



*Forma przestrzenna* [bez tytułu], 1962, tech. miesz. (karton, olej, wosk), wys. 82 cm, Kolekcja Galerii Wymiany, tódź, fot. J. Robakowski

Barbara Piwowarska **WIDZIEĆ I DOTYKAĆ**  
Problem wyobraźni przestrzennej i reprezentacji w twórczości Jadwigi Maziarskiej

Chcąc w jednym zdaniu przywołać blisko 50 lat twórczości Jadwigi Maziańskiej można by powiedzieć, że określa ją zbiór aporii: konsekwencji i przypadku, repetycji i niepowtarzalności artystycznego gestu, abstrakcji i reprezentacji. Wszystkie one składają się na obraz jej niejednoznacznego i eklektycznego dzieła, i którykolwiek jego fragment by analizować, za każdym razem spełnia on bretonowski postulat zniesienia różnicy pomiędzy realnym a wyobrażonym, i jest dowodem na istnienie pewnego punktu w umyśle, w którym godzą się sprzeczności.<sup>1</sup>

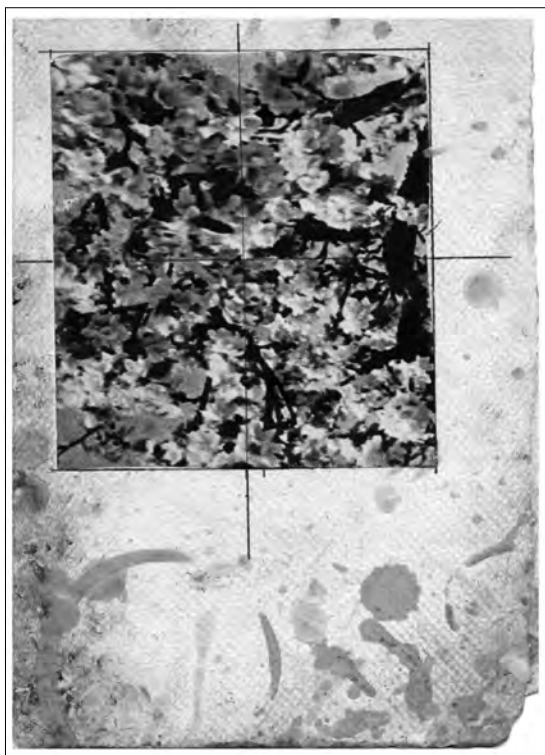
Odnalezienie szkiców i autokomentarzy artystów pozwala często na rekonstrukcję procesu twórczego, w wielu wypadkach ułatwia ostateczną interpretację *oeuvre*, jednak przypadek Maziańskiej do nich nie należy. Być może dlatego większość autorów piszących o artystce (poza dwoma wyjątkami: A. Markowską i M. Ujną) wyłączała z owej całości łamigłówniki pewne jej elementy, wydające się zdradą nowoczesności, w pewnym sensie niewygodne i niepasujące do wcześniejszych interpretacji. Krytycy chętnie podkreślali, że *artystka unika wszelkiej aluzyjności; nie uznaje żadnych wzorów ani prototypów; a jej własna wyobraźnia narzuca jej to, co czyni dłoń*. Największym utrudnieniem okazało się pogodzenie autointerpretacji artystki, naznaczonych poromantycznym imperatywem oryginalności – ze szkicami, pierwszymi materialnymi świadectwami dzieła. Zestawienie całości spuścizny Maziańskiej (dzisiaj już w znacznej mierze rozpoznanej, po części opisanej i zinterpretowanej) – malarstwa, rzeźb, wypowiedzi, korespondencji, notatek i szkiców – poddaje w wątpliwość część dotychczasowych analiz, a rozpatrywanie jej w duchu *intuicyjnego formowania materii i konsekwentnej abstrakcji* wydaje się niepełne.

Twórczość malarki-rzeźbiarki można podzielić na cykle, kilka grup abstrakcyjnych i aluzyjnych obrazów olejnych z lat 1946–1995, akrylowych z lat 70. i 80., aplikacji z lat 40. i 50., kolaży i asamblaży, stearynowych obrazów wypukłych i reliefów wykonywanych od lat 50. do 70., z których jest najbardziej znana. Jednak tym, co je łączy nie jest ewolucja, przechodzenie od jednego obszaru eksploracji twórczej do drugiego i ich logiczne następstwo. Wszystkie istnieją równolegle i jak się dzisiaj wydaje nie mogą być analizowane osobno, co dobitnie uwidocznili wystawa Maziańskiej w Krzysztoforach w 1998, ujawniająca zbiór fotograficznych szkiców i wycinków gazetowych, pokazująca ich bezpośredni związek z kompozycjami tworzonymi precyzyjnie (bardziej lub mniej dosłownie) według fotoszkicu. Rzeźby Maziańskiej nie były osobnym cyklem, na przestrzeni wielu lat pojawiały się sporadycznie, choć były logicznym następstwem jej przestrzennego malarstwa – reorganizacji materii, w wielu przypadkach znoszącego granicę między rzeźbą i malarstwem, między abstrakcją i reprezentacją. Porównując ilość realizacji rzeźbiarskich z ogromnym dorobkiem malarskim nie trudno zauważyć, że tym razem materia stawiała większy opór. Patrząc na wszystkie rzeźby i obiekty przestrzenne Maziańskiej, uderza ich różnorodność: to monotypy, niepowtarzalne epifanie, pojedyncze eksperymenty składające się na zaledwie 10 realizacji. Wyglądają jak bliżej nieokreślona retrospektywa grupy dadaistów lub surrealistów, przypadkowy zbiór ele-

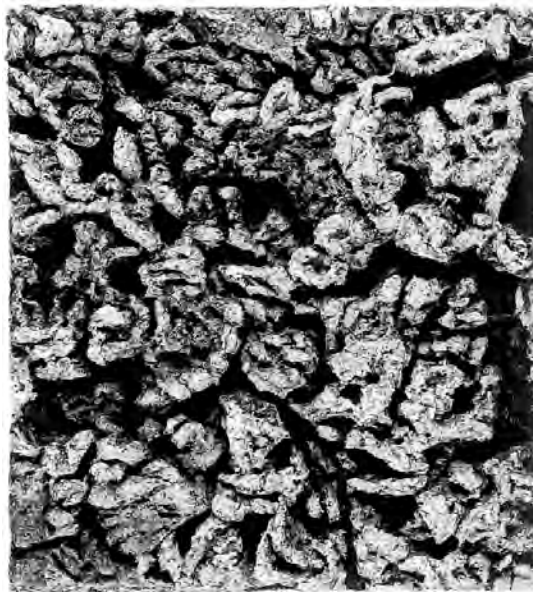
mentów organicznych i mechanicznych, ready-mades, objęts *trouvés*. Jedna przywodzi na myśl ażurowe realizacje Pevsnera i Gabo, druga konstruktywistyczną makietę pomnika, inne kontrreliefy Tatlina, Dove'a, obiekty Schamberga czy Man Raya. Niektóre z nich mogłyby być pracami malujących rzeźbiarek: wiszącymi formami Evy Hesse z lat 60., inne, wolnostojące – *pillarami* Louise Bourgeois. Zagadka tym większa, że w przeciwieństwie do obrazów i reliefów nie wiemy jak powstawały, wiadomo tylko jakie materiały służyły do ich konstruowania i z czego są zbudowane. Analogicznie do obrazów często były wykańczane woskiem, malowane, polichromowane lub, podobnie jak barwne aplikacje, zszywane ze ścinków tkanin, jednak nie udało się odnaleźć żadnej pary szkic-rzeźba. Czy powstawały jak obrazy i reliefy według fotograficznych szkiców? Jak artystka transkrybowała na język trzech wymiarów to, co przekazywała w malarstwie?

Wielu krytyków podkreślało znaczenie pierwotnego doświadczenia dotyku, intuicyjnego konstruowania materii w procesie twórczym Maziańskiej. Pierwotne było jednak spojrzenie i *tableaux*, „dwuwymiarowe” spotkanie: doświadczenie wzrokowe, które artystka rekonstruowała w przestrzeni, rozbudowywała do reliefu lub formy przestrzennej, w malarstwie częstokroć wychodząc poza obraz. Maziańska, czyniąc z fotografii szkic, często widziała go od razu trójwymiarowo, wybierała z zamiarem realizacji w przestrzeni. Za *primum movere* można więc uznać odkrycie istniejącego obrazu i potrzebę przełożenia, przeniesienia owego odkrycia na powierzchnię płótna lub rozwinięcia w przestrzeni trójwymiarowej. Większość jej realizacji przestrzennych to obiekty przeznaczone do oglądania z jednej strony: reliefy woskowe z lat 50. i 60., konstruktywistyczne, listwowe i nitkowe reliefy z lat 70., kolaże i asamblaże z zakrętek i przedmiotów znalezionych z lat 80., formy przestrzenne z lat 60. z Muzeum Chełmskiego i Kolekcji Galerii Wymiany, *Wieże* z lat 70. z berlińskiej kolekcji Wollehów. Wolnostojących, dostępnych dla oka widza ze wszystkich stron wykonała zaledwie kilka (należą do nich *Model przestrzenny* z 1948, *Kukły* z Muzeum Włókiennictwa, forma wisząca *Pęknięta* z lat 60. oraz grupa trzech rzeźb wykonanych z drewna, kartonu i metalu z lat 80.). Wiele wskazuje na to, iż twórczością malarsko-przestrzenną Maziańskiej kierowała ta sama zasada. Dlatego tworzenie osobnego modelu interpretacyjnego dla jej realizacji rzeźbiarskich byłoby niezgodne z wewnętrzną logiką procesu twórczego obejmującą całość dzieła artystki.

Zatrzymajmy się przy wątku anachronicznym: doniosłości wynalazku fotografii i poczuciu zmysłowej uchwytności jakiego dostarczał artystom od XIX wieku poczynając. Dysponując nieskończenie większymi możliwościami niż nieuzbrojone oko człowieka, zagłębiając w otchłanie kosmiczne, czy wnikając w mikrostruktury materii, fotografia dała złudzenie przytapania *in flagranti* i utrwalenia w postaci celuloidowego dowodu tego, co do tej pory wydawało się niewidzialne, a zatem raczej pojęciowe, niż rzeczywiste, abstrakcyjne niż empiryczne. Materialna naoczność tego, co abstrakcyjne uskrzydliła niejednego awangardowego artystę, niezależnie od tego, czy hołdował konstruktywistycznej utopii, czy dekonstrukcyjnej ironii. Fotografia



1.

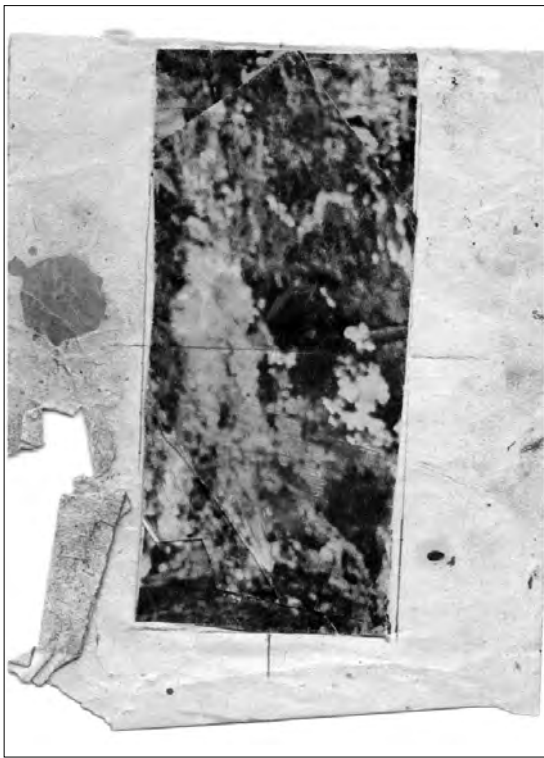


2.

1. Szkic do *Strefy presji*, lata 60., fotografia z prasy z lat 50. przedstawiająca kwitnące drzewa, naklejona na tekturę, kratkowana długopisem, 23,3x16,8, widoczne ślady wosku i farby, fot. B. Piwowarska  
 2. *Strefa presji*, 1968, tech. miesz./pt., 88x80, wł. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, fot. reprodukcja z katalogu: *Jadwiga Maziarska. Wystawa Monograficzna, Miejska Galeria Sztuki Extravagance, Sosnowiec 2002*

powstaje (...) poza nami jako fizyczny kontakt materii z materią, jest śladem rzeczy w cudowny sposób podobnym do śladu, jaki te rzeczy pozostawiają w naszej świadomości - czytamy w klasycznym artykule Zbigniewa Dłubaka, podobnie jak Maziarska należącego do pokolenia nowoczesnych. - Szukamy potwierdzenia obserwowanej rzeczywistości w obrazie fotograficznym nie tylko dlatego, żeby gromadzić przekonujący materiał dowodowy, ale również po to, by dostarczyć podniety wyobraźni, by zatrzymać utrwalone te widoki, które mogły nam umknąć i które nabierają nowego, świeżego znaczenia wtedy, kiedy możemy je zestawiać, wracać do nich i po wielokroć porównywać z wytworzonym w naszym umyśle obrazem.<sup>2</sup> Maziarska wyznała kiedyś: *Rytmy przemian wszechświata są podobne do stanów emocjonalnych człowieka. Szukam wśród nich tego, który najlepiej wyraża mój stan emocjonalny i widzę je plastycznie. Inspiruje mnie fotografia i film, stereofonia i stereoskopia*<sup>3</sup>, a w filmie zarejestrowanym przez Józefa Robakowskiego w latach 90. w jej pracowni powiedziała wprost do trzymanej przez niego kamery: *Święty ma pan sprzęt. Bardzo go panu zazdroszczę, bo ja bardzo czuję fotografię*. Jak to trafnie podkreślała Krystyna Czerni: *Maziarska miała transfikator w oku, a kamera była jej bratnią duszą*. Artystka mówiła: *Jestem realistką. Od-*

*krywam to, co jest, nie odtwarzam koncepcji swojej, nie interpretuję rzeczywistości wokół, jestem bardziej naukowcem. (...) To jest tworzenie wszechświata, powtarzam gest stwarzania, tylko w sposób malarski. (...) Interesują mnie odkrycia, teorie atomowe, rozszczepianie, etc.*<sup>4</sup> Na pytanie Czerni, na czym polega podtrzymywanie świeżości wyobraźni, artystka odpowiedziała dokładnie tak jak mogłaby powiedzieć pięćdziesiąt lat wcześniej: *Na oglądaniu gazety, codziennych pism ilustrowanych. Naprawdę. Ta informacja, współczesność, fantastyczna. Nie w Polsce, na świecie (...). Jak jestem w Paryżu, to wszystkie dzienniki muszę przejrzeć, te fotografie. To już działa, chyba na ciebie też. Informacja jest bardzo ważna do obudzenia wyobraźni, nie można tego lekceważyć zupełnie.*<sup>5</sup> Sama nigdy nie fotografowała, jednak fakt użycia powtarzalnego, obiektywnego obrazu (cudzego spojrzenia) ma ogromne znaczenie, zarówno samo w sobie, jak i w stadiach procesu twórczego. Narzuca sposób postępowania, dystansuje twórcę. W interesujących nas przypadkach, chodzi o swoisty realizm, o to, jak lepiej i „prawdziwiej” można dzisiaj poznać świat: w nim samym, czy w jego obrazie? I oczywiście, wielu artystów-badaczy podjęło tę drugą możliwość, czyniąc ją nieodzownym elementem swojej gry, od Francisca Bacona po Gerharda Richtera.



1.



2.

1. Szkic do *La domaine de la synthèse*, 1964, fotokolaż ze zdjęcia z „Dookoła świata”, 15x12,5, fot. B. Piwowarska  
 2. *La domaine de la synthèse*, 1964, relief, tech. miesz./pt., 140x70, fot. archiwum Galerii Krzysztofora

Prywatny „atlas”, zbiór ponad 100 wycinków fotograficznych Maziarskiej, nie był naklejany na plansze ani eksponowany. Poza wystawą w 1998 - *Jadwiga Maziarska. Fotomontaże, obrazy, inspiracje malarzkie* - zorganizowaną przez Józefa Chrobaka w Krzysztoforach, nie opuścił on murów pracowni, a artystka zdecydowała się na jego zaprezentowanie dopiero pod koniec życia, w wieku 85 lat. Wtedy też dowiedzieliśmy się jak faktycznie przebiegał jej proces twórczy. Fotograficzne wycinki wykorzystywała prawdopodobnie od końca lat 40., na co wskazują kompozycje kilku obrazów z lat 1948 - 1949: *Nieosiągalne*, *Posąg krążącej siły*, *Metaliczna mowa*, także kilka zachowanych kolaży. Kolekcjonowała zarówno te współczesne, czarno-białe i kolorowe, przedstawiające i abstrakcyjne, jak i starsze, z lat 30., a nawet z początku wieku. Zdjęcia najczęściej pochodziły z gazet, czasopism i podręczników medycznych. Znajdziemy wśród nich kwitnące jabłonie i magnolie, widoki lotnicze miast i pól, ryby w skrzyniach i w sieciach, Kumasów, mury, rusztowania, palety i pędzle malarza, złożone ręce, gałęzie drzew, powiewające flagi, korę drzewa, zaporę wodną, falochron, pejzaż zimowy, mięso na straganie, budowę Bułharska Ludowego, ruiny zamku, defiladę na otwarciu spartakiady narodów ZSRR, tłum Żydów na demonstracji antyfaszystowskiej w Londynie,

rozświetlony wieżowiec sfotografowany nocą, stos bawełny, towarzystwo nad Sekwaną w niedzielne popołudnie, rzędy stołów na zjeździe partyjnym, widok ośnieżonych gór, skały, odlatujące ptaki, most nad strumieniem górskim, tkanki, gruczolę, struktury metali, chemotaksję, siatkówkę oka i przekroje mięśni w powiększeniu, stare rury w kotłowni, śruby, łańcuchy, zatłoczoną plażę, frędzle włóczki, ośnieżone Val d'Isere, grecką rzeźbę, ilustrację z komiksu *Heros de l'Aventure*, reklamy biur podróży, toreb, itd. Najmniejsze mają wymiary kilku centymetrów, większe kilkanaście. Połowa różni się od reszty. Są naklejone na papier (często kratkowany), pozaginane, pokratkowane długopisem, czasem z bardzo dokładną skalą obok, zachłapanie farbą i woskiem. Część z nich to pojedyncze fotografie, inne składają się ze zdjęć poddanych interwencji artystki, ponaklejanych fragmentów wycinków tworzących fotokolaże. Jedynym tekstem dotyczącym procesu twórczego artystki jest strona maszynopisu - komentarz Anny Markowskiej napisany z okazji wspomnianej wystawy, uważający, iż do tego czasu wycinki nie były traktowane jako szkice. *Fasada budynku oplecioną rusztowaniem, tkanka rakowa w powiększeniu, ruiny zamku w Ogrodzieńcu z lotu ptaka (...)* - to niektóre tematy zdjęć - wyciętych z gazet, odpowiednio pozaginanych i poliniowanych niekiedy precyzyjną siatką piono-



1.



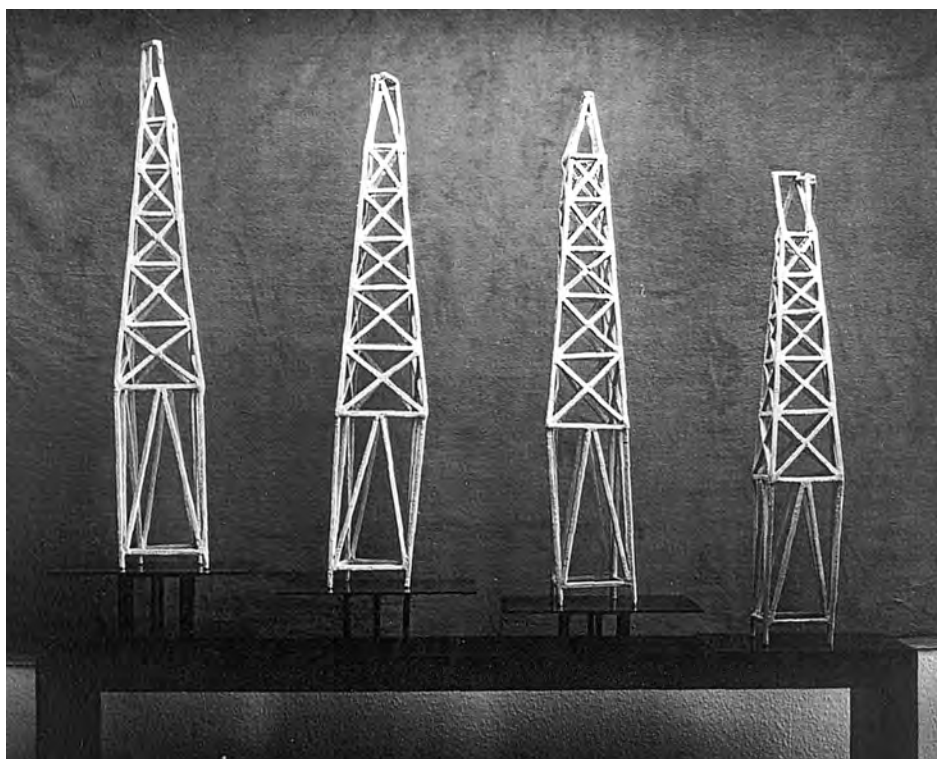
2.

1. Szkic do reliefu, zdjęcie z niemieckiego albumu z ok. 1939-1940 przedstawiające ruiny zamku w Ogródzieńcu, 22x17,5, fot. B. Piwowarska
2. *Kompozycja*, 1970, relief, tech. miesz./pt., 100x54,5, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. reprodukcja z katalogu: *Jadwiga Maziarska. Wystawa Monograficzna, Miejska Galeria Sztuki Extravagance, Sosnowiec 2002*

wych i poziomych kresek – piętrzących się w stosach w pracowni Jadwigi Maziarskiej. (...) Etap pierwszy nowego odczytania dzieła Maziarskiej to jest zatem po prostu – rozpoznanie i nazwanie. Etap drugi – to rzecz jasna porównanie szkiców z obrazami. I wreszcie faza trzecia – zdziwienie wiernością w stosunku do szkiców: artystka nie posługuje się tak zwaną fantazją, wybujałą wyobraźnią, ale skrupulatnie i metodycznie przetwarza szkice na obrazy. Ta wierność dowodzi, że szkice fotograficzne traktowane są jak rodzaj objawienia i każda manipulacja w ukazany obraz mogłaby grozić katastrofą. Rolą artysty jest zatem zaledwie powtórzenie tego, co ujawnione. Dalej Markowska zauważa, że pod dłonią Maziarskiej wycinki zamieniają się w część *Wielkiego Planu*, stają się rodzajem totemicznej ikonografii. Artystka, penetrując cały obszar kultury, nie wyrzeka się typowego dla awangardy tłumaczenia całości, urzeczywistnia program zbawienia dzięki sztuce, totalny i awangardowy.<sup>6</sup>

Najbardziej dobitnym i zarazem zaskakującym przykładem wykorzystania szkicu jest abstrakcyjny relief woskowy *Strefa presji* z 1968, który powstał według fotografii przedstawiającej kwitnące drzewa. Czarno-białe zdjęcie z gazety (prawdopodobnie z lat 50.) jest nieostre i pożółkniełe, przedstawia ciemne gałęzie drzewa, przypuszczalnie magnolii, obsypane dużymi,

jasnymi kwiatami. Wycięte w formacie zbliżonym do kwadratu nie zawiera żadnych interwencji kolażowych czy malarskich – jest jednolitą ilustracją, fragmentem gazety. Odwrócone o 180°, naklejone na tekturę, zostało obwiedzione i przedzielone czarnym długopisem na cztery równe części. Tektura jest brudna, zachłapana, w dolnej części nosi ślady pracy artystki: wosku i farby. Z daleka kwieciste gałęzie są nieczytelne, wyglądają jak jasne i ciemne plamy, bliżej nieokreślona struktura organiczna. Każda z poszczególnych części jest pieczołowicie przeniesiona na płótno *Strefy presji*, prawie dokładnie powtarza układ gałęzi-plam widocznych na fotografii w spiętrzonej, trójwymiarowej przestrzeni reliefu. Maziarska swoje reliefy często posypywała czymś, co miała pod ręką, od żwiru po mąkę i ziarno, a jeśli wymagała tego kompozycja fotoszkiełu wklejała patyki, drewno, tekturowe rulony, sznury, kable, przedmioty. W tym przypadku poza masą woskową obraz nie zawiera śladów dodatkowych materiałów. Pofałdowana, toporna powierzchnia uformowana jest częściowo za pomocą lepienia, częściowo poprzez kapanie, etapowo wylewanie wosku. Tak więc „gałęzie drzewa” stanowią elementy wklęsłe („cienie”) owego reliefu, zaś „kwiaty” elementy wypukłe, jaśniejsze, momentami formowane niezwykle dokładnie według pęków i pół-wieńców, w jakie kwiaty grupują się



Wieże, [kompozycja przestrzenna], lata 70., wł. kolekcja Wolleh, Berlin, fot. L. Wolleh

na poszczególnych gałęziach. Każdy jej fragment – choć pod ręką artystki staje się nową rzeczywistością: bardziej nieregularną, organiczną, czy nawet zawiera w sobie elementy aleatoryczne (wiele detali zmienia strukturę podczas wysychania wosku, z wielu prac pod wpływem działania czasu osypują się całe ich fragmenty) – budowany jest według szkicu, przenieszonego kratka po kratce na poliniowaną powierzchnię płótna. Nie ma tu przypadku, spontanicznego gestu. Nawet wylewanie wosku i użycie pędzla, które zawierają w sobie dozę efektu nieprzewidywalnego, są „racjonalnie” podporządkowane szkicowi. Gdyby pąki kwiatów były bardziej zamknięte, czy wyraźniej widoczne na fotografii, zapewne Maziarzka wkleiłaby w te miejsca kamyki, kulki lub inne elementy podyktowane formami i kształtami widzianymi na fotografii.

Podobną parą jest *La domaine de la synthèse* z 1964 i szkic do niej. Nie jest to już w całości wycięta fotografia, lecz kolaż z jednej, rozbitej na fragmenty barwnej gazetowej fotografii z „Dookoła świata”, naklejony na pozaginany, kratkowany papier, obwiedziony i przedzielony niebieskim długopisem na cztery części, także „zniszczony” przy pracy, po lewej i prawej stronie zachlapany szarą, brązową, zieloną farbą i bezbarwnym woskiem. Kolorowa fotografia marnej jakości jest rozmyta, niewyraźna, przedstawia pejzaż leśny

w brzożach i zieleniach. Interwencja kolażowa jest niewielka, to zaledwie dwa fragmenty tej samej fotografii (mniejszy naklejony na większy) przyklejone tak, że z daleka wyglądają jak spójny obraz, doskonała kompozycja abstrakcyjna. Pierwotne, poziome przedstawienie pejzażu (runa leśnego?) obrócone jest o 90° do kompozycji pionowej przypominającej wodospad. Z boku papieru artystka zanotowała wymiary, prawdopodobnie pierwotną skalę powiększenia. I znowu, kompozycja prawie dokładnie przenosi każdą z czterech części szkicu.

Następnym przykładem niedostępnego, a dalece przetworzonego użycia fotografii jest słynny architektoniczny relief *Kompozycja* z 1970. Prawdopodobnie jako szkic do niej mogła posłużyć czarno-biała ilustracja, wycięta z niemieckiego albumu dokumentującego zabytki z ok. 1939-1940, przedstawiająca ruiny zamku w Ogródzieńcu sfotografowane z lotu ptaka, lub bardzo podobna, być może z tego samego albumu. Szkic jest prawie w całości wyciętą stroną, a podpis informuje: *Burgruine Ogródzieniec, Aufnahmen: Denkmalsamt Krakau*. Pozaginana, podzielona czarnym długopisem na cztery części, naklejona na papier, przedstawia zniszczone ruiny bez dachów, z zachowanymi basztami i murami, w otoczeniu pól i łąk. Fotografia przeznaczona w albumie do ogląda-

nia w poziomie, jest wykorzystana w ujęciu pionowym (jak poprzednio obrócona o 90°). *Kompozycja* to duży, ciężki, konstrukcyjny relief, wykonany ze styropianu i pokryty barwnym woskiem tak, że nie widać z czego został zbudowany. Naszym oczom ukazują się oranże, biele i czerwienie woskowych kubów oraz brzozy i zielenie woskowo-olejnego, malarskiego tła. Trójwymiarowa, architektoniczna kompozycja Maziarskiej to niejako rekonstrukcja zamku, „odbudowa” poszczególnych budynków i całości założenia, w nowej, zmienionej kolorystycznie i formalnie szacie. Budynki otrzymały dachy, zostały odnowione i zyskały nową, intensywną formę, działającą już nie romantyczną siłą zniszczonej ruiny, a konstrukcji. Zapośredniczenie jest tu czytelne już tylko częściowo, a transpozycja bardzo daleka. Podział na cztery części nie odpowiada dokładnie podziałowi na fotografii, zgadza się jedynie ogólny zarys, pomysł kompozycyjny. Związek *Kompozycji* z fotografią widać lepiej na reprodukcji. W rzeczywistości, oglądany relief zwraca uwagę swoją przestrzennością, a zarazem walorem malarskim, woskową fakturą powierzchni.

Za podobny przykład możemy uznać „aluzyjny” relief *bez tytułu* z 1964, który rozrasta się do formy przestrzennej. Choć zbudowany na płótnie, w 1/3 wychodzi dosłownie poza jego ramy, szczególnie w górnej części kompozycji, gdzie jego dwa obłe ramiona (ciężkie, toporne rury) rozchodzą się w kolejne dwa rozwidlenia ku górze, tworząc niejako kompozycję otwartą. Ciemne formy doczepione do jasnego tła płótna, wykonane z drewna, folii aluminiowej, kartonu i styropianu, pokryte są warstwą wosku, przypominają ocieplone rury kanalizacyjne, podziemne twory wyabstrahowane z kontekstu i pierwotnego przeznaczenia. I znowu trójwymiarowy relief wykonany jest w innej, żywszej gamie kolorystycznej, rekonstruuje „rury”, zaprzeczając ich funkcji, traktując je jak cytat, ready-made. W „atlasie” Maziarskiej odnajdziemy kilka czarno-białych wycinków pochodzących z prasy niemieckiej i francuskiej z lat 60., przedstawiających rury w starej kłowni, czy posępne ruiny urządzeń hydraulicznych. Podobne przykłady, wykonane na tej samej zasadzie, do których nie udało się odnaleźć konkretnych szkiców, to architektoniczno-woskowe reliefy aluzyjne z lat 60. i 70. oraz „przedstawiające”: *bez tytułu* z 1969 i *Wieże* z lat 70., prawdopodobnie wykonane zgodnie z tym, co dyktował fotoszkic. Dwa ostatnie rekonstruuje parolotnię i konstruktywistyczne wieże (słupy wysokiego napięcia?), wykorzystując wybrane tworzywa jako ekwiwalenty widzianych na fotografii części. Koła parolotni (lub helikoptera, być może dziecięcej zabawki) to doklejone czarne kulki, „śmigło” i konstrukcja nośna – druty i karton. Dziwne to urządzenie szybuje w powietrzu – w pustej, pokrytej równomiernie woskiem, otwartej płaszczyźnie płótna. Wyabstrahowane *Wieże* to instalacja składająca się z czterech osobnych części na postumentach. Słupy wież (wiertniczych lub wysokiego napięcia) być może były rekonstruowane i sklepane przy wykorzystaniu fotografii analogicznej do gazetowego wycinka z budowy Bułharska ludowego, znalezione go w „atlasie”. Wszystkie wyżej wymienione reliefy i formy przestrzenne pokrywane były woskiem, często zmieszonym z pigmentami lub farbą olejną.

Jak widać, czasem prosty, czasem złożony warsztat artystki mieści się głęboko w tradycji akademickiej i mimetycznej, co nie przeszkadzało jej po awangardowemu korzystać z doniosłego wynalazku kolażu (jednej z najważniejszych XX-wiecznych *nowych maszyn do patrzenia* jak to określił Jean Paulhan), traktować sztuki jako narzędzia poznania, tworzyć formy abstrakcyjne, czy antycypować malarstwo materii. Mamy tu zarówno pracę w uporządkowanych stadiach, naukową dokładność, procesualizm, „przedmiot upodlony”. Ze względu na wagę przykładaną do procesu twórczego i jego racjonalizację warsztat ten można by powiązać z konceptualizmem, ze względu na cytowanie – z intertekstualnością (jednak wątpliwą lub nieśmiałą, przywołującą prawie bezszwowo obraz w obrazie, nie odsyłającą nas jednak do „cytowanego”, a do samego obrazu). Zarazem w typowo XX-wieczny sposób, materia pragnie tu reprezentować samą materię, a sposób potraktowania przedmiotu przypomina też gest nowych realistów, uważających świat za obraz, dzieło totalne, z którego wystarczy przywłaszczyć wybrany fragment.

Maziarska podświadomie wypierała istnienie szkiców, spychając je do roli służebnego narzędzia, dostawcy nowych bodźców. W swoich wypowiedziach, akt twórczy najczęściej przedstawiała jako „rzuć sobie z siebie”, decyzjami kierowała intuicja i wyobraźnia, a ich poruszyć miała iluminacja. Dualizm charakterystyczny dla jej postawy, dzieła i języka, dobitnie ilustrują autokomentarze zestawione z praktyką procesu twórczego. U schyłku życia powtarzała: *Gdy zabieram się do pracy, nie robię wcześniej szkiców, nie formułuję koncepcji.*<sup>7</sup> We wcześniejszym wywiadzie, na pytanie Zbigniewa Taranięki, czy wizja rodzi się podczas malowania, odparła jeszcze: *Ostatnio, przed namalowaniem większego płótna, robiłam sporo mniejszych szkiców. Rozwiązania znajdowałam równocześnie z działaniami mojej ręki. I jedno spośród nich wybierałam, by zrealizować je na większym formacie. Przed malowaniem staram się nie formować koncepcji, ale chyba istnieje już ona gdzieś we mnie. Myślę, że dlatego odkrywam ją później w tym, co zrobiłam.*<sup>8</sup> I dalej: *często wykonuję mniejsze szkice, na których zaznaczam kierunki i odległości przestrzeni, wybór ograniczam do elementów prostych, ewoluujących w różnorodności i zależności układów, rytmów, cykli. Pion i poziom są bazą ich organizowania w aktywną i pulsującą jedność.* Artystka nie wyjaśniała nigdy, że owym wyborem było naklejone na papier zdjęcie, a kierunki i odległości przestrzeni, czy baza pionu i poziomu w rzeczywistości były precyzyjną siatką współrzędnych. Obrazy przychodziły do niej same, a ona je wybierała. Dokonywała korzystnej wymiany: zapożyczając marną reprodukcję, oddawała dzieło sztuki. *Dzisiaj sztuka nie sięga po opowiadania o ludziach, zdarzeniach i przyrodzie, lecz chce chwycić samo życie. Człowiek w sztuce działa całym sobą. Wybiera się fragmenty rzeczy i zjawisk, a koordynacja tych fragmentów w nowy sposób jest właściwością naszych czasów, tak w plastyce, jak w muzyce, czy poezji.*<sup>9</sup> *Konstruując płótno, wydaje mi się, że uczestniczę w konstruowaniu świata. Że mam wpływ na zmiany, które w nim zachodzą*<sup>10</sup>, mówiła artystka. Proces mimetycz-

ny byłby dla niej naśladowaniem sposobu działania natury, wtórną organizacją materii, w której stworzone dzieło staje się równoległą rzeczywistością. Podobnie, jak jej najbliższa przyjaciółka Erna Rosenstein, traktowała siebie jak medium. Tym samym jej akt twórczy zbliżał się do „okolic zera”, o czym niegdyś już wspominali Andrzej Kostołowski, czy Małgorzata Gawlik. (...) *Podając się naturalnym jakby ograniczeniom – stwarzam podczas pracy pewną grę, stając się jej przedmiotem.*<sup>11</sup> *W mojej praktyce artystycznej, w samym akcie twórczym istnieje zniwelowanie przedmiotu z podmiotem, czyli utożsamiają się w nich obu prawa rządzące rzeczywistością. Przedmiot może być i samą inspiracją i modelem do odtworzenia plastycznego, i wszystkim tym, czego określenie jest tu niepodobieństwem, a co stanowi wtedy istotną moją treść. Obraz z chwilą zrealizowania staje się nową rzeczywistością i przestaje się utożsamiać ze mną.*<sup>12</sup> Zawierając słowom artystki, niełatwo było domyślić się istnienia fotograficznej formy szkicu. Reliefy to według jej wypowiedzi: *wewnętrzna budowa materii, wypatrzona w mojej przestrzeni psychicznej i skonfrontowana z materialnością rzeczywistego tworzywa. Zaś aby uchwycić pewne jakości, musimy posługiwać się intuicją. Zbliża to artystów do naukowców-odkrywców. (...) Artysta organizuje niewidzialne, nienazwane, niewymierne – i dzięki swojej kreacji transformuje to w potencjalne, istniejące i obiektywne. Dzieje się tak wówczas, jeżeli czynności twórcze determinuje iluminacja, objawienie, nie mające nic wspólnego z rekonstrukcją czegoś, czy też z poszukiwaniem tego, co już istnieje (ibidem).* Na pytanie, czym jest iluminacja Maziarska odpowiadała: *to moment pewności, że coś odkryłam i wiem jak to zrobić.* W typowy dla siebie sposób (w języku zrodzonym z ambiwalencji metafizyki i scjentyzmu) łączyła kategorię metafizyczną – iluminację z racjonalną – pewnością, w praktyce osiągając ją dzięki temu, co już istnieje, a nawet dzięki temu, co ktoś, kiedyś już widział. Fotoszkice, niczym luneta i mikroskop zbliżały ją do pewności, że coś odkryła – niewyraźalne nie mogło być przekazane bezpośrednio, domagało się materialnego pośrednika, pomostu łączącego sferę wyobraźni z rzeczywistością. I jak się wydaje, „iluminacją” jest dla artystki epifaniczny moment zobaczenia – wyboru właściwego fragmentu świata na fotografii oraz natychmiastowa potrzeba zachowania go i przetworzenia w dzieło sztuki. Iluminacja-pewność Maziarskiej to imperatyw wyrażenia sensu odnalezionego w widzialnym pozorze, w zwykłej gazetowej reprodukcji. Z fragmentu notatki poświęconej dadaistom i surrealistom, dowiadujemy się, że artystką jest dla niej *ten, kto szuka sensu w tym, co go na pozór nie ma.*<sup>13</sup>

Z góry skazana na paradoks reprezentacja – u Maziarskiej szczególnie, bo obarczona ciężarem fotograficznej reprodukcji – może być rozumiana także jako odzwierciedlenie jej stanów psychicznych, przeżyć, ekwiwalent tego, co tkwi w jej umyśle. *Płótno jest dla mnie swego rodzaju ekranem – przestrzenią w dosłownym sensie, ale stanowi także moją własną przestrzeń psychiczną.*<sup>14</sup> Przypomnijmy, że edukację rozpoczęła od studiów prawniczych w Wilnie, ale także wykładów z psychiatrii i psychoanalizy prof. Maksymiliana Rosego, autora słynnych ówczesnie cytoarchitekto-



1.



2.



3.

1. *Bez tytułu*, 1969, tech. miesz./pt., 83x135, wł. pryw., Paryż, fot. archiwum Galerii Krzysztofora

2. *Egzekucja programowa*, 1968, relief, tech. miesz./pt., 68x85, fot. archiwum Galerii Krzysztofora

3. *Forma wisząca [Pęknięta]*, 1964, karton, wosk, olej, wys. 62, wł. pryw., Poznań; wystawa Jadwigi Maziarskiej w Galerii Krzysztofora w 1984, fot. J. Chrobak





Pracownia artystki przy ulicy Mikołajskiej 8 w Krakowie, 1994, fot. H. Ehrmann

nicznych atlasów mózgu. Doświadczenie to miało prawdopodobnie kluczowe znaczenie dla sposobu w jaki w przyszłości próbowała łączyć stany umysłu z ich materialnymi odpowiednikami. Dodajmy jeszcze do tego, że od czasu studiów na krakowskiej Akademii nieobce jej było „heglowskie ukąszenie” i materializm dialektyczny, a także postawa naukowo-awangardowa charakteryzująca jej lewicowe środowisko. Dementując i zestawiając cudze obrazy – Maziarska niszczyła je, jednocześnie tworząc nowy byt naklejany na papier, potem scalała i dawała im następne życie, trójwymiarowe życie. I pomimo praktyki *bricoleur'u*, wykorzystania fotograficznych ready-mades i kolażowego montażu (co w wypadku wielu autorów było gwałtem na wizerunku i gestem antydemirgicznym), nie chodziło jej o atakowanie mitu twórcy, wręcz przeciwnie, mit ten chciała kultywować.

Artystka okazuje się także wierną kontynuatorką postulowanego w 1946 przez Mieczysława Porębskiego i Tadeusza Kantora manifestu *spotęgowanego realizmu*, programu Grupy Młodych Plastyków.<sup>15</sup> Chodziło w nim o realizm niemimetyczny, a zarazem tkwiący w samym życiu, o podniesienie przedmiotu i dotknięcie rzeczywistości. W pewnym sensie, założenia owego „realizmu” udało się także zrealizować na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948, na której Maziarska pokazała abstrakcyjne i półprzedstawiające obrazy, fotomontaże i model przestrzenny. Wystawa oddawała problematykę swojego czasu – naukową i dialektyczną postawę wobec rzeczywistości. Jak wiadomo, artyści wcielili się na niej w naukowców-badaczy, a instruktazowa ekspozycja zawierała „salę form rzeczywistości współczesnej” z ogromnymi fotogramami, wykonanymi przez Zbigniewa Dłubaka. Znalazły się wśród nich powiększenia abstrakcyjnych, a zarazem realistycznych form: wnętrza mechanizmu zegarka, nieba gwiazdowego, przekroju kapusty, czy rentgenowskiego prześwietlenia ludzkich płuc. Andrzej Wróblewski objaśniał, że obraz człowieka na rentgenie jest równie prawdziwy, co w albumie rodzinnym, a rzeczywistość nie ogranicza się do tego, co dostrzegamy powierzchownie: logika konstrukcyjna natury i tworów człowieka jest ta sama. Tekst w katalogu i informacja dla zwiedzających głosiły: *Dla nowoczesnego artysty sztuka jest metodą wyobrażeniowego przyswajania sobie świata. Dlatego horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki są wspólne. Pomieszczone w sali wejściowej fotogramy ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca-badacza albo praktyka-technika. Analogicznie, w jednym ze swoich marksistowskich artykułów tłumaczył Wróblewski „nowo rozumianą sztukę realistyczną”: *Rzeczywistość, którą sztuka młodych wyraża, nie obejmuje tylko przyrody. Jako równoważny materiał twórczy zostały potraktowane: obraz świata skonstruowany przez naukę (np. astronomię, fizykę, biologię i botanikę) oraz świat dzieł ludzkich (np. instalacje elektryczne i inne, maszyny, produkty przemysłowe, itp).*<sup>16</sup>*

*Rzeczywistością nazywam chwytnie stawiania się. Wobec osiągnięć praktycznych, uczony-twórca ma postawę stale powątpiewającą, a artysta w świecie rzeczy i praw choćby najnowocześniejszych sięga do zrealizowania światów niewymiernych. Te dwie posta-*

wy są sobie bliskie jak plany struktur kryształu<sup>17</sup> – mówiła Maziarska. W jednej z notatek z lat 60. zapisała: *Surrealiści pokazali, że nie ma przedziału między sztuką a sekretem naszego istnienia, lecz dzisiaj chodzi o wchłonięcie realności przez wyobraźnię*. Czasem określała się realistką i jak wiadomo jej wyobraźnia chętnie „wchłaniała realność”. Realista odtwarza także proces ukazywania się rzeczy, widoków i stanów w umyśle – a największy realizm osiąga, kiedy uda mu się je pokazać, i jakby chciała artystka – przestrzeń staje się wtedy ekranem do wyświetlania myśli. Formy, jakie Ma-

ziarska powoływała do życia, zbliżają się do realizmu, takiego, który za sprawą widzialnego umożliwia doświadczenie tego, co niewidzialne. A rozstrzyga o nim reprezentacja, częstokroć rozbita w kolażu, jak i przetopiona w procesie rekonstrukcji, chciałoby się powiedzieć: abstrakcja, która jest reprezentacją. Tym samym, próba określenia wyobraźni Maziarskiej dotyka sedna odwiecznego sporu realistów z idealistami, a więc pytania o sposób istnienia świata: o to, czy istnieje on w naszym umyśle czy na zewnątrz niego.

Szkice artystki udostępnione zostały dzięki uprzejmości **Józefa Chrobaka**, któremu dziękuję za wiele cennych materiałów, a **Mateuszowi Wernerowi** za wiele inspirujących wskazówek. Niniejszy tekst stanowi zapowiedź większej publikacji poświęconej twórczości Jadwigi Maziarskiej, prezentującej szkice artystki i listy do Erny Rosenstein z lat 1947–1995, która ukaże się wkrótce nakładem Narodowego Centrum Kultury w cyklu wydawniczym programu „Znaki Czasu”.

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Zauważyła to już niegdyś Anna Markowska [w:] *Poza tak zwanym czasem*, Pawilon 1991, nr 1

<sup>2</sup> Z. Dłubak, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, Fotografia 1970, nr 10

<sup>3</sup> Cyt. za: J. E. Dutkiewicz, *Jadwiga Maziarska*, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej przy Staromiejskim Domu Klubów (Krzywe Koło), Warszawa 18 XII 1964 – I 1965

<sup>4</sup> *Album krakowskiej sztuki. Jadwiga Maziarska*, TV Kraków 1994, prowadzenie K. Czerni, realizacja A. Kornecki

<sup>5</sup> Rozmowa K. Czerni z J. Maziarską nagrana na taśmie magnetofonowej, maszynopis, ok.1998

<sup>6</sup> A. Markowska, ulotka towarzysząca wystawie, 1998. Związek szkieł z wiarą w niezniszczalną siłę natury poruszyła także Magdalena Ujma [w:] *Herezje*, Artmix 2001, nr 1; związek wycinków-impulsów z optyczno-operatorską wyobraźnią artystki przywołała K. Czerni [w:] *Oko. Na odejście Jadwigi Maziarskiej*, Tygodnik Powszechny 2003, nr 37

<sup>7</sup> *Kolor jest jak krew. Krakowskie gadanie. Rozmowa z Jadwigą Maziarską*, rozmawiała Beata Matkowska-Święś, Gazeta Wyborcza. Gazeta w Krakowie 2000, nr 137

<sup>8</sup> *Niewidzialne, nienazwane, niewymierne*, rozmowa ze Zbigniewem Taranienką, [w:] *Jadwiga Maziarska. Malarstwo*, katalog, Galeria Studio, Warszawa XII 1988 – I 1989

<sup>9</sup> Wypowiedź Maziarskiej, cyt. za: J. E. Dutkiewicz, *Jadwiga Maziarska*, op. cit.

<sup>10</sup> *Kolor jest jak krew. Krakowskie gadanie. Rozmowa z Jadwigą Maziarską*, op. cit.

<sup>11</sup> Cyt. za: B. Kowalska, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s. 87

<sup>12</sup> J. Maziarska, odpowiedź na ankietę, Biuletyn ZPAP 1965, nr 18, s. 5–7

<sup>13</sup> Fragment notatki J. Maziarskiej z ok. 1966–1967, napisanej po obejrzeniu wystawy *Collectif DADA* w Musée National d'Art Moderne w Paryżu, wybór i red. J. Chrobak, dostępna na stronie internetowej Bunkra Sztuki

<sup>14</sup> *Niewidzialne, nienazwane, niewymierne*, op. cit.

<sup>15</sup> T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, Twórczość 1946, nr 9

<sup>16</sup> A. Wróblewski, *Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948/49 jako próba nowo rozumianej sztuki realistycznej*, maszynopis, cyt. za katalogiem: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 309

<sup>17</sup> J. Maziarska, odpowiedź na ankietę, Biuletyn ZPAP, op. cit.