https://doi.org/10.18778/8331-181-4.38

*Piotr Mastalerz**

Koloryzm w malarstwie polskim i jego wpływ na moje poszukiwania formalne

Koloryzm jako zjawisko obecne w sztuce europejskiej ma swoją długą i bogatą tradycję. Ogólnie można powiedzieć, że jest to tendencja, której naczelna zasada polega na akcentowaniu koloru w kompozycji przy świadomym osłabieniu znaczenia kształtu, określającego występujące w malarskim przedstawieniu formy. Jak pisze Maria Rzepińska w swej znakomitej książce *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*:

> Wielu krytyków obstaje przy nazwie „postimpresjonizm kolorystyczny", ale ponieważ jest ona zbyt długa, zachowajmy nazwę „koloryści" dla tych malarzy, którzy przy wszystkich różnicach indywidualnych pojmowali obraz przede wszystkim jako ustrukturowanie plam chromatycznych i temu podporządkowali wszystkie inne zagadnienia (Rzepińska 1989: 646).

Co się z tym wiąże, działanie linii jako elementu określającego kształt, czy też występującego samodzielnie, również traci na znaczeniu, a przynajmniej na intensywności oraz czytelności. Gdyby dokonać pobieżnej analizy dzieł choćby Williama Turnera, znakomitego romantyka, który uważany jest za prekursora impresjonizmu, szybko można zauważyć zatracenie konturowości występujących w kompozycjach kształtów na rzecz rozedrgania kolorystycznej konstrukcji, której materialność budowana jest na zasadzie połączenia gęstych impastów z licznymi laserunkami. Zatem w koncepcji rozstrzygnięć kolorystycznych na pierwszy plan wysuwa się kolor jako czynnik budujący ogólny system rozwiązań kompozycyjnych, ale osiągniętych poprzez odpowiednie zestrajanie plam barwnych, które (oglądane z określonej odległości), wyjaśniają sens zastosowania ich w celu wywołania zamierzonego zjawiska kolorystycznego. W tego

* https://orcid.org/0000-0002-3473-3144, Politechnika Łódzka.

rodzaju rozwiązaniach czynnik imitacyjny, związany z bezpośrednim odtwarzaniem rzeczywistości, traci niejednokrotnie na znaczeniu. Cała koncentracja malarskiej idei związana jest z budowaniem systemów opartych na swobodzie wypowiedzi, ale zawsze podporządkowanej naczelnej zasadzie kolorystycznego ładu, który jest niejednokrotnie zawiłą strukturą zależności i przeciwstawień. Odejście od mimetycznego schematu tworzenia malarskiej narracji pociąga za sobą odpowiedzialność związaną z umiejętnym posługiwaniem się kolorem, który w swojej rozpiętości ma niezmierzoną skalę odziaływania emocjonalnego, stając się istotnym komunikatem zawartych w dziele treści.

Przyjmując, że kolor stanowi główny składnik dzieła malarskiego, łączący różne tendencje warsztatowe i stylistyczne, należy podkreślić, że stopień zainteresowania nim nie zawsze był jednakowy. Dotyczy to uwarunkowań historycznych związanych z konkretnymi epokami, a także indywidualnych przekonań artystycznych. Zjawisko koloryzmu pojawiło się w sztuce europejskiej już na przełomie wieków XV i XVI za sprawą malarstwa weneckiego. Działająca wówczas grupa malarzy renesansowych wykazywała tendencję do przypisania kolorowi naczelnej roli, który stawiał w opozycji system rozwiązań czysto rysunkowych. Twórcą weneckiej szkoły kolorystycznej był Giovanni Bellini, którego wybitne dzieła odznaczają się niezwykłym kolorytem oraz mistrzowskim operowaniem barwą i światłem. Uczniami Belliniego stali się Giorgione i Tycjan, którego twórczość, szczególnie późna, jest doskonałym dowodem na intuicyjne i wrażeniowe posługiwanie się kolorem. Ze względu na silne skoncentrowanie się na jego działaniu w kompozycji malarskiej, kontur przedstawianych kształtów zaczął się coraz bardziej zatracać w skomplikowanej gęstwinie materii farby. Niesłychanie sugestywne, dojrzałe dzieła Tycjana opierają się na zawężonej gamie kolorystycznej, w której dramatyzm przedstawionych scen zajmuje czołowe miejsce, a nieograniczoność barwnych odcieni świadczy o wyjątkowym mistrzostwie artysty. Ze względu na historyczną złożoność tematu, który jest zjawiskiem bardzo szerokim, przytoczyłem jedynie twórców, którzy wywarli wpływ na kształtowanie się kolorystycznego założenia koncepcyjnego opisywanej epoki.

Twórczość mistrzów weneckich niejednokrotnie inspirowała kolejne pokolenia artystów. Sztuka baroku, z charakterystyczną dla siebie malarskością, w sposób szczególny akcentowała kolor, który określał kształt zamaszystym gestem pędzla, nie zapominając jednak o jego właściwej konstrukcji. Z kolei klasycystyczne podejście do bryły i koloru nadaje pierwszeństwo rysunkowi, wyznaczając temu drugiemu rolę w budowaniu kształtów obecnych w naturze, przy rezygnacji z wyrażania jej jako zharmonizowanego układu kolorystycznego. Taka funkcja koloru

przestała być aktualna w momencie zastąpienia jej subiektywnym odczuciem artysty, chcącego wyrażać bardziej osobiste treści i poszukującego poetyki w bezpośrednim przeżywaniu rzeczywistości. Dotyczyło to również pojęcia obecnego we wszystkich epokach, a odnoszącego się do koloru lokalnego, który określał barwę przedmiotów i zjawisk występujących w przyrodzie na zasadzie umownie ustalonych reguł. W praktyce oznaczało to przyporządkowanie formom występującym w malarstwie pewnego schematu, gdzie mało znaczące były zjawiska wzajemnego oddziaływania plam barwnych na siebie. Sytuacja ta uległa zmianie wówczas, gdy zaczęto prowadzić laboratoryjne próby obalające prawdziwość barwy lokalnej, co w znaczącym stopniu wpłynęło na rozwój optyki. Stanisław Stopczyk w swojej książce poświęconej koloryzmowi w malarstwie polskim pisał:

> Barwy, powstałe z rozszczepienia w pryzmacie wiązki światła białego, zaczynają być rozumiane fizykalnie i określane przez długość fali. Jest ich siedem: czerwona, oranż, żółta, zielona, jasnoniebieska, ciemnoniebieska, fioletowa. Wyodrębnione w drodze doświadczeń, barwy te stanowią niejako teoretyczny „budulec" obrazu, uwalniając malarza z obowiązku wierności wobec tradycji barw lokalnych, rejestrujących fragmenty natury w formie jednolitych płaszczyzn, różnicowanych jedynie przez walor, czyli jaśnienie w świetle i ciemnienie w cieniu (w praktyce przez przymieszkę bieli lub czerni) (Stopczyk 1987: 6–7).

Znaczący wpływ malarstwa weneckiego oraz barokowego widoczny jest w twórczości Eugène'a Delacroix, uważanego za czołowego przedstawiciela romantyzmu, który często wprowadzał zasadę wzajemnego relatywizmu barw. W malarstwie artysty widoczne są również wpływy Petera Rubensa, który znał doskonale sztukę włoskiego manieryzmu i którego metoda malarska zakładała swobodne, pełne ekspresji budowanie bryły, przy jednoczesnym przyznaniu ogromnej roli kolorowi. Delacroix, posługując się materią farby, z podobnym upodobaniem do namiętnej ekspresji rozwinął przywiązanie do pierwszoplanowego działania koloru w dziele malarskim, stając się z kolei odnowicielem malarstwa francuskiego, a także niezaprzeczalną inspiracją dla mającego narodzić się wkrótce impresjonizmu. Impresjonizm okazał się powrotem do akcentowania koloru oraz wielkim przełomem w jego interpretacji względem otaczającej natury. Dotyczyło to samej metody malarskiej – dywizjonizmu, którego idea polegała na ograniczeniu palety barw widma słonecznego i nakładaniu na płótno plam czystego, niezmąconego przymieszkami koloru. W ten sposób dzieło obserwowane z pewnej odległości powodowało zjawisko mieszania się barw w siatkówce oka obserwatora i pojawianie się barw uzupełniających. Widoczne jest to

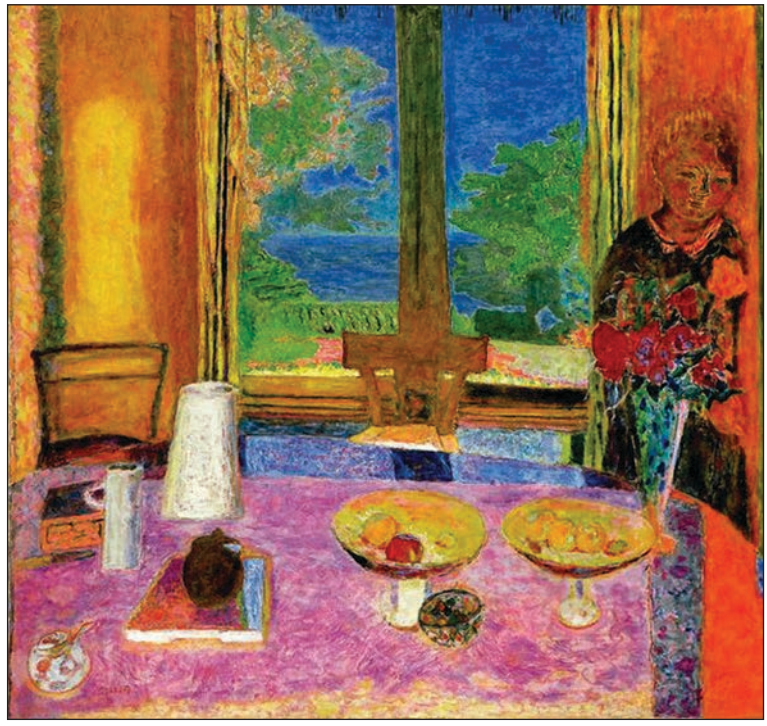
w twórczości Claude'a Moneta, który osiągnął mistrzostwo w dziedzinie rozkładania powierzchni plamy barwnej na wibrującą materię wyrafinowanego kolorytu. W praktyce oznaczało to eliminację czerni z palety malarskiej. Zamiast niej stosowano mieszanie kolorów podstawowych i używanie ich m.in. w partiach cieni, które zyskiwały w ten sposób większą głębię, a także bogactwo odcieni. Wprawdzie metoda dywizjonizmu nie stała się obowiązującym kanonem dla grupy impresjonistów, ponieważ posługiwano się nią dowolnie, niemniej jednak rygorystycznie stosowali ją neoimpresjoniści, dla których stała się ważnym punktem odniesienia w budowaniu tkanki obrazu. Ważnym reprezentantem tego nurtu okazał się Georges Seurat, który z czasem porzucił tak ważny dla siebie pointylizm (będący rozwinięciem dywizjonizmu), nie uzyskując oczekiwanej aprobaty dla swojego malarstwa.

O wiele większy udział wniósł do historii koloru w malarstwie europejskim fowizm, którego główny przedstawiciel, Henri Matisse, wywarł ogromny wpływ na współczesne postrzeganie i interpretację zjawisk kolorystycznych. Nurt fowistyczny skupiał wokół siebie wielu interesujących artystów, jak choćby André Deraina, niemniej jednak Matisse okazał się postacią przełomową i niezwykle odkrywczą. Sprowadzając powierzchnię malarską do płasko kładzionego, intensywnego koloru, wprowadził system budowania jego autonomiczności, doprowadzając do silnej ekspresji swych dzieł. Jego sztuka wpłynęła na wiele dziedzin sztuk plastycznych, związanych choćby z projektowaniem, nie wspominając już o ekspresjonizmie, który w swoich założeniach czerpał wiele z idei fowizmu.

Zainteresowanie kolorem, jako istotnym czynnikiem budowania treści przekazu emocjonalnego, było obecne w twórczości wielu artystów europejskich. Przybliżając ogólny rys historyczny, na gruncie którego doszło do ubiegłowiecznej transformacji pojmowania koloru w sztuce, chciałbym skoncentrować się na analizie zjawiska niepowtarzalnego, jakim był koloryzm polski na tle malarstwa europejskiego. Na tej bazie doszło do niesłychanie interesującego zjawiska, jakim była w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku działalność polskiej grupy wybitnych malarzy, zwanych potocznie kapistami (nazwa pochodzi od skrótu „Komitet Paryski").

Tradycja koloryzmu w malarstwie polskim ma już swoją długą historię związaną z wieloma przeobrażeniami, która jest procesem ciągłym, trwającym do chwili obecnej. Aby jednak zrozumieć jego historyczny sens, należy zaznaczyć, jak wielki wpływ na kształtowanie się postaw artystów wyznających jego idee miała specyficzna twórczość francuskiego malarza, Pierre'a Bonnarda. Jego malarstwo rozpięte jest między

sztuką Moneta a rodzącym się koloryzmem polskim, którego głównym reprezentantem był Józef Pankiewicz. Obu artystów łączyła przyjaźń i wspólna idea związana z określonym stosunkiem do pojmowania kolorystycznej formy obrazu. Jej istota zakładała rozumowe korzystanie z doświadczeń impresjonizmu, z drugiej zaś strony – świadome odrzucenie formy (kształtu) na rzecz jej budowania kolorem. Taka postawa stawała w opozycji do rozwiązań osiągniętych przez kubizm, ale zakładała położenie nacisku na wydobycie malarskości i kolorystycznego bogactwa plamy barwnej. Przy widocznych między dwoma artystami różnicach stylistycznych, kwestia organizacji płaszczyzny malarskiej za pomocą rozwiązań kolorystycznych pozostawała celem najważniejszym. Poniżej podaję dwa przykłady charakterystycznych dla Bonnarda i Pankiewicza kompozycji malarskich (rys. 1–2).



Rys. 1. Pierre Bonnard

Źródło: https://pl.pinterest.com/pin/66639269460544166 (dostęp: 10.11.2022)

Rys. 2. Józef Pankiewicz

Źródło: https://sztukipiekne.pl/impresjonizm-importowany (dostęp: 10.11.2022)

Artystyczna osobowość Józefa Pankiewicza, aczkolwiek określona przez samego artystę w stałych ramach stylistycznej narracji malarskiej, stała się gruntem, na którym pokolenie młodych polskich artystów mogło zbudować swoją tożsamość. Pankiewicz stał się dla nich przywódcą, będąc jednocześnie klasykiem niechcącym rezygnować ze swojej ugruntowanej już postawy, ale patronującym młodym malarzom, tworzącym radykalny nurt malarstwa hołdującego kolorowi. Zainicjowany w 1923 roku przez studentów Pankiewicza koleżeński związek, działający pod nazwą „Komitet Paryski", w swoich założeniach jako zasadniczy cel zakładał tworzenie malarstwa pozbawionego literackiego i historycznego odniesienia, a opartego na wątkach czysto malarskich, walczących o autonomię własnych wartości.

Nie jest rzeczą łatwą jednoznacznie określić meandry polskiego malarstwa od czasów modernizmu po kres dwudziestolecia międzywojennego, ponieważ wiele dzieł wówczas powstałych wykorzystywało pewną tendencję do epatowania jasnymi, świetlistymi tonacjami, z pewną skłonnością do plamkowego rozwibrowania plam barwnych. Wiele przykładów malarstwa, choć z pozoru rozstrzygniętych w konwencji koloryzmu, nie opierała się na jasno określonych założeniach programowych, a bardziej czerpała z pewnych rozwiązań impresjonistycznych, tym samym podlegając panującej manierze. Artystów, których czytelna i odmienna postawa wpłynęła na ukształtowanie się idei polskiego koloryzmu jest wielu, dlatego nie sposób opisać wszystkich tych odrębności. Skupię się jedynie na wskazaniu osobowości, których sztuka wywarła istotny wpływ na polskie malarstwo XX wieku, wytyczając tym samym ramy wychodzące poza obszar naszego kraju. Ponadto należy wspomnieć, że sztywne utożsamianie koloryzmu z kapizmem nie zawsze znajduje swoje uzasadnienie, co wynika m.in. z faktu zmieniającego się składu personalnego poszczególnych ugrupowań artystycznych. Zorganizowana w 1930 roku w Paryżu pierwsza wystawa kapistów, w gronie których pojawili się Zbigniew Pronaszko i Tytus Czyżewski, okazała się niezwykle ważna, gdyż to za sprawą ich malarstwa można mówić o początkach polskiego koloryzmu. Ci dwaj artyści reprezentowali nurt formistyczny, będąc niegdyś jego inicjatorami. Nie deklarowali oni sformułowań ideologicznych, które z kolei były tak charakterystyczne dla ugrupowania kapistów. Autorem artystycznego manifestu grupy „Komitet Paryski" był znakomity malarz, niezłomny kolorysta Jan Cybis. W swoim założeniu koncepcyjnym obraz kapistowski powinien być rozegrany jako kreacja czysto plastyczna, posiadająca niezaprzeczalne piękno malarskie. Poszukiwanie związków między autonomią malarstwa a obserwacją natury było odkrywaniem najistotniejszych cech malarstwa, zawartych w jego strukturze formalnej. Według słów Marii Rzepińskiej ideałem kapistów było to, aby relacje wzajemnych oddziaływań i sąsiedztw barwnych ujrzanych w naturze wyselekcjonować i potrafić przetransponować tak, aby osiągnąć niezachwianą płaszczyznę obrazu. Równie ważne było unikanie dekoracyjności czy stylizacji, przy jednoczesnym zachowaniu spójności i równomiernie rozłożonych ciężarów kolorystycznych kompozycji malarskiej. W 1931 roku, po powrocie grupy kapistów do kraju, w Warszawie została zorganizowana prezentacja ich osiągnięć. Tekst do katalogu towarzyszącego wystawie napisał Jan Cybis, zawierając w nim najtrafniejsze uwagi dotyczące kapistycznego pojmowania dzieła malarskiego. Pisał w nim, m.in.:

> Im bardziej celowo płótno będzie dotykane farbą, tym technicznie w pojęciu malarskim będzie lepsze. […] Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska […]. Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury, chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innymi kolorami […]. Płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku (Rzepińska 1989: 646, cyt. za: Zanoziński 1965: 16–17).

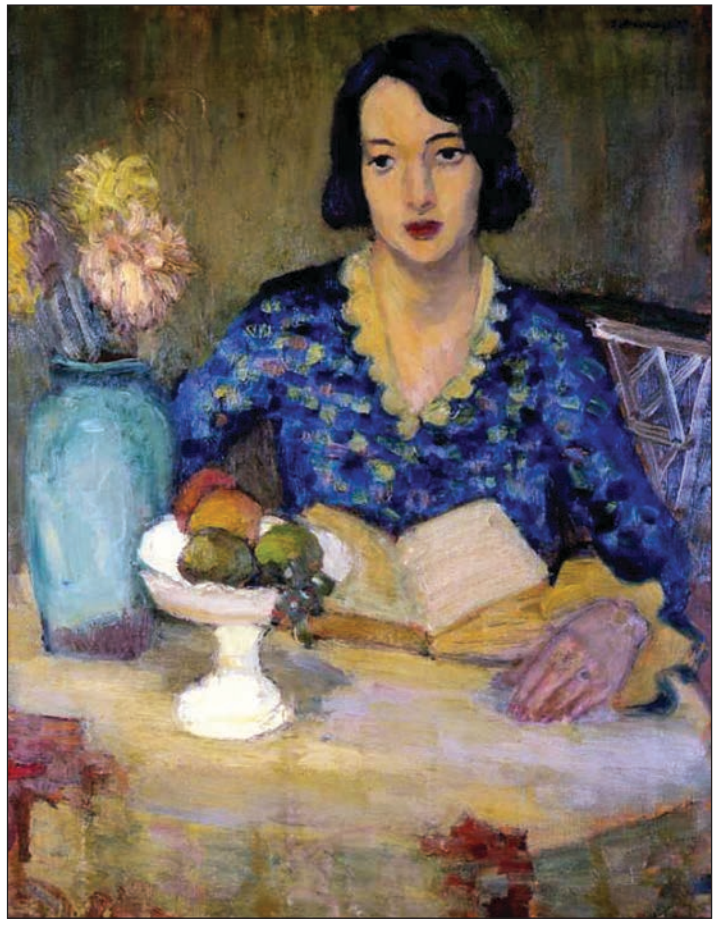
Kolejne poszukiwania formalne grupy malarzy skupionych wokół kapizmu charakteryzował podobny repertuar rozwiązań malarskich, w których zagadnienia kontrastu, zestawień kolorystycznych, działań plastycznych (ich formy), a także gry barwnej – stały się istotą ich twórczości. W tym miejscu znów należy przywołać na chwilę osobę Józefa Pankiewicza, którego wyjątkowy zmysł kolorystyczny i chęć znalezienia nowego poglądu na sztukę opartą na tradycyjnych wartościach okazał się ideą kształtującą ówczesne oblicze polskiego malarstwa, czego konsekwencje są również odczuwalne współcześnie. Józef Czapski, charakteryzując jego twórczość, pisał:

> Obrazy Pankiewicza są odkryciem nie tylko malarstwa współczesnego, ale malarstwa w ogóle, pierwszym przeżyciem tej radości, którą daje obraz niezależnie od tego, co przedstawia. Pociągała nas jakość, rzetelność tych płócien, atmosfera autentycznej kultury malarskiej. Nikt w Krakowie nie umiał nam pokazać z równie przekonywającą jasnością znaczenia gry barwnej" (Czapski 1992: 91).

Nie dziwi zatem fakt ogromnej pokusy zmierzającej w stronę penetrowania obszarów kryjących w sobie bezkres posługiwania się kolorem, wyzwolonym spod pręgierza skostniałych i nieaktualnych tendencji, nieprzystających do czasów dwudziestolecia międzywojennego. Odrzucając wszelkie odniesienia i nawiązania do symbolistycznej roli sztuki, twórcy przywrócili malarstwu jego najistotniejszą wartość, jaką jest jego „czysta" forma, umożliwiająca wyrażanie autonomicznych przekonań artysty.

Paradoksalny jest fakt, że malarze związani z nurtem kolorystycznym stosunkowo małą uwagę poświęcali zagadnieniom związanym z naukową teorią barw, odnosząc się jedynie do sformułowanego przez J. Pankiewicza pojęcia „gra barwna". Jak pisała Maria Rzepińska, owa „gra barwna" nie miała żadnego połączenia z pojęciami muzycznymi, choć czasem pojawiały się pewne aluzje płynące w tym kierunku. Rozgrywki kolorystyczne były tu traktowane jako czysto optyczne rozstrzygnięcia, które dotyczyły ogólnej formy malarskiej powierzchni. Biorąc pod uwagę specyfikę tego typu twórczości, której główne założenia opierają się na intuicyjnym sposobie kształtowania artystycznej koncepcji, trzeba przypomnieć, że koloryzm

(wymiennie: kapizm) zdobywał z niemałym trudem uznanie polskiej publiczności, a także krytyki artystycznej. Nie należał bowiem do malarstwa łatwego w odbiorze, zarówno w znaczeniu warsztatowym, jak i wizualnym. Poszukiwanie, niejednokrotnie skomplikowanych brzmieniowo, układów kolorystycznych wymaga wielkiej koncentracji i umiejętności zapanowania nad całością dzieła. To z kolei wiąże się z potrzebą wielu przemalowań, ingerencji w strukturę i fakturę kolorystyczną, a te zabiegi dalekie są często od powierzchownego estetyzmu. Tak więc koloryzm wymagał od odbiorcy wniknięcia w kompozycję malarską za pośrednictwem procesu odkrywania jej zawiłych meandrów kolorystycznych oraz zawartych w materii tworzywa; wymagał od niego aprobaty dla sztuki powstającej na zasadzie wrażeniowego kształtowania procesu twórczego.



Rys. 3. Zbigniew Pronaszko

Źródło: https://sztuka.agraart.pl/licytacja/69/3394 (dostęp: 11.11.2022)

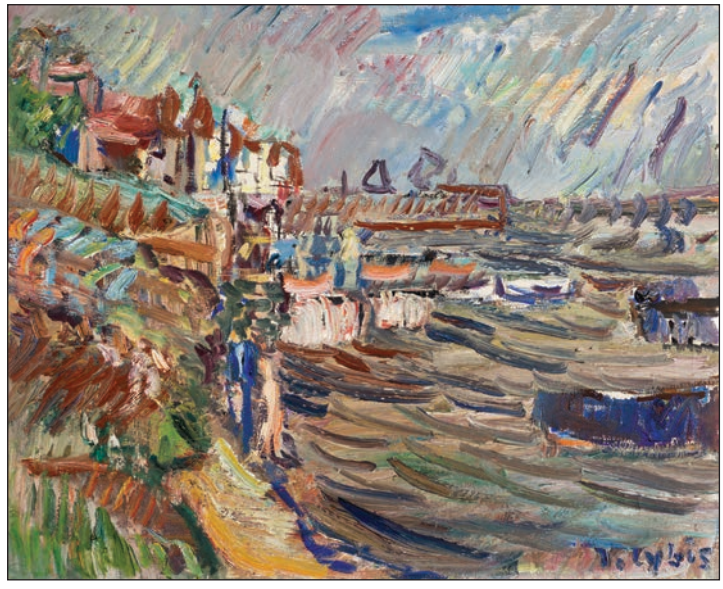
W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, po okresie trwającego nierozumienia działań kapistów (wynikających m.in. z uwarunkowań politycznych), większość z nich związała się z pracą pedagogiczną, obejmując stanowiska profesorów w akademiach sztuk pięknych w Polsce. Ich niepodważalna rola w kształtowaniu wizerunku kultury kraju stała się bardzo istotna, wyznaczając z biegiem czasu zasadniczy grunt, na którym opierała się sztuka posługująca się kulturą warsztatową i kolorystyczną. Reprezentowali oni nowoczesną postawę, łączącą w sobie tradycję z nowoczesnością, pozostając daleko od akcentowania treści narodowych. Mieczysław Porębski tak pisał na ten temat w roku 1946:

> Aktualny nasz „akademizm" ma charakter specyficzny. Rygorem dla niego jest naturalne widzenie rzeczy. […] Równocześnie koncentruje cały wysiłek twórczy na wysublimowanej spekulacji kolorystycznej. […] Nie jest to wierne powtarzanie optycznego doświadczenia rzeczywistości, ale nie jest to też niezależna od rzeczywistości, abstrakcyjna igraszka barwna. […] Układy barwne wiążą się wyraźnie ze skonkretyzowanym wyglądem rzeczy i to decyduje o ich sensie i charakterze. Istotą osiągnięcia formalnego jest natomiast to, że przedstawiony wygląd nie jest przypadkowym zbiegiem momentów optycznych, nie jest tylko przelotną, wrażeniową notatką. Jest to wygląd, który został we właściwy malarstwu sposób zracjonalizowany. Momenty wyglądowe sprowadzono tutaj do świadomie wybranych kolorystycznych zasad i założeń […], żeby nadać rzeczywistości emocjonalne natężenie i wagę intelektualną. Konstrukcja barwna jest tu instrumentem organizującym przedmiotowe wzruszenie. Towarzyszy jej stosowna konstrukcja układu kompozycyjnego: uporządkowanie rytmów linijnych i kierunkowych, wyszukanie proporcji, jasna dyspozycja plam i figur […]. Swoisty racjonalizm koloru i formy oraz rygorystyczne respektowanie prawdopodobieństwa wyglądów determinują tę sztukę, w jej akademickim stabilizowaniu i akademickiej perfekcji (Porębski 1956: 27–28).

Zamieszczona reprodukcja obrazu Zbigniewa Pronaszki (rys. 3), byłego formisty, dla którego forma jako kształt wyrażały istotny element konstrukcji malarskiej, wskazuje na znaczące zmiany jego kapistowskiego pojmowania malarstwa. Z jednej strony zwrócenie się ku tradycji, z drugiej – charakterystyczne rozdrobnienie struktury kolorystycznej składa się na całość, opartą na rozgrywkach plam barwnych budowanych na podobieństwach i kontrastach. W zamieszczonych dalej przykładach prac artystów, którzy wnieśli duży wkład w ugruntowanie się idei kolorystycznych, widoczne są typowe dla każdego z nich metody pracy z kolorem i materią malarską jako tworzywem ten kolor uzupełniającym. Nie jest moją intencją opisywać szczegółowo każdą z tych postaw. Pragnę jedynie wskazać zasadniczy kierunek posługiwania się barwą kształtującą niezależny byt, jakim jest dzieło sztuki malarskiej.

Rys. 4. Jan Cybis

Źródło: https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CYBIS_JAN,_artysta_malarz (dostęp: 11.11.2022)



Rys. 5. Jan Cybis

Źródło: https://artinfo.pl/dzielo/kuznica-zatoka-iii (dostęp: 11.11.2022)

Rys. 6. Eugeniusz Eibisch

Źródło: https://sztuka.agraart.pl/licytacja/343/22781 (dostęp: 11.11.2022)

Rys. 7. Eugeniusz Eibisch

Źródło: https://artinfo.pl/dzielo/martwa-natura-z-ryba-przed-1939-30 (dostęp: 11.11.2022)

Twórczość Jana Cybisa i Eugeniusza Eibischa (rys. 4–7) stanowi ważny powód do rozważań na temat koloru i faktury malarskiej, w których to elementach skrywana jest żarliwość do traktowania procesu malarskiego jako pola do wielorakich rozwiązań, graniczących niejednokrotnie z ryzykiem podejmowania kolejnych prób malarskiej ingerencji. Obaj wspomniani powyżej byli wytrawnymi kolorystami, którzy poprzez rozbicie materialnej tkanki obrazu doprowadzali do impresjonistycznego stanu jej drgania, ale przy pełnym poczuciu formy i szacunku dla niej. Cybis ukształtował swój własny styl, charakteryzujący się niesłychanie wysokimi wartościami kolorystycznymi, nieskrępowaną niczym, swobodną fakturą materii, której zróżnicowanie budowało ekspresyjne plamy barwne. Widoczne są w jego twórczości echa francuskiego postimpresjonizmu oraz estetyczne koncepcje, które wyrażali P. Cézanne i P. Bonnard. Eibisch z kolei był zawieszony między inspiracyjnymi rejonami związanymi ze sztuką późnorenesansowych Wenecjan, Velazquezem i Goyą, a także sztuką holenderską XVII wieku i malarstwem Watteau, a przede wszystkim francuskimi postimpresjonistami i fowistami. Skoncentrował swoje działania wokół głębokich kolorystycznie gam, w których pojawiają się przebłyski światła budującego kształt i wywołującego wizualny nastrój dzieła. Mamy tu do czynienia z malarstwem niesłychanie wrażliwym i wysublimowanym, nierezygnującym z ekspresyjnego sposobu nakładania farby

na płótno. Wysoce cenię sztukę obu artystów, która w znacznym stopniu wpłynęła na moje własne postrzeganie zagadnień formalnych i traktowanie powierzchni malarskiej jako „żywego" pola do rozwiązań improwizacyjnych. Współgranie i wzajemne dopełnianie się koloru z gęstą materią tworzywa malarskiego staje się tu treścią malarskiej narracji, w której przewodni motyw stanowi jedynie czynnik wyzwalający proces powstawania bytu niezależnego już od obserwowanej rzeczywistości.

Rys. 8. Hanna Rudzka-Cybisowa

Źródło: http://artyzm.com/obraz.php?id=5788 (dostęp: 11.11.2022)

Twórczość Hanny Rudzkiej-Cybisowej (rys. 8) bardzo czytelnie wpisuje się w nurt malarstwa kapistycznego ze względu na metodę malarskiego postępowania, a także z uwagi na stosowane motywy układów pejzażowych i martwych natur. Same w sobie charakteryzują się one „malarskością", dlatego tak często były wykorzystywane przez poszczególnych artystów-kolorystów. Malarstwo artystki wywodzi się ze sztuki Pierre'a Bonnarda i w trakcie faz swojego rozwoju ulegało pewnym zmianom stylistycznym. Podległe jednak dbałości konstrukcyjnej, szczególnie w okresie powrotu do kraju, i założeniom koncepcyjnym, uwzględniającym rozbicie plamy barwnej na drobną strukturę, zawsze charakteryzowało się świetlistością i kontrastami rozwiązań kolorystycznych.

Rys. 9. Artur Nacht-Samborski

Źródło: https://pl.pinterest.com/pin/308989224445647084 (dostęp: 11.11.2022)

Z kolei twórczość Artura Nachta-Samborskiego (rys. 9) początkowo łączyła ze sobą zamiłowanie do koloru z tendencją do konstrukcyjnego traktowania obrazu, bliską założeniom formizmu. Z czasem ustąpiły one kreacji opartej na bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, która stała się stałą inspiracją dla artysty. Koncentracja skierowana w stronę prostych motywów – domowych roślin doniczkowych, martwych natur, niekiedy

portretów – stwarzała możliwość skupienia się na kolorze, który pełni w pracach Nachta-Samborskiego niesłychanie ważną rolę w budowaniu nastroju kolorystycznego płótna. Szlachetność brzmień, a przy tym tendencja do uproszczeń kształtów zaowocowały malarstwem nacechowanym subtelną atmosferą lekko zamglonych tonacji, w których rozbłyski świateł wyznaczają wewnętrzny rytm kompozycji, migocząc swoim niepowtarzalnym pięknem. Porównując twórczość H. Rudzkiej-Cybisowej i A. Nachta-Samborskiego dopatrzeć się można pewnych podobieństw w sposobie budowania powierzchni malarskiej oraz wydobywania rozwiązań kolorystycznych. W jednym i drugim przypadku dźwięk barwy został osiągnięty poprzez system drobnych pociągnięć pędzla, które wpłynęły na bogactwo malarskiej materii ich dzieł.

Rys. 10. Zygmunt Waliszewski

Źródło: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Waliszewski/Images/Uczta_2_Wenecka.jpg (dostęp: 12.11.2022)

Natomiast Zygmunt Waliszewski w swojej twórczości deklarował upodobanie do wielkich mistrzów epoki odrodzenia, ale naturalnie pozostawał w nurcie kapistowskim, szukając dla siebie najwłaściwszej formy wypowiedzi artystycznej. Jego malarstwo to ciągłe poszukiwania kolorystyczne – od mrocznych tonacji określających charakterystycznie budowany rytm pędzla do nasyconych światłem, niemal „dziecięcych" tonacji, inspirowanych m.in. malarstwem mistrzów weneckich. Liczne inspiracje, którym ulegał, uniemożliwiają wyznaczenie stałej linii rozwojowej dla

sztuki Waliszewskiego, niemniej jednak jego dążenie do jednorodnego nasycania kolorystycznego całej powierzchni malarskiej w sposób jednoznaczny charakteryzuje podejście do organizacji płótna, poprzez system plam barwnych, odrzucających wywołanie złudzenia przestrzeni. W jakimś sensie twórczość artysty (rys. 10), poprzez liczne nawiązania do wskrzeszenia sztuki dawnej, nawiązywała do malarstwa Chaima Soutina, który był równie mocno zafascynowany jej nieprzemijającym ładunkiem emocjonalnym.

Osobnym, jakże fascynującym i inspirującym zjawiskiem, pozostaje sztuka Piotra Potworowskiego – artysty, który zbudował indywidualny kształt teoretycznego i czysto praktycznego podejścia do malarstwa. W sposób niebywały łączył w nim dwa elementy – logicznie określoną, przemyślaną konstrukcję kompozycyjną z wyjątkowo wyrafinowaną grą rozwiązań kolorystycznych. Obie wartości poporządkowane były analitycznemu podejściu do natury, która przetransponowana była na wartości malarskie, tworzące całość koncepcji kolorystycznej, zawsze wyłaniającej relacje wzajemnych plam barwnych na pierwszy plan. Zmysł syntetycznego pojmowania zjawisk istniejących w naturze i umiejętność zamiany ich sedna w równie syntetyczne kreacje malarskie sytuuje twórczość Potworowskiego w pewnym oddaleniu od głównego nurtu kapizmu. Z jednej strony podziw dla H. Matisse'a, z drugiej – fascynacja sztuką Fernanda Légera, a także Tadeusza Makowskiego wywarły ogromny wpływ na kształtowanie się jego indywidualizmu. Indywidualizm ten przejawia się w całej zawiłej artystycznej drodze Piotra Potworowskiego, którego nieustanna walka o spójność i syntezę myśli kolorystycznej doprowadziła pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku do malarstwa abstrakcyjnego, umownie tylko nawiązującego do źródła inspiracji płynącego z natury. Płótna te, często poddawane idei zrytmizowanych układów barwnych, charakteryzują się świadomie kształtowaną architekturą form i płaszczyzn, w których rola silnie brzmiących kontrastów była ważnym elementem budowy struktury dzieła. Potworowski dochodził do rozwiązań formalnych poprzez różne metody działania. Jedną z nich było zastosowanie techniki kolażu, który różnicował powierzchnię płótna pod względem faktury oraz odpowiednio zestrojonego brzmienia kolorystycznego. Jedną z istotnych cech jego późniejszej twórczości była metoda wcierania farby, nakładanej cienkimi warstwami na powierzchnię. Powodowało to powstawanie licznych efektów wizualnego działania, w trakcie których kolor ulegał daleko idącej transformacji, a zestawiany z plamami nasyconego koloru zyskiwał dodatkową dźwięczność i ton. Twórczość Potworowskiego jest zjawiskiem wyjątkowym na przestrzeni malarstwa europejskiego

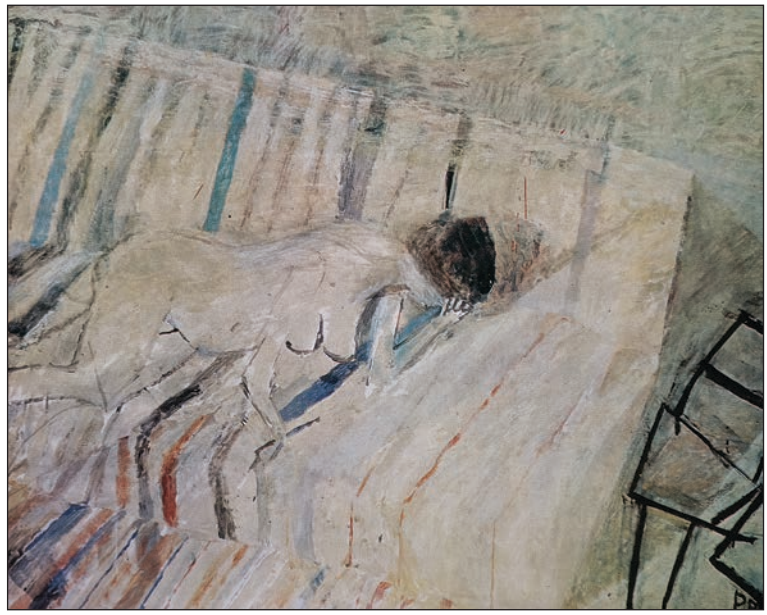
XX wieku i w dalszym ciągu inspiruje. Stanowiła dla mnie ważny punkt zwrotny jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, dzięki któremu otworzyły się wewnętrzne mechanizmy wiodące mnie ku świadomemu określaniu potrzeby tworzenia. Zdzisław Kępiński, historyk sztuki i przyjaciel Potworowskiego, tak pisał o jego twórczości:

> Jego smak, niezawodzący go nigdy dobry smak, tak bardzo zresztą – powiedzmy to otwarcie – osłabiający zdolność jego obrazów do torowania sobie drogi poprzez celową brutalność optyczną współczesnego malarstwa Zachodu, był prawdopodobnie projekcją tej delikatności na zewnątrz – jedyną, na jaką sobie artysta pozwalał. Albowiem, jakby dla ukrycia jej jako słabości, jako dobrze wyczuwanej nieśmiałości, wbijał sobie w głowę butną teorię o konieczności postępowania agresywnego i chwytania własną ręką tego, czego nie dają (Kępiński 1978: 36).

Określa to pewne cechy osobowości artysty, którego indywidualne podejście do zagadnienia koloru w malarstwie ukształtowało w konsekwencji postawę niepoddającą się chwilowo trwającym trendom stylistycznym, ale opartą na potrzebie osobistej i szczerej wypowiedzi (rys. 11–13).

Rys. 11. Piotr Potworowski

Źródło: Kępiński (1978)



Rys. 12. Piotr Potworowski

Źródło: Kępiński (1978)

Rys. 13. Piotr Potworowski

Źródło: Kępiński (1978)

Całość zjawiska, jakim był koloryzm polski drugiej połowy XX wieku, można podzielić na dwie „szkoły" – poznańską i sopocką, co wiązało się z objęciem stanowisk profesorskich przez przedstawicieli tej grupy twórców. Pomimo rozwijającego się po II wojnie światowej ruchu awangardowego, polscy koloryści byli silnie związani z ideą opierającą się na osiągnięciach P. Cézanne'a i, pomimo zmieniających się nurtów, zatrzymali się na tym etapie. Sytuacja ta uległa zmianie w związku ze słynną wystawą w Arsenale, zorganizowaną w 1955 roku. Spowodowało to zerwanie z postimpresjonistyczną tradycją, a jedynym malarzem, którego sztuka w dalszym ciągu ewoluowała, okazał się Piotr Potworowski, nakreślający ciągły rozwój swojej twórczości. Zmieniające się tendencje, wyznaczające nowe rejony dla polskiego malarstwa współczesnego, zaowocowały pojawieniem się wielu twórców zorientowanych wokół kolorystycznej abstrakcji. Jest to temat obszerny, wymagający osobnej analizy, niemniej jednak koloryzm polski, jako zjawisko przeciwstawiające się modernizmowi, okazał się bardzo ważnym elementem kształtującym tożsamość sztuki rodzimej. Podlegając licznym transformacjom, pozostał obecny w świadomości artystów lat sześćdziesiątych i następnych XX wieku, a obecnie możemy obserwować jego kolejne transformacje.

Odnosząc echa koloryzmu polskiego do własnej twórczości, muszę powiedzieć, że są one jednym z elementów składających się na moje poszukiwania treściowe i formalne. Aby się temu bliżej przyjrzeć, należy uwzględnić różne uwarunkowania, wskutek których w ogóle doszło do mojego zainteresowania się kolorem jako ważnym składnikiem budującym schemat powiązań między kształtem a barwą. Dawniej silnie byłem związany z rysunkiem i grafiką artystyczną, przypisując kolorowi funkcję istotną, ale raczej dopełniającą kształt. Wynika to z zainteresowania sztuką odrodzenia, opierającą się na wiodącej roli rysunku w kompozycji malarskiej. Z drugiej strony, emocje związane z barokowym przepychem i teatralnością zawsze były u mnie silne. Szczególne przywiązanie do sztuki operującej spontanicznością kreacji, a zarazem specyficznym oddziaływaniem materii malarskiej, okazywało się bardzo pociągające. Poza portretem i niezależnie pojawiającym się pejzażem, w których dopatrywałem się kameralnych nastrojów, nie byłem przekonany do scen opisujących wydarzenia historyczne czy ilustrujących biblijne opisy. Koncentracja na rozwiązaniach warsztatowych okazała się na tyle istotna, że zaczynałem podejmować próby kopiowania dzieł starych mistrzów, pogłębiając tym samym zakres umiejętności, a także wiedzy historycznej. Będąc już studentem akademii sztuk pięknych, dużo czasu poświęcałem na pracę w konwencji realistycznej, rozwijając jednocześnie zainteresowania graficzne. Pewien przełom nastąpił w chwili skierowania mojej uwagi w stronę rozwiązań konstruktywistycznych, opartych jednak na wnikliwej analizie natury, zamienianej w konsekwencji na system uproszczonym plam barwnych,

rozwiązywanych poprzez doświadczalne metody technologiczne. Tak istotny dla mnie rysunek, jako dziedzina porządkująca i opisująca kształt, znalazł tu swoje uzasadnienie i wartość. Prace realizowane w tej konwencji trwały ponad rok. Wówczas uświadomiłem sobie, że jakość czysto malarska tych powściągliwie budowanych plam barwnych znacznie silniej pochłania moją uwagę niż koncentracja na założeniach czysto kompozycyjnych. Zbiegło się to z okresem mojego zainteresowania dekoracyjnym drukiem artystycznym. Swoją uwagę poświęciłem tym razem na realizację prac opartych na łączeniu konstrukcyjnych rygorów z coraz odważniej traktowanym kolorem. To z kolei spowodowało weryfikację moich poglądów na temat koloru i odrzucenie jego zdolności imitacyjnych czy naśladujących pewne związki zachodzące w naturze. Okres ten okazał się przełomowy i wpłynął w sposób zasadniczy na wszystkie uprawiane przeze mnie dziedziny plastycznej aktywności. Zatem kolor i wszelkie jego uwarunkowania wyznaczył sens dalszych poszukiwań, głównie w zakresie malarstwa.

Istnieje wiele czynników składających się na traktowanie warstwy kolorystycznej i materialnej sfery dzieła malarskiego w sposób nacechowany pietyzmem. W moim postrzeganiu malarstwa kryje się zainteresowanie sztuką mistrzów weneckich (poza sztandarowymi osobowościami mam tu na myśli również artystów mało znanych, których malarstwo cechuje się niezwykle interesującymi rozwiązaniami), sztuką holenderską XVII wieku (z późną twórczością Rembrandta na czele) oraz rosyjskich realistów dziewiętnastowiecznych, z wyjątkowym umiłowaniem dzieł Ilji Repina. W wielu przypadkach interesował mnie nie tylko przekaz treściowy, literacki, ale rozwiązania warsztatowe. Podczas oglądania dzieła fragmentarycznie, z bliskiej odległości, pozwala to dostrzec wiele uwarunkowań technologicznych, które składają się na całość kompozycji.

Moje zainteresowanie koloryzmem było zapoczątkowane kontaktem z malarstwem fowistycznym, głównie twórczością H. Matisse'a, które wyzwoliło we mnie potrzebę przekazywania treści emocjonalnych za pomocą płasko kładzionych plam koloru. Tak więc odkrywając kolor, a właściwie zdzierając z niego zasłonę powściągliwości, doszedłem do głównego powodu moich działań wokół tego koloru się rozstrzygających. Po licznych próbach związanych z posługiwaniem się barwną tkanką nasyconą do maksimum i operowaniem silnymi kontrastami dopełniającymi, powróciłem do rozwiązań opartych na bardziej wyrafinowanej zasadzie, których ideą stało się operowanie nastrojem i całościowym brzmieniem powierzchni. Proces ten dotykał założeń koloryzmu, a inspiracja pochodziła m.in. ze sztuki P. Bonnarda, J. Cybisa, ale głównie P. Potworowskiego, którego twórczość stanowiła dla mnie punkt odniesienia. Nie chodziło tu tylko o rozwiązania formalne, lecz także o ogólną ideę, sformułowaną w wielu wypowiedziach

wymienionego artysty. Mając jednak świadomość odrębności stylistycznej (głównie warsztatowego podejścia do materii farby jako tworzywa), udało mi się rozwinąć pewne wątki, które z czasem stały się treścią moich osobistych wypowiedzi. Należy wyjaśnić, że jakość malarskiej powierzchni zawsze stanowiła dla mnie ważny element budowania jakościowej warstwy dzieła malarskiego. Poza wartościami kolorystycznymi, jej zróżnicowany charakter może wpływać na rodzaj wizualnego komunikatu, którym artysta posługuje się często podświadomie i który nosi w sobie kod przekazu treści emocjonalnych. Jest to dostrzegalne w twórczości wielu malarzy. Znany wszystkim żywiołowy sposób kreacji malarskiej Rembrandta świadczy dobitnie o stanach napięć emocjonalnych autora, widocznych w charakterystycznym dla jego malarstwa dukcie pędzla.

Traktując obraz jako doświadczalne pole do rozstrzygnięć warsztatowych, w pierwszej kolejności rozwiązuję układ kompozycyjny, który jest podporządkowany ogólnemu założeniu kolorystycznemu, a który może podlegać pewnym modyfikacjom w trakcie budowania następujących po sobie warstw. Przez wiele lat moje koncepcje zmierzały w stronę rytmizowania kompozycji za pomocą powtarzających się elementów bądź większych fragmentów płaszczyzny, powodując podziały powierzchni, ale w ramach całościowego rozwiązania koncepcji kolorystycznej.

Zamieszczone przykłady (rys. 14–15) wskazują na obecność porządku konstrukcyjnego, przy tendencji do swobodnie traktowanego kształtu, zatracającego swoją konturowość. To wywoływanie efektu „malarskości" było i jest dla mnie istotnym elementem podkreślania ekspresyjności plamy barwnej, która opiera się na rozwibrowanej strukturze poszczególnych składników mikrostruktury materii. Ma to swoje konsekwencje, wywodzące się częściowo ze sztuki postimpresjonizmu francuskiego (P. Bonnard), ale również z malarstwa prehistorycznego, z charakterystycznym dla niego prymitywizmem i syntezą form. Owa synteza, powodująca lapidarność myślenia o kształcie i układach plam budujących zasadnicze podziały powierzchni, jest dla mnie o tyle istotna, że skłania do większej koncentracji na zjawisku równowagi, czy raczej zasady kolorystycznej, określającej plastyczny sens obrazu. Wyłączając treści imitacyjne, staram się skierować uwagę na poszukiwanie czysto malarskich odniesień i w konsekwencji odkrywać nowe rozwiązania, kryjące się w kolejnych etapach pracy nad obrazem. Tego rodzaju działania mają sporą przewagę nad typowo odtwórczymi, lecz jednocześnie skazują na ponoszenie odpowiedzialności za wszystkie kroki wynikające z twórczego ryzyka.

Rys. 14. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 15. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 16. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Jak wynika z powyższej analizy, warstwa kolorystyczna współgra z układem form, które wyzwalały szansę dla zaistnienia barwy, traktowanej jako czynnik określający strukturę całościowo pojmowanego zjawiska optycznego (rys. 16). To celowe pozbycie się iluzjonistycznego sposobu stosowania koloru umożliwia większą koncentrację na rozgrywkach kolorystycznych i strukturalnych, a także fakturowych, które oddziałują bogactwem materii malarskiej. Tendencja ta utrzymuje się w moich działaniach do chwili obecnej, choć strona stylistyczna ulegała z czasem przekształceniom, poddanym poszukiwaniu najwłaściwszej formy plastycznej. Odnosząc to do koloryzmu malarstwa polskiego, związków można poszukiwać w traktowaniu obrazu jako jednorodnej płaszczyzny, z zaznaczonymi akcentami barwnymi, ale prawie zawsze poddanej rozbiciu na niezliczoną ilość różnic tonalnych. Skala tych różnic związana jest z potrzebą nadania powierzchni wibracji optycznej, wzbogacającej rozpiętość odcieni użytych w określonej partii obrazu czy jego całości. Pojawiająca się z czasem redukcja biorących udział w kompozycji kształtów (również powierzchni) jest celową eliminacją umownej dekoracyjności – na rzecz koncentracji na barwie i podlegającej jej materii. Podkreślanie tych ostatnich wyodrębnia szereg zależności i nieprzewidywalnych uwarunkowań,

którym podlega kolor względem innych i działając samodzielnie. Jest to odejście w stronę poszukiwań osobistych koncepcji, tracących kontakt ze źródłami inspiracji, ale w dalszym ciągu zajmujących się kolorem jako wyrazicielem treści ukrytych w meandrach przekazu artystycznego. Mając świadomość twórczą, a tym samym pewną dozę przewidywalności rezultatów pracy, nigdy nie ma się całkowitej pewności co do ostatecznych rozstrzygnięć. Posiadając koncepcję ogólnego układu kolorystycznego, często dokonuję niewielkich modyfikacji jego konstrukcji, aby synchronizacja założenia z realizacją okazała się skuteczniejsza. Traktując zatem kolor niemal jak żywą tkankę, przeprowadzam jego korektę, prowadząc ją na zasadzie analizy zestawień barwnych dokonywanych bezpośrednio na płótnie. Jest to bliskie postawie charakterystycznej dla twórczości choćby Eugeniusza Eibischa, który rozpoczynał pracę nad płótnem z pełną spontanicznością, zestrajając ze sobą plamy koloru, przy pominięciu etapu rysunkowego (rys. 17–18).

Rys. 17. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 18. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

W cyklach prac pochodzących sprzed kilku lat zagadnienie komponowania ze sobą oszczędnych w wyrazie tonacji z akcentami intensywnego koloru było częstym zabiegiem formalnym. Doprowadzając do rozdrobnienia struktury kolorystycznej, organizowanej przy zastosowaniu impastowych założeń powierzchni, zatracałem coraz bardziej konturowość sugestii kształtu, pozostawiając szansę na działanie większych płaszczyzn koloru. Prace te, często komponowane w formie dyptyków czy tryptyków, emanują kolorem traktowanym w postaci płaszczyznowych rozwiązań, z delikatnym zaznaczeniem efemerycznych form, sugerujących pewne pokrewieństwo ze światem realnym, ale bardziej na zasadzie swobodnych odniesień. Kolorystyczna strona tych poszukiwań dopełnia się z materialną, można rzec „cybisowską" metodą malarską, ale budowaną na zupełnie innych (niż u Cybisa), zasadach intencyjnych (rys. 19–21).

Rys. 19. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 20. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 21. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Głównym założeniem artystycznym, dotyczącym cykli obrazów pochodzących z ostatniego okresu mojej twórczości, jest programowe dążenie do ograniczania elementów określających kształt. Dochodzi tu jedynie do sugerowania jego śladowej obecności, on sam (jeśli istnieje w formie materialnego ładu) ulega rozproszeniu, zatraceniu w bogactwie materii malarskiej, która coraz dobitniej staje się zasadniczym celem malarskiej ingerencji. Z punktu widzenia kompozycyjnego interesują mnie czytelne podziały płaszczyzny, ale budowane z tendencją do zatracania ostrości granic wyznaczających plamy barwne. Tak więc materia pulsuje swoim rytmem, starając się wyrazić pojęcia znajdujące się poza literackim systemem wyrażania treści. Jeśli istnieją w nich skojarzenia z pewnymi sferami rzeczywistości, to tylko na zasadzie schematów, które uwarunkowane są czynnikami kulturowymi (np. zastosowany poziomy podział powierzchni może sugerować nawiązanie do układu pejzażowego). Są to oczywiście kwestie bardzo umowne, stwarzające warunki do dowolnej interpretacji przez odbiorcę. Zamieszczone tu dwa przykłady (rys. 22–23) definiują te rozwiązania.

Rys. 22. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Rys. 23. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Warsztatowe rozstrzygnięcia, oparte na wieloetapowym podejściu do nawarstwiania materii, podlegają zawiłemu procesowi dochodzenia do odpowiedniego brzmienia koloru i faktury. Zestawienie reliefowych fragmentów z gładszymi powierzchniami wydobywa przestrzenność działania barwy, ale w rozumieniu czysto optycznych, fizykalnych wartości, nienawiązujących do próby wywołania iluzji odnoszonej do zjawisk obserwowanych w naturze. Cykle prac opartych na zasadzie powściągliwości użytych form kontrastowane są z tymi, które zakładają bardziej rozbudowane układy kompozycyjne. Ich konstrukcja opiera się na przemyślanej tektonice podziałów powierzchni, poddanych rytmowi występujących w nich elementów plastycznych. Kolor odgrywa tu rolę nośnika treści ekspresyjnych, a użyty w sposób bardziej płasko kładzionych plam, tym bardziej zyskuje na emanacji swej jakości. Zaprezentowane prace (rys. 24–25) stanowią przykład tego typu rozwiązań.

Rys. 24. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Analiza własnej twórczości zawsze opiera się na pewnej tendencyjności, ale może okazać się słuszna w procesie wyjaśnienia intencjonalnych motywów postępowania artysty i przybliżenia warsztatowych metod jego działania. Posiadając świadomość (intencyjną, warsztatową i teoretyczną), należy tym bardziej starać się wyznaczać własne miejsce w zawiłej przestrzeni sztuki współczesnej. W przypadku mojego pojmowania malarstwa mogę mówić o potrzebie posługiwania się kolorem, który traktuję jako naturalną płaszczyznę do wyrażania emocji i treści zawartych w plastycznym komunikacie estetycznym. Działania w obszarze poszukiwania formy stylistycznej, poddanej nieustającym próbom dotarcia do sedna wypowiedzi, traktuję jako kolejną transformację koloryzmu, wywodzącego się z malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku. Znajdując swoją odrębność, czuję jednocześnie przywiązanie do tradycji, która stanowi dla mnie ważny element artystycznej tożsamości.

Rys. 25. Piotr Mastalerz

Źródło: materiały własne

Literatura

Czapski J., *Józef Pankiewicz*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992.
Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu (1996), red. G. Dziemski, Instytut Kultury, Warszawa.
Kępiński Z. (1978), *Piotr Potworowski*, Arkady, Warszawa.
Olszewski A.K. (1988), *Dzieje sztuki polskiej, 1890–1980*, Interpress, Warszawa.
Porębski M. (1956), *Sztuka naszego czasu*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa.
Porębski M. (1988), *Dzieje sztuki w zarysie, wiek XIX i XX*, Arkady, Warszawa.
Rzepińska M. (1989), *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa.
Stopczyk S. (1987), *Koloryzm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
Zanoziński J. (1965), *Wstęp*, w: *Jan Cybis: katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.