



R. Łaciak, *Martwa natura w błękitach*, 2009, ol. pł., 70 x 89. Fot. z archiwum R. Łaciaka

# Martwa natura w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dzisiaj

Adam Organisty

Czy twórczość Józefa Czapskiego, który niejednokrotnie w swoich esejach o sztuce mierzył się z nurtem koloryzmu, jest nadal popularna wśród pedagogów i studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie? (Akademii, w której, podkreślmy, wielu obecnych profesorów malarstwa kształciło się pod kierunkiem spadkobierców koloryzmu). Znaczenie tej charakterystycznej dla Krakowa szkoły malarskiej trudno przecenić. Samymi obrazami Czapskiego inspirowali się także artyści jeszcze przed dwiema dekadami odgrywający ważną rolę, a w młodości jawnie przeciwstawiający się tendencjom kolorystycznym. Wpływy pejzaży Czapskiego wskazuje się nawet w malarstwie Zbyluta Grzywacza (1939–2004)<sup>1</sup>. Stanisław Rodziński (ur. 1940), który do roku 2010 prowadził pracownię malarstwa, często opowiadał studentom o swoich spotkaniach z Czapskim. Ich przyjaźń jest dobrze znana, a wymowne jej świadectwo stanowi pochodzący z 1993 r. wielokrotnie już publikowany cykl martwych natur pędzla krakowskiego twórcy, dedykowany Czapskiemu<sup>2</sup>. Wychowankowie pracowni prof. Rodzińskiego w rozmowach powołują się na teksty literackie Czapskiego, gdyż pisze on o malarstwie z perspektywy malarza, zgodnie z przywołanym przezeń wskazaniem mentora: „Mądry Cézanne mówił, że jest niebezpiecznie myśleć o malarstwie bez palety w rękę”<sup>3</sup>. Najchętniej czytany jest tom *Patrząc*, zawierający zbiór refleksji o sztuce, w tym esej z roku 1954 poświęcony martwej naturze („*Rzeczy nieżywe i bez ruchu*”)<sup>4</sup>. To on stał się punktem wyjścia do niniejszych rozważań.

<sup>1</sup> Zob. A. Baranowa, *Zbylut Grzywacz – artysta znad Wisły*, [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 7–8 maja 2009*, red. J. Boniecka, Kraków 2010, s. 24–25.

<sup>2</sup> S. Rodziński, *Czapski*, [w:] *idem, Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów 1999; *idem, Józio*, [w:] *Obrazy czasu*, red. A. Wojnowski, Lublin 2001; *idem, O Józefie Czapskim*, [w:] *idem, Dzieła – czasy – ludzie*, Kraków 2007. Zob. też T. Grygle-

wicz, *Tradycja koloryzmu*, [w:] *idem, Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*, Kraków 2005, s. 83; G. Herling-Grudziński, 22 marca 1999, „*Dziennik pisany nocą*”, [w:] *Stanisław Rodziński* [kat. wystawy], Galeria Labirynt, red. L. Żebrowski, Kraków 2007, s. 10 nlb.

<sup>3</sup> J. Czapski, *Patrząc*, wyb., przedm., posł. J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 91.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 187–197.



J. Matuszewski, *Garnki*, 2004, ol. pt., 36 x 36.  
Fot. z archiwum J. Matuszewskiego

Dlaczego o martwej naturze? Z dwóch powodów. W swoim eseju Czapski, omawiając wystawę i książkę Charlesa Sterlinga *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, zachwyca się możliwością malowania tego „idealnego motywu”, jawiącego się jako bezinteresowne zadanie malarskie<sup>5</sup>. Wymowa tekstu przywodzi na myśl zalecenia kolorystów, dla których temat był niejako pretekstem do powstania obrazu, do rozstrzygnięć i rozwiązań kompozycyjnych. Wypowiedź została sformułowana tak, że brzmi nieomal jak postulat krakowskich kolorystów. Jak dalece zatem manifestowana przez Czapskiego postawa artystyczna jest aktualna w środowisku, w którym ten wybitny twórca kształtował swoje poglądy artystyczne?

Drugi powód wyboru tematu to pytanie: w jakim celu maluje się martwe natury dzisiaj? Skierowałem je głównie do wychowanków pracowni kolorystycznych, przed laty prowadzonych przez profesorów Jana Szancenbacha (1928–1998) i Juliusza Joniaka (ur. 1925). Moim celem nie jest przeprowadzanie katalogowej inwentaryzacji martwych natur. Pragnę przyrzeć się obrazom tych artystów, w których twórczości pojawia się motyw martwej natury właśnie i odgrywa tam szczególną rolę. Myślę, że ten „przeгляд” opinii pedagogów interesujący może być zwłaszcza dla studentów, nadal mającym obowiązek sprostać temu – chciałoby się rzec – tylko „szkolnemu” zadaniu.

Jako najwierniejsza tradycji kolorystycznej jawi się twórczość Romana Łaciaka (ur. 1951). Użył on dyplom w pracowni Szancenbacha w r. 1977 i od tego momentu prowadzi działalność pedagogiczną<sup>6</sup>. W latach 2005–2012 pełnił ponadto funkcję dziekana Wydziału Malarstwa. Wydaje się *par excellence* uczniem krakowskiej Akademii, zresztą nie ukrywa swoich fascynacji, szczerze przyznając się do inspiracji płynących z twórczości mistrza. Píše o tym w *Autoreferacie* z roku 2010:

<sup>5</sup> Zob. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Polakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998; na temat Sterlinga zob. artykuły w „Biuletynie Historii Sztuki” (1993, z. 4, s. 339–400).

<sup>6</sup> Zob. J. L. Ząbkowski, [fragmenty recenzji], [w:] Roman Łaciak. *Obrazy* [kat. wystawy], red. J. Górka-Czarnecka, Galeria Sztuki Artemis Kraków 1996,

s. nb. 4–5; A. Organisty, *Prace artystów z Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wydział Malarstwa 2010 / Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow. The Faculty of Painting 2010*, red. Z. Bajek [et al.], Kraków [2011], s. 54–55, zob. s. 200–202, 204–205.



J. Matuszewski, *Czaszka*, 2002, ol. pł., 40 x 40. Fot. z archiwum J. Matuszewskiego



Z. Sprycha, z cyklu: *Pracownia*, 2004, ol. pł., 105 x 140. Fot. z archiwum J. Matuszewskiego

„Niech pan sobie nie przeczy”, mówił Profesor [Szancenbach], kiedy usiłowałem zmieniać estetyczny front, „ubierać nie swoje buty” [...]. Jestem malarzem martwych natur. To uproszczone stwierdzenie ma najogólniej zilustrować obszar moich zainteresowań. I nie chodzi tu o jakąś, nazwijmy to, studyjną inwentaryzację czy budowanie skojarzeń symbolicznych itp. Ten motyw daje mi najwięcej satysfakcji w możliwości pełnego wyrażania się w kategoriach formalnych, przy zawężonej ilości problemów, w zgodzie z własnymi preferencjami i sposobami artykulacji. Nieskrępowana możliwość aranżowania sytuacji i uruchamiania gry wyobraźni, snucie wątków obrazowych w oparciu o jeden motyw jest tym, co w mojej praktyce jest najbardziej interesujące. Dodać muszę, iż możliwości obrazowe dalekie są od wyczerpania, a w malarstwie ważne jest dla mnie przede wszystkim „malarstwo”. Rozwijając tę myśl, przyznaję, iż ciągle ważną jest dla mnie kolorystyczna dewiza „obrazu rozstrzyganego”, a więc prowadzonego w oparciu o rozwiązania formalne będące w luźnej relacji do wątku „narracyjnego”, który choć obecny w dziele, nie jest podstawowym ani jedynym powodem powstania obrazu.

Wypowiedź tę potwierdzać zdają się płótna Łaciaka, najczęściej pełne niemal zmysłowych barw i światła, kamuflujące jakąkolwiek problematykę, która ma cieszyć lub ujmować spojrzenie odbiorcy. Dziś to stanowisko już rzadko spotykane. Wynika ono z kontynuowania tradycji kapistowskiej, wier-

nej zasadom sformułowanym przez Henri Matisse'a (1869–1954), rozumiejącego konstrukcję malowidła jako dekoracyjny i harmonijny sposób komponowania elementów, potrzebny dla wyrażenia uczuć i trwałych walorów natury. Tak jak czytamy w *Autoreferacie* Łaciaka: „Kolorowe koniki, motyle na kółkach, wózki i karety to jest to, co zostało z dzieciństwa. Dźwięczny koloryt i prostota wyrazistego rysunku ciągle mocno oddziałują na moją wyobraźnię, określając, jak mi się wydaje, moją tożsamość”<sup>7</sup>.

Odmienne podejście do martwej natury prezentuje kolejny wychowanek Szancenbacha, Janusz Matuszewski (ur. 1963), od 2010 r. kierujący pracownią malarstwa. Prowadzone przez niego dużych rozmiarów szkicowniki pełne są studiów na podstawie barokowych dzieł, niejednokrotnie łącząc reprodukcje obrazów z rysunkami. Uwaga autora skupiona jest na wybranym motywie, ujmowanym bravurowo, z zastosowaniem obfitej materii malarskiej, ale w jednej, kontemplacyjnej tonacji nokturnu. Swoje refleksje na interesujący nas temat Matuszewski zapisał na potrzeby niniejszego wystąpienia:

Pod koniec studiów (1988–1989) obiecywałem sobie, że już nigdy nie tknę czegoś takiego jak martwa natura. Wierny postanowieniom, uprawiałem malarstwo skoncentrowane chyba głównie na obrazie, na jego wyglądzie, na jego „kumulacji energii” świata. Takie źródło natchnienia nie tak szybko, ale jednak wyschło. Pod koniec lat 90. poczułem suchość w ustach. Poczułem, że robi się duszno... Zacząłem tęsknić za realnością, realnością rzeczy. Malarskie malarstwo – takie, gdzie konkretna rzeczywistość jest tylko pretekstem dla odbycia ekstazy tańca w obrazie, w procesie jego powstawania – przestało wystarczać. Konkret. Na ile mogłem (obciążony językiem postkolorystycznej ekspresji), usiłowałem skontaktować obraz ze światem realnie istniejącej rzeczy. Jasne, że obraz (obrazek raczej, ze względu na bardzo niewielkie rozmiary) dalej pozostawał ważny czy nawet bardzo ważny, to jednak do głosu dochodziło wołanie: „Ratuj mnie!”. Tak rzecz, pojedynczy garnek, patelnia czy pokrywka wołały w moją stronę. Starałem się wezwać na pomoc uważność, koncentrację, uważność patrzenia połączyć z uważnością malowania, powolnego, bo ograniczonego choćby formatem płóciennika. Starałem się, aby przedmiot pozostał sobą, by mógł ujawnić sam siebie. Przedmiot poza czasem i znaczeniem? Czy jest taki?

Stosowany w tamtym czasie (2000–2005) język zawiera rozbudowaną warstwę malarską, skalę szarości czy wyciszonych błękitów, które ujawnić miały również aure, rodzaj połączenia fizykalności i niewidzialnej strony rzeczy. Zdaje sobie sprawę, że od języka się nie ucieknie, ale aby uczciwie uprawiać malarstwo, trzeba chyba opuścić poziom tylko estetyczny, branżową ciasnotę i iść na spotkanie rzeczy. Hałasowi sztuki przeciwstawić ciszę, ukrytą ciszę rzeczywistości. Bo, jak pisze Henri J. M. Nouwen: „Życie, któremu brakuje centrum ciszy, jest zagrożone destrukcją”.

Mam w pracowni dosyć dużą kolekcję różnych przedmiotów. Niektóre są do malowania, inne tylko do patrzenia, jeszcze inne tylko do bycia... Lubię je dotykać, brać do ręki, marzyć... Nawet nie chce się czasem malować, żeby one nie straciły nic ze swojej tajemnicy... A jednak ostatnio malowane martwe natury i przedmioty w nich obciążone są znaczeniami, oto wierność samemu sobie...

Martwe natury Matuszewskiego (czaszki lub naczynia) są efektem wielu żmudnych godzin w pracowni. „To malarstwo dojrzewające, rozwijające się powoli” – jak pisze Krystyna Czerni<sup>8</sup>. Przy czym,

<sup>7</sup> Cyt. za: R. Łaciak, *Autoreferat* (XII 2010), mps w archiwum Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Autorowi bardzo dziękuję za udostępnienie tekstu.

<sup>8</sup> K. Czerni, *Popiół i diament*, [w:] Janusz Matuszewski [kat. wystawy], Galeria u Jezuitów, Poznań 2004, s. 7 nlb. Zob. też J. Matuszewski, *Pozamalarskie aspekty martwych natur Jeana Baptiste'a Siméona Chardina*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2000, nr 3; K. Czerni, „*My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku...*”

– czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007; A. Organisty, *Czaszki Janusza Matuszewskiego. Wystawa malarstwa „Próba autoportretu”, marzec 2008*, „Wiadomości Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2009, nr 45; M. Kitowska-Lysiak, *Barokista*, [w:] Janusz Matuszewski, *Malarstwo* [folder wystawy], Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek”, Kielce 2012, s. 7–8 nlb.



E. Sobieraj, *Dom III*, 2009–2011, ol. pt., 150 x 190. Fot. M. Sikorski

podkreślmy, obrazy te malowane są z niezwykłą dbałością o kolor. Daje się w nich wciąż we znaki znakomita lekcja polskiego malarstwa powojennego. Dzieła krakowskiego artysty są owym *iunctim*, który łączy tematykę prac mistrzów barokowych z malarskim sposobem wypowiedzi XX stulecia.

Do płócien nowożytnych odwołuje się uczeń Joniaka, Zbigniew Sprycha (ur. 1959), który od 3 lat prowadzi pracownię malarstwa. Jest on przywiązany do lekcji koloryzmu, do dzisiaj ceni spotkanie z nauczycielem, o czym niejednokrotnie zaświadczał w swoich wypowiedziach. Jego płótna, przepełnione dużą ilością subtelnie zestrojonych barw, wydają się niemal tkane za pomocą pędzla i farby. W jego martwych naturach, zgodnie z tradycją, pojawiają się często te same motywy. Zostaje w nich pogłębiona gama kolorystyczna, zintensyfikowana poprzez zróżnicowane faktury malarskie. Ciemna tonacja nadaje tym obrazom charakter medytacyjny. Zrozumiała jest wypowiedź Czerni, która twórczość Sprychy postrzega w kontekście „nieformalnego barokowego bractwa”, działającego, jej zdaniem, na krakowskiej Akademii:

Sluchają barokowej muzyki, cytują hermetyczne pisma: mistyczną „teologię ciemności” św. Jana od Krzyża, ale także Joannę Pollakówę, która pisała pięknie o starym Tycjanie i „chromatycznej alchemii” Wenecjan; Marię Rzepińską, pokazującą „gorącą, świętą ciemność XVII-wiecznych tenebrystów”. W tym, co dziś mówią ci artyści o sztuce, brzmią echa tamtych lektur<sup>9</sup>.

I rzeczywiście, Matuszewskiego oraz Sprychę łączy nie tylko długa przyjaźń, ale i wspólne fascynacje nowożytnym malarstwem. Sprycha często wypowiada się na znacznych rozmiarów formatach. Jego obrazy zawierają zarówno drobne motywy ustawione na stole, jak i rozbudowane, puste przestrzenie, gdzie przedmioty najwyraźniej nabierają symbolicznego znaczenia.

Zbieżną, wyciszoną tonację barwną obserwować możemy w obrazach Edyty Sobieraj (ur. 1966), która ukończyła studia pod kierunkiem Szancenbacha w roku 1995. Melancholijną kolorystykę łączy ona ostatnio z wprowadzanymi do kompozycji fotografiami. Na jej płótnach przedstawione są puste wnętrza pracowni, jawiącej się – jak pisze Jacek Waltoś – niczym „rejony podziemne, zapuszczone i opuszczone, zakurzone i zdegradowane”<sup>10</sup>. Notorycznie powracającym autotematycznym motywem twórczości Sobieraj są dzieła niedokończone, pozostawione, co przywołać może na myśl topos obrazu w obrazie.

Eksperymenty z fotografią od długiego czasu podejmuje Jarosław Kawiorski (ur. 1955), który opuścił pracownię Szancenbacha w roku 1980. U Kawiorskiego motywy martwej natury pojawiają się sporadycznie, niemniej – podobnie jak w jego płótnach o ikonografii figuralnej – skoncentrowane są głównie wokół problematyki egzystencjalnej. Podkreślmy, że na „malarskiej” wartości obrazu widz może jednak zatrzymać się zbyt szybko. Styl Kawiorskiego, przypominający metodę pracy Jana Cybisa (1897–1972), od lat jest niezmienny i znacząco wpływa na odbiór niemal całego, jednolitego *oeuvre*

<sup>9</sup> K. Czerni, *Popiół i diament...*, nlb s. 10. Zob. też *eadem*, *Zielona Infantka albo Mistrz i Malgorzata*, [w:] Zbigniew Sprycha [kat. wystawy], Galeria u Jezuitów, Poznań 2004, s. nlb 7–11; S. Tabisz, *Nieobecność infantki. Nowe obrazy Zbigniewa Sprychy*, [w:] Zbigniew Sprycha. *Wystawa malarstwa* [kat. wystawy], Galeria Nautilus, oprac. M. Maksymiuk, R. Marcinek, M. Żywolewski, Kraków 2006, s. 3; K. Czerni, „*My wszyscy...*”, s. 377–380; G. Bednarski, *Prawo rzeczowości. Poetyckie malarstwo Zbigniewa Sprychy*, „Wiadomości Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2010, nr 49; A. Organisty, *Prace artystów z Wydziału Malar-*

*stwa...*, s. 30–31, 272–277; A. Brincken, wprowadzenie, [w:] Zbigniew Sprycha [kat. wystawy], Dom Kultury Podgórze – Centrum Sztuki Współczesnej „Solway”, Kraków [2001], s. nlb 4–5.

<sup>10</sup> J. Waltoś, komentarz, [w:] *Home. Edyta Sobieraj* [kat. wystawy], Kunstverket Hovedøya Galleri, Norwegia, Kraków 2011, s. 12. Zob. też A. Brincken, *Przedmiot i reszta*, [w:] *Edyta Sobieraj. Malarstwo / Malerkunst* [kat. wystawy], Galleri Gamlet Ormelet, Tjøme, Norwegia, Kraków 2006.



artysty. Kawiorski wielokrotnie powraca do malowania płócien eksponowanych już wcześniej. Niejako odkrywa kolejne warstwy farby oszczędnych, wyważonych tonacji, a uzyskany tą metodą efekt przywodzi na myśl odsłaniany relief na wielokrotnie, grubo malowanym płótnie. W mrocznych, spopielałych, zamkniętych przestrzeniach ukazuje Kawiorski czaszki skonstrastowane z codziennymi przedmiotami i zdjęciami. Wymowne, że zapytany o rolę tego rodzaju zabiegów, wyraźnie unika wypowiedzi, deklarując krótko: „W moich obrazach ma to tylko znaczenie estetyczne”<sup>11</sup>.

Ogromny wachlarz możliwości zróżnicowanej wypowiedzi artystycznej obserwować można w malarstwie Mirosława Sikorskiego (ur. 1965), kolejnego wychowanka pracowni Szancenbacha (dyplom w roku 1990). I w jego obrazach daje się zauważyć wyraźną predylekcję do rysunku, a także do nawiązywania do dzieł zaprzyjaźnionego z nim Waltosia. Sikorski podjął się szerszego komentarza na temat roli martwej natury we własnej twórczości:

Martwa natura jest przestrzenią, w której każdy człowiek żyje na co dzień, co zabawne, bez najmniejszej szansy zmiany tego stanu rzeczy. Niezależnie od stopnia wrażliwości estetycznej każdy stosuje jakąś zasadę, jeśli nie komponowania, to przynajmniej porządkowania i rytmizacji układu przestrzeni i obiektów w swoim codziennym otoczeniu.

W języku polskim połączenie pojęć w określeniu „martwa natura” spłaszcza rzeczywistość złożoność zjawiska, o którym mowa. Angielskie *still life* albo niemieckie *Stilleben* wydają się znacznie lepiej wyrażać niejednoznaczne relacje obserwatora i obserwowanego fragmentu świata. Perspektywę spojrzenia można przesunąć jeszcze bardziej, ujmując ją tak, jak uczynił to narrator w *Angelusie* Lecha Majewskiego, cytujący słowa swojego mistrza duchowego: „człowiek jest tylko krótkim epizodem w życiu przedmiotów”.

Fenomen „cichego życia” przedmiotów, bez względu na to, jak będziemy rozumieć naturę tego zjawiska, jest w stanie objawić się w obrazie dzięki temu, co wydaje się rozstrzygające w relacji obserwatora i obserwowanych obiektów, czyli dzięki umiejętności całkowitej koncentracji uwagi malarza na widzialnym fragmencie świata.

Martwa natura przez swoją statyczność wydaje się motywem najłatwiej dostępnym dla tego, kto chce patrzeć. Niezależnie bowiem od stopnia złożoności swojego układu pozostaje nieruchoma i niezmienna, ułatwiając badanie wszelkich zależności otwartych kompozycyjnie elementów przestrzennych wobec zamkniętych form przedmiotów. Prostota i klarowność takiego punktu wyjścia daje, w istocie, nieskończone możliwości przekształceń i poszukiwań rzeczywistej dynamiki wewnętrznej układu, który może stać się kompozycją. W swojej dostępności oraz stabilności warunków obserwacji motyw martwej natury zdaje się całkowicie otwierać na wszelkie możliwości interpretacyjne oraz gry wyobraźni ze światem dostępnym zmysłowo. Tym samym motyw zyskuje rodzaj transparentności w zetknięciu z inwencją artysty. Być może, dzięki temu martwa natura jest znakomitą laboratorium eksperymentu malarskiego.

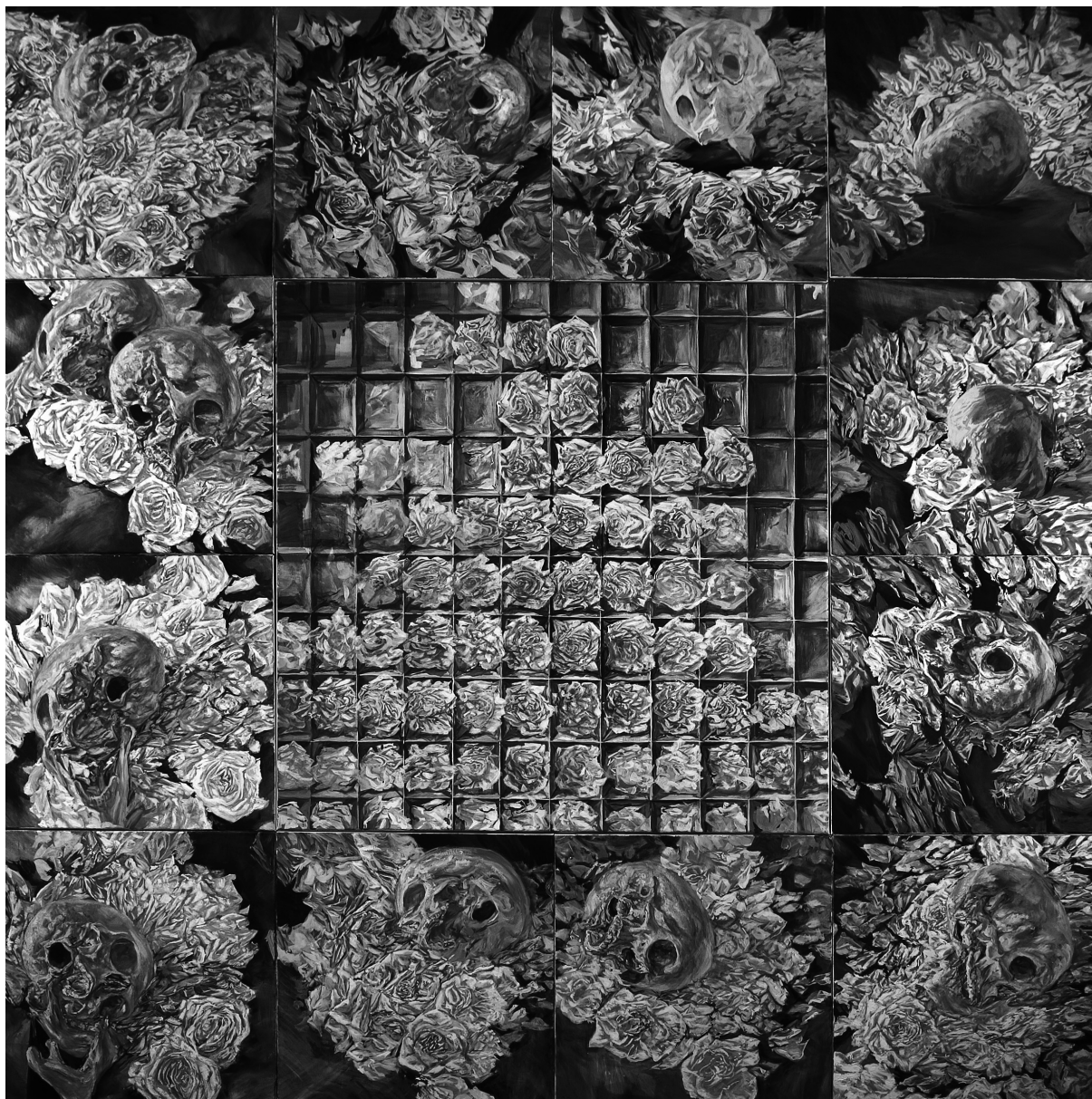
Czy o martwej naturze można powiedzieć, że jest „szkolnym” motywem? Sądzę, że takie podejście będzie charakteryzowało niezbyt docieklivego obserwatora, napotykającego trudności w uruchomieniu własnej wyobraźni. Malarz w trakcie pracy może zadawać sobie pytania, niekoniecznie brzmiące racjonalnie, jak na przykład: „Czy kuliste kształty jabłek udało się przedstawić w taki sposób, aby wyrażały ciśnienie, jakie wywiera na nie otaczająca przestrzeń?”.

<sup>11</sup> Cyt. za: J. Matuszewski, *Recenzja pracy habilitacyjnej dr. Jarosława Kawiorskiego sporządzona w związku z przewodem habilitacyjnym w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne*, Kraków 2013, mps w archiwum Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Za rozmowy, podzielenie się spostrzeżeniami i udostępnienie tekstu ser-

decznie dziękuję Autorowi. Na temat twórczości Kawiorskiego zob. S. Z. Kamiński, *I Kawiorski stworzył kobietę. O obrazach Jarosława Kawiorskiego*, [w:] *Jarosław Kawiorski. Twarze i postacie* [kat. wystawy], Galeria Nautilus, red. J. Marcinek, Kraków 2009.



J. Kawiorski, *Czerepy I*, 2013, druk cyfrowy, farby wodne, ol. pt., 120 x 150. Fot. A. Organisty



M. Sikorski, z cyklu *Enfleurance*, 2003–2004, tempera, ol. pt., 200 x 200. Fot. M. Sikorski



G. Bednarski, *Martwa natura z abstrakcją*, 2010, ol. pł., 120 x 120. Fot. A. Niedoba

Dla Sikorskiego więc martwa natura z jednej strony jawi się jako „laboratorium eksperymentu malarskiego”, z drugiej zaś – staje się dlań bodźcem do „uruchomienia własnej wyobraźni”. Odbiorca nie powinien jednak zbyt łatwo dać się zwieść stronie estetycznej martwych natur jego pędzla. Układają się one w cykle, w których ważną rolę odgrywają wybrane motywy, osadzone niekiedy w świecie mitologicznym bądź literackim. Mamy tu do czynienia z ukrytym symbolizmem, tak obcym koncepcji obrazu kolorystycznego. Prace Sikorskiego raz ukazują antyczne przedmioty (jak chociażby wielokrotnie pojawiający się na jego płótnach ryton – naczynie libacyjne w kształcie głowy byka, znalezione w pałacu w Knossos), innym razem czaszki zatopione w kwiatach. Ten drugi cykl stanowią płótna zatytułowane *Enfleurages* z lat 2003–2004<sup>12</sup>. Impulsem dla nich była książka Patricka Süskinda *Pachnidło* (1985), skąd Sikorski dowiedział się o przebiegu procesu otrzymywania olejku zapachowego z kwiatów róży. Nawiązując do romansu kryminalnego, artysta wykreował cztery skomplikowane struktury, w których większe kwadratowe płótna są otoczone mniejszymi, jednakowymi kwadratami, tworząc monumentalne płaszczyzny o wymowie wanitatywnej. Sikorski uwypukla ich metaforykę funeralną poprzez intensyfikację skontrastowanych barw w poszczególnych elementach zespołu obrazów.

<sup>12</sup> Zob. S. Z. Kamiński, fragmenty dwóch esejów z lat 2004 i 2008, [w:] *Kardynał de Guevara idzie do nieba. Sikorski. Obrazy* [kat. wystawy], Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskie-

go w Zakopanem, red. K. Nowak, Kraków 2009; A. Organisty, *Prace artystów z Wydziału Malarstwa...*, s. 38–41, 260–263.



S. Wojtanowski, *Wnętrze z czaszkami*, 2012,  
ol. pł., 220 x 110. Fot. R. A. Wójcik



K. Makieta, *Hommage à Philippe de Champaigne*, 2013, ol. pt., 50 x 90. Fot. K. Makieta

Istotną rolę symbolicznego odczytywania przedmiotów w swoich martwych naturach podkreśla Grzegorz Bednarski (ur. 1954), ostatni z wymienianych tu wychowanków pracowni Szancenbacha (dyplom w roku 1980). Bednarski wskazuje nawet na znaczenie chrystologiczne tych obiektów. Jego ekspresyjne prace z lat 90. XX w. i początku stulecia XXI epatowały dużą liczbą brutalnych zestawień symboli wanitatywnych (kości, ryby) z ludzkim ciałem (cykl pastelii i obrazów olejnych zatytułowany *Hedonista maluje Ukrzyżowanie*)<sup>13</sup>. Owe symultaniczne sceny, genealogicznym kolażem sięgające do spuścizny surrealizmu, to przejmujące dzieła pełne drastycznych ujęć i dramatu. „Przeładowane” przedmiotami, są krzykiem niechęci do pustki (*horror vacui*), pascalowskim przestrachem samym sobą, „zawieszonym między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością”. Tę metodę myślenia o kolorystyce obrazu niczym o mozaice, składającej się z różnych, czasem krzykliwych kadrów, obserwujemy w najnowszych płótnach Bednarskiego, powstających od blisko 4 lat. Tym razem tworząc martwe natury, sięga on do manieri syntetycznej, bezpośrednio nawiązując do twórczości nabistów, Vincenta van Gogha czy Paula Gauguina. Świadomie prowadzi dialog z dziełami przywoływanymi na swoich płótnach. Obwiedzione konturem przedmioty, obarczone cytatami z historii sztuki, a jednocześnie bliskie estetyce plakatu, w swojej wymowie nie różnią się od wcześniejszych prac Bednarskiego. Ich rozbudowana, niekiedy ludowo-fantastyczna poetyka nie pozostawia widza obojętnym wobec nadmiernej ilości przedmiotów, które nie pozwalają myśleć jedynie o „kolorystycznym rozstrzygnięciu” płótna.

<sup>13</sup> Zob. J. Wojciechowski, „*Hedonista maluje Ukrzyżowanie*”: cykl obrazów i prac na papierze Grzegorza Bednarskiego z lat 1998–2002, [w:] Grzegorz Bednarski. *Hedonista maluje Ukrzyżowanie*, oprac. idem, K. Lipka, [Warszawa po

2006]; M. Kitowska-Lysiak, *Powolne czytanie malowideł*, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Lublin 2007, szczególnie s. 121–122.

Na koniec warto przywołać martwe natury artystów młodszego pokolenia, od niedawna zatrudnionych w Akademii. Wanitatywne motywy niemal dominują u Szymona Wojtanowskiego (ur. 1983), który 5 lat temu obronił dyplom w pracowni prof. Waltosia. Kompozycje jego obrazów sprzed kilku lat przypominają wspomniane przed chwilą płótna Bednarskiego. Najnowsze dzieło Wojtanowskiego, składające się z trzech kadrów, prezentuje przejmująco puste wnętrze, w którym kluczową rolę odgrywają czaszki.

W zupełnie innym nastroju utrzymane są natomiast martwe natury Katarzyny Makieli (ur. 1984). Dyplom uzyskała ona w pracowni prof. Rodzińskiego w roku 2009 i obecnie jest asystentką prof. Matuszewskiego<sup>14</sup>. Obserwowane przez nią z pietyzmem codzienne przedmioty skłaniają do kontemplacji rzeczywistości, stają się powiernikami o charakterze niemal lirycznym. Jej obrazy dużo bliższe są tradycyjnej symbolice niż splendorom estetycznym o paryskim czy biedermeierowskim posmaku. Zapytana o znaczenie martwej natury, Makiela napisała:

Bardzo ważnym, a zapewne nieco banalnym, powodem malowania martwych natur jest to, że w ten sposób mogę bezpośrednio obcować z rzeczywistością, fizycznie jej dotknąć. Przy ustawianiu martwej natury nieuniknione jest to, że każdy przedmiot należy wziąć do ręki. Człowiek dowiadyuje się wówczas, jaki dźwięk ma przedmiot, jaki zapach, jaką temperaturę, z jakiej materii jest zrobiony. Nie tylko wzrok się liczy, ale też wszelkie inne zmysły, którymi można odczuwać świat.

Martwa natura jest dla mnie pewnego rodzaju drogą, torem do odczuwania rzeczywistości. Codziennie spotykam się z niezwykłością tego świata. Już sam fakt życia ludzkiego jest dla mnie cudem. Jednocześnie czuję, że rzeczywistość wokół mnie będzie się zmieniać i kiedyś nadejdzie śmierć nie tylko moja, ale też bliskich mi osób. Poprzez długie, ciche bycie z przedmiotem staram się dotknąć powagi istnienia, powagi życia. Powolne malowanie przedmiotów sprawia, że bez pośpiechu mogę obserwować świat i w zależności od uczuć, które przywołują przedmioty, nacieszyć się nim lub nasmucić. Czas długiej obserwacji, moment obcowania z przedmiotem umożliwia mi pochylenie się choćby nad skrawkiem tej niezwykłej rzeczywistości, właśnie po to, aby odczuć i uprzytomnić sobie powagę istnienia.

\* \* \*

Rzecz znamienna, że dla większości omówionych twórców przedmiot, który powinien stanowić jedynie pretekst dla martwej natury, odgrywa jednak rolę szczególną. Nie tylko ze względu na fakt, że w wielu prezentowanych obrazach elementy w rodzaju motywów wanitatywnych czy zawężonej tonacji barwnej kompozycji mają istotne znaczenie. Nawet jeśli autorzy unikali wypowiedzi na temat swojej twórczości, to w ich malarstwie można zauważyć potrzebę kreacji płótna o konkretnej wymowie ideowej lub takiego, które, najprościej rzecz ujmując, zaprasza odbiorcę do codziennego obcowania z przedmiotem. Ogólny sens tego zestawu, w przeciwieństwie do aury kompozycji kolorystycznych, nastraja melancholijnie i skłania widza do konfrontacji z fundamentalnymi pytaniami egzystencjalnymi. Wszechobecność

<sup>14</sup> Zob. *Katarzyna Makiela. Moje ołtarze. Malarstwo* [kat. wystawy], Galeria Artemis, red. J. Górka-Czarnecka, Kraków 2012, s. nlb 4–7.; *Cisza i spokój martwej natury. Katarzyna Makiela*, [w:] *Historie zbudowane z emocji. 10 lat Artystycznej Podróży Hestii – epilog*, [wywiady z artystami: B. Świątkowska], Sopot [2012].

<sup>15</sup> Znamiennie w tym kontekście jawią się słowa zapisane przez Ch. Sterlinga w *Uwagach końcowych* ([w:] *op. cit.*, s. 175): „Dziś żyjemy otoczeni niesłychaną liczbą przedmiotów wytworzonych przez maszynę. Jesteśmy jakby zdublowani przedmiotami przedłużającymi sprawność naszych członków, powiększający-

mi zasięg naszego wzroku. Ale, chociaż przez nas samych wytworzone, ich substancja i kształty są dla nas obce i zaskakujące. Mechanizm ich wytwarzania pozostaje nam tajemniczy i obojętny. Nie zajęły jeszcze miejsca w naszym życiu wewnętrznym. Toteż wielokrotnie powtarzane próby odnowienia repertuaru martwej natury przez wprowadzenie doń przedmiotu niedawno wyszłego spod sztanicy, narzędzia albo maszyny, pozostawały bez następstw”.

<sup>16</sup> Zob. np. J. Czapski, *op. cit.*, s. 92.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 110.

wirtualnego świata, gdzie pozornie wszystko jest dostępne, budzi tęsknotę za trwałą wartością pięknego bądź zwyczajnego przedmiotu<sup>15</sup>. Malarze powracają doń cyklicznie. Poszukiwanie znaczeń czy próba zbliżenia się do rzeczywistości poprzez twórczość malarską kłóć się z zadaniami, jakie stawiali martwej naturze kolorysty. Prace krakowskich autorów bliższe wydają się przemyśleniom zapisanym przez Czapskiego w książkach aniżeli martwym naturom jego pędzla. W powojennych wypowiedziach coraz częściej skłania się on do bezpośredniej obserwacji, doceniając rzeczowy, niemal skrupulatny rysunek<sup>16</sup>. Co więcej, porównuje proces malowania do kontemplacji religijnej: „Przemyślenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a na przykład kontemplacją cézanne’owską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą znaleźć możemy w literaturze mistycznej”<sup>17</sup>. Natomiast martwe natury Czapskiego nadal sprawiają wrażenie albo „rozstrzygania” kolorystycznych wartości kompozycji obrazu, albo prac szkicowych i pobieżnych, dlatego trudno rzec o nich, że mają kontemplacyjny charakter.

Bliski postawie polskich kolorystów wydaje się fakt, iż nie każdy ze współczesnych pedagogów krakowskich zareagował na moje zapytanie odpowiedzią pisemną. Właściwie większość artystów wolała zaprezentować obrazy. Odnotujemy, że wyróżniają się one wyrafinowanym warszatem (*métier*) i czułością na dźwięczność barwy, tak istotną dla rodzimej spuścizny malarskiej. Co więcej, moje wystąpienie, jak zaświadcza tytuł, miało dotyczyć martwej natury na Akademii „dzisiaj”. Okazuje się wszakże, iż ten awangardowy paradygmat nie ma w twórczości moich bohaterów znaczenia. *Gros* ich obrazów powstaje bowiem cyklicznie i przez co najmniej kilka lat. Stąd zawarty w tytule przysłówka „dzisiaj” rozumieć należy jako okres obejmujący długi i żmudny czas, którym charakteryzuje się praca nad martwą naturą.

---

#### dr Adam Organisty

Adiunkt Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kurator wystaw, organizator konferencji i plenerów, autor publikacji z zakresu sztuki śląskiej oraz sztuki ostatnich stuleci.

---

#### Adam Organisty / Still-life at the Academy of Fine Arts in Krakow today

The paper refers to an essay by Józef Czapski dedicated to still-life (*Rzeczy nieżywe i bez ruchu / Unanimated and motionless things*), in which he discusses an exhibition and a book by Charles Sterling *Still Life Painting. From Antiquity to the 20<sup>th</sup> Century*, and enthuses at the same time over a chance of painting this “ideal motif”, which appears to be for him just a disinterested painterly exercise. The purport of the text evokes recommendations of the members of Komitet Paryski [Parisian Committee], of which Czapski was a co-founder. Is his artistic attitude and to what extent still present in the milieu, in which this outstanding author was shaping his artistic views? Is it still popular among pedagogues and students of the Academy of Fine Arts in Krakow? Is it possible to trace references to the legacy of Krakow Colourism in the paintings by Grzegorz Bednarski, Jarosław Kawiorski, Roman Łaciak, Janusz Matuszewski, Mirosław Sikorski, Edyta Sobieraj or Zbigniew Sprycha? First of all the alumni of the Colourist ateliers, run years ago by Professors Jan Szancenbach (1928–1998) and Juliusz Joniak (b. 1925), have been asked this question. Another issue is a general question: what is the aim of painting still-lives today?

The search for senses, contemplativeness or an attempt at approaching the reality by means of painting argue with the role anticipated for a still-life by the Colourists. The paintings by the contemporary artists from Krakow seem to be closer to Czapski’s reflection written down in his books than still-lives painted by him. These latter ones appear to be “solutions” of compositional values of a picture or seem to be sketchy and quick painted, hence it is difficult to see symbolic or contemplative character in them. What seems to be close to the Polish Colourists’ attitude is the fact that not all of the present Krakow pedagogues replied to the question in writing. Actually, the majority of the artists chose to present their paintings. Undoubtedly they outstand with their sophisticated technique (*métier*), sensitivity to the sound of colours, so important for the national painting legacy.

Moreover, the paper has been supposed to refer to a still-life at the Academy “today”, as it has been expressed in the title. It has turned out that this avant-garde paradigm has no significance in painting of the article’s main characters. The majority of their pictures have been produced in cycles for at least a few years. Therefore, the word “today” included in the title, should be understood as a long period of arduous work over a still-life.