

Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku

ROZPRAWA DOKTORSKA

Tytuł: **O potrzebie portretowania**

Autor: mgr Marek Wrzeński

Opiekun naukowy: dr hab. Jacek Zdybel

Recenzenci:

dr hab. Jacek Dominiczak
prof. ASP w Gdańsku

prof. Tadeusz Boruta

Gdańsk 2012

Tytuł mojej rozprawy doktorskiej „O potrzebie portretowania” pojawił się z początkiem realizacji malarskich. Potrzeba portretowania to w moim założeniu metafora postawy twórczej, która zakłada nieustającą konfrontację, przemiany i przewartościowywanie własnej kondycji artystycznej.

Głównym tematem rozprawy jest problem prawdy jako wartości o wymiarze osobistym i egzystencjalnym, podstawowym jej założeniem – teoretyczny dyskurs na temat prawdy w obszarze mojego malarstwa, refleksja nad możliwościami i prawdą portretu. Chciałbym się zastanowić, czy forma portretu daje szansę powiedzenia czegoś autentycznego o mnie samym i o portretowanych postaciach, czy potrafi uchwycić coś niezmiennego, czy może jest tylko petryfikacją iluzji.

Prawda o samym sobie jest według mnie prawdą doświadczenia. Słowo „doświadczenie” w tłumaczeniu filozofów to dochodzenie do światła (choć nie zawsze) i przede wszystkim rodzaj pogłębionego „postrzegania, przeżywania i konstrukcji naszego istnienia”¹. W moim przypadku językiem dyskursu na temat prawdy jest malarstwo, osobista przestrzeń obrazu. Z kolei przedmiotem myślenia, noematem mojego obrazu w tym przypadku jest:

- portret rozumiany jako subiektywna, malarska metafora prawdy,
- portretowanie rozumiane jako twórczy proces (doświadczenia, docierania do stawania się, dociekania, przemiany).

Muszę zaznaczyć, że portret funkcjonuje w moim założeniu jako idea lub metafora w odniesieniu do pojęcia prawdy. Natomiast portretowanie, czyli twórczy proces, działanie, dotyka tego, co realne, prawdziwe i osobiste, jest rozciągniętym w czasie aktem twórczym, złożonym procesem artystycznej transformacji „tego co widzę” w „to, co przedstawiam.”

Kto jest bohaterem moich portretów?

Bohaterem moich portretów jest moja rodzina przedstawiona na czarno-białych zdjęciach. Myślę, że fotografia jest takim wyjątkowym zjawiskiem, w którym to, co przedstawione i to, do czego odwołuje się przedstawienie łączy „podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości”². Kiedy oglądam stare, czarno-białe fotografie to po ubraniach, twarzach, fryzurach i gestach ich bohaterów uświadamiam sobie fakt mojego oddalonego istnienia (bądź nieistnienia). Te fotografie to niezwykle, bardzo osobisty obraz historii życia i śmierci najbliższych mi osób. „Czy Historia to nie jest po prostu ten czas, gdy

¹ *Prawda w malarstwie* [Sesja naukowa], Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, październik 2010, s. 43

² Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 130

nas jeszcze nie było?”³ Znajduję tu sceny zwykłego życia: narodziny, chrzest, pierwszą komunię, ślub; eleganckie, wystylizowane portrety i przypadkowe, niepozowane zdjęcia sytuacyjne. Wiele ulotnych chwil i emocji utrwalonych gdzieś w czasie poza lub na marginesie mojego istnienia. Odnajduję tu dzieciństwo, młodość i przemijanie. Wśród nich jest kilka fotografii przedstawiających ból i rozpacz na twarzach żyjących, bezradność chwili, kiedy umiera ktoś bliski. Nie mam pojęcia, kto jest autorem tych prac, ale to, co udało mu się uchwycić, jest niepowtarzalne.

Każda z tych fotografii jest mi bliska. Niektóre z nich są tak stare i zniszczone, że prawie nieczytelne. Inne są tylko fragmentami, podartymi skrawkami wcześniejszej całości. Nieuchronna ingerencja czasu w strukturę papieru fotograficznego stopniowo zaciera jasność i czytelność przedstawienia, pokrywając powierzchnię zdjęć gęstą siatką zarysowań i uszkodzeń. To, co widzę na powierzchni fotografii, to pierwszy krok w labirynt, który mnie wciąga i wskazuje wiele tropów, nadziei na odkrycie czegoś, co jest głębiej. Podążając śladem tego co widzę, analizując spletaną strukturę niszczonej emulsji światłoczułej, portretując zawity labirynt drobnych uszkodzeń, plam, kresek, odcisków linii papilarnych na powierzchni obrazu, próbuję dotrzeć do tego, co pulsuje pod powierzchnią. Do sedna portretu.

Portret jest głównym tematem serii monochromatycznych obrazów, nad którymi pracowałem przez ostatnie trzy lata. W miarę pracy nad tym materiałem stopniowo zaczynał pojawiać się na płótnach nietypowy, ocierający się o metafizykę zbiorowy portret mojej rodziny. Niedoskonałość kliszy analogowej utrwalona na papierze fotograficznym oraz uszkodzenia na powierzchni zdjęć, które zacierały i zakrywały to, co było pod spodem, tworzyły wielowarstwowe kompozycje plastyczne. Z fotografii, które znałem od dzieciństwa, spoglądały na mnie zamazane postaci bliskich mi osób, miejsc i zdarzeń. Pojawił się egzystencjalny motyw życia i śmierci oraz pytanie: czy tylko ilustruję pewną osobistą historię, czy stawiam nowy dla mnie problem egzystencjalny i artystyczny?

Moje realizacje malarskie w tym przypadku mają charakter poznawczy. Próbuję w nich zmierzyć się z problemem życia, śmierci oraz bezpowrotnej utraty czasu. Zbiorowy portret mojej rodziny staje się malarską metaforą prawdy o człowieku. Portretowanie to proces doświadczania, ale i oszukiwania czasu w wymiarze duchowym, egzystencjalnym i artystycznym. Moim zamierzeniem jest więc konfrontacja własnych doświadczeń malarskich z nowym problemem artystycznym i egzystencjalnym, jak również wychylenie się nad ośią czasu i spojrzenie w przeszłość.

³ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 110

Jak powstaje moje malarstwo?

Moje malarstwo powstaje z regularnej pracy i z tego co dzieje się ze mną. Jest sumą doświadczenia, wrażliwości i refleksji; osobistym świadectwem odczuwania, intymnym śladem duchowego przeżycia; złożonym procesem przemiany uczuć, emocji i myśli w materię. Jest też rodzajem pasji absolutnej, subiektywną aberracją postrzegania rzeczywistości. Zadaniem malarza jest patrzeć, obserwować i widzieć, chociaż patrzeć nie zawsze oznacza widzieć. Myślę tu o pewnego rodzaju wrażliwości cechującej ludzi, których strategia życiowa oparta jest na widzeniu, postrzeganiu. Patrzę i niby widzę coś oczywistego, ale odnoszę wrażenie, że widzę to pierwszy raz.

Patrzę i odkrywam zachwyty nad temperaturą szarości marmurowych destruktywów z okresu świetności Imperium Rzymskiego rozrzuconych w nieładzie na Forum Romanum. Zalane słońcem błyszczą metafizycznym światłem jak figury z obrazów Georgio de Chirico. W deszczu, który zmywa z nich kurz i odsłania anatomię kamienia, wydają się bardziej ludzkie, cielesne, cierpiące.

Patrzę i dostrzegam mały portret z profilu wydrapany pod warstwą renesansowego fresku na ścianie bazyliki Św. Franciszka w Asyżu. Chwilę później, powyżej, na jednej z tablic namalowanych przez Giotto zauważam niepokojąco podobny profil jednej z postaci wśród tłumu figur namalowanych przez mistrza z Vespignano. Skąd się wziął ten niepozorny i prawie niezauważalny rysunek wydrapany w tynku pod freskiem Giotto? Przypadek? Akt wandalizmu? Zbyt wprawna kreska i doskonale proporcje dają wiele do myślenia.

Patrzę i widzę jak zmienia się światło, lubię je obserwować. Światło ma zmienną temperaturę, gęstość, ciężar, napięcie, jest w ciągłym ruchu. To właśnie światło sprawiło, że pigment z fresków Cimabuego z czasem utlenił się i zamienił w negatyw, nadając jego „Ukrzyżowaniu” dramatyczny wyraz.

Patrzę i nie mogę oderwać wzroku od abstrakcyjnych form pleśni na zawilgoconej ścianie, bo widzę tam coś czego wcześniej nie widziałem.

Zawsze od nowa, jak dziecko patrzeć na rzeczy, które trwają od zawsze i których nikt jeszcze nie wyraził i chyba nigdy nie wyrazi.

Taki rodzaj „dziewiczej” percepcji bliski jest moim zdaniem dziecięcej ciekawości świata, traktowaniu rzeczywistości jako szeregu fascynujących, zawsze pierwszych zdarzeń bez precedensu. Poprzez nazwanie, namalowanie jednorazowe doświadczenia stają się przynajmniej częściowo elementami ogólnego wzoru, który umożliwia komunikację, wymianę między mną a światem, ale i wewnątrz mnie.

Patrzę i widzę a więc dostrzegam, zauważam i myślę. Doświadczam czegoś rzeczywistego, prawdziwego i zarazem osobistego. Moje „oko, które myśli”⁴ uwikłane jest w niekończący się proces doświadczania, pogłębionego postrzegania i przeżywania rzeczywistości. Ten cały strumień wizualnych doświadczeń i przeżyć jest właściwie nieprzedstawialny, ale konieczny i niezbędny, bo inspirujący. To, co postrzegam i to, co myślę, przekłada się na to, co przedstawiam, a malarstwo jest takim wyjątkowym zjawiskiem, gdzie to, co przedstawione jest i jednocześnie nie jest tym co przedstawia.

Podobne przeżycia wizualno-estetyczne towarzyszą mi, kiedy patrzę na ruchome obrazy filmowe. Będąc jeszcze dzieckiem po raz pierwszy zobaczyłem programowe obrazy ekspresjonizmu niemieckiego autorstwa Friedricha Wilhelma Murnaua i Fritza Langa. Niezwykła siła i wizualny rozmach tych filmów pozostał mi na długo w pamięci. Lubię do nich powracać i za każdym razem odkrywać coś nowego. Sugestywna, surowa i chropowata warstwa wizualna tych czarno-białych, niemych obrazów jest dla mnie niewyczerpanym źródłem inspiracji. Później fascynowało mnie kino wizyjne, autorskie takich twórców jak Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman, Alejandro Jodorowsky czy Esteban Sapir, który nawiązuje do estetyki twórców ekspresjonizmu niemieckiego.

To właśnie film obok malarstwa jest moją największą inspiracją artystyczną. Często wykorzystuję w swoich realizacjach malarskich sposób kadrowania klatki filmowej. Powtarzając tę samą sekwencję w różnych ujęciach (np. pozytywny – negatywny), buduję kompozycję swoich obrazów z pojedynczych elementów zestawionych w całość lub rozbijam jeden motyw na kilka części w pionowych czy też poziomych układach, co daje złudzenie nakładania się na siebie pojedynczych elementów jednego kadru.

Podstawowym założeniem moich malarskich dociekań jest naturalna potrzeba wyjścia poza przestrzeń pojedynczego obrazu. Staram się myśleć o obrazach seriami lub cyklami. Rozwijanie jednej myśli w szerszym kontekście malarskiej wypowiedzi pogłębia możliwości interpretacji dzieła. To co podmiotowe i przedmiotowe dzięki kontekstom wchodzi w stan komunikacji, nie narzucając punktu widzenia. Obraz, zanim w wyniku interpretacji stanie się anegdotą, „jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą kolorami w określonym porządku”⁵. Mój kolor bywa intensywny, gęsty, w poetyckim nadmiarze wysokich rejestrów ciepłych barw światła i cienia lub odwrotnie – skromny i powściągliwy, bliższy metafizycznej prostocie.

⁴ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 83

⁵ Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977

Portretowanie jako proces

Portrety, które pojawiały się na moich płótnach, idą w kierunku metafizycznej prostoty. Koncepcja, którą przyjąłem zakładała rozwijanie mojej myśli w szerszym kontekście malarskich wypowiedzi w formie serii monochromatycznych obrazów. Złożony i otwarty proces portretowania otwierał przede mną nowe możliwości formalnych rozwiązań. Poprzednie doświadczenia malarskie i eksperymenty z kolorem w naturalny sposób skierowały moje myślenie ku potrzebie znalezienia nowych rozwiązań w skali monochromatycznej. Pojawił się nowy problem i nowe założenia. Świadomie ograniczyłem moja paletę do czerni i bieli, redukując tym samym z obrazów wszystko to, co wydawało mi się zbędne. Czasami nasycam gamę szarości temperaturą pochodną od fioletu, wzbogacając tym samym monochromatyczną skalę koloru. Idąc tropem czarno-białej fotografii, skupiłem się na rozwiązaniach, które dawały mi możliwość bardziej bezpośredniej wypowiedzi sprowadzonej do istoty wyobrażenia i oddziałującej bezpośrednio na system nerwowy. Zauważyłem, że brak koloru na zdjęciach jest nie tylko adekwatny do czasu ich powstania, ale także potęguje ich wyraz i nastrój. To samo próbuję osiągnąć w obrazie. Wydaje mi się, że przez ciemność i brak koloru te obrazy mogą być jeszcze bardziej dojmujące. Chodziło mi o to, co Francis Bacon nazywa „brutalnością faktu”, czyli dążeniem do rejestrowania zjawiska doświadczonego gdzieś poniżej rozumu lub na jego zapleczu, nie dającego się zwerbalizować, bo pozostającego poza zasięgiem świata pojęć.⁶ Większość zdjęć, z których korzystałem nie powstała przecież w celach artystycznych. Charakterystyczne w nich jest to, że nie widać tam jakiś specjalnych przygotowań, aranżacji planu, czy wystudiowanego oświetlenia. Fotografie te wykonane są szybko, bez zbędnych przygotowań jako rejestracja rzeczywistości, zapis faktu. Bacon, odwołując się do fotografii i filmu, stwierdza, że owe dziedziny sztuki są „zamachem na sens wizerunku. Kiedy patrzemy na coś, nie patrzemy bezpośrednio, ale przez ów zamach, który został dokonany za pomocą filmu czy fotografii”⁷.

Podstawowym problemem, na którym skupiłem się w czasie realizacji obrazów, to relacja między formą i treścią, czyli tym co należy do sfery identyfikacji oraz interpretacji. Wcześniej wystarczyła mi prosta żonglerka stylami i formami, które same w sobie reprezentowały znaczenie. Seria monochromatycznych obrazów zainspirowana czarno-białą fotografią to nadal zabawa formą, ale zmieniło się moje podejście do treści. To, co dla tych portretów jest wspólne na planie sensu to element „realności i przeszłości”⁸ jako dwóch płaszczyzn ujawniających pewną prywatną historię, będących osobistą

⁶ Filip Pregowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 76

⁷ David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, Poznań 1997, s. 30

⁸ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 130

refleksją na temat egzystencjalnego motywu życia i śmierci. Obrazy te w procesie portretowania stają się subiektywnym „rodzajem twierdzenia o rzeczywistości”⁹. Natomiast nawiązanie do formy czarno-białej fotografii rodzinnej przekłada się bezpośrednio na doświadczenie materialnej struktury obrazu.

„O ile identyfikacja i interpretacja zakłada pewien dystans potrzebny do ogarnięcia wzrokiem całej kompozycji, materialna struktura obrazu jest tożsama z jego powierzchnią, wymaga więc zbliżenia”¹⁰.

Portretując zawły i skomplikowany labirynt drobnych uszkodzeń, plam, kresek, odcisków linii papilarnych na powierzchni obrazu, przykrywam to co zostało namalowane wcześniej, interpoluję nieosiągalny oryginał tak jak interpoluje go czas. Jest to proces niszczenia lub zacierania oczywistości pierwotnego przedstawienia i równocześnie wejście w koleiny przemijania, próba dotknięcia czegoś nieuchwytnego. Namalowany motyw zwraca uwagę na bliskość powierzchni obrazu. Często też dzielę jeden motyw na kilka części w pionowych lub poziomych układach w przestrzeni jednego obrazu. Obecność takich elementów w różnych natężeniach skali czerni i bieli, sprawia wrażenie komponowania całości z różnych fragmentów tej samej rzeczywistości lub nakładania nowych warstw na już istniejące. To myślenie prowadzi do idei palimpsestu. W języku greki klasycznej na pojęcie „palimpseston” składają się dwa słowa: „ponownie” i „ścieram”. Palimpsest to rękopis powstały na materiale innego tekstu lub w sensie przenośnym – wypowiedź wieloznaczna o wielowarstwowej semantyce.

Zwykle staram się aby warstwa wizualna moich obrazów, ich wewnętrzna struktura była zintegrowana z warstwą semantyczną obrazu. Nie zawsze się to udaje, ponieważ czasami w procesie malowania to obraz nadaje rytm mojemu myśleniu i wtedy często z nim przegrywam. Z drugiej strony opór, jaki stawia materia, może być zupełnie nowym doświadczeniem, otwarciem na nowe rozwiązania. Myślę, że przypadek jest często czynnikiem decydującym, dzięki niemu w obrazie może zdarzyć się coś, o czym wcześniej nie myślałem, coś, co wykracza poza moją kontrolę i świadomość.

Jan Cybis napisał w swoich *Notatkach malarских*: „Najlepiej robię, kiedy nie wiem co robię”¹¹. W malowaniu najciekawsze są momenty przekraczania granic, kiedy wchodzi się na obszary, które jeszcze niedawno wydawały się nie do zaakceptowania. Wiąże się to z różnymi procesami świadomości, doświadczenia i przeżycia.

⁹ Filip Pregowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 72

¹⁰ Ibidem, s. 75

¹¹ Sesja naukowa *Prawda w malarstwie*, Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, październik 2010, s. 5

Wielowymiarowy charakter moich wypowiedzi malarskich wiąże się z jednej strony z myśleniem o obrazie jako przestrzeni otwartej, zmiennej, ruchomej, będącej obszarem złożonych procesów malarskich i koncepcyjnych, z drugiej strony zaś warstwa wizualna i wewnętrzna struktura obrazu w moim założeniu jest związana bezpośrednio z osobistym doświadczeniem i przeżyciem, co przekłada się na treść obrazów oraz ich ukryty sens. Ślady, które widzę na powierzchni czarno-białych fotografii z czasem zacierają portrety bliskich mi osób, aż w końcu stają się integralnym elementem przedstawienia. Zniszczona fotografia portretowa mojego dziadka, na której czytelny jest tylko fragment twarzy oraz jego wojskowa czapka, wydaje mi się bliższa prawdy o nim samym, ponieważ właśnie taką pamiętam ją od czasów dzieciństwa. Tak też widzę ją dzisiaj. Myślę, że to, jak postrzegam te fotografie dzisiaj, to nie tylko wynik pamięci, ale przede wszystkim efekt aktu twórczego. Nieuchronna ingerencja czasu w strukturę papieru fotograficznego odciskająca ślady na wizerunkach bliskich mi osób, uruchamia ogromne obszary uczuć i emocji, które trudno jest zwerbalizować. Cały ten skomplikowany i zawity labirynt tropów na moich obrazach w postaci plam, linii, kresek, uszkodzeń, rozdarć, zagięć, zarysowań, odcisków linii papilarnych, które są odciskami moich palców, cała ta mapa czasu to bardzo osobisty obraz subiektywnego odczuwania życia. Rzeczywistość, do której nawiązuję w moim malarstwie jest czasem przeszłym, ale wciąż żywym w mojej pamięci. Świat utrwalony na czarno-białych fotografiach postrzegam dziś w kategoriach realności i przeszłości jako dwóch równoległych i równoprawnych elementów świadomości. To, co widzę i to, jak widzę, jaka jest trajektoria wyobraźni puszczonej w przeszłość z granicy oka i fotografii – to wszystko stanowi o emocjonalnym ładunku moich płócien.

Roland Barthes w swoich teoretycznych rozważaniach na temat fotografii, formułuje dwa pojęcia: *studium* i *punctum*¹².

Studium według Barthesa, to pojęcie definiujące rodzaj XIX-wiecznych fotografii portretowych jako nieruchome obrazy, na których postaci zostały uchwycone w momencie całkowitego bezruchu i zostały przyporządkowane ramom kadru.¹³

Punctum to element przypadku, który zniekształca kompozycję; narusza *studium*, poddając je rytmowi¹⁴.

Moje obrazy stanowią kolejny etap przetworzenia. Przesuwając, powiększając kadry, nakładając na nie nowe warstwy, starannie i pieczołowicie traktując każdy fragment przedstawienia, doprowadzam do tego, że postaci, które portretuję, stają się na powrót bliskie. Spędzam z nimi niesamowity cichy czas, obcuję z nimi w skupieniu i obdarzam je swoim skupieniem. W zamian

¹² Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 46, 47

¹³ Filip Pęgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 22

¹⁴ Ibidem, s. 23

otrzymuję energię, która niedostępna jest powierzchniowemu rzutowi oka, charakterystycznemu dla technologii cyfrowej zagubieniu w nadmiarze obrazów.

Patrząc na czarno-białe fotografie mojej rodziny, szukałem w nich czegoś osobistego, co przyciągnie moją uwagę, czegoś subtelnego poza kadrem zdjęcia. Podążając tropem *punctum* według terminologii Barthesa, większość fotografii, które stały się inspiracją dla moich portretów, dotykała czegoś bardzo osobistego, jakiegoś przeżycia, wrażenia, wspomnienia lub jakiejś rany. To, co było powodem myślenia o portrecie, to pewien szczegół, detal, wrażliwe miejsce, jakiś przypadkowy element, który dostrzegam na zdjęciu i który, celując we mnie, przyciąga moją uwagę. Czasami było to wspomnienie pewnej historii opowiedzianej przez moją babcię, której jako dziecko słuchałem z wypiekami na twarzy. Towarzyszące tej opowieści zdjęcie portretowe mojego dziadka w mundurze (z powodu widocznych na nim zniszczeń prawie nieczytelne), istnieje tylko dla mnie. Tej opowieści, którą znam, przecież tam nie widać. Jest gdzieś poza kadrem zdjęcia. Niedostępna dla innych. Czytelna i prawdziwa tylko dla mnie. Innym razem skupiłem się na wrażeniu, jakie wywoływał we mnie zupełnie przypadkowy element, który pojawił się na powierzchni papieru fotograficznego, deformując swoją obecnością twarz lub cały wizerunek przedstawionej osoby. Pamiętam, że takie przypadkowe ślady na fotografiach przyciągały moją uwagę już w dzieciństwie i paradoksalnie wydaje mi się, że ich brak wprowadziłby niepokojące poczucie obcości, wrażenie czegoś „nieprawdziwego”. Te plamy, zabrudzenia, zgięcia to fizyczne ekwiwalenty osadu zapomnienia, który odkłada się w pamięci i z czasem deformuje, wzbogaca bądź zubaża, obraz poszczególnych osób.

Fotografia rozumiana jako rejestracja zdarzeń lub momentów z przeszłości jest „zapisem czegoś, co moglibyśmy nazwać obiektywną pamięcią, która nie przynależy do podmiotu i w związku z tym jest pozbawiona stronniczości postrzegania”¹⁵. Jednak to, co odczytuję z czarno-białej fotografii przywołuje pewne wspomnienia i wrażenia związane z moją pamięcią. To, co jest wspomnieniem, przynależy do mojej pamięci, wrażenie „przypisane jest do terażniejszości”¹⁶. Wydaje mi się jednak, że pamięć i wrażenie krzyżują się w złożonym procesie malarskiej kreacji. Dzięki pamięci moje wspomnienie wywołuje rozmaite wrażenia płynące z bezpośredniego doświadczenia warstwy wizualnej fotografii i malarskiej materii obrazu. Podążając tropem wspomnienia, staram się dostrzec subtelne *punctum* na fotografii, które w procesie portretowania sytuuje moje wrażenia pomiędzy obiektywną „prawdą” przedstawienia fotograficznego i subiektywną „prawdą” malarskiego wyobrażenia. Wspomnienie i wrażenie przenikają się wzajemnie w obszarze

¹⁵ Filip Pęgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 42

¹⁶ *Ibidem*, s. 41

mojego obrazu wielowarstwową strukturą znaczeń, tropów, myśli, „fragmentów wyławianych z niepodzielnego morza świadomości, których elementem jest pamięć”¹⁷. Szukając prawdy twarzy w wizerunkach bliskich mi osób, poprzez proces portretowania cofam się w czasie, będąc jednocześnie tu i teraz dzięki mojemu wrażeniu, gdzieś pomiędzy prawdą a wyobrażeniem.

Kiedy myślę o warstwie wizualnej moich obrazów, często punktem odniesienia mojego myślenia jest struktura papieru fotograficznego. Myślę o powierzchniach matowych, śliskich, błyszczących, przetartych patyną czasu, z których odpada emulsja światłoczuła, tworząc w ten sposób niezwykle, abstrakcyjne formy na powierzchni zdjęć. Wiele fotografii zostało utrwalonych jakby przypadkiem, na skrawkach byle jakiego papieru, gdzie ramy kadru wychodzą poza format papieru. Są też zdjęcia bardzo przemyślane, idealnie wykadrowane, utrwalone na eleganckim papierze o strukturze przypominającej lniane płótno. Ten charakterystyczny kadr zdjęcia na papierze fotograficznym, wykorzystałem w obrazach. Pojawia się tam jako rodzaj ramy, płaskiej powierzchni lub passe-partout, które jest częścią samego obrazu i uzupełnia go lub jest rzeczywistą ramą, która zamyka kompozycję. Ten rodzaj „obramowania”, który wprowadziłem w przestrzeń moich obrazów, jest ważnym elementem całej kompozycji, jej integralną częścią, ponieważ w moim założeniu tworzy rodzaj napięcia pomiędzy płaszczyzną i przedstawieniem, figurą i tłem, „pomiędzy tym, co obramowuje, a tym, co jest obramowane”¹⁸.

Nie ukrywam, że lubię patrzeć na ludzi, których chcę malować przez „oko” obiektywu. Wynika to z mojej fascynacji fotografią. Aparat fotograficzny traktuję jako narzędzie mojego malarskiego warsztatu i zwykle rejestruję nim pierwsze pomysły, wrażenia i koncepcje. Możliwości jakie daje mi zabawa fotografią i zapisem cyfrowym są często punktem wyjścia moich realizacji malarskich.

Czarno-białe zdjęcia, z których korzystałem były wielokrotnie ponownie fotografowane, przekształcane i modyfikowane w nowe układy kompozycyjne za pomocą zapisu cyfrowego. Powstawał w ten sposób materiał wyjściowy dla moich obrazów. Często też sama fotografia była powielana przeze mnie w wielu wariantach i wielokrotnie niszczone, zaginana lub przedzierana co powodowało pewną deformację przedstawienia. Dodatkowa ingerencja kolorem przypadkowych plam, odciski linii papilarnych i wszelkie inne malarskie manipulacje na papierze, były dla mnie pretekstem do poszukiwania najciekawszego wariantu przedstawienia. To, co było zdjęciem przestawało nim być i stawało się „szkicem do obrazu”¹⁹. Chociaż struktura obrazu malarskiego,

¹⁷ Filip Pęgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 42

¹⁸ Jacques Derrida *Prawda w malarstwie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 19

¹⁹ Filip Pęgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 67

jego faktura jest czymś zupełnie innym od faktury fotografii, to w pewnym momencie zauważyłem, że brakuje mi na obrazie bezpośredniego doświadczenia malarskiej materii i struktury papieru. To co mogłem namalować na powierzchni obrazu jako abstrakcyjną imitację zawilego labiryntu plam, kresek, linii, drobnych uszkodzeń, grubego ziarna widocznego na papierze fotograficznym przy dużym powiększeniu, przestało mi wystarczać. Wprowadziłem w przestrzeń obrazu papier łącząc jego materię z materią malarską. Papier jest dość delikatnym materiałem, nietrwałym i podatnym na zniszczenia oraz ingerencję czasu, tak samo jak papier fotograficzny. Elementy kompozycji obrazu, które były utrwalone na papierze jako wielkoformatowe wydruki cyfrowe, dopełniały elementy przeze mnie namalowane. Myślę, że uzyskałem w ten sposób zupełnie inną wymowę i znaczenie tego, co chciałem przedstawić. Moja ingerencja w strukturę i charakter fotografii w pierwotnej fazie projektu, szkicu do obrazu, znalazła swoją naturalną kontynuację już w samym procesie malarskim w przestrzeni obrazu. Wykorzystując różne rodzaje papieru skupiłem się na jego materialnych możliwościach, traktując go tak samo jak płótno. Moja malarska ingerencja w jego strukturę zniekształcała i zacierała oczywistość pierwotnego przedstawienia. Poza tym namalowane przeze mnie drobne uszkodzenia na powierzchni obrazu, były rodzajem imitacji, złudzenia. Przypominały to, co działo się na powierzchni papieru fotograficznego, co było wynikiem ingerencji czasu w nietrwały materiał. Natomiast wykorzystany przeze mnie papier mogłem fizycznie zniszczyć, podrzeć, gniesć, uszkodzić i ingerować w niego materią malarską. Powstałe w ten sposób uszkodzenia i zniszczenia na papierze są bardziej bezpośrednie, bardziej fizyczne, bardziej realne. To, co jest malarską iluzją, złudzeniem, dopełniają czymś, co jest realne, rzeczywiste. „Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. (...) w wypadku fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*”²⁰. W zależności od tego, co chciałem osiągnąć, mogłem naprzemiennie zacierać lub podkreślać granicę pomiędzy malarską iluzją i fotograficznym przedstawieniem.

Pomiędzy prawdą a wyobrażeniem

„Co to jest prawda? Artysta tego nie wie. Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy!”²¹. Refleksja wybitnego polskiego malarza Jana Cybisa, którą odnajdujemy w *Notatkach malarskich*, dotyczy tego obszaru związanego z problemem prawdy, który jest przedmiotem moich rozważań. Wydaje mi się, że wypowiedź Cybisa jest ciekawym spostrzeżeniem na temat relacji pomiędzy prawdą a sztuką, ponieważ prowokuje zasadnicze pytania. Podążając tropem wypowiedzi malarza, proces kreacji artystycznej odbywa się na pewnym

²⁰ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 130

²¹ Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954-56*, Warszawa 1980, s. 79

poziomie nieświadomości. Natomiast istnieje prawda, do której artysta dąży w swojej twórczości i której nie chce się sprzeniewierzyć, nie potrafiąc jednocześnie zdefiniować jej bytu. Z kolei kryterium prawdy artysty to jego własna, subiektywna twórczość. W kontekście wypowiedzi Jana Cybisa powstaje pytanie: kiedy artysta wie, że jest nieprawdziwy? Czy wtedy, gdy sprzeniewierza się prawdzie, którą postrzega np. w naturze, rzeczywistości, czy może wtedy, gdy sprzeniewierza się własnej sztuce lub samemu sobie? Pojawia się też pytanie o to, czy istnieje jakieś obiektywne, uniwersalne kryterium prawdy w sztuce, niezależne od subiektywnej percepcji jednostki? Jeżeli artysta, według słów Cybisa, wie kiedy jest nieprawdziwy, to jak rozpoznać, że to, co jest jego artystyczną kreacją – twórczość jest nieprawdziwe, fałszywe?

W kontekście tych wszystkich teoretycznych pytań pojawia się jedno zasadnicze: czy istnieje prawda w malarstwie?

Jacques Derrida w swoim filozoficznym dyskursie *Prawda w malarstwie* wyprowadza teoretyczne rozważania na temat prawdy w malarstwie od słów Cezanne'a: „Winien wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją”²². Swoista dekonstrukcja semantycznej warstwy słów Cezanne'a jako praktyka filozoficznej strategii Derridy odkrywa i ujawnia nowy sens wypowiedzianej przez malarza „prawdy”. Derrida ujawnia cztery prawdy na podstawie słów Cezanne'a, zaznaczając w nich cztery charakterystyczne rysy:

- rys, który dotyczy rzeczy samej (jest to prawda prawdy),
- rys, który dotyczy reprezentacji (jest to prawda wiernie reprezentowana),
- rys, który dotyczy dosłownie malarskości reprezentacji (jest to prawda taka, jaką się ukazuje, prezentuje w obszarze malarstwa, na sposób malarski),
- rys, który dotyczy prawdy w porządku malarstwa (jest to prawda rozumiana jako prawda co do malarstwa, w obszarze lub na temat malarstwa)²³.

Derrida zauważa, że wypowiedź Cezanne'a jako malarza, może przyjąć różną formę w myśl teorii speech act, która zakłada, że ktoś chce coś powiedzieć i że można to zrozumieć²⁴. Sens jego słów „może być przecież figuratywny (...) mógł on przyrzec, że powie prawdę w malarstwie, powie na swój własny sposób owe cztery prawdy zgodnie z metaforą, wedle której dyskurs jest obrazem, lub też powie je w postaci dyskursu, skrycie poddającego obróbce przestrzeń malarstwa”²⁵. W myśl tej praktyki Derrida wyprowadza konkluzję, że „(...) powiązanie pomiędzy literą, dyskursem i malarstwem jest być może wszystkim, co prześlizguje się przez Prawdę w malarstwie lub wszystkim, co się w niej zdarza”²⁶.

²² Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 8

²³ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 11-13

²⁴ Ibidem, s. 9

²⁵ Ibidem, s. 15

²⁶ Ibidem, s. 15

Teoretyczna strategia filozofii Derridy w *Prawdzie w malarstwie* jest fenomenem współczesnej filozofii. Dekonstrukcja zjawisk, pojęć, myśli z obszaru szeroko rozumianej kultury jest istotą idei filozoficznego dyskursu. Jednak to, czego dotyczy Derrida, jest sferą teorii, kontekstu zjawisk i pewnych zależności historyczno-kulturowych. „Prawda” Cezanne’a i prawda „Butów” van Gogha w interpretacji filozofa, jest nadal pojęciem z obszaru teoretycznej interpretacji. Uważam, że w kontekście filozoficznej koncepcji prawdy według Derridy warto postawić pytanie, czy istnieje prawda w malarstwie w odniesieniu do samego malarstwa, do tego, co stanowi jego istotę, czyli do szeroko rozumianego obrazu i jego wewnętrznej struktury – malarskiej materii. Myślę o takiej sytuacji, kiedy sam obraz jako materialne medium, na które składają się właściwe jemu środki wyrazu, jest nośnikiem pewnych treści, idei lub jakiejś prawdy. Odwołuję się tu do koncepcji Marshalla McLuhana – „Medium is the Message” (środek przekazu jest przekazem), która zakłada, że treścią każdego środka przekazu jest środek przekazu sam w sobie²⁷.

Chciałbym w tym miejscu odnieść się do twórczości Anselma Kiefera. Niemiecki malarz podejmuje w swojej twórczości problem pamięci, który wydaje się niezwykle istotny ze względu na jego kontekst związany z Holocaustem. Niezwykła siła obrazów Kiefera tkwi w ich reliefowej, prawie rzeźbiarskiej strukturze materii malarskiej. Artysta wykorzystuje różnego rodzaju materiały takie jak słoma, popiół, piasek, ołów czy glina, zestawiając je z formami namalowanymi. „Źródłem tego rodzaju estetyki jest świadomość, iż pamięci Holocaustu nie można już oddawać przez zbiór metaforycznych przekształceń formalnych”²⁸.

Wydaje mi się, że to, co Kiefer osiąga dzięki oryginalnemu zestawieniu środków malarskich, to niezwykła optyka wciągająca widza bezpośrednio w przedstawioną przez malarza przestrzeń. W kompozycji *Margarethe* odbiór formalny obrazu poprzez zestawienie surowych materiałów zmieszanych z farbą, która tworzy prawie rzeźbiarską, reliefową iluzję przestrzeni, jest bezpośrednim doświadczeniem struktury samej materii malarskiej i pozamalarskiej. Myślę, że nie muszę wtedy wiedzieć, czy przedstawiona rzeczywistość jest subiektywnym czy obiektywnym odwołaniem artysty do przeszłości, czy do traumy pamięci. Fizyczne doświadczenie materii obrazu jest moim własnym odczuciem ulokowanym gdzieś „w najgłębszych pokładach świadomości”²⁹. Symboliczna Kieferowska alchemia świętego ognia, gdzie „(...) słoma staje się popiołem, ołów zostaje oczyszczony a nie poddający się płomieniom piasek trwa wiecznie”³⁰, przekłada się bezpośrednio na elementy strukturalne obrazu, które same są nośnikiem semantycznych treści, pewnym przekazem samego medium.

²⁷ Internet

²⁸ *Prawda w malarstwie* [sesja naukowa], Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, październik 2010, s. 27-28

²⁹ Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 42

³⁰ *Prawda w malarstwie* [sesja naukowa], Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, październik 2010, s. 28

Czym jest prawda?

W ujęciu filozoficznym klasyczna koncepcja prawdy zakłada, że prawda jest to cecha wypowiedzianych zdań określająca ich zgodność z rzeczywistością. Tak więc prawda to zgodność myśli i rzeczywistości. Dla Sokratesa prawda obok cnoty i dobra była jedną z największych wartości, którą utożsamiał z wiedzą. Słowo pisane według Sokratesa jest niewłaściwym narzędziem dla wypowiedzenia prawdy. Właściwym dla prawdy jest dialog, rozmowa. Dialektyka wypracowana przez Sokratesa była sposobem dochodzenia do prawdy a tym samym do wiedzy.

Dla Platona termin „prawda” i „prawdziwy” miał aspekt ontologiczny i aksjologiczny. Kiedy Platon mówi o bycie prawdziwym to mówi o bycie „istotnie istniejącym”³¹, czyli posiadającym predykat istnienia. Platońska sfera noetyczna – rzeczywistych przedmiotów-idei to sfera bytów prawdziwych, natomiast sfera gignetyczna – cieni przedmiotów, to sfera fałszu.

Według Arystotelesa pojęcia powiązane są w zdania, czyli sądy, którym możemy przypisać prawdziwość lub fałsz: „Powiedzieć, że istnieje o czymś, czego nie ma jest fałszem. Powiedzieć o czymś, co jest, że jest, a o czymś czego nie ma, że tego nie ma jest prawdą”³².

Prawda w rozumieniu klasycznym odwołuje się do subiektywnych doznań, które są udziałem każdego człowieka. Prawdą jest to, co myślimy, że jest prawdą. Myśli natomiast mają swój początek w empirycznych doznaniach. Prawda jest subiektywna, ponieważ myśl jest subiektywna, dlatego postrzegana przez nas rzeczywistość jest subiektywna.

Nieklasyczna koncepcja prawdy opiera się na rozumie. Aby twierdzenie uznać za prawdziwe należy oprzeć się na doświadczeniach i zgodności twierdzenia z innymi już przyjętymi ogólnymi prawdami. Koherencyjna koncepcja prawdy zakłada, że dane zdanie jest prawdziwe, gdy jest zgodne z innymi, już przyjętymi zdaniami. Ewidencyjna koncepcja prawdy zakłada, że dane zdanie jest prawdziwe tylko wtedy, jeżeli jest oczywiste.

Kartezjusz odkrył jedną bezwzględnie pewną prawdę: skoro wątpię, to myślę, a że bym mógł myśleć, muszę wpierw być. Myślę, więc jestem³³. Wychodząc z zasadniczego zwątpienia o wszystkim, co nazywamy poznaniem, Kartezjusz doszedł do wniosku, że jedynie uświadomienie sobie zwątpienia jest bezwzględnie pewne. Wątpienie jest aktem myśli, więc stwierdza jednocześnie istnienie ludzi myślących. Kartezjusz wyklucza poza myśleniem każdą inną

³¹ Internet

³² Internet

³³ Internet

treść świadomości. Rozsądkowe myślenie jest jedynym źródłem prawdy, które posiadamy³⁴.

Klasyczne i nieklasyczne koncepcje prawdy przeplatają się w źródle starożytnego rodowodu. Jednak to, co je różni, dotyka sfery percepcji. Klasyczna koncepcja prawdy oparta jest na mimetycznym postrzeganiu rzeczywistości, zaś koncepcja nieklasyczna opiera się na kreatywnym postrzeganiu rzeczywistości.

Platon definiując cztery typy wiedzy, podzielił je na „opinie” i „wiedzę prawdziwą”. Dwa pierwsze typy – opinie przypisał subiektywnej percepcji, „ponieważ podczas, gdy percepcja może być prawdziwa, różne rzeczy są postrzegane odmiennie przez różnych ludzi”³⁵. Według Kartezjusza istota człowieka polega na myśleniu: „Wszystko może być zakwestionowane, ale jedna rzecz pozostaje faktem: myślenie myśliciela. Samoświadomość”³⁶. Istnieję, ponieważ wątpię w istnienie. Docieram do prawdy z różnych stron, gdyż wątpię w ostateczne poznanie.

Prawda to związek myślenia i rzeczywistości, które nigdy nie są tożsame. Pozostaje więc wiara w szczerą wiązanie, wielość sposobów ujęcia nieuchwytej tajemnicy.

Słowo prawda powszechnie tłumaczone jest z łacińskiego słowa *veritas* i jest dość niewiernym ekwiwalentem greckiego *alethei*. Trzon tego sformułowania wywodzi się od homeryckiego *lanthano* i oznacza nieukryte, niezapomniane. Zatem słowo prawda w odniesieniu do greckiego *alethei*, oznacza coś niezatajonego, nieskrytego, ale dosłownie niewyraźnego.

Greckie znaczenie słowa prawda jest chyba najbliższe temu, do czego próbuję dotrzeć poprzez proces portretowania. Złożony proces malarskiej kreacji to próba doświadczenia świata, docierania do czegoś oczywistego i istotnego, ale niewyraźnego. Prawda jest realna jako byt, obecna, istotnie istniejąca, lecz przekazywalna w formach niedyskursywnych, jakie oferuje sztuka.

To, co widzę na czarno-białych fotografiach, odwołuje się bezpośrednio do mojej pamięci, która przywołuje określone wspomnienia. To, co postrzegam na powierzchni zdjęć odwołuje się do mojej percepcji, która uwalnia określone wrażenia. Wspomnienia związane są z czasem przeszłym, natomiast wrażenia przypisane są teraźniejszości. Tak więc czas przeszły i teraźniejszość przeplatają się wzajemnie w złożonym procesie twórczym. W procesie portretowania próbuję dotrzeć do tego, co jest ukryte w tych zdjęciach, zapomniane, do tego, co zaciera i niszczy czas. Cały ten skomplikowany i zawyły labirynt tropów na moich obrazach w postaci plam, linii, kresek, uszkodzeń, rozdarć, zagięć,

³⁴ Internet

³⁵ *Filozofia*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2008, s. 32

³⁶ *Filozofia*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2008, s. 90

zarysowań, odcisków linii papilarnych, które są odciskami moich palców, tak samo jak na fotografiach, zacierają i niszczy czytelność i czytelność tego, co wcześniej namalowałem. Ale nie ukrywa, niczego nie zataja, eksponuje tylko proces przemijania. Historia przedstawiona na moich obrazach jest pewną osobistą refleksją na temat życia, śmierci i działania czasu. Jednocześnie staram się uciec od dosłowności przedstawienia, zwracając uwagę na pewne egzystencjalne aspekty życia, które, jak mi się wydaje, są bliskie każdemu człowiekowi: motyw dzieciństwa, macierzyństwa, pierwsza komunie, ślub, rodzina, pogrzeb. Widz nie musi przecież znać mojej osobistej historii, nie musi wiedzieć, czyje portrety widzi na obrazie. Forma czarno-białej fotografii, jako przedmiot odwołania dla moich obrazów, wydaje mi się czytelna, ponieważ sama w sobie reprezentuje pewne znaczenie. Jest tutaj rodzajem wizualnego komunikatu, który sugeruje pewne semantyczne treści przedstawienia. Widz podążając tropem zawiłego labiryntu iluzji malarskiej może odnajdzie tam swoje własne wewnętrzne rysy, jakieś ukryte ślady, linie, uszkodzenia, rozdarcia, jakieś zapomniane przeżycia i wtedy, już z tym doświadczeniem, pozwoli wciągnąć się w przestrzeń mojego obrazu.

To, co widzę na powierzchni fotografii to rodzaj labiryntu, który wciąga mnie i wskazuje wiele tropów ku temu, co sam ukrywa. Podążając śladem tego co widzę, analizując splecioną strukturę niszczejacej emulsji światłoczułej, portretując zawiły labirynt drobnych uszkodzeń, plam, kresek, odcisków linii papilarnych na powierzchni obrazu, próbuję dotrzeć do tego, co ukryte pod powierzchnią. Podążając jednak śladem percepcji, zwiedzony iluzją mojego oka być może niczego tam nie znajdę, żadnej prawdy, oprócz samego siebie i własnego, złudnego wyobrażenia prawdy. Moja strategia życiowa oparta jest na widzeniu, postrzeganiu, a przecież percepcja wzrokowa nie jest według Platona źródłem wiedzy prawdziwej. Różne rzeczy mogą być postrzegane odmiennie przez różnych ludzi. Więc moje widzenie to nie tylko akt percepcji, ale przede wszystkim rodzaj aktu twórczego - niezależnie, czy jest to twórczość świadoma czy nieświadoma, wynikająca z autonomicznej potrzeby mózgu do produkcji obrazu.

W dokumentalnym filmie pod tytułem *Black sun* angielski filmowiec i muzyk Gary Tarn opowiada historię pisarza i malarza Hugues'a de Montalemberta, który w wyniku bójki stracił wzrok. W filmie słyszymy, jak malarz „opowiada o tym, jak – kiedy był już niewidomy – jego mózg uparcie domagał się obrazów, nawet w sytuacji okaleczenia. Nie przyjmując już zewnętrznych bodźców wzrokowych, umysł zaczął tworzyć widziadła dla człowieka absolutnie realne. Były to obrazy mocne, niepokojące (...) Wpadłem do filizanki miodu, opowiada, i jak zwierzę zaszczute, lecz niezdolne do reakcji, postanowiłem zatrzymać się i poczekać: coś na pewno musiało się zmienić... i w istocie się zmieniło! Informacje, które zaczął otrzymywać od innych

zmysłów, zaczęły tworzyć nową formę wizji, jego mózg zaczął emitować obrazy, jakby widziadła te miały się składać w rodzaj wewnętrznego filmu: mózg zaczął wyświetlać film właściwy dla siatkówki oka. Montalembert przekonał się, że chce patrzeć w sposób naturalny, a nie jak ślepiec. (...) Malarz doszedł do przekonania, że widzenie, nawet w mroku ślepoty, jest z natury swojej aktem twórczym, nie tylko percepcją: według Montalemberta nie istnieje prawda, gdyż to, co widzi jeden podmiot, jest inne, od tego, co percypuje inny. W wizji Montalemberta nie ma prawdy – jest twórczość³⁷.

³⁷ Kwartalnik *Autoportret. Pismo dobrej przestrzeni*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 3(35)2011, s. 59

Bibliografia

- Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, red. Grażyna Raj, Warszawa 2010.
- Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- David Sylwester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Piotr Kawiecki, Józef Tarnowski, *Aksjologiczne spektrum sztuki*, Gdańsk 1995.
- Sesja naukowa ASP w Gdańsku, *Prawda w malarstwie*, red. prof. Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk, październik 2010.
- John Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.
- James Mannion, *Filozofia*, tłum. F. Kowalczyk, Gliwice 2008.
- Gustav Rene Hocke, *Świat jako labirynt*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
- Henryk Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Toruń 2002.
- Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954-56*, Warszawa 1980.
- Giorgio de Chirico, *Teksty o sztuce*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2012.
- Maria Rzepińska, *Historia koloru*, reprint, Warszawa 2009.
- Autoportret, pismo dobrej przestrzeni*, kwartalnik MIK, Kraków 3(35)2011.
- Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004.
- Michel Foucault, *Słowa i rzeczy*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Heinrich Wofflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.
- Hal Foster, *Powrót realnego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- Jose Saramago, *O malarstwie i kaligrafii*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2010.
- Estetyka chińska*, antologia, red. A. Zemanek, Kraków 2007.
- Sztuka w świecie znaków*, red. B. Żyłko, Gdańsk 2002.
- Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, 1977.