



# ZANIM PORTRET PORUSZY WYOBRAŻNIĘ

Portret<sup>1</sup> jako idea artystycznego ukazywania, utrwalania, interpretowania, a w zasadzie redefiniowania określonej rzeczywistości zazwyczaj odnosi się do postaci i z nią jest powszechnie utożsamiany. Portret ma wiele oblicz, wykonywany jest w zróżnicowanych konwencjach, przybiera określone technologią stosowanego warsztatu odmienne formy oraz formaty. Wojciech Sztaba, historyk i krytyk sztuki pisał: „Koniec życia i początek sztuki... te słowa mogą posłużyć za motto niejednemu portretowi, a na pewno wszystkim tym obrazom i rzeźbom, których głównym celem jest przeniesienie obecności człowieka w obszary trwalsze niż sama pamięć”<sup>2</sup>.

Na przestrzeni historii zmieniała się funkcja portretu, zależnie od tego, jakie przeznaczenie wyznaczała mu dana epoka. Portretowanie zapoczątkowane było potrzebą ułaskawiania śmierci w odwiecznym rytuale pochówku przez starożytnych Egipcjan, powiązaniem z zaklinaniem podobizn zmarłych: „(...) twarz wyobrażona na kolejnych wiekach sarkofagu powtarza jego «ziemskie» rysy”<sup>3</sup>, czego przykładem jest trumna i mumia faraona Tutenchamona z XIV w p.n.e. Tożsamą ideę odzwierciedlają malowidła wykonane woskiem na kawałkach drewna i umieszczone na zwojach bandaży nad twarzą zmarłego tak, by przez otwór wycięty w materiale możliwe było dostrzeżenie jego wizerunku. Ważną rolę w starożytnym Egipcie pełniły posągi, swoiste przestrzenne portrety, usytuowane w grobowcach jako formy zastępcze ludzkiej cielesności, udzielające azylu duszy zmarłego na wypadek

---

1 Portret (fr. *portrait*; łac. *protrahere* – wydobyć na światło dzienne, wyjawiać, pokazać; *contrafacere* – naśladować) – artystyczny wizerunek (malarski, rzeźbiarski, graficzny, rysunkowy) konkretnej osoby lub grupy osób, ukazujący zewnętrzne podobieństwo oraz niekiedy cechy charakteru portretowanych.

2 W. Sztaba, *Portret. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 5.

3 *Ibidem*, s. 7.

gdyby sarkofag z mumią uległ zniszczeniu. Z perspektywy minionego czasu i na podstawie artefaktów można stwierdzić, że sztuka portretu zaspokajała nie tylko potrzebę utrwalenia wizerunku osoby chcącej zapewnić sobie w ten sposób nieśmiertelność, ucieleśniała się jako relikwia przodków, bodaj w postaci malowanych czaszek, pokrytych cienką warstwą gipsu – dowodziła ich kultu czy nawet świętości. Z czasem ten stosunek do antenatów przybierał odmienne oblicza, odtwarzał rzeczywiste rysy członków rodziny czy wspólnoty, dając wyraz ciągłości i pochodzeniu rodu, przynależności i pozycji społecznej. Przykładem jest Republika Rzymska, gdzie powstawały portrety rzeźbiarskie obywateli, a w domach, w poczuciu obowiązku i dla zachowania statusu społecznego, przechowywano woskowe maski przodków. Związane to było również z rytuałem pogrzebowym, kiedy podczas pochówku dostojnej osoby aktorzy w owych maskach i odpowiednich strojach uczestniczyli w żałobnej procesji.

W nawiązaniu do antycznych tradycji należy zauważyć, że polski portret trumienny doby baroku z nich się wywodzi; malarsko uwieczniał wizerunkami rodziny wnętrza kościołów w czasie funeralnego ceremoniału. Z trumiennego katafalku portret był wraz z trumną przenoszony do krypty w podziemiach kościoła lub spoczywał w rodzinnym grobowcu. Mógł też zawisnąć we wnętrzach świątyni jako epitafium. Idea kultu przodków odnosiła się także do sztuki świeckiej. W niezliczonych galeriach wypełniała przestrzeń zamków, pałaców, dworów, znacząc ślad panowania władców, dostojników, koryfeuszy, tych autentycznie obrazowanych, jak o jedynie domyślnym wizerunku. Sztuka portretu utrzymywała wizerunki świeckich fundatorów, które w formie posągów, płaskorzeźb, reliefów, mozaik oraz obrazów umieszczanych w świątyniach miały swoje zaszczytne miejsce, a także, co wydaje się być fundamentalne, dawała: „(...) gwarancję znalezienia się po właściwej stronie w Dniu Sądu Ostatecznego”<sup>4</sup>.

Rolą portretu było poświadczanie prawdy niczym prawomocnym dokumentem. Przybierał on formę świadectwa identyfikacyjnego danej osoby, uwierzytelniał zdarzenie. Powszechnie praktykowana przez władców była gloryfikacja ich majestatu, przybierając formę propagandową, co czyniono poprzez obrazy, rzeźby – posągi i popiersia, medale oraz monety. Były pamiątką zarówno dla rodowych spadkobierców, jak i kolejnych pokoleń, chwając utrwaloną w portrecie wizerunkiem dzieło osób wybitnie zasłużonych dla potęgi czy glorii ojczyzny, niezależnie od stanu urodzenia. Posługując się przykładem, warto zauważyć, że tę potrzebę rozumiał renesansowy malarz niderlandzki Jan van Eyck, uwieczniając w 1432 roku cenionego kompozytora Gillesa Binchoisa i dając wyraz uznania dla wyjątkowości jego odkrywczego stylu i rangi tej muzyki dla potomnych, jak również włoski malarz quattrocenta Masaccio (właśc. Tommaso di Giovanni di Simone Cassai), który na fresku w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji utrwalił wizerunki znaczących obywateli tego miasta.

Doniosłym przykładem propagatora idei upamiętniania portretowego postaci powszechnie znanych i zasłużonych jest osoba Pawła Michajłowicza Trietjakowa (Павла Михайловича

---

4 Ibidem, s. 27.

Третьякова), XIX-wiecznego rosyjskiego przedsiębiorcy, kolekcjonera i mecenasu sztuki, założyciela galerii sztuki w Moskwie. Zlecał on znanym malarzom wykonanie portretów zasłużonych w swoim dziele Rosjan, tworząc tym samym okazałą kolekcję ich portretów. Tytułem przykładu – malarz i krytyk sztuki Iwan Kramskoj (Иван Николаевич Крамской) malował portret cara Rosji Aleksandra III Romanowa (Александра III Романова); powieściopisarza, dramaturga i myśliciela Lwa Tołstoja (Льва Толстого) oraz innego malarza, pejzażysty – Iwana Iwanowicza Szyszkiina (Ивана Ивановича Шишкина) czy poety, prawosławnego intelektualisty Władimira Siergiejewicza Sołowjowa (Владимира Сергеевича Соловьёва). Z kolei Iłja Jefimowicz Rierpin (Илья Ефимович Репин) sportretował kompozytora Modesta Musorgskiego (Модеста Мусоргского); natomiast malarz Wasilij Grigoriewicz Pierow (Василий Григорьевич Перов) stworzył portret pisarza Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego (Фёдора Михайловича Достоевского).

W rodzimej sztuce portretowej nie brakuje dostojnych, zasłużonych postaci, których wizerunek został ukazany częstokroć w niezliczonych odsłonach. Taką postacią był Tadeusz Kościuszko, widniejący na tysiącach obrazów, na rysunkach, sztychach, banknotach czy posągach w kraju i na całym świecie. Podobnie rzecz się ma z multiplikacją wizerunków patrona naszego Uniwersytetu – Adama Mickiewicza, Mikołaja Kopernika czy Fryderyka Chopina. Pozostają ambasadorami określonych obszarów życia społecznego, politycznego, nauki i sztuki, nieprzemijającymi ikonami określonych idei czy wartości, a galeria wizerunków z ich udziałem rokrocznie się powiększa, przybierając coraz to nowsze stylizacje. Pojawienie się w XVIII wieku nowych technik artystycznych stosowanych również w portretowaniu, jak rysunek pastelowy, szybki w wykonaniu i atrakcyjny, czy mechanicznej typu camera obscura lub wycinanie sylwet przy pomocy mechanicznego urządzenia, spowodowało ekspansywny rozwój portretu dzięki szerokiej klienteli. Z uwagi na posiadaną pozycję społeczną mile widziane czy wręcz pożądane było zlecenie wykonania portretu. Nie był on już dostępny jedynie dla szlachetnie urodzonych, ale dla różnych warstw społecznych, w szczególności mieszczaństwa; natomiast gdy wynaleziono dagerotypię nieomal każdy mógł mieć wykonany własny wizerunek. W tym ten utrwalał na fotochemicznym podobrazu, wiernie oddający oblicze portretowanego. W jej następstwie pojawiła się fotografia dwu- i trójwymiarowa; zapis filmowy, również przekraczający granicę dwóch wymiarów – holografia.

W nawiązaniu do wspomnianego wieszca, specyficznie realistyczny wizerunek utrwalił Antoine Bourdelle, zdejmując odlew z twarzy Mickiewicza i tworząc pośmiertną maskę, a następnie jego popiersie. Nie oznacza to jednak wyłącznie chęci osiągnięcia realizmu w najwyższym stopniu. Stąd hiperrealiści starali się zniwelować barierę pewnej sztuczności ich werystycznego warsztatu, koncentrując swoje zainteresowanie na człowieku i jego cielesności, a nie dziele sztuki w warstwie technologicznej.

Portret przenosił obserwatora w historyczne obszary, ukazując z różną, często wątpliwą dozą prawdopodobieństwa, oblicza ludzi z przeszłości. Oczekiwania kilku pokoleń rodaków względem wizerunków królów polskich spełnił Jan Matejko w „Poczcie”, a literacka Sienkiewiczowska wizja zilustrowana na wielkim ekranie w oparach sporów o obsadę aktorską

może świadczyć o silnej wierze w realność filmowego obrazu. Sportretowany domniemany wizerunek postaci historycznej można próbować naukowo wyjaśnić, jednakże wszędzie tam, gdzie autorska wizja interpretuje osoby fikcyjne albo zgoła mityczne, rozszyfrowanie znaczeń staje się zagadką. Przykładem użyczenia własnej twarzy postaciom powszechnie kojarzonym jest Jacek Malczewski, wielokrotnie portretujący siebie jako Chrystusa, czy Peter Paul Rubens wcielający się w postać świętego Jerzego czy Albrecht Dürer. Po dzień dzisiejszy ta osobliwa intencjonalna wyprawa mistrzów w czasoprzestrzeń dziejową intryguje naukowców, znawców i krytyków sztuki.

Portret podarował widzowi nie tylko doświadczenie zewnętrznego oblicza uwiecznionych postaci, ofiarował znacznie więcej. Informację o uczuciach, charakterze, osobowości modeli, każdorazowo przetworzonej przez pryzmat wrażliwości samego artysty, jego umiejętności obserwacji i analizy. Aby trafnie określić, uchwycić i oddać charakter portretowanej osoby, twórca częstokroć dużo wcześniej rozpoczyna pracę nad jego rozpoznaniem, przyzwyczajeniami, sposobem bycia, odruchami. Austriacki ekspresjonista Oskar Kokoschka w wymowny sposób określił swoją dążność do zgłębienia natury modela, wyrażając to słowami: „Nie mogę namalować portretu komuś, kogo nie mogę otworzyć jak puszki konserw”<sup>5</sup>. Podobnie rzecz się ma z określeniem, znalezieniem pozy modela, która najtrafniej wyrazi jego charakter. Należy zaznaczyć, że aby wywołać odpowiednią relację między odbiorcą a postacią z portretu, umożliwiającą właściwe odczytanie obrazu, uchwycenie odpowiedniej pozy zdaje się sprawą fundamentalną. Za przykład może posłużyć portret malarza Paula Nauena z 1893 roku pędzla Olgi Boznańskiej, na twarzy którego rozpoznać można pewną wyniosłość, zniecierpliwienie, co skrzętnie wykorzystał jeden z ówczesnych krytyków, bezpardonowo nazywając Nauena „dekadentem prowadzącym rozpustne życie”<sup>6</sup>. Sprawa miała finał w sądzie, który uznał krytykę modela za bezpodstawną.

Zgoła inaczej odczytywane są wizerunki postaci w obrazach Rafaela Santi, gdzie osobowość portretowanego wyrażona została w jego badawczym spojrzeniu; Fransa Halsa oraz Rembrandta van Rijn, przez których widz bywa zaproszony do wzniesienia toastu w trakcie wspólnej zabawy. Eugène Delacroix funduje widzowi rzeczywisty, soczysty spektakl, a patrząc na obraz Paula Gauguina zatytułowany „Dzień dobry panie Gauguin” odnosimy wrażenie, że osoby przemieszczają się i prawdopodobnie wywędrują z pola naszego widzenia. Widz również staje się obserwatorem, śledząc spacerujące postaci na obrazie Edgara Degasa zatytułowanym „Place de la Concorde” z 1875 roku.

W momencie, gdy zetknęły się ze sobą indywidualność artysty – niejednokrotnie silna, dominująca – z osobowością portretowanego, wyraz tego spotkania stworzył portret psychologiczny. Przekonująco zatem brzmi stwierdzenie: „Każdy portret będzie więc po części autoportretem artysty – nawet jeżeli nie przez nadanie swoich rysów modelowi, to przez

---

5 Ibidem, s. 65–66.

6 Ibidem, s. 70.

nasycenie go własnym światopoglądem”<sup>7</sup>. Odwiecznie udowadniają to otoczone aurą tajemniczości prace Leonarda da Vinci: „Mona Lisa”, „Portret Ginevry Benci”, „Cecylia Gallerani”, których wizerunki mogły być jedynie pretekstem artysty do rozważań filozoficznych oraz zabiegów czysto malarskich. Z jeszcze mocniejszym akcentem na indywidualność postaci, miejsca, czasu – teraźniejszości i tego, co nastąpi za moment – przenikają świadomość widza personalizowane portrety Hansa Holbeina Młodszeo. Zauważymy to na pracach: „Portret Erazma z Rotterdamu” z 1523 roku oraz „Portret kupca Georga Giesego” z 1532 roku. Odmiennie od niego ukazuje bohaterów swoich portretów Cézanne, jednako zastygłych i uchwyconych w nieskończoności czasu; jednakże bohaterowie nabierają anonimowości, zatracają się ich miejsce w społeczeństwie, pozycja wśród kompanów. Ludzka wyjątkowość zostaje zrównana ze światem natury i przybiera jej materialność.

Z kolei Diego Velázquez – hiszpański portrecista, nadworny malarz króla Filipa IV, realnością i dosłownością pędzla w seriach prac obnaża ceremonialną sztuczność całego dworu, dając wyraz prawdzie, nacechowanej brzydotą, upośledzeniem, przepychem, upadkiem moralnym. Papież Innocenty X, spoglądając na swój portret namalowany przez Velázqueza na zamówienie królewskiego dworu, określił go słowami: „Zbyt prawdziwe” i portret trafił w jego posiadanie.

Portret, a właściwie autoportret, to lustro obrazujące nastawienie do świata, otaczającej rzeczywistości i siebie samego. Przeglądający się w nim twórca ukazuje swoje wnętrze, przypisane mu poczucie wartości. Mistrzem w tym dziele jest Rembrandt; stworzył on temat malarski ze swojego oblicza, podobnie jak uczynił Dürer. Z tą różnicą, że poprzez sześćdziesiąt dwa autoportrety holendra można prześledzić duchowe życie wielkiego malarza, ukazane bez idealizowania, ze wszystkimi symptomami upływu czasu, pomimo szpetoty i cierpienia nienacechowanego rezygnacją ze wszelkich działań; wręcz odwrotnie – z pokorą podejmującego wysiłek twórczy, co uwidacznia jeden z ostatnich autoportretów. Natomiast niemiecki twórca z zachwytem manifestował pewność siebie i poczucie własnej wyjątkowości, ważności swojej osoby jako boskiego twórcy, a świat przedstawiał w poczuciu melancholii, posępności, co przemawia z jego drzeworytów.

Jeszcze inny wyraz portretowanych osób, ukazujący bardziej mroczną, zarazem skrytą i niewytłumaczalnie nieuchwytną stronę ludzkiej osobowości, zauważymy w pracach przedstawiciela polskiego romantyzmu – Piotra Michałowskiego. Mieczysław Porębski, polski krytyk, teoretyk i historyk sztuki pisał: „portretowane postacie Michałowski widzi i ogląda [...] w sobie, w tej ciemnej głębi wewnętrznej, w której to, co wiadome i co uświadomione, miesza się z tym, co nieświadome i co uświadomione nigdy nie zostanie inaczej, jak przez

---

7 Ibidem, s. 75.

taki właśnie obraz – pytający raczej, pytający uparcie i żarliwie, niż dający gotową odpowiedź”<sup>8</sup>.

W sztuce portretowej artyści coraz częściej pozostawiają margines niedookreślenia natury człowieka, nadając jej otwartość interpretacyjną aż do granic możliwości ludzkiego poznania. Vincent van Gogh, opisując wykonany przez siebie portret, przedstawił to słowami: „W oczach dziecka namalowałem nieskończoność”<sup>9</sup>.

W pracach serigraficznych amerykańskiego artysty Andy’ego Warhola, ukazującego zmultiplikowany portret Marilyn Monroe (do jej wizerunku jeszcze nawiążę w książce), w zasadzie wszystko jest widoczne i oczywiste w świetle fotograficznych kadrów, zatem informacja o słynnej aktorce nie przekazuje nowych prawd, a wręcz skrzętnie je skrywa. Taka była intencja pracy zatytułowanej „Marilyn Monroe” z 1962 roku, która mówi, że nie indywidualizm i osobowość świadczą o wartości człowieka w społeczeństwie, a forma, w jakiej ono chce go widzieć. Chociaż trudno się z tym zgodzić – wynika z tego, że niektórym osobom pozostaje być aktorami własnego życia; pomimo że chcieliby być kimś innym, muszą grać, jak robiła to Marilyn, wcielając się w coraz to odmienne role.

Kolejną odsłoną, którą chciałbym zaakcentować, przybliżającą do określenia idei portretu jako autentycznego, ucieleśnionego przesłania, było pojawienie się żywych eksponatów w galeriach pod postacią samych artystów. Niewątpliwie stworzyło to sposobność przeżywania tego w najwyższym stopniu rzeczywistego działa w sposób każdorazowo unikatowy, zapewniający odczucie jego obecności, wejście z nim w interakcję werbalną lub pozawerbalną, w myśl stwierdzenia: „Portret mój to ja sam. Najwierniejszy i jedyny autentyczny portret człowieka. Możesz go nie tylko obejrzeć, dotknąć, ale i z nim porozmawiać”<sup>10</sup>. Takim żywym obrazem jawi się Marina Abramović (Марина Абрамовић), serbska artystka medialna, której przekazy video połączone są z działaniami performance art, gdzie jej ciało stanowi zasadnicze medium w komunikacji międzyludzkiej, zarazem tworzywo ekspresji plastycznej.

W obliczu wielości funkcji i znaczeń portretu, jakimi obdarowała go historia, trafnym i przekonującym zdaje się stwierdzenie: „Coraz większego skupienia wymaga od nas odczytanie portretu. Niekiedy trzeba nawet szukać znaczenia tam, gdzie na pierwszy rzut oka portretu się nie spodziewamy”<sup>11</sup>.

Interesujący mnie, poruszany i prezentowany w niniejszym wydawnictwie aspekt portretu odnosi się do wizerunków niespersonalizowanych, ukazuje realnie przestrzenie dwóch miast, bliskich mojemu ciału i duszy – Kalisza i Grodna. Zarazem wybranych miejsc w Wiel-

---

8 Ibidem, s. 85.

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 52.

11 Ibidem, s. 90.



Budynek Collegium Minus Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2017

kopolsce oraz w obwodzie grodzieńskim. Na tych terenach została utrwalona w artystycznym geście plastyczna wizja przedstawiająca kompozycyjne kadry zaczerpnięte z pejzażu architektonicznego miejsc o określonej specyfice, posiadających walory historyczne czy jedynie urzekających swoim pięknem, formą lub nastrojowością. Zapis plastyczny dokonany został pracami studentów dwóch współpracujących ze sobą uczelni – Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, studiujących na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Kaliszu na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych<sup>12</sup> (do 2002 roku funkcjonującego pod nazwą Wychowanie plastyczne), który istnieje od 1987 roku, oraz studentów Grodzieńskiego Państwowego Uniwersytetu im. Janki Kupały na Białorusi i tamtejszego Wydziału Sztuk i Dizajnu (Факультет Искусств и Дизайна), powołanego do życia w 2006 roku.

Prezentowane w wydawnictwie prace kursowe studentów wskazanych kierunków studiów powstały podczas plenerów artystycznych organizowanych w Polsce i na Białorusi. Przeważająca część tych prac wykonana została w klasycznym warsztacie malarskim i rysunkowym, jak również techniką kolażu fotograficznego. W galerii prac zamieszczone zostały także realizacje wykonane techniką cyfrową, ukazujące swoistość wybranych obiektów architektonicznych miast, ujętych oszczędnie w formie, syntetycznie budowaną kreską i plamą.

Specyfika pracy artystycznej na uczelnianych plenerach, obcowanie studentów z przestrzenią nowo poznaną, okazjonalnie doświadczaną, dostarcza młodym adeptom sztuki szczególnych wrażeń i przeżyć emocjonalnych. Stwarza wyjątkową sposobność do kreacji obrazu w okolicznościach spontanicznej reakcji na otoczenie. Kursowe ćwiczenia plenerowe, szkice, wprawki rysunkowe oraz malarskie w technologii retro stanowią istotny element zdobywania praktycznej wiedzy warsztatowej. Rozwijają umiejętność obserwacji, odwzorowania i interpretacji rzeczywistości, uczą celowości doboru środków plastycznej wypowiedzi, operowania narzędziem oraz precyzji i biegłości w interpretowaniu formy. Większość wykonywanych prac powstała na papierze oraz płótnie. Papier, jak wiemy, to krucha materia, czuła na wszelkie mechaniczne oraz chemiczne oddziaływania. Jednocześnie delikatność materiałowa papieru, jak również płótna, ma olbrzymią trwałość emocjonalnego rejestrowania ludzkich przeżyć, spostrzeżeń, pomysłów, idei. Z informacji, jakie otrzymałem od absolwentów obojga narodów, dowiedziałem się, że znaczna część wykonanych na plenerach prac uległa rozproszeniu w dziejowej zawierusze, wiele z nich cieszy nabywców i uszlachetnia ich wnętrza, dając świadectwo talentu i pomysłowości twórców, a pozostałe

---

<sup>12</sup> Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych [online], <http://wpa.amu.edu.pl/dla-kandydata/oferta/kierunek-edukacja-artystyczna-w-zakresie-sztuk-plastycznych> [dostęp: 20.02.2021].

przypominają autorom atmosferę miejsc, w których wykonywali swoje dzieła.

Widok osoby rysującej czy malującej w przestrzeni publicznej zazwyczaj wzbudza zaniepokojenie, czasami sensację, a w szczególnych przypadkach podziw. Przy sztaludze z paletą malarską oraz zestawem farb i pędzli; ze szkicownikiem na kolanie i ołówkiem, węglem lub kredką; czy przy ścianie budynku lub na chodniku z puszką sprayu, utrwalił się w naszej świadomości ten osobliwy akt wypowiedzi twórczej kreowany ludzką ręką. Jeśli dokonuje się on w bezpośrednim kontakcie człowieka z naturą, obserwowaną, przeżywaną i plastycznie interpretowaną rzeczywistością na otwartej przestrzeni, to działanie takie tłumaczy się z języka francuskiego jako plener<sup>13</sup>. Obraz, rysunek, fotografia, rzeźba czy inna praca o plenerowym charakterze kreowane z natury ukazują miejsca, obiekty materii organicznej czy nieożywionej, wobec których artysta przejawia określony zamiar twórczy. Podejmuje temat i za pomocą narzędzi oraz stosowanych środków wyrazu artystycznego rozwiązuje postawiony w kreacji problem. Czyniąc to na widoku publicznym, niejako odsłania arkana warsztatu, stwarzając potencjalnemu obserwatorowi możliwość zaznajomienia się z procesem powstawania pracy plastycznej.

To wyjątkowa sposobność, gdyż twórcy zazwyczaj bezceremonialnie oddają się pasji kreacji, koncentrując się w skupieniu na opracowaniu dzieła i prezentują je po ukończeniu. Przyznam, że i ja skłaniam się do przeżywania aktu twórczego w odosobnieniu, celebrując wypracowane metody technologiczne i oddając się rytuałom, prozaicznym czynnościom; także kulinarnym, związanym z dostarczaniem organizmowi pożywki dla ciała, a nade wszystko ducha, co równie intensywnie może wpływać na atmosferę podczas kreacji, mobilizując autora w jego pracy, aby w rezultacie osiągniętych efektów artystycznych wywołać określoną reakcję u odbiorcy. Albowiem jedynie spontaniczne, szczere zaangażowanie twórcy w przekazaniu części siebie w stworzonym dziele może być wyczuwalne i rozpoznane, przenikając do świadomości innych osób, w określonych sytuacjach wywołując emocjonalną łączność – twórcy i odbiorcy. Wychodząc z założenia, także w kwestiach artystycznych, że to co robimy, czynimy również – a może przede wszystkim – na użytek innych ludzi, przywodzę w pamięci słowa zachęty kaliszczanina, profesora Szymona Wróbla, aby „myśleć o relacji łączącej moje intymne Ja z moim organicznym i społecznym życiem jako relacji izomorficznej do tej, która łączy dzieło sztuki i artystę”<sup>14</sup>.



Budynek Grodzieńskiego Państwowego  
Uniwersytetu im. Janki Kupały, 2015

13 Plener (fr. *en plein air*) – na świeżym powietrzu.

14 S. Wróbel, *Władza i rozum*, Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań 2002, s. 444.