

# Modele zastępcze

## Model / geneza

Posługując się kategorią „model zastępczy”, mam na uwadze przede wszystkim malarski stan rzeczy budowany w obrazach przez elementy geometryczne, kolor, fakturę oraz utrwalone na płaszczyźnie emocje. Obecność modelu rozumianego jako pewien schemat prowadzi do wytworzenia specyficznego, zredukowanego świata, pozbawionego wyglądu wielobarwnych rzeczy. Nie zostaje on jednak sprowadzony do form abstrakcyjnych na zasadzie prostej negacji rzeczywistości. Związek modelu z tym co realne, przejawia się przede wszystkim w ten sposób, że stanowi on raczej przetworzoną, właśnie wymodelowaną formę rzeczy. Toteż można mówić jedynie o podobieństwie „formalnym” rzeczy



Piotr Woroniec jr, *Capi Impetus*, akryl, technika mieszana, 2018, 200 × 207 cm

i jej modelu. Niezależnie od sporu, który dotyczy np. idealnego sposobu istnienia modelu, dla mnie istotne jest jego znaczenie malarskie.

Często stawiając tezę o tym, czym jest obraz, zapomina się, że u swych podstaw stanowi on myśl, koncept lub ideę. Niezależnie od historycznie zmieniających się definicji sztuki i dzieła przesłanie było zawsze cechą wyznaczającą sens kreacji, nadającą jej wartość bytu.

Sama definicja dzieła próbowała znaleźć optymalne określenie zależne od filozofii myślenia jej autorów i statusu nurtów, z którymi się utożsamiali.

## Model / konstruowanie

W dzisiejszych czasach coraz trudniej jest nam sprecyzować pojęcie dzieła wobec powiększania się jego przestrzeni, zajęcia nowych terytoriów z pogranicza teatru czy filmu. Zamazała się odrębność dzieła w związku z poszerzaniem go o działania performatywne, multimedialne, wirtualne. Bardzo często sam proces twórczy staje się dziełem.

Idea sformułowana werbalnie, posiadająca w konceptualizmie status obrazu, dla mnie jest podstawą procesu kształtowania myśli i wizualizacji środkami malarskimi. Podłoże, format, środki ekspresji, ich jakość, sposób użycia są w równym stopniu odpowiedzialne za końcowy efekt i ostateczny kształt obrazu.

Ich właściwy dobór poprzedzają próby na mniejszych formatach, których istotą jest badanie właściwości technologicznych medium w zetknięciu się z podłożem, opór materiału, jego elastyczność, chłonność struktury gruntu, wytrzymałość na czynniki zewnętrzne. Po takich doświadczeniach z materiałem, w trakcie dalszej pracy nie stwarza ona przykrych niespodzianek. Świadome do pewnego stopnia panowanie nad konstrukcją obrazu w jego wczesnej fazie, również przewidywanie następstw w kolejnych etapach daje nam pewność i swobodę w jego dalszej realizacji.

W cyklu *Modele zastępcze* podłożem prac są płyty, płótno oraz formy gipsowe. Wybór twardego podłoża wynika z ingerencji szpachli malarskiej w grunt tła, szlifowania materii oraz fizycznej obróbki podłoża poprzez docisk, prasowanie, wgniatanie, rycie, wnikanie w głąb podobrazia.

## Model / format

Format obrazu jest pierwszym elementem konstruowania modelu wyznaczając ramy poszukiwań. Jako pierwszy sugeruje bądź wymusza użycie danych środków. Obraz w moim mniemaniu jest postrzegany właśnie jako model pod względem swojego formatu. Obraz monumentalny, wychodzący w przestrzeń czy obiekt trójwymiarowy odbieramy jako fizycznie ciężką, przytłaczającą formę. Obraz bowiem, jak pisze Łukasz Kiepuszewski, *przyjmuje na siebie sposób bycia przedmiotów i ich swoiste mechanizmy odnoszenia się do naszego spojrzenia*<sup>1</sup>. Szukając właściwego formatu dla własnego projektu, odnalazłem go w klasycznej wersji: kwadratu,

1 Ł. Kiepuszewski, *Rzeczy Morandiego* [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i M. Lachowskiego, Lublin 2002, s. 218.

prostokąta, tonda. Równoległoboczne formy dominują nad cyklem, dlatego uparcie sięgam po kwadrat, który poprzez swą centralizację (jak koło) bardziej intryguje odbiorcę. Dominuje nad panoramicznym prostokątem. W przestrzeni intencjonalnej galerii kwadrat uspokaja, wprowadza ład, porządkuje, wycisza, działa jak dyskretny dźwięk harmonii.

Format koła działa podobnie, staje się wyzwaniem przy szukaniu kompozycji. Tondo wymaga analizy i skupienia w rozstrzygnięciach właśnie kompozycyjnych, formalnych. Energia, jaką oddaje, jest silna i sugestywna. Ten format to symbol, znak, który – by przytoczyć Borysa Uspienskiego – przy swej prostocie w planie wyrażenia ma niezwykle złożoną i wieloznaczną treść<sup>2</sup>.

### Model / faktura

Nakładanie gruntu to bezpośredni kontakt z licem obrazu. Badamy jego fizyczność nanosząc klej jako podkład i tworząc pierwszą warstwę malarską. Takie oznaczenie, stykanie medium narzędzia to modelowanie formy obrazu. Już na tym poziomie pojawia się zatem kategoria modelu, tyle że jest ona ściśle związana z użytym narzędziem i pierwszą warstwą malarską.

Każde medium nałożone na płótno to materia tworząca strukturę, która tym samym nadaje przestrzenność pracy. Warstwy tak rozumiane to także etap koncepcyjny oraz konstrukcyjny. Fakturowe modelowanie obrazu to fizyczne nakładanie warstw medium malarskiego. Na podłoże płaskie płyty płótna nakładam kolejno kleje, grunty tworzące teksturę.

Od momentu zetknięcia się medium z podłożem powstają faktury malarskie. Te pierwsze – niewidoczne – stają się następstwem kolejnych warstw. Choć nie widzimy ich uzewnętrznienia, to każda taka ingerencja zostawia ślad istotny dla całości dalszych etapów twórczych. Skala danej warstwy zależy tak od materiałów, jak i użytych narzędzi, począwszy od pędzli syntetycznych, kończąc na nanoszeniu „fabrykantów” za pomocą szpachli lub z narzutu. Ta ostatnia metoda jest pierwszą warstwą uwidocznioną w obrazie. Pierwszą warstwę ujawniającą formę, kreującą kształt obrazu tworzy gest narzucania, nanoszenia medium malarskiego z góry w sposób spontaniczny (bez dotykania podłoża) metodą zbliżoną do Jacksona Pollocka. Podobnie jak on używam narzędzi i farb, które wdzierają się na płótno uderzając z wielkim impetem. Zależy mi na tym, aby emulsja, akryl oddały w swym wyrazie ekspresję i dynamikę pracy. Linie i plamy łączą się w rodzaj sieci, mapy, schematu, drogi. Mniej lub bardziej



Piotr Woroniec jr, *Cube I*, 2018, technika mieszana, płyta, 26 × 26 × 26 cm

scentralizowane tworzą siatkę z często otwartą kompozycją. Przypadkowo wyrzucone linie tworzą formy rysunkowe oraz plamy o kształtach nieregularnych, obłych. Struktury wprowadzają do obrazu ładunek energii, nadając kształt, wyraz, tworzą też odpowiedni nastrój: łagodne opadające linie ciągłe, harmonijne, liryczne wywołują emocje spokoju, wyciszenia, ładu. Przedstawienia te mogą być zakłócone przez plamy rozedrgane, dynamiczne, kanciaste urwane linie tworzące chaos i niepokój. W cyklu często zestawiam owe formy, które działają na zasadzie kontrastu. Obraz staje się przez to wielopłaszczyznowy. Proces oraz obecny etap twórczy to zestawienia kontrastowe właśnie takie jak chaos – porządek, ekspresja – geometria, faktura – płaszczyzna, forma – treść, kolaż – *de kolaż*, etc. Wypadkową takich przeciwieństw jest energia, dla której owe kontrasty znoszą się, ścierają tworzą się napięcia, *voltage*.

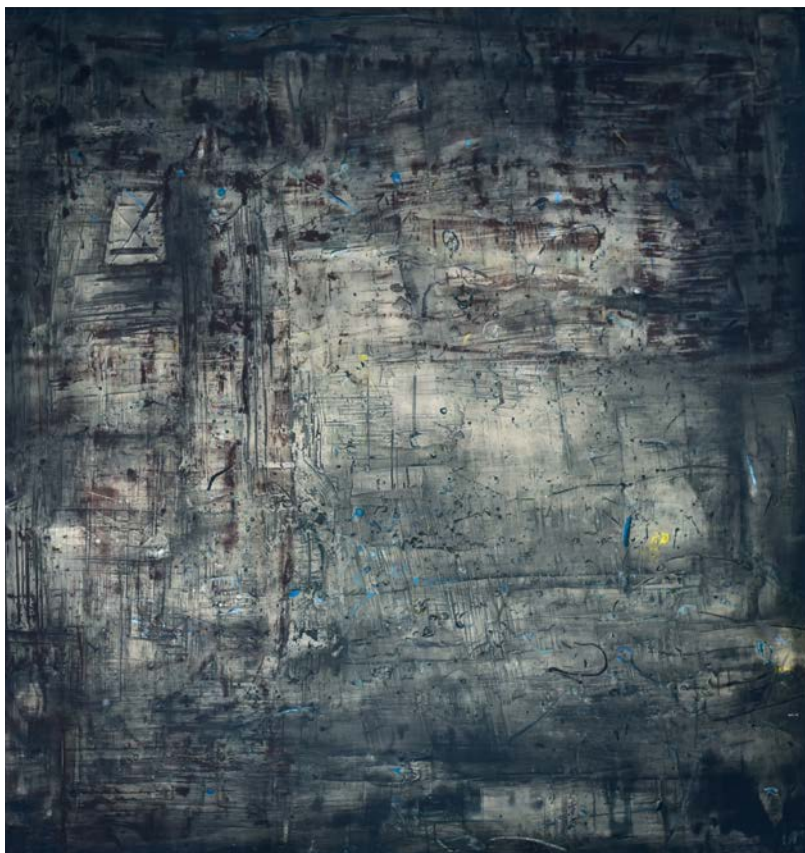
### Model / proces

Dla powstania ostatecznego charakteru obrazu znacząca staje się warstwa masy szpachlowej. Chciałbym wskazać teraz na inspirację, do zastosowania tego medium.

*Wood filler* – szpachla był to materiał, który wykorzystywałem do prac renowacyjnych głównie drewnianych okien i drzwi. Prace wykonywane cyklicznie pozwalały poznać właściwości oraz zastosowanie materiału. Od pierwszych prób technologicznych uwierzyłem w kreatywną wartość tego medium w malarstwie, włączając go na stałe do arsenału używanych środków.

<sup>2</sup> B. Uspienski, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, Gdańsk 2010, s. 10.





Piotr Woroniec jr, *Plansza*, 2018, akryl na płycie, 180 × 180 cm

W procesie twórczym poszerzanie tradycyjnych metod kreacji o nowe media odkrywa nowe możliwości poszukiwawcze, w efekcie ukazuje nam kolejne oblicza, odsłony. Wciąż nas zaskakuje i pomimo wielokrotnych zapowiedzi śmierci sztuki w końcu XX wieku jest doświadczeniem rozwijającym się. Bywa nieprzewidywalne bądź zaprogramowane od początku do końca, bowiem przewidywalność, intuicja i przypadek w równym stopniu stanowią o kształcie formy, jej modelowaniu.

Podczas prac budowlanych i po doświadczeniach emigracyjnych nabrałem dużo dystansu do form artystycznych. Nie mając styczności z „płótnem i pędzlem”, czerpałem inspiracje z prac remontowych. Każdego dnia ukazywały mi się obrazy niemal gotowe: ściany pokryte licznymi substancjami, gruntami, tynkami, szpachlami. One same tworzyły liczne struktury uderzały swoją chropowatością, gładkością lub tonacją. Mam świadomość, że to przeżycie, doświadczenie ukierunkowało mnie i stały się punktem wyjścia do poszukiwań form i łączenia klasycznego medium z materiałami budowlanymi. Ta interdyscyplinarność dokonuje się właśnie w wyborze medium oraz podłoża.

To ekscytujące: znaleźć metodę, której eksploatawanie daje nam szeroki zakres pod względem jej zastosowań. Na masę szpachli kładziemy malaturę, werniksy, łączymy inne media. Jest to moment wciągający. Po nałożeniu szpachlówki pokrywamy wcześniejszą warstwę form rysunkowych powstałych z narzutu farby akrylu i emulsji wymieszanej z pigmentem, tworząc

tonację głównie pastelową. Struktury zostają przysłonięte masą do czasu jej późniejszej obróbki. Tępe powierzchnie, ostre krawędzie zostają oszlifowane, wypukłe formy pod powierzchnią medium ulegają odsłonięciu. Obraz ulega obróbce i zmatowiony staje się reliefem strukturalnym z płaszczyznami zarysowanymi krawędziami, wyżłobieniami, spękaniem. Każdy szlif i rysa zostają utrwalone i niejako wywołane podczas nałożenia malatury, każda wklęsłość wchłania więcej farby. Jawi nam się obraz transparentny, którego odpowiednio od grubości szlif i przetartej warstwy kolorowego medium akrylu odkrywamy poszczególne warstwy, ich przekrój. Wszystko, co było przed pokryciem szpachli, zostaje uwidocznione. Czasami są to tylko fragmenty takich *de-warstw*, czasami mocniej i grubiej eksponuje efekt szpachli, która estetycznie sama w sobie ma wartości malarskie. Dynamika zastygła w masie szpachli nadała płaszczyźnie energii i wyrazu tworząc fakturalne struktury, dziury, spękania przypominające formę organiczną, monolit kamienia, fragment ściany lub betonowej płyty. Modelowanie i destruowanie to działanie w myśl zasady „buduj i burz”. Jest to również swoisty ekwiwalent ekspresji czasu, rodzaj „przebywania”, by posłużyć się sformułowaniem Hansa Gadamera<sup>3</sup>. Tworzę warstwy, a potem wydobywam z nich ukryte wcześniej formy przypadkowe. W obrazie poprzez kolejne nawarstwiania następuje kondensacja wielu płaszczyzn zbitych pod powierzchnią warstwą twardej materii, z których tylko część zostaje uwolniona za pomocą szlifowania odsłaniając ostateczną topografię modelu.

*Płaszczyzna obrazu jest po to, by przyjmować w siebie inne sensory i wartości*<sup>4</sup> – swoista dynamika aktu kreacji stwarza pole dla kontekstualnej analizy form rzeczywistości.

### Model / treść / odbiór

Ograniczony formatem prostokąt lub kwadrat modeli zastępczych, pomimo swojego abstrakcyjnego ujęcia jest nośnikiem określonych form i treści. Powstał z inspiracji naturą, rzeczywistością. Z niej czerpał doświadczenia, choć w ostatecznym kształcie może być jej zaprzeczeniem. Natura jest naszym jedynym wzorcem i modelem doświadczenia. Stanowi podstawę kreacji; tej o mimetycznym, jak i abstrakcyjnym obliczu. Malarstwo abstrakcyjne skupiając się na formie, tworząc harmonię znaków i znaczeń jest wieloznaczne,

3 H.G. Gadamer w swoich rozważaniach porusza kwestię istoty doświadczenia o charakterze temporalnym, obecnych w procesie twórczym, ich obecność nazywa *skończoną odpowiednością tego, co zwie się wiecznością*. Patrz H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 61.

4 P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, Kraków 2016, s. 58.

trudne w odbiorze. Taki paradygmat modelowania stwarza u odbiorcy dyskomfort i kłopot w odczytywaniu podmiotu. Chęć zrozumienia i odczytania intencji jego nadawcy stanowi często warunek akceptacji bądź odrzucenia. Stąd rodzą się pytania widza: „Co dosłownie oznaczają użyte ślady w obrazie?“, „Co artysta chciał powiedzieć?“, „Dlaczego taka, a nie inna kolorystyka?“. A tymczasem dzieło nie jest zagadką do rozwiązania, nie ma patentu na zrozumienie. Broni się przed rozszyfrowaniem, a każdy widz odbiera je „na własność“, według swoich możliwości. Taki interpretacyjny odbiór jest obroną dzieła i sztuki, jej tajemniczy sensu i stałego rozwoju. Wasyl Kandyński pisał o dziele powstającym „z artysty” w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny<sup>5</sup>.

Werbalizowanie sztuki jest dziś zbyt łatwe i proste. Zbyt często, bezrefleksyjnie feruje się opinie, wyciąga daleko idące wnioski, wyznacza rankingi czy określa kryzysy. Zapominamy, że to twórca bierze odpowiedzialność za swoje dzieło, a po śmierci dzieło reprezentuje go z wszelkimi konsekwencjami.

Chciałbym przytoczyć przykład Marcela Duchampa, któremu przypisywano prekursorstwo wielu nurtów twórczych sztuki nowoczesnej, jak kubizm, dadaizm i surrealizm. Jak twierdził, nie chciał przynależeć do żadnego z nich. Odrzucał wszystko wytyczając nowy rozdział w sztuce („Chciałem być Marcellem Duchampem”). To stwierdzenie czyni go świadomym artystą prekursorem, który znał swoją przynależność i wartość. Każdy kształt nadany przez człowieka w każdej z dziedzin sztuk niesie za sobą ślad, którego nie można się wyzybyć. Ta kulturowa niewyczerpalna spuścizna i jej energia istnieje, stając się wzorcem, podstawą lub przyczyną sprzężenia fermentu. Każde z tych działań jest istotne. Sztuka żywi się sztuką. Słowo, dźwięk, kształt oraz wszystkie zmysły są znaczące dla twórcy, który kumuluje, rejestruje, chłonie wiele sytuacji, zdarzeń i emocji. Ich sublimacją, wypadkową staje się obraz. Takie pojmowanie znaczenia obrazu jest dla mnie istotne. Ta konkretna kompozycja, forma modelu obrazu zastępuje treści, ale nie odcina się od natury, pejzażu, przedmiotu, sytuacji społeczno-psychologicznych, relacji osoby z drugim człowiekiem. Nie jest obojętna wobec uczuć emocji, miłości, dobra, piękna.

**Słowa kluczowe:** model, abstrakcja, gest, kreacja, przypadek, *action-painting*

PIOTR WORONIEC JR.

## Substitute models

### Summary

The article presents a set of works which are a reflection upon and, to some extent, a summary of the author's previous accomplishments from the period of his fascination with Constructivism, the austere anti-aesthetic variation of geometric abstraction. An important question here is spontaneity of the painter's actions or "switching off" consciousness in the creative act, which may lead to surprising results. Correcting chance means lending it author's qualities. Chance is an important form-creating value in art, particularly modernist art (action painting, Art Informel, Tachisme). At the stage of building the first layer, substitute models used the element of chance through the action-painting method. The spontaneous image corrected at the second stage sanctioned the randomness function of the previous layer of painting matter. Both layers in a permanent dispute formed the outer matter and could exist only as a bond between those actions. For the artist they are a picture of a changing painter's experience, just like flowing reality changes before our eyes.

**Key words:** model, abstraction, gesture, creation, chance, action painting

### Bibliografia

- Gadamer H.G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
- Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowskiej-Łysiak i M. Lachowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002.
- Taranczewski P., Tendera P., *Rozmowy o malarstwie*, Wydawnictwo Nowa Strona, Kraków 2016.
- Uspiński B., *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

<sup>5</sup> W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 123.