FOLIA 363

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)
ISSN 2081-3325
DOI 10.24917/20813325.16.2

Bernadeta Stano
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Haptyczne doświadczania historyka sztuki. Obiekt/obraz industrialny Gerarda Kwiatkowskiego

„na skraju prawdy rośnie dotyk"
Zbigniew Herbert, *Dotyk*

Kolaż czy obraz-przedmiot?

Mniej więcej w połowie lat 90. moje zainteresowania badawcze koncentrowały się na fenomenie nieformalnej wspólnoty artystów, działającej w Krakowie na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, pod nazwą „grupa 5-ciu" lub „grupa nowohucka" (Stano, 1999). Jej członkowie uprawiali wówczas malarstwo materii. Nazwa ta okrzepła wśród historyków sztuki dopiero po kilku latach od ich debiutu w Krzysztoforach w 1960 roku. Krytycy, szukając adekwatnego słownictwa, chętnie stosowali, znany już wówczas dobrze za sprawą opisu dzieł kubistów czy surrealistów, termin „kolaż". To pewne nadużycie, bo nie każdy obraz budowany środkami pozamalarskimi można określać tym mianem. Przede wszystkim kolaż to, jak definiuje *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (1996: 73), „technika polegająca na zestawianiu na płaszczyźnie wycinków różnych materiałów w zamierzoną całość kompozycyjną za pomocą klejenia, spawania i innych metod montażu". Mieczysław Porębski (1986: 81), chcąc na podstawie badań awangardy stworzyć własną definicję, pisał o nowej, konsekwentnie rozwijanej metodzie, która „demonstrowała czysto operacyjny, instrumentalny charakter przestrzennej konstrukcji, właśnie jej sztuczność, właśnie arbitralność, materialną konkretność, przeciwstawiając się rzekomej naturalności, jedności, absolutnej apriorycznej konieczności przestrzeni tradycyjnej".

Natomiast malarstwo materii to nurt w sztuce odnotowany w drugiej połowie lat 50. XX wieku, posługujący się m.in. kolażem, choć również innymi mieszanymi technikami, upodobniającymi obrazy do tkaniny czy reliefu i co szczególne, z własną – przemyślaną przez twórców i uwidocznioną w środkach artystycznych lub nadbudowaną przez krytyków – filozofią, kładącą akcent na takie kategorie, jak: pamięć, braki i magazynowanie czasu, transformacje materii, jej obumieranie, destrukcję czy uszlachetnianie. Był on też mocno związany z kontekstem społecznym, w którym powstawał – z poczuciem straty, niestabilnością egzystencji, brakiem mieszkań i pracowni, szarzyzną degradowanych centrów i permanentnie niewykończonych peryferii. Tworzyli go ludzie dorastający w okresie wojny, zatem mimo

iż zdecydowali się na wybór konwencji abstrakcji, również poprzez nią starali się przemycić swoje indywidualne historie[1].

Różnice pomiędzy kolażem a obiektami malarstwa materii odnajdziemy także w warstwie formalnej dzieł, na poziomie przygotowywania podłoża czy obróbki tworzyw. W przywołanej wyżej definicji kolażu padło sformułowanie „zestawianie na płaszczyźnie", które nie odpowiada w większości przypadków strategiom malarzy materii. W miejsce płaszczyzny malowanej „fajkami, znaczkami pocztowymi, widokówkami lub kartami do gry, świecznikami, kawałkami ceraty, sztywnymi kołnierzykami, tapetą, gazetami" (Porębski, 1986: 84), rzeczami stanowiącymi, jak tłumaczył Georges Braque „element pewności" (Porębski, 1986: 86), strukturaliści proponowali przedmiot traktowany jako całość – jeżeli istniał w nim obcy fragment, to materia malarska lub inna, rzemieślniczo spreparowana, pochłaniała go. Nierzadko powstały obiekt nadawał się do oglądania z wszystkich stron, a żeby te strony odkryć, należało go wziąć do ręki, dotknąć. „Materiiści"[2] na ogół samodzielnie i starannie przygotowywali masy szpachlowe, nakładali je na podobrazie (płótno, deskę, sklejkę, metalową ramę). Następnie w mokrej lub już wyschniętej paście dłubali, ryli i dokomponowywali doń (przyszywali, zatapiali, przybijali) inne znalezione tworzywa pozamalarskie (odrzuty cywilizacji i komponenty natury). To właśnie owe akty łączenia dały przyczynek do prostych skojarzeń ich kompozycji z kolażem kubistów. Ale Picasso podkreślał, że atrakcyjne są dla niego przede wszystkim połączenia tradycyjnej świetności materii malarskiej z „aroganckim ubóstwem materiałów" (Porębski, 1986: 86). W malarstwie materii trudno byłoby dokonać takiego wyróżnienia i kontrastowego zestawienia, cały obraz-przedmiot był zgrzebny lub rzadziej, promieniujący własnym blaskiem. Użyte tworzywa traciły część swoich dotychczasowych cech (chropowatość, usłojenie drewna, połysk naturalnej skóry, sploty płótna), a zyskiwały jakości powstałe w wyniku wysychania i pękania farb czy niespokojnego tężenia mas szpachlowych. W malarstwie materii, zrywającym na ogół z dyscypliną podziałów geometrycznych na rzecz inspiracji przyrodą nieożywioną, nacisk położony był na bogactwo i światłocieniowość faktury, niuanse tonalne, co skutkowało nierzadko zupełnym brakiem akcentów i kontrastów kolorystycznych. Technika kolażu takich ograniczeń w zakresie zestawień barwnych nie miała i nie ma, choć pierwsze kolaże kubistów również stanowiły pochwałę umiaru.

Tym, co łączy te dwa zjawiska: technikę kolażu i malarstwo materii jest z pewnością fascynacja pozamalarskim tworzywem, w szerszym ujęciu – materią, budowaniem kompozycji i kolejnych warstw obrazu-przedmiotu. Zbieżny wydaje się

1 Por. Stano, 2021: 143–157; Majewski, 2006.

2 Loda Kałuska w „Gazecie Krakowskiej" w artykule *Malarstwo – nie malarstwo*, starała się pokazać genezę owych eksperymentów w tradycji malarstwa europejskiego i w jego umownej definicji zawartej w czterech słowach: „imitacja farbą innych materii". W pracach młodych artystów zauważyła redukcję tej definicji do owych „innych materii" i ostrożnie, zapewne po raz pierwszy oficjalnie, nazwała ich „materiistami", co tłumaczylibyśmy, zgodnie z wprowadzoną kilka lat później do literatury nomenklaturą: malarzami materii (Kałuska, 1960: 3). Po raz pierwszy odnalazłam w polskiej prasie określenie „malarstwo materii" w 1961 roku (Osęka, 1961: 9). Od 1962 r. lansuje ten termin w prasie i opracowaniach naukowych Piotr Krakowski.

także stosunek pierwszych kubistów z malarzami materii w kwestii relacji artysty do modelu – motywu z otoczenia. Mieczysław Porębski, pisząc o kubistach, tak ów stosunek opisał: „Przedmiotu, modelu nie można naprawdę zobaczyć, wyczerpać. Można go tylko aproksymować, ujmując myślowo i sygnalizując środkami plastycznymi pewne jego strony, właściwości, fragmenty. Naturalna koncepcja przestrzeni zakłada, że odwzorowanie modelu może być poprawne lub nie. Koncepcja kubistyczna na żadną poprawność nie liczy. Między przedmiotem a jego obrazem nie ma podobieństwa, są tylko częściowe analogie, fragmentaryczne zbliżenia" (Porębski, 1986: 82). Zanik owego podobieństwa redukuje ilustracyjność obrazów – rzadko posiadają one też tytuł pomagający w ich interpretacji, a ich narracyjność wynika ze środków użytych do budowania formy. Ewa Chojecka, biorąc pod uwagę to, że **źródłem inspiracji i analogią dla różnych nurtów sztuki eksponującej materie**, bywają wytwory natury, wskazuje: „Sztuka z opowiadającej zdarzenie staje się manifestacją ekspresyjnych treści formy: symetria, zagęszczenie, rozrzedzenie, wibracja, ruch i bezruch, krystaliczność bądź ciastowatość, lśnienie i chropowatość, fenomeny przestrzennego modelowania, synestezja doznań wzrokowych, słuchowych i dotykowych" (Chojecka, 1991: 12).

W omówionej w trzeciej części tego tekstu pracy Gerarda Kwiatkowskiego można będzie wskazać cechy zarówno wynikające z zastosowania technologii kolażu, jak i powiązać ją, ze względu na kontekst powstania i ujawniającą się w nim proindustrialną ideologię, z nurtem malarstwa materii.

Oglądać czy „obmacywać"... wzrokiem?

Określenie „haptyczny", czyli innymi słowy dotykalny – cecha dzieła sztuki, które działa bardziej właściwościami materialnymi, np. porowatością niż wizualnymi, np. kolorem – bardzo dobrze odpowiada charakterystyce sztuki materii. Jednak większość historyków sztuki, zarówno tych reprezentujących tzw. złotą epokę, jak i współczesnych, wyraża opinię, że na dzieła sztuki należy patrzeć lub/i je czytać, a zmysł dotyku wart jest zainteresowania, o ile artysta zechciał go przedstawić jako alegorię. Jeżeli nawet w swojej metodologii sygnalizują oni obecność innych zmysłów, to zwykle słowa „dotyk" lub „haptyczny" używają metaforycznie. Ja wychodzę z innego założenia, podobnego jak badacze promujący muzealnictwo multisensoryczne, że by zrozumieć i zinterpretować dzieło, musi dość do połączenie poznania rozumowego i zmysłowego (Golding, 2010: 237). Zapewne wynika to z mojego artystycznego wykształcenia i nieprzerwanych kontaktów z twórcami, którzy powierzają mi przygotowanie wystaw[3]. Bliskie mi są również poglądy artystów i teoretyków przywołanych przez Wojciecha Bałusa (2019) w artykule *Dotykanie wzrokiem.*

3 W okresie od 2019–2021 organizowałam 5 wystaw zbiorowych i indywidualnych studentów i pracowników Wydziału Sztuki oraz zaproszonych artystów, w tym: *Metafizyka obecności* w Muzeum Archidiecezji w Krakowie 8 XI 2019 – 26 I 2020, *Istota rzeczy* w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie 6 XII 2019 – 20 I 2020; *Pamięć morza II* w galerii Fundacji Tytano 1–12 X 2019 oraz *Rosa Caelestis. Agnieszka Daca malarstwo* w Galerii Krypta u Pijarów 19 X 2021 – 10 XI 2021, czy *Via et veritas* w Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, 4–10 XII 2021.

O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce. Autor przypomina w nim m.in. metodę pracy nad szczegółami rzeźb Adolfa von Hildebranda, zwaną „obmacywaniem" wzrokiem oraz pojęcie „haptyczności" u przedstawiciela wiedeńskiej szkoły historii sztuki Aloisa Riegla.

Zatrzymajmy się na moment przy tym drugim. Riegl zaliczany jest do formalistów, czyli zwolenników tezy, że twórczość polega na oddawaniu kształtów w przestrzeni. Na początku XX wieku badał głównie sztukę starożytną. Wskazał na zjawisko haptycznej nieprzenikalności materii (szczególnie rzeźb z kręgu sztuki staroegipskiej) i nakazywał patrzeć na wybrane obiekty z tego kręgu kulturowego z bardzo bliska (*nahsichting*). W trakcie takiego patrzenia podstawowe ich składniki, takie jak grudki farby czy ślady podmalówki, stawały się nie tylko składnikami mimesis – iluzjonistycznego odwzorowania świata, ale pozwalały posiąść wiedzę o „zamkniętej, indywidualnej jedności poszczególnych przedmiotów" (Piwocki, 1970: 51). „W stworzonym dziele – tłumaczy koncepcję Riegla Bałus – oglądać można było zatem tylko materialną płaszczyznę ujętą w kontur zewnętrzny i podzieloną wewnątrz innymi podobnymi liniami. Płaszczyzna taka była dla wzroku tożsama ze świadectwem dotyku (…)" (Bałus, 2019: 203).

Kolejne stadium sztuki starożytnej – sztukę grecką klasyczną – Riegl nazywa już „dotykowo-optyczną" i stwierdza, że do jej oglądu należy stosować „widzenie z bliska i daleka", czyli normalne. W odniesieniu do fazy przemysłu artystycznego późnego cesarstwa rzymskiego, który stanowił wówczas główny przedmiot jego badań, proponował patrzenie z daleka (*frensichting*), dające możliwość zajęcia się wrażeniami barwnymi wywoływanymi przez przedmioty i architekturę (Riegl, 1901: 27). Sztukę mu współczesną – impresjonizm – uznał z kolei za produkcję wyłącznie optyczną, bo zanikała w niej namacalna postać przedmiotów. Ostatecznie zaprzeczał, że do percepcji i badania sztuki potrzebne jest badaczowi angażowanie doświadczeń płynących ze zmysłu dotyku[4]. Zatem używane przez niego pojęcie „haptyczności", jak dowodzi Bałus, „nie ma nic wspólnego z udziałem dotyku w powstawaniu i percepcji obrazu i rzeźby, lecz wynika ze sposobu opracowywania medium tak, aby wzrok odbierał ukształtowaną formę jako dotykalną w każdym punkcie" (Bałus, 2019: 203). Rieglowska koncepcja haptyczności wydaje się wobec tego mało przydatna do odczytywania nowych awangardowych form sztuki XX wieku, gdyż tak naprawdę mówi ona nie tyle o haptycznej percepcji, co o haptycznym widzeniu (Smolińska, 2020: 59). Być może badacz skłoniłby się ku tej pierwszej, gdyby dożył pojawienia się kolażu, zmarł bowiem w 1905 roku. Z drugiej strony, uznając przestrzeń za główny problem sztuki początku XX wieku, wskazał na kluczowe zagadnienie, jakie potem narzucili sobie kubiści (Porębski, 1986: 75–82). Kolejny, przywołany przez Bałusa historyk sztuki, Heinrich Wölfflin, pisząc około 1915 roku – zatem w momencie, kiedy w użyciu było już kilka awangardowych technologii eksponujących materię – o wartościach dotykowych dzieła, również potraktował to sformułowanie jako metaforę.

4 „Teraz dopiero rozumiemy pozornie paradoksalne twierdzenie, że wraz ze wzrastającą przestrzennością i trójwymiarowością postaci w dziele sztuki następowało równocześnie, zupełnie równoległe jej odmaterializowanie" (Riegl, 1901: 122–124, cyt. za.: Piwocki, 1970: 58). Riegl wraca do tego wątku, analizując obrazy Rembrandta (Riegl, 1902: 189).

Różnorodność sztuki przełomu XX i XXI wieku, a przede wszystkim jej sensualność, prowokuje badaczy różnych specjalności do ponownego przyjrzenia się udziałowi zmysłów w tworzeniu i percepcji dzieła. Taką metodologię wybiera Marta Smolińska (2020), prowadząc badania współczesnej sztuki polskiej ostatnich dekad. W monografii pt. *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* wskazuje, że jej spojrzenie wiąże się ze współczesną „modą na dotyk", praktykowaną w ramach antropologii, socjologii i nauk o literaturze oraz ze zwrotem materialnym (*material turn*) i somatycznym (*somatic turn*)[5]. Autorka rozpatruje różne sytuacje w sztuce, m.in. taką, kiedy widzenie artysty poprzez dotyk stymuluje użycie w kolażu czy asamblażu trójwymiarowych przedmiotów znalezionych. O takim geście Kantora z 1964 roku pisze, używając całego wachlarza własnych „haptycznych" pojęć: „(…) Kantor uzyskał wolność, aktywizując haptyczne widzenie poprzez zastosowanie parasola – przedmiotu z rączką, którą, idąc w deszczu, trzyma się w dłoni. Umieścił w obrazie 'przynętę' dla zmysłu dotyku i zmysłowej pamięci haptycznej podmiotu, który nie może oprzeć się pokusie wyciągnięcia dłoni ku uformowanemu właśnie dla niej uchwytowi" (Smolińska, 2020: 119).

To oczywiście tylko jeden z opisanych przez nią przypadków angażowania zmysłów autora i odbiorcy dzieła. Jednak zmiany w dyscyplinie nauk o sztuce dokonują się nie tylko za sprawą oryginalnej i emancypacyjnej koncepcji Smolińskiej. Można również zarejestrować szersze zjawisko, takie mianowicie, że tradycja ikonograficzna – czyli objaśniająca „treści" – odsuwana jest na plan dalszy, a w centrum zainteresowania wszystkich koncepcji metodologicznych historii sztuki umieszczona zostaje struktura wizualna dzieła oraz kontekst jego powstania. To przesunięcie akcentów określa się w teorii sztuki „powrotem do dzieła", po dziesięcioleciach praktyki odsuwania się od niego (Poprzęcka, 1994: 5–7).

Poza Smolińską nie dostrzegam jednak w polskiej nauce o sztuce sygnałów owej „haptyczności poszerzonej", czyli, jak ją definiuje autorka, zdolności postrzegania i przeżywania podmiotowości, angażującej w równym stopniu zmysły, co emocje i umysł. Bardzo przekonywujące są natomiast dla mnie słowne relacje z percepcji dzieł autorstwa Janusza Krupińskiego. Swoją metodę filozof nazywa „(przy) widzeniem", co można by uznać za kontynuację metody bardzo bliskiego oglądu, proponowanej ponad sto lat temu przez Riegla. Przytoczę fragment takiego opisu prowadzącego wprost ku interpretacji: „To moja lekcja Rembrandta (moje (przy) widzenie?): *Autoportret* Rembrandta, 1668 (…): Cud wyłaniania się – z i spoza materii, z i spoza ziemistych substancji farb – twarzy człowieka. Pozamaterialnej, akosmicznej twarzy (gdy się ją widzi, nie widzi się bruzd zmarszczek, skóry, ciała...). To druga twarz? To Twarz? 'Człowieka wewnętrznego'? Fantom tylko? W ten sposób, także dzięki odczuciu materialnych jakości malowidła, w dziele Rembrandta, wyraża się pewna antropologia, wręcz metafizyka człowieka" (Krupiński, 2006).

5 Skromny udział poznawania i badania sztuki innymi zmysłami poza wzrokiem, na gruncie historii sztuki w pewien sposób rekompensują inne obszary badawcze, np. fenomen estetyki haptycznej, która w procesie percepcji angażuje takie rejestry, jak dotyk, zmysł kinestetyczny, zmysł równowagi, zmysł temperatury oraz zmysł bólu.

Ciekawe jest również to, że autor wzmacnia w dalszej części tekstu owe „poetycko-wulgarne", jak sam je określa, słowa, charakteryzujące obrazy mistrza: „Autoportret Rembrandta uśmiechającego się (…). Na powierzchni malowidła… przełamujące się, zachodzące na siebie, stapiające się wzajem rozmazy…, magma oślizła, zlewna, (o)leista, bez rysów, bez punktu, bez linii krystalizacji…, czasem skrzep, i on nawet nie zapowiada jakiejś postaci…, rozmyty padoł przypadku, wzburzenia bezformii…, tutaj żadnej podstawy, żadnego gruntu, żadnego podłoża, żadnego fundamentu, żadnego oparcia…, gliniasty, flegmiasty maz jeno…, flegma, nawet nie mięso…" (Krupiński, 2006). Krupiński dobiera oczywiście język opisu świadomie i celowo, podejmuje bowiem dyskurs z recepcją Rembrandta innego filozofa – Romana Ingardena, który sprowokował go, pisząc o „płaszczyźnie z rozsmarowanymi farbami" (Krupiński, 2006).

Sekcja kolażu/malarstwa materii *Bez tytułu* Gerarda Kwiatkowskiego

Przywołany powyżej dosadny opis cielesności i fizjologii malowidła (nie reprodukcji!) Rembrandta pokazuje jak wzrokiem penetrować arcydzieło, którego nie można po wielokroć dotykać, bo grozi to zniszczeniem jego delikatnej tkanki. Obiektu *Bez tytułu* Kwiatkowskiego takie drakońskie ograniczenia nie dotyczą, choć nie oznacza to, że można z niego zrobić dowolny użytek – uczynić np., zgodnie z sugestią Duchampa, deskę do prasowania. Obraz na co dzień spoczywa w magazynie Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, zapewne dlatego, że jego stan zachowania jest bardzo zły i gdyby nie nazwisko znanego polskiego artysty i animatora kultury, twórcy tej instytucji i emigranta, pewnie zostałby już umieszczony na śmietniku. Niejaką ochronę gwarantuje mu karta katalogowa, przygotowana bardzo starannie przez konserwatora, o czym świadczy fachowa terminologia i szczegółowość relacji. To w niej przeczytamy o odspojeniu płótna od pilśniowego podłoża prawie na całej powierzchni, o licznych jego spękaniach i rozwarstwieniach, o wypaczonych i pofalowanych fragmentach ubrań roboczych – właściwych komponentach kolażu oraz o odpryskach zaprawy aplikowanej na powierzchnię. Taki stan powstał zapewne za skutek niewłaściwego przechowywania obiektu od momentu powstania, czyli od 1965 roku[6] i braku jakichkolwiek zabezpieczających prac konserwatorskich[7].

Kilka lat temu, kiedy prowadziłam badania nad mecenatem przemysłowym Zamechu, dano mi go ostrożnie do rąk i mogłam mu się z bliska przyjrzeć. Wrażenie kruchości, którego nawet przy owej dziwnej ramie trudno było uniknąć, budziło mój niepokój. Pośpiesznie skreśliłam notatki i zrobiłam dokumentację fotograficzną. Obiekt skojarzył mi się z trupem dzieła, pewnie lepiej byłoby powiedzieć – reliktem

6 Przyjmuję tę datę za kartą katalogową, ale w katalogu *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu* (Dzieweczyńska, 2014: 138), zamieszono rok 1961. Jest to data możliwa do przyjęcia, bo zachowało się kilka innych prac w Galerii EL, datowanych na początek lat 60. o podobnej stylistyce. W tej samej książce Józef Robakowski pisze zapewne o tym właśnie cyklu, wymieniając rok 1955, ale znając rozwój malarstwa materii w Polsce to wczesne datowanie wydaje mi się mylne (Dzieweczyńska, 2014: 71).

7 Obraz był fotografowany na potrzeby katalogu prac artysty zapewne w 2014 roku (Dzieweczyńska, 2014: 138), ja widziałam go w 2016 i stwierdzam, że rama od tego momentu jeszcze bardziej się wykruszyła.

– poprzedniej industrialnej epoki, o której gromadziłam wówczas wiedzę. Nie śmiałam go nawet podnieść i postawić, by zobaczyć go w takiej pozycji, w jakiej zapewne kiedyś był wystawiany. Dodatkowo te oględziny poprzedził spacer po terenie widocznego z dziedzińca Galerii EL, Zamechu – między budynkami, które zmieniły już swoją funkcję lub pustostanami, które na taką dopiero czekają.

Konserwator zasugerował, że rama nim trafiła wtórnie do kompozycji Kwiatkowskiego już była zniszczona, ale nie w takim stopniu, jak wtedy, gdy miałam ją w rękach, kiedy w narożniku sterczały tylko fragmenty metalowego zbrojenia. Był to inny rodzaj destrukcji niż w przypadku materiału pozyskanego z kombinezonów. Rama zapewne została pierwotnie uszkodzona w czasie wojny, mogła służyć ozdobie i zabezpieczeniu lustra lub innego cennego, może nawet sakralnego obrazu. Spustoszeń w akantowych i małżowinowych ornamentach dokonał czas. Ubrania robocze, z których pozyskano materiał do kolażu, stały się zbędne. Materiały, z których zostały uszyte, jak wykazały badania laboratoryjne, miały różną jakość, zapewne nie pochodziły z tego samego sortu. Zatem, kiedy artysta dopasowywał do siebie ich ścinki, musiały różnić się nie tylko odcieniem, ale i gramaturą. I tu dochodzimy do właściwych warstw kolażu i jego malatury. Kiedy ostrożnie brałam obiekt do rąk, nie wiedziałam, z czego się dokładnie składa i co weń wsączono. Wydawał się ciężki, co sugerowało rodzaj podłoża. Nawet jeżeli był kiedyś dłużej zawilgocony, jak wskazywał opis, to nie miał własnego znaczącego zapachu.

Zawsze poszukuję i podziwiam w malarstwie kolor. Czy ten obraz miał jakąkolwiek charakterystyczną barwę poza szarościami, efektami procesu płowienia? O recepcji koloru całości tej kompozycji decydowała rama, jej złotawy odcień. O dziwo na pulmencie i w zaprawie klejowo-kredowej potwierdzono obecność resztek płatków złota! Ten sam, choć zgaszony i zszarzały kolor, uzyskany tajemniczym zestawem środków, odkryłam wśród naszytych tworzyw. Wtedy, kiedy patrzyłam na obraz, myślałam, że kolor ten był tylko prostą konsekwencją doboru różnych odcieni materiału, jak w patchworku. Kilka rozczytanych, trudnych do zdefiniowania barw, o bardzo subtelnych ziemistych odcieniach, wprowadzało zgrzebną powierzchnię w lekkie pulsowanie. Przeszycia i klejenia miejscami pękały i bezwstydnie odkrywały podobrazie. Równocześnie jego twardość dawała przyzwolenie, by przejechać palcami po chropawej strukturze, bez lęku o nieumyślne zranienie obiektu. Mimo wyraźnych geometrycznych podziałów, powierzchnia zdawała się być jednolita i sugerowała podobne odczucia: obecność rozsianych tam drobnych grudek i draśnięć. Ale sam dotyk niczego więcej nie był w stanie podpowiedzieć. Pytania o okoliczności narodzin dzieła i o środki, po jakie twórca sięgnął, by ten efekt uzyskać, pozostawały bez odpowiedzi. Lektura karty katalogowej obiektu oraz kwerenda dokumentów zgromadzonych w Archiwum Centrum Sztuki Galerii EL musiały uzupełnić te okruchy wrażeń z sekcji zwłok.

„Obraz wykonany z klejonych fragmentów ubrań roboczych, tkanych. Pierwotnie przytwierdzonych klejem do płótna i następnie do podłoża (płyta pilśniowa). Podłoże osadzone w ramie historycznej z przełomu XVIII i XIX wieku sztukateriowanej, na stelażu metalowym, złoconej. Poszczególne elementy aplikowanych na płótno fragmentów ubrań roboczych były pokrywane prawdopodobnie olejem maszynowym, pastami technicznymi, klejem, smołą oraz cementem. Wtórnie malowane punktowo

farbą olejno-żywiczną z dodatkiem przepalonego oleju maszynowego."[8] Tylko specjalista od rzeczy materialnych i cennych mógł dokonać takich odkryć, nawet najbliższe Rieglowskie przypatrywanie się czy Hildebrandowskie „obmacywanie" tej wiedzy by nie dostarczyło. Karta informuje również, że należy on do cyklu datowanego na ten sam rok – kolaży z kolan kombinezonów robotników malarzy wykańczających kadłuby statków, pracowników elbląskiego Zamechu. Ta wiedza nie wynika jednak z fizycznych i chemicznych badań laboratoryjnych, ale stanowi potwierdzenie, że kolejni pracownicy Galerii EL przechowywali informacje, które wydały się im istotne w kontekście tożsamości ich instytucji. Zapewne o tej właśnie serii pisze też we wspomnieniach o artyście Józef Robakowski: „Jest też cały cykl tzw. 'szaraków' – obrazów szarych, szytych czy raczej naklejanych. Są to ostro cięte kolana z kombinezonów robotników malarzy, którzy malowali statki i Gerard właśnie z tych kolan sklejał duże kolażowe płaszczyzny – metr czy metr dwadzieścia na osiemdziesiąt centymetrów. Pamiętam tę serię, była bardzo ciekawa przez to, że farba w tych pracach była niesłychanie przypadkowo nawarstwiona. To były grube kolaże, na te czasy – (…) – fenomenalne. Ale kiedy Gerard niespodziewanie opuścił Elbląg, ktoś tę serię prac rozproszył, ludzie je porozbierali…" (Dzieweczyńska, 2014: 71).

Pozostając w kręgu analizy warstwy formalnej obiektu, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie o zasadność użycia w stosunku do niego określenia „kolaż". W opisie konserwatorskim nie znajdziemy go, jest tam natomiast mowa o technice mieszanej, aplikacji oraz naprzemiennie: o obrazie, i o obiekcie. Lektura wspomnianego wyżej tekstu Janusza Krupińskiego zasugerowała mi również myśl, że jego skład nie pozwala mówić o nim jako o „obrazie malarskim" (Krupiński, 2006). Podstawą łączenia materiałów było klejenie. Obraz zbudowano z tworzyw tekstylnych, a nie namalowano. Jedynie można mówić o podmalowaniu powierzchni, czy o znakowaniu farbą lub inną substancją. Wspomniane pulsowanie zbliżonych temperaturowo plam nie buduje zróżnicowanych planów. Obraz pozostaje dwuwymiarowy, bez znamion iluzji malarskiej. Mięsistość ramy wysuwa ten element nieznacznie na pierwszy plan, przed lico obrazu. Jednak szczególnie, gdy wyobrażę go sobie bez owych ram, nabiera on dla mnie charakteru obrazu-przedmiotu malarstwa materii. Artyście bardzo zależało, by scalić zestawione starannie materiały i zatrzeć pomiędzy nimi różnice. Plamy nie tylko nie wyróżniają się, ale też nie sugerują żadnych konkretnych kształtów. Widzowi pozostaje kontemplacja konkretu materiałowego, a nie poszczególnych dowodów istnienia jakiś konkretnych przedmiotów. Proces starannego dobierania, przycinania i osadzania materiału, komponowanie plam, także w zakresie kolorystyki i faktur, maskuje jego pierwotną genezę, którą tak skrupulatnie opisano w karcie katalogowej. Kiedy czytałam ten zestaw substancji, których użył Kwiatkowski do ujednolicenia obrazu, przypomniał mi się *Srebrny* – obraz Witolda Urbanowicza, który powstał pięć lat wcześniej w Krakowie na Dębnikach (Stano, 2000: 25–26). Krakowski malarz detalicznie opisywał, co robił, by z płyty, płócien, nici, kleju i zaprawy uzyskać pożądany efekt, który ostatecznie opatrzył nobilitującym tytułem. Obraz Kwiatkowskiego również doskonale ilustruje

8 Karta: *Kompozycja Bez tytułu*, maszynopis w: Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

ów proces uszlachetnienia codziennej użytkowej materii, opisywany w kontekście propozycji innych ówczesnych artystów hołdujących malarstwu materii, takich jak Janusz Tarabuła, Adam Marczyński, Danuta Urbanowicz czy Bronisław Kierzkowski, chociaż zauważmy, że powstał on już w okresie, kiedy moda na ten kierunek przemijała. Ramy obiektu Kwiatkowskiego to symbolicznie podnoszący wartość dodatek do tego typu kompozycji, bo większość obrazów materii była bez ram lub miała skromne listwy. Pomysł wtórnego użycia ram, niekoniecznie ozdobnych, bo również ram okiennych, to oczywiście rozwiązanie nienowe w połowie lat 60. XX wieku. Już kubiści, dadaiści czy surrealiści po nie sięgali, a spośród malarzy materii, których prace mógł Kwiatkowski zobaczyć na wystawach, były np. wysmakowane estetycznie, obramione w spróchniałe deski, *Obrazy* Tarabuły. I choć u obu tych artystów dochodzi do analogicznego zjawiska uszlachetniania i „usztuczniania" (uczynienia sztuką) codziennych tworzyw (u Tarabuły głównie desek i szmat), to tu kończą się podobieństwa. Tarabuła podążał bowiem wyraźnie w stronę sakralizacji owych materii, wchodząc w obszar znaków i tematów religijno-filozoficznych, a cykl Kwiatkowskiego można odczytywać jako wyraz silnej jego identyfikacji z innym, bliskim mu środowiskiem, zdecydowanie świeckim, jego ówczesnym miejscem pracy – Zakładami Mechanicznymi im. Gen. Karola Świerczewskiego Zamech – doskonale prosperującym w PRL megaprzedsiębiorstwem.

Należy zatem przypomnieć, dlaczego autor tego obiektu „malował" właśnie roboczymi ubraniami zamechowskich malarzy. Wtedy, kiedy powstał obraz *Bez tytułu* Kwiatkowski był zatrudniony w Zamechu jako plastyk zakładowy (z zawodu monter telefoniczny). Prowadził tam dekoratornię na „niskim parterze" biurowca i od początku lat 50. obok zamówień pracodawcy: szyldów, propagandowych haseł, wykonywał własne prace plastyczne (Tomczyk, 2008: 11–23). Można zatem określić go w tym okresie mianem artysty-amatora, jednak jego przyjaciel, malarz Janusz Hankowski, po latach znajomości z Kwiatkowskim nie pozwalał nazywać go samoukiem: „To był samorodny talent. On nie przeszedł okresu tzw. amatorskiego gryzmolenia. On od razu był jakiegoś rodzaju twórcą (…) On zawsze był profesjonalny w tym co robił. To zadziwiające. A jednocześnie nie był wtórny, nie był naśladowcą" (Dzieweczyńska, 2014: 53).

Pracownia zakładowa, dekoratornia, zwana w artykułach prasowych również „warsztatem", dawała Kwiatkowskiemu oparcie materiałowe. Z wyższych pięter biurowca widział ruiny poklasztorne. Postanowił je uratować od rozbiórki, wynajdując dla nich nowy model użytkowania, zgodny ze swoimi zainteresowaniami. Skonsolidowane celowe działanie, na początku czterech osób: Kwiatkowskiego i trzech inżynierów Zamechu oraz inicjowane przez nich akcje tzw. czynu społecznego, pozwoliło uporządkować budynek i otoczenie. W pierwszych pismach do urzędów plastyk prosił o przekazanie mu ruin na pracownię, już o przeznaczeniu tylko artystycznym, i tę zgodę otrzymał. Została ona „uczepiona gdzieś szalenie wysoko, jak jaskółcze gniazdo, w ostrołukowej niszy z ostrołukowym sklepieniem. Wnętrze miała zaciszne i piękne, ale z dojściem po dyndających w powietrzu drabinach" (Bukowicz, 1964: 4). Kwiatkowski jednak zaraz po realizacji tego celu podjął dalsze kroki, by rozpocząć działalność wystawienniczą w zsekularyzowanym kościele. W krużgankach i kruchcie 21 lipca 1961 roku urządzono pierwszą „wystawę

młodej plastyki" – obrazów Kwiatkowskiego i Janusza Hankowskiego. Wtedy prawdopodobnie nie było jeszcze cyklu z kombinezonów malarzy. Domyślam się jednak, że pokazano ten zachowany obiekt *Bez tytułu* w jego murach w grudniu 2014 roku na wystawie „Gerard Kwiatkowski – retrospektywa". Zatem pytania o sakralizację industrialnych tworzyw w jego pracach nie są takie zupełnie bezzasadne.

Wizerunek siebie jako robotnika, członka społeczności proletariackiej, Kwiatkowski swobodnie przenosił na pole działalności artystycznej. Hankowski wspominał: „Nie udawał artysty. Nigdy. Chodził w roboczym fartuchu, takim 'do wszystkiego'" (Dzieweczyńska, 2014: 55). Wydaje się, że wizerunek ten tak cenił, że przedkładał go nad pozycję urzędnika, którym w jakimś stopniu się stawał, kierując Galerią EL, nawet wbrew obowiązującym przepisom (brak stosownego wykształcenia). Obraz ten ewoluował w pojęcie „robotnika sztuki" – akcentujące motyw pracy fizycznej w obrębie sfery, która z nią nie bywa na ogół kojarzona – twórczości. To, że nie wstydził się swojej profesji i jej znaków, mogło przełożyć się wprost na wybór takich, a nie innych tworzyw do omawianego cyklu. Ponadto obserwowanie z bliska i na co dzień „prawdziwej" produkcji statków i maszyn oraz znajomość sposobów obróbki tworzyw, stopniowo okazywała się użyteczna do konstruowania obiektów i obrazów tworzonych poza zamówieniami zakładowymi. Myślę, że jednym z pierwszych przejawów fascynacji surową estetyką industrialną były prace ekipy Kwiatkowskiego nad kawiarnią w poklasztornej kotłowni, gdzie świadomie zaanektowano do wystroju zardzewiałe rury kanalizacyjne.

Jego twórczość artystyczna ewoluowała od malarstwa naśladującego najbliższe otoczenie (np. *Widok Starego Miasta w Elblągu*, 1952)[9], które około 1958 roku szybko weszło w fazę eksperymentów ze wzbogacaniem powierzchni obrazu o tworzywa niemalarskie (np. *Kompozycje w technice mieszanej* z 1962 roku)[10] do zdyscyplinowanych kompozycji geometrycznych. Obiekt z 1965 roku można by usytuować zatem gdzieś pomiędzy tymi dwoma etapami jego drogi twórczej, jednak bliższy jest tym wcześniejszym kompozycjom *Bez tytułu*, w typie malarstwa materii, które można było zobaczyć w większej liczbie na retrospektywie Kwiatkowskiego w Galerii EL w 2014 roku. I, co bardzo istotne, jego powstanie, jeżeli przyjmiemy ten sugerowany przez kartę katalogową rok 1965, czasowo wiązałoby się z animowaniem przez Kwiatkowskiego I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Związek ten ma jednak charakter raczej ideowy – cykl kolaży chwali, jeżeli nie gloryfikuje, środowisko przemysłowe. Wtedy artyści szczerze liczyli na korzyści z tej sztucznie inicjowanej przez władze interakcji. Dodajmy, że kiedy gościnny mecenas zaoferował cenne tworzywo – metal – Gerard, podobnie jak inni zaproszeni na plener artyści, skorzystał z tej oferty (*Forma przestrzenna*, stal, 1965 r.). Znał już je dobrze, bo sięgnął po nie już we wczesnych kompozycjach obrazowych[11]. Podstawową zasadą kompozycyjną powstających od tego mniej więcej czasu jego obiektów przestrzennych było operowanie wielokrotnym powtórzeniem jednego modułu (np. cykl + =) (Denisiuk, 2014:

9 Reprodukcja zamieszczona w katalogu (Dzieweczyńska, 2014: 132).

10 Reprodukcja zamieszczona w katalogu (Dzieweczyńska, 2014: 137–141).

11 Chociaż jeszcze na początku lat 70. zdarzało się recenzentom nazywać go „malarzem". *Sztuka i cywilizacja.* (1971). Argumenty, 22, 5.

36). Ta predylekcja do komponowania układów rytmicznych widoczna jest, choć w skromniejszej formie, również w omawianej pracy.

Wróćmy jeszcze do kwestii związanych ze zmianą postrzegania osoby Gerarda Kwiatkowskiego w środowisku artystycznym. Jak już wskazano, jego obiekty i kolaże, eksponowane wraz z innymi podobnymi propozycjami profesjonalistów, nie były traktowane jako wytwory amatora. Przeciwnie, zasilały one zbiorowe pokazy galeryjne (udział w wystawie Argumenty'63, Konfrontacje'64 i Makiety form przemysłowych w MN w Warszawie 1965), kolekcje prywatne i muzealne, a po wyjeździe Kwiatkowskiego z Polski w 1974 roku, także zagraniczne. Zresztą obrazów tego typu, jak obiekt *Bez tytułu*, abstrakcyjnych, z recyklingowych materiałów, oprawnych w dziwne znaleźne ramy, próżno byłoby szukać wśród artbrutowców nawet dzisiaj, kiedy ta twórczość bywa tak różnorodna i jest publicznie doceniana. Przypieczętowaniem sukcesu Kwiatkowskiego jako artysty i animatora kultury było zdobycie nagrody Ministra Kultury i Sztuki na I Ogólnopolskim Sympozjum Naukowców i Artystów w Puławach w 1966 roku. Rosnąca pozycja Galerii EL skutkowała dla niego licznymi zaproszeniami. Jego indywidualne prezentacje wyszły poza granice Elbląga, pierwsza, jeszcze przed Sympozjum, do Galerii Krzywego Koła (1965r.), kolejna, także do Warszawy, do eksperymentalnej galerii „Studio 66" przy Domu Plastyka, inne odbyły się we Wrocławiu i Opolu (wszystkie trzy w 1966 roku). Ten rok 1966 wydaje się zatem szczególnie ważny dla kariery artysty[12], ale dopiero w 1970 roku, kiedy przyznano Galerii EL pierwsze fundusze i dwa etaty, jeden dla intendenta, drugi dla kierownika, Kwiatkowski odszedł z etatu plastyka w Zamechu.

Zatem obiekt z Galerii EL dowodzi, podobnie jak inne jego ówczesne prace, że Kwiatkowski konsekwentnie budował swoją karierę, nie tylko na bazie osobistych kontaktów ze znanymi artystami, ale też czerpiąc pełnymi garściami inspiracje ze swojego codziennego otoczenia i praktyki pracy w zakładzie przemysłowym. W 1967 roku na podstawie dorobku Komisja ZPAP przyjęła go do grona członków rzeczywistych. Zatem proces akceptacji Kwiatkowskiego jako artysty był stosunkowo krótki, zapewne miał na to wpływ fakt, że przebiegał w okresie sprzyjającym zmianie w myśleniu o profesjonalizmie w sztuce współczesnej. Znoszenie tych różnic na prowincji następowało szczególnie powoli (Świdziński, 1971: 5). W Elblągu, który znajdował się również daleko od centrów sztuki, Kwiatkowski zyskiwał na współpracy z profesjonalistami i szerzej – na umiejętności pracy w zespole[13].

Może czytelnikowi wydać się pewnym nadużyciem przywołanie w tym momencie kompozycji *Bez tytułu*. Jednak intuicja podpowiada mi, że ów kolaż można potraktować jak symboliczny obraz takiej pracy zespołowej, a poszczególne mocno zunifikowane malaturą ścinki kombinezonów jako odpowiedniki konkretnych ludzi, którzy je nosili. Ich praca – malowanie kadłubów okrętów, choć wykonywana na terenie zakładu przemysłowego, mogła budzić skojarzenia z rzemieślniczo-chałupniczym odpowiednikiem tego zawodu oraz profesją artysty. Warto w tym kontekście przypomnieć fakt, że kiedy artysta został przyjęty do ZPAP rozpowszechniał

12 O dalszej karierze artysty zob.: Stano, 2019: 163–168.

13 Na podstawie rozmowy autorki przeprowadzonej z Ryszardem Tomczykiem dnia 27 I 2017.

pogląd, że „każdy może być artystą, czy nim jest świadczyć będą jego prace (...) (Kwiatkowski, 1971: 6). Kwiatkowski nie musiał mieć na myśli jakiejś konkretnej grupy zawodowej, np. malarzy kadłubów statków, ale wokół siebie gromadził taką, która skłonna była razem z nim, jeżeli nie uprawiać sztukę, to przynajmniej ją z przekonaniem wspierać. Tego fenomenu doświadczył zarówno na etapie adaptacji ruin kościoła, jak i przede wszystkim w trakcie przygotowywania rzeźb na poszczególne edycje biennale, kiedy robotnicy Zamechu zyskiwali miano „współtwórców"[14]. Andrzej Ekwiński interpretował te umiejętności Kwiatkowskiego-„społecznika" jako wzór dobrego gospodarza, który potrafi skupić i rozszerzyć „grono osób dobrej roboty" (Ekwiński, 1971: 9). To niezbyt typowa postawa dla plastyka zakładowego, zwykle ukrywającego się w zaciszu swojego warsztatu, żyjącego w poczuciu niższości wobec fachowców i inżynierów.

W karierze społecznikowskiej Kwiatkowskiego nie bez znaczenia był fakt wpisania się ze swoimi pomysłami w ramy proponowanej odgórnie polityki kulturalnej, dotyczącej upowszechniania kultury wśród mas pracujących i aktywizacji profesjonalnych plastyków dla estetyzacji przestrzeni miast, osiedli i miejsc pracy (Stano, 2019: 364–371). Obiekt z galerii jest takim przykładem przedmiotu, który mógł się podobać (kiedy był nowy), choć równocześnie laicy, sceptycznie nastawieni do braku motywów figuratywnych w obrazie, mogli deklarować, że go nie rozumieją. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Kwiatkowski wraz ze swoją ekipą już w drugiej połowie lat 50. pracował nad edukowaniem elbląskiego środowiska, sprowadzając do miasta obrazy Olgi Boznańskiej czy Tadeusza Makowskiego, a nieco później także przedstawicieli awangardy, np. Mariana Bogusza. Takim warunkiem akceptacji byłoby zapewne ujawnienie pochodzenia owych użytych do kolażu ścinków, czyli to, co Braque nazywał przywracaniem „pewności". Kubistom chodziło jednak o „pewność" w czysto artystycznym wymiarze, zadaniem wklejonego tworzywa lub przedmiotu było to, by mógł wokół niego rekonstruować się na nowych prawach obraz[15]. Materie tekstylne Kwiatkowskiego również budują niezależną kompozycję, ale dla twórcy, dla pierwszych odbiorców i dla tych, którzy dotrą do opisu z karty katalogowej, był i będzie on nade wszystko materialnym dowodem aktywności konkretnego środowiska ludzi pracy i artysty związanego z industrią. Podzielam zatem myśl Marty Smolińskiej dotyczącą mocy przedmiotów gotowych w kolażu: „Ich wolumeny indagują odbiorców, często przypominając im o pełnionych przez nie funkcjach" (Smolińska, 2020: 119). Prowadząc od kilku lat badania różnych zjawisk z pogranicza sztuki i przemysłu, również przynależnych do innych epok, mogę chyba pozwolić sobie na refleksję, że specyficzna materialność i utylitaryzm industrialnego otoczenia, które oferowano artystom, wyzwala u badacza potrzebę niezapośredniczonego, fizycznego kontaktu z dziełem.

14 Taką opinię utwierdzał sam Kwiatkowski np. w wywiadzie udzielonym w 1971 roku: „Kiedy robotnik biorący udział w produkcji seryjnej otrzymuje zadanie unikalne, jakim jest realizacja dzieła sztuki, wówczas robotnik ten musi uruchomić całą soją pomysłowość, wyobraźnię i wiedzę, musi wziąć odpowiedzialność – właśnie w tym momencie staje się współtwórcą dzieła" (Kwiatkowski cyt. za: Zdanowicz, 1971: s. 3).

15 Tak tłumaczy intencje G. Braque'a M. Porębski (1986: 86).

Bibliografia

Bałus, W. (2019). Dotykanie wzrokiem, O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce. *Konteksty*, 4.

Bukowicz, A. (1964). Galeria EL. *Sztandar Młodych*, 3.

Chojecka, E. (red.). (1991). *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki 23–25 XI 1989 w Katowicach*. Katowice: Oddział Górnośląski Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Denisiuk, J. (2014). *O retrospektywie Gerarda Kwiatkowskiego w Kunststation Kleinsassen 9.01–17.04.2005 uwag na marginesie kilka*. W: K. Dzieweczyńska (red.). *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu.* Elbląg: Wydawnictwo Bernardinum.

Dzieweczyńska, K. (red.). (2014). *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu.* Elbląg: Wydawnictwo Bernardinum.

Ekwiński, A. (1971). Laboratorium. *Argumenty*, 22.

Golding, V. (2010). *Dreams and Wishes. The multi-sensory museum space*. W: S. H. Dudley (eds.), *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London, New York: Routledge

Kałuska, L. (1960). Malarstwo – nie malarstwo. *Gazeta Krakowska*, 55.

Krupiński, J. (2006). Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden. *Estetyka i Krytyka*, 2/11, https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/phasma_-_twarz.htm&type=teksty.

Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota A. (red.). (1996). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kwiatkowski, G. (1971). Każdy może być artystą. *Nadodrze*, 19.

Kwiatkowski, G. (1972). *Notatnik Robotnika Sztuki*. T. 1. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El.

Majewski, P. (2006). *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności"*. Lublin: Wydawnictwo: Towarzystwo Naukowe KUL.

Osęka, A. (1961). Rzeczy i znaki. *Współczesność*, 20.

Piwocki, K. (1970). *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Poprzęcka, M. (1994). *Przemyśleć historię sztuki. Materiały XIII seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 15–17 października 1992*. Warszawa: Wyd. Naukowe Seper.

Porębski, M. (1986). *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Riegl, A. (1901). *Die spätrömische Kunstindustrie*. Wien: Druck Und Verlag Der Kaiserlich-Königlichen Hof- Und Staatsdruckerei.

Riegl, A. (1902). Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses.

Smolińska, M. (2020). *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku.* Kraków: Universitas.

Stano, B. (1999). Odzieranie świata z uroków. O malarstwie artystów Grupy Nowohuckiej. Modus. *Prace z Historii Sztuki*, I: 45–74.

Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL.* Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Stano, B. (2000). *Destrukcja czy konstrukcja.* W: M. Tarabuła, M. Branicka (red.). *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka,* Kraków: Wydawnictwo Galeria Zderzak.

Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka, red. M. Tarabuła, M. Branicka, Kraków.

Stano, B. (2021). Kolor śladu / ślad koloru. Jak chromatyczne walory malarstwa materii mogą otworzyć na rzeczywistość pozamaterialną? *Saeculum Christianum*, 28, 143–157.

Świdziński, J. (1971). Sztuka uwięziona w układzie. *Nadodrze*, 19: 5.

Tarabuła, M., Branicka, M. (red.). (2000). *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka.* Kraków: Wydawnictwo Galeria Zderzak.

Tomczyk, R. (2008). *Nie samym chlebem.* Elbląg: Seka.

Zdanowicz, E. (1971). Każdy może być artystą. *Za i Przeciw*, 9: 3.

Abstrakt

W tekście analizie poddany zostaje obraz Gerarda Kwiatkowskiego *Bez tytułu,* przechowywany w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. Autorka wskazuje na jego warstwę materialną, która wiąże go z techniką kolażu, szczególnie z taką jego formą, jaką zainicjowali kubiści oraz z nurtem malarstwa materii ze względu na ujawniającą się w nim pochwałę środowiska industrialnego. Ponadto przygląda się różnym momentom rozwoju historii sztuki, podkreślając znaczenie dotyku w recepcji dzieła sztuki. Inspiracją do napisania tego tekstu była IX Międzynarodowa Konferencja Szkoleniowo-Naukową z cyklu „Psychiatria i Sztuka", zorganizowana przez prof. Grażynę Borowik na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w 2018 roku, pod hasłem *Dlaczego kolaż?*

Słowa kluczowe: haptyczność, grupa nowohucka, kolaż, malarstwo materii, Gerard Kwiatkowski