

OLGA JAGNICKA

 ORCID ID: 0000-0002-0262-8817

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI: 10.18778/8331-666-6.18

CICHE SACRUM W MALARSTWIE STEFANA GIEROWSKIEGO*

STRESZCZENIE

Artykuł koncentruje się na problematyce obecności sacrum w twórczości Stefana Gierowskiego. Fenomen obecności duchowości analizowany jest na podstawie kilku dzieł należących do cyklu *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* (1986–1987). Cykl powstał jako wizualna interpretacja Dekalogu. Podjęty temat artysta interpretuje poprzez język formy i koloru, wyrażając przekonanie, że język sztuki abstrakcyjnej może w pełni ukazać sferę duchowości. Analizie poddane zostały należące do cyklu wybrane cztery prace, w których oprócz ukazania ich relacji do biblijnego Dekalogu, podkreślony został również obecny w nich aspekt ciszy i doświadczenia kontemplacyjnego. Czystość, klarowność kompozycji prac wchodzących w skład cyklu malarskiego Gierowskiego jest plastyczną odpowiedzią na fundamentalne prawa moralne. Głównym celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób sztuka może wytwarzać doświadczenie kontemplacyjne oraz przekazywać wartość ciszy w otoczeniu współczesnego człowieka.

SŁOWA KLUCZOWE: Dekalog, Gierowski, abstrakcja, malarstwo, sztuka współczesna, kolor, forma

* Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej pt. „*Sacrum* we współczesnej sztuce polskiej wobec przemian społeczno-historycznych w latach 1945–1989” napisanej pod kierunkiem prof. Eleonory Jedlińskiej.

A SILENT SACRUM IN THE PAINTING OF STEFAN GIEROWSKI

The article focuses on the presence of the sacred in the works of Stefan Gierowski. The phenomenon of the presence of spirituality is analysed on the basis of several works belonging to the cycle *Painting the Ten Commandments* (1986–1987). The cycle originated as a visual interpretation of the Decalogue. The artist interprets the theme taken up through the language of form and colour, expressing his conviction that through the language of abstract art it is possible to fully depict the sphere of spirituality. I analysed selected four works from the cycle, in which, in addition to showing their relationship to the biblical Decalogue, the aspect of silence and contemplative experience was highlighted. Purity, clarity of compositions characterising Gierowski's painting cycle is a artistic response to fundamental moral rights. The main objective of the article is to show how art can produce a contemplative experience and convey the value of silence in the modern man's environment.

KEYWORDS: Decalogue, Gierowski, abstraction, painting, contemporary art, color, form

Proces poznawania twórczości Stefana Gierowskiego (1925–2022) przypomina drogę przez niejednorodny, wielobarwny świat różnorodnych elementów, które w zaskakujący sposób składają się na zwartą, klarowną całość o subtelny, otwartym na wielość interpretacji wyrazie. Gierowski stawia nas przed drgającym, pulsującym, oddychającym obrazem pustki przybierającej różne kolory i faktury. To ona jest początkiem i końcem jednocześnie, przygotowuje odbiorcę do drogi w głąb siebie. Wszystkie sensory obleczone są w nicość, a ta rozbudza ciekawość i emocje.

W moim przekonaniu sztuka abstrakcyjna jest związana z pewną myślą, a nie z chęcią estetycznego uszeregowania elementów obrazu... [...] Człowiek ma możliwość abstrakcyjnego myślenia. To potrzebne w życiu – i sprawdza się w nim. Ten rodzaj myślenia najwspanialej uprawiają matematycy i muzycy. I w malarstwie jest na to miejsce. [...] Różne stworzenia żyją bez abstrakcji, matematyki i muzyki, w przypadku człowieka jest jednak inaczej – myślenie abstrakcyjne jest jednym z najważniejszych wyróżników gatunkowych¹.

¹ Z. Taranienko, *Wokół Dekalogu. Druga rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, maszynopis, Warszawa 1990 r., s. 2, [w:] S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015, s. 63.

W czasie wojny artysta był młodym mężczyzną i przez kolejne lata życia nosił w sobie wyraźną pamięć chaosu tamtych wydarzeń. Przeszedł przez wszystkie najważniejsze wydarzenia historyczne dziejące się w Polsce: system ustroju stalinowskiego lat 50., odwilż lat 60., małą stabilizację lat 70., kryzys i tworzenie się opozycji w latach 80.² Cała droga artystyczna Gierowskiego jest odzwierciedleniem jego wrażliwości i wyczulenia na wszelkie niuanse koloru. Jak sam mówił: „Środowisko, z którego pochodzę, miało w sobie pewną tradycję związaną z szacunkiem dla obrazów”³.

Około 1957 roku artysta doszedł w swoich twórczych poszukiwaniach do malarstwa niefiguratywnego, które staje się głównym obszarem jego zainteresowań. Jednocześnie zaprzestał nadawania obrazom literackich tytułów, by od tej pory konsekwentnie oznaczać je rzymską numeracją. Unikając świadomie bliższych określeń treściowych, artysta daje tym samym do zrozumienia, iż pragnie przemawiać tylko samym malarstwem – jedynie kolorem i światłem⁴.

Malarstwo Gierowskiego jest przede wszystkim sztuką przestrzeni i ciszy. Czasem przestrzeń określają wielkie połacie bieli, czerwieni, oranży czy błękitów. Czasem dynamizują ją smugi jasnego koloru, kładzione w centralnej partii obrazu i kontrastujące z ciemnymi tonami tła. Niekiedy przestrzeń zdaje się rozciągać daleko poza granice blejtramu. Artysta efekt ten osiągał stosując mocne akcenty kolorystyczne położone na samym skraju płótna. W ten sposób zwielokrotniał skalę obrazu, tworząc równocześnie iluzję monumentalizmu. Jego twórczość jest intymną lekcją ascezy. Monochromatyczne prace przemawiają niezwykłą prostotą, lapidarnością i surowością. W owej powściągliwości kryje się ogromna siła, niezwykle przyciąganie i skupienie.

Obrazy Gierowskiego są przez niego bardzo precyzyjnie konstruowane. Malarz wprowadza dwie strefy koloru: neutralną i ożywiającą. Widoczne są w nich zmiany natężenia, nasycenia zastosowanych kolorów, które w efekcie tworzą wrażenie falowania, skrzepienia się powierzchni płótna. Przez zmianę natężeń i nasycenia koloru – wprowadza czynnik, który można by nazwać *rozfalowaniem*⁵, wedle określenia Jerzego Olkiewicza. Obrazy Gierowskiego

² J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim*, <https://magazynsum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/> (dostęp: 12.04.2022).

³ *Ibidem*.

⁴ A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 41.

⁵ J. Olkiewicz, *Dynamika Gierowskiego*, „Sztuka” 1975, t. 2, nr 4, s. 30.

są obszarem niemal fundamentalnych dociekań o samej naturze malarstwa. Artysta stawia sobie i swemu malarstwu kolejne zadania poznawcze, przez co serie jego płócien układają się w ciągi rozważań: o funkcji światła, o napięciach kierunkowych, o lśnieniu, o matowości, o fakturze, o gamach barwnych, o zaniku koloru i jego wibracji, o możliwościach gry między namalowaną, abstrakcyjną fikcją a realną fizycznością obrazu. Wreszcie, o granicach estetyki normatywnej i dzisiejszej funkcji malarstwa⁶. Jest w tym świadomy swojej wartości porządek, szukanie jednej formuły, jednego malarzkiego słowa⁷.

Dzieła Gierowskiego dla pokolenia tzw. Kolumbów miały nader istotne znaczenie. Pozwalały im uwierzyć w wolność myśli i twórczości, uwierzyć znów w teraźniejszość, przywracały wiarę w moc tradycji malarskiej, która została brutalnie zniszczona zarówno w czasie wojny, jak i po 1948 roku, podczas ostatecznej sowietyzacji kraju. Za pomocą tradycyjnych środków malarskich, artysta dokonuje alchemicznej przemiany farby w niematerialną jasność: dzięki kontemplacji obrazu uczestniczymy w szlachetnym świetle, opuszczając dzięki metafizycznemu skokowi świat doczesny.

Rothko pokazał, jak można maksymalnie swobodnie zestawiać ze sobą parę kolorów. Jeżeli od tej strony chciałem dochodzić do obrazu, natychmiast natykałem się na jego rozwiązanie. Nie szło tu jednak o całość wyrazu. W moim malarstwie przestrzeń zawsze była określona wraz ze zmiennym światłem: często oddziaływała jak przestrzeń wyraźnie trójwymiarowa. Zasadnicza forma także była ostrzej zaznaczona, nie tak rozmalowana jak u niego. W rezultacie nasze obrazy są inne. Ale kiedy chciałem, żeby to wszystko było bardzo swobodne i wynikało z samego malowania, trafiałem na jego malarstwo. [...] Natomiast, jeśli chciałem, żeby obraz był jednolity, zrobiony z jednorodnej materii, czy z jakichś punktów, chcąc nie chcąc, natykałem się na unizm. Ale Strzeмиński mi nie przeszkadzał, moje obrazy szły w zupełnie innym kierunku niż jego płótna, jednorodność można było robić w odmienny sposób. Przeszkadzał mi Rothko, gdyż ciągle ograniczał swoimi rezultatami⁸.

⁶ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006, s. 81.

⁷ R. Kapuściński, *Lapidarium*, Warszawa 1996, s. 59.

⁸ Z. Taranienko, *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*, Warszawa 2010, s. 26.

Twórczość Gierowskiego zawsze była obiektem zainteresowania krytyków sztuki. Aleksander Wojciechowski dowodził, że Gierowski (w całokształcie swojej dotychczasowej twórczości) jest typowym reprezentantem postawy przywracającej „[...] sens obrazu traktowanego jako sprawa oka”⁹, a więc widzenia. Krzysztof Musiał, we wstępie do katalogu wystawy z 2010 roku pisał, że malarstwo Gierowskiego „[...] od sześćdziesięciu niemal lat nieustannie przemawia do naszej wyobraźni, zachwycając [...] prawdą artystycznego namysłu nad tym, co stanowi o istocie malarstwa – jest dla niego malarstwem o malarstwie”¹⁰. Podobnie odbierał tę twórczość Mieczysław Porębski:

Gierowski jest w swoim malarstwie wolny od wszystkiego. Żadnego cyrku, żadnych bebeczów, żadnych melodramatycznych odniesień, martyrologicznych manifestacji, nic z tych rzeczy. Sama powaga malarskiego proceduru właśnie, pokrywania farbami płótna tak, żeby było pokryte w sposób nie budzący wątpliwości, a równocześnie zawsze nowy, zaskakujący, nieoczekiwany. A tym samym na jakiś swój sposób przekorny¹¹.

Dla Janusza Zagrodzkiego natomiast, „[...] obrazy to [...] obiekty mistyczne wskazujące na możliwość duchowego kontaktu z tym, co najważniejsze, niezmiernie, niepoznawalne, określające stan, który można nazwać ponad abstrakcyjnym, a może poza skończonym”¹². Piotr Majewski, przeciwnie, sądzi, że „[...] w malarstwie tym przedstawiana jest materia, bez odniesień metafizycznych”¹³. Jeszcze inaczej postrzega prace Gierowskiego Barbara Majewska – dywagując, że artysta „[...] maluje »nic«, że przedstawia pustkę”¹⁴. Podkreśla jednak, że „[...] mimo swojej beztematyczności jego obrazy posiadają ogromną intymność”¹⁵. Ta wielość głosów i opinii świadczy o niezwyklej

⁹ A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, s. 38.

¹⁰ K. Musiał, *Wstęp*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 13.

¹¹ W. Nowaczyk, *Stefana Gierowskiego zmaganie się z obrazem*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, Warszawa 2010, s. 24–25.

¹² J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Warszawa 2005, s. 164.

¹³ P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006, s. 89.

¹⁴ B. Majewska, *Pustka Gierowskiego*, „Więź” 2010, nr 10, s. 120–121.

¹⁵ *Ibidem*.

sile malarstwa Gierowskiego. Próby jego zrozumienia wynikają z głębokiego zainteresowania nimi odbiorców. Zawierają w sobie silny czynnik, pierwiastek *sacrum*, tajemnicę, która w zagadkowy sposób przyciąga wzrok i każe rozwiązać postawioną zagadkę, a czasem może po prostu poddać się i dać się prowadzić wrażeniu, emanującej z obrazów sile.

Choć artysta namalował dziesiątki obrazów, w których można doszukiwać się fenomenu *sacrum*, szczególnie ciekawym do prześledzenia wydaje się monumentalny cykl *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*, który powstał w latach 1986–1987 [il. 1] jako wizualna interpretacja Dekalogu, wyrażona językiem formy i koloru. Gierowski dostrzegał ogromne możliwości w powiązaniu malarstwa niefiguratywnego ze sferą duchowości. Prostota, klarowność kompozycji wraz z emocjonalnym, psychologicznym i symbolicznym oddziaływaniem barw odpowiadała prostocie fundamentalnych praw moralnych.

Tablice Dziesięciorga przykazań Mistrza Gdańskiego z XV wieku, przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie, ilustrują zawarte w Starym Testamencie nakazy i zakazy przekazane Mojżeszowi na górze Synaj. Późnośredniowieczny malarz, wykorzystując narracyjną moc swojej sztuki, przedstawiał sceny z życia codziennego jako dydaktyczne odniesienie do praw zawartych w Dekalogu. Odwołując się do bliskich sobie realiów, zestawiał dobre uczynki z tymi, które przeciwstawiają się boskiemu porządkowi. W ten sposób pobudzał wyobraźnię odbiorcy. Kilka stuleci później, oglądając ten obraz, Stefan Gierowski zapragnął namalować ten sam temat używając języka abstrakcji. Swoje dzieło zadedykował nieznanemu Mistrzowi Gdańskiemu.

W moim malarstwie nie podejmuję tematyki religijnej w powszechnie przyjętym sensie – natomiast spotkałem się wielokrotnie z opiniami, że niektóre z moich obrazów posiadają oddziaływanie metafizyczne. To upoważniło mnie do podjęcia próby namalowania cyklu obrazów, w oparciu o tekst Starego Testamentu, *Dziesięciorga Przykazań* w formie malarskich rozważań nad ich treścią¹⁶.

¹⁶ W. Broniewski, *Abstrakte Malerei – Sprache der Seele. Befragt den Professor Stefan Gierowski*, [w:] *Widerstand und Aufbruch. Polnische Kunst 1980–1993*, Stuttgart 1994, s. 11.

Dekalog po raz pierwszy został zaprezentowany na wystawie w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pod koniec 1989 roku¹⁷. Od tej pory wystawiano cykl kilkunastokrotnie w różnych miastach, przede wszystkim w Polsce¹⁸. Prace Gierowskiego ujęte w cykl, powstawały mniej więcej w tym samym okresie, co filmowy *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza, w okresie politycznie nabrzmiałym, w przededniu historycznego przełomu roku 1989. Twórcze poszukiwania tego czasu określano mianem dążenia ku odwiecznej Prawdzie¹⁹. Gierowski, mówiąc o *Dekalogu*, podkreślał, „że zawiera on przede wszystkim treści moralne, ale jest w nim obecny pewien porządek. Właśnie to mnie zaintrygowało, bowiem jednym z celów sztuki jest ciągle poszukiwanie nowych porządków. Próbowałem więc ustawić porządek sztuki wobec Dekalogu”²⁰.

Cykl składa się z dziesięciu płócien, od monochromatycznych do prac z rozedrganymi kolorami, pełnymi wibrujących plamek. Gierowski prowadzi malarskie rozważania nad treścią biblijnych nakazów i zakazów, przekładając trudne do ukazania treści na język kolorów, napięć rozgrywających się w polu płótna, emocji wyrażonych językiem abstrakcji. Interpretacja Dekalogu przez Gierowskiego to gra barw i figur geometrycznych. Artysta stopniowo nasycy kolory i łączy je – niekiedy w pozornie niepasujące do siebie zestawy, w których odkrywa i przekazuje ich współzależność. Barwy korespondują ze sobą – czasem kontrastem, czasami komplementarnością. Niektóre obrazy są niemal zupełnie monochromatyczne, budowane jedynie intensywnością natężenia koloru. Miejscami, w harmonię płócien wkrada się wyraźny dysonans, wizualne zaburzenie ładu, naruszenie przykazania.

¹⁷ Muzeum to pełniło wówczas istotną rolę opozycyjną, umożliwiając artystom współczesnym wystawianie swoich prac i wspierając zjawisko kultury niezależnej.

¹⁸ Wystawę Gierowskiego *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* zaprezentowano w okresie między 1989 a 2016 rokiem w Warszawie, Lublinie, Częstochowie, Krakowie, Stuttgartu, Katowicach, Łodzi, Kielcach, Bydgoszczy, Gdańsku. W latach 2007–2011 Józef Żuk Piwkowski pokazał reprodukcje o wymiarach 480 x 300 cm tego cyklu obrazów w przestrzeni miejskiej Łodzi, Radomia, Berlina i Warszawy.

¹⁹ *Dekalog a współczesna sztuka. W Muzeum Archidiecezji Warszawskiej*, „Słowo Powszechne” 23 stycznia 1990, s. 4.

²⁰ Z. Taranienko, *Wokół Dekalogu...*, s. 11.

Wszystkie przykazania odnoszą się do człowieka. Jak zacząłem przekładać to na życie farb, powstała jednak we mnie myśl, że – być może – nie są one wyłącznie ukierunkowane na człowieka... Mogą być w nich także szersze odniesienia – istnieją bowiem odpowiedniki tych relacji w naturze. Przy rozważaniu malarskim uwyrażnia się aspekt pomijany w powszechnym rozumieniu Dekalogu: związek człowieka z naturą, ze wszechświatem²¹.

Do rzadkości należy powiązanie malarstwa o wyraźnie awangardowym rodowodzie z tak archaicznym i uniwersalnym przekazem, dotyczącym sfery moralnej człowieka i jego związku z Bogiem. Choć wątki religijne podejmowane były przez wielu polskich artystów w latach osiemdziesiątych, trudno znaleźć analogie do analizowanego dzieła. W tradycji judaistycznej prymat słowa, Słowa Bożego, nad obrazem nie ulega wątpliwości. Gierowski zbliżył się nie tylko do wielkiego tematu i podstaw religii chrześcijańskiej, ale także do granicy tego, co w ogóle może być wyobrażone. W XV wieku Mistrz Gdański posłużył się dydaktyką opartą na współczesnych sobie scenach rodzajowych. Gierowski użył natomiast języka formy i koloru. W kontekście historii związków malarstwa niefiguratywnego z szeroko pojmowaną duchowością, ta realizacja Gierowskiego jawi się jako oryginalna i nowatorska.

Obrazy przychodzą z życia. Nagle coś się pojawia, w pewnym momencie zaczyna pociągać wcześniej niedotykana strona jakiegoś zagadnienia, wyraziście kształtuje się malarsko zorganizowany temat. Powstaje więc obraz. Temat Dekalogu intrygował mnie od dawna, ale długo nie mogłem sobie wyobrazić, jak można go namalować... W pewnym momencie ustawiło mi się to samo. Zdecydowałem się, żeby zaryzykować²².

Od czasu wyłonienia się malarstwa abstrakcyjnego w dziejach sztuki zachodniej na początku XX wieku, pionierzy abstrakcji widzieli możliwość ujmowania za jej pomocą praw uniwersalnych. Obrazy oraz pisma Kandynskiego, Malewicza czy Mondriana wskazują też, że posiadali oni aspiracje manifestowania poprzez swoją sztukę poziomu duchowego. O ile wcześni moderniści źródła inspiracji odnajdowali w ezoteryce, m.in. teozofii czy antropozofii, późniejsi adepci malarstwa nieprzedstawiającego odwoływali się

²¹ *Ibidem*, s. 4.

²² *Ibidem*, s. 15.

częściej do mitów antycznych, mistyki chrześcijańskiej, żydowskiej, archetypów Junga. W Polsce w twórczości powojennych autorów dzieł wykorzystujących język abstrakcji można odnaleźć wiele przykładów autorów dzieł, które kierują ku sferze transcendencji, ku przeżyciu *sacrum*, doświadczeniu ciszy, medytacji czy religijnej ekspresji. Można wśród nich wskazać np. Jacka Sempolińskiego, Kajetana Sosnowskiego czy Wojciecha Fangora.

Dekalog. Mnie ten temat ciekawił dużo wcześniej – pisał Gierowski – Zastanawiałem się, jak go można pokazać. Źródłem owego zainteresowania był XV-wieczny mistrz z Gdańska, anonimowy twórca Tablicy Dziesięciorga Przykazań dla kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Jego dzieło można było podziwiać w Warszawie w latach 50. Często je wówczas oglądałem, bo mnie szalenie zafascynowało. Myślałem już wtedy, że to wspaniały temat, a malowałem w tamtym czasie bardzo różne obrazy. Malowanie Dekalogu nie odbywało się na zasadzie łatwej zabawy, że znajdę kolory, ustalę ich znaczenie i z tego powstaną obrazy. Trzeba było postawić wiele pytań. Na przykład – trzy żółcie te same, ale położone na innym kolorze zmieniają się, więc która jest prawdziwa, a która fałszywa? To jest strona techniczna, ale za tym kryła się sprawa prawdy. Było jasne, że w trzech sytuacjach ten sam kolor staje się zupełnie inny. Jaka jest jego prawda? Biały kolor z kolei jest zazwyczaj przypisywany opowiadaniom o przejściu na drugą stronę życia. Czyli była to też próba opowiedzenia językiem farby, koloru, że można przez biel wykazać łączność z wiecznością²³.

Obrazy abstrakcyjne, dotyczące sfery *sacrum*, pojawiają się najczęściej poza przestrzenią kultową, w otwartych na takie działania galeriach czy muzeach, co stanowi kontynuację praktyk podejmowanych np. przez abstrakcjonistów amerykańskich po drugiej wojnie światowej, którzy wprowadzając odniesienia do transcendencji czy mistycyzmu, czynili z sal wystawienniczych swoiste miejsca do medytacji. Na tym tle *Dekalog* Gierowskiego można po-
wiązać z nurtem malarstwa niefiguratywnego, w którym obecne są inspiracje

²³ „Umówiłem się z księdzem Andrzejem Przekazińskim, że u niego, w Muzeum Archidiecezjalnym, bardzo ważnej wtedy, w latach 80., instytucji niezależnej kultury – zrobić wystawę. I że namaluję całkiem nowe obrazy. Tak powstało dziesięć obrazów stanowiących Dekalog, które mają teraz już trochę swoją odrębność i historię. Ale one też są numerowane, z dopiskiem”, zob.: S. Gierowski, *Jak namalowałem Dekalog*, <https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowałem-Dekalog.html> (dostęp: 12.05.2022).

tekstami świętymi lub pismami mistyków (np. Barnett Newman, Ad Reinhardt). Wspólne są tu również: użycie płócien dużych formatów, swoista redukcja środków wyrazu, pojmowanie malarstwa jako *environment* działającego na odbiorcę oraz niektóre cechy formalne. Sam Gierowski wypowiadał się o pewnym pokrewieństwie swojego myślenia ze sposobem pojmowania malarstwa przez amerykańskich ekspresjonistów abstrakcyjnych, takich jak Mark Rothko czy Barnett Newman.

* * *

Cykl składa się z dziesięciu obrazów, jednak wybrane cztery z nich zawierają, w mojej ocenie, oprócz niezaprzecznego pierwiastka duchowości, również niezwykle silny obszar ciszy wzmacniającej zawarty przekaz. Pierwszy z nich, to dzieło otwierające cykl, podpisane słowami objawienia: *Jam jest Pan, Bóg Twój* (Ex 20,2) [il. 2]. Jest to biały prostokąt z ledwo dostrzegalnymi, rozsianymi, jakby prześwieconymi jasnymi plamkami żółci, różu i błękitu. „Jasność, światło – tak powinno się Boga pokazywać. Biały, ale zawierający wszelką różnorodność barw”²⁴ – komentował artysta. Niepodważalne prawo fizyczne rządzące kolorami definiuje biel jako sumę wszystkich barw spektralnych, jako kolor nierozszczepionego światła²⁵. „Biel [...], absolutne światło, suma wszystkich kolorów, światłość, której właściwością jest nieograniczone przenikanie przestrzeni; symbol doskonałości, czystości, duchowości, świętości, chwały, objawienia, prawdy”²⁶.

Przebijające biel tęcze kolory to początek cyklu, „[...] każdy następny obraz może już być tylko rozgrywką kolorów i kształtów wobec Bieli”²⁷. Biel, pojmowana jako „nie-kolor”, a jednocześnie jako suma wszystkich kolorów, w wielu kulturach ma duchowe konotacje i wagę symbolu. Łączona jest między innymi z Absolutem, transcendencją, światłem, boskością, stanem świętości, doskonałością, prawdą, objawieniem, wiecznością. Wyraża się przez

²⁴ S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, s. 105.

²⁵ M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1964, s. 7.

²⁶ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 39. Biel, jako symbol bezczasowości, była od wieków przypisywana bogom. Tybetańskie słowo „hot-thar” oznacza „Biały i Jeden” w odniesieniu do jedynego Boga, zob.: M. Quenot, *Ikona – okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 96.

²⁷ S.J. Ruksza, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, [w:] *Sol Invicis. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. idem, Katowice 2003, s. 63.

nią doskonałość, niewinność, prawdę, pełnię, beczasowość, otwartość nowych opcji²⁸. Artysta przyznaje, że przyjął tradycyjną zasadę obecną również w dziejach sztuki, łączącą jasność z Bogiem, a ciemność ze złem. „W odniesieniu do kolorów światło nazywamy bielą. Biały kolor jest światłem, Bogiem, pełnią”²⁹. Tak zaznaczona odmienność od kolejnych obrazów cyklu, nadaje mu dobitnie charakter początku. Jak u początku procesu tworzenia, tak i tutaj, punktem wyjścia jest puste pole; lecz nie puste – białe. Biel skłania się jako macierz barw, ku rozszczepieniu, jako płaszczyzna, ku rozpostarcu w przód i w głęź. Lecz tą, rozpoczętą już akcją, wskazuje na to, co poprzedzające – zupełną jedność, możliwą do ukazania tylko jako przekroczenie tego, czy jakiegokolwiek, stanu rozszczepienia, coś bezwarunkowego, a warunkującego prapoczątek, zarazem cel „skąd” i „dokąd”³⁰.

Biel jest tak wysoko ponad nami, że nie dochodzi już stamtąd żaden głos, tchnie wielką ciszą. Dlatego biel działa na naszą psychikę jak ogromne milczenie, dla nas absolutne. To milczenie nie jest wszakże martwe – przeciwnie, pełne możliwości³¹.

²⁸ Warto również przypomnieć, że w latach osiemdziesiątych w twórczości Gierowskiego pojawiły się białe płótna inspirowane opisami śmierci klinicznej, doznaniem jasności, jakie wówczas towarzyszy ludziom. Mówiąc o nich, twórca wyznaje: „To także mój stosunek do tak podstawowego zjawiska jakim jest śmierć. Jej tajemnicę pragnąłem zawrzeć w czymś tak nieokreślonym, jak białe obrazy. Chciałem powiedzieć coś o śmierci inaczej, nie za pomocą powszechnych, w traktowaniu tego tematu, form ekspresyjnych. Chciałem pokazać śmierć jako iluminację, drogę do doskonałości, coś bardzo czystego...”, [w:] E. Dziłkowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2012, s. 108. Oznaczeniu bieli w obrazach Gierowskiego zob. m.in.: Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 57; P. Sztabińska, *Geometria a natura, Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 51–52; S.J. Ruksza, *Wobec Bieli...*, s. 63–75; J. Zagrodzki, *Wstęp*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 20; P. Florenski, *Znaki niebieskie. Rozmyślenia o symbolice kolorów*, [w:] *idem, „Ikonoostas” i inne szkice*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1981, s. 165–167; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli...*, s. 25–26; W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 92; M. Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 61.

²⁹ P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 207.

³⁰ W. Suchocki, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W Drodze” 1989, nr 7 (191), s. 43.

³¹ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, s. 92.

Ta monochromatyczna kompozycja jest zarówno pierwszym słowem *Dekalogu* Gierowskiego, jak i określeniem języka malarskiego, który osadza tę wypowiedź w realiach konkretnego świata: świata kolorów, abstrahującego od rzeczywistości figuratywnej, rządzącego się właściwymi sobie prawami fizycznymi, chemicznymi, a nade wszystko symbolicznymi³². Jest tu zachowany starotestamentowy zakaz przedstawiania. Malarz nie rości sobie prawa do wyobrażenia, a kreuje nieograniczoną przestrzeń³³.

W pracy nad cyklem istotną rolę miało poszukiwanie prawdy o kolorach, o zmienności ich oddziaływania w zależności od zestawień z innymi barwami. Wykorzystanie koloru jako nośnika jakości emocjonalnych, psychologicznych, symbolicznych, w powiązaniu z wyborem formy, stało się podstawą dla komponowania poszczególnych płócien, a jednocześnie czynnikiem ograniczającym dowolność i przypadkowość.

Przykazanie *Czcij ojca swego i matkę swoją* [il. 3] przedstawione zostało jako bryła zbudowana z silnie kontrastujących barw: żółtej i błękitnej. Dominujący w obrazie kształt składa się z symetrycznie połączonych kolorów. Bryła staje się tu wyobrażeniem ojca i matki, pary, w życiu której pojawia się nowe życie. Symetria, spokój, porządek i równowaga – geometryczne znaki stają się symbolem idealnego domu, w którym pojawia się dziecko. Gierowski wyjaśniał dobór barw w następujący sposób:

Szukałem takiej pary kolorów, o których można powiedzieć: żeński i męski. Różne temu odpowiadały, wybrałem akurat żółty i błękitny, według mnie najbardziej przekonujące. Zieleń wynikająca z ich połączenia jest jakby dzieckiem tych kolorów – i powinno je czcić. Tło – ta czerwień – była mi potrzebna do zamknięcia kompozycji, ale też oczywiście można ją odczytywać symbolicznie: czerwony to kolor miłości, z niej powstaje nowe życie, poprzez Biel tchnięte³⁴.

Doniosłość tajemnicy daru życia unaocznia idealny spokój, porządek wyrażany przez niczym niezmaconą symetrię obrazu. Szlachetny majestat kompozycji w połączeniu z zastosowaniem żywych kolorów, kojarzy się z prawem podstawowym, które wymaga szacunku. Wszystkie barwy występujące

³² S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, s. 101.

³³ Por. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996; A. Grzegorzczak, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014.

³⁴ S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, s. 155.

w naturze można uzyskać wyłącznie z błękitu, żółci i czerwieni oraz bieli³⁵. Dodatkowo zieleń w sztuce europejskiej symbolizuje budzące się życie, powrodoenie, roślinność, płodność, nieśmiertelność, nadzieję³⁶.

Ciepła lub zimna temperatura koloru jest, generalnie rzecz ujmując, jego powinowactwem z żółcią albo błękitem. [...] po połączeniu tych barw zapanowuje całkowita nieruchomość i cisza. Powstaje zieleń. W zieleni drzemią ukryte, chwilowo sparaliżowane energie żółci i błękitu, które mogą odżyć³⁷.

Bryła koloru żółtego i niebieskiego, z której może narodzić się zieloność nowego życia, jest niezwykle stabilna, wydaje się, że nic nie może zburzyć jej konstrukcji. Matka i ojciec, fundamenty życia dziecka.

W pracy obrazującej przykazanie *Nie będziesz kradzieży czynił* [il. 4] mamy do czynienia ze zjawiskiem egalizacji chromatycznej. Jest to wzajemne okradanie się dwóch kolorów. Każdy z nich, upodabniając się do drugiego, zmienia jego charakterystyczną wymowę. Czerwone i niebieskie pasy oddziałują na siebie w taki sposób, że zarówno kolor niebieski traci swoją głębię, jak i czerwień właściwą jej witalność, wydaje się jakby barwy okradły się nawzajem, zrównywały w kierunku fioletu. W tle pojawia się jeszcze mroczna plama – to cień wprowadzający niepokój w zastany układ. „Okradające” się wzajemnie kolory tracą swoją moc, stają się nijakie, pozostawione bez właściwości, bez swojej siły. Obrazuje to, jak wiele traci okradziona osoba, to nie tylko strata materialna. To lekcja, że wraz z kradzieżą można utracić coś więcej, siłę, pewność, sprawczość. Konsekwencje kradzieży są dalej idące niż może się wydawać, zdaje się mówić malarz.

Wymiar dawania fałszywego świadectwa [il. 5] Gierowski zobrazował malując prostą kompozycję opartą na zestawieniu trzech kontrastowych barw (niebieskiej, żółtej i czerwonej), które łączą się rozmywając, zatracając swój charakter, konkretność i istotową odmienność. Tworzący się między pasami wyraźnych kolorów melanż barwny sugeruje niedopowiedzenie, fałsz, wkradające się kłamstwo. Analizując to przykazanie, twórca po raz kolejny odwołuje się do procesów zachodzących między farbami: „Szukałem prawdy o cechach barwy, która byłaby odpowiednikiem tego, co zawiera

³⁵ J.M. Parramon, *Jak powstaje kolor?*, tłum. E. Michalik, Wrocław 1993, s. 30.

³⁶ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, s. 88.

³⁷ *Ibidem*, s. 83.

przykazanie”³⁸. Prawda oddana została tu jako czysty, jednoznaczny niczym ewangeliczne „tak, tak; nie, nie” kolor podstawowy: niebieski, żółty, czerwony; kłamstwo zaś zasugerowane zostało poprzez zmieszanie tych barw, swoisty melanz uniemożliwiający ich dokładne określenie. Fałsz zdaje się splątany, czerpie z różnych źródeł, miesza je, zagłusza, wprowadza nieład i niepewność.

* * *

Obejmując spojrzeniem dzieła omawianego cyklu zestawione z sobą, doskonale widać niezwykłą klarowność wynikającą z jasno zastosowanych podziałów wertykalnych, horyzontalnych lub diagonalnych, przeprowadzonych przeważnie przy użyciu linii prostych. Niektóre z prac przybierają postać kojarzącą się z monumentalnymi znakami, w innych odczuwa się większą ekspresję. Powszechności i jasności słownego przekazu zdaje się odpowiadać prostota, choć nie uproszczenie, kompozycji.

Nie chciałem, by obrazy poświęcone *Dekalogowi* stały się zestawem symboli. Myślę, że moje rozwiązanie było uczciwe: prawdziwe symbole tworzą wieki kultury. Można było je przyjąć i odpowiednio poustawiać, na przykład poprzekreślać wszystkie zakazy. Ale nie o to chodziło. Chciałem pokazać obraz o zabijaniu czy o kradzieży³⁹.

Poza przyjęciem tradycyjnych znaczeń jasności i ciemności, kolejną ujednolicającą myślą dla całego cyklu jest zastosowanie żywych, czystych barw. W kilku przypadkach skontrastowane zostały one z czernią lub innymi ciemno-brudnymi odcieniami, które niosą skojarzenia z grzechem, złem, pejoratywnie nacechowaną nicością, buntem lub cieniem. Odnaleźć tu można zarówno elementy intelektualne, jak i emocjonalne czy duchowe. Poszukiwaniom kompozycyjnym, penetracji dotyczącej oddziaływania formy i koloru, towarzyszyło zainteresowanie odkryciami nauki oraz świadomością dziejów malarstwa w różnych kulturach⁴⁰. W kontekście podejmowanych rozważań warto zacytować wypowiedź artysty:

³⁸ *Ibidem*, s. 199.

³⁹ Z. Taranienko, *Obszary abstrakcji...*, s. 75.

⁴⁰ O twórczości Gierowskiego przed *Dekalogiem* m.in.: P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 49–57.

[...] w moim malarstwie nie podejmuję tematyki religijnej w powszechnie przyjętym sensie – natomiast spotkałem się wielokrotnie z opiniami, że niektóre z moich obrazów posiadają oddziaływanie metafizyczne. To upoważniło mnie do podjęcia próby namalowania cyklu obrazów, w oparciu o tekst Starego Testamentu, Dziesięciorga Przykazań w formie malarskich rozważań nad ich treścią⁴¹.

W jaki sposób twórca wiąże sztukę nieprzedstawiającą z porządkiem ustanowionym w jednym z najistotniejszych kodeksów moralnych ludzkości? Gierowski wyraża przekonanie o przełomowej roli sztuki abstrakcyjnej, polegającej na naruszeniu dotychczasowych wyobrażeń o malarstwie i wprowadzeniu wartości, których nie da się już unieważnić. Sztuka niefiguracywna może pokazać znacznie więcej niż literacka ilustracja, samo zaś zmierzenie się z tak wielkim wyzwaniem, według malarza udowodniło, że abstrakcja nie jest już zużyta, ani ograniczona tematycznie. Twórca zauważa, że:

[...] malarstwo abstrakcyjne ma większą od figuracywnego możliwość formułowania ogólnych pojęć, można więc sobie wyobrazić, że poprzez robienie abstrakcyjnego obrazu istnieje szansa znalezienia takich sytuacji malarskich, których treści byłyby równie szerokie jak te, które przekazywane są przez słowo⁴².

Szansą jest tu próba wyrażenia w języku abstrakcyjnym pewnych sytuacji emocjonalnych, które zostały zawarte w tekście Dekalogu. W tym aspekcie możemy dostrzegać zbliżenie ze sposobem pojmowania malarstwa nieprzedstawiającego przez Marka Rothko, który w swojej sztuce uwydatniał wartość emocji i uczuć, nie zaś rolę intelektu czy ezoteryki. Odwołanie się do działania emocjonalnego abstrakcji, wiąże Gierowski z jej możliwością dotarcia do takich pokładów w człowieku, które dotąd nie były poruszane, a które są najbliższe doświadczeniu cichej kontemplacji.

Niezwykle ważne miejsce zajmuje w twórczości Gierowskiego światło. Motyw ten pojawia się w pięciu pierwszych kompozycjach *Dekalogu*, w których wspominany jest Bóg lub sformułowany zostaje nakaz moralny.

⁴¹ S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, Szczególnie istotna dla zrozumienia intencji autora cyklu jest rozmowa ze Zbigniewem Taranienką zatytułowana *Malowanie Dekalogu*, zawarta w tomie: Z. Taranienko, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004, s. 69–82.

⁴² S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, s. 39.

W kolejnych pięciu pracach nie jest już obecny, a więc brakuje go w płótnach obrazujących przekazane w Biblii zakazy. Przyjęta we wszystkich obrazach cyklu zasada wyrażania światła jest uniwersalna, odnosi się do tradycji malarzkiej i symboliki bieli⁴³.

Światło jest treścią malarstwa – ono stanowi o tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Wątek światła ciągnie się w malarstwie od wieków. Nie mam na myśli iluzyjnego, fizycznego malowania światła, lecz światło, które emanuje w obrazach z ich materii malarzkiej, łącząc w niewytłumaczalny sposób pierwiastek fizyczny z duchowym. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytnej granicy między światłem fizycznym (teoria kwantów) a duchowym. W naszej wyobraźni granica ta zupełnie zanika i prowadzi do idei Boga. Stale myślałem o tym w trakcie malowania *Dziesięciorga Przykazań*⁴⁴ – wyjaśniał artysta.

W sposobie opracowania problemu światła w abstrakcyjnych kompozycjach z cyklu *Malowanie Dziesięciorga Przykazań* Gierowski posługuje się zestawem wyrazistych, wymownych środków, czerpiąc z siły symbolu, a także z wartości emocjonalno-psychologicznych, które powstają we wzajemnym oddziaływaniu bieli i koloru. Artysta z jednej strony zdaje się powtarzać nieprzemijające: Bóg jest światłością (1J 1,5), z drugiej – wykorzystuje elementy odwiecznej dialektyki światła i ciemności⁴⁵.

Malarstwo może być pojmowane jako nieustające studium na temat światła: jak jest możliwe oddanie go przez kolor i materie farby. Przez jej gęstość albo przeciwnie – przejrzystość. Przez nasycenie lub wybielenie. Przez wydobyć

⁴³ A. Tes, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos” 2017, t. 30, nr 3 (119), s. 260.

⁴⁴ S. Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań...*, s. 57. Paul Evdokimov podkreśla: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca. Można nawet powiedzieć, że kontemplacja Przemienienia uczy każdego ikonografa, by do malowania używał o wiele więcej światła niż barw. Nawet w języku techniki malarzkiej złote tło ikony nazywa się „światłem”, a metoda pracy – „stopniowym rozjaśnianiem”. Zob.: P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010, s. 162. Na temat metafizyki światła ikon zob. też: P. Florenski, *Ikonoostas...*; P. Sury, *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 4 (39), s. 71–83.

⁴⁵ A. Tes, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące*, s. 263.

jarzenia koloru. Przez wielokrotnie ponawiane próby podsycania i gaszenia temperatury – od żarzących czerwieni do polarnego błękitu⁴⁶.

Obrazy te budzą napięcie emocjonalne i zmuszają do kontemplacji. Są one pełne światła nasilającego się i gasnącego; wiele z nich sugeruje rozległe, ciemnością lub blaskiem nasycone przestrzenie⁴⁷.

Ja miałem wyobrażenie takiej przestrzeni, której nie można wżaden sposób zobaczyć. To chyba sedno mojego jej rozumienia, przestrzeń trochę metafizyczna. To coś, z czym mamy kontakt, ale właściwie nie wiemy, czym to jest. Wychodziło to właściwie z bardzo prostej, nazwałbym to nawet chłopskiej, obserwacji świata: jest niebo, to wielka przestrzeń, ale co to właściwie jest? Nie wiadomo. I jest ziemia. Tak to widziałem. Mógłbym pani powiedzieć cały szereg stricte naukowych rzeczy na temat przestrzeni, ale one nie są dla mnie takie ważne. Bo to, co było bardzo ważne, to ta zwyczajna obserwacja⁴⁸.

Podjęcie problematyki fundamentalnej i wyrażenie jej językiem malarstwa abstrakcyjnego jest próbą ponownego wejścia w dialog z odbiorcą poprzez odniesienie do najistotniejszych kwestii etycznych. Ma to szczególnie wydzźwięk na tle tendencji, które od czasu pierwszych przejawów antysztuki do dziś, propagują w obszarze tzw. artworld'u nihilistyczne, manipulujące świadomością odbiorcy, postawy⁴⁹. Cykl dotyka, zgodnie z zamierzeniem twórcy, tych emocjonalnych stanów w człowieku, do których malarstwo figuratywne ma ograniczony dostęp, często zbyt jednoznacznie „tłumacząc” tajemnicę. Gierowski mówił, że:

Zdaję sobie sprawę, że tradycyjna ikonografia Kościoła katolickiego jest oparta o figuratywne przedstawienia. Jeśli Kościół uzna, że sztuka abstrakcyjna jest najbliższa kontemplacji i metafizyki, działa również z pożytkiem dla krzewienia wiary (myślę o rozszerzeniu, a nie zastąpieniu dotychczasowych

⁴⁶ S. Gierowski, *Ćwiczenie czyni mistrza*, [w:] A. Rottenberg, *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach*, Warszawa 2020, s. 26.

⁴⁷ B. Kowalska, *Dekalog Stefana Gierowskiego*, „Projekt” 1990, nr 3, s. 69.

⁴⁸ J. Michałak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu...*

⁴⁹ Interesujące spojrzenie rzuca tekst C. Sourgina, *Zmagania widza ze sztuką współczesną*, tłum. P. Ignaczak, „Artium Questiones” 2010, t. 21, s. 201–224.

poglądów na funkcję malarstwa w kościele), możliwe będzie dotarcie do tych pokładów emocjonalnych człowieka, które dotychczas nie zawsze są zauważane, a które są najbliższe *sacrum*⁵⁰.

Twórczość Gierowskiego można sklasyfikować jako sztukę ikonyczną. Według koncepcji francuskiego fenomenologa J.L. Marion⁵¹, przeprowadzającego rozróżnienie między ikoną a idolem, do sztuki ikonicznej zaliczają się obok ikony wschodniej również dzieła wybranych twórców współczesnych, także tych, którzy posługują się abstrakcją⁵². Sztuka jest według niego „[...] wyrazem powrotu do źródła, arche, Logosu, prawdy, obiektywności. [...] Jest to próba afirmatywna, pamiętająca o arche i eschatonie, czyli »o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu«, a więc – o rzeczywistości”⁵³. Tak pojmowana sztuka ikoniczna przyjmuje, według Anny Grzegorzczak, „przymus scalania” wraz z zadaniami uniwersalizującymi, przeciwstawia się procesowi, desakralizacji i dehumanizacji, i jako taka stanowi wsparcie dla odradzającej się humanistyki obecności. Wsparcie to, jak pisze autorka:

[...] przejawia się w źródłowym dla sztuki ikonicznej esencjalizmie metafizycznym, będącym swego rodzaju kontrpropozycją dla rozpoczętego w koncepcji Heideggera procesu „zwijania metafizyki”. Oferuje ona w tym względzie formy i środki wyrazu dla rzeczywistości zintegrowanej, ujmowanej w spójnej wizji świata i człowieka, nie stroniąc przy tym od jej eschatologizacji⁵⁴.

⁵⁰ W. Broniewski, *Abstrakte Malerei...*, s. 12.

⁵¹ Koncepcja Marion⁵¹ „ikony i idola” okazała się operatywna i jest brana pod uwagę zarówno przez artystów, jak i filozofów czy badaczy sztuki. Wskazuje się przy tym na pewne ambiwalencje, które zawiera oraz na fakt arbitralnego posługiwania się nią przez samego autora. Zwraca także uwagę ostra krytyka Marion⁵¹ pod adresem sztuki współczesnej, a także zaliczenie uznawanych za mające metafizyczny wydźwięk obrazów Marka Rotkha do „idoli”. Zob. J.L. Marion, *Bóg bez bycia...*; por. M. Murawska, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana Luca Marion⁵¹ i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / Zastosowania / Konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberg, Warszawa 2012, s. 265–286.

⁵² A. Grzegorzczak, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014, s. 99–112. Autorka rozwija interpretację sztuki ikonicznej w odniesieniu do twórczości A. Rząsy i J. Berdyszaka.

⁵³ *Ibidem*, s. 110.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 109.

Gierowski twierdził, że moralny przekaz Dekalogu „[...] ma dziś znacznie większą zawartość pojęciową i emocjonalną, niż mogło to wyrazić ilustracyjne malarstwo figuratywne”⁵⁵. Zdaniem artysty, abstrakcja musi jednak coś wyrażać. „Nie przedstawiać, ale właśnie wyrażać”⁵⁶. Wychodząc poza poszukiwania sztuki zamykające ją w sobie samej, co było tak znamienne dla wielu z jej XX-wiecznych dróg, artysta otwiera siebie i odbiorcę na zagadnienia podstawowe dla ludzkiej egzystencji. Odkrywaniu i uobecnianiu metafizycznych sensów zawsze towarzyszy namysł nad zagadnieniem światła i jego symboliką, bo „malarstwo jest kategorią światła”⁵⁷ jak mówił José Ortega y Gasset. W zależności od czasów i kręgów kulturowych w dziejach malarstwa znajdujemy różnorodność sposobów rozumienia i traktowania światła, które należy do potężnych uniwersalnych archetypów obecnych w wierzeniach, mitologiach, systemach filozoficznych i religijnych czy szeroko rozumianej duchowości. Sposób wykorzystania światła wskazuje, że prace Gierowskiego z powodzeniem można wpisać w nurt „nowego transcendentalizmu”, dla którego szczególnym polem ekspresji stało się właśnie malarstwo abstrakcyjne⁵⁸.

Problem światła, linii. Albo problem koloru. Sprawa symbolu. Albo problem porządku. Równie ważny – nieporządku. To jest dobra strona malarstwa, że mamy tak wiele pytań i że szuka się na nie odpowiedzi, nie wchodząc w żadne sprawy polityczne czy społeczne. To jest, można powiedzieć, przywilej, jeśli się rezygnuje z figuratywności, że można o takich rzeczach myśleć⁵⁹.

⁵⁵ W. Broniewski, *Abstrakte Malerei...*, s. 11.

⁵⁶ E. Dzikowska, *Artyści mówią...*, s. 104.

⁵⁷ J. Ortega y Gasset, *Adam w raju*, [w:] *idem, Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, red. S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 65.

⁵⁸ A. Tes, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące*, s. 256. Zob. też P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, „The Polish Journal of Arts and Culture”, Kraków 2014, s. 94. Paulina Tendera pisze o Grosseteste, który wyraża przekonanie, że Bóg stworzył najpierw materię pierwszą, której formą było światło. Dzięki swej naturze, światło rozeszło się w przestrzeni, wytyczając tym sposobem granice wszechświata, który wypełniony jest światłem boskim (*lux*). W filozofii Grosseteste’a światło ma naturalną własność samopomnażania się, które odbywa się na zasadach geometrycznych (po liniach i kątach) oraz zasadach optyki, będącej podstawową dziedziną wiedzy przyrodniczo-fizycznej. W każdy proces twórczy włączone jest światło, począwszy od istot duchowych, skończywszy na materialnych. Światło jest duchowością i jest materialnością.

⁵⁹ S. Gierowski, *Jak namalowałem Dekalog*.

* * *

Malarstwo Gierowskiego mogę określić jako wciąż otwarte pytania, erupcję coraz to nowych znaczeń i treści. Niczym nieograniczona cisza jego prac, nienazwane uczucia, spokój, dają pewność, że wkroczyło się na dobrą drogę. Jednak przede wszystkim jest to zastygła cierpliwość, by pokazać jak we fragmencie nieskończoności zamknąć prawdy trudne do opisanego słowami. *Sacrum* w twórczości Gierowskiego wyraża się nie tylko w jego malarstwie. Chciał pójść nieco dalej, zastanawiał się nad rozszerzeniem dotychczasowych poglądów na funkcje malarstwa w kościele:

Nie chodzi tu o zmianę na bardziej nowoczesną – powiedział artysta – ale o dotarcie do tych pokładów emocjonalnych człowieka, które dotychczas nie zawsze są zauważane, a które są bliższe *sacrum*... Jeżeli Kościół uzna lub zaobserwuje, że sztuka abstrakcyjna, najbliższa kontemplacji i metafizyki, działa z większym pożytkiem dla krzewienia wiary wśród nowoczesnych pogan niż figuratywne sceny, wtedy może zostać zmieniona atmosfera religijności i pobudzić do samodzielnego medytowania nad tajemnicą Boga i do modlitwy bezpośredniej⁶⁰.

W literaturze dotyczącej twórczości Gierowskiego często można natknąć się na sformułowanie, że jego „obrazy mówiły”. Niektóre prostym znakiem, inne bardziej metaforą, stworzoną tonacją lub kontrastem, lub za pomocą najprostszych antytez⁶¹. „Płaszczyzna tętni bowiem własnym rytmem, dysponuje własną – na pierwszy rzut oka niewidoczną – topografią wewnętrzną czy »podskórną« strukturą”⁶². Aby poprzez materialną płaszczyznę ewokować coś, co sytuuje się poza nią samą, twórcy tacy jak Gierowski sięgali po potencjał braku, po nieobecność, które otwierają im drogę ku obrazowi o szerszych niż dotychczas granicach – ku obrazowi po końcu malarstwa, który wciąż ma wiele do zaoferowania i ignoruje ucieczkę od sensów transcendentnych. Brak i taki niedobór mediów wyrazu owocują realizacjami

⁶⁰ J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski. Na marginesie rozważań o wzorcach postawy*, „Tygodnik Kultury” 2006, nr 1/3, s. 11.

⁶¹ J. Michalski, *Lata osiemdziesiąte w malarstwie Gierowskiego*, [w:] *Stefan Gierowski. Malarstwo*, red. *idem*, Kraków 1991, s. 21.

⁶² S. Gierowski, *Obraz a sprawy następne*, [w:] *Sol Invicis...*, s. 8.

intensywnie nasyconymi nierozstrzygalnością, zapraszającymi widza do aktywnego udziału i współuczestnictwa w tworzeniu znaczeń⁶³.

Niestety, sztuka to dziedzina, która potrzebuje czasu i spokojnego odczuwania. Obraz się nie rusza, nie miga, nie zabawia. Trzeba sięść i popatrzeć. Trzeba mieć do tego w sobie po prostu pewną konieczność. A nie każdy to ma. Nie chodzi mi o to, że ludzie się spieszą, ale po prostu czasem nie ma w kimś takiej potrzeby⁶⁴.

Duchowość malarstwa Gierowskiego można określić mianem nadnaturalnego spokoju, ciszy pulsującej kolorem. Jego malarstwo jest nie tylko spontaniczną rejestracją wrażeń, lecz także szczegółową analizą zewnętrznych bodźców. Potencjał twórczy artysty tkwi w fundamentalnych, odwiecznych potrzebach malarstwa: w rozstrzyganiu problemów światła oraz napięć, jakie ono wytwarza; w zagadnieniach wewnętrznej przestrzeni obrazu i zasadach jej organizowania; w niezliczonych zestawieniach i odcieniach kolorystycznych; we współzależności elementów i ich zmiennych relacji oraz wreszcie w tym, jak w obrazie to wszystko pogodzić, aby tworzyło harmonijną jedność. Jego sztuka jest absolutna i uczciwa – nie popisuje się wirtuozerią, ale prowokuje wyobraźnię, wprowadza w świat złudzeń, co równocześnie stanowi wierne odbicie jego ogromnej wiedzy o malarstwie, doskonale opanowanego warsztatu i pasji⁶⁵. Janusz Zagrodzki o obecnej w tej twórczości duchowości mówił:

Przestrzeń koloru zawarta w płaszczyźnie dzieła staje się nie do końca uchwytaną przestrzenią metafizyczną z wszystkimi możliwościami interpretacji, jest jego jądrem, najgłębszą esencją, powodem istnienia. Treści wymagające szerokiego mówienia Gierowski ujawnił w sposób najprostszy, uniwersalny, jedynie poprzez ekspresję form i barw uzyskał kształt nieskończoności⁶⁶.

⁶³ M. Smolińska-Byczuk, *Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, Ząbki* 2010, s. 7.

⁶⁴ J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu...*

⁶⁵ I. Kopciewicz, *Stefan Gierowski – malarstwo*, Bydgoszcz 2005, s. 7.

⁶⁶ J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski. Na marginesie...*, s. 12.

Jeśli malarstwo posiada w sobie jakąś tajemnicę, jeśli posiada głębię, daje możliwość wielowarstwowych odczuć, wyraża więcej niż zarejestrowanie faktu – wtedy staje się dobrym malarstwem, staje się sztuką⁶⁷.

Kocham życie, wie pani. W nim (w obrazie – O.J.) to wszystko jest. – mówił Gierowski – W naturze dzieje się bardzo dużo rzeczy, zresztą obraz też jest częścią natury. Nie da się tego wyeliminować, chociaż równie ważne jest myślenie. Szczególnie w sztuce abstrakcyjnej jest możliwość tworzenia sytuacji, których nie można normalnie nigdzie zobaczyć i które mają w sobie jakiś taki metafizyczny załążek. Bo to niekoniecznie musi być wielkie. To mogą być poważne poszukiwania związane z zamianą pojęć na kolor, bo każdy kolor ma swoje znaczenie, ale to nie jest wszystko⁶⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Dzikowska Elżbieta, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2012.
- Evdokimov Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010.
- Florenski Paweł, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1981.
- Gierowski Stefan, *Jak namalowałem Dekalog*, <https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html> (dostęp: 12.05.2022).
- Grzegorzczak Anna, *Humanistyka i obecność*, Poznań 2014.
- Kandynski Wasył, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidarium*, Warszawa 1996.
- Kopciwicz Inga, *Stefan Gierowski – malarstwo*, Bydgoszcz 2005.
- Kowalska Bożena, *Dekalog Stefana Gierowskiego*, „Projekt” 1990, nr 3, s. 69.
- Kramer Michael, *Widerstand und Aufbruch. Polnische Kunst 1980–1993*, Stuttgart 1994.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.

⁶⁷ E. Dzikowska, *Artyści mówią...*, s. 106.

⁶⁸ J. Michalak, M. Skłodowska, *Nie maluję z urzędu...*

- Majewska Barbara, *Pustka Gierowskiego*, „Więź” 2010, nr 10, s. 120–122.
- Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006.
- Marion Jean Luc, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996.
- Michalak Jacek, Skłodowska Marta, *Nie maluję z urzędu. Rozmowa z prof. Stefanem Gierowskim*, <https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/> (dostęp: 12.04.2022)
- Michalski Jan, *Lata osiemdziesiąte w malarstwie Gierowskiego*, [w:] *Stefan Gierowski. Malarstwo*, red. idem, Kraków 1991, s. 19–24.
- Murawska Monika, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana Luca Mariona i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / Zastosowania / Konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Warszawa 2012, s. 265–286.
- Musiś Krzysztof, *Wstęp*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 10–14.
- Nowaczyk Włodzimierz, *Stefana Gierowskiego zmaganie się z obrazem*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie*, kat. wystawy, Warszawa 2010, s. 24–25.
- Olkiewicz Jerzy, *Dynamika Gierowskiego*, „Sztuka” 1975, t. 2, nr 4, s. 28–30.
- Ortega y Gasset Jose, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1980.
- Quenot Michel, *Ikona – okno ku wieczności*, Białystok 1997.
- Parramon Jose Maria, *Jak powstaje kolor?*, tłum. E. Michalik, Wrocław 1993.
- Rochecka Mirosława, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007.
- Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006.
- Rottenberg Anda, *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach*, Warszawa 2020.
- Ruksza Stanisław, *Wobec Bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, [w:] *Sol Invicis. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej*, red. S. Ruksza, Katowice 2003, s. 63–75.
- Rzepińska Maria, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1964.
- Smolińska-Byczuk Marta, *Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji*, Ząbki 2010.
- Sourgins Christine, *Zmagania widza ze sztuką współczesną*, tłum. P. Ignaczak, „Artium Questiones” 2010, t. 21, s. 201–224.
- Suchocki Wojciech, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W Drodze” 1989, nr 7 (191), s. 43.
- Sury Paulina, *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Florenskiego*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 4 (39), s. 71–83.
- Sztabińska Paulina, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010.

Taranienko Zbigniew, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004.

Taranienko Zbigniew, *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*, Warszawa 2010.

Taranienko Zbigniew, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987.

Taranienko Zbigniew, *Wokół Dekalogu. Druga rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, maszynopis, Warszawa 1990, s. 2, [w:] S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015.

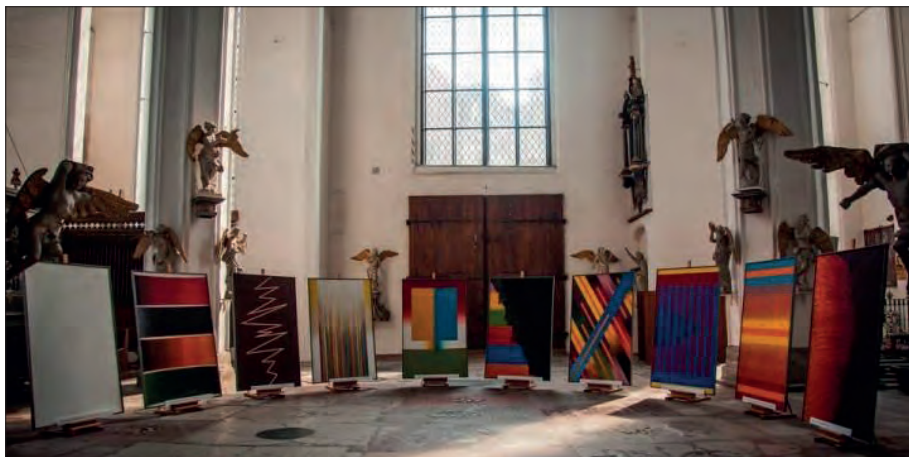
Tes Agnieszka, *Obecne, kontemplacyjne, tworzące. O sposobach przejawiania się światła we współczesnym polskim malarstwie abstrakcyjnym*, „Ethos” 2017, t. 30, nr 3 (119), s. 256–268.

Wojciechowski Aleksander, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977.

Zagrodzki Janusz, *Stefan Gierowski*, Warszawa 2005.

Zagrodzki Janusz, *Wstęp*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 7–25.

ILUSTRACJE



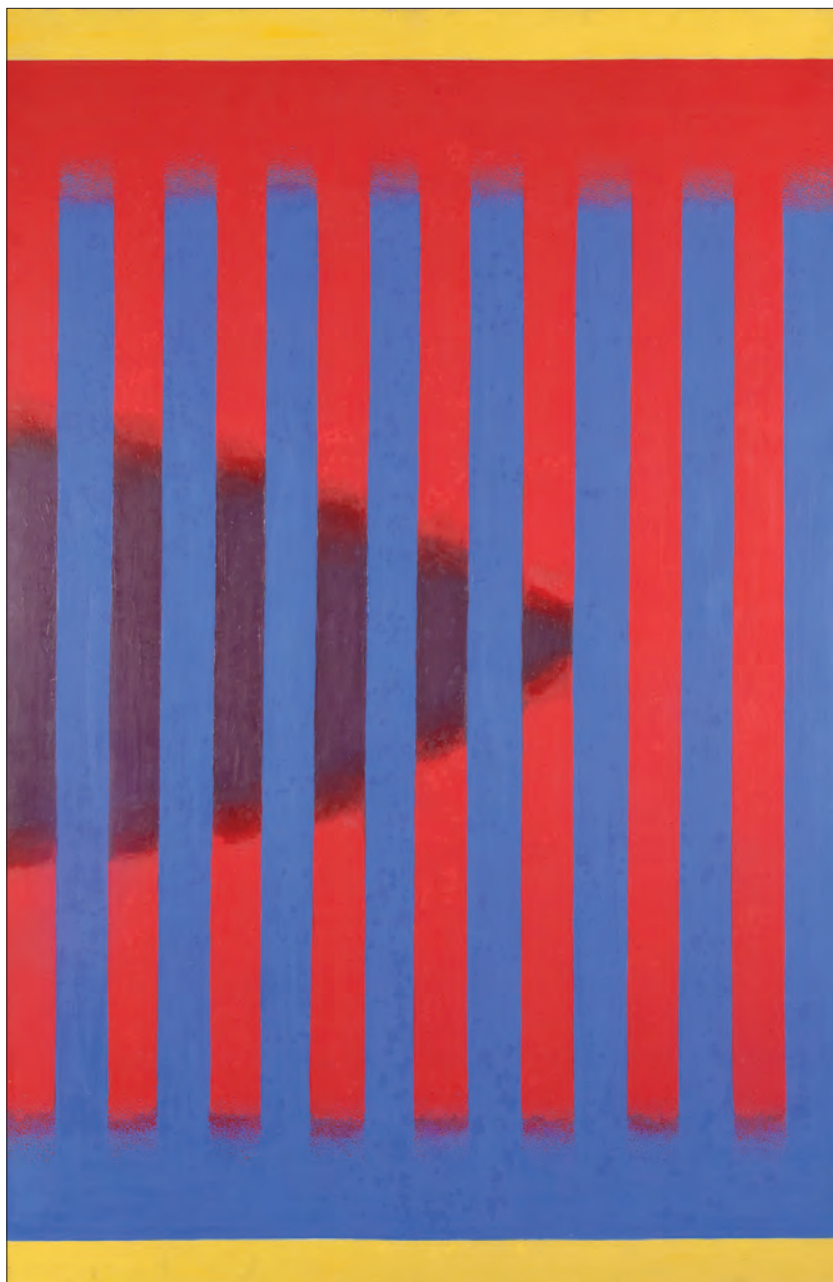
1. Stefan Gierowski, *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*, Bazylika Mariacka w Gdańsku; źródło: <http://fundacjagierowskiego.pl/stefan-gierowski/cykl-wystaw/malowanie-dziesieciorga-przykazan/>



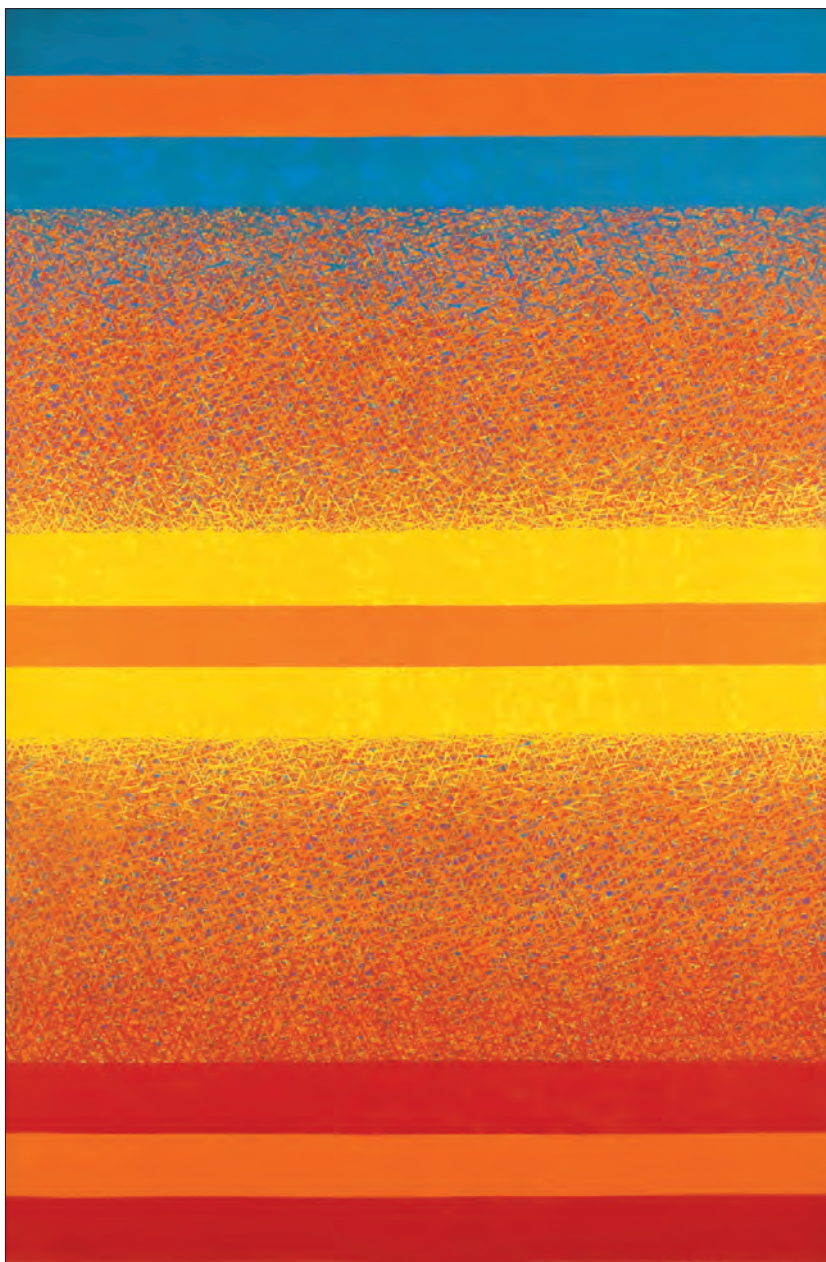
2. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXI, JAM JEST PAN, BÓG TWÓJ...*, 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015



3. Stefan Gierowski, *Obraz DLXVII, CZCIJ OJCA TWEGO I MATKĘ TWOJĄ*, 1986, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015



4. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXV, NIE BĘDZIESZ KRADZIEŻY CZYNIŁ*, 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015



5. Stefan Gierowski, *Obraz DLXXIV, NIE BĘDZIESZ MÓWIŁ PRZECIW BLIŻNIEMU TWEMU ŚWIADECTWA FAŁSZYWEGO*, 1987, olej na płótnie 200 x 140 cm; źródło: S. Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986–1987. W hołdzie Mistrzowi Gdańskiemu z XV wieku*, oprac. M. Gierowska-Dybalska, Warszawa 2015