

NA POWIERZCHNI I POD POWIERZCHNIĄ MALATURY – KRYTERIA PRZEZROCZYŚCI OBRAZU

ARKADIUSZ KARAPUDA

Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw
arkadiusz.karapuda@asp.waw.pl

Czy dzieło artystyczne należałoby uznać za lustro świata – jak zaproponował to Julian Bell w *Nowej historii sztuki*¹ – czy może raczej za półprzezroczystą woalkę, rozpostartą przed oczami widzów-profanów, odsłanianą poza ich wiedzą i wolą tylko na specjalne okazje? Spór o funkcje i cechy wyróżniające sztuki trwa nieprzerwanie od czasu, kiedy człowiek sięgnął po ochrowe glinki, aby udekorować groty Lascaux i Altamiry. W dyskursie badawczym dotyczącym fenomenu twórczości biorą dziś udział już nie tylko naukowcy i krytycy, ale także artyści, a nawet same ich dzieła w postaci projektów społecznych, które dawno przestały już spełniać funkcje i powinności powierzone im przez ich autora. Dlatego wydaje mi się, że deklaracje twórcy są interesującym dopowiedzeniem genezy i kontekstów towarzyszących dziełu. Zagadnienie przezroczystości towarzyszy człowiekowi począwszy od jego pierwszego spojrzenia w taflę zamarzniętego jeziora, a skończywszy na kontemplacji dwudziestowiecznych szklanych tafli Gerharda Richtera. Problem ten istnieje również w mojej twórczości, na wielu jej poziomach, i dotyczy zaplanowanej przeze mnie warstwy semiotycznej oraz – często niezależnej od moich intencji – sfery mistycznej.

NA POWIERZCHNI – MATERIA DZIEŁA

Forma traktowana jako składnik dzieła stanowi podstawowy element moich twórczych poszukiwań. Na przestrzeni lat doszedłem nawet do wniosku,

¹ J. Bell, *Lustro Świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2009.



Il. 1. Arkadiusz Karapuda, Ołtarz, 2016, olej na płótnie, 130×170 cm

że niezależnie od założonych przez mnie treści to właśnie forma determinuje ostateczny odbiór dzieła, czyli wszelka semantyka jest w zasadzie jej następstwem. Jednak zanim forma stanie się czynnikiem warunkującym percepcję dzieła, ona sama podlega wielu uwarunkowaniom. Artysta musi bowiem uzgodnić wstępną koncepcję dzieła z techniką, technologią i użytymi środkami wyrazowymi.

Historia malarstwa to w dużej mierze historia koloru – zarówno kładzonego gęstym, nieprzezroczystym impastem, jak i będącego wypadkową przenikających się optycznie transparentnych laserunków. Przezroczystość formalna, traktowana jako immanentna cecha niemal każdej szkoły malarzkiej, osiągnęła szczyt swoich możliwości na przełomie XV i XVI wieku. Wtedy właśnie za sprawą rozwoju technik olejno-żywicznych, włącznie z eksperymentowaniem z półprzezroczystymi warstwami koloru, spotęgowano wrażenie głębi. Technika laserunku, wykorzystywana między innymi przez XIX-wieczny akademizm, znalazła zastosowanie przede wszystkim

w malowaniu partii zacieńionych, a impast traktowano jako malarski ekwiwalent światła. Metoda laserunku, doprowadzona niemal do absurdu, ujawnia ciekawy paradoks. To, co ukryte w cieniu, nie-namacalne, niewyraźne i niezrozumiałe, znajduje techniczną analogię w przejrzystych warstwach pigmentu zawieszonoego w spoiwie. Różnica wartości współczynników załamania światła pigmentu i spoiwa umożliwiła – poprzez mozolne warstwowe nasycanie lub gaszenie koloru – uchwycenie i przeniesienie przestrzenności plamy barwnej w świat dwóch wymiarów.



Il. 2. Arkadiusz Karapuda, *Miejsce szczególne*, 2017, akryl i olej na płótnie, 60×50 cm

W swojej praktyce artystycznej często stosuję laserunek z powodów, po pierwsze, czysto estetycznych, jak na przykład scalenie kolorystyczne obrazu, po drugie – z potrzeby stworzenia wrażenia głębi znaczeniowej, osiągalnego poprzez głębię plamy kolorystycznej (kieruję się zasadą, że to forma buduje ostateczną treść obrazu). Pierwszy przypadek dotyczy między innymi obrazów *Ołtarz* (il. 1) lub *Miejsce szczególne* (il. 2). W *Ołtarzu* dolna partia malowidła została pokryta warstwą mieszanki kraplaku i żółcieni indyjskiej, która scala optycznie przedstawienie. W drugim obrazie całą jego powierzchnię pokryła półprzezroczysta powłoka, skomponowana z najróżniejszych odmian czerwieni. Tego rodzaju scalenie kolorystyczne pomaga mi niejednokrotnie uzyskać nastrój niewspółmierny z rzeczywistym, choć równie silny i sugestywny. To sugestywność świata ujętego na powierzchni przedstawienia stanowi jeden z moich podstawowych celów, niezależnie



Il. 3. Arkadiusz Karapuda, *Szczelina*, 2016, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

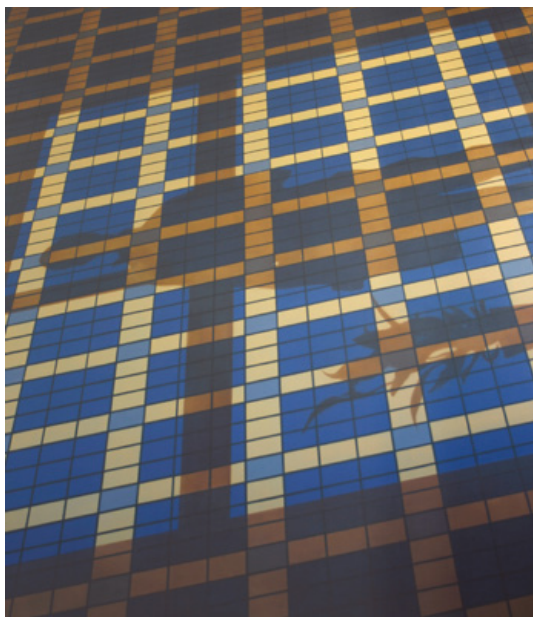
od przedstawianego motywu czy kontekstu treściowego towarzyszącego obrazowi.

W drugim przypadku malatura powstaje na skutek nakładania przezroczystych warstw koloru, które stosuję przede wszystkim dla ukazania zacienionego fragmentu obrazu. Cień i światło podlegają nieco innym kryteriom optycznym i kulturowym. W zbiorze „zacienionym” znajdują się zarówno obrazy takie jak *Szczelina* (il. 3), w którym większość powierzchni malowidła stanowi spowita mrokiem kasetonowa powierzchnia ściany, ale i te, na których znajdują się łatwo rozpoznawalne figuralne cienie (il. 4, 5 i 6). Cień, rozumiany jako paradygmat europejskiej kultury wizualnej, inspirował twórców już od czasów platońskiej jaskini, przez mit koryncki i mit o narcyzie, przypomniane przez Pliniusza Starszego² i Owidiusza³, aż po współczesne dzieła: instalację *Teatr cieni* Christiana Boltańskiego czy kadry

² Pliniusz Starszy, *Historia Naturalna*, tłum., wstęp i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961.

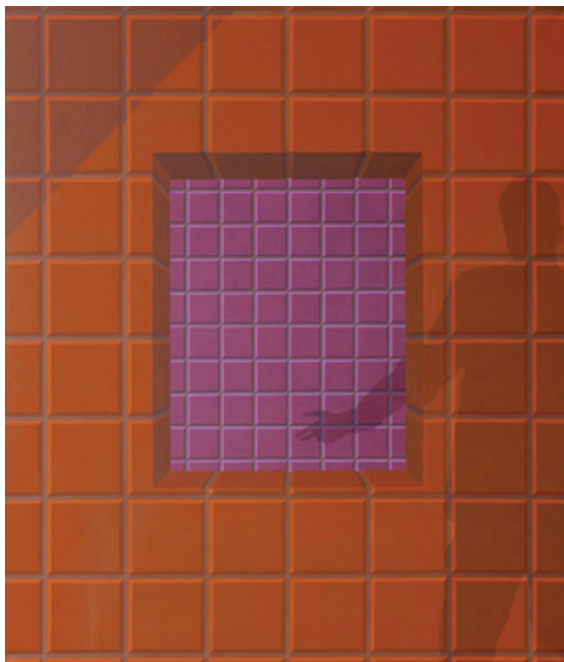
³ Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. S. Stabryła, Wrocław – Kraków 1995.

z filmu *Nosferatu, symfonia grozy* Friedricha Muranua (1922). Immanentną cechą cienia jest brak światła. Ten pozorny banał implikuje kolejny frazes – obecność ciemnej plamy świadczy w zasadzie o nieobecności przedmiotu, zjawiska. Dzieje sztuki pouczają nas jednak, że historia cienia nie jest historią nicości, mimo iż sam cień zazwyczaj bywa definiowany jako byt negatywny, w przeciwieństwie do światła. Na potrzeby własnej twórczości przyjąłem akademicki pewnik o przezroczystości cienia i prawie zawsze malując cienie postaci, uży-



Il. 4. Arkadiusz Karapuda, *Obserwator*, 2011, olej na płótnie, 200×170 cm

wam transparentnej zawiesiny pigmentu w spoiwie. Uzyskuję w ten sposób nierzadko szklistą powierzchnię pozwalającą dostrzec zarówno strukturę spodniej warstwy, na którą wtórnie rzutowany jest cień, ale również stwarzającą dystans do przedstawianego motywu poprzez peryferyjne odbicia i refleksy wynikające z jej napięcia powierzchniowego. Podobny efekt spotykamy również częstokroć podczas wizyt w muzeach, a uzyskiwany jest dzięki pośrednictwu szyby, która najczęściej stanowi element zabezpieczenia powierzchni obrazu, na przykład paryskiej *Mony Lisy* czy „siedleckiego” Św. *Franciszka*. Zdarza się jednak, że szkoła staje się czymś więcej, jakby składową samego dzieła, przezroczystą powłoką, która buduje dystans wobec odbiorcy, a zarazem zaprasza go do wnętrza obrazu. Taki efekt, niezależny od intencji autora dzieła, obserwujemy chociażby podczas kontemplacji *Alegorii Malarstwa* Johannesa Vermeera w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum. Widz, znajdując się przed oprawionym w szybę obrazem, mając kontakt wzrokowy z przezroczystą taflą, widzi dzieło Vermeera poprzez



Il. 5. Arkadiusz Karapuda, *Coś tam było! Człowiek!*, 2010, tempera jajowa na płótnie, 200×170 cm

filtr – niemal niedostrzeżalny, a jednak istotny w odbiorze. Szyba spłyca materię tego obrazu, dając w zamian nieodpartą pokusę jej odsunięcia i przekroczenia fizycznej granicy, jaką stanowi powierzchnia płótna. Choć może to tylko moje osobiste odczucie, a dla reszty widowni obecność szyby to „gwałt” na arcydziele malarza z Delft...

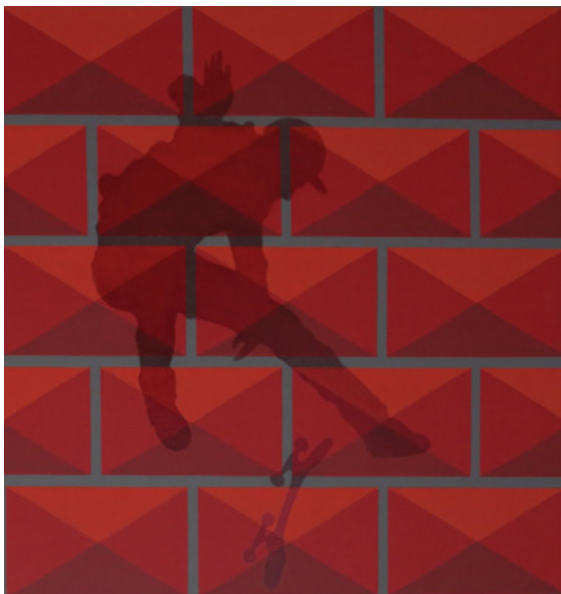
Inaczej wygląda natomiast sytuacja z obrazami Francisca Bacona, który wręcz deklarował konieczność prezentowania swych prac w oszklonej oprawie. Zabieg ten wprowadzał niezbędny dystans między obrazem

a odbiorcą. Z poetyckiej relacji Tadeusza Różewicza⁴ wynika, że Baconowi nie przeszkadzał efekt nałożenia przezroczystego szkła na nieprzezroczysty wizerunek. Maria Poprzęcka nazwała ten efekt przemianą szkła w zwierciadło za pomocą „podlania” tego pierwszego amalgamatem w postaci podobrazia i warstwy malatury⁵. Efekt przemiany szyby w lustro nie przeszkadza mi, podobnie jak Baconowi. Używam oprawy „pod szkłem” przede wszystkim do prac wykonanych na papierze, jednak w początkowym okresie twórczości wykonałem dwie prace przestrzenne, w których kryterium przezroczy-

⁴ T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, [w:] idem, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999, s. 339-340.

⁵ M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, [w:] eadem, *Inne Obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

stości stanowiło warunek niezbędny dla ich odbioru. Obiekty *Kwadratura koła*⁶ i *Kolistość kwadratu*⁷, pomijając dopowiadającą rolę ich tytułów, skupiały się na rozważaniach formalistycznych. Pozwalały one na czynny udział widza, który był raz odbiciem, a innym razem tłem dla geometrycznej kinetyki. Podobny efekt, po raz pierwszy użyty przez Marcela Duchampa (*Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak (Wielka szyba)*, 1915-1923), a rozpo-



Il. 6. Arkadiusz Karapuda, *Kickflip 360, detal*, 2014, akryl i olej na płótnie, 70×675 cm

wszechniony przez op-artowskie zabawy, dziś nikogo nie dziwi. W moim przekonaniu opisywany zabieg „wyprowadził” sztukę z bycia oglądaną i pozwolił odbiorcy na przegłądanie się w jej wnętrzu. Podobną rolę do szyby pełni na powierzchni skończonego obrazu werniks końcowy. Medium to z jednej strony zabezpiecza powierzchnię, z drugiej – pozwala na optyczne scalenie malatury. Materia obrazu jest dla mnie niesłychanie ważna, dlatego niekiedy decyduję się nawet na miejscowe werniksowanie obrazu w celu uzyskania przezroczystej, błyszczącej błony, zestawionej z matową, nieprzepuszczającą światła woskową płaszczyzną. Zabieg ten, rozumiany przez niektórych malarzy jako wtórny wobec malowania, ja traktuję jako decyzję autorską ściśle związaną z procesem twórczym.

⁶ A. Karapuda, *Kwadratura koła*, 2004, obiekt, technika mieszana, 30×30×90 cm.

⁷ A. Karapuda, *Kolistość kwadratu*, 2005, obiekt, technika mieszana, 30×30 ø 100 cm.

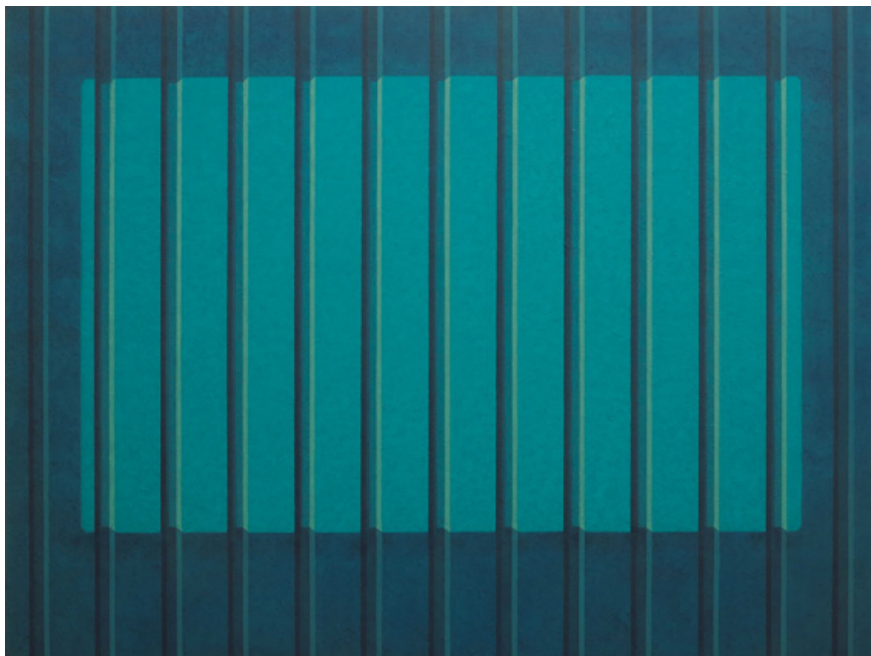
Nie uważam transparentnej warstwy werniksu jako akademickiego *fini*, a raczej jako autorski środek wyrazu, budujący przekaz obrazu.

Transparentność formy i materii dzieła sztuki można traktować również mniej dosłownie i odwołać się do użytych przez artystę narzędzi, materiałów i technologii – im są one mniej wyszukane, tym dzieło staje się bardziej transparentne. Moim zdaniem wszelkiego rodzaju ozdobniki, skomplikowane techniki i nadmierne nagromadzenie elementów powodują „zamglenie” przekazu. Dzieło sztuki staje się nietransparentne. Między nim a widzem zostaje rozsnuta popisowa zasłona efektów i środków, które uniemożliwiają dotarcie do sedna przekazu. Kolejne warstwy tylko zaciemniają semantyczną istotę dzieła i lokować je należy bliżej estetyki niż etyki. Skąd – pozwolę sobie na znaczne uproszczenie wyводу – blisko już do kiczu malarskiego. Dlatego staram się, aby moje obrazy składały się wyłącznie z elementów niezbędnych dla przedstawienia, z lapidarnej kompozycji, a technika i technologia były co najmniej półprzezroczyste i nie zakłócały odbioru dzieła.

POD POWIERZCHNIĄ – PRZEKAZ I WARSTWA INTELEKTUALNA DZIEŁA

Zagadnienie powierzchni obrazu – tak mocno eksplorowane w twórczości chociażby Gerharda Richtera, ale również malarzy z nurtu *color field painting* – zostało przywołane również podczas niedawnej wystawy zatytułowanej *Powierzchnia*⁸, w której miałem przyjemność uczestniczyć. Refleksja nad problemem płaszczyzny obrazu, rozumianej jako swego rodzaju granica, sprowokowała mnie do zastanowienia się nad tym, co znajduje się za nią, a może nawet egzystuje poza obrazem. Obraz-przedmiot można w tych okolicznościach potraktować jako nieudolną próbę przywołania tego, co jest poza granicami jego powierzchni, czyli komunikatu, treści, sensu, wypowiedzi. Dzieło, które w sposób w pełni transparentny miałoby wyrażać zadane idee, musiałyby najprawdopodobniej wyzbyć się formy albo sprawić, aby stała się ona przezroczysta. Najbliżej tak pojmowanej koncepcji dzieła sztuki znajduje się chyba tak zwana sztuka konkretna, której autorzy i orędownicy stronią od jakichkolwiek przejawów wrażliwości oka i dłoni,

⁸ *Surface / Powierzchnia*, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 4.08.2017 – 10.09.2017.



Il. 7. Arkadiusz Karapuda, *Projekcja*, 2016, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

poruszając się wokół zamkniętego i skończonego zbioru znaków plastycznych. Geometria jest w tym wypadku najszcześniejszym narzędziem, które obiektywizując pojęcia, cechy i zjawiska – opisuje rzeczywistość. Niestety, tak pojęta wypowiedź artystyczna staje się w mojej ocenie anonimowa i wytraca cechy indywidualne dzieła, które powinny być jego wyznacznikiem. Przejrzystość formy malarskiej pozwala artyście wyjść poza obszar sztuki i poruszać się w nieznanach rejonach nauki lub filozofii, a nawet metafizyki.

Nieco inaczej wygląda sytuacja z transparentnością przekazu rozumianą albo jako czysta, lapidarna i niczym niezmacona informacja, albo jako pytanie tworzące obszar dyskursywny lub polemiczny. Wolę za pośrednictwem własnej twórczości zadawać istotne pytania niż dawać mało znaczące odpowiedzi. Przykładem tej strategii twórczej może być obraz *Projekcja* (ryc. 7), w którym starałem się nawiązać do platońskiej jaskini i przedstawić na powierzchni płótna pustą projekcję, będącą zarazem pojemnym zbiorem pytań o kondycję współczesnej kultury wizualnej. Światło rzucone

na przedstawioną na płaszczyźnie obrazu powierzchnię może mieć powienieniecę mistyczną i realną – może być światłem projektora filmowego lub prostokątem rzutowanym przez otwór okienny. W ostatnim przypadku *spiritus movens* powstałej narracji znajduje się *pod* powierzchnią – traktując stosunek treści do formy jako „drugie dno obrazu” – albo *przed* obrazem, co oznacza, że przezroczysta tafla graniczna może znajdować się w tym przypadku w miejscu, gdzie stoi widz-odbiorca.

Przezroczystość zaproponowanej narracji nie jest jednak warunkiem koniecznym, aby malarstwo stało się pełnoprawnym komunikatem funkcjonującym między artystą-nadawcą a widz-em-odbiorcą. Niekiedy zawołowany ciąg znaczeń, trudne do odszyfrowania symbole lub niejasne alegorie i metafory mogą sprowokować zjawisko podobne do zabawy w „głuchy telefon”. Efekt ten nie oznacza jednak, że nie w pełni czytelna narracja jest zawsze zjawiskiem niepożądanym. Niektórzy twórcy – jak na przykład Neo Rauch – świadomie komplikują sensory tak, aby to widz skonstruował swą własną narrację. Dlatego czasem nieco „zmałconą” narracja obrazu może być nawet zbawienna dla widza, który traktuje malarstwo jako dzieło otwarte, egzystujące w ciągłym procesie stawania się.

Wielowarstwowość współczesnej kultury i jej intertekstualność może również wpływać na ewentualną transparentność jej tekstów. Wtedy obraz malarski nie wnosi nowych skojarzeń, treści czy metafor, a jedynie korzysta z już istniejących tropów kulturowych, eksploruje je i ewentualnie pogłębia. Nawiązania i cytaty – tak mocno obecne w kulturze masowej – nie są także obce sztuce wysokiej. Kilkusetletnia tradycja świadomego powielania wizerunków i treści, doprowadzona w ostatnim stuleciu do absurdu komunikacyjnego, odsłoniła transparentność współczesnej kultury wizualnej. Zjawiska te zostały przebadane między innymi przez Marshalla McLuhana czy Jeana Baudrillarda. Obrazy nie wnoszą już własnych idei czy metafor, a jedynie nawiązują i konwertują rozwiązania poprzedników. Pierwszym przykładem tego rodzaju poczynił był renesans, który trawestował antyk, a cztery wieki później – postimpresjonizm, radykalizujący postawy impresjonistów. Tak rozumiana przezroczystość sztuki dała asumpt do ukucia w drugiej połowie wieku XX pojęcia postmodernizmu, który po dzień dzisiejszy z maestrią i upodobaniem oddaje się cytowaniu, trawestowaniu i kompilowaniu wszystkiego ze wszystkim. Tak powszechna dziś metoda *copy-and-paste* ujawniła przenikanie się dyskursów i estetyk pomiędzy



Il. 8. Arkadiusz Karapuda, *Za zasłoną*, 2017, tempera jajowa, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

epokami, kontynentami i samymi dziełami. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dzieła wielu twórców z kręgu niemieckiego nurtu *Neue Wilde*, które wykorzystując malarskie środki wyrazu znane z ekspresjonizmu niemieckiego, same stały się formą transparentną, bo pozbawioną rysu indywidualizmu. Podobne zjawisko możemy zauważyć w przypadku polskich „zmęczonych rzeczywistością”, nawiązujących do surrealizmu, czy kapistów – reinterpretujących postimpresjonizm i impresjonizm.

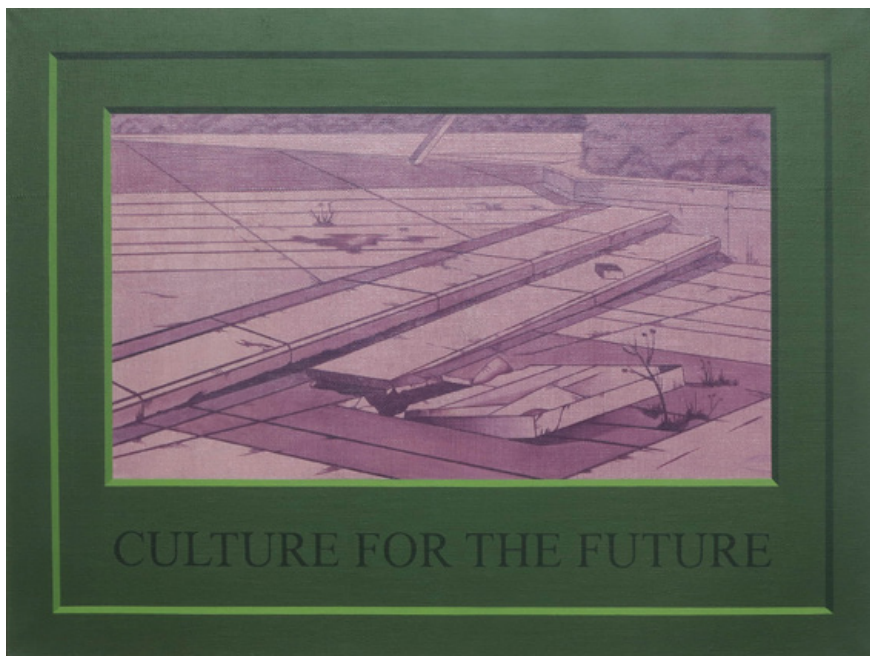
Treść obrazu może również odnosić się w sposób bezpośredni do kryterium przezroczystości. Istotne i popularne w romantycznej ikonografii motywy okna lub drzwi jako granicznych symboli przestrzeni pojawiły się również w moich pracach. Jeden z moich ostatnich obrazów, w których w warstwie treściowej odniosłem się do przezroczystości, to wspomniane już wyżej płótno *Miejsce szczególne* (il. 2). Wykorzystałem w tej pracy motyw otworu okiennego, który pozwala spojrzeć głębiej, aby chwilę później,



Il. 9. Arkadiusz Karapuda, *Przed parawanem*, 2016/2017, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

paradoksalnie, zderzyć się ze ścianą. Ograniczona głębokość przedstawionej przestrzeni towarzyszy zresztą większości moich obrazów, które są jednocześnie płaskie i przestrzenne, iluzyjne i umowne. Z kolei w przypadku obrazu *Za zasłoną* (il. 8) problem przezroczystości stał się jego głównym tematem. Piszę: „przezroczystości”, choć w istocie obraz ten zajmuje się raczej nieprzezroczystością i zakrywaniem. Zakrywanie tego, co nie powinno być oglądane, towarzyszy kulturze od dawna. Kurtyna zasłaniająca scenę i kulisy, ściana ograniczająca dostęp do wnętrza lub do zewnątrz, parawan stawiający widza w przestrzeni „za” lub „przed” – to motywy z obrazów wystawianych przeze mnie w ostatnim czasie na wystawie zatytułowanej *Fragmenty*⁹. Na obrazie *Za zasłoną* błękitna kotara odsłania część powierzchni, która w istocie okazuje się podzieloną płycinami ścianą. Obraz

⁹ *Fragmenty*, wystawa Arkadiusza Karapudy, Galeria XXI, Warszawa, 6.02.2018–2.03.2018.



Il. 10. Arkadiusz Karapuda, *Culture for the future*, 2017, olej i akryl na płótnie, 90×120 cm

obietuje odkrycie swej tajemniczej treści, nie ukazując w zasadzie nic poza kolejną nieprzejrzywą granicą. Podobnie jest w *Projekcji* (il. 7), gdzie na powierzchni malowidła nie odnajdujemy nic poza nieprzenikalną dla naszego wzroku ścianą. Odmienny charakter ma tajemniczy obiekt przedstawiony na obrazie *Przed parawanem* (il. 9). Ozdobiony wypukłymi kasetonami trzyskrzydłowy parawan, bo o nim mowa, sprawia, że czujemy ochotę, by choć przez chwilę spojrzeć za jego powierzchnię. Intuicyjnie możemy się spodziewać, iż nie znajdziemy tam niczego, czego nie znalibyśmy sprzed jego powierzchni, ale ciekawość sprawia, że stawiamy się w pozycji podglądacza.

Moje malarstwo wywodzi się ze sztuki metafory. Nie wypowiadam treści wprost, ale też nie pozbywam się sensów, popadając w formalizm. To, co przedstawione na powierzchni obrazu, traktuję jako pretekst dla umysłu i wyobraźni oglądającego. W pojedynczym motywie zaklinam mnogość znaczeń, tak aby motyw ten stał się transparentnym medium, które pomaga odbiorcy dotrzeć do treści wynikających z indywidualnych, często

osobistych doświadczeń. Taka przezroczystość powierzchniowego czy nawet powierzchownego przedstawienia bliska była wszelkiej maści symbolistom, jednak nie sposób odmówić jej również twórcom spod znaku pop-art, wykorzystującym wszechobecne wizerunki reklamowe do wypowiedzenia prawd natury ogólnej. Inspirując się tego rodzaju *modus operandi*, w swych najnowszych obrazach zestawiam niejednokrotnie banalne wizerunki zaczerpnięte wprost z ulicy z górnolotnymi inskrypcjami. Związki słowa z obrazem, jednostkowego, zwyczajnego motywu z patetyczno-ironicznym stwierdzeniem wykorzystałem m.in. w obrazie *Culture for the future* (il. 10). W przedstawieniu tym starałem się uzyskać maksymalne napięcie intelektualno-emocjonalne.

* * *

Uważam, że malarstwo to przede wszystkim medium nieprzezroczyste. W przeciwnym razie traci ono indywidualny rys, który jest przecież jego wyróżnikiem, i staje się rzemiosłem, dekoracją, wypowiedzią filozoficzną lub publicystyczną. Odręczny akt tworzenia malarstwa czyni tę dziedzinę sztuki nieprzejrzywą, nie zawsze zrozumiałą, zamkniętą dla „profanów”, wymagającą wysiłku intelektualnego od swego odbiorcy. Wysiłek ten można porównać z pracą botanika, który chcąc zrozumieć, na czym polega struktura łądygi nieznannej rośliny, musi wyteńczyć wzrok, a niekiedy użyć mikroskopu i całego wachlarza pomocy naukowych. Wszystkie te przyrządy pomagają spojrzeć w głąb, jak gdyby na wskroś, przekraczając fizyczną granicę powierzchni malatury lub czyniąc ją transparentną.

Obraz malarski, będąc stałym bodźcem przeżyć estetycznych, staje się niekiedy impulsem dla doznań bliskich doświadczeniom mistycznym. Tego rodzaju stany zdarzają się niesłychanie rzadko, a aktywizujący je bodziec nie musi być wcale dziełem, które wyszło spod ręki geniusza. Na tego rodzaju doświadczenia mistyczne artysta przeważnie nie ma wpływu. Oczywiście El Greco, malując serię portretów św. Franciszka, wykorzystał maksymalnie środki wyrazowe potęgujące wrażenie obcowania absolutem. Jednak artysta nie mógł przewidzieć, że to właśnie wersja „siedlecka” tego portretu będzie uważana za jedną z najlepszych spośród kilkudziesięciu podobnych. Sytuacja, w której odbiorca wyczuwa pod warstwą malatury coś więcej

niż tylko artystyczny koncept, prowokuje do stwierdzenia, iż malarstwo w kontekście duchowości może niekiedy wydawać się półprzezroczyste.

Stawiając tezę o nieprzezroczystości medium malarskiego, można zauważyć, że to właśnie powierzchnia malatury pozwala na pełniejsze zespolenie formy z treścią. Dlatego jeżeli mówimy o malarstwie, operując kryteriami przezroczystości, warto pamiętać o powierzchni, która pełni w tym wypadku rolę zasadniczą.

Bibliografia

- Julian Bell, *Lustro Świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Arkady, Warszawa 2009.
- Hans Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1995.
- Pliniusz Starszy, *Historia Naturalna*, tłum., wstęp i komentarz I. i T. Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1961.
- Maria Poprzęcka, *Inne Obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Tadeusz Różewicz, *Zawsze fragment. Recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 1997.

On and Under the Surface of Paint – Criteria of Painting Transparency

Should the artistic activity be understood as a reflection of the world or maybe a semi-transparent veil in front of the eyes of dilettantes, which is removed without their knowledge and will only serve for special occasions?

The phenomenon of transparency accompanies humans from their first glimpse on the surface of a frozen lake. In case of visual arts, it refers both to the visible aspects of an artwork which result from its plastic form and to its intended intellectual features which impact its meaning.

Individual nature of painting makes this field of art not entirely transparent, not entirely understandable, inaccessible for dilettantes and demanding effort from its recipient.

Having in mind the thesis about not full transparency of the painting medium, one can say that it is the surface of the paint that enables to unite form and content of a painting, therefore, it is worth to remember the role of the surface, which in this case has the key meaning.

Keywords: painting, art, limpidity, surface, paintwork, transparency