

EWA OBIEDZIŃSKA

W STRONĘ INTENSYFIKACJI DOŚWIADCZENIA OBRAZU.
ANALIZA MONOCHROMATYCZNYCH
PRAC RAFAŁA BUJNOWSKIEGO Z LAT 2012-2016

Przyglądając się ewolucji twórczości Rafała Bujnowskiego, współczesnego malarza, ale również twórcy grafiki, filmów wideo czy instalacji, da się w niej wyszczególnić dwa charakterystyczne etapy. Pierwszy łączy się z uczestnictwem artysty w krakowskiej Grupie Ładnie, funkcjonującej od 1996 do 2001 r. Na powstałe wówczas obrazy składają się polifoniczne prace o nasyconych kolorach, czerpiące z estetyki i ikonografii popkultury. Choć obecnie chętnie podkreśla się konceptualny czy kontestujący charakter tej twórczości, właściwości malarstwa artysty, takie jak: graficzność, wrażliwość na kolor i humor, zapisały się jako ważny znacznik działalności Bujnowskiego. Znajomość wczesnego dorobku malarza sprawia, że tym sugestywniejsze wrażenie budzą dokonania z kilku późniejszych lat. Ostatnie indywidualne wystawy artysty pokazały zupełnie inne oblicze jego twórczości – wyciszone w swojej monochromatycznej kolorystyce obrazy, przywodzące na myśl zmierzch, noc, ciemność, cień, mgłę. Oszczędne, czarno-szare płótna, balansujące na granicy widzenia i niewidzenia, zdominowały estetykę Bujnowskiego, czego potwierdzeniem mogą być niedawne ekspozycje: wystawa „Rafał Bujnowski Maj 2066” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki i „Człowiek na drzewie” w Galerii Raster, obydwie z 2016 r., a także „Zmierzch” w białostockiej Galerii Arsenał z 2014 r. Jak wskazuje praktyka artysty, nie są to prace będące malarskim eksperymentem czy wyrazem krótkotrwałego zainteresowania. Wręcz przeciwnie – narastające od około 2007 r. (jest to data rozpoczęcia cyklu „Lamp Black”) monochromatyczne obrazy stanowią znaczący głos w dyskusji nad percepcją sztuki, jej

istotą i wizualnością. Skupiając najważniejsze założenia twórczości Bujnowskiego, zawierają sugestywną koncepcję malarstwa i myślenia o doświadczaniu sztuki.

Tym, co zwraca uwagę w najnowszej działalności malarza, jest jej polifoniczność i nieuchwytność. Owe właściwości są dostrzegalne już na poziomie warsztatowym obrazów. Monochromatyczne realizacje Bujnowskiego cechuje wysoka wrażliwość na rzeczywistość pozaobrazową: światło, przestrzeń, porę dnia, zachowanie widowni. Są to prace łączące w sobie jednocześnie silnie eksponowaną materialność, jak i ulotność; skłonność do zmieniania się w oczach odbiorców. Wskazane cechy determinują zarówno sposób odbioru dzieł, jak też ich opisu i analizy. Prace wymagają uważnej obecności, zaangażowania wielu zmysłów czy zmiany perspektywy. Jednocześnie ich sprawcza obecność w sposób szczególny uchyla się, jak zauważa m.in. William J.T. Mitchell w książce *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, dostępności przez język. Dostrzegając ten problem, starałam się w swojej interpretacji wyrazić „bycie” obrazów poprzez pozostawanie blisko ich materialności. Skoncentrowałam się na wybranych cyklach powstałych w latach 2012-2016: „Nokturn (Graboszyce)”, „Nokturn”, „Pejzaż w szarości”, a także „Maj 2066. Tonda”. Pytania, które kierowały moimi badaniami i które za punkt wyjścia przyjęły fizyczność obrazów, to: jakie funkcje pełni w twórczości Bujnowskiego świetlista, czarna farba Lamp Black? Czemu służy estetyka nieostrości i zamglenia dostrzegalna w pejzażach? Co oznacza postarzenie obrazu? Wydobyć wizualnych znaczników monochromów pozwoliło mi na przyjrzenie się, w jaki sposób dzieła wpływają na percepcję odbiorców. Stawiam tezę, że materialność dzieł oraz sposób, w jaki tworzą one relacje z widownią, służą intensyfikacji doświadczenia obrazu. Dzięki spowolnieniu widzenia i kwestionowaniu wizualnych nawyków widzów pozwalają na alternatywne sposoby badania malarstwa, czasu, mobilności, przestrzeni. Jednocześnie rozszerzanie percepcji obrazu łączy się ze wzmacnianiem cielesności widowni i wspieraniem jej podmiotowości.

Rafał Bujnowski, urodzony 3 lutego 1974 r., należy, tak jak Paulina Ołowska, Janek Koza, Agata Bogacka czy Zbigniew Rogalski, do pokolenia artystów, których debiut przypadł na koniec lat 90. – okres naznaczony w Polsce przede wszystkim rozwojem sztuki krytycznej. Wchodzący na scenę artystyczną młodzi twórcy musieli zmierzyć się z rzeczywistością, w której malarstwo było traktowane jako anachroniczne wobec takich form wypowiedzi, jak video performance, happening czy instalacja. Tym, co w znaczącym

stopniu przyczyniło się do odświeżenia formuły obrazu i uczynienia z niego komentarza do współczesności, była działalność Grupy Ładnie. Założona przez studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejowskiego, a także Marka Firka i Józefa Tomczyka, stała się przeciwwagą dla wielkich uniwersalistycznych narracji, oscylujących wokół cielesności, wykluczenia, płciowości, demokracji czy katolicyzmu. Prace Bujnowskiego z tego okresu charakteryzuje fascynacja kulturą popularną (*Bardzo lubię z nią jeździć samochodem ojca*), zainteresowanie architekturą i mikroskalą (projekt „Domy polskie”), jak też eksplorowanie problematyki komercyjności sztuki (*Nie interesuję się sztuką*, cykl „Artykuły spożywczo-przemysłowe”) oraz iluzyjności obrazu i sposobów jego społecznego funkcjonowania („Obrazy – Przedmioty”). Właściwe Grupie Ładnie cechy, takie jak humor, inkluzyjność, kreowanie atmosfery luzu i zabawy przy jednoczesnej wnikliwej obserwacji kapitalistycznych realiów, stały się też znacznikami równoległe prowadzonego, autorskiego projektu Bujnowskiego – Galerii Otwartej, działającej na trzech krakowskich billboardach od 1998 do 2002 r. (Krajewski 94-95). Chociaż w późniejszych latach malarz pomniejszał artystyczne znaczenie Grupy Ładnie (Drażowska 211), wypracowane w tym okresie strategie, takie jak seryjność prac i skupienie się na rzemieślniczej stronie dzieła, były przez niego kontynuowane w trakcie indywidualnej kariery. Serie obrazów, takie jak: „Kosmos” „Górnicy”, „Arsoniści”, „Plamy” „Oprawiony obraz (Whistler)” „Kolonie”, oscylujące między abstrakcją a figuracją, materialnością a iluzją, sztuką a rzeczywistością, stanowią jednocześnie przykłady wyjątkowej niejednoznaczności i wieloaspektowości sztuki Bujnowskiego, czego radykalne rozwinięcie dostrzegam w cyklach prac monochromatycznych.

WIDZENIE W CIEMNOŚCI

Znamienną cechą postawy Bujnowskiego, dążącego do poszerzania doświadczenia obrazu, jest testowanie tradycyjnych konwencji i gatunków malarskich. Nie jest to podejście odosobnione. Dialog z tradycją prowadzony w ramach współczesnych technologii, takich jak fotografia czy farby akrylowe, można dostrzec też w twórczości innych artystów pokolenia lat 70.: Sasnała, Maciejowskiego, Huculaka, Ołowskiej. W przypadku Bujnowskiego mamy do czynienia z równoległe prowadzonymi strategiami – z jednej strony odnoszącymi się do dziewiętnastowiecznej nastrojowości, z drugiej

do modernistycznej koncentracji na medium, formie, granicach widzenia. Rozpięcie artysty pomiędzy romantycznym nokturnem a ideą końca obrazu nie jest jedynie warsztatowym eksperymentem czy ukłonem w stronę tradycji. Stanowi powrót do podstawowych pytań o sposoby percepcji obrazu oraz roli odbiorcy w tym doświadczeniu.

Jedną z formuł artystycznych, która skłania Bujnowskiego do dyskusowania o niej, weryfikowania i badania jej granic, jest pejzaż (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa). „Nokturn (Graboszyce)” to cykl zawierający kilkanaście płócien o zróżnicowanych formatach powstałych w latach 2012-2013. Przedstawia krajobraz Graboszyce, małopolskiej wsi, gdzie znajduje się dom artysty i gdzie mieściła się jego pracownia. Pojedyncze obrazy wydają się ukazywać kolejne kadry tej samej przestrzeni. Prezentują różne punkty widzenia krajobrazu, oddalając się od niego i ponownie zbliżając. Sam pejzaż jest ukształtowany za pomocą minimalnej ilości środków. Każda z prac została namalowana za pomocą czarnej olejnej farby Winsor & Newton nr 25 o nazwie Lamp Black, powstałej na bazie węglowego pigmentu, która w niektórych partiach płótna została rozbielona dla uzyskania łagodniejszych odcieni. Tym, co buduje przestrzeń, są zróżnicowane pod względem faktury horyzontalne płaszczyzny, które dzielą kompozycje dzieł na kilka części. W syntetycznych kształtach możemy dostrzec partie wody, pasma łądu czy nieba z księżycem w pełni. Jak jednak zauważa Maria Brewińska, w kontakcie z monochromatyczną, rudymenarną powierzchnią niezwykle łatwo jest ulec złudzeniu: „(...) tylko na zasadzie konwencji czy iluzji w grudce czarnej farby dostrzegamy jakieś kształty, a w szerokiej plamie – fragment nieba” (Jurkiewicz i Pieńkos 26). Zbliża to kontakt z obrazem do doświadczenia tego, co nasze oko jest w stanie dostrzec w nocy. Jednocześnie pojawiające się w pejzażach artysty takie elementy, jak tarcza księżyca czy sylwetki postaci, usidlają obraz, zamieniając formułę abstrakcyjną w pejzaż.

W 2013 r. w Galerii Raster odbyła się wystawa „Arsoniści”, na której zaprezentowano dwa płótna z serii „Nokturn (Graboszyce)”. Pierwsze z nich o wymiarach 180×180 cm przedstawia oddalony, szeroki kadr (il. 1). Niemal połowę dzieła zajmuje migotliwa, intensywnie czarna płaszczyzna. Farba została nałożona grubą warstwą poziomymi pociągnięciami pędzla, którego dukt wyraźnie odznacza się na obrazie. Tak jak w przypadku wcześniejszej serii malarza „Lamp Black” bardzo silnie reaguje ona na światło, zmieniając się w zależności od kąta patrzenia. Połyskliwość i żywotność materiału, która w malarstwie zwykle rozprasza i przeszkadza, u Bujnowskiego staje

się tematem obrazu (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa); zmusza do dostrzeżenia jego obecności. W przypadku omawianego pejzażu budzi jednocześnie skojarzenia z wodą. Przeciwwagą dla zmysłowej, opalizującej tafli jest fragment łądu, który wdziera się w głąb wody po lewej stronie obrazu w miejscu, gdzie kończy się jej linia. Został namalowany za pomocą ciemniejszej, smolistej farby, którą Bujnowski zmodyfikował dodatkowo talkiem tak, aby uzyskać matową powierzchnię (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa). W zależności od oświetlenia, nieruchoma, zastygła forma łądu odcina się mniej lub bardziej od rozwibrowanej tafli wody. Tym, co jeszcze silniej ożywia pejzaż, jest obecność dwóch postaci znajdujących się na brzegu, uformowanych za pomocą kilku prostych kształtów. Nie mają żadnych indywidualnych cech; trudność sprawia choćby stwierdzenie, jakiej są płci. Różni je jedynie układ ciała – jedna z osób stoi z twarzą w kierunku wody, natomiast druga siedzi, patrząc w stronę widza. Elementem budującym płaszczyznę i nastrój pejzażu jest ciemnoszary masyw znajdujący się za plecami postaci i rozciągający się przez całą szerokość płótna. Sposób jego ukształtowania różni się od pozostałych powierzchni. Został on wymodelowany za pomocą różnych odcieni czerni, uwydatniających wrażenie przestrzenności. Farba została nałożona szerokim pędzlem za pomocą krótkich, pionowych ruchów tak, że na płótnie są zauważalne dotknięcia narzędzia. Chociaż Bujnowski ponownie zmatowił kolor, nie zniwelowało to aktywności płaszczyzny. Rozwarstwienie tonów czerni wzbogaciło grę farby ze światłem, jednocześnie sprawiając, że powierzchnia stała się bardziej rozmyta, nieokreślona. Enigmatyczność formy nie pozwala na określenie, czym dokładnie jest. Miękkosć płaszczyzny nasuwa skojarzenia z roślinnością, podobnie jednak jak w trakcie obserwacji nocą widz nie może zaufać do końca własnemu wzrokowi. Najjaśniejszą partią obrazu, zajmującą nieco ponad jedną trzecią dzieła, jest niebo. Namalowane szerokimi, poziomymi pociągnięciami pędzla zwraca uwagę gładkością wykończenia. Aksamitną płaszczyznę urozmaicają jasnoszare smugi i idealnie okrągła tarcza księżycy, znajdująca się na prawo od środka przedstawienia.

Wskazane zabiegi malarskie znalazły powtórzenie na drugim płótnie pokazywanym na wystawie (il. 2). Obraz o wymiarach 166×166 cm przedstawia ujęcie bliższe niż poprzednia praca. Choć nie można stwierdzić z pewnością, że ukazuje to samo miejsce, cechuje się podobnym podziałem kompozycji. Wyróżnić można świetlistą partię wody, sięgającą niemal do połowy płótna, wąski, rozmyty pas znajdujący się nad stawem, rozmalowaną powierzchnię nieba, choć tym razem pozbawioną księżycy, oraz dwie

postacie znajdujące się na pierwszym planie. Po raz kolejny tym, co staje się tematem przedstawienia, jest farba. Zmieniając się pod wpływem ustawienia widza czy padania światła, wpływa na powstawanie wielu wariantów nie tylko kolorystycznych, ale również kompozycyjnych. Jest to widoczne w relacji między postaciami a formami, na których zostały umieszczone. W zależności od czynników zewnętrznych, takich jak blask żarówki czy ruch widowni, sylwetki wydają się to płaskie, zatopione w tle, to znów silniej wyemancypowane, trójwymiarowe i odcinające się od powierzchni.

Wartości materialne monochromatycznych prac Bujnowskiego w sposób szczególnie wpływają na sytuację wystawienniczą obrazów. Staje się ona nie tyle ich dopełnieniem, co elementem stawania się dzieła, czego przykładem jest wystawa warszawska. W przypadku ekspozycji w Raster duży udział w budowaniu recepcji oraz nastroju nokturnów miał sam Bujnowski (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa). Obrazy zostały umieszczone na przeciwległych ścianach w jednej, przestronnej sali. Poza nimi w przestrzeni nie znalazły się inne dzieła, dzięki czemu publiczność miała możliwość swobodnego przyglądania się płótnom z różnych odległości i punktów widzenia. Jedynymi źródłami światła były dwie nagie żarówki umieszczone naprzeciwko każdej z prac. Zostały zawieszona na długich, udrapowanych w dwóch miejscach linach (mimo tego zabiegu nie można jednak było regulować wysokości oświetlenia). Słabe światło żarówek sprawiało, że dukt pędzla, a także wielość odcieni zostały wyraźnie wydobyte. Jednocześnie chłodny blask oraz kulisty kształt lampek nasuwał silne skojarzenie z księżycem. W przypadku pierwszej pracy zostało to jeszcze podkreślone poprzez umieszczenie żarówki na podobnej wysokości co zobrazony księżyc. Jak zaznacza malarz: „żarówka replikowała namalowany okrąg” (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa). Dzięki temu zabiegowi związek obrazu z przestrzenią stał się z jednej strony wyraźniejszy, z drugiej zaś dwuznaczny – zacierający granicę między rzeczywistością a obrazem. Nieco innym charakterem odznacza się relacja żarówki z drugim obrazem. Brak jest na płótnie namalowanego okręgu, co sprawia, że lampka nie ma swojego odpowiednika na obrazie. Dzięki temu staje się ona dopełnieniem dzieła – rozszerza jego obecność poza granice płótna.

Malarskie walory wieczornych pejzaży Bujnowskiego, a także nastrojowy, czuły na warunki przestrzeni sposób zaaranżowania obrazów zbliża omawiane realizacje do tradycji malarstwa stimmungowego. Kategoria Stimmungu wyłoniła się około połowy XIX wieku w Monachium, w środowisku pejzażystów związanych z Kunstvereinem: Eduarda Schleicha st., Adolfa

Liera, Dietricha Langko, Christiana Morgensterna, Carla Eberta, Carla Spitzwega i innych (Skotnicza 1). Opierała się na uchwyceniu na płótnie ulotności chwili, zarówno nastroju natury, jak i duszy twórcy. Głównym nośnikiem uczuciowości stał się pejzaż „czysty” lub ożywiany jedynie akcentem sztafażu, w którym istotną rolę odgrywały efemeryczne zjawiska pogodowe, momenty graniczne pomiędzy porami dnia, gra światła i cieni. Autorem jednej z najbardziej wyrazistych definicji Stimmungu stał się na gruncie polskim Aleksander Gierymski, który w 1880 r. zauważył, że jest to „robienie obrazu z czucia i pamięci” (Baranowski i Hatt 41). Wśród malarzy polskich, którzy zaadaptowali tę kategorię około lat 70. XIX wieku, nastrojowość została wyjątkowo silnie nasycona właśnie ową pamięcią – wspomnieniem rodzinnych stron oraz związanym z nim smutkiem, melancholią (Skotnicza 2). Do najatrakcyjniejszych przedstawień należały ujęcia zmierzchu i wieczoru, które Stanisław Witkiewicz łączył z największą skalą odczuć i przeżyć. Badając pejzaże Gierymskiego, wskazywał on, że „(...) nastrój jest motywem mrocznym, opartym na jakimś wieczornym lub nocnym przyświeceniu, w które wdziera się naturalne czy sztuczne, nie dające się przestudiować światło” (Witkiewicz 164). Uważam, że w nokturnach Bujnowskiego można odnaleźć echa tej tradycji. Ujawniają się między innymi w przywołaniu ważnego dla artysty, rodzinnego pejzażu Graboszyca i ukazaniu go w chwili zatopienia w nocnej ciszy. Spokoju nie zakłócają nawet postacie pojawiające się wśród krajobrazu. Czarne, syntetyczne sylwetki przypominają nieco zjawy. Nie wchodzą ze sobą w interakcje, ewokując zagadkowy nastrój. Tajemnicze, stojące tyłem czy kontemplujące widok postacie pojawiają się między innymi w malarstwie Arnolda Böcklina czy Witolda Pruszkowskiego. Również w warstwie malarskiej ujawniają się tropy mogące łączyć pejzaże Bujnowskiego z kategorią Stimmungu. Czynnikiem kształtującym Stimmungowy pejzaż jest bardzo często monochromatyczna paleta barw, jak na obrazach Władysława Maleckiego *Pejzaż ze stawem i bocianami* (1875) czy Zygmunta Sidorowicza *O zachodzie* (1878). Choć Bujnowski korzysta z monochromatycznych barw na innych zasadach (między innymi nie nadając im symbolicznych znaczeń), generują one kontemplacyjny, skupiony na obrazie, nastrój. Zainteresowanie efektami świetlnymi i mgłą to kolejna ważna cecha dla kategorii Stimmungu, którą rozwija Bujnowski. Mimo że artyście środki te służą przede wszystkim do diagnozowania widzenia i badania istoty obrazowania, mają duży udział w ożywianiu wyobraźni i pobudzaniu emocji.

„Spokojne, trwale wzruszenie” (Nowakowski 157), jakie charakteryzuje kategorię *Stimmungu*, łączy się z nadawaniem przyrodzie szczególnego, symbolicznego charakteru. Jest to widoczne przede wszystkim w malarstwie Caspara Davida Friedricha, który splata panteistyczny stosunek do natury z doświadczeniem człowieka wobec losu, czasu czy śmierci. Ponowne, symboliczne odczytanie pejzaży malarza stało się przedmiotem artykułu Michała Haake pt. „Metafizyka – symbol – pejzaż. Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny”. Badacz polemizuje z interpretacjami wychodzącymi od symboliki poszczególnych motywów, upatrując podstaw symboliczności dzieł artysty w ich wizualnej postaci. Haake stawia tezę, że właściwa symbolom zdolność do odsyłania ku treściom transcendentnym jest oparta na relacji między światem przedstawionym (zespołem motywów pokazanych na obrazie) a płaszczyzną obrazową (wartością doświadczaną w procesie percepcji dzieła. Odżegnując się od analiz, które opierają się na wiedzy przywiedzionej do obrazu z zewnątrz i które mają przez to charakter alegoryczny, upatruje symboliczności dzieła w jego relacjach strukturalnych (Haake 37). W ten sposób bada znaczenie krajobrazu i ruin kościoła w obrazie *Ruiny w Karkonoszach* (1830-1834). Śledząc pasmowy układ gór i partii nieba, Haake wskazuje na horyzontalny, ziemski charakter wzgórz, negując tym samym tradycyjnie przypisywaną im symbolikę. Również w przypadku ruin odchodzi on od klasycznych interpretacji, zgodnie z którymi oznaczają one przemijalność czy utratę dzieciństwa, wskazując na ich autonomię w obrazie. Wartością oglądową, wobec której Haake sytuuje elementy dzieła, jest płaszczyzna – „inny”, który w porównaniu z pejzażem jest tym, co całościowe, absolutne i nieskończone (27). Nieprzerwanie biegnące pasma krajobrazu są symbolem nigdy się niekończącego, a zarazem skończonego, czyli przemijającego czasu. Zamknięta powierzchnia ruin przeciwnie – oznacza przeprowadzenie skończonego czasu w beczasowość (28-29). Do analizy układów dzieła Haake włącza także postaci, które jego zdaniem odzwierciedlają dynamikę części pejzażowej. W ich rozmieszczeniu, a także analogiach między chatą, przed którą stoją, a ruinami dopatruje się symbolu ludzkiej egzystencji, rozpiętej między ziemią, czasem i śmiercią (29).

Tym, co konstytuuje interpretacje Haake, jest odwołanie się do relacji formalnych oraz elementów kierunkowych dzieła. Badacz śledzi powiązania między różnymi fragmentami obrazu, kreśląc drogę od uschniętego korzenia przez linie wzgórz, kształt chmur czy formy budowli. Organizacja elementów w obrazach Friedricha porządkuje widzenie oglądającego, wprowa-

dzając je w określony ruch i umożliwiając symboliczne odczytanie dzieł. Z kolei w pracach Bujnowskiego tym, co wyznacza rytm oglądania obrazów oraz kieruje spojrzeniem widza, jest światło. To ono odpowiada za kształtowanie przestrzeni prac. Co znaczące, nie jest to światło mające swe źródło w tym, co zobrazowane. Namalowany księżyc wydaje się jedynie dekoracją. Jego blask nie został w żaden sposób zaznaczony, nie odbija się również w wodzie. Mimo obecności księżycyca na obrazie tym, co generuje blask i świetlistość pracy, jest immanentna właściwość farby. Artysta wydaje się zafascynowany materialną, zmysłową warstwą dzieła. Silna reakcja farby na światło sprawia, że rzeczywistość obrazów jest w ciągłym ruchu. W zależności od kąta padania światła i miejsca oglądającego kształty to zyskują na trójwymiarowości, to znów wydają się płaskie. Tak jak w przypadku nocnego spaceru oglądający inaczej postrzega zakrzywienia, głębię przestrzeni czy gradacje kolorów, znajdując się w stanie ciągłego zdumienia czy nawet napięcia. W przeciwieństwie do prac Friedricha, które rozwijają się logicznie, bardzo często w formie pasm, pejzaże Bujnowskiego wydają się niepochwytne i migotliwe. Adam Budak, odwołując się do Jeana-Luca Mariona, argumentuje, że malarstwo polskiego artysty stanowi studium potencjalności widzenia. Jak pisze: „Uchwyciwszy przejście od widocznego do niewidocznego, artysta wyławia magiczną więź między wizją, ukazywaniem się a spojrzeniem” (za: Gorczyca 150). Rozpatrując pozycję publiczności, zauważa natomiast: „Przebywamy w strefie monochromatycznego półmroku, u progu tego, co widoczne, nękani tęsknotą za odrobiną rozproszonego światła w labiryncie ciemności” (150). Wskazana tęsknota czy niepewność, związana z tym, na co się patrzy, stanowi bardzo ważny element doświadczenia widza, intensyfikując jego kontakt z pracą. Nieuchwytny charakter obrazów jest wzmocniony dodatkowo przez ich dwuznaczność, polegającą z jednej strony na eksponowaniu materiału i technologii dzieła, z drugiej natomiast na ulotności i zależności od światła.

Zainteresowanie Bujnowskiego technologiczną, wrażeniową stroną dzieł, w których decydującą rolę odgrywa napięcie między światłem a cieniem, sprawia, że przekraczają one formułę pejzażu zaproponowaną przez Friedricha. Symbol, który jest podstawą refleksji na temat prac niemieckiego artysty, u Bujnowskiego zmienia się w malarską grę, prowokującą rozważania na temat materii czy iluzyjności obrazu. Pejzaż w koncepcji polskiego malarza przekształca symboliczny obraz Friedricha w faktograficzny. Jednocześnie służy obnażaniu konwencji malarskiej, jaką jest pejzaż, wskazując na jej elementy i zachęcając do gry z nimi. Widać to między innymi we

wspomnianym sposobie pokazania księżyca, który na pracach Bujnowskiego nie pełni swojej zwyczajowej funkcji. Zostaje zastąpiony przez żarówki, które przezwyciężają niezdolność księżyca, oświetlając pejzaże. Dzięki temu zabiegowi Bujnowski silniej zwraca uwagę na rolę światła w dziele, jednocześnie nadwerężając znaczenie iluzji malarskiej dla budowania przestrzeni obrazów. Ważnym elementem konwencji pejzażowej, którą diagnozuje artysta, są postacie ludzi. Schematyczne, oddane za pomocą kilku ruchów sylwetki nie wydają się stanowić żywych, pełnokrwistych osób, stanowiąc raczej rekwizyt malarski (Jurkiewicz i Pieńkos 24). Artysta traktuje je nie jako symbol, lecz element kształtujący przestrzeń i kompozycję dzieła. Co więcej, pozwalają one na pokazanie większych możliwości światła, ujawniając się i zasłaniając przed oczami widza w zależności od miejsca, w którym stoi.

Chociaż postacie z nokturnów Bujnowskiego nie funkcjonują na zasadzie fabularnego spełnienia (Jurkiewicz i Pieńkos 24), w sposobie ich przedstawienia i zakomponowania na obrazie można dostrzec zabiegi, które kojarzą się z narracją filmową. Spojrzenie na całą serię prac sprawia, że kolejne obrazy zaczynają przypominać sąsiadujące z sobą sceny z filmu. Niemal na każdym z nich pojawiają się dwie sylwetki (na podstawie niektórych, bliższych kadrów można przypuszczać, że jedna, większa i silniej zbudowana, należy do mężczyzny, natomiast druga, szczuplejsza, do kobiety). Powtarzanie ich w poszczególnych obrazach, przy niekiedy znacznej zmianie układów ciał i miejsc, w których się znajdują, wskazuje na ruch i sugeruje historię. Ujęcia, w jakich zostają ukazane postacie, czasami daleko odbiegają od przyjętych konwencji pejzażu. Na kilku płótnach pojawia się masywna sylwetka znajdująca się na pierwszym planie, która przesłania znaczną część krajobrazu. Na jednym z nich postać, prawdopodobnie mężczyzny, została przedstawiona od wysokości nieco powyżej kolan, budząc silne skojarzenia z ujęciem filmowym określanym jako plan amerykański. Kontrastuje z nią niewielka głowa wystająca z wody na drugim planie i powtarzająca w swym kształcie tę widoczną na przedzie. Podobnie zaskakujące i nietypowe ujęcia można odnaleźć także na innych pracach: postacie bywają silnie pochylone, kucają, znikają w wodzie. Niekiedy sylwetki łączą się w górnej oraz dolnej partii z masywami czerni o tym samym odcieniu, tworząc, w zależności od kierunku padania światła, nieregularną, niespotykaną formę. Zaobserwowane w ten sposób postacie sprawiają wrażenie zdeformowanych lub zupełnie nierozpoznawalnych – tym, co zwraca uwagę, jest przede wszystkim forma dzieła. Rudolf Arnheim, przyglądając się ustawieniom kamery w książce

Film jako sztuka, zauważa, że nietypowe, zniekształcające obraz ludzkiej sylwetki ujęcia (do których należy m.in. żabia perspektywa) służą zainteresowaniu widza formalną stroną kadru (Arnheim 33). Badacz wskazuje na zmianę podejścia do filmu, która polegała na przejściu od fotografowania z ustawienia dającego najbardziej wyraźny obraz obiektu i jego ruchów do zmarginalizowania obiektu na korzyść jego obrazowego przedstawienia (35). Zaspokojenie poczucia formy u oglądającego jest w przypadku produkcji badanych przez Arnheima tym większe, że są to filmy czarno-białe. Granice między tym, co rozpoznawane i niemożliwe do zidentyfikowania, stają się znacznie mniej ostre, wyculając percepcję widowni na układ konturów i plam. Odrzucenie klarowności widoku na rzecz wprowadzenia nieoczekiwanych kształtów i ujęć znanych dobrze rzeczy sprawia, że widz przyjmuje postawę myślową (36). W kontekście nokturnów Bujnowskiego kształtowane za pomocą światła ludzkie sylwetki stanowią bodziec do weryfikowania konwencji malarstwa krajobrazowego i spojrzenia na pejzaż jako fascynującą plastycznie formę. Postacie w swych nietypowych kształtach, przypominających niekiedy pierwotne, totemiczne znaki, pozwalają na refleksję na temat sposobów widzenia, budząc wrażenie „coup d'esprit”, a więc świeżego spojrzenia w tym przypadku na wizualną formę przestrzeni.

Warto wskazać na jeszcze jeden kontekst pojawiania się postaci na obrazach malarza. Jak słusznie zauważa Adam Budak, nokturny Bujnowskiego cechuje wysunięcie na pierwszy plan „obecności nieobecnego obrazu”, czarnego ekranu, pustki (Budak 152). Tym samym pojedyncze dzieło może funkcjonować jak szczelina – miejsce kontemplacji „w międzyczasie” (sekwencji obrazów). W rudymencie i fakturze prac opartej na zmysłowych, precyzyjnych ruchach pędzla Budak dostrzega kwintesencję japońskiego pojęcia medytacyjnej przestrzeni (152). Minimum zastosowanych przez artystę środków, a także trudno uchwytnie przejście między widocznym a niewidocznym wymagają od widza determinacji i wysiłku w dotarciu do sensu malarskich propozycji Bujnowskiego. Jestem zdania, że tym, co może sugerować charakter uczestnictwa widzów w doświadczaniu omawianych obrazów, są pojawiające się na pejzażach postacie. Wydają się całkowicie pogrążone we własnym świecie. Nie wchodzą między sobą w bezpośrednie relacje, nie patrzą też w stronę publiczności. Tworzą wrażenie całkowicie skupionych i zjednoczonych z otaczającym krajobrazem. Uważam, że sposób, w jaki funkcjonują na obrazach, ma na celu uobecnienie widzów i wskazanie na ich pozycję. Oglądający jest zachęcany do powtórzenia kontemplacyjnej postawy namalowanych postaci – uważnego śledzenia

smug, przejść tonalnych, plam farby. Co więcej, zróżnicowane, dalsze i bliższe ujęcia postaci wydają się sugerować publiczności obieranie wielorakich punktów oglądania dzieł. Dopiero przyglądanie się obrazom z wielu perspektyw i spacer wokół nich, a zatem powtórzenie doświadczenia przebywania w realnym pejzażu, pozwala widzowi na pełne spotkanie z nokturnami Bujnowskiego i dostrzeżenie ich walorów.

WIDZENIE WE MGLE

Postacie, które na „Nokturnach (Graboszyce)” są ważnym elementem organizującym przestrzeń pejzażu i wpływającym na jego doświadczenie przez widzów, całkowicie znikają w serii obrazów pt. „Nokturn” z 2014 r. O ile wcześniejszy cykl sięgał jeszcze do percepcyjnych przyzwyczajęń publiczności, podsuwając wzrokowi punkty pozwalające na orientację w przestrzeni, takie jak księżyc czy ludzkie sylwetki, o tyle w przypadku płócien z serii „Nokturny” oko staje się o wiele bardziej bezbronne. Tym, co buduje powierzchnię prac, są masy czerni i szarości – kłębiaste, rozcapierzone, monumentalne, rozedrgane. Dojmującą wartością staje się doświadczenie zawieszenia między różnymi stanami, które w przyrodzie wiąże się z takimi zjawiskami, jak mgła czy zmierzch. Podstawowa niepewność zachodzi już przy próbie zakwalifikowania obrazu do nurtu figuracji czy abstrakcji – prace Bujnowskiego stanowią połączenie obu tych tendencji, ponownie odwołując się do tego, co ludzkie oko jest w stanie zaobserwować w trakcie nocnego spaceru.

W 2014 r. w białostockiej Galerii Arsenał miała miejsce wystawa pt. „Zmierzch”, na której znalazły się między innymi dwie prace z serii „Nokturn”. Pierwsze, o wymiarach 130×300 cm, przedstawia panoramiczny, szeroki pejzaż przypominający widok z górskiego szczytu (il. 3). Tworzą go zróżnicowane, pod względem głębi i sposobu rozprowadzenia farby, płaszczyzny, które dzięki nakładaniu się na siebie, a także subtelnym przejściom tonalnym budują efekt stopniowego wciągania widza w głąb obrazu. Obszarem, który skupia na sobie najwięcej uwagi, jest miejsce zbiegu trzech diagonalnie biegnących szerokich pasów. Dzięki zastosowaniu farby Lamp Black stanowią one wyraźny świetlisty akcent, odcinający się od pozostałej, zmatowionej powierzchni. Rozciągające się przez całą długość płótna, nachodzące na siebie pod różnymi kątami, płaszczyzny dynamizują widok, a jednocześnie kierują wzrok ku ukrytej w mroku przestrzeni. Po lewej

stronie przesłania je nieregularna, ząbkowana forma, która w zależności od światła i miejsca obserwacji to wychodzi wyraźnie na pierwszy plan pracy, to znów tworzy efekt zapadania się krajobrazu. Niejednoznaczność widoku ponownie zmusza widza do zwiększenia uwagi. Oko błądzi w próbie odnalezienia punktów zaczepienia i rozpoznania kształtów, dając się jednocześnie wciągnąć w bogactwo walorów czerni (Kopania). Tym, co wzmaga przestrzenność obrazu, jest modelowany ciemniejszymi i jaśniejszymi tonami, pierzasty pas o długości płótna. Zajmuje miejsce między jasnoszarym, gładko wykończonym niebem a świetlistymi płaszczyznami, wdzierając się w nie w górnej partii. Rozmalowana, przydymiona płaszczyzna po raz kolejny obnaża niedostatki wzroku. Widz zostaje zderzony z obrazem za mgłą – wrażliwym, niepewnym, na którym niemal nic nie widać. Jednocześnie wieloznaczność przestrzeni budzi potrzebę uzupełnienia obrazu za pomocą wyobraźni.

Nieostrość i polifonia widzenia ukazane na pierwszym z pokazywanych na wystawie płócien zostają spotęgowane na drugim dziele (il. 4). Jest to obraz o takich samych wymiarach jak poprzedni. Namalowany kadr wydaje się ukazywać widok przesunięty nieco w lewą stronę w stosunku do wcześniejszej pracy. Skłębiona, nieregularna, czarna forma wypełnia ponad połowę obrazu, spychając na prawą stronę migotliwe, regularne płaszczyzny wyznaczające środek pierwszego nokturnu. Wzrok widzów od razu trafia na matową, głęboką czerń, która wydaje się nie tyle należeć do pejzażu, co go zasłaniać. Jej rozległość i amorficzność może budzić nawet irytację. Jak pisze Kamil Kopania, oglądający bardzo łatwo mógłby skwitować oglądane obrazy zdawkowym „nie widać nic”, a tym samym „nie wiadomo o co chodzi” (Kopania). Wzrok widza jest zwrócony w ciemność i skonfrontowany z tym, co unikające bezpośredniej reprezentacji; niewidzialne. Dopiero po jakimś czasie oczy są w stanie przywyknąć do czerni, zaczynając sunąć po jej powierzchni w sposób bardziej świadomy. Tym, co przykuwa uwagę, jest kontrast między zmatowioną, ciemną masą koloru a błyszczącą powierzchnią po prawej stronie płótna. Bujnowski uchwycił na pejzażu moment wspólnego egzystowania ciemności i światła, tuż przed tym, jak jedno z nich wyprze drugie. W przypadku analizowanego obrazu przewaga leży po stronie głębokiej masy czerni, która stopniowo pochłania świetlisty pejzaż. Choć tytuł pracy wskazuje, że mamy do czynienia z nocą, tym, co o wiele bardziej interesuje artystę, wydaje się chwila tuż przed zapadnięciem zmroku – uchwycenie procesu. Co więcej, wskazany moment graniczny nie dotyczy wyłącznie pejzażu, ale także samego aktu malowania.

Korzystając z pejzażu jako tradycyjnej, silnej konwencji, artysta zgłębia granicę między obrazem przedstawiającym a monochromatyczną płaszczyzną, widzeniem a niewidzeniem.

Budzenie świadomości widzenia, które pociąga formalna strona nokturnów, zostało wsparte, co charakterystyczne dla twórczości Bujnowskiego, przez warunki ekspozycji prac. Nokturny zostały zawieszane obok siebie w długiej, wąskiej sali, będącej przeciwieństwem miejsca, jakie dla pejzaży zaaranżowano w Galerii Raster. Uczestnicy wystawy „Arsoniści” mieli możliwość oglądania prac z dość dużej odległości, przyglądanie się zaś dziełom mogło odbywać się bez konieczności podchodzenia bliżej. Mimo malarskich podobieństw między „Nokturnami” a „Nokturnami (Graboszyce)” w białostockim Arsenale zdecydowano się na zupełnie inne rozwiązanie. Sposób wyeksponowania nokturnów wymusił na widzu, aby ten przeszedł się wzdłuż nich, konfrontując się tym samym ze zmieniającym się na jego oczach obrazem. Dzięki takiej decyzji wystawienniczej oglądający został bezpośrednio wystawiony na działanie płócien i zmuszony do zmierzenia się z ich procesualnością. Aktywna postawa widzów umożliwiła dostrzeżenie przejść między światłem a ciemnością, reprezentacją a abstrakcją. Co znaczące, sami goście znaleźli się po części w sytuacji zawieszenia. Bliskość płócien wsparła wrażenie głębi i iluzyjności obrazu, dając widzom możliwość znalezienia się na granicy między rzeczywistością a światem zobrazowanym. Sposób aranżacji oświetlenia również przyczynił się do wykreowania stanu pomiędzy – stworzenia przestrzeni istniejącej jednocześnie w świetle i cieniu.

Wspólnym mianownikiem esejów Marii Poprzęckiej, które znaleźć można w książce *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, jest świadome, uważne patrzanie. Podzielając pogląd wyrażony przez Rudolfa Arnheima, dotyczący tego, że nasze oczy zostały zdegradowane do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających, badaczka koncentruje się na tych elementach w postrzeganiu świata, które zostały wyeliminowane lub zignorowane przez konwencje kulturowe (Poprzęcka 16). W centrum jej zainteresowania stoi to, co nieostre, niejawne, niepewne: obraz za szybą, w którym odbija się świat i publiczność, obraz za mgłą, w którym kształty przestają być rozpoznawalne, czy też obraz powstający w wyniku działania pamięci. Jednocześnie nie wymaga ona, by oko zarówno przypatrujące się dziełom, jak i je tworzące było okiem sprawnym i niezawodnym. Nieudolność wzroku staje się zaletą, a oczy zmęczone, chore, zażawione, oślepienie światłem i uciekające w ciemność, pozwalają na wzbogacenie kontaktu ze sztuką (15-16). Przyglądanie się temu, co trudne czy wręcz niemożliwe do spostrzeżenia,

stanowi również element doświadczania prac Bujnowskiego. W przeciwieństwie do zasady, w której widzialność jest warunkiem *sine qua non* malarstwa, malarz każe patrzeć na to, co niewidoczne, niewyraźne, przyćmione, zobaczone z daleka lub z bliska. Artysta odwraca sytuację, w której sztuka jest bezpośrednio dostępna zmysłom, a zwłaszcza wzrokowi, polecając widzowi konfrontację to z głęboką, pochłaniającą czernią, to znów drażniącą oko świetlistością. Zasłonięcie, po które sięga Bujnowski, wbrew pozorom nie deprecjonuje oka, lecz pozwala mu na odkrycie innych walorów pejzażów: materialności farby czy sposobu, w jaki kolor reaguje ze światłem. Skrycie obrazu wyzwala także potrzebę uruchomienia innych funkcji poznawczych w próbie dotarcia do widoku. W przypadku prac Bujnowskiego konieczne jest zaangażowanie ruchu, wyobraźni czy zwrócenie uwagi na to, co pozaobrazowe, jak sytuacja wystawiennicza. Dzięki temu widz ma szansę rozpoznać oraz ocenić własną sytuację jako osoby patrzącej.

Nieostre, niewyraźne, zakłócone przez mgłę widzenie pojawia się także w ostatniej, pochodzącej z 2016 r. serii prac pt. „Pejzaż w szarości”. W porównaniu do wcześniejszych obrazów ostatni cykl, malowany rozbieloną farbą Lamp Black, nie eksponuje w sposób tak intensywny światłoaktywnych właściwości malatury, sytuując się bliżej konwencjonalnego, monochromatycznego pejzażu (choć budowanie przestrzeni za pomocą światła jest wciąż istotne). Na serię składa się kilka (Bujnowski i Obiedzińska, korespondencja mailowa) płócien utrzymanych w różnych odcieniach szarości o wymiarach 110×110 cm każdy. Po raz kolejny mamy do czynienia z daleko posuniętą rudymencją. Bujnowski całkowicie rezygnuje z osadzenia swoich widoków w czasie i przestrzeni. Pozbawienie obrazów elementów narracji oraz wskazówek dających możliwość identyfikacji sceny powoduje, że oglądający konfrontuje się przede wszystkim z materialną, zmysłową stroną dzieł. Inaczej niż we wcześniej omawianych pejzażach trudna do ustalenia staje się też pora, którą pokazują dzieła. Zarówno tytuł, jak i utrzymana w szarych barwach kolorystyka odżegnują się od skojarzeń z nocą, przywodząc raczej na myśl świt lub chwilę tuż przed zmierzchem. Mimo że obrazy nie powstały przy udziale zdjęć, grafitowe barwy, wybór nieznaczących, rozmazanych kadrów czy ulotność widoku przywołują skojarzenia z fotograficznymi eksperymentami. Jak zauważa Poprzęcka, fotografia pozwalająca zobaczyć to, co niewidzialne czy eliminowane z pola widzenia, zmieniła sposoby patrzenia, stając się filtrem oczyszczającym naszą percepcję z wielowiekowych tradycji (Poprzęcka 46). Pierwsze dekady były dla nowego medium etapem poszukiwań, który przygotował miejsce dla nowej

wizualności: nieporadnych, ujętych z niewłaściwego dystansu kadrów z pustymi pierwszymi planami, na których widać niewiele (Poprzeczka). Echa tej estetyki pobrzmiewają w pejzażach Bujnowskiego, gdzie tematem przedstawienia staje się to, co niewyostrzone, niedoświetlone lub wręcz przeciwnie – oślepiające i każące widzowi przesunąć wzrok. Widać to wyraźnie w pracy z omawianej serii, która była prezentowana na targach Art Basel Hong Kong w 2016 r. (il. 5). Chociaż obraz korzysta z podobnego repertuaru środków malarskich, który zawierały wcześniejsze cykle, można odnaleźć w nim także nowe sposoby kształtowania płaszczyzny. Bujnowski modeluje powierzchnię za pomocą pionowych pociągnięć pędzla, pozostawiających na płótnie wyraźne smugi. Dzięki temu zabiegowi obraz przypomina widok oglądany przez zamgloną lub deszczową szybę – nie jest dany bezpośrednio. Fantasmagoryczna, mglista przestrzeń w połączeniu z monolitycznymi formami o wyraźnie zaznaczonym dukcie pędzla przywodzi na myśl zdjęcia krajobrazów Timothy’ego O’Sullivana z drugiej połowy XIX wieku, przywoływane przez Rosalind Krauss m.in. w publikacji *Photography’s Discursive Spaces: Landscape/ View* (Kraus 311-316). Podobnie jak na fotografiach O’Sullivana zakwestionowaniu ulega typowa percepcja widza. Rozmycie granic form i ich wyjątkowa wrażliwość na światło sprawia, że trudno osadzić je w przestrzeni oraz określić ich położenie wobec odbiorcy. Prace Bujnowskiego, zmuszając do śledzenia tego, co ukryte w cieniu, zakryte i wrażliwe, prowokują do zgubienia się w pejzażu – poznawania go na różne sposoby, które nie są sankcjonowane przez jeden system poznawczy.

KONIEC OBRAZU

Pejzaże Bujnowskiego, nawiązujące z jednej strony do romantycznej, nastrojowej tradycji, z drugiej zaś opierające swoją poetykę na czerni, nieostrości, utracie spojrzenia, wpisują się w szerszą, modernistyczną refleksję na temat granic sztuki. W strategiach Marka Rothko, Franka Stelli czy Luca Tuymansa, podobnie jak w przypadku polskiego malarza, redukcja środków artystycznych każe stawiać pytania o graniczne stadium rozwoju sztuki, a także doświadczenie widza w kontakcie z monochromatycznym, ascetycznym, „ostatnim” obrazem.

Artystą, któremu przypisuje się wyjątkowo bezkompromisową, minimalistyczną ideę sztuki, jest Ad Reinhardt. Ścieżkę artystyczną amerykańskiego twórcy charakteryzuje bardzo konsekwentnie prowadzony proces redukcji

i dochodzenia do monochromatycznych prac. Głównym impulsem przekształceń było dążenie Reinhardta do stworzenia dzieła, które byłoby uniwersalne i klasyczne – ahistoryczne i niepoddające się czasowi. Cechowały go dwie podstawowe linie działania. Pierwsza odnosi się do wyizolowania sztuki z życia, a tym samym do wyeliminowania wszelkich pomostów między tymi dwiema sferami: emocji, gestu, ekspresji przypadku. Druga, bardziej formalna, opiera się na oczyszczeniu malarstwa ze wszystkich elementów niemalarskich, które nie zawierają się w jego istocie. W przypadku amerykańskiego artysty redukcja i zbliżanie się do ostatecznej wizji obrazu było oparte na eliminacji z dzieła wszelkich napięć wewnętrznych, co z kolei zbliża go do unistycznej koncepcji Władysława Strzemińskiego (Brogowski 22-23). W pracy *Dwanaście zasad dla nowej akademii* wymienia środki, które odrzuca jako pospolite i antyintelektualne jakości. Należą do nich między innymi: tekstura, ślad pędzla, szkic i rysunek, forma, wzory, światło, przestrzeń, czas, wymiar i skala, ruch, przedmiot, kolor (44-48). Ten ostatni jest przez Reinhardta traktowany jako barbarzyński, niestały czy sugerujący życie. Zwraca uwagę niechęć malarza do koloru jako środka, który stanowi pustą dekorację, a jednocześnie nie poddaje się kontroli. Jedyną funkcją, jaką artysta przypisuje barwie, jest sprzyjanie całkowitej separacji obrazu od życia. Stąd obecność czerni w jego pracach, która pozwala na wyrażenie sztuki bezczasowej, nierozmiłowanej w scenerii i nie powiązanej z rzeczywistością.

Reinhardt w rozmowie z Bruce'em Glaserem na rok przed swoją śmiercią stwierdził: „Ja najzwyczajniej wykonuję ostatnie obrazy, jakie ktokolwiek może namalować” (11). Proces oczyszczania malarstwa i wiara w esencjonalny wymiar obrazu doprowadziły go do punktu, w którym sztuka staje się definicją, odniesieniem, celem i źródłem dla siebie samej. U progu lat sześćdziesiątych wykształca się ostatecznie wygląd jego obrazu, który sam malarz opisuje jako kwadratowe (neutralne i bezkształtne) płótno o wymiarach 152×152 cm, wysokie i szerokie jak człowiek z rozpostartymi ramionami, dzielone na dziewięć równych pól (ale nie posiadające kompozycji) wyzute ze światła, o ciemnych, nie kontrastujących (bezbarwnych) barwach (31). Przekonanie o konieczności wyizolowania sztuki z życia zaowocowało również ścisłą kontrolą nad gestem malarskim. Artysta całkowicie wyeliminował gęstą fakturę farby, używając silnie rozcieńczonych olei, aż do uzyskania równomiernej, matowej powierzchni. Pozbawienie dzieła osobistego gestu i ekspresji artysty wynikało z przekonania Reinhardta, że artysta, który „musi wyrażać siebie” oraz obarczać sztukę swoim życiem, jest w istocie jej wrogiem. Idea malarstwa, którą artysta wyraził za pomocą czarnych obra-

zów, sprowadza się do dogmatu sztuki dla sztuki, niesłużące dekoracji, reprodukcji, ekspresji, propagandzie czy też literaturze (8-16).

Twórczość Reinhardta, choć nie budzi już dziś tak gwałtownych emocji jak za życia malarza (11), w dalszym ciągu stanowi znaczący głos w dyskusji na temat granic sztuki, poetyki czarnych, monochromatycznych prac, a także sposobów widzenia dzieł. W tę refleksję wpisuje się twórczość Bujnowskiego, którego płótna, zwłaszcza z ostatnich dziesięciu lat, zadają pytanie o obecność oraz doświadczenie obrazu. Polski twórca, podobnie jak Reinhardt, diagnozuje możliwości redukcji środków malarskich, sprawiając, że tradycyjny sposób oglądania płócien staje się utrudniony lub nawet niemożliwy. Podstawowym elementem tej redukcji jest sprowadzenie tonacji prac do czerni i szarości. Chociaż stosunek Bujnowskiego do kolorów nie odznacza się właściwą dla Reinhardta wrogością, barwa ponownie staje się walorem niepotrzebnym, odwracającym uwagę od istoty obrazu (Jurkiewicz i Pieńkos 23). Mimo że polski malarz nie rezygnuje ze światła, a wręcz przeciwnie – staje się ono tematem jego płócien, nie mamy do czynienia z tradycyjnym *chiaroscuro*, lecz efektem powodującym wielokrotne ukrywanie się obrazu. Ograniczeniom podlega również kompozycja, która w dużej mierze jest kształtowana przez świetlistość farby, a także smugi, mgłę, roztarcia. Co więcej, w przypadku płócien Bujnowskiego analiza odwołująca się do ekspresyjnego, osobistego gestu twórcy także ulega nadwężeniu. Podobnie jak monochromy Reinhardta, opierają się one na wystudiowanych, wyćwiczonych procedurach, co umożliwia tworzenie serii identycznych lub zbliżonych prac. Jak stwierdza Łukasz Gorczyca: „(...) gest Bujnowskiego jest wyczyszczony z indywidualnego stylu, nie poddaje się analizie grafologicznej. Rafała zajmuje (...) proces wytwarzania wizerunków a nie ego artysty” (128). Tak jak w przypadku postawy Reinhardta, zwraca uwagę skupienie się na samym obrazie, istocie malarskości. Dzieło nie jest traktowane jako forma indywidualnej ekspresji; nie służy do wyrażania zewnętrznych wobec malarstwa treści.

Leszek Brogowski, odnosząc się do odbioru płócien Reinhardta, wskazał, że artysta w swoich poszukiwaniach esencji obrazu sprowadził sztukę na skraj widzialności (23). Idealnie jednolite, czarne prace, w których pojawia się motyw krzyża, tworzyły gładką, pozbawioną punktów szczególnych powierzchni, nie pozwalając oku na odnalezienie chociażby jednego detalu, na którym mogłoby się zatrzymać. Zachowanie nieskazitelnej, bezprzedmiotowej formy obrazu stanowiło jeden z głównych priorytetów malarza, który zamalowywał przypadkowe plamy, zeszpecenia, ślady ręki czy draśnięcia

do momentu, gdy praca ponownie nabierała czystego, abstrakcyjnego wyglądu (11). Trwanie Reinhardta przy obrazie, a jednocześnie eliminowanie z niego wszelkich elementów absorbujących spojrzenie, miało kluczowe konsekwencje dla jego percepcji. Brogowski wskazuje na napięcie polegające na tym, że malarz zarazem wyklucza „oglądanie” obrazu, jak też sugeruje „patrzenie” weń, gdyż wciąż pozostaje ono tradycyjnym malowidłem wiszącym na ścianie galerii. Tym samym „niewidzące spojrzenie” implikowane przez dzieło skłania badaczy do analizowania późnej twórczości Reinhardta w odniesieniu do technik kontemplacyjnych i medytacyjnych studiów nad własną osobowością (Gorczyca 15). Sposoby skupiania percepcji widzów zastosowane przez amerykańskiego malarza stanowią znaczący kontekst dla odbioru obrazów Bujnowskiego. Ponownie mamy do czynienia z podróżą do granic widzenia, choć z wykorzystaniem innych środków niż w przypadku prac Reinhardta. Bujnowski odwołuje się do różnorodnych granicznych doświadczeń oka, które mogą przypominać zjawiska istniejące w rzeczywistości. Kontakt ze świetlistymi obrazami przywodzi na myśl patrzenie prosto w słońce, gdzie możliwe jest tylko chwilowe spojrzenie, długotrwała zaś obserwacja powoduje nawet oślepienie. Innym doznaniem eksponowanym przez malarza jest patrzenie przez mgłę czy dym, które zmienia kształty, ludzi czy podsuwa wieloznaczne interpretacje (Świtek 52). Inaczej niż w przypadku Reinhardta, obraz nie zostaje zatem wyizolowany z życia, lecz badany w relacji wobec niego. Dążenie do uniwersalności, które odznacza się w postawie amerykańskiego malarza, w omówionych dziełach Bujnowskiego zostaje zastąpione przeżyciem ograniczonym przez miejsce i czas. Powiązanie odbioru prac z warunkami ekspozycyjnymi sprawia, że zmienia się on pod wpływem pory dnia, przestrzeni architektonicznej czy społecznej. Doświadczenie obrazu zostaje wyprowadzone poza granice płótna, lecz jednocześnie nie staje się, groźnym dla Reinhardta, zaprzęgnięciem sztuki do pełnienia pozaartystycznych funkcji.

SPOWOLNIĆ WIDZENIE

Wyzwolenie obrazu z ram czystej psychologii widzenia zachodzi również w czterech pracach z cyklu „Maj 2066. Tonda”, zaprezentowanych w 2016 r. na wystawie „Maj 2066” w warszawskiej Zachęcie (il. 6). Są to abstrakcyjne tonda o średnicy 100 cm każde, pokazujące różne warianty geometrycznej, monochromatycznej kompozycji. Choć kształt płócien może budzić skoja-

rzenie z Reinhardtowskim dążeniem do uniwersalizmu, to jednak, inaczej niż w przypadku amerykańskiego artysty, wewnętrzna struktura dzieł nie odzwierciedla kształtu blejtramu. Tonda są poprzecinane odcinkami dzielącymi płótna na kilka (trzy lub cztery) części różnej wielkości. Każdy z wycinków tworzą równoległe pociągnięcia pędzla, budujące promienistą strukturę, powtarzającą tę, którą można dostrzec w cyklu „Lamp Black”. Zmiana kierunku prowadzenia linii w obrębie poszczególnych obszarów sprawia, że wyraźniej odznaczają się na tle płótna, budząc skojarzenie z diagramem kołowym. Oparcie kompozycji na napięciach kierunkowych wzmacnia ekspresję obrazów, naruszając neutralny, uniwersalny kształt koła. Podział płótna został wzmocniony poprzez kolorystykę. Każdy z wycinków ukształtowano przy użyciu różnych odcieni szarości, przechodzących płynnie z jednego koloru w drugi. W zależności od obszaru, barwy to ciemniejszą wraz ze zbliżaniem się do wnętrza koła, to stają się jaśniejsze. Co więcej, punktowe światła wydobyły opalizujące odcienie kolorów, które pod wpływem oświetlenia osiągały błękitne tony. Łudzące właściwości barw, jak i wyraźnie dostrzegalny sposób prowadzenia pędzla zaprzeczają tym samym dążeniom Reinhardta do uzyskania bezczasowości i uniwersalizmu w sztuce.

Każda z prac, bezpośrednio po namalowaniu, została poddana procesowi starzenia poprzez umieszczenie jej w komorze służącej do testów wytrzymałości materiałów na Politechnice Warszawskiej (pod kierunkiem prof. Ryszarda Piramidowicza). Po pobycie w komorze obrazy zmatowiały, nabrały patyny i niewielkich uszkodzeń. Zostały też poobijane w trakcie transportu, dlatego kolejnym krokiem stała się próba odtworzenia pierwotnego stanu. Prace poddano konserwacji, traktując je w ten sam sposób jak kilkudziesięcioletnie dzieła. W ciągu kilku dni tonda pod względem fizycznym i materialnym stały się o pięćdziesiąt lat starsze (Żydek). Tym samym widzowie zostali skonfrontowani z obrazami, których życie może być mierzone w odniesieniu do różnych perspektyw czasowych. Czas przestaje być postrzegany wyłącznie jako Newtonowska jednostajna, uniwersalna wielkość, płynąca w jednakowym tempie i niepodatna na wpływy. Prace, funkcjonujące jednocześnie w różnych porządkach: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, komplikują zwykłe rozumienie czasu, sprawiając, że myślenie o nim jako racjonalnym ciągu przyczynowo-skutkowym zostaje zachwiane. Jest to znamieny zabieg w kontekście koncepcji Reinhardta. Dążenie artysty do uniwersalizmu, przejawiające się w wyborze idealnie symetrycznego kształtu kwadratu czy odrzuceniu choćby drobnych uszkodzeń na płótnie, zderza się z postawą Bujnowskiego, który celowo narusza integ-

ralność tond. Bezczasowość obrazu zostaje zastąpiona dziełami, w których różne porządki czasowe funkcjonują wspólnie, we wzajemnym zmieszaniu.

Refleksja na temat wieloaspektowego doświadczania czasu i przestrzeni przy użyciu różnorodnych praktyk artystycznych stała się jednym z kluczowych aspektów książki Lutza Koepnicka *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*, wydanej w 2014 r. Pojawienie się pracy przypadło na okres dużego zainteresowania kategorią powolności w różnych obszarach nauki i codzienności przy jednoczesnym kulcie prędkości i dynamiczności obecnym zwłaszcza w technologii i ekonomii. Zwracając uwagę na obie tendencje, niemiecki badacz rezygnuje z wartościowania powolności. Odcina się wyraźnie zarówno od traktowania jej jako przejawu przedindustrialnego konserwatyzmu, jak też remedium na przyspieszającą rzeczywistość. Co istotne, w badaniach Koepnicka funkcjonuje ona w powiązaniu z prędkością i zmiennością współczesnego świata. Postawa badacza ujawnia się wyraźnie w analizie modernistycznej afirmacji szybkości, zgiełku, pędu. Odwołując się do praktyk włoskich futurystów i pism Waltera Benjamina, zauważa, że to właśnie powolność była tym, co pozwoliło modernistom na dostrzeżenie, zarejestrowanie i opisanie, w jaki sposób nowoczesna kultura przyspieszyła rytm przedindustrialnego życia i przekształciła materialne i niematerialne relacje w różnych regionach świata (Koepnick 19-20). Doniosłość kategorii powolności zasadza się zatem dla badacza na byciu krytycznym narzędziem, umożliwiającym badanie sposobów percepcji, a przez to także tego, co to znaczy doświadczać współczesności – *contemporaneous* (11). Co istotne, powolność jest dla Koepnicka jakością, w której tkwi znaczący potencjał do aktywizowania artystycznych praktyk. Analizując zdjęcia, instalacje czy filmy wybranych współczesnych artystów (m.in. Toma Tykwera, Billa Violi, Douglasa Gordona, Olafura Eliassona czy Janet Cardiff), badacz zwraca uwagę na to, w jaki sposób możliwe jest rozszerzanie myślenia na temat mobilności, czasu, relacji.

Odwołując się m.in. do myśli brytyjskiego artysty i pisarza Victora Burgina, Koepnick portretuje współczesność jako konglomerat czasu i przestrzeni, w którym nie ma miejsca na jedną, spójną narrację czy samowystarczalne, niezależne obszary (5). O wiele właściwsza dla jej definicji jest figura nadmiaru. Współczesność wyłania się jako nieustannie zmieniająca się płaszczyzna, gdzie spotykają się różnorodne, konkurujące ze sobą możliwości, prędkości czy czasy. Tym, co pozwala doświadczyć wskazanej złożoności, jest powolność. W przekonaniu badacza jest ona środkiem umożliwiającym wstrzymanie, wizualizację, a także konfrontację z bogactwem

współczesności. Nie należy jej natomiast rozumieć w kategoriach odwrócenia się od mobilności i spowolnienia prędkości. Nie polega na znalezieniu wysp ciszy, spokoju i spoczynku, gdzieś poza wielością bodźców. Tym samym Koepnick odcina się od dyskursu, który jest kształtowany przez takie głośne publikacje, jak *Pochwała powolności. Jak zwolnić tempo i cieszyć się życiem* Carla Honoré'a. Powolność nie jest nostalgiczną tęsknotą za tym, co przedindustrialne, lecz zdecydowanie współczesną strategią umożliwiającą intensyfikację doświadczenia i wzbogacenie sposobów percepcji (21). W przekonaniu Koepnicka znajduje się pomiędzy modernistyczną afirmacją tego, co nowe a postmodernistycznym postrzeganiem terażniejszości jako posthistorycznego czasu mieszania się historii, stylów, znaczeń (7-8). Bycie współczesnym oznacza dla badacza, który czerpie wiele z myśli Giorgia Agambena, odwagę w konfrontacji z nieznanym; otwartość na różne możliwości (7).

Jedną z realizacji, która pozwoliła Koepnickowi zilustrować, w jaki sposób powolność daje się wykorzystać jako krytyczny środek do intensyfikacji czasowych oraz przestrzennych doświadczeń, jest praca Olafura Eliassona *Your Mobile Expectations: BMW H2R Project*. Na zaprezentowaną w 2007 r. instalację składało się tytułowe auto napędzane wodorem, które powstało, aby bić rekordy prędkości, przy jednoczesnym minimalizowaniu wpływu na środowisko. Eliasson pozbył się zewnętrznej powłoki BMW, zastępując ją skomplikowanym stelażem z metalowej siatki, a następnie całość oblał wodą i zamroził. Powstała w ten sposób konstrukcja, z setkami metalowych płyt pokrytych warstwą lodu, przypominała nieco łuski prehistorycznego gada. Goście, odwiedzając schłodzone pomieszczenie, w którym znalazło się auto, byli zapraszani do okrycia się grubymi kocami tak, aby mieli możliwość oglądania pracy z bliska (Koepnick 9). Jak wskazuje Koepnick, praca Eliassona przekształciła narzędzie służące do szybkiego przemieszczania się w obiekt, który skłonił oglądających do zatrzymania się oraz skonfrontowania się z nowymi perspektywami jakich dostarczyła zmiana. Lodowa powłoka samochodu sprawiła, że auto wyglądało inaczej w zależności od kąta obserwacji, ruch zaś i ciało gości stały się eksperymentalnymi narzędziami percepcji. Co więcej, zestawienie lodu z konstrukcją samochodu pozwoliło przyjrzeć się zjawisku nakładania się czasów. Szybkość i dynamiczność pojazdu zostały skonfrontowane z właściwościami lodu, którego roztopienie wymaga czasu. Powolność w pracy Eliassona nie ogranicza się do okiełznania prędkości nowoczesnego samochodu czy budzenia refleksji na temat zmian klimatycznych i ekologii. Jest ona środkiem umożliwiającym zba-

danie doświadczenia mobilności i czasu, pokazując je w całej ich względności. Sprzyja też badaniu relacji przestrzennych. Zrównanie temperatury pomieszczenia i lodu pozwoliło na dostrzeżenie zależności między przestrzenią, obiektem i ludzkim ciałem. W uruchomieniu wielu różnorodnych bodźców i zaangażowaniu widzów, ujawnia się konceptualna idea powolności wywiedziona przez Koepnicka – umożliwiająca odbieranie terażniejszości w całej jej złożoności (8).

Strategie powolności i idea rozszerzania doświadczenia wydobyte przez Koepnicka znajdują swoje odzwierciedlenie w artystycznej praktyce Bujnowskiego. Monochromatyczne serie, stając w poprzek wizualnych przyzwyczajęń dążących do jednorodnych interpretacji, umożliwiają alternatywne sposoby badania obrazu, czasu, przestrzeni. Eksponowana przez niemieckiego badacza definicja terażniejszości, w którą jest wpisany szereg różnych czasów i historii, wysuwa się na pierwszy plan również w cyklu „Maj 2066. Tonda”. Postarzone prace komplikują myślenie o periodyzacji, zwracając uwagę widzów na heterogeniczność czasu i jego wpływ na odbiór dzieł. Rzeczywistość widzów splata się z perspektywą obrazów, które są zanurzone jednocześnie w terażniejszości, przeszłości (odsyłają do chwili, w której zostały postarzone) oraz przyszłości (roku 2066). Co więcej, stanowią one fizyczną rejestrację walki z czasem, będąc zapisem konserwatorskich starań o przywrócenie ich pierwotnego wyglądu. Zwraca uwagę krytyka fetyszyzacji dzieła sztuki. Bujnowski traktuje czas jako element gry z widzem i rynkiem sztuki, w którym wartość pracy bardzo często łączy się z jego wiekiem (Bujnowski, „Warszawa stolicą konceptualizmu”). Refleksję na temat wieloaspektowości czasu i przestrzeni wzmacniają świetliste właściwości omówionych pejzaży. Silna reakcja farby na światło sprawia, że obrazy podlegają ciągłym zmianom, przeobrażając się w oczach widzów. Podobnie jak w przypadku instalacji Eliassona, intensyfikacji ulegają zależności przestrzenne. Ciała widzów współtworzą wygląd monochromów, wpływając, poprzez ruch, na to, w jaki sposób się one ukazują. Tym samym obecność publiczności nie jest ograniczona wyłącznie do wzroku, jak ma to miejsce w tradycyjnej narracji historii sztuki. Dostrzeżenie sytuacji przestrzennej, w jakiej znajdują się prace, i poczucie swobody ruchu w konfrontacji z nimi mają istotne znaczenie w kontekście, wydobywanej przez Koepnicka, kurczliwości przestrzeni właściwej dla współczesności.

Niemiecki badacz, uzasadniając wybór praktyk artystycznych, na których skupił się w swojej publikacji, wskazał, że interesowały go prace eksperymentujące z rozbudowanymi strukturami czasowości, strategiami wahania,

opóźnienia czy hamowania (Bujnowski, „Warszawa stolicą konceptualizmu”). Wyróżnione przez Koepnicka wartości związane ze skupieniem się czy postojem stanowią także istotny aspekt obrazów Bujnowskiego. Jednym z walorów tworzących przestrzeń dla koncentracji wzroku jest kolor czy też raczej jego brak. Rezygnując z barw, łączonych z błyskawicznym, emocjonalnym impulsem, Bujnowski koncentruje się badaniu wartości malarskich w obrębie ograniczonej, monochromatycznej palety. Jest to zabieg, który pozwala widzowi na bardziej wyostrome śledzenie ruchu pędzla, przejść tonalnych, smug. Widać to w sposób szczególny w przypadku pejzaży malarskich. Rudymencja i rozmycie przedstawienia rodzi potrzebę wyłonienia obrazu z zacieków, grudek farby, plam. Koncentracja na detalu stanowi również moment wythchnienia od rozwibrowanej, ulotnej, świetlistej powierzchni prac. Zatrzymanie uwagi na szczegółach czy niedoskonałościach dzieł spowalnia spojrzenie widza, pozwalając na intensyfikację jego kontaktu z obrazami.

Przyglądając się, w kontekście percepcji prac, wskazanej u Bujnowskiego redukcji środków malarskich, trudno uznać, by była ona praktyką ograniczającą. Przeciwnie – służy rozszerzeniu czasowego, przestrzennego czy wizualnego doświadczenia obrazu. Inaczej niż u Reinhardta, idea jednej, esencjonalnej sztuki zostaje zastąpiona postawą, w której pojawia się wiele różnorodnych sposobów myślenia o dziele i doświadczaniu malarskości. Strategią, w której ramach Bujnowski podejmuje problem granic wizualności, obecności widza i jego sytuacji przestrzennej wobec przedstawienia, jest łączenie dawnych i współczesnych tradycji artystycznych. Sięgając do poetyki nokturnu czy ostatniego obrazu, artysta reinterpretuje je w oparciu o kwestię materialności obrazu i cielesności całego procesu widzenia. Dzięki temu możliwe jest zbadanie transformacji nawyków percepcyjnych oraz oczekiwań estetycznych widzów. Tym, co ulega zakwestionowaniu w monochromatycznych seriach Bujnowskiego, jest prymat wzroku, który przez wieki był traktowany jako podstawowy miernik sztuki oraz główne narzędzie jej doświadczania. W przypadku omówionych serii prac artysty, ale także innych, takich jak „Lamp. Black” i „Bambusy”, wizualne przyzwyczajenia odbiorców zostały zanegowane przez narzucającą się, niezwykle zmysłową fizyczność obrazów. Jarząca się za sprawą farby Lamp Black powierzchnia, jak też nieostre, zamglone partie nie pozwalają publiczności obrać tradycyjnie biernej postawy. Rozpraszać czy nawet drażnić spojrzenie widzów, prowokują do krążenia wokół pracy, oddalania się i zbliżania po to, aby wyłonić z obrazu rozpoznawalne kształty. Włączenie do procesu percepcji

działa czynników na pozór zewnętrznych wobec niego, takich jak oświetlenie, ruch, ekspozycja, pozwala na rozszerzenie przestrzeni doświadczenia artystycznego poza ramy obrazu. Zmienność prac w zależności od kontekstu obserwacji zachęca do uważnego, dłuższego kontaktu z dziełami. Co więcej, tworzenie relacji między ekspozycją, obrazem a widzem wpływa na pozycję tego ostatniego. Doświadczenie dzieła, w którym wzrok przestaje odgrywać niepodzielną rolę, niesie skutki dla myślenia o podmiotowości odbiorcy. W opinii takich krytyków, jak Michael Fried czy Brian O'Doherty, sztuka i miejsca jej ekspozycji, traktując oko jako szlachetny organ, estetycznie i społecznie wyższy niż sam patrzący, pozbawia widza integralności. Przeciwwagą dla takiej postawy są monochromatyczne realizacje Bujnowskiego, które w proces percepcji dzieła włączają także jego cielesność. Obrazy domagają się konkretnego zachowania – przejścia się wzdłuż nich, zbliżenia się, oddalenia, a nawet przykucnięcia lub obrócenia pracy (te ostatnie dwa działania są możliwe w przypadku serii „Bambusy” i „Lamp Black”). Działania te wymagają określonego treningu służącego wzmocnieniu całego organizmu, a nie tylko szkoleniu oka (Świtek 59). Pozwalają też na rozpoznanie sytuacji wystawienniczej, tak jak w przypadku ekspozycji w białostockim Arsenale. Dzięki aktywnej postawie widzowie mieli możliwość uprzytomnienia sobie ograniczeń jakie niesie ze sobą przestrzeń (wąskie pomieszczenie nie pozwalało na skonfrontowanie się ze świetlistymi pracami z oddali). Doświadczenie obrazu i jego otoczenia przy wspólnym udziale spojrzenia i ciała pozwala tym samym na traktowanie widza jako podmiotu w jego całości i integralności.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolf. *Film jako sztuka*. Tłum. Wanda Wertenstein, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1961.
- Baranowski, Paweł, i Fred Hatt. *Światło w malarstwie*. Artelux, Metal Merge, 2013.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt*. Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, 1984.
- Bujnowski, Rafał. „Warszawa stolicą konceptualizmu”. *Notes na sześć tygodni*, notesna6tygodni.pl/?q=warszawa-stolic%C4%85-konceptualizmu. Dostęp 1.08.2017.
- Bujnowski, Rafał, i Ewa Obiedzińska. Korespondencja mailowa prowadzona od 5.05.2017 do 15.06.2017 r. Transkrypcja rozmowy w archiwum autorki.
- Drągowska, Magdalena, Dominik Kuryłek, i Ewa Małgorzata Tatar. *Krótką historią Grupy Ładnie*. Ha!art 2008.

- Gorczyca, Łukasz. *Rafał Bujnowski. Polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999-2013*. Fundacja Raster, 2013.
- Haake, Michał. „Metafizyka – symbol – pejzaż. Przyczynek do badań nad obrazami Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny”. *Sacrum et Decorum*, nr 9, 2016, ss. 19- 37.
- Honoré, Carl. *Pochwała powolności. Jak zwolnić tempo i cieszyć się życiem*. Tłum. Krzysztof Umiński, Drzewo Babel, 2014.
- Jurkiewicz, Małgorzata, i Jolanta Pieńkos, redaktorzy. *Rafał Bujnowski Maj/May 2066*. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2016.
- Juskowiak, Olga. „Pokolenie 2000”, wycinek prasowy, teczką Rafała Bujnowskiego, Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.
- Koepnick, Lutz. *On Slowness. Toward an Aesthetic of the Contemporary*. Columbia University Press, 2014.
- Kopania, Kamil. „Bujnowski – światło, mrok, czerń”, *Ownetic*, magazyn.o.pl/2014/kamil-kopania-bujnowski-swiatlo-mrok-czern/#/. Dostęp 24.07.2017.
- Krajewski, Marek. „Galeria Otwarta (1998-2001)”. *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998 – 2002*, red. Maciej Kuszela, AMS SA, 2003, ss. 94-95.
- Krauss, Rosalind. „Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View”. *Art Journal*, t. 42, 1982, ss. 311-319.
- Mitchell, William J.T. *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*. Tłum. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Nowakowski, Andrzej. *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Universitas, 1994.
- Poprzęcka, Maria. *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Słowo/obraz terytoria, 2008.
- Sarzyński, Piotr. „Dmuchanie w banana”. *Polityka*, nr 31, 2003, ss. 54-55.
- Skotnicza, Ewa. „Szara godzina” na płótnach polskich monachijczyków czyli niemiecki Stimmung w rodzimym wydaniu”. *Muzeum Suwalki*, muzeum.suwalki.pl/wp-content/uploads/2016/02/Ewa-Skotnicza-artyku%C5%82.pdf. Dostęp 12.11.2020.
- Świtek, Grażyna. *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Witkiewicz, Stanisław. *Aleksander Gierymski*. Towarzystwo Wydawnicze, 1903.

W STRONĘ INTENSYFIKACJI DOŚWIADCZENIA OBRAZU.
ANALIZA MONOCHROMATYCZNYCH PRAC RAFAŁA BUJNOWSKIEGO
Z LAT 2012- 2016

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza, dotychczas niebadanych, monochromatycznych obrazów Rafała Bujnowskiego z lat 2012-2016. Koncentrując się na pracach z serii „Nokturn (Graboszyce)”, „Nokturn”, „Pejzaż w szarości” oraz „Maj 2066. Tonda”, autorka interpretuje je w kontekście doświadczenia obrazu oraz transformacji sposobów widzenia odbiorcy poprzez świadome zabiegi artysty. Artykuł prezentuje najnowszą twórczość Bujnowskiego jako zakorzenioną w historii sztuki – rozpostartą pomiędzy romantyczną poetyką nokturnu a ideą końca obrazu. Korzystanie z konwencji obrazowych nie służy jednak powtórzeniu, lecz ich reinterpretacji: stawianiu pytań o materialność dzieła, granice wizualności czy relację widza wobec płótna. Artykuł wskazuje na różne

sposoby intensyfikacji doświadczenia obrazu oraz wzmacniania kontaktu odbiorców z dziełem. Zagadnienia te pozwoliły ukazać monochromatyczne obrazy jako złożony obszar znaczeń jak również środek służący badaniu teraźniejszości: przestrzeni, prędkości, czasu.

Słowa kluczowe: Rafał Bujnowski; monochromatyzm; materialność; czerni; doświadczenie obrazu; widzenie; powolność.

TOWARDS AN INTENSIFICATION OF THE PERCEPTION OF PAINTINGS:
A STUDY OF RAFAŁ BUJNOWSKI'S 2012-2016
MONOCHROME WORKS

S u m m a r y

The aim of this study is to analyse the hitherto unresearched monochrome paintings of Rafał Bujnowski from 2012-2016. Focusing on works from the series "Nokturn (Graboszyce)", "Nokturn", "Pejzaż w szarości" and "Maj 2066. Tonda", I interpret them in the context of the perception of paintings, and the painter's conscious transformation of the viewer's way of seeing. This article presents Bujnowski's recent works as rooted in the history of art – covering that space between the romantic nocturne tradition and the idea of the end of painting. The use of painting conventions is not based on repetition, but rather on reinterpretation: asking questions about the materiality of the work of art, its visual limits or the viewer's relationship with the canvas. I point out different ways of intensifying the experience of paintings and the strengthening of the audience's contact with a particular work. These aspects allow me to present the monochrome paintings as a complex space of meanings, and as a tool for investigating the present: space, speed and time.

Keywords: Rafał Bujnowski; monochromatism; materiality; black; painting perception; seeing; slowness.



1. Rafał Bujnowski, *Nokturn (Graboszyce)*, 2013, olej na płótnie, 180×180 cm, kolekcja prywatna, fot.: rastergallery.com/wp-content/uploads/2013/04/Raster-gallery-exhibition-view-Rafa%C5%82-Bujnowski-Arsoni%C5%9Bci-Arsonists-2013-1.jpg. Dostęp 23.03.2021



2. Rafał Bujnowski, *Nokturn (Graboszyce)*, 2012, olej na płótnie, 166×166 cm, kolekcja prywatna, fot.: rastergallery.com/wp-content/uploads/2013/04/BJN_jeziro_duze3-1600x1598.jpg. Dostęp 23.03.2021



3. Rafał Bujnowski, *Nokturn*, 2014, olej na płótnie, 130×300 cm,
Galeria Arsenał w Białymstoku,
fot.: [galeria-arsenal.pl/images/upload/kolekcja/bujnowski-rafal/
nokturn-2/bujnowski-nokturn-2.jpg](http://galeria-arsenal.pl/images/upload/kolekcja/bujnowski-rafal/nokturn-2/bujnowski-nokturn-2.jpg). Dostęp 23.03.2021



4. Rafał Bujnowski, *Nokturn*, 2014, olej na płótnie, 130×300 cm,
Galeria Arsenał, w Białymstoku,
fot.: [galeria-arsenal.pl/images/upload/kolekcja/bujnowski-rafal/
nokturn-1/bujnowski-nokturn-1.jpg](http://galeria-arsenal.pl/images/upload/kolekcja/bujnowski-rafal/nokturn-1/bujnowski-nokturn-1.jpg). Dostęp 23.03.2021



5. Rafał Bujnowski, *Pejzaż w szarości*, 2016, olej na płótnie, 110×110 cm, kolekcja prywatna.



6. Rafał Bujnowski, „Maj 2066. Tonda”, 2016, olej na płótnie, \varnothing 100 cm każde, zdjęcie z wystawy „Rafał Bujnowski. Maj 2066”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, fot.: rastergallery.com/wp-content/uploads/2016/06/575ff223b408f. Dostęp 23.03.2021