KAROLINA LIZUREJ

Materia, proces i idea w obrazie

(FRAGMENT)

Frank Auerbach pracuje spontanicznie. Kieruje się intuicyjnym przekonaniem, że pod powierzchniową rzeczywistością znajduje się zestaw formalnych powiązań, które artysta pragnie, ale także – determinowany poczuciem wewnętrznej konieczności – musi odszukać. Ostatecznym celem jest osiągnięcie *pewnego efektu*, jednak przystępując do pracy, nie wie, jak ów efekt ma wyglądać. Wiedziony doświadczeniem, jedynie ufa, że takowy istnieje. Malowanie w istocie jest próbą „odkopania" czegoś, co już istnieje, ale jest zamknięte – niewidoczne i nieodkryte. Nieustępliwa walka o finał, który da artyście spełnienie, warunkowana jest – jak sam mówi – przez *bloody-mindeness*[1] – „cholerny umysł", który nie przyzwala na porzucenie dzieła w trakcie pracy. Trudność odnalezienia potencjalnego *obrazu* w magmie materii bynajmniej nie zniechęca. Jest bowiem dla malarza wyzwaniem porównywalnym z rozwiązywaniem skomplikowanej łamigłówki. Paradoksalnie – pokusa porzucenia obrazu pojawia się, gdy rozpoczęte płótno takiej trudności nie sprawia, kiedy droga do jego ukończenia jest przewidywalna, a kolejne decyzje nie wymagają od artysty zaangażowania i wysiłku, gdy namalowanie obrazu staje się „sposobem".

Proces malowania w przypadku Auerbacha jest zmaganiem się w konfrontacji z „faktem" – zastaną, namacalną rzeczywistością. To rozgrywka na powierzchni płótna kompatybilna z wewnętrzną walką determinowaną odczuciem trudnej do zdefiniowania „prawdy". Barnaby Wright o procesie malarskim Auerbacha pisze jak o *epickiej walce z farbą, która kończy się tylko wtedy, gdy zmusi* [Auerbach] *materiał do czegoś, co zaspokaja jego doświadczenie w temacie i daje życie samemu obrazowi.*[2] Z kolei Cybis, odpowiadając, czym jest prawda w malarstwie, mówi: *artysta tego nie wie* (...) *Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc, jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy.*[3] Tak samo zatem jak Auerbachowi, Cybisowi prawda jawi się w ukryciu, w miejscu, którego malarz poszukuje, wierząc, że ono istnieje. To poszukiwanie odbywa się bez udziału świadomości (*Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię*[4]), jednak odczucie fałszu, braku prawdy jest rażąco przez artystę odczuwalne – jednoznacznie wiadomo, gdy prawda się wymyka. Malarz uczestniczy w konstytuowaniu się prawdy, w dochodzeniu do niej, odkrywaniu jej (stwarzaniu jej?), czuje i doświadcza momentu, kiedy prawda „dzieje się". Jedyną wskazówką ukierunkowującą Cybisa na malarską prawdę jest subiektywne odczucie nieprawdziwości malarskiego dzieła – nie widząc czym jest, rozumiejąc to i czując, co jej zaprzecza, *Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię.*[5]

Proces malowania rozpoczyna się wraz z gruntowaniem płótna[6] – słowa Cybisa, przesadne z pozoru, dotykają jednego z kluczowych aspektów malarstwa i myślenia o obrazie u obu artystów. Odnoszą się do wewnętrznej budowy dzieła – konstrukcji, która powstaje od pierwszych uderzeń pędzla, aż do ostatniego gestu. Krytycznie odnosi się do obrazów, w przypadku których pewna część energii jest przeznaczana na stworzenie wewnętrznej konstrukcji, ale późniejsze działania to podejmowanie coraz bardziej trywialnych decyzji dążących do metodycznego ukończenia obrazu. To działanie, w którym – mimo doświadczeń i wiedzy nabywanych podczas każdego procesu malowania autor, że posłużę się „wojskową" metaforą, kończy walkę na rzecz pokojowych, kompromisowych negocjacji. Franka Auerbacha takie podejście nie interesuje i każdej decyzji w procesie tworzenia nadaje znaczenie fundamentalnej. Przyznaje jednak, że gdy zbliża się koniec, nie są to już w pełni świadome decyzje, lecz *przytrafiające się rzeczy* (*things that occur to me*).[7] Wskazuje tutaj na udział jakiejś „siły wyższej" – podświadomości, intuicji, czegoś, co wyczuwalnie, ale poza własną sprawczością

1 C. Lampert, *A conversation with New Incentives and the Lampert Family Foundation*, December 11, 2015, s. 143.

2 Describes Auerbach's process as „an epic struggle with paint which only ends when he has wrestled the material into something that satisfies his experience of his subject matter and gives life to the painting itself", J. Elwes, *Interview: Frank Auerbach* [w]: 1. https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/the-secret-structure-of-things-frank-auerbach-interview (dostęp: 1.12.2019].

3 J. Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954–1956*, Warszawa 1980, s. 79.

4 Ibidem,

5 Ibidem, s. 45.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

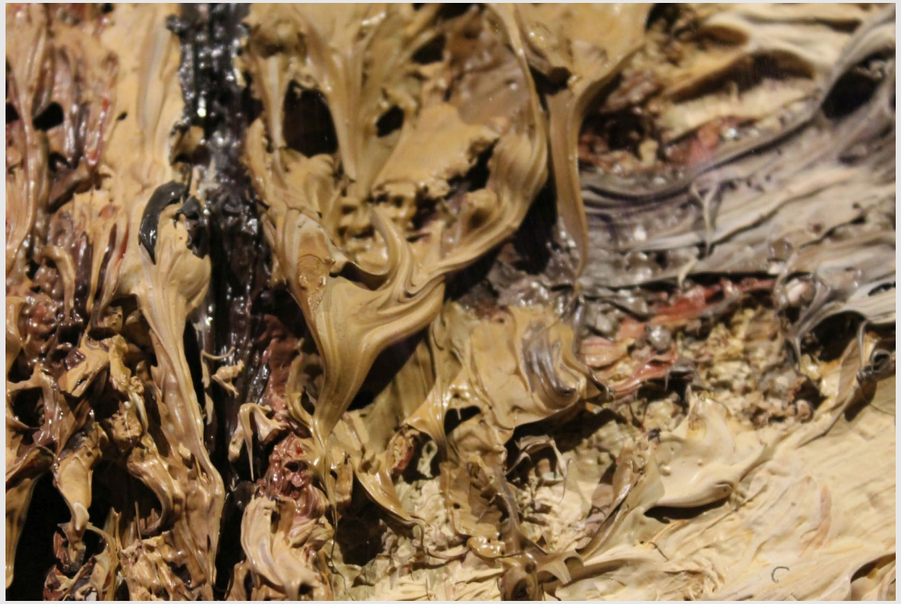
kierujące dłonią. Jest to „mistyczny” etap pracy, będący celem i pragnieniem każdego artysty.

Ukończone dzieła Auerbacha to wynik długiego i intensywnego procesu, ale z widoczną kumulacją dynamicznych gestów w stosunkowo krótkim czasie. Malowanie polega na szybkim, impulsywnym działaniu, wynikającym ze sprawności i pewności gestu, skupienia, zanurzenia się w procesie. Charakterystyczne są szybkie pociągnięcia pędzla z dużą ilością farby – kanciaste i zdecydowane, które żłobią głębokie korytarze w poprzednio położonych warstwach. Auerbach nie pozwala farbie wyschnąć, pracuje nieustannie w świeżej magmie materii. Finalnie tworzy grubą skorupę kolorów stanowiącą w istocie splot koniecznych i nierozerwalnych więzów. Wczesne obrazy artysty skupiają się na procesie nawarstwiania, co ostatecznie tworzy obiekt reliefowy, bardziej płaskorzeźbę niż obraz zamknięty tradycyjne w dwóch wymiarach. W pracach z połowy lat 60. XX wieku farba rozrzedza się, a widoczny gest „przyspiesza”. Auerbach zdziera z podobrazia próby nieudane, zamiast jak wcześniej pozostawiać je, w efekcie czego stopniowo zwiększały swoją powierzchnię. Ruch, ukryty w pierwszych pracach, jest ukierunkowany na utrwalany w masie farby gest, a samemu procesowi nadany został wymiar performance'u. Gest objawia postać twórcy – jego żywą obecność, zatrzymaną w meandrach zaschniętego tworzywa. Autor jest poniekąd bohaterem swoich obrazów, jednocześnie ukrytym i obecnym. Owa złożoność dzieł Auerbacha, zawierająca się w przynależeniu do przeszłości przez zaklęty w czasie gest i portretowany motyw oraz aktualność procesu twórczego, sprawia, że właściwie niemożliwe jest fotograficzne odtworzenie tych obrazów. Bezpośrednie doświadczenie jest zatem koniecznością dla pełnego zrozumienia. Artysta Shaun McDowell stwierdził, że Auerbach *wywiera kuszący wpływ na każdego, kto widzi jego pracę*.[8] To samo można powiedzieć o obrazach Cybisa, których reprodukcje w najmniejszym stopniu nie rekompensują wrażenia danego odbiorcy w bezpośredniej konfrontacji z ich niepowtarzalną strukturą. Współczesny artysta Roman Dziadkiewicz w swej refleksji nad nimi także dostrzega performerską naturę malarza, szczęśliwie rozszerzając pole dyskursu na jego temat: *Cybis był konfesyjnym performerem i spacerowiczem przedzierającym się przez gęste, błotniste mazie na laboratoryjnie wybieranych polach badawczych, które obficie polewał sosem epoki. W tym kontekście pytanie o malarstwo nie jest istotne.*[9]

Portret, jeden z ulubionych tematów Auerbacha, powstaje zdecydowanie szybciej niż pejzaż i, jak twierdzi artysta,[10] nie jest tak kłopotliwy w aspekcie pracy – organizowania miejsca i czasu. *Głowy* autorstwa Auerbacha funkcjonują na rubieżach rozpoznawalności portretowanej

8 Exerts a seductive influence on anyone who sees his work, J. Elwes, *op.cit.* (dostęp: 1.12.2019).
9 *Jak Cybis? Odniesienia do twórczości Jana Cybisa w praktyce współczesnych polskich malarzy*, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 2018, s. 21.
10 C. Lampert, op.cit., s. 147.

↑ ZBLIŻENIE POWIERZCHNI OBRAZU FRANKA AUERBACHA, FOT. K. LIZUREJ



↑ ZBLIŻENIE POWIERZCHNI OBRAZU FRANKA AUERBACHA, FOT. K. LIZUREJ

postaci, a mimo to stwarzają wrażenie dużej precyzji w określaniu charakteru i rysów modela. To wynik szczerej potrzeby uchwycenia cech portretowanego, które to pragnienie wykracza poza chęć „wyprodukowania" kolejnego obrazu. Na artystę wywierana jest więc dodatkowa presja – stworzenia czegoś, co w sposób formalny i plastyczny oddawałoby doświadczenie realnego spotkania (w przypadku Auerbacha często – jak mówi – tego, kogo i co się podziwia; taką osobą przez wiele lat była muza malarza Estella Olive West). Z drugiej strony na innej, czysto malarskiej płaszczyźnie – to nadzieja *stworzenia dla świata nowej rzeczy, która pozostanie w umyśle jak nowy gatunek żywej istoty.*[11] Modele pozują dla niego nawet kilka miesięcy, podczas gdy artysta pracuje wciąż tylko nad jednym płótnem. *Odmalowuję obrazy raz za razem*[12] – twierdzi. W trakcie procesu twórczego występują nieuniknione okresy frustracji, lęku i zrezygnowania, na które artysta musi się zgodzić, ponieważ kieruje nim silniejsza potrzeba malowania. Wielokrotnie obraz wydaje się skończony, po czym już następnego dnia okazuje się, że wcale nie jest i ten wysiłek trzeba podjąć na nowo. Auerbach „kończy" i po raz kolejny rozpoczyna swoje obrazy kilka razy podczas całodziennej sesji. Obraz za każdym razem zmienia się w inny, nowy, jest w krótkim czasie przemalowywany w całości. Próbując opisać ten rodzaj działania, Auerbach mówi: *To się naprawdę zmienia, ponieważ esencja nie jest w wyglądzie powierzchni, ale jakoś w wyobraźni, która ma wpływ na aktywność materiału*.[13] Materia zatem z punktu widzenia odbiorcy dzieł Auerbacha jest furtką do widzenia, jest sposobem na zobaczenie w jego obrazie istoty – nie celem, ale środkiem. T.J. Clark pisze: *Na pewnym poziomie jest to przeciwdziałające. Czy nie oczekujemy, że farba nałożona grubo lub ekstrawagancko zapewni wrażenie tekstury i substancji, a przede wszystkim wiedzy zdobytej ręcznie? Ten wymiar doświadczenia nie jest u Auerbacha wykluczony, ale jest drugorzędny. Liczy się widzialność. Jednak droga do widzialnego prowadzi przez dotyk, bliskość, lepkość (prawie w sensie* La Nausée *Sartre'a), gęstą materializację. (...) Impast u Auerbacha jest zawsze sposobem na niewidzenie – nie widzieć wyraźnie lub nie od razu, nie będąc pewnym, co się widzi, dopóki pozornie niekontrolowany podmuch uderzeń nie ujawnia wyglądu po drugiej stronie dzieła. Impast jest tym, co przeszkadza w widzeniu, a zatem tym procesem, za pomocą*

11 Ibidem, s. 146.
12 Ibidem.
13 It really changes because the essence isn't in the surface look but somehow in the imaginative grasp one has of the activity of one's material, ibidem, s. 143.

którego odzyskuje się widzenie.[14] Podobny proces towarzyszy odbiorowi dzieł Cybisa, zwłaszcza tych z późnego „błotnistego" okresu, które odczytuje się powoli, ostrożnie wgryzając się w materię dzieła. To czynność wręcz biologiczna, związana z optyką widzenia i impulsami, które wzrok przesyła do mózgu, by odnalazł właściwy trop sugerowany serią kolorowych plamek. Na ów proces „zakłócenia" stosowany przez Cybisa i pewne utrudnienie w odbiorze obrazu zwrócił uwagę Robert Maciejuk w swoim projekcie artystyczno-badawczym, w którym podejmuje temat sztuki przetworzonej przez inne medium. Maciejuk drukuje czarno-białe reprodukcje obrazów Cybisa w celu ukazania różnicy między deklarowaną przez artystę ekspresją a tym, co w rzeczywistości odbiera widz.[15]

Gest malarski Cybisa jest krótki, dynamiczny, jakby poszarpany. Pierwsze obrazy wywodzą się z inspiracji Pierre'em Bonnardem. Plamy farby są niewielkie, kładzione gęsto, dość grubo, tworzą spójną kolorystyczną powierzchnię z widocznymi śladami pędzla o sztywnym włosiu. Z biegiem czasu proces ten się zmienia. Farba kładziona jest bardziej spontanicznie, mniej regularnie, ekspresyjnie. Tadeusz Dominik o malarstwie Cybisa pisze: *Nawarstwiał je* [obrazy], *orał w nich, jak w ziemi, maglował je do granic wytrzymałości*.[16] O ile u Auerbacha to przede wszystkim ukierunkowany gest stanowi dominantę w procesie tworzenia, o tyle u Cybisa przebieg procesu twórczego determinowany jest próbą właściwego uporządkowania kolorów na powierzchni płótna. To kolor stanowi najważniejszy powód malowania. Artysta pragnął transponować kolorystyczne fenomeny świata rzeczywistego na autonomiczną materię obrazu i niestety musiał się pogodzić, że zrealizował to przed nim Paul Cézanne. Wraz ze zmianą ekspresji malarskiej kolor równolegle uwalnia się od zadań mimetycznych, by funkcjonować jako oddziałujący element obrazu. Nadanie kolorowi pełnej autonomii z oddzieleniem go od funkcji naśladowczej ostatecznie doprowadziło do powstania ruchu taszystowskiego. Cybis nie podążył w tym kierunku i, czerpiąc z doświadczeń kolorystycznych ekspresjonistów i fowistów, nie dał się uwieść malarstwu abstrakcyjnemu, w którym moc kolorystycznego oddziaływania miała możność radykalnego objawienia się. Artysta wielokrotnie stoi na granicy kompozycji zupełnie

14 At one level this is counterituitive. Don't we expect paint laid on thickly or extravagantly to deliver the feeling of texture and substance, above all – of knowledge gained by hand? Of course, these dimensions of experience are not ruled out in an Auerbach, but they are secondary. Visibility is what counts. Yet the way to the visible is via tactility, proximity, stickiness (almost in the sense of Sartre's La Nausee), thick materialisation. (...) impasto in Auerbach is always also a way of not seeing, or *not* seeing clearly, or not straight away; of not being sure what one does see until, seemingly , uncontrollably, the flurry of strokes divulges the appearance on the other side of the handiwork. Impasto is what gets in the way of seeing, and *therefore* that process by means of which seeing is retrieved.
T.J. Clark, *On Frank Auerbach* [w:] *Frank Auerbach*, Tate Publishing, London 2015, s. 16–17.

15 op.cit., s. 13.

16 T. Dominik, *Malarstwo Jana Cybisa*, Arkady, Warszawa 1984, s. 10.

nieprzedstawiających, ale mimo to nie robi kroku wprzód w tę rzeczywistość – to krok mały i zarazem przełomowy, objawiający istotę sztuki abstrakcyjnej. Andrzej Kostołowski porównuje Cybisa do chińskiego malarza z początku XI wieku, Fan K'uana, o którym pisze: *ten mistrz pejzaży z górami i mgłą też był prawie malarzem abstrakcyjnym*.[17] Nie przekroczywszy granicy, Cybis rozmywa, rozmydla kontury przedmiotów, podtrzymując wciąż ich obecność. Andrzej Kostołowski zauważa: *stosunkowo łagodnie postępuje z bukietami kwiatów, najwyraźniej sentymentalnie nimi urzeczony. Ale, aby nie przestać być kimś surowym, w końcu traktuje je jak masy kolorowych chwastów.*[18] ✖

17 A. Kostołowski, *Kilka uwag o twórczości Jana Cybisa* [w:] *Jan Cybis 1897–1972. Retrospektywa grudzień 1997 – luty 1998*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 15–22.

18 Ibidem.