

Eleonora Jedlińska

Zofia Lipecka Labirynty sztuki



Zofia Lipecka
Labirynty sztuki



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Eleonora Jedlińska

Zofia Lipecka
Labirynty sztuki

Eleonora Jedlińska (ORCID: 0000-0002-4322-5563) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki, 90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

Agnieszka Bender, Jan Wiktor Sienkiewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbiał

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Aneta Tkaczyk

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce: praca Zofii Lipeckiej *Récit_4. Cercle vicieux / Opowieść_4. Błędne koło*, 2022

© Copyright by Eleonora Jedlińska, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11134.23.0.M

Ark. wyd. 10,6; ark. druk. 19,5

<https://doi.org/10.18778/8331-342-9>

ISBN 978-83-8331-342-9

e-ISBN 978-83-8331-343-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0
(CC BY-NC-ND)

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Myślenie symboliczne – znaki i idee	19
1.1. Język symboli i archetypów	61
Rozdział 2. Archetypy labiryntu / spirali – droga od / droga do ..	75
2.1. Obraz – spirala – labirynt (fotografia)	89
Rozdział 3. Fraktale	101
3.1. Fraktale – nieskończoność, powtarzalność i podobieństwo ..	106
3.2. Fraktale i natura – obraz zorganizowany	118
Rozdział 4. Natura – wzrost, ruch, symetria	123
4.1. Biotopie – ekologia XXI wieku	128
4.2. Malarstwo jako odbicie świata	155
Rozdział 5. Ślady – petroglify i piktogramy	167
Rozdział 6. Lustro jako odbicie świata	177
Rozdział 7. Narkotyczna natura Narcyza – <i>Intérieur Témoin</i>	189

Rozdział 8. Postpamięć / bycie i nieobecność	199
8.1. <i>Po Jedwabnem</i> , czyli „pamięć nieprzyswojona”	202
8.2. Nieostrość obrazu	207
8.3. <i>Projekt Treblinka (2004...)</i> . Pamięć – fotografia – dokument. Fotografia i malarstwo	209
8.4. Oczy warszawskiego getta	229
Rozdział 9. <i>Comment peindre en temps de guerre? / Jak malować w czasie wojny?</i>	239
Zakończenie	261
Podziękowania	267
Bibliografia	269
Indeks osób	283
Spis ilustracji	291
Summary	297
Résumé	305

Wprowadzenie

„[D]enn da ist kliene Stelle / die dich nicht sieht”
([I] nie ma takiego miejsca / które by na ciebie nie patrzyło).

Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*¹

Długie lata poznawania, ciągle ponawiane próby analizy interpretacyjnej, odchodzenia i powroty, oddalenia z jednoczesną pilną obserwacją sztuki tworzonej przez Zofię Lipecką pozwoliły podjąć w niniejszej monografii pewne kwestie stanowiące istotę jej artystycznej postawy. Postawy, która wywiedziona została z konieczności usytuowania się artystki po stronie etycznego pojmowania otaczającego ją świata. Uniwersum, do którego odnosi się Lipecka w swym malarstwie, zawiera się w micie, w fascynacji światem. To malarstwo mówi o świecie „uporządkowanego” chaosu, logicznego w swej chwiejnej trwałości. Punktem odniesienia jest człowiek pokazany w procesie ciągłych poszukiwań, zachwytów i odrazy, osamotniony i zagubiony. Rebus, znak, symbol są tu nośnikami pamięci i zapominania, poszukiwania własnej tożsamości, ochrony istnienia sztuki, płynności doświadczeń i tajemnicy dzieła sztuki. Theodor W. Adorno twierdził, że zagadkowość dzieł sztuki jest zawsze zrośnięta z historią, że to historia sprawiła, że niegdyś dzieła sztuki stały się zagadkami i że stają

¹ hg. von E. Zinn, Bd. 1, Wiesbaden 1955, s. 557.

się nimi wciąż na nowo, i „odwrotnie, jedynie ona, która zapewniła im autorytet, odsuwa od nich kłopotliwe pytanie o ich *raison d'être*. Przesłanką zagadkowości dzieł sztuki – pisze Adorno – jest nie tyle ich racjonalność; im bardziej planowo zdobywa się nad nimi panowanie, tym głębszy jest relief tej zagadkowości”². Sztuka tworzona przez Zofię Lipeczką, gdy pozornie do nas „mówi”, w tej samej chwili coś ukrywa, przez co niejako współtworzy nas samych i sprawia, że z nią współdziałamy, sytuujemy się między racjonalnością a zagadkowością czy niepojęciowością dzieła, zobowiązującą do jej doświadczania i interpretacji.

*

Zofia Lipeccka urodziła się w Łęczycy. We wczesnych latach siedemdziesiątych, jako kilkunastoletnia dziewczyna, wyjechała do Francji i zamieszkała w Paryżu. Pierwsze lata nauki, a także jej pierwsze spotkania ze sztuką związane są z Łodzią. Rodzina: ojciec (matka zmarła, kiedy Zofia była jeszcze dzieckiem), siostra Wanda i przyszła artystka mieszkali wówczas w Łodzi przy ul. Wierzbowej. Dość mroczny okres w komunistycznej Polsce pierwszej połowy lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych dla nastolatki, niezależnie od monotonii i ograniczeń tej epoki, był zarazem czasem pierwszych zachwytów, fascynacji, odkrywania świata sztuki, budzenia się świadomości naturalnego daru tworzenia, który należy rozwijać. Ojciec, z zawodu biolog, zdecydował, że córka będzie uczestniczyła w zajęciach plastycznych w Młodzieżowym Domu Kultury w Łodzi, dawnej siedzibie YMCA przy ulicy Moniuszki³.

² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 220.

³ Modernistyczny budynek YMCA w Łodzi powstał w roku 1935. Jest dziełem architekta Wiesława Lisowskiego (pływalnia została oddana do użytku w 1936 r.). Rozwój YMCA Łódź został zatrzymany podczas II wojny światowej. Reaktywowana w 1945 r., prowadziła również kursy przysposobienia zawodowego, zajęcia plastyczne, sportowe, krajoznawcze. W 1948 r. została rozwiązana przez władze komunistyczne, a majątek organizacji znacjonalizowano. Wznowiła działalność w 1990 r. Budynek przy ul. Moniuszki został odzyskany w 1998 r.

Kupował jej książki poświęcone sztuce, reprodukcje francuskiego malarstwa. „Podarował mi książkę Joanny Guze *Na tropach sztuki*” – wspomina artystka.

Przełomem w życiu Zofii Lipeckiej był wyjazd do Paryża, do Ani Edelman⁴, szkolnej przyjaciółki, która po burzliwych wydarzeniach '68 roku wraz z matką i starszym bratem Aleksandrem wyjechała do Francji. Wakacyjna wizyta w Paryżu zmieniła się w postanowienie, by pozostać we Francji na zawsze. Alina Margolis-Edelman, matka Anny i Aleksandra, zadbała o staranną edukację Zofii.

Paryż, jego architektura, muzea, galerie, ogrody, lektura klasyków literatury europejskiej są fundamentem artystycznej wrażliwości przyszłej artystki. Idąc drogą, zdawałoby się, wytyczoną już przez pokolenia przybyszów z najodleglejszych zakątków Europy i świata, pielgrzymujących od ponad dwustu lat od Luwru po Jeu de Paume, Zofia Lipecka na „własną odpowiedzialność” chłoneła dzieła mistrzów sztuki dawnej i nowoczesnej. Dotychczas znane z reprodukcji, teraz oglądane w muzeach, wzbudzały emocje i zachwyt, formowały jej gust i przyszłe artystyczne wybory. Alina Margolis, niepomna na jej słabą znajomość języka francuskiego, zapisała Zosię najpierw do Lycée Victor Duruy, następnie do prestiżowego paryskiego Lycée Claude Bernard, do klasy o profilu artystyczno-humanistycznym. Tu nacisk kładziono na filozofię, historię sztuki i zajęcia plastyczne. Na początku lat siedemdziesiątych Lycée Claude Bernard było jednym z nielicznych w Paryżu, które miały klasę kształcącą w kierunku humanistycznym z akcentem na sztuki wizualne. Maturę zdała w 1978 roku: „Nie chciałam od razu zdawać do École nationale supérieure des beaux-arts – pisze Lipecka w liście do autorki – zapisałam się na Sorbonę, na historię sztuki”. Po ukończeniu studiów uniwersyteckich, krótko przed obroną doktoratu⁵, którego promotorem był Marc Le Bot, po latach

⁴ Anna Edelman jest córką Aliny Margolis-Edelman i Marka Edelmana. Mieszka w Paryżu.

⁵ Dysertacja doktorska Z. Lipeckiej dotyczyła historii Salonu de la Jeune Peinture istniejącego w latach 1950–1983. Artyści związani z Salonem, pokolenie urodzone tuż przed wybuchem lub w czasie II wojny światowej, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych często tworzący w grupach, zaangażowani byli w aktualne problemy społeczne

samodzielnych studiów artystycznych Lipecka zdecydowała się w 1982 roku przystąpić do konkursu do ENSBA (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris) w Paryżu. Legendarna École, według wspomnień artystki, w tamtym czasie nie cieszyła się dobrą reputacją – nie trzeba było legitymować się maturą, aby tam studiować: „było to miejsce dla tych, którzy nie bardzo wiedzieli, co chcą robić. W pracowniach był tłok; wołałam malować w domu...”. Korekty robił, nie ingerując w prace swych studentów i dając wolność młodym adeptom sztuki, prof. Vincent Guignebert (1921–2010), gdy tymczasem „w innych pracowniach studenci malowali tak, jak chciał nauczyciel”. Ważną rolę jako pedagog odegrał pochodzący z Izraela Abraham Pinkas (1945–2015). Był malarzem akademickim, który przekazał studentom swą pasję malarską, ale przede wszystkim wiedzę dotyczącą posługiwania się olejami, akwarelami; nauczał, jak malować woskiem czy akrylami. Pod opieką profesorów École malarka zyskała umiejętności w zakresie warsztatu artystycznego, znajomości technik malarskich, kompozycji, ale – jak wspomina artystka – prawdziwym źródłem wiedzy o sztuce były dla niej zbiory malarstwa w Luwrze: Masaccio, Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin. Twórczość mistrzów przeszłości znajdzie swój ślad w jej pracach, często tworzonych w seriach, by wymienić: *Microespaces / Mikroprzestrzenie*, *Biotopie*, *Woski / Cires*, *Bôites noires / Czarne skrzynki*, *Fossiles / Skamieliny*, *Ryty naskalne*, *Rebusy*, *Visibilité / Widzialność*⁶. Serie obrazów powstają w określonym, zamkniętym czasie (np. *Woski*) bądź w niekończącym się cyklu, do którego artystka wraca po latach, uaktu-

i polityczne. Występowali m.in. przeciw kapitalizmowi, zaangażowaniu Zachodu w wojnę w Wietnamie, w problemy związane z Palestyną i powstałym w 1948 r. Izraelem, a także w sprawy socjalne artystów. Twórcy, którzy wystawiali w ramach Salonu de la Jeune Peinture, to m.in.: Bernard Buffet, Bernard Lorjou, Michel de Gallard, Yvonne Mottet, Paul Rebeyrolle, Michel Thompson, Jean Bouret, André Minoux. Por. F. Parent, R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950–1983*, Paris 2016.

⁶ Artystka swoim pracom nadaje tytuły w języku francuskim, polskim i angielskim. W obrazach rebusach stosuje także wyrazy w tych językach; niekiedy łączy je, tworząc skomplikowane konfiguracje językowe. W niniejszej pracy pozostajemy przy tytułach nadawanych przez autorkę; tytuły stanowiące autokomentarz, złożone, opisowe, znaczące są tłumaczone na język polski.

alniając ich znaczenia i przekaz (np. *Rebusy* czy obrazy z cyklu *Pollen*). Postawę i światopogląd, odniesienia filozoficzne i etyczne znajdowała w pracach Blaise'a Pascala, Carla Gustava Junga, Georges'a Bataille'a, Rogera Caillois. U samych początków ważną rolę w procesie kształtowania się sztuki Lipeckiej odegrały malarstwo francuskiego artysty Gilles'a Aillauda (1928–2005) oraz grafiki Bernarda Moninota (1949). Resztę drogi pokonała sama, podejmując samodzielne wybory i decyzje twórcze. Nie chcąc ulegać nadmiernie wpływow mistrzów, samotnie docierała do istoty własnych poszukiwań artystycznych.

Malarstwo, fizyczny kontakt z płótnem i farbą, gest ręki, zdolność przełożenia myśli na obraz, dotykany ogłód świata prowokują odzwierciedlenie go w sposób niemalże imitacyjny. Fascynacja przedmiotem i otaczającymi nas zjawiskami natury znajdowała w tamtym czasie własny obraz w twórczości Lipeckiej, bliskiej nieomal konwencji realizmu, silnie osadzonej w figuratywności. Pierwsze doświadczenia malarskie, gdzie – idąc śladem mistrzów – materiałem jest zwłaszcza natura i wyobrażenia, wytyczają jednocześnie przyszłe tropy twórcze. Najpierw są to pojedyncze obiekty, jak gdyby lewitujące w pustce nieokreślonej przestrzeni. Stopniowo owe „przedmioty” artystka układa w grupy, pojawia się – tak mocno zauważalny w późniejszych pracach malarki – porządek, dążenie do okiełznania chaosu, swoista niezgoda na nieład, który – jak wiemy – w naturze jest nieładem pozornym.

Głęboko intelektualna postawa artystki świadomej rozdarcia między tym, co wynika z myśli, a tym, co stanowi morfologię aktu twórczego, każe jej próbować odnaleźć dla siebie znaczenie namysłu i zmysłowości. Stawiać pytanie: jak myśl może zostać przełożona na język plastyczny, wyrazić najtajniejsze refleksje, nie obnażając? Tych zagadnień dotyczą prace z najwcześniejszego okresu twórczego, o których jest mowa w rozdziale pierwszym. Artystka koncentruje się na znaczeniu barwy, na jej zmysłowym oddziaływaniu, włącza materiały mające podkreślać fakturę powierzchni obrazu (różne struktury i kolory piasku⁷, воск, parafina, impastowo nakładana farba), ich haptyczność, zmysłowość. Rysunek

⁷ Stosowany w obrazach piasek pochodzi z pustyni w Newadzie w Stanach Zjednoczonych.

„wpisywany” w powierzchnię płótna jest niemal reliefowy. Interesuje ją znak jako forma unieśmiertelnienia przeszłości, jego trwałość, powtarzalność, analogiczność, uniwersalność. Stawia pytanie o początek malarstwa, ale także – a może przede wszystkim – o początek działania na ziemi *homo sapiens*⁸. Jest w tych obrazach zachwyt nad fenomenem początków obrazu, prakorzeniami formowania się kultury, a zarazem cień niepokoju o zakres interwencji człowieka w otaczający go świat natury.

Początkowa, trwająca do 1985 roku, fascynacja barwnością przedmiotów, formą, jej fakturowym zróżnicowaniem oraz niemal hiperrealistyczny sposób „zatrzymywania obrazów świata” zostaną zastąpione znakiem, który powtarzany, porządkowany, naśladowany, stanie się znakiem symbolicznym. Opis, imitowanie świata już się dokonały, uważa artystka, odtąd jej dociekania będą ściśle związane z dążeniem do odnalezienia systemu komunikacji przez język symboli i symbolizowanie⁹.

*

Prezentowana monografia poświęcona twórczości Zofii Lipeckiej nie ma formy ścisłego wywodu podążającego za chronologią powstawania kolejnych prac czy biografią artystki. Stanowi raczej próbę analizy ujawniających się w jej sztuce, ustawicznie obecnych, powracających w różnych konfiguracjach problemów, pewnych niemal obsesyjnie powtarzających się wątków. Staram się te dominujące w pracach Zofii Lipeckiej problemy wydobyć, zaakcentować ich – pozornie odległe, a przecież wywiedzione z głębokiej artystycznej samoświadomości – sensy. Zauważalna jest w tej sztuce potrzeba autoanalizy, a jednocześnie humanistyczna wrażliwość na otaczającą rzeczywistość. Przywoływane w tej publikacji, powstałe w ciągu trzydziestu kilku lat, realizacje Lipeckiej łączy wspólny motyw, czy może fraza – to znak, symbol, obraz-*imago*, jego refleks-lustro, gra luster, labirynt,

⁸ E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977, s. 138–139.

⁹ „Odnaleźć w malarstwie sensy...” *Rozmowa z Zofią Lipecką*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.

twarz, samotność, pamięć, odzyskana tożsamość. Intrygujący jest tu element konieczności wniknięcia we własne *ja*, przy czym intymność wypowiedzi w pracach Lipeckiej zyskuje wymiar publiczny, wręcz uniwersalny. Artysta zdaje sobie sprawę, że jego głos odgrywa istotną rolę w życiu społecznym, jego odpowiedź na rzeczywistość, rozgrywającą się między autoświadomością, racjonalizacją i narcystyczną kontemplacją, nie zmieni losów świata, ale – być może – skłoni do refleksji. W tekście zamieszczonym w katalogu wystawy Lipeckiej w warszawskiej Zachęcie w roku 2008¹⁰ Philippe Piguet przypomniał słowa Picassa, spisane przez Pierre’a Cabanne’a:

Jak sądzicie, kim jest artysta? Imbecylem, który ma tylko oczy, jeśli jest malarzem, uszy, jeśli jest muzykiem, czy może lirą nastrojoną na pełną gamę uczuć, jeśli jest poetą, a nawet tylko kupą mięśni, jeśli jest bokserem? Przeciwnie, jest też istotą polityczną, nieustannie czuwającą nad biegiem zdarzeń tego świata, tych rozdzierających i niepokojnych, i tych sprowadzających spokój, dostrajającą się każdą cząstką do jego obrazu¹¹.

Problemy fundamentalnej wagi znajdują wyraz w szeregu prac Lipeckiej, zarówno w tych pochodzących z lat osiemdziesiątych XX wieku, jak i z pierwszej dekady nowego stulecia. Artystka odnosi się w nich do najtrudniejszych doświadczeń XX wieku: pamięci drugiej wojny światowej i Zagłady, pamięci w ogóle, ekologii, alienacji człowieka ze świata natury, aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych. W labiryntach tego malarstwa sytuuje się samotna odpowiedzialność etyczna artysty za obecność człowieka, jego zdolność do tworzenia arcydzieł nauki i sztuki i potencjał samozniszczenia.

*

¹⁰ Por. P. Piguet, *Zofia Lipecka – pochwała świadomości*, przeł. A. Wajs, [w:] *Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, red. H. Wróblewska, Warszawa 2008, s. 21.

¹¹ P. Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Paris 1979, s. 19.

Przedstawiony tu jeden z licznych podejmowanych przez Zofię Lipecką wątków twórczych obejmuje głównie prace malarskie¹² pochodzące z lat osiemdziesiątych po lata współczesne. Założeniem było wskazanie konsekwencji, z jaką artystka porusza ważne dla niej tematy o wymowie etycznej, społecznej, politycznej, egzystencjalnej. Analiza prac z wczesnego okresu twórczości oraz odniesienie ich do prac najnowszych pozwoliły wykazać proces ewolucyjny kształtujący tę sztukę, potęgujące się z upływem czasu narastanie niepokoju o przyszłość. Ta natomiast, w katastroficznych przepowiedniach naukowców ekologów, rysuje się ponuro. Doświadczanie rzeczywistości, ustawiczne pogłębianie świadomości kondycji współczesnego człowieka poprowadziły artystkę ku problemom, których materia stała się pamięć jako konstrukcja wypełniająca przestrzeń wciąż uruchamianej wizualnej wyobraźni. Malarstwo jest w pierwszej kolejności doświadczeniem postrzegania. Owo doświadczenie, wpłątane w procesy obnażania banału, docierające do granic przedstawiania realności, poprowadzi twórczość Lipeckiej ku wyostrozonemu doznawaniu tego, co stanowi o przemijaniu, nieuchronnie związanym ze stanem melancholii, odczuwaniem pustki, braku, poczuciem nietrwałości istnienia. Taka postawa ukierunkowała twórczość artystki z ostatnich lat w stronę problemów skoncentrowanych na pamięci Zagłady. A raczej na pamięci, która w tej sztuce chce wypełnić pustkę Zagłady przez przywoływanie związanych z nią faktów.

Traktując malarstwo – wedle słów artystki – w kategoriach doświadczenia widzenia, Lipecka pozostała wierna swemu *credo*, ogłoszonemu w 1988 roku: „to, co najważniejsze nie znajduje się NA powierzchni obrazu, lecz w JEGO GŁĘBI lub WOKÓŁ niego”¹³.

¹² Artystka jest autorką instalacji multimedialnych, malarstwa fotograficznego, filmów wideo. W pierwszej dekadzie XXI w. w swoich pracach odnosi się do problemu Zagłady, pamięci i jej wymazywania, tożsamości, odpowiedzialności, zagrożenia ekologicznego. Lipecka wykorzystuje m.in. nagrania głosów świadków Zagłady, wydobywa zdarzenia i obrazy (współczesne fotografie, filmy wideo) miejsc szczególnie naznaczonych pamięcią Holocaustu, np.: *Po Jedwabnem*, 2008; *Projekt Treblinka (2004...)*; *Czarne skrzynki*, 1993.

¹³ Z. Lipecka, *Credo*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.

Głębia płócien Zofii Lipeckiej obejmuje nieskończone – zdawać by się mogło – warstwy budujące ich powierzchnię. Farba nakładana na białe płótno tworzy bezmierne bogactwo przestrzeni. Jakkolwiek artystka, pisząc o swoich obrazach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zaznacza, że kompozycja płótna, jego faktura, światło wpisują się w niemal identyczny „system odniesień”, w którym przedstawione są figury, to dzieła te wyrażają i tworzą złudzenie nieskończonej głębi. Obraz jest przeważnie jednobarwny, pozbawiony efektów światłocieniowych, matowy; niekiedy przypomina szkolną tablicę, powierzchnię muru, groty albo stare malowidło naścienne.

Czasem zamiast odsyłać do historii, tło ukazuje jedynie naturalne jakości materiału, np. wosku lub gwaszu, który schnąc bez żadnej interwencji formuje zadziwiające arabeski i aureole. Kompozycja, wywodząca się ze szkiców, oscyluje między automatycznymi, nieuporządkowanymi gryzmołami a starannie wyważoną harmonią¹⁴.

Tło zdaje się wciągać wzrok w głąb obrazu, ale także w głąb historii, w prapoczątek uniwersum. Ultramarynowe, miodowo-ochrowe, zielone, srebrno-mgliste płaszczyzny są rozedrgane, falują czy innym razem promieniają własnym metaliczniebiałym światłem (seria *L'art de la vision* z 1988 roku), symbolizującym wszechświat bez końca i bez początku. Malarstwem można opowiedzieć historię Ziemi i obecności człowieka na niej. Obrazy artystki, której poświęcona jest ta książka, docierają przez swą zmysłowość, wagę znaczeń, jakie w sobie niosą, do najodleglejszych i najbardziej współczesnych doświadczeń. Ich etyczne przesłanie zawarte zostało tak samo w tytułach, będących szczególnym autokomentarzem artystki, jak w formach rysunków, zapisków/notatek wpisanych, czasem wgrawerowanych, w powierzchnię płótna albo cienki płat wosku. Niekiedy owo przesłanie zawiera się w łudzącym zmysły mimetyzmie, w rebusach domagających się rozwiązania, albo i nie..., w grze słów, w znakach i symbolach pojawiających się w obrazie, w przyjemnej szorstkości

¹⁴ Eadem, *Projekt*, Paryż 1990, maszynopis, s.n.n.

piasku bądź impastowo nakładanej farbie. Złożoność tej sztuki, jej etyczny – podkreślam z mocą – wymiar, ale także piękno wsparte dyscypliną intelektualną i wrażliwością artystki, prowokują, by chcieć z tą sztuką obcować i dążyć do rozumienia jej przesłania.

Ważnym problemem w twórczości Lipeckiej jest rozumienie i łączność sztuki i samego procesu powstawania dzieła z takimi pojęciami jak: nieskończoność, złożoność, fragmentaryczność, podobieństwo, symetria, sublimacja. Kwestie te znajdują swój wyraz w serii obrazów, w których artystka odnosi się do fenomenu fraktali, „porządku” kalejdoskopowego i lustrzanego. W sztuce, uważa autorka omawianych tu dzieł, istnieje ukryty porządek, to dzięki niemu i przez niego można wyrazić trwałość i jednocześnie uniwersalność. Fascynacja fraktalami jako szczególnym powiązaniem logosu, harmonii kosmicznej ze sztuką (powtarzalność formy, równowaga kompozycji) poprowadziła myśl artystki ku idei „ogrodu” jako uniwersum natury. To w naturze znajdują dopełnienie nauka i sztuka. Rozdział poświęcony serii obrazów zatytułowanych *Biotopie* – to kwestia, która zajmuje malarzkę od najwcześniejszych lat – jest próbą opisanie jej rozumienia obecności człowieka w naturze i odpowiedzialności za jej obecną kondycję. Problem niegdyś rozważany z perspektywy „etnologiczno-botanicznego” neoromantyzmu, następnie

przeniesiony na ekologiczne sumienie współczesnego człowieka, najpierw było to marzenie i nadzieja – pisze Andrzej Turowski – dzisiaj zagrożenie i melancholia. Kiedyś to rajski wszechświat, dzisiaj polityka i wojna. Natura podporządkowana, wyobcowana, zdegradowana... Natura-śląd, resztki, szczątki. Natura-lustro, odbicie, odrealnione, zanikanie...¹⁵.

Pojęcie śladów, tropów obecności, wydarzeń, nadmiaru historii poprowadziło ku częściom książki poświęconym postpamięci – pamięci pokoleń, które przeżyły zbiorową traumę i pokoleń kolejnych, dążących do tego, by poprzez empatię odtworzyć doświadczenia przodków.

¹⁵ A. Turowski, e-mail do autorki, 3 czerwca 2023 r., Le Four à la Pérelle (France).

W obszarach postpamięci – nie do końca możliwych do zrozumienia, gdzie panuje nieostrość, niekompletność, zamazanie, brak miejsca, tylko czas przeszły – istotną rolę odgrywa fotografia-klisza rzeczywistości. Tych kwestii dotyczą ostatnie fragmenty monografii. Od 2004 roku Zofia Lipicka maluje miejsca Zagłady, realizując *Projekt Treblinka*. Jedzie do Treblinka, fotografuje wjazd do miejscowości, gdzie znajduje się tablica z jej nazwą, następnie maluje obraz. Nawiązanie do malarstwa pejzażowego, wobec pamięci Zagłady, jest swego rodzaju próbą ochrony fenomenu malarstwa i jednocześnie artystyczną manifestacją wskazania tego medium artystycznego jako możliwego ekwiwalentu fotografii, powszechnie uznawanej za jedyny materiał wizualny, który może poświadczać prawdę.

Rozdział 1

Myślenie symboliczne – znaki i idee

„Niechaj człowiek wróciwszy do siebie zważy, czym jest w porównaniu do tego, co istnieje, niechaj spojrzy na się jak na coś zabłąkanego w tym zakątku przyrody i niechaj z tej małej celi, w której go pomieszczono (mam na myśli wszechświat), nauczy się oceniać ziemię, królestwa, miasta i samego siebie wedle słusznej ceny. Czym jest człowiek w nieskończoności?”

Blaise Pascal, *Myśli*¹

„Archetyp sam w sobie nie jest ani dobry, ani zły. Jest moralnie obojętnym numenem, który dopiero w zetknięciu ze świadomością staje się dobry albo zły lub przybiera postać dwójni przeciwieństw. O tym opowiedzeniu się za dobrem lub złem decyduje, świadomie lub nieświadomie, ludzka postawa”.

Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*²

¹ przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1989, s. 61.

² przeł., wybór i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 402.

Nawiązując do idei sformułowanej przez Immanuela Kanta³, Ernst Cassirer⁴ rozpoczął badania nad różnorodnością sposobów ujmowania świata za pomocą takich symboli jak: mit, obraz, alegoria, język, religia, historia, poznanie, za podstawę przyjmując teorię znaczenia form rzeczywistości. Cassirer za źródło aktywności uznaje duchową funkcję symboliczną, dzięki której umysł ludzki może budować rzeczywistość obiektywną, obdarzoną sensem, porządkującą rzeczy. Rozpatrując kwestię przestrzeni, czasu, przyczynowości i liczb, filozof przedstawił zasadę tworzenia symboli funkcjonujących w mowie, sztuce czy języku, które są kulturowymi metodami wyrażania obrazu świata.

Z tego punktu widzenia mit, a także sztuka, język i poznanie stają się symbolami – nie w tym sensie, że oznaczają jakąś uprzednio istniejącą rzeczywistość w postaci obrazu, alegorii, która wskazuje czy interpretuje, ale dlatego, że każde z nich stwarza samo z siebie pewne uniwersum sensu. Przejawia się w tym samorozwój umysłu, jedyny dostępny mu sposób docierania do jakiejś „rzeczywistości”, dookreślonego i uporządkowanego bytu. Toteż formy symboliczne

³ Tak zwana teoria wyobraźni transcendentalnej Immanuela Kanta, w której filozof przyznaje obrazowi status transcendentalny, sytuując go na głównej osi czynności umysłowych. Właśnie wyobraźnia transcendentalna znajduje się u początków współczesnych badań filozoficznych, psychologicznych i antropologicznych. One z kolei umożliwiają rozważania i rozumienie obrazu jako formy symbolicznej.

⁴ Najważniejszymi badaczami, którzy podjęli koncepcję Kanta, są: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925 (wyd. pol. *Filozofia form symbolicznych*, cz. 2: *Myślenie symboliczne*, przeł. A. Karalus, P. Parszutowicz, Kęty 2020); idem, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale–New Haven 1944 (wyd. pol. *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977); G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1958; idem, *La poétique de la rêverie*, Paris 1960 (wyd. pol. *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998); G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1960 (por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falička, Lublin 2002); idem, *L'imagination symbolique*, Paris 1964; E. Morin, *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Paris 1973 (wyd. pol. *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977); J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Trans et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996 (wyd. pol. *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009).

nie są imitacjami owej rzeczywistości, przeciwnie – są jej organami, ponieważ tylko poprzez nie rzeczywistość staje się przedmiotem dla spojrzenia umysłu i staje się widzialna jako taka⁵.

Cassirer uważał, że wszystkie formy symboliczne mają tę samą funkcję poznawczą, tzn. zdolność określania nieokreślonego. Należy rozumieć je jako przekroczenie biernego przedstawiania tego, co widzimy. Dzięki temu człowiek może wyrażać swą ekspresję „usytuowaną w pół drogi między realnym a pojęciowym, między obiektywnym a subiektywnym”⁶. Obrazy symboliczne nie są zależne od rzeczywistości widzianej, od powtarzania, a „odtworzenie przenika w obszar *odzwierciedlania*”⁷.

Czy można wyznaczyć obszary i znaczenia archetypu, prowadzącego w głąb myśli, w głąb historii, ku jakimś bliżej nieokreślonym początkom? Czy można jako słuszne przyjąć założenie, że „malarstwo to sposób ujawniania archetypów”? Krzysztof Cichoń proponuje w tym kontekście pojęcie *progressus ad infinitum*, które uważa za adekwatniej nazywające istotę twórczości⁸. Archetyp to pojęcie sugerujące wędrówkę w dół, prowadzącą w głąb ziemi, w pod-ziemia. To w niej zapisana jest historia. „Archetypy w powszechnej intuicji są «w głębi», «ukryte», «zagrzebane»” – pisze Cichoń⁹.

Zofia Lipecka swym malarstwem w sposób dosłowny i metaforyczny podejmuje grę, w której stawką jest obraz – obraz mentalny (najbardziej intymny), obraz wewnętrzny (utrwalony pamięcią), ale też wygenerowany technikami komputerowymi, fotograficzny, wyryty rylcem człowieka paleolitu i zarejestrowany kamerą cyfrową. W tej grze nie ma wygranych ani przegranych. Zostajemy umieszczeni między-czasami. Wędrujemy przez przestrzenie obrazowe, odnajdując w nich próby organizacji życia/materii, wypracowywanych od początków cywilizacji na ziemi przez samą naturę i przez człowieka.

⁵ E. Cassirer, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, Paris 1989, s. 16–17.

⁶ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 114.

⁷ *Ibidem*. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorów.

⁸ Por. *Mały leksykon archetypów*, oprac. K. Cichoń, Warszawa 2022, s. 92.

⁹ *Ibidem*, s. 93.

Rozważając twórczość Lipeckiej, niejednokrotnie podejmujemy zagadnienie znaczenia pamięci. Pamięć, emocje z nią związane są wehikułem przeżyć, znajdujących wyraz w obrazach-archetypach, w których zawarte są motywy, formy, postaci obecne w całej kulturze. Jung, by uzasadnić i wyrazić działanie archetypu w swojej analizie podświadomości, przywołuje słowo „obraz”¹⁰. Jest ono metaforą odnoszącą się do praobrazu, co – twierdzi Cichoń w opracowaniu poświęconym Janowi Lebensteinowi – „pozwała pewnie postulować odwoływanie się do koncepcji archetypu jako czegoś nieodzownego przy interpretacji obrazu”¹¹.

„Obraz” – pisze Jung – nie tylko wyraża formę aktywności, jaka powinna być wykonana, lecz także określa on sytuację typową, w jakiej aktywność ta zostaje wywołana. Obrazy te o tyle są „praobrazami”, o ile są one po prostu specyficzne dla gatunku i o ile w ogóle kiedykolwiek „powstały”, chwila ich powstania zbiega się z chwilą powstania gatunku¹².

*

Intrygowało mnie podobieństwo form powstałych w cywilizacjach zupełnie od siebie odległych – zanotowała Lipecka w 1990 roku. – Były to zdefiniowane przez Carla Gustava Junga archetypy – pierwowzory reprezentacji świata, wynikające ze struktury ludzkiej psychiki. Dobrym przykładem obrazu-archetypu jest spirala, obecna we wszystkich cywilizacjach i symbolizująca właśnie trwałość bytu, pomimo przemian i upływu czasu. Archetyp interesuje mnie ponieważ dotyczy istoty ludzkiej egzystencji. Niezależnie od kontekstu historycznego i związanego z nim systemu reprezentacji (religijnego, magicznego), świadczy o odwiecznym dążeniu człowieka by zorganizować swe życie i nadać mu sens¹³.

¹⁰ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 12–13.

¹¹ *Mały leksykon archetypów*, s. 103.

¹² C.G. Jung, *op. cit.*, s. 12.

¹³ Z. Lipecka, *Projekt*, Paryż 1990, maszynopis, s.n.n.

Malarstwo Zofii Lipeckiej, jego labirynty, znaczenia, prowadzące w „tym samym czasie” / w obszarze jednego obrazu ku podziemnym – zapoznanym, acz intuicyjnie trwającym – światom metafor, idei, materii, opowieści o tym, co podstawowe, co pierwsze, jest wytworem jej ustawicznego wadzenia się z archetypem rozumianym jako intymna część psychiki. Znaczenia zauważalne w jej pracach są unikalne, wzbudzają zachwyt, czasem pomieszanie, innym razem chęć, by je rozszyfrowywać, albo poczucie, że treść w nie wpisana jest niewyrażalna słowami. Podjęte w niniejszych rozważaniach próby racjonalnej analizy obrazów Lipeckiej w konsekwencji prowadzą do tego, co określono tu jako archetypy. Wypełniają one zadanie protezy, dzięki której możliwe staje się wyłożenie własnych spostrzeżeń i emocji. Ta książka jest pracą o twórczości Zofii Lipeckiej, w którą wpisane, włączone zostały doświadczenia, przekonania i światopogląd autorki.

*

Francuski pisarz i krytyk, profesor historii sztuki nowoczesnej i współczesnej paryskiej Sorbony Marc Le Bot (1924–2001)¹⁴ w 1986 roku o obrazach Zofii Lipeckiej napisał:

Pani obrazy zdają się pochodzić z marzenia, które nie oddala się od żywych źródeł myśli. Nie od swych początków, ale właśnie od swych źródeł. Źródło nie ma początku. Tryska, a woda płynie. Nie przestaje tryskać, a woda płynąć. Nie wyobrażamy sobie, żeby kiedyś zaczęło ani żeby kiedyś miało przestać. Tak samo rzecz się ma z Pani

¹⁴ Marc Le Bot jest autorem licznych opracowań dotyczących zagadnień związanych ze sztuką dawną, którą rozumiał jako niezbywalną, by mogła rodzić się sztuka nowa. Por. wybrane książki: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris 1968; *Figures de l'art contemporain*, Paris 1976; *L'Oeil du peintre*, Paris 1982; *Images du corps*, éd. Présence contemporaine, Paris 1986; *La Main de dieu, la main du diable*, Paris 1991; *Rembrandt*, Paris 1991; *Rembrandt et l'Orient*, Paris 1991; *Michel-Ange*, Paris 1992; *Paul Klee*, Paris 1992; *Paul Gauguin, Noa Noa de Tahiti*, Paris 1995; *Le Monde est un ordre*, Paris 2001.

obrazami, które podążają własnym nurtem, a jednocześnie wydaje się, że nigdy nie przestaną płynąć¹⁵.

Słowa z listu Le Bota odnoszą się do tych obrazów artystki, których treść była silnie związana z jej młodzieńczym poznawaniem świata – pierwszymi zachwytnymi i fascynacjami. Krytyk pomija intelektualną warstwę tych prac. Poezja jego słów koncentruje naszą uwagę na ich estetycznym przesłaniu, proponując jednocześnie namysł nad znaczeniem marzenia w procesie twórczym oraz nad rolą źródła jej myśli. Początki malarstwa Lipeckiej – ewoluującego, wzbogacanego doświadczeniami – znajdują silny refleks w jej dojrzałej twórczości. „Źródło myśli” zdaje się niewyczerpane. Łudząca zmysły subtelność rysunku, zmysłowość, przyjemność obcowania z tymi obrazami – przy dłuższym, uważniejszym ich oglądzie – okazuje się zwodnicza. Te obrazy przekazują – często za pomocą prostych symboli, niekiedy ledwie widocznych pod warstwą wosku, innym razem narysowanych kredkami – treści najważniejsze. Mówią o życiu, śmierci, pamięci, zamazywaniu, trwałości tego, co pozornie uznane zostało za minione. Zmuszają odbiorcę do namysłu nad fenomenem sztuki i cudem natury, zobowiązują niejako, by „wpatrzeć” się w ich niekończące się dno. Istotne, na co zwracałam już uwagę, są tytuły obrazów nadawane przez malarkę. Tytuł jest na ogół pierwszym wskazaniem prowadzącym do interpretacji, zachętą do skojarzeń, niejednokrotnie elementem trwale utożsamianym z samym dziełem. Tytuły-komentarze prowokują, by wrócić do dzieła, raz jeszcze stanąć naprzeciw niego, zobaczyć, że w delikatnych formach floralnych, w zarysach zwierząt, prostych kształtach geome-

¹⁵ M. Le Bot, *Á Zofia Lipecka*, przeł. E. Jedlińska, katalog wystawy *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature réfléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s.n.n. (Vos images semblent issues d'une rêverie qui ne voudrait jamais s'éloigner des sources vives de la pensée. Non de ses origines, mais de ses sources. Une source n'a pas d'origine. Elle sourd et l'eau coule. Elle ne cesse de sourdre et de couler. On n'imagine pas qu'elle ait jamais commencé ni que jamais elle s'arrête. Ainsi de vos images qui suivent leur cours et cependant ne semblent jamais cesser de sourdre).

trycznych mieszczą się odwieczne znaki-skamieliny, znaki-ryty naskalne, symbole obecne i podobnie wyobrażane w różnych kulturach od najdawniejszych czasów.

*

W latach osiemdziesiątych malarka ustanawia początki swych poszukiwań artystycznych i intelektualnych, pierwszych wahań, decyzji i wyborów. Te pierwsze rozstrzygnięcia doprowadziły artystkę do realizacji prac powstałych w latach późniejszych. Ich problematyka ściśle związana jest z nurtującym ją zagadnieniem pamięci obrazu w ogóle, fenomenowi trwałości malarstwa w historii kultury. Fascynacja śladami dawnego życia, utrwalonymi w skamielinach i malowidłach naskalnych, otaczającymi nas zjawiskami natury znajdują własny obraz w twórczości Lipeckiej. Uwaga skupiona na reliktach minionych istnień zyskuje wymiar dogłębnej uczciwości, gdy artystka łączy je z doświadczeniami świata współczesnego.

W tym czasie zainteresowanie znakami jako nośnikami komunikatu, powtarzanymi, porządkowanymi, naśladowanymi, przekieruje myśl artystki i obraz malarski w obszary znaków symbolicznych. Trwałość i powtarzalność znaków, form geometrycznych, ich obecność w tradycji różnych kultur na przestrzeni dziejów stanowią jeden z najważniejszych motywów malarstwa Zofii Lipeckiej. Usystematyzowania świata dokonali twórcy i badacze wieków minionych. Artystyczne i intelektualne dociekania malarki będą ściśle związane z dążeniem do odnalezienia systemu komunikacji przez język symboli i symbolizowanie¹⁶. Proste, niekiedy zatarte znaki, pierwotne formy wyobrażone na dwuwymiarowym tle, spotykane na rysunkach dzieci, „wryte” w powierzchnię płótna, oddają potęgę i trwałość pierwszych symboli. Znaki wrzeźbione są w tło, często w różnych odcieniach szarości, bieli, ugru, ultramaryny, czasem tło bywa szaro-czarne jak szkolna tablica, z której pośpiesznie zmazano uczniowskie gryzmoły. Obraz wymaga od widza uwagi, zanurzenia w jego powierzchnię i „przejrzenia” jej, dotarcia – przecież niemożliwego – do kresu jego płaszczyznowości.

¹⁶ „Odnaleźć w malarstwie sensy...” Rozmowa z Zofią Lipecką, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.



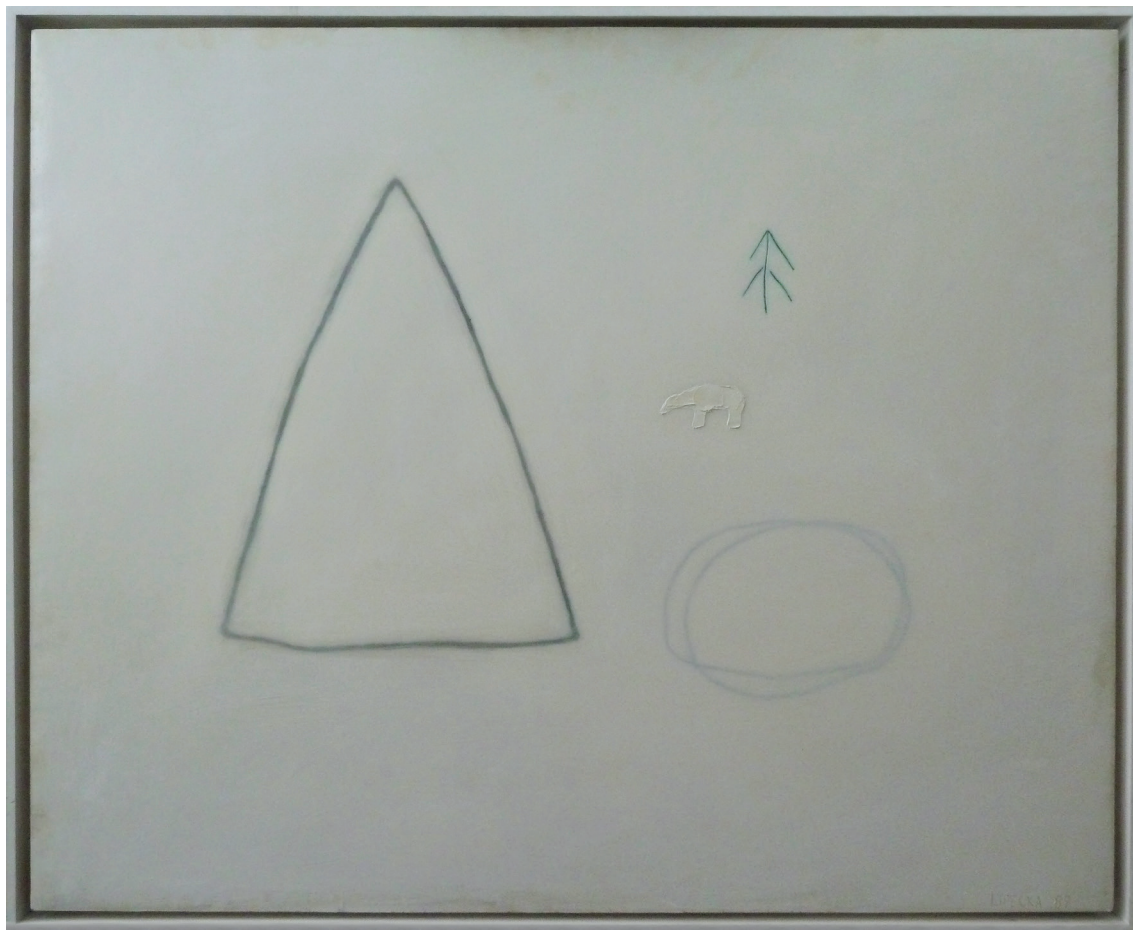
Il. 1. *Signes / Znaki*, 1985



Il. 2. *Triangle-pyramide / Trójkąt-piramida*, 1985



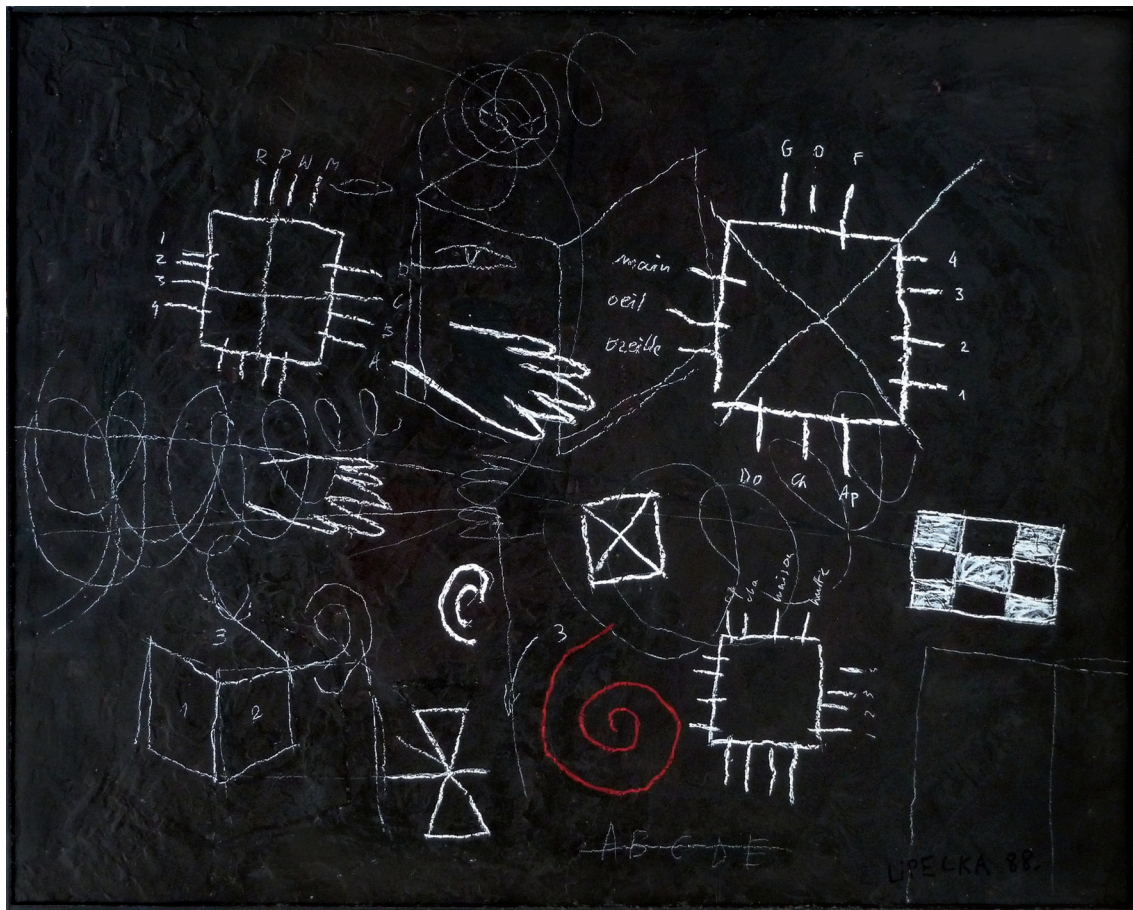
Il. 3. *Ombres rouges / Czerwone cienie*, 1986



Il. 4. *Paysage blanc / Biały pejzaż*, 1987



Il. 5. *Sans titre (pyramide noire) / Bez tytułu (czarna piramida)*, 1988



Il. 6. *Jeu de prédiction* / Wróżba, 1988



Il. 7. *Forts & faibles_5 / Silni i slabi_5*, 2018

Myśl towarzysząca gestowi, ręce, która maluje lub rysuje, odpowiadając na energię ciała, kształtuje powtarzalność form zawartą w ramach wyznaczonych obrazem. „Dłoń przejmuje odpowiedzialność za impulsy płynące z ciała, to ona narzuca im pewien porządek” – pisze Le Bot¹⁷. Na surowej fakturze tła naśladującej ściany grot powstają plamy i linie łamiące się albo wygięte, pozorna bazgranina, która – przy uważnym spojrzeniu – staje się znakiem znaczącym, pierwotnym rysunkiem „pierwszego człowieka”, odległym śladem jego istnienia. Niekiedy w tło obrazu, delikatną kreską, wrysowana jest ludzka sylwetka, jej cień, czasem szkic ciała zwierzęcia, rośliny, archetypowy, jakby narysowany ręką dziecka, rysunek domu. Pierwsze rozpoznawalne znaki: strzałki, trójkąty, pionowe i ukośne kreski i kropki (deszcz, płatki śniegu, gwiazdy, meteoryty), okręgi, spirale – przedstawione są w swym jeszcze nie „naznaczonym” udziałem człowieka kształcie.

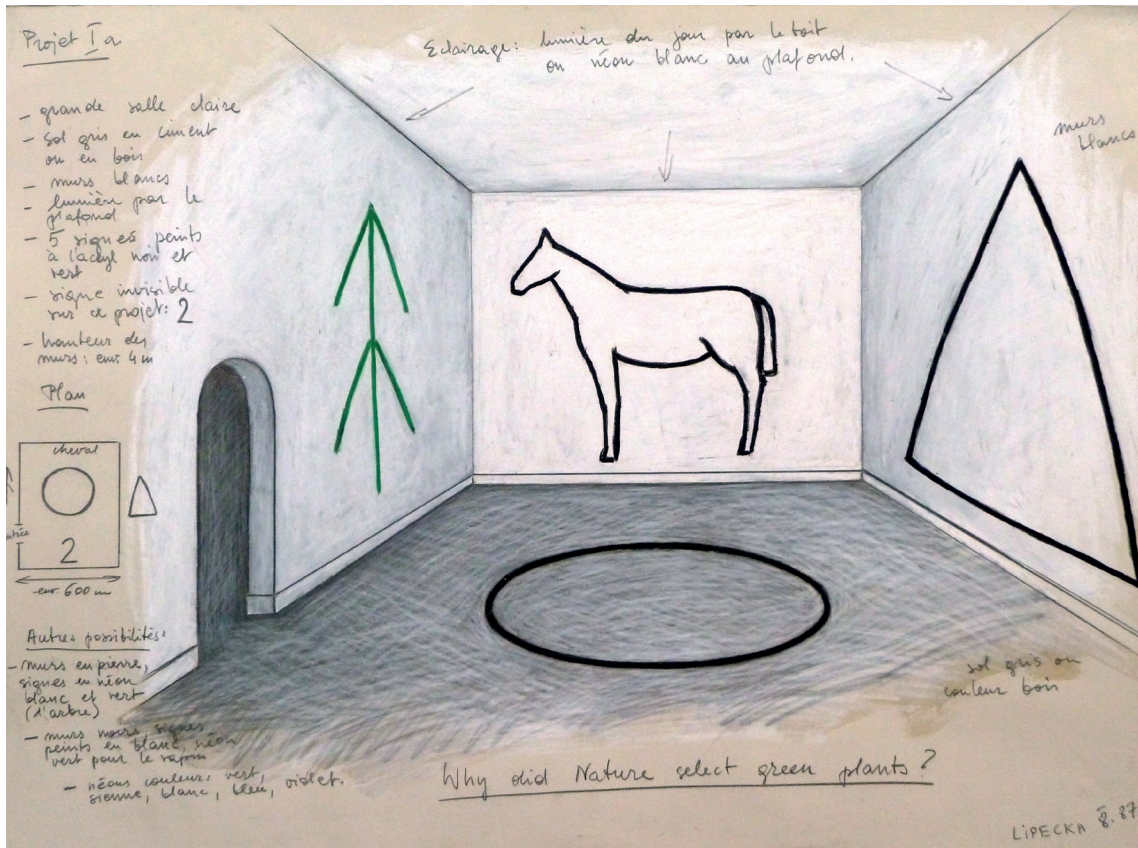
Malarstwo moje zmierza w dwóch kierunkach – mówiła Lipecka w 1988 roku – z jednej strony precyzyjny, prosty i „zimny” rysunek, z drugiej – bogata, zmysłowa płaszczyzna. [...] Chciałabym znaleźć równowagę między płaszczyzną i rysunkiem albo tłem i figurą, bez powracania do światłocienia i perspektywy¹⁸.

Artystka nie odrzuca jednak swego urzeczenia materią malarską, której fizyczna obecność, haptyczność, relacja ze światłem, estetyka harmonijnie zakomponowanego płótna zdają się nas uwodzić.

Gdy zainteresowanie petroglifami kieruje malarstwo Lipeckiej ku symbolom wywiedzionym z prehistorii i trwającym po współczesność, powierzchnie jej obrazów, tła, w które wrysowuje kontury form i symboli, jakie uwieczniali mieszkańcy ziemi, ryjąc w skałach, stają się przestrzenią – jak się wydaje – bez końca. Płaszczyzna płótna powstaje w długim procesie – stopniowo, warstwa za warstwą płótno pokrywane jest farbą.

¹⁷ M. Le Bot, *Á Zofia Lipecka*, s.n.n.: „Les impulsions venues du corps, la main les prend en charge, elle leur impose un ordre”.

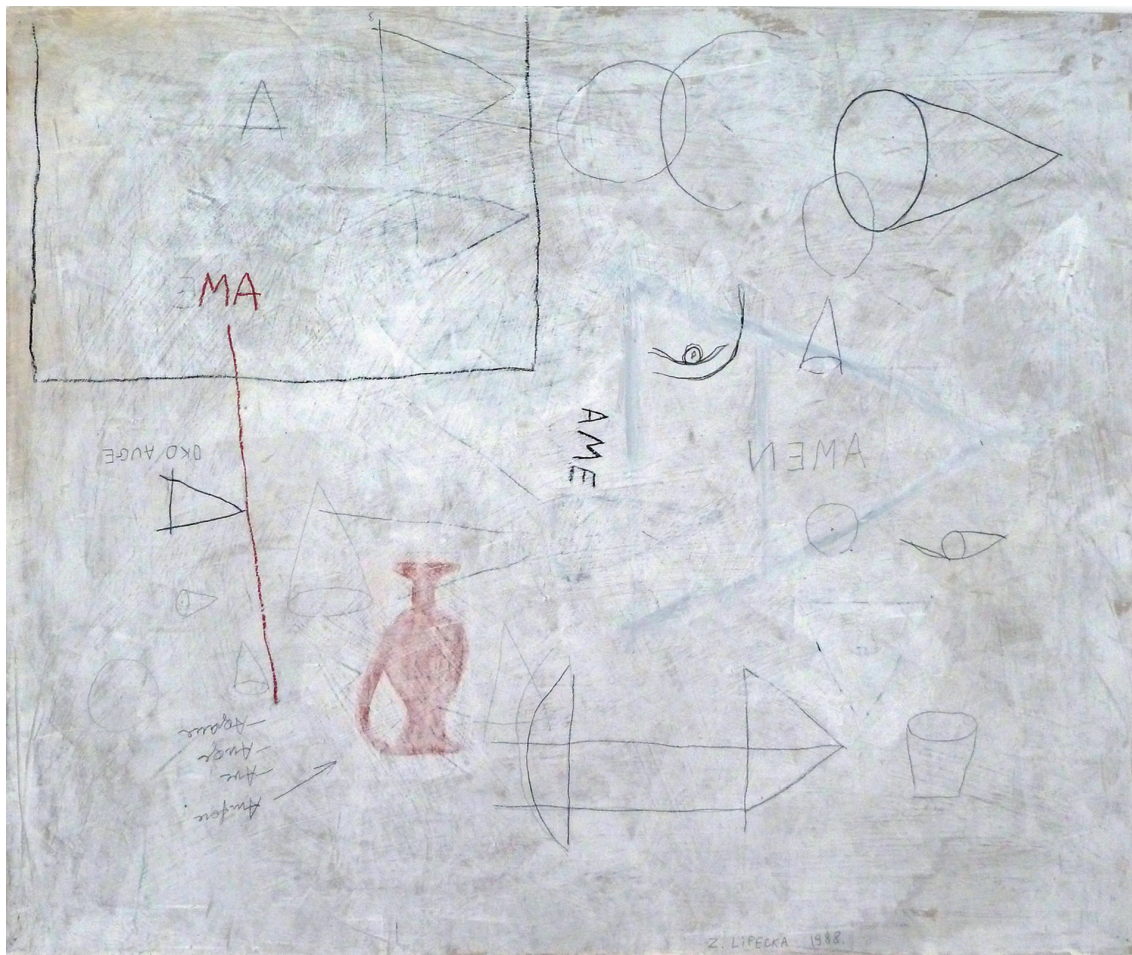
¹⁸ „Odnaleźć w malarstwie sensy...”...



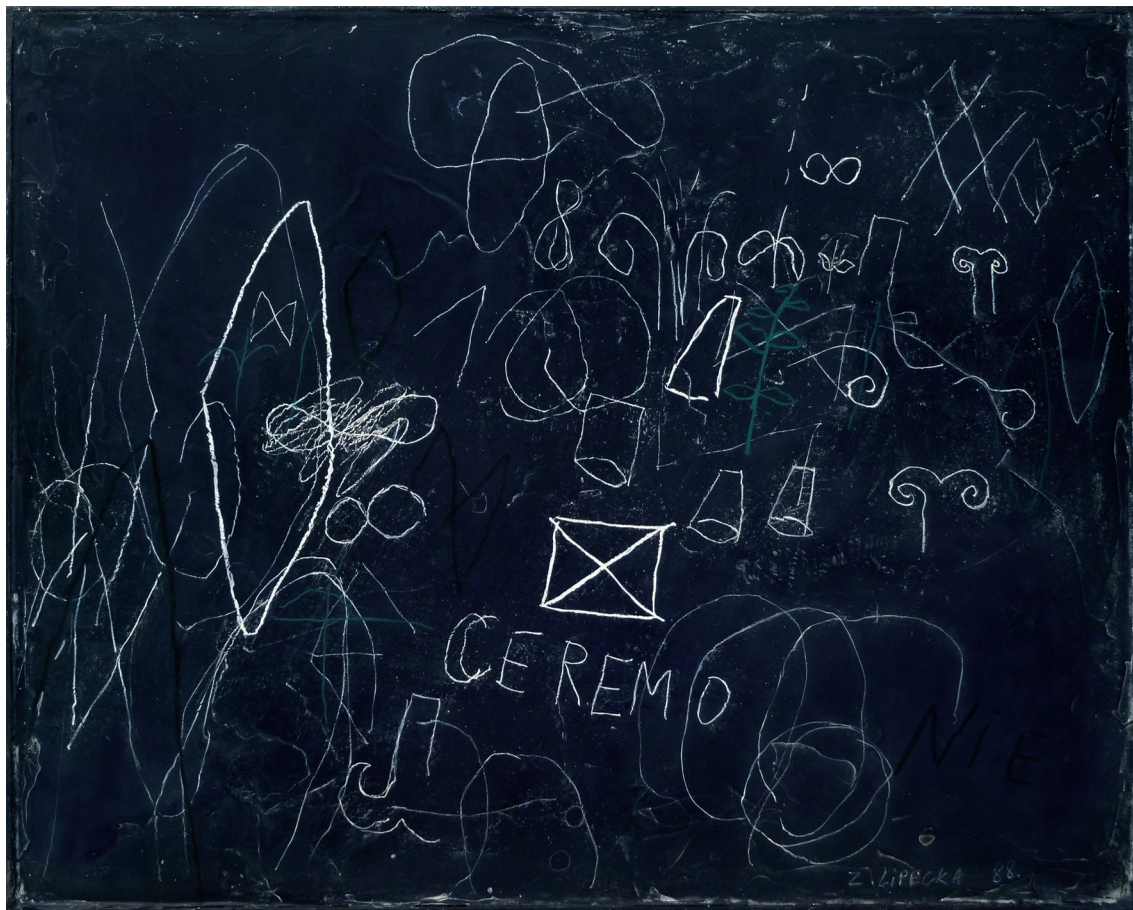
II. 8. Why did Nature... *Projet Ia*, 1987



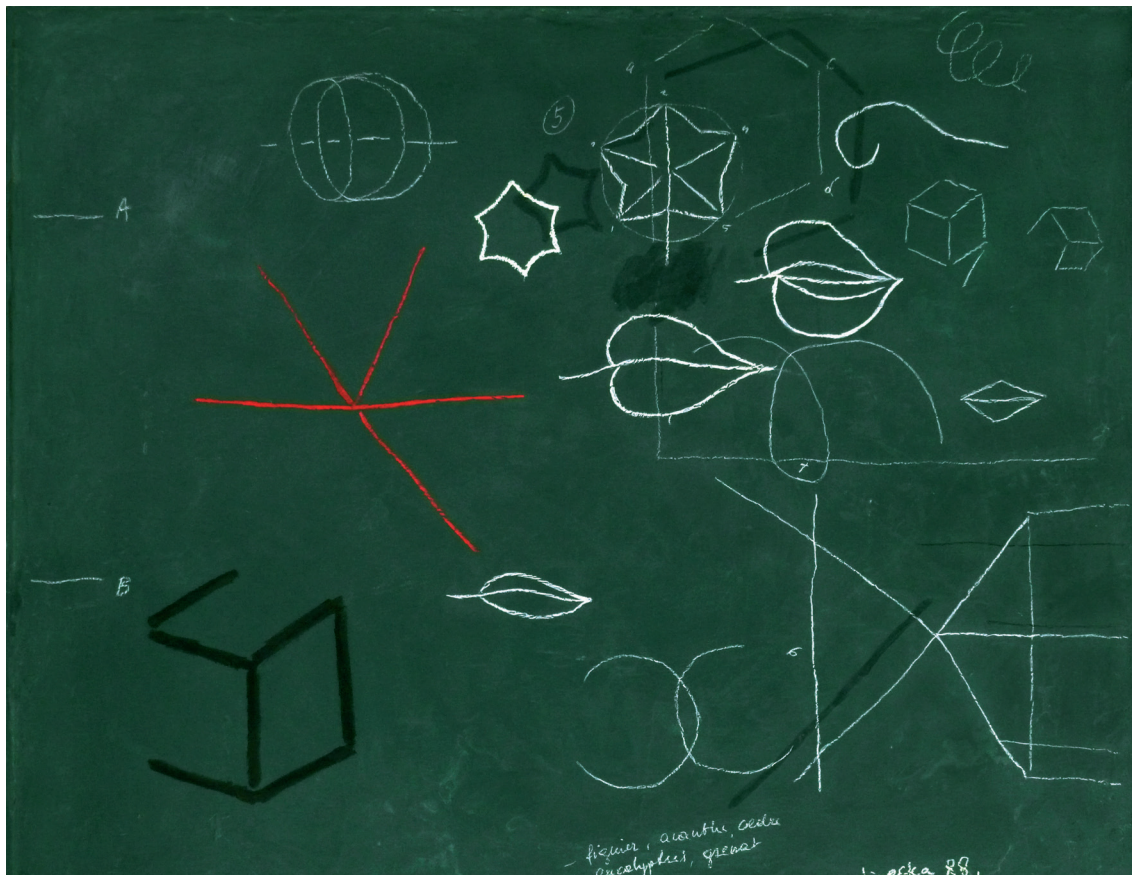
Il. 9. *Zły znak*, 1987



Il. 10. *Âme* / Dusza, 1988



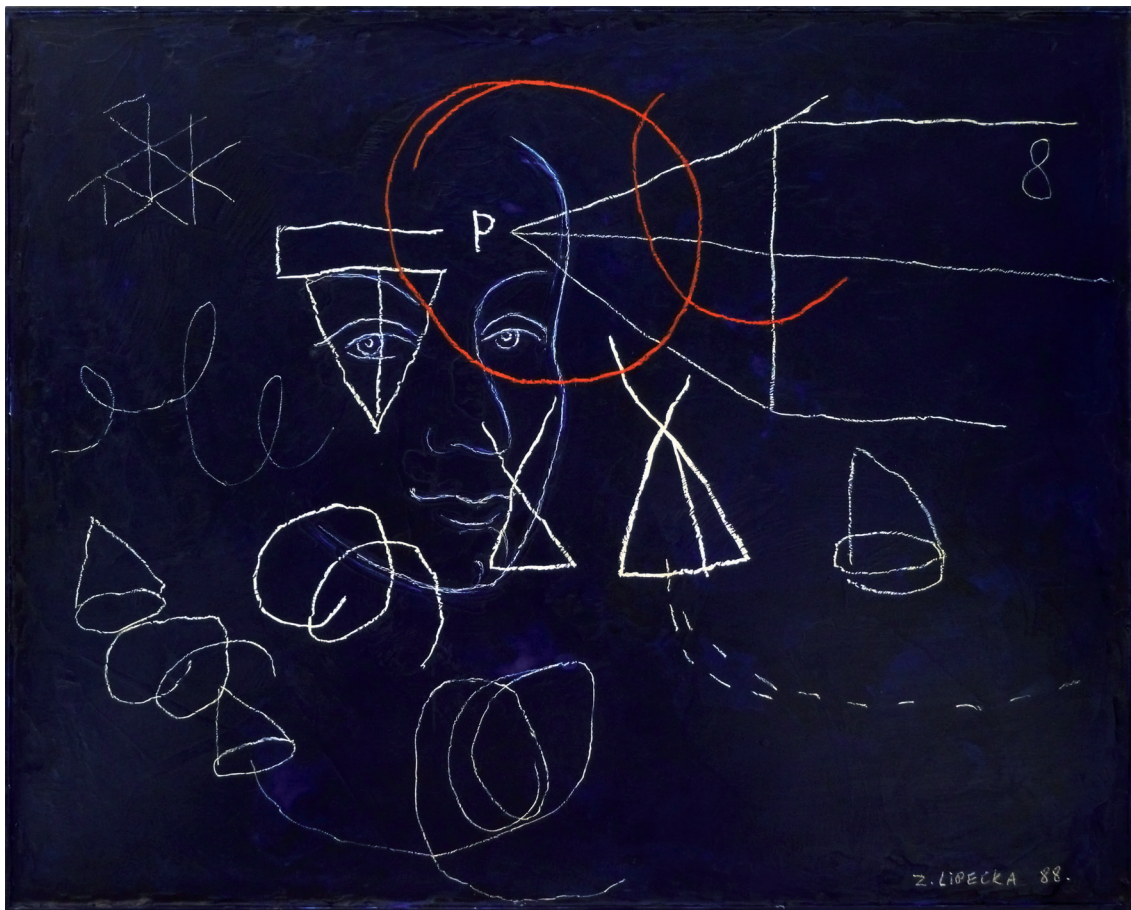
Il. 11. *Cérémonie / Ceremonia*, 1988



Il. 12. *Cinq arbres / Pięć drzew*, 1988



Il. 13. *Uranos*, 1988



Il. 14. *Pascal*, 1988



Il. 15. *Géométrie des plantes_35 / Geometria roślin_35*, 1991

Jego wnętrze i zewnątrz stanowią jedność, którą Merleau-Ponty nazywa „percepcyjnym chiasmem”¹⁹. W doświadczeniu estetycznym wydaje się „wdrażać, nabierać głębi, jak gdyby po to, by wydobyć na wierzch jakieś bezdenne bogactwo”²⁰. Wyobrażony temat jawi się jako mikrokosmos, pewna integralna całość z niekończącą się perspektywą.

Namalowany obraz nie odsyła już do czegoś zewnętrznego, lecz w samym swoim bycie robi miejsce dla wchodzącej weń rzeczy. Na zapleczu obrazu reprezentacja staje się prezentacją, jak gdyby był wyłaniał się z samego sposobu przejawiania się²¹.

Następnie na powierzchnię obrazu, który wydaje się już ukończony, właściwie doskonały, artystka nakłada kolejne warstwy tak, że powstaje złudzenie niekończącej się głębi bez horyzontu i bez perspektywy. Obraz powstaje w długim, żmudnym procesie. Długi czas powstawania jednego dzieła wydaje się metaforycznym odwzorowaniem czasu, którego dotyczy. Na chropowatej powierzchni płótna, niekiedy pokrytego warstwą pustynnego piasku zmieszanego z farbą, pojawiają się rysowane kredką bądź rylcem znaki, zarysy ciał niebieskich, roślin, wizerunków zwierząt, postaci ludzkie. Artystka wzorem ludzi ery neolitycznej i późnego paleolitu zapełnia swe obrazy symbolami, jakich używano kilkanaście tysięcy lat temu, symbolami obecnymi w życiu ludzi od zawsze. Od jej kilkuletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych fascynacja rysunkami naskalnymi (petroglifami), jakie spotykamy w różnych miejscach świata, mającymi różnorodne formy w zależności od czasu i terytorium, znajdzie wyraz w serii obrazów powstających od 1989 roku do dzisiaj. Petroglify były ryte w skałach – Lipecka rytuje owe pra-wieczne formy na powierzchni płótna. Piktogramy malowano na skałach i głazach – te formy malarstwa zajmują artystkę podobnie jak skamieliny i doskonałość budowy muszli, kwiatostanu, nasiona, płatka śniegu, kropli deszczu.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 135 i n.

²⁰ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, s. 111.

²¹ *Ibidem*.

Zapis symboli, jakimi posługiwał się człowiek, ma wymiar uniwersalny – ich „powtórzenie” w obrazach współczesnej malarki można rozumieć, z jednej strony, jako próbę dotarcia do fundamentów obecności człowieka, z drugiej – estetycznej – jako wskazanie ich nieskazitelnego piękna i wreszcie jako ogniwa łączącego nas z *sacrum*²². Obraz widzimy jako zamierzony fakt artystyczny o dużym ładunku piękna. Matowość, niekiedy szorstkość bądź przezroczystość powierzchni płótna może pozostawić patrzącego poza obrazem lub – przeciwnie – wciągać go w głąb.

Są to prace bardzo zmysłowe, zarówno w sferze optycznej, jak i dotykowej – ich fakturowość, wrysowane w powierzchnię obrazu proste formy sprawiające wrażenie rysunków naskalnych prowokują, by ich dotykać. Ręka odbiorcy dzieła tym samym może niejako powtarzać gest artysty „wywołującego” z archeologicznej przeszłości minione życie, wypominającego znaki-symbole ustanowione przez człowieka przed-historią.

Skupienie na znaczeniu znaku jako archetypicznego symbolu, na jego wieloznaczności, określonej tym, co za Abyem Warburgiem (1866–1929) moglibyśmy nazwać wehikułem i jednocześnie strażnikiem pamięci obrazu-symbolu w kulturze, ma w tej sztuce sens moralnego mocowania się człowieka z pamięcią.

²² Koncepcja *sacrum* stanowi jedno z najważniejszych zagadnień w badaniach religioznawczych, obejmujących fenomenologię religii. Badacze odnoszący się do tego kierunku badań pojęcie *sacrum* wiązali z religiami pierwotnymi, co pozwoliło na wykazanie cech łączących wszystkie religie. Wymienić należałoby tu Rudolfa Otto, który dostrzegał źródła religii w uczuciowej reakcji na *numinosum*. Najważniejszą cechą religii jest jej irracjonalność i uczuciowość. Przekonanie, że przeżywaniu sfery *sacrum* towarzyszy dwuznaczność między strachem i fascynacją (tzw. antyredukcjonizm) – jak nazywał ów stan Otto – znalazło swój wyraz w poglądach Claude’a Lévi-Straussa, Mircei Eliadego i Carla Gustava Junga, a także Martina Heideggera. Termin *sacrum* od XX wieku stosowany jest w badaniach religioznawczych, etnologicznych i antropologicznych. W znaczeniu pozareligijnym *sacrum* odnosi się do sfery postaw człowieka wobec świata, do przeżywania i rozumienia rzeczywistości. *Sacrum* nieisteistyczne implikuje istnienie transcendencji pozaboskiej; wykracza ono poza religie historyczne. Por. D.M. Wulff, *Psychologia religii: klasyczna i współczesna*, przeł. P. Jabłoński, M. Sacha-Piekło, red. P. Socha, Warszawa 1999.



Il. 16. *Sans titre (grand blanc)* / *Bez tytułu (wielka biel)*, 1989

Obrazy Lipeckiej nie odzwierciedlają przeszłości archeologicznej. Artystka przywołuje i transponuje na język malarstwa znaki, symbole i rzeczy, dzięki którym znamy i nadal poznajemy społeczno-kulturowe dzieje człowieka. Źródłem analizy stały się materialne pozostałości działań ludzkich, odciski i ślady roślin i zwierząt, niezmiennosc ich form i znaczeń, ale także namysł nad przemijaniem.

Ze skrupulatnością botanika obserwującego przez mikroskop świat roślin Lipecka wrysowuje w obrazy niepowtarzalność ich morfologii i jednocześnie wskazuje ich powtarzalność, odtworzoną w przedmiotach będących tworem człowieka. Kolor biały (święty kolor w mitologii Aborygenów) jest w malarstwie Lipeckiej jednym z najczęściej stosowanych, pojawia się w obrazach wczesnych i – o czym będzie mowa w dalszych rozdziałach – w pracach najnowszych. Białe pola obrazów symbolizują nieskończoną przestrzeń, powietrze, niebo z gwiazdami. Biel w rysunkach naskalnych „jest symbolem wszystkich przodków, którzy po wykonaniu swych prac na ziemi wstępowali w świat niebios, by mrugać do nas pod postacią gwiazd”²³.

W cytowanym wyżej liście-poemacie Marca Le Bota do Zofii Lipeckiej francuski historyk sztuki zwraca uwagę na repetycyjność geometryczno-organicznych form wręcz rytualnie „wrysowywanych” w płaszczyznę obrazu. Powtarzalność rytmiki gestu ręki rysującej te same formy służy – uważa Le Bot – odkrywaniu przyczyny własnej obsesji.

A zatem ów pozbawiony (pozornie) sensu gest, przez swą powtarzalność, odwołuje się do czegoś, co ma sens. Uprawianie sztuki zawsze ma w sobie coś z rytuału. [...] z kątów i owali rodzą się kształty. Kąty ostre stają się strzałkami wskazującymi kierunki albo wierzchołkami drzew w lesie; owale stają się rybami we wodzie, liśćmi z ich unerwieniem. Sztuka jest rytuałem pogańskim. W sztuce liście i drzewa noszą miano bogów²⁴.

²³ R.C. Berndt, *The Speaking Land. Myth and Story in Aboriginal Australia*, Ringwood-New York 1989, s. XXVI; Modrooroo Nyoongah (Mudrooroo Narogin) (właśc. Colin Thomas Johnson), *Mitologia Aborygenów*, przeł. M. Nowakowski, Poznań 1997, s. 43.

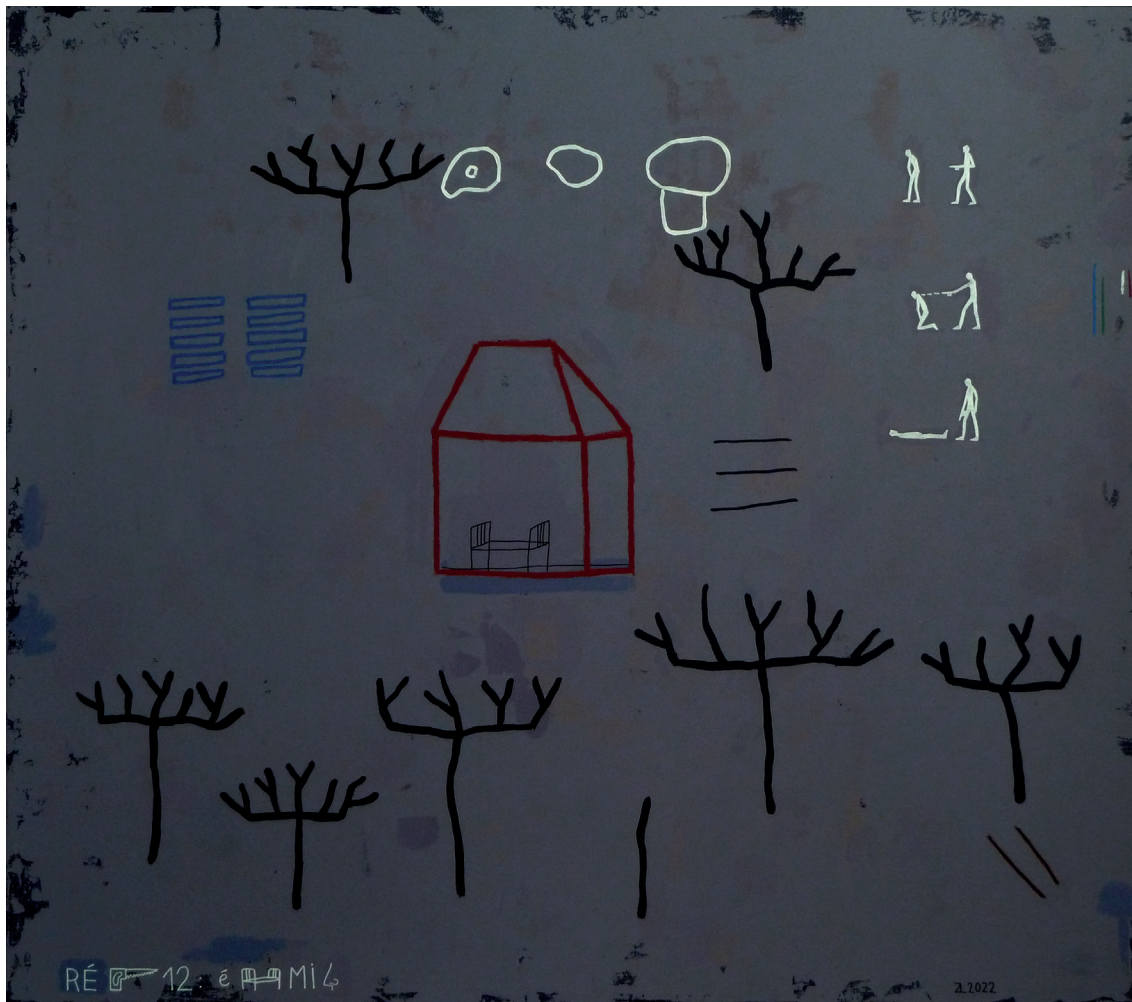
²⁴ M. Le Bot, *Á Zofia Lipecka*, s.n.n.: „Ainsi la gestuelle insensée mais répétitive en appelle à quelque chose qui a un sens. L'exercice d'un art a toujours quelque chose d'un rite. [...]



Il. 17. *Fossils / Skamieliny*, 1989



Il. 18. *Sans titre (grand ocre)* / *Bez tytułu (wielka ochra)*, 1989



Il. 19. *Récit_12 / Opowieść_12*, 2022

Przypomnijmy w tym miejscu znaczenie i rolę symbolu, sformułowane w XIX wieku przez niemieckiego filozofa i estetyka Friedricha Theodora Vischera (1807–1887) w rozprawie *Das Symbol*²⁵ z 1857 roku. Vischer wychodził z założenia, że istnieją dwa sposoby poznawania świata (*Denken*): za pomocą języka pojęć i języka form obrazowych. Symbol – uważał – jest połączeniem obrazu i znaczenia, przy czym „obrazem” może być każdy przedmiot widzialny, „znaczeniem” natomiast jest cały obszar przedstawień – wyobrażeń, jaki można zawrzeć w określonym, powiązanym z tym obrazem, pojęciu²⁶. Zasadniczą funkcję pełni w tym związku odpowiedniość znaczenia i formy obrazowej, relacja zachodząca między *Sinn* i *Bild*. Kiedy relacja ta zostanie naruszona, zmienione będą również rozumienie obrazu i jego znaczenia.

Powtarzalność gestu (tu: gestu malarskiego, gestu rysownika), o którym pisze Le Bot, znajduje potwierdzenie w koncepcji włoskiego antropologa Tita Vignolego (1829–1914) i Karola Darwina (1809–1882) (oba uczeni mieli istotny wpływ na koncepcję obrazu stworzoną przez Aby’ego Warburga). Utrzymywali oni, że to wszystko, co ludzie ukazują w języku gestów i mimice twarzy, charakteryzuje się nieoczekiwaną powtarzalnością, podobieństwem oraz logiką – „jest to nieunikniony efekt zderzenia ze światem, poszukiwania orientacji wobec świata i innych”²⁷, twierdził Vignoli. Odkrycie źródeł malarstwa w obrazie, w tym, co zawiera się w jego ramach, na jego płaszczyźnie, w konsekwencji doprowadziło artystkę do – jak sama deklaruje:

de ces angles et ovales naissent des figures. Les angles aigus deviennet des flèches de direction ou des faites d’arbres dans une forêt; les ovales deviennent des poissons dans l’eau, des feuilles avec leurs nervures. L’art est un rite païen. Dans l’art le nom de dieu est celui des feuilles et des arbres”.

²⁵ F.T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 6 Bde., Tübingen 1857; K.E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, New York 1939, s. 505.

²⁶ R. Kasperowicz, *Wstęp*, [do:] *Aby Warburg. Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstępem opatrzył R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 17–18.

²⁷ Por.: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, London 2001, s. 69; S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art and History*, translated from Deutsch by R. Pierce, New Haven–London 1989, s. 8–12.

poszukiwania początków samego obrazu, początków zarówno kulturowych – w pierwszych prehistorycznych śladach na ścianach grot, jak i indywidualnych – w gryzmołach i rysunkach dzieci. Nieiluzjonistyczne potraktowanie powierzchni obrazu doprowadziło mnie do wykorzystywania specyficznych jakości materiałów, których używałam. Cechy tych materiałów, np. matowość – wymagająca światła zewnętrznego lub, przeciwnie, przezroczystość – związana ze światłem wewnętrznym obrazu, odsyłają wzrok poza samą płaszczyznę, sugerując, że to, co najważniejsze, nie znajduje się NA powierzchni obrazu, lecz W JEGO GŁĘBI lub WOKÓŁ niego²⁸.

Kolejnym istotnym aspektem artystycznych dociekań malarki jest dążenie do przekraczania granic, tak samo tych związanych z historią, tradycją czy z archeologią, będących punktem odniesienia jej myślenia, jak i estetycznych, wyznaczonych przez dialektykę pojęć „abstrakcja” – „figuracja”, technicznych, a w konsekwencji do przekraczania „granic samego malarstwa”²⁹. Wzorem myślicieli europejskiej tradycji humanistycznej Zofia Lipecka w swej sztuce stawia pytanie o zasadę trwałości pewnych form budujących świat, o ład i sprzeczności warunkujące jego jedność.

Lipecka, wychodząc z przekonania o rozumności praw rządzących światem, których przyczyny zauważa zarówno w tym, co łączymy z wyobrażeniem, fantazmatem, trwałością archetypów w świecie współczesnym, jak i w tym, co obecne we współczesności, wznosi niejako mit sztuki, według własnego założenia, do poziomu precyzyjnego narzędzia. Dzięki ciągłości trwania owego mitu (sztuki) artysta może poznać i opisać wielorakość świata oraz prawa jego powszechnej harmonii. Punktem odniesienia dla malarki jest sfera kultury, prowadząca ku naturze, by przeniknąć do niegdyś tak proporcjonalnie złączonego z człowiekiem świata magii, kultów, wierzeń, mitów, rytuałów i symboli. Poszukiwanie ukrytych więzi łączących sztukę z magią, sztukę z religią, sztukę z etyką wydaje się w twórczości Lipeckiej fascynującą (ale też niebezpieczną i niepewną) wyprawą na „inny biegun świata”³⁰.

²⁸ Z. Lipecka, *Credo* (marzec 1987), „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C.G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Aufzg. und hrsg. von A. Jaffé, Zürich-Stuttgart 1962, s. 196.

Pamięć i zdolność człowieka do oddzielenia tajemnicy niezgłębionego *sacrum* od ładu *profanum* mogą stać się instrumentem obrony człowieka przed obsesyjnym, pierwotnym lękiem w obliczu tajemnicy. Korzenie tego lęku tkwią – jak wiemy – w zagadkowym i nadal groźnym świecie natury: „magia i mit, rytuał i ofiara – pisze Kasperowicz – są pierwotnymi próbami wyjaśnienia, opanowania lęku – *Orientierung* – stosunku do świata – aż do chwili, gdy człowiek znajdzie wyjaśnienie w kategoriach logicznej, abstrakcyjnej myśli naukowej”³¹. Oparcie, jakie znajdujemy w zasadach nauk przyrodniczych, kosmologii, astrofizyce, okazuje się złudne, gdy stajemy naprzeciw nieodgadnionego wciąż źródła i przyczyny życia.

Powstaje obraz jako obraz symboliczny, jego potencjałem jest Natura. Pierwsze obrazy naskalne, niezależnie od tego, jaką funkcję pełniły, pozostały znakami. Odczytujemy je jako namacalny ślad psychicznej energii życiowej.

Rozdartemu między mitycznym/religijnym i naukowym światopoglądem artyście w szczególny sposób z pomocą przychodzi pamięć, która stara się organizować przestrzenie ludzkich doświadczeń, porządkować chaos i przypadek. Archeologia wiedzy i kultury swój refleks musi znaleźć w naturze, w zgodności człowieka z naturą pojmowaną jako kosmiczny ład, kosmiczny system, który utworzony został według prawideł i zasad kierujących tak samo ruchami ciał niebieskich, przypływami i odpływami oceanów, jak procesem wzrostu i śmierci organizmów.

W kwietniu 1990 roku w nowojorskiej The Gallery, położonej przy Bond Street na obrzeżach Soho, Zofia Lipecka prezentowała zespół tablic-obrazów wykonanych tak charakterystyczną dla jej prac z końca lat osiemdziesiątych delikatną szkicową kreską, często białym konturem na ciemnym tle, przypominającą rysunki dzieci malowane kredą na ulicy. Rysunki te nieuchronnie prowadzą widza ku mistycznej symbolice pierwszych form, znaków, o czym pisałam wyżej, pojmowanych tu w kategoriach pewnej zasady konieczności obrazowania wpisanej w doskonały niemal ład. Idiomem twórczości Lipeckiej z tego okresu jest konsekwentne przestrzeganie prawa równowagi form.

³¹ R. Kasperowicz, *op. cit.*, s. 27.



Il. 20. *Sheep trail / Owczy szlak*, 1988



Il. 21. *Untitled (gris) / Bez tytułu (szarość)*, 1988



Il. 22. *Sans titre (Earth painting_1) / Bez tytułu (malarstwo Ziemi_1)*, 1988

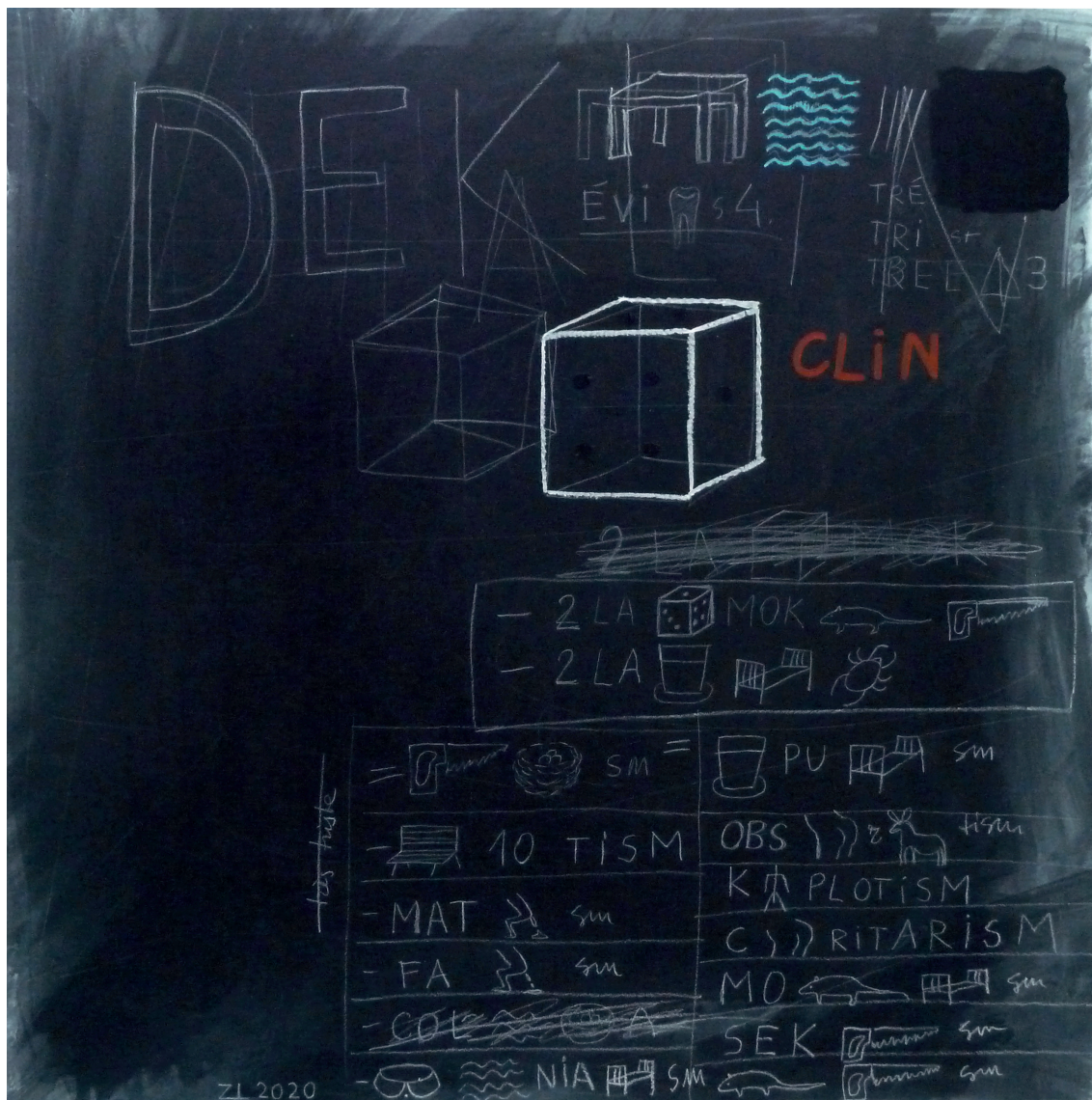


Il. 23. *A quoi sert la peinture? / Po co nam malarstwo?*, 2020

Artystka wykorzystuje regułę powtarzalności, niemal symetrii układów plastycznych, rytmiki i logicznej organizacji. Harmonia tego malarstwa wydaje się próbą odzwierciedlenia nieskończonej harmonii Chaosu otaczającego nas świata, uporczywym poszukiwaniem antropologii obrazu, którego znaczenie i sens zatarte zostały w niszczącym procesie cywilizacji. Piotr Piotrowski w omówieniu tej ekspozycji wyróżnił trzy klasy motywów ikonograficznych występujących w obrazach Lipeckiej: „formy życia”, tworzą je rysunki zwierząt (konie, ryby, ślimaki), roślin (kwiaty, liście), sylwetki człowieka bądź fragmentów jego ciała (głowa, ręce). Na drugą składają się „formy kulturowe” – rozmaite paranaukowe schematy, wykresy perspektywiczne, rysunki przedmiotów. Trzecia klasa to „formy abstrakcyjne”: figury geometryczne, labirynty, krzyże, koła, spirale, kostki do gry, pola szachownic... Chętnie stosowanym przez Lipecką materiałem jest parafina, w której zatapiane są fragmenty roślin, rysunki – diagramy budowy kwiatów – jako materiał opozycyjny w stosunku do lustra. Parafina jest miękka, ciepła, plastyczna, lustro zaś jest twarde, gładkie, kruche, zimne – kontrast stosowanych materiałów daje intrygujący efekt jednocześnie napięcia, dysonansu i harmonii, jak gdyby wzajemnej zależności obu przeciwnych materii. Artystka wprowadza do obrazów-tablic lakoniczne komentarze, opisy o charakterze kosmologicznym: „góra-dół”, „piekło-niebo”, cyfry i ich konfiguracje, litery alfabetu łacińskiego, kwadrat magiczny³². W pracach z lat dziewięćdziesiątych XX i pierwszej dekady XXI wieku obecne są podobne formy, ale na ciemnym tle – białą kredą wpisane są sentencje, słowa w języku francuskim, polskim, angielskim i niemieckim.

Pojedyncze słowa tworzą rebusy, ich znaczenia i czytelność krzyżują się, powstają palimpsesty utworzone z cyfr, liter, znaków, zarysów fragmentów ludzkiego ciała, form geometrycznych i schematycznie narysowanych roślin.

³² P. Piotrowski, *Tablice Zofii Lipeckiej*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 29, s. 134–135.



Il. 26. *Évidence_4 / Oczywistość_4*, 2020

Najprostsze formy wyrazu, które w rysunkach dzieci wykreślają obszar wyznaczony linią kredy, symbolicznej przestrzeni prapamięci „nakazującej” respektować reguły gry, gdzie stawką jest opanowanie pierwotnego lęku i symboliczna wiara w magię i mit (np. nieprzekraczalność linii obrysowującej pole zabawy w grze w klasy, w piekło-niebo), w obrazach-tablicach Lipeckiej stają się zapisem uniwersalnego porządku. Obrazy tej artystki mają ciężar tablic mistycznych, na wzór tablic mitologicznych, zauważa Piotrowski, na których zapisywane było prawo świata; to wypowiedź o znaczeniu kosmologicznym, wyrażona w języku widzialnej harmonii³³. Zagubienie znaczenia znaku, zbanalizowanie, zdegradowanie go do poziomu jałowej formuły obrazowej, zagraża poszukiwaniu i budowaniu harmonii, a to tym właśnie działaniom malarka poświęciła swą twórczość.

W 1990 roku, niemal na początku swej drogi artystycznej, zainteresowana kwestią harmonii i chaosu panującymi w świecie Lipecka napisała:

Dziwi mnie i fascynuje harmonia istniejąca wszędzie, począwszy od nieskończenie małego – cząsteczek, struktur kryształów, mikro-organizmów, po nieskończenie wielkie – architekturę kosmosu. Harmonia ta obejmuje również człowieka, jego psychikę, jego twórczość, wydaje się być dialektyką między porządkiem i bezładem, symetrią i asymetrią³⁴.

Eksplorowanie znaczeń i sensów sytuujących się poza sztuką i modernistycznymi ideami, powrót do autonomicznych działań artystycznych prowadzą artystkę ku fascynacji religiami archaicznymi. Problemami nurtującymi malarzkę i znajdującymi wyraz w jej pracach z tamtego czasu są: trwałość symboli i znaków, ich powtarzalność u ludów różnych kultur, ich archetypiczny i ezoteryczny aspekt, funkcja i znaczenie barwy i światła odbitego na różnych powierzchniach, wreszcie stałość mitu (np. *Quatre merveilles du monde / Cztery cuda świata*, 1987; *Premières années*

³³ *Ibidem*, s. 135.

³⁴ Z. Lipecka, *Harmonia*, Paryż, grudzień 1990, maszynopis, s.n.n.

de l'univers / Pierwsze lata uniwersum, 1990), struktura kryształu, idealna forma muszli, „konieczność” symetrii w naturze (np. *Géometrie des cristaux / Geometria kryształów*, 1990; *Acacia-Narcysse*, 1990) jako forma uniwersalna dla wszechświata. „Malarz nie jest twórcą – pisze Wiesław Juszcak – lecz odtwórcą przedustawnej rzeczywistości. Swą sztuką nie chce powiedzieć «czegoś nowego», ale raczej coś bardzo starego. [...] Ma być powolnym instrumentem, bądź skrybą archetypu”³⁵.

1.1. Język symboli i archetypów³⁶

Myślenie symboliczne – jak wykazał Carl Gustav Jung – jest związane z mitami ludów pierwotnych oraz znaczeniem doświadczeń religijnych w życiu człowieka. Prowadząc dialog wewnętrzny z coraz głębszymi warstwami swej osobowości, docierał do przekonania, że warunkiem integracji człowieka ze światem zewnętrznym jest świadomość zwyczajności procesu przemiany psychicznej. Tę świadomość daje wiedza o historycznej roli zasady zachowania *ego* i zgody na jego zmienność – jak twierdził Jung – w społecznym i kulturowym procesie formowania człowieka od czasów najdawniejszych po współczesność. Dotyczy to szczególnie jego religii, filozofii i sztuki³⁷. W koncepcji Junga istotną funkcję pełnią archetypy jako reprezentacje koniecznych psychologicznie postępowań wobec pewnych typowych sytuacji, które nazwał „wzorcami zachowań”. W definicji psychoanalitycznej archetypy oznaczają części strukturalne nieświadomości przynależne każdemu człowiekowi. Archetyp – gr. *arche* – ‘początek’, *typos* – ‘typ’ – pierwowzór, pierwszy wzór symbolu, schematu,

³⁵ W. Juszcak, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014, s. 14.

³⁶ Archetyp (*Urbild*) – termin od czasów platońskich stosowny na oznaczenie form zrozumiałych, które są źródłem informacji i wytwarzania rzeczywistości poznawalnej zmysłami. Jest to obraz nadrzędny całego cyklu bądź kondensacja wyobrażeń niezrealizowanych; „obdarzony jest on mocą wytwarzania obrazów pochodnych i służy za kanoniczny wzór w rozpoznawaniu i ocenianiu wszystkich kopii”. Por. J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, s. 41.

³⁷ C.G. Jung, *Erinnerungen...*, s. 181–182.

motywu, znaku, zdarzenia. Niemiecki *das Urbild* – ‘pra-obraz’, ‘obraz pierwotny’ – pojęcie wprowadzone do nauki o kulturze przez Jacoba Burckhardta³⁸. Archetypy są zapisem symbolicznym, wedle Junga pochodzą z nieświadomej struktury *psyche*, powstają/wyłaniają się w wyniku oddziaływania przedmiotu. Archetypy są dostępne świadomości w postaci symboli lub personifikacji i w symbolach się przejawiają, odnoszą się do stanu nieświadomości. Treść archetypów wyrażona jest w formie metafory.

Całość archetypów oznacza sumę wszystkich potencjalnych możliwości psychiki ludzkiej, ogromny i niewyczerpany skarbiec głębokiej i odwiecznej wiedzy człowieka – pisze Jerzy Prokopiuk we wstępie do Carla Gustava Junga, *Archetypów i symboli*. – Archetypy pojawiają się w „sytuacjach granicznych”, takich jak niebezpieczeństwo, zerknięcie się z niepokonaną trudnością, stosunek między płciami, potęga zasady dobra i zła, działanie *numinosum*³⁹, narodziny i śmierć⁴⁰.

Pojęcie „archetyp” w takim znaczeniu, w jakim funkcjonuje obecnie, pojawiło się w XX wieku, przede wszystkim za sprawą Junga, który też wskazał na sens wykorzystania go jako narzędzia interpretacyjnego sztuki. Niezależnie od perspektywy psychologicznej oddziaływanie na kulturę miały także badania religioznawcze. Z tego punktu widzenia archetyp można rozumieć jako uniwersalny schemat zakorzeniony w różnych religiach⁴¹. Sens archetypu odnosi się w tym wypadku do czasu, gdy formował się ład (harmonia) wszechświata, „tłumaczac” – z perspektywy religijno-mistycznej – jego prapoczątek. Odwołując się do słów Zofii Lipeckiej o dualności

³⁸ Por. H. Baron, *Burckhardt's „Civilization of the Renaissance”. A Century after Its Publication*, „Renaissance News” 1960, vol. 13, no 3, s. 207–222.

³⁹ Pojęcie wprowadzone przez Rudolfa Otto (1869–1937); źródłem religii jest jej uczuciowa reakcja na *numinosum*, łac. *numen* – ‘bóstwo’. Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, red. J. Keller, Wrocław 1993.

⁴⁰ J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł., wybór i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 21.

⁴¹ Por. M. Eliade, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, New York 1954.

świata (jej rozumienia fenomenu „bezkształtu” i „chaosu”), o dwóch przeciwstawnych postawach światopoglądowych, przez Eliadego nazwanych *homo religiosus* i *homo modernus*, możemy rozumieć jej twórczość jako sytuującą się między owymi dwiema postawami. Odżegnując się od postawy *homo modernus* – pozostaje w sferze oddziaływania tego, co oferuje współczesność, jednocześnie ją analizując i dekonstruując. Postawa *homo religiosus* w odniesieniu do malarstwa Lipeckiej zawiera się w jej próbach gruntownego rozważania sfer łączących życie na ziemi z pojęciem *sacrum*, jako swoistego cudu życia: „Lecz o ile bezkształt i chaos są w pewnym stopniu czymś oczywistym, tak kształt i organizacja zdają się objawem cudu”⁴² – zanotowała w 1990 roku. Według Cycerona nazwa *religia* pochodzi od łacińskiego słowa *relegere/religere* – ‘ponownie odczytać, rozważyć, zanalizować’. Rudolf Otto (1869–1937) pojęcie religijności łączył z „rzeczywistością transcendentną” skupiającą się wokół poczucia świętości, dążenia, by zbliżyć się do *sacrum*. Ono zaś wyzwala stan (por. *mysterium tremendum*)⁴³ – twierdził filozof – równoznaczny z doznaniem czci, lęku, irracjonalności, fascynacji, zdolności do przeżywania tragedii doświadczanych przez innych⁴⁴.

Joseph Campbell, odwołując się do koncepcji Junga dotyczącej „archetypów nieświadomego”, widzi w nich „przejawy ciała i ich mocy”⁴⁵. Archetypy nieświadomego, w przeciwieństwie do kompleksów Freuda, mających podłoże osobistych doświadczeń, według Campbella mają podłoże biologiczne, są więc wyrazem idei elementarnych. Te natomiast występowały na całym świecie w różnych okresach ludzkich dziejów i w różnych formach.

Zofia Lipecka poprzez swoje malarstwo zdaje się podążać drogą systemu Junga, wprowadzając w przestrzenie obrazów mandale, labirynty,

⁴² Z. Lipecka, *Harmonia*, s.n.n.

⁴³ R. Otto, *op. cit.*, s. 7.

⁴⁴ Ten aspekt w twórczości Lipeckiej został wyrażony w serii obrazów, które namalowała pod wpływem wiadomości o wojnie rozpętanej przez Rosję Władimira Putina w Ukrainie 24 lutego 2022 r. Prace te zostaną omówione w dalszej części książki.

⁴⁵ *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 69.

znaki czasu (klepsydry, strzałki, cyferblaty), cienie ludzkich sylwetek – najprostsze formy, które w koncepcji szwajcarskiego badacza oznaczały ostateczne kryterium dobra i zła, prawa i bezprawia. Operując symbolami jako podstawowym elementem „języka” archetypów, artystka, odnosząc się do własnych doświadczeń, ujawnia i przekazuje treści, które wyrazić można niekiedy tylko obrazem-znakiem. Pojęcie symbolu w języku niemieckim wywodzi się od słowa *Sinnbild*, pochodzącego z obszaru słowa *Sinn* – ‘znaczenie’ oraz ze słowa *Bild* – ‘obraz’⁴⁶. Medium obrazu, którego płaszczyzna o „nieskończonej” głębi pokryta jest rysunkami w najprostszym sposobie ilustrującymi świat natury, jak przedstawiały go ryty naskalne bądź malowidła z okresu paleolitycznego czy rysunki dzieci, pozwala nam przenikać granice dzielące człowieka współczesnego od przeszłości. Operując w swym malarstwie pierwszymi symbolami, koniecznymi w historii ludzkości, Lipeccka wiąże naszą obecność z obecnością tych, którzy te symbole stosowali dziesiątki tysięcy lat wstecz. Tak samo wówczas, jak i dziś oznaczały walkę, życie, śmierć, strach, czas, zakaz, rytuał, światło, ciemność, seksualność. Aktualność pradawnych symboli uzmysłowiona została przez zastosowanie ich w obrazach odnoszących się do wydarzeń rozgrywających się tu i teraz. Thomas Merton, wypowiadając się na temat malowideł epoki magdaleńskiej z grot sanktuariów, stwierdził: „Sztuka paleolityczna ani nie przedstawia przedmiotu – ani nie wyraża reakcji podmiotu, lecz celebrowała akt widzenia jako święte i transcendentne odkrycie”⁴⁷.

Na szaro-niebieskim tle dyptyku z 1986 roku namalowane i narysowane zostały proste znaki: białe, szare i czarne strzałki, arabskie znaki pisarskie jedyńki – te z nieznacznie wygiętym haczykiem u góry przywołują na myśl znak kosi albo ślad ptasich pazurów, różdżki – odwrócone, stają się zarysem ludzkiej sylwetki, fragmentem drzewa, prymitywnego noża albo siekiery.

⁴⁶ Por. J. Prokopiuk, *op. cit.*, s. 22: „*Sinn* (znaczenie) bierze się ono ze świadomości, jako *Bild* (obraz) z nieświadomości. Dlatego symbol jest najlepszym środkiem przedstawiania totalności procesów psychicznych oraz wywierania na nie wpływu”.

⁴⁷ T. Merton, *Mistycy i mistrzowie zen*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2003, s. 263.



Il. 27. *À la recherche de l'âme perdue / W poszukiwaniu utraconej duszy*, 1986

W dolnej partii obrazu na monochromatycznej powierzchni tła pojawia się ciemna, nieregularna plama – wyrwa w ziemi? świeżo wykopany grób zaświadczaający obecność i siłę mitu o śmierci i wiary w powtórne narodziny? W sam jej środek wrysowane są podobne sylwetki ludzkie przypominające swą najprostsza formą gałązki różdżki, dominuje białą linią narysowany kształt domu-wieży ze szpiczastym dachem, który okazuje się zarysem trumny. Jej wieko zostało przesunięte tak, że znaczona czerwienią ta jedna sylwetka „ułożona” wewnątrz mogiły wydaje się znajdować w jeszcze głębszym dole, między wiekiem trumny a domniemanym (niewidocznym tu) światłem. Poszukując swej utraconej duszy, człowiek szuka cienia samego siebie, jakim był. Tylko ta jedna figurka ma kolor czerwony, obok niej znajdują się cienie jej przodków? Pogrzebani w ziemi stają się jej częścią, są z nią związani – logika życia nakazywała ludom archaicznym wierzyć w nieuchronność przymusu śmierci. Pierwotni wierzyli w życie pośmiertne w postaci cielesnego widma, którego potrzeby były podobne do potrzeb żywych. Dyptyk *À la recherche de l'âme perdue* obrazuje świadomość obecności c z a s u u człowieka od początku jego istnienia. Artystka w obrazie tym zawarła istotę mitu o ponownych narodzinach i wiecznym powrocie. Wiara, że śmierć jest transformacją życia, w którym zachowana zostaje tożsamość (ufność w powtórne narodziny), umożliwiła człowiekowi – twierdzi Edgar Morin – włączenie tego, co rzeczywiste, w obszary wyobrażeń, „a do wizji świata wedrze się mit. Odtąd będą (wyobrażenie i rzeczywistość) wytworem i współtwórcą ludzkiego losu”⁴⁸. Narysowany czerwienią ochry kształt leżącego człowieka w obrazie Lipeckiej jest „przeniesieniem” pierwszego ludzkiego niepojednania ze śmiercią. Obraz ten jest ukazaniem rytuału śmierci, to scena pochówku, który umożliwia przejście do innego życia. By ono mogło się powtórzyć, zmarły musi odnaleźć swą duszę, przezwyciężyć udrękę lęku przed śmiercią i znaleźć pocieszenie. Czerwień (Wiltja) – obok bieli, czerni i żółci – jest kolorem najświętszym, otrzymanym przez człowieka pierwotnego (odnoszę się w tym miejscu do ustnych przekazów

⁴⁸ E. Morin, *Zagubiony paradygmat...*, s. 135.

Aborygenów australijskich) od bogów, kolor czerwony bywał zastrzeżony dla najbardziej uroczystych obrzędów.

Zabarwiona czerwienią ochry sylwetka – zauważa Edgar Morin – służyła człowiekowi neandertalskiemu nie tylko do zabarwiania szkieletów zmarłych, lecz również do malowania ciała ludzkiego oraz symboli i znaków na różnych przedmiotach. [...] pewne jest, że w kulturze magdaleńskiej malarstwo ścienne posługujące się czerwienią (ochra) i czernią (mangan) było – podobnie jak ryty w kamieniach i kości – sztuką wysoce rozwiniętą, a symbole, znaki i graffiti były nader rozpowszechnione⁴⁹.

W samym grobie i w otaczającej go przestrzeni, w szaro-niebieskim kosmosie (wyobrażonym impastowo nakładanymi warstwami farby, tworzącej głębię obrazu) widoczne są namalowane czarną kreską figurki – zarysy ludzkich postaci. One również wydają się poszukiwać swej utraconej duszy, wyobrażonej jako cienie-ślady bezwolnie, czy też „nakazem” strzałek kierujące się ku górze, której granicę wyznacza przerywana, nieregularna biała linia. Z perspektywy badaczy religii pierwotnych droga ku górze zawsze prowadzi ku niebu – nieskończonemu w swej niedosięgłej i niedostępnej wysokości. Ono ujawnia swą transcendencję, siłę i sakralność; dla człowieka pierwotnego oznaczało miejsce „rzeczywistości absolutnej i wieczności”⁵⁰.

W wierzeniach ludów pierwotnych dusza przyciągana jest do domu swego ostatecznego przeznaczenia, który znajduje się w świecie niebios. W kosmografii Aborygenów australijskich⁵¹ łączność nieba z ziemią

⁴⁹ *Ibidem*, s. 138.

⁵⁰ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 44.

⁵¹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że przed zetknięciem się z kulturą europejską, niemal do początków XX w., kultura australijska trwała – wedle powszechnych ustaleń – na głównych obszarach kontynentu od około czterdziestu tysięcy lat w stanie prawie nienaruszonym na poziomie górnego paleolitu. Por. m.in.: F.J. Gillen, B. Spencer, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899; D.J. Mulvaney, *Gillen, Francis James (1855–1912)*, [w:] *Australian Dictionary of Biography*, vol. 9, 1983, on-line in 2006, <https://adb.anu.edu.au/biography/gillen-francis-james-6383> (dostęp: 18.05.2023);

zapewniają dusze zmarłych przodków wędrujące ku miejscu „marzeń, gdzie będą oczekiwać powtórnych narodzin”⁵². Groty odkrywane przez pierwszych mieszkańców kontynentu (możemy sądzić, że i przez ludzi epoki neolitycznej) były dziełami Natury – ich pierwotny pejzaż stanowił „złożoną świetlistą budowlę przypominającą katedrę pod gołym niebem” – pisał James Cowan⁵³.

Cień w religiach archaicznych jest zastępstwem istnienia, jednocześnie we współczesnej psychoanalizie „obecność” cienia jest wiązana z jego rozdwojeniem, jakiego doznajemy np. we śnie, bądź powtórzeniem w odbiciu lustrzanym. Wówczas cień staje się obrazem. A „Obraz nie jest po prostu obrazem, lecz niesie w sobie obecność sobowtóra istoty, którą wyobraża”⁵⁴. Obraz jest zatem rytuałem przywoływania uprzedniego jego istnienia w umyśle. Jean-Jacques Wunenburger, francuski filozof specjalizujący się w badaniach nad obrazem, nazywa je „obrazami matrycowymi”, włączając w tę kategorię obrazy mentalne, tzn. te, które nie zostały jeszcze „wywołane”: schematy, kryptogramy, ideogramy, hieroglify, typy, prototypy, klisze czy paradygmaty⁵⁵.

Malarka, wykorzystując w swych obrazach owe „matryce”, odtwarza złożoność ludzkiej psychiki, która w swej potrzebie organizacji własnego otoczenia i w historycznie rozumianym procesie mimowolnego „ulegania” wydarzeniom/bodźcom wykazuje skłonności do porządkowania wytworów antropologicznie rozumianej kultury. By zrozumieć swoje działania,

idem, *Spencer, Sir Walter Baldwin (1860–1929)*, [w:] *Australian Dictionary of Biography*, vol. 12, 1990, on-line in 2006, <https://adb.anu.edu.au/biography/spencer-sir-walter-baldwin-8606> (dostęp: 24.05.2023); R.M. Berndt, C.H. Berndt, *The Aboriginal Australians. The First Pioneers*, Carlton, Vic. 1983; idem, *End of an Era*, Canberra 1987; idem, *The Speaking Land. Myth and Story in Aboriginal Australia*, Ringwood–New York 1989; R.M. Berndt, C.H. Berndt, J.E. Stanton, *The World of the First Australians*, Canberra 1988; A. Szyjewski, *Religie Australii*, Kraków 1998.

⁵² R.M. Berndt, C.H. Berndt, *The Speaking Land...*, s. XXVI; Modrooroo Nyoongah, *op. cit.*, s. 197.

⁵³ J. Cowan, *Mysteries of the Dream-Time. The Spiritual Life of Australian Aborigines*, Bridport 1989, s. 27.

⁵⁴ E. Morin, *Zagubiony paradygmat...*, s. 140.

⁵⁵ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, s. 40.

wynikające zwykle ze struktury podobnego dziedzictwa symbolicznego, poprzez które człowiek wyraża swą potrzebę poszukiwania sensu i swego losu, ustawicznie zaklinamy swój lęk przed śmiercią. Obrazy Lipeckiej przenikają naszą podświadomość, wykraczają poza nią, uzmysławiając siłę więzów łączących nas z wszechczasem. Gilbert Durand, francuski badacz wyobrażeń, symboli i mitów, przedstawił koncepcję, według której pierwotne struktury wyobraźni symbolicznej, zawarte w mitach, obyczajach, rytuałach i sztuce różnych ludów, są uniwersalne. Durand, w pewnym okresie będący pod wpływem Junga, uważał jednak, że owe struktury nie są tożsame z archetypami, jak je rozumiał szwajcarski uczony⁵⁶. Odwoływanie się do symboli oraz myślenie poprzez obraz uważał Durand za kwestię zasadniczą w interpretacji obrazu⁵⁷. Wiązał symbol i myślenie obrazem z bliżej nieokreśloną formą transcendencji umysłu, która może przybrać dowolną strukturę i brać udział w „symbolicznym konstruowaniu ludzkiego doświadczenia”⁵⁸.

W tym rozumieniu obraz staje się więc obiektem pojmowania interpretacyjnego, dzięki któremu próbujemy poznać i zrozumieć człowieka. Tę metodę poznawania czynności myślenia wyzwolonych przez ekspresję symboliczną, poszukiwanie sensu interpretacji nazwano hermeneutyką. Interpretacja znaków (tu: znaków wizualnych) wymaga uznania, że ich czytelność jest ambiwalentna, to natomiast wymaga szczególnego przygotowania intelektualnego. Obrazy Zofii Lipeckiej „opisane” są często tytułami, które sugerują odbiorcy znaczenie. Ich niekiedy poetycka treść stanowi jeszcze jeden element struktury znaczenia; przedstawione zaś w obrazie symbole i znaki są wprawdzie znakami prymarnymi, ale nie są one jasne i wyraźne. Choć prawdziwy sens przedstawienia pozostaje nieodgadniony, nieprzejrzysty, złożony – to jednocześnie proponuje ono odczytanie zawartych w nim utajonych znaczeń intelektualnych,

⁵⁶ Gilbert Durand (1921–2012) uważał, że historyzm nie jest przydatny w wyjaśnianiu mitów oraz pierwotnych struktur wyobraźni. Punktem wyjścia jego dociekań była szeroko pojmowana tradycja.

⁵⁷ Por. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

⁵⁸ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, s. 63.

odnajdywanie intencji twórcy; sens z kolei ukryty jest w znakach i formach, które mogą zostać przywrócone przez odbiorcę do nowego, aktualnego ich odczytania.

Ważnymi znakami pojawiającymi się w obrazach Lipeckiej są jedynki-znaki graficzne, stanowiące tu praformę/archetyp bardziej skomplikowanych form, z których ewoluują takie znaki jak: strzałka, siekiera, kosa, choinka, dach, trójkąt, grot (np.: *Signes*, 1985; *Femme aux chiens*, 1986; *Ombres*, 1986; *Arbre et lac*, 1987; *Forts & faibles_5*, 2018). Jeden symbolizuje zjednoczenie, nierozzerwalną całość i nowy początek, niepodzielność. Wywodzi się z języka łacińskiego (*unus vir*, *nullus vir*) i oznacza „nic”. W języku polskim element *jed – od* jest pozostałością archaicznego formantu *ed o znaczeniu ‘tylko, właśnie’, *ledwie* – dawn. *ledwo*; w języku litewskim – *võs* ‘ledwie’; w łacinie – także: *ecce* – *ed-ke ‘oto’, w językach germańskich – *etwas* ‘coś’⁵⁹. Przytoczenie tych znaczeń umożliwia i przybliża interpretację twórczości artystki. Wzbijające się ku nieskończonej wysokości jedynki czy strzałki zdają się „odrywać” od wykopanego w ziemi (przestrzeni życiowej) dołu-grobu (przestrzeni śmierci) w poszukiwaniu „utraconej duszy”. Dusze zmarłych-cienie w kulturach pierwotnych odznaczają się „siłą tajemniczą i czynną, którą posiadają niektórzy ludzie – pisze Mircea Eliade – oraz z zasady dusze zmarłych i wszystkie duchy”⁶⁰. Naśladowanie natury, systematyzacja świata dokonane zostały przez wielkich humanistów minionych epok, anegdota w sztuce obecnie znalazła się w obszarze zajęтым przez ekran telewizora czy smartfonu. Poprzez swoje obrazy Lipecka rygorystycznie dąży do odnalezienia/przywrócenia z przeszłości systemu komunikacji, który – możemy sądzić – był systemem uniwersalnym dla różnych i najodleglejszych kultur. Znaki występujące w obrazach artystki odczytać można także jako prawzory alfabetu runicznego⁶¹ – jednego z najstarszych zapisów ludów północnej Europy (np. *Troisième roi*, 1986). Ich najstarsze odkryte ślady pochodzą z II, III i IV wieku. Związane były z mitologią Skandynawów i Germanów,

⁵⁹ Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 204.

⁶⁰ M. Eliade, *Traktat...*, s. 25.

⁶¹ „Runa” – ‘tajemnica’. Por. *ibidem*, s. 84–85.

odnosiły się do rytuałów magicznych. Według wierzeń nordyckich miały być one darowane ludziom przez Odyńa (Wodana) – boga szamana, ciemnego i nieobliczalnego⁶². Eliade utożsamia go z bóstwem chthoniczno-żałobnym, widzi w nim przewodnika dusz zmarłych herosów. Germanowie i ludy skandynawskie stosowali znaki runiczne jako alfabet do zapisu wiedzy oraz jako znaki magiczne. I tak np. znak strzałki (*teiwaz*) przez swój kształt oznaczał włócznie bądź strzałę; odwrócona jedynka (*laukaz*) – jezioro, tajemnicę, intuicję; gałązki wychodzące z pnia drzewa (*fehu*) – symbol hojności i spełnienia.

W obrazie *Signes* z 1985 roku (il. 1), w którym na monochromatycznym fakturowym brunatno-brązowym tle widoczne są znaki, obecne także w innych płótnach, na pierwszy plan wysuwają się proste figury geometryczne: fragment rombu, trójkąty i koło. One stanowią punkt wyjścia dla wypełniających niemal całą powierzchnię przestrzeni obrazu rozlicznych znaków.

Obraz przedstawiający znaki i symbole zdaje się używać języka, komunikować, zapraszać odbiorcę do odczytania przekazu – notuje artystka w swych zapiskach. – Szybko jednak okazuje się że język ten jest rozbity, poszarpany, że nie przekazuje spójnego dyskursu, który byłby czytelny dla grupy. Symbole przemawiają do widza jako jednostki. Skłaniają go do skonstruowania własnego dyskursu. Rodzaj i bogactwo interpretacji zależą od indywidualnej wiedzy, wyobraźni i wrażliwości. Nieobecność dyskursu wiąże się z brakiem jednolitego systemu odniesień. Jedynym możliwym językiem jest metajęzyk, odwołujący się do wielu systemów. Podważa on nie tylko spójność całego dyskursu ale także każdego elementu – samych znaków. Wyjęte z kontekstu nie mają tożsamości, stają się niedokładne, dwuznaczne, pozbawione sensu. Sprowadzone jedynie do swej materialności jawią się jako formy bez znaczenia. Badałam ten proces poszukując skojarzeń między cyframi lub literami i pewnymi formami (np. 1 ↑ ; 2 ∞ ;

⁶² Por. G. Dumézil, *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, Paris 1939, s. 19. Open Library, [https://openlibrary.org/books/OL14924686M/Mythes et dieux des Germains \(1939 edition\)](https://openlibrary.org/books/OL14924686M/Mythes_et_dieux_des_Germains_(1939_edition)) (dostęp: 22.01.2023).

3 ; 4 ; a ; c ); tworząc gry słów (np. trois/Troie, three/tree), lub tworząc rebusy (np. Eight and , co w języku angielskim oznacza „nieskończoność” i „ja”). Takie zabawy w rozdzielanie znaczącego od znaczonego pokazują jak kruchy jest związek między tymi dwoma elementami. Widoczne jest to również w procesie powstawania języków, to znaczy w pierwotnych pismach i w języku dzieci⁶³.

Widzimy zatem, jak każda kreska i każda forma powodują powstanie następnych, bardziej złożonych, przypominających te znane nam z rysunków naskalnych, wykresów, znaków, schematów, układów, symboli. Forma trójkąta, do której dodana zostaje jedna kreska, zmienia go w schemat domu, namiotu, wigwamu. Trójkąty potrojone dają wyobrażenie korony szczytów gór i korony królewskiej; odwrócone względem siebie i nałożone – tworzą formę gwiazdy sześcioramiennej, z przesuniętą podstawą – literę A; połączone wierzchołkami tworzą klepsydrę; ułożone poziomo przypominają znak nieskończoności. Trójkąt może być znakiem choinki, a podwojony – zarysem tablic mojżeszowych; może być szeregiem dachów i nasieniem rośliny, szkieletem ryby albo gałązką sosny. Ciągłość życia form nie została przerwana, przekształcane i łączone z sobą tworzą coraz bardziej skomplikowane, a jednak czytelne symbole. Pomiedzy wymienionymi symbolami widoczna jest narysowana kilkoma kreskami sylwetka kroczącego człowieka, często towarzyszy jej cień-sobowtór zmierzający w głąbię przestrzeni dzieła. Labirynty, strzałki, spirale i schody – te formy odnajdziemy tak samo w obrazach Zofii Lipeckiej pochodzących sprzed czterdziestu lat, jak i w jej płótnach współczesnych. Możemy sądzić, że – przekształcane, zmieniające swe znaczenia, będące jednym z elementów obrazu-rebusu, dyskretnie wrysowane w powierzchnię płótna – stanowią trwałe *continuum* myśli i artystycznych rozstrzygań.

Elastyczność znaków i różnorodność systemów odniesień odsyła do problemu tożsamości kulturowej i systemu wartości. Kultura zachodnia, z którą mogę się identyfikować, jest kulturą planetarną.

⁶³ Z. Lipecka, *Projekt*, s.n.n.

Nie odwołuje się do określonego kraju, narodu czy kontynentu lecz do ludzkości jako całość. Jest również postmodernistyczna, czyli nieufna wobec dyskursów ideologicznych, zwłaszcza modernistycznej idei postępu (technologicznego, społecznego, artystycznego). Wreszcie jest ona ekologiczna, a więc wbrew tradycji humanistycznej nie postrzega już człowieka jako będącego w centrum wszechświata i sprawującego nad nim władzę, lecz jedynie jako część uniwersum, którego prawa i ewolucja przerastają go⁶⁴.

*

Napięcie uobecnione w pracach Zofii Lipeckiej mieści się w szczególnym procesie, który pozwala na zachowanie równowagi naszemu organizmowi w różnych warunkach, a tworzą go dwie tradycje filozoficzne. Z jednej strony jest to myśl wywiedziona z filozofii Kanta i neokantyzmu aż po idee form symbolicznych Ernsta Cassirera, wprowadzająca kategorie racjonalne, pozwalające uporządkować rzeczywistość na gruncie rozumu. Połączenie z konceptualizacją umożliwia włączenie pojęcia niedyskursywności poznania artystycznego, tzn. niewyraźności w języku naturalnym, słowami doświadczenia zmysłowego, co wiąże się z pojęciem wzniosłości. Z drugiej – filozofia wyobrażeń, polityki i etyki Jeana-Jacques’a Wunenburgera i Gilberta Duranda, mająca odniesienia w myśli Bachelarda i zmysłowości form natury Caillois i dalej – Eliadego w ramach etnologii i Junga w jego teorii archetypów.

⁶⁴ *Ibidem*, s.n.n.

Rozdział 2

Archetypy labiryntu¹ / spirali, droga od / droga do

„Przypuszczalnie żaden inny rodzaj sztuki nie jest w stanie wzruszyć tak głęboko, jak paleolityczne malowidła jaskiniowe...”

T. Merton, *Zapiski współwinnego widza*²

Rysunki przedstawiające labirynty tworzone były w epokach paleolitycznych, w najstarszych kulturach niemal każdej części świata. Uważa się, że wśród ludów pierwotnych labirynt, podobnie jak otchłań, przyciąga wir wodny, był też związany z koniecznością szukania osi świata – *axis mundi*. Etymologicznie labirynt znaczy ‘dom obusiecznej siekiery’ – grec. *labrys*;

¹ O labiryncie jako archetypie i jego roli inicjacyjnej zob.: P. Faure, *Spéléologie crétoise et humanisme*, „Bulletin de l'Association Guillaume Budé” 1958, nr 3, s. 27–50; idem, *Fonction des cavernes crétoises*, Paris 1964, s. 162; W.H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History & Developpment*, London 1922, <https://publicdomainreview.org/collection/mazes-and-labyrinths-1922> (dostęp: 27.11.2022); L. Artress, *Walking a Sacred Patth. Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Practice*, New York 2006.

² przeł. Z. Ławrynowicz, M. Maciołek, Poznań 1994, s. 430.

labrys to królewski pałac w Knossos. Mircea Eliade podaje, że bardziej prawdopodobne jest, iż termin ten pochodzi od azjanickiego *labra-laura* – ‘kamień’, ‘grota’. Angielskie słowo *maze* (‘labirynt’) oznacza także ‘zdumienie’ (*stupore*) – zagubienie w czymś niezrozumiałym. „Labirynt oznaczał podziemny, wykuty ręką człowieka korytarz. [...] do dziś – pisał Charles Picard – jeszcze jaskinię Ampeluzja koło Gortyny zwie się *labiryntem*”³.

Pozornie pozbawiona celu, skomplikowana konstrukcja architektoniczna, z której wyjście bywa niemożliwe bądź bardzo trudno je znaleźć, definiowana jest jako labirynt. W czasach antycznych istniało pięć wielkich labiryntów: w Egipcie na jeziorze Moeris (Mojris), dwa na Krecie – w Knossos i Gortynie, na wyspie Lemnos w Grecji oraz w Clusium w Etrurii⁴. W minojskim labiryncie w Knossos, dziele architekta Dedala – według Plutarcha – żyje monstrum, Minotaur, pół człowiek, pół byk. Mit o labiryncie Dedala – twierdzi Gustav René Hocke – może być rozwinięciem kultów religijnych z grot epoki kamiennej⁵.

Symbol labiryntu jest archetypem, a początki powstawania jego struktury znaczeniowej odnaleźć można w malowidłach i rytach naskalnych (Pontevedra w Hiszpanii, 900–500 p.n.e. – interpretowany jako diagram nieba, czyli obraz pozornego ruchu ciał niebieskich; Val Camonica we Włoszech, 750–550 p.n.e.). W kulturach starożytnych labirynt był metaforą zamykającej się przestrzeni świata. Wędrówka jego okrężnymi drogami prowadzi do środka, rozumianego jako powrót do wnętrza, wejście do świata podziemi.

Znajdujemy labirynty w średniowiecznych katedrach, utworzony w mozaice, jako praobraz odkupienia, symbol pielgrzymki do Świętego Miasta Jerozolimy (katedra w Chartres, Amiens). Labirynty często występują w dekoracjach celtyckich, germańskich i romańskich. William H. Matthews⁶, a za nim Eliade twierdzili, że główną funkcją labiryntu

³ C. Picard, *Les religions préhelléniques. Crète et Mycènes*, Paris 1948, s. 58, 71 i n.

⁴ Podaję za: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 219–220.

⁵ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 170.

⁶ W.H. Matthews, *op. cit.*

była obrona środka, tzn. „inicjacyjnego przystępu do świętości, nieśmiertelności i absolutnej rzeczywistości”⁷. Labirynt jest też symbolicznym powrotem do łona matki, śmiercią i odrodzeniem. Stylizowaną formę labiryntu, jako mandalę, spotykamy w kulturze orientalnej.

W symbolice starogreckiej podobieństwo labiryntu do pajęczej sieci wiązano z wzorem tkackim – cztery ramiona krzyża tworzą ośnowę, linie koncentryczne i ich zwoje tworzą wątek. Tkanina wyobraża świat, ludzki los rozumiany jako dzieło kosmiczne Pajaka – wyobrażenie Najwyższego Artysty. To, co widzimy, jest komplikacją wątku, utrudniającą odnalezienie się w meandrach życia. Wejście do labiryntu utożsamiano z narodzinami, wyjście ze śmiercią⁸. Labirynt symbolizuje także kosmos, jest „obrazem świata”, którego środek porządkuje pozorny „chaos”. Przebycie labiryntu utożsamiano, zarówno w kulturach antycznych, jak i w chrześcijaństwie, z pielgrzymką do „środka świata”, uporządkowaną drogą prowadzącą do jakiegoś uświęconego centrum. To także zwycięstwo nad przestrzenią i czasem, ponieważ cel tej wędrówki jest identyczny z celem najwyższym – prowadzi ku „środkowi i temu, co wokół”, w przestrzeń Uniwersum.

Dopiero Leonardo, uważa Gustav René Hocke, dokonał pierwszego zwrotu, gdy:

abstrakcyjnie wpleciony labirynt staje się mapą misterium, kryptograficznym symbolem prastarego kosmicznego wyobrażenia, „węzłowego połączenia światów”, odpowiadającego formule Dantego, wyrażonej w XXXIII pieśni *Raju*; *forma universale di questo nodo*. Jest to stare gnostyckie wyobrażenie, przekazane przez neoplatonizm, które około 1500 roku pojawiło się na nowo we Florencji, również w kontekście filozoficzno-mistycznym: „złoty sznur” Platona, „złoty łańcuch” Homera⁹.

Labirynt jest archetypem tajemnicy „węzłów świata” – niemożliwych do rozplątania, abstrakcyjnych jego konfiguracji. Najdoskonalsze

⁷ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 93.

⁸ Por. mīt o Tezeuszu i Ariadnie.

⁹ G.R. Hocke, *op. cit.*, s. 168–169.

labirynty powstawały za pomocą jednej linii; ich odpowiednikiem są spirale, spiralne schody, stopnie, otchłań, schody-droga do / droga od¹⁰. Otchłań wyobrażona w formie spirali po raz pierwszy została przedstawiona w *Boskiej komedii* Dantego. Poeta opisywanemu światu podziemia nadał określoną, rzecz można, architektoniczną strukturę. Luzius Keller zauważa, że przed Dantem, który jako pierwszy nadał swemu uniwersum spiralną topografię, kraina zmarłych opisywana była jako nieokreślona, bezforemna przestrzeń przemierzana przez wędrowca (Ulisses Homera, Eneasza Wergiliusza, Orfeusz wędrujący po krętych ścieżkach Tartaru)¹¹. Spiralna forma Dantejskiego piekła i czyśćca (związujący się ku dołowi stożek, wewnątrz którego mieści się dziewięć kręgów piekielnych) odwzorowuje surowy porządek. W nim, poprzez ruch zstępujący i zacieśniający, następuje stopniowe zaostrenie kar. Spirala wymyślona przez Dantego przez swój kształt i ów przywołany wyżej ruch odpowiada obrazowi stromej drogi „zabłąkanego, który musi odnaleźć się”¹², znów stać się człowiekiem. Metafora drogi dyktuje więc formę spiralną.

Linia spiralna/labirynt spełniała wyjątkową funkcję w dobie baroku. Jean Rousset w pracy poświęconej tej epoce zwrócił uwagę na popularność tej formy oraz jej znaczenie symboliczne:

Widzimy ją u Guariniego, u Tintoretta i Rubensa, w ukształtowaniu aniołów Berniniego i fauny Pugeta. Spirala to rozciągająca się sprężyna, to niekończący się ruch, dla ruchu; wzrok, który pragnie podążać za jej biegiem, musi przerzucać się coraz dalej, nie znajdując nigdzie mety¹³.

Francuski poeta René Char w *Feuillets d'Hypnos* (1946), w zapiskach/aforyzmach powstałych w latach 1942–1943, gdy zaangażowany był

¹⁰ Por. *ibidem*.

¹¹ L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 257.

¹² *Ibidem*, s. 259.

¹³ J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954, s. 167.

w ruch oporu, przekonany, że „wojna rozdarła zasłonę niewinności, podzieliła ludzkość, oddzieliła ją od świata”¹⁴, uważał, że człowiek buntuje się przeciwko wyjściu z labiryntów, które sam sobie tworzy. „Mit wielu tysięcy lat zmusza go do pozostania w nim”¹⁵. Zadaniem sztuki – podkreśla poeta – powinno być zatem podejmowanie prób pojednania świata i ludzi; poruszany przez artystów aspekt etyczny ich sztuki może pomóc wyprowadzić z zapętlenia labiryntu. Potęga mitu, jego powaga, ponadczasowość, trwałość przejawia się w obrazach symbolicznych.

Artystka, przywołując je w swych dziełach, zdaje się kontynuować odwieczną opowieść rodzaju ludzkiego mówiącą o tym, że „wszyscy wywodzimy się ze wspólnego prapodłoża bytu i że jesteśmy jego przejawieniem się w polu czasu. Pole czasu – mówi Campbell – to coś w rodzaju gry cieni na tle beczasowości”¹⁶.

Obrazy Lipeckiej należy rozumieć jako – wyobrażoną najbardziej powściągliwą formą – opowieść o odwiecznym i ustawicznym ludzkim poszukiwaniu własnego miejsca. Tworzone od połowy lat osiemdziesiątych płótna z cyklu *Labyrinthe* zdają się wyrażać fundamentalne usiłowania człowieka, by znaleźć harmonię w sobie samym, w swym ciele, swym istnieniu powiązanym z harmonią świata. Motywy trwałe obecne w obrazach Lipeckiej, podobne do tych, jakie znajdujemy w rytach i malarstwie grot i schronisk ludów żyjących kilkaset tysięcy lat temu, stanowią materialne i metaforyczne połączenie człowieka współczesnego z jego najodleglejszymi przodkami. Artystka nie próbuje rozwiązywać znaczeń czy szczegółów wyobrażeń z epoki paleolitu, zasadniczym celem – wydaje się – jest próba wnikięcia w fenomen żywotności, trwałości i powtarzalności niektórych znaków i form. Stawia pytanie o to, jak formy wynikają z siebie, jak są od siebie zależne. Odpowiedź na te pytania, interpretacja „zapisanych” przez nią wyobrażeń, musi pozostać w gestii odbiorcy.

¹⁴ R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris 2007, s. 97 i n.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 72.

Twórczość Zofii Lipeckiej charakteryzuje powtarzalność – tematów, motywów, odniesień do mitologii, prehistorii, lingwistyki, do dzieł sztuki, do wydarzeń współczesnych i do literatury. Widoczne są one w różnych konfiguracjach; pozornie owe powroty mieszczą się w ramach „niemal” tej samej formy – narysowane bądź namalowane podobną kreską, często białą, w kolorze ochry czy ugru – prafigury labiryntu, spirali, wiru, spiralnych schodów, muszli – znamionują upływ czasu, dojrzałość, narastające wyostrenie zmysłów i niemal obsesyjny niepokój o sens życia.

Między 1985 a 2022 rokiem powstało kilkanaście obrazów, których motywem głównym jest labirynt (np.: *Spirale blanche* / *Biała spirala*, 1985 (il. 28); *Premières années de l'Univers_9* / *Pierwsze lata Wszechświata_9*, 1990 (il. 29); *Labyrinthe-vert* / *Labirynt zielony* i *Labyrinthe_1 (sienne)* / *Labirynt_1 (siena)*, 2003 (il. 30); *Economie sinistre* / *Złowroga gospodarka*, 2020 (il. 31)).

W środkowej części obrazu powstałego w 1987 roku *Untitled* / *Bez tytułu* (il. 32) dominuje, namalowana bielą na szaro-niebieskim tle, spirala-labirynt. Jej wir zdaje się wciągać otaczające ją, obecne także na innych obrazach artystki, pradawne formy (schemat ukazanego bokiem zwierzęcia, żywa zielona choinka, odwrócone czubkiem ku dołowi szaro-czarne, ścięte (?) drzewo jako znak śmierci, zarys sarkofagu). Pozornie abstrakcyjne płótno, obraz halucynacyjnej „rzeczywistości” rejestrowanej na ścianach grot przez szamanów epoki paleolitu. Autorzy książki *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Jean Clottes i David Lewis-Williams, twierdzą, że szamani epoki paleolitu materializowali przeżyte wizje, malując je na skale, by naznaczyć miejsce „obdarzone mocą i ułatwiające kolejne «podróże»”¹⁷, ku spotkaniu ze zwierzętami-duchami. Obraz w takiej postaci pełnił i także obecnie pełni funkcję opowieści. Badacze uważają (przy całej dozie przypuszczeń i wątpliwości), że tak samo jak obraz współczesny, tak i obrazy naskalne mogły mieć funkcję mnemoniczną.

¹⁷ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009, s. 229.



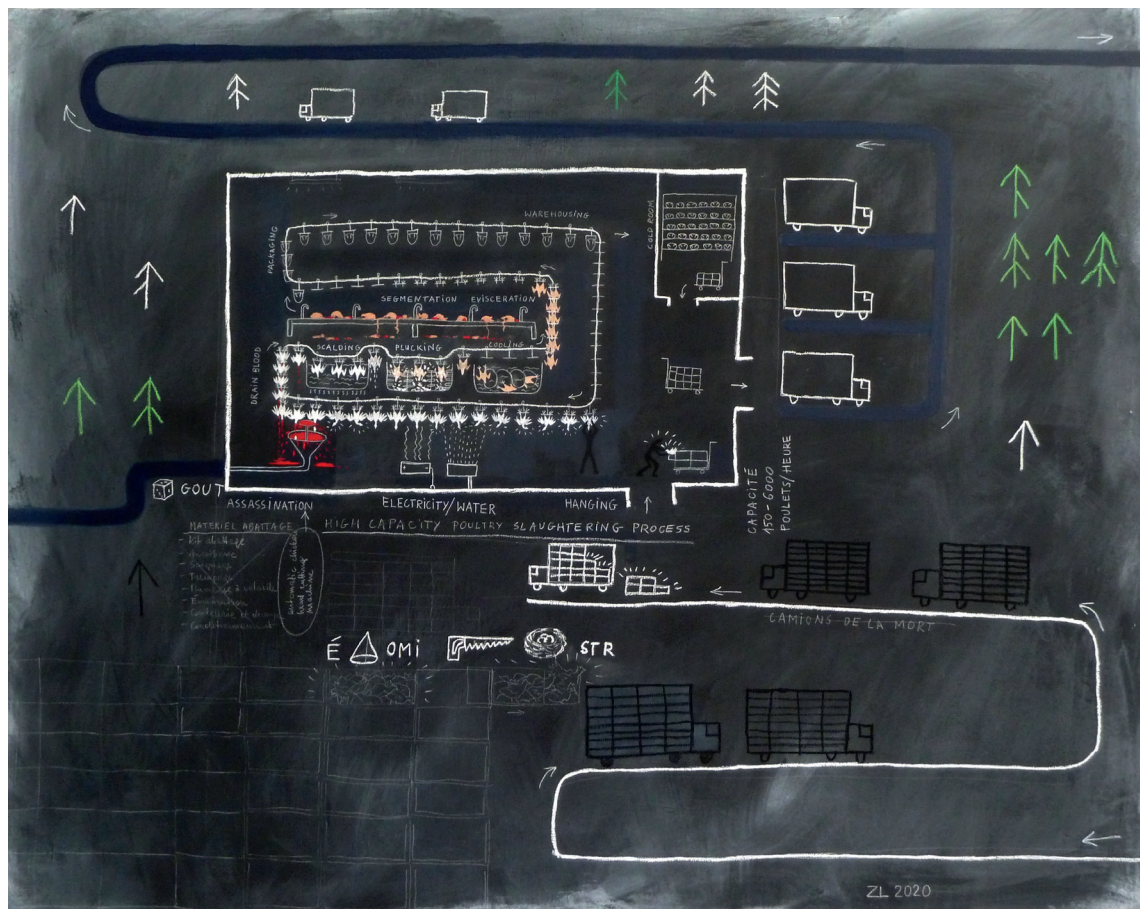
Il. 28. *Spirale blanche* / *Biała spirala*, 1985



Il. 29. *Premières années de l'Univers_9 / Pierwsze lata Wszechświata_9*, 1990



Il. 30. *Labyrinthe_1 (sienne) / Labirynt_1 (siena)*, 2003



Il. 31. *Economie sinistre / Złowroga gospodarka*, 2020



Il. 32. *Untitled / Bez tytułu*, 1987

Spiralną formę dominującą w centrum nietytułowanego płótna Lipeckiej możemy interpretować jako „przeniesione” we współczesność odbicie rysunku spirali odwzorowującej doznanie przejścia przez wir bądź tunel. Mircea Eliade, Weston La Barre, Joan Halifax i Andreas Lommel, rozważając kwestie szamanizmu w paleolicie, sugerowali, że niektóre malowidła naskalne (Lascaux, Arcy, Trois-Frères) wyobrażają szamanów zstępujących w ciemność labiryntu, by wnikać w „otwór ziemi” i przejść przez śmierć do życia¹⁸. Lipeccka drukowanymi literami wpisuje w tło obrazu pojedyncze wyrazy w języku francuskim (w późniejszych pracach pojawiają się rozbudowane w swej formie i znaczeniach wielojęzyczne rebusy), które opisują dziejący się w jego ramach „dramat”. Tak jak w malowidłach i rytach szamanów widoczne są, rozłożone po brzegach wiru, znaki, gryzmoły, niekiedy rodzaj ornamentów, tak w obrazach Lipeckiej (np.: *Untitled*, 1987; *Untitled*, 2020; *Sans toi*, 2020) z serii *Labirynty* pojawiają się pojedyncze słowa połączone z rysunkami, frazy „objaśniające” drogę labiryntu. Spirala-labirynt w przywołanym wyżej obrazie *Untitled* z 1987 roku otoczona jest rysunkami: drzewa (żywe i martwe), zarysu konia, skrzyni-sarkofagu, elipsy przywołującej wyobrażenie sadzawki (?). Obraz jest monochromatyczny, paleta barw ograniczona została do szarości, czerni, rozmazanego błękitu, takież bieli oraz szaro-brunatnej ochry. Jedynymi dominującymi kolorami są zieleń choinki oraz w prawym dolnym rogu czerwień namalowanej cyfry 10. Intensywność obecności owej dziesiątki podkreślają smugi spływającej farby, czerwonej niczym krople krwi. Napis „ARBRE DIXIÈME, CHEVAL”, ścięte martwe drzewo przypominające formą stalowy sztylet rytualny *athamé*, są znakami wskazującymi, o czym jest obraz *Bez tytułu*. Za kompozycyjnie i kolorystycznie „łagodną” formą dzieła znajdujemy niepokój i ostrzeżenie: czym stanie się nasze życie, gdy zostanie ostatnie zielone drzewo?

¹⁸ To spostrzeżenie związane jest z hipotezą zaproponowaną przez Mircea Eliadego w książce *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 69–70. Por. także: A. Lommel, *The World of the Early Hunters*, Dunedin–London 1967; W. La Barre, *The Human Animal*, Chicago 1993; J. Halifax, *Shamanic Voices. A Survey of Visionary Narratives*, New York 1991.



Il. 33. *Premières années de l'Univers_8 / Pierwsze lata Wszechświata_8, 1990*

Czerwoną dziesiątkę możemy interpretować jako symboliczne przypomnienie oznaczeń drzew przeznaczonych do wycięcia, opisanych cyframi, drzew skazanych na śmierć. Dominująca w obrazie biała spirala-labirynt jest spleciona – sekretne ścieżki pozostają nieodgadnione i nie do przebycia. Labirynt jednakowoż, twierdzi Campbell – „zagradzając drogę, jednocześnie otwiera ścieżkę do wiecznego życia. To najwyższa tajemnica mitu”¹⁹. Campbell – antropolog i religioznawca – mit wędrówki przez labirynt rozważa z perspektywy religii misteryjnych, w których akt wejścia w labirynt życia jest tożsamy z urzeczywistnieniem wartości istnienia w ogóle.

Z 1990 roku pochodzi dużych rozmiarów obraz *Premières années de l'Univers_8 / Pierwsze lata Wszechświata_8* (il. 33). Monochromatyczna płaszczyzna dzieła rozegrana została w ciemnych, miejscami czarnych barwach, z których wydobywa się brunatna czerwień. Utworzona z kolejnych, impastowo kładzionych warstw wosku zabarwionego pigmentami: czernią i czerwienią, głębia obrazu, wywołuje wrażenie nieskończoności. Jest to symboliczne wyobrażenie, zgodnie z podanym tytułem, pierwszego okresu formowania się najprostszych organizmów. Nieukończony, nieuformowany świat, puste obszary stale wypełniane nową, ciągle tworzoną materią, „zamieszkały” przez mikroorganizmy, minimalne komórki, zarodki, w których mogą zachodzić procesy warunkujące życie, wyobrażony został na tym obrazie. Zafascynowana studiami budowy anatomicznej roślin dokonywanymi przez Leonarda, ich morfologią, a także współczesnymi badaniami nad biologią molekularną Zofia Lipecka w tym obrazie akcentuje naszą przynależność do uniwersum. Dryfujące w czarno-brunatnej magmie – początku świata – „organiczne” formy, komórki ulegające podziałom, schematyczne przekroje owoców wydają się wirować, a zarazem są wciągane w epicentrum białej spirali, której forma powtórzona została w rysunku skamieliny w kształcie muszli. Posługując się celowo nieporadnym rysunkiem, jakby dziecko kreśliło kredą na tablicy, artystka wprowadza widza do tajemnicy świata sztuki wykreowanego na granicy nauki, intymnej pamięci o praistnieniu, ale także uwarunkowanego koniecznością zachowania łączności tego, co najodleglejsze, ze współczesnością. Organiczny rodowód labiryntu,

¹⁹ *Potęgą mitu...*, s. 135.

którego pierwowzorem mogły być muszle, wskazuje narysowany mocną białą linią w centrum obrazu, schematyczny kontur skamieliny wymarłego mięczaka. Jego prawoskrętność zaznaczona została rzymskimi cyframi, którymi „ponumerowane” zostały poszczególne żeberka konchy ślimaka. Artystyczna wizja początku uniwersum wyobrażona przez Zofię Lipecką prowadzi nas ku myśli o najdalszej przeszłości, ku minionym epokom geologicznym, w których śladach zapisany jest bieg historii życia na Ziemi.

2.1. Obraz – spirala – labirynt (fotografia)

Obserwując zdjęcia przedstawiające fragmenty wszechświata, wykonane przez teleskop Edwina Hubble’a i Jamesa Webba (NGC 3132 – Mgławica Carina, gromada galaktyk SMACS J0723.3732 oraz Kwintet Stephena²⁰), „zagłębiamy” w głąb gęstych chmur kosmicznego pyłu, możemy obserwować formujące się gwiazdy i układy słoneczne. Dzięki instrumentowi MIRI (*Mid-Infrared Instrument*) Kosmiczny Teleskop Webba uwiecznił galaktykę spiralną NGC 1566²¹. Spirala zatem jako początek świata, wir światotwórczy – wedle rozstrzygnięć badaczy apokatastazy kosmicznej w fizyce platońskiej²² stanowi temat obrazu Lipeckiej *Les passants / Przechodnie* z 2017 roku (il. 34).

Płótno zatytułowane *Les passants* to pejzaż. Pole obrazowe semantycznie podzielone zostało na dwie części: górna to partia nieba, na którym odbywa się spektakl „formowania się Galaktyki”, na dolnej zaś mamy spopielałą ziemię i grupę wędrowców.

²⁰ <https://tech.wp.pl/teleskop-webba-i-hubblea-porownanie-zdjec-z-obu-urzadzen,6790250948729600a> (dostęp: 4.01.2023).

²¹ <https://www.chip.pl/2022/11/galaktyka-spiralna-ngc-1566-zdjecie-jwst> (dostęp: 4.01.2023).

²² Por.: G. Reale, D. Antiseri, *Historia de la filosofía. De la Antigüedad a la Edad Media*, Barcelona 2010; J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 2013, Google Książki, https://books.google.pl/books/about/Early_Greek_Philosophy.html?id=3tkbngEACAAJ&redir_esc=y (dostęp: 4.01.2023); W. Szczerba, *Koncepcja apokatastazy kosmicznej w fizyce przedplatońskiej*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2001, R. X, nr 2(38), s. 161.



Il. 34. *Les passants / Przechodnie*, 2017

Partia dzieła, gdzie dominuje wyobrażenie jednej z galaktyk, namalowana została na podstawie fotografii²³ wykonanej teleskopem Hubble’a. Przedstawiony w obrazie Lipeckiej świat *profanum* to z jednej strony naga, jałowa ziemia i kilkoro przechodniów, z drugiej *sacrum* bezkresu Kosmosu. Horyzont na obrazie jest nisko osadzony, tak że partia nieboskłonu, na którym widoczne jest ogromne skupisko gwiazd, gazu i pyłu międzygwiazdowego, a także planetoid, asteroid oraz ciemnej materii, dominuje nad strefą ziemi. Galaktyka spiralna, jedna z dwustu miliardów galaktyk powstałych po Wielkim Wybuchu, utworzyła się prawdopodobnie około 11,5 miliarda lat temu (wedle ustaleń Hubble’a z 1926 roku i kontynuowanych przez badaczy współczesnych)²⁴. Jądro Galaktyki jest wyobrażone jako porażające źródło białego światła, zbudowanego z obłoków materii, w którego epicentrum, czy też za nim, może znajdować się przestrzeń nieskończoności. Powtarzając figurę spirali, artystka, wykorzystując swój doskonały warsztat malarski, wyobraziła grupę ludzi przemierzających się, jeden za drugim, przez wydmy szarej, zmieszanej z kamieniami ziemi-popiołu. Bezkresna pustynia, pozbawiona fauny i flory, którą przemierzają pojedyncze, samotne postaci ludzkie, zdążające ku nieznanemu, dźwigające podrózne przedmioty (plecaki, walizki, tablety – akcesoria współczesności), stanowi tu metaforę pustej ziemi, gdzie nie ma już życia. Namalowane niemal nadrealistycznie sylwetki „przechodniów” podążają w ślad za widocznym w oddali cieniem. W obrazie dominują cisza samotności i obojętność na rozgrywający się za horyzontem, na tle nieba, wir skupiska gwiazd. Zaabsorbowani własnymi sprawami ludzie – idąc za komentarzem danym w tytule obrazu – pozostają przechodniami w nieodgadnionym Kosmosie, na jego ziarnku, jakim jest Ziemia... Przejdą, przeminą. Planeta, Galaktyka, może całe Uniwersum także przeminie, albo przejdą w nieznaną ani astrofizykom, ani nam samym stan aneantyzacji.

W obrazie Zofii Lipeckiej ani namalowana z fotograficzną „prawdą” Galaktyka, ani Ziemia nie są neutralne. Obie sfery naznaczone są katastrofą – przestrzeń Ziemi i zmierzających ku nieznanemu celowi ludzi

²³ O znaczeniu i wykorzystaniu przez artystkę fotografii, reprodukcji, kopii jako „podłoża” obrazu mowa będzie w kolejnych rozdziałach.

²⁴ file:///C:/Users/PC/Downloads/Galaktyki_i_gwiazdy.pdf (dostęp: 7.01.2023).

jest miejscem niemożliwym do zamieszkania; partia nieboskłonu ze skupiskiem gwiazd, potężny wir kosmiczny wyobrażony na drugim planie, przedstawia się jak kurtyna teatralna. Galaktyka spiralnie pędzących gwiazd, zachowująca pamięć miliardów lat, pozostaje niewzruszona dramatem rozgrywającym się na Ziemi. Oba światy tworzące wspólne Uniwersum, ziemski i niebiański, z perspektywy astrofizyki warunkujące swe istnienie – pozostały sobie obce.

Do obrazu *Untitled (wall)* / *Bez tytułu (mur)* z 2020 roku (il. 35), którego dominującym motywem także jest biała spirala, artystka wprowadziła – zauważalne w licznych pracach powstałych w pierwszej dekadzie XXI wieku – diagramy, rebusy, znaki, emotikony, cyfry, pojedyncze litery alfabetu łacińskiego, schematy. Rebusy można próbować rozwiązać, można bawić się anagramami, wędrować wzrokiem po powierzchni obrazu, by odszukać wrysowane w nią drobne elementy, pozornie nic nieznaczące, a jednak prowadzące do sensów określających przesłanie dzieła. Można też obraz i jego „tajemne” właściwości pozostawić ich tajemnicy, delektować się jego wartościami estetycznymi. Obraz *Untitled (wall)* opatrzony został, ujętym w nawias, słowem „wall” – to przyciągające uwagę tło obrazu, sugestywnie przypominające mur, którego powierzchnię pokrywają kolejne warstwy graffiti. W samym środku, na różnobarwnej mozaice zdartych afiszy (?), widnieje biała spirala. Spontanicznie malowane na ścianach domów gryzmoły, rysunki dzieci, w których często powtarzają się znaki odwiecznie obecne w naszym życiu, ujawniają powiązania (mniej lub bardziej uświadomione) z najodleglejszą przeszłością, z początkiem.

Ostatni obraz z omawianego cyklu, który chciałabym przedstawić, powstał w 2022 roku. Nosi on tytuł *Récit_4. Cercle vicieux* / *Opowieść_4. Błędne koło* (il. 36). Pierwsze spojrzenie na płótno, skomponowanie dzieła na konstrukcji elipsy-spirali, figuratywność z postaciami balansującymi na obręczach, zmysłowość, estetyka²⁵ przywołują obrazy Francisa Bacona

²⁵ Mam na myśli estetykę transcendentną, której obiektem są takie formy zmysłowe jak czas i przestrzeń, stanowiące warunek wszelkiego dostępnego doświadczenia sztuki i Natury (piękno i wzniosłość), znaną z filozofii Kanta. Problem ten analizuje: G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981.



Il. 35. *Untitled (wall) / Bez tytułu (mur)*, 2020



Il. 36. *Récit_4. Cercle vicieux / Opowieść_4. Błędne koło*, 2022

(np.: *Studium skulonego aktu*, 1952; *Według Muybridge'a – Kobieta opróżniająca naczynie z wodą i paralityczne dziecko na czworakach*, 1965; *Studium aktu postaci w lustrze*, 1969). Przedstawiają one, jak i inne jego prace, koszmarne zdeformowane figury uwikłane w często nieprawdopodobne pozycje, operują brutalnością, wstrząsem, epatują przemocą wyrażaną także w warstwie estetycznej (przemoc farby, barwnych plam i linii²⁶). Obraz Lipeckiej, jakkolwiek pozornie skomponowany wedle układu dzieł Bacona, podobnie zmysłowy, w warstwie wrażeniowej (fr. *sensation*) sytuuje się w opozycji do angielskiego mistrza. Malarka operuje sugestią, estetyką rozumianą w tradycyjnych kategoriach *wrażenia zmysłowego* (gr. *aisthētikē*). Zatem wrażenie, odróżnione od percepcji i przedstawienia, traktowanego jako „podstawowa kategoria charakteryzująca współczesne malarstwo (począwszy od Cézanne’a), które nie pokazuje tego, jak świat wygląda (tę funkcję doskonale spełnia fotografia) lub jak mógłby wyglądać i obiera nowy kierunek w poszukiwaniu bardziej bezpośrednich form wyrazu”²⁷, przywołując słowa Jakuba Tercza, autora eseju poświęconego Baconowi i recepcji jego sztuki przez Deleuze’a, jest zasadniczą cechą malarstwa Zofii Lipeckiej. Obrazy polsko-francuskiej artystki, stanowiące przedmiot niniejszego opracowania, rozumieć i interpretować winniśmy poprzez jej doświadczenie historii, tradycji sztuki światowej, filozofii, kategorii estetycznych i etycznych. Świat jej wiedzy, malarskiego warsztatu, wrażliwości, zdolność widzenia codzienności w jej wzniosłości i upadku, uwaga skupiona na losach współczesnego człowieka przełożone zostały na język sztuki jednocześnie namiętnej, właśnie zmysłowej i chłodnej, naznaczonej *raison d’être* naszego tu i teraz. Często podstawą wielkoformatowego obrazu jest tradycyjna fotografia, zdjęcie zamieszczone w gazecie czy obraz komputerowy. Fotografia w twórczości Lipeckiej „nie pokazuje tego, jak świat wygląda” (podążając za słowami Tercza), ale

²⁶ J. Tercz, *Zobaczyć wrażenie. Malarstwo Francisa Bacona w ujęciu Gillesa* [Gilles’a] *Deleuze’a*, „Machina Myśli. Magazyn poświęcony filozofii, nauce i sztuce”, <http://machinamysli.org/zobaczyc-wrazenie-malarstwo-francisa-bacona-w-ujeciu-gillesa-deleuzea/> (dostęp: 8.01.2023).

²⁷ *Ibidem*.

– w zależności od przyjętej konwencji – stanowi źródło informacji, zachęca do zaangażowania wzroku widza, „odzwierciedla narracyjne pragnienie swoich czasów”²⁸. Mimo swej „fotograficznej realności”, nadrealistycznego „przełożenia” zdjęcia na płótno, obrazy nie są realistyczne, nie pokazują obrazu świata, jaki jest. Wierne odzwierciedlenie zapisu obrazu fotograficznego (np. fotografia Galaktyki z obrazu *Les passants* czy seria prac z cyklu *Biotopie* z początku XXI wieku) bądź reprodukcji (np. obraz *Untitled (Masaccio)* z 1985 roku) w obrazie malowanym możemy rozpoznać jako mierzenie się artysty z próbą uchwycenia niepokoju myśli, ale też poczucie odpowiedzialności za czas, w którym mieści się klamra życia jednostki. „Obraz stworzony przez malarza jest całością – mówi Walter Benjamin – podczas gdy obraz wykonany przez fotografa składa się z wielu fragmentów”²⁹. Fotografia stanowi jeden z ważniejszych środków artystycznych malarstwa. Jej wykonanie, często wkalkulowane w planowaną realizację, jest kwestią wyboru, decyzji, wreszcie „przeniesienia” jej na obraz. Kolejną czynnością jest zatem namalowanie fotografii na płótnie – jakość obrazu, jego kompozycja, kolorystyka, są zależne od jakości fotografii, która jest podstawą. Artystka nie dokonuje projekcji obrazu fotograficznego na płótno – po prostu na ogół tradycyjny format zdjęcia wprost odmalowuje na płótnie o określonych wymiarach (na ogół jest to format zbliżony do 200 x 200 cm). W zakres warsztatu malarstwa Lipeckiej wchodziły fotografie dokumentalne, amatorskie, kadry filmowe, zdjęcia streamingowe. Podłożem takich obrazów jak *Les passants* / *Przechodnie* (il. 34), *Grand neige_pierres* / *Wielki śnieg_kamienie* (il. 52) czy *Forts & faibles_5* / *Silni i słabi_5* (il. 7) jest znacznie powiększona fotografia o określonej treści wizualnej; w nią wmalowane i wrysowane są formy, stanowiące zasadniczy sens dzieła.

Fotografia dokumentalna u swych początków uważana była za potwierdzenie obiektywnej prawdy, podczas gdy malarstwo miało być

²⁸ Por. M. Kozloff, *Przedmowa*, [w:] I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. J. Jedliński, Kraków 2009, s. 7.

²⁹ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201.

efektem interpretacji. Lipecka podtrzymuje tę zasadę, zachowując obiektywność fotografii, wykorzystując ją jako „bezstronnego mediatora”³⁰, ale przez wprowadzenie w nią własnej ingerencji bądź złączenie z namalowanym przez siebie obrazem tworzy obraz pozarealistyczny z zachowaniem wszelkich zasad realizmu operującego figuracją. Celem fotografii (dokumentalnej) jest stworzenie „nowych relacji między tym, co tutaj, a tym, co odległe, pomiędzy dostępnym i nieosiągalnym, między widzialnym i niewidzialnym”, pisze Rouillé³¹. Akt powtarzania przez artystkę, jako obrazu piktoralnego, fotografii wykonywanej przez nią samą, archiwalnej (fotografii już istniejącej), następnie wprowadzanie w nią własnych ingerencji, nadaje – niekiedy powszechnie znanym – zdjęciom wartość dzieła malarskiego. Ono powstaje długo, jest utworem chwili „pstryknięcia”, momentu wyboru i decyzji. Częstym motywem obrazów jest pejzaż, precyzyjnie „przemalowany” z fotografii, i uzyskanie jako efektu końcowego mocno powiększonego dzieła malarskiego. Znaczenie samej płaszczyzny obrazu, niekończącej się przestrzeni, która powstaje w długim procesie (kolejne warstwy farby kładzione na zagruntowane płótno tworzące tło) i niekiedy „symuluje” obraz fotograficzny stanowiący podłoże dla malarstwa traktowanych form, bywa odwrócone. Dzieje się tak wówczas, gdy podłoże, tło obrazu wyraźnie ujawnia swoje malarskie „pochodzenie”; w nie natomiast wmalowane zostają „fotograficznie” wyobrażone postaci ludzkie, zwierzęta, rośliny, zjawiska atmosferyczne, materia wody, lodu, piasku, chmur, wodnej głębi itp.

W obrazie *Récit_4. Cercle vicieux* (il. 36) konwencja fotograficznego realizmu została odwrócona. Zielone tło płótna sugeruje pejzaż, w który włączona została, odtworzona z fotograficzną dokładnością, naga ludzka postać. Na rozegranym w intensywnych zieleniach polu, reprezentującym syntetyczny obraz pejzażu, wykreślonym szerokim, zamaszystym, wirującym duktem pędzla, widnieje, obejmująca niemal całą jego płaszczyznę, biała spirala-labirynt. Jej krawędzią, może szyną (?) biegnie samotny

³⁰ Pojęcie stosowane przez André Rouillégo. Por. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 88.

³¹ *Ibidem*.

człowiek/naga kobieta (?). Sylwetka tej postaci wyraża całkowite oddanie się czynności, bez znaczenia ni celu; podejmowany przez nią trud jest daremny. Śledząc trasę ścieżki spirali, zauważamy, że nie poprowadzi ona do – widniejącego w górnej lewej partii obrazu – wyraźnie namalowanego domku ze spadzistym dachem i jedynym otworem drzwiowym jako przypuszczalnego celu. Przy domku widoczne jest marne, schematycznie zaznaczone drzewko, jakie znajdujemy już we wczesnych pracach Lipeckiej. Ten pierwotny dom mógłby być miejscem schronienia i wytchnienia biegaczki, ale linie krzyżują się i płaczą w sposób uniemożliwiający wkroczenie na drogę, która prowadzi ku domowi. Elipsa marszruty kobiety podkreślona została, ograniczając ją, czerwoną przerywaną linią, wyznaczającą granicę, poza którą człowiek nie może/nie powinien (?) wyjść. W prawym dolnym rogu obrazu pojawia się – także spotykany w innych pracach artystki – rebus przypominający hieroglify albo egipskie pismo obrazkowe. Czy w rebusie zawiera się odpowiedź sensu obrazu? Pismem obrazkowo-literowym wpisany został francuski tytuł obrazu: (fr.) *cercle* – (pol.) koło, (fr.) *vis* – (pol.) śruba, para oczu (fr.) *yeux* = *Cercle vicieux* i jednocześnie komentarz: (fr.) *scie* – (pol.) piła = *ré* – *cie* – 4: *tour*, (pol.) wieża – (fr.) *nez*, (pol.) nos = (fr.) *retournez* – (pol.) wróć. W zagadce zawarta jest sugestia, by zatrzymać się przy obrazie, skupić uwagę, spróbować odczytać rebus, w który wpisane są „przesłanie” i tytuł pracy. Zabawa myślą, interpretacją słów, ich znaczeń i ich obrazkowego ekwiwalentu. Gra francuskich wyrażen, sylab, rysunków, rysunek kostki do gry, stożka, figurki jelenia, schemat piły do cięcia drewna – prowokują, by wgłębić się w rolę obecności rebusu, ale nasz wzrok – jeszcze bardziej niż obrazkowo-słowna zagadka – przykuwa sylwetka czarnego psa stojącego na przeciwnej krawędzi białej, splątanej spirali, po której biegnie postać. Przypowieść o błędnym kole (polski tytuł obrazu: *Opowieść_4. Błędne koło*) mówi o sytuacji bez wyjścia, której winne jest fałszywe rozumowanie. Praca Lipeckiej wyobraża strukturę, która ciągle się powtarza (splątane ścieżki spirali-labiryntu) i w którą wpłątany jest człowiek. Przesłaniem tej pracy jest – jak można sądzić – próba skupienia uwagi na kolejnych wyznaczających nasz los. Artystka odwołuje się tu do odwiecznego motywu labiryntu jako

drogi życia; labiryntu będącego metaforą doświadczeń adeptów religii misteryjnych. Wszystko, co robi jednostka, prowadzi do tego samego punktu, z którego wyszedł – labirynt-spirala stał się pułapką bez wyjścia. Człowiek w swym zapamiętłym biegu donikąd pozostanie sam i nigdy nie znajdzie schronienia. Czarna sylwetka psa – równie samotnego jak człowiek – może budzić niepokój, ale także pytanie o możliwość spotkania, dzielenia losu, przyjaźni czy wrogości. Spirala jako symbol życia? Pytania tu postawione nie mogą i nie powinny znaleźć odpowiedzi. Interpretacja obrazu pozostaje otwarta. Kierując się drogą dociekań Georga Wilkego³², możemy motyw spirali interpretować jako symbol księżycy (księżyc zamknięty w spiralnie zwiniętej muszli ślimaka-amuletu). „Spirala jest jednocześnie hierofanią lunarną, czyli cyklem dnia i nocy”³³. Zatem scena z obrazu Lipeckiej – idąc za myśleniem religioznawców i antropologów – w warstwie mitologicznej, symbolicznej czy rytualnej (lunarnej) może być rozumiana jako „wizerunek” losu, życia i jego rytmicznego powtarzania się, wreszcie rozpoznania już przez człowieka archaicznego w „życiu” księżycy własnego życia z jego początkiem, kresem i wiarą w regenerację. Także przedstawienie kobiety wpłątanej w sieć ścieżek spirali (jako hierofanii lunarnej) „błędnego koła” z perspektywy mitologicznej odnosić możemy do treści symbolicznych, „których źródłem jest przecucie, że księżyc jest normą rytmicznej przemiany i urodzaju”³⁴, czyli odrodzenia. Lunarność postaci obrazu *Cercle vicieux* (księżyc, czas) odnosić się może do niekończącego się procesu stawania się i umierania. Według Junga kobieta, zajmując całe pole rodzącej się osobowości (dziecka), jest też przyczyną oddzielenia się *ego* od macierzyńskiej opieki. Czy omawiany obraz możemy więc interpretować jako kryptoautoportret – mniej lub bardziej czytelny – przez który autorka „wraca” do swego dzieciństwa oddzielonego od matki?

³² Por. G.A. Wilke, *Die Religion der Indogermanen in ihren kulturhistorischen Beziehungen*, „Mannus-Bibliothek” 1929, nr 31, s. 149. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 159, powołując się na Wilkego, pisze: „Ślimak w dawnej religii meksykańskiej, w której bóg księżycy Teksiztekatl zamknięty w skorupie ślimaka, ukazuje się (jak księżyc) i znika, stając się miejscem teofanii lunarnej”.

³³ G.A. Wilke, *op. cit.*, s. 149.

³⁴ M. Eliade, *Traktat...*, s. 156.

Tajemnica aktu twórczego – uważa Jung – jest problemem transcendentnym, którego psychologia nie może rozwiązać. „Podobnie sam twórca jest zagadką, której rozwiązania wprawdzie szukamy na wiele sposobów, ale zawsze nadaremnie”³⁵. Tymczasem Freud sądził, że zrozumienie dzieła sztuki wiąże się z poznaniem osobistych doświadczeń artysty³⁶. Niewątpliwie indywidualna psychika twórcy może oddziaływać na jego dzieło i mieć znaczenie dla określenia jego kształtu i wartości etycznych – problem ten stanowi jeden z ważniejszych, w które zaangażowani byli badacze związani z tzw. szkołą freudowską. Zakładamy, że biografia artysty w pewnym stopniu wpływa na jego twórczość, nie ona jednakże decyduje o analizie i interpretacji dzieła; musielibyśmy – co nie stanowi przedmiotu niniejszego opracowania – wniknąć również w predyspozycje intelektualne i osobowościowe odbiorcy (gr. *ekphrasis*). Tę kwestię pozostawmy dociekaniom psychoanalitików oraz metodzie zajmującej się psychologią percepcji w sztuce.

³⁵ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł., wybór i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 396.

³⁶ Por. S. Freud, *Leonardo da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 359–446.

Rozdział 3

Fraktale

Poszukiwanie porządku w chaosie oraz intelektualna dociekliwość stały się artystycznym idiomem malarki. Poszukiwanie nagrodzone świadomością, że nie jest ono bezpodstawne. Chaos-Otchłań w mitologii greckiej jest pierwotnym komponentem teogonii Hezjoda¹ (VIII w. p.n.e.) mówiącej o przedpoczątkach świata, w którym nie ma jeszcze bogów². Według poety Chaos oznacza nieskończoną otchłań pustki, przed powstaniem Ziemi (Gaja), Miłości (Eros), Nieba (Uranos), Ciemności (Erebus), Nocy (Nyx), Dnia (Hemer) i Światła dziennego (Eter). Chaos według mitologii jest pierwotnym bóstwem. Bezdenna otchłań bez końca i początku, bez kierunków i zróżnicowania, istniejąca przed wszystkimi rzeczami, by mógł zaistnieć świat, musiała zostać „uporządkowana”. Dzieła zorganizowania niejasnego i pustego stanu Ziemi (według tradycji judeochrześcijańskiej) musiał dokonać Stwórca, „wrywając rzeczy z chaosu, wszystkiemu wyznaczył miejsce w uporządkowanym świecie”³.

¹ Hezjod, *Teogonia*, przeł. K. Kaszewski, Sandomierz 2010, s. 4 i n., https://pl.wikisource.org/wiki/Teogonia_Hezjoda/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87 (dostęp: 13.10.2022).

² Por. R. Sorel, *Chaos et éternité. Mythologie et philosophie grecques de l'Origine*, Paris 2006.

³ Ortolang. Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, https://www-cnrtl-fr.translate.google/definition/chaos//0?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc (dostęp: 13.10.2022).

Porządkowanie świata odbywa się w twórczości Zofii Lipeckiej przez poszukiwanie harmonii Chaosu, ale także jako wynik głębokiego przekonania o istnieniu „autonomicznego praobrazu”, powstającego jako wytwór „niejednoznaczności” historycznie kształtowanej wyobraźni kulturowej. Przypomnijmy, idąc za myślą Ryszarda Kasperowicza, że:

forma artystyczna, wizualna, obrazowa nie tylko jest efektem czynności zapośredniczającej imaginacji oraz pamięci, lecz także sama mediatyzuje, tak w perspektywie chronologii kulturowej (obrazowej), jak i przemian psychologicznych⁴.

Zofia Lipecka w swych obrazach przedstawia cud przewycięzania stanu daremności „uporządkowania świata”, który w procesie dziejów ostatecznie stał się udziałem człowieka. Poszukiwanie i wskazanie harmonii w otaczającym świecie, harmonii, którą człowiek – świadom jej praw – zakłóca, w jej malarstwie stało się źródłem melancholii, ale także twórczej siły, wyobraźni i potęgi marzenia.

Ryzykowne poznawanie nieznanego i nieuświadomionego, przekraczanie granic ścisłej nauki o wszechświecie i jego prawach, rozciąganie pamięci w przeszłość i przyszłość – zasada i początek umysłowej tożsamości każdego człowieka – dla Lipeckiej stało się zasadniczym narzędziem przywracania pierwotnej harmonii Chaosu.

Teoria „Wielkiego Wybuchu” nie daje ostatecznego wytłumaczenia praw natury i nie łagodzi niepokojów i pytań o sens naszej egzystencji. Artystka zdaje się ten pierwotny lęk, przez empiryczne dążenie do poznania jego źródeł, oswajać, wprowadzając w kadr obrazu porządek, ujawniając rządzącą naturą symetrię, akcentując przeciwieństwa i powtarzalność form, oświetlając ciemność.

Rozważana w twórczości Lipeckiej czasowa i przestrzenna prawidłowość, powtarzalność i trwałość form wywołują potrzebę poznawania i ochrony naszej przestrzeni autorefleksji i kontemplacji. Przestrzeni

⁴ R. Kasperowicz, *Wstęp*, [do:] A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstępem opatrzył R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 17.

utraconej w wyniku prób niszczenia przez człowieka dystansu do natury, a także na skutek powolnego zaniku pamięci kulturowej i zajęcia jej miejsca przez „powierzchowne wykształcenie nowoczesnych barbarzyńców”.

Różnorodność motywów, których używam w swojej sztuce – pisze Lipeccka – prowadzi nieuchronnie do pytania o ich znaczenie. Wydaje mi się, że sens sytuuje się poza poszczególnymi symbolami – w samej formie. Repetycja w całej historii cywilizacji pewnych kształtów takich jak spirala, szachownica lub trójkąt, a dalej ich obecność w naturze, w zadziwiających formach roślinnych, zwierzęcych lub krystalicznych i w końcu ich struktura: regularna, symetryczna – wydają się ukazywać mi harmonię kosmiczną⁵.

Wróćmy do Aby’ego Warburga, którego poszukiwania w zakresie historii sztuki jako historii znaczeń symbolicznych wydają się paralelne z artystycznymi dociekaniem Lipecckiej. Warburg niebezpieczeństwo zagrażające współczesnemu człowiekowi kojarzył ze zniszczeniem, jak określał, *Denkraum* – przestrzeni namysłu, miejsca, gdzie można ochronić to (pamięć obrazową, symbole, archetypy, które tworzą naszą *Mnemozyne*), czemu zagraża unicestwienie⁶. Lipeccka w swej twórczości, w doświadczeniach codzienności, powraca do myśli o chaosie, o jego sile zakorzenionej we współczesnej cywilizacji uwikłanej w potężne narzędzia komunikacji oraz przekazu informacji, zakorzenionej w kulturze, która nie jest w stanie osiągnąć kunsztu dorównującego wielkiej spuściźnie Humanizmu. Humanizmu, który – przypomnijmy – wyjątkową uwagę poświęcał temu,

⁵ Z. Lipeccka, *Je suis étonnée et fascinée par l’harmonie...*, maszynopis, grudzień 1990: „La diversité, l’éclectisme et ambiguïté des motifs que j’utilisais – écrit Lipeccka – posait inévitablement la question de leur signification. Alors il m’est apparu que le sens résidait au-delà de la signification des symboles particuliers, dans la forme elle-même. La répétition de certaines formes telles que la spirale, le damier ou le triangle dans l’histoire des civilisations, leur présence dans la nature, dans les étonnantes formes végétales, animales ou cristallines, et enfin leur structure même, régulière, symétrique, m’ont paru révéler l’harmonie cosmique”.

⁶ Por. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, London 2001, s. 225.

co łączyło człowieka w przeszłości nie tylko z siłą i transcendencją, lecz także z tym, co nędzne i słabe, scalając zmysłową intuicję z pracą umysłu – czyli dwiema sferami: naturą i kulturą. W humanizmie zmysłowe i pojęciowe oblicze poznania idzie w parze ze szczególnym respektowaniem śladów pozostawionych przez człowieka. Tą drogą konsekwentnie od lat osiemdziesiątych artystka podąża w swej sztuce, ale też w wyborach i postawach życiowych. Indywidualność jej twórczości, niezależność intelektualna, kwestie etyczne stawiają jej malarstwo poza „głównymi nurtami” sztuki współczesnej. Jest ono naznaczone przekonaniem o konieczności tworzenia sztuki, bo ta wprawdzie nie naprawi świata, ale przynajmniej wskaże miejsca, od których człowiek się oderwał i które zniszczył, zapominając o swym początku (il. 37).

*

Chaos cywilizacyjny (ekonomiczny, biologiczny, ekologiczny, informatyczny), w który uwikłana jest jednostka w dzisiejszej rzeczywistości, jej dezintegracja, poczucie symulowanego istnienia w świecie komputerowej „bezprzestrzeni” i pozornych obrazów, w myśleniu i dziele artystki „podlega próbie zrekonstruowania ładu świata; włączenia chaotycznych fragmentów, niespójnych form, załamanych przestrzeni, nieskończonych symetrii, pozornych repetycji w oswojoną tradycję humanistycznej kultury”⁷ – pisze Andrzej Turowski.

Od wielu lat w moim łódzkim domu znajduje się obraz Zofii Lipeckiej datowany na 11 października 1986 roku. Obraz nie ma tytułu. W lewym dolnym rogu mieści się narysowany białą kredką, lakoniczny napis z dedykacją.

⁷ A. Turowski, *Nostalgie...*, [w:] katalog wystawy *Zofia Lipeccka. Natura odzwierciedlona. Nature réfléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s.n.n.: „à essayer de reconstituer l'ordre du monde, à introduire les fragments chaotiques, les formes désunies, les espaces brisés, les symétries infinies et les répétitions illusoires, dans la sphère familière de la tradition humaniste”.



Il. 37. *Bez tytułu (czaszka)*, 1986

W ciemne szaroniebieskie tło „wrysowana” jest znacznie ciemniejsza rama: obraz w obrazie, rama pozorna i rama prawdziwa. Niemal w centrum kompozycji, białym konturem z czerwonawą – jakby pragnącą wyrazić wahanie albo przeciwnie, potwierdzającą myśl i gest ręki rysownika – linią, wrysowana jest ujęta profilem sylwetka człowieka – lewitującego czy może leżącego samotnie w pustynnej ciemności. Biernie, ale jednocześnie ufnie oddaje się potęgom żywiołu wielkiego deszczu czy może meteorytów spadających gdzieś z otchłani na jego nagie, bezbronne ciało. Samotny, jak gdyby nieukończony jeszcze „pierwszy człowiek”, przyjmuje na siebie deszcz „kamieni światła”, odłamków z niebiańskiego tronu, które odbijają w sobie to wszystko, co dzieje się na ziemi; objawiają to, co stało się z duszą umarłego, oraz miejsce, do którego odeszła⁸. Pierwsze religijne znaczenie aerolitów związane było z przekonaniem, że spadają na ziemię nasycone niebiańską sakralnością, są więc reprezentacją Nieba, bezpośredniego przejawu boskości. Człowiek na omawianym rysunku znajduje się pomiędzy Niebem i Ziemią, między *sacrum* i *profanum*. Zdaje się uosabiać humanistyczne marzenie o świecie, w którym to, co widzialne, i to, co niewidzialne, może zostać wyrażone uniwersalnym językiem sztuki, którą kształtuje rozum.

3.1. Fraktale – nieskończoność, powtarzalność i podobieństwo

Benoît Mandelbrot (1924–2010)⁹, urodzony w Warszawie francusko-amerykański matematyk i fizyk, w latach 70. XX wieku wprowadzi do matematyki pojęcie fraktali (łac. *fractus* – ‘złamany, cząstkowy, ułamkowy’).

⁸ M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 2015, s. 135.

⁹ Benoît Mandelbrot urodził się w Warszawie w rodzinie litewskich Żydów, po I wojnie światowej osiedlonych w Polsce. W latach 1924–1936 mieszkał w Polsce, w latach 1936–1957 we Francji. Pracował w Centre national de la recherche scientifique (CNRS) w Paryżu, a następnie na Uniwersytecie w Lille. W 1957 roku wyjechał do USA, gdzie pracował dla firmy IBM. Tam miał dostęp do najnowocześniejszych komputerów. Praca

O tym, jak istotne jest zagadnienie fraktali, zdecydowały jego zastosowania w dziedzinach pozamatematycznych. Jednym z najdonioślejszych stało się wykorzystanie badań nad fraktalami w przyrodzie. Fraktale, czyli krzywe, powierzchnie bądź bryły powstające w procesie dzielenia figury, charakteryzują się podobieństwem do całości, której stanowią składową¹⁰. Powtarzalność, samopodobieństwo formy jest decydującą właściwością fraktali. Najbardziej czytelna w świecie natury fraktalność widoczna jest na przykład w krzewie paproci (największy liść złożony jest z setek takich samych listków), kwiecie brokułu czy kalaflora (każdy pąk ich kwiatu do złudzenia przypomina cały kwiat), muszli, płatkach śniegu, chmurach¹¹. Istnienie symetrii fraktalnej związane jest z naszym odczuwaniem i rozumieniem piękna, o czym z perspektywy fizyka i matematyka pisał Zbigniew Jacyna-Onyszkiewicz:

Symetria to właściwość obiektu materialnego lub obiektu matematycznego polegająca na istnieniu zbioru transformacji (przekształceń) niebędących identycznością, które odwzorowują dany obiekt na niego samego. Zbiór takich transformacji matematycy nazywają grupą symetrii. [...] Źródłem piękna brylantu jest jego symetria. [...] Specyficznym rodzajem symetrii jest symetria samopodobieństwa [...]¹².

Owe niekończące się, powtarzalne wzorce są wszechobecne, a z perspektywy „zapisania” ich na płaszczyźnie obrazu malarskiego, odniesienia

m.in. nad funkcjami zespolonymi doprowadziła go do teorii fraktali (tzw. Zbiór Mandelbrota). W ogólnym znaczeniu oznacza obiekt „samopodobny” – taki, którego poszczególne elementy są podobne do całości, bądź „częściowo złożony” – przedstawiający coraz bardziej skomplikowane detale w dowolnie wielkim powiększeniu. Por. Z. Gołąb-Meyer, *Benoit Mandelbrot (1924–2010) – ojciec geometrii fraktalnej*, „Foton” 2011, nr 112, s. 50.

¹⁰ Fraktal oznacza obiekt samopodobny, którego części są podobne do całości. „Fraktal ma względnie prostą matematyczną definicję rekurencyjną, dlatego posiada symetrię samopodobieństwa w dowolnej skali”. Por. J. Kudrewicz, *Fraktale i chaos*, Warszawa 2007.

¹¹ *Can fractals help us understand the universe?*, <https://thekidshouldseethis.com/post/fractals-nature-universe-bbc-ideas> (dostęp: 16.10.2022).

¹² Z. Jacyna-Onyszkiewicz, *Piękno symetrii i piękno struktur funkcjonalnych*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, t. 12, s. 40.

do archetypowych form (spirala, labirynt, strzałki, trójkąty itp.) sytuują się jako szczególna konstrukcja życia. Obrazy Zofii Lipeckiej, w których artystka skupia uwagę na teorii fraktali, dotyczą pośrednio koncepcji nieskończonej powtarzalności świata natury wyobrażonego jako uporządkowany, logiczny chaos (*à rebours*). W latach dziewięćdziesiątych pod wpływem fascynacji fraktalami powstała seria obrazów poświęconych fenomenowi geometrii płatków śniegu oraz instalacja *Neige de glace*.

*

Odnosząc swą twórczość do fraktali, Lipecka nie tworzy tzw. sztuki cyfrowej, obecnie stanowiącej jeden z elementów nowych mediów¹³; jej twórczość pozostaje wierna tradycji malarstwa. Obraz fotograficzny, służący jako tło płótna, może powstać na podstawie zdjęcia wykonanego przez artystkę bądź pochodzącego z komputera czy ilustrowanego magazynu albo książki¹⁴. Tym sposobem powstaje krajobraz, na którego tle pojawiają się wmalowane ludzkie postaci, zwierzęta, słowa układające się w rebusy lub anagramy, proste formy geometryczne, symbole, znaki.

Po powrocie z Nowego Jorku w 1990 roku artystka zaczęła tworzyć obrazy i instalacje, gdzie wykorzystuje układ trzech lub czterech tafli lustra. Dzięki układom zwierciadlanego odbicia otrzymujemy „parareczywistość fraktalną”. Samopodobieństwo jako cecha fraktali w tej sztuce uobecnione zostało w serii prac, których podstawą stało się kalejdoskopowe odbicie¹⁵.

¹³ Od połowy lat 80. XX w. artyści zafascynowani możliwościami, jakie daje praca z komputerem, zaczęli kreować formy, które nazwano sztuką algorytmiczną. Tworzy się ją za pomocą obliczeń „obiektów fraktalnych” oraz odpowiedniego ustawienia oprogramowania. Przedstawianie efektów owych obliczeń jako nieruchomych obrazów bądź animacji, łączonych i nakładanych na siebie, tworzy rodzaj abstrakcji. Por. S.R. Holtzman, *Digital Mantras. The Languages of Abstract and Virtual Worlds*, MIT Press, Cambridge, MA 1995, s. 241.

¹⁴ Rolę i metodę wykorzystywania fotografii przez Lipecką szerzej omawiam w rozdziale drugim.

¹⁵ Por. M. Jużyniec, *Kalejdoskop matematyczny*, 12.09.2019, <http://kalejdoskopmatematyczny.pk.edu.pl/fraktale/> (dostęp: 31.05.2023).

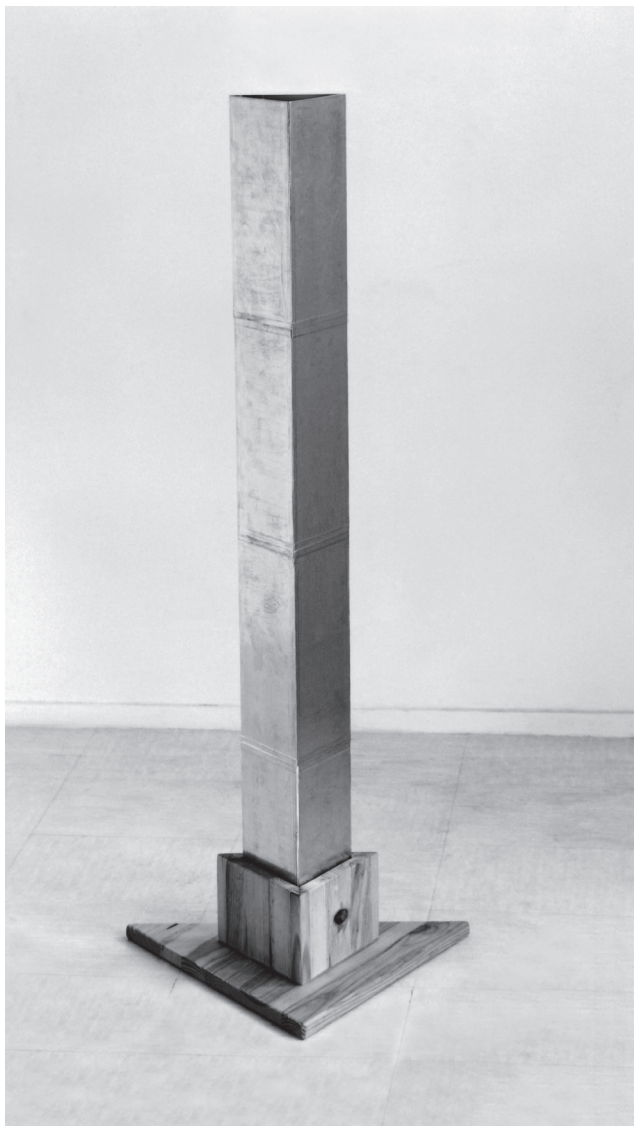
Obrazem-kluczem swoich artystycznych dociekań nazwała Lipecka pracę zatytułowaną *Révélateur / Objawiciel*¹⁶ (il. 38) z 1990 roku, gdzie – jak zapisała w swych notatkach – wyrażone zostało zagadnienie metafory gry lustrzanych płytek, które ustawione pod określonym kątem, tworzą kalejdoskop¹⁷: „C’est un instrument optique qui permet de voir ce qui n’est pas visible à l’oeil nu”¹⁸. Gra z lustrami, perspektywą i przestrzenią jest jednocześnie próbą intymnego dialogu artystki z Bogiem (*Révélateur* – fr. ‘Objawiciel’; także – pojęcie z zakresu fotografii – ‘wywoływacz’).

Podobnie możemy rozumieć obraz *L’Oeil de Dieu / Oko Boga* z 1990 roku (il. 39). Obraz *Projet_neige de glace / Projekt_śnieg lodowy* z 1991 roku (il. 40) wyobraża schematycznie przedstawione fragmenty kryształków lodu – jednolite, precyzyjnie wrysowane w jasne tło, opatrzone komentarzami w języku francuskim przypominają schematy struktur geometrycznych. Jest to obraz natury „opanowanej” przez człowieka; natury, której skomplikowaną fraktalność uszeregowano i skodyfikowano. Praca zatytułowana *Boîte Noires, avant-guerre_2* z 1993 roku (il. 41) zbudowana została systemem prostokątnych lusterek, w których w nieskończonej, zuniformizowanej powtarzalności odbijają się figurki żołnierzy zabawek z karabinem gotowym do strzału, wycelowanym w stronę identycznych (odbitych w lustrze) szeregów żołnierzy. Podobnej techniki użyła Lipecka w pracy *Microespace-Bureau* z 1999 roku (il. 42), w której – wykorzystując system lusterek – przedstawione zostało wnętrze biura korporacyjnego z niekończącymi się, identycznymi biurkami, na których ustawione są komputery. Wyobrazono tu miejsce pracy współczesnego człowieka jako przestrzeń wyludnioną, poza historią i przyszłością.

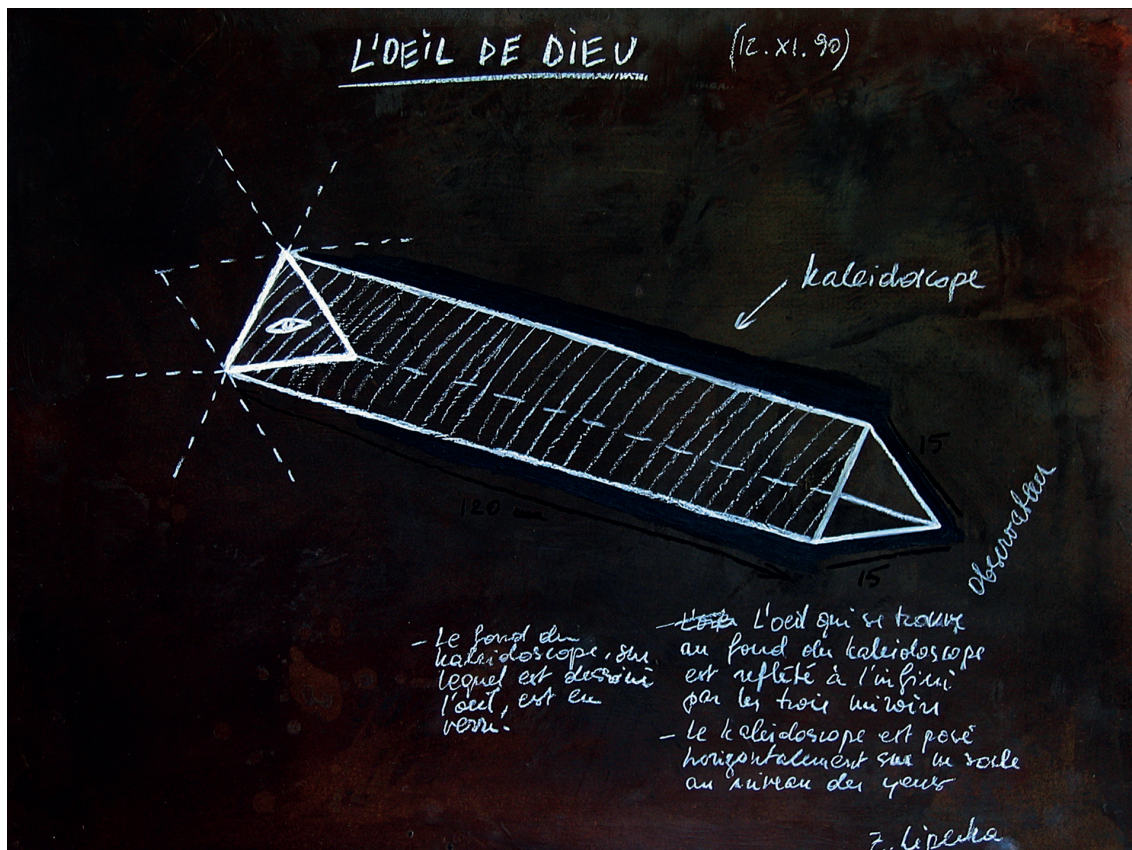
¹⁶ *Révélateur* – (fr.) rzecz. – objawiciel; (fr.) przym. – znamieny, szczególny, znaczący, charakterystyczny.

¹⁷ Por. niepublikowane notatki Zofii Lipeckiej z czerwca 1996 r., udostępnione autorce, s.n.n.

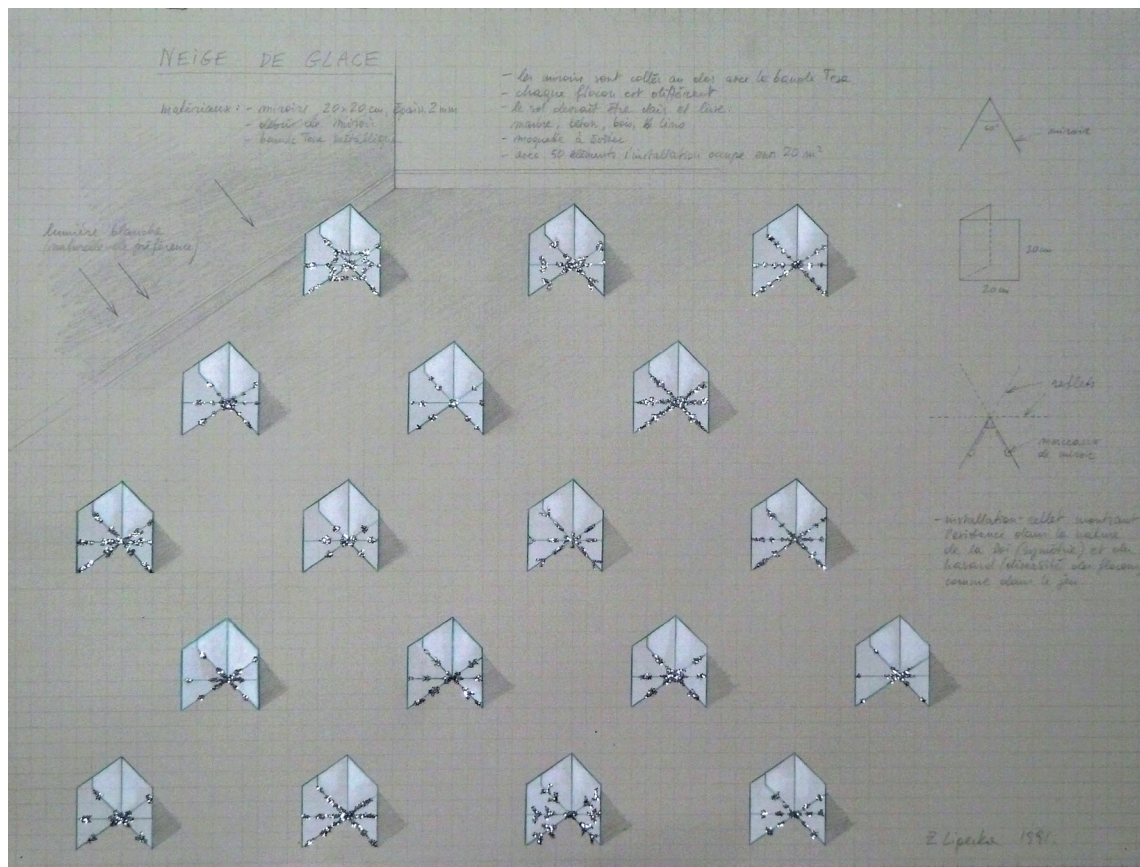
¹⁸ *Ibidem*. „Jest to instrument optyczny, który pozwala widzieć to, czego nie zobaczy się gołym okiem”.



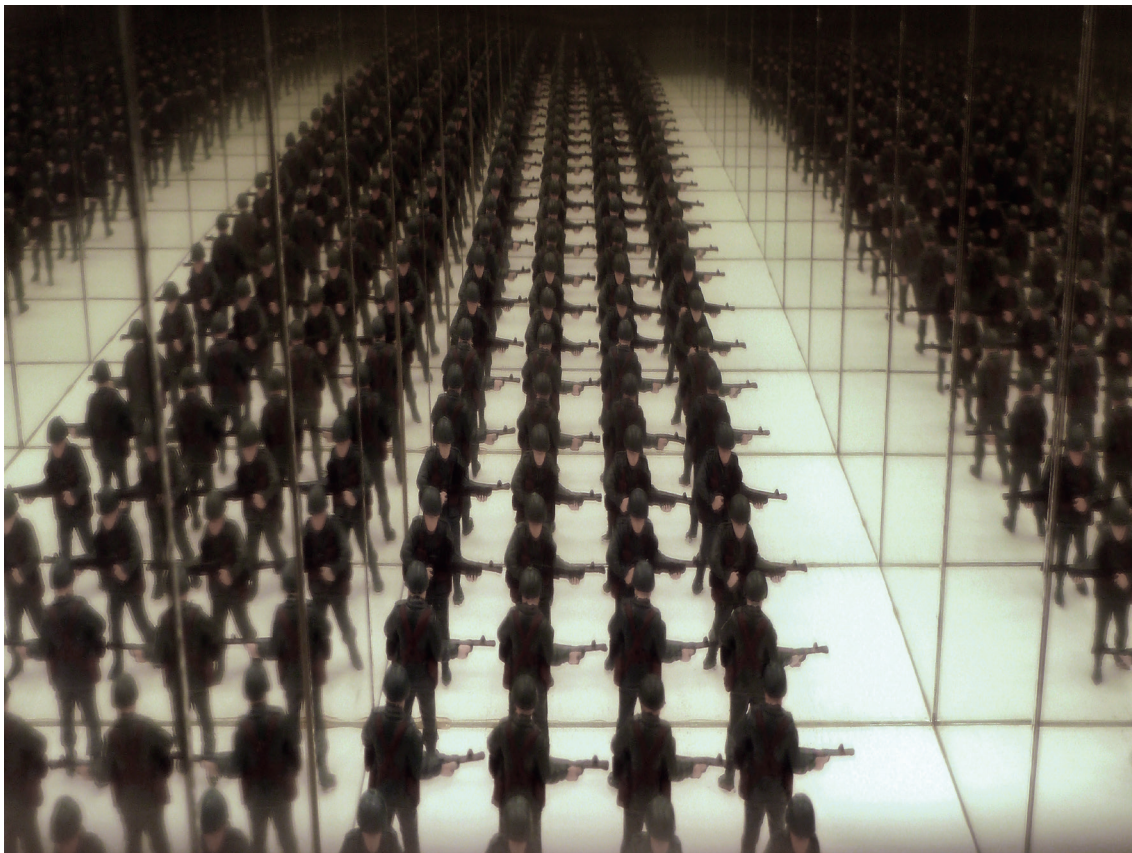
Il. 38. *Révélateur / Objawiciel*, 1990



Il. 39. *L'Oeil de Dieu* / *Oko Boga*, 1990



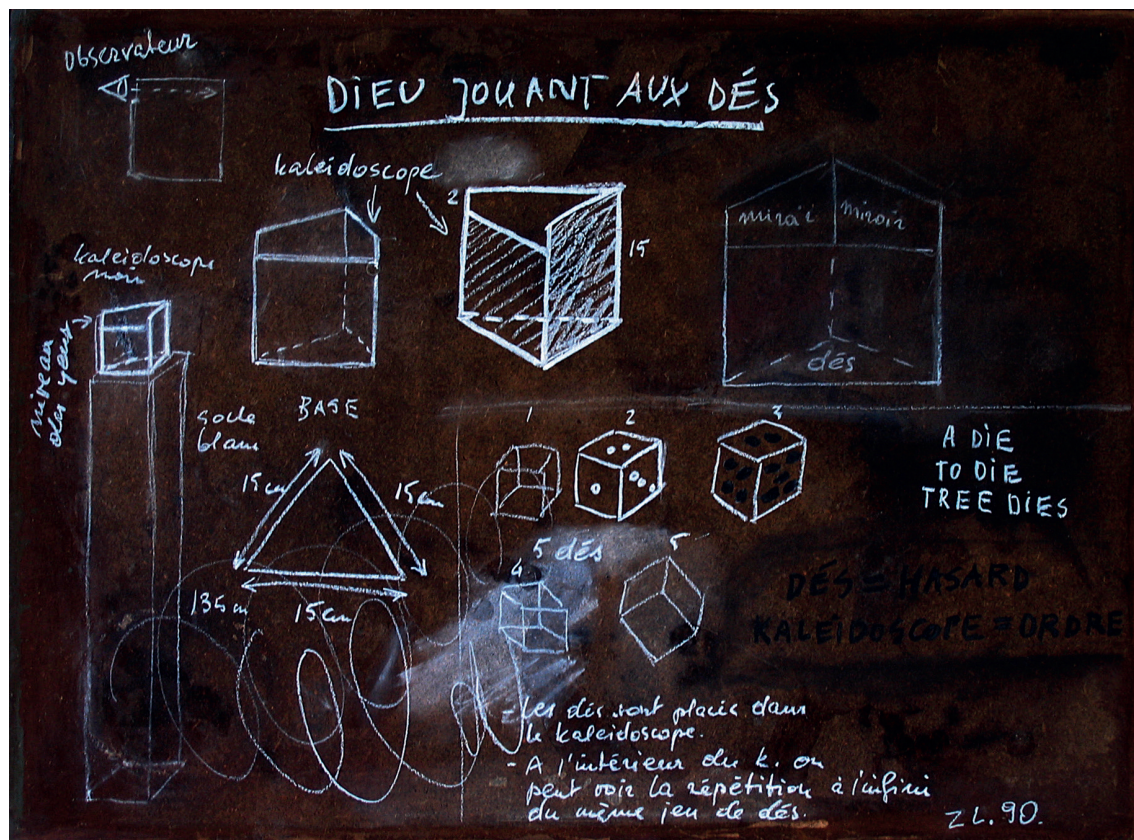
Il. 40. *Projet_neige de glace / Projekt_śnieg lodowy*, 1991



Il. 41. *Boîte Noires, avant-guerre_2 / Czarne Skrzynki, przed-wojną_2*, 1993



Il. 42. *Microspace-Bureau / Mikroprzestrzeń-Biuro*, 1999



Il. 43. Dieu jouant aux dés / Bóg grający w kości, 1991

W obrazie *Dieu jouant aux dés*¹⁹ / *Bóg grający w kości* z 1991 roku (il. 43) artystka eksploruje zagadnienie symetryczności, rozumiejąc ją jako efekt zamierzonego przypadku. Chaos zostaje wprawdzie uporządkowany, ale porządek świata trwa poza ludzką mocą – czytelne jest tu odniesienie do słynnej frazy Alberta Einsteina: „Bóg nie gra w kości”. Pozornie nic nie jest dziełem przypadku. Tytuł obrazu pozwala interpretować go jako próbę wskazania przypadkowości naszego losu zdeterminowanego porządkiem kosmicznym, zależnym od sił, na które nie mamy wpływu. Motyw kości do gry, sześcianu-kostki w różnych jej konfiguracjach, jest elementem stale powracającym w pracach artystki w formach rysowanych w obraz, w sześciennych lustrzanych skrzynkach (instalacja *Boîtes Noires* / *Czarne Skrzynki* z 1993 roku), w mikroskopijnych „mieszkanach-pudełkach” (instalacja, film video *Intérieur Témoin* z 2009 roku²⁰). Kości do gry²¹ – narzędzie rozrywki i hazardu, które może prowadzić do zguby – generują losowe wyniki i symbolizują linię życia jako przypadek, są instrumentem wróżbiarskim; w mitologii staroindyjskiej świat miał zostać stworzony według sumy czterech rzutów kostką do gry²². W grze w kości u jej starożytnych początków dopatrywano się pierwiastka boskiego; w antycznej Grecji i Rzymie wierzono, że przebieg toczącej się gry w kości odzwierciedla wolę Boga bądź bogów. Zagadnienie przypadkowości i prawdopodobieństwa, uzasadniające powszechne występowanie w świecie natury zamierania i odradzania się – symbolizowane przez rzut

¹⁹ Gry słów, swoiste rebusy słowne, mające szczególne znaczenie w języku francuskim, są jednym z idiomów sztuki artystki. Do rebusów słownych zapisanych na powierzchni płótna Lipecta będzie wracała na różnych etapach twórczości. Ostatnie obrazy, w których artystka odnosi się do wojny w Ukrainie, zawierające rebusy powstały w 2023 roku.

²⁰ Wystawa *Intérieur Témoin*, o której szerzej będziemy pisać w dalszej części książki, odbyła się w Saint-Cloud (Francja) w ECLA między 6 i 23 stycznia 2009 roku.

²¹ Por. *Historia pierwszych kości i gier*, https://web.archive.org/web/20130313100554/http://q-workshop.com/help_more.php?topic=history&lang=PL&sell_type=DETAL (dostęp: 10.08.2018).

²² Za: staroindyjski mit teogoniczny zapisany w sanskrycie, zawarty w eposie *Mahabharata* mówiącym o stworzeniu świata. Każdy z czterech rzutów kostką wskazywał niższy wynik – koncepcja czterech wieków ludzkości. Epos *Mahabharata* we współczesnej wersji został zredagowany między II a VII w. n.e.

kostki do gry, samą jej formę (sześcian) i znaki-oczka od jeden do sześciu²³ – znalazło szczególny wyraz w kolejnych pracach Zofii Lipeckiej, w których artystka pragnie wyrazić pytanie o boski porządek świata, ale także o „odpowiedzialność” Boga za jego los. Francuskie *dé* – kostka do gry – oznacza też przypadek. *De* w języku francuskim stanowi pierwszą sylabę wielu słów. „W języku angielskim – pisze Lipecka w liście do autorki – *a die* jest podobne do *to die* – umierać. Dwa z moich obrazów: *Eye Die game* oraz *Jeu de dés* są zbudowane wokół tej gry słów”²⁴. Na podłożu owej gry słownej, w którą włączone zostało słowo *eye* (ang. ‘oko’) i *I* (ang. ‘ja’) powstał również prototyp gry *EYE DIE GAME*, której celem miało być poznanie okoliczności (pory roku, dnia miesiąca, pory dnia, nocy, przyczyny, lecz nie daty) własnej śmierci. Podstawowym narzędziem gry jest tu rzut kostką – stawką połowiczna wiedza, która nie pomoże odwrócić kolei losu, bo „Bóg nie rzuca kośćmi” – powtórzymy. Walka człowieka z Bogiem/Losem zawsze skazana jest na porażkę, walka o Boga prowadzi ku dyskursom filozoficzno-teologicznym, którym sprostać może jedynie On sam.

*

Podejmowane przez współczesnych astrofizyków poszukiwanie początków świata, postrzeganych jako „wielka katastrofa/wielki wybuch”, poszukiwanie jego nieskończoności i nieskończonych bytów mieści się – być może – w niepokojącej nas wątpliwości, którą Lipecka wyraża przez

²³ Por.: „Standardowe kości do gry mają formę sześcianu o boku długości od 1 do 2 cm. Ścianki sześcianu oznaczone są cyframi od 1 do 6 lub symbolizującymi je oczkami. Tradycyjnie oznaczenia są tak rozłożone, aby dodane liczby z przeciwległych ścianek zawsze równały się 7. Zasadę tę stosuje się co najmniej od czasów antyku. Rozłożenie oczek, których suma z przeciwległych ścian równa się 7 daje dwa możliwe typy kostek sześciennych: prawoskrętne i lewoskrętne. Patrząc na wierzchołek, na którym stykają się ścianki oznaczone 1, 2 i 3 – rosnące wartości określają kierunek”, http://q-workshop.com/help_more.php?topic=history&lang=PL&sell_type=DETAL (dostęp: 10.08.2018).

²⁴ E-mail Zofii Lipeckiej do autorki z 8 sierpnia 2018 r.

proste pytania o moment, w którym załamała się wiara w istnienie Boga Osobowego, Boga Stwórcy, a dominująca stała się zasada absolutu, przenikającego wszystkie substancje ziemskie (doskonałość i harmonia porządku natury). Koncepcja rozumnego rozwoju wszechświata, głoszona przez filozofów panteistycznych, jakkolwiek znajdująca odzwierciedlenie w swoiście pojmowanym przekonaniu o ludzkiej spójności z naturą, a więc z bogiem, pozwalała jednostce postrzegać samą siebie jako spójny byt złożony z myślenia i ciała²⁵. Człowiek zatem, tworząc jedność z naturą, będącą jego rzeczywistością – jak twierdzili panteiści – mógłby tworzyć doskonałą harmonię. Dlaczego i co zakłóciło owo marzenie o harmonii? Lipecka w kolejnych pracach, występując z pozycji świadka i uczestnika, zadziwionego rozgrywającymi się wydarzeniami w XX i XXI wieku, podejmuje próby wskazania tych momentów w dziejach ludzkości, które mogły doprowadzić do załamania koncepcji panteistycznej. Natura nie jest abstrakcją, nie jest idealna a jej usytuowanie i zależność od procesów cywilizacyjnych zaburzyły zgodę między człowiekiem i uniwersum.

3.2. Fraktale i natura – obraz zorganizowany

Poszukiwanie, odzwierciedlanie świata natury w jego ściśle określonym zorganizowaniu stanowi w twórczości Zofii Lipeckiej jeden z ważniejszych tematów, obecnych od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku po obrazy z serii *Biotopie*, powstałe już w wieku XXI.

Wzorzec, wedle którego działa natura, wymaga poznania, zbadania go, by nie postrzegać jej jako chaotycznej i przypadkowej. Zainteresowanie fraktalami, odzwierciedlone w obrazach, związane jest z dążeniem artystki do poznania, czym jest owa powierzchnia bądź bryła, powstająca w procesie kolejnego dzielenia się jakiejś formy, której elementy wykazują wzajemne podobieństwa do całości. Poszczególne fragmenty wyglądają tak samo jak jego najmniejszy detal; każda część jest podobna do całości,

²⁵ Por. W. Mander, *Pantheism*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/pantheism> (dostęp: 12.08.2018).

tylko mniejsza. Samoorganizowanie się świata natury odtwarza budowę wszechświata jako takiego. Poznanie zasad nim rządzących, wszechobecności życia i właśnie powtarzalności jego form, może być drogą do rozwiązania zagadki stworzenia. Naukowcy zajmujący się geometrią fraktalną zwrócili uwagę na ukryty głęboko w naturze porządek, którym kierują proste wzory²⁶. Chaos świata ma swój wewnętrzny porządek, na przykład znajdujące się w kształcie drzewa jego odbicie w pojedynczej gałęzi, w liściu, liścia w jego komórce itd.

*

W twórczości Zofii Lipeckiej zasadniczą rolę odgrywają motywy odzwierciedlające namysł nad trwałością sztuki, naturą i Uniwersum. Jej sztuka, zakorzeniona w humanistycznej tradycji, odnosi się tak samo do nauki, jak do niesprecyzowanego badawczo fenomenu odczuć i przeżyć. Zainteresowanie współczesnością, respekt wobec nauki, przekonanie, że w dziejach myśli znajdziemy oparcie dla dzisiejszego, przeżywającego impas, świata wojen, nierówności społecznych, zagrożeń ekologicznych, wykorzystywania dominacji politycznych itp., stanowi zasadę tej sztuki. Przed laty, w 1991 roku, Andrzej Turowski pisał, że Lipecka: „Odczuwając wielorakie zagrożenia świata pragnie manifestować postawę etyczną, nadając sztuce wymiar ekologiczny. Zafascynowana tajemnicą Wszechświata próbuje przeżyć w twórczości przygodę (lub los) nieskończonej harmonii Chaosu”²⁷. Obrazy Lipeckiej, zarówno te z lat ubiegłych, jak i najnowsze (cykl *Labiryntów*, *Spirali* i *Biotopii*), poruszając zawsze aktualne problemy i odnosząc się do kolejnych odsłon naukowo-badawczych,

²⁶ Por.: G. Cantor, *De la puissance des ensembles parfait de points*, „Acta Mathematica” 1984, nr 4, s. 381–392; M.F. Barnsley, H. Rising, *Fractals Everywhere*, Boston 1993; I. Stuart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge, MA 1995, s. 21; M. Majewski, *Szkice o geometrii i sztuce. Gereh – geometria w sztuce islamu*, Toruń 2017; R. Gawlik, *Geometria fraktalna. Fundament natury*, e-bookowo, 2019, <https://ksiegarnia.pwn.pl/Geometria-fraktalna,788559981,p.html> (dostęp: 18.01.2023).

²⁷ A. Turowski, *op. cit.*, s.n.n.

wykorzystując współczesne informacje, konsekwentnie pozostają w dialogu z odbiorcą, który milczy. Acz nie pozostaje obojętny. Przywilejem krytyka piszącego o twórczości Lipeckiej jest „wyrażenie” własnego rozumienia tej sztuki, przywilej wymiany myśli, rozmowy z artystką. „Artysta współczesny – raz jeszcze przywołam słowa Turowskiego – modeluje rzeczywistość i tylko ta rzeczywistość jest dla jego sztuki modelem”²⁸. Ale rzeczywistość modelowana przez Zofię Lipecką jest jednocześnie – na pewnym poziomie rozumowania – realnością „czytelnika” tych obrazów. Zakładając pewną rozumność świata, artystka swym przewodnikiem duchowym i intelektualnym czyni między innymi Blaise’a Pascala z jednej strony i Rogera Caillois z drugiej – wierzy w zasadność i celowość ludzkiego myślenia. „Wielkość człowieka jest wielka – pisał Pascal – w tym, że zna on swoją nędzę. Drzewo nie zna swej nędzy. Nędzą tedy jest czuć swoją nędzę, ale wielkością jest wiedzieć, że się jest nędznym”²⁹. Malarza poprzez tematy, które podejmuje w swej twórczości, zdaje się *a priori* stawiać „wielkość człowieka” – w jego wspaniałości i niegodziwości – na szali tej samej wagi, co owo „drzewo nieznające swej nędzy”, którego życie zależne jest od jednostki, a ta – oby wiedziała (w swej wielkości), że jest nędzna i pozwoliła żyć drzewu. Zofia Lipecka, podążając za myślą Caillois, poszukuje ciągłości między prawidłami świata pierwotnego a współczesnymi zachowaniami, prowadzącymi do samounicestwienia³⁰. Poprzez swą postawę intelektualną i artystyczną stawia pytanie o zasadność i sens obecności człowieka w świecie. „Historia gatunku ludzkiego na najdalszych i najbliższych nam szczeblach rozwoju jest jedna i wspólna” – pisał Mieczysław Porębski we wstępie do *Żywiołu i ładu* Rogera Caillois³¹. Obrazy Lipeckiej odzwierciedlają tę historyczną i nieuchronną ciągłość pewnych prawidłowości, przekroczeń i przemian – niemal takich samych od dziesiątków tysięcy lat. Zajmując się paralelizmami między strukturami mineralogicznymi, organicznymi (idąc dalej: formami

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1953, s. 135.

³⁰ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 10.

³¹ *Ibidem*.

Uniwersum) i formami ekspresji wyobrażeń pozostawionych przez człowieka paleolitu i trwającymi we współczesności, artystka dotyka natury Czasu, akcentuje potrzebę harmonii, od początków Historii organizującej czas *sacrum* po czas *profanum*³². Zakładając, że sztuka może być narzędziem opisu, poznania, ale również swoistym duchowym przewodnikiem zasad panującego w świecie ładu, malarka odwołuje się do natury, nauki i kultury. Odwołania te znajdują wyraz w zgłębianiu obszarów mitologii, wierzeń, rytuałów i symboli, „w antropologicznym wymiarze prowadzą w nieznany i zadziwiający świat organicznych i kosmicznych struktur przyrody”³³. Źródłem obrazów Lipeckiej są tak samo żywe konstrukcje roślinne z ich „tajemniczymi” wnętrzami, budową morfologiczną, jak obrazy odnajdywane w dziełach paleontologicznych, w historycznych słownikach symboli, w dawnych traktatach malarskich, w zielnikach i atlasach kosmologicznych (np. cykl *Geometria roślin*, 1990–1991). Czasowa i przestrzenna regularność form świata natury, ich powtarzalność, zorganizowanie i równowaga, tak silnie obecne w refleksji artystycznej Zofii Lipeckiej – odnajdywane w świecie Uniwersum – z etycznego punktu widzenia mogą być jej próbą powstrzymania nas przed widzeniem świata i jego Historii z tylko antropocentrycznej perspektywy.

W twórczości Lipeckiej świadomość istnienia kosmicznego ładu jest silniejsza od myśli o chaosie. Chęć poznania historii geometrii, astrofizyki, botaniki i biologii, mitologii i religii stały się jednym z możliwych sposobów zrozumienia procesów rządzących wszechświatem. „Wędrowki po kresach przestrzeni i czasu – pisze Turowski – wśród pierwszych i złożonych materii, między skończonością i nieograniczonością Kosmosu zbliżyły jej refleksję do współczesnych teorii chaosu, silnie zakorzenionych w elektronicznej cywilizacji i postmodernistycznej kulturze...”³⁴. Opierając się na współczesnych badaniach w obszarach geometrii fraktalnej, można stwierdzić, że chaos z jego powtarzalnością w „porządku

³² Idem, *L'Écriture des pierres*, Genève 1970, s. 17.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Turowski, *op. cit.*, s.n.n.

kosmicznym” okazał się – w doświadczeniach naukowców, przełożonych na fotografię komputerową i recepcję w sztukach plastycznych – źródłem dostrzegania w „chaosie” natury, także w geście malarskim, wszechobecności symetrii, piękna obecnego w powtarzalności form i zjawisk. W naturze – pisze Eliade – nie ma chaosu, na płaszczyźnie kosmologicznej chaos może oznaczać „ciemności” nocy, po których następuje ponowne stworzenie, jest mityczną chwilą „początku” i „końca”³⁵.

³⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 392–393.

Natura – wzrost, ruch, symetria

Odczucie piękna natury, jej „doskonałego” porządku w twórczości Zofii Lipeckiej wiąże się z postrzeganiem świata jako makrokosmosu i umieszczonego w nim człowieka jako mikrokosmosu. Odwołując się do Giovanniego Pico della Mirandoli (1463–1494), możemy artystyczno-etyczną postawę Lipeckiej wiązać z myślą renesansowego filozofa dotyczącą tworzenia się człowieka na sposób „etyczny”, gdzie zmianie podlega nie istota człowieczeństwa, lecz nadany jej w aktach wyboru kształt: „wszystko, co istnieje we wszystkich światach, zawarte jest w każdym jednym”¹. Rozumienie wolności jako fundamentu kondycji człowieka, uznanie go za istotę autonomiczną, niezależną do religii (od Boga, jak chciał Mirandola), określającą swój los poprzez własne działania, w dziele artystki znajduje wyraz w jej stosunku do natury. Traktuje ona świat natury „jako powszechny, kosmiczny system zbudowany za pomocą praw i zasad rządzących zarówno ruchami ciał niebieskich, jak wzrostem roślin”². To w naturze mieści się jedność materialna i duchowa, łącząca człowieka

¹ Pico della Mirandola, *Heptaplus (Opera)*, 1557, s. 72; podaję za: S.A. Farmer, *The Problem of Giovanni Pico della Mirandola. The Early Writings*, Ph.D. dissertation, Stanford University, 1977, s. IX.

² A. Turowski, *Nostalgie...*, [w:] katalog wystawy *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature réfléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s.n.n.

z Wszechświatem, w niej zawarty jest początek i kres. Turowski stwierdza: „Natura Lipeckiej to Ogród”³. Ogród jako Wszechświat, jako miejsce, w którym dokonał się akt stworzenia, występuje w kulturze od czasów Mezopotamii. W Księdze Rodzaju zapisano: „Potem zasadził Pan Bóg ogród w Edenie, na wschodzie. Tam umieścił człowieka, którego stworzył”; „Pan Bóg wziął zatem człowieka i umieścił go w ogrodzie Eden, aby go uprawiał i doglądał” (2, 8–25). Z 1985 roku pochodzi obraz *Bez tytułu (Masaccio)* (il. 44), w którym artystka cytuje fragment (portretowo traktowane twarze Adama i Ewy) słynnego fresku Masaccia (1401–1428) *Wygnanie z raju* (1426–1427) z kaplicy Brancacci w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji (il. 45).

Jedno z najbardziej dramatycznych w historii sztuki wyobrażeń przedstawiających scenę wygnania z Ogrodów Edenu Lipecka ustanowiła głównym tematem swego obrazu, jego czarno-białą „reprodukcję” umieszczając w centrum ołowianego w kolorze tła. Oto Adam zakrywający w rozpaczę twarz przed osądającym spojrzeniem, przed losem, jaki będzie musiał dźwigać poza Ogrodem-Rajem; świadom swej winy i odpowiedzialności za nią. Ewa, krocząc obok Adama, zasłania swe ciało z nowo nabytą świadomością, że może stać się ono – odwołując się do Rogera Scrutona – obiektem pożądanego spojrzenia innego⁴. Rozpacz Ewy wydaje się rozpaczą ostateczną, niemożliwą do ukojenia, jej cierpienie Masaccio wyraził z realistyczną ekspresją, odmalowując zniekształcone lamentem rysy twarzy, bezwiedny gest, jakim zasłania piersi i łono. Bóg, wyganiając Pierwszych Ludzi z raju – jak przedstawił ich Masaccio – choć grzesznych – nie pozbawił ich godności, nie poniżył ani nie zdegradował. Piękno ich ciał, stanowiące kompilację klasycznego archetypu „idealnego aktu”, w ekspresji twarzy, gestów wyraża całe cierpienie świata. W obrazie Lipeckiej twarze Adama i Ewy, przedstawione na ciemnym tle, obwiedzione namalowanym zielenią trójkątem równoramiennym, to twarze dwojga ludzi – samotnych, pogrążonych w rozpacz, niepewnych swej przyszłości, oplakujących swój los.

³ *Ibidem*.

⁴ Por. R. Scruton, *Oblicze Boga. Wykłady imienia Gifforda*, przeł. J. Grzegorzcyk, Poznań 2015, s. 126.



Il. 44. *Sans titre (Masaccio) / Bez tytułu (Masaccio)*, 1985



Il. 45. Masaccio, *Wygnanie z raju*, 1426–1427. Kaplica Brancacci w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji (domena publiczna)



Il. 46. *Planète bleue_5* / *Błękitna planeta_5*, 2018

Fragment reprodukcji Masaccia, naklejony na powierzchnię obrazu, umieszczony został na szczycie góry usypanej z szarej ziemi czy popiołu; ziemi pozbawionej Natury. Starotestamentowy Raj, z którego wygnani zostali Pierwsi Ludzie, jest miejscem pustym, pozbawionym życia. Ta sama para ludzi pojawia się w obrazie *Planète bleue_5 / Błękitna planeta_5* z 2018 roku (il. 46).

Malarka użyła tu techniki odbitki, dzięki której powstała na poły abstrakcyjna przestrzeń przypominająca spienione wody oceanu, pokrytego dryfującymi po nim taflami lodu. Kry widoczne są na powierzchni wody, na brzegu, ale także zdają się spadać z nieba. W tło płótna wmalowani zostali, wyobrażeni z realistyczną starannością, nadzy mężczyzna i kobieta. Błękitno-zielony ocean z ledwie zaznaczoną linią horyzontu jest źródłem ich trwogi. Oboje zdają się uciekać przed kolejną, nadciągającą lodową falą; mężczyzna prawym ramieniem chroni tulącą się do niego kobietę. Para nagich ludzi w popłochu ucieka przed nadchodzącą katastrofą. Obserwuje ich młody człowiek, turysta, stojący na brzegu, beznamietnie rejestrujący cyfrową kamerą ich zmagania z żywiołem i niewidzący czy obojętny wobec zbliżającego się kataklizmu, który pochłonie i jego samego, i parę ludzi uciekających w trwodze. Obraz widoczny na ekranie elektronicznego aparatu jest dla tego współczesnego podglądacza prawdziwszy od sceny rozgrywającej się przed jego oczyma.

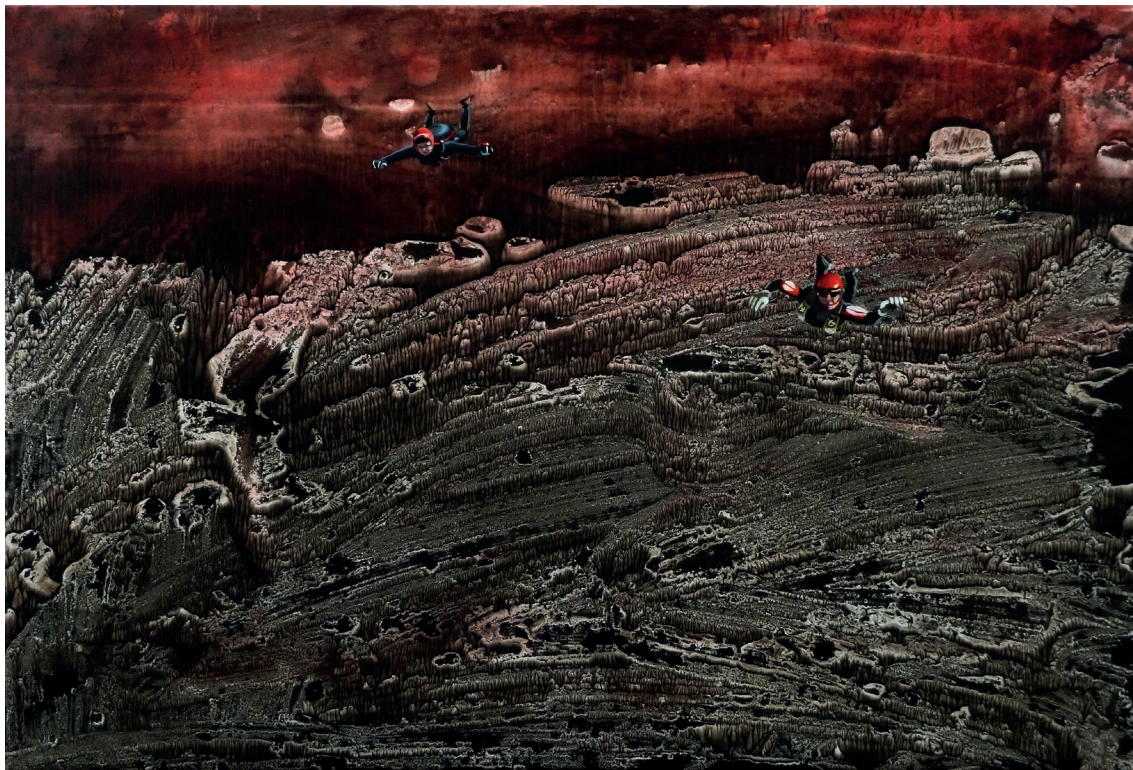
4.1. Biotopie – ekologia XXI wieku

Motyw ludzi niedostrzegających zbliżającego się nieszczęścia, oddanych tajemniczym eksploracjom, bez troski zażywających kąpiele w rzece czy opalających się w obliczu bliskiej zagłady, obecny jest w obrazach z cyklu *Biotopie* (np.: *Biotopia_3*, 2014, *Forts & faibles_6* i *Forts & faibles_10*, 2018). „Doskonały Ogród” jako idea Uniwersum, symbolicznie wyobrażony w ramach instalacji *Nature réfléchie*, którą Lipecka zrealizowała w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1991 roku, po prawie trzydziestu latach przemieniony został w „Ogród Wygnańców”. Ziemia, górujące nad nią

niebo, żywioły, zwierzęta i rośliny, widoczne na obrazach z XXI wieku, przedstawione zostały jako obiekty ludzkiej eksploracji i eksploatacji. Naturze został zadany gwałt – komunikują obrazy Lipeckiej – człowiek tymczasem wydaje się tego faktu nie dostrzegać, przekonany o swej dominacji nad światem. Idea romantycznej opozycji kultury i natury w tej serii prac wyobrażona została jako utopijne miejsce krajobrazu wygenerowanego technikami komputerowymi, cyfrową fotografią, zdjęciami teleskopowymi. Obecni w tych obrazach (pejzażach) ludzie nie obserwują natury, nie kontemplują, nie stoją zadziwieni w obliczu jej piękna i majestatu, jak ujmowali ten temat niemieccy romantycy Caspar David Friedrich (1774–1840), Carl Blechen (1798–1840) czy Anglik John Crome (1768–1821). Postaci zaludniające obrazy Lipeckiej są konsumentami otaczającego ich piękna natury tak samo jak kryjącego się za nim śmiertelnego niebezpieczeństwa, którego nie dostrzegają. Jeżeli się jej przyglądają, to po to, by sfotografować niecodzienne zjawisko, wwiercić się w ziemię, w pokrywą lodu, wyciąć kolejne hektary lasów, postawić kolejny mur. Romantyczny motyw malarski „doznania dali i krańca”, pojmowanych w kategoriach przeżywania „natury i jej nastrojów jako alegorii i symboli wyrażających najgłębsze problemy egzystencji ludzkiej”⁵, artystka ukazuje jako odbicie kondycji współczesnego człowieka, trwającego na krawędzi niszczonego i niszczącego świata (*Dans la rouge_4* / *W czerwieni_4* (il. 47)). Świata nadal fascynującego, urzekającego mnogością istnień w głębinach oceanów (*Biotopia_4* i *Biotopia_6* z 2016 roku (il. 48, 49)), pociągającego niezmierną, melancholijną pustką zimowego krajobrazu (*Bruissement* / *Szelest* z 2019 (il. 50)), ale naznaczonego samotnością, śmiercią, wyobcowaniem, tęsknotą, ukrytym zagrożeniem, zakłóceniem odwiecznych praw natury.

W tym miejscu raz jeszcze przywołajmy Friedricha. Niemiecki romantyk pojmował miejsce jednostki w świecie, jej nastroje i odczucia, skupiając uwagę na obrazie natury. Ona miała świadczyć – pisze Hannelore Gärtner:

⁵ P.H. Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, przeł. S. Michalski, [w:] *Ikonoграфия romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, Warszawa 1977, s. 111.



Il. 47. *Dans la rouge_4 / W czerwieni_4*, 2018



Il. 48. *Biotopia_4, océan / Biotopia_4, ocean*, 2016



Il. 49. *Biotopia _6, océan / Biotopia_6, ocean*, 2016



Il. 50. *Bruissement* / Szelest, 2019

zarówno o tęsknocie za harmonią, braterstwem, równością i szczęściem, jak i objawiać istnienie ciemnych stron życia ludzkiego. [...] Dominującym jest uczucie tęsknoty, która przenika wszystkie obrazy Friedricha, przykuwając uwagę widza. Co jest przedmiotem tej tęsknoty? Możemy chyba w tym względzie – porównać Friedricha do Hölderlina, o którym Johannes R. Becher pisał: „Od Hölderlina udziela nam się taka namiętna tęsknota za harmonią, iż sama tęsknota staje się częścią integralną marzenia o harmonii”⁶.

Obraz zatytułowany *Ce qu’a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?* z 2016 roku (il. 51) powstał na podstawie zdjęcia wykonanego przez Rohana Kelly’ego⁷, australijskiego fotografa pracującego dla „The Daily Telegraph”. Zdjęcie zostało zrobione w 2015 roku w listopadzie na plaży Bondi w Sydney. Kelly uchwycił moment, gdy znad oceanu zbliża się ku plaży ogromna tzw. szelfowa chmura burzowa, wywołująca silne deszcze z gradem i tornada, powodujące spustoszenie w naturze. Ludzie stoją przy brzegu, zaciekawieni widocznym w oddali zjawiskiem, niektórzy kapią się, opalająca się kobieta na pierwszym planie robi sobie selfie. Znaczne „powiększenie” fotografii Kelly’ego, odwzorowanej na obrazie Zofii Lipeckiej, pozwoliło ludzi opalających się na plaży widzieć w ich naturalnych rozmiarach, tym samym odbiorcy mogą stanąć naprzeciw tego, co dzieje się na obrazie. W przemalowaną z precyzyjną dokładnością fotografię artystka wprowadziła ingerencje przez zwiększenie liczby plażowiczów, całkowicie zaabsorbowanych swymi zajęciami, obojętnych wobec nadciągającej wielkiej chmury, zwiastującej rychłą katastrofę, bądź widzących w żywiole jedynie spektakl godny uwiecznienia smartfonem.

⁶ H. Gärtner, *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, przeł. S. Michalski, [w:] *Ikonografia romantyczna*, s. 148.

⁷ Rohan Kelly za fotografię zatytułowaną *Storm Front on Bondi Beach* zdobył pierwszą nagrodę World Press Photo Foundation w kategorii Natura w 2016 roku. M. Bamford, *Daily Telegraph photographer Rohan Kelly wins World Press Photo Foundation award for ‘Storm Front On Bondi Beach’*, 19.02.2016, <https://www.dailytelegraph.com.au/news/nsw/daily-telegraph-photographer-rohan-kelly-wins-world-press-photo-foundation-award-for-storm-front-on-bondi-beach/news-story/f5a9de1765cb71d5af363fd-13fe3d738> (dostęp: 28.01.2023).



Il. 51. *Ce qu'a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?*, 2016

Na fotografii Kelly'ego widok nieba przedstawia się tak, jak objawiło się ono jemu i plażującym mieszkańcom współczesnej Australii, z zaciekawieniem i bez niepokoju oglądającym groźną i piękną chmurę nadciągającą nad ląd. Pejzaż Lipeckiej, przedstawiający niemal ten sam kadr zachmurzonego nieba i fragmentu plaży, z uwzględnieniem znacznego powiększenia skali, ukazuje – mimo obecności w nim dzisiejszych mieszkańców ziemi – pierwotną, niemal mityczną siłę działania bóstw uranicznych, objawiających swą wolę za pomocą grzmotu, wiatru i pioruna. Strefy *sacrum* i *profanum* w wierzeniach australijskich ludów pierwotnych były nierozdzielne, obejmowały niemal każdy przejaw życia. Zjawisko, które zobaczył Kelly i utrwalił na zdjęciu, pozostało sakralnym tylko wobec świadomości kultury przechowanej u ludów pierwotnie zamieszkujących te ziemie. Opalający się na plaży są zaledwie zaciekawieni, niektórzy całkiem skupieni na swych codziennych zajęciach, ktoś stanął na brzegu i spokojnie się przygląda, ktoś fotografuje. Lipecka, powtarzając i powiększając obraz Kelly'ego, spowodowała, że to my widzowie, stojący naprzeciw płótna, staliśmy się jego „uczestnikami”. Strefa nieba zdecydowanie dominuje, wypełnia ponad dwie trzecie powierzchni płótna. Nadciągające potężne chmury zdają się mieć wymiar transcendentny. Oto archetypowa strefa *sacrum*, która dla człowieka pierwotnego była obiektem kontemplacji równej objawieniu, stała się jeszcze jednym przedmiotem zainteresowania społeczeństwa spektaklu. Pojęcie *sacrum* w myśleniu rdzennych plemion zamieszkujących Australię łączy się z tym, co wydziłone, groźne i zakazane⁸. Zdjęcie wykonał Kelly u brzegów oceanu, na jednej z najpopularniejszych plaż stolicy Australii. Miejsce, jakkolwiek moglibyśmy je uznać za przypadkowo wybrane przez fotografa, z perspektywy współczesnego człowieka, świadomie przeżywającego swe życie, powinno być znaczące. Rdzennymi mieszkańcami Australii są Aborygeni (ang. *Aboriginal Australians* – ‘ci, którzy byli tu na początku’⁹). W badaniach antropologów i religioznawców analizujących mity (opowieści) Aborygenów i ich znaczenia

⁸ Por. R. Tonkinson, *The Jigalong Mob. Aboriginal Victors of the Desert Crusade*, Menlo Park 1974, s. 81.

⁹ Aborygeni australijscy (ang. *Aboriginal Australians*, od łac. *ab origine*, ‘od początku’, czyli „ci, którzy byli tu od początku”).

podnoszona jest szczególnie kultywowana przez nich wiara, że wszechświat jest żywy, a ludzie zależą od ziemi i od wody i muszą się o nie troszczyć¹⁰. W mitologii Aborygenów Ocean, z racji swej dynamiki, odnosi się do czasu tworzenia, a „elementy rzeźby terenu należy traktować jako lokalne fale i bałwany, które zostały utrwalone w «naszym» czasie”¹¹. Aborygeni wierzą w bliski związek z poszczególnymi społecznościami, w swoje (i wszystkich ludzkich wspólnot) pokrewieństwo z gwiazdami na niebie, z ziemią, którą przemierzają, z roślinami i zwierzętami, z całym krajobrazem. Wszechświat przepojony jest życiem – człowiek tak samo powiązany jest z gwiazdami, jak ze skałami, z drzewami i ze zwierzętami.

Nasze życie jest życiem duchowym w tym sensie, że widzimy jego współzależność i ściśle powiązanie z wszelkim istnieniem; istnieniem, które ogarnia zarówno materialną dziedzinę prostej cielesności, jak i sferę duchowości, a które określane jest terminem Marzenie (*the Dreaming*). Owo Marzenie to nieprzerwany proces tworzenia, który rozpoczął się dawno temu...¹²

Twórczość Zofii Lipeckiej w jej wymiarze etycznym prowadzi widza drogami „zagubionego paradygmatu ludzkiej natury”¹³. Być może znajdziemy odbicie własnego życia w Naturze z jej doskonałą organizacją, szlachetną formą, w modernistycznym zachwycie nią, w jej zdolności do odradzania się, wreszcie w sztuce rozumianej i uznanej jako narzędzie opisu i poznania praw rządzących powszechną harmonią.

*

¹⁰ Por. m.in.: R.M. Berndt, C.H. Berndt, *The Speaking Land. Myth and Story in Aboriginal Australia*, Ringwood–New York 1989, s. XXVI; Modrooroo Nyoongah (Mudrooroo Narogin) (właśc. Colin Thomas Johnson), *Mitologia Aborygenów*, przeł. M. Nowakowski, Poznań 1997; M. Eliade, *Religie australijskie. Wprowadzenie*, przeł. E. Łagodźka, W. Łagodźki, Warszawa 2004, s. 24; W. Bęben, *Aborygeni, pierwsi nomadzi. Życie i kultura*, Gdańsk 2012; A. Szyjewski, *Mitologia australijska jako nośnik tożsamości*, Kraków 2014.

¹¹ A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 22.

¹² R.M. Berndt, C.H. Berndt, *op. cit.*, s. XXVI; Modrooroo Nyoongah, *op. cit.*, s. 5.

¹³ Aluzja do książki E. Morina, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977.



Il. 52. *Grande neige_pierres / Wielki śnieg_kamienie*, 2016



Il. 53. *Avenir encerclé* / *Przyszłość osaczona*, 2019

Natura, jej piękno, tak silnie obecne w twórczości Lipeckiej, konsekwencja, z jaką odwołuje się ona do tradycji malarstwa pejzażowego – jednego z najważniejszych tematów malarskich co najmniej od renesansu – nie pozostawia nas jedynie w przestrzeniach przeżycia estetycznego. Piękno krajobrazu tak idealnego, że wydaje się nieprawdopodobny, niemal fantastyczny (np.: *Grand neige_pierres* / *Wielki śnieg_kamienie* z 2016 roku (il. 52); *Planète bleue* / *Błękitna planeta*; *Forts & faibles* / *Silni i słabi* z 2018 roku; *Avenir encerclé* / *Przyszłość osaczona* z 2019 roku (il. 53)), malowanego z fotograficzną dokładnością, w którą włączona jest wyobraźnia, panująca w nim cisza i obecność człowieka – często skoncentrowanego na swych codziennych zajęciach – zakłóca niepokój rozgrywający się w polu obrazu. Wyostrożony realizm tych pejzaży – paradoksalnie – nadaje im wartość symboliczną. Następuje tu swoiste „rozdzielenie postrzegania”. Kompozycje ożywają, tworzące sztafaż, drobne postaci ludzkie i zwierzęce zdają się zmierzać ku bliżej nieokreślonemu celowi. To one podkreślają monumentalność sceny, wyważając proporcje, perspektywę, pogłębiając przestrzeń. Obrazy te „opowiadają” historię dramatu, który jest udziałem współczesnych mieszkańców-przechodniów-użytkowników Ziemi. Ludzie, anonimowi, wyobcowani ze świata, którego już nie czują się częścią, często odziani w ochronne skafandry, wyposażeni w aparaturę do wykrywania „bogactw” znajdujących się w ziemi, pochłonięci swymi poszukiwaniami, nie dostrzegają ani otaczającego ich piękna, ani czyhających zagrożeń, ani przemocy dziejącej się tuż obok. Natura i obcujący z nią jej mieszkańcy wyobrażeni są w sposób beznamiętny – to „idealny” obraz symulacji komputerowej, który artystka odwraca, gdy w ową „idealność” wprowadza element zakłócenia, powodującego uczucie „niesamowitości” (*Das Unheimliche*¹⁴). Sceny i wydarzenia, które oglądamy – w pierwszym, powierzchniowym kontakcie z dziełem – nie absorbują nas emocjonalnie; zdaje się, że jesteśmy jedynie obserwatorami i świadkami nie naszych doświadczeń. Rygorystycznie zachowane, wypracowywane od czasu renesansu zasady perspektywy powietrznej, rzetelność odtwarzania

¹⁴ Por. S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago” 1919, nr 5–6, s. 1.

szczegółów nie czynią pejzaży Lipeckiej przedstawieniami obiektywnymi, zamkniętymi w swej estetyce. Towarzyszące widzowi odczucie obcości, chłodu emocjonalnego – spotęgowanego przedstawioną tu zimową scenerią – nadaje tym realizacjom pewien element tajemnicy, niepokoju kontrastującego z harmonią kompozycji, czytelnością szczegółów, ambiwalentnym uczuciem obcowania z czymś pozornie tylko znanym. Ów ledwie uchwytny stan „nieswojości” (*Das Unheimlichkeit*) – pojęcie zastosowane przez Jeana Claira¹⁵ do opisu atmosfery malarstwa Giorgia de Chirico, odnoszące się do psychoanalizy – rozpoznajemy także w obrazach Lipeckiej. Uważniejsze skupienie, próba odczytania właściwego sensu przedstawienia rozgrywającego się w ramach obrazu, wywołuje owo odczucie obcości; jakby „opowieść”, którą oglądamy, toczyła się jednocześnie w nas i poza nami. Znana nam rzeczywistość zmienia się w niepokojąco obcą.

*

W XXI wieku powstał cykl prac noszących wspólny tytuł *Biotopie*. Biotop w języku greckim (βίος *bios*: ‘życie’, τόπος *tópos*: ‘miejsce, region’) oznacza tyle co środowisko życia biocenozy jako części ekosystemu. Pojęcie to odnosi się do siedliska nieożywionego, zmienionego przez biocenozę. Zbliżonym terminem jest „siedlisko” – zespół czynników, które są niezależne od biocenozy. Biotopiami w języku kolokwialnym określa się model warunków środowiska, z którego pochodzą dane zwierzęta i rośliny (są to: akwaria, terraria, orientaria), gdzie naukowcy (biolodzy, zoolodzy, ekolodzy) starają się zapewnić zwierzętom i roślinom warunki możliwie jak najbardziej zbliżone do naturalnych. Pejzażowe malarstwo realistyczne, o którym mówimy, równoważy *mimesis* z uznaniem związku przedstawianego z jego reprezentacją – w twórczości Lipeckiej

¹⁵ J. Clair (właśc. Gérard Régner), *Metafisica et Unheimlichkeit*, [w:] *Les realismes entre revolution 1919–1939*, katalog wystawy, Centre Pompidou Paris (decembre 1980–avril 1981), Paris 1980, s. 26–34.

(seria *Biotopie*) – zostało skonfrontowane ze świadomością zakłócenia ładu natury, niepewnością o los przyszłych pokoleń. Nieodwracalna degradacja biosystemu to konsekwencje rabunkowej eksploatacji zasobów natury. Rozmiary owych zniszczeń odczuwalne są na całej planecie. Pejzaże Zofii Lipeckiej – ładząco piękne, przedstawiające zaśnieżone pola, lodowce, ocean – moglibyśmy stylistycznie łączyć z realistycznym pejzażem naturalnym. Przedstawiając rozległe widoki gór, bezkresne morze, pola, „wnętrza” oceanów, kamienne i piaskowe pustynie, groty czy – jak w obrazach o bardziej syntetycznej formie, gdzie tło jest zaledwie zasugerowane zielenią i błękitem – malarzka wprowadza jednocześnie element zagadki, niepokoju, niedookreślenia. Znajdujemy też w tych pracach ostrzeżenie, próbę powstrzymania przed katastrofą, której architektem będzie człowiek. Piękno i potęga przyrody, „dzieło” zniszczenia dokonane przez człowieka, jego zamknięcie się w świecie komputerowych symulacji, wirtualnych światów i „zaświatów”, stanowią zasadniczy temat obrazów Lipeckiej powstałych w XXI wieku. Seria *Biotopii* – w pewnym stopniu na przekór „znakowemu”, syntetycznemu malarstwu Lipeckiej powstałemu w ubiegłych dziesięcioleciach – malowana jest w konwencji drastycznie realistycznej. Jest to „fałszywy”, przesadzony realizm wizualizacji komputerowych i zdjęć reportażowych wykonanych kamerą cyfrową. Ważnym elementem jest oddanie panującej atmosfery pozornej idylli (np.: *Biotopia_10*, 2017 (il. 54); *Bruissement / Szelest*, 2019 (il. 50)). Gama kolorystyczna, jej zmienność w czasie, ulotne, powietrzne detale natury i postaci ludzkich, odtworzone z dokładnością malarstwa *trompe-l'œil*, to cechy tego cyklu obrazów. Posługiwanie się techniką łączącą w sobie iluzję rzeczywistości z fotograficzną nadrealnością pozwoliło artystce uzyskać efekt „obrazu” postrzeganego jako „hiperprzedstawienie” i jako przestrzeń wyimaginowanej, utopijnej egzystencji.

Pejzaż bywa tu traktowany – niczym u początków malarstwa krajo-
brazowego – jako tło dla bohaterów głównego planu (np.: *Ce qu’a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?*, 2016 (il. 51); *Planète bleu_5/ Błękitna planeta_5*, 2018 (il. 46)).



Il. 54. *Biotopia_10 (Nord) / Biotopia_10 (Północ)*, 2017

Artystka, idąc drogą wytyczoną przez dawnych mistrzów malarstwa pejzażowego, komponuje swe obrazy z zachowaniem zasad perspektywy, światłocienia, kolorystyki, w niektórych płótnach jedynie zakłócając niemal niezauważalnie proporcje albo wprowadzając do obrazu wyobrażenia niemożliwe, by mogły zaistnieć, jak w obrazie *Biotopia_10 (Nord)*, gdzie para ludzi w strojach kąpielowych i okularach przeciwsłonecznych korzysta z kąpieli w oceanie lodu, jak gdyby byli w tropikach. Na okolicznych lodowcach i krach zwierzęta polarne (białe niedźwiedzie, foki, renifery, pingwiny, śnieżne tygrysy itd.) z zaciekawieniem przyglądają się „plażowiczom”. W obrazie tym – również w innych pracach z połowy pierwszej dekady XXI wieku – dominuje nieskazitelna, lodowa biel: „Biel w moich obrazach – pisze Lipecka – oznacza interesujący mnie problem życia i śmierci. Kontrast ciepło – zimno, nagość – ubranie, wywołują sprzeczne odczucia: zachwyt nad pięknem przyrody, lęk przed ludzkim okrucieństwem, melancholię...”¹⁶.

Kolor biały (święty kolor w mitologii Aborygenów) jest w malarstwie Lipeckiej jednym z najczęściej stosowanych, pojawia się w obrazach wczesnych i w pracach najnowszych. Białe pola obrazów-znaków (np.: *Untitled (sapiu_47)*, 1987; *Paysage blanc*, 1987) symbolizują nieskończoną przestrzeń, powietrze, niebo z gwiazdami. Biel, która obecna jest w rysunkach naskalnych, symbolizuje „wszystkich przodków, którzy po wykonaniu swych prac na ziemi wstępowali w świat niebios, by mrugać do nas pod postacią gwiazd”¹⁷. Mistyczna biel obrazów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ewoluuje i w pracach z ostatniego okresu przyjmuje konotacje negatywne, staje się kolorem zagrożenia – chłodu uczuć.

W obrazach cyklu *Biotopia* malarka porusza jeden z najbardziej dotykających problemów współczesności, jakim jest walka o zachowanie równowagi ekologicznej w świetle zagrożeń wynikających z ocieplenia klimatu i naszej beztroski. Tu wkraczamy po raz kolejny w wymiar etyczny twórczości Zofii Lipeckiej, stawiającej pytanie o miejsce człowieka w Uniwersum, o jego tożsamość w obliczu zagrożeń wywołanych

¹⁶ Z. Lipecka, *Cool*, maszynopis niepublikowany, Paryż, niedatowany, s.n.n.

¹⁷ R.M. Berndt, C.H. Berndt, *op. cit.*, s. XXVI; Modrooroo Nyoongah, *op. cit.*, s. 43.

katastrofami ekologicznymi, inercją, przyzwoleniem na przemoc i niesprawiedliwość społeczną.

Jak w filmie science fiction, ludzie nie widzą nadciągającego niebezpieczeństwa, pozostają obojętni wobec niebezpieczeństw wywołanych ingerencją człowieka w prawa przyrody. Nierzeczywistość świata natury wyobrażonego na obrazach, świata pozornie idyllicznego, zanurzonego w pięknie „zimowego pejzażu”, jest tak samo złudna jak ludzkie postaci precyzyjnie „wmalowane” w tło obrazu. Człowiek jest w sztuce Lipeckiej jednocześnie częścią natury i jej nieposkromionym „użytkownikiem”. Będąc w przestrzeni obrazu, człowiek pełni funkcję biernego obserwatora albo obojętnego przechodnia, najczęściej jednak ludzie przedstawieni są w chwili, gdy pochłonięci swymi czynnościami nie dostrzegają zagrożenia bądź sami są sprawcami zbrodni. Piękno natury: urzekające zachody/wschody słońca, bezkresne śnieżne oceany, piaski pustyni naznaczone są ludzką obecnością. Lecz człowiek obecny w narracji obrazów Lipeckiej nie kontempluje potęgi, doskonałości natury, nie doświadcza jej Absolutu, nawet nie dostrzega grożącego z jej strony niebezpieczeństwa – jest tym, który ją sobie podporządkował. Wieloznaczność przesłania tych okazałych rozmiarami płócien zawarta jest w łagodności zimowego pejzażu rozegranego kolorystycznie w odcieniach bieli, niebieskiego, różu, w harmonii kompozycji i oświetlenia. Przy bliższym wpatrzeniu się w dzieło, po pierwszym urzeczeniu jego urodą dostrzegamy, że piękno i ład są pozorne, że naznaczone są dramatem śmierci, zniszczenia, obojętnością, samotnością jednostki w obliczu spraw ostatecznych. Śmierć wpisana jest w beztroskę narciarzy szusujących śnieżnymi dolinami (*Cool*, 2019 (il. 55)). Nikt nie zwraca uwagi na drobne sylwetki plutonu egzekucyjnego, przygotowującego się do wykonania wyroku śmierci na jeńcach klęczących na śniegu, odzianych w pomarańczowe kombinezony i kaptury na głowach¹⁸. Fotograf wyposażony w potężny aparat ustawiony na

¹⁸ Obraz powstał na podstawie fotografii, na której utrwalony został moment egzekucji 21 Koptów przez członków dżihadu Daesh w Libii w 2015 roku. Egzekucja w założeniu członków dżihadu miała mieć cechy „spektaklu” rozgrywającego się na plaży, filmowanego przez zbrodniarzy.

statywie spełnia swą powinność. Zdjęcia przedstawiające grupę czarno odzianych bojówkarzy (dżihadystów) tzw. Państwa Islamskiego, pozuających z jeńcami w trakcie egzekucji, obiegło gazety niemal całego świata¹⁹.

Pejzaże Zofii Lipeckiej, uwodząc swym ponadczasowym pięknem, jednocześnie „odsłaniają” wydarzenia czy zachowania, które chciano by ukryć, wypchnąć z pola widzenia. Zostajemy ustawieni naprzeciw obrazu zwabieni jego urodą, wydaje się, że klasyczny temat (pejzaż) pozwoli współczesnemu odbiorcy oderwać się od generowanych komputerowo „tapet” telefonu komórkowego, że obcowanie z doskonale zakomponowanym pejzażem może nas ulokować w pozycji estety, poszukującego w sztuce harmonii i piękna. Wprowadzając w pole obrazu motyw śmierci, nadciągającego zagrożenia, artystka podważa zasadniczą dla naszej kultury wiarę w ponadczasową wartość piękna i dobra, pozostawioną nam jako dziedzictwo starożytnych Greków. Platon w *Uczcie* pisał o łączności piękna i dobra²⁰. Samo obcowanie z pięknem miało czynić człowieka dobrym (i pięknym). Zatem łączenie piękna z przemocą, cierpieniem i śmiercią – uważali starożytni – jest logiczną sprzecznością.

¹⁹ Por.: P. Goodenough, *Self-Appointed ‘Caliph’ Makes First Public Appearance*, 6.07.2014, <https://cnsnews.com/news/article/patrick-goodenough/self-appointed-caliph-makes-first-public-appearance> (dostęp: 3.02.2023); B. Roggio, *Islamic State Beheads American Reporter*, 19.08.2014, https://www.longwarjournal.org/archives/2014/08/islamic_state_behead.php (dostęp: 3.02.2023). 29 czerwca 2014 r. ugrupowanie proklamowało na ziemiach okupowanych powstanie kalifatu pod nazwą Państwo Islamskie. Po ekspansji Państwa Islamskiego w Syrii i Iraku oraz dopuszczeniu się przezeń zbrodni na ludności cywilnej Stany Zjednoczone podjęły 8 sierpnia 2014 r. na terenie Iraku interwencję lotniczą przeciwko dżihadystom. W sierpniu 2013 r. został porwany w Aleppo i był przetrzymywany w niewoli Steven Sotloff, dziennikarz amerykańsko-izraelski; 2 września 2014 r. ISIS opublikowało film przedstawiający ścięcie głowy Sotloffowi przez jednego z członków ISIS. 19 sierpnia 2014 r. w odwecie za bombardowanie przez USA pozycji Państwa Islamskiego dżihadysty dokonali egzekucji na Jamesie Foleyu, amerykańskim reporterze wojennym.

²⁰ Według Platona piękno i prawda (gr. *kalós kai agathós* – ‘piękny i dobry’) tworzą triadę (dobro, piękno, prawda) wyznaczającą sam wierzchołek wszelkich wartości w świecie wiecznych idei. W starożytnej Grecji był to ideał połączenia piękna ciała z postawą etyczną.



Il. 55. *Cool* / Zimno, 2019

Współczesność w znacznej mierze odeszła od głoszonej przez Platona jedności piękna i dobra – wartość piękna została zredukowana do czystego estetyzmu pozbawionego znaczenia; dobro sprowadzone zostało do oschłego moralizatorstwa bez estetycznej wrażliwości²¹.

Istotnym źródłem twórczości Lipeckiej w latach dziewięćdziesiątych było przeżycie braku oraz – odwołując się raz jeszcze do myśli Turowskiego – wyparcie świata „nicości w oszołomieniu wszechobecną Harmonią. Tu miejsce przerażającej pustki, zajmuje transformacja nieobecnego we wzniosłe”²².

W estetyce Immanuela Kanta piękno wiązane z naturą wywodzi się ze wzniosłości (*sublime*), jej źródłem zaś jest doznanie nieskończoności, a ono ujawnia się w przeżywaniu piękna właściwemu ludzkiemu umysłowi. Wzniosłość Kant podporządkował ideom umysłu. „Mogąc się żywić zmysłową materią (choć pozostając skoncentrowanym na sobie samym jako artystycznej sztuczności) *sublime* była próbą uobecniania tego, co transcendentne, przedstawiania tego co nieprzedstawialne, a więc u jej podstaw leżał paradoks braku: nieobecność tego, czym ona jest”²³. W sztuce współczesnej tak rozumiane pojęcie *sublime* odnosi się do prób ujęcia świata w kategoriach racjonalności. Po kilkudziesięciu latach artystka, nadal poszukując „miejsca człowieka w naturze”, postrzega je jako zdominowane jego ingerencją, przekonaniem, że dzięki rozwojowi technologii możemy przyrodę opanować i podporządkować własnym celom, uczynić ją miejscem własnych, często zwróconych przeciw nam samym, działań.

*

Biel, łącząc w sobie wszystkie kolory tęczy, w kulturze europejskiej paradoksalnie symbolizuje czystość, sterylność, niewinność, ale też śmierć, nicość i pustkę. Pojęcie pustki często bywa również łączone z brakiem

²¹ Por. R. Piłat, *O pięknie*, 17.06.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/o-pieknie> (dostęp: 9.02.2023).

²² A. Turowski, *op. cit.*, s.n.n.

²³ A. Berten, *Les Lumiers, le sublime. Un échange de paroles entre Jean-François Lyotard, Willem van Reijen et Dick Veerman*, „Les Cahiers de Philosophie” 1988, nr 5, s. 71.

uczuć, w tym zatem znaczeniu biel jest kolorem bezduszości. Różnokolorowi narciarze zaludniający obraz Zofii Lipeckiej pozostają obojętni wobec wydarzenia dziejącego się obok nich.

Prace, których tematem jest problem globalnego ocieplenia, rozgrywają się w zimowej scenerii. Biel zimy pojawia się także w obrazach *Sirène* z 2017 (il. 56) i *Bruissement / Szelest* z 2019 roku (il. 50).

W obu płótnach przeważającym kolorem jest biel: biel śniegu, topiących się lodowców, zamrożonej wody, wzgórz, wąwozów. Dominującą w obrazie *Bruissement* biel, majestat pokrytych śniegiem gór widocznych w dalekiej perspektywie, panującą w nim ciszę, zakłóca widok niezliczonej ilości zielonych owadów, które nie powinny żyć w niskich temperaturach. Szarańcza wędrowna (*Locusta migratoria*) występująca w Azji, Afryce, Europie Południowej i Wschodniej, także w Australii, zwykle żyjąca na stepach i sawannach, w optymalnych temperaturach 28–35 stopni Celsjusza, na skutek zakłócenia cyklu życia wywołanego zmianami klimatycznymi, wbrew swej naturze, zawędrowała pod koło podbiegunowe. Podobny wydźwięk ma obraz zatytułowany *Parfums* z 2018 roku (il. 57).

Na tle pokrytej śniegiem łąki ze szczelin przezierającej spod śniegu ziemi wyrastają wątłe różnobarwne kwiaty, nad nimi lata stadko motyli. Odtworzone z drobiazgową starannością, niczym ilustracje z atlasów nowożytnych przyrodników, przypominają te malowane przez mistrzów holenderskich i flamandzkich: Balthasara van der Asta (1594–1657) czy Jana van Kessela (1626–1679). Motyl od starożytności symbolizował ludzką duszę (grec. *psyche*) wolną od ciężaru życia, ulatującą w zaświaty. Porządkowany przez nowożytnych encyklopedystów świat fauny i flory obecnie pogrąża się w chaosie spowodowanym działaniami człowieka, ekosystem został destabilizowany. Drastyczna zmiana klimatu zakłóciła prawa rządzące naturą – przedstawione w obrazie *Parfums* motyle, symbol ulotności, przeistoczenia się w nowe, nieśmiertelności, skazane są na wymarcie. Łudzące piękno obrazu to ostrzeżenie, nawiązujące do teorii antropocenu Paula J. Crutzena (1933–2021), holenderskiego naukowca zajmującego się badaniami nad konsekwencjami dominacji człowieka nad procesami biologicznymi,



Il. 56. *Sirène*, 2017



Il. 57. *Parfums / Zapachy*, 2018

chemicznymi i geologicznymi na Ziemi²⁴. Teoria antropocenu, mówiąc w skrócie, oparta jest na założeniu, że ze względu na wzrost liczby ludności i rozwoju gospodarczego na świecie ludzkość uznać należy za główny czynnik zmian geologicznych i geobiologicznych na Ziemi. Crutzen, Amerykanin Frank Sherwood Rowland (1927–2012) i Meksykanin Mario J. Molina (1943–2020) dowodzili, że wywołane przez człowieka zmiany w systemie ziemskim miały tak głęboki wpływ i trwały tak długo, że można mówić o „nowej epoce w historii Ziemi”²⁵. Badacze, podkreślając wszystkie możliwe skutki przeszłych, obecnych i przyszłych działań człowieka, wskazali na jego kulturowe, technologiczne i ekologiczne dokonania, a także możliwości w zakresie „zrównoważonego wykorzystania zasobów naturalnych”. Koncepcja ta zawiera pewną dozę optymizmu, mówi bowiem o tym, jak duże znaczenie ma łączenie środków ochronnych z metodami łagodzenia i adaptacji, które mogą wesprzeć proces ochrony środowiska.

Obrazy z 2016 roku *Biotopia_4* i *Biotopia_6 (ocean)* oraz z 2018 roku *Forts & faibles_7* i *Planète bleu_3* zachwycają kunsztem malarskim. Wyobrażony tu podwodny świat fauny i flory urzeka różnorodnością, feerią barw, biżuteryjną świetlistością. Jest to świat idealny, bezpiecznie zamknięty w „biotopowym akwarium” jako modelu naturalnych warunków środowiska, z którego pochodzą zwierzęta i rośliny żyjące na konkretnym obszarze ziemi czy w zbiornikach wodnych. Skopiowana przez

²⁴ P.J. Crutzen odkrył, w jaki sposób zanieczyszczenia atmosferyczne mogą niszczyć ozon stratosferyczny, który chroni Ziemię przed szkodliwym promieniowaniem ultrafioletowym. W 1995 r. wraz z Frankiem Sherwoodem Rowlandem i Mario J. Moliną otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie chemii. Naukowcy wykazali, że takie zanieczyszczenia obejmują chlorofluorowęglowodory. Crutzen także jako pierwszy ostrzegł przed możliwością nadejścia zimy nuklearnej. Por.: P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The „Anthropocene”*, „News Letter. Global Change” 2000, nr 41 (May), s. 17–18, <https://inters.org/files/crutzenstoermer2000.pdf> (dostęp: 11.02.2023); P.J. Crutzen, *Geology and Mankind*, „Nature” 2002, nr 43, <https://www.nature.com/articles/415023a> (11.02.2023); J. Lelieveld, Paul J. Crutzen (1933–2021). *Ozone Nobel Prizewinner Who Coined the Term Anthropocene*, „Nature” 2021, nr 29, <https://www.nature.com/articles/d41586-021-00479-0> (dostęp: 11.02.2023).

²⁵ J. Lelieveld, *op. cit.*

biologów natura, chroniona i pielęgnowana, pochwycona w sztucznych zbiornikach, znajduje tam swe miejsce przetrwania. Lipecka z drobiazgową dokładnością, znacznie powiększając, przemalowuje fotografie zamieszczane w Internecie, przedstawiające podwodny świat tropikalnej roślinności, pośród której w idyllicznych warunkach – sztucznie stworzonych przez człowieka – egzystują organizmy w naturze często wymierające. Zachwycająca uroda tych obrazów, ich nadrealistyczna „dosłowność” paradoksalnie wymusza pytanie o zakres działalności człowieka wpływającej na procesy dziejące się na Ziemi. Obrazy Lipeckiej omawianego cyklu są piękne, ale ich właściwy sens zawiera się w ostrzeżeniu, że być może w najbliższej przyszłości tylko w postaci „artefaktów” skonstruowanych przez grupę ekologów pasjonatów będziemy mogli obcować z przyrodą, jaka była jeszcze dwieście lat przed erą antropocentryzmu. Natura chroniona w ramach ruchów społecznych i politycznych jest wytworem tzw. świadomości ekologicznej, rajska przestrzeń akwariów biotopowych – jako dzieło człowieka – uzmysławia, w jak wielkim stopniu przyszłość Ziemi zależy od nas samych.

*

Twórczość Zofii Lipeckiej, co starałam się wykazać, wyraźnie i z wielką mocą odnosi się do problemów współczesności, jej język jest językiem uniwersalnym, to twórczość daleka od partykularyzmu, wolna od presji kontekstu politycznego czy narodowościowego. Czy jednak kwestie poruszane przez Lipecką są wolne od polityki? W ostatecznym rozrachunku to politycy podejmują decyzje determinujące nasze życie. Czy artysta poprzez dzieło sztuki zobowiązany jest składać świadectwo – by przywołać słowa Jean Claira – „tam, gdzie inne środki przekazują tylko ubogą i ulotną albo trudną do przyswojenia informację?”²⁶. Sztuka przeformułuje rzeczywistość poprzez swe dzieła, a za naturę owych przeobrażeń

²⁶ J. Clair, *Odpowiedzialność artysty. Awangarda między terrorem a rozumem*, przeł. M. Żurowska, Łódź 2021, s. 15.

odpowiedzialność ponosi artysta jako człowiek. To on odpowiada za swe dzieła, za przekaz w nich zawarty, wskazuje problemy, które są problemami naszego tu i teraz: *Il faut être de son temps*.

Tak więc sztuka ingeruje w świat poprzez swe dzieła, a za charakter tej ingerencji ponosi odpowiedzialność artysta jako człowiek! Sztuka nie jest więc i w żadnym wypadku nie może być sferą autoteliczną, bowiem jest to po prostu niemożliwe. Również wolny i kreatywny artysta – czy tego chce, czy nie! – jest odpowiedzialny za to, że na skutek własnej niewiedzy czy też konformizmu-snobizmu tworzy dzieła, które niczemu nie służą i które niczemu służyć nie mogą, gdyż rozmija się ze światem i człowiekiem teoria sztuki leżąca u ich podstaw. Jeśli sztuki nie można oderwać od realnego świata, bo jest ona przecież obrazem i wyrazem ludzkiej wiedzy o świecie, artysta powinien być odpowiedzialny za własną sztukę wobec tych, do których ją adresuje²⁷ – pisze filozof Henryk Kiereś.

Pojęcie „odpowiedzialność” wywodzi się do łacińskiego *respondere* – ‘dawanie odpowiedzi, sprostanie czemuś; obowiązek moralny lub prawny odpowiadania za swoje lub czyjeś czyny; przyjęcie na siebie obowiązku zadbania o kogoś lub o coś’. Można najgłębszy sens odpowiedzialności rozumieć – biorąc pod uwagę kategorię dialogu – jako „dawanie odpowiedzi” na pytania. Taka postawa zakłada zwrócenie się ku ludziom i światu, otwarcie się na innych, empatię, odwagę w poruszaniu spraw najważniejszych, gotowość do ponoszenia konsekwencji za własne decyzje i wybory oraz do podejmowania zadań wybiegających poza indywidualne doświadczenia. Nadrzędnym założeniem sztuki powinien pozostawać określony układ odniesień, jej przesłanie etyczne. Autentyczność, powaga problemów, jakie podejmuje w swej twórczości Lipecka, jej postawa intelektualna, światopogląd sprawiają, że następuje połączenie w dziele

²⁷ H. Kiereś, *Odpowiedzialność artysty wobec narodu*, „Człowiek w Kulturze” 1996, nr 8, s. 9. Filozof problem odpowiedzialności artysty wiąże z postawą artysty zaangażowanego w system partyjności sztuki w okresie III Rzeszy, stawiany i administracyjnie egzekwowany przez ideologów nazistowskich, oraz w komunizmie – przez ideologów bolszewickich. Por. przyp. 7 cytowanego artykułu.

przestrzeni estetycznych z zasadami społecznymi. Przekaz dany w dziele sztuki nie ma wartości dogmatycznej – jest sugestią, chęcią zwrócenia na coś uwagi, wskazaniem. Tak jak akt kreacji artystycznej nie jest doświadczeniem obojętnym, tak nie jest czymś obojętnym zachwyt nad danym dziełem, odrzucenie czy obojętność odbiorcy sztuki. Jest to zatem twórczość o silnej wymowie etycznej, odwołująca się do odpowiedzialności za to, co zrobiliśmy i co robimy. Głównym, jak sędzę, punktem odniesienia tej sztuki jest refleksja humanistyczna, odpowiedzialność artysty wobec miejsca i czasu. Świadomość minionych i aktualnych wydarzeń, także świadomość roli artysty, historii sztuki, filozofii, humanistyki – one stanowią pospół zasadę twórczości Lipeckiej.

4.2. Malarstwo jako odbicie świata

„Pierwsze obrazy, które przyciągnęły uwagę człowieka, nie były wytworzone jego ręką. Jawiły mu się w spokojnym lustrze wody, kładły cieniami u jego stóp, objawiały się o zmroku w ciemnych kształtach leśnego poszycia, nocą przychodziły w snach”.

Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*²⁸

W tej serii obrazów (*L'empreinte*) malarka zastosowała technikę malarstwa, którą nazwała „malarstwo jako ślad”. Znaczenie pojęcia śladu w myśleniu Lipeckiej winniśmy rozumieć jako odcisk, ślad czy odbicie metod stosowanych w technice artystycznej; także jako pozostawione w wyniku działań twórczych artefakty – w znaczeniu dosłownym oraz w znaczeniu symbolicznym jako dążenie do pozostawienia po sobie śladu/odcisku tak trwałego, aby przez określone przeżycia mógł stanowić podstawę retrospekcji, spowodować zmiany w pamięci, wyobraźni, we wrażliwości.

²⁸ Warszawa 1972, s. 10.

Twórczość artystyczną Lipecka rozumie również jako ślad minionej epoki, dziejącego się procesu, przeszłości kosmicznej, geologicznej, początków życia:

koncepcja ta stała się jasna, kiedy zaczęłam używać techniki odbitki. Za pomocą tego proceduru tworzyłam przestrzenie przypominające środowiska naturalne – dna oceanów, góry, groty, dziwne pejzaże, itp. W tych przestrzeniach wyobrażałam sobie figury i narracje. Malarstwo stało się twórczością o naturze, wespół z naturą i przez nią inspirowaną. Naturalne przestrzenie, wytwarzane procesem naturalnym, z moim „komentarzem”. Tu pojawiło się nowe znaczenie śladu. Zdałam sobie sprawę, że technika odbitki doskonale wiąże się z problemem, który mnie od dawna dręczy, a który zaczynałam poruszać w malarstwie – problemem naszego śladu ekologicznego. Zatem obrazy tworzone i inspirowane przez odcisniętą farbę mówią o kryzysie ekologicznym i naszym stosunku do przyrody. Ślad stał się symbolem. Przywołuje nie tylko odległą przeszłość, ale także najbardziej bolesną teraźniejszość – destrukcję planety przez człowieka w epoce *antropocène*²⁹.

Stosowana przez Lipecką technika odbitki, czyli nakładanie na świeżo zamalowaną, niewyschniętą powierzchnię płótna mokrej karty papieru, bądź odwrotnie – do suchej płaszczyzny przykładanie papieru, płótna czy plastiku, które oderwane od obrazu, pozostawiają efektowny i nieprzewidywalny ślad, pozwoliła artystce uzyskać rezultat plastyczny, który można dowolnie „wypełniać” i kształtować. Wykorzystywanie mechanicznych bądź paramechanicznych środków w procesie tworzenia dzieła jest jedną z cech charakterystycznych, jak sama artystka mówi, „produkcji obrazów”. Aby powstała instalacja w technice 3D albo obraz, we wcześniejszych pracach używała luster, fotografii, filmów i komputera. Metoda *l’empreinte* (odcisku) pozornie ma znamiona techniki mechanicznej, lecz w istocie na każdym poziomie powstawania obrazu wynik końcowy zależny jest od gestu malarki. Interesująca jest natomiast przez swą

²⁹ Z. Lipecka, *Malarstwo jako ślad*, maszynopis, s.n.n.

przypadkowość – odbity obraz nie zawsze jest satysfakcjonujący. Dzieło powstające w ten sposób jest zależne od jakości powierzchni, płynności farby, wyboru odcienia, wreszcie od siły nacisku.

Wszystko zależy od przypadku – pisze Lipecka – interesuje mnie przede wszystkim ta przypadkowość, niemożliwość kontroli nad jakością odbitki. Jest w tym coś zabawnego – ta łatwość i szybkość, niemal bez wysiłku stworzenia interesującego efektu plastycznego. Kształty powstałe pod wpływem nacisku są nieskończenie bogate i złożone³⁰.

Obrazy powstałe z użyciem tej techniki (np. *Planète bleue_2* / *Błękitna planeta_2* z 2018 roku (il. 58)), tematycznie odnoszące się do problemu ekologii, formalnie sprawiają wrażenie, jakby nie wyszły spod ręki człowieka. Ich powierzchnia zdaje się tworem klatki zdjęciowej przekształconej znacznym powiększeniem, gdy zaciera się całość obrazu, który został sfotografowany.

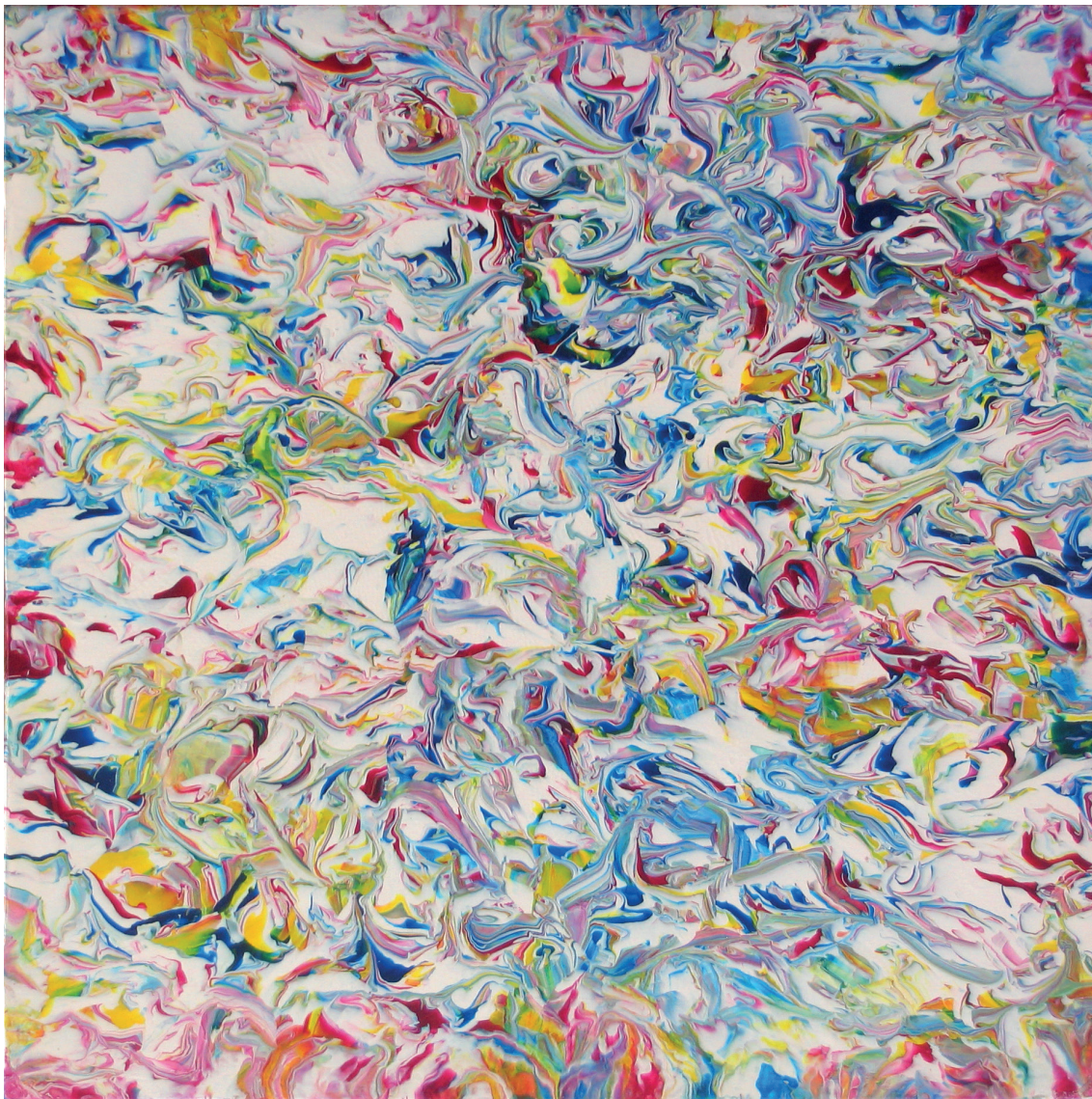
Zafascynowana tą złożonością próbowałam zbliżyć się do niej, zagłębić się w niej odwołując się do techniki malarstwa, którą – zdawało mi się – znam bardzo dobrze – pisze Lipecka. – Mieszanie przypadkowo wybranych kolorów, przyciskanie farby folią z tworzywa sztucznego do powierzchni obrazu stały się początkiem powstania pracy, którą zatytułowałam *Matrice*. Następnie powiększyłam tylko jego fragment w formacie 2 x 2 metry. Musiałam „rozplątać” zmieszane farby układające się w barwne formy. Odtworzyć je dokładnie w najdrobniejszych szczegółach. Namalowanie obrazu *Tenir la tête hors de l'eau* zabrało mi cztery lata! Jak pod mikroskopem próbowałam dotrzeć do samej materii malarstwa, nie dlatego, aby zrozumieć, jego chaotyczną strukturę, ale by obserwować, zbadać. Być może taki był również zamiar Gerharda Richtera, gdy namalował powiększone ślady pociągnięcia pędzla w formacie 2 x 2 metry?³¹

³⁰ Eadem, *L'empreinte*, Paris 2017, maszynopis, s. 1.

³¹ *Ibidem*, s. 2. Artystka przywołuje obrazy niemieckiego malarza Gerharda Richtera (ur. 1932), *Detal. Makart* i *Detal. Carmin*, obydwa z 1971 r., namalowane techniką olejną na płótnie w rozmiarach 200 x 200 cm.



Il. 58. *Planète bleue_2 / Błękitna planeta_2*, 2018



Il. 59. *Matrice / Matryca*, 2005

Farba, której użyła Zofia Lipecka do namalowania płótna *Matrice* z 2005 roku (il. 59), ma gęstą konsystencję, co sprawia, że kolory się nie mieszają. Nieco wysuszona warstwa farby, nałożona na plastikową folię, następnie lekko zastygła i przyciśnięta do podłoża, dawała efekt rozlewającego się gorącego płynu. Przypominała skamieniałą lawę wulkaniczną albo plazmę, z której – wedle koncepcji Georga Gamowa – ukształtował się Wszechświat³². Ta bliskość materiału, z którego powstaje obraz, z plazmą kosmiczną – w innej postaci – obecna była już we wczesnych pracach Zofii Lipeckiej. Nawiązują do tej konwencji obrazowania płótna z serii *Premières années de l'Univers_9 / Pierwsze lata Wszechświata_9* z 1990 roku (il. 29). Dzieła te zostały wykonane czerwonymi i czarnymi barwnikami zmieszanymi z woskiem, tworzącymi „gorącą”, płynną mieszaninę wylewającą się na powierzchnię płótna. Tym sposobem powstała powierzchnia formująca się w krzywizny, nieprzewidziane faktury, pęcherzyki, których nierównomierna struktura przypominała lawę wulkaniczną czy „moment” formowania się skorupy ziemskiej. Z kolei realizowane przez artystkę krótkie filmy z cyklu *Peintures liquides / Płynne malarstwo* pokazują, co dzieje się z farbą, zanim wyschnie, jak poszczególne kolory przemieszczają się i mieszają. Film stanowi dokumentację, zapis procesu mieszania się kolorów, dynamikę farb zachodzącą, zanim farby zastygną, gdy zostanie osiągnięty efekt końcowy. Podobne procesy zachodzą, zanim świecąca lava przekształci się w skałę.

Niejednorodna ciecz, mieszanina różnych materiałów, faktur i odcieni po zestaleniu wygląda jak powierzchnia minerałów, skał, marmuru.

³² Por. teoria Georga Gamowa (1904–1968), jednego z pionierów współczesnej kosmologii, mówi o Wszechświecie, który na samym początku był bardzo gęsty i bardzo gorący, a cząstki materii były wymieszane jak w wielkim gotującym się kotle zupy z cząstkami światła. Ta zupa, plazma, była tak gęsta, że cząstki światła, czyli fotony, nie potrafiły się z niej wydostać. Ich otoczenie było nieprzezroczyste. Por.: G. Gamow, *The Birth and Death of the Sun*, New York 1940; C. Crockett, *Flashes of Creation' Recounts the Big Bang Theory's Origin Story. A New Book Tells the History of George Gamow, Fred Hoyle and the Origin of the Universe*, 24.08.2021, <https://www.sciencenews.org/article/flashs-creation-book-big-bang-theory-origin-story-cosmology> (dostęp: 17.03.2023).

Jest to naturalna forma, która powstaje sama, bez mojej interwencji. Pragnienie by współtworzyć z naturą, korzystać z tego, co przypadkowe, osiągać szczególne właściwości materii malarskiej jest nieodłączną częścią mojej pracy – notuje Lipecka³³.

Nie chodzi tu oczywiście o odtwarzanie natury, ale o wpisanie się w jej prawa, sprzymierzenie się z nią, zaznaczenie nierozdzielności ludzkiego życia od norm rządzących światem. Jakkolwiek artystka posługuje się w tych obrazach półmechaniczną techniką, jej praca pozostaje dziełem subiektywnym; obecność artysty, gest ręki, wyobraźnia, wrażliwość muszą być widoczne, muszą zawładnąć całością dzieła. Indywidualne dociekania artysty – uważa malarka – są warunkiem *par excellence* uczciwości przekazu artystycznego. Tym samym odbiorca – zgodnie z intencją twórcy dzieła – może sam ustosunkować się do poruszanych przez niego problemów: degradacji środowiska naturalnego, grabieżczych eksploatacji zasobów ziemi, masowego rolnictwa itp.

Dostrzeżenie pewnej analogii między używanym przeze mnie materiałem malarskim (zmiażdżonym piaskiem, farbą) z pierwotną plazmą – wedle mojego rozumowania – spowodowało wprowadzenie do dzieła nurtującego mnie pojęcia czasu. Zastygłe formy, które widzimy na płótnie są śladami procesu, który je stworzył³⁴.

Sztuka Zofii Lipeckiej wynika z koncentracji na otaczającym ją świecie, na najdrobniejszych jego cząstkach składających się na nasz habitat. Pozornie niewiele znaczące przedmioty, struktura kamieni, budowa rośliny, muszli, skamieniałe szczątki żywych organizmów – pozostałości sięgające czasów prehistorycznych, powstające bardzo powoli w wyniku intensywnych procesów geologicznych, dające obraz przeszłego życia na Ziemi – zajmowały artystkę od najwcześniejszego okresu jej twórczości. Wzór skamielin stale obecny jest w malarstwie Lipeckiej jako „ślad dawnych czasów, procesu, kosmicznej przeszłości”³⁵, jako ślad początku życia.

³³ Z. Lipecka, *L'empreinte*, s. 3.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Wykorzystanie techniki *l'empreinte* pozwoliło na zbudowanie przestrzeni „naśladującej” środowisko naturalne: dno morza, góry, jaskinie, na poły realne i jednocześnie nieprawdopodobne krajobrazy, w które wmalowywane są postaci ludzi, zwierząt i roślin, przedmioty współczesności i współczesne wydarzenia. Powstała w ten sposób „opowieść” traktuje o nierozzerwalnej łączności czasów – przeszłego, teraźniejszego i przyszłego; ale również o ich wzajemnej zależności, o odpowiedzialności człowieka za losy świata. Z tej perspektywy malarstwo mówiące o naturze stało się tworem natury, istnieje tak jak sama natura, powstało z natury (twórczość jako akt fizjologiczny) i jest nią uwarunkowane. „W ten sposób pojawiło się nowe znaczenie – tym znaczeniem jest ślad. Ślad ekologiczny. Zdałam sobie sprawę, że technika odcisku jest odpowiednia do zajmującego mnie problemu” – pisze Lipecka³⁶.

Obrazy, które powstały w wyniku techniki odbicia/odcisku, odnoszą się do kryzysu ekologicznego i stosunku człowieka epoki antropocenu do przyrody. Tym samym również proces tworzenia dzieła stał się symboliczny. Kierując się intuicją – ostateczny efekt powstającego dzieła jest nieprzewidywalny – malarka tworzy obrazy osadzone tematycznie w rzeczywistości. Przypadkowość łączenia się i przenikania różnorodnych kolorów farb, tworzących różnobarwne kształty, generuje obrazy, których znaczenie odczytujemy jako refleks myśli, świadomości. Ich „materialnym” znakiem są rebusy, sylwetki ludzi zajętych własnymi czynnościami pojawiające się na powierzchni płótna. Technika odcisku bliska jest znaczeniu „zamierzonego” przypadku w twórczości, jak rozumiał go Max Ernst, wykorzystujący zjawisko pareidolii polegające na dopatrywaniu się określonych form w nieprzewidzianych szczegółach³⁷. W obrazach

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Pareidolia (gr. *para* – ‘obok, zamiast’ i *eidōlon* – ‘obraz, forma’) w psychologii oznacza sytuację, w której widzimy wzór lub obraz czegoś, co nie istnieje, np. w chmurze, zaciękach na ścianach, formach kamieni dostrzegamy kształt twarzy, ludzkie bądź zwierzęce postaci. Pareidolia może powodować, że interpretujemy przypadkowe obrazy lub wzory światła i cienia, uznając je za znajome. W nauce pareidolia jest złożonym procesem, wykraczającym poza efekt poznawczy czy pamięciowy. Por.: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/pareidolia> (dostęp: 18.03.2023).

Lipeckiej pozornie przypadkowe formy powstałe przez odcisnięcie farby na powierzchnię płótna w naszych mózgach układają się w znane nam kształty. Przypomnijmy słowa Leonarda da Vinci, zapisane w *Traktacie o malarstwie*, o jego sposobie projektowania obrazu, którym zapewne dzielił się z Botticellim:

Niechbyś popatrzył na ściany zbrudzone wilgocią albo też na kamienie niejednolite w kolorze. Jeśli obmyślasz tło, zobaczysz w nich podobieństwo, do boskich krajobrazów, strojnych górami, ruinami, skałami, lasami, rozległymi równinami, pagórkami i dolinami w wielkiej różnorodności; po czym zobaczysz tam bitwy i osobliwe postacie w żywym działaniu, wyrazy twarzy i ubiory oraz nieskończoność różnych rzeczy, które zdołasz sprowadzić do pełnych form im właściwych. Takie ściany są niczym głos dzwonów, w którym odnajdziesz wszelkie słowa, jakie tylko możesz sobie wyobrazić³⁸.

W innych fragmentach traktatu Leonardo pisze o roli skomplikowanych form takich jak chmury, zmacona woda, grudy ziemi, szczeliny i występy skalne:

Wystarczy rzucić o ścianę gąbkę ociekającą farbą, by w powstałej plamie zobaczyć ładny krajobraz. Istotnie, w takiej plamie można dopatrzeć się wszystkiego, co znaleźć się pragnie. Choć jednak podsuwa ona pomysły, nie uczy, jak wykańczać szczegóły³⁹.

Obrazy Lipeckiej z lat dwudziestych XXI wieku są, jak sama malarka zaznacza, „odkryciem od nowa starej metody”, która stosowana była – jak pisze Gombrich – m.in. przez Czeng Jung-cziha⁴⁰, malarza chińskiego pochodzącego z XI wieku⁴¹:

³⁸ Cyt. za: E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Żarąński, Warszawa 1981, s. 186.

³⁹ *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford 1985, s. 182; E.H. Gombrich, *op. cit.*, s. 187. Gombrich zaznacza, że opowieść o rzucaniu gąbką ociekającą farbą pochodzi od Pliniusza, który podkreślał rolę przypadku w pomysłach artystów (*ibidem*, s. 188).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 186.

⁴¹ *Ibidem*.

jeżeli wcześniej używałam techniki odcisku malując pejzaże i zjawiska atmosferyczne, w ostatnich latach zastosowałam ją także do przedstawiania postaci ludzi, zwierząt i przedmiotów. Innymi słowy umożliwiła mi ta metoda ujawnienie, tego, co chcę namalować. (W pewnym sensie pomogła mi „odkryć” moje intencje)⁴².

*

Malarze paleolitu starannie wyszukiwali naturalne kontury, kształty i złożenia przypominające zwierzęta, by następnie wypełniać formy barwami – twierdzą Clottes i Lewis-Williams⁴³. Tą koncepcją podali w wątpliwość tezę postawioną przez antropologów strukturalnych Annette Laming-Emperaire i André Leroi-Gourhana, którzy twierdzili, że „artyści nosili w sobie idealny schemat sanktuarium i rysując zwierzęta oraz znaki wedle tego zamysłu, urzeczywistniali go w grotach”⁴⁴. Clottes i Lewis-Williams zauważyli, że artyści paleolitu, z uwagą szukając naturalnych wybrzuszeń skalnych podobnych do konkretnego zwierzęcia, postępowali jak rzeźbiarze podporządkowujący kształt kamienia zamysłowi rodzącemu się w ich głowie czy malarze znajdujący w przypadkowej formie chmury zarys wizerunku. Ukształtowanie ściany sugerowało wyobrażenie konia, bawołu czy jelenia: „Wizerunki nie są jedynie namalowane na powierzchni, ale stają się integralnymi częściami ścian jaskini, równocześnie będąc jej interpretacjami. Co jeszcze ważniejsze, zdają się wychodzić z samych ścian”⁴⁵.

Współczesne, mocno naznaczone aktualnymi doświadczeniami malarstwo Zofii Lipeckiej, paradoksalnie, osadzone jest w wielowiekowej tradycji refleksji nad fenomenem sztuki, nad pełnym tajemnic pochodzeniem

⁴² Z. Lipecka, *L'empreinte*, s. 3.

⁴³ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009, s. 85.

⁴⁴ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*, Paris 1962; A. Leroi-Gourhan, *L'Art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble 1992, s. 367.

⁴⁵ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 123.

obrazu, jego tworzeniem, samym aktem kreacji. Mieczysław Porębski w wydanej na początku lat siedemdziesiątych XX wieku *Ikonosferze* pisał:

Władza kreowania obrazów została rytuałem: aktu kreacji powodującego trwałą czy przejściową obecność tego, co nieobecne, dokonywaną poza obrębem codzienności, na najdalszym krańcu znanego sobie świata – w labiryntach wąwozów skalnych, w głębi jaskiń po to już tylko odwiedzanych. Ten wybór miejsca nie jest zapewne przypadkowy. Wskazuje, że sam obraz pojmowany był jako coś, co pojawia się na granicy dwu różnych uniwersów, pośredniczy między nimi, służy ich wzajemnej komunikacji⁴⁶.

Maria Poprzęcka przypomniała słowa Porębskiego w jednym z rozdziałów swej najnowszej książki zatytułowanej *Impas*, w którym analizuje twórczość współczesnych artystów tworzących prace z założenia mające zniknąć, bez pozostawienia po sobie śladu⁴⁷. Malarstwo Lipeckiej wydaje się mieć początek w archaicznych rytuałach – odnosząc swą twórczość do sztuki paleolitycznych „szamanów”, powtarzając w swych obrazach niemal te same znaki i formy, malarka mówi o problemach współcześnie najważniejszych. Wierząc, że obraz powinien pozostawić ślad, ukazywać złożone, często ambiwalentne oddziaływania łączące myśl artysty z odbiorcą, jego wrażliwość, wyobraźnię, niepokoje, mogące poruszyć widza, tworzy prace, których zasadą jest odpowiedzialność, tak samo za przeszłość, jak i przyszłość. Przekonanie, że przeszłość nadal trwa – kwestia pamięci i kwestia pytania: „co dalej?”. Postawa Lipeckiej zawiera się w koncepcji, że obraz – niezależnie od tego, czy mowa jest o „obrazie wewnętrznym”, czy o obrazie – dziele sztuki – zostawia ślad. Technika, jaka została zastosowana, by obraz powstał, umożliwia postrzeganie go jako śladu/odbicia. Założeniem twórczości Lipeckiej, o czym była mowa w pierwszych rozdziałach tej książki, jest – przy całej aktualności podejmowanych problemów – ochrona malarstwa jako medium twórczego, towarzyszącego człowiekowi od początku dziejów.

⁴⁶ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 12.

⁴⁷ M. Poprzęcka, *Impas*, Gdańsk, 2018, s. 66 (rozdział *Cienie i odbicie*, s. 63–74).

Rozdział 5

Ślady – petroglify i piktogramy

„Autorzy fresków na ścianach najdawniejszych grot nie przedstawiali niczego, co do nich należało bez reszty. Reprezentowali scenę fascynującą. Reprezentowali scenę, która dla każdego z osobna jest niewidzialna. Obecność fascynująca jest obecnością wyzwalającą w nas życie, powodującą, że «my» stajemy się obecni”.

Pascal Quignard, *Życie sekretne*¹

Rysunki wyryte w skale (petroglify) oraz namalowane na skale bądź dużych skupiskach głazów (piktogramy) stały się ważną inspiracją i motywem w twórczości Zofii Lipeckiej, gdy jako stypendystka francuskiego Ministerstwa Kultury (Bourse du Ministère de la Culture – FIACRE²) w 1987 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Szczególnym doświadczeniem były wyprawy na pustynię Newada (fot. A), gdzie po raz pierwszy zetknęła się ze sztuką naskalną w jej naturalnym trwaniu. Piasek i pył pochodzące z tego miejsca, użyte w obrazach, w których artystka wykorzystała figury wyryte w skałach przez ludzi epoki paleolitu, stały się

¹ przeł. K. Rutkowski, Poznań 2006, s. 92 [*Vie secrète*, Paris 2006].

² FIACRE – Fonds d’Incitation à la Création.

materiałem o znaczeniu symbolicznym. Z tamtych miejsc pochodzą liczne fotografie wykonane przez artystkę, które później posłużyły jako matryce obrazów. Znaczenia w takiej metodzie postępowania moglibyśmy łączyć z niemal mistyczną potrzebą podjęcia przez artystę współczesnego kontynuacji czy stworzenia więzi z twórcami najodleglejszej przeszłości. Prehistoryczne dzieła ludzi ery neolitycznej, jako jedna z najważniejszych form przedliterackich symboli, używanych od około dziesiątego tysiąclecia p.n.e. po czasy współczesne, stanowią źródło wielu obrazów Lipeckiej. Powierzchnię płócien, w formacie 81 x 100 cm, pokrywa warstwa pustynnego piasku o różnych odcieniach, pochodzącego z różnych kanionów. W tak przygotowane tło artystka – wzorem artystów ery neolitu – wrysuje formy będące „powtórzeniem” symboli odzwierciedlających symbole i rytuały religijne: *Signes*, 1985 (il. 1); *Sheep trail*, 1988 (il. 20). Zapewne dla społeczeństw tworzących petroglify przedstawiane znaki, wizerunki ludzi bądź ich fragmenty, przedstawienia zwierząt i roślin mogły być równoznaczne z niektórymi przejawami języka symboli albo ceremonii religijnych. Odniesienia do sztuki naskalnej stanowią stały temat malarstwa Zofii Lipeckiej. Artystka, badając opracowania archeologiczne i antropologiczne, poznając przez autopsję sztukę naskalną w Stanach Zjednoczonych i we Francji, dociera do pytań: „W którym momencie obecności człowieka na ziemi narodziła się sztuka?”, „Jak współczesny artysta może ją interpretować?”, „Czy możliwy jest «powrót» do intencji twórcy sprzed kilkunastu czy kilkudziesięciu tysięcy lat?”. Na tak postawione pytania odpowiedź stara się znajdować i w literaturze naukowej, jak w samej sobie. W tym miejscu należałoby owo pragnienie „powrotu” czy może „powtórzenia”, tak silnie obecne w twórczości Lipeckiej, rozumieć jako próbę rekonstruowania ładu świata, włączenia aktywności autorów sztuki naskalnej w obieg całej tradycji humanistycznej kultury. Gdy w latach 1985–1987 inspirowała się malarstwem prehistorycznym i rysunkami dzieci, najważniejszym problemem było odnalezienie początków formy i obrazu, i to wokół tych zagadnień koncentruje się – ustawicznie ewoluując, nabrzmiewając kolejnymi doświadczeniami dojrzałego życia – twórczość Zofii Lipeckiej, jaką poznajemy w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku:

Refleksja nad źródłami sztuki doprowadziła mnie do zredukowania malarstwa do dwóch elementów, które wydawały mi się podstawowe – powierzchni oraz znaku/symbolu. Skoncentrowanie na symbolu rozszerzyło moje pole zainteresowań [...]. Wielość, eklektyzm oraz niejednoznaczność motywów, których używałam, sprawiło że pojawiło się nieuniknione pytanie o sens. Wówczas zauważyłam, że sens wykracza poza znaczenia poszczególnych symboli, że zawarty jest w formie. Powtarzalność w historii cywilizacji pewnych form, takich jak spirala, szachownica czy trójkąt, ich obecność w przyrodzie, w zadziwiających kształtach roślin, zwierząt czy kryształów, wreszcie sama ich struktura, regularna, symetryczna, wydawały mi się świadczyć o istnieniu kosmicznej harmonii³.

*

Wyraz „petroglif” wywodzi się z języka greckiego (gr. πέτρος (*petros*) – ‘skała’; γλύφειν (*glyphein*) – ‘wryć’; złożenie obu słów zostało zaadaptowane pierwotnie w języku francuskim jako *pétroglyphe*). Jedną z teorii powstania petroglifów, obok koncepcji psychologicznych Carla Gustava Junga czy wyobrażeniowych Mircei Eliadego⁴, jest teoria głosząca, że petroglify były dziełami szamanów. Jean Clottes i David Lewis-Williams⁵, powołując się m.in. na prace Eliadego⁶ z lat 40. i 50. XX wieku, dowodzą, że petroglify zostały stworzone przez szamanów będących pod wpływem działania środków halucynogennych naturalnego pochodzenia. Liczne

³ Z. Lipecka, *Harmonia*, Paryż, grudzień 1990, maszynopis.

⁴ Wedle badaczy podobieństwa między petroglifami (symbolami archetypowymi) spotykanymi na różnych kontynentach są efektem „uwarunkowanej genetycznie struktury ludzkiego mózgu”. Por. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2022.

⁵ Por. J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009.

⁶ M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 69–70. Wydanie francuskie: *Images et symboles. Essais sur le symbole magico-religieux*, Paris 1952.

formy czy wzory geometryczne występujące w petroglifach i piktogramach, uważane za „formy archetypowe”, takie jak szachownice, strzałki, trójkąty, koła, labirynty, zygzaki, owale, pojawiają się w ludzkim mózgu po zażyciu narkotyków czy w innych zaburzeniach psychicznych, twierdzi Michael-James Harner⁷. Obok form geometrycznych najliczniej w sztuce naskalnej występują doskonale realistyczne wyobrażenia zwierząt – często szczegółowo odmalowane, zaobserwowane podczas biegu, spłoszone, leżące, konające⁸. W sztuce paleolitycznej dominuje przedstawienie koni, bizonów i łani. One są do pewnego stopnia motywem przewodnim w sztuce ściennej. Podobne wyobrażenia spotykamy w obrazach Lipeckiej – przekształcone, wrysowane w wielowarstwową powierzchnię płótna, niekiedy niemal identyczne z tymi, które namalowano w grocie Chauveta we Francji, wpłątane w gmatwaninę znaków, liter układających się w nieczytelne rebusy. Historia ludzkości zapisana jest w ziemi, w obrazach pozostawianych przez kolejne pokolenia artystów. Przedstawienia ludzi są rzadkie. Ich skromna obecność w sztuce naskalnej na przestrzeni całego paleolitu wywołuje pytanie: „dlaczego?”. „Pojawiają się – piszą Jean Clottes i David Lewis-Williams – ale w małej liczbie w porównaniu z malowanymi i rytymi wizerunkami zwierząt. Znalezione około setki, nie licząc dłoni i sromów”⁹. Wizerunki ludzi pojawiają się później, w neolicie. Ich wyobrażenia są niemal zawsze sfragmentaryzowane, często zredukowane do jednej części ciała, nie mają znamion naturalności, co cechuje wyobrażenia zwierząt utrwalonych w tej sztuce. Przedstawienia kobiecych narządów płciowych ukazują tylko wzgórek łonowy i srom. Inne, często występujące części ludzkiego ciała w sztuce naskalnej, to motyw dłoni (odcisk bądź kontur)¹⁰, głowy. Jed-

⁷ M.-J. Harner, *The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft*, [w:] *Hallucinogens and Shamanism*, red. M.-J. Harner, New York 1973, s. 134–136.

⁸ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 59.

⁹ Por. J. Gaussen, *Les figurations humaines*, „L’Art parietal paléolithique. Techniques et méthodes d’étude”, CTHS, Comité des travaux historiques. École nationale des chartes, Paris 1993, s. 87–97. Cyt. za: J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 70: „Ta stała we wszystkich epokach paleolitu mała liczebność wyróżnia się na tle tego, co stwierdzono w odniesieniu do większości sztuki naskalnej na świecie”.

¹⁰ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 71.

ną z najpopularniejszych cech sztuki paleolitycznej, niezależnie od czasu powstawania, było wykorzystywanie do tworzenia wizerunków naturalnych nieregularności podłoża¹¹. Obraz malowany przez paleolitycznych szamanów-artystów sytuowany bywa na świadomie – jak twierdzą badacze – wybranych zgrubieniach czy wypukłościach ściany, tak że staje się ona znaczącym, integralnym składnikiem dzieła. Pośród obrazów Zofii Lipeckiej znajdujemy płótno zatytułowane *Ombres rouges / Czerwone cienie* z 1986 roku, w którym na impastowo kładzionym podłożu, sugerującym nierówną powierzchnię wnętrza/zewnątrz jaskini, wyobrażone są, namalowane czerwoną, brunatną i czarną farbą, kontury sromów, trójkątów, strzałek czy znaków runicznych szybujących ku górze. Archaiczne formy odnoszące się do kultu życia i płodności obecne na obrazie *Ombres rouges* zdają się zarówno „trwać” jako „czerwone cienie” na powierzchni płótna, jak i przenikać przez nie i jednocześnie wydobywać z „dolnego świata” (symbolizowanego przez wnętrza groty) w stronę niebieskiego świata zmarłych. Światło pada z lewej górnej części obrazu. Tym samym odnosimy wrażenie, że malowidło widzimy, jakbyśmy zaglądali do wnętrza jaskini przez otwór mieszczący się w zboczu groty, którym paleolityczni szamani zstępowali, by przy migotliwym świetle, padającym przez szczelinę w skale, odtwarzać swe halucynacyjne doznania¹². Przywołajmy w tym miejscu słowa Pascala Quignarda, poety i pisarza ustawicznie zadającego pytania o początek, o miejsce nieznane, od którego wszystko się zaczęło. Quignard w pisarstwie, Zofia Lipecka w malarstwie zmierzają poprzez swą twórczość ku „odzyskaniu straconego obrazu, którego nie można przywrócić, ale którego brak można wypełnić pozostałymi po nim śladami”¹³.

Własna droga, na którą malarz trafia jest szlakiem fascynującym.
Prawdziwy malarz nie wie, co robi. Czasami malarz sądzi, że jest

¹¹ *Ibidem*, s. 121.

¹² Por. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris 1965, s.106 i n.

¹³ A. Jakimiak, *Ślady*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/609-slady.html> (dostęp: 6.03.2023).

orłem trzymającym w szponach królika, podczas gdy wszyscy malarze są królikami, myszami, wróblami, nad którymi zawisł dziób i szpony wielkiego orla ściemniałych wizji...¹⁴

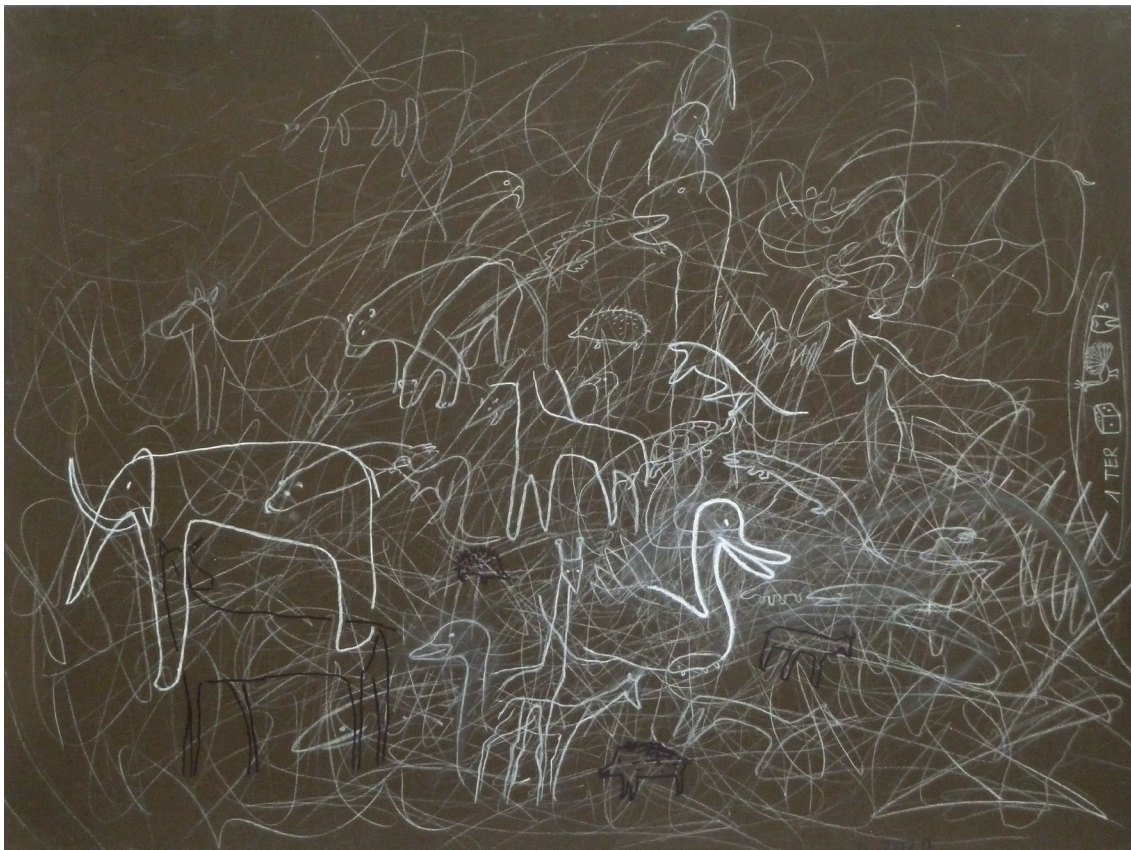
Z 2020 roku pochodzi obraz *Interdépendance* / *Współzależność* (il. 60). Tym dziełem artystka powraca do tematu łączności życia zwierząt z życiem człowieka, który intryguje ją od lat. Raz jeszcze, odwołując się do konwencji rytów naskalnych (słowo „ryt” pochodzi od praindoeuropejskiego rdzenia *-ar* – ‘dodawać’; *ritus* – ‘ryta – ład, prawo, ustalony obrządek’; *ryta* – ‘to, co się robi’), naznacza swoją pracę pamięcią obejmującą historię malarstwa rozumianego jako „rytuał gestu”. Gest malarski, uzewnętrzniający formę, znak, wreszcie myśl, wyrażony został w obrazie *Interdépendance*. Pojawiające się w obrazie znaki, schematycznie narysowane kontury zwierząt na tle gmatwaniny gryzmołów, odsyłają naszą percepcję ku wyobrażeniom znajdującym na wielu malowanych ścianach we wszystkich epokach paleolitu i niemal w każdym znanym badaczom miejscu¹⁵. Były zatem ważną i trwałą cechą paleolitycznej sztuki ściennej. Na pytanie, jaką intencję te powtarzające się w różnych miejscach motywy mogły wyrażać, próbują odpowiedzieć naukowcy. Jean Clottes proponuje, jako wspólne różnym grupom ludzkim, często odmiennym, żyjącym w różnych warunkach na oddalonych terenach, pojmowanie owych powtarzających się motywów traktować w kategoriach komunikatu czy ogniwa łączącego owe grupy¹⁶.

Wracając do obrazu *Interdépendance*: na szaro-brunatnym tle, przypominającym tablicę szkolną zagryzmołoną kredą, przedstawiono wyrysowane białymi pastelami kontury zwierząt pochodzących z różnych epok. W ramach malowidła koegzystują – obok siebie i mimo – stworzenia różne i jednocześnie podobne do siebie – współzależne. Gmatwanina gryzmołów, wyrysowanych dynamiczną linią, zarazem stanowiących niespokojne tło dla sylwetek zwierząt – zawsze ujętych profilowo – jest także linią, która „chciałaby” w tym samym czasie zwierzęta połączyć i oddzielić.

¹⁴ P. Quignard, *Życie sekretne*, przeł. K. Rutkowski, Poznań 2006, s. 92.

¹⁵ Por. J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 75.

¹⁶ J. Clottes, *Les Cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège*, Paris 1995, s. 75.



Il. 60. *Interdépendance / Współzależność*, 2020

Obok siebie znajdują się zwierzęta udomowione, dzikie, polarne, żyjące w tropikach, wodne i lądowe, tzw. drapieżniki, ssaki i gady... Nie ma tu ani jednej figury, która przypominałby człowieka, a jednak każde z wyrysowanych stworzeń jest w jakimś stopniu jego echem; albo przeciwnie – to człowiek jest ich pogłosem. Zwierzęta w sztuce naskalnej przedstawiano, nie zachowując proporcji, na ogół z profilu, w całości bądź fragmentarycznie; były wyobrażane w taki sposób, aby można je było rozpoznać. Stworzenia, które rozpoznajemy w obrazie Lipeckiej, nie odzwierciedlają rzeczywistego wyglądu, lecz mimo to je identyfikujemy jako żyrafę, mamuta, osła, kaczkę, papugę itd. Zwierzęta umieszczone zostały w umownej przestrzeni jasnobrunatnego tła koloru błotnistej ziemi i tylko ten kolor może być nawiązaniem do żywej natury. Pozostałe składniki obrazu są umowne, potraktowane schematycznie. Narysowane tą samą białą kredką, pochodzące z różnych epok, obszarów klimatycznych, trwają w ramach tego obrazu w obojętnym współlistnieniu, przenikając się wzajemnie jak cienie, wymijając się, „skupione” na własnej pozornie spokojnej egzystencji. Malarka wyobraziła tu negatyw raj, czasu „przed katastrofą” i przed człowiekiem. Świat fauny pozostał tu światem cieni zwierząt. Wyobrażone stworzenia wydają się unosić w powietrzu, podobnie jak w petroglifach, pozbawione są punktu oparcia, brakuje im stałego podłoża. „[B]rak umocowania, sprawia dziwne wrażenie nierzeczywistości, czy raczej fragmentów rzeczywistości wyrwanych z szerszego kontekstu i zestawionych bez związku ze sobą”¹⁷. Przejęta od artystów sztuki paleolitycznej konwencja „braku punktu oparcia”, statyczność kompozycji i podkreślenie bezczasowości tworzą pospół przestrzeń minionego trwania, którego cienie mającą na ścianach grot w całej niemal Europie, od Andaluzji po Ural. Paleolityczna sztuka naścienna rozwijała się przez dwadzieścia pięć tysięcy lat, czyli ponaddwunastokrotnie dłużej niż czas trwania chrześcijaństwa¹⁸ – tym obrazem Zofia Lipecka dokonała metaforycznego powrotu do konwencji malarskiej artystów grot naskalnych, swego malarstwa z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wywie-

¹⁷ Por. J. Clottes, D. Lewis-Williams, *op. cit.*, s. 78.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 87.

dzionego z fascynacji petroglifami i piktografią, łącząc ją z obejmującą coraz szersze obszary współczesnego życia katastrofą ekologiczną. Z prawej strony płótna, niczym intymny znak artystyczny, narysowała rebus (ulubiony znak malarki) złożony z cyfr, liter, „obrazków” (kostka do gry, rysunek pawia i zęba), tworzący francuski tytuł pracy: *Interdépendance*.

Rozdział 6

Lustro jako odbicie świata

„– [...] Czy nie uważasz, że nawet i ty sam potrafiłbyś wszystkie te rzeczy stworzyć, chociaż tylko w pewien sposób? – A cóż to za sposób taki? – powiada. – Nietrudny – ciągnąłem. To się da zrobić rozmaicie, a prędko. Najszybciej chyba, jeżeli zechcesz wziąć lustro do ręki i obnosić je na wszystkie strony. To zaraz i słońce zrobisz, i to co na niebie, i zaraz ziemię, i od razu siebie samego, i inne żywe istoty, i sprzęty, i rośliny, i to wszystko, o czym się w tej chwili mówiło”.

Platon, *Państwo*¹

„Właśnie to mnie fascynuje w lustrach. Odbijały tyle ludzkich twarzy... Niełatwo się oprzeć wrażeniu, iż jakaś część każdej z tych osób w nich pozostała”.

Alfred Hitchcock, Mary V. Carey, *Tajemnica nawiedzonego zwierciadła*²

¹ t. II, ks. X, w. D–E, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 52–53.

² przeł. D. Kraśniewska, <https://doci.pl/watson/alfred-hitchcock-tajemnica-nawiedzonego-zwierciada+fc5nsx> (dostęp: 1.05.2022).

Lustra artystka wykorzystuje w swych pracach od początku lat dziewięćdziesiątych. Jedną z pierwszych realizacji z ich zastosowaniem była – omawiana wyżej – instalacja *Nature réfléchie* prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1991 roku. Kolejnymi, w których wykorzystano labirynty luster, były instalacja *Boîtes noires*, pokazana w 1995 roku w galerii Sous-Sol w Paryżu, praca *Microspaces*, a w 2002 w Maison des Arts de Malakoff w Malakoff wystawa zatytułowana *Vertiges*. W autokomentarzach zamieszczanych w katalogach wystaw Zofia Lipecka objaśnia znaczenie wykorzystywania w swych pracach luster oraz lustrzanych refleksów, które tworzy określone ustawienie lustrzanych tafli:

Miraż gry luster przyprawia o zawrót głowy. Powoduje utratę poczucia rzeczywistości. Odrealnienie przedmiotu idzie w parze z odrealnieniem podmiotu. Jak utrzymać dystans wobec symulaków i wirtualnego? [...] Instalacje optyczne, które tworzą czynią widza uczestnikiem. Zakłócają hipnotyzerską właściwość obrazów i narzucają odbiór nacechowany dystansem³.

Praca *Microspaces* odnosi się do kwestii zamazywania pamięci we współczesnej rzeczywistości. Między 1999 a 2000 rokiem powstała seria prac przedstawiających obecne dziś miejskie przestrzennienie bezosobowe, pozbawione przeszłości – mikroprzestrzenie. W tym wymyślonym pojęciu mieści się pomysł miniaturowego modelu i nieskończonych terytoriów. W niewielkich makietach wyobrażających przestrzenie publiczne artystka umieściła lustrzane sześciany i w ten sposób powieliła je w nieskończoność. Kolejną czynnością było ich sfotografowanie, dzięki czemu krawędzie lustra zostały wymazane. Zdjęcia zostały powiększone i wydrukowane w dużych formatach. Zmiana skali oraz wyostrenie ich realności sprawiły, że uzyskane tym sposobem wirtualne, nieprawdopodobne przestrzenie stały się niemal realne. Tym sposobem ta odwzorowana rzeczywistość stała się rzeczywistością do tego stopnia intensywną,

³ Z. Lipecka, *Microspaces*, przeł. E. Janicka, katalog wystawy w Espace Huit Novembre, Paris 1999, s. 10.

że widz odbierać ją może jako nadrzeczywistą – „*Microespaces* są jakby karykaturą tożsamości – niepokojącym, budzącym lęk powieleniem tego samego”⁴. Punktem wyjścia tej realizacji była koncepcja *non-lieux* (nie-miejsc) Marca Augé, francuskiego antropologa i etnologa, jako definiujących współczesność, takich jak: centra handlowe, supermarkety, lotniska, autostrady, wielkie korporacje itp. Nie-miejsca powstają w czasie super-nowoczesności jako efekt niestabilnych spotkań ludzi, informacji; są to miejsca oddalone od siebie, bez związku z określonym środowiskiem. Problem ten dotyczy tak samo owych nie-miejsc, braku związków między przebywającymi w nich osobami, jak i ich stosunku do tych miejsc.

Jeżeli miejsce można zdefiniować jako oparte na tożsamości, związkach i historii, to przestrzeń, w której nie można określić ani tożsamości, ani związków, ani historii odpowiada ono definicji nie-miejsc. Nie-miejsca istnieją poza tradycyjnie rozumianym czasem i przestrzenią – pisze Augé – są „wszędzie takie same” i pozbawione swoistego, lokalnego kolorytu. W nie-miejscach zniwelowaniu ulega różnica pomiędzy tym co bliskie i dalekie a także pomiędzy tym co indywidualne i zbiorowe. Osoby przebywające w nie-miejscu znajdują się wszędzie i nigdzie zarazem⁵.

Nie-miejsca według Marca Augé są bliższe przestrzeniom abstrakcyjnym niż miejscom, są pozbawione wymiaru symbolicznego, nie można ich usytuować w czasie. Są to przestrzenie „istniejące” w bezprzestrzeni. „Byłam zaskoczona – twierdzi Lipecka – jak dalece instalacja *Microespaces* ilustruje przykłady, o których mówi Augé: oddział położniczy, szpital, ośrodek wczasowy, obóz dla uchodźców, supermarket, sieć komunikacji. Są to terytoria zdehumanizowane, z którymi jednostka ma tylko przelotny kontakt”⁶. Sensem tej pracy jest nieobecność, brak punktów odniesienia w nieskończonych labiryntach utraconych tożsamości. Recenzentka

⁴ *Ibidem*, s. 10.

⁵ M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992, s. 19. Przekład polski: M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

⁶ Z. Lipecka, *op. cit.*, s. 10.

wystawy *Microspaces* Evelyne Jouanno zwróciła uwagę na znaczenie problemu tożsamości właśnie, pisząc: „Autorka wystawy, czując się zawieszona między swoją rodziną Polską i Paryżem, gdzie się osiedliła, stworzyła własne przestrzenie, a raczej mikroprzestrzenie”⁷.

W 2002 roku w katalogu do wystawy *Vertiges* artystka napisała:

Eksplorując niestabilne i niepewne, daję się porwać zawrotowi głowy, który znosi wszelkie bariery: rzeczywistość/ułuda, podmiot/przedmiot, dobro/zło. To tyleż uwodzicielskie co ryzykowne [...]. Nieskończona multiplikacja symetrycznych odbić dezorientuje spojrzenie aż do mdłości. Jednocześnie zaś – fascynuje. To spektakl ambiwalentny, napawający lękiem a zarazem hipnotyczny. Ogarnięta zawrotem głowy jednostka ryzykuje szaleństwo, alienację, utratę tożsamości⁸.

Zadziwienie, uczucie nieokreślonego niepokoju, przekonanie, że – mimo ponawianych wysiłków – jest coś, co wciąż pozostało niewyrażone, nieskończone, co zmusza do powtarzania przeszłości, przekroczenia własnego TU i nakazuje wniknięcie w nią, konstytuuje twórczość Zofii Lipeckiej początku XXI wieku. Jednym z najważniejszych mediów jej prac stało się lustro, odbity w nim obraz-ułuda albo obraz-„stwórca” rzeczy – nieskończenie powtórzony, wszechobecny i osaczający obraz umożliwiający niezliczoną ilość kombinacji, prowokujący wielokrotnianie własnego wizerunku i otaczającego świata. Owa wykreowana „mikrorzeczywistość” – z jednej strony nieuchwytna, zamknięta w lustrzanej skrzynce, pozornie skupiona na kwestiach „rozgrywających” się w jej wnętrzu, z drugiej – odnosząca się do aktualnych problemów, w których świat obrazów symulujących rzeczywistość zdaje się ważniejszy od samej rzeczywistości. Obrazy zapośredniczone, uformowane i „wybrane” dla nas przez media stają się punktem odniesienia i decydują o naszym światopoglądzie, decydują jak gdyby za nas, trywializując rzeczywistość. Odbicie lustrzane pozostaje tu nadal „niewinne” – jego łudzące właści-

⁷ E. Jouanno, xxxx, „Flash Art” 1999, nr 208, s. 121–122.

⁸ Zofia Lipecka. *Vertiges*, przeł. E. Janicka, katalog wystawy w Maison des Arts de Malakoff, Malakoff 2002, s. 9, 12.

wości zostały dawno rozpoznane: twórca może traktować je jako swego przewodnika. Najważniejsze wydaje się to, co odbija się na jego powierzchni i jakie przesłanie niesie ów refleks. Nie bez przyczyny artystka od najwcześniejszego okresu swej twórczości na przewodnika i mistrza własnych dociekań intelektualnych i artystycznych wybrała Leonarda, któremu przypisywane jest zdanie: „Zwierciadło jest naszym mistrzem”⁹.

Andrzej Turowski w eseju wprowadzającym do łódzkiej wystawy Lipeckiej z 1991 roku zanotował:

Zgodność z naturą (a w sztuce realizm), mawia Lipecka, jest oczywistą skłonnością człowieka, choć wyobraźnia artysty przezwycięża naturalistyczną formę. Nieprzypadkowo artystka odwołuje się do Leonarda da Vinci. Podobnie jak on w swych studiach, tak i ona, naturę traktuje jako powszechny, kosmiczny system zbudowany za pomocą praw i zasad rządzących zarówno ruchami ciał niebieskich, jak wzrostem roślin; w niej rodzą się kształty i tam znajdują swe unicestwienie, w niej zawarte są wszystkie konieczności rządzące życiem i rozwojem¹⁰.

Podczas pobytu w Rzymie (1513–1516) Leonardo chciał zbudować ośmiokątną komnatę luster, swoisty optyczny labirynt. „Nieskończoność odbić – pisze Hocke – jest zapowiedzią abstrakcyjnego labiryntu całkowitej nierzeczywistości”¹¹. Labirynty Lipeckiej są skonstruowane z tafli luster i starannie dobranych przedmiotów, tworzących „fikcyjną rzeczywistość”, sterylną i bezludzką, sugerującą oniryczny obraz katastrofy, w której na łaskę losu pozostawiono leżące w szpitalnych łóżeczkach niemowlęta. Niepokojąca obecność obrazu lustra w dziele sztuki, dająca możliwość kształtowania złożonych przekazów, znana od wieków¹²,

⁹ Por.: „Zwierciadło jest mistrzem malarza”. M. Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław 1984, s. 137.

¹⁰ A. Turowski, *Nostalgie...*, [w:] katalog wystawy *Zofia Lipecka. Natura odzwierciadlona. Nature réfléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s.n.n.

¹¹ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 14.

¹² Por. J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku. trwałość i przemijanie*, [w:] idem, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 86–102.

czy też – jak zaznacza Maurice Merleau-Ponty – jego „przedludzkie spojrzenie” jako emblemat spojrzenia malarza, znajduje szczególny wyraz w realizacji Lipeckiej z 2002 roku zatytułowanej *Vertiges*¹³. Artystka wykorzystała w instalacji ustawione pod odpowiednim kątem sześciany z luster (o rozmiarach ok. 30 x 30 x 30 cm albo 45 x 45 x 45 cm), w których odbijają się miniaturowe przedmioty, łudząco „prawdziwe”, i to z nich utworzone zostały niekończące się obszary współczesnych przestrzeni publicznych: szpitala (*Microespaces. Nursery*, 2000 (il. 61)), biura korporacyjnego (*Microespaces-Bureau*, 1999 (il. 42)), podparyskiego blokowiska (*Microespaces. Cité*, 2000 (il. 62)), korytarza hotelowego (*Microespaces. Couloir 1*, 2001), supermarketu (*Microespaces. Grande Surface panorama*, 2001), restauracji fast food (*Microespaces. Fast food*, 1999), campingu (*Microespaces. Camping*, 2000), poczekalni – living roomu (*Aperitif*, 2002)¹⁴.

Obrazy, jakie widzimy w lustrach, symulują niekończące się symetrycznie powtarzalne przestrzenie, tworząc własną rzeczywistość, gdzie widz błąka się w poszukiwaniu końca, który mógłby – tym razem – dać wytchnienie. Niepokój wywołany pozorem powtórzenia jest jednak fascynujący, zmusza do „wypatrywania” końca tej niejasnej, tym bardziej wprowadzającej w konfuzję, że zminiaturyzowanej, bezludzkiej „rzeczywistości”, choć grozi nam ryzyko zachwiania sferą własnej tożsamości. Zostajemy – niejako na własną odpowiedzialność – wciągnięci do wnętrza owego „spektaklu dwuznaczności, niepokojącego i fascynującego jednocześnie”¹⁵. W istocie jednakże pozostajemy na zewnątrz owej iluzji luster i rzeczy. Przedmioty (szpitalne łóżeczka z laleczkami-niemowlętami, ustawione w sterylnej sali, identyczne bloki mieszkalne w zimowej scenerii, kolorowe samochody zaparkowane w ich pobliżu, lśniąca linoleum hotelowego korytarza z typowym dla owego niemiejsca wyposażeniem, hala z biurkami i komputerami) sugerują obecność nieobecnego człowieka.

¹³ Zofia Lipecka. *Vertiges*, s.n.n.

¹⁴ Są to wykonane przez artystkę makiety, następnie sfotografowane; metodą photoshopu zostały wymazane krawędzie luster, wydrukowane w dużym formacie (100 x 150 cm).

¹⁵ Z. Lipecka, *Ambiguïté*, [w:] Zofia Lipecka. *Vertiges*, s.n.n.



Il. 61. *Microspaces. Nursery / Mikroprzestrzeń. Żłobek*, 2000



Il. 62. *Microespaces. Cité*, 2000

Jest to „rzeczywistość” oniryczna albo obraz niepokoju wyobraźni czy sen odbity w lustrze: pozornie uporządkowana codzienność bez ludzi. Jedynie w instalacji *Microespaces. Nursery* z 2000 roku (il. 61) figurki-laleczki niemowląt owiniętych pieluszkami, ułożone w różnych pozycjach, umieszczone zostały w starannie zaścielonych szpitalnych łóżeczkach. Biel, błękit, jaskrawe światło jarzeniówek i niekończące się rzędy łóżeczek z charakterystycznymi kartami szpitalnymi, odbite w taflach lustra, tworzą psychodeliczny obraz samotności i opuszczenia. Obecność osób dorosłych (opiekunów, pielęgniarek) zaznaczona została przez ich nieobecność: puste miejsca, stalowy czajnik do gotowania wody, kantorki służące do przewijania niemowląt. Uczucie nadciągającej katastrofy pojawia się po dłuższym wpatrywaniu się w tę zbudowaną z magii luster i przedmiotów, pozornie bezpieczną, przestrzeń. Wydaje się, że zaledwie przed chwilą dzieci pozostawione zostały same sobie, nie ma tu ani jednej osoby dorosłej, jeszcze w ich „rzeczywistość” nie przedostał się strach, jeszcze nie „wiedzą”, że zostały porzucone. Nasza rozszerzona świadomość nakazuje złączyć ten uporządkowany, sterylny świat z jednej strony z ponurą historią oficjalnie funkcjonującej w Niemczech od 1935 roku instytucją *Lebensborn*¹⁶ z drugiej, z poruszającymi relacjami lekarzy pediatrów z getta warszawskiego zatrudnionymi w szpitalu dla Dzieci im. Bershonów i Baumanów¹⁷. Zapatrzenie w pracę Lipeckiej prowokuje perwersyjną „medytację piekła”¹⁸, daje wgląd w jego bezmiar, smutek, udrękę sumienia, pozorny porządek i wszechobecny stan opuszczenia. Realizacje artystki, które powstały w pierwszej dekadzie XXI wieku, odwołują się do

¹⁶ *Lebensborn* (niem. „źródło życia”) – *Lebensborn e.v.* – *Lebensborn eingetragener Verein* (pol. Stowarzyszenie zarejestrowane „Źródło życia”), funkcjonujące w strukturach organizacyjnych SS. Powołane decyzją Reichsführera-SS Heinricha Himmlera w 1936 r. Por. <http://web.archive.org/web/20070325170730/http://www.ipn.gov.pl/porta1/pl/194/3336/> (dostęp: 18.07.2018).

¹⁷ Por. m.in.: A. Błady-Szwajgier, *I więcej nic nie pamiętam*, Warszawa 2010; A. Margolis-Edelman, *Tego, co mówili, nie powtórzę...*, Wrocław 1999; B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001.

¹⁸ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowe*, przeł. M. Bednarz, [w:] idem, *Pisma wybrane*, oprac. M. Bednarz SJ, współpr. A. Bober SJ, R. Skórka SJ, Kraków 1968, s. 65–66.

tych wewnętrznych obrazów zgrozy, które nosimy w sobie, „wyświetlanych przez wyobraźnię, niczym za sprawą *laterna magica*, w «medytacyjnej» komorze świadomości”¹⁹.

Fantomowa labiryntowa nieskończoność, przestrzeń, która nie może znaleźć swego kresu, przez użycie luster, wciągających wzrok patrzącego w budzącą niepokój pozornie niekończącą się dal, wywołuje uczucie utraty równowagi, niepewność. W przywoływanym wyżej autokomentarzu Lipecka notuje: „Ogarnięty wizualnym zawrotem głowy, widz pozostaje jednak z boku. Widok miniaturowej makiety nie jest zmysłowym zanurzeniem”²⁰. W istocie w owej „własnej rzeczywistości” poszczególnych aranżacji zamkniętych w lustrzanym sześciacie o krawędzi wynoszącej 150 cm w wypadku instalacji *Apéritif*²¹ „mamy do czynienia – pisze Elżbieta Janicka w eseju zamieszczonym w katalogu warszawskiej wystawy Lipeckiej – z namiastką sygnalizowanych problemów [...]. Dominujemy [...] nad całością już choćby najdosłowniej, fizycznie, przewyższając ją wzrostem. Artystka pozwala nam zajrzeć do środka od góry – okiem kontrolującego sytuację demiurga”²². Próba uchwycenia tajemnicy świata zamkniętego w labiryncie luster i naszej w tym ułudnym świecie trwałości prowadzi niemalże ku – pojmowanemu wedle „reguł” myślenia barokowego – „poetyckiemu labiryntowi Boga” bez wejścia i wyjścia. Zahipnotyzowani niekończącą się powtarzalnością proponowanych przez artystkę przestrzeni opisujących w zminiaturyzowanej formie naszą codzienność (bloki osiedli mieszkaniowych, hale biurowe, pokoje szpitalne...), pozornym porządkiem i wygodą, wypatrujemy końca i stajemy naprzeciw złudzenia. Iluzja optyczna, złuda refleksu odbicia lustrzanego, mogłaby prowadzić do zakłócenia oglądu rzeczywistości, gdybyśmy nie byli świadomi naszej pozycji obserwatora i znaczenia instrumentu optycznego – tu gry

¹⁹ G.R. Hocke, *op. cit.*, s. 101.

²⁰ Podaję za: E. Janicka, *Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej „Po Jedwabnem” (2001–2003)*, [w:] katalog wystawy *Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 8.03.–18.05.2008, s. 28.

²¹ Instalacja *Apéritif* pokazana została w ramach wystawy *Vertiges*.

²² E. Janicka, *op. cit.*, s. 28.

lustrzanych ścian, w których nie widzimy samych siebie. Podążając za ruchem mięśni gałki oczu i fizycznym wysiłkiem koncentracji, narzucamy trajektorię prowadzącą ku kontrrzeczywistości, której względność zdaje się unicestwiać przestrzeń. Iluzja perspektywy utworzona przez ściany luster nie tyle zakłóca przestrzeń, co ją niweluje – dzieje się to w oku i poprzez oko, a także za sprawą utraty poczucia czasu. „Nie oczy, lecz wzrok jako symbol «wewnętrznego» punktu widzenia – zauważa Gustav René Hocke – symbolizowany z kolei przez oko, kieruje się z fascynacją na chwiejny świat przemijalności, zmienności...”²³. „Architektura” lustrzanych przestrzeni utworzonych przez artystkę sugeruje doznanie czasu w kadrze chwili – to obecność widza, choćby chwilowa, uzasadnia istotę dzieła, bez niego dzieło nie istnieje. W omawianej tu realizacji opisana została nasza historia jako historia Miasta, *civitatis*, ale także historia ustawicznie towarzyszącej nam od lat Zagłady i wydarzeń II wojny światowej, których pamięć przekracza obszary czasu i doświadczenia kolejnych pokoleń. „Od wytyczenia jego granic – od ustanowienia zakazu – zaczyna się czysto ludzki sposób istnienia”²⁴. W murach miast (w pracy Lipeckiej metaforyzowanych aranżacją zamkniętą w lustrzanym sześciąnie) rozgrywa się dramat niepokoju, melancholii, poczucia daremności, pustki i smutku. Tunele-labirynty wszelako – w ostatecznym rozrachunku – sugerują jakieś wyjście, nowy początek. Zagubienie w meandrach lustrzanych labiryntów może być metaforą zejścia ku „głębokościom”, po to, byśmy uświadomili sobie konieczność i możliwość odzyskania tego, co zostało utracone.

²³ G.R. Hocke, *op. cit.*, s. 128.

²⁴ T. Komendant, *Oko błękitu*, [w:] G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, przekł. i wstęp T. Komendant, Gdańsk 2010, s. 33.

Narkotyczna natura Narcyza – *Intérieur Témoin*

Wystawa prac Zofii Lipeckiej z 2009 roku prezentowana w Saint-Cloud w l'ECLA, zatytułowana *Intérieur Témoin. Chambre / Wnętrze-Świadek. Sypialnia* (il. 63)¹, obejmowała osiem barwnych plansz-fotomontaży o rozmiarach 30 x 40 cm wykonanych techniką laserową i filmy video wyświetlane w sześciu kabinach, ustawionych tak, by tworzyły labirynt. Za przepierzeniem galerii znajdował się stos miniaturowych przedmiotów, z których uprzednio zbudowana była makietą, tworzących rodzaj śmietnika. Realizacja ta stanowiła odpowiedź na nurtujące artystkę zagadnienie metaforycznego odbicia osobowości w obrazach przedmiotów. Tytuł pracy nawiązuje do trudno przetłumaczalnej z języka francuskiego gry słów: *Intérieur Témoin* (dosłownie: 'wnętrze jako świadek') i jest frazą zaczerpniętą z prospektów reklamowych zachęcających klientów do obejrzenia „mieszkania wzorcowego”. Przeglądając notatki, szkice projektu, wypisy

¹ *Intérieur Témoin* (fr.) (*intérieur* – dosłownie: 'wnętrze'; *témoin* – 'świadek'; *intérieur* także jako 'standard'; 'wnętrze duchowe'; 'wnętrze jako świadek') – gra słów: „mieszkanie wzorcowe/modelowe”. Fraza z francuskich prospektów reklamowych proponujących obejrzenie modelowego mieszkania do kupienia.

z lektur artystki, wracając do jej prac z ubiegłych lat, nie można nie zauważyć, że *Intérieur Témoin* jest dziełem, które powstawało od wielu lat. Pierwsze zapiski datowane są wprawdzie na 2001 rok, kolejne na 2003, wystawa odbyła się w 2009 roku, ale problem przestrzeni i czasu, który eksplorowany jest w tej zagadkowej, wprowadzającej widza w konfuzję pracy, sygnalizowany jest już w realizacjach z lat ubiegłych (il. 64). W serii fotomontaży składających się na *Intérieur Témoin* ukazuje artystka łudząco idealne, kolorowe, tchnące pozorną przytulnością i poczuciem bezpieczeństwa wnętrza umeblowane w stylu IKEA, „zamieszkane” przez melancholijnie samotną młodą kobietę. Kolejnym planszom towarzyszą wybrane przez artystkę zdania-cytaty pochodzące z katalogów IKEA z różnych lat, które wyjęte z kontekstu, mogą brzmieć z jednej strony jak standardowe, banalne frazy wygłaszane przez trenerów coachingu, z drugiej jak kaznodziejskie przesłania kierowane do „wiernych”: „Dom jest miejscem najważniejszym na świecie”, „Przyszedł czas abyś się odnalazł. To twoje życie, twój dom, twoja opinia. Działaj! Stwórz miejsce równie unikalne jak ty sam”, „Spraw aby twoje wnętrze było odbiciem twojego życia”.

Jest to jednocześnie wielokrotnie powtarzany, w różnych konfiguracjach, autoportret artysty we wnętrzu. O ile znajdujemy tu dalekie echo motywu powszechnie obecnego w tradycji malarstwa europejskiego, o tyle w tej realizacji fotograficznemu wyobrażeniu artysty odebrano przynależne mu atrybuty (sztalugi, pędzle, paleta itp.). Wyobrażona postać, niekiedy zdwojona bądź pomnożona (cyfrowo wmontowana w kolejne plansze figura młodej kobiety – Zofii Lipeckiej), prowadzi widza przez „odtworzone” z obsesyjną starannością przez artystkę, zminiaturyzowane wnętrza, jakie proponuje się klientom w katalogach IKEA. Bezosobowość miejsc kontrastuje z intymną bezradnością ich „mieszkanki”, jej samotnością, melancholijnym obcowaniem z własnym wizerunkiem. Duchowe i fizyczne nieprzystosowanie postaci do miejsca i przedmiotów wyrażone zostało niedopasowaniem jej do skali pomieszczeń i sprzętów. Niczym Guliwer w krainie Olbrzymów albo w wizji sennego obrazu figurka przypominająca lalkę staje naprzeciw siebie, niczym w odbiciu lustrzanym, w olbrzymiej (proporcjonalnie) kolorowej „ikeowskiej” kuchni.



Il. 63. *Intérieur Témoin. Chambre / Wnętrze-Świadek. Sypialnia*, 2009



Il. 64. *Intérieur Témoin_séjour_2 / Wnętrze-Świadek_salon_2*, 2003

Na innej planszy widzimy, że skala została odwrócona – mikroskopijną, zabawkową łazienkę ustawia olbrzymia ręka Sprawcy. Idealna rzeczywistość wykreowana manipulacją komputerową jest tu metaforą pustki zewnątrz, którą może rekompensować obraz wewnętrzny, wreszcie narcystyczny wgląd we własną twarz. Alienacja z miejsca, w którym znajduje się bohaterka *Intérieur Témoin*, niezdolna znaleźć ukojenia w tym plastikowym, pozornie uporządkowanym świecie, podkreślona została za pomocą jej melancholijnej, niekiedy graniczącej z rozpaczą pozy. W *Intérieur Témoin* bohaterka kolejnych plansz-fotomontaży dewaluuje wypracowany przez specjalistów od marketingu koncernu IKEA stereotyp oferowania nabywcom sprzętów i mebli IKEA „szczęśliwego życia”, „sztuki odnajdywania szczęścia w drobnych przyjemnościach i stwarzaniu Hyggeling (przytulnej) atmosfery w domu”². Kolorowe, standardowe wnętrza proponowane przez katalog reklamowy, w których ustawione są meble z produktów udających drewno, tymczasowych, jednorazowych, wystarczających na ogół na kilka lat, pozornie odzwierciedlają osobowość mieszkanki – tak samo standardowo ubranej, bezczynnej bądź zajętej doprowadzaniem do czystości i tak sterylnej domu, kontemplującej czy wręcz pomnażającej (jak widzimy na jednym z fotomontaży) swoją samotność i smutek – sugeruje Lipecta. Intrygująca jest zastosowana przez artystkę niejednorodność skali, co związane jest z użyciem miniatury makiet, przypominających zabawki – wyolbrzymione sprzęty, wobec których figura „mieszkanki” ustawiona została w świecie stereotypu, zdają się „rozporządzać” losem coraz bardziej zamykającej się w sobie kobiety. „Pozornie narracyjne sceny nie opowiadają żadnej historii, ani minionej ani przyszłej”³. Drobiazgowość, z jaką odtworzone zostały owe wyimaginowane wnętrza, nadmiar znajdujących się w nich szczegółów, ludzka bezpieczność „codziennością” tego pospolitego miejsca do tego stopnia, że zaczynamy – jak gdyby nie dość usatysfakcjonowani oferowaną nam, podaną w mikroskopijnej skali, fikcją – wodzić oczyma po kolejnych punktach obrazu, odnajdywać znane nam drobiazgi: żółte karteczki z zapiskami przyklejone do

² https://www.ikeafamily.eu/Warsztaty/Aktualne-Warsztaty/Formularz?workshop_id=106 (dostęp: 19.08.2018).

³ Z. Lipecta, *Lustrzane ego*, Paryż, wrzesień 2001, maszynopis, s. 2.

drzwi lodówki, czajnik, puszka na chleb, kuchenne utensylia, kwiaty w wazonie, barwne okładki książek, czasopisma itd. Przeskalowany dom dla lalek, w którym „doskonałość” i utylitarność zostały sprowadzone do absurdu, co podkreślono niemą, bierną obecnością w nim samotnej kobiety w zielonym swetrze, niekiedy zwielokrotnionej, ustawionej naprzeciw siebie, naprzeciw własnej twarzy, skulonej na „idealnie” zasłanym łóżku, klęczącej na wypolerowanej podłodze kolorowego pokoju. Krzykliwą, plastikową barwność, inspirowaną jaskrawym oświetleniem, jakie zastosował Stanley Kubrick w filmie *Lśnienie* z 1980 roku, znajdujemy w wyposażeniu wnętrza, którego fałszywą radość zakłóca obecność owej melancholijnej figurki-lalki wtrąconej w tę quasi-rzeczywistość. Mikroskopijne przedmioty wykonane z natrętną dokładnością, cierpliwie ustawiane do zdjęcia, są bardziej realne niż „zamieszkująca” je postać, sprawiająca wrażenie niedopasowania, nieakceptująca miejsc, w których się znajduje. Świadomie wykorzystana została tu technika komputerowego fotomontażu, co spowodowało, że na „realne” sprzęty wypełniające wnętrza nałożona została jak gdyby wycięta z papieru (a przecież dająca cień!) figurka kobiety-narcyza, pragnąca w odbiciu czy powtórzeniu swojego wizerunku, swojego ciała, dotrzeć do własnego Ja.

Pragnienie odnalezienia tożsamości nie jest niczym innym jak iluzją optyczną, a więc alienacją, której uległ Narcyz – o czym będzie mowa poniżej, we fragmencie analizującym istotę i znaczenie mitu we współczesności i przy próbie odczytania go w kontekście pracy Lipeckiej (il. 65). Artystka w omawianej tu pracy bada fenomen rozpoznania w sobie samej inności przez usytuowanie własnego wizerunku na tle przedmiotów i miejsc podkreślających niepewność jednostki wahającej się między tym, co osobiste (przedmioty intymne), a tym, co anonimowe (standardowe, katalogowe obiekty). Postępuje zatem jak mitologiczny Narcyz, udręczony odczuciem braku, daremnie poszukujący swej tożsamości. Rozpoznanie swego odbicia/twarzy w lustrze jest równoznaczne z narodzeniem się świadomości⁴,

⁴ Zagadnienie to, opierając się na dokonaniach Freuda, analizował przed laty Jacques Lacan badający psychikę niemowlęcia. Odkrył on, że świadomość dziecka rodzi się w chwili, gdy rozpoznaje ono własne odbicie w lustrze. Arthura Rimbauda słynne „Ja to ktoś inny”. Por. J. Lacan, *Le stade de miroir comme formateur de la fonction de Je*, [w:] idem, *Écrits*, Paris 1966.



Il. 65. *Intérieur-Témoin_salon / Wnętrze-Świadek_salon*, 2003

proceedzi zatem do wyobcowania i, co istotne, wymaga rozdwojenia w obrazie. Zdolność oddzielenia wnętrza i zewnątrz, niemożność przekroczenia bariery dzielącej iluzję od rzeczywistości wywołuje w nas poczucie braku, o którym mówi Lipecka: „Idąc śladami Lacana chyba zrozumiałam przyczynę nieustannego poczucia braku, będącego źródłem mojej pracy; poczucia iż rzeczywistość jest niedostępna, że nie mogę inaczej do niej dotrzeć niż za pomocą obrazu, iluzji, lustra”⁵. Podobnie czyni Narcyz, w odbiciu swojej twarzy chcąc odnaleźć rzeczywistość, której nie ma; jego osamotnienie pogłębia się z każdym najmniejszym ruchem tafli wody. Pogodzenie się zatem z „tym, kim jestem”, uznanie rozdzielności od świata i innych, wreszcie porzucenie daremnych dążeń do jedności, może uchronić „przed pułapką narcystycznej fascynacji”⁶. Koncepcja Lacanowskiego *Ja*, w przeciwieństwie do Freudowskiego *Ego*, jest lustrem, w którym odbija się moja twarz – z jednej strony, z drugiej – jest tym, co dzieli moją psychikę od „realności” świata zewnętrznego. Bezowocne, skazane na porażkę poszukiwania nieistniejącej wewnętrznej harmonii ukazały ludzającą prawdę gry luster – zmienne *ego* zawsze ukazujące jedynie twarz innego.

Ważnym obrazem (*Faites de votre intérieur le reflet de votre vie*) w odniesieniu do mitu Narcyza jako metafory dążenia do poznania własnej tożsamości oraz jego aktualności we współczesnej rzeczywistości wydaje się plansza, której towarzyszy slogan z katalogu IKEA: „Spraw aby wnętrze było odbiciem twojego życia”⁷. W sterylnej kuchni, wyposażonej w jaskrawe plastikowe meble, gdzie artystka z obsesyjną skrupulatnością ułożyła sprzęty „pożądane” we współczesnej kuchni, na czerwono-białym dywanie stoi znana nam z innych plansz postać samotnej młodej kobiety. Wyobrażenie dorosłej osoby-lalki, jakby wyciętej z tektury, przypomina fantomy ustawiane w supermarketach, mające reklamować towary. Zaburzenie proporcji między skalą wnętrza i jego wyposażenia w stosunku do postaci wprowadza w stan konfuzji. Ponadto przy niemal fanatycz-

⁵ Z. Lipecka, *op. cit.*, s. 2.

⁶ *Ibidem*.

⁷ W oryginale: „Faites de votre intérieur le reflet de votre vie”.

nej staranności, z jaką artystka zadbała o to, by wypełnić poszczególne pomieszczenia przedmiotami służącymi naszej codzienności, uderzający jest brak w nich zegarów. Życie bohaterki zdaje się trwać poza czasem i przestrzenią inną niż ta, w której się znalazła. Postać znalazła się w świecie Olbrzymów, choć widz zdaje sobie sprawę, że wewnątrz ma wymiary „domu dla lalek”. Zakłócenie przestrzeni, niejako odwrócenie czasu, zostało tu wzmocnione podwojeniem postaci, która „ustawiona” na środku i naprzeciw siebie, patrzy wprost na swoje lustrzane odbicie, wypełnia niejako marzenie o spojrzeniu na i w siebie z zewnątrz czy zobaczeniu siebie przez siebie. Obraz „naprzeciw” nie jest jednak obrazem lustra, lecz wytworem myśli i narcystycznego pragnienia poznania własnej osobowości. Identyczne figury intensywnie patrzą na siebie, jakby chciały podjąć rozmowę, odpowiedzieć sobie na pytania, które nigdy nie zostaną zadane. Kobieta (alter ego artystki) swą bierną, melancholijnie milczącą postawą, niedopasowaniem do sztucznie wesołego i uporządkowanego wnętrza, wyraża opuszczenie i samotność, zagubienie w jej własnym czasie i smutek, którego źródła odnajdujemy w przemyśleniach i doświadczeniach artystki.

Dziesięciu planszom fotomontaży towarzyszy sześć kilkunastominutowych filmów wideo (*Occupations solitaires I: Séisme (bureau), Bain (salle de bain), Têmpete (chambre)*, 2003; *Occupations solitaires II: Innovation (cuisine), Avalanche (salle à manger), Feu (séjour)*)⁸ wyświetlanych w osobnych kabinach, tworzących rodzaj labiryntu. Na filmach, ilustrowanych muzyką Beethovena (*Clair de lune / Sonata księżycowa*), Wagnera (*Śmierć Izoldy*), Schuberta oraz jazzem, widoczne są znane z fotomontaży wnętrza, które pod wpływem nieszczęść i katastrof ulegają całkowitej destrukcji. Zawieszenie czasu współczesności i historii, naznaczające sceny wyobrażone na kolejnych planszach, w prezentowanych filmach znajduje swój próg. Porządek plastikowych wnętrz okazuje się pozorny

⁸ *Occupations solitaires* (fr.) – ‘samotne zabawy’ (*Occupation solitaires I: Séisme (bureau)* – Trzęsienie ziemi (biuro); *Bain (salle de bain)* – Kąpiel (łazienka); *Têmpete (chambre)* – Zawierucha (sypialnia), 2003; *Occupations solitaires II: Innovation (cuisine)* – Modernizacja (kuchnia); *Avalanche (salle à manger)* – Lawina (jadalnia); *Feu (séjour)* – Ogień (salon)).

i tymczasowy – rozgrywające się katastrofy (trzęsienie ziemi, lawina, potop) doprowadzają do nieodwracalnych zniszczeń. Zofia Lipecka, wykorzystując zabawkowe, miniaturowe przedmioty codziennego użytku, z drobiazgową starannością ustawione w kolejnych pomieszczeniach, wskazuje na kruchość i niestabilność naszej względnie uporządkowanej egzystencji, do której nie prowadzą ani jedne drzwi, ani jedno okno. Do zamkniętego świata „przypulnej” i wprowadzie banalnej i zagrażającej autyzmem egzystencji, ale zacisznej i uporządkowanej, brutalnie wkraczają czas i historia. W budzący poczucie bezpieczeństwa ład codzienności, początkowo wyglądająca niewinnie, przenika katastrofa – zburzona zostaje owa kolorowa, wykreowana nie przez nas plastikowa rzeczywistość. Pozostaje śmietnisko historii.

W pracach Zofii Lipeckiej na pierwszy plan wybija się ich dwuznaczność, pozorna zabawa, gra z iluzją widzenia, iluzją, jaką jest obraz, i z iluzorycznością myśli. Symboliczne zburzenie wymyślonej rzeczywistości w konsekwencji prowadzi do coraz głębiej wchłaniających artystkę problemów, w których nie sięgając już po metafory, mówić będzie o kwestiach ostatecznych, z jakimi każdy musi się zmierzyć.

Rozdział 8

Postpamięć / bycie i nieobecność

„Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, /
niemand bespricht unseren Staub. /
Niemand”

(Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi, /
nikt już naszego prochu nie zaklina. /
Nikt).

Paul Celan, *Psalm*¹

W twórczości Zofii Lipeckiej wyjątkowe miejsce zajmuje problem Zagłady, który podjęła na początku XXI wieku. Artystka, odnosząc się do kwestii pamięci, naznaczenia historyczną traumą, sytuuje się w przestrzeniach czasowych kolejnego pokolenia twórców, którzy ustawicznie, od początku „*predysponowani* są do artykułowania «pamięci Shoah» w swoich dziełach”². Odczucie nieprzepracowanej przeszłości, upominanie się

¹ przeł. R. Krynicki, [w:] P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewahlte Gedichte und Prosa*, oprac. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 133.

² Por.: K. Popper, *Transforming Tragedies into Memorable Memorials* [interview with James E. Young], „Forward”, 16 January 2004, s. 318–320; A. Kamczycki, *Posłowie*, [w:] E. Jedlińska, *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, Łódź 2019, s. 343.

o nią, „wywoływanie” pamięci stanowi tu trop, sugestię i punkt odniesienia postrzegany przez Lipeczką w kategoriach emocjonalno-psychologicznych „jako określony imperatyw tożsamościowy”³.

Generalnie trzonem i osią odwołań żydowskiej świadomości narodowej, etnicznej i społecznej – pisze Artur Kamczycki – jest wręcz obsesyjna idea pamiętania, rozpamiętywania i przypominania przeszłości, budująca wokół pamięci, właśnie kolektywną więź, a co dzisiaj obarcza tzw. pokolenie po-Holocaustie specjalną odpowiedzialnością⁴.

W XXI wieku odniesienie do Zagłady postrzegane z perspektywy filozoficzno-historyczno-estetycznej jako *postmemory* określone zostało przez Marianne Hirsch i Andreę Liss terminem postpamięci. Badaczki odnoszą ów termin do pokolenia po-Auschwitz, które czas Zagłady „przeżywa” jako rodzaj „śladu” lub „kliszy”⁵ – zatem „obrazu” niedoskonałego, niepełnego, acz bardzo silnego. Obraz ten nie opiera się na własnych przeżyciach, „lecz jest zapośredniczony przez wyobraźnię oraz kreację artystyczną. Jest ów obraz jakby uzupełniany przez wyobrażeniowe czy artystyczne reprezentacje”⁶. Postpamięć jest doświadczana przez rodzinę lub bliskich ludzi ocalałych z Zagłady. Tragiczne doznania na zawsze zapisały się w pamięci ocalałych.

³ Por. L. Nochlin, *Starting with Self. Jewish Identity and Its Representation*, [w:] *The Jewish in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Garb, London 1996, s. 9–16.

⁴ A. Kamczycki, *op. cit.*, s. 344. Problem ten poruszają m.in.: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, red. R. Traba, Warszawa 2008; J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven 1993, s. 17–48.

⁵ M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA 1997, s. 22; A. Liss, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis 1998.

⁶ I. Kowalczyk, *Odpominanie przestrzeni u Zofii Lipeckiej*, [w:] *Zofia Lipeccka. Tam spadła nam zasłona*, katalog wystawy w „Galerii Atlas”, Łódź, 19.04.2013–02.06.2014, s. 2.

Zofia Lipecka swoją sztukę traktującą o Holocauście wiąże, jak sama to sformułowała, „ze świadomością przynależności do historii naznaczonej Zagładą, świadomości bolesnej, łączącej się z poczuciem winy”⁷. W tym obszarze swej twórczości artystka podejmuje problem skomplikowanych i traumatycznych doświadczeń Polaków – świadków Zagłady. Polaków, którzy będąc ofiarami nazizmu, jednocześnie stali się świadkami zbrodni dokonanej na Żydach w ich sąsiedztwie, na ich ziemi. Przypomnijmy w tym miejscu słowa Zygmunta Baumana mówiące o nieludzkim świecie stworzonym przez hitlerowskie Niemcy, gdzie odebrano człowieczeństwo zarówno ofiarom, jak i biernym świadkom ludobójstwa, zmuszając ich, „by sięgali po logikę przetrwania dla rozgrzeszenia się z bezczynności i braku wrażliwości moralnej”⁸. Nie bez znaczenia dla wielu realizacji Zofii Lipeckiej dotyczących kwestii postpamięci są jej osobiste relacje z Aliną Margolis-Edelman i Markiem Edelmanem. Koneksje rodzinne, niekończące się rozmowy, pytania bez odpowiedzi formowały i coraz jaskrawiej wyświetlały obrazy przeszłości, której nie sposób wymazać. Dążenie, by mimo nieostrości, zacierającej się i zacieranej pamięci, przedrzeć się przez kolejne warstwy zapominania, wypierania, dwuznaczności, zanikających śladów, sprawiło, że stanęła – po latach dociekań twórczych, jako dojrzała artystka – naprzeciw utraconej obecności, zatem – pamięci. Pamięć jest tym, co w twórczości Lipeckiej odnoszącej się do Zagłady wypełnia puste miejsca pozostałe po tych, którzy zginęli. Przywołuje więc świadków, wydobywa zdarzenia i miejsca, uruchamia wyobraźnię, uważnym okiem, niekiedy uzbrojonym w aparat fotograficzny, rejestruje rzeczywistość, jaka jest tu i teraz – tworzy sztukę, która wprawdzie skazana na niemożliwość jednoznacznego przekazu pozostawia nas wobec ciężaru losu, ale zarazem zmusza do namysłu, do konieczności spotkania z pamięcią.

⁷ Z. Lipecka, *Konstrukcja pamięci Zagłady w sztuce: pamięć miejsca*, maszynopis, Paryż 2013, s.n.n.

⁸ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 418.

8.1. *Po Jedwabnem*, czyli „pamięć nieprzyswojona”⁹

Praca Lipeckiej *Po Jedwabnem*¹⁰, prezentowana w warszawskiej Zachęcie w 2008 roku, powstała jako reakcja na lekturę książki Jana T. Grossa *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*¹¹:

Pomysł instalacji zrodził się najpierw wskutek szoku spowodowanego lekturą książki Grossa. Byłam nią zdruzgotana. Jako Polka czułam się szczególnie odpowiedzialna, czułam się winna! – pisze artystka. – Potem oburzyły mnie reakcje, które książka wywołała w Polsce: obrona honoru narodowego, troska o opinię Polski za granicą, licytacje na temat dokładnej liczby ofiar...¹².

Zasadniczym zadaniem pracy było ukazanie ludzkich emocji – artystka sfilmowała twarze słuchających relacji Szmula Wasersztajna (odczytywanej przez Andrzeja Seweryna) z wydarzeń, do jakich doszło w Jedwabnem i okolicach w lipcu 1941 roku.

⁹ Por. M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

¹⁰ Instalacja Zofii Lipeckiej *Po Jedwabnem* powstała w 2001 r. Pokazywana była we Francji m.in. na współorganizowanej przez Zachętę wystawie sztuki polskiej *Czasy skończone. Historii już nie ma!*, Hôtel des Arts w Tulonie w ramach Sezonu Polskiego we Francji w 2004 r. W czerwcu 2022 r. w Poitiers wydano książkę pod red. C. Auzolle i N. Réry, *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne* z artykułem N. Réry pt. *Contre les images muettes* (s. 253–266). W artykule francuski historyk sztuki Nathan Réra z Uniwersytetu w Poitiers, omawiając dzieło Lipeckiej *Po Jedwabnem*, nawiązał do obrazu i dźwięku obecnych w instalacji artystki i połączył jej prace z fotografiami Alexisa Cordesse’a, na których uwiecznione zostały sceny ludobójstwa Tutsi. Autor skupił uwagę na szczególnych koincydencjach działań obojga artystów, którzy w swych pracach podnoszą znaczenie ascezy obrazu bądź w ogóle postulują odrzucenie jego „uwodzicielskiej” siły na rzecz fragmentaryzacji (pokazanie jedynie twarzy bądź pejzażu). Tam, gdzie artyści wskazują na brak obrazu – pustkę – zaangażowany zostaje dźwięk, głosy.

¹¹ J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia za zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

¹² Z. Lipecka, *op. cit.*, s.n.n.



Il. 66. *Après Jedwabne / Po Jedwabnem*, 2003

Lipecta „nie pozwala im uciec, poddaje ich torturze wysłuchania – pisze Agnieszka Morawińska – i przyjęcia do wiadomości tego, co się stało, a my, widzowie przeglądamy się w ich twarzach i widzimy swoje twarze w lustrach”¹³.

Instalacja *Po Jedwabnem* (il. 66) składała się z dźwięku, filmów wideo oraz luster. Filmy wyświetlane były na przeciwległych ścianach. Na każdej ze ścian emitowane były dwie projekcje. Na filmach zarejestrowano twarze ludzi różnych narodowości i w różnym wieku, ich reakcje na głośno odczytywane fragmenty książki Grossa odnoszące się do opowieści Szmula Wasersztajna, jednego z żydowskich mieszkańców miasteczka, o wydarzeniach w Jedwabnem. „Głos czytającego ten fragment Andrzeja Seweryna przedzierał się przez trudny do zidentyfikowania, ale drażniący szum (dźwięk samolotu?, silników?, szum informacyjny?)” – pisze Izabela Kowalczyk¹⁴.

Wideoinstalację Zofii Lipectkiej, prezentowaną w łódzkim Atlasie Sztuki w 2013 roku, zatytułowaną *Warszawa – Małkinia* oraz cykl obrazów olejnych *Projekt Treblinka (2004...)* należy odczytywać w kategoriach artystyczno-etyczno-psychoanalitycznego procesu powtarzania drogi, jaką przebywali Żydzi transportowani do obozu zagłady. Na czterech filmach wyświetlanych symultanicznie zarejestrowana została współczesna podróż artystki pociągiem z Warszawy do Małkini, miejscowości będącej ostatnią stacją na drodze do Treblinki. Film został nakręcony 23 sierpnia 2010 roku. Data związana jest z czasem deportacji (23 sierpnia 1942 roku) Jankiela Wiernika¹⁵ do obozu zagłady w Treblince.

¹³ A. Morawińska, katalog wystawy *Zofia Lipectka. Po Jedwabnem*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 8.03.–18.05.2008, Warszawa 2008, s. 13.

¹⁴ I. Kowalczyk, *op. cit.*, s. 2. Praca pokazywana była także w Coutances w Normandii na zaproszenie stowarzyszenia licealistów zajmujących się pamięcią Zagłady.

¹⁵ Jankiel Wiernik (ur. 1889 w Białej Podlaskiej, zm. 1972 w Riszon le-Cijon w Izraelu), polski Żyd, ocalony z obozu w Treblince, autor świadectwa *Rok w Treblince*, Rada Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa, Warszawa 2003, s. 12–13. Świadectwo Wiernika było jednym z głównych źródeł na temat metod eksterminacji Żydów w obozie zagłady w Treblince. Był jednym z organizatorów zbrojnego buntu więźniów w Treblince w sierpniu 1943 r. Zeznawał na procesie m.in. Adolfa Eichmanna w 1961 r. w Jerozolimie.

Tłem dźwiękowym instalacji były fragmenty jego świadectwa opisujące łapanekę w warszawskim getcie w 1942 roku, drogę, jaką odbyli na ulicę Zamenhofa ujęci podczas obławy Żydzi, załadowywanie ludzi do wagonów oraz ostatnią „podróż” do obozu z postojem w Małkini. Film przedstawia fragmenty Warszawy z 2010 roku, które wspomina Wiernik: pogodny letni dzień, nieliczni przechodnie, samochody, fragmenty domów. Koszmarna rzeczywistość opowiadana przez ocalałego z Zagłady – wobec obrazy współczesnej Warszawy, zarejestrowanego kamerą filmową – stała się zamazanym, nierealnym śladem. Jedynym świadectwem wydarzeń, jakie się rozegrały w tym miejscu w 1942 roku, jest historia opowiedziana przez Wiernika. Zestawiając współczesne obrazy wyobrażające te same miejsca ze słowami opisującymi dramat deportowanych, artystka sprawia, że stajemy naprzeciw tamtych wydarzeń, zobowiązani do pytania o to, w jaki sposób możemy zachować dzisiaj znaczenie i pamięć tamtej tragedii. Wideoinstalacja, pisze w komentarzu autorskim Lipecka, tworzy dysonans między zwyczajną podróżą koleją i opowieścią człowieka, który przebył tę samą drogę w wagonie bydłęcym wiozącym tzw. transport do obozu zagłady: „chcę aby moja praca wzbudziła emocje, nie wykluczając refleksji, odnosząc się do przeszłości. Tworząc skojarzenie między podróżą pociągiem i deportacją, ucieleśnia postpamięć Zagłady”.

W twórczości Lipeckiej – pisze Andrzej Turowski – obok pamięci, jako nieskończoności obliczonego na przeszłość przybliżenia się do miejsca, przebywania drogi, pulsowania mnemonicznej materii, mamy do czynienia z procesem powtarzania (postpamięci), wykalkulowanej na przyszłość precyzyjnej rytmizacji zdarzeń. Powtarzanie, które w istocie jest bezustannie uobecniającym oddalaniem i zbliżaniem się w czasie od/do pustego terytorium poprzez etyczny przymus wykreślenia jednej i tej samej perspektywy istnienia Zagłady w nowoczesnym społeczeństwie¹⁶.

Twarze osób słuchających słów Wasersztajna co pewien czas pojawiały się w innym miejscu, w innym odbiciu. Dwie ściany pokryte były lustrami,

¹⁶ A. Turowski, *Jedyna droga*, [w:] Zofia Lipecka. *Tam spadła nam zasłona*, s. 8.

które powielały wielokrotnie obrazy. Ważnym założeniem tej pracy było wprowadzenie widzów „do wewnątrz”, w męczący rytm nieskończenie multiplikowanych wizerunków tak, by stali się uczestnikami wydarzenia, by stanęli naprzeciw historii opowiedanej przez Wasersztajna. Ta historia w umyśle odbiorcy staje się dręczącym obrazem okropności tak strasznych, że wydają się niemożliwe do przedstawienia. Skonfrontowani ze świadectwem Szmula Wasersztajna, ustawieni naprzeciw luster, tak abyśmy mogli zobaczyć samych siebie – widzimy reakcję, którą ta opowieść wywołuje: w nas, w innych obecnych w Zachęcie, w tych, którzy przeczytali książkę Grossa, którzy jej nie przeczytali, ale wyrażają swój punkt widzenia. Zamiarem artystki nie było odtworzenie przebiegu wydarzeń, lecz postawienie widza w sytuacji, w której dosłownie, fizycznie staje się częścią instalacji: „może dotknąć ekranu. Jest to sytuacja prowokująca, skłaniająca widza do tego, by nie pozostawał obojętny wobec historii”¹⁷. Praca zrealizowana przez Lipeczką w Warszawie, odnosząca się do dramatycznej przeszłości, jest wyrazem przekonania artystki, że winni jesteśmy ofiarom pamięć o nich, że należy nadawać kształt temu, co określono jako nieprzedstawialne, a co Georges Didi-Huberman, przeciwstawiając się tej postawie, nazwał koniecznością wyrażania mimo wszystko¹⁸. Postawa proponowana przez Didi-Hubermana może przybliżyć nas do zrozumienia faktów, których zrozumieć nie sposób. Odnosząc się do Zagłady, artystka mówi o niej jako o czymś możliwym, o czymś, co się zdarzyło i o czym należy pamiętać. Rezygnując z wizualizacji okrucieństwa, tworzy dzieła, które mają wyrażać i wyobrażać bez wprowadzania metafory, symbolicznej pustki czy eufemizmów. W obliczu owego niewyobrażalnego, zatartych i zacieranych śladów stajemy naprzeciw minimum poznania i możliwości przedstawienia – tym minimum jest przekazane potomnym doświadczenie świadka oraz to, co jesteśmy sobie w stanie wyobrazić¹⁹. „Pamięć w jej sztuce wypełnia pustkę Zagłady przywołaniem świadków i dowodów, wydobywaniem zdarzeń i obrazów z penetrowanego terenu

¹⁷ *Ibidem*, s. 9.

¹⁸ Por. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

¹⁹ Por. Z. Lipeczka, *Bez zasłony*, [w:] *Zofia Lipeczka. Tam spadła nam zasłona*, s. 12.

– pamięć w twórczości Lipeckiej dąży do zbliżeń uruchamiając metonimiczne łańcuchy wizualnej wyobraźni, która kierując się ku nieosiągalnemu, zatrzymuje się na granicy pustki i otacza się współczesnością²⁰.

8.2. Nieostrość obrazu

„Problem nieostrości obrazu i jego związku z przeszłością stał się centralnym problemem mojej sztuki” – napisała artystka w 2013 roku. Nieostrość rozumiana jest tu jako jeden z etapów, jako problem widoczności, trudności widzenia. Ostrość widzenia mogą utrudniać, zniekształcać, zmieniać warunki pogodowe, pora dnia, różne ekrany, zasłony, szyby, odległości, indywidualne możliwości widzenia i rozpoznawania obrazu. „Brak ostrości sprawia, że obrazy, które maluję, nie są postrzegane natychmiast, lecz dają się odkrywać stopniowo, powoli. Patrzenie na obraz oscyluje między pragnieniem a rozczarowaniem”²¹. Gdy stajemy naprzeciw obrazu, wpatrujemy się w jego powierzchnię, stopniowo wzrok nasz wnika w jego „wnętrze”, przedzieramy się przez kolejne warstwy znaczeniowe i dosłowne (*Départ de Lodz / Wyjazd z Łodzi* (2007–2008; il. 67), doświadczamy czasu.

Patrząc w głąb obrazu, ulegamy złudzeniu, że może on pokazać więcej, niż zostało na nim wyobrażone; jakby malarstwo mogło ujawnić coś, czego oko nie dostrzeże, ale co może znaleźć swe miejsce w pamięci, w chęci zrozumienia niepojmowalnego, co może przeprowadzić przez „doświadczenie pamięci”²². Nieostrość obrazu wedle Zofii Lipeckiej jest wyzwaniem: „w jakim stopniu niedokładność, nieostrość i sztuczność obrazu (zarówno malarskiego, jak medialnego, fikcji czy dokumentu) pozwalają docierać do przeszłości”²³.

²⁰ A. Turowski, *op. cit.*, s. 7.

²¹ Z. Lipecka, *Bez zasłony*, s. 12.

²² Określenie J.E. Younga, *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven–London 2000, s. 1.

²³ Z. Lipecka, *Bez zasłony*, s. 12.



Il. 67. *Départ de Lodz / Wyjazd z Łodzi*, 2007–2008

8.3. Projekt Treblinka (2004...)

Pamięć – fotografia – dokument. Fotografia i malarstwo

Obrazy cyklu *Projekt Treblinka (2004...)* także odnoszą się do problemu nieobecności, zacieranych śladów, pamięci. Prace powstałe w ramach tej serii są owocem corocznie od 2004 roku odbywanych przez Lipeczką podróży do Trebłinki. Za każdym razem fotografuje drogę prowadzącą do wsi, w miejscu oznaczonym tablicą z jej nazwą. Intencjonalnie realizacja ta odnosi się do powszechnie znanej fotografii dokumentalnej, która obecnie znajduje się w zbiorach Yad Vashem The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Center w Jerozolimie.

Zdjęcie to, wykonane przez nieznanego fotografa, najprawdopodobniej pochodzi sprzed 1945 roku. Ta zamazana, niewyraźna odbitka przedstawia niemiecką tablicę administracyjną z dominującym napisem „Treblinka”. Tablica umocowana jest na betonowym słupie, wyznaczającym granice i odległości dzielące Warszawę od pobliskich miasteczek. Nazwy miejscowości napisane są w języku niemieckim i polskim. Nazwa „Treblinka” powtórzona jest dwa razy: większe litery zapewne odnosić się miały do języka niemieckiego, mniejsze – w niezmienionej formie – do języka polskiego. Niezależnie od owej fotografii dokumentalnej inspiracją *Projektu...* był film Claude'a Lanzmanna *Shoah* z 1985 roku: kadr, na którym widzimy Henryka Gawkowskiego, maszynistę lokomotywy ciągnącej wagony z ludźmi wiezionymi do komór gazowych w Treblince.

Mężczyzna w kolejarzkiej czapce uchwyciony na jednej z klatek filmu Lanzmanna wychyla się z okna lokomotywy; w oddali, ale bardzo wyraźnie, widoczna jest tablica z napisem, jakie zwykle ustawia się na peronach – czarne drukowane litery na białym tle: TREBLINKA. Podczas rozmowy z Gawkowskim prowadzonej na potrzeby filmu pada pytanie ze strony tłumacza francuskiego reżysera: „Ile jest kilometrów między rampą, na którą wyprowadzano ludzi, a samym obozem?”. Odpowiedź: „Sześć kilometrów”²⁴.

²⁴ C. Lanzmann, *Shoah*, przeł. M. Bieńczyk, Koszalin 1993, s. 43.



Il. 68. Tablica informacyjna przy wjeździe do Trebłinki. Fotografia anonimowa. Archiwum Yad Vashem The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, Jerozolima. Źródło reprodukcji: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jad_Waszem (dostęp: 7.12.2021)



Il. 69. Kadr z filmu Claude'a Lanzmanna pt. *Shoah*, 1985. Film dostępny jest na stronie United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Źródło: https://collections.ushmm.org/search/?utf8=%E2%9C%93&f%5Blanguage_facet%5D%B%5D=Polish&q=gawkowski+henryk&-search_field=all_fields (dostęp: 7.12.2021)



Il. 70. *Projet Treblinka – 18 AVRIL 2004 / Projekt Treblinka – 18 KWIETNIA 2004*

Fotografie i obrazy Zofii Lipeckiej zdają się pokazywać właśnie te sześć kilometrów, jakie dzieliły skazanych na śmierć od momentu wyjścia z wagonów do chwili dotarcia do miejsca zagłady.

Od 2004 każdego roku Lipecka podróżuje do Treblinki, jedzie zgodnie ze wskazaniami współczesnej samochodowej mapy Polski, zatrzymuje się przed nowym znakiem z nazwą wsi, wykonuje zdjęcie w kierunku, który prowadzi do dawnego obozu zagłady. Następnie artystka wiernie, wręcz obsesyjnie skupiając uwagę na każdym szczególe, przemalowuje, kopiuje, powiększając obraz uchwycony w aparacie fotograficznym, tytułując go datą informującą o tym, którego dnia wykonane zostało zdjęcie. Mimo że w 2012 roku tablica informacyjna z nazwą miejscowości Treblinka została przesunięta o kilkaset metrów dalej, artystka nadal fotografuje i maluje zawsze to samo miejsce, miejsce utrwalone na pierwszej, dokumentalnej fotografii.

Punktem odniesienia pracy Lipeckiej są jedna z fotografii pochodzących z czasu II wojny światowej, będących dokumentami najstraszniejszej tragedii w historii ludzkości, jaką była Zagłada, a także poszczególne klatki filmu Lanzmanna, na których widoczne są tablice z napisem „Treblinka”. Obrazy te są tak samo wyjątkową formą dawania świadectwa naszej pamięci (film i kadry filmu Lanzmanna oraz cykl zdjęć wykonywanych przez artystkę), jak i próbą zmierzenia się z niemożliwością zatrzymania jej, z jej fragmentarycznością, nieobecnością, z potrzebą zmuszenia miejsc do mówienia, ale też z potrzebą zmuszenia obrazów do mówienia. Obrazy-fotografie Lipeckiej prowokują pytania o znaczenie ochrony przeszłości, o pamiętanie, o to, co minęło, o wysiłek, jaki trzeba ustawicznie wkładać, by tę pamięć o przeszłości, niewygodnej, doskwierającej, zachować. Miejsce zatem – pozornie nieważny punkt na mapie Europy – staje się symbolem wydarzeń, które rozegrały się tu w przeszłości. Gdy odejdą ci, którzy przeżyli – świadkowie i sprawcy – ono zostanie. Niemcy, jak wiemy, bardzo dbali o to, by zatrzeć ślady swych zbrodni, „nie mogli wszak zniszczyć wszystkich pamięci i pod maskami świeżo zasadzonych lasów i traw Claude Lanzmann odnalazł przerażającą rzeczywistość” – pisała Simone de Beauvoir w eseju wprowadzającym do jego książki, wydanej na podstawie zarejestrowanych rozmów z ocalonymi i świadkami Holocaustu.



Il. 71. *Projet Treblinka – 21 AVRIL 2005 / Projekt Treblinka – 21 KWIEŹNIA 2005*



Il. 72. *Projet Treblinka – 20 AVRIL 2015 / Projekt Treblinka – 20 KWIETNIA 2015*



Il. 73. *Projet Treblinka – 28 DÉCEMBRE 2016 / Projekt Treblinka – 28 GRUDNIA 2016*

Zwrócił się także ku „technikom», którzy uczynili go możliwym, i którzy odrzucili wszelką odpowiedzialność – by użyć tu frazy z tekstu de Beauvoir²⁵. W jaki sposób? Jak możemy pamiętać i zrozumieć? Najwierniejsze świadectwo Zagłady stawia nas obok, nadal pozostajemy poza nią. Potworne doświadczenie staje się naszym wówczas, gdy wnika w nasze myśli i ciała.

Sztuka, o której tu mówimy, jest też pytaniem o to, co straciliśmy; opowiada o niemożności zatrzymania pamięci i przedmiotów, które mogłyby tę pamięć wspomóc. Traktuje ona także o nieustającej ludzkiej walce o zachowanie samego fenomenu sztuki, o zachowanie trudu tworzenia na przekór wszystkiemu.

Zofia Lipecka tak pisze o pamięci jako zasadniczym punkcie odniesienia związanym z jej pracą *Projekt Treblinka*:

Powtarzanie konfrontacji z miejscem zagłady, zapobiega zapomnieniu, jest przypominaniem. Czy znaczy to, że buduje pamięć? Jeżeli tak – jaką pamięć? Czy budując pamięć nie przeczy w pewnym sensie pracy żałoby, która dąży do zapomnienia? Sądzę, że *Projekt Treblinka*, którego źródłem jest decyzja przepracowania żałoby ukazuje jednocześnie jej niemożliwość; tym samym tworzy pamięć wyblakłą, uśmierzoną, melancholijną. [...] Jako artystkę interesuje mnie nie tyle sama historia ile piętno, jakie wywiera, a także jej konsekwencje polityczne. Historia jako dyskurs naukowy jest racjonalna i względnie obiektywna. Pamięć jest subiektywna, wybiórcza i krucha [...], bliska fikcji. Dlatego – uważam – nie można mówić o pamięci lecz o pamięciach. W odniesieniu do Zagłady, dziś coraz częściej mamy do czynienia z postpamięcią pokoleń urodzonych po wojnie²⁶.

*

²⁵ S. de Beauvoir, *Pamięć i groza*, przeł. M. Bieńczyk, [w:] C. Lanzmann, *op. cit.*, s. 7.

²⁶ Zofia Lipecka. *Vertiges*, przeł. E. Janicka, katalog wystawy w Maison des Arts de Malakoff, Malakoff 2002, s.n.n. Zob. także: *Conférence L'art et la construction des mémoires génocidaires*, par Zofia Lipecka, artiste. Centre Alberto Benveniste. EPHE. Paris. 5 janv. 2011.

Późną wiosną 1942 roku Niemcy rozpoczęli budowę ośrodka natychmiastowej zagłady Żydów w Treblince (Vernichtungslager Treblinka)²⁷. Działal już w tym czasie obóz koncentracyjny w Auschwitz, położony przy miasteczku Oświęcim. Pamiętajmy, że przed II wojną światową przeważająca większość Żydów europejskich zamieszkiwała tereny Polski i Europy Centralnej. Sześć największych obozów koncentracyjnych, nazywanych obozami śmierci, zostało założonych na tych ziemiach: w Auschwitz-Birkenau, w Chełmnie, w Bełżcu, Treblince, Sobiborze i Majdanku. Treblinka była jednym z trzech ściśle strzeżonych przed opinią świata obozów eksterminacji Żydów europejskich, zbudowanych przez nazistowskie Niemcy okupujące Polskę podczas II wojny światowej (pozostałe dwa to Bełżec i Sobibór). Obóz zlokalizowany został nieopodal miasteczka Treblinka, położonego 80 km na północny wschód od Warszawy. Teren ukryty był wśród lasów, usytuowany w pobliżu linii kolejowej Sokołów Podlaski-Małkinia, niedaleko wsi Poniatowo. Funkcjonował od 23 lipca 1942 roku do 19 października 1943; w listopadzie 1943 roku, po zdławieniu buntu więźniów obsługujących komory gazowe (2 sierpnia 1943 roku), Niemcy zdecydowali o całkowitej likwidacji obozu i zniszczeniu wszelkich śladów. Ocalało trzydzieści parę osób. Ośrodek zagłady w Treblince 2, podobnie jak w Bełżcu i Sobiborze, zbudowano w ramach realizacji tzw. *Aktion Reinhard*²⁸. W tym czasie, wedle przybliżonych danych, wymordowano w Treblince od 700 000 do 900 000 ludzi, zabitych w komorach gazowych. Transporty kolejowe przywoziły mieszkańców okolicznych gett, a także ludzi z Austrii, Belgii, Bułgarii, Czechosłowacji, Francji, Grecji, Jugosławii, Niemiec i ze Związku Radzieckiego. Po obozie w Auschwitz,

²⁷ http://www.izrael.badacz.org/historia/szoa_obozy_treblinka.html (dostęp: 21.07.2016).

²⁸ *Aktion Reinhard* – kryptonim operacji przeprowadzonej w ramach „ostatecznego rozwiązania” kwestii żydowskiej, której celem – zgodnie z postanowieniami Konferencji Am Grossen Wannsee – było wymordowanie 2 mln 284 tys. Żydów zamieszkujących pięć dystryktów Generalnej Guberni, a od 1942 r. także z okręgu białostockiego. Nazwa operacji prawdopodobnie pochodzi od imienia Reinharda Heydricha, odpowiadającego za jej przygotowanie szefa RSHA (niem. Reichssicherheitshauptamt; Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy), [http://www.jhi.pl/psj/Akcja_\(Operacja\)_Reinhard](http://www.jhi.pl/psj/Akcja_(Operacja)_Reinhard) (dostęp: 21.07.2016).

gdzie została zamordowana największa liczba Żydów, następna była Treblinka²⁹. Był to obóz eksterminacji – niewielka liczba mężczyzn, którzy nie zostali zabici natychmiast po przybyciu na jego teren, wykorzystywana była jako niewolnicza siła robocza, tzw. Sonderkommandos, do grzebania ciał ofiar. Szczątki ludzkie, wrzucane do masowych grobów, zostały wydobyte w 1943 roku i spalone na stosach pogrzebowych.

*

Przed II wojną światową Treblinka była małą osadą znaną z pozyskiwania żwiru potrzebnego do produkcji betonu. Jej dogodne położenie przy węźle kolejowym umożliwiało sprawny transport surowca do rozbudowywujących się miast w Polsce. Żwirowisko należało do Michała Łopuszyńskiego, polskiego przemysłowca, który na potrzeby swego przedsięwzięcia przedłużył istniejącą już linię kolejową o 6 kilometrów. Gdy oddziały SS przejęły tereny żwirowiska (Treblinka 1), kamieniołomy były już wyposażone w urządzenia gotowe do pracy.

*

Kolejne fotografie składające się na *Projekt Treblinka*, które Zofia Lipiecka wykonuje, oparte są na owym jednym, wspomnianym wyżej, zdjęciu dokumentalnym oraz na wybranych kadrach z filmu Lanzmanna. Zdjęcie pochodzące sprzed 1945 roku reprodukowane jest w encyklopediach i podręcznikach omawiających historię nowoczesnej Europy, w opracowaniach poświęconych Holocaustowi. Ta szaro-biała, zamglona fotografia jest obecnie jednym z nielicznych świadectw ukazujących miejsce masowej śmierci europejskich Żydów, tak jak wyglądało ono w dniach Zagłady.

²⁹ Por.: M. Berenbaum, *Treblinka*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/place/Treblinka> (dostęp: 1.05.2022); *The Holocaust Chronicle. A History in Words and Pictures*, Lincolnwood, IL 2001.

Wies położona nad rzeczką Treblinka, od której wzięła nazwę – jak informują przewodniki po miejscowościach w Polsce – mająca dawne pochodzenie, od zawsze niejako pozostawała na uboczu jednego z najbiedniejszych regionów kraju. Obecnie Treblinka to miejsce naznaczone istnieniem w jego pobliżu byłego obozu zagłady. Jego nazwa, jak wiele we wschodniej Europie, w Austrii i Niemczech, wywołuje w nas niepokój (?), lęk (?), może strach (?), a – może – współczucie (?). Wiele znaków zapytania! Jest to miejsce-upamiętnienie, miejsce-pomnik braku ciągłości i utraty. Zdjęcie dokumentalne, do którego odwołuje się Lipecka w swych obrazach, zostało wykonane podczas niemieckiej okupacji. Przyglądając się uważnie tej fotografii, możemy bez trudu zobaczyć prostokątną tablicę/znak drogowy – na białym tle widnieje wyraźny napis „Treblinka”. Tablica umocowana została na poboczu prawej strony bitej drogi, pośród mizernych drzew i chaszczy – to charakterystyczny pejzaż na granicy Mazowsza i Podlasia: rozległy, monotony, z drogą ciągnącą się po horyzont; tylko pola i zarys lasu w oddali – nie ma tu domów, ani ludzi, tylko pustka i uczucie osamotnienia. Wszystkie kontury są tu zatarte i niewyraźne. Patrząc na tę fotografię, odnosimy wrażenie bezmiaru, pogłębionego dominującą nad nim ciszą, którą „nazywa” owa tablica z napisem nigdy nieczytanym obojętnie.

Wykorzystanie fotografii w charakterze źródła informacji jest uprawnione i konieczne. Jednakże oferuje ona również łatwiejsze doświadczenia związane z wyobraźnią – coś, co można ujrzeć – co zachęca do zaangażowania wzroku widza – pisze Max Kozloff, amerykański krytyk sztuki. – Wizualne fakty, których dostarcza fotografia sama z siebie, przekazują rzeczywistość czasów, w których zostały wykonane. Zdjęcia jako zakomponowane i zestawione, odzwierciedlają narracyjne pragnienia swoich czasów³⁰.

Połączenie wydarzeń z przeszłości ze współczesnością w twórczości Zofii Lipeckiej odnoszącej się do Zagłady ewokuje – przez wyobraźnię

³⁰ M. Kozloff, *Przedmowa*, [w:] I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. J. Jedliński, Kraków 2009, s. 7.

i „doświadczenie wzrokowe” – zagubioną obecność. „Nie chodzi Lipeckiej o metafizyczną pustkę niewidzialnego – pisze Turowski – lecz o konkretne, puste miejsce pozostałe po tych, którzy je widzieli, lecz nie przeżyli”³¹.

Od strony wizualnej Zofia Lipecka poprzez *Projekt Treblinka* odnosi się do przywołanej wyżej fotografii dokumentalnej oraz do kadrów z filmu, jednakże zamiarem artystki jest poprowadzenie nas tą samą, utrwaloną na starej odbitce, drogą, którą przejść musiały ofiary – od stacji kolejowej do samego obozu prowadziło specjalnie zbudowane rozgałęzienie torów, wiodące przez las do komór gazowych. Lipecka tym samym niejako odwraca czas, prowadzi nas w obszary tragicznej przeszłości – nie tylko na teren dawnego obozu zagłady, ale może przede wszystkim do samego rdzenia naszej pamięci. Od 2004, raz w roku, jedzie samochodem do Treblinki, zazwyczaj w kwietniu, ale bywa, że w innych miesiącach. Zatrzymuje się przed nową prostokątną tablicą, obecnie na zielonym tle widnieje biały napis – tak wyglądają wszystkie tablice drogowe w Polsce oznajamiające nazwy miejscowości – i wykonuje jedno zdjęcie. Jest to zawsze to samo miejsce, ta sama wieś, droga, w czasie realizacji *Aktion Reinhard* oznaczające stację docelową ludzi, których w tym punkcie świata czekała śmierć.

Obrazy malowane na podstawie barwnych fotografii wykonanych przez artystkę opatrzone są datami ich wykonania. W prawym dolnym rogu płótna, sugerując datę „drukowaną” przez fotograficzny aparat cyfrowy, Lipecka maluje datę powstania fotografii-obrazu. Te daty są jednocześnie tytułami kolejnych płócien, które realizowane są w innym czasie, w pracowni, po powrocie z podróży, z innym odczuwaniem chwili, gdy wykonywana była fotografia. Technicznie perfekcyjne zdjęcie – przy czym nie chodzi tu o doskonałość kompozycyjną czy fakturalną – pozornie wydaje się jedynie zimnym zapisem tego jednego dnia, jednego momentu. Jednakże nazwa miejscowości – Treblinka – jej dojmująca „widoczność” i na fotografii, i na obrazie, nie jest bez skazy ani obojętna. Ten obraz dlatego powstał. Na serii fotografii i obrazów widzimy tę samą niekończącą się drogę, jaką pamiętamy ze zdjęcia sprzed 1945 roku. Obecnie

³¹ A. Turowski, *op. cit.*, s. 7.

droga pokryta jest asfaltem, drzewa i krzewy są bujniejsze, na jednych obrazach niebo jest błękitne, na innych szare, czasami szyba samochodu zalana jest strugami deszczu, widoczne są też skromne, proste domy, niekiedy widzimy przejeżdżające pojazdy. To wszystko, co ujmuje oko aparatu. Pejzaż przytłacza swą monotonią, bezruchem i ciszą. Artystka wykonuje zdjęcie w tym „zranionym” miejscu, jej decyzja, jej samotność w tym momencie, jest swoistym moralnym, narzuconym sobie i nam – odbiorcom, zobowiązaniem, by podjąć tę samą podróż, powtórzyć to samo doświadczenie. Nie chodzi tu jedynie o podróż rozumianą w kategoriach pokonywania przestrzeni, podróż do miejsca, ale także właśnie o podróż w czasie. Kolejnym aktem drogi podjętej przez Lipecką, której efekt stanowi ta jedna fotografia, jest – o czym już wspomniałam wyżej – powtórzenie obrazu fotograficznego w obrazie malarskim. Decyzja posłużenia się malarstwem (a nie fotografią czy filmem) jako formą przekazu własnych emocji związanych z miejscem tak naznaczonym cierpieniem jak Treblinka – wynikała z potrzeby, by ów przekaz miał nieco łagodniejszy wyraz niż w pracy *Po Jedwabnem*:

Mając w pamięci refleksje Waltera Benjamina na temat dzieła sztuki – pisze Lipecka – w dobie możliwości jego mechanicznej reprodukcji, uznałam że najlepszym medium, które pozwoli mi wyrazić pracę żałoby będzie malarstwo; zarówno jako proces – powolny, angażujący fizycznie, wprowadzający wachlarz doznań, emocji, itp.; jako przedmiot – unikalny obraz, wyrażający unikalność chwili obecności w Treblince; wreszcie jako kontemplacyjny odbiór – doświadczenie powolnego przeżywania obrazu³².

Mimo że każde ze zdjęć zrobione zostało w tym samym miejscu, każde jest inne, w zależności od pory roku, dnia, pogody, nasłonecznienia, refleksów światła, cieni, ustawienia kamery, deformacji spowodowanej niedoskonałością ludzkiej ręki i oka. Powtarzając w obrazie malowanym owe zmieniające się, trudno uchwytnie efekty, artystka notuje „prawdę

³² Zofia Lipecka. *Vertiges*, s.n.n. Zob. także: *Conférence L'art et la construction...*

czasu”. Wierne odzwierciedlenie zapisu obrazu fotograficznego w obrazie malowanym możemy rozpoznać jako mierzenie się artysty z pamięcią czasu zaprzeszłego, przeszłego i obecnego, tu i teraz, z próbą uchwycenia prawdy w dziele sztuki. Artystka, umieszczając swą pracę we współczesności:

konkretyzuje nietrwałość doświadczenia otaczającego ją świata zmysłowego wybujałością kolorów, przestrzennym rozlewaniem się kształtów – pisze Turowski w eseju zamieszczonym w publikacji towarzyszącej wystawie w Łodzi w 2013 roku – matowymi powierzchniami zaparowanych szyb, rozmazaniem widoku, chwilową akomodacją oka do zmian atmosferycznych, fragmentaryzacją przedstawienia, deformacją postrzegania³³.

W 2013 roku, gdy z powodu choroby artystka nie mogła przyjechać do Polski, a tym samym nie mogła zrobić zdjęcia, zostawiła zamalowane na białe, puste płótno. W realizacji tej obraz malarski jest dziełem stanowiącym całość, fotografia jest tu zaledwie fragmentem owej całości, służy wsparciu pamięci, jest potwierdzeniem obecności w tym miejscu, w tym czasie. Wykonanie fotografii, której zadanie jest często wkalkulowane w istotę projektu Lipeckiej, jest kwestią momentu. Tak jak w pamięci coś się zaciera, zamazuje kontury, innym razem wyostrza, tak też niektóre fragmenty fotografii tracą swą czytelność, inne dostrzec można wyraźnie. Niekiedy fotografie są nieostre, prześwietlone albo zbyt ciemne. One stały się podstawą serii obrazów. „Nie jestem fotografem. Nie robię nic poza pstryknięciem zdjęcia” – pisze artystka³⁴. Następnie fotografia jest malowana – jakość obrazu, jego struktura jest zależna od jakości fotografii, która jest tu podstawą. Artystka nie dokonuje projekcji obrazu fotograficznego na płótno, powiększa go tradycyjną metodą *la mise au carreau*³⁵.

³³ A. Turowski, *op. cit.*, s. 7.

³⁴ Z. Lipecka, e-mail do autorki z 8 maja 2016 r.

³⁵ *Mise au carreau* – technika reprodukcji obrazu stosowana przez kopistów od czasu renesansu, polegająca na jego powiększaniu lub zmniejszaniu z użyciem siatki pionowych i poziomych linii.

Fotografie tworzą własną pamięć obrazów, odwołującą się do fotografii i przywołującą we wspomnieniach obrazy w obrazach – pisze Bernd Stiegler. – Przedmiotem tej pamięci może być również – być może jest to nawet reguła – funkcja pamięciowa fotografii jako taka. Pamięć obrazów pokazuje się najwyraźniej w obrazach pamięci. A w obrazach pojawiają się znów obrazy, które odsyłają do obrazu³⁶.

Fotografia dokumentalna u swych początków postrzegana była jako nośnik absolutnej dokładności, potwierdzenie obiektywnej prawdy, podczas gdy malarstwo uważano za efekt interpretacji. Akt powtarzania przez malarzkę, jako obrazu piktoralnego, fotografii wykonywanej przez nią zawsze w tym samym miejscu, rok po roku, czyni każdą z tych fotografii inną, inny – co oczywiste – jest też malowany obraz. Dzieło malowane powstaje długo, utrwala chwilę „pstryknięcia”, która w czasie tworzenia obrazu absorbuje całkowicie myśli i pamięć twórcy, jego odczucia, zmęczenie oczu i ręki. Podstawowym obrazem-dokumentem stała się prostokątna tablica/znak drogowy sprzed zakończenia działań wojennych, oznajamiający nazwę tej jednej miejscowości. Moglibyśmy zadać sobie pytanie, dlaczego artystka, realizując swój obliczony na lata projekt, nie „zadowala się” jedynie wykonaniem zdjęcia, dlaczego najważniejszym aktem jest dla niej powtarzanie go przez precyzyjne „przemalowanie” i uzyskanie jako efektu końcowego znacznie powiększonego obrazu malarskiego. Jej fotorealistyczna seria obrazów, tworzona w powolnym, wymagającym długiego czasu procesie, jest powtórzeniem drogi, którą przebywali ludzie kierowani do komór gazowych Treblinki, próbą naszej odpowiedzi na siłę naszej pamięci, ale i naszego zapominania przeszłości, także jeszcze i próbą zmierzenia się z niemożliwością, a jednocześnie koniecznością, wyrażenia grozy Zagłady w sztuce, pomimo wszystko, pomimo tego, co się stało i co zostało już powiedziane.

Stajemy zatem wobec ponawianego problemu celu sztuki współczesnej, która poszukuje środków zdolnych wyrazić to, czego wyrazić nie

³⁶ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2006, s. 163.

sposób, a co jednakże domaga się w naszym sumieniu wyrażenia, przy zachowaniu poczucia, że poniżono człowieczeństwo, że pamięć o Shoah jest trwałą składową kondycji naszego życia. Mowa jest tutaj o sztuce, która musi być tworzona niejako wbrew pytaniu Theodora W. Adorna: „Czy możliwa jest poezja po Auschwitz?”.

Zofia Lipecka jest artystką, malarką, nie fotografem i jej praca *Projekt Treblinka* przede wszystkim jest o „ochronie” sztuki, ochronie starej tradycji malarstwa, na przekór przywołanemu tu pytaniu Adorna i wbrew często ponawianemu stwierdzeniu o niemożności zrozumienia Shoah. Jej praca tworzy pamięć o wydarzeniu, którego jesteśmy spadkobiercami³⁷. Sztuka – uważa artystka – może dawać nadzieję (nie pocieszenie), może być formą *katharsis*, może dać siłę życiu po koszmarze, pomóc odbudować to, co utracone. Wybór techniki malarskiej, uznanej za jedną z pierwotnych form sztuki, mającej swą długą historię, w tej pracy ma wymiar decydujący. Działanie artystki możemy rozumieć w kategoriach praktyk rytualnych, których zadaniem ma być – w tym wypadku – ocalenie pamięci przez zmierzenie się tradycji sztuki malarskiej z tematem Zagłady. Obrazy omawianego cyklu są bardzo bliskie fotografii, lecz fotografią nie są – Lipecka ustawia odbiorcę „przed obrazem”, który nie powstałby, gdyby nie zdjęcie. Ono wszak pełni funkcję służebną; podobne zadanie fotografii wyznaczył Francis Bacon, wykorzystując zdjęcia bądź ich fragmenty w malarstwie³⁸. W *Projekcie Treblinka* zostajemy skonfrontowani z klasycznym gatunkiem malarskim, jakim jest pejzaż, jeden z najważniejszych tematów sztuki od baroku po współczesność, ulubiony motyw artystów romantyzmu niemieckiego. Pamiętamy tak znaczących twórców jak np. romantycy niemieccy: Caspar David Friedrich, Otto Runge, Carl Blechen, współczesny niemiecko-francuski malarz Anselm Kiefer, czy malarze polskiego romantyzmu i symbolizmu, jak np. Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Józef Chełmoński, Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc, czy polscy malarze współcześni, jak

³⁷ Por. C. Lanzmann, *Parler pour les morts*, „Le Monde des débats”, mai 2002, s. 14.

³⁸ Por. E. Jedlińska, *Francis Bacon (1909–1992). Fotografia jako sposób patrzenia*, „Sztuka i Krytyka” 2021, nr 3–4(2), s. 8–31.

np. Tomasz Ciecierski, Tomasz Tatarczyk, Leon Tarasewicz. Pejzaż nadal jest jednym z najważniejszych tematów podejmowanych przez artystów. Być może *Projekt Treblinka* Zofii Lipeckiej powinniśmy postrzegać jako formę właśnie umocnienia tego gatunku malarstwa, a także przywrócenia pierwotnego (pierwszego) znaczenia tego małego, znanego tylko ze swej strasznej historii, punktu na mapie Europy, który artystka niejako „podnosi” do rangi tematu malarskiego. Lipecka w swej pracy próbuje pokazać „zwyczajność” tego miejsca, nawet jego urodę, miejsca przecież zamieszkałego, żyjącego swą codziennością, mimo ponurej przeszłości i wciąż brzmiących w jego nazwie wydarzeń czasu Zagłady. W rozmowie z Piotrem Kosiewskim Lipecka, odnosząc się do pytania krytyka o znaczenie pejzażu w jej pracach z początku XXI wieku, powiedziała: „Malując pejzaże przedstawiające miejsca zagłady, rujnuję tradycję romantyzmu, panteizmu i fascynacji naturą”³⁹. Fotograficznie odmalowana natura prowadzi nas do historii, nie znajdujemy tu odniesień metafizycznych, jak w malarstwie romantyków; „przez naturę prześwituje zbrodnia. Po likwidacji obozu w Treblince i zrównaniu go z ziemią, Niemcy posadzili tam łubin”⁴⁰. Odwołując się do tradycyjnej metody, przynależnej działaniom artystycznym, artystka chce wskazać miejsca zbrodni, które zostały popełnione w czasie II wojny światowej. Tych zbrodni nie sposób osądzić według prawnych kategorii. Hannah Arendt w listach pisanych do Karla Jaspersa w późnych latach czterdziestych zbrodnie popełnione podczas wojny nazwała potwornymi, bo niemożliwymi, jak twierdziła, by włączyć je w ramy kodeksu karnego: „Za te zbrodnie nie ma adekwatnej kary. Powieszenie Göringa jest wprawdzie konieczne, ale całkiem nieadekwatne. To znaczy, ta wina, w odróżnieniu od winy w sensie prawa karnego, przekracza i rozsadza wszelkie porządki prawne”⁴¹.

³⁹ *Kształt pamięci. Z Zofią Lipecką rozmawia Piotr Kosiewski*, [w:] *Zofia Lipecka. Tam spadła nam zasłona*, s. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ H. Arendt, *Listowna rozmowa*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 115. Warto w tym miejscu przypomnieć, że ostatecznie Göring nie został powieszony. Zażył trucizną przeżył mu do celu przez amerykańskiego strażnika.

Przywołajmy słowa Georges'a Didi-Hubermana, zawarte w jego książce *Obrazy mimo wszystko*, w której udowadnia konieczność mierzenia się z fotografiami dokumentalnymi oraz dziełami sztuki dotyczącymi „zniszczenia człowieka przez człowieka”:

Wyobrazić mimo wszystko, a to wymaga od nas zgody na trudną etykę obrazu – nie może on być ani czystą niewidzialnością (lenistwo estety), ani ikoną horroru (lenistwo wierzącego), ani zwykłym dokumentem (lenistwo naukowca) – lecz czystym obrazem, nieadekwatnym, jednak koniecznym, niedokładnym, ale prawdziwym⁴².

Każde stworzenie dzieła sztuki jest w jakimś stopniu próbą przeciwstawienia się niemożliwości opisanania rzeczywistości. „Zwłaszcza artyści nie chcą ulec nieprzedstawialności, której w oczywisty sposób doświadczyli – jak każdy, kto zetknął się ze zniszczeniem człowieka przez człowieka. Wtedy tworzą *serie*, montaże *mimo wszystko* – wiedzą również, że katastrofy są pomnażalne w nieskończoność”⁴³.

W kontekście pamięci o Shoah obcujemy z pamięcią niekompletną, z fragmentami, z obrazami łudzącymi prawdę, zawsze zwodniczymi; nawet zachowane dokumenty, świadectwa deportowanych, fotografie nie mogą przekazać potwornego mechanizmu eksterminacji. Jednocześnie właśnie to, co wiemy o Treblince, o Auschwitz, zmusza nas, byśmy wracali

⁴² G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 50–51.

⁴³ *Ibidem*, s. 157. Didi-Huberman przywołuje cykl 18 akwafort Jacques'a Callota *Okropności wojny* z lat 1629–1633 inspirowanych wydarzeniami wojny trzydziestoletniej, Francisca Goi cykl 82 rycin *Okropności wojny* (1810–1815) powstałych pod wpływem doświadczeń hiszpańskiej wojny niepodległościowej przeciw Francuzom, Pabla Picasa cykl antywojennych obrazów: *Guernica* z 1937 r. czy dzieła namalowane w latach czterdziestych (*Masakra w Korei*, *Wojna*, *Pokój*), Jeana Fautriera obrazy przedstawiające zmasakrowane przez hitlerowców ciała więźniów – cykl *Zakładnicy* z 1943 r., Władysława Strzemińskiego cykl *Moim przyjaciółom Żydom* (1945–1946?), Gerharda Richtera serię obrazów z lat sześćdziesiątych, w których artysta dokonuje rozliczenia z przeszłością i historią Niemiec. „[C]i twórcy – pisze Didi-Huberman – *przerobili* nieprzystawalność na wszystkie możliwe sposoby, by wydobyć z niej cokolwiek poza samym milczeniem. Świat historii staje się w ich dziełach obsesją...”.

do zachowanych świadectw, obrazów, które próbują uczynić wyobraźnym to, co miało – uczynione przez nazistów – pozostać niewyobraźnym. Obraz czy fotografia, docierając do dna historii, czynią widzialnym i wyobraźnym to, co w debacie filozoficznej po 1945 roku zostało sprowadzone do uniwersalnych kategorii „niewypowiedzianego” i „niewyobraźnego”, za którymi – zauważa Didi-Huberman, odwołując się do pracy Annette Wieviorki⁴⁴ – stoją zasadniczo dobre intencje, pozornie filozoficzne, a w rzeczywistości wyrażające postawę „leniwych”⁴⁵. Nieobecność grozy tego miejsca w obrazach cyklu *Projekt Treblinka* zaszyfrowana jest w pejzażu, w naturze, w zmieniających się porach roku, w życiu, które toczy się swoim rytmem. Artysta, który tworzy dzieło odwołujące się do Zagłady, mierzy się z popiołami, z niepamięcią i zobowiązuje nas, byśmy uświadomili sobie, jak bardzo Zagłada jest obecna w naszej rzeczywistości, w wyobraźni, snach, lękach, w codziennych rozmowach. Te obrazy nie dają ulgi, poza nimi jest tylko sztuka, „ochroniona” przez twórcę. Niekończący się, w założeniu Zofii Lipeckiej, cykl obrazów *Projektu Treblinka (2004...)* niczego nie stara się przywrócić do życia, nie stara się niczego naprawiać; nic naprawić się tu nie da. Ale poprzez długotrwały proces malowania „prawdy” zarejestrowanej okiem aparatu fotograficznego, żmudne „odtworzenie” na płótnie każdego detalu wykonanego zdjęcia (przecież zdjęcia – o czym wspominałam wyżej – naznaczonego historią, opowiadającego pamięć czasów), ocala niejako sens zgłębiania pamięci i zapominania, które ujęte zostały w ramy malarstwa – najstarszej gałęzi sztuk plastycznych.

W swych wypowiedziach Lipecka podkreśla wagę spojrzenia na historię z dzisiejszej perspektywy; jej sztuka nie jest opowiadaniem historii przez odtwarzanie dawnych wydarzeń. Zajmuje ją, w jaki sposób funkcjonuje pamięć o Zagładzie i w jaki sposób tę pamięć można przekazać.

⁴⁴ A. Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris 1995.

⁴⁵ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 32.

8.4. Oczy warszawskiego getta⁴⁶

Reprezentacje artystyczne pokolenia urodzonego po 1945 roku, podejmującego temat Holocaustu, koncentrują się na poszukiwaniu źródeł pamięci o Zagładzie. Artysta tym samym musi określić własną postawę wobec dokumentów przeszłości. Jednym z najważniejszych jest historia, przekazywana przez tych, którzy przeżyli, następnie zachowane w archiwach przekazy wizualne (fotografie, filmy). Archiwa Zagłady opisują terytoria przeszłości niekompletne, częściowo jedynie ocalałe, ale to przede wszystkim fotografia – z technicznego punktu widzenia tak łatwa do zrobienia – współdziała z faktem, obrazem i pamięcią. Jako że fotografia rejestruje zdarzenia obiektywnie, nie angażując emocji, uważana jest za podstawowy materiał sprawozdawczy wydarzeń. Należy w tym miejscu postawić pytanie o rzetelność sprawozdawczą zdjęć, które przedstawiają fragmenty, wybrany kadr, zaangażowanie/ niezaangażowanie fotografującego. Obrazy Zagłady były przeważnie „dziełem” zbrodniarzy. Administracja Trzeciej Rzeszy miała „silnie zakorzeniony – pisze Didi-Huberman – zwyczaj rejestracji wszystkiego – wynikający z jej dumy, rodzaju biurokratycznego narcyzmu – że dążyła do zapisywania i fotografowania wszystkiego...”⁴⁷. Fotografia jest dziedziną kultury związaną z kopiowaniem, powtarzaniem; w fotografii zatem przeszłość wraca przez jej przywołanie – w formie obrazu pozornie powtarzającego to, co zdarzyło się w doświadczeniu pierwotnym, ale przecież wprowadzającego w ten obraz istotne zmiany. „Fotografia powtarza, ale «powtarza» inaczej niż tylko naśladując rzeczywistość. Ten proces przez Hala Fostera nazwany został «traumatycznym realizmem»”⁴⁸. I jakkolwiek nie można wymazać

⁴⁶ Tekst w pierwotnej, znacznie krótszej wersji ukazał się w czasopiśmie „Techné/Texne. Seria Nowa. Rocznik Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego” 2018, nr 2, red. T. Bernatowicz, P. Gryglewski, s. 172–174.

⁴⁷ G. Didi Huberman, *op. cit.*, s. 30.

⁴⁸ Por.: H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass. 1996, s. 132; M. Michałowska, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, M. Wójcik, Łódź 2009, s. 707.

obrazu z pamięci – można go jedynie „zamazać”, to właśnie fotografia może istnieć w różnorodnych przekazach pamięci. Wybrane dzieła, o których mowa była powyżej, tworzą fikcję o wydarzeniu, do którego naprawdę doszło. Fotografia z warszawskiego getta roku 1943 jest powszechnie znana, publikowana, artyści współcześni zatem „odgrywają” obraz Holocaustu⁴⁹, niejako inscenizując go, próbują „przenieść” doświadczenie w przeżycie. Zachodzi tu szczególny proces przepracowania koszmaru przeszłości; powroty do obrazów „pamięci mimowolnej” – zaistniałych w naszej świadomości pod wpływem mediów – mają umożliwić przeciwstawienie przeszłości czasowi obecnemu.

Frédéric Rousseau stawia pytanie, czy zatem „po tych wszystkich modyfikacjach i przesunięciach fotograficzny ślad jest jeszcze świadectwem?”. Świadectwem czego? Aby nieść znaczenie, obrazy wymagają precyzyjnej i metodycznej kontekstualizacji; tylko pod tym warunkiem mogą pozostać dokumentami historycznymi. Zadaniem historyków i krytyków sztuki jest wyjście poza emocje stojące za fotografiami Holocaustu, skoncentrowanie na analizie i dążenie do zrozumienia procesów historycznych oraz uważne śledzenie zafałszowań. Oczywiście nie można śladów historii odtwarzać w sposób absolutny, owych dokumentów, fotografii nie sposób odczytywać jednoznacznie. Dziełem artystów jest wykorzystanie tej niejednoznaczności dokumentu, bo ona pozwala artystom przekraczać granice dokumentalności, tak byśmy za tym, co ukryte, zamazane, sfragmentaryzowane, odnaleźli realność – prawdę dokumentu.

*

W latach dziewięćdziesiątych coraz bardziej powszechną metodą uprzyśtępniania informacji stawał się Internet. Na temat Holocaustu powstały liczne strony internetowe, gdzie wykorzystano fotografie i filmy, na któ-

⁴⁹ Fotografie z *Raportu Stroopa* stały się także podstawą prac takich artystów jak m.in.: Judy Chicago, David Levinthal, Rebeca Shope, Yala Korwin.

rych zarejestrowane są zbrodnie wojenne. Zdjęcia – częstokroć różnej jakości, nieprofesjonalne, wielokrotnie kopiowane, niekiedy retuszowane⁵⁰ – przechowywane w archiwach są porządkowane i katalogowane. „Archiwa nie są miejscami neutralnymi – pisze Janina Struk – nadają one fotografiom własne znaczenie”⁵¹. Wykorzystanie w dziele sztuki współczesnej dokumentów fotograficznych przedstawiających Holocaust stało się powszechne; wyjątkowa na tym tle jest obecność zdjęć z albumu dołączonego do raportu Stroopa.

Raport Stroopa, zatytułowany *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*, przeznaczony był dla najwyższych dygnitarzy SS, Himmlera i Krügera. Miał on za zadanie przekazać informacje o definitywnej likwidacji warszawskiego getta i zdławieniu żydowskiego powstania między 19 kwietnia (wybuch powstania) a 16 maja 1943 roku⁵². Opracowany przez dowodzącego tymi operacjami generała Jürgena Stroopa, szefa SS i policji obwodu warszawskiego, dokument składa się z trzech części: w pierwszej zamieszczona jest lista nazwisk osób, które zginęły „dla Führera i Ojczyzny” w walce z „żydowskimi bandytami”, i zawiera ona sprawozdanie samego Stroopa – opatrzona jest jego podpisem i datą 16 maja 1943 roku. W drugiej części zamieszczone są kopie komunikatów telegraficznych wysyłanych przez Stroopa między 20 kwietnia a 16 maja do Krügera, który przekazywał je Himmlerowi. Do raportu do-

⁵⁰ Np. fotografia anonimowa (członek Sonderkommando w Auschwitz), *Kobiety prowadzone do komory gazowej krematorium V, sierpień 1944*, Oświęcim, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau (negatyw nr 282–283).

⁵¹ J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007, s. 33. Por także: A. Liss, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis 1998.

⁵² Historia warszawskiego getta opisana została w licznych pracach o charakterze historycznym, m.in.: B. Mark, *Walka i zagłada warszawskiego getta*, Warszawa 1959; *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. i przypisy M. Fuks, Warszawa 1983; I. Gutman, *The Jews of Warsaw, 1939–1943. Ghetto, Underground, Revolt*, transl. I. Friedman, Bloomington 1989; B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001; iidem, *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, transl. E. Harris, New Haven 2009.

łączony jest album fotografii (53 odbitki)⁵³. Zdjęcia wykonywano celowo, ich zadaniem było zilustrowanie raportu. Stroop, według zeznań Karla Kleskego złożonych przed Wysokim Trybunałem sądzącym zbrodnie niemieckie na terenie Polski, sam wybrał trzydzieści fotografii spośród tych, które wykonał Serwis Policji Bezpieczeństwa⁵⁴. Jednym z rozpoznanych autorów zdjęć jest szef sztabu Stroopa – Max Jesuiter, który obecny był przy działaniach swego przełożonego.

Niezależnie od tego, kto był autorem tych zdjęć, stanowią one cenną dokumentację dotyczącą ostatniego okresu istnienia getta i jego mieszkańców. W pierwszych tygodniach po wojnie odnaleziono dwa egzemplarze – mają twardą oprawę obłożoną czarną skórą. We wrześniu 1948 roku, w trakcie przesłuchania w Warszawie, Stroop wyjaśniał: „Po zakończeniu *Aktion*, wedle życzenia Krügera, wykonano trzy egzemplarze raportu: jeden dla Krügera, drugi dla Himmlera, trzeci dla mnie. Rękopis został w serwisach SS i Policji w Warszawie u Stabsführera Jesuitera”⁵⁵. W domu Stroopa w Wiesbaden znaleziono około stu piętnastu zdjęć wykonanych w czasie likwidacji warszawskiego getta. Obecnie, jako *Collection Stroop*, znajdują się w zbiorach National Collection w Waszyngtonie. Jedna z kopii przechowywana jest w Yad Vashem w Jerozolimie. Trzeciego egzemplarza nie odnaleziono; egzemplarz pokazany podczas procesu w Norymberdze, uznany za „duplikat”, znajduje się w amerykańskich National Archives w Waszyngtonie. Egzemplarz, który norymberscy sędziowie uznali za „oryginał”, przechowywany jest w Instytucie Pamięci Narodowej, w archiwach Głównej Komisji Ścigania Zbrodni przeciw Narodowi Polskiemu.

Ustalono, że odnalezione zostały dwa egzemplarze raportu i dwa albumy. Trzydzieści siedem zdjęć spośród pięćdziesięciu trzech pochodzących z dokumentu warszawskiego znajduje się również w egzemplarzu przecho-

⁵³ Por. <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/8823,Raport-Jrgena-Stroopa-dostepny-na-stronach-internetowych-IPN.html> (dostęp: 18.05.2019).

⁵⁴ Por. J. Wulf, *Das Dritte Reich und seine Vollstrecker*, München 1978.

⁵⁵ Według: M. Kunicka-Wyrzykowska, *Der Stroop-Bericht. Die Geschichte eines Dokumentes des Verbrechens*, [w:] *Die vergangenheit mahnt! Zum 40. Jahrestag des Aufstandes im Warschauer Getto*, eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung in Zusammenarbeit mit Ernst-Strassman-Stiftung vom 27. bis 29. Mai 1983 in Bergneustadt, Göttingen 1984, s. 283.

wywanym w Waszyngtonie. „Różny jest czasem rozmiar i porządek zdjęć. [...] trzy fotografie przedstawiają identyczne sceny, lecz wykonane zostały w odstępie paru chwil i pod nieco innym kątem” – twierdzi Frédéric Rousseau⁵⁶.

*

To, co wiemy o dalszych losach ludzi utrwalonych na kliszy fotograficznej, zarejestrowanych w *Raporcie Stroopa*, uwarunkowane jest naszą wiedzą. Znaczenie obrazu, jego komunikat związany jest z naszą percepcją. „By przeczytać ostatni (lub pierwszy) poziom obrazu – zauważa Roland Barthes – potrzebna jest wiedza uwarunkowana naszym postrzeganiem”⁵⁷. Artysta zatem interpretuje, tworząc dodatkowy komentarz, opowiada zdjęcie i przetwarza materiał dokumentalny. W wypadku „przetwarzania” na dzieło sztuki materiału dokumentalnego, jakim są zdjęcia z *Raportu*, czy w ogóle fotografie ukazujące Zagładę, artysta – angażując w ten proces widzów – konfrontuje nas i siebie z historycznymi dokumentami, a zatem z faktami. Fotografia jest potwierdzeniem prawdy. Artystyści, wykorzystując fotografie, „medium do przenoszenia nas w krainę nieobecności [...], egzorcyzmują śmierć. Jeśli fotograficzny obraz jest zawsze i tylko śmiercią⁵⁸ i nie może pokazać niczego poza światem, którego już nie ma, to (zgodnie z recepcją Jacques’a Derridy⁵⁹) taka fotograficzna śmierć nie wydarza się nigdy tylko raz”⁶⁰ – pisze Marianna Michałowska.

Na fotografiach wykonanych prawdopodobnie między innymi przez Stabsführera Maxa Jesuitera, w złożonym albumie opatrzonych „komentarzami” Stroopa (np. 1. „Budynek dawnego Judenratu”, 2. „Precz z zakładów”,

⁵⁶ F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 76.

⁵⁷ R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, [w:] *Classic Essays on Photography*, red. A. Trachtenberg, New Haven 1980, s. 272.

⁵⁸ Por. idem, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

⁵⁹ Por. J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, [w:] *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. H. Silverman, New York 1988.

⁶⁰ M. Michałowska, *op. cit.*, s. 709.

3. „Omówiono opróżnienie zakładów”, 4. „Żydowscy kierownicy zakładu zbrojeniowego Brauera”, 6. „W drodze na *Umschlagplatz*”, 7. „Przemocą wyciągnięci z bunkrów”, 10. „Żydowscy rabini”, 15. „Ci bandyci bronili się, używając broni”. 18. „Bandyci zgładzeni w walce”, 23. „Zniszczenie grupy domów”), widzimy płonące pierzeje ulic, pożary, tłumy ludzi z podniesionymi rękoma prowadzonych i dozorowanych przez uzbrojonych niemieckich żołnierzy, ludzi przemocą wyciąganych z bunkrów, ustawionych pod murem – czekających na egzekucję... W trakcie wizyty w Warszawie 2 maja 1942 roku Krüger miał osobiście polecić Stroopowi, aby fotografował wszystko.

*

W lutym 2018 roku we Włoszech odbyła się wystawa multimedialna Zofii Lipeckiej *Ci guardano / Patrzę na nas*.

Ekspozycja zaproponowana została przez ministra kultury uniwersyteckiego miasta Rende, Martę Petrusiewicz; kuratorem wystawy był Roberto Sotille z Museo del Presente. Dwadzieścia cztery czarno-białe rysunki węglem i jeden pastel wypełniały ascetyczną przestrzeń wystawową. Na białych ścianach muzeum, zawieszone na wysokości oczu widzów, wyznaczające rytm ich kroków, „fotograficzne” rysunki Lipeckiej przykuwają uwagę siłą spojrzenia przedstawionych postaci. Wszechobecna figura człowieka intensywnie wpatrująca się w widza to odwołanie do fotografii dokumentalnych wykonywanych przez żołnierzy niemieckich na terenie getta warszawskiego oraz tych powstałych na rozkaz Jürgena Stroopa, odpowiedzialnego za krwawe stłumienie powstania w getcie warszawskim w 1943 roku⁶¹.

⁶¹ Szerzej na temat wykorzystywania w sztukach wizualnych fotografii z tzw. *Raportu Stroopa*, m.in. w pracach: Władysława Strzeмиńskiego *Moim przyjaciółom Żydom* (1945), Gustava Metzgera, *Zagłada warszawskiego getta, 19 kwietnia 1943 – 28 dni, 1943* (1995/2011), Samuela Baka *Ukrzyżowany* (2007) i Nira Hoda *Mother* (2012) – zob. E. Jedlińska, *Photographic Archives in the Works of Contemporary Art. Using the Stroop Report as a Source of Artistic Expression*, [w:] *Art and the Holocaust. Reflection for the Common Future*, red. I. Łęskis, N. Jevsejeva, R. Suta, A. Beļcova, G. Jankevičiūtė, I. Astahovska, Rīga 2019, s. 87–99.



Il. 74. Cycle *Ghetto* / Cykl *Getto*, 2015–2022

Zofia Lipecka z dokumentalnego kadru fotograficznego, powiększając go do klasycznego formatu portretu (65 cm x 50 cm), wydobyła wizerunki żydowskich dzieci, młodych kobiet i mężczyzn, których wzrok, decyzją artystki, skierowany został w stronę patrzącego. Świadome związanie oczu widza z oczyma postaci z rysunków nakazuje konieczność zmierzania się z przeszłością i aktualnością, których łącznikiem jest barwny rysunek przedstawiający kurdyjską dziewczynkę ludu Jazydów z Iraku. Jazydzi od lat okrutnie prześladowani są przez członków tzw. Państwa Islamskiego. Intensywność spojrzenia narysowanych postaci, patrzących w oczy widzów, czyni nas świadkami wydarzeń ostatecznych, zmuszając do pamiętania o nich i o Zagładzie.

Wystawę rysunków zamyka wideo pt. *Warszawa – Małkinia* z 2010 roku, film metaforycznie i dosłownie pokazujący ostatnią drogę warszawskich Żydów do obozu zagłady w Treblince. W odpowiedzi na ekspozycję w Rende miejscowa prasa („Il Quotidiano del Sud”, 24.02.2018) zwróciła uwagę na odradzającą się w Europie ksenofobię i antysemityzm, na przyzwolenie rządów na organizowanie manifestacji faszystowskich. W tym kontekście wystawa prac Lipeckiej stawia fundamentalny problem trwałości pamięci Zagłady w sztuce i nieuprawnionej zgody na szerzące się przejawy nietolerancji. Sztuka tej miary zmusza do refleksji nad kondycją człowieka dziś i stawia pytanie o zakres zrozumienia dramatycznych doświadczeń przeszłości i postawy etycznej.

*

Doświadczenia pamięci o Zagładzie, o których mówi James E. Young, w twórczości artystów drugiego i trzeciego pokolenia urodzonego po wojnie znajdują swe miejsca w nowych przestrzeniach, projektowanych indywidualnie, zależnie od konstrukcji ich świata i „według reguł w tym świecie rozumiałych”⁶². Taka postawa pozwala im „uniknąć instrumentalizacji pamięci Shoah, czyniąc z niej żywe, otwarte, nie poddające się

⁶² E. Rewers, *Doświadczenie pamięci, doświadczenie pustki*, [w:] *Pamięć Shoah...*, s. 590.

pokusie estetyzacji, oparte na ideologizacji źródło znaczeń”⁶³. Lipecka w swej twórczości, odpowiadając na Shoah, kładzie akcent na kwestii odsłaniania pamięci coraz bardziej mglistej, zanikającej. Zadaniem swej sztuki uczyniła wydobycie znaczenia tego, co jeszcze można zobaczyć, co pozostało. W procesie odsłaniania pamięci, tłumaczy malarka, czytelność staje się równie ważna jak widoczność, słowo i nazwa, które stają się uzupełnieniem obrazu. Istotne jest również to, co niewidoczne, co zacierane i zacierające się, co zmusza do poszukiwania adekwatnych form wyrazu, co może zostać wyrażone przez sztukę – a więc poszukiwanie estetyki. Kwestia estetyczna, odnosząca się do możliwości przedstawiania i wyrażania wydarzeń przeszłości, gdy ślady zostały zatarte, gdy nie ma już świadków, problem estetyczny „staje się problemem etycznym: czy mamy prawo – pyta Lipecka – uznać sprawę pamięci zagłady za przebrzmiałą? Wybór etyczny z kolei – opowiedzenie się za obrazem, świadectwem i przekazaniem pamięci – stawia problem polityczny; po co wciąż wracać do przeszłości?”⁶⁴.

Poszukiwanie pamięci Shoah w sztuce artystów współczesnych jest procesem skazanym na ambiwalencję, bez prawa do reprezentacji, zagubionym w erudycji, świadomości dystansu czasowego i przestrzennego, umieszczonego na krawędzi pamiętania i zapominania, kondycji psychicznej i poczucia estetyki. Tego właśnie Saul Friedländer oczekiwał od sztuki po Shoah: „podtrzymania niepewności, kwestionowania wszelkich reguł reprezentacji, jako że ich stabilizacja prowadzi do oswojenia zdarzeń, do których się odnoszą, zamknięcia w pojedynczej opowieści pamięci Zagłady, ulgi zadośćuczynienia”⁶⁵. W twórczości Lipeckiej odniesienia do Shoah, w sposób bezpośredni wyrażane przez nią od instalacji *Po Jedwabnem*, jako problem moralny stanowią trwały element jej sztuki. Wchodząc w świat(y) już od dawna nieistniejące bądź zagrożone w swym trwaniu, coraz bardziej „niematerialne”, wolne od swych pierwotnych

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Z. Lipecka, *Bez zasłony*, s. 12.

⁶⁵ S. Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993, s. 60–62; E. Rewers, *op. cit.*, s. 590.

kształtów, dokonuje wyborów etycznych, traktując je jako nakaz artystyczny. Opowiadając się za obrazem jako świadectwem i przekazem pamięci, za historią, Lipecka stawia problem polityczny. Zrozumienie i uszanowanie przeszłości, która nie powinna opierać się na niedopowiedzeniach, przemilczeniach, przemieszanych z sobą wyobrażeniach, zacieraających się wspomnieniach, lecz na zmierzeniu się z nią w przekonaniu, że to ona warunkuje kondycję przyszłości – stanowi zasadę jej twórczości. Poszukiwanie wyrazu dla pamięci tragicznej, dążenie do wzbudzenia zmieniającej się wrażliwości odbiorców, zostało nam przekazane w sztuce, której wartością pierwszą jest dawanie świadectwa przeszłości. Ta natomiast zapisana jest dosłownie i metaforycznie w ziemi i na niej. Zagłada jako paradygmat narzucający ustawiczną weryfikację postawy etycznej współczesnych społeczeństw powinna być podstawą namysłu nad kondycją dzisiejszych demokracji. „Nie można ich zamknąć w przeszłości – pisał Tzvetan Todorov – Chodzi o to, abyśmy nie pozostając uwięzieni w przeszłości, posługiwali się nią na rzecz teraźniejszości”⁶⁶.

⁶⁶ T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris 1998, s. 63.

Rozdział 9

Comment peindre en temps de guerre?¹ / Jak malować w czasie wojny?

„Stan wojny zawiesza moralność: z instytucji i wiecznych zobowiązań zrywa wieczność, a tym samym unieważnia bezwarunkowe imperatywy, stwierdzając ich tymczasowość.

Z góry rzuca swój cień na ludzkie działania. Wojna jest nie tylko próbą – najpoważniejszą – jakiej poddawana jest moralność. Wojna moralność ośmiesza”.

Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność*²

W 2022 roku powstał cykl prac poświęconych walczącej Ukrainie. Gdy 24 lutego 2022 roku wojska rosyjskie wtargnęły na ziemie Ukrainy, Lipecka, jak wielu z nas, stanęła wobec dylematu: „zaangażować się” przez konkretne działania na rzecz pomocy uchodźcom wojennym czy skoncentrować uwagę na tym, co stanowi o naszym *status quo*. Sytuacja

¹ Z. Lipecka, *Comment peindre en temps de guerre?*, „l’Opinion”, 24–25 février 2023, s. 9.

² przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 3.

w Ukrainie stała się sprawą stale dręczącą nasze myśli. Lipecka jest malarką, jej odbiór świata określa sztuka. „Czułam, że muszę wyrazić ten dramat w malarstwie, zmanifestować swój sprzeciw wobec wojny i poparcie dla Ukrainy”³ – napisała. Natychmiastowa reakcja artystki⁴ na inwazję Rosji na Ukrainę unaocznia jej spontaniczność i szczerość, ale także rozterkę, wahanie dyktowane niepokojem i pytaniem o sens aktualnych działań twórczych, przerwanych przez wieści z 24 lutego 2023 roku.

Planowane obrazy, nad którymi właśnie pracowałam, przestały mnie interesować, więcej: mogłam myśleć tylko o tym, co dzieje się na Ukrainie. Wojna całkowicie zawładnęła moim umysłem i wyobraźnią. Wiedziałam, że muszę znaleźć środek malarskiej wypowiedzi, który będzie adekwatny dla tego dramatu, który zmanifestuje moje poparcie dla Ukrainy i wyrazi mój strach⁵.

Przyjmując, że sztuka może być głosem sprzeciwu, ale i formą poparcia dla broniących swej niezależności, że oddziałuje na umysły, postanowiła namalować serię wielkoformatowych obrazów poświęconych agresji wojsk rosyjskich w Ukrainie. Wojna, która wybuchła za naszą wschodnią granicą, wyobrażona w kilkunastu płótnach Lipieckiej, to obszary grozy, przerażenia i przede wszystkim krzyku o zaprzestanie zbrodni. Powściągliwe w formie, wręcz ascetyczne, uderzają zgrzytliwymi brunatnymi kolorami, przypominającymi kolor krwi, niebieskich cieni ludzkich sylwetek „prześwietlonych” wybuchami pocisków rakietowych. Odrzucając realizm, pozostała wierna figuratywności, a także pismu, obecnemu w jej sztuce w ogóle. Powstały kompozycje złożone z ideogramów, znaków, rebusów, form symbolicznych: „Obrazy stały się jakby planszami do odczytania, skłaniającymi odbiorcę do tworzenia sen-

³ Z. Lipecka, *op. cit.*

⁴ Wypowiedź Zofii Lipieckiej na temat inwazji Rosji na Ukrainę ukazała się we francuskim piśmie „l’Opinion” już 24–25 lutego 2023 r. Tego samego dnia powstały jej pierwsze obrazy poświęcone wojnie.

⁵ Z. Lipecka, *op. cit.*

su”⁶. Jaki sens, zapytajmy, dla artysty może mieć wojna? Jakie sensory może znaleźć odbiorca w obrazach powstałych jako odpowiedź na przemoc? Pracowania malarska, w tym wypadku, może być azylem, ale również pułapką, może być miejscem ucieczki od świata zewnętrznego i miejscem skoncentrowanego przez odosobnienie strachu. Odległość tysięcy kilometrów, dzieląca paryską pracownię malarki od bombardowanych przez wojska rosyjskie ukraińskich miast, mogłaby uczynić wydarzenia rozgrywające się w Charkowie, Kijowie czy Mariupolu wydarzeniami wirtualnymi. Życie wypełnione twórczością, sztuką dzieje się na tle zachwyty nad fenomenem świata, rozczarowań, zwątpień, przerażenia złem, poczucia odpowiedzialności Ja za Drugiego⁷, ale też bezradności i strachu. Sztuka wyrosła na gruncie świadomości dziejącego się zła stawia pytania o sens eksplozji przemocy w ogóle, o pojęcie wojny jako określonego stanu ontologicznego wynikającego z charakterystycznych dla Europejczyków zachowań i systemów myślenia. Problem ten wypełniał filozofię Emmanuela Lévinasa. Francuski myśliciel w „idei” wojny widział filozofię siły, dominacji i władzy. Opisuując wojnę, odwoływał się do pojęcia całości, tożsamości i obiektywności. Stawiał pytania o winę, jaką za wojnę ponosi historia, widząc jedyny ratunek w eschatologii – „wzywającej jednostki i pobudzającej do odpowiedzialności”⁸. Lévinas uważał, że możliwość wojny jest stałym, nieustającym zagrożeniem, nie dającym się wymazać ze świadomości. Problem postawiony przez filozofa zobowiązuje do zmierzenia się z faktem wojny jako doświadczeniem zmieniającym człowieka, zmieniającym jego moralność, odwracającym porządek rzeczy i świata.

[P]ierwsza wina wojny to usuwanie wieczności z tu i teraz – pisze Magdalena Kozak. – Wojna oddziela wieczność od skończoności, usuwa nieskończoność z teraźniejszości. To, co miało obowiązywać zawsze, nagle zmienia swój status. Okazuje się bowiem, że nic nie jest

⁶ *Ibidem*.

⁷ E. Lévinas, *Entre nous. Essais sur la penser-à-l'autre*, Paris 1991, s. 111.

⁸ Por. idem, *La Souffrance Inutile*, „Giornale di Metafisica” 1982, nr 1, s. 20.

wieczne. Poszczególne przypadki, które zależą od okoliczności, zmieniają znaczenie wieczności. Wojna pokazuje, że jest tylko tu i teraz i nic poza tym. Wszystko staje się tymczasowe, chwilowe, przejściowe, zależne od warunków⁹.

Wojna w myśleniu Lévinasa jest potęgą, jednostka włącza się w jej mechanizmy, każde działanie jest z nią związane. Wybory i decyzje, jakie podejmujemy w obliczu wojny, ujawniają naszą naturę, w pewnym stopniu naznaczają osobowość. Autor *Całości i nieskończoności* widzi wojnę jako dążenie do zdobycia całości. Dyktat warunków wojny to chęć unifikacji, zniszczenia różnicy – twierdzi filozof – zbudowania monolitu, w którym znikną różnice. Wojna, odbierając człowiekowi jego odrębność, zamyka go w anonimowości całości jako ogółu¹⁰. Doświadczenie rzeczywistości wojny, według Lévinasa, polega na doświadczeniu przemocy, ustawicznie obecnej w naszym myśleniu i sposobie bycia¹¹.

[P]rzemoc polega nie tyle na ranieniu i unicestwianiu, co na rozrywaniu osobowej ciągłości – pisze Lévinas – zmuszaniu osób do tego, by grały role, w których się nie odnajdują, by zdradzały nie tylko swoje zobowiązania, ale także samą swoją substancję, by popełniały czyny, które niszczą wszelką możliwość czynu. Wojna nowoczesna, jak zresztą każda wojna, posługuje się bronią, która obraca się przeciwko temu, kto jej używa. Ustanawia porządek, wobec którego nikt nie może się zdystansować¹².

Obecność przemocy w kontaktach z innymi/innym, analizowana z perspektywy myślenia filozoficznego i postawy odpowiedzialności artysty odnoszącego się do przeszłych i aktualnych doświadczeń historii, ujawnia mechanizmy sterujące nią, o których Lévinas pisze: „przemoc nie zmierza do tego, by innym człowiekiem dysponować tak, jak dysponuje

⁹ Por. M. Kozak, *Wojna jako doświadczenie przemocy bycia w myśli Emmanuela Lévinasa*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2014, t. XLII, z. 2, s. 104.

¹⁰ *Ibidem*, s. 107.

¹¹ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 4.

¹² *Ibidem*.

się rzeczą, ale leży już na granicy zabójstwa i wyrasta z bezgranicznej negacji”¹³, a więc zmierza do unicestwienia innego. Co powoduje ludźmi, by mobilizować siły przeciw drugiemu aż do zabójstwa? Lévinas, próbując odpowiedzieć na to pytanie, przywołuje swą filozofię twarzy, objawienia twarzy¹⁴, nakazu, zakazu, wybaczenia jako przychodzących do nas z twarzy Innego: „Przemoc może dotyczyć tylko twarzy”¹⁵. Ale można także odwrócić źródło przemocy, gdy między Ty i Ja zostanie podjęta rozmowa, gdy na postawione pytania otrzymamy odpowiedź, przerwiemy milczenie, zanegujemy obojętność, docenimy istnienie Innego. Zabicie drugiego, wedle filozofa, to również rezygnacja ze zrozumienia go. Odpowiedź na pytanie postawione przez Innego, której oczekuje jego twarz, a więc moment uwagi, nieobojętność, język, mogą przełamać stan wojny i przynieść porzucenie przemocy.

Jeżeli, jak uważa Lévinas, dialog może prowadzić do porozumienia przez język, jakiego używamy w rozmowie, jakim wyrażamy własną postawę etyczną, nastawienie do rozmówcy, własne intencje i stosunek do Innego, to takim językiem dla artysty jest jego dzieło. Każdy obraz – zastępujący słowo – jest próbą podjęcia negocjacji, wyrazem etycznej postawy określającej stopień zaangażowania, solidarności, ale również chęci rozmowy. Tak wyrażona postawa twórcza, pytanie artysty o sens tworzenia w obliczu wojny, sformułowana została przez Lévinasa: „Sens stanowi twarz innego człowieka i każde użycie słów mieści się już wewnątrz źródłowej relacji językowej, jaką jest relacja twarzą w twarz. Każde użycie słowa zakłada rozumienie tego pierwotnego znaczenia”¹⁶.

Doświadczenie wojny, nawet za pośrednictwem podcastów, relacji dziennikarskich i telewizyjnych, wywołuje uczucie grozy, strachu i bezsilności. Jak pisze Roger Caillois:

¹³ *Ibidem*, s. 269.

¹⁴ *Ibidem*, s. 234: „Epifania twarzy rodzi pokusę, by nieskończoność zmierzyć zabójstwem, pokusę, która jest nie tylko możliwością całkowitej destrukcji, ale też niemożliwością – czysto etyczną – takiej pokusy i takiej próby”.

¹⁵ *Ibidem*, s. 269.

¹⁶ *Ibidem*, s. 245.

Wojna to niewątpliwie groza i klęska, to rozpętanie żywiołu śmierci, jak święto jest rozpętanem żywiołu życia i radości. Wojna i święto przeciwstawiają się sobie w każdym szczególe, z wszelkich względów jawią się jako zjawiska przeciwstawne. Nie idzie tu jednak o zestawienie ich sensu czy treści: idzie o ich wymiar, o funkcję, jaką pełnią w życiu zespołowym, o obraz, jaki pozostawiają po sobie w duszy jednostki – słowem o miejsce jakie zajmują, nie zaś o sposób, w jaki się to dzieje¹⁷.

Wojna to czas odwrócenia porządku, braku zasad; normą staje się zabijanie, gwałt, niszczenie, chaos i strach. Uczestnicy wojny zmuszani są do zabijania, są za nie nagradzani – życie ludzkie nie ma znaczenia. Przeciwstawienie i porównanie czasu wojny z czasem świątecznym, jako „obrazujących” nieład i chaos, Caillois tłumaczy zezwoleniem na zachowania, „które poza tymi okazjami uchodzą za najcięższe świętokradztwa i najbardziej niewybaczalne zbrodnie...”¹⁸.

*

Sztuka solidaryzująca się z prześladowanymi – a ona jest przedmiotem tej pracy – może być siłą oddziaływującą na umysł; nie powstrzyma działań wojennych, nie zapobiegnie przemocy, ale – jak wskazywał Lévinas – jest wyrazem nieobojętności, próbuje podjąć rozmowę, angażuje nasze myśli i zmusza do działania. Odpowiedź artysty na horror wojny to dotknięte traumą spotkanie z realnością, konieczność powtarzania tego, co z odległości dokumentarnych przekazów medialnych przenika do odbiorcy niebezpośrednio zaangażowanego w dramat. Sprzeciw wobec konwencji przedstawiania w obliczu traumatycznego doświadczenia rzeczywistości miał swe konsekwencje w twórczości artystów-uczestników-świadków-ofiar I i II wojny światowej¹⁹. Zofia Lipecka,

¹⁷ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 163.

¹⁸ *Ibidem*, s. 165.

¹⁹ Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 10.

tworząc obrazy stanowiące jej odpowiedź na wojnę XXI wieku toczącą się w Ukrainie, pozostała przy, charakteryzującej jej twórczość, figurze, ale jednocześnie są to prace nieprzedstawiające, operujące znakami, sygnałami z pogranicza abstrakcji i rzeczywistości. Jest to rzeczywistość zatrzymanej i przetwarzanej w myśli fotografii zamieszczonej w prasie; rzeczywistość urazu na traumatyczną rzeczywistość – odległą i bliską jednocześnie, nie mnie dotyczącą i moją. Twórca dąży do rzeczywistości, omijając „estetykę horroru”, w której ramach znajdzie swe odzwierciedlenie jego postawa etyczna i manifest wzywający do zaprzestania przemocy, jego przekonanie o wartości i sile oddziaływania sztuki.

Seria kilkunastu obrazów powstałych w 2022 i 2023 roku, odnoszących się do wydarzeń w Ukrainie, mogłaby nosić wspólny tytuł *Des planches à décrypter / Plansze do odszyfrowania* (tak zatytułowana została druga część wypowiedzi artystki zamieszczonej w „l’Opinion”). Koniecznością stało się wypracowanie takiej formy, która wyzwalałaby w odbiorcach wzburzenie, protest, empatię, ale nie byłaby efektowna, nadto estetyczna. „Odrzucając realizm, nie porzuciłam opisywania”²⁰ – mówi artystka. W powierzchni obrazów, obok głównego przedstawienia, tak jak czyniła to już w swych najwcześniejszych pracach, wpisała i wrysowała Lipecka rebusy, znaki, litery, cyfry, nad którymi dominują formy zdeformowane, okaleczone. Szczątki ludzkie, porzucone fragmenty domowych sprzętów, wieko trumny (?), nieokreślone elementy urządzeń wojskowych, cień człowieka stojącego w oknie, jego ślad pozostawiony w ziemi – oto ikonografia wojny, stanowiąca treść obrazów: *Blast*, *Dessiner l’inconnu (Narysuj nieznanego)*, *Eliminer* z 2022 roku. Tło zwykle jest bardzo ciemne, brunatne, sugerujące kolor zakrzepłej krwi zmieszanej z ziemią, z torfem, bagniskiem, niebem zasnutym dymami. W ten sposób obraz stał się *des planches à décrypter* (planszą do odszyfrowania). To połączenie formy i prostych znaków, pozorne zaszyfrowanie sensów, skupienie uwagi na tytule, nawet na dacie powstania płótna, może zmusić odbiorcę do zatrzymania się przed obrazem, do chęci odczytania jego znaczenia, do postawienia pytania: „Dlaczego taki obraz został namalowany?”.

²⁰ Z. Lipecka, *op. cit.*

Slogan „Ukraina spichlerzem świata”, utożsamiający ją z krainą obdarszoną jedną z najbardziej urodzajnych gleb na świecie, stracił swe znaczenie. Analizy opublikowane przez Informacyjny Serwis Biznesowy (ISBnews) alarmują: „Pozycja Ukrainy jako «spichlerza Europy i dużej części Afryki» należy do przeszłości. Miny, niewybuchy, skażenie gleby ropą i produktami eksplozji, zniszczona infrastruktura rolna i transportowa, ruina wielu gospodarstw – wszystko to na dziesięciolecia będzie ciążyło nad ukraińskim rolnictwem”²¹.

Obrazy Lipeckiej z tego cyklu odnoszą się także do wyniszczenia: osmalone, martwe drzewka owocowe (*Récit_13* (il. 75); *Récit_12 Eliminer / Opowieść_12 Eliminować* (il. 76)), porzucone zwierzęta i narzędzia, w tle widoczny zarys domu, który przestał być schronieniem, stając się miejscem strachu, śmierci, samotnej żałoby.

Żyzne pola Ukrainy naznaczone są egzekucjami, spaloną ziemią, niezebranymi płodami. Artystka, podejmując temat obecnie toczonej w Europie wojny (2022/2023), traktuje go w kategoriach uniwersalnych – jej obrazy są oskarżeniem wojen w ogóle, tego, co dzieje się z człowiekiem, z jego historią, losem, jaki go czeka w przyszłości.

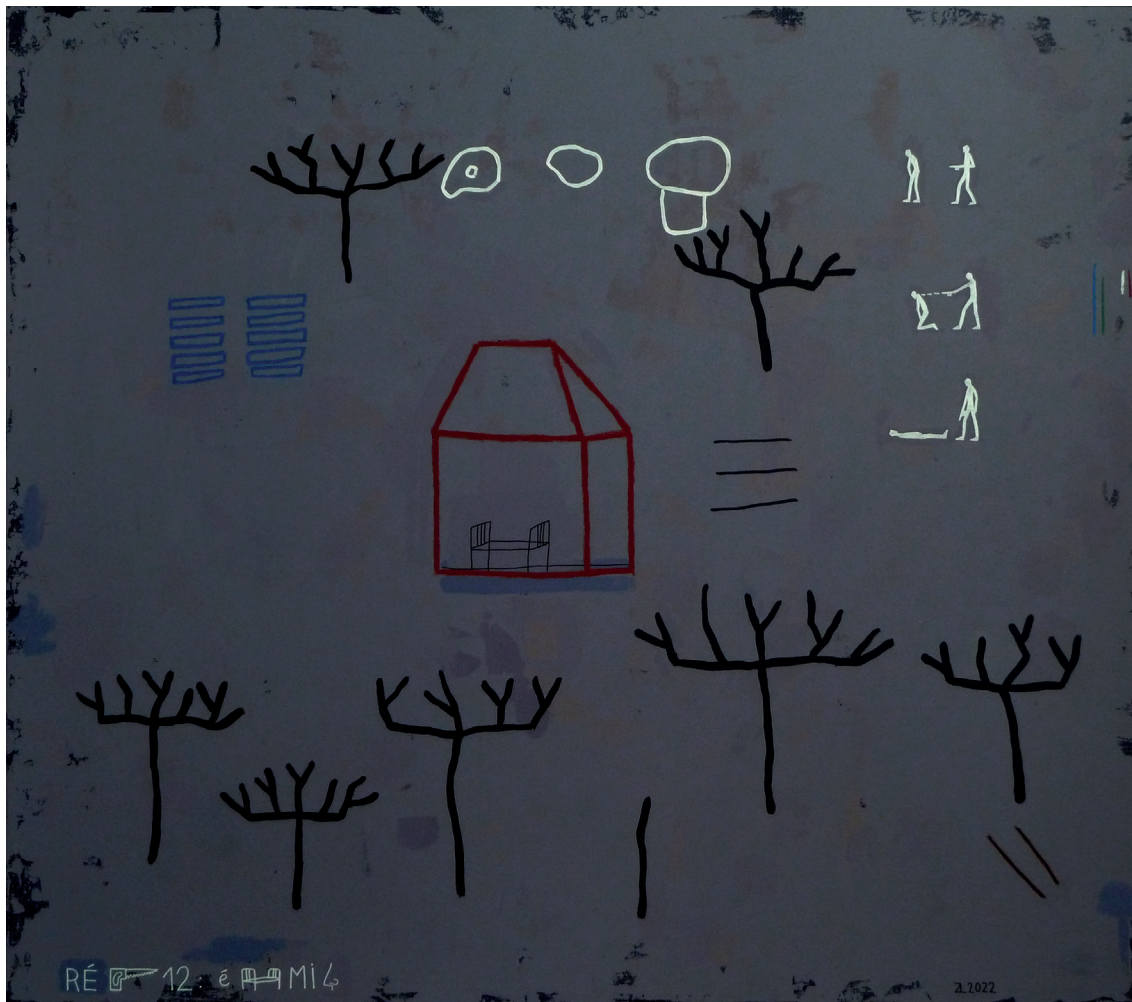
W dzień agresji (24 lutego 2022 roku) powstał obraz zatytułowany *Blast. 24.02.22* (il. 77).

W języku angielskim znaczy ‘wybuch, podmuch’; słowa te artystka skojarzyła z ukraińskim słowem *oblast* (ros. область), oznaczającym ‘obszar, terytorium, rejon’. Słowo to, wymawiane przez francuskich i angielskich sprawozdawców wojennych z Ukrainy, powtarzało się w wiadomościach z charakterystycznym dla języków zachodnich zniekształceniem. Pierwsze, niepewne informacje z ukraińskiego frontu, pytanie o sens własnych działań, uczucie konieczności niesienia pomocy, dezorientacja, strach, który stłumić może robienie tego, co „od zawsze” było częścią codzienności – mogły być motywacją artystki do porzucenia innych, planowanych obrazów.

²¹ ISBnews, *Ukraina już nie będzie spichlerzem Europy i dużej części Afryki*, <https://inwestycje.pl/gospodarka/ukraina-nie-bedzie-juz-spichlerzem-europy-i-duzej-czesci-afryki/> (dostęp: 1.05.2023).



Il. 75. *Récit_13 / Opowieść_13*, 2022



Il. 76. *Récit_12 Eliminer / Opowieść_12 Eliminować*, 2022



Il. 77. *Blast*. 24.02.22, 2022

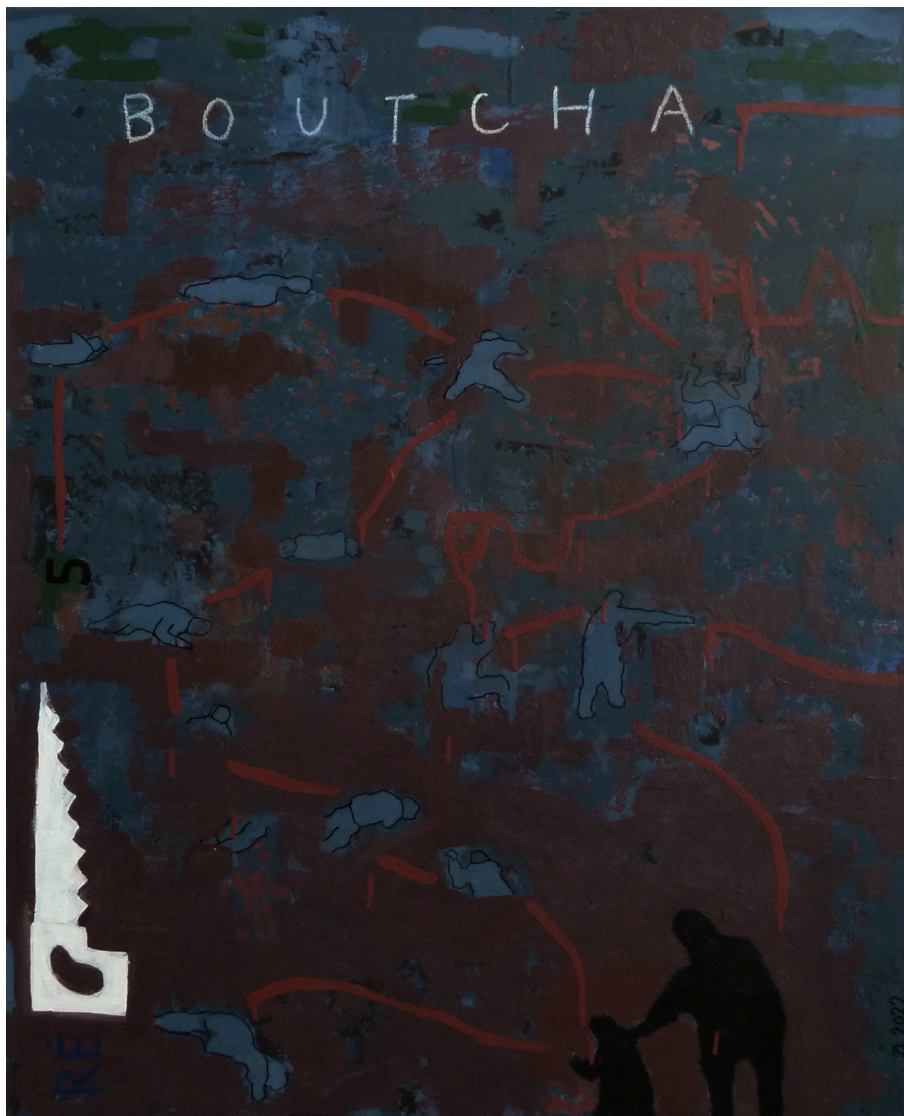
Od 24 lutego 2022 roku twórczość Lipeckiej skupiona jest na dramacie mieszkańców Ukrainy – „obrazy stały się planszami do odszyfrowania”. Spotkanie z tymi pracami stawia widza wobec zapisu myśli tak skrajnych, że wyzwalają uczucie nieuprawnionego wnikania w intymność. Obraz zatytułowany *Blast. 24.02.22* (160 x 130 cm) – jak inne powstałe w ramach cyklu *Récit / Opowieść* – mógłby być afiszem skłaniającym do odgadywania znaczeń umieszczonych w nim form i znaków. Duże formaty obrazów, przewidziane do oglądania z bliskiej odległości, mogą wyzwalać chęć bycia bardzo blisko, niemal wewnątrz obrazu. „Nieporozumienie” mieści się na poziomie percepcji: reprodukcja – oryginał. Gdy patrzymy na dzieło zreprodukowane (fotografia zamieszczona w czasopiśmie, obrazy przysłane pocztą elektroniczną), zdaje się ono wielkości kartki ze szkolnego zeszytu. Malarka w powierzchnię płótna, pokrytą szaro-brązowymi barwami, wrysowała dziesiątki drobnych, starannie „ułożonych” części ludzkiego ciała, zwierząt, narzędzi, broni, form geometrycznych, cyfr, urwanych wyrazów wspólnie tworzących zagadkowe rebusy, frazy i znaki. Ten fragment pracy możemy rozumieć jako zapis natłoku myśli – artystka, by rozładować narastające napięcie, kompulsywnie przywołuje tu formy i konwencje obrazowania, jakie spotykamy w jej twórczości od najwcześniejszego okresu. Napięcie towarzyszące recepcji obrazu zawiera się w jego przedstawialności graniczącej z abstrakcją. Wizualne skojarzenia zawarte w obrazach Lipeckiej mogą być podstawą do wiązania prezentowanej przez nią estetyki etycznej z bliską myśli Junga charakterystyką dwuznaczności obrazu. Napotykamy tu drastyczne napięcie zachodzące między intymnością delikatnych rysunków a dominującymi kształtami wyrażającymi ból, żal, horror wojny. Uwagę przyciąga forma zniekształcona okaleczeniem, przypominająca ludzką sylwetkę czy raczej jej cień, albo ślad na murze. Jej kształt, „powtórzony” w rysunku, pochyla się nad zielonym, dzieciennie naszkicowanym drzewkiem. Białą, mocną linią – w górnej partii obrazu – namalowana została rama okna (?), obok ledwie widoczny rysunek przypominający ludzkie serce. Kolejne prace to: *Dessiner l’inconnu / Rysować nieznane* (il. 78), *Récit_6 Un jour de printemps / Opowieść_6 Pewnego wiosennego dnia* (il. 79) oraz *Boutcha / Bucza* (il. 80), wszystkie z 2022 roku.



Il. 78. *Dessiner l'inconnu / Rysować nieznane*, 2022



Il. 79. *Récit_6 Un jour de printemps / Opowieść_6 Pewnego wiosennego dnia, 2022*



Il. 80. *Récit_5, Boutcha / Opowieść_5, Bucza, 2022*

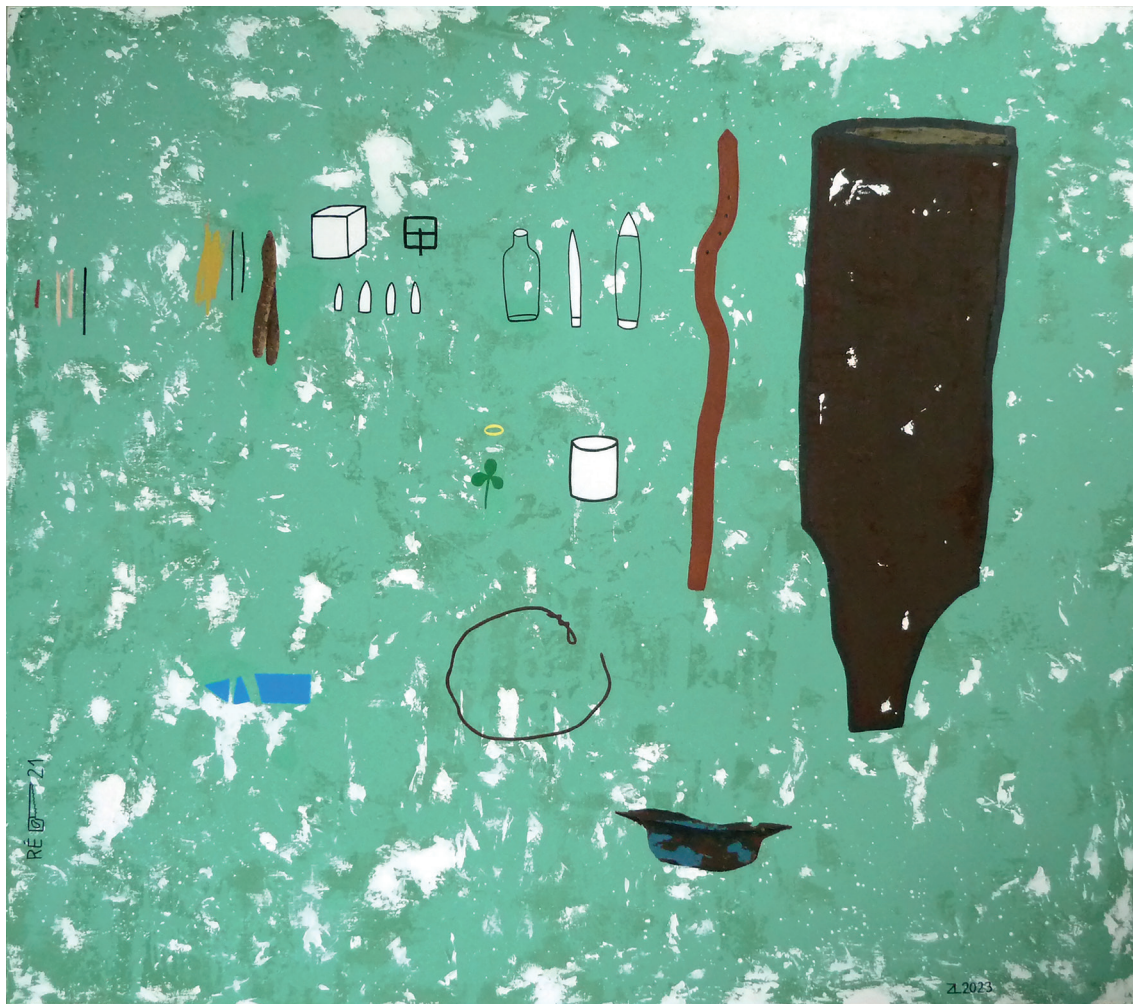
Pośród kilkunastu płócien stanowiących artystyczną odpowiedź malarzy na dramat ukraińsko-rosyjskiej wojny wyróżnia się praca zatytułowana *Récit_21 / Opowieść_21*, namalowana w 2023 roku (il. 81).

Powierzchnia tego wielkoformatowego, zbliżonego do kwadratu obrazu zamalowana została jasnozieloną, niemal seledynową farbą. Przez nierówno, zamasyżycie nałożoną zieleni prześwituje nieco zamazana biel płótna – skojarzenie pozwala łączyć pole obrazu z rozkopaną łąką. Na „trawie” pieczołowicie ułożono drobne przedmioty, takie jak: klocek do zabawy, butelka, sprzączka, zardzewiała miska, obrączka, liść koniczyzny, skórzany pasek – drobiazgi wydobyte z przeszłości, które stały się świadectwem czyjegoś życia. Scena pozornie sprawia wrażenie uporządkowania: starannie ułożone, biedne, małe i duże przedmioty zostały sklasyfikowane według wielkości, przeznaczenia, stanu zachowania – „kompozycja uroczysta”, jak powiedziała Lipectka w rozmowie telefonicznej²². „Uroczystość” tego przedstawienia zakłóca dominująca, umieszczona z prawej strony płótna brunatna forma przypominająca fragment płaszcza. W części środkowej została namalowana, z realistyczną dokładnością, niedomknięta pętla z drutu, budząca jednak niepokój, wywołująca pytanie: skąd są te przedmioty? do kogo należały? co spowodowało, że ułożono je z taką starannością? Odpowiedź możemy znaleźć w ziemi, w której zapisana jest nasza historia – ta odległa i ta wczorajsza. W ramach omawianej serii w 2022 roku namalowany został obraz *Récit_14, red dress / Opowieść_14, czerwona suknia* (il. 82)²³.

Jego zbliżona do kwadratu powierzchnia (ok. 140 x 140 cm) pokryta jest rdzawoczerwonym kolorem. „Nieuporządkowany chaos” świata, odczucie daremności, melancholia i smutek stanowią – jak sądzę – sens tej pracy.

²² Rozmowa telefoniczna: Zofia Lipectka (Francja) – Eleonora Jedlińska (Polska), 1 maja 2023 r.

²³ Ten obraz nawiązuje do czerwonej sukienki i pomarańczowego podkoszulka, które kanadyjscy Indianie mają zwyczaj w ramach protestu wywieszać przed domami, aby zwrócić uwagę na problem indiańskich dzieci, odebranych rodzicom i umieszczonych w internatach, gdzie były źle traktowane, maltretowane, a nawet zabijane, a także na problem morderstw dokonywanych na indiańskich kobietach.



Il. 81. *Récit_21 / Opowieść_21*, 2023



Il. 82. *Récit_14, red dress / Opowieść_14, czerwona suknia, 2023*

Artystka po raz kolejny, wierna swym młodzieńczym zainteresowaniom, pragnie nadać wyraz „pustce nieokreślonej przestrzeni”²⁴. Chaosu przemocy, wojny, śmierci nie można przeciwstawić sztuce; z dbałością namalowane – znane nam z wczesnych obrazów Lipeckiej – formy (drzewka, strzałki, znaki runiczne, jedyńki, płatki) wydają się – swą uporządkowaną obecnością – przeciwstawiać „prawu” chaosu. Jednakże ład przedmiotów – wydobytych z ziemi, ze zgłiszcz – jest ładem iluzorycznym, skonstruowanym na potrzeby historyków i przyszłych pokoleń. Schematycznie wyobrażone obiekty pozbawione są sugestii spokoju, ich porządek jest pozorny, tymczasowy – poczucie bezpieczeństwa zostało utracone. Tytułowa czerwona sukienka, której „cienie” lewitują w krwawej przestrzeni płótna, dominuje nad całością. Czerwona sukienka – symbol życia, kobiecości, namiętności – tu naznaczona jest stygmatem wieści o gwałtach wojennych²⁵. Płóciennie sukienki, które w sztuce Anselma Kiefera oznaczają „niebyt, tragedię i cierpienie [...] mogą być odczytywane jako symbole Żydów²⁶, którzy utracili ziemskie życie – pisze Michał Mencfel – egzystują w innej, niebiańskiej rzeczywistości”²⁷. Jakkolwiek Zofia Lipeccka nie definiuje

²⁴ Odwołuję się tą frazą do części wprowadzającej do tej książki, gdy zarysowuję program artystyczny Zofii Lipeckiej, kształtowany od wczesnych lat osiemdziesiątych.

²⁵ Rozmowa Martyny Bundy z Wiołą Rębecką, *Gwałty wojenne. Okrucieństwo, które trwa od początku tej wojny*, „Polityka”, 25 marca 2022: „Gwałt wojenny – nieodłączna część każdej wojny i jedna z najstarszych form agresji. Gwałty wojenne na Ukrainie są rejestrowane nie od początku marca, ale od faktycznego początku tej wojny, czyli od 2014 r. Już od trzech lat formalnie działa w Ukrainie stowarzyszenie Sema Ukraina, która udokumentowała dostatecznie dużo przypadków gwałtów dokonywanych przez rosyjskich żołnierzy, żeby mówić oficjalnie o tym procederze jako trwającej od lat zbrodni wojennej”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2158891,1,gwalty-wojenne-okrucienstwo-ktore-trwa-od-poczatku-tej-wojny.read> (dostęp: 2.05.2023).

²⁶ Przypomnieć należy w tym miejscu takie prace Kiefera jak *Lichtzwang* z 1999 r., poświęconą pamięci poety Paula Celana, oraz cykl obrazów *Für Paul Celan-Ukraine* z 2005 r. Por. E. Jedlińska, *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, Łódź 2019.

²⁷ M. Mencfel, *Sztuka i melancholia. O problemie pamięci w twórczości Anselma Kiefera*, „Artium Quaestiones” 2004, nr XV, s. 197.

przekazu dzieła namalowanego w 2022 roku, to wymowa czasu, w którym praca powstała, jej włączenie do cyklu *Récit*, natłok poruszających wieści dotyczących walczącej Ukrainy, dostarczanych przez media, pozwalają interpretować je jako traktujące o tej właśnie wojnie. Przekaz proponowany przez Kiefera, jego odwołania do „ponadziemskiego porządku” w odniesieniu do Zagłady, koncentruje uwagę odbiorcy na mistycznym, kosmicznym dramacie. Lipecka, mając w pamięci problem Zagłady, która obecna jest w sposób dojmujący w jej twórczości, wprowadza do swych obrazów motyw czerwonej sukienki jako metafory cierpienia wywołanego wojną i przemocą w ogóle; cierpienia i bólu pozbawionego wymiaru kosmicznego dramatu. Wymowa tych obrazów jest tak przejmująca i intymna, że jak sama malarka wyznała: „Powinny mówić same za siebie”. Twórczość Zofii Lipeckiej, daleka od politycznych deklaracji, pozostawia odbiorców wobec jasnych wyborów, jej zaangażowanie w aktualne wydarzenia ma przede wszystkim wymiar etyczny. Malarstwo jest komunikatem, gdzie sam obserwator może zdecydować o przekazie – obrazy Lipeckiej, wolne od ideologii, poruszają problemy człowieka uwikłanego we współczesne wydarzenia, którego uformowała przeszłość. Jej ślady-obrazy znajdują swe odniesienia w rytach naskalnych, w ziemi, w mitach i rytuałach, w religiach, historii, pamięci i współczesności.

*

Powyższa wypowiedź nie jest wypowiedzią polityka, jako historyk sztuki skupiłam się na roli artysty w obliczu tragedii wojny i roli krytyka, który problem konfliktów zbrojnych postrzega jako zagrożenie cywilizacji, zerwanie z wartościami humanistycznymi. Dążenie poszczególnych mocarstw do unikania konfliktu na skalę globalną, wszelkie działania pomocowe na rzecz Ukrainy wydają się słuszne. Winniśmy mieć na uwadze groźbę zagłady ludzkości na drodze wojny termojądrowej czy nuklearnej. Udział artystów w sprawach wspól-

nych wyraża się ich sprzeciwem – w literaturze, malarstwie, rzeźbie. Opowiedzieć poprzez sztukę/obraz wojny nie sposób, tym zajmują się reporterzy wojenni, ale wyrażenie w sztuce dramatu wojny, jako zła samego w sobie, może – przynajmniej w jakimś zakresie – ograniczyć agresję, wzbudzić empatię, sprowokować sprzeciw, może też mieć znaczenie katartryczne.

Zakończenie

„Ściana przed tobą, jak zakłęcie zamykające pierścień twego marzenia. Ale obraz donośny jest jak krzyk [...]. Nie zawsze będziemy zamieszkiwać te ziemie płowe, rozkosz naszą...”

Saint-John Perse, *Anabaza*¹

W listopadzie 2022 roku przy okazji wyprawy do Burgundii oglądałam malowidła naskalne, rysunki i ryciny pozostawione przez pierwszych artystów-szamanów (?) – świadectwo twórczości sprzed 28 000 lat. Spotkanie ze sztuką w Grotach d’Arcy-sur-Cure w Burgundii, z ich podziemnymi jeziorami i labiryntami komnat, umocniło mnie w przekonaniu, że książka oddająca (przynajmniej w jakimś zakresie) drogę sztuki Zofii Lipeckiej powinna zostać napisana. Powinna – po latach namysłu, wątpliwości, zaciekawienia, oddaleń i powrotów – powstać. Nie sposób wyrazić słowem pisanym myśli towarzyszących tej decyzji. Sądzę jednak, że punktem wyjścia było uczucie pokory w obliczu dzieła absolutnego, jakim okazała się dla mnie sztuka tworzona przez artystów paleolitu, będąca obiektem pierwszych, młodzięńczych fascynacji Lipeckiej.

¹ przeł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1980.

Twórczość artysty współczesnego, poruszającego się w trudnych do zmierzenia obszarach, z perspektywy doświadczeń natury psychologicznej zakorzeniona i niemal nierozzerwalnie związana jest z historią i Historią, ale przede wszystkim z czasem sobie równoległym. Takie usytuowanie zobowiązuje do wyboru drogi artystycznej, która nie może pozostać obojętna w obliczu wydarzeń mających zasadnicze znaczenie dla kondycji człowieka w XX i XXI wieku. Postawa etyczna, znamionująca sztukę i światopogląd artystki, uwidoczniła została w jej twórczości przez odniesienia do historii, w której usilnie poszukuje „harmoniczności” – i nie znajduje jej. Nawet sztuka (traktowana tu jako swoisty „azyl” od zewnętrżności z jednej strony i bezpośredni komunikat dotyczący poznania czy poznawania otaczającego świata – z drugiej), próbując odzwierciedlać rzeczywistość, jest tej harmonii pozbawiona: „W twórczości Zofii Lipeckiej historia jest «harmoniczna», lecz pełna dziur i potknięć. Celem jest tu harmonia, a nie dialektyczna «jedność przeciwieństw»”² – napisał Andrzej Turowski. Dzieło sztuki jako refleks myśli, odczuć, konieczności, odpowiedzi na minione i aktualne wydarzenia stanowi zasadę jej światopoglądu i postawy artystycznej. Wiesław Juszcak w książce *Poeta i mit* z 2014 roku przytacza słowa francuskiego poety i dyplomaty Saint-Johna Perse’a³ (1887–1975), określające poetę-artystę jako *un homme d’images*⁴ – tego, którego myśl i dzieło stają się naszym dziedzictwem, którego myśl pod pewnymi względami przewyższa naszą. Sztuka – czytamy u Perse’a⁵ – podlega zmianom, ale nie znaczy to, że odrzucone zostaje to, co dawne, gdyż przekaz malowidła ery paleolitu, tragedii antycznej, dzieła Dantego, Masaccia, Picassa pozostają naszym punktem odniesienia. Juszcak, analizując myśl Perse’a, zwraca uwagę na ową rzeszę „ludzi obrazów”, w wyliczeniu poety stojących w równym szeregu z największymi:

² A. Turowski, e-mail do autorki, 3 czerwca 2023 r., Le Four à la Pérelle (France).

³ Saint-John Perse, właśc. Marie-René-Alexis Léger.

⁴ St.-J. Perse, *Duc d’un peuple d’images à conduire aux Mers Mortes, où trouver l’eau nocturne qui lavera nos yeux?*, [za:] W. Juszcak, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014, s. 7–8.

⁵ Por. idem, *Wygnanie, Wichry, Amers, Kronika*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 1994.

Na końcu, a faktycznie na początku tego szeregu, stoi ów anonimowy *peuple d'images*: zbiorowość poetów równej rangi, stwarzających obrazy pierwsze, które wszystkie naznaczone są sakralnością, obrazy święte, jak określić by należało paleolityczne malowidła wedle zawsze podobnych czy wręcz tych samych funkcji pomieszczeń, w jakich się pojawiają⁶.

To właśnie one, paleolityczne malowidła – dzieła bezimiennych poetów/malarzy – naznaczone szeroko pojmowaną sakralnością, mogły poprowadzić i doprowadzić artystkę do punktu, w którym poznanie, pozostanie nieodgadnione, „zanikające w odniesieniach, niesemantyczne, śladowe”⁷. Wielokroć w niniejszej pracy przywoływana etyczna postawa charakteryzująca twórczość Lipeckiej wywodzi się z jej rozumienia, co znaczy pełna uwaga i chęć zrozumienia Drugiego. Cykliczność, powtarzalność tematów, którym artystka poświęca szereg swych prac, wynikają, jak sądzę, z jej dążenia do zrozumienia, dlaczego pewne rzeczy się wydarzyły (np. *Po Jedwabnem*, *Projekt Treblinka*). Dlaczego do nich doszło? Dlaczego pamięć o nich, mimo że trwa, znajduje swe „bezpieczne” miejsca w obszarach nauki, sztuki, dyskusji historyczno-politycznych; natomiast brakuje jej w codzienności, w świadomości, że mogłaby ona kolejne pokolenia (być może) uchronić przed ich powtórzeniem?

Twórczości Lipeckiej od początku, od lat osiemdziesiątych, towarzyszy świadomość przeszłości, niezależnie od tego, czy mowa jest o twórczości prehistorycznych twórców obrazów, czy o wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat. Artysta, by uczynić swą sztukę wartościową w każdej epoce, wobec wydarzeń, których jest świadkiem czy uczestnikiem, powinien kształtować i pogłębiać swe rozumienie przeszłości, bo ta – jak wiemy – warunkuje czas obecny. Podejmując określony temat, artysta poddaje się dziełu, które tworzy, które rodzi się w jego zamyśle i decyzji. Jego wyborami kieruje świadomość teraźniejszości, zdolność do „przeżywania” rzeczywistości, przeszłości i zdolność rozróżniania między tym,

⁶ W. Juszczyk, *op. cit.*, s. 9.

⁷ A. Turowski, e-mail do autorki, 3 czerwca 2023 r., Le Four à la Pérelle (France).

co martwe, a tym, co trwa. Twórczość Zofii Lipeckiej prowadzi przez „nasz świat”, na który patrzymy z oddalenia chwili dzielącej nas od czasu powstania dzieła do momentu, gdy stajemy naprzeciw niego. Owo oddalenie chwili umacnia nas w przekonaniu, że artysta patrzy na świat „mocniej”, widzi go jako rzeczywistość wciąż otwartą, pozostaje skoncentrowany na obecności rzeczy, które jawią mu się wewnątrz jako nierozpoznane, a wymagające ustawicznej uwagi. Kontakt z niezgłęzionym przemienia ludzki los w historię, w realność uzmysławiającą nierozdzieloną łączność z doświadczeniem każdego. Spotkanie ze sztuką Lipeckiej pozwala wyznaczyć miejsce i czas spotkania z „pierwszym twórcą”, którego obraz/pismo pozostanie śladem nigdy nieodczytanego przekazu, ale którego cienie trwają i nadal są żywe w historii. Materia sztuki dotyczącej kwestii kondycji ludzkiej i ludzkiego losu, a taką jest twórczość Lipeckiej, obejmuje rzeczywistość poza czasem. Jest to rzeczywistość zamierzona, trwała, taka jaka jest – rzeczywistość, za którą jesteśmy odpowiedzialni. „Opowieść/wędrówka malarstwa”, sztuki w ogóle (o jakichkolwiek mediach artystycznych byśmy nie mówili) wywiedziona z paleolitycznych grot, prowadzi nas przez labirynty niezgłęzionych do końca archetypów, mitów, symboli, rytuałów, religii, przez historię zapisaną w księgach i po-grzebaną w ziemi, opowiedzianą i przemilczaną. Tę wędrówkę określa przeznaczenie, konieczność, zobowiązanie, jakie bierze na siebie twórca. W 1960 roku Saint-John Perse, odbierając Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, sformułował swe twórcze przesłanie następująco: „Poezja (sztuka), związana własnym przeznaczeniem, uznaje się za równą życiu, które nie musi się tłumaczyć ani usprawiedliwiać ze swego istnienia. Ciemność, jaką się jej zarzuca, nie wynika z jej własnej natury – jej przeznaczeniem jest bowiem niesienie światła – lecz z samej nocy, którą bada i winna badać: z nocy duszy i mroków tajemnicy, w której nurza się człowiek”⁸.

Obrazy pierwsze, owe malunki-archetypy – najważniejsze, jak sądzę, w artystycznym dorobku Zofii Lipeckiej – stały się dla artystki początkiem drogi twórczej. Rozwija i pogłębia swe rozumienie świata, poruszając się w różnych technikach artystycznych, odnosząc się do różnych tematów

⁸ St.-J. Perse, *Anabaza*, przeł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1980, s. 103.

(zawsze traktujących o sprawach bardzo ważnych), pozostaje wierna swej koncepcji postrzegania rzeczywistości z perspektywy namysłu humanistycznego. Materia sztuki pozwala dotrzeć do tego, co – przynajmniej w jakimś stopniu – mieści się poza codziennością, ogarniającą zwykle „po-zorność rzeczy”, pozwala przekroczyć granice oddzielające nas od „niewiadomego”, wejść do Ogrodu⁹. Obraz „Ogrodu jako Wszechświata” – Edenu, jako miejsca oddanego człowiekowi, który nie potrafił sprostać powierzonymu mu zadaniu, by go „uprawiał i doglądał”, stał się w twórczości Lipeckiej motywem ewokującym przeszłość i przyszłość, składające się pospół na doświadczenie teraźniejszości. Problem pamięci, tak istotny w twórczości Lipeckiej, chęć widzenia i rozstrzygania rzeczy przeszłych, ich ponowne doświadczenie, stanowią przedmiot sensualnego poznania. Pragnienie „opowiedzenia” świata wynika z owego poznania: „próbując ogarnąć jego do końca nigdy niepojęty *skład* – pisze Juszcak – dobyć na jaw i zatrzymać jego kształty w ulotnym blasku i egzystencji i w sensie, jaki sugerują emocje”¹⁰. Przyświeca temu postawa etyczna, postawa odpowiedzialności zakładająca refleksję nad dramatem ludzkiego losu.

Sztuka współczesna winna być rozumiana – powtórzmy raz jeszcze – poprzez świadomość sztuki przeszłości, dążącej – jak twierdził Maurice Merleau-Ponty – z jednej strony do przedstawiania świata, który stanowi łączność, ciągłość, jest komunikatem na płaszczyźnie intelektualnej czy racjonalnej; z drugiej – do sięgnięcia po doświadczenie należące do sfery ekspresji, emocji, dynamiki świata psychicznego. „Malarz pragnie wyrazić w obrazie nie tyle siebie, swoje bezpośrednio «ja» – mówi Merleau-Ponty – niepowtarzalny odcień odczuwania, ile swój styl, który musi zdobyć zmagając się z własnymi próbami, z sobą samym, jak również z malarstwem innych lub ze światem”¹¹. Natura – zatem pejzaż, tak

⁹ Andrzej Turowski – przypomnijmy – w eseju zamieszczonym w katalogu wystawy Lipeckiej w Łodzi w 1991 r., opisując pracę *Nature réfléchie*, użył sformułowania: „Natura Lipeckiej to Ogród”.

¹⁰ W. Juszcak, *op. cit.*, s. 41.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1976, s. 188–189.

dobitnie obecny w twórczości Zofii Lipeckiej – jawi się jako obszar, który był zawsze: przed człowiekiem, przed czasem ustawowym; wprawdzie opanowywana i degradowana, jest wciąż jeszcze potężna i nieustępliwie obojętna wobec Historii. Istotna jest tu także metafizycznie rozumiana natura człowieka jako bytu duchowo-cielesnego, osobowego, jako konstrukcja osoby „wędrującej” po labiryntach własnego życia, labiryntach świata, stanowiących substancję tej sztuki. To natura ze swymi odwiecznymi prawami stała się świadkiem i tłem rodzenia się mitu, sztuki, świętości i profanacji, zbrodni i kolejnych katastrof. Młodzieńcza fascynacja „praobrazami” (według Carla G. Junga i jego pojmowania terminu „archetyp”) pozwoliła artystce zaobserwować, że w pewnym stopniu są one rezultatem odwiecznych, archetypowych doświadczeń naszych (anonymowych) przodków i że konfrontacja z „sytuacją mitologiczną” wyzwala napięcie tak intensywne, że niezależnie od tego, czy dzieło odnosi się do najodleglejszej przeszłości, czy dotyczy czasu obecnego – zawsze osadzone będzie w doświadczeniu najpierwotniejszym. Świat / sztuka / myśl / odpowiedzialność / etyka i piękno – próba zapisu życia w tajemniczych labiryntach świata, codzienności i tragedii stała się przedmiotem prezentowanej twórczości. Zetknięcie ze sztuką mającą tak intensywny emocjonalnie przekaz jest procesem formującym pewną kategorię pamięci jako zasady człowieczeństwa i tylko człowieka dotyczącej.

Podziękowania

Podziękowania należą się wielu osobom, niestety nie sposób tu wymienić ich wszystkich. Szczególnie wdzięczna jestem Zofii Lipeckiej – która stała się przyczyną i inspiracją do napisania tej książki – za cierpliwość, z jaką odpowiadała na moje pytania, za niekończące się rozmowy, za udostępnienie materiałów archiwalnych, listów, zapisków gromadzonych przez lata. A także za pierwsze korekty i uzupełnienia oraz nieograniczony dostęp do reprodukcji jej prac.

Dziękuję Aleksandrowi Edelmanowi za wysłuchiwanie, czytanych przez telefon, fragmentów powstających kolejnych rozdziałów, korygowanie nieścisłości, za wspieranie mnie, by książka się rozwijała, za pomoc w zbieraniu materiałów. Nieocenione okazało się też zaangażowanie prof. Andrzeja Turowskiego, który książkę przeczytał w maszynopisie – dziękuję za jego spostrzeżenia, za wskazanie niedociągnięć, podkreślenie, jak istotne jest pokazanie twórczości Zofii Lipeckiej w szerokim kontekście intelektualnym. Dziękuję Profesorowi za pomoc w sprecyzowaniu tytułów rozdziałów, zasugerowanie treści zakończenia, wreszcie za czas, jaki mi poświęcił.

Słowa wdzięczności należą się również Jaromirowi Jedlińskiemu za to, że z wyrozumiałością i surowością najbliższego przyjaciela czytał kolejne wersje książki, poprawiał błędy, stawiał znaki zapytania w miejscach,

które budziły zastrzeżenia. Dziękuję prof. Krzysztofowi Stefańskiemu za ułatwienie zdobywania książek niezbędnych przy pisaniu, dr Irmie Gadowskiej za to, że cierpliwie słuchała moich opowieści, w których dzieliłam się z nią wątpliwościami, i utwierdzała mnie w przekonaniu o słuszności moich wyborów. Ogromne podziękowania kieruję ponadto pod adresem prof. Macieja Kokoszki, Dziekana Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego, który bez chwili wahania wspierał duchowo i finansowo tę publikację – gdyby nie jego życzliwość, nie doszłoby do jej wydania.

Dziękuję Państwu Recenzentom za pozytywną ocenę oraz uwagi, które zadecydowały o ostatecznym kształcie książki. Jestem wdzięczna pani redaktor Nataszy Koźbiał z Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego za sprawne przygotowanie książki do publikacji, pani redaktor Anecie Tkaczyk za wnikliwą redakcję i korektę oraz pani Monice Rawskiej za prace nad projektem okładki.

Na każdym etapie powstawania tej pracy wytrwale towarzyszył mi również Wojtek, któremu za to serdecznie dziękuję.

Eleonora Jedlińska

Bibliografia

- Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. Marian Fuks, Warszawa 1983.
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Artress Lauren, *Walking a Sacred Path. Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Practice*, New York 2006.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, red. Robert Traba, Warszawa 2008.
- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.
- Augé Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris 1960 (wyd. pol.: *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, Gdańsk 1998).
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1958.
- Barnsley Michael F., Rising Hawley, *Fractals Everywhere*, Boston 1993.
- Barthes Roland, *Rhetoric of the Image*, [w:] *Classic Essays on Photography*, red. Alan Trachtenberg, New Haven 1980.
- Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.
- Bataille Georges, *Historia oka i inne historie*, przekł. i wstęp Tadeusz Komendant, Gdańsk 2010.
- Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków 2009.

- Benjamin Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzymieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1996.
- Berndt Ronald, Berndt Catherine, *The Aboriginal Australians. The First Pioneers*, Carlton, Vic. 1983.
- Berndt Ronald, Berndt Catherine, *End of an Era*, Canberra 1987.
- Berndt Ronald, Berndt Catherine, *The Speaking Land. Myth and Story in Aboriginal Australia*, Ringwood–New York 1989.
- Berndt Ronald, Berndt Catherine, Stanton John E., *The World of the First Australians*, Canberra 1988.
- Bęben Wojciech, *Aborygeni, pierwsi nomadzi. Życie i kultura*, Gdańsk 2012.
- Białostocki Jan, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982.
- Blady-Szwajgier Adina, *I więcej nic nie pamiętam*, Warszawa 2010.
- Beauvoir de Simone, *Pamięć i groza*, [w:] Claude Lanzmann, *Shoah*, przeł. Marek Bieńczyk, Koszalin 1993.
- Cabanne Pierre, *Le siècle de Picasso*, Paris 1979.
- Caillouis Roger, *L'Écriture des pierres*, Genève 1970.
- Caillouis Roger, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. Roman Zimand, Warszawa 1977.
- Caillouis Roger, *Żywiół i ład*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Cassirer Ernst, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale–New Haven 1944 (wyd. pol.: *Esej o człowieku*, przeł. Anna Staniewska, Warszawa 1977).
- Cassirer Ernst, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, Paris 1989.
- Cassirer Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, cz. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925 (wyd. pol.: *Filozofia form symbolicznych*, cz. 2: *Myślenie symboliczne*, przeł. Andrzej Karalus, Przemysław Parszutowicz, Kęty 2020).
- Celan Paul, *Psalm*, przeł. Ryszard Krynicki, [w:] Paul Celan, *Utwory wybrane. Ausgewahlte Gedichte und Prosa*, oprac. Ryszard Krynicki, Kraków 1998.
- Les Champs musicaux et sonores de la barbarie modern*, red. Cecille Auzolle, Nathan Réra, Poitiers 2022.
- Char René, *Feuillets d'Hypnos*, Paris 2007.
- Clair Jean, *Odpowiedzialność artysty. Awangarda między terrorem a rozumem*, przeł. Maria Żurowska, Łódź 2021.
- Clottes Jean, *Les Cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège*, Paris 1995.
- Clottes Jean, Lewis-Williams David, *Les chamanes de la préhistoire. Trans et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996 (wyd. pol.: *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. Anna Gronowska, Warszawa 2009).

- Cowan James, *Mysteries of the Dream-Time. The Spiritual Life of Australian Aborigines*, Bridport 1989.
- Deleuze Gilles, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, Paris 1981.
- Derrida Jacques, *The Deaths of Roland Barthes*, [w:] *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. Hugh Silverman, New York 1988.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Durand Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris 1964.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1960.
- Durand Gilbert, *Wyobrażenia symboliczna*, przeł. Cezary Rowiński, Warszawa 1986.
- Eliade Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternel Return*, New York 1954.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. Stanisław Tokarski, Warszawa 1988.
- Eliade Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 2015.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 2022.
- Eliade Mircea, *Religie australijskie. Wprowadzenie*, przeł. Elżbieta Łagodźka, Włodzimierz Łagodźki, Warszawa 2004.
- Eliade Mircea, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Engelking Barbara, Leociak Jacek, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001.
- Engelking Barbara, Leociak Jacek, *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, transl. Emma Harris, New Haven 2009.
- Falicka Krystyna, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, Lublin 2002.
- Farmer Stephen Alan, *The Problem of Giovanni Pico della Mirandola. The Early Writings*, Ph.D. dissertation, Stanford University, 1977.
- Faure Paul, *Fonction des cavernes crétoises*, Paris 1964.
- Ferretti Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art and History*, transl. Pierce Richard, New Haven-London 1989.
- Foster Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MA 1996.
- Freud Sigmund, *Leonardo da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, [w:] Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1975.
- Friedländer Saul, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993.

- Gamow Georg, *The Birth and Death of the Sun*, New York City 1940.
- Gilbert Katharine Everett, Kuhn Helmut, *A History of Esthetics*, New York 1939.
- Gillen Francis James, Spencer Baldwin, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899.
- Gombrich Ernst H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography, With a Memoir on the History of the Library by Fritz Saxl*, London 2001.
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zarański, Warszawa 1981.
- Gross Jan T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- Gutman Israel, *The Jews of Warsaw, 1939–1943. Ghetto, Underground, Revolt*, transl. Ina Friedman, Bloomington 1989.
- Halifax Joan, *Shamanic Voices. A Survey of Visionary Narratives*, New York 1991.
- Harner Michael-James, *The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft*, [w:] *Hallucinogens and Shamanism*, red. Michael-James Harner, New York 1973.
- Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA 1997.
- Hocke Gustav René, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003.
- Holtzman Steven R., *Digital Mantras. The Languages of Abstract and Virtual Worlds*, Cambridge, MA 1995.
- Ikonografia romantyczna*, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Jedlińska Eleonora, *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, Łódź 2019.
- Jedlińska Eleonora, *Photographic Archives in the Works of Contemporary Art. Using the Stroop Report as a Source of Artistic Expression*, [w:] *Art and the Holocaust. Reflection for the Common Future*, red. Ilja Łenskis, Natalja Jevsejeva, Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Giedrė Jankevičiūtė, Ieva Astahovska, Riga 2019, s. 87–99.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2011.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł., wybór i wstęp Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Jung Carl Gustav, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Aufg. und hrsg. von Aniela Jaffé, Zürich–Stuttgart 1962.
- Juszczak Wiesław, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014.

- Kamczycki Artur, *Posłowie*, [w:] Eleonora Jedlińska, *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, Łódź 2019.
- Kasperowicz Ryszard, *Wstęp*, [do:] Aby Warburg. *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekł. i wstęp Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2010.
- Komendant Tadeusz, *Oko błękitu*, [w:] Georges Bataille, *Historia oka i inne historie*, przekł. i wstęp Tadeusz Komendant, Gdańsk 2010, s. 33.
- Kozloff Max, *Przedmowa*, [w:] Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. Jakub Jedliński, Kraków 2009.
- Kudrewicz Jacek, *Fraktale i chaos*, Warszawa 2007.
- Kunicka-Wyrzykowska Magdalena, *Der Stroop-Bericht. Die Geschichte eines Dokumentes des Verbrechens*, [w:] *Die vergangenheit mahnt! Zum 40. Jahrestag des Aufstandes in Warschauer Getto*, eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung in Zusammenarbeit mit Ernst-Strassman-Stiftung vom 27. bis 29. Mai 1983 in Bergneustadt, Göttingen 1984, s. 276–291.
- La Barre Weston, *The Human Animal*, Chicago 1993.
- Lacan Jacques, *Le stade de miroir comme formateur de la fonction de Je*, [w:] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris 1966.
- Laming-Empereire Annette, *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*, Paris 1962.
- Lanzmann Claude, *Shoah*, przeł. Marek Bieńczyk, Koszalin 1993.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998.
- Lévinas Emmanuel, *Entre nous. Essais sur la penser-à-l'autre*, Paris 1991.
- Leroi-Gourhan André, *L'Art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble 1992.
- Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris 1965.
- Liss Andrea, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis 1998.
- Lommel Andreas, *The World of the Early Hunters*, Dunedin–London 1967.
- Loyola Ignacy, *Pisma wybrane*, oprac. Mieczysław Bednarz SJ, współpr. Andrzej Bober SJ, Roman Skórka SJ, Kraków 1968.
- Majewski Mirosław, *Szkice o geometrii i sztuce. Gereh – geometria w sztuce islamu*, Toruń 2017.
- Mały leksykon archetypów*, oprac. Krzysztof Cichoń, Warszawa 2022.
- Margolis-Edelman Alina, *Tego, co mówili, nie powtórzę...*, Wrocław 1999.
- Mark Bernard Ber, *Walka i zagłada warszawskiego getta*, Warszawa 1959.
- Matthews William H., *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History & Development*, London 1922.

- Merleau-Ponty Maurice, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. Ewa Bieńkowska, Warszawa 1976.
- Merton Thomas, *Mistycy i mistrzowie zen*, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań 2003.
- Merton Thomas, *Zapiski współwinnego widza*, przeł. Zygmunt Ławrynowicz, Marek Maciołek, Poznań 1994.
- Michałowska Marianna, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 703–713.
- Modrooroo Nyoongah (Mudrooroo Narogin) (właśc. Colin Thomas Johnson), *Mitologia Aborygenów*, przeł. Mirosław Nowakowski, Poznań 1997.
- Morin Edgar, *Le paradigme perdu: la nature human*, Paris 1973 (wyd. pol.: *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. Roman Zimand, Warszawa 1977).
- Nochlin Linda, *Starting with Self. Jewish Identity and Its Representation*, [w:] *The Jewish in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, red. Linda Nochlin, Tamar Garb, London 1996.
- The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford 1985.
- Otto Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, red. Józef Keller, Wrocław 1993.
- Parent Francis, Perrot Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture: une histoire 1950–1983*, Paris 2016.
- Pascal Blaise, *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński Boy, Warszawa 1989.
- Perse Saint-John, *Anabaza*, przeł. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1980.
- Perse Saint-John, *Wygnanie, Wichry, Amers, Kronika*, przeł. Adam Wodnicki, Kraków 1994.
- Picard Charles, *Les religions préhelléniques. Crète et Mycènes*, Paris 1948.
- Piguet Philippe, *Zofia Lipecka – pochwała świadomości*, przeł. Andrzej Wajs, [w:] *Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, red. Hanna Wróblewska, Warszawa 2008.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Platon, *Państwo*, t. II, ks. X, w. D–E, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1958.
- Poprzęcka Maria, *Impas*, Gdańsk 2018.
- Porębski Mieczysław, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2007.
- Prokopiuk Jerzy, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł., wybór i wstęp Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Quignard Pascal, *Życie sekretne*, przeł. Krzysztof Rutkowski, Poznań 2006.

- Reale Giovanni, Antiseri Dario, *Historia de la filosofía. De la Antigüedad a la Edad Media*, Barcelona 2010.
- Rewers Ewa, *Doświadczenie pamięci, doświadczenie pustki*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009.
- Rilke Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Zinn, Bd. 1, Wiesbaden 1955.
- Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Kraków 2007.
- Rousseau Frédéric, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2012.
- Rousset Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954.
- Rzepińska Maria, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław 1984.
- Scruton Roger, *Oblicze Boga. Wykłady imienia Gifforda*, przeł. Justyna Grzegorzczak, Poznań 2015.
- Steinlauf Michael C., *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. Agata Tomaszewska, Warszawa 2001.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Kraków 2006.
- Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. Maciej Antosiewicz, Warszawa 2007.
- Stuart Ian, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge, MA 1995.
- Szyjewski Andrzej, *Religie Australii*, Kraków 1998.
- Tonkinson Robert, *The Jigalong Mob. Aboriginal Victors of the Desert Crusade*, Menlo Park 1974.
- Todorov Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris 1998.
- Vischer Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 6 Bde., Tübingen 1857.
- Wiernik Jankiel, *Rok w Treblince*, Warszawa 2003.
- Wieviorka Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris 1995.
- Wulf Joseph, *Das Dritte Reich und seine Vollstrecker*, München 1978.
- Wulff David M., *Psychologia religii: klasyczna i współczesna*, przeł. Przemysław Jabłoński, Małgorzata Sacha-Piekło, red. Paweł Socha, Warszawa 1999.
- Wunenburger Jean-Jacques, *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Young James E., *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven–London 2000.
- Young James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven 1993.

Dokumenty archiwalne niepublikowane

- Lipecka Zofia, *Cool*, maszynopis niepublikowany, Paryż, niedatowany, s.n.n.
Lipecka Zofia, *Harmonia*, Paryż, grudzień 1990, maszynopis, s.n.n.
Lipecka Zofia, *Je suis étonnée et fascinée par l'harmonie...*, maszynopis, Paryż, grudzień 1990.
Lipecka Zofia, *Projekt*, Paryż 1990, maszynopis, s.n.n.
Lipecka Zofia, *Lustrzane ego*, Paryż, wrzesień 2001, maszynopis.
Lipecka Zofia, *Konstrukcja pamięci Zagłady w sztuce: pamięć miejsca*, maszynopis, Paryż 2013, s.n.n.
Lipecka Zofia, *L'empreinte*, Paris, 2017, maszynopis.
Lipecka Zofia, *Malarstwo jako ślad*, Paryż, maszynopis, niedatowany, s.n.n.

Archiwum prywatne autorki

- E-mail Zofii Lipeckiej do autorki z 8 sierpnia 2018 r.
List Andrzeja Turowskiego do autorki z 3 czerwca 2023 r.
E-mail Andrzeja Turowskiego do autorki z 17 czerwca 2023 r.

Słowniki, leksykony, encyklopedie

- Berenbaum Michael, *Treblinka*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/place/Treblinka> (dostęp: 1.05.2022).
Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2006.
The Holocaust Chronicle. A History in Words and Pictures, Lincolnwood, IL 2001.
Mander William, *Pantheism*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/pantheism> (dostęp: 12.08.2018).

Teksty w katalogach wystaw

- Le Bot Marc, Á Zofia Lipecka, przeł. Eleonora Jedlińska, katalog wystawy *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature refléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s.n.n.

- Clair Jean (właśc. Gérard Régnier), *Metafisica et Unheimlichkeit*, [w:] *Les realismes entre revolution 1919–1939*, katalog wystawy, Centre Pompidou Paris (décembre 1980–avril 1981), Paryż 1980.
- Janicka Elżbieta, *Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej „Po Jedwabnem” (2001–2003)*, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 8.03–18.05.2008.
- Kowalczyk Izabela, *Odpominanie przestrzeni u Zofii Lipeckiej*, [w:] *Zofia Lipecka. Tam spadła nam zasłona*, katalog wystawy w „Galerii Atlas”, Łódź, 19.04.2013–2.06.2014, s. 2.
- Lipecka Zofia, *Microespaces*, przeł. Elżbieta Janicka, katalog wystawy w Espace Huit Novembre, Paris 1999, s. 10.
- Turowski Andrzej, *Jedyna droga*, [w:] *Zofia Lipecka. Tam spadła nam zasłona*, wystawa w „Galerii Atlas”, Łódź, 19.04.2013–2.06.2014.
- Turowski Andrzej, *Nostalgie...*, [w:] katalog wystawy *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature refléchie*, 8 XI 1991 – 19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991.
- Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 8.03.2008–18.05.2008.
- Zofia Lipecka. Vertiges*, przeł. Elżbieta Janicka, katalog wystawy w Maison des Arts de Malakoff (Paris/France) du 18 septembre au 3 novembre 2002.

Teksty zamieszczone w czasopismach

- Arendt Hannah, *Listowna rozmowa*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 115.
- Baron Hans, *Burckhardt’s „Civilization of the Renaissance” A Century after Its Publication*, „Renaissance News” 1960, vol. 13, no 3.
- Berten André (red.), *Les Lumiers, le sublime. Un échange de paroles entre Jean-François Lyotard, Willem van Reijen et Dick Veerman*, „Les Cahiers de Philosophie” 1988, nr 5.
- Cantor Georg, *De la puissance des ensembles parfait de points*, „Acta Mathematica” 1984, nr 4, s. 381–392.
- Faure Paul, *Spéléologie crétoise et humanisme*, „Bulletin de l’Association Guillaume Budé”, 1958, s. 27–50.
- Freud Sigmund, *Das Unheimliche*, „Imago” 1919, nr 5–6, s. 1.

- Gaussen Jean, *Les figurations humaines*, „L’art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d’études”, CTHS, Comité des travaux historiques. École nationale des chartes, Paris 1993, s. 87–97.
- Gaussen Jean, *Les léporidés*, „L’art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d’études”, CTHS, Comité des travaux historiques. École nationale des chartes, Paris 1993, s. 189–191.
- Gołąb-Meyer Zofia, *Benoit Mandelbrot (1924–2010) – ojciec geometrii fraktalnej*, „Foton” 2011, nr 112, s. 50–51.
- Jedlińska Eleonora, *Francis Bacon (1909–1992). Fotografia jako sposób patrzenia*, „Sztuka i Krytyka” 2021, nr 3–4 (2), s. 8–31.
- Jacyna-Onyszkiewicz Zbigniew, *Piękno symetrii i piękno struktur funkcjonalnych*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, t. XII, s. 39–46.
- Jouanno Evelyne, xxxx, „Flash Art” 1999, nr 208, s. 121–122.
- Keller Luzius, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, przeł. Maria Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 257.
- Kiereś Henryk, *Odpowiedzialność artysty wobec narodu*, „Człowiek w Kulturze” 1996, nr 8, s. 9.
- Kozak Magdalena, *Wojna jako doświadczenie przemocy bycia w myśli Emmanuela Lévinasa*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2014, t. XLII, z. 2, s. 107.
- Lanzmann Claude, *Parler pour les morts*, „Le Monde des débats”, mai 2002, s. 14.
- Lévinas Emmanuel, *La Souffrance Inutile*, „Giornale di Metafisica” 1982, nr 1, s. 20.
- Lipecka Zofia, *Comment peindre en temps de guerre?*, „l’Opinion”, 24–25 février 2023, s. 9.
- Lipecka Zofia, *Credo*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.
- Mencfel Michał, *Sztuka i melancholia. O problemie pamięci w twórczości Anselma Kiefera*, „Artium Quaestiones” 2004, nr XV, s. 181–207.
- „Odnaleźć w malarstwie sensy...” Rozmowa z Zofią Lipecką, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.
- Piotrowski Piotr, *Tablice Zofii Lipeckiej*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 29, s. 134–135.
- Popper Karl, *Transforming Tragedies into Memorable Memorials* [interview with James E. Young], „Forward”, 16 January 2004, s. 318–320.
- Sorel Reynal, *Chaos et éternité. Mythologie et philosophie grecques de l’Origine*, „Les Belles Lettres”, collection „Vérité des mythes”, Paris 2006.
- Szczerba Wojciech, *Koncepcja apokatastazy kosmicznej w fizyce przedplatońskiej*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2001, R. X, nr 2(38).
- Wilke Georg Alexander, *Die Religion der Indogermanen in ihren kulturhistorischen Beziehungen*, „Mannus-Bibliothek”, Leipzig 1929, nr 31.

Źródła internetowe

- Bamford Matt, *Daily Telegraph photographer Rohan Kelly wins World Press Photo Foundation award for 'Storm Front On Bondi Beach'*, 19.02.2016, <https://www.dailytelegraph.com.au/news/nsw/daily-telegraph-photographer-rohan-kelly-wins-world-press-photo-foundation-award-for-storm-front-on-bondi-beach/news-story/f5a9de1765cb71d5af363fd13fe3d738> (dostęp: 28.01.2023).
- Bunda Martyna, Rębecka Wiola, *Gwałty wojenne. Okrucieństwo, które trwa od początku tej wojny*, „Polityka”, 25 marca 2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2158891,1,gwalty-wojenne-okrucienstwo-ktore-trwa-od-poczatku-tej-wojny.read> (dostęp: 2.05.2023).
- Burnet John, *Early Greek Philosophy*, 2013, Google Książki, https://books.google.pl/books/about/Early_Greek_Philosophy.html?id=3tkbngEACAAJ&redir_esc=y (dostęp: 4.01.2023).
- Can Fractals Help Us Understand the Universe?*, <https://thekidshouldseethis.com/post/fractals-nature-universe-bbc-ideas> (dostęp: 16.10.2022).
- Crockett Christopher, *'Flashes of Creation' Recounts the Big Bang Theory's Origin Story. A New Book Tells the History of George Gamow, Fred Hoyle and the Origin of the Universe*, 24.08.2021, <https://www.sciencenews.org/article/flashs-creation-book-big-bang-theory-origin-story-cosmology> (dostęp: 17.03.2023).
- Crutze Paul J., *Geology and Mandkind*, „Nature” 2002, nr 43, <https://www.nature.com/articles/d41586-021-00479-0> (dostęp: 11.02.2023).
- Crutze Paul J., Stoermer Eugène F., *The „Anthropocene”*, „News Letter. Global Change” 2000, nr 41 (May), s. 17–18, <https://inters.org/files/crutzenstoermer2000.pdf> (dostęp: 11.02.2023).
- Dumézil Georges, *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, Paris 1939, s. 19, [https://openlibrary.org/books/OL14924686M/Mythes et dieux des Germains \(1939 edition\) Open Library](https://openlibrary.org/books/OL14924686M/Mythes_et_dieux_des_Germains_(1939_edition)_Open_Library) (dostęp: 22.01.2023).
- Gawlik Radosław, *Geometria fraktalna. Fundament natury*, E-bookowo, 2019, <https://ksiegarnia.pwn.pl/Geometria-fraktalna,788559981,p.html> (dostęp: 18.01.2023).
- Goodenough Patrick, *Self-Appointed 'Caliph' Makes First Public Appearance*, 6 July 2014, <https://cnsnews.com/news/article/patrick-goodenough/self-appointed-caliph-makes-first-public-appearance> (dostęp: 3.02.2023).

- Hezjod, *Teogonia*, przeł. Kazimierz Kaszewski, Sandomierz 2010, https://pl.wikipedia.org/wiki/Teogonja_Hezjoda/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87 (dostęp: 13.10.2022).
- Historia pierwszych kości i gier*, https://web.archive.org/web/20130313100554/http://q-workshop.com/help_more.php?topic=history&lang=PL&sell_type=DETAL (dostęp: 10.08.2018).
- Hitchcock Alfred, Carey Mary V., *Tajemnica nawiedzonego zwierciadła*, przeł. Dorota Kraśniewska, <https://doci.pl/watson/alfred-hitchcock-tajemnica-nawiedzonego-zwierciada+fc5nsx> (dostęp: 24.06.2023).
- ISBnews, *Ukraina już nie będzie spichlerzem Europy i dużej części Afryki*, <https://inwestycje.pl/gospodarka/ukraina-nie-bedzie-juz-spichlerzem-europy-i-duzej-czesci-afryki/> (dostęp: 1.05.2023).
- Jakimiak Agnieszka, *Ślady*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/609-slady.html> (dostęp: 6.03.2023).
- Jużyniec Mariusz, *Kalejdoskop matematyczny*, 12.09.2019, <http://kalejdoskopmatematyczny.pk.edu.pl/fraktale/> (dostęp: 31.05.2023).
- Lelieveld Jos, *Paul J. Crutze (1933–2021). Ozone Nobel prizewinner who coined the term Anthropocene*, „Nature” 2021, nr 29, <https://www.nature.com/articles/d41586-021-00479-0> (dostęp: 11.02.2023).
- Matthews William H., *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History and Develoipment*, London 1922, <https://publicdomainreview.org/collection/mazes-and-labyrinths-1922> (dostęp: 27.11.2022).
- Mulvaney Derek John, *Gillen, Francis James (1855–1912)*, [w:] *Australian Dictionary of Biography*, vol. 9, 1983, on-line in 2006, <https://adb.anu.edu.au/biography/gillen-francis-james-6383> (dostęp: 18.05.2023).
- Mulvaney Derek John, *Spencer, Sir Walter Baldwin (1860–1929)*, [w:] *Australian Dictionary of Biography*, vol. 12, 1990, on-line in 2006, <https://adb.anu.edu.au/biography/spencer-sir-walter-baldwin-8606> (dostęp: 24.05.2023).
- Ortolang. Outils et Ressources pour un Traitement Optimise dela Langue, https://www-cnrtl-fr.translate.goog/definition/chaos//0?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc (dostęp: 13.10.2022).
- Piłat Robert, *O pięknie*, 17.06.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/o-pieknie> (dostęp: 9.02.2023).
- Roggio Bill, *Islamic State Beheads American Reporter*, 19 August 2014, https://www.longwarjournal.org/archives/2014/08/islamic_state_behead.php (dostęp: 3.02.2023).

Tercz Jakub, *Zobaczyć wrażenie. Malarstwo Francisa Bacona w ujęciu Gillesa Deleuze’a*, „Machina Myśli. Magazyn poświęcony filozofii, nauce i sztuce”, <http://machinamysli.org/zobaczyc-wrazenie-malarstwo-francisa-bacona-w-ujeciu-gillesa-deleuzea/> (dostęp: 8.01.2023).
http://q-workshop.com/help_more.php?topic=history&lang=PL&sell_type=DETAIL (dostęp: 10.08.2018).
<http://web.archive.org/web/20070325170730/http://www.ipn.gov.pl/portal/pl/194/3336/> (dostęp: 18.07.2018).
http://www.izrael.badacz.org/historia/szoa_obozy_treblinka.html (dostęp: 21.07.2016).
[http://www.jhi.pl/psj/Akcja_\(Operacja\)_Reinhard](http://www.jhi.pl/psj/Akcja_(Operacja)_Reinhard) (dostęp: 21.07.2016).
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/pareidolia> (dostęp: 18.03.2023).
<https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/8823,Raport-Jrgena-Stroopa-dostepny-na-stornach-internetowych-IPN.html> (dostęp: 18.05.2019).
<https://tech.wp.pl/teleskop-webba-i-hubblea-porownanie-zdjec-z-obu-urzadzen,6790250948729600a> (dostęp: 4.01.2023).
<https://www.chip.pl/2022/11/galaktyka-spiralna-ngc-1566-zdjecie-jwst> (dostęp: 4.01.2023).
https://www.ikeafamily.eu/Warsztaty/Aktualne-Warsztaty/Formularz?workshop_id=106 (dostęp: 19.08.2018).
file:///C:/Users/PC/Downloads/Galaktyki_i_gwiazdy.pdf (dostęp: 7.01.2023).

Indeks osób

A

Adorno Theodor Wisengrund 7, 8, 225, 269
Aillaud Gilles 11
Antiseri Dario 89, 275
Antosiewicz Maciej 231, 275
Arendt Hannah 226, 277
Artress Lauren 75, 269
Assmann Jan 200, 269
Ast Baltasar van der 149
Astahovska Ieva 234, 272
Augé Marc 179, 269
Auzolle Cecille 202, 270

B

Bachelard Gaston 20, 73, 269
Bacon Francis 92, 95, 225, 271, 278, 281
Bak Samuel 234
Bamford Matt 134, 279
Barnsley Michael F. 119, 269

Baron Hans 62, 277
Barthes Roland 233, 269, 271
Bataille Georges 11, 187, 269, 273
Bauman Zygmunt 201, 269
Beauvoir Simone de 213, 217, 270
Bednarz Mieczysław 185, 273
Beethoven Ludwig van 197
Belcova Aleksandra 234
Benjamin Walter 96, 222, 270
Berenbaum Michael 219, 276
Bernard Claude 9–11, 273
Bernatowicz Tadeusz 229
Berndt Catherine 45, 68, 137, 144, 270
Berndt Ronald 45, 68, 137, 144, 270
Bershon Chaja 185
Bersohn Majer 185
Berten André 148, 277
Bęben Wojciech 137, 270
Białostocki Jan 181, 270
Bieńczyk Marek 209, 217, 270, 273
Bieńkowska Ewa 265, 274

Bieńkowski Zbigniew 261, 264, 274
Bieroń Tomasz 64, 274
Blady-Szwajgier Adina 185, 270
Blechen Carl 129, 225
Bober Andrzej 185, 273
Bouret Jean 10
Brogowski Leszek 20, 269
Brückner Aleksander 70, 276
Buffet Bernard 10
Bunda Martyna 257, 279
Burckhardt Jacob 62, 277

C

Cabanne Pierre 13, 270
Caillou Roger 11, 73, 120, 243, 244, 270
Callot Jacques 227
Campbell Joseph 63, 79, 88, 274
Cantor Georg 119, 277
Carey Mary Virginia 177, 280
Cassirer Ernst 20, 21, 49, 73, 270, 271
Celan Paul 199, 257, 270
Cézanne Paul 95
Char René 78, 79, 270
Chełmoński Józef 225
Chicago Judy 86, 230, 273
Chymkowski Roman 179, 269
Cichoń Krzysztof 21, 22, 273
Ciecierski Tomasz 226
Cirlot Juan Eduardo 76, 276
Clair Jean (właśc. Gérard Régner) 141, 153, 197, 270, 277
Clottes Jean 20, 80, 164, 169, 170, 172, 174, 270
Cowan James 68, 271
Crockett Christopher 160, 279
Crome John 129

Crutzen Paul J. 149, 152
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 63
Czudec Joanna 224, 275

D

Dante Alighieri 77, 78, 262
Darwin Karol 49
Deleuze Gilles 92, 95, 271, 281
Derrida Jacques 233, 271
Didi-Huberman Georges 206, 227–229, 271
Dramińska-Joczowa Maria 78, 278
Dumézil Georges 71, 279
Durand Gilbert 20, 69, 73, 271
Duruy Victor 9

E

Edelman Aleksander 9, 267
Edelman Anna 9
Edelman Marek 9, 201
Einstein Albert 116
Eliade Mircea 43, 62, 63, 67, 70, 71, 73, 76, 77, 86, 99, 106, 122, 137, 169, 271
Engelking Barbara 185, 231, 271

F

Falicka Krystyna 20, 271
Farmer Stephen Alan 123, 271
Faure Paul 75, 271, 277
Fautrier Jean 227
Feist Peter H. 129
Ferretti Silvia 49, 271
Flowers Betty Sue 63, 79, 274
Foley James 146
Foster Hal 229, 271
Freud Sigmund 63, 100, 140, 194, 271, 277

Friedländer Saul 237, 271
Friedman Ina 231, 272
Friedrich Caspar David 49, 129, 134,
225, 275
Fuks Marian 231, 269

G

Gadowska Irmina 268
Gallard Michel de 10
Gamow Georg 160, 272, 279
Garb Tamar 200, 274
Gärtner Hannelore 129, 134
Gausson Jean 170, 278
Gawkowski Henryk 209
Gawlik Radosław 119, 279
Gierymski Aleksander 225
Gierymski Maksymilian 225
Gilbert Katharine Everett 49, 69, 271, 272
Gillen Francis James 67, 272, 280
Gołąb-Meyer Zofia 107, 278
Gombrich Ernst H. 49, 103, 163, 272
Goodenough Patrick 146, 279
Göring Hermann 226
Goya y Lucientes Francisco de 227
Gronowska Anna 20, 80, 164, 169, 270
Gross Jan Tomasz 202, 204, 206, 272
Grzegorzczak Justyna 124, 275
Guignebert Vincent 10
Gutman Israel 231, 272
Guze Joanna 9

H

Halifax Joan 86, 272
Harner Michael-James 170, 272
Harris Emma 231, 271
Hedemann Oskar 97, 275
Heydrich Reinhard 218

Hezjod 101, 280
Himmler Heinrich 185, 231, 232
Hirsch Marianne 200, 272
Hitchcock Alfred 177, 280
Hocke Gustav René 76, 77, 181, 186,
187, 272
Hod Nir 234
Holtzman Steven R. 108, 272
Hubble Edwin 89, 91

J

Jabłoński Przemysław 43, 275
Jacyna-Onyszkiewicz Zbigniew 107,
278
Jakimiak Agnieszka 171, 280
Janicka Elżbieta 178, 180, 186, 217, 277
Jankevičiūtė Giedrė 234, 272
Jaspers Karl 226
Jedlińska Eleonora 24, 199, 225, 234,
254, 257, 268, 272, 273, 276, 278
Jedliński Jakub 96, 220, 273
Jedliński Jaromir 267
Jeffrey Ian 96, 220, 273
Jesuita Max 232, 233
Jevsejeva Natalja 234, 272
Jouanno Evelyne 180, 278
Jung Carl Gustav 11, 19, 22, 43, 50, 61–
63, 69, 73, 99, 100, 169, 250, 266,
272, 274
Jung-cził Czeng 163
Juszczak Wiesław 61, 262, 263, 265, 272
Jużyniec Mariusz 108, 280

K

Kamczycki Artur 199, 200, 273
Kania Ireneusz 63, 76, 79, 274, 276
Kant Immanuel 20, 73, 92, 148

- Karalus Andrzej 20, 270
 Kasperowicz Ryszard 49, 51, 102, 273
 Kaszewski Kazimierz 101, 280
 Keller Józef 62, 274
 Keller Luzius 78, 278
 Kelly Rohan 134–136, 142, 279
 Kessel Jan van 149
 Kiefer Anselm 225, 257, 258, 278
 Kiereś Henryk 154, 278
 Kleske Karl 232
 Kocjan Krzysztof 86, 169, 271
 Kokoszko Maciej 268
 Komendant Tadeusz 187, 269, 273
 Korwin Yala 230
 Kosiewski Piotr 226
 Kowalczyk Izabela 200, 204, 277
 Kowalska Małgorzata 42, 239, 242, 273
 Kozak Magdalena 241, 242, 278
 Kozloff Max 96, 220, 273
 Koźbiał Natasza 268
 Kraśniewska Dorota 177, 280
 Krüger Friedrich Wilhelm 231, 232, 234
 Kryczyńska-Pham Anna 200, 269
 Krynicki Ryszard 199, 270
 Krzemieniowa Krystyna 8, 96, 269, 270
 Kubiak Ho-Chi Maja 206, 271
 Kudrewicz Jacek 107, 273
 Kuhn Helmut 49, 272
 Kunicka-Wyrzykowska Magdalena 232, 273
 Kunz Tomasz 201, 269
 Kupis Bogdan 62, 274
- L**
 La Barre Weston 86, 273
 Lacan Jacques 194, 196, 273
 Laming-Empereire Annette 164, 273
- Lanzmann Claude 209, 211, 213, 217, 219, 225, 270, 273, 278
 Le Bot Marc 9, 23, 24, 33, 45, 49, 276
 Lelieveld Jos 152, 280
 Ľenskis Ľja 234, 272
 Leociak Jacek 185, 231, 271
 Leonardo da Vinci 10, 77, 88, 100, 163, 181, 271, 274, 275
 Leroi-Gourhan André 164, 171, 273
 Lévinas Emmanuel 239, 241–244, 273, 278
 Levinthal David 230
 Lewis-Williams David 20, 80, 164, 169, 170, 172, 174, 270
 Lipeccka Wanda 8
 Lipeccka Zofia 7–17, 21–25, 33, 42, 45, 50, 51, 56, 60, 62–64, 66, 69, 70, 72, 73, 79, 80, 86, 88, 89, 91, 95–99, 102–104, 108, 109, 116–121, 123, 124, 128, 129, 134, 136, 137, 140–142, 144–146, 148, 149, 153–157, 160–165, 167–171, 174, 178–182, 185–187, 189, 190, 193, 194, 196, 198–202, 204–207, 209, 213, 217, 219–223, 225, 226, 228, 234, 236–240, 244–246, 250, 254, 257, 258, 261–267, 274, 276–278
 Liss Andrea 200, 231, 273
 Lommel Andreas 86, 273
 Lorjou Bernard 10
 Loyola Ignacy 185, 273
- Ł**
 Łagodzka Elżbieta 137, 271
 Łagodzki Włodzimierz 137, 271
 Ławrynowicz Zygmunt 75, 274
 Łopuszyński Michał 219

M

Maciołek Marek 75, 274
Majewski Mirosław 119, 273
Majewski Tomasz 229, 274, 275
Mandelbrot Benoît 106, 107, 278
Mander William 118, 276
Margolis-Edelman Alina 9, 185, 201, 273
Mark Bernard Ber 9, 201, 231, 273
Masaccio (właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 10, 96, 124–126, 128, 262
Matthews William H. 75, 76, 273, 280
Mencfel Michał 257, 278
Merleau-Ponty Maurice 42, 182, 233, 265, 271, 274
Merton Thomas 64, 75, 274
Metzger Gustav 234
Michalski Sergiusz 129, 134
Michałowska Marianna 229, 233, 274
Minoux André 10
Mirandola Pico della 123, 271
Modrooroo Nyoongah (Mudrooroo Nargin) (właśc. Colin Thomas Johnson) 45, 68, 137, 144, 274
Molina Mario J. 152
Moninot Bernard 11
Morawińska Agnieszka 204
Morin Edgar 12, 20, 66–68, 137, 274
Mottet Yvonne 10
Mulaney Derek John 67, 280

N

Nochlin Linda 200, 274
Nowakowski Mirosław 45, 137, 274

O

Orłowski Hubert 96, 270
Otto Rudolf 43, 62, 63, 225, 274

P

Parent Francis 10, 274
Parszutowicz Przemysław 20, 270
Pascal Blaise 11, 19, 40, 120, 167, 171, 274
Perrot Raymond 10, 274
Perse Saint-John (właśc. Léger Marie-René-Alexis) 261, 262, 264, 274
Petrusewicz Marta 234
Picard Charles 76, 274
Picasso Pablo 13, 227, 262, 270
Pierce Richard 49, 271
Piguet Philippe 13, 274
Piłat Robert 148, 280
Pinkas Abraham 10
Piotrowski Piotr 56, 60, 244, 274, 278
Platon 77, 146, 148, 177, 274
Pliniusz Starszy 163
Popper Karl 199, 278
Poprzeczka Maria 129, 165, 272, 274
Porębski Mieczysław 120, 155, 165, 274
Poussin Nicolas 10
Prokopiuk Jerzy 19, 62, 64, 100, 271, 272, 274
Putin Władimir 63

Q

Quignard Pascal 167, 171, 172, 274

R

Rawska Monika 268
Reale Giovanni 89, 275

Rebeyrolle Paul 10
 Réra Nathan 202, 270
 Rewers Ewa 236, 237, 275
 Rębecka Wiola 257, 279
 Richter Gerhard 157, 227
 Rilke Rainer Maria 7, 275
 Rising Hawley 119, 269
 Rodak Magda 169, 271
 Rodak Paweł 169, 271
 Roggio Bill 146, 280
 Rouillé André 97, 275
 Rousseau Frédéric 230, 233, 275
 Rousset Jean 78, 275
 Rowiński Cezary 69, 271
 Rowland Frank Sherwood 152
 Runge Otto 225
 Ruszczyc Ferdynand 225
 Rutkowski Krzysztof 167, 172, 274
 Rzepińska Maria 181, 275

S

Sacha-Piekło Małgorzata 43, 275
 Scruton Roger 124, 275
 Seweryn Andrzej 202, 204
 Shope Rebeca 230
 Sikorski Janusz 96, 270
 Skórka Roman 185, 273
 Socha Paweł 43, 275
 Sorel Reynal 101, 278
 Sotille Roberto 234
 Sotloff Steven 146
 Spencer Baldwin 67, 68, 272, 280
 Staniewska Anna 20, 270
 Stanisławski Jan 225
 Stefański Krzysztof 268
 Steinlauf Michael C. 202, 275
 Stiegler Bernd 224, 275

Stoermer Eugène F. 152, 279
 Stroop Jürgen 230–234, 272
 Stróżyński Tomasz 21, 275
 Struk Janina 231, 275
 Strzemiński Władysław 227, 234
 Stuart Ian 119, 275
 Suta Romans 234, 272
 Swoboda Tomasz 233, 275
 Szalsza Marek 76, 181, 272
 Szczerba Wojciech 89, 278
 Szyjewski Andrzej 68, 137, 275

T

Tarasewicz Leon 226
 Tatarczyk Tomasz 226
 Tatarkiewicz Anna 120, 244, 270
 Tercz Jakub 95, 281
 Thompson Michel 10
 Tkaczyk Aneta 268
 Todorov Tzvetan 238, 275
 Tokarski Stanisław 77, 271
 Tomaszewska Agata 202, 275
 Tonkinson Robert 136, 275
 Traba Robert 200, 269
 Trznadel Jacek 233, 269
 Turowski Andrzej 16, 104, 119–121,
 123, 124, 148, 181, 205, 207, 221,
 223, 262, 263, 265, 267, 276, 277

V

Vignoli Tito 49
 Vischer Friedrich Theodor 49, 275

W

Wagner Richard 197
 Wajs Andrzej 13, 274
 Warburg Aby 43, 49, 102, 103, 271–273

Wasersztajn Szmul 202, 204–206

Webb James 89

Wiernik Jankiel 204, 205, 275

Wierusz-Kowalski Jan 67, 99, 122,
271

Wieviorka Annette 228, 275

Wilke Georg Alexander 99, 278

Witwicki Władysław 177, 274

Wodnicki Adam 262, 274

Wójcik Maja 229

Wulf Joseph 232, 275

Wulff David M. 43, 275

Wunenburger Jean-Jacques 21, 42, 61,
68, 69, 73, 275

Y

Young James E. 199, 200, 207, 236, 275,
278

Z

Zarański Jan 163, 272

Zeidler-Janiszewska Anna 229, 274,
275

Zimand Roman 12, 20, 137, 270, 274

Zinn Ernst 7, 275

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz 19, 120, 274

Żurowska Maria 153, 270

Spis ilustracji

A. Fremont River Gorge, Capitol Reef National Park. Fotografia rytów naskalnych ze zbiorów własnych artystki, ok. 1986 rok

1. <i>Signes / Znaki</i> , 1985, piasek, akryl, pastele na papierze i płótnie, 78 x 65 cm	26
2. <i>Triangle-pyramide / Trójkąt-piramida</i> , 1985, akryl, pastel, ołówek na papierze, 65 x 78 cm	27
3. <i>Ombres rouges / Czerwone cienie</i> , 1986, akryl na płótnie, 89 x 100 cm	28
4. <i>Paysage blanc / Białe pejzaż</i> , 1987, akryl, воск, olej na drewnie, 81 x 100 cm	29
5. <i>Sans titre (pyramide noire) / Bez tytułu (czarna piramida)</i> , 1988, akryl, pastel, tusz, ołówek na papierze, 65 x 78 cm	30
6. <i>Jeu de prédiction / Wróżba</i> , 1988, enkaustyka, pastel na drewnie, 81 x 100 cm	31
7. <i>Forts & faibles_5 / Silni i słabi_5</i> , 2018, gwasz, pastel na papierze i płótnie, 50 x 65 cm	32
8. <i>Why did Nature... Projet la</i> , 1987, grafit, pastel na papierze, 57 x 77 cm	34
9. <i>Zły znak</i> , 1987, olej na płótnie, 96,5 x 132 cm	35
10. <i>Âme / Dusza</i> , 1988, akryl, pastel, ołówek na papierze, 65 x 78 cm	36
11. <i>Cérémonie / Ceremonia</i> , 1988, enkaustyka, pastel na drewnie, 81 x 100 cm	37
12. <i>Cinq arbres / Pięć drzew</i> , 1988, enkaustyka, pastel na drewnie, 81 x 100 cm	38
13. <i>Uranos</i> , 1988, akryl, pastel na papierze, 65 x 78 cm	39

14. <i>Pascal</i> , 1988, enkaustyka, pastel na drewnie, 81 x 100 cm	40
15. <i>Géométrie des plantes_35 / Geometria roślin_35</i> , 1991, воск, kredka na papierze, 58 x 68 cm	41
16. <i>Sans titre (grand blanc) / Bez tytułu (wielka biel)</i> , 1989, olej, pastel na płótnie, 120 x 165 cm	44
17. <i>Fossils / Skamieliny</i> , 1989, gwasz, pastel na papierze, 65 x 78 cm	46
18. <i>Sans titre (grand ocre) / Bez tytułu (wielka ochra)</i> , 1989, olej, pastel na płótnie, 120 x 165 cm	47
19. <i>Récit_12 / Opowieść_12</i> , 2022, akryl, pastele, mazaki na płótnie, 140 x 160 cm	48
20. <i>Sheep trail / Owczy szlak</i> , 1988, piasek, akryl, pastele na desce drewnianej, 81 x 100 cm	52
21. <i>Untitled (gris) / Bez tytułu (szarość)</i> , 1988, olej, pastel na płótnie, 120 x 165 cm	53
22. <i>Sans titre (Earth painting_1) / Bez tytułu (malarstwo Ziemi_1)</i> , 1988, akryl, piasek na desce drewnianej, 81 x 100 cm	54
23. <i>A quoi sert la peinture? / Po co nam malarstwo?</i> , 2020, akryl, pastele, mazaki na papierze, 60 x 80 cm	55
24. <i>Eye-Die Game</i> , 1990, olej, pastel na dykcie, 97 x 114 cm	57
25. <i>Décision / Decyzja</i> , 2020, akryl, pastel na dykcie, 60 x 60 cm	58
26. <i>Évidence_4 / Oczywistość_4</i> , 2020, akryl, pastel na dykcie, 60 x 60 cm	59
27. <i>À la recherche de l'âme perdue / W poszukiwaniu utraconej duszy</i> , 1986, akryl na płótnie, 162 x 260 cm	65
28. <i>Spirale blanche / Biała spirala</i> , 1985, akryl, pastele na płótnie, 200 x 200 cm	81
29. <i>Premières années de l'universe_9 / Pierwsze lata Wszechświata_9</i> , 1990, enkaustyka, pastele, olej na drewnie, 162 x 200 cm	82
30. <i>Labyrinthe_1 (sienne) / Labirynt_1 (siena)</i> , 2003, piasek, akryl, pastele na płótnie, 40 x 40 cm	83
31. <i>Economie sinistre / Złowroga gospodarka</i> , 2020, akryl, mazaki, pastele na płótnie, 130 x 162 cm	84
32. <i>Untitled / Bez tytułu</i> , 1987, akryl, pastele na płótnie, 97 x 130 cm	85
33. <i>Premières années de l'Universe_8 / Pierwsze lata Wszechświata_8</i> , 1990, enkaustyka, pastele, olej na drewnie, 162 x 200 cm	87
34. <i>Les passants / Przechodnie</i> , 2017, akryl, olej na płótnie, 175 x 220 cm	90
35. <i>Untitled (wall) / Bez tytułu (mur)</i> , 2020, akryl, pastele na płótnie, 140 x 210 cm	93

36. <i>Récit_4. Cercle vicieux / Opowieść_4. Błędne koło</i> , 2022, akryl, maza- ki, olej na płótnie, 140 x 210 cm	94
37. <i>Bez tytułu (czaszka)</i> , 1986, akryl, pastel, kredka na papierze, 65 x 78 cm	105
38. <i>Révéléateur / Odkrywca</i> , 1990, lustro, cyna, szkło, drewno, 150 x 30 x 30 cm	110
39. <i>L'Oeil de Dieu / Oko Boga</i> , 1990, pastel na dykcie, 43 x 58 cm	111
40. <i>Projet_neige de glace / Projekt_śnieg lodowy</i> , 1991, ołówek, brokat na papierze, 57 x 76 cm	112
41. <i>Boîte Noires, avant-guerre_2 / Czarne Skrzynki, przed-wojnq_2</i> , 1993, materiały: figurynki, lustra, drewno, szkło, oświetlenie elektryczne	113
42. <i>Microespaces-Bureau / / Mikroprzestrzeń-Biuro</i> , 1999, technika mie- szana, lustra, instalacja, 30 x 30 x 30 cm	114
43. <i>Dieu jouant aux dés / Bóg grający w kości</i> , 1991, pastel na dykcie, 43 x 58 cm	115
44. <i>Sans titre (Masaccio) / Bez tytułu (Masaccio)</i> , 1985, akryl, kolaż na papierze, 65 x 78 cm	125
45. Masaccio, <i>Wygnanie z raju</i> , 1426–1427, Kaplica Brancacci w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji (domena publiczna)	126
46. <i>Planète bleue_5 / Błękitna planeta_5</i> , 2018, gwasz, akryl na papierze i płótnie, 40 x 60 cm	127
47. <i>Dans la rouge_4 / W czerwieni_4</i> , 2018, gwasz, akryl na papierze i płótnie, 40 x 60 cm	130
48. <i>Biotopia_4, océan / Biotopia_4, ocean</i> , 2016, olej, kolaż na płótnie, 89 x 116 cm	131
49. <i>Biotopia_6, océan / Biotopia_6, ocean</i> , 2016, olej, kolaż na płótnie, 114 x 146 cm	132
50. <i>Bruissement / Szelest</i> , 2019, akryl na płótnie, 81 x 100 cm	133
51. <i>Ce qu'a vu Rohan Kelly? / Co zobaczył Rohan Kelly?</i> , 2016, olej na płótnie, 175 x 220 cm	135
52. <i>Grand neige_pierres / Wielki śnieg_kamienie</i> , 2016, olej na płótnie, 175 x 220 cm	138
53. <i>Avenir encerclé / Przyszłość osaczona</i> , 2019, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 175 x 220 cm	139
54. <i>Biotopia_10 (Nord) / Biotopia_10 (Północ)</i> , 2017, akryl na płótnie, 175 x 220 cm	143
55. <i>Cool / Zimno</i> , 2019, akryl na płótnie, 175 x 220 cm	147
56. <i>Sirène</i> , 2017, akryl na płótnie, 140 x 210 cm	150

57. <i>Parfums / Zapachy</i> , 2018, akryl na płótnie, 81 x 100 cm	151
58. <i>Planète bleue_2 / Błękitna planeta_2</i> , 2018, gwasz, akryl na papierze i płótnie, 40 x 60 cm	158
59. <i>Matrice / Matryca</i> , 2005, akryl na płótnie, 40 x 40 cm	159
60. <i>Interdépendance / Współależność</i> , 2020, akryl, pastele na kartonie, 60 x 80 cm	173
61. <i>Microespaces. Nursery / Mikroprzestrzeń. Żłobek</i> , 2000, instalacja	183
62. <i>Microespaces. Cité</i> , 2000, instalacja	184
63. <i>Intérieur Témoin. Chambre / Wnętrze-Świadek. Sypialnia</i> , 2009 – wystawa Saint-Cloud w l'ECLA (Francja)	191
64. <i>Intérieur-Témoin_séjour_2 / Wnętrze-Świadek_salon_2</i> , 2003 – wystawa Saint-Cloud w l'ECLA (Francja)	192
65. <i>Intérieur-Témoin_salon / Wnętrze-Świadek_salon</i> , 2003 – wystawa Saint-Cloud w l'ECLA (Francja)	195
66. <i>Après Jedwabne / Po Jedwabnem</i> , wideoinstalacja, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa	203
67. <i>Départ de Lodz / Wyjazd z Łodzi</i> , 2007–2008, olej na płótnie, 54 x 65 cm	208
68. Tablica informacyjna przy wjeździe do Treblinki. Fotografia anonimowa. Archiwum Yad Vashem The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, Jerozolima. Źródło reprodukcji: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jad_Waszem (dostęp: 7.12.2021)	210
69. Kadr z filmu Claude'a Lanzmanna pt. <i>Shoah</i> , 1985. Film dostępny jest na stronie United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Źródło: https://collections.ushmm.org/search/?utf8=%E2%9C%93&f%5Blanguage_facet%5D%B%5D=Polish&q=gawkowski+henryk&search_field=all_fields (dostęp: 7.12.2021)	211
70. <i>Projet Treblinka – 18 AVRIL 2004 / Projekt Treblinka – 18 KWIETNIA 2004</i> , olej na płótnie, 175 x 220 cm	212
71. <i>Projet Treblinka – 21 AVRIL 2004 / Projekt Treblinka – 21 KWIETNIA 2005</i> , olej na płótnie, 175 x 220 cm	214
72. <i>Projet Treblinka – 20 AVRIL 2015 / Projekt Treblinka – 20 KWIETNIA 2015</i> , olej na płótnie, 175 x 220 cm	215
73. <i>Projet Treblinka – 28 DÉCEMBRE 2016 / Projekt Treblinka – 28 GRUDNIA 2016</i> , olej na płótnie, 175 x 220 cm	216
74. <i>Cycle Ghetto/ Cykl Getto</i> , 2015–2022, węgiel na papierze, 65 x 50 cm	235
75. <i>Récit_13 / Opowieść_13</i> , 2022, akryl, mazaki na płótnie, 140 x 160 cm	247

76. <i>Récit_12 Eliminer / Opowieść_12 Eliminować</i> , 2022, akryl, pastel, mazaki, 140 x 160 cm	248
77. <i>Blast. 24.02.22</i> , 2022, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 160 x 130 cm	249
78. <i>Dessiner l'inconnu / Rysować nieznane</i> , 2022, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 160 x 130 cm	251
79. <i>Récit_6 Un jour de printemps / Opowiedzieć_6 Pewnego wiosennego dnia</i> , 2022, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 160 x 130 cm	252
80. <i>Récit_5, Boutcha / Opowieść_5, Bucza</i> , 2022 akryl, pastel, mazaki na płótnie, 89 x 116 cm	253
81. <i>Récit_21 / Opowieść_21</i> , 2023, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 140 x 160	255
82. <i>Récit_14, red dress / Opowieść_14, czerwona suknia</i> , 2023, akryl, pastel, mazaki na płótnie, 140 x 160 cm	256

Summary

Book titled *Zofia Lipecka. Labyrinths of Art* consists of nine chapters. The study presents the rich and complex work of the Polish-French artist, who's been since the 1970s living in Paris. The artist's work (painting, installations, photography, video) is presented in chronological and problematic order, starting from the eighties to the most recent works. The artist was born in Łęczyca (Poland), she lived in Łódź for several years, before moving to Paris as a teenager. Here she attended a class of artistic and humanistic profile at the prestigious Lycée Claude Bernard. She studied art history at the Sorbonne in Paris, graduating with a doctorate in the works of Gilles Aillaud (1928–2005), written under Marc le Bot (1924–2001). She studied painting at the Paris École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Under the tutelage of the École professors, the painter gained skills in the field of artistic workshop, knowledge of painting techniques, composition, but above all – the artist mentions – the true source of her knowledge about art were the collections of paintings at the Louvre: Masaccio, Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin. The work of the masters of the past will find its mark in works, often created in series, to mention: *Microespaces*, *Biotopes*, *Waxes*, *Boîtes noires* / *Black Boxes*, *Fossils*, *Rock Engravings*, *Rebuses*, *Visibilité* / *Visibility*... Series of Lipecka's paintings are created in a specific, closed time (e.g. *Waxes*), or in an endless cycle, to which the

artist returns after years, updating their meanings and (e.g. *Rebuses* or paintings from the cycle *Pollen*). She found her attitude and worldview, philosophical and ethical references in the works of Blaise Pascal, Carl Gustav Jung, Georges Bataille, Roger Caillois. The art of Lipecka is discussed by examining her works, selected but significant for the whole of her artistic output. The groups of works are presented in the book as part of chapters which titles may be the key to opening the next issues further discussed. Each chapter title in a certain sense signals the following issues, at the same time pointing to the permanence, consistency and faithfulness of the areas that constitute the essence of the artist's work: 1. *Symbolic Thinking – Signs and Ideas / Language of Symbols and Archetypes*; 2. *Labyrinth / spiral archetypes – way from / way to*; 3. *Fractals – infinity, repeatability and similarity*; 4. *Nature – growth, movement, symmetry / Biotopes – ecology of the 21st century / Mirror as a reflection of the world*; 5. *Traces – petroglyphs and pictograms*; 6. *Painting as a reflection of the world*; 7. *Narcotic nature Narcissus – Intérieur Témoin*; 8. *Post-memory/being and absence*; 9. *Comment peindre en temps de guerre? / How to paint during war?*

The following chapters present the most important turning points of Zofia Lipecka's work, points that situate her art in changing theoretical-philosophical relationships but also respond to current events (threat to the biosystem, ecology, political-social situation, the artist's approach to history and memory). Lipecka's deeply intellectual attitude, aware of the rift between what results from thought and what constitutes the morphology of the creative act, means that interacting with her art can provoke in the viewer the desire to find in it a unique place for reflection and sensuality. It is an art whose author asks the question: how can thought be translated into visual language, how can one express the most secret reflections without exposing them? These issues concern the works from her earliest creative period, discussed in Chapter One, *The Order of Chaos*. The artist focuses on the meaning of color, on its sensual impact, includes materials intended to emphasize the texture of the surface of the painting (various structures and colors of sand, wax, paraffin, impasto-applied paint), their hapticity, sensuality. The drawing "inscribed" on the surface of

the canvas is almost a relief. Lipecka is interested in the mark as a form of immortality of the past, its durability, repeatability, analogy, universality. The artist asks about the beginning of painting, on the one hand, but also – and perhaps above all – about the beginning of the activity on the earth of the *homo sapiens*.¹ The author of the book follows this path, presenting further works by Lipecka, entering a special level of understanding and co-understanding with the painter. In these paintings there is a delight at the phenomenon of the beginnings of the painting, the primordial roots of the formation of culture, and – at the same time – a concern about the extent of human intervention in the natural world around him/her. Paintings – as the author of the book put it – are analyzed in a way through the thought of the artist, specific historical facts to which the individual works refer. We should situate Zofia Lipecka's art, suggests the author of this book, in and through a "mirror labyrinth" of political and social events that condition our lives in the past and the present. Meanings are created and events that motivate them take place. This book is the fruit of an intellectual and emotional bond between the art critic and the artist. Changing artistic conventions, the media, aware of socio-political situations, remains faithful to her creed, defined years ago when she was at the beginning of her artistic career: "what is most important is not ON the surface of the painting, but in its DEPTH or AROUND it."² Following the thought of Lipecka mentioned above, the author of the book intended to penetrate into the depths of the picture, into its sub-surface. The perspective adopted in this way made it possible to see works that should be defined as works of ethical and artistic responsibility. Reaching the artist's intellectual inquiries, her worldview, her fascinations and inspirations, which consist of art history, art itself – in its widest *spectrum* – as well as philosophy, politics, issues of environmental degradation, memory, history and, more recently, the war in Ukraine – we find a fairly complete picture of a non-indifferent, deeply committed artist. The artist

¹ E. Morin, *Le Paradigme perdu: la nature humaine*, Paris 1973; Polish edition: E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977, pp. 138–139.

² Z. Lipecka, *Credo*, „Kontakt” 1988, nr 5, p. 80.

to whom the book is dedicated has been a person deeply interested in the condition of contemporary man, marked by uncertainty, fears, post-war and Holocaust trauma and entanglement in the current political scenario. Translated into years of acquaintance, constantly repeated attempts at interpretative analysis, returns and distances from, combined with an urgent observation of the art created by Lipecka, allowed the author to address issues that constitute the essence of her artistic attitude. An attitude that was derived from the necessity of positioning the artist on the side of ethical understanding of the world around her. The universe to which Lipecka refers in her paintings is rooted in myth, in fascination with the world and the belief that its history is written in the earth. This painting speaks of a world of “ordered” chaos, logical in its unstable permanence. The point of reference here is a man, shown in the process of constant search, delight and disgust, lonely and lost. Rebus, sign, symbol are carriers of memory and oblivion, the search for one’s own identity, the preservation of the existence of art, the fluidity of experiences and the mystery of a work of art. Theodor W. Adorno argued that the enigma of works of art is always fused with history, that they become them again and again, and “on the contrary, only it that has given them authority removes from them the awkward question of their *raison d’être*. The premise of the enigma of works of art is not so much their rationality; the more systematically they are mastered, the deeper the relief of this enigma.”³ The art by Lipecka, which apparently “speaks” at the same time, hides something. It makes it somehow to co-create ourselves, and that we ourselves cooperate with it, that we situate ourselves between rationality and the enigma or incomprehensibility of the work, thus obliging us to undertake an experience and its interpretation. In a letter to the author Andrzej Turowski wrote: “Reading the book allows the reader to follow the artist’s work, to look at selected works, to delve into the thoughts that accompany them, to experience the emotions associated with them, to wonder, ask questions and

³ T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. G. Adorno and R. Tiedemann, transl. R. Hullot-Kentor, London–New York 2004. Polish edition: T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, p. 220.

– almost immediately – find answers to emerging doubts.” The written word has become the equivalent of an image. Written in the language of contemporary humanities (philosophy, art history, religious studies), which allows to describe and interpret art, the dissertation is embedded among the concepts of the history of ideas, and at the same time it is a language consistent with the “pictural reality” being the subject of consideration. The richness of the author’s reference does not dominate the work; it allows us to leave what is hidden, hidden while trying to get closer to the never-explained essence of the art work, while striving to understand the ethical and metaphysical, aesthetic and political motivations that the artworks contain. Artistic activity, as this book speaks of, connected with life, with community responsibility, with individual and collective memory, can provoke to “tear” the surface of the image, to see the second layer of its meanings. In reading this book, we find Zofia Lipecka, as a complete artist – sensitive, interested in human being in the modern world; his condition in everyday life. One aspect of her work is presented here, namely, the question of remembrance and commemoration, the feeling of sorrow and pain and the sense of the constant instability, the ambiguity of the world’s understanding in respect of a problem crucial to contemporary art; an ethical attitude toward historical breakthroughs; a problems in which every artist’s seeking allusions to the human condition in today’s reality is entangled.

Jacques Le Goff wrote: “The Greeks of the archaic age made memory a goddess – *Mnemosyne*. She is the mother of the nine muses, whom she has [*sic*] conceived in the course of nine nights spent with Zeus. She reminds men of the memory of heroes and their high deeds, and she presides over lyric poetry.”⁴ *Mnemosyne* is thus the one who revealed the

⁴ J. Le Goff, *History and Memory*, transl. S. Rendall and E. Claman, New York 1992, p. 68, retrieved at <https://ia800506.us.archive.org/0/items/JacquesLeGoffHistoryAndMemoryColumbiaUniversityPress1996/Jacques%20Le%20Goff-History%20and%20Memory-Columbia%20University%20Press%20%281996%29.pdf> on 223rd December 2017; cited under the *Mnemosyne* entry in *real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, eds A.F. von Pauly, G. Wissowa, vol. XXX, Stuttgart 1965. Polish edition: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk, wstęp P. Rodak, Warszawa 2007.

mysteries of the past to the artist, led him into the world beyond and showed him its darkest sides. She commanded him to remember, because memory is the wellspring of immortality.

An important problem in Lipeccka's work is the understanding and connection of art and the process of creating the work with such concepts as infinity, complexity, fragmentation, similarity, symmetry, and sublimation. These issues will find expression in a series of paintings in which the artist refers to the phenomenon of fractals, the kaleidoscopic and mirror "order." In art, the author of the works discussed here believes there is a hidden order, it is thanks to it and through it that it is possible to express durability and at the same time universality.

Fascination with fractals as a special connection between *logos*, cosmic harmony and art (repeatability of form, balance of composition) led the artist to the idea of the "garden" as a universe of nature. After all, it is in nature that science and art are complemented. The chapter devoted to the series of paintings entitled *Biotopes* – a problem that interested the painter from the earliest years – is an attempt to show the presence of man in nature, but also his responsibility for its current condition. The problem was once considered from the perspective of "ethnological-botanical" neo-romanticism, then "transformed to the ecological conscience of modern men, at first it was a dream and hope – writes Turowski – today it is a threat and melancholy. It used to be a paradise universe, today it's politics and war. Nature subordinated, alienated, degraded [...] nature-trace, remnants, debris. Nature-mirror, reflection, unreality, disappearance..."⁵ Lipeccka's works, created over a period of thirty years, all share a common motif, or perhaps a phrase; it is a sign, a symbol, a reflection-mirror, a play of mirrors, a labyrinth, a face, loneliness, memory, a recovered identity. The element of need to penetrate into one's own self is intriguing, while the intimacy of expression in her works acquires even universal dimension. An artist realizes that his/her voice plays an important role in social life, his/her response to reality, which is played out between self-awareness, rationalization and narcissistic contemplation, will not change the fate, but – perhaps – will prompt reflection.

⁵ A. Turowski, e-mail to the author, 3 June 2023, Le Four à la Pérelle (France).

World / art / thought / responsibility / ethics and beauty – an attempt to record life in the mysterious labyrinths of the world, everyday life and tragedy became the subject of the presented work, to which the book *Zofia Lipecka. Labyrinths of art* is devoted. An encounter with art that has such an emotionally intense message is a process that forms a certain category of remembrance as a principle of humanity.

Résumé

Le livre *Zofia Lipiecka. Labyrinthes de l'art* est consacré à l'œuvre de l'artiste franco-polonaise, vivant à Paris depuis les années 1970. Une œuvre riche et complexe, composée de peintures, installations, photographies et vidéos, est présentée en neuf chapitres, dans un ordre chronologique, depuis les années 1980 jusqu'aujourd'hui, mais aussi en suivant les problématiques abordées par l'artiste. Née à Łęczyca, après avoir vécu quelques années à Łódź, Zofia Lipiecka, à l'adolescence, part à Paris. Elle y fréquente le prestigieux lycée Claude Bernard en classe de lettres option arts plastiques. À la Sorbonne, elle étudie l'histoire de l'art et obtient une maîtrise consacrée à l'œuvre de Gilles Aillaud (1928–2005), sous la direction de Marc le Bot (1924–2001), puis un doctorat. Elle étudie la peinture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Sous la tutelle des professeurs de l'École, la peintre apprend le métier artistique, les techniques de la peinture, la composition, mais surtout – se souvient l'artiste – la véritable source de connaissance de l'art pour elle, ce sont les collections de peintures du Louvre: Masaccio, Léonard de Vinci, Nicolas Poussin. L'héritage de ces maîtres du passé est présent dans les œuvres, souvent créées en série, pour n'en citer que quelques-unes : *Microespaces*, *Biotopias*, *Cires*, *Boîtes Noires*, *Fossiles*, *Gravures rupestres*, *Rebus*,

*Visibilité...*¹ Parfois ces séries s'inscrivent dans des périodes limitées (par ex. les Cires), parfois ce sont des cycles sans fin, vers lesquels l'artiste revient des années plus tard en actualisant leur significations et leur message (par ex. les Rebus ou les peintures de la série Pollen). Elle construit sa vision du monde et sa démarche en trouvant des références philosophiques et éthiques dans les œuvres de Blaise Pascal, Carl Gustav Jung, Georges Bataille ou Roger Caillois. Un choix d'œuvres significatives de l'art de Lipectka est présenté dans des chapitres, dont les titres sont comme des mots-clés. En indiquant la persistance et la cohérence des préoccupations de l'artiste, ils annoncent les questions abordées dans le chapitre suivant : 1. *La pensée symbolique – signes et idées / Le langage des symboles et des archétypes* ; 2. *Les archétypes du labyrinthe / de la spirale – le chemin du / le chemin vers* ; 3. *Les fractales – l'infini, la répétition et la similitude* ; 4. *La nature – la croissance, le mouvement, la symétrie / Biotopias – l'écologie du 21^e siècle / le miroir comme reflet du monde* ; 5. *Les traces – les pétroglyphes et pictogrammes* ; 6. *La peinture comme reflet du monde* ; 7. *La nature narcotique de Narcisse – Intérieur Témoin* ; 8. *La post-mémoire / Être et absence* ; 9. *Comment peindre en temps de guerre ?*

Le livre présente les principaux tournants dans l'œuvre de Lipectka, qui s'inscrivent dans différents contextes théoriques et philosophiques, mais aussi en réponse aux événements actuels (menace pour le biosystème, écologie, situation politique et sociale, rapport à l'histoire et à la mémoire). La démarche profondément intellectuelle de l'artiste, consciente de l'écart, entre la pensée et ce qui relève de la morphologie de l'acte créateur, fait que son art suscite chez le spectateur le désir d'y trouver un lieu unique de réflexion et de sensualité. C'est un art dont l'autrice pose la question: comment traduire la pensée en langage plastique, comment exprimer les réflexions les plus secrètes sans les mettre en évidence ? Ces problèmes sont abordés dans les œuvres de la première période, dont il

¹ L'artiste intitule ses œuvres en français, en polonais et en anglais. Elle utilise également ces langues dans les tableaux-rebus, en créant parfois des configurations linguistiques complexes.

est question dans le premier chapitre *L'ordre du chaos*. L'artiste y met l'accent sur l'importance de la couleur, son impact sensuel; en incorporant des matériaux tels que les différentes teintes et qualités de sable², la cire, la paraffine, les empâtements de peinture, elle souligne la texture de la surface du tableau, son caractère haptique et sensuel. Le dessin est « inscrit », quasiment en relief, dans l'épaisseur de la surface. Elle s'intéresse au signe en tant que forme d'immortalisation du passé, à sa permanence, sa répétition, son analogie, son universalité. L'artiste interroge les origines de la peinture, mais aussi – ou avant tout – les débuts de l'activité de *l'homo sapiens*³ sur terre. L'autrice du livre présente les œuvres successives de Lipecka, en emruntant ce chemin et en atteignant un niveau particulier de compréhension et de communication avec l'artiste. Il y a dans ces œuvres, de l'émerveillement devant les origines de la peinture et de l'image, devant les racines et la formation de la culture, mais aussi une inquiétude quant à l'étendue de l'intervention de l'être humain dans le monde naturel qui l'entoure. En analysant les peintures l'autrice suit la pensée de l'artiste et certains faits historiques auxquels les œuvres se réfèrent. L'art de Zofia Lipecka, suggère-t-elle, devrait être perçu comme à l'intérieur ou à travers un « labyrinthe de miroirs », celui d'événements politiques et sociaux, tant passés que présents, qui conditionnent nos vies. Dans ce labyrinthe naissent des significations suscitées par les événements qui se produisent. Ce livre est le fruit du lien intellectuel et émotionnel, qui existe entre la critique d'art et l'artiste.

Consciente des situations sociopolitiques Lipecka varie les formes artistiques et les médias, mais reste fidèle à son credo, formulé il y a des années, au début de son parcours artistique: « l'essentiel n'est pas SUR la surface du tableau, mais AU FOND ou AUTOUR de celui-ci »⁴. Reprenant cette idée, l'autrice a pris le parti de pénétrer précisément dans la profondeur du tableau, sous la surface. Ce point de vue lui a permis d'apercevoir

² Le sable provient des déserts et canyons du sud-ouest des États Unis d'Amérique.

³ E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977, p. 138–139.

⁴ Z. Lipecka, *Credo*, „Kontakt” 1988, n°5, p. 80.

le caractère essentiellement éthique de l'art de Lipecka. Sa réflexion, sa vision du monde, ses fascinations, ses inspirations, comprenant l'art dans son spectre le plus large, l'histoire de l'art, ainsi que la philosophie, la politique, le problème de la dégradation de l'environnement, l'histoire, la mémoire et plus récemment la guerre en Ukraine, donnent une image assez compète d'une artiste qui n'est pas indifférente mais profondément engagée. Celle à qui ce livre est consacré est profondément concernée par la condition de l'homme contemporain marqué par l'insécurité, les peurs, le traumatisme de la post-mémoire de la guerre et de l'Holocauste, et par l'enchevêtrement des scénarios politiques actuels. Des années de réflexion, de tentatives d'interprétations constamment renouvelées, d'éloignements et de retours, de prises de distance associées à l'observation assidue de l'art de Zofia Lipecka, ont permis à l'autrice d'aborder des questions qui constituent l'essence de la démarche d'artiste, à savoir, une approche éthique du monde qui l'entoure. L'univers auquel Lipecka se réfère relève du mythe et de la fascination. Sa peinture parle d'un monde de chaos « ordonné », logique, permanent et cependant instable. Le point de référence ici est l'être humain, solitaire et perdu, montré dans un processus constant de recherche d'émerveillement et de dégoût. Le rébus, le signe, le symbole sont ici des véhicules de la mémoire et de l'oubli, de la recherche d'identité, de la préservation de l'art, de la fluidité de l'expérience et du mystère de l'œuvre d'art. Selon Theodore W. Adorno la nature énigmatique des œuvres d'art est liée à l'histoire. C'est elle, qui autrefois les a rendus énigmatiques et qui continue de les rendre telles encore et encore ; et « inversement, elle seulement, qui leur a procuré autorité, éloigne d'elles la question gênante de leur raison d'être. La prémisses du caractère énigmatique des œuvres d'art – écrit Adorno – n'est pas tant leur rationalité ; plus on les domine de manière planifiée, plus leur caractère énigmatique prend du relief »⁵. L'art de Zofia Lipecka, semble nous « parler », mais cache quelque chose. Ainsi devient-il une sorte de co-crédation de nous-mêmes. Nous interagissons avec lui, nous nous situons entre la rationalité et l'énigme ou l'incompréhensibilité de l'œuvre, ce qui nous oblige à en faire l'expérience et à l'interpréter. « La lecture du livre

⁵ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, p. 220.

permet de suivre le travail de l'artiste, regarder les œuvres choisies, plonger dans les pensées qui les accompagnent, vivre les émotions qui y sont associées, réfléchir, questionner et – presque instantanément – trouver une réponse aux doutes qui surgissent » – écrivait Andrzej Turowski dans une lettre à l'autrice. L'écriture est devenue l'équivalent de l'image. Rédigé dans le langage des sciences humaines contemporaines (philosophie, histoire de l'art, histoire des religions), permettant de décrire et d'interpréter l'art, ce livre s'inscrit dans les concepts de l'histoire des idées, néanmoins son langage est cohérent avec la « réalité picturale » dont il est question. La richesse des références à d'autres auteurs ne domine pas la création; tout en en préservant le mystère des œuvres, elle permet de nous rapprocher de l'essence – jamais expliquée – de la création et de tenter de comprendre les motivations éthiques et métaphysiques, esthétiques et politiques, que contiennent les œuvres d'art. La pratique artistique, dont il est question, dans ce livre, liée à la vie, à la responsabilité communautaire, à la mémoire individuelle et collective, peut inciter à « déchirer » la surface des images pour voir la couche de leur signification. « En lisant ce livre, nous découvrons une artiste complète, sensible, qui s'intéresse à la condition de l'être humain dans le monde contemporain, à son quotidien ».

Un autre aspect du travail de Lipecka présenté ici est la question du souvenir et de la commémoration, du sentiment de tristesse et de douleur, du ressenti d'instabilité constante et d'incompréhension du monde à l'égard de ce problème crucial pour l'art contemporain; enfin la question de l'attitude éthique à l'égard des percées historiques – une problématique dans laquelle tout artiste concerné par la condition humaine dans la réalité d'aujourd'hui est impliqué.

Jacques Le Goff a écrit: « Les Grecs de l'âge archaïque ont fait de la mémoire une déesse – Ménémosyne. Elle est la mère des neuf muses, qu'elle a conçues au cours de neuf nuits passées avec Zeus. Elle rappelle aux hommes le souvenir des héros et de leurs hauts faits, et préside à la poésie lyrique »⁶.

⁶ J. Le Goff, *History and Memory*, transl. S. Rendall and E. Claman, New York 1992, p. 68, <https://ia800506.us.archive.org/0/items/JacquesLeGoffHistoryAndMemoryColumbiaUniversityPress1996/Jacques%20Le%20Goff-History%20and%220Memory-Colum>

Mnémosyne est donc celle qui a révélé à l'artiste les mystères du passé, l'a conduit dans le monde de l'au-delà et lui en a montré les côtés les plus sombres. Elle lui ordonne de se souvenir, car la mémoire est la source de l'immortalité.

Un problème important dans le travail de Lipecka est la compréhension et l'application dans l'art et le processus même de la création, des concepts tels que l'infini, la complexité, la fragmentation, la ressemblance, la symétrie, la sublimation. Ces questions trouvent leur expression dans une série de peintures et de photographies, qui font référence aux phénomènes des fractales et à « l'ordre » kaléidoscopique des miroirs. Selon l'artiste, il existe dans l'art un ordre caché, grâce auquel la permanence et l'universalité peuvent être exprimées à travers les oeuvres. La fascination pour les fractales – ce lien particulier entre le logos, l'harmonie cosmique et l'art (répétition de la forme, équilibre de la composition) – a conduit la réflexion de l'artiste vers l'idée du « jardin » en tant qu'univers de la nature. En effet, c'est dans la nature que la science et l'art trouvent leur complément. Le chapitre consacré à la série de peintures intitulée Biotope – problème qui intéresse la peintre depuis son plus jeune âge – tente de montrer la présence de l'homme dans la nature, mais aussi sa responsabilité par rapport à son état actuel. Ce problème, abordé autrefois dans une optique néoromantique « ethnologico-botanique », puis « transféré sur la conscience écologique de l'homme contemporain, fut d'abord un rêve et un espoir – écrit Andrzej Turowski – aujourd'hui c'est une menace et une mélancolie. Autrefois – un univers paradisiaque, aujourd'hui – la politique et la guerre. Nature dominée, aliénée, dégradée... Nature-trace, vestiges, restes. Nature-miroir, reflet, déréalisation, disparition... »⁷.

Les œuvres de Lipecka évoquées dans cette publication, créées au cours d'une trentaine d'années, ont un motif commun, ou peut-être un

bia%20University%20Press%20%281996%29.pdf on 22/23rd December 2017; cité sous le *Mnémosyne*, in: *real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, eds A.F. von Pauly, G. Wissowa, vol. XXX, Stuttgart 1965. Édition polonaise: J. Le Goff, *Historia i pa-mięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Warszawa 2007.

⁷ A. Turowski, e-mail adressé à l'autrice, 3 juin 2023, Le Four à la Pérelle, France.

ensemble de motifs ; le signe, le symbole, l'image, le reflet, le jeu de miroirs, le labyrinthe, le visage, la solitude, la mémoire, l'identité retrouvée. Le besoin de pénétrer son propre moi, présent dans l'art de Lipecka, est intrigant. Cependant, le caractère intime de ses œuvres acquiert une dimension publique, voire universelle. L'artiste est consciente que la voix qu'elle exprime remplit un rôle important dans la vie de la société ; sa réaction face à la réalité, entre la conscience de soi, la rationalité et la contemplation narcissique, ne changera pas le destin du monde, mais – peut-être – suscitera-t-elle une réflexion. Le monde / l'art / la pensée / la responsabilité / l'éthique et la beauté – une tentative d'enregistrer la vie dans les mystérieux labyrinthes du sacré, du banal et du tragique – tel est le sujet de l'œuvre présentée dans cet ouvrage intitulé *Zofia Lipecka. Labyrinthes de l'art*. Le contact avec l'œuvre d'une telle intensité émotionnelle, est l'expérience qui forme une certaine catégorie de la mémoire, celle qui concerne uniquement l'être humain et qui est le fondement de l'humanité.

Traduction du polonaise en français: Zofia Lipecka

Zofia Lipecka. *Labirynty sztuki* to książka poświęcona twórczości polsko-francuskiej artystki od lat siedemdziesiątych XX wieku mieszkającej i tworzącej w Paryżu. Autorka z bogatego dorobku malarki, obejmującego niemal czterdzieści lat, w kolejnych rozdziałach przedstawiła najważniejsze punkty „zwrotne” jej twórczości, sytuując sztukę Lipeckiej w zmiennych zależnościach teoretyczno-filozoficznych. Publikacja jest efektem długoletniej przyjaźni, więzi intelektualnej i emocjonalnej, wspólnych doświadczeń, rozmów, dyskusji łączących artystę z krytykiem sztuki. Analizowane przez autorkę prace Lipeckiej odnoszone są do jej pojmowania rzeczywistości, do określonej historii, w której powstają znaczenia i dzieją się motywujące ją wydarzenia. „Lektura książki pozwala podążać czytelnikowi za twórczością artystki, patrzeć na wybrane dzieła, zagłębiać się w myśli, które im towarzyszą, przeżywać związane z nimi emocje, zastanawiać się, pytać i – niemal natychmiast – znajdować odpowiedź na rodzące się wątpliwości” – pisał Andrzej Turowski w liście do autorki. Słowo pisane stało się ekwiwalentem obrazu. Praca napisana językiem współczesnej humanistyki (filozofii, historii sztuki, religioznawstwa), pozwalającym opisać i interpretować sztukę, wskazuje osadzenie rozprawy wśród pojęć historii idei. Jest on ponadto spójny z „rzeczywistością obrazową” będącą przedmiotem rozważań. Mimo bogactwa odniesień tekst nie dominuje nad malarstwem, „pozostawia to, co ukryte, ukrytym, starając się jednak zbliżyć do nigdy niewyjaśnionego sedna twórczości, dążąc jednocześnie do zrozumienia motywacji etycznych i metafizycznych, estetycznych i politycznych, które dzieła sztuki w sobie zawierają”. Taka perspektywa pozwala działalność artystyczną łączyć ze *wspólnotową odpowiedzialnością*. „Zofię Lipecką odnajdujemy w lekturze tej książki jako artystkę kompletną – wrażliwą, zainteresowaną człowiekiem we współczesnym świecie; jego kondycją w codzienności – traumie post-pamięci wojny i Zagłady, a także uwikłaniami w aktualne scenariusze polityczne – łącznie z wojną na Ukrainie”.

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
ksiegarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-342-9

