

Anna Matysiak

**Zagubieni spawacze.
O jednym obrazie Jarosława Modzelewskiego**

**Lost welders.
About one painting by Jarosław Modzelewski**

Abstract

In the article I deal with the interpretation of Jarosław Modzelewski's painting "What? A plane. With what? With lost welder". I analyze it taking into account the research of W.J.T. Mitchell on the condition of contemporary paintings and their recipients, I also refer to the findings of anthropological research on the sacred. Another element of the study of the work is the observation of one's own reactions based on the assumptions of neuroesthetics and other fields dealing with the role of emotions in the reception of art.

Keywords: Jarosław Modzelewski, Lost welder, blacksmith, sacred, painting

Inspiracją do napisania tego szkicu stała się wystawa obrazów Jarosława Modzelewskiego, która odbyła się w salach Wizytującej Galerii w Warszawie w 2016 roku zatytułowana „1. Ludzie, 2. Konflikt, 3. Przyroda”. Pokazano w niej dwanaście monumentalnych prac artysty, które wychodzą, jak się wydaje, poza dotychczasowy paradygmat jego malarstwa; starają się proklamować, jak czytamy w katalogu, Nową Politykę Obrazu¹. Zatrzymam się tu nad jednym z nich, zatytułowanym *Co? Płaszczyna. Czym? Zagubionym spawaczem*. Najpierw jednak kilka zdań wprowadzenia.

Urodzony w 1955 roku Jarosław Modzelewski to jeden z najbardziej rozpoznawalnych ze względu na styl polskich malarzy. Studiował w Akademii Sztuk

¹ Por. L. Wicherkiewicz, *Cwiczenia z wolności*, [w:] *Jarosław Modzelewski. 1. Ludzie, 2. Konflikt, 3. Przyroda* (katalog wystawy) Convivo, Warszawa 2016, s. 4–14.

Pięknych w Warszawie, od 1982 roku jest wykładowcą na tej uczelni. Gdy szukamy informacji o nim, jedną z pierwszych, jakie odnajdujemy, jest ta, że należał do twórców formacji artystycznej pod nazwą Gruppa, której założeniem było komentowanie za pomocą plastycznych środków wyrazu sytuacji w Polsce czasów stanu wojennego, opowiadanie o napięciach powodowanych koniecznością dokonania artystycznych wyborów, czasem dramatycznych². Od tego czasu minęły ponad trzy dekady, a twórcza droga Modzelewskiego wiedzie przez kolejne zakręty, zwroty i przemiany; jest to droga stale otwarta.

Po bardziej szczegółowe informacje na temat życia i twórczości Jarosława Modzelewskiego warto sięgnąć do sporządzonego przez Marylę Sitkowską kalendarium, będącego – jedyne właściwie – istniejącego szerokiego opracowania, mającego charakter monografii artysty³. Przeczytamy w nim o jego kolejnych wystawach, publikacjach, akcjach artystycznych oraz oczywiście o wydarzeniach z życia; obejmuje ono okres od 1977 do 2006 roku. Potężna objętościowo książka zawiera poza tym reprodukcje ponad 600 prac, esej na temat twórczości Modzelewskiego, „inwentarz” obrazów, bibliografię oraz suplement: elementarz do nauki języka rosyjskiego, który stał się inspiracją dla całej serii prac.

Marta Tarabuła w eseju⁴, który jest częścią tego albumu, pokazuje źródła, z których malarstwo Modzelewskiego się wywodzi – nie zgadza się z poglądem o powinowactwie z Hooperem, widzi raczej związki z Gierowskim i Andrzejem Wróblewskim, ważną rolę przypisuje też współpracy z Markiem Sobczykiem. Opowiada o tym, jak malarstwo Modzelewskiego zmienia się i rozwija. Przedstawia obszary, które stały się dla artysty inspiracją: podróże na Wschód i odkrycie ikon – jego praca dyplomowa będzie nimi inspirowana; potem tzw. sztuka prymitywna i elementy orientalne, szablony, dyskusja z suprematyzmem, figura Hölderlina i pisarstwo Josepha Conrada, rosyjski elementarz i stare zdjęcia – to tylko niektóre tropy, a każdy z nich stanie się punktem wyjścia do poszukiwania nowej ścieżki, konstruowania nowego języka.

„Malarstwo Modzelewskiego rozwija się w sposób nieliniarny – pisze Tarabuła. – Ma swoje ulubione motywy – postać człowieka, *samotną wobec wykonywanych czynności*, motyw odbicia, pogranicza dwóch światów, wchodzenia i wychodzenia,

² Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-modzelewski>, dostęp: 24.10.2020.

³ Zob. M. Sitkowska, *Kalendarium życia i twórczości artysty*, [w:] *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 223–248. Ważną pozycją dotyczącą artysty jest też opublikowany w 2013 roku obszerny wywiad z Jarosławem Modzelewskim; jest to zapis rozmowy przeprowadzonej z nim przez P. Bazylko i K. Masiewicza: *Jarosław Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wiśła*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy – Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2013.

⁴ M. Tarabuła, *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego*, [w:] *Jarosław Modzelewski. Obrazy...*, s. 7–43.

wykraczania gdzieś poza, zagładania za zasłonę. I tematy: peryferie świata ludzi i świata przedmiotów, kłopoty, których nie można przekroczyć, wątek pracy, opieki i troski [...]. Wreszcie – autotematyczny wątek malarstwa. Głęboko, wbrew pozorom, osadzone w tradycji – odnajdywanie związków z malarstwem Quattrocenta, z Poussinem, Friedrichem Turnerem, Malewiczem, Wróblewskim, Malczewskim, to nagroda dla uważnego widza – autor pożyczka pewne formy i pokazuje je w nowej współczesnej redakcji. [...] Eksperymentuje z kolorem, upraszcza kompozycję, syntetyzuje – słucha wymagań, jakie stawia obraz. Wraca do dawno zarzuconych technik, jak wycinanka czy szablon, maluje na nowo tematy sprzed lat. Dlaczego? Malarstwo *to całość, którą wzbogacić można tylko podążając w głąb* – mówi Modzelewski⁵. Posługując się wymienionymi technikami, artysta próbuje pokazać coś, czego zwyczajnie nie da się zobaczyć, coś, co sam nazywa metafizyką, czego pozostałości chce śledzić w dzisiejszej rzeczywistości i niejako podpowiadać je oglądającemu obrazy dzięki ich „niepokojącej zwykłości”.

*

W najnowszych pracach Modzelewskiego – jak pisze Lena Wicherkiewicz – miejsce „ikon codzienności” zajmują elementy składające się na przedstawienie sytuacji metaforycznych, niejednoznacznych, tworzących czasem rodzaj rebusu do odczytania czy też prowokujących do odgadywania sensu „rozmowy”, jaka odbywa się między tytułem dzieła a jego warstwą przedstawieniową⁶. Pojawia się narracyjność, będąca w dużej mierze wynikiem tego, że artysta wprowadza różne elementy dzieła w stan dialogu: jednoznaczne z pozoru symbole, znaki czy „etykiety”, które samodzielnie prowadziłyby odbiorcę do jasnych desygnatów, dzięki zestawieniu z innymi znakami zaczynają być negocjowane, zaczynają być w ruchu i opowiadać nową historię. Autocytaty – wprowadzanie do wnętrza obrazów fragmentów bądź całości dzieł wcześniej namalowanych – dodają obrazom wymiar performatywny, wprowadzają czasowość, każąc pytać o to, co stało się pomiędzy. „Podczas gdy wcześniejsze prace emanowały ponadczasowością i pewną dekoracyjnością – czytamy w katalogu – w ostatnich siłą jest «rażenie», drażnienie, zagadka, niewygodna, «bezstylowość», różnorodność”⁷.

⁵ M. Tarabula, op. cit., s. 41–42.

⁶ Por. L. Wicherkiewicz, op. cit.

⁷ Ibidem, s. 9.

Moja metoda badania obrazów zgromadzonych w Wizytującej Galerii, a raczej – powiedziałabym za Mieke Bal⁸ – czytania ich, opierała się na dwóch filarach. Jeden z nich to wejście w kontakt z przestrzenią ekspozycji za pośrednictwem emocji i, co za tym idzie, uruchomienie odpowiedzi ciała; w ten sposób ekspozycja stała się w pewnym sensie dwustronna – wystawiłam bowiem sama siebie na oddziaływanie wiszących na ścianie dzieł. Odbiór dzieła sztuki traktuję tu, w duchu fenomenologiczno-kognitywistycznym, jako splot sekwencji procesów poznawczych i emocjonalnych, Jak w prosty sposób tłumaczą to Andrzej Klawiter i Dawid Wiener: „Przeżyciem, które inicjuje odbiór dzieła, jest emocja wstępna. Jej skutkiem jest ciąg procesów poznawczych, prowadzących do wyłączenia dzieła ze świata naturalnego i odtworzenia zrębów jego własnego świata. Następnie pojawia się splot procesów poznawczych i emocjonalnych (emocje wewnątrzestetyczne), które zatrzymują podmiot w świecie dzieła sztuki. I wreszcie, pojawia się emocja finalna, która wzywa odbiorcę, aby powróciwszy do świata naturalnego, spojrział na niego w nowy sposób, uwzględniając to, co znalazł w dziele i co mógłby wprowadzić do świata naturalnego”⁹.

Czerpię pewne intuicje również z dokonań neuroestetyki¹⁰.

Drugi element mojego podejścia do obrazów to uruchomienie pewnych pretekstów: uzupełnionej świeżo wiedzy na temat autora, doświadczeń zgromadzonych wcześniej w kontakcie z dziełami sztuki oraz – przywołanych specjalnie do pamięci – dyskursów organizujących ich badanie. Z tych z kolei szczególnie inspirujący okazał się ten reprezentowany przez W.J.T. Mitchella, zajmującego się związkami obrazu i języka w obszarze sztuki.

W przestronnej pustej galerii wypełnionej obrazami pozostawałam dosyć długo, miałam więc czas, żeby ekspozycja oswajała mnie. Oswajała w tym sensie, że po pierwszym efekcie obcości zaczęłam wyczuwać coś w rodzaju podskórnego pokrewieństwa, czyli nastąpiło to, o co chyba chodzi w sztuce w ogóle – gdy dzieło

⁸ Stosowana przez Mieke Bal metodologia badań dzieł sztuki zakłada społeczne korzenie interpretacji konkretnych obiektów; badaczka stosuje semiotykę jako metodę, która daje owocne wyniki stosowana w różnych dyscyplinach. Por. np. M. Bal, *Reading Rembrandt: beyond the world-image opposition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, a po polsku: eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

⁹ A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, vol. 24, nr 1, s. 11–49.

¹⁰ Zob. np. P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2007 (tu obszerna bibliografia); V. S. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, t. 2, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2006, s. 327–363.

zaczyna mówić nie tylko „do mnie”, ale i „o mnie”. Napina się wtedy jakby linka łącząca uniwersalny archetyp z namacalnym konkretem, i nagle rozpoznajemy zadany nam szczegół jako „nasz”.

Przypomniały mi się wtedy rozważania W.J.T. Mitchella, który jednej ze swoich najbardziej znanych książek nadał tytuł *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images*, co przetłumaczono na polski jako *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*. Chicagowski historyk sztuki rozważa w niej – na licznych fascynujących przykładach – fakt, że ludzie przypisują obrazom intencje, moc, traktują je jakby one rzeczywiście czegoś od nich chciały¹¹. Mamy tu pogłos różnych religijnych doktryn (np. ikonoklazmu) i związanych z nimi emocji. Oczywiście tytułowe pytanie to rodzaj badawczej metafory, bo chodzi głównie o to, żeby odpowiedzieć na pytanie, co takiego jako obserwatorzy obrazów robimy, że obrazy robią nam to, co robią.

Zdaniem Mitchella wychodzi na to, że obrazy chcą, by na nie patrzeć. To znaczy tak naprawdę, że człowiek chce, by na niego patrzeć, by mógł potwierdzać się przez to jako „obraz i podobieństwo”: dla ludzi religijnych jako obraz i podobieństwo bytu wyższego (idealnego), dla wszystkich – jako obraz i podobieństwo własnych (idealnych) wyobrażeń o sobie. Idealnych – to znaczy czasem zaledwie (i aż) potwierdzających istnienie.

Najdłużej zatrzymał mnie przy sobie obraz Modzelewskiego opatrzony złożonym tytułem *Co? Płaszczyna. Czym? Zagubionym spawaczem*.

Modzelewski zastosował w nim autocytat; jest to zabieg stosowany przez niego dosyć często. Wydaje się, że za pierwsze sygnały, które mają związek z tym sposobem obrazowania, można uznać już tzw. dublowanie z lat osiemdziesiątych, na przykład w *Zamaszystym zmartwychwstaniu* czy *Złotym jeźdźcu*, obrazach pokazujących pewne czynności jako podwojone, wykonywane przez dwie takie same postacie, z takim samym gestem. Wtedy już chodziło o dodanie do konkretnego wymiaru powtarzalności, o pokazanie, że gest, działanie, jest zarazem określone, nasze, swojskie, jak i cudze, sztuczne – uzyskanie napięcia między tymi odmiennymi aspektami pozwala ujrzyć dany gest jako gest sam w sobie, rodzaj esencji gestu. Autocytaty jako takie pojawiają się w latach dziewięćdziesiątych i stosowane będą przez artystę również później, czasem w sposób bardzo czytelny.

Analizowany przeze mnie obraz rozmawia z innym obrazem Modzelewskiego, z *Zagubionym spawaczem* z 1994 roku. Widzimy go tu: obejmuje wszystko to, co mieści się w czerwonym prostokącie. Dodano mu teraz białe tło i dwie dodatkowe postacie spawaczy, które są przedstawione tak, jakby znajdowały się poza pierwotnym, cytowanym dziełem, choć zostały jednocześnie do niego włączone. Z katalogu

¹¹ Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

dowiaduję się, że jeden z nich ma rysy autora dzieła; nie jestem w stanie odczytać tego z obrazu, ale widać to w szkicach tworzonych w fazie przygotowań do namalowania właściwego dzieła.



Jarosław Modzelewski, *Co? Płaszczyna. Czym? Zagubionym spawaczem*, 2015, tempera żółtkowa, płótno, 180x230 cm

Tytułowy zagubiony spawacz ma dla mnie niezmierny ładunek liryzmu. Kontakt z obrazem i obecny cały czas w mojej świadomości tytuł – zarówno cytowanego dzieła, jak i powstałej całości, uruchamia ciąg skojarzeń. Kim jest spawacz? Spawacz to człowiek, którego zadaniem jest zespalanie metalowych elementów, pierwotnie istniejących osobno. Można powiedzieć, że jest obecny w chwili stwarzania – łączy metalowe części w taki sposób, aby powstała z nich sensowna, dająca się używać całość, całość posiadająca znaczenie i funkcję. Pracując, obcuje z wysokimi temperaturami i stale patrzy w ogień, w snop iskier, czyli, ujmując rzecz antropologicznie, można powiedzieć, że znajduje się blisko sacrum. Ten na obrazie jest widoczny na tle jaskrawo czerwonym, to kolor krwi, uznawany w wielu kulturach za symbol skrajnych emocji, pasji, płomieni. Ten spawacz to może być współczesny industrialny kowal, który zawsze w mitach i legendach był postacią z pogranicza

świętości i profanum, a dzięki swojej sile i mocy był w stanie nadać elastyczność czy nawet płynność substancjom, które zwykły śmiertelnik znał jako twarde, niepoddające się kształtowaniu; podziwiano go i lękano się zarazem, obcował bowiem z numinosum, groźną, tajemniczą odsłoną sacrum¹². Przekładając to na kategorie psychologiczne, można powiedzieć, że chodzi o kontakt z najgłębiej ukrytą, czasem przerażającą wiedzą o nas samych, taką, której nie da się znieść bez konsekwencji, bez wytrącenia z poprawnego funkcjonowania w codziennym życiu, bez naruszenia stabilności. Może też chodzić o dziecięce poczucie omnipotencji, które psychoanaliza uznaje za etap, z którym człowiek musi się rozstać na określonym etapie rozwoju.

Spawacz Modzelewskiego, ten współczesny kowal, pretenduje do roli pośrednika w kontakcie z numinosum. Ale nie ma już potrzebnej do tego siły. Nie jest w stanie wyzwolić ognia siłą własnych mięśni czy dzięki mocom własnego umysłu rozpalać emocje, lecz czyni to dzięki zastosowanym środkom chemicznym i maszynom. Patrzy na ogień przez przyciemnioną szybkę – by nie oślepił go blask, ogień (iskra prawdy?). Czy zagubiony spawacz, to wyalienowany świadek mocy, z którą już się nie utożsamia?

Można też, rozwijając ten kontekst, postawić inne pytania. Pamiętając o tym, jak ważny na pewnym etapie był dla Modzelewskiego Malewicz i przywołując stwierdzenie tegoż, że „maska zasłania prawdziwe oblicze sztuki”, dałoby się rozważyć ewentualność, że spawacze nawiązują do tego zdania. Nawiązanie dokonane byłoby z perspektywy tego, kto odrzucił, przekroczył fascynację suprematyzmem, z jego ambicją osiągnięcia dzięki sztuce doświadczeń prawdziwie mistycznych, a z drugiej strony być może nie zapełnił do końca pustki po nim.

Ci dwaj na zewnątrz są wyraźnie odseparowani od pierwszego przedstawienia – dzięki wyjściu poza ramy pierwotnego obrazu i przez inny porządek kolorystyczny oraz technikę rysunku. Można uznać, że symbolizują obserwację drugiego stopnia, jaką często uprawiamy na sobie, tę część nas, która dystansuje się od nas przeżywających emocje. Reprezentują dyskurs teorii i „badań nad”, który często nie jest w stanie zastąpić przeżycia, zanurzenia się w emocjach, w kontakcie z drugim człowiekiem i w efekcie z sobą samym.

*

Podążając za pytaniem wyartykułowanym przez W.J.T. Michella w tytule jego książki, wystawiłam się na głos dzieła zdobiącego galeryjną ścianę. Patrzyłam na tych,

¹² Zob. np.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970; R. Otto, *Świętość*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.

ktorzy na obrazie bezradnie wyszli poza obraz, nie mogąc się połączyć z tym, który został namalowany jako ten, który nie może już zostać kowalem, bo zgubił swój ogień.

Ten obraz chciał ode mnie, żebym zapytała siebie samą, czy można to zmienić.

Bibliografia

- Bal M., *Reading Rembrandt: beyond the world-image opposition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970.
- Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, vol. 24, nr 1, s. 11–49.
- Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2007.
- Mitchel W.J.T., *Czego chcą obrazy*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Modzelewski J., *Wywiad-rzeka-Wisła*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy – Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2013.
- Otto R., *Świętość*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.
- Ramachandran V. S., Hirstein W., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, t. 2, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2006.
- Sitkowska M., *Kalendarium życia i twórczości artysty*, [w:] *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2006.
- Tarabula M., *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego*, [w:] *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2006.
- Wicherkiewicz L., *Ćwiczenia z wolności*, [w:] *Jarosław Modzelewski. 1. Ludzie, 2. Konflikt, 3. Przyroda* (katalog wystawy) Convivo, Warszawa 2016.

Streszczenie

W artykule zajmuję się interpretacją obrazu Jarosława Modzelewskiego *Co? Płaszczyzna. Czym? Zagubionym spawaczem*. Analizuję go, uwzględniając badania W.J.T. Mitchella nad kondycją współczesnych obrazów i ich odbiorców, odwołuję się też do ustaleń badań antropologicznych dotyczących sacrum. Elementem badania dzieła jest też obserwacja własnych reakcji w oparciu o założenia neuroestetyki i innych dziedzin zajmujących się rolą emocji w odbiorze sztuki.

Słowa kluczowe: Jarosław Modzelewski, *Zagubiony spawacz*, kowal, sacrum, obraz