów nie oferuje tu gotowego wyobrażenia, co staje się przedmiotem performatywnej realizacji zachodzącej w postrzeganiu odbiorcy, w której ramach generowane są procesy o określonej dynamice.

Warto jednak zaakcentować, że ogląd, jaki podsuwa nam obraz, nie odpowiada wizji równomiernie opadającego strumienia, ale raczej oferuje różne fazy, zarówno o charakterze płynnym, jak i skokowym. Oko przechodzi – w zmiennym tempie – przez kolejne, stawiające mu większy lub mniejszy opór, strefy pola o różnym ciężarze. Oznacza to, że dzieło nie tyle naśladuje mechanikę naturalnego fenomenu, jakim jest wodospad, ile produkuje pewien percepcyjny ekwiwalent cielesnego doznania związanego doświadczeniem tego rodzaju zjawiska.

Potworowski stwarza swoiste – wywiedzione z wizji wodospadu – pole siłowe, w które dostaje się postrzegający widz. Obraz odnoszący się do tego stanu rzeczy apeluje do obserwatora przez wykorzystanie tkwiącego w nas wyczulenia na siły ciężenia. Pojawiające się w omawianym dziele sugestie ruchu są istotne o tyle, że właśnie tego typu impulsy najskuteczniej ulegają ucieleśnieniu. Można ową ekspansję danych zmysłowych określić na poziomie kinestetycznym jako następujące po sobie sekwencje naporu, spiętrzenia i uwolnienia.

Tego rodzaju rezonans i poruszenie, transmitowane w swoistych parametrach obrazu, są podstawą analiz nowej fenomenologii. W ramach percepcji widz nie tylko dostrzega barwę, ale też inwestuje w nią swe cielesne samodoznanie. Te wzbudzenia sięgają poniżej progu komunikacji wizualnej, co oznacza, że dzieło, oprócz tego, że prezentuje odzwierciedlenie rzeczywistości, ucieleśnia ją, opierając się na presjach ruchowych wynikających z percepcji.

Zgodnie z tą wykładnią sztuka Potworowskiego odsyła do pewnego pre-symbolicznego wymiaru realności. W nim zawierają się kuszące dla artysty atmosfery, nastroje, jakimi emanują doświadczane przez niego miejsca. Dana atmosfera apeluje do wyczulonego na nią malarza rodzajem zaszyfrowanego przekazu, który następnie podlega specyficznej transmisji w jakościach pola obrazowego. Wyłaniające się tu poszczególne projekcje rzeczy nie są jeszcze ustabilizowane przedmiotowo, a więc działanie plastyka to przede wszystkim poszukiwanie dla niech ekwiwalentów w sztuce niemal „po omacku”.

Ogólnie zatem można powiedzieć, że aktywność artysty sięga poniżej podziału między podmiotem a obiektem i dotyczy sfery bezprzedmiotowej, która jednocześnie pozostaje zapleczem naszej rzeczywistości. Jeśli poczyniona tu – odwołująca się do fenomenologii – analiza jest słuszna, a zaprezentowany wywód dotyczący Potworowskiego trafny, to pozwalają one wskazać obszar, w którym zakresy pojęć abstrakcji i rzeczywistości nachodzą na siebie.

Przedstawiona perspektywa nie rozstrzyga wszystkich trudności związanych z problematyką procesu twórczego charakterystycznego dla Potworowskiego, ale wydaje się podsuwać kierunek dalszych dociekań. Przykładowo, wart rozważenia z tego punktu widzenia byłby uwzględniany przez artystę historyczno-kulturowy aspekt atmosfery danego miejsca. Ponadto

w zaprezentowanych wywodach nie doszedł do głosu – poruszony jedynie na początku szkicowych omówień obrazów – aspekt czasowy. Niezależnie od tego, czy dotyczy tempa oglądu, czy pamięciowego wymiaru procesu malarskiego, trudno nie zauważyć, że stanowi istotny składnik praktyki Potworowskiego. Bardziej integralna i systematyczna analiza musiałaby więc sproblematyzować również tę stronę jego twórczości.

Keywords

20th-century painting, phenomenology, creative process, abstraction, Polish Colourism, Potworowski

References

1. **Böhme Gernot**, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
 2. **Kępiński Zdzisław**, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978.
 3. **Moryń Mariusz**, *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza*, Poznań 2004.
 4. *Piotr Potworowski, 1898–1962* [kat. wystawy], red. **J. Słodowska**, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1998.
 5. **Schmitz Hermann**, *Ciśnienie, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2001.
 6. **Schmitz Hermann**, *Nowa fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, przeł., wstęp A. Przyłębski, Warszawa 2015.
-

Dr. hab. Łukasz Kiepuszewski, kuki.k@wp.pl

He published the books: *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne* (Untimely Paintings. Nietzsche and Visual Arts) (2013); *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem* (Cézanne’s Paintings. Between a Gaze and a Commentary) (2005); *Historia sztuki po Derridzie* (History of Art after Derrida; edition) (2006); *Mocne obrazy – słabe obrazy* (Strong Images – Weak Images; edition in preparation) (2018) and numerous papers devoted to modern painting.

Summary

LUKASZ KIEPUSEWSKI (Adam Mickiewicz University, Poznan) / Ciphers of place. Piotr Potworowski’s creative process and new phenomenology

This text is a proposal for a different perspective on the creative process of Piotr Potworowski, which until now had been analyzed only by Zdzisław Kepiński and Irena Moderska. The painter’s activity taking place in the space of the landscape is confronted here with the concept of atmosphere referring to the affective potential of a given place. The categories developed in the circle of the New Phenomenology by Hermann Schmitz and Gernot Bohme allow to describe a special kind of communication between an artist and a surrounding space. According to these assumptions, a landscape painter not so much presents a visual and synthetic representation of any landscape, but creates in a painting an equivalent of a multi-sensory and bodily experience of a given place. In this perspective, two key paintings by Piotr Potworowski from the mature period of his work are analyzed: *Pejzaz z Lagowa* (Landscape from Lagow) from 1958 and *Wodospad w Niedzicy* (Waterfall in Niedzica) from 1960.