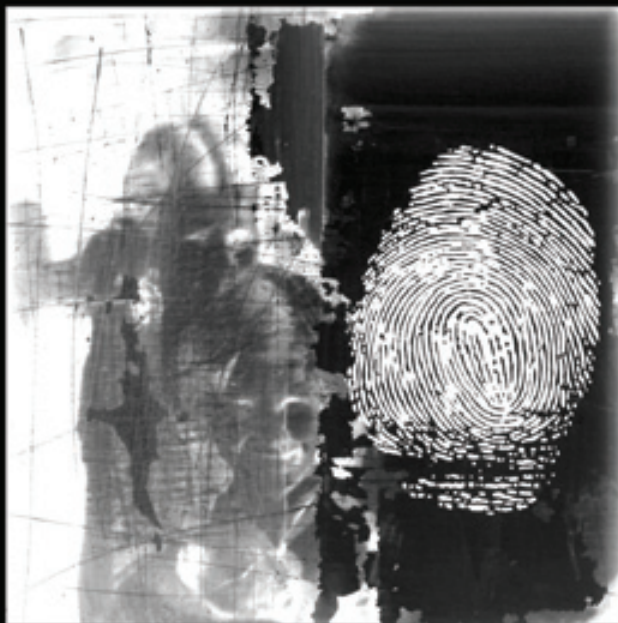


MAREK WRZESIŃSKI

O MALARSTWIE, KONTEMPLACJI I PROSTOCIE



ON PAINTING, CONTEMPLATION AND SIMPLICITY



... Are you still looking for things that no-one else can see?

John Balance. Coil

Roman Nieczyporowski

ZAPIS PRZEMIJANIA. RZECZ O MALARSTWIE MARKA WRZESIŃSKIEGO.

Roman Nieczyporowski

A RECORD OF PASSING. ON MAREK WRZESIŃSKI'S PAINTINGS.

...Dymy ognisk pasterskich stoją nieruchomo
Nad płomieniem, plastyczne, białe; nie wiadomo,
Czy to między pagórki o kolorze śliwy
Anioły zeszyły srebrne otrząsać oliwy,
Czy...

Jarosław Iwaszkiewicz

Porywani pędem ponowoczesności często nie dostrzegamy otaczającego nas świata. Literatura i sztuka przychodzi nam z pomocą, namawia do refleksji, odsłania niedostrzegalne oblicza piękna. I choć od wieków słysząc głosy wieszczące koniec sztuki¹, to wszystko wskazuje, iż ma się ona całkiem nieźle. Co więcej, były w historii kultury momenty, które tezie mówiącej o kryzysie kultury zdecydowanie zaprzeczały. Zachwycamy się Picassem, van Goghem, Rembrandtem, malarstwem Vermeera, Rubensa, Caravaggia, a trzeba przecież jeszcze wspomnieć renesans karoliński, renesans ottoński, renesans XII wieku, czy wreszcie najbardziej znany renesans wieku XV i XVI, który odcisnął tak wyraziste piętno na kulturze Zachodu. Jak zauważa Ernst Gombrich „około 1520 r. wszyscy miłośnicy sztuki w miastach włoskich wydawali się zgodni co do tego, że malarstwo osiągnęło szczyt doskonałości. Artyści tacy jak Michał Anioł i Rafael, Tycjan i Leonardo dokonali właściwie wszystkiego, do czego dążyły poprzednie pokolenia. Żaden problem rysunkowy nie był dla nich nazbyt trudny, żaden temat zbyt skomplikowany. Pokazali, jak poprawnie połączyć piękno z harmonią i prześcignęli nawet – jak mówiono – najsynniejsze posągi starożytnej Grecji i Rzymu. Dla chłopca, który pewnego dnia sam chciałby zostać wielkim malarzem, takie opinie nie brzmiały szczególnie zachęcająco. Bez względu na to, jak wielkim podziwem mógł darzyć dzieła wielkich żyjących mistrzów, mu-

1. Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985, PWN, Warszawa 1988; por.: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tł. Janusz Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006; por.: E. Królikowska-Avis, *Cywilizacja Zachodu na rozdrożach wartości*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.

...Smoke from the shepherds' fires
Above the flame, ductile and white, no one knows,
Whether angels descended among
Plum-coloured hills to shake down silver olives
Or whether...

Jarosław Iwaszkiewicz

Driven by the rush of postmodernity, we often fail to notice the world around us. Literature and art comes to our aid by urging us to reflect and by revealing invisible layers of beauty. And even though voices proclaiming the end of art have been heard for centuries¹, everything indicates that it is doing quite well. What is more, there have been moments in the history of culture that strongly contradicted the crisis of culture hypothesis. We admire Picasso, van Gogh, Rembrandt, Vermeer, Rubens, Caravaggio, and yet we still have to mention the Carolingian Renaissance, the Ottonian Renaissance, the Renaissance of the 12th century, and finally the most famous Renaissance of the 15th and 16th centuries, which left such a distinct mark on Western culture. As Ernst Gombrich notes: "Around 1520, all art lovers in Italian cities seemed to agree that painting had reached the peak of perfection. Artists such as Michelangelo and Raphael, Titian and Leonardo had accomplished virtually everything that previous generations had aspired to. No drawing problem was too difficult for them, no subject too complicated. They showed how to combine beauty with harmony, and they surpassed in quality even – it was claimed – the most famous statues of ancient Greece and Rome. For a boy who would like himself to become a great painter one day, such opinions did not sound particularly encouraging. No matter how much admiration he might have

1. Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985, PWN, Warszawa 1988; cf.: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, transl. Janusz Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006; cf.: Elżbieta Królikowska-Avis, *Cywilizacja Zachodu na rozdrożach wartości*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.

siał zastanowić się nad tym, czy naprawdę nic już nie pozostało do zrobienia, bowiem w sztuce osiągnięto wszystko, co było możliwe”². Jak historia pokazuje, sztuka nie stanęła w miejscu, nie zamarła wraz z odejściem Leonarda, Michała Anioła i Rafaela. Trwała, rozwijała się i zmieniała, ciągle zadziwiając, ciągle wzbudzając zachwyt, nieraz oburzenie. Niewątpliwie działalność artystyczna Marka Wrzesińskiego wpisuje się doskonale w tę tradycję. Obok jego malarstwa nie da się przejść obojętnie. Zachwyca warsztatem (co dziś niezwykle rzadkie), wyczuciem koloru, subtelną malarską erudycją. Pokazał to już swoimi pracami wykonanymi w pracowni prof. Macieja Świeszewskiego, które składały się na jego dyplom³.

Tematyka tamtych obrazów łącząca niewinność dziecięcego pokoju z delikatną dozą niepokoju budowała napięcie grozy jak z powieści Stephena Kinga. Niebanalna gra tematem połączona z odważnymi zestawieniami kolorystycznymi nie mogła umknąć uwadze środowiska artystycznego. Nie dziwi więc, że artysta zajął wówczas pierwsze miejsce w konkursie „Artystyczna Podróż Hestii”, w efekcie czego mógł polecieć za ocean, by twórczo spędzić kilka tygodni w Nowym Jorku.



Anegdota mówi, że jeden z najwybitniejszych filozofów czasów nowożytnych, Immanuel Kant, całe życie spędził w Królewcu, nigdy nie opuszczając rodzinnego miasta. Zapewne ktoś, kto poświęca się filozofii, może pozwolić sobie na taki luksus, na zamknięcie w czterech ścianach biblioteki, której księgozbiór da szansę na przemierzanie oceanu myśli, ale sztuka wymaga podróży, poznawania miejsc i patrzenia. Żadne zdjęcie nie jest w stanie oddać głębi obrazu, żaden film nie zastąpi dotknięcia architektury. Artysta musi podróżować – to konieczność znana od wieków. Na przykładzie twórczości Marka Wrzesińskiego widać to doskonale. Po powrocie zza oceanu niby wszystko pozostało po staremu, niby kolory te same, podobne kompozycje, ale mimo wszystko czuć różnicę. Odnosi się wrażenie, że artysta się usamodzielniał, odciął symboliczną pępowinę. O ile w obrazach pokazanych na dyplomie

had for the works of the great living masters, he had to wonder whether there was really anything left to do, if indeed everything possible had already been achieved in art”². As history shows, art did not stop or die out with the passing of Leonardo, Michelangelo and Raphael. It persisted, developed and changed to astonish, arouse admiration and often outrage. Undoubtedly, the artistic activity of Marek Wrzesinski fits perfectly into this tradition. It is impossible to pass by his paintings indifferently. He impresses with his technique (which is extremely rare today), his sense of colour and subtle painterly erudition. He had already shown this with his works created in the studio of Prof. Maciej Świeszewski, which constituted his Master’s Degree diploma³.

The subject matter of those paintings, which combined the innocence of a child’s room with a subtle dose of unease, created a horror-like suspense as if from a Stephen King’s novel. The original juxtaposition of the theme with bold colour schemes could not escape the attention of the art community. Unsurprisingly, the artist won the Hestia Artistic Journey competition, which enabled him to fly across the Atlantic to spend a few creative weeks in New York.

An anecdote has it that one of the greatest philosophers of modern times, Immanuel Kant spent his entire life in Königsberg, never leaving his hometown. Someone who devotes himself to philosophy can probably afford such a luxury: to stay confined to the four walls of a library whose book collection enables us to traverse the ocean of thought; however, art requires traveling, exploring and observing. No photograph can convey the depth of a painting, no film can replace the touch of architecture. An artist must travel – this is a necessity that has been known for centuries. The example of Marek Wrzesiński’s work shows this perfectly. After his return from across the Ocean, it seemed that everything remained the same, the colours seemed the same, and the compositions similar, but still you can feel the difference. One gets the impression that the artist has become independent and cut the symbolic umbilical cord. While you can still see the delicate trace of his master in the paintings shown at the graduation, you can no longer feel it in the works created after his return to Poland.

Marek Wrzesiński’s works from the first two decades of the 21st century reveal a sophisticated game with Andy Warhol, and one has to admit that the artist coped perfectly with the extremely difficult task of making a reference to the father of pop-art. Avoiding the pitfalls of imitation or paraphrase, he took the path of neo pop-art. Noteworthy paintings here feature *Tom Waits*; *The Pianist* (portrait of Lang Lang); *Fall in Love*, *Charlie Chaplin*; *Outside the Law* (Buster

2. E. H. Gombrich, *O sztuce*, transl. Monika Dolińska, Irena Kossowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Agnieszka Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, p. 361.

3. The degree was awarded in 2005.

4. The artist presented himself as: a white man with blonde (?) long hair; Afroamerican, Native American, and a bearded man with head wrapped in keffiyeh.

2. E. H. Gombrich, *O sztuce*, tł. Monika Dolińska, Irena Kossowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Agnieszka Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, s. 361.

3. Obroniony w 2005 r.

mie widać jeszcze delikatne piętno jego mistrza, to w pracach tworzonych po powrocie do Polski już tego nie czuć.

W pracach Marka Wrzeńskiego powstałych w drugiej dekadzie XXI wieku widać wyrafinowaną grę z Andy'm Warholem, i trzeba przyznać, że z tym tak niezwykle karkołomnym zadaniem poradził sobie doskonale. Unikając pułapek naśladownictwa czy parafrazy, wszedł na drogę neo pop-artu. Warto tu wspomnieć o takich obrazach jak: *Tom Waits*, *Pianista* (portret Lang Langa), *Fall in Love*, *Charlie Chaplin*, *Poza prawem* (Buster Keaton), czy też *Malarz i modelka* (portret Pabla Picassa). Jednak najbardziej widocznym hołdem złożonym Andy'emu Warholowi zdaje się być poczwórny autoportret. Nawiązanie do „papieża pop-artu” jest tu oczywiste, ale unikając replikacji, malując cztery różniące się od siebie autoportrety⁴ Wrzeński pokazuje swoją interpretacyjną oryginalność, dotykając problemu równości i uprzedzeń rasowych.



Z kolei *Buty*, obraz przedstawiający porzuconą na drewnianej podłodze parę butów, z których jeden przypomina czerwone Converse'y, drugi zaś Martensy, jest nawiązaniem do warholowskiej serii *Butów*, a zarazem do słynnego obrazu van Gogha *Para butów*. Tym samym zabiera głos w dyskusji podejmującej problem prawdy w malarstwie, otwartej słynnym tekstem Deridy⁵.

Ale w tamtym okresie⁶ nawiązania Wrzeńskiego nie ograniczają się li tylko do twórczości Andy'ego Warhola. W wielu intertekstualnych obrazach odnosi się do dzieł in-

Keaton), or *The Painter and the Model* (portrait of Pablo Picasso). However, the most visible tribute to Andy Warhol seems to be the quadruple self-portrait. The reference to the “pope of pop-art” is obvious here, but by avoiding replication, painting four different self-portraits⁴, Wrzesinski shows his interpretative originality, touching on the problem of equality and racial prejudice.

The painting *Shoes* which depicts pairs of shoes dropped on a wooden floor, one of which resembles red Converse Chucks and the other Dr Martens boots, is a reference to Warhol's series of *Shoes* as well as to van Gogh's famous painting *A Pair of Shoes*. Thus, the artist makes a statement in the long discussion of the problem of truth in painting, which was opened by the famous Derrida's text⁵.

Yet Wrzesinski's references at that time⁶ are not limited to the works of Andy Warhol only. In many of his intertextual paintings, he refers to the works of other famous representatives of pop art, including Rosenquist and Hamilton. Moreover, using pop-art strategies, he engages in the dialogue with art history, a dialogue where painterly quotations from the “old masters” open up new fields for interpretation⁷.

As the years go by, both the subject matter of Wrzesinski's paintings and their colours are slowly “calming down”. This can be seen especially in the nudes, where the artist begins to operate more sparingly with colour, a trend that will eventually lead him to monochromatism. The paintings – exhibited in 2012 – are very intimate, stripped of colour and suspended in family memory. After all, it is the memory that constructs a person. Without it, would we even know where we come from, who we are, or where we are going⁸. At a certain stage of life we begin to ask ourselves such questions and we begin to look for answers. Sometimes, the starting point for asking ourselves such questions is a photograph. The technological revolution has led to the deluge of a gigantic number of photos and most of us view images in their digital format with the use of a smartphone or computer screen. We also very often forget that until recently photography was an exclusive product, and family stories were illustrated with printed photos showing births, baptisms, name days, weddings or funerals. Pasted carefully into albums, collected devoutly in paper or plastic bags, they were an anchor for the memory of days gone by. The situation was similar in Marek Wrzesinski's

4. Przedstawiając siebie jako: białego mężczyznę z długimi blond (?) włosami; Afroameerykanina, rdzennego mieszkańca Ameryki, brodatego mężczyznę w „arabce” na głowie.

5. J. Derida, *Prawda w malarstwie*, tł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003. Problem prawdy w malarstwie był na tyle ważny dla Marka Wrzeńskiego, że poświęcił mu znaczną część swojej rozprawy doktorskiej, zob.: M. Wrzeński, *O potrzebie portretowania*, msp rozprawy doktorskiej obronionej w ASP w Gdańsku w 2012 r., s. 10nn.

6. Koniec studiów i pierwsze lata pracy w Akademii.

5. J. Derida, *Prawda w malarstwie*, transl. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003. The problem of truth was so important for Marek Wrzesinski that he devoted a substantial part of his doctoral dissertation, see.: Marek Wrzesinski, *O potrzebie portretowania*, msp doctoral dissertation defended at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2012., p. 10nn.

6. The end of studies and first years of employment at the Academy.

7. This can be exemplified by, inter alia, Andrea Mantegna's *Saint Sebastian*, Botticelli's *The Birth of Venus*, Caravaggio's *Young Sick Bacchus*, Édouard Manet's *Luncheon on the Grass* or Andy Warhol's *Elvis Presley*.

8. A paraphrase of the title of Paul Gauguin's painting, *Where do we come from? What are we? Where are we going?*, (1897–1898), from the collection of the Museum of Fine Arts in Boston.

nych, słynnych przedstawicieli pop-artu, między innymi do Jamesa Rosenquista czy Richarda Hamiltona. Co więcej, wykorzystując pop-artowskie strategie, prowadzi dialog z historią sztuki, dialog, w którym malarskie cytaty z „dawnych mistrzów” otwierają nowe pola interpretacyjne⁷.

Wraz z upływem lat zarówno tematyka obrazów Wrzesińskiego, jak i ich kolorystyka ulega powolnemu „uspokojeniu”. Widać to szczególnie w aktach, w których zaczyna coraz oszczędniej operować kolorem, co w efekcie doprowadzi artystę do monochromatyzmu. Pokazane w 2012 r. obrazy są niezwykle intymne, odarte z koloru, zawieszone w rodzinnej pamięci. Pamięć konstruuje człowieka. Bez niej nie wiedzielibyśmy, skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd zmierzamy⁸. Na pewnym etapie życia zaczynamy zadawać sobie takie pytania, szukamy odpowiedzi. Czasami pretekstem do postawienia sobie takiego pytania jest fotografia. Rewolucja technologiczna sprawiła, że zalewani jesteśmy gigantyczną ilością zdjęć, a większość z nas ogląda obrazy w ich formacie cyfrowym, używając do tego ekranu smartfona czy komputera. Bardzo często przy tym zapominamy, że jeszcze do niedawna fotografia była produktem ekskluzywnym, zaś rodzinne historie ilustrowane były papierowymi odbitkami odmierzającymi narodziny, chrzciny, imieniny, wesela czy pogrzeby. Wklejane starannie do albumów, gromadzone nabożnie w papierowych torbach lub foliowych workach stawały się ostoją pamięci minionych dni. Podobnie było w rodzinie Marka Wrzesińskiego.



7. Przykładem może tu być między innymi *Męczeństwo św. Sebastiana* Andrea Mantegna, *Narodziny Wenus* Botticellego, *Chory Bachus* Caravaggia, *Śniadanie na trawie* Edouarda Maneta czy *Elvis Presley* Andy'ego Warhola.

8. Parafraza tytułu obrazu Paula Gauguina, *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, (1897–1898), z kolekcji Museum of Fine Arts w Bostonie.



family. His grandmother became “the custodian of memory” and kept the collection of family photographs, whose quality gradually deteriorated year after year. What time does to photographs also shows what it does to our memory. In order to save the scraps of the latter, Marek Wrzesiński created a series of monochrome paintings based on salvaged family photographs. In his own words: “each of these photographs is close to me. Some of them are so old and damaged that they are almost illegible. Others are just fragments or torn up scraps of an earlier whole. The inevitable interference of time in the structure of the photographic paper gradually erases the clarity and legibility of the representation, covering the surface of the photographs with a dense network of scratches and cracks. What I see on the surface of the photographs is the first step into a maze that draws me in and points to many clues, hoping to discover something that is deeper”⁹. He recreates the selected photographs as they were when he reached for them. He repeats the blurriness of the shots, traces of damage, dirt or childish interference/destruction¹⁰. In this case, this peculiar “noise” has been treated by the artist as a value worthy of being included in paintings. Moreover, here and there, Marek Wrzesiński superimposes the traces of his fingerprints on the painting. This procedure is explained by the artist's desire to leave his DNA code. Such an interpretation by the artist should be respected, but, in my opinion, one may be tempted to come up with another explanation for this.

9. M. Wrzesiński, *O potrzebie portretowania*, p. 2.

10. The painting depicting the first communion ceremony of the artist's cousin with some child-like doodles, including the Basquiat-like crown above the girl's head.

„Strażniczką pamięci” stała się jego babcia, trzymająca pieczę nad zbiorem rodzinnych fotografii, które z roku na rok ulegały coraz większej destrukcji. To, co z fotografią robi czas, pokazuje też i to, co robi z naszą pamięcią. By uratować jej skrawki, Marek Wrzesiński stworzył serię monochromatycznych obrazów bazujących na ocalałych rodzinnych fotografiach. Jak sam zaznacza „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”⁹.

Wybrane fotografie odtwarza takimi, w jakim stanie były, kiedy po nie sięgnął. Powtarza nieostrość ujęć, ślady uszkodzeń, zabrudzeń czy dziecięcej ingerencji¹⁰. W tym przypadku ten specyficzny „szum” potraktowany został przez artystę jako wartość malarskiej materii. Co więcej, w wielu miejscach Marek Wrzesiński nakłada na obraz ślady linii papilarnych swoich palców. Zabieg ten twórca tłumaczy chęcią zostawienia swojego kodu DNA. Należy uszanować taką interpretację artysty, ale moim zdaniem można pokusić się tu o jeszcze inne tego wytłumaczenie. Przeglądając stare rodzinne fotografie, dotykamy ich niekiedy bezwiednie, tak jakbyśmy chcieli nawiązać fizyczny kontakt z uwiecznioną na zdjęciu osobą, jakbyśmy na chwilę przenieśli się do przeszłości. Bo przecież na tych obrazach/zdjęciach uwieczniono osoby, których dziś już nie ma. Nie ma już zmarłego dziadka, rodzice się zestarzelili, kuzynka wyrosła na dojrzałą kobietę... „Te fotografie to niezwykle, bardzo osobisty obraz historii życia i śmierci najbliższych mi osób. (...) 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. To, co udało się uchwycić, jest niepowtarzalne”¹¹. Seria ta jawi się więc jako kontemplacja mijającego czasu, ale też i swoistego rodzaju rozrachunek z przeszłością, przełamanie traumy dzieciństwa. Artysta zresztą tego nie ukrywa pisząc: „Patrząc na czarno-białe fotografie mojej rodziny, szukałem w nich czegoś osobistego, co przyciągnie moją uwagę, czegoś subtelного poza kadrem zdjęcia. Podążając tropem *punctum* według terminologii



Looking through old family photographs, we sometimes touch them involuntarily, as if we wanted to make physical contact with the person immortalized in the photo, as if we travelled to the past for a moment. After all, these paintings/photographs have immortalized people who are no longer with us today. The deceased grandfather is gone, the parents have grown old, the cousin has grown into a mature woman... “These photographs are an extraordinary and very personal picture of the lives and deaths of those closest to me. (...) I find here the scenes of ordinary life: birth, baptism, first communion, wedding; elegant, stylized portraits and casual, unposed situational photos. Many fleeting moments and emotions captured somewhere in time outside or on the margins of my existence. I find childhood, youth and transience here. Among them, there are several photographs depicting pain and despair on the faces of the living, the helplessness of the moment when a loved one dies. What has been captured in these photos is truly unique”¹¹. Thus, the series appears as a contemplation of passing time, but also a kind of reckoning with the past, overcoming the trauma of our childhood. After all, the artist does not hide this, writing: “Looking at the black-and-white photographs of my family, I was looking for something personal in them that would attract my attention, something subtle beyond the frame of the photo. Following Barthes' *punctum*, most of the photographs that inspired my portraits touched on something very personal, some experience, impression, memory or wound”¹².

9. M. Wrzesiński, *O potrzebie portretowania*, s. 2.

10. Obraz przedstawiający zdjęcie komuniyjne kuzynki artysty z dziećmi „bazgrołami”, pośród których nad głową dziewczynki widoczna jest narysowana korona przypominająca tę, jaką znamy z twórczości Basquiata.

11. M. Wrzesiński, *O potrzebie portretowania*, s. 1–2.

11. M. Wrzesiński, *O potrzebie portretowania*, pp. 1–2.

12. Ibidem, *O potrzebie portretowania*, p. 8.

Barthesa, większość fotografii, które stały się inspiracją dla moich portretów, dotykała czegoś bardzo osobistego, jakiegoś przeżycia, wrażenia, wspomnienia lub jakiejś rany¹². Na marginesie przyznać muszę, iż ostatni, ciągle niedokończony obraz z tej serii szczególnie mnie „uwiódł”. Przedstawia fotografię ślubną, na której widać niezamalowany fragment odsłaniający surowość malarskiego gruntu. W czasach ploterowych wydruków ta świadoma niedokończoność staje się walorem tego płótna, przywodząc równocześnie na myśl wczesne obrazy Francisca Bacona.

Wydawało się przez moment, iż artysta będzie dalej eksplorował temat pamięci. I trzeba przyznać, że swoimi wyborami po raz kolejny nas zaskoczył. Wrócił do koloru, pojawiły się nowe (czasami warholowskie) tematy, takie chociażby jak sylwetki sportowych samochodów (2013), zaś w 2014 r. zrealizował cykl obrazów przedstawiających ludzi świata kultury (*Idols*), namalowanych na podstawie zdjęć zamieszczonych w Internecie. W serii tej skoncentrował się nie tyle na rzeczywistym sportretowaniu danej postaci, lecz na problemie wymuszonej przez media kreacji wizerunku.



Przełomowym w artystycznej karierze Marka Wrzesińskiego okazał się rok 2015. Zaczął wtedy pracować nad cyklem obrazów, w których duże połacie płasko kładzionego waloru kontrastują z niezwykle sugestywnymi, hiperrealistycznymi przedstawieniami martwych natur. Całości dopełnia fragment wykreślonej fioletem linii, która przywodzi na myśl konceptualne prace Edwarda Krasieńskiego¹³, a która jest elementem spinającym poszczególne obrazy serii.

Incidentally, I must admit that the last painting of the series – the one that is still unfinished – particularly “seduced” me. It depicts a wedding photograph with an unpainted fragment revealing the rawness of the painterly ground. In the era of plotter prints, this intentional unfinishedness makes this work especially valuable and additionally brings to mind Bacon's early paintings.

It seemed for a moment that the artist would further explore the theme of memory. However, one must admit that he once again surprised us with his choices. He returned to colour, introduced new (sometimes Warholian) subjects such as silhouettes of sports cars (2013), and in 2014, he created a series of paintings depicting artists (*Idols*), using photos from the Internet as the basis. This series focused not so much on the actual portrayal of a given person, but on the problem of image creation engendered by the media system.

2015 turned out to be a breakthrough year for Marek Wrzesiński's artistic career, as he began working on a series of paintings in which large stretches of flatly laid value contrast with highly evocative, hyper-realistic representations of still life. Such compositions are complemented by a fragment of a purple drawn line, which is reminiscent of the conceptual works of Edward Krasieński¹³ and binds together the individual paintings in the series.

Just like in Wrzesiński's earlier works, we find here numerous signs of dialogue with other artists, sometimes quite obvious, sometimes a bit less. The most conspicuous one, through the dominant use of blue, is the reference to the work of Yves Klein. Almost as clear are the references to Malevich: blue and black square, and through Malevich's Black Square to... Zbigniew Herbert, which the artist explains as follows: “During the work on the polyptych *Study of an Object* (2018), I focused on the problem of searching for a subjective relationship between the poetic narrative of a poem and its exemplification in the form of a painting. Developed in the context of poetic art, the painterly composition is dedicated to Zbigniew Herbert. The direct inspiration in this case was his poem *Study of an Object*¹⁴. In this work, the author seems to reveal the area of ontological transgression, which goes beyond the sensory perception of reality going towards the metaphysics of the object. This poetic play of meanings between the description of something that simultaneously does and does not exist became for me a point of reference in the area of concepts, which are the subject of my painting inquiries and define painting as a kind of unique phenomenon – where what is depicted is and at the same time is not what it depicts. Herbert evocatively describes, or rather marks with a black square, the object that is not there and the empty space it leaves. The reference to

12. Tamże, s. 8.

13. Przy czym zauważyć należy, że w swoich pracach Wrzesiński świadomie porzuca błękit używanej przez Krasieńskiego taśmy ScotchBlue.

13. It should be noted here that Wrzesiński purposefully resigns from using the hue of Krasieński's scotch blue.

14. Z. Herbert, *Stydium przedmiotu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, p. 54–55. 12. M. Wrzesiński, O potrzebie portretowania, p. 8.

Podobnie jak we wcześniejszych pracach Wrzesińskiego, tak i w tym przypadku znajdujemy liczne ślady dialogu również i z innymi artystami. Czasami bardziej, czasami mniej oczywiste. Najsilniej widoczne, poprzez dominujące użycie błękitu, jest tu nawiązanie do twórczości Yvesa Kleina. Równie wyraziste są odniesienia do Malewicza: błękitny i czarny kwadrat, a poprzez *Czarny czworokąt* Malewicza do... Zbigniewa Herberta, co artysta tłumaczy w sposób następujący: „W trakcie realizacji polptyku *Studium przedmiotu* (2018) skupiłem się na problemie poszukiwania subiektywnej relacji pomiędzy poetycką narracją wiersza a jego malarską egzemplifikacją. Rozbudowana w kontekście poetyckiej formy artystycznej kompozycja malarska dedykowana jest Zbigniewowi Herbertowi. Bezpośrednią inspiracją w tym przypadku był jego wiersz *Studium przedmiotu*¹⁴. W utworze tym autor wydaje się ujawniać taki obszar ontologicznej transgresji, który wykracza poza zmysłowe postrzeganie rzeczywistości, podążając w kierunku metafizyki przedmiotu. Poetycki rodzaj gry znaczeń pomiędzy opisem czegoś, co jest i jednocześnie nie jest, stał się dla mnie punktem odniesienia do obszaru pojęć, będących przedmiotem moich malarskich dociekań i definiujących malarstwo jako rodzaj wyjątkowego zjawiska, gdzie to, co przedstawione jest i jednocześnie nie jest tym, co przedstawia. Herbert w sposób sugestywny opisuje, a raczej oznacza czarnym kwadratem przedmiot, którego nie ma i miejsce po nim. Odniesienie do czarnego kwadratu Malewicza w rytmie poetyckiej narracji zainspirowało mnie do malarskiej próby interpretacji tego abstrakcyjnego motywu w przestrzeni polptyku”¹⁵.



14. Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 54–55.

15. M. Wrzesiński, msp pracy habilitacyjnej obronionej w ASP w Gdańsku w 2019 r., s. 24–25.



Malevich's black square in the rhythm of the poetic narrative inspired me to make a painterly attempt to interpret this abstract motif in the space of the polptych.¹⁵”

The white rectangle from another canvas with black lines drawn horizontally on it, which I think may refer to a fragment of one of Jasper Johns' paintings¹⁶ or to Picasso's famous “sailor” shirt, is far less obvious. Similar quotations and references could be given here, but it seems more important to draw attention to the general principle of the cycle's construction. Well, in my opinion, the juxtaposition of Vermeer's way of expressing the essence of the object (with strong articulation of illusion and depth) with the flatly laid value of the other fragments of the canvas builds an unusual compositional tension, thanks to which the problem of the relationship between subject and space comes to the fore. Moreover, the clear dominance of the flat surface over the hyperrealistic details of the still lifes provokes a contemplative way of perceiving the works that make up the series in question. From the artist's declaration, “the compositional arrangement of the series suggests a kind of game of visual tensions between the figurative and the non-figurative, between the illusion of the ‘reality’ of the painted objects and the illusion of ‘abstract’ planes in relation to spatial elements.”

“Kraśiński's line”, which, as already mentioned, is the main element that connects the whole cycle, also performs the function of organizing the plane of the pictorial field. But in addition to this, it also has its symbolic meaning. In geometry, a straight line is infinite, it has no beginning or end¹⁷. Thanks to this we are dealing with an open work and at the same time, through the symbolism of infinity and its metaphysical nature, a contemplative work. No wonder, then, that

15. M. Wrzesiński, msp of habilitation thesis defended at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2019 r., pp. 24–25.

16. From *Flag* series.

17. That is why it is said that the length of Kraśiński's line is unknown. One should also note that the words “has no beginning or end” also refer to the existence of the Universe (the lecture of 2020 Nobel laureate in physics, Sir Roger Penrose, see.: <https://www.youtube.com/watch?v=zxMM3Pgkyks>, accessed: 24.07.11). Roger Penrose, as well as the metaphysical existence: God is said to exist outside of time.

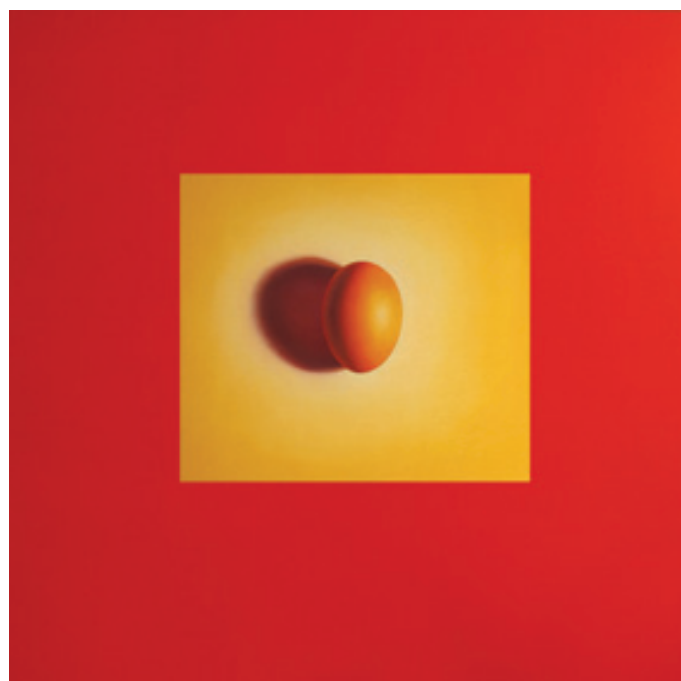
Mniej oczywisty jest umieszczony na innym płótnie biały prostokąt z naniesionymi na niego horyzontalnie czarnymi liniami, co moim zdaniem nawiązywać może do fragmentu jednego z obrazów Jaspiera Johnsa¹⁶ lub do słynnej „marynarskiej” koszulki Picassa. Podobnych cytatów i odniesień można by tu podać wiele, ale istotniejsze wydaje się zwrócenie uwagi na ogólną zasadę konstrukcji cyklu. Otóż moim zdaniem zderzenie vermeerowskiego sposobu oddawania istoty przedmiotu (z silną artykulacją iluzji i głębi) z płasko położonym waleorem pozostałych fragmentów płótna buduje niezwykle napięcie kompozycyjne, dzięki czemu na pierwszy plan wysuwa się problem relacji podmiot – przestrzeń. Co więcej, wyrażona dominacja powierzchni płaskiej nad hiperrealistycznymi detalami martwych natur prowokuje kontemplacyjny sposób odbioru dzieł składających się na rzeczony cykl. Z deklaracji artysty wynika, że „układ kompozycyjny cyklu sugeruje rodzaj gry wizualnych napięć pomiędzy przedstawiającym a nieprzedstawiającym, pomiędzy iluzją »realności« namalowanych przedmiotów a iluzją »abstrakcyjnych« płaszczyzn względem elementów przestrzennych”.

„Linia Krasieńskiego”, która jak już wspomniano jest głównym elementem łączącym cały cykl, spełnia również funkcję porządkującą płaszczyznę pola obrazowego. Ale prócz tego ma też swoje znaczenie symboliczne: w geometrii linia prosta jest nieograniczona, nie ma początku ani końca¹⁷. Dzięki czemu mamy do czynienia z dziełem otwartym, a zarazem, poprzez symbolikę nieskończoności i swoją metafizyczność, dziełem kontemplacyjnym. Nic więc dziwnego, że w odniesieniu do tego cyklu Marek Wrzesiński używa późnośredniowiecznej nazwy poliptyku¹⁸.

Zwykło się mówić, iż sztuka współczesna wymaga objaśnienia. Ale sztuka zawsze była wymagająca, do jej zrozumienia zawsze konieczna była wiedza. Stąd kończąc, należałoby zadać pytanie: o co w tym wszystkim chodzi? Czego dotyczy sztuka Marka Wrzesińskiego? Myślę, że najlepszą odpowiedź będą słowa Romana Opałki, które artysta wypowiedział na kilka lat przed swoją śmiercią: „Ja na pewno nie myślałem o liczbach, nie myślałem o cyfrach, myślę o tym, o co w ogóle chodzi. Chodzi o niewiele, czyli o życie, czyli również o wszystko”¹⁹.

Marek Wrzesiński uses the late medieval name of *polyptych*¹⁸ in reference to this cycle.

It is said that contemporary art requires explanation. But art has always been demanding and some degree of knowledge has always been necessary to understand it. Hence, in conclusion, one should ask the question what it is all about. What is the main subject of Marek Wrzesiński's art? I think the best answer will be the words of Roman Opałka, who said a few years before his death: "I certainly wasn't thinking about numbers, I wasn't thinking about figures, I was thinking about what it is all about. It's about not much, which is life, which is also everything"¹⁹.



16. Z serii *Flag*.

17. Stąd o pracy Krasieńskiego zwykło się m.in. mawiać, iż długość jego linii jest nieznana. Warto też zauważyć, że określenie „nie ma początku ani końca” odnosi się zarówno do istnienia świata (m.in. wykład laureata nagrody Nobla w dziedzinie fizyki za rok 2020, sir Roger Penrose, zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=zxMM3Pgkyks>, [dostęp: 24.07.11]), jak i istnienia metafizycznego: o Bogu mówi się, że istnieje poza czasem.

18. Nazwy o proveniencji grecko-łacińskiej (gr. *polyptychos*, łac. *polyptychus*) znaczące: wielokrotnie złożony.

19. Wypowiedź Romana Opałki, cyt. za: <https://www.youtube.com/watch?v=rk48vkmsY58>, [online, 22.11.21].

18. The word of Greek and Latin etymology (Greek: *polyptychos*, Latin: *polyptychus*) which means: many+fold.

19. R. Opałka, quoted after: <https://www.youtube.com/watch?v=rk48vkmsY58>, [accessed, 22.11.21].

Jacek Kornacki

KONTEKSTY W TWÓRCZOŚCI MARKA WRZESIŃSKIEGO.

Jacek Kornacki

CONTEXTS IN THE PAINTINGS OF MAREK WRZESIŃSKI.

Prace malarskie Marka Wrześcińskiego przez lata, jak przyznaje autor, odnosiły się do rzeczywistości zewnętrznej – głównym tematem twórcy była koncepcja „bytu” przedmiotu oraz jego wyobrażona idea. We wzajemnej relacji realistycznych i odrealnionych przedmiotów oraz konstrukcji przestrzeni tła Wrześciński odnajduje wyższy sens porządkowania rzeczywistości, poszukuje nadrzędnej idei materii – jej reprezentacji w perfekcyjnej formie, w której w idealnych proporcjach syntetyzują się zależności między kształtem a znaczeniem. Przedmiot, który później pojawia się na płótnie malarskim, już jako atrybut, jest często odrealniany poprzez malowanie go satynowymi i matowymi farbami w kolorze odpowiednio dobranym do koncepcji dzieła. Przez te zabiegi, służące syntezie formy już na poziomie przygotowania, przedmioty przybierają formę obiektu czy przestrzennego znaku i stają się swoistym „odbiciem” samych siebie jako forma reprezentacji. Relacja między tłem, przedmiotem i jego iluzyjnym odbiciem uwydatnia intermedialną i abstrakcyjną przestrzeń obrazu, która ujawnia się między dziełem a odbiorcą. Z jednej strony perfekcyjnie realistycznie namalowana kompozycja przedmiotów np. butelek (niektóre z nich artysta wcześniej poddał malarskiej syntezie jako atrybuty do malowania, tworząc swoiste obiekty-znaki), z drugiej ich fizyczne (nienamalowane) odbicie w samym obrazie, powstałe dzięki podziałom kompozycyjnym i doskonałemu warsztatowo użyciu werniksów, tworzą dwoistą naturę odbioru rzeczywistości dzieła. Kolejnym zabiegiem dekonstrukcji przestrzeni obrazu jest tworzenie analogii i odniesień zarówno do przestrzeni kulturowej, jak i do materialnej i kolorystycznej substancji dzieła (poszerzając również odbiór o analogie dźwiękowe). Artysta buduje abstrakcyjny układ systemowy, łącząc poszczególne prace kobaltową linią Krasińskiego, tworząc w ten sposób intrygujący palimpsest znaczeń, mówiący o abstrakcyjnej naturze przedmiotu i rzeczywistości, jaką ów przedmiot stanowi w widzeniu twórcy.

The painting works of Marek Wrześciński, as the author admits, referred to external reality for years – his main subject was the concept of “being” of an object as well as its imaginary idea. He finds a higher sense of ordering reality in the mutual relationship of realistic and unreal objects with the construction of the background space, looking for the superior idea of the matter and its representation in perfect form, where the relations between shape and meaning are synthesized in ideal proportions. The object, which later appears on the canvas already as an attribute, is often derealized by covering it with satin and matte paints in a colour aptly matching the concept of the work. Through these formal synthesis procedures already at the level of preparation, things take on the form of an object or spatial sign and become a kind of “reflection” of themselves in the form of representation. The relationship between the background object and its illusory reflection highlights the intermedial and abstract space of the painting, which reveals itself between the work and the viewer. This combination of the perfectly realistic painterly composition of objects, such as bottles (some of which the artist had previously subjected to painterly synthesis as attributes to be painted, creating peculiar object-signs) and their physical (unpainted) reflection in the painting itself achieved through compositional divisions and perfect artistry in the use of varnish, create the dual nature of the perception of the work's reality. Another procedure of deconstructing the painterly space is the creation of analogies and references to both the cultural space and the material/colour substance of the work (extending the reception to cover sound analogies, too). The artist builds an abstract system, connecting individual works with Krasiński's cobalt line, creating an intriguing palimpsest of meanings, speaking of the abstract nature of the object and the reality that the object creates in the artist's vision.

Analyzing Marek's earlier works in the context of his latest works, I think that he also intuitively searched for the relationship between the external entity, its material pictorial “reproduc-

Analizując wcześniejsze prace Marka w kontekście najnowszych realizacji malarskich, tworzących cykl pt. *Cykle solarne, serie lunarne*, myślę, że w swych obrazach intuicyjnie poszukiwał również relacji pomiędzy bytem zewnętrznym, jego materialną „reprodukcją” obrazową oraz wewnętrznym obrazem – „odbiciem” powstałym w odczuciu. Systemowe porządkowanie zewnętrznej struktury przedmiotu, poszukiwania jego idei oraz antropologiczny obraz, swoisty „duch” przedmiotu powstały w ciele, ostatecznie doprowadziły artystę do całkowicie abstrakcyjnej wizji obrazu, wynikającej z wewnętrznej, twórczej i duchowej potrzeby przemiany. Wcześniej był zainspirowany zewnętrżnością, teraz poszukuje i odnajduje w sobie fascynacje lokowane w obszarach duchowości związanej z prasłowiańską wiarą w porządek świata i kosmosu, opartą na liminalnej cykliczności przyrody. *Cykle solarne, serie lunarne* są częścią artystycznego projektu badawczego pt. *Esoterika pragmata*. Jak twierdzi autor: „(...) nawiązują do przedchrześcijańskiej, pogańskiej symboliki cykli solarnych, kultu lunarnego, geometrii oraz pisma runicznego. W dawnych kulturach i cywilizacjach zjawiskom, takim jak: przesilenie zimowe i letnie, równonoc wiosenna i jesienna, zaćmienie słońca i księżyca, przypisywano uniwersalny wymiar przemiany duchowej i rytualnego odrodzenia (...)”¹. *Cykle Lunula. Całkowite zaćmienie księżyca I, II, III, Równonoc wiosenna I, II, Przesilenie zimowe I, II, III, IV, Okultacja I, II, III, IV, V*, to obrazy formalnie wpisujące się w ciągle żywą i inspirującą współczesną sztukę geometryczną, oparte na abstrakcyjnych figurach geometrycznych, takich jak kwadrat i prostokąt, ale główną figurą jest koło i jego „cyrkulacje”². Tematy prac zawarte w tytułach kompozycji są, jak pisze autor: „(...) nierozdzielnie związane z energią życia i śmierci, czyli z odwiecznym cyklem odradzania się i umierania oraz z nieustającą wędrówką od światła do mroku, w cieniu słońca i świetle księżyca (...)”.

W tym miejscu warto przytoczyć szerszy kontekst prehistorycznych wierzeń, które stały się inspiracją dla wyżej wymienionych cykli. Możemy się tu odwołać do znakomitego moim zdaniem tekstu Mariana Kwapińskiego pt. *Ryty i mity. O symbolice popielnic twarzowych*³. Autor zauważa, że społeczeństwa kultury pomorskiej, żyjące w bezpośredniej zależności od cyklów przyrody, funkcjonowały tak, iż świat objawiał im się w kategoriach krańcowych – jasności i ciemności, ciepła i zimna, życia i śmierci, bytu i niebytu. Moce sprawcze mieszkaly w niebie. Kosmos był zespołem hierarchicznie uporządkowanych sił, wielu najróżniejszych bytów wszechmocy determinujących ruch i moc. Baczna obserwacja przyrody, wschodów i zachodów słońca, regulowały jawę i sen. Malejące dni w cyklu rocznym powodowały narastanie ciemności, chłodu i śmierci.

tion” and the internal image – the “reflection” created by feeling. The systemic ordering of the external structure of the object in search for its ideas and the anthropological image, a kind of the object’s “spirit” formed in the body, eventually led the artist to a completely abstract vision of the image, resulting from the inner creative and spiritual need for transformation. Previously inspired by externality, he now seeks and finds fascination located in the areas of spirituality, related to the ancient Slavic belief in the order of the world and cosmos based on the liminal cyclicity of nature. The latest works *Solar cycles* and *lunar series* are part of an artistic research project entitled: *Esoterika pragmata* and, according to the author, “they refer to the pre-Christian, pagan symbolism of solar cycles, lunar worship, geometry and runic script. In ancient cultures and civilizations, phenomena such as the winter and summer solstice, the vernal and autumnal equinoxes, solar and lunar eclipses were ascribed a universal dimension of spiritual transformation and ritual rebirth”¹. *Lunula cycles. Total Lunar Eclipse I, II, III, Spring Equinox I, II, Winter Solstice I, II, III, IV, Occultation I, II, III, IV, V*, are all formally embedded in the still alive and inspiring contemporary geometric art; they are based on abstract geometric figures such as squares, rectangles, but the main figure is the circle and its “circulations”². The themes of the works, as indicated in the titles of the compositions, are, as the author writes, “inextricably linked to the energy of life and death that is to the eternal cycle of death and rebirth and the perpetual journey from light to darkness in the shadow of the sun and the light of the moon”.

At this point, it is worth quoting the broader context of prehistoric beliefs that inspired the above-mentioned cycles. We can refer here to the excellent text by Marian Kwapiński³. The author notes that societies of Pomeranian culture living in direct dependence on the cycles of nature functioned in such a way that the world was revealed to them in extreme categories – light and dark, heat and cold, life and death, being and non-being. Careful observation of nature – sunrises and sunsets – regulated waking and sleeping. Declining days in the annual cycle resulted in increasing darkness, cold and death. The monthly cycle of the moon ruled women's fertility, daily sunrises and sunsets regulated the tides of the sea. The moon ruled the waters, filled reservoirs with rain, quenched thirst, lightning turned existence into non-existence. The causal powers resided in the heavens. Thus, the cosmos was a complex of hierarchically ordered forces, many different entities of omnipotence determining movement and power. The moon wandering in the sky was the first natural phenomenon observed by man, the correspondence of the

1. *O malarstwie, kontemplacji i prostocie*, red. M. Wrzesiński, Katalog, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2024, s. 16.

2. *cyrkulacja* – ruch dookoła osi, krążenie, obieg, obrót, okrążanie czegoś, orbitowanie, przepływ, rotacja, rozprowadzanie, ruch, <https://www.synonimy.pl> [dostęp: 24.11.23].

3. M. Kwapiński, *Ryty i mity. O symbolice popielnic twarzowych*. Katalog wystawy, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, Gdańsk 1987.

1. *O malarstwie, kontemplacji i prostocie*, [On painting, contemplation and simplicity], ed. M. Wrzesiński, Katalog, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2024, p. 16.

2. The thesaurus describes *circulation* as movement around an axis, circling, rotating, encircling something, orbiting, distribution, movement. See: <https://www.synonimy.pl/synonim/cyrkulacja/> [access: 24.11.23].

3. M. Kwapiński, *Ryty i mity. O symbolice popielnic twarzowych* [Rites and Myths. On the Symbolism of Face Urns, transl. mine], katalog wystawy, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, Gdańsk 1987.

Comiesięczny cykl księżyca rządził płodnością kobiet, codzienne wschody i zachody słońca regulowały przyptywy i odpływy morza. Księżyc rządził wodami, wypełniał deszczem zbiorniki wodne, gasił pragnienie, piorun zmieniał byt w niebyt. Wędrujący po niebie księżyc był pierwszym zjawiskiem przyrodniczym obserwowanym przez człowieka, a zgodność jego cyklu z cyklem menstruacji kobiet była niezwykle istotna, gdyż miała wpływ na płodność i zdolność przeżycia. Swoje boskie kwalifikacje miało też słońce – księżyc co miesiąc „umierał”, słońce było nieśmiertelne. Jego ruch na nieboskłonie zarówno dzienny, jak i roczny, warunkował ożywianie lub zamieranie życia całej ludzkości. Obserwacja słońca skłaniała do wniosku, że istotą życia były światło i ciepło, a substytutem ziemskim słońca był świetlisty i gorący ogień. Wszechmocne i dynamiczne słońce nie mogło jednak samoistnie „rodzić” form bytu – moc rozenia miał nadal księżyc, wody i kobiety, choć i one nie mogły zrobić tego samoistnie.

Była to pierwsza formuła dialektyczna rozróżniająca byty i moce na wirtualne i potencjalne. W tej konwencji nie istniała potrzeba dzielenia losu ludzkiego na ziemski i pozagrobowy, lecz na wirtualny i potencjalny. Zatem pannaturalizm oraz synkretyzm solarno-lunarny to dwa wymiary przestrzeni wypełnianej przez społeczeństwa pradziejowe. Skoro ruch i moc pozostawały zależne od formy, analiza formy stawiała się kluczowa w kontakcie ze świętością, a znak magiczny wydawał się „mocniejszy”, silniejszy i skuteczniejszy im więcej wcielał bytów i skojarzeń. Dwoistość światów zakładała dwoistość bytów w aspekcie mocy i formy – podobnie jak w sztuce surrealistycznej elementy rzeczywiste kreowane przez artystę poprzez jego wyobraźnię tworzą rzeczywistość nadrealną. Naszkicowany z grubsza „pejzaż wyobraźni” naszych przodków jawi nam się



cycle with a woman's menstrual cycle was extremely important for societies, as it affected fertility and survival. The sun also had its divine qualifications. Just as the moon “died” every month, so the Sun was immortal. Its daily and annual movement in the sky conditioned the revival or dormancy of life for all mankind. Observation of the sun led to the conclusion that the essence of life was light and heat and the earthly substitute for the sun was luminous and hot fire. The omnipotent and dynamic Sun could not “give birth” to forms of being on its own. It was still the Moon, the waters and women that had the power to give birth, although women, too, could not do that of their own accord.

This was the first dialectical formula dividing entities and powers into virtual and potential. In this convention, there was no need to divide human destiny into earthly and afterlife but into virtual and potential. Thus, pannaturalism and solar-lunar syncretism are two dimensions of the space filled by prehistoric societies. Since movement and power remained dependent on form so the analysis of form became the key to establish contact with the sacred and the “stronger”, more powerful and effective the magic sign seemed, the more entities and associations it embodied. The duality of worlds assumed the duality of entities in terms of power and form, just like in Surrealist art where the real elements created by the artist through his imagination create a surreal reality. The roughly sketched “landscape of imagination” of our ancestors appears to us as an abstract image. As Paul Klee notes “Art is similar to the act of creation (...), it goes beyond the object, it turns towards beyond the real as well as beyond the imaginary. Art plays an unconscious game with ultimate things and yet it finally reaches them”⁴. In the symbolism of the sun, the record of the annual cycle was made in the form of solar mandalas. The most universal form of such a mandala was the swastika, a universal sign because of the spatial extent of its occurrence and the meaning it conveyed. The oldest form of mandala in Poland was a circle divided inside by the sign of the cross into four parts, thus expressing the succession of seasons, creating a “rolling wheel of time”. The course of the seasons was marked by the Sun, the directions of the world also. The mandala was thus an image of physical space, its horizontal plane extending in the four directions of the world called the cosmogram.

The pannaturalistic concept of the cosmos in the beliefs of prehistoric societies is documented in the rites and symbols of Pomeranian culture. The most significant criterion distinguishing this culture from others is the ceremonial pottery produced for the burials of the previously cremated dead and richly ornamented with religious symbols. „Well, it is precisely the distinction between ‘produce’ and ‘create’, a seemingly insignificant difference that hides all the ambivalence of the situation of an archaeologist attempting to study the beliefs and myths of “illiterate” societies that existed in prehistoric times in the lands of today’s Poland. ‘To produce’ is a term that refers mainly to the realm of matter, while ‘to create’ corresponds more to the

4. P. Klee, Quoted from: Marian Kwapiński, *Op. cit.* [transl. mine].

wręcz jako obraz abstrakcyjny. Jak zauważa Paul Klee „Sztuka jest podobna do aktu stworzenia (...), wychodzi poza przedmiot, zwrócona poza to, co rzeczywiste, jak i to, co wymagowane. Sztuka prowadzi nieświadomą grę z rzeczami ostatecznymi, a jednak naprawdę ich dosięga”⁴.

Pannaturalistyczna koncepcja kosmosu w wierzeniach społeczeństw pradziejowych udokumentowana zostaje w rytach (symbolach) kultury pomorskiej. W symbolice słońca dokonano zapisu cyklu rocznego pod postacią mandali słonecznych. Najbardziej uniwersalną formą takiej mandali była swastyka – uniwersalną ze względu na zasięg jej występowania oraz treści, jakie wyrażała. Najstarszą formą mandali w Polsce był krąg podzielony wewnątrz znakiem krzyża na cztery części, wyrażający w ten sposób następstwo pór roku, tworzący „toczące się koło czasu”. Słońce wyznaczało więc bieg pór roku i kierunki świata. Mandala była wizerunkiem przestrzeni fizycznej, jej płaszczyzny (zwanej kosmogramem) po horyzont rozciągającej się w czterech kierunkach świata.

Najbardziej znaczącym kryterium wyróżniającym kulturę pomorską jest obrzędowa ceramika wytwarzana w celu pochowania zmarłego, uprzednio spalonego, bogato ornamentowana religijnymi symbolami. M. Kwapiński zwraca uwagę na ciekawy aspekt: „(...) Otóż właśnie »wytwarzać« czy »tworzyć«? Ta pozornie nieistotna różnica kryje w sobie całą ambiwalencję sytuacji, w której staje archeolog pragnący zbadać wierzenia i mity społeczeństw »niepiśmiennych«, egzystujących w pradziejach na ziemiach Polski. »Wytwarzać« to określenie, które odnosi się zwłaszcza do sfery materii, »tworzyć« odpowiada bardziej sferze idei. Czy w glinianym naczyniu może się kryć idea? Otóż mimo wszystkich wątpliwości archeologa, niejako skazanego na operowanie faktami materialnymi i ograniczonego w swobodach poznawczych wszystkimi normami naukowych eksplikacji, nie mam w tej sprawie wątpliwości. Może, gdyż ze wszystkich definicji pojęcia »kultura« najbardziej przekonuje mnie ta, która każe w niej widzieć przede wszystkim czynność intelektualną. Może, gdyż z wszystkich definicji charakteryzujących tę czynność, najbardziej przekonuje mnie ta, która każe ją traktować integralnie, jako połowę całości, którą współtworzy praktyka. W takiej perspektywie podział na kulturę »materialną« i »duchową« okazuje się być zabiegiem czysto formalnym, albowiem bezideowa praktyka istnieje tak samo jak niepraktyczna idea, nie tworzy znaczących wartości (...)”⁵. M. Kwapiński dalej dodaje: „(...) nie ulega bowiem wątpliwości, że pewne twory rąk ludzkich mają zdolność ucieleśniania zbiorczych emocji, posiadają tę właściwość, że są symbolem sił i wymiarów przekraczających ludzkie pojmowanie. Są to z reguły wytwory zaliczane do dziedziny zwanej sztuką”⁶.

Według badacza to właśnie popielnice twarzowe, charakterystyczny wytwór kultury pomorskiej, której twórcami były

realm of ideas. Could there be an idea hidden in a clay vessel? Well, despite all the doubts of an archaeologist who is – so to speak – condemned to operate on material facts and limited in cognitive freedoms by all the norms of scientific explication, I have no doubts in this matter. It may be so, because, of all the definitions of the concept of “culture”, the one that makes me see it primarily as an intellectual activity seems the most convincing to me. It treats it integrally, as only a half of a whole that is co-created by practice. The division into “material” and “spiritual” culture turns out to be a purely formal procedure in such a perspective, as the division into “material” and “spiritual” culture turns out to be a purely formal procedure – an idealless practice existing in the same way as an impractical idea: it does not create any meaningful values...”⁵. He goes on to add “there is no doubt that certain creations of human hands have the ability to embody collective emotions and display the propensity to symbolize forces and dimensions beyond human comprehension. As a rule, these are creations classified in the field of art”⁶.

It is the face urns – the characteristic product of Pomeranian culture – which were created by the societies inhabiting Gdansk Pomerania in the fifth century BC⁷ that truly deserve to be called an outstanding work of art in modern terms. Their global intellectual and emotional programme is expressed through symbols (rituals). The engravings on the vessels had a magical function and were an integral part of the work. This magical function was very extensive and played the roles of today's philosophy, education, religion and art, capturing their norms in form. Face urns, also known as ashtrays of the Pomeranian culture, were mainly representations of the lunar birthing power. The sense of calendar rituals on grave pottery (often on the round lid of the urn) is the sense of magical reproduction of the dialectics of nature's “cosmic circularity” in the sense of a sign embodying the deceased in the natural cycle of life and death. Most of the ashtrays of the Pomeranian culture had an image of a face with elements of eyes, ears and sometimes hands, while the function and the form represent the timeless idea of returning to the “motherland of the universe”. They combined both the lunar potential order of all things, whose experience was shaped by the matriarchal social system, with the solar virtual one, whose manifestation was the belief that the essence of life was light and warmth, and the earthly substitute for the sun was luminous and hot fire, hence the practice of burning corpses. “For fire could not digest heat and light, which form the virtual aspect of nature and of man. The generalization of this experience was shaped by patriarchal social relations”⁸. This amazing “object”, which, according to the latest research, did not contain the ashes of only one person, resembling the shape of a woman's

5. Ibidem, p. 3–4.

6. Ibidem, p. 4.

7. In the period between 400 and 125 BC, this culture became common throughout central Poland and in scientific nomenclature it is called the Wejherowo-Krotoszyn culture.

8. M. Kwapiński, Op. cit., pp. 10–11.

4. cyt. za: Tamże.

5. Tamże, s. 3–4.

6. Tamże, s. 4.

społeczeństwa zamieszkujące Pomorze Gdańskie w V wieku p.n.e.⁷, zasługują we współczesnym pojęciu na miano wybitnego dzieła sztuki. Ich globalny program intelektualny i emocjonalny wyrażony jest przez symbole (ryty). Ryty na naczyniach pełniły funkcję magiczną oraz stanowiły integralny element dzieła. Owa funkcja magiczna była rozległa i pełniła rolę dzisiejszej filozofii, szkolnictwa, religii i sztuki, ujmowała te normy w formę. Urny twarzowe, zwane też popielnicami kultury pomorskiej, były głównie wyobrażeniem lunarnej mocy rodzącej. Sens rytów kalendarzowych na ceramice grobowej (często na okrągłej pokrywie urny) to sens magicznej reprodukcji dialektyki przyrody, „kosmicznego kołobiegu”, to sens znaku wcielającego zmarłego w przyrodniczy cykl życia i śmierci. Większość popielnic kultury pomorskiej posiadała wizerunek twarzy z elementami oczu, uszu, a czasem i rąk, zaś ich funkcja i forma wyrażały ponadczasową ideę powrotu do „macierzy wszechświata”, łącząc w sobie zarówno lunarny potencjalny porządek wszechrzeczy, którego doświadczenie kształtował matriarchalny system społeczny, jak i solarny porządek wirtualny, którego przejawem była wiara, że istotą życia jest światłość i ciepło, a ziemskim substytutem słońca jest świetlisty i gorący ogień (stąd praktyka palenia zwłok). „Ogień nie mógł bowiem strawić ciepła i światłości, czyli tego, co w przyrodzie, a więc i w człowieku wirtualne. Uogólnienie tego doświadczenia kształtowały patriarchalne stosunki społeczne”⁸. Ten niesamowity „obiekt”, który według najnowszych badań nie zawierał prochów tylko jednej osoby, przypominający kształtem macicę kobiety, łączący materialną i duchową strukturę rzeczy, zamykający filozofię idei w formę – staje się niejako łącznikiem między tym, co w nas pierwotne, a tym, co współczesne. To fascynacje sztuką pierwotną przyczyniły się do powstania nowych koncepcji artystycznych. Bez sztuki pierwotnej, dawnej, nie istniałaby sztuka współczesna, ale też bez koncepcji krytycznych sztuki XIX, XX i XXI w. nie widzielibyśmy dzisiaj sztuki dawnej w jej pełnym znaczeniu i jak w kole czasu nie miałyby dla nas tak inspirujących cech. Warto przytoczyć tu słowa Jerzego Nowosielskiego: „Gdyby nie sztuka współczesna, chodziłbym po tym muzeum i patrzyłbym na ikony jak wół na malowane wrota i nic z tego, co oglądam, nie rozumiałbym (...). Wydaje mi się bowiem, że malarstwo nowoczesne, jako pewnego rodzaju analiza problematyki malarskiej, stanowi klucz do przeżywania sztuki historycznej (...). Gdyby nie było rewelacji sztuki nowoczesnej, nadal traktowalibyśmy dzieła starożytnego Egiptu czy ikony wyłącznie w kategoriach archeologii (...). A my dzisiaj, przez ten jak gdyby nowy zmysł wchodzenia w rzeczywistość epok minionych, po prostu uzyskujemy możliwość dotarcia do historii jako aktualności. W jakiś sposób wskrzesza-

uterus, combining the material and spiritual structure of things, encapsulating the philosophy of ideas into form, becomes, in my view, a link between the primordial and the contemporary in us. It is the fascination of primordial art that has contributed to the emergence of new artistic concepts. Without primordial, ancient art, there would be no contemporary art, but also without the critical concepts of 19th, 20th and 21st century art, we would not see ancient art today in its full sense, and, as in the wheel of time, it would not have such inspiring qualities for us. “If it were not for modern art, I would walk around this museum and look at the icons like an ox at the painted gates and I would understand nothing of what I am looking at(...). For it seems to me that modern painting – as a kind of analysis of the painterly problems – is the key to experiencing historical art(...). If there were no revelations of modern art, we would still treat the works of ancient Egypt or icons only in terms of archaeology(...). And today, we seem to have acquired a new sense of the reality of bygone eras, as well as the ability to reach history in its actuality. We are somehow resurrecting history. This is, in my opinion, a wonderful process, similar to the resurrection of the dead. Today, we have the possibility of the same reception of an ancient Egyptian or Pompeian or Romanesque painting as the people of those times had”⁹.

The face urn is a vessel, an object, externally beautiful with an integral symbolic and magical ritual of ideas taking the form of abstract signs, but its spiritual power lies inside. Without ashes and their virtual potential for renewal it is only an empty shell of externality that can become a pretext for the affirmation of art and its forms which contained the original ideas. “Returning to judgments in artistic terms, it thus turns out that neither superficial conformity to the perceived reality nor technical proficiency in rendering it are indispensable attributes of a work of art. The synthetic image of reality concretized in the form of an ashtray obtains its status as a work of art thanks to the sincere and deeply lived experience of man. In this way he reveals the mystery of his own existence and conveys it to us without unnecessary digressions”¹⁰.

Through the ordering of the lunar and solar cycles and the observation of their influence on life and death, Pomeranian prehistoric culture arrives at the idea of the vessel-urn, a symbol of the return to the motherland and rebirth. It invokes – in contemporary terms – an artistic object containing the entire abstract space of ideas and beliefs enclosed in the form of an object. Marek rejects the idea of an object for an overriding idea concerning the spiritual order, and in the forms of simple abstract geometric figures he seeks the deepest symbolic meanings necessary to understand the rhythm of change, while at the same time, with the help of sophisticated means of artistic expression,

7. W okresie pomiędzy 400 a 125 r. p.n.e. kultura ta upowszechniła się w całej Polsce centralnej, w nomenklaturze naukowej nazywana jest kulturą wejherowsko-krotoszyńską.

8. M. Kwapiński, dz. cyt., s. 10–11.

9. Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* [Around the Icon. Conversations with Jerzy Nowosielski, transl. mine], Znak, Kraków 1981.

10. Marian Kwapiński, *Op. cit.*, p. 12.

my historię. To jest według mnie cudowny proces, podobny do wskrzeszania umarłych. Dzisiaj mamy możliwość takiego samego odbioru malowidła staroegipskiego czy pompejańskiego, czy romańskiego, jaki mieli ludzie tamtych czasów”⁹.

Urna twarzowa to naczynie, przedmiot piękny zewnętrznie, z integralnym symbolicznym i magicznym rytmem ideowym przybierającym formę abstrakcyjnych znaków, ale jej duchowa siła drzemie wewnątrz – bez prochów i ich wirtualnego potencjału odnowy jest tylko pustą skorupą zewnętrzności, może być tylko pretekstem do afirmacji sztuki i jej form, które zawierały pierwotne idee. To, co drzemie w jej wnętrzu, czyni zeń prawdziwe dzieło sztuki: „Powracając do sądów w kategoriach sztuki, okazuje się więc, że ani powierzchowna zgodność z postrzeganą rzeczywistością, ani techniczna biegłość w jej oddawaniu nie są nieodzownymi atrybutami dzieła sztuki. Syntetyczny obraz rzeczywistości skonkretyzowany pod postacią popielnicy uzyskuje swą rangę dzieła sztuki dzięki szczeremu i głęboko przeżytemu doznaniu człowieka. Odsłania on w ten sposób tajemnicę własnego istnienia i przekazuje nam ją bez zbędnych dygresji”¹⁰.

Pomorska kultura pradziejowa poprzez porządkownie cykli lunarnych i solarnych, obserwację ich wpływu na życie i śmierć, dochodzi do idei naczynia-urny, symbolu powrotu do macierzy i odrodzenia, powołuje – operując dzisiejszymi kategoriami – artystyczny obiekt zawierający całą abstrakcyjną przestrzeń idei i wierzeń zamkniętą w formę przedmiotu. Marek Wrzeński w *Cykłach solarnych i seriach lunarnych* odrzuca ideę przedmiotu, wybierając nadrzędną ideę porządku duchowego. W formach prostych, abstrakcyjnych figur geometrycznych szuka najgłębszych znaczeń symbolicznych niezbędnych do zrozumienia rytmu przemian, jednocześnie za pomocą wyrafinowanych środków wyrazu plastycznego tworzy wręcz iluzyjny obraz zjawisk kosmicznych, atmosferycznych i optycznych, które mogły być wspólnym doświadczeniem zbiorowości ludzkiej. Jest współczesnym twórcą zaangażowanym w relacje między sztuką a kulturą, który w pełni świadomie rezygnuje z wirtuozerii odwzorowań na rzecz przestrzeni obrazowania abstrakcyjnego, która wydaje się być tą pierwotną formą poszukiwań prawdy o świecie. Obraz powstaje w naszym ciele, a prawdziwa sztuka tkwi w rozwoju intelektualnym i duchowości – to tam tworzy się dialog między tym, co dawne i tym, co współczesne.

he creates an almost illusory image of cosmic, atmospheric and optical phenomena that could be a common experience of the human collective. He is a contemporary artist involved in the relationship between art and culture who fully consciously abandons the virtuosity of representation in favor of abstract pictorial space, which seems to be that primordial form of searching for the truth about the world. The image is created in our body and true art lies in intellectual development, and spirituality emerges where the dialogue between the ancient and the modern appears.



9. Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Znak, Kraków 1981.

10. M. Kwapiński, dz. cyt., s. 12.

Marek Wrzeński

Cykle solarne, serie lunarne

Realizacje malarskie będące częścią artystycznego projektu badawczego pt. *Esoterika pragmata*

Seria obrazów zatytułowana *Esoterika pragmata* nawiązuje do przedchrześcijańskiej, pogańskiej symboliki cykli solarnych, kultu lunarnego, geometrii oraz pisma runicznego. W dawnych kulturach i cywilizacjach zjawiskom, takim jak: przesilenie zimowe i letnie, równonoc wiosenna i jesienna, zaćmienie słońca i księżyca przypisywano uniwersalny wymiar przemiany duchowej i rytualnego odrodzenia. Koegzystencja jednostki z naturą świata i kosmosu oraz jej duchowość silnie sprzężona z cyklem liminalnym przyrody – daleko poza instytucjonalnym wymiarem religii – stanowiły stabilny element wszechświata, swoisty *axis mundi* naszych przodków.

Platońskie pojęcie *eso* i greckie słowo *esoterikos* odnoszą się do tego, co wewnętrzne, ukryte. *Esoterika pragmata*, czyli rzeczy wewnętrzne, definiują moją perspektywę postrzegania fenomenu zjawisk od wewnątrz. Swoją dotychczasową praktykę malarską skupiałem na wizualnym doświadczaniu tego, co zewnętrzne, widzialne, zaobserwowane i wykreowane. Skierowanie spojrzenia do wewnątrz – na to, co ukryte, niewidzialne, lecz istniejące – z czasem przekształciło się w akt twórczej strategii.

Kluczowym tematem większości kompozycji malarskich z tej serii są zjawiska nierozzerwalnie związane z energią życia i śmierci, czyli z odwiecznym cyklem odradzania się i umierania oraz z nieustającą wędrówką od światła do mroku, w cieniu słońca i świetle księżyca. Przesilenia solarne, równonoc i zaćmienia w mojej interpretacji przedstawione zostały za pomocą abstrakcyjnych figur geometrycznych, takich jak koło, kwadrat i prostokąt. Dominuje motyw koła, które u starożytnych Greków stanowiło symboliczne wyobrażenie czasu. Znaki alfabetów runicznych wpisane w niektóre kompozycje mają charakter wotywny i układają się w konkretne słowa. Wszystkie obrazy z serii *Esoterika pragmata* przyprawione są szczyptą stylistyki z pogranicza op-artu oraz psychofizjologii widzenia barw, co w tym przypadku nie jest zabiegiem czysto formalnym. Zastosowana iluzja optyczna wciąga widza w celowo inicjowaną wizualno-znaczeniową grę z obrazem malarskim.

Marek Wrzesiński

Solar cycles, lunar series

Painterly works forming a part of an artistic research project entitled *Esoterika pragmata*.

The series of paintings entitled *Esoterika pragmata* makes a reference to the pre-Christian pagan symbolism of solar cycles, lunar worship, geometry and runic writing. In ancient cultures and civilizations, phenomena such as winter and summer solstices, spring and autumn equinoxes, solar and lunar eclipses were attributed a universal dimension of spiritual transformation and ritual rebirth. The coexistence of the individual with the nature of the world and the cosmos was a stable element of the universe – a kind of our ancestors' *axis mundi*.

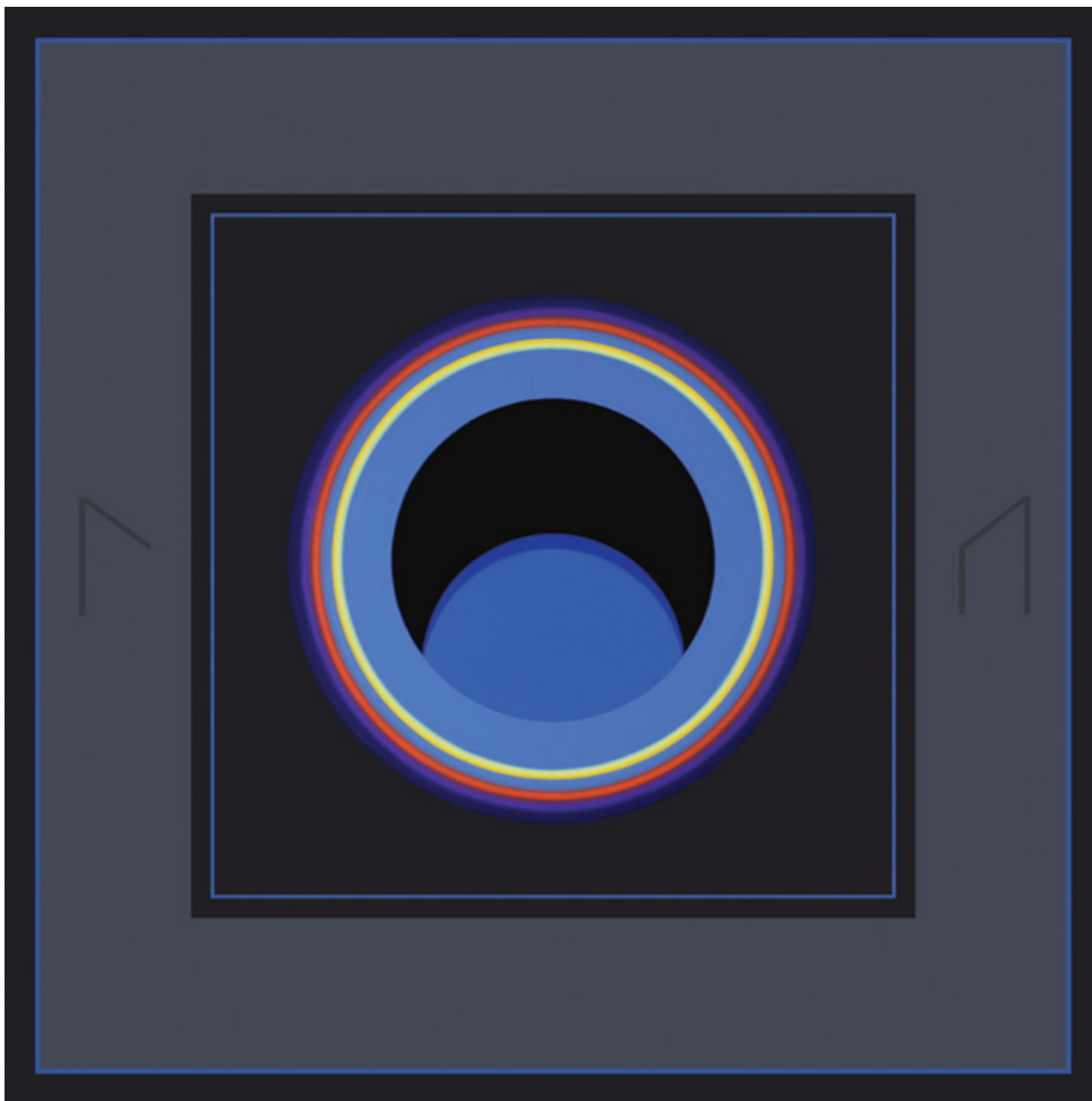
The Platonic term *eso* and the Greek word *esoterikos* refer to what is inside and hidden. *Esoterika pragmata* or inner things define my perspective of perceiving phenomena from within. So far, my personal painting practice has focused on the visual experience of the external, the visible, the observed and the created. Turning the gaze inward to what is hidden, invisible – but present – has over time evolved into an act of creative strategy.

Most of the painterly compositions in this series focus on the phenomena that are inseparable from the energy of life and death, i.e. the eternal cycle of rebirth and death and the perpetual journey from light to darkness in the shadow of the sun and the light of the moon. In my interpretation, solar solstices, equinoxes and eclipses are depicted using abstract geometric figures such as circle, square, rectangle. The dominant motif is the circle, which was the symbolic representation of time in the ancient Greece. The signs of runic alphabets inscribed in some compositions have a votive character and form concrete words. The entire series of paintings "Esoterika pragmata" is spiced with a pinch of stylistics from the borderline of Op art and psychophysiology of colour vision, which is not a purely formal trick. The optical illusion used deliberately draws the viewer into a visual and meaningful game with the painting image.

An abstract graphic consisting of several concentric, overlapping circular arcs in various shades of blue, creating a sense of depth and movement. The arcs are centered around the text.

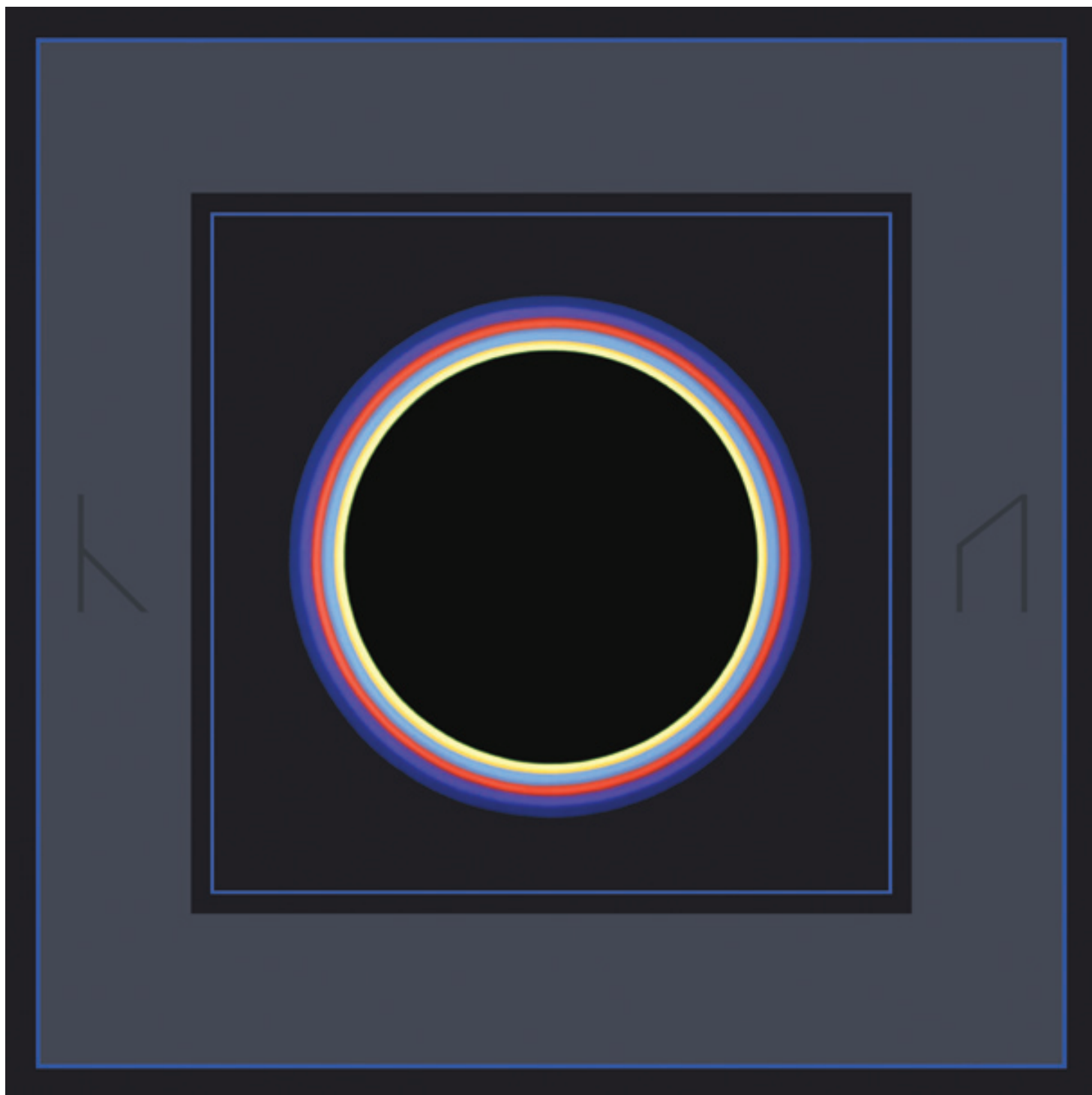
ESOTERIKA PRAGMATA





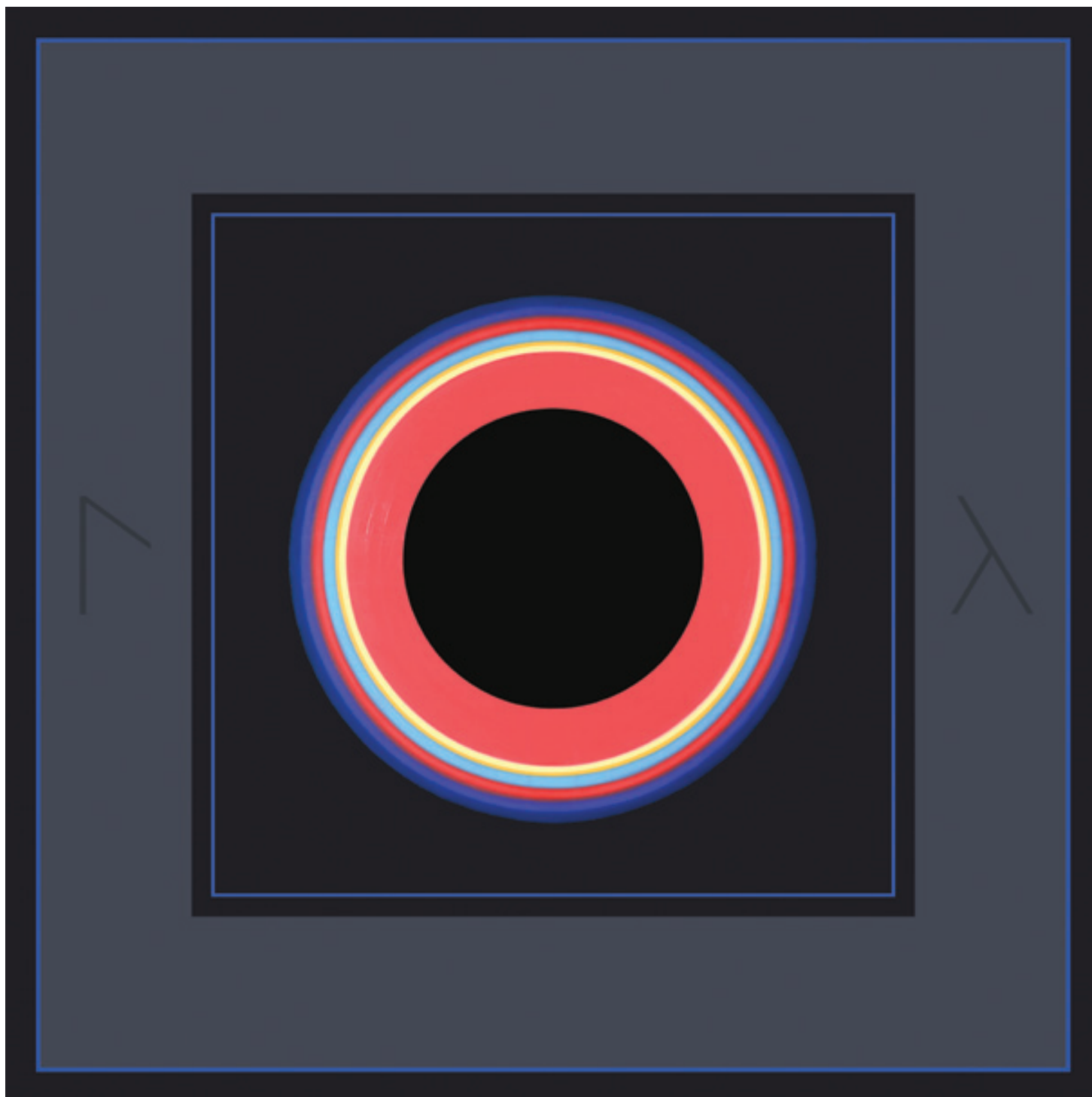
Lunula. Całkowite zaćmienie księżyca I, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2022

Lunula. Total lunar eclipse I, 100 cm x 100 cm, oil, acrylic, alkyd on canvas, 2022



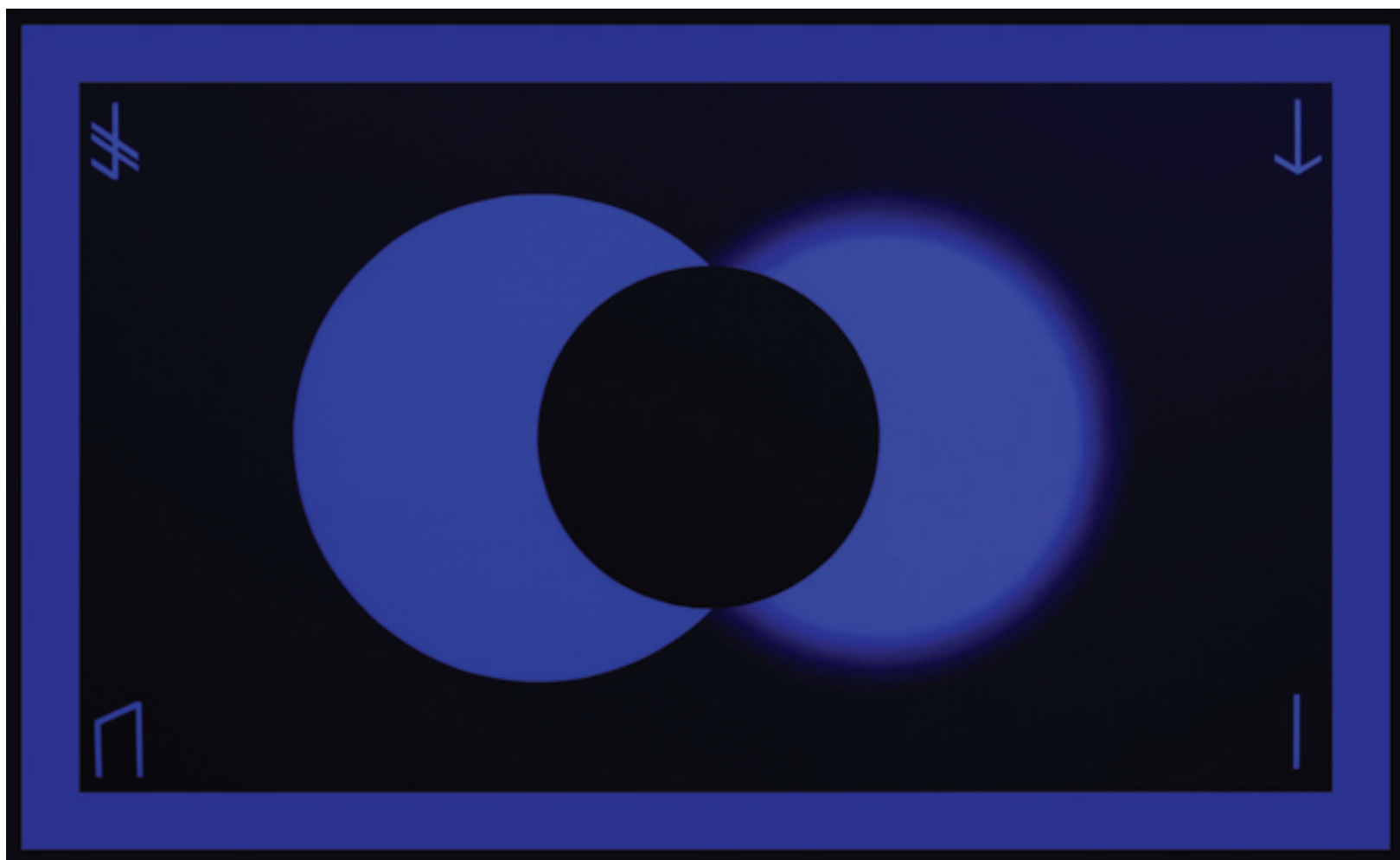
Lunula. Całkowite zaćmienie księżyca II, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2022

Lunula. Total lunar eclipse II, 100 cm x 100 cm 2022, oil, alkyd on canvas, 2022



Lunula. Całkowite zaćmienie księżyca III, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2022

Lunula. Total lunar eclipse III, 100 cm x 100 cm 2022, oil, alkyd on canvas, 2022



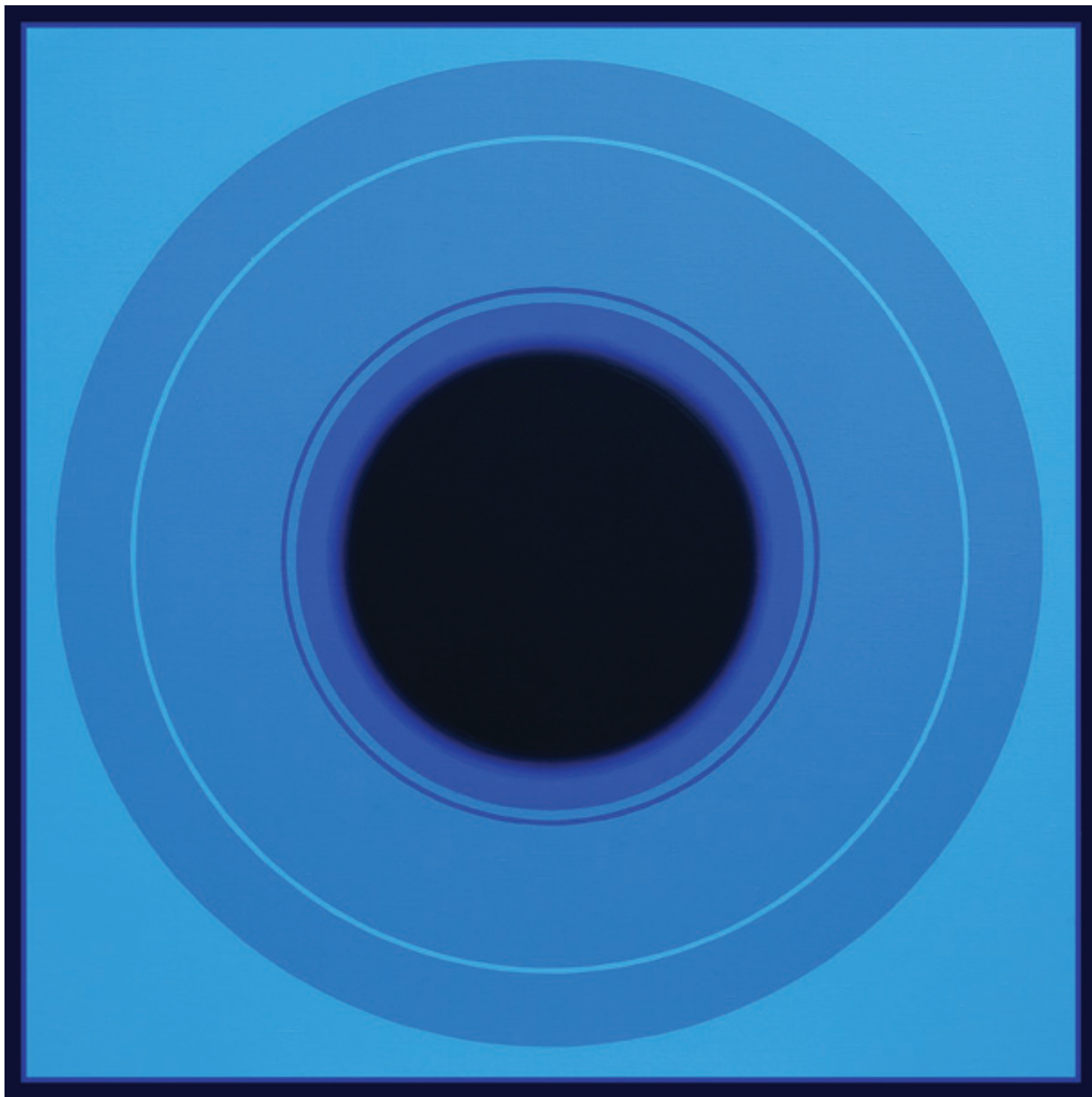
Równonoc wiosenna I, 90 cm x 160 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Spring equinox I, 90 cm x 160 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



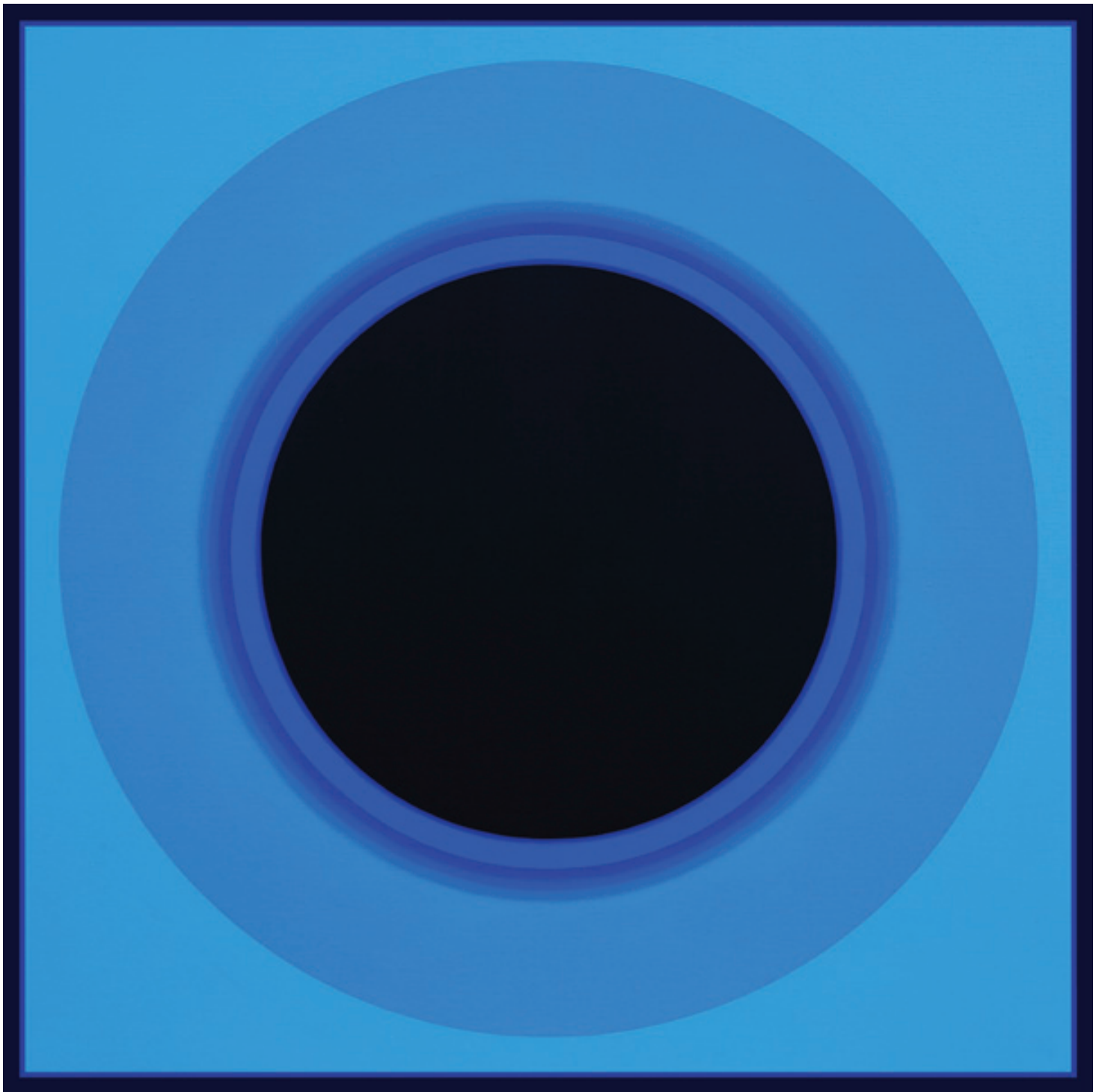
Równonoc wiosenna II, 90 cm x 160 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Spring equinox II, 90 cm x 160 cm, oil, alkyd on canvas, 2023

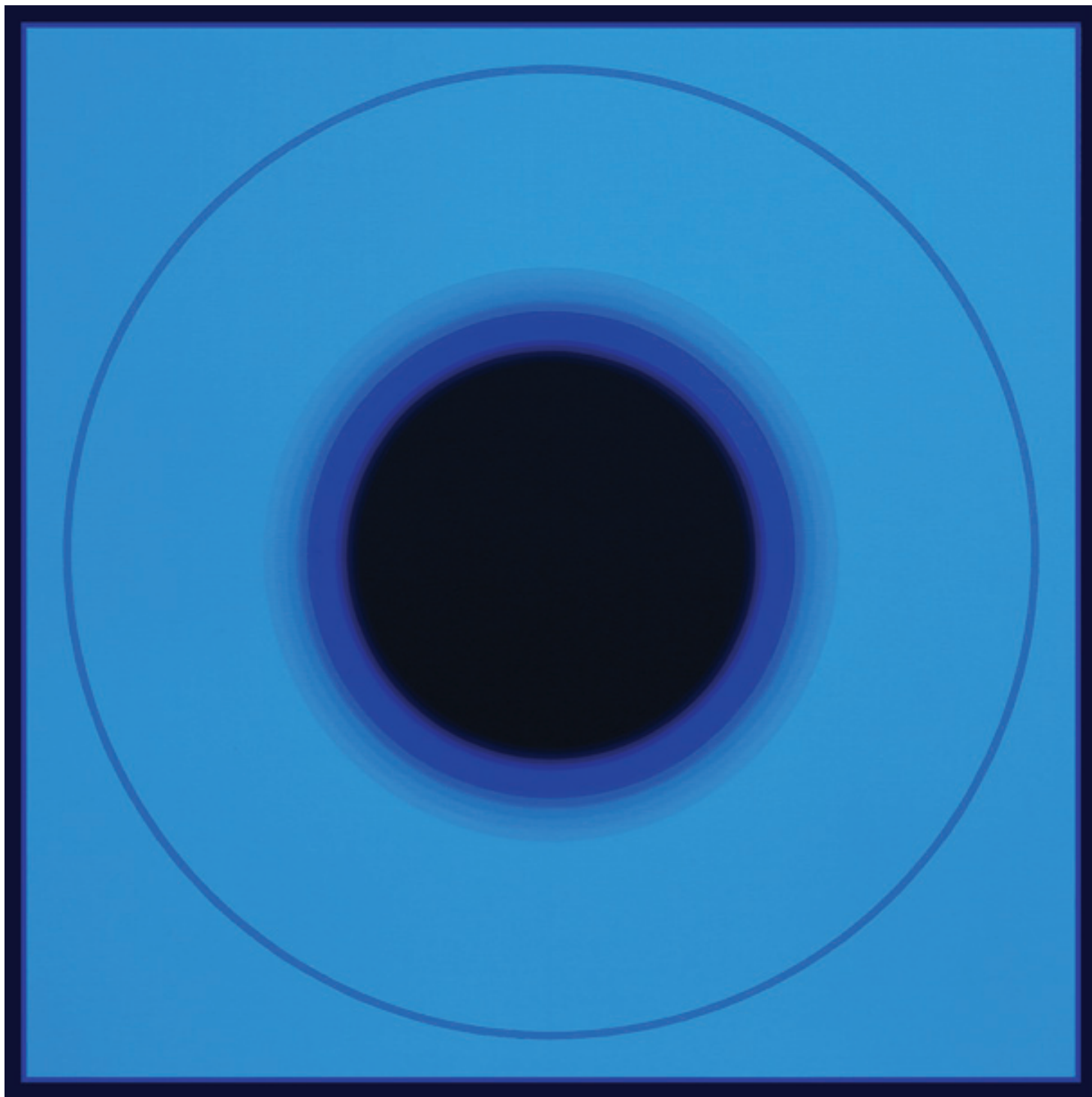


Przesilenie zimowe I, 100 cm × 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Winter solstice I, 100 cm × 100 cm, oil, alkyd on canvas, 2023

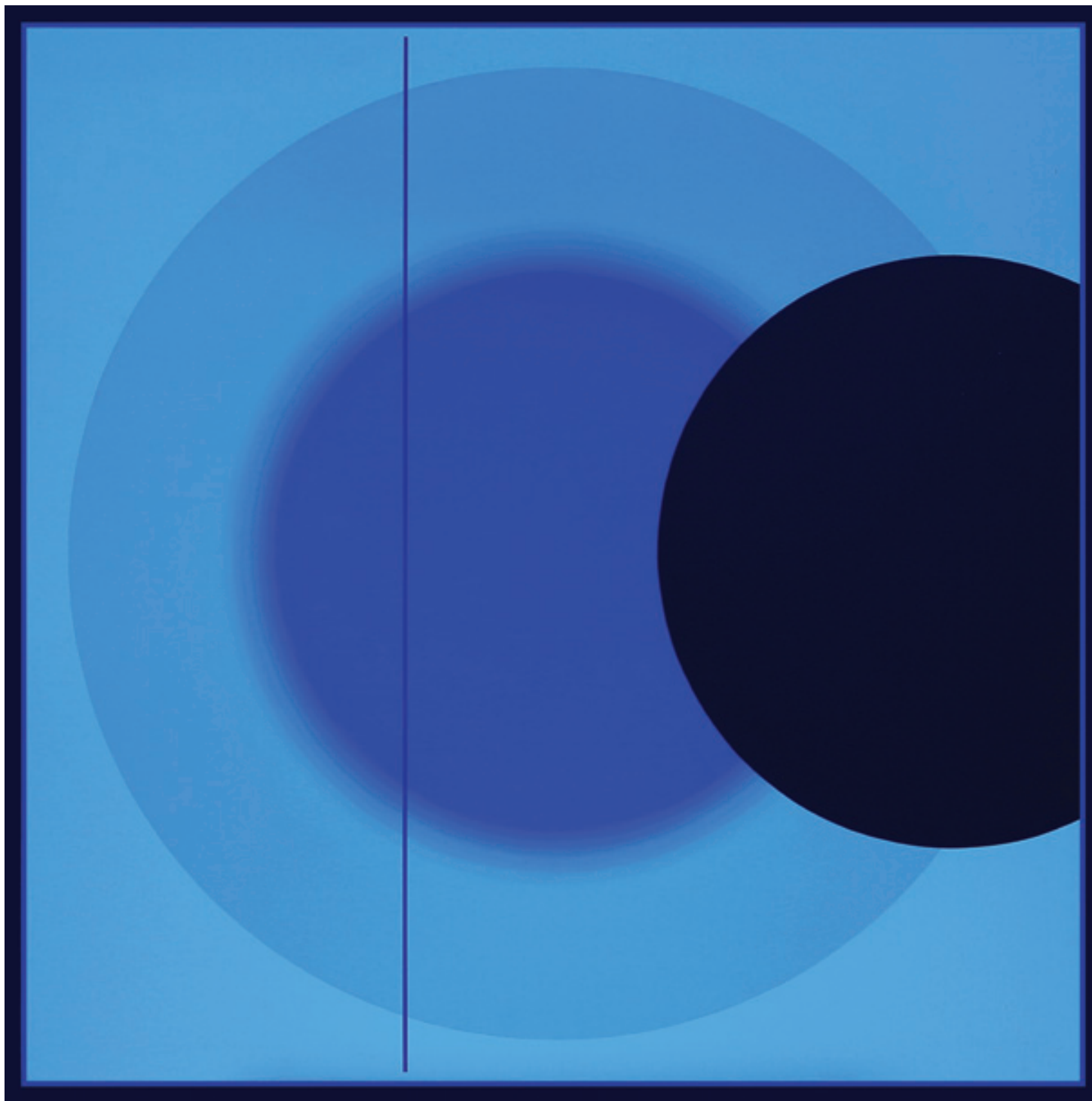


Przesilenie zimowe II, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2023
Winter solstice II, 100 cm x 100 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



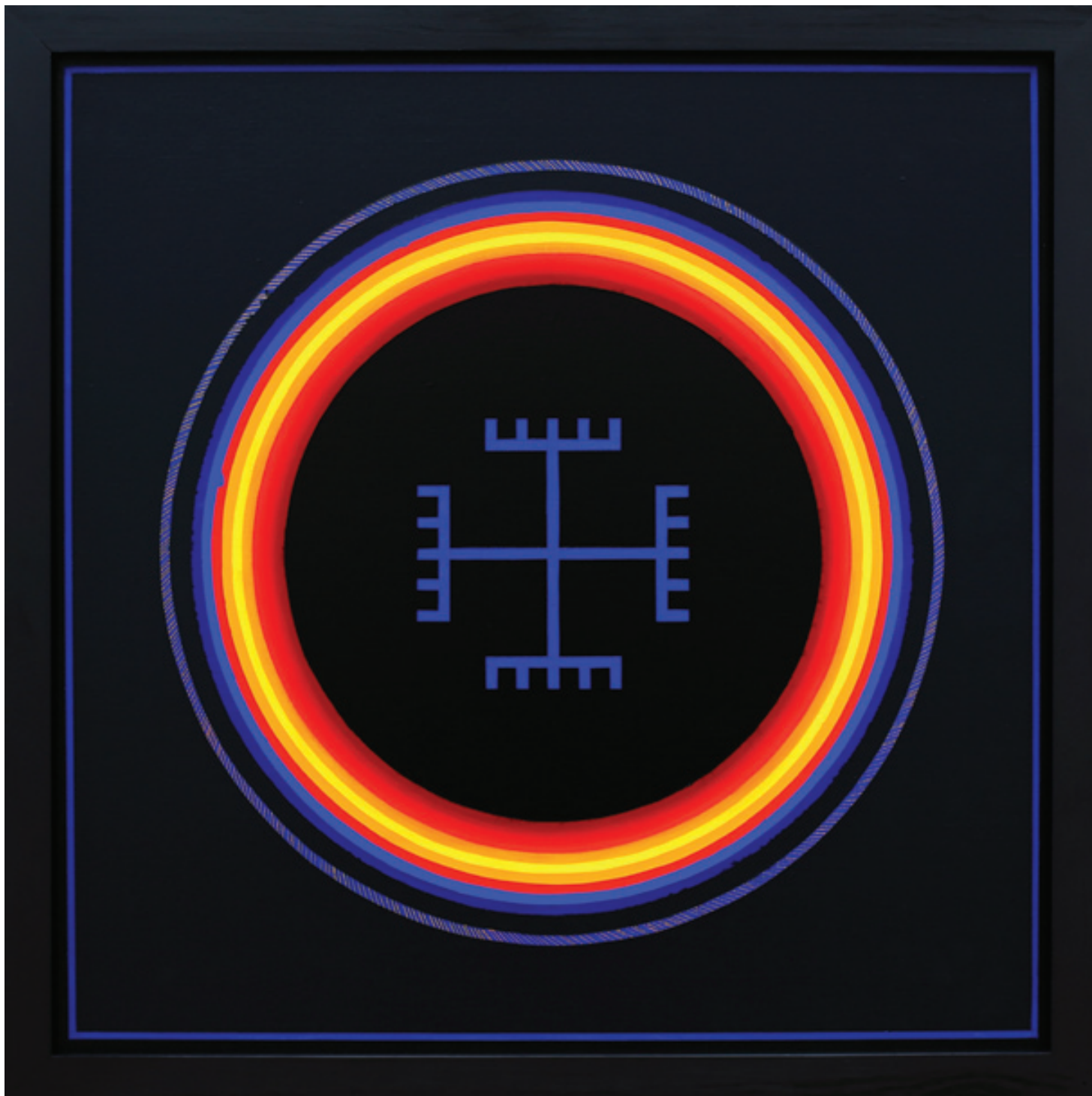
Przesilenie zimowe III, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Winter solstice III, 100 cm x 100 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



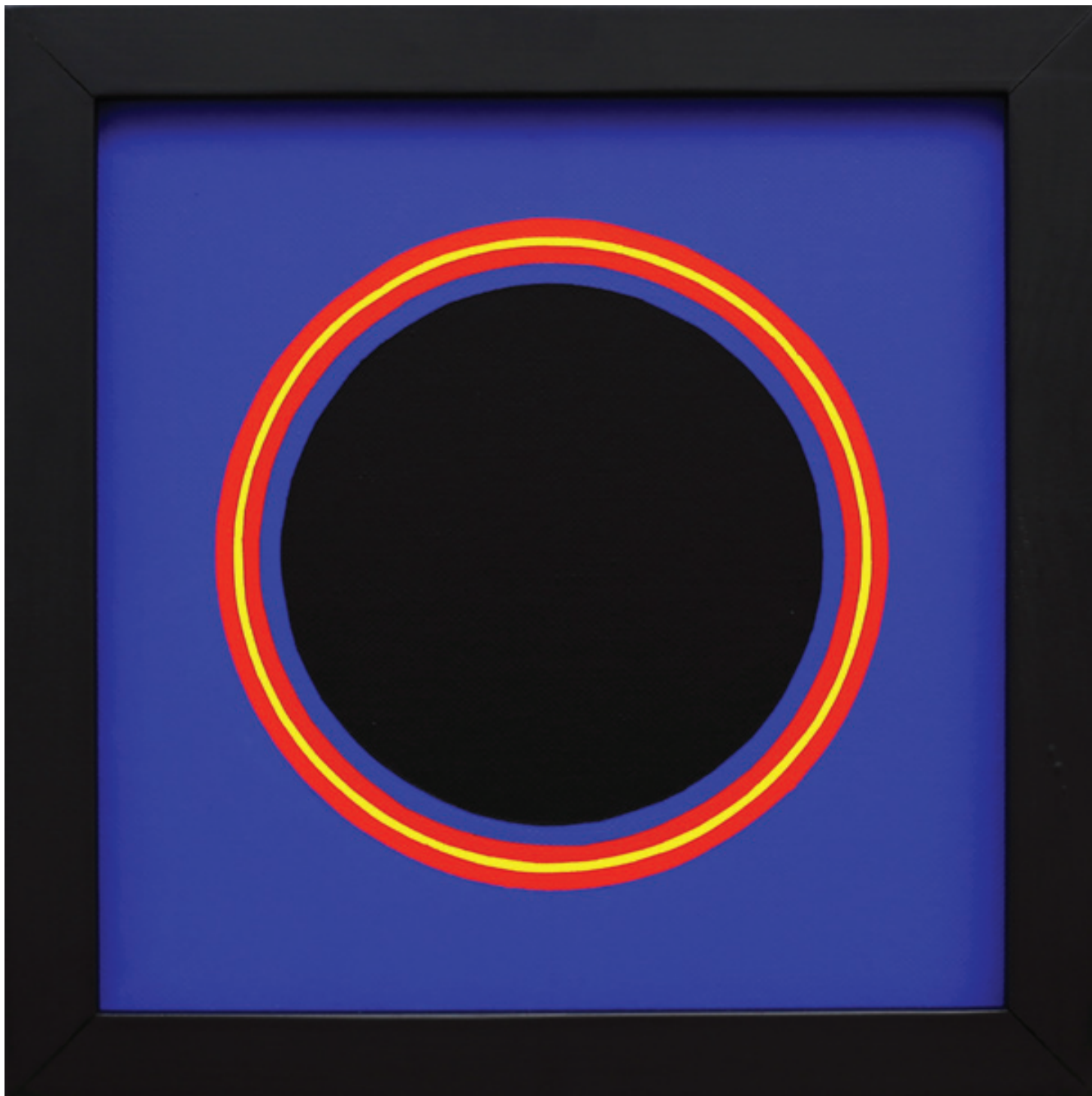
Przesilenie zimowe IV, 100 cm x 100 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Winter solstice IV, 100 cm x 100 cm, oil, alkyd on canvas, 2023

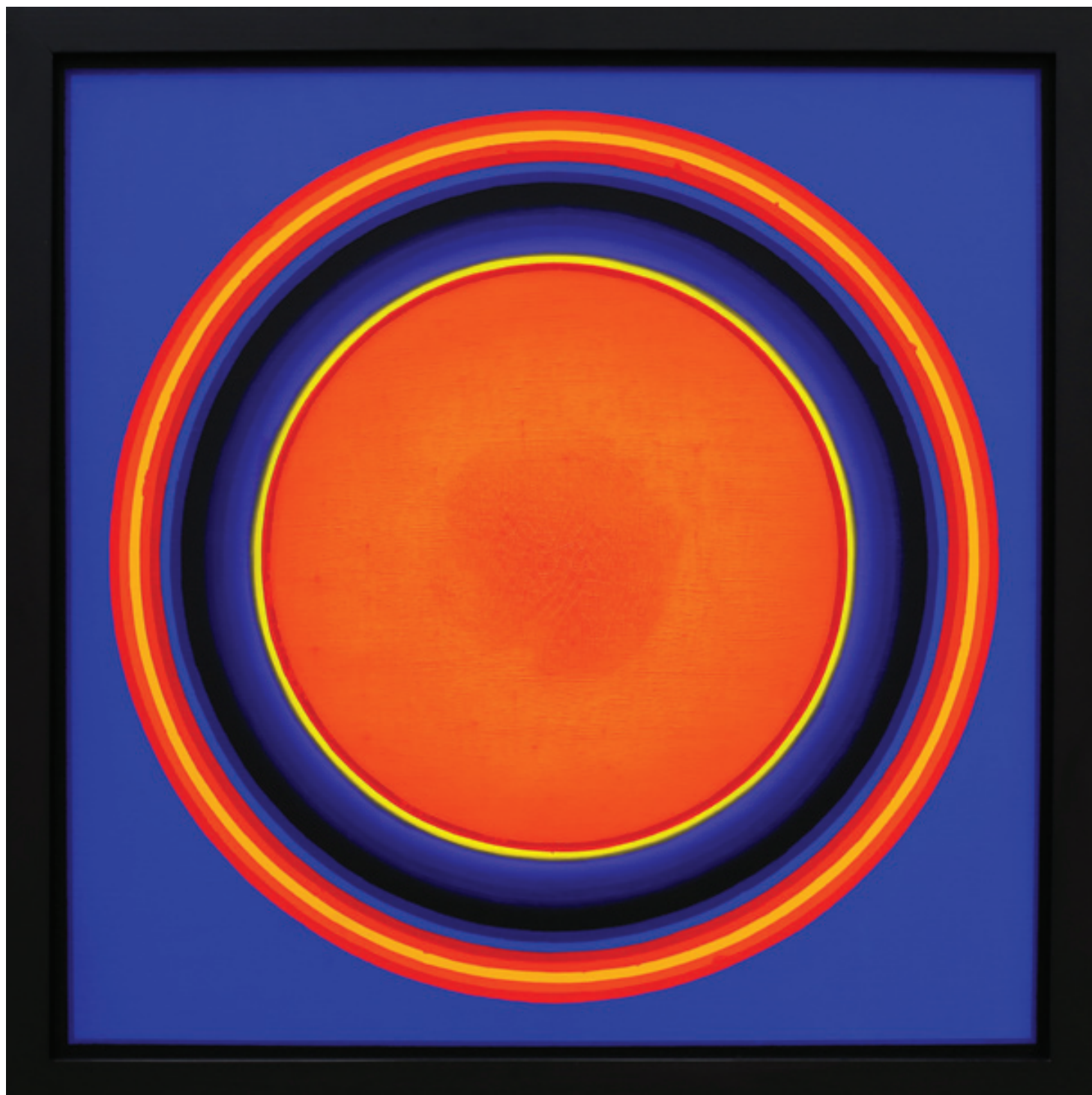


Okultacja I, 50 cm x 50 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Occultation I, 50 cm x 50 cm, oil, alkyd on canvas, 2023

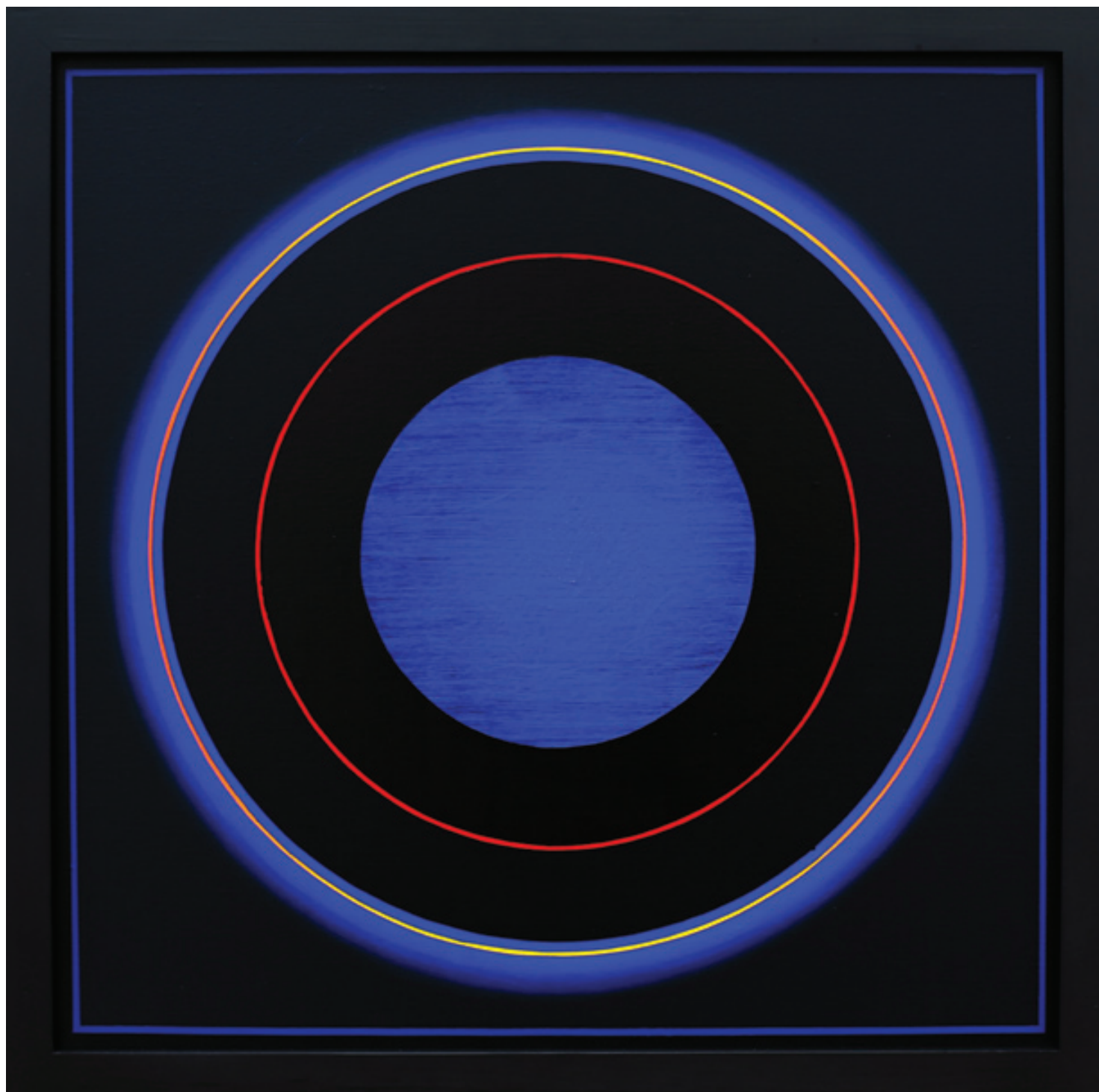


Okultacja II, 25 cm x 25 cm, olej, alkid na płótnie, 2023
Occultation II, 25 cm x 25 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



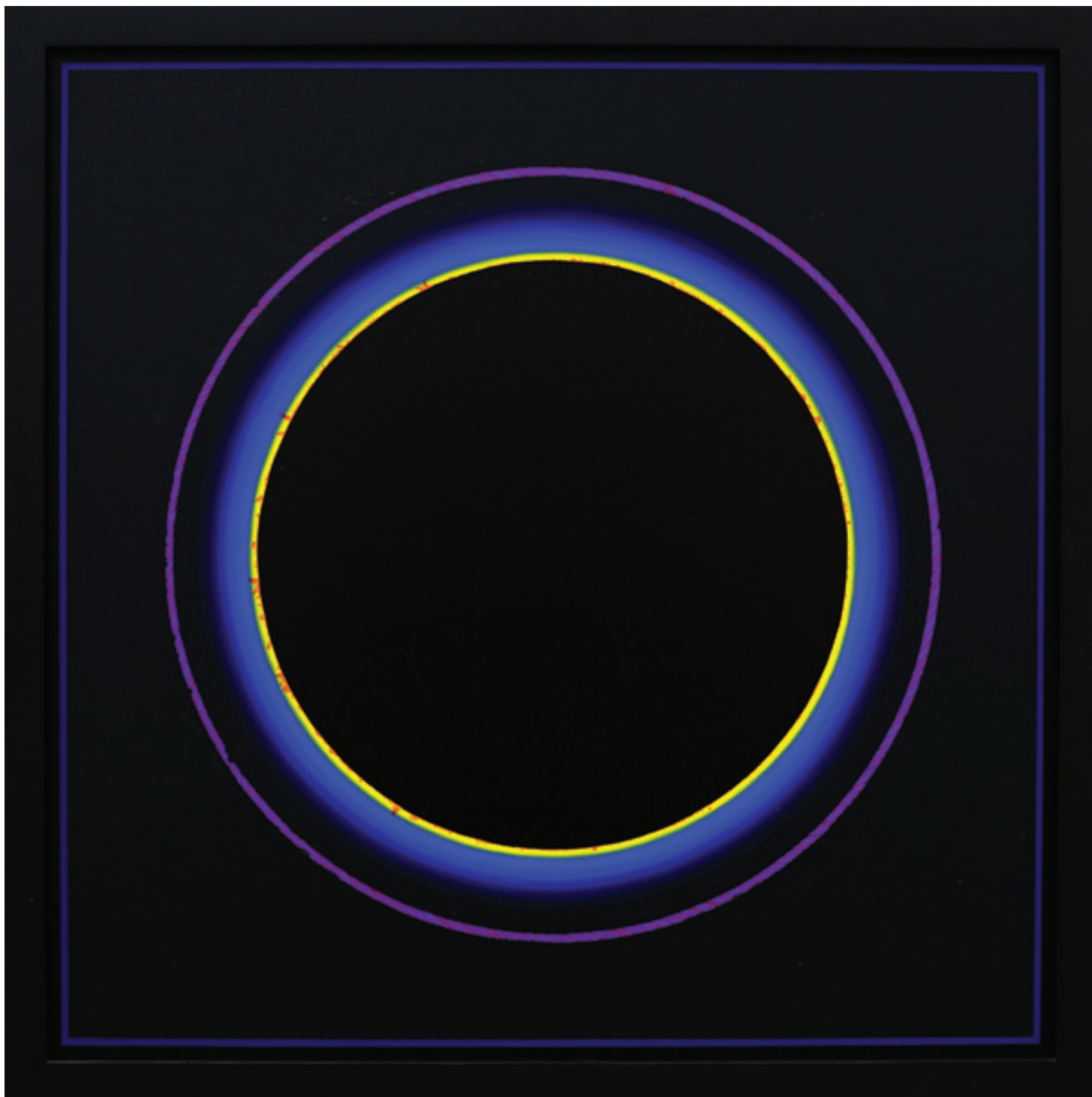
Okultacja III, 50 cm x 50 cm, olej, alkyd na płótnie, 2023

Occultation III, 50 cm x 50 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



Okultacja IV, 50 cm x 50 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

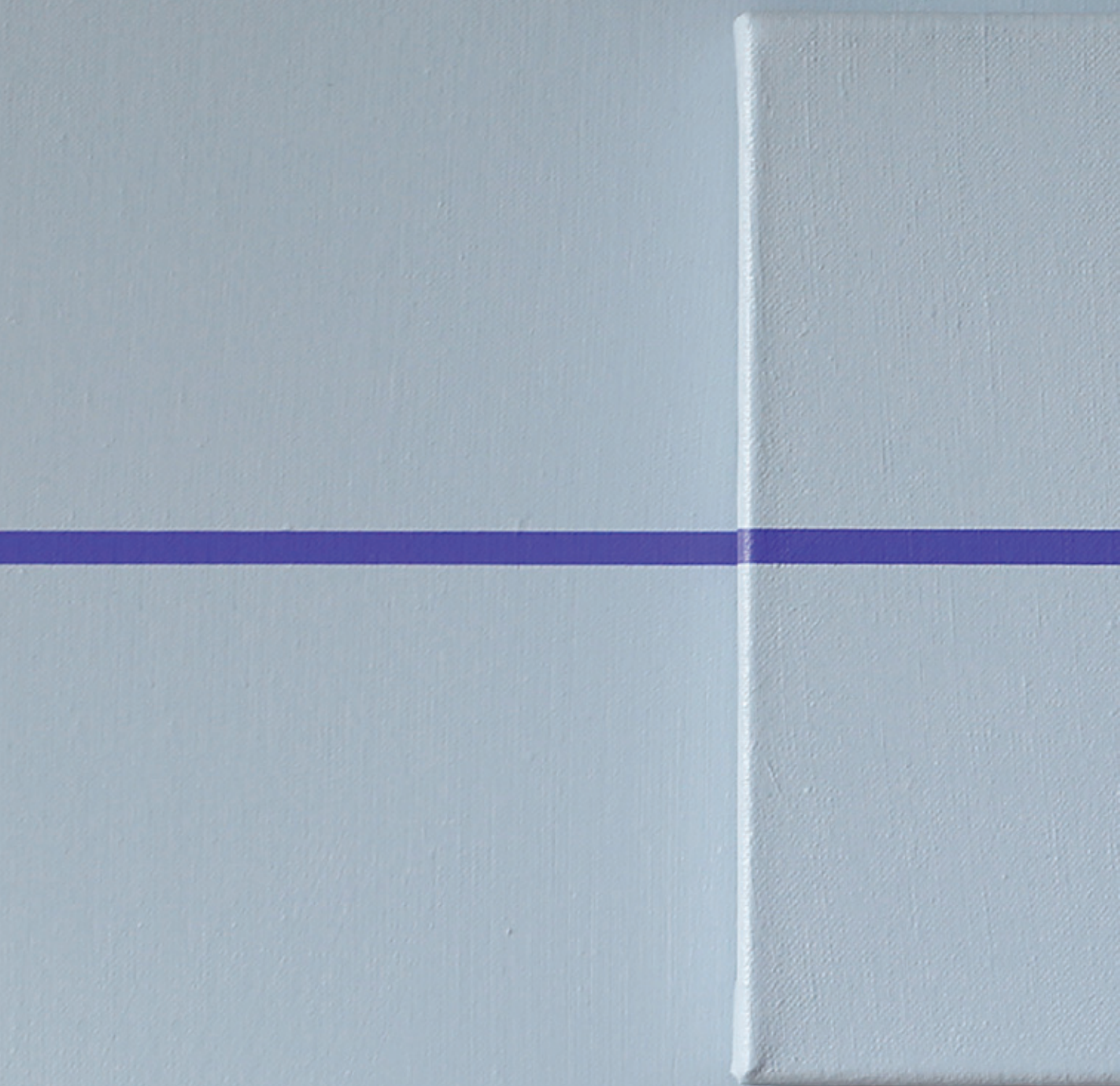
Occultation IV, 50 cm x 50 cm, oil, alkyd on canvas, 2023



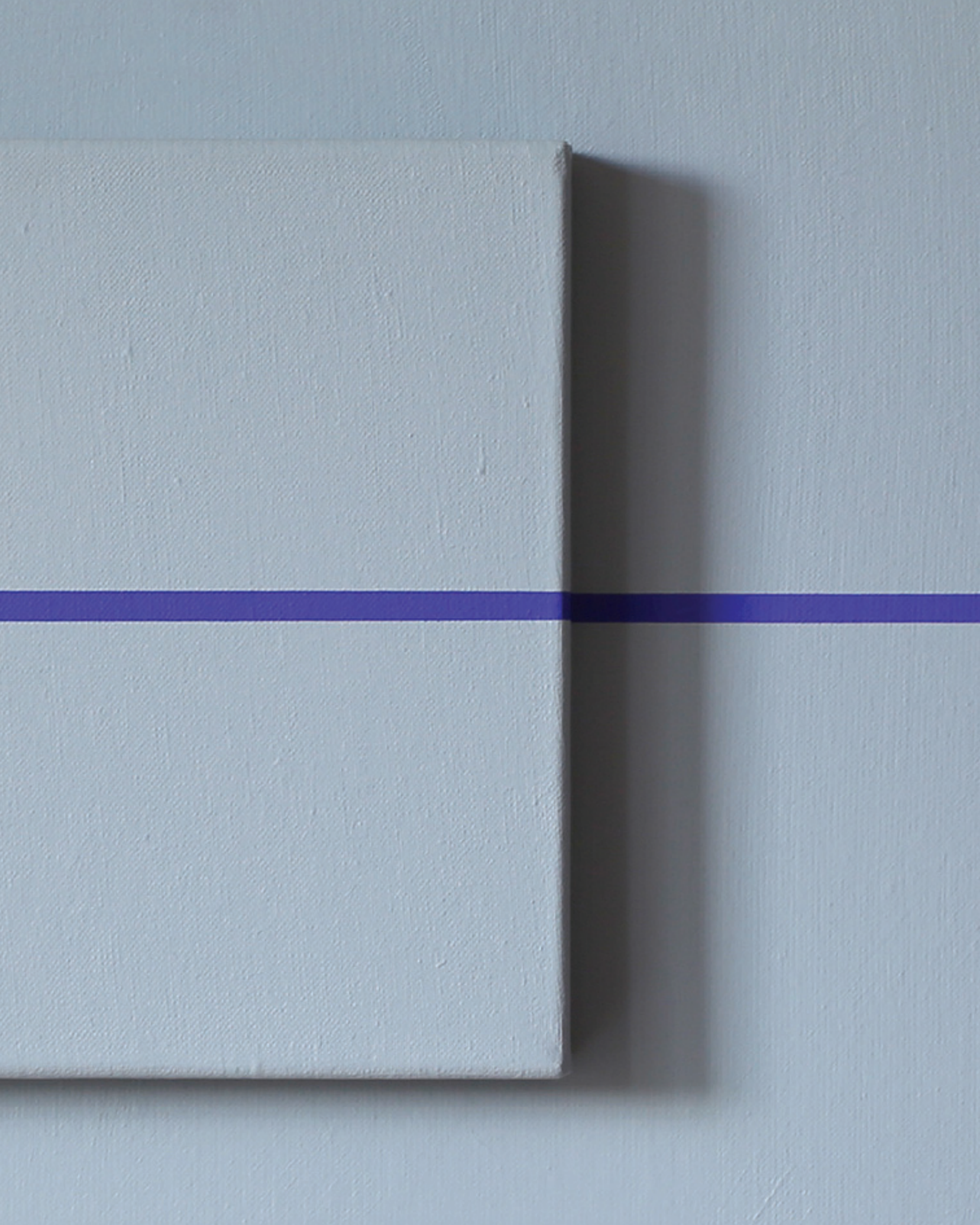
Okultacja V, 50 cm x 50 cm, olej, alkid na płótnie, 2023

Occultation V, 50 cm x 50 cm, oil, alkyd on canvas, 2023

KONTEMPLACJE / MALARSTWO JAKO FORMA DIALOGU



CONTEMPLATIONS / PAINTING AS A FORM OF DIALOGUE



KONTEMPLACJA JAKO IDEA

Pierwotne, łacińskie znaczenie słowa *contemplatio* oznaczało pewną konkretną czynność – chodziło o patrzenie, oglądanie ptaków na niebie, aby z ich lotu „odczytać” swój los. Wydaje się, że sensem kontemplacji, tak jak rozumieli ją starożytni, była pewna umiejętność postrzegania rzeczywistości, nie tylko na poziomie wizualnym, zmysłowym, ale też z perspektywy duchowej. Przestrzeń duchowa jako rzeczywistość subiektywna, wewnętrzna może być „adaptacyjną odpowiedzią na świadomość kondycji egzystencjalnej”¹.

Postrzeganie rzeczywistości z perspektywy zmysłowej, jak i duchowej, jako przestrzeni aktywności poznawczej na różnych jej poziomach, wydaje się być złożonym procesem. Dostrzegać jednocześnie całość i najmniejsze jej części, to rodzaj dochodzenia do medytacji. A. J. Greimas pisze, że „uprawiane przez nas obsesyjne zdążanie do całości można zastąpić kontemplacją tego, co nieskończenie małe: *totus* i *unus* znaczy dokładnie to samo”².

Kontemplacyjny proces postrzegania i przeżywania rzeczywistości, w moim rozumieniu, jest formą aktywności poznawczej. Tak jak malarstwo może mieć charakter epistemiczny i być sposobem postrzegania, porządkowania i opisywania rzeczywistości za pomocą abstrakcyjnego alfabetu kolorów. Rodzaj artystycznej refleksji w postaci obrazu malarskiego staje się nośnikiem pewnych pozawerbalnych treści w formie idei oraz jej wizualnej artykulacji. W tym rozumieniu przestrzeń malarstwa jest nie tylko obszarem aktywności procesów poznawczych, ale także formą komunikacji, dialogu i kontemplacji.

Kontemplacyjny, otwarty cykl obrazów powstał myślą o znalezieniu wspólnego języka relacji pomiędzy podmiotem i przedmiotem moich odniesień wizualnych. Cała seria jest również osobistą próbą redefinicji pojęcia malarskiej artykulacji idei oraz jej formy. Głównym tematem moich wypowiedzi malarskich jest motyw martwej natury w kontekście problemu relacji pomiędzy takimi pojęciami jak: przedmiot – przestrzeń, geometria – metafizyka, kolor – materia – powierzchnia obrazu malarskiego. Motyw martwej natury wydaje się otwartym i jednocześnie wciąż niezgłębionym tematem, o wielu tropach semantycznych. Moje malarskie próby odniesienia się do tego przedstawienia w kontekście realizacji innego artysty, intencjonalnie ujawniają nowe możliwości egzemplifikacji zagadnienia. Każda powstałych prac, w formie otwartych poliptyków, dedykowana jest twórcom, którzy poruszają się w konkretnych przestrzeniach artystycznych, będących dla mnie źródłem inspiracji. Tytułowe kontemplacje to w założeniu malarskie koncepty oparte na idei dialogu wizualnego i duchowego z innym artystą. Wszystkie obrazy są elementem swoistego procesu rozwijania idei malarskich koncepcji w formie improwizacji z materia, przekształceń barwnych, alchemii koloru oraz kontemplacji przestrzeni.

1. *Duchowość*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowość>, [dostęp: 20.02.2019].

2. A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.

Contemplations / Painting as a form of dialogue

CONTEMPLATION AS AN IDEA

The original Latin word *contemplatio* meant a certain concrete activity. It referred to watching, observing birds in the sky to “read” one's fate from their flight. It seems that the meaning of contemplation – as the ancients understood it – was a certain ability to perceive reality, not only on a visual or sensory level, but also from a spiritual perspective. Spiritual space as a subjective, inner reality can be an “adaptive response to the awareness of our existential condition”¹.

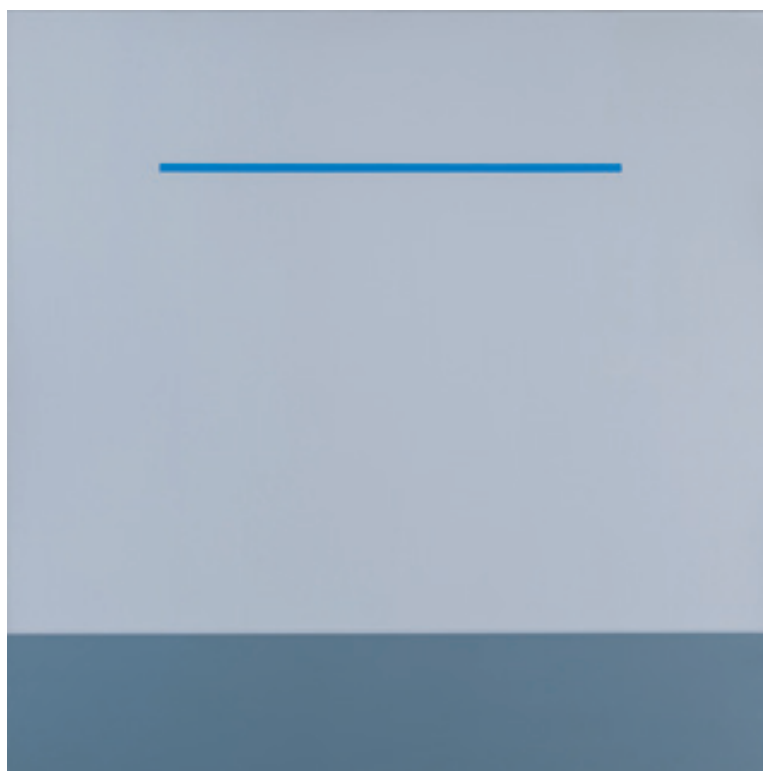
Perceiving reality from a sensory perspective, or from a spiritual one, as a space of cognitive activity at different levels, seems to be a complex process. To perceive simultaneously the whole and the smallest parts of it is a kind of path into meditation. A. J. Greimas writes that “the obsessive pursuit of the whole can be replaced by contemplation of what is infinitely small: *totus* and *unus* mean exactly the same thing”².

The contemplative process of perceiving and experiencing reality, as I understand it, is a form of cognitive activity. Just as painting can be epistemic in nature and can become a way of perceiving, organizing and describing reality using an abstract alphabet of colours. A kind of artistic reflection in via painting becomes a carrier of certain non-verbal content in the form of an idea and its visual articulation. In this sense, the space of painting is not only an area of activity of cognitive processes, but also a form of communication, dialogue and contemplation.

The contemplative, open series of paintings was created with the idea of finding a common language for the relationship between the subject and object of my visual references. The whole series is also a personal attempt to redefine the concept of painterly articulation of ideas and its form. The main theme of my painting statements is the motif of still life in the context of the problem of the relationship between such concepts as: object – space, geometry – metaphysics, colour – matter – painterly surface. The motif of still life seems to be a very open and at the same time still unexplored subject, with many semantic tropes. My painterly attempts to refer to this representation in the context of other artist's work intentionally reveal new possibilities of exemplifying the issue. Each of the resulting works in the form of open polyptychs is dedicated to artists who move in specific artistic spaces that are a source of inspiration for me. The title contemplations are, by definition, painterly concepts based on the idea of visual and spiritual dialogue with another artist. All paintings are part of a peculiar process of developing the ideas of painting concepts in the form of improvisation with matter, colour transformations, alchemy of colour and contemplation of space.

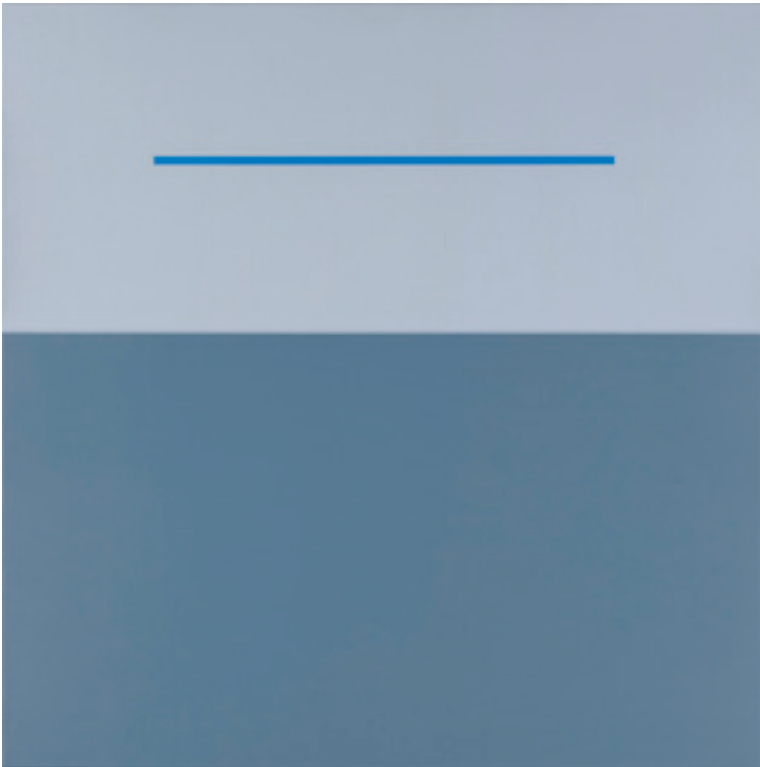
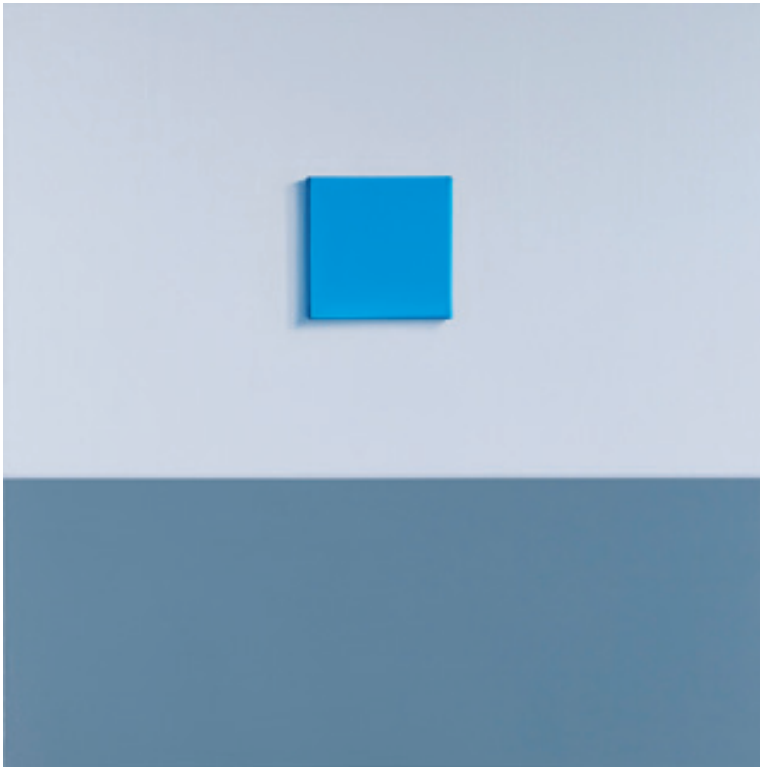
1. *Spirituality*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowość>, [access: 20.02.2019].

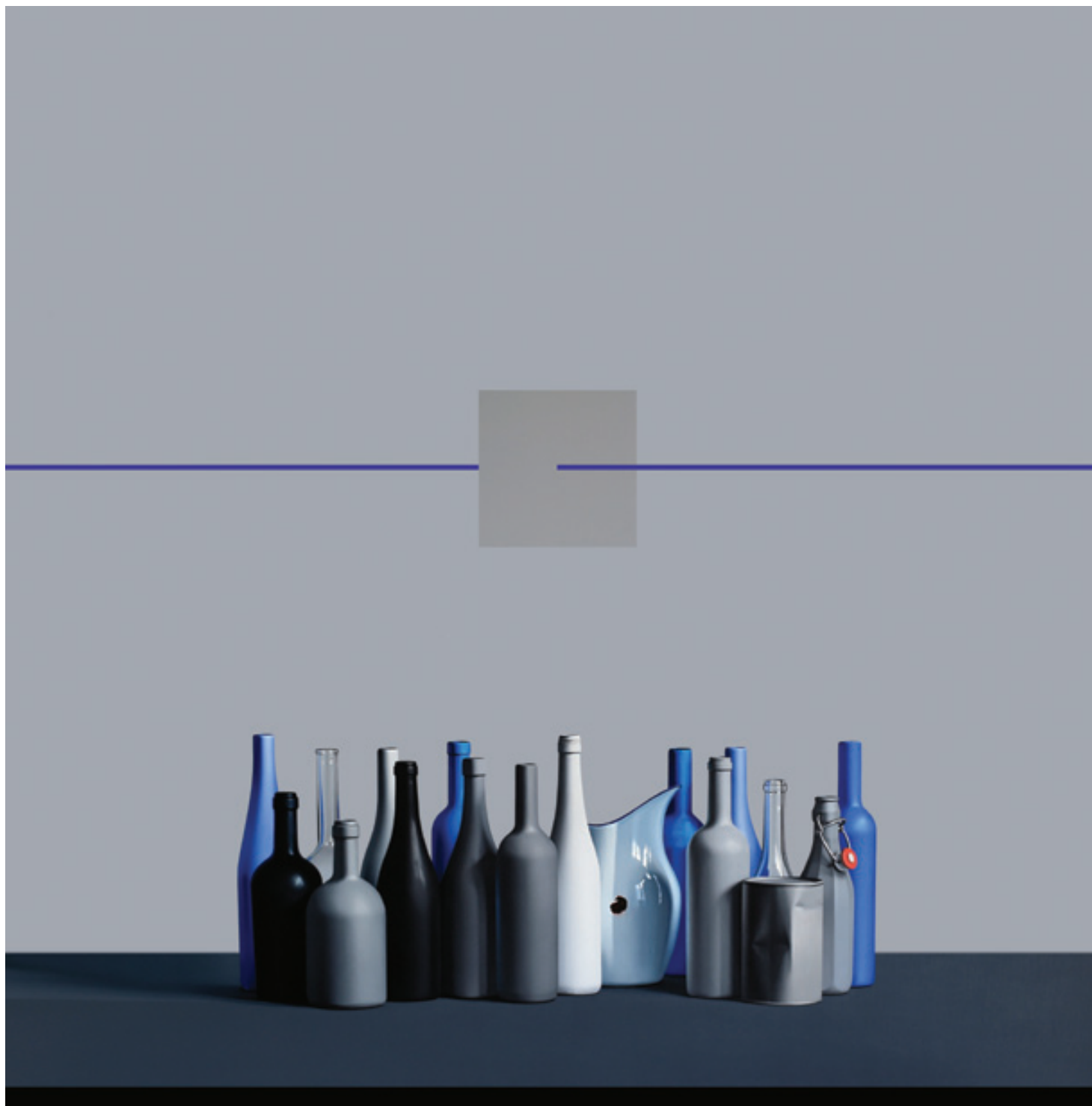
2. A. J. Greimas, *The perfection of imperfection*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.



Powiększenie, polptyk dedykowany Giorgio Morandiemu, 4 x 100 cm x 100 cm, alkid, olej na płótnie, 2018

Blow-up, polptych dedicated to Giorgio Morandi, 4 x 100cm x 100cm, alkyd and oil on canvas, 2018





Linia / Dekonstrukcja, fragment. Polptyk dedykowany Edwardowi Krasińskiemu.
Wybrane elementy polptyku 2017–2022

Line / Deconstruction, fragment. Polyptych dedicated to Edward Krasiński.
Selected elements of the polyptych 2017–2022



100 cm × 100 cm, olej na płótnie
100 cm × 100 cm, oil on canvas



100 cm x 150 cm, alkid, olej, tusz na płótnie

100 cm x 150 cm, alkyd, oil, ink on canvas



50 cm x 50 cm, alkid, olej na płótnie
50 cm x 50 cm, alkyd, oil on canvas



50 cm x 50 cm, alkid, olej, węgiel, spray na płótnie

50 cm x 50 cm, alkyd, oil, charcoal, spray on canvas

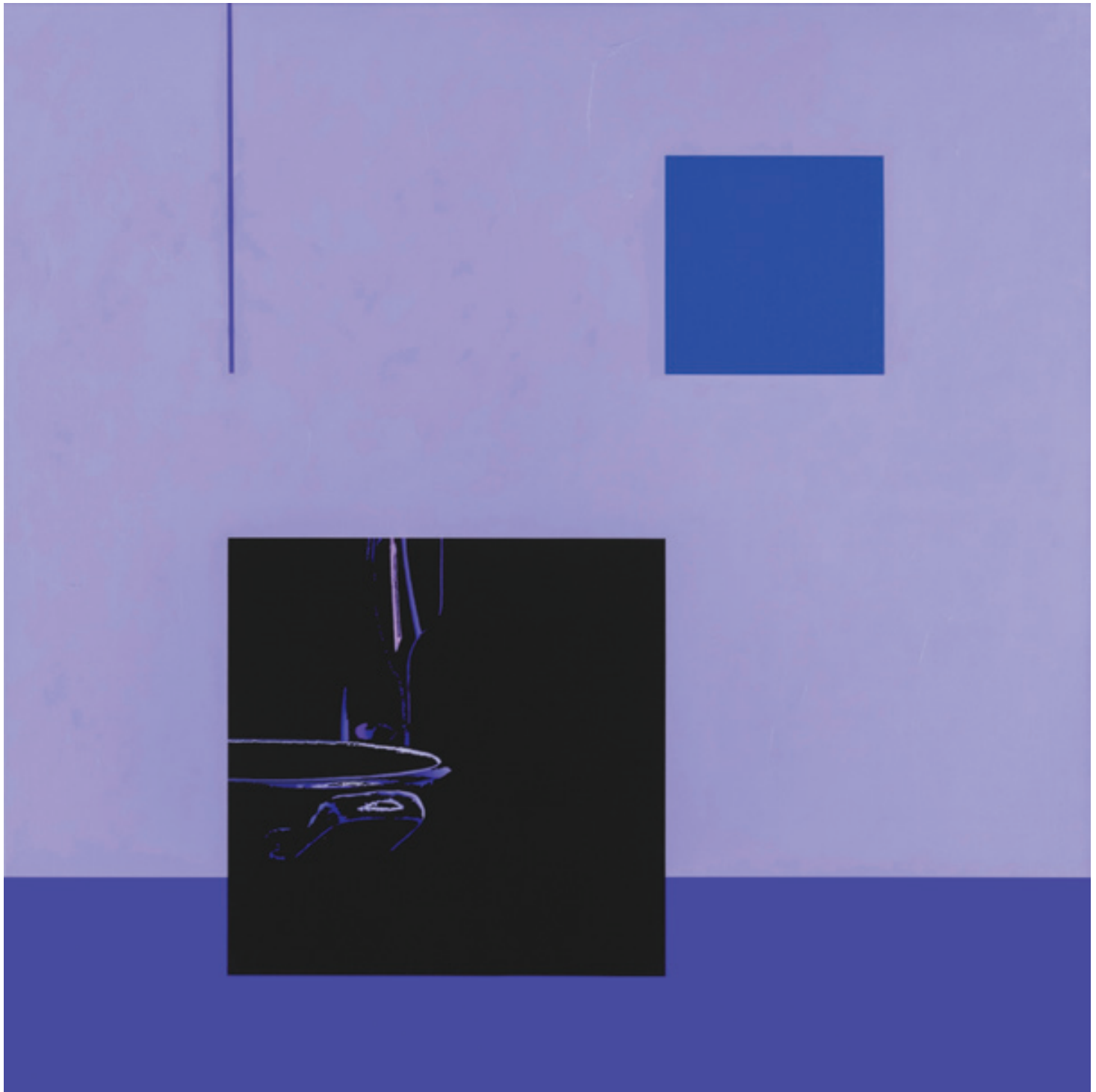


50 cm x 50 cm, alkid, olej, węgiel, spray na płótnie
50 cm x 150 cm, alkyd, oil, charcoal, spray on canvas



Studium przedmiotu, fragment / element polptyku, 100 cm x 100 cm, alkid, akryl, olej na płótnie, 2018

Study of the subject object, fragment / element of the polyptych, 100 cm x 100 cm, alkyd, acrylic and oil on canvas, 2018



Studium przedmiotu, fragment / element polptyku, 100 cm x 100 cm, alkid, akryl, olej na płótnie, 2018
Study of the subject object, fragment / element of the polyptych, 100 cm x 100 cm, alkyd, acrylic and oil on canvas, 2018



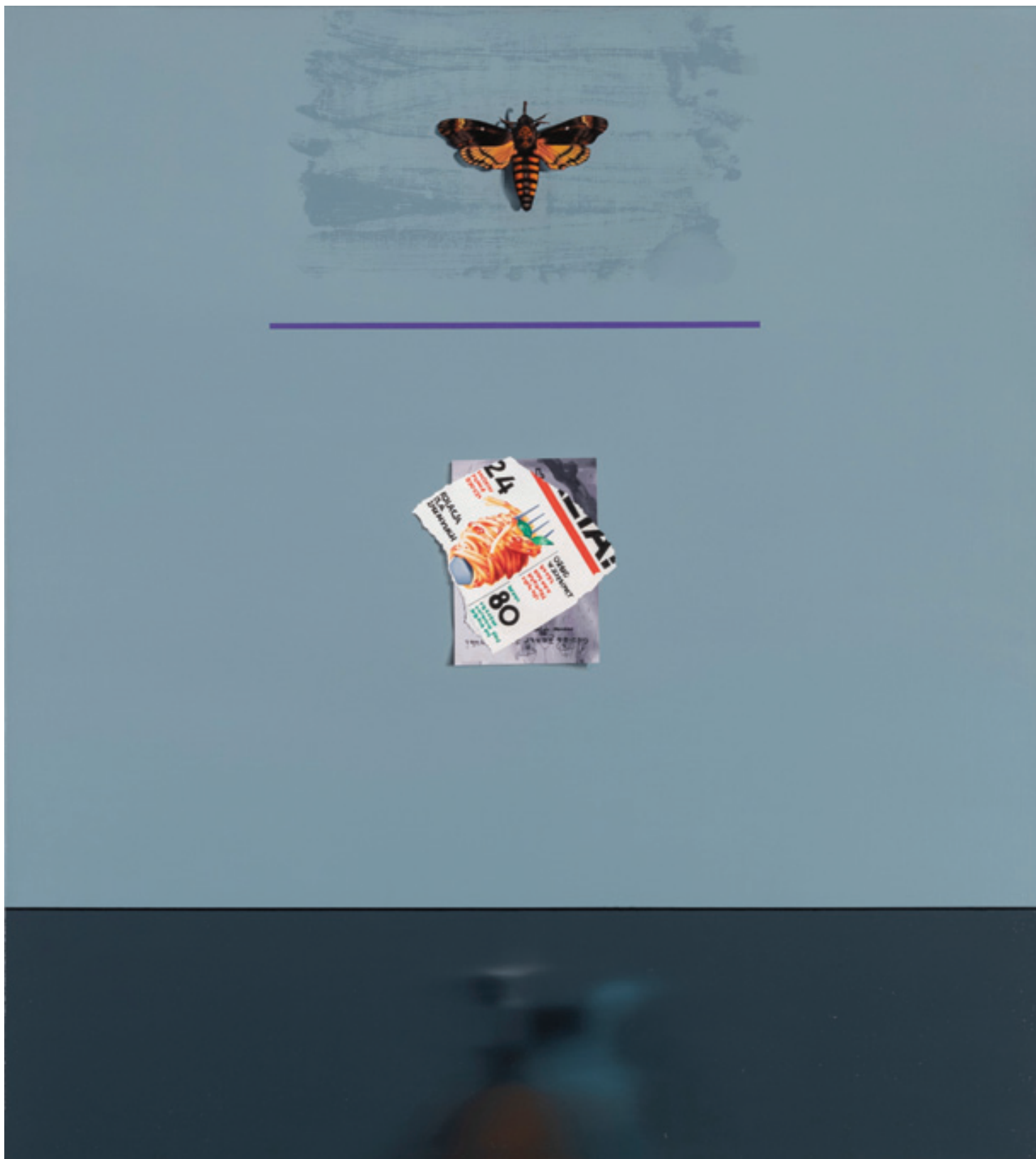
Studium przedmiotu, fragment. Poliptyk dedykowany Zbigniewowi Herbertowi.
2 × 100 cm × 100 cm, 2 × 40 cm × 40 cm, 4 × 20 cm × 20 cm, alkid, akryl,
olej na płótnie, wydruk na planszy w formacie 100 cm × 20 cm, 2018

Wizualizacja idei kompozycji poliptyku.



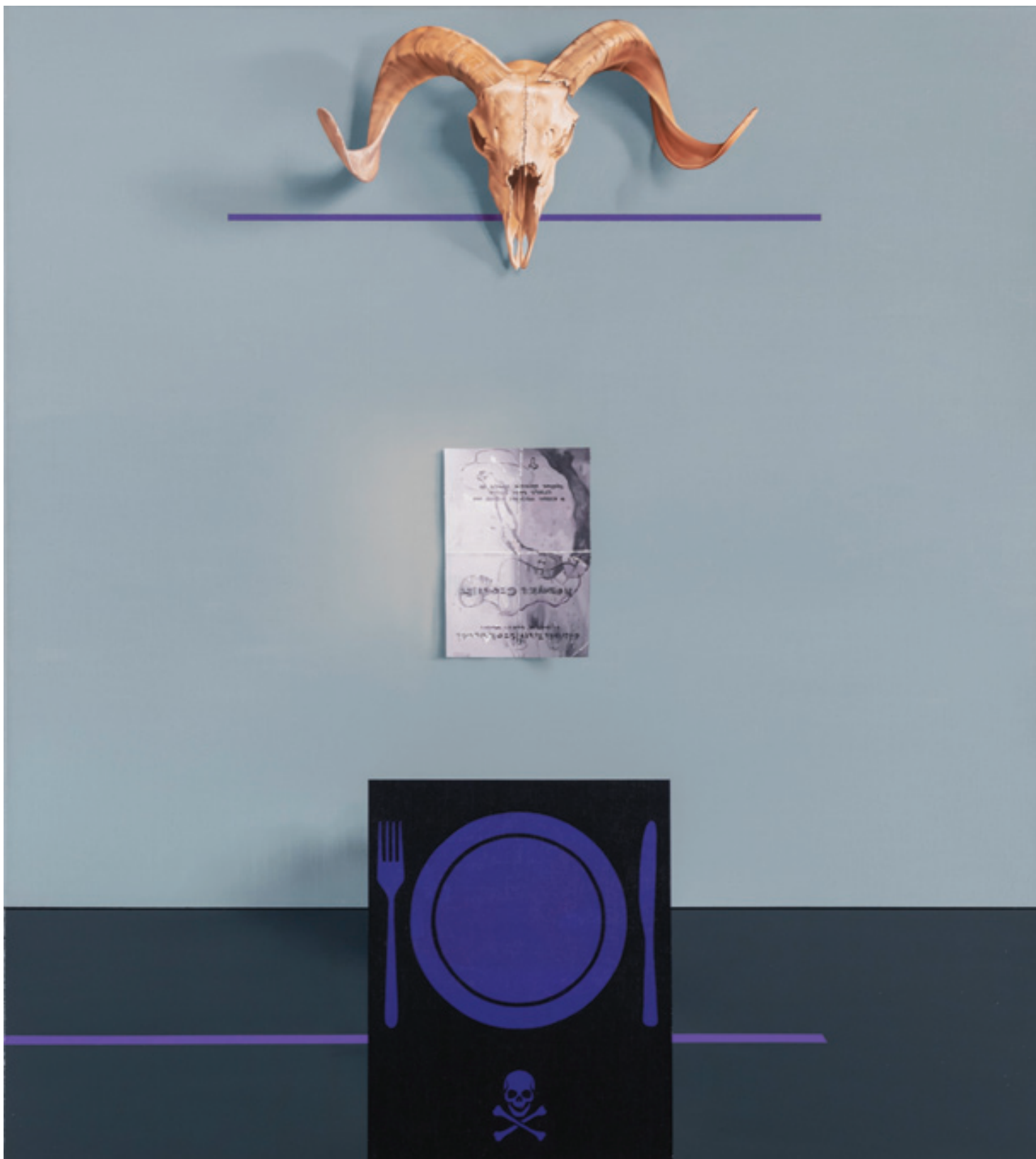
Study of the object, fragment. Polyptych dedicated to Zbigniew Herbert.
 2 x 100 cm x 100 cm, 2 x 40 cm x 40 cm, 4 x 20 cm x 20 cm, alkyd, acrylic,
 oil on canvas, a print on the board 100 cm x 20 cm, 2018

Visualization of the idea of polyptych composition.



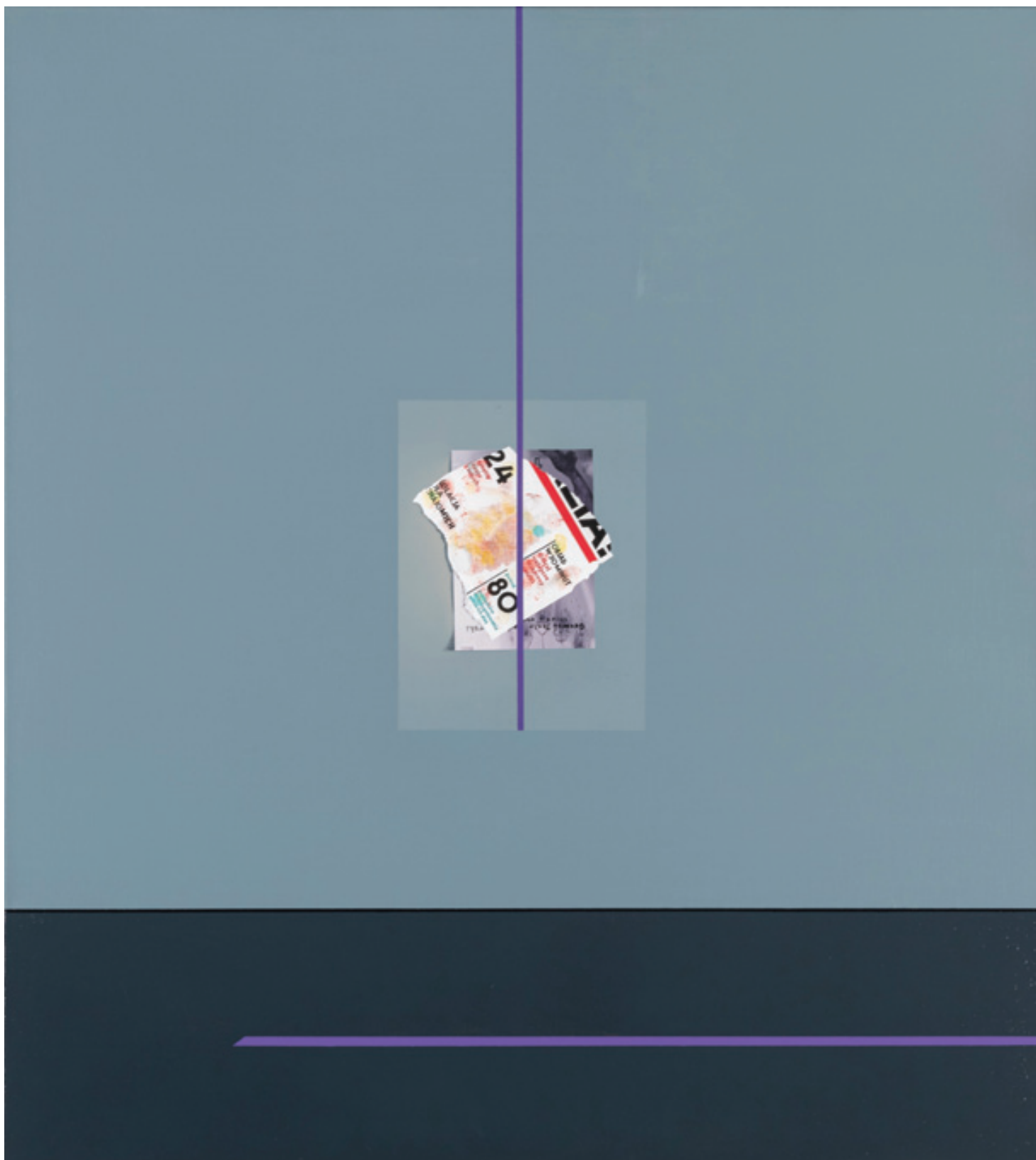
Vanitas, polptyk dedykowany Henrykowi Cześnikowi, 90cm x 100cm, akryl, olej na płótnie, 2016–2017

Vanitas, polyptych dedicated to Henryk Cześnik, 90 cm x 100 cm, acrylic and oil on canvas, 2016–2017



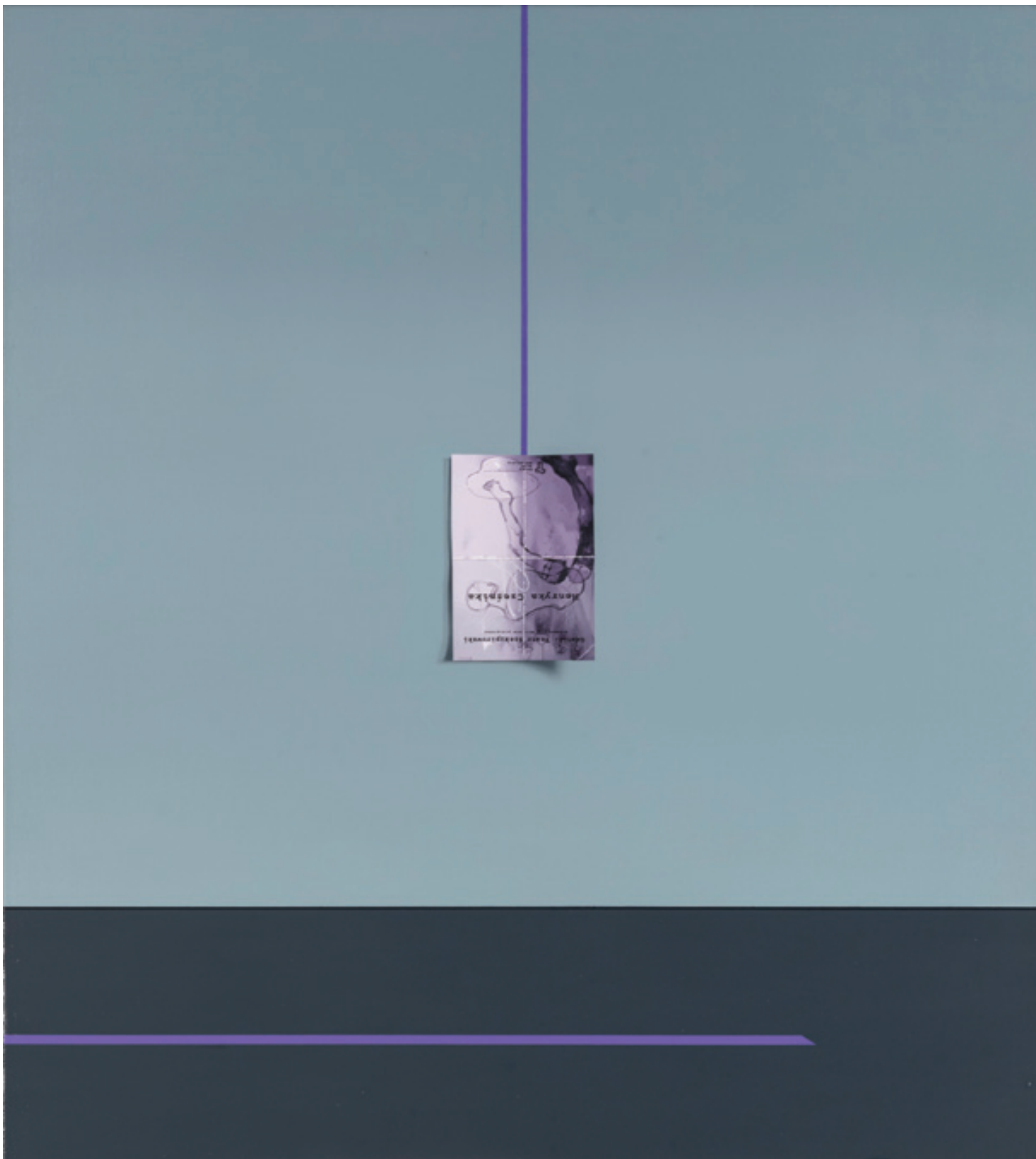
Vanitas, polptyk dedykowany Henrykowi Cześnikowi, 90cm x 100cm, akryl, olej na płótnie, 2016–2017

Vanitas, polyptych dedicated to Henryk Cześnik, 90 cm x 100 cm, acrylic and oil on canvas, 2016–2017



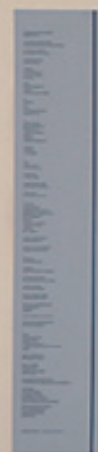
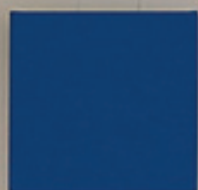
Vanitas, polptyk dedykowany Henrykowi Cześnikowi, 90cm x 100cm, akryl, olej na płótnie, 2016–2017

Vanitas, polyptych dedicated to Henryk Cześnik, 90 cm x 100 cm, acrylic and oil on canvas, 2016–2017



Vanitas, polptyk dedykowany Henrykowi Cześnikowi, 90cm x 100cm, akryl, olej na płótnie, 2016–2017
Vanitas, polyptych dedicated to Henryk Cześnik, 90 cm x 100 cm, acrylic and oil on canvas, 2016–2017





O POTRZEBIE
PORTRETOWANIA

ON THE NEED
FOR PORTRAYING

Marek Wrzesiński

O potrzebie portretowania

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”¹. Kiedy oglądam stare, czarno-białe fotografie, to poprzez ubrania, twarze, fryzury i gesty 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 nas jeszcze nie było?”² 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.

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 akcie portretowania próbuję dotrzeć do tego, co jest ukryte w tych zdjęciach, zapomniane, do tego, co zaciera i niszczy czas. Cały ten skomplikowany i zawiły labirynt tropów na moich obrazach w postaci plam, linii, kresek, uszkodzeń, rozdarć, zagięć, zarysowań, odcisków linii papilarnych, które są odciskami moich palców, tak samo jak na fotografiach, zaciera i niszczy oczywistość 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 komunია, 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 określone 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 jest rodzajem labiryntu, który wciąga mnie i wskazuje wiele tropów, ku temu, co sam skrywa. Podążając śladem tego, co widzę, analizując splątaną strukturę niszczącej 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, zwiedziony 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 prawdziwej wiedzy. Różne rzeczy mogą być postrzegane odmiennie przez różnych ludzi. Więc moje widzenie jest nie tylko aktem percepcji, ale przede wszystkim rodzajem aktu twórczego – niezależnie, czy jest to twórczość świadoma czy nieświadoma, wynikająca z autonomicznej potrzeby mózgu, by produkować obraz.

1. R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 130.

2. Tamże.

Marek Wrzesiński

On the need for portraying

The protagonist of my portraits is my family depicted in black and white photographs. I think that photography is such a unique phenomenon where what is depicted and what is referred to in the representation are connected by "a double common ground: reality and the past"¹. When I look at old black and white photographs it is the clothes, faces, hairstyles and gestures of their subjects that make me realize the fact of my distant existence (or non-existence). These photographs are an extraordinary, very personal picture of the life and death stories of those closest to me. "Isn't History simply the time when we didn't exist yet?"². I find here the scenes of ordinary life: birth, baptism, first communion, wedding; elegant, stylized portraits and casual, unposed situational photos. Many fleeting moments and emotions captured in time somewhere outside or on the margins of my existence. I find childhood, youth and transience here. Among them are several photographs depicting pain and despair on the faces of the living, the helplessness of the moment when a loved one dies. I have no idea who the author of these works is, but what the person managed to capture is truly unique.

What I see in the black and white photographs appeals directly to what I remember and evokes certain memories. What I can see on the surface of the photos appeals to my perception, which releases certain impressions. Memories are associated with past time, while impressions are attributed to the present. Thus, past time and present are intertwined in a complex creative process. In the process of portraiture, I try to reach what is hidden in these photos, what is forgotten, or obliterated and destroyed by time. The whole complex and intricate maze of traces in my paintings in the form of stains, lines, dashes, damage, tears, folds, scratches, fingerprints, which are the imprints of my fingers, just like in photographs, obliterates and destroys the obviousness and legibility of what I have painted before. But it does not hide or conceal anything – it only exposes the process of passing. The story presented in my paintings is a kind of personal reflection on life, death and the workings of time. At the same time, I try to escape from the literalness of representation by drawing attention to certain existential aspects of life, which I think are close to every human being: the motif of childhood, motherhood, first communion, wedding, family, funeral. After all, the viewer does not need to know my personal history, and does not need to know whose portraits he sees in the painting. The form of black and white photography, as an object of reference for my paintings, seems clear to me because it represents a certain meaning in itself. Here it is a kind of visual message that suggests certain semantic content. Following the trail of the intricate labyrinth of the painting illusion, the viewer may find there his own inner cracks, some hidden traces, lines, damage, tears, some forgotten experiences, and then, already with this experience, may be drawn into the space of my painting.

What I see on the surface of the photograph is a kind of labyrinth, which draws me in and points towards what is hidden. Following the traces of what I see, analysing the tangled structure of the deteriorating photosensitive emulsion, portraying the intricate maze of small damages, spots, lines, fingerprints on the surface of the image, I try to reach to what is hidden under the surface. However, following the trail of perception, deceived by the illusion of my eye, I may find nothing there, no truth, except myself and my own illusory idea of truth. My life strategy is based on seeing, perception, and yet visual perception is not, according to Plato, the source of true knowledge. Different things can be perceived differently by different people. So my seeing is not only an act of perception, but first and foremost a kind of creative act – whether conscious or unconscious, resulting from the brain's autonomous need to produce an image.

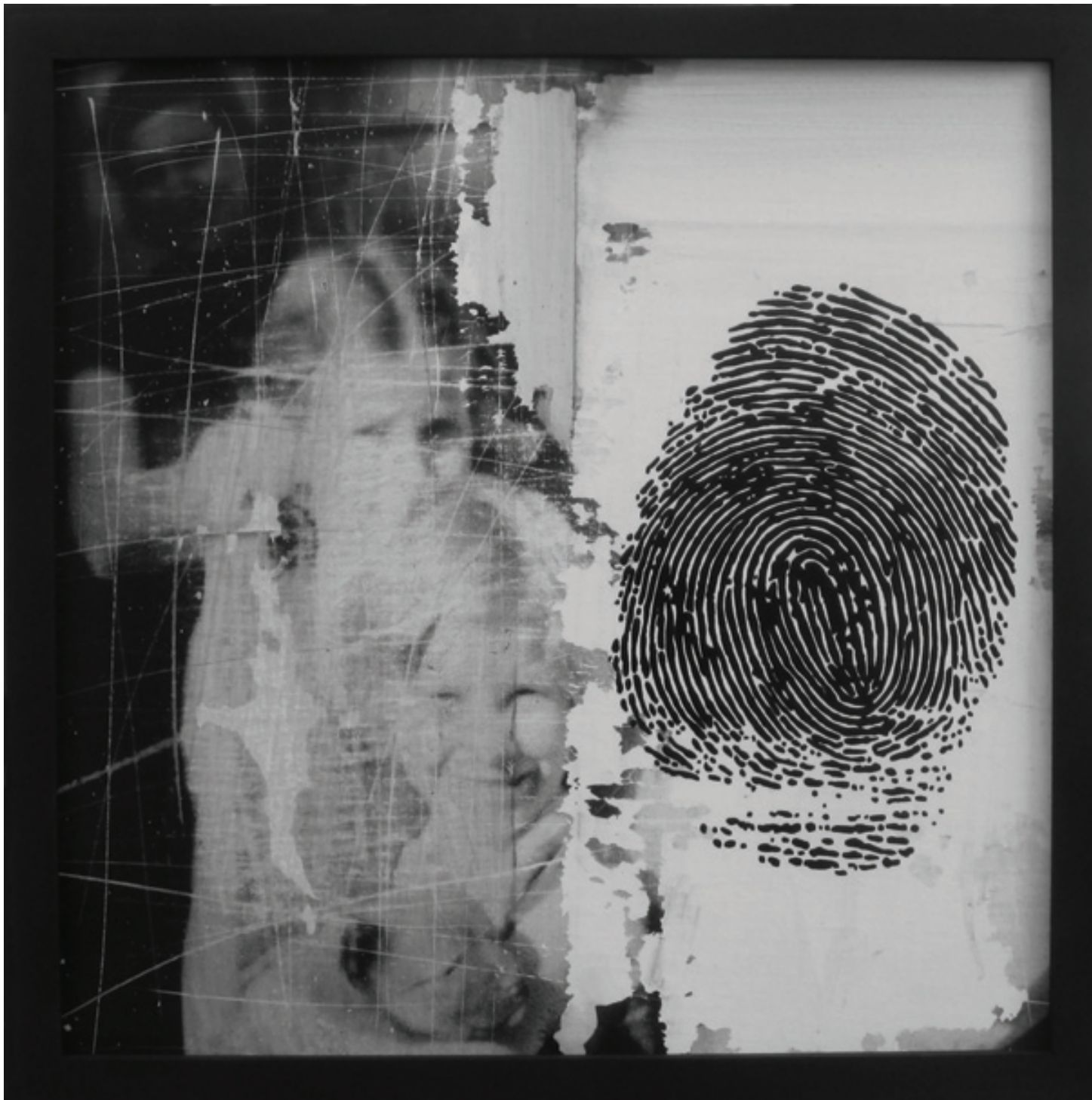
1. R. Barthes, *Światło obrazu* [Camera Lucida], Warszawa 1996, p. 130.

2. Ibidem.



Bez tytułu, 160 cm x 180 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2012

Untitled, 160 cm x 180 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2012



Bez tytułu, 50 cm x 50 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2012

Untitled, 50 cm x 50 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2012



Bez tytułu, 50 cm x 50 cm, olej, papier na płótnie, 2012

Untitled, 50 cm x 50 cm, oil, paper on canvas, 2012



Bez tytułu, 160 cm x 130 cm, olej, akryl na płótnie, 2009

Untitled, 160 cm x 130 cm, oil, acrylic on canvas, 2009



Bez tytułu, 160 cm x 130 cm, olej, akryl na płótnie, 2009

Untitled, 160 cm x 130 cm, oil, acrylic on canvas, 2009



Bez tytułu, 160 cm x 150 cm, olej, akryl na płótnie, 2010

Untitled, 160 cm x 150 cm, oil, acrylic on canvas, 2010



Bez tytułu, 180 cm × 120 cm, olej, akryl na płótnie, 2012

Untitled, 180 cm × 120 cm, oil, acrylic on canvas, 2012



Bez tytułu, 160 cm x 130 cm, olej, akryl na płótnie, 2011

Untitled, 160 cm x 130 cm, oil, acrylic on canvas, 2011



Bez tytułu, 160 cm x 180 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2012

Untitled, 160 cm x 180 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2012



Bez tytułu, 150 cm x 180 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2012

Untitled, 150 cm x 180 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2012



Bez tytułu, 160 cm x 150 cm, olej, akryl na płótnie, 2014

Untitled, 160 cm x 150 cm, oil, acrylic on canvas, 2014



Bez tytułu, 160 cm x 130 cm, akryl, olej na płótnie, 2011

Untitled, 160 cm x 130 cm, acrylic, oil on canvas, 2011



Bez tytułu, 150 cm x 180 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2012

Untitled, 150 cm x 180 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2012

MOTYWY INTERTEKSTUALNE





Zjawisko intertekstualności o nieokreślonym jednoznacznie zasięgu, wielowymiarowe, interdyscyplinarne, może ujawniać się w sposób mniej lub bardziej wyrazisty w każdej formie wypowiedzi będącej częścią szeroko rozumianego procesu komunikacji. Intertekstualność postrzegana z perspektywy pozadyskursywnych form sztuki, takich jak malarstwo, wykracza poza właściwy sobie obszar tekstu literackiego i uobecnia się w formach wizualnych. Charakterystyczne dla intertekstualności zjawiska, w których występują cytaty, parafrazy, trawestacje lub aluzje, obecne są także w abstrakcyjnym, pozawerbalnym języku malarstwa. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które nazwać można „obrazową” czy „wizualną intertekstualnością”¹. W historii sztuki istnieje wiele przykładów (pomijając wpływy i zależności), gdzie cytaty, trawestacja czy nawet parodia, wykorzystane w sposób bardziej lub mniej świadomy, stają się strukturalnym elementem obrazu. W sztuce XX wieku technika kolażu, która objęła swoim zasięgiem różnorodne dziedziny sztuki, z natury swej otwarta, interdyscyplinarna i intermedialna, najbardziej odpowiada zjawisku intertekstualności. „Dzięki cechom swej budowy, wskazuje także w sposób szczególnie uderzający na stopień zakorzenienia każdego artystycznego wytworu w intertekstualnej przestrzeni kultury oraz nowy rodzaj krytycznego dialogu z własną tradycją – literacką, plastyczną czy muzyczną”². Możliwość użycia przedmiotów gotowych, rzeczy o zróżnicowanej fakturze, strukturze i kształcie, wprowadzenie ich w obszar sztuki jako cytatów z rzeczywistości, czyni z kolażu „metajęzyk wizualności”³.

Rozpatrywanie zjawiska intertekstualności na gruncie malarstwa może wydawać się sprzeczne z podstawowymi założeniami tego pojęcia, które wyrosły z teoretycznoliterackich dociekań. Jednak obecność relacji intertekstualnych w malarstwie, a raczej próba ich dostrzeżenia i ujawnienia, jest działaniem w tym przypadku intuicyjnym. *Motywy intertekstualne* to tytuł otwartego cyklu obrazów. Tytuł ten nie jest próbą znalezienia wygodnej teorii dla niezrozumiałych czy wątpliwych pod względem artystycznym obrazów. Chodzi raczej o zasugerowanie pewnej płaszczyzny, na której powinny być one odbierane, o wskazanie perspektywy ich postrzegania. Wymaga to oczywiście pewnego przygotowania, przynajmniej ogólnej orientacji w sztuce. Odbiorca powinien mieć świadomość, że ogląda obraz, który jest sytuowany wobec innych, już istniejących obrazów. Ujawnione w obrazie bardziej lub mniej relacje intertekstualne, odniesienia, cytaty, parafrazy, które są elementem strukturalnym obrazu, nie będą czytelne bez analizy całości nowego kontekstu, w którym zostały umieszczone.

Poszukiwanie relacji intertekstualnych wiąże się z jednej strony z odpowiedzialnością za własne wybory, z drugiej strony badanie tego zjawiska w tym wypadku oparte jest na własnym doświadczeniu. Rozpatrywane przeze mnie zjawisko intertekstualności nie jest rozumiane tutaj jako sposób czy niezawodna metoda na tworzenie oryginalnych obrazów. M. Głowiński stwierdza, że „intertekstualność nie ma nic wspólnego ze sprawą oryginalności, ani jej z góry nie zapewnia, ani też z góry jej nie wyklucza”⁴. Odwołanie intertekstualne (mniej lub bardziej ujawnione) w formie cytatu, aluzji czy trawestacji jest faktem nadrzędnym i elementem konstrukcji obrazu, ale nigdy nie jest ostatecznym celem. Cykl obrazów ma charakter zaledwie hipotezy, jest próbą „przygotowania się do nowego języka (...), a nie jego osiągnięcia i opanowania”⁵.

1. zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 281.

2. Tamże, s. 281.

3. Tamże, s. 283.

4. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, 1986, s. 101.

5. R. Nycz, dz. cyt., s. 284.

Marek Wrzesiński

Intertextual motifs

The phenomenon of intertextuality of an undefined scope – multidimensional and interdisciplinary – can manifest itself more or less distinctly in any form of expression that is part of the broader communication process. Viewed from the perspective of non-discursive art forms such as painting, intertextuality goes beyond the proper area of the literary text and makes its way into visual forms. The phenomena characteristic of intertextuality – quotations, paraphrases, travesties or allusions – are also present in the abstract, non-verbal language of painting. We are dealing there with a phenomenon that can be called “pictorial” or “visual intertextuality”¹. In the history of art, there are many examples (leaving aside influences and dependencies) where a quotation, travesty or even parody, used more or less consciously, become a structural element of a painting. In the art of the 20th century, the collage technique, which has embraced a variety of artistic techniques and has very open, interdisciplinary and intermedial nature, is most suited to the phenomenon of intertextuality. “Thanks to its construction, it also strikingly points to the degree to which each artistic product is rooted in the intertextual space of culture and a new kind of critical dialogue with its own tradition – be it literary, visual or musical”². The possibility of using readymade objects, things of varying texture, structure and shape, bringing them into the realm of art as quotations from reality, makes collage a “meta-language of visuality”³.

Applying the phenomenon of intertextuality to the field of painting may seem to contradict the basic assumptions of this concept, which derives from literary theory inquiries. However, the presence of intertextual relations in painting, or rather the attempt to perceive and reveal them, is an intuitive activity in this case. Intertextual motifs is the title of an open series of paintings. This title is not an attempt to find a convenient theory for incomprehensible or artistically questionable paintings. Rather, it is to suggest a certain platform from which they should be perceived, and to indicate a perspective for their perception. This, of course, requires some preparation, at least a general orientation in art. The viewer should be aware that he or she is looking at a painting that is situated in relation to other, already existing paintings. The more or less intertextual relations, references, quotations, paraphrases revealed in the painting, which are a structural element of the painting, will not be legible without analysing the new context in which they are placed in its entirety.

The search for intertextual relations involves, on the one hand, sole responsibility for one's own choices; on the other hand, the study of this phenomenon in this case is based on one's own experience. The phenomenon of intertextuality is not understood here as a way or an infallible method for creating original images. M. Głowiński states that “intertextuality has nothing to do with the issue of originality, neither does it provide it in advance, nor does it exclude it in advance”⁴. Intertextual reference (revealed to a greater or lesser extent) in the form of quotation, allusion or travesty is an overriding fact and an element of the construction of the image, but it is never the ultimate goal. The series of paintings has the character of a mere hypothesis, an attempt “to prepare for a new language (...), rather than to achieve and master it”⁵.

1. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Krakow 2000, p. 281.

2. ibidem, p.281.

3. ibidem, p.283.

4. M. Głowiński, *O intertekstualności*, “Pamiętnik Literacki”, z. 4, 1986, p. 101.

5. R. Nycz, op.cit., p.284.



San Sebastian, 180 cm x 150 cm, olej, akryl na płótnie, 2005

San Sebastian, 180 cm x 150 cm, oil, acrylic on canvas, 2005



San Sebastian, 180 cm x 150 cm, olej, akryl na płótnie, 2005

San Sebastian, 180 cm x 150 cm, oil, acrylic on canvas, 2005



Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, olej na płótnie, 2008

Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, oil on canvas, 2008



Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, olej na płótnie, 2008

Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, oil on canvas, 2008



Caput mortuum, 50 cm x 50 cm, olej, akryl na płótnie, 2020

Caput mortuum, 50 cm x 50 cm, oil, acrylic on canvas, 2020



Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, olej na płótnie, 2008

Caput mortuum, 60 cm x 60 cm, oil on canvas, 2008



Trzy kompozycje na jeden temat, 100 cm x 100 cm, olej na płótnie, 2008

Three compositions on one topic, 100 cm x 100 cm, oil on canvas, 2008



Trzy kompozycje na jeden temat, 100 cm x 100 cm, olej na płótnie, 2008

Three compositions on one topic, 100 cm x 100 cm, oil on canvas, 2008



Trzy kompozycje na jeden temat, 100 cm x 100 cm, olej na płótnie, 2008

Three compositions on one topic, 100 cm x 100 cm, oil on canvas, 2008



Van Gogh, 100 cm x 100 cm, olej na płótnie, 2011

Van Gogh, 100 cm x 100 cm, oil on canvas, 2011



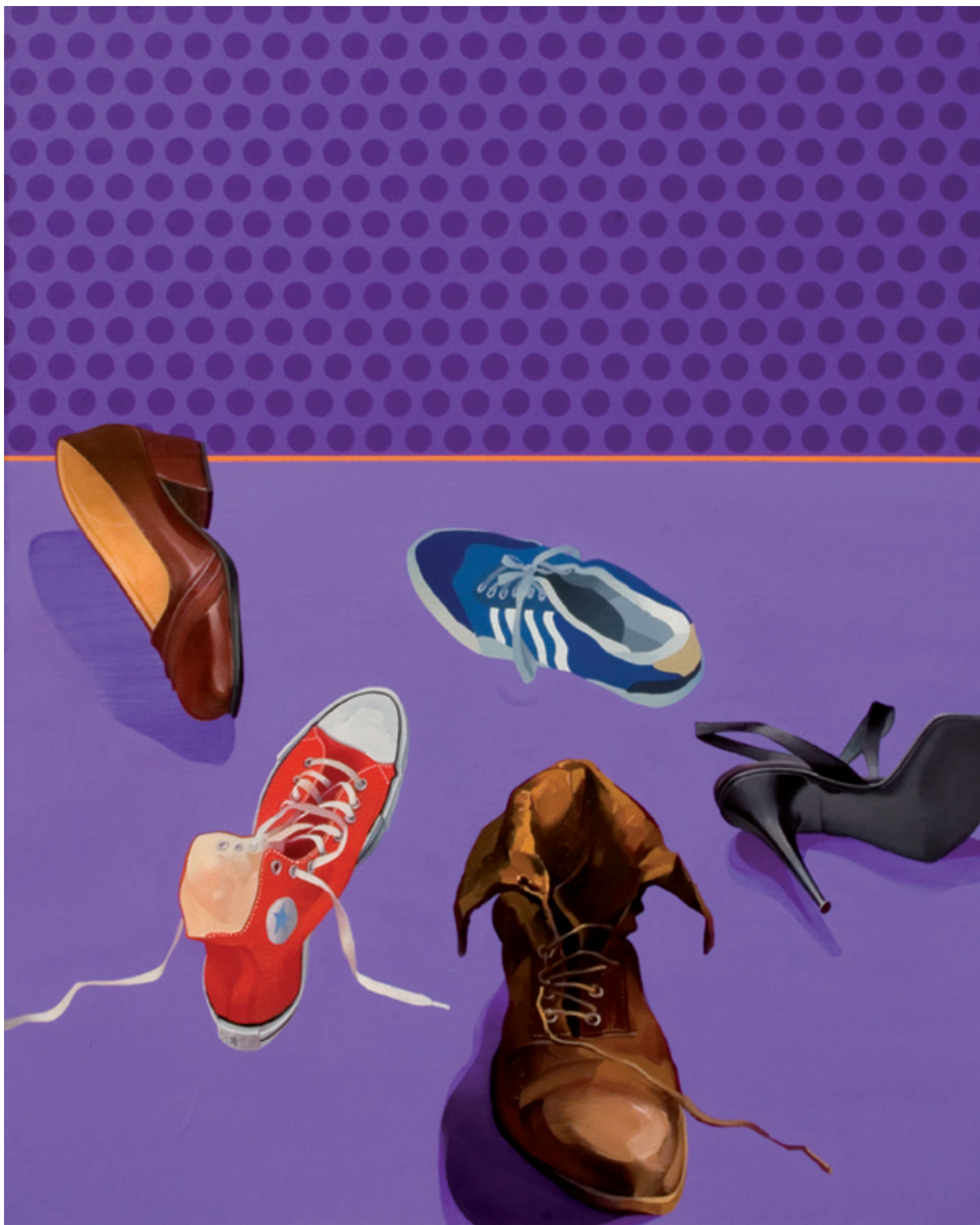
To nie jest fajka, 160 cm x 180 cm, akryl, olej, papier na płótnie, 2007

This is not a pipe, 160 cm x 180 cm, acrylic, oil, paper on canvas, 2007



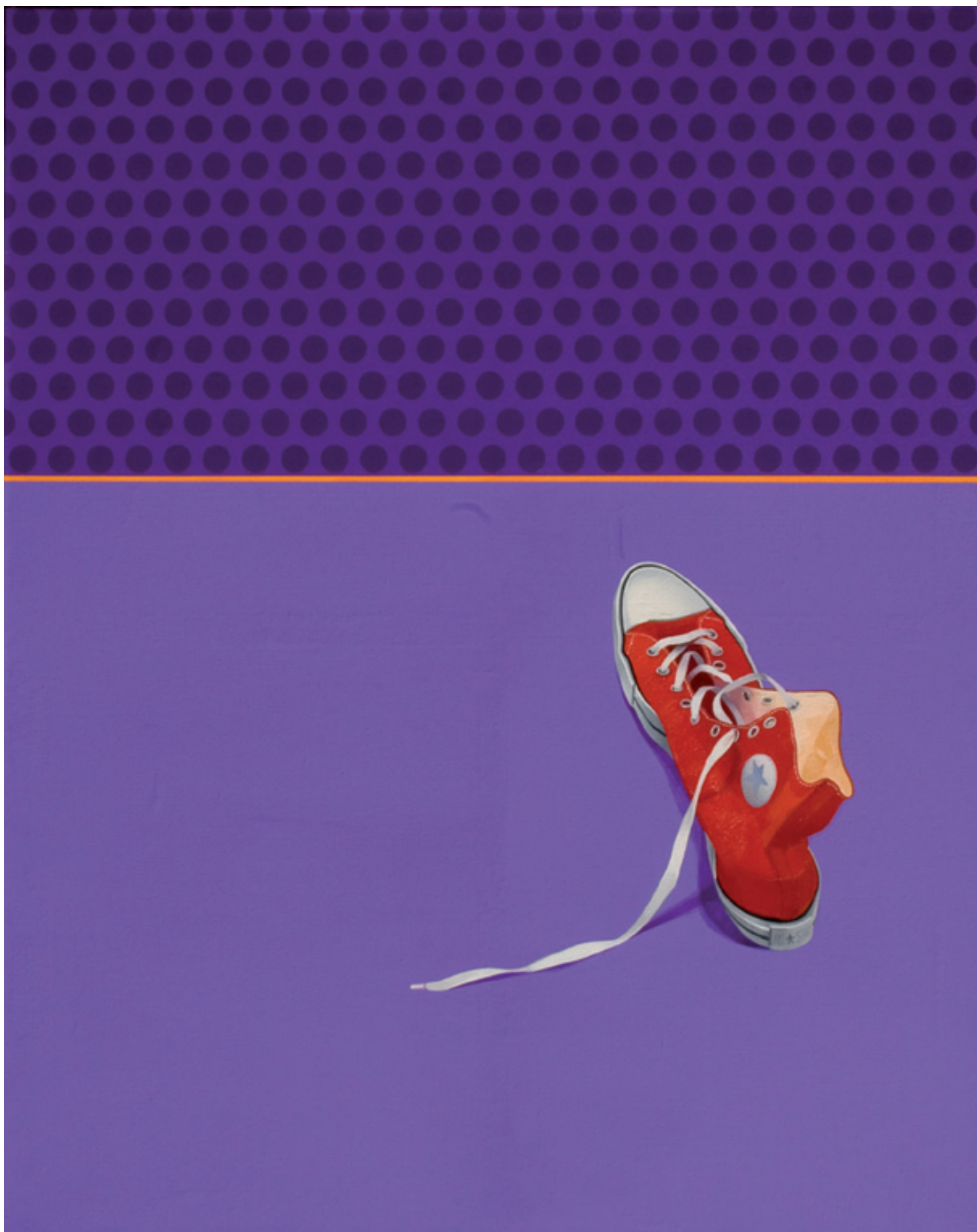
Ikar, 150 cm x 150 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2005

Icarus, 150 cm x 150 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2005



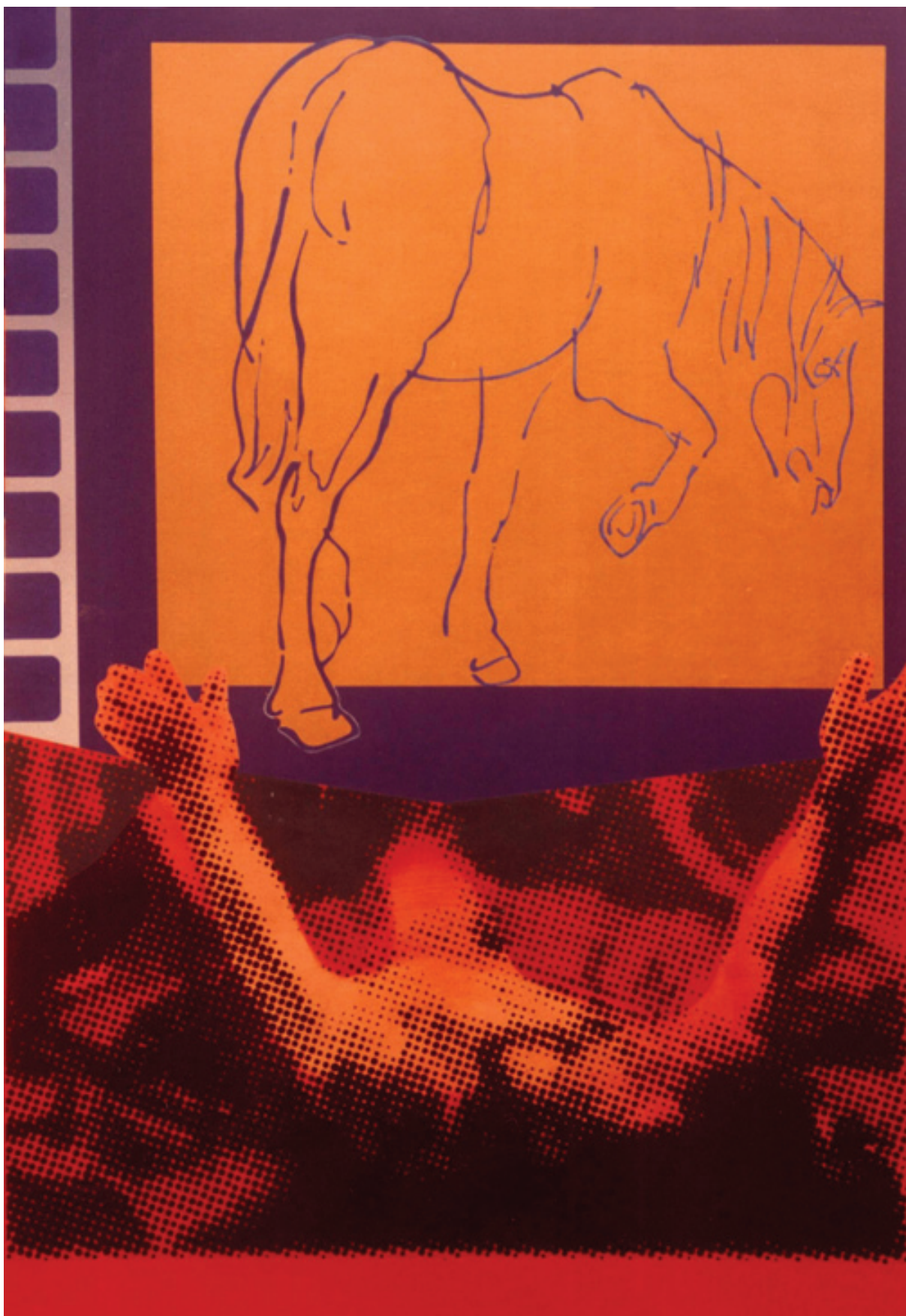
Buty, 160 cm x 130 cm, olej, akryl na płótnie, 2005

Shoes, 160 cm x 130 cm, oil, acrylic on canvas, 2005



Buty, 160 cm x 130 cm, olej, akryl na płótnie, 2005

Shoes, 160 cm x 130 cm, oil, acrylic on canvas, 2005



Nawrócenie św. Pawła wg Caravaggia, 180 cm x 150 cm, olej, akryl, złoto na płótnie, 2005

Conversion of Saint Paul after Caravaggio, 180 cm x 150 cm, oil, acrylic, gold on canvas, 2005



Marsjasz, 180 cm x 150 cm, olej na płótnie, 2005

Marsyas, 180 cm x 150 cm, oil on canvas, 2005



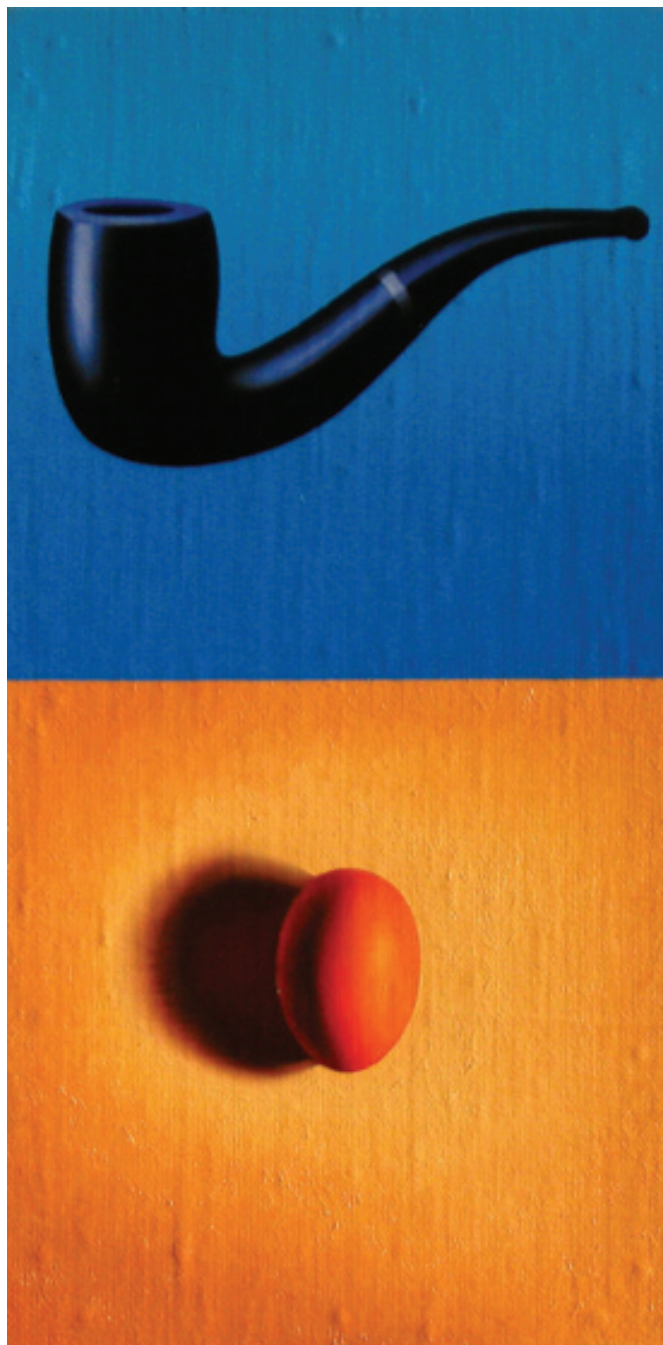
Picto lingua, 30 cm x 30 cm, olej na płótnie, 2009

Picto lingua, 30 cm x 30 cm, oil on canvas, 2009



Picto lingua, 50 cm x 50 cm, olej na płótnie, 2009

Picto lingua, 50 cm x 50 cm, oil on canvas, 2009



To nie jest fajka, 40 cm x 20 cm, olej, akryl na płótnie, 2010

This is not a pipe, 40 cm x 20 cm, oil, acrylic on canvas, 2010



To nie jest fajka, 70 cm x 80 cm, olej, akryl na płótnie, 2010
This is not a pipe, 70 cm x 80 cm, oil, acrylic on canvas, 2010



Buty, 100 cm × 100 cm, olej, akryl na płótnie, 2007

Shoes, 100 cm × 100 cm, oil, acrylic on canvas, 2007



Buty, 100 cm x 100 cm, olej, akryl na płótnie, 2007

Shoes, 100 cm x 100 cm, oil, acrylic on canvas, 2007



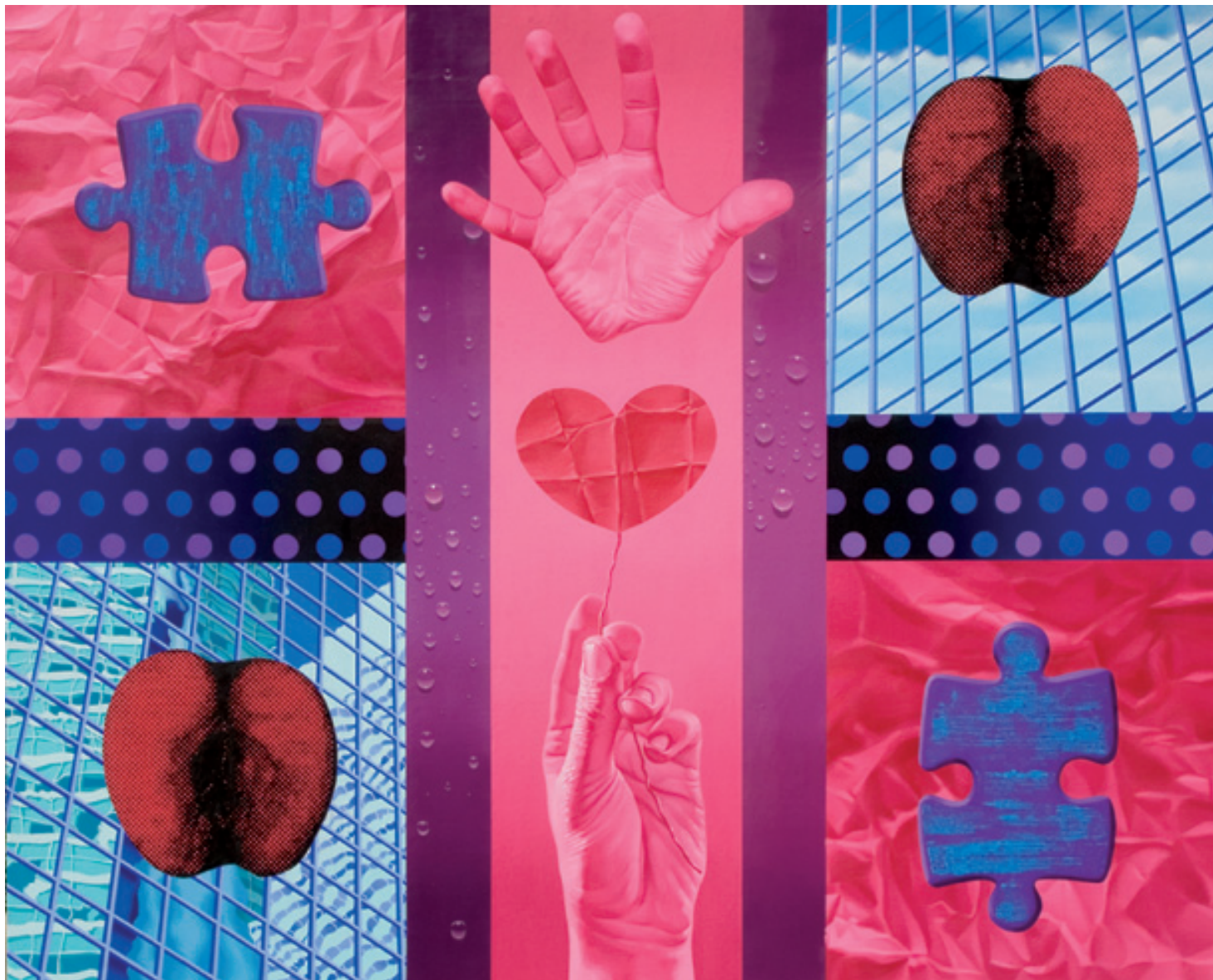
Autoportret, 130 cm x 160 cm, olej, akryl, tusz, gwasz na płótnie, 2005

Self-portrait, 130 cm x 160 cm, oil, acrylic, ink, gouache on canvas, 2005



Buty, 50 cm x 50 cm, olej na płótnie, 2013

Shoes, 50 cm x 50 cm, oil on canvas, 2013



Asymetria, 160 cm x 130 cm, olej na płótnie, 2006

Asymmetry, 160 cm x 130 cm, oil on canvas, 2006



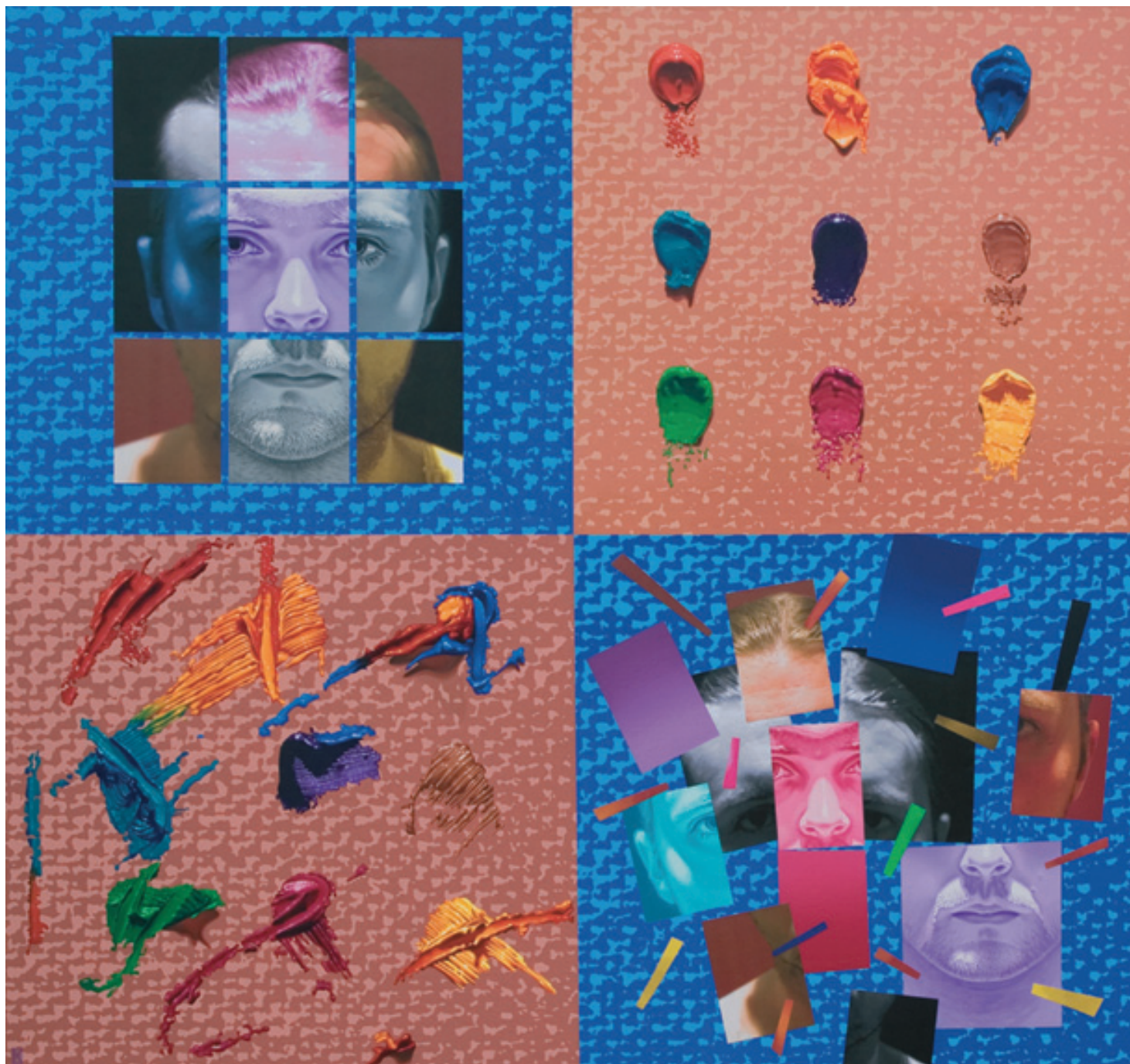
Asymetria, 160 cm x 130 cm, olej na płótnie, 2006

Asymmetry, 160 cm x 130 cm, oil on canvas, 2006



Narcyz, 200 cm x 250 cm, olej na płótnie, 2004

Narcissus, 200 cm x 250 cm, oil on canvas, 2004



Nie czuję się centrum, 160 cm x 130 cm, olej na płótnie, 2007

I don't feel central, 160 cm x 130 cm, oil on canvas, 2007



Prestidigitator, 160 cm x 150 cm, olej, akryl na płótnie, 2006

Prestidigitator, 160 cm x 150 cm, oil, acrylic on canvas, 2006



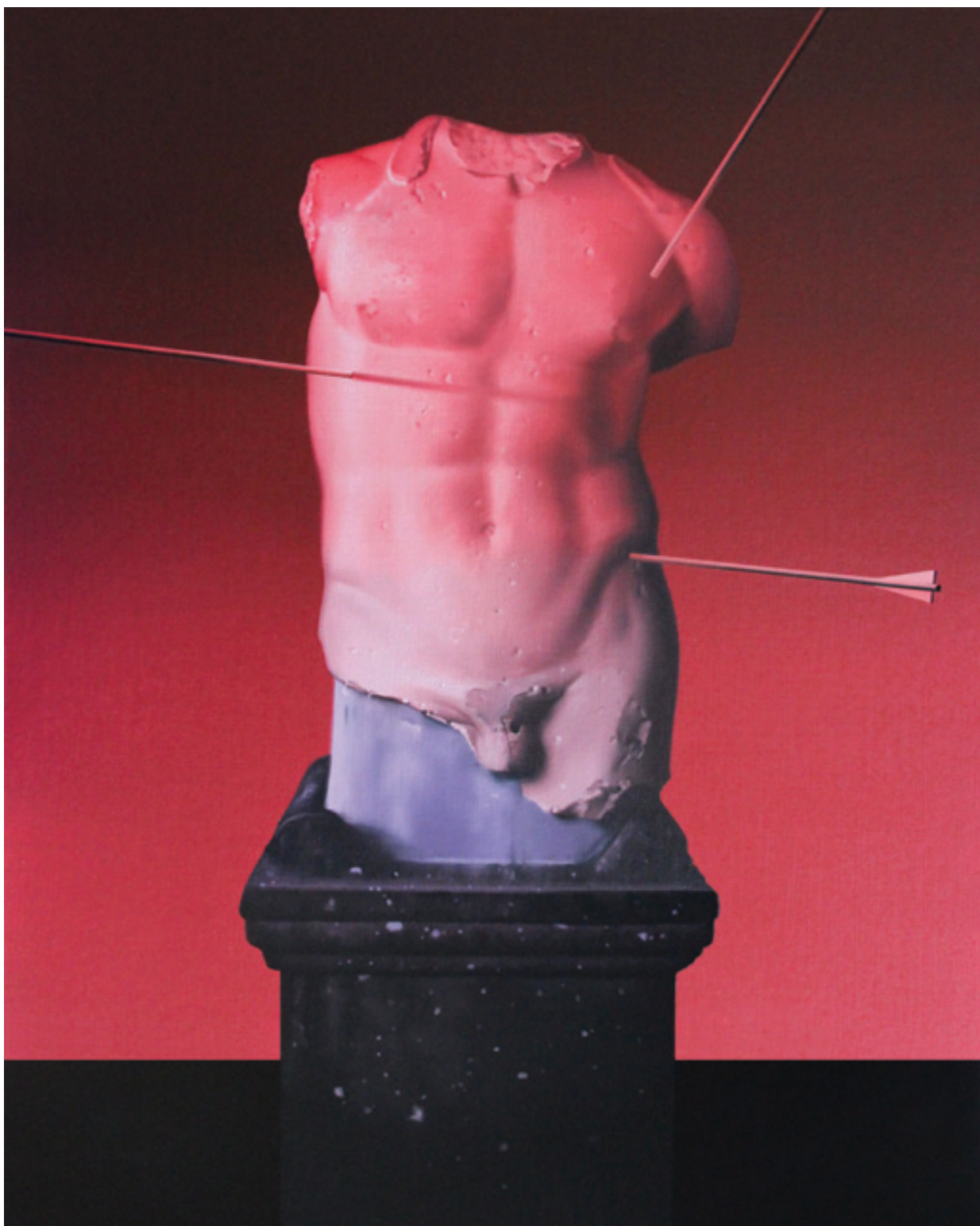
Lalki, 120 cm x 200 cm, olej, akryl, papier na płótnie, 2005

Dolls, 120 cm x 200 cm, oil, acrylic, paper on canvas, 2005



Corpus mortuum, 80 cm x 60 cm, olej na płótnie, 2013

Corpus mortuum, 80 cm x 60 cm, oil on canvas, 2013



San Sebastian, 80 cm x 60 cm, olej na płótnie, 2013

San Sebastian, 80 cm x 60 cm, oil on canvas, 2013



Bez tytułu, z cyklu *Retro cars*, 50 cm x 50 cm, olej na płótnie, 2013

Untitled, from the *Retro cars* series, 50 cm x 50 cm, oil on canvas, 2013

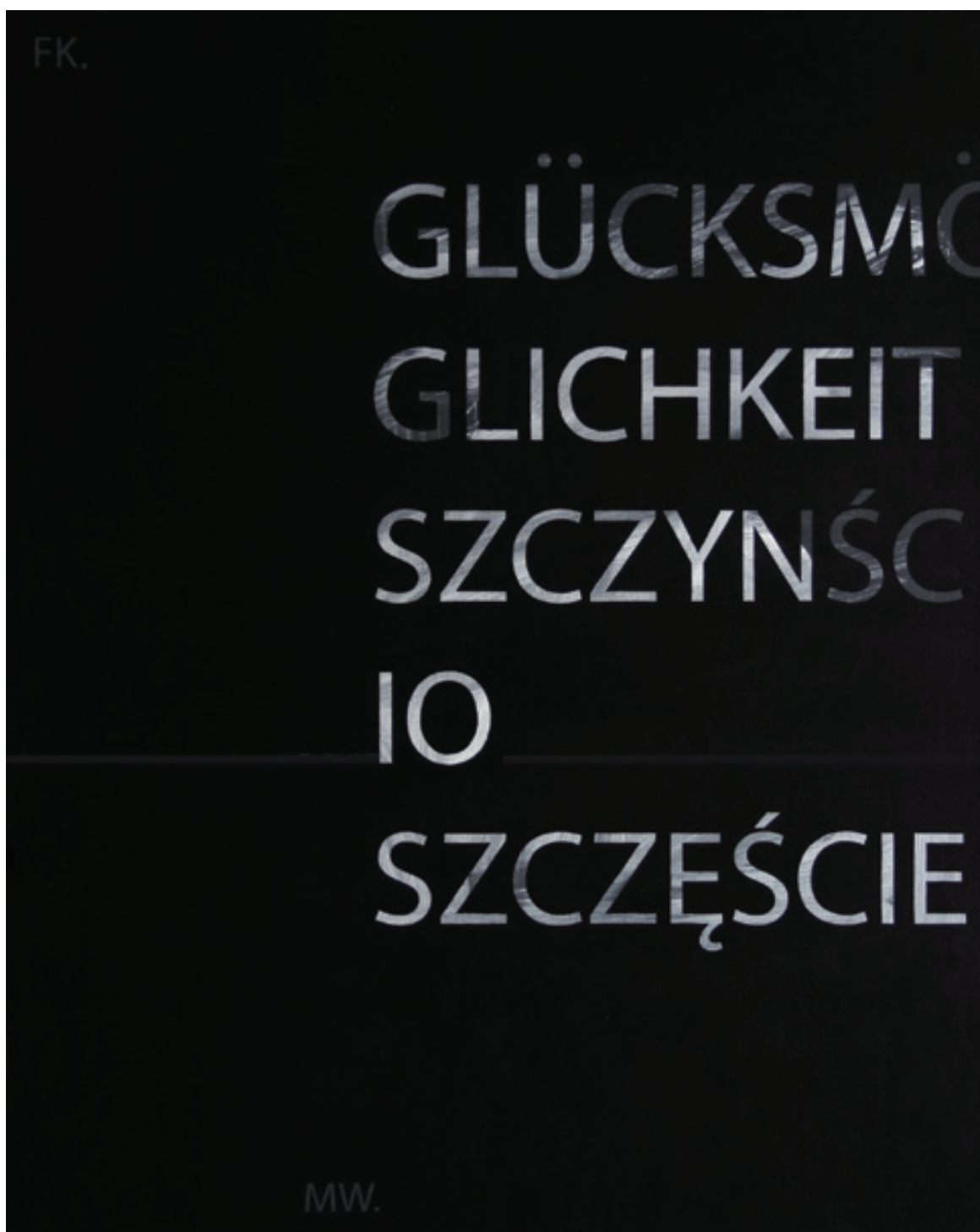


Bez tytułu, z cyklu *Retro cars*, 50 cm x 50 cm, olej na płótnie, 2013
Untitled, from the *Retro cars* series, 50 cm x 50 cm, oil on canvas, 2013



Bez tytułu, z cyklu *Retro cars*, 50 cm x 50 cm, olej na płótnie, 2013

Untitled, from the *Retro cars* series, 50 cm x 50 cm, oil on canvas, 2013



Szczęście, 85 cm x 60 cm, olej, akryl na płótnie, 2016

Happiness, 85 cm x 60 cm, oil, acrylic on canvas, 2016



Marek Wrzesiński

Urodzony w 1978 r. w Brodnicy. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Magisterska praca dyplomowa realizowana była w 2005 roku w IV Pracowni Malarstwa prof. Macieja Świeszewskiego, aneks w Pracowni Rysunku prof. Marii Targońskiej oraz Malarstwo Ścienne pod kierunkiem prof. Andrzeja Dyakowskiego.

Od 2006 roku zatrudniony był na stanowisku asystenta w II Pracowni Malarstwa prof. Teresy Miszkin w gdańskiej ASP. Od 2017 roku zatrudniony był na stanowisku adiunkta. Od 2020 roku zatrudniony jest na stanowisku profesora ASP.

W czerwcu 2012 roku otrzymał stopień doktora sztuki. W grudniu 2019 roku otrzymał stopień doktora habilitowanego sztuki w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Od stycznia 2020 roku zatrudniony jest na stanowisku profesora ASP w Gdańsku.

Od 2016 roku pełnił funkcję Prodziekana ds. Artystycznych i Naukowych Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku. Od 2019 roku pełnił funkcję Prodziekana ds. Kierunku Malarstwo. Od 2020 roku pełni funkcję Dziekana Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku. Obecnie jest Kierownikiem II Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa w Katedrze Kształcenia Podstawowego na Wydziale Malarstwa.

Brał udział w wielu wystawach indywidualnych oraz zbiorowych w kraju i za granicą. Był uczestnikiem plenerów malarskich, rysunkowych, konferencji, sympozjów, a także kuratorem oraz organizatorem wystaw i wydarzeń artystycznych.

Marek Wrzesiński

Marek Wrzesiński was born in Brodnica in 1978. He is a graduate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. His Master's Degree project was created in the Painting 4 Studio of Prof. Maciej Świeszewski in 2005, the Annex in the Drawing Studio of Prof. Maria Targońska and the Wall Painting Project under the supervision of Prof. Andrzej Dyakowski.

In 2006, he became an assistant in the Painting 2 Studio of Prof. Teresa Miszkin at the Academy of Fine Arts in Gdansk. In 2017, he was promoted to an assistant professor. Since 2020, he has been employed as a professor of the Academy of Fine Arts.

In June 2012, he received a Doctor of Arts degree. In December 2019, he became a habilitated Doctor of Fine Arts in the field of art within the discipline of fine arts and art conservation. Since January 2020, he has been employed as a professor of the Academy of Fine Arts in Gdansk.

Since 2016, he has served as Vice-Dean for Artistic and Scientific Affairs of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdansk. Since 2019, he has served as Vice-Dean of the Faculty of Painting. Since 2020, he has served as Dean of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdansk. He is currently Head of the Basics of Drawing and Painting 2 Studio in the Department of Basic Education at the Faculty of Painting.

He has participated in many solo and group exhibitions at home and abroad. He has taken part in plein air painting and drawing workshops, conferences, symposia, also as a curator and organizer of exhibitions and art events.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk
www.asp.gda.pl

Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku:

Dziekan: prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński / **Prodziekan:** dr Daniel Cybulski

**Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MKiDN
na utrzymanie potencjału badawczego.**

Redakcja naukowa: prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Recenzenci:

prof. dr hab. Mariusz Białecki – Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
prof. dr hab. Sławomir Toman – Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie

Autorzy tekstów:

prof. dr hab. Jacek Kornacki, dr Roman Nieczyporowski, prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Korekta: Beata Demska, **Tłumaczenie:** Piotr Andrzejewski

Projekt graficzny / skład: dr Mateusz Pęk

Dokumentacja fotograficzna: prof. dr hab. Jacek Zdybel, prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Druk: Print Profit sp. z o.o. Koźmin

Nakład: 300 egz.

ISBN: 978-83-65366-66-5

Gdańsk 2024

Publisher:

Academy of Fine Arts in Gdańsk
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk
www.asp.gda.pl

Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk:

Dean: prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński / **Vice-Dean:** dr Daniel Cybulski

**The publication has been co-funded from the specific subsidy of the
Ministry of Culture and National Heritage for sustaining research potential.**

Scientific editor:

prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Reviewers:

prof. dr hab. Mariusz Białecki – Academy of Fine Arts in Gdańsk
prof. dr hab. Sławomir Toman – Faculty of Arts of the Maria Curie-Skłodowska in Lublin

Authors:

prof. dr hab. Jacek Kornacki, dr Roman Nieczyporowski, prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Proofreading: Beata Demska, **Translation:** Piotr Andrzejewski

Graphic design / Typesetting: dr Mateusz Pęk

Photographic documentation: prof. dr hab. Jacek Zdybel, prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Print: Print Profit sp. z o.o. Koźmin

Circulation: 300

ISBN: 978-83-65366-66-5

Gdańsk 2024





AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ISBN 978-83-65366-66-5