

Eleonora Jedlińska

Zofia Lipecka
Labirynty sztuki



Zofia Lipecka
Labirynty sztuki



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Eleonora Jedlińska

Zofia Lipecka
Labirynty sztuki

Eleonora Jedlińska (ORCID: 0000-0002-4322-5563) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki, 90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

Agnieszka Bender, Jan Wiktor Sienkiewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbiał

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Aneta Tkaczyk

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce: praca Zofii Lipeckiej *Récit_4. Cercle vicieux / Opowieść_4. Błędne koło*, 2022

© Copyright by Eleonora Jedlińska, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11134.23.0.M

Ark. wyd. 10,6; ark. druk. 19,5

<https://doi.org/10.18778/8331-342-9>

ISBN 978-83-8331-342-9

e-ISBN 978-83-8331-343-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Myślenie symboliczne – znaki i idee	19
1.1. Język symboli i archetypów	61
Rozdział 2. Archetypy labiryntu / spirali – droga od / droga do ..	75
2.1. Obraz – spirala – labirynt (fotografia)	89
Rozdział 3. Fraktale	101
3.1. Fraktale – nieskończoność, powtarzalność i podobieństwo ..	106
3.2. Fraktale i natura – obraz zorganizowany	118
Rozdział 4. Natura – wzrost, ruch, symetria	123
4.1. Biotopie – ekologia XXI wieku	128
4.2. Malarstwo jako odbicie świata	155
Rozdział 5. Ślady – petroglify i piktogramy	167
Rozdział 6. Lustro jako odbicie świata	177
Rozdział 7. Narkotyczna natura Narcyza – <i>Intérieur Témoin</i>	189

Rozdział 8. Postpamięć / bycie i nieobecność	199
8.1. <i>Po Jedwabnem</i> , czyli „pamięć nieprzyswojona”	202
8.2. Nieostrość obrazu	207
8.3. <i>Projekt Treblinka (2004...)</i> . Pamięć – fotografia – dokument. Fotografia i malarstwo	209
8.4. Oczy warszawskiego getta	229
Rozdział 9. <i>Comment peindre en temps de guerre? / Jak malować w czasie wojny?</i>	239
Zakończenie	261
Podziękowania	267
Bibliografia	269
Indeks osób	283
Spis ilustracji	291
Summary	297
Résumé	305

Wprowadzenie

„[D]enn da ist kliene Stelle / die dich nicht sieht”
([I] nie ma takiego miejsca / które by na ciebie nie patrzyło).

Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*¹

Długie lata poznawania, ciągle ponawiane próby analizy interpretacyjnej, odchodzenia i powroty, oddalenia z jednoczesną pilną obserwacją sztuki tworzonej przez Zofię Lipecką pozwoliły podjąć w niniejszej monografii pewne kwestie stanowiące istotę jej artystycznej postawy. Postawy, która wywiedziona została z konieczności usytuowania się artystki po stronie etycznego pojmowania otaczającego ją świata. Uniwersum, do którego odnosi się Lipecka w swym malarstwie, zawiera się w micie, w fascynacji światem. To malarstwo mówi o świecie „uporządkowanego” chaosu, logicznego w swej chwiejnej trwałości. Punktem odniesienia jest człowiek pokazany w procesie ciągłych poszukiwań, zachwyty i odrazy, osamotniony i zagubiony. Rebus, znak, symbol są tu nośnikami pamięci i zapominania, poszukiwania własnej tożsamości, ochrony istnienia sztuki, płynności doświadczeń i tajemnicy dzieła sztuki. Theodor W. Adorno twierdził, że zagadkowość dzieł sztuki jest zawsze zrośnięta z historią, że to historia sprawiła, że niegdyś dzieła sztuki stały się zagadkami i że stają

¹ hg. von E. Zinn, Bd. 1, Wiesbaden 1955, s. 557.

się nimi wciąż na nowo, i „odwrotnie, jedynie ona, która zapewniła im autorytet, odsuwa od nich kłopotliwe pytanie o ich *raison d'être*. Przesłanką zagadkowości dzieł sztuki – pisze Adorno – jest nie tyle ich racjonalność; im bardziej planowo zdobywa się nad nimi panowanie, tym głębszy jest relief tej zagadkowości”². Sztuka tworzona przez Zofię Lipecką, gdy pozornie do nas „mówi”, w tej samej chwili coś ukrywa, przez co niejako współtworzy nas samych i sprawia, że z nią współdziałamy, sytuujemy się między racjonalnością a zagadkowością czy niepojęciowością dzieła, zobowiązując do jej doświadczenia i interpretacji.

*

Zofia Lipecka urodziła się w Łęczycy. We wczesnych latach siedemdziesiątych, jako kilkunastoletnia dziewczyna, wyjechała do Francji i zamieszkała w Paryżu. Pierwsze lata nauki, a także jej pierwsze spotkania ze sztuką związane są z Łodzią. Rodzina: ojciec (matka zmarła, kiedy Zofia była jeszcze dzieckiem), siostra Wanda i przyszła artystka mieszkali wówczas w Łodzi przy ul. Wierzbowej. Dość mroczny okres w komunistycznej Polsce pierwszej połowy lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych dla nastolatki, niezależnie od monotonii i ograniczeń tej epoki, był zarazem czasem pierwszych zachwytów, fascynacji, odkrywania świata sztuki, budzenia się świadomości naturalnego daru tworzenia, który należy rozwijać. Ojciec, z zawodu biolog, zdecydował, że córka będzie uczestniczyła w zajęciach plastycznych w Młodzieżowym Domu Kultury w Łodzi, dawnej siedzibie YMCA przy ulicy Moniuszki³.

² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 220.

³ Modernistyczny budynek YMCA w Łodzi powstał w roku 1935. Jest dziełem architekta Wiesława Lisowskiego (pływalnia została oddana do użytku w 1936 r.). Rozwój YMCA Łódź został zatrzymany podczas II wojny światowej. Reaktywowana w 1945 r., prowadziła również kursy przysposobienia zawodowego, zajęcia plastyczne, sportowe, krajoznawcze. W 1948 r. została rozwiązana przez władze komunistyczne, a majątek organizacji znacjonalizowano. Wznowiła działalność w 1990 r. Budynek przy ul. Moniuszki został odzyskany w 1998 r.

Kupował jej książki poświęcone sztuce, reprodukcje francuskiego malarstwa. „Podarował mi książkę Joanny Guze *Na tropach sztuki*” – wspomina artystka.

Przełomem w życiu Zofii Lipeckiej był wyjazd do Paryża, do Ani Edelman⁴, szkolnej przyjaciółki, która po burzliwych wydarzeniach '68 roku wraz z matką i starszym bratem Aleksandrem wyjechała do Francji. Wakacyjna wizyta w Paryżu zmieniła się w postanowienie, by pozostać we Francji na zawsze. Alina Margolis-Edelman, matka Anny i Aleksandra, zadbała o staranną edukację Zofii.

Paryż, jego architektura, muzea, galerie, ogrody, lektura klasyków literatury europejskiej są fundamentem artystycznej wrażliwości przyszłej artystki. Idąc drogą, zdawałoby się, wytyczoną już przez pokolenia przybyszów z najodleglejszych zakątków Europy i świata, pielgrzymujących od ponad dwustu lat od Luwru po Jeu de Paume, Zofia Lipecka na „własną odpowiedzialność” chłoneła dzieła mistrzów sztuki dawnej i nowoczesnej. Dotychczas znane z reprodukcji, teraz oglądane w muzeach, wzbudzały emocje i zachwyt, formowały jej gust i przyszłe artystyczne wybory. Alina Margolis, niepomna na jej słabą znajomość języka francuskiego, zapisała Zosię najpierw do Lycée Victor Duruy, następnie do prestiżowego paryskiego Lycée Claude Bernard, do klasy o profilu artystyczno-humanistycznym. Tu nacisk kładziono na filozofię, historię sztuki i zajęcia plastyczne. Na początku lat siedemdziesiątych Lycée Claude Bernard było jednym z nielicznych w Paryżu, które miały klasę kształcącą w kierunku humanistycznym z akcentem na sztuki wizualne. Maturę zdała w 1978 roku: „Nie chciałam od razu zdawać do École nationale supérieure des beaux-arts – pisze Lipecka w liście do autorki – zapisałam się na Sorbonę, na historię sztuki”. Po ukończeniu studiów uniwersyteckich, krótko przed obroną doktoratu⁵, którego promotorem był Marc Le Bot, po latach

⁴ Anna Edelman jest córką Aliny Margolis-Edelman i Marka Edelmana. Mieszka w Paryżu.

⁵ Dysertacja doktorska Z. Lipeckiej dotyczyła historii Salonu de la Jeune Peinture istniejącego w latach 1950–1983. Artyści związani z Salonem, pokolenie urodzone tuż przed wybuchem lub w czasie II wojny światowej, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych często tworzący w grupach, zaangażowani byli w aktualne problemy społeczne

samodzielnych studiów artystycznych Lipecka zdecydowała się w 1982 roku przystąpić do konkursu do ENSBA (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris) w Paryżu. Legendarna École, według wspomnień artystki, w tamtym czasie nie cieszyła się dobrą reputacją – nie trzeba było legitimacywać się maturą, aby tam studiować: „było to miejsce dla tych, którzy nie bardzo wiedzieli, co chcą robić. W pracowniach był tłok; wolałam malować w domu...”. Korekty robił, nie ingerując w prace swych studentów i dając wolność młodym adeptom sztuki, prof. Vincent Guignebert (1921–2010), gdy tymczasem „w innych pracowniach studenci malowali tak, jak chciał nauczyciel”. Ważną rolę jako pedagog odegrał pochodzący z Izraela Abraham Pinkas (1945–2015). Był malarzem akademickim, który przekazał studentom swą pasję malarską, ale przede wszystkim wiedzę dotyczącą posługiwania się olejami, akwarelami; nauczał, jak malować woskiem czy akrylami. Pod opieką profesorów École malarka zyskała umiejętności w zakresie warsztatu artystycznego, znajomości technik malarskich, kompozycji, ale – jak wspomina artystka – prawdziwym źródłem wiedzy o sztuce były dla niej zbiory malarstwa w Luwrze: Masaccio, Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin. Twórczość mistrzów przeszłości znajdzie swój ślad w jej pracach, często tworzonych w seriach, by wymienić: *Microespaces / Mikroprzestrzenie*, *Biotopie*, *Woski / Cires*, *Bôites noires / Czarne skrzyńki*, *Fossiles / Skamieliny*, *Ryty naskalne*, *Rebusy*, *Visibilité / Widzialność*⁶. Serie obrazów powstają w określonym, zamkniętym czasie (np. *Woski*) bądź w niekończącym się cyklu, do którego artystka wraca po latach, uaktu-

i polityczne. Występowali m.in. przeciw kapitalizmowi, zaangażowaniu Zachodu w wojnę w Wietnamie, w problemy związane z Palestyną i powstałym w 1948 r. Izraelem, a także w sprawy socjalne artystów. Twórcy, którzy wystawiali w ramach Salonu de la Jeune Peinture, to m.in.: Bernard Buffet, Bernard Lorjou, Michel de Gallard, Yvonne Mottet, Paul Rebeyrolle, Michel Thompson, Jean Bouret, André Minoux. Por. F. Parent, R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950–1983*, Paris 2016.

⁶ Artystka swoim pracom nadaje tytuły w języku francuskim, polskim i angielskim. W obrazach rebusach stosuje także wyrazy w tych językach; niekiedy łączy je, tworząc skomplikowane konfiguracje językowe. W niniejszej pracy pozostajemy przy tytułach nadawanych przez autorkę; tytuły stanowiące autokomentarz, złożone, opisowe, znaczące są tłumaczone na język polski.

alniając ich znaczenia i przekaz (np. *Rebusy* czy obrazy z cyklu *Pollen*). Postawę i światopogląd, odniesienia filozoficzne i etyczne znajdowała w pracach Blaise'a Pascala, Carla Gustava Junga, Georges'a Bataille'a, Rogera Caillois. U samych początków ważną rolę w procesie kształtowania się sztuki Lipeckiej odegrały malarstwo francuskiego artysty Gilles'a Aillauda (1928–2005) oraz grafiki Bernarda Moninota (1949). Resztę drogi pokonała sama, podejmując samodzielne wybory i decyzje twórcze. Nie chcąc ulegać nadmiernie wpływow mistrzów, samotnie docierała do istoty własnych poszukiwań artystycznych.

Malarstwo, fizyczny kontakt z płótnem i farbą, gest ręki, zdolność przełożenia myśli na obraz, dotykalny ogląd świata prowokują odzwierciedlenie go w sposób niemalże imitacyjny. Fascynacja przedmiotem i otaczającymi nas zjawiskami natury znajdowała w tamtym czasie własny obraz w twórczości Lipeckiej, bliskiej nieomal konwencji realizmu, silnie osadzonej w figuratywności. Pierwsze doświadczenia malarskie, gdzie – idąc śladem mistrzów – materiałem jest zwłaszcza natura i wyobrażenia, wytyczają jednocześnie przyszłe tropy twórcze. Najpierw są to pojedyncze obiekty, jak gdyby lewitujące w pustce nieokreślonej przestrzeni. Stopniowo owe „przedmioty” artystka układa w grupy, pojawia się – tak mocno zauważalny w późniejszych pracach malarki – porządek, dążenie do okiełznania chaosu, swoista niezgoda na nieład, który – jak wiemy – w naturze jest nieładem pozornym.

Głęboko intelektualna postawa artystki świadomej rozdarcia między tym, co wynika z myśli, a tym, co stanowi morfologię aktu twórczego, każe jej próbować odnaleźć dla siebie znaczenie namysłu i zmysłowości. Stawiać pytanie: jak myśl może zostać przełożona na język plastyczny, wyrazić najtajniejsze refleksje, nie obnażając? Tych zagadnień dotyczą prace z najwcześniejszego okresu twórczego, o których jest mowa w rozdziale pierwszym. Artystka koncentruje się na znaczeniu barwy, na jej zmysłowym oddziaływaniu, włącza materiały mające podkreślać fakturę powierzchni obrazu (różne struktury i kolory piasku⁷, воск, parafina, impastowo nakładana farba), ich haptyczność, zmysłowość. Rysunek

⁷ Stosowany w obrazach piasek pochodzi z pustyni w Newadzie w Stanach Zjednoczonych.

„wpisywany” w powierzchnię płótna jest niemal reliefowy. Interesuje ją znak jako forma unieśmiertelnienia przeszłości, jego trwałość, powtarzalność, analogiczność, uniwersalność. Stawia pytanie o początek malarstwa, ale także – a może przede wszystkim – o początek działania na ziemi *homo sapiens*⁸. Jest w tych obrazach zachwyt nad fenomenem początków obrazu, prakorzeniami formowania się kultury, a zarazem cień niepokoju o zakres interwencji człowieka w otaczający go świat natury.

Początkowa, trwająca do 1985 roku, fascynacja barwnością przedmiotów, formą, jej fakturowym zróżnicowaniem oraz niemal hiperrealistyczny sposób „zatrzymywania obrazów świata” zostaną zastąpione znakiem, który powtarzany, porządkowany, naśladowany, stanie się znakiem symbolicznym. Opis, imitowanie świata już się dokonały, uważa artystka, odtąd jej dociekania będą ściśle związane z dążeniem do odnalezienia systemu komunikacji przez język symboli i symbolizowanie⁹.

*

Prezentowana monografia poświęcona twórczości Zofii Lipeckiej nie ma formy ścisłego wywodu podążającego za chronologią powstawania kolejnych prac czy biografią artystki. Stanowi raczej próbę analizy ujawniających się w jej sztuce, ustawicznie obecnych, powracających w różnych konfiguracjach problemów, pewnych niemal obsesyjnie powtarzających się wątków. Staram się te dominujące w pracach Zofii Lipeckiej problemy wydobyć, zaakcentować ich – pozornie odległe, a przecież wywiedzione z głębokiej artystycznej samoświadomości – sensory. Zauważalna jest w tej sztuce potrzeba autoanalizy, a jednocześnie humanistyczna wrażliwość na otaczającą rzeczywistość. Przywoływane w tej publikacji, powstałe w ciągu trzydziestu kilku lat, realizacje Lipeckiej łączy wspólny motyw, czy może fraza – to znak, symbol, obraz-*imago*, jego refleks-lustro, gra luster, labirynt,

⁸ E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977, s. 138–139.

⁹ „Odnaleźć w malarstwie sensory...” *Rozmowa z Zofią Lipecką*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.

twarz, samotność, pamięć, odzyskana tożsamość. Intrygujący jest tu element konieczności wniknięcia we własne *ja*, przy czym intymność wypowiedzi w pracach Lipeckiej zyskuje wymiar publiczny, wręcz uniwersalny. Artysta zdaje sobie sprawę, że jego głos odgrywa istotną rolę w życiu społecznym, jego odpowiedź na rzeczywistość, rozgrywającą się między autoświadomością, racjonalizacją i narcystyczną kontemplacją, nie zmieni losów świata, ale – być może – skłoni do refleksji. W tekście zamieszczonym w katalogu wystawy Lipeckiej w warszawskiej Zachęcie w roku 2008¹⁰ Philippe Piguet przypomniał słowa Picassa, spisane przez Pierre’a Cabanne’a:

Jak sądzicie, kim jest artysta? Imbecylem, który ma tylko oczy, jeśli jest malarzem, uszy, jeśli jest muzykiem, czy może lirą nastrojoną na pełną gamę uczuć, jeśli jest poetą, a nawet tylko kupą mięśni, jeśli jest bokserem? Przeciwnie, jest też istotą polityczną, nieustannie czuwającą nad biegiem zdarzeń tego świata, tych rozdzierających i niespokojnych, i tych sprowadzających spokój, dostrajającą się każdą cząstką do jego obrazu¹¹.

Problemy fundamentalnej wagi znajdują wyraz w szeregu prac Lipeckiej, zarówno w tych pochodzących z lat osiemdziesiątych XX wieku, jak i z pierwszej dekady nowego stulecia. Artystka odnosi się w nich do najtrudniejszych doświadczeń XX wieku: pamięci drugiej wojny światowej i Zagłady, pamięci w ogóle, ekologii, alienacji człowieka ze świata natury, aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych. W labiryntach tego malarstwa sytuuje się samotna odpowiedzialność etyczna artysty za obecność człowieka, jego zdolność do tworzenia arcydzieł nauki i sztuki i potencjał samozniszczenia.

*

¹⁰ Por. P. Piguet, *Zofia Lipecka – pochwała świadomości*, przeł. A. Wajs, [w:] *Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, red. H. Wróblewska, Warszawa 2008, s. 21.

¹¹ P. Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Paris 1979, s. 19.

Przedstawiony tu jeden z licznych podejmowanych przez Zofię Lipecką wątków twórczych obejmuje głównie prace malarskie¹² pochodzące z lat osiemdziesiątych po lata współczesne. Założeniem było wskazanie konsekwencji, z jaką artystka porusza ważne dla niej tematy o wymowie etycznej, społecznej, politycznej, egzystencjalnej. Analiza prac z wczesnego okresu twórczości oraz odniesienie ich do prac najnowszych pozwoliły wykazać proces ewolucyjny kształtujący tę sztukę, potęgujące się z upływem czasu narastanie niepokoju o przyszłość. Ta natomiast, w katastroficznych przepowiedniach naukowców ekologów, rysuje się ponuro. Doświadczanie rzeczywistości, ustawiczne pogłębianie świadomości kondycji współczesnego człowieka poprowadziły artystkę ku problemom, których materia stała się pamięć jako konstrukcja wypełniająca przestrzeń wciąż uruchamianej wizualnej wyobraźni. Malarstwo jest w pierwszej kolejności doświadczeniem postrzegania. Owo doświadczenie, wpłątane w procesy obnażania banału, docierające do granic przedstawiania realności, poprowadzi twórczość Lipeckiej ku wyostrozonemu doznawaniu tego, co stanowi o przemijaniu, nieuchronnie związanym ze stanem melancholii, odczuwaniem pustki, braku, poczuciem nietrwałości istnienia. Taka postawa ukierunkowała twórczość artystki z ostatnich lat w stronę problemów skoncentrowanych na pamięci Zagłady. A raczej na pamięci, która w tej sztuce chce wypełnić pustkę Zagłady przez przywoływanie związanych z nią faktów.

Traktując malarstwo – wedle słów artystki – w kategoriach doświadczenia widzenia, Lipecka pozostała wierna swemu *credo*, ogłoszonemu w 1988 roku: „to, co najważniejsze nie znajduje się NA powierzchni obrazu, lecz w JEGO GŁĘBI lub WOKÓŁ niego”¹³.

¹² Artystka jest autorką instalacji multimedialnych, malarstwa fotograficznego, filmów wideo. W pierwszej dekadzie XXI w. w swoich pracach odnosi się do problemu Zagłady, pamięci i jej wymazywania, tożsamości, odpowiedzialności, zagrożenia ekologicznego. Lipecka wykorzystuje m.in. nagrania głosów świadków Zagłady, wydobywa zdarzenia i obrazy (współczesne fotografie, filmy wideo) miejsc szczególnie naznaczonych pamięcią Holocaustu, np.: *Po Jedwabnem*, 2008; *Projekt Treblinka (2004...)*; *Czarne skrzynki*, 1993.

¹³ Z. Lipecka, *Credo*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.

Głębia płócien Zofii Lipeckiej obejmuje nieskończone – zdawać by się mogło – warstwy budujące ich powierzchnię. Farba nakładana na białe płótno tworzy bezmierne bogactwo przestrzeni. Jakkolwiek artystka, pisząc o swoich obrazach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zaznacza, że kompozycja płótna, jego faktura, światło wpisują się w niemal identyczny „system odniesień”, w którym przedstawione są figury, to dzieła te wyrażają i tworzą złudzenie nieskończonej głębi. Obraz jest przeważnie jednobarwny, pozbawiony efektów światłocieniowych, matowy; niekiedy przypomina szkolną tablicę, powierzchnię muru, grotty albo stare malowidło naścienne.

Czasem zamiast odsyłać do historii, tło ukazuje jedynie naturalne jakości materiału, np. wosku lub gwaszu, który schnąc bez żadnej interwencji formuje zadziwiające arabeski i aureole. Kompozycja, wywodząca się ze szkiców, oscyluje między automatycznymi, nieuporządkowanymi gryzmołami a starannie wyważoną harmonią¹⁴.

Tło zdaje się wciągać wzrok w głąb obrazu, ale także w głąb historii, w prapoczątek uniwersum. Ultramarynowe, miodowo-ochrowe, zielone, srebrno-mgliste płaszczyzny są rozedrgane, falują czy innym razem promieniują własnym metaliczniebiałym światłem (seria *L'art de la vision* z 1988 roku), symbolizującym wszechświat bez końca i bez początku. Malarstwem można opowiedzieć historię Ziemi i obecności człowieka na niej. Obrazy artystki, której poświęcona jest ta książka, docierają przez swą zmysłowość, wagę znaczeń, jakie w sobie niosą, do najodleglejszych i najbardziej współczesnych doświadczeń. Ich etyczne przesłanie zawarte zostało tak samo w tytułach, będących szczególnym autokomentarzem artystki, jak w formach rysunków, zapisków/notatek wpisanych, czasem wgrawerowanych, w powierzchnię płótna albo cienki płat wosku. Niekiedy owo przesłanie zawiera się w łudzającym zmysły mimetyzmie, w rebusach domagających się rozwiązania, albo i nie..., w grze słów, w znakach i symbolach pojawiających się w obrazie, w przyjemnej szorstkości

¹⁴ Eadem, *Projekt*, Paryż 1990, maszynopis, s.n.n.

piasku bądź impastowo nakładanej farbie. Złożoność tej sztuki, jej etyczny – podkreślam z mocą – wymiar, ale także piękno wsparte dyscypliną intelektualną i wrażliwością artystki, prowokują, by chcieć z tą sztuką obcować i dążyć do rozumienia jej przesłania.

Ważnym problemem w twórczości Lipeckiej jest rozumienie i łączność sztuki i samego procesu powstawania dzieła z takimi pojęciami jak: nieskończoność, złożoność, fragmentaryczność, podobieństwo, symetria, sublimacja. Kwestie te znajdują swój wyraz w serii obrazów, w których artystka odnosi się do fenomenu fraktali, „porządku” kalejdoskopowego i lustrzanego. W sztuce, uważa autorka omawianych tu dzieł, istnieje ukryty porządek, to dzięki niemu i przez niego można wyrazić trwałość i jednocześnie uniwersalność. Fascynacja fraktalami jako szczególnym powiązaniem logosu, harmonii kosmicznej ze sztuką (powtarzalność formy, równowaga kompozycji) poprowadziła myśl artystki ku idei „ogrodu” jako uniwersum natury. To w naturze znajdują dopełnienie nauka i sztuka. Rozdział poświęcony serii obrazów zatytułowanych *Biotopie* – to kwestia, która zajmuje malarzkę od najwcześniejszych lat – jest próbą opisanie jej rozumienia obecności człowieka w naturze i odpowiedzialności za jej obecną kondycję. Problem niegdyś rozważany z perspektywy „etnologiczno-botanicznego” neoromantyzmu, następnie

przeniesiony na ekologiczne sumienie współczesnego człowieka, najpierw było to marzenie i nadzieja – pisze Andrzej Turowski – dzisiaj zagrożenie i melancholia. Kiedyś to rajski wszechświat, dzisiaj polityka i wojna. Natura podporządkowana, wyobcowana, zdegradowana... Natura-śląd, resztki, szczątki. Natura-lustro, odbicie, odrealnione, zanikanie...¹⁵.

Pojęcie śladów, tropów obecności, wydarzeń, nadmiaru historii poprowadziło ku częściom książki poświęconym postpamięci – pamięci pokoleń, które przeżyły zbiorową traumę i pokoleń kolejnych, dążących do tego, by poprzez empatię odtworzyć doświadczenia przodków.

¹⁵ A. Turowski, e-mail do autorki, 3 czerwca 2023 r., Le Four à la Pérelle (France).

W obszarach postpamięci – nie do końca możliwych do zrozumienia, gdzie panuje nieostrość, niekompletność, zamazanie, brak miejsca, tylko czas przeszły – istotną rolę odgrywa fotografia-klisza rzeczywistości. Tych kwestii dotyczą ostatnie fragmenty monografii. Od 2004 roku Zofia Lippecka maluje miejsca Zagłady, realizując *Projekt Treblinka*. Jedzie do Treblinkii, fotografuje wjazd do miejscowości, gdzie znajduje się tablica z jej nazwą, następnie maluje obraz. Nawiązanie do malarstwa pejzażowego, wobec pamięci Zagłady, jest swego rodzaju próbą ochrony fenomenu malarstwa i jednocześnie artystyczną manifestacją wskazania tego medium artystycznego jako możliwego ekwiwalentu fotografii, powszechnie uznawanej za jedyny materiał wizualny, który może poświadczać prawdę.

Rozdział 1

Myślenie symboliczne – znaki i idee

„Niechaj człowiek wróciwszy do siebie zważy, czym jest w porównaniu do tego, co istnieje, niechaj spojrzy na się jak na coś zabłąkanego w tym zakątku przyrody i niechaj z tej małej celi, w której go pomieszczono (mam na myśli wszechświat), nauczy się oceniać ziemię, królestwa, miasta i samego siebie wedle słusznej ceny. Czym jest człowiek w nieskończoności?”

Blaise Pascal, *Myśli*¹

„Archetyp sam w sobie nie jest ani dobry, ani zły. Jest moralnie obojętnym numenem, który dopiero w zetknięciu ze świadomością staje się dobry albo zły lub przybiera postać dwójni przeciwieństw. O tym opowiedzeniu się za dobrem lub złem decyduje, świadomie lub nieświadomie, ludzka postawa”.

Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*²

¹ przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1989, s. 61.

² przekł., wybór i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 402.

Nawiązując do idei sformułowanej przez Immanuela Kanta³, Ernst Cassirer⁴ rozpoczął badania nad różnorodnością sposobów ujmowania świata za pomocą takich symboli jak: mit, obraz, alegoria, język, religia, historia, poznanie, za podstawę przyjmując teorię znaczenia form rzeczywistości. Cassirer za źródło aktywności uznaje duchową funkcję symboliczną, dzięki której umysł ludzki może budować rzeczywistość obiektywną, obdarzoną sensem, porządkującą rzeczy. Rozpatrując kwestię przestrzeni, czasu, przyczynowości i liczb, filozof przedstawił zasadę tworzenia symboli funkcjonujących w mowie, sztuce czy języku, które są kulturowymi metodami wyrażania obrazu świata.

Z tego punktu widzenia mit, a także sztuka, język i poznanie stają się symbolami – nie w tym sensie, że oznaczają jakąś uprzednio istniejącą rzeczywistość w postaci obrazu, alegorii, która wskazuje czy interpretuje, ale dlatego, że każde z nich stwarza samo z siebie pewne uniwersum sensu. Przejawia się w tym samorozwój umysłu, jedyny dostępny mu sposób docierania do jakiejś „rzeczywistości”, dookreślonego i uporządkowanego bytu. Toteż formy symboliczne

³ Tak zwana teoria wyobraźni transcendentalnej Immanuela Kanta, w której filozof przyznaje obrazowi status transcendentalny, sytuując go na głównej osi czynności umysłowych. Właśnie wyobraźnia transcendentalna znajduje się u początków współczesnych badań filozoficznych, psychologicznych i antropologicznych. One z kolei umożliwiają rozważania i rozumienie obrazu jako formy symbolicznej.

⁴ Najważniejszymi badaczami, którzy podjęli koncepcję Kanta, są: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925 (wyd. pol. *Filozofia form symbolicznych*, cz. 2: *Myślenie symboliczne*, przeł. A. Karalus, P. Parszutowicz, Kęty 2020); idem, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale–New Haven 1944 (wyd. pol. *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977); G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1958; idem, *La poétique de la rêverie*, Paris 1960 (wyd. pol. *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998); G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1960 (por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002); idem, *L'imagination symbolique*, Paris 1964; E. Morin, *Le paradigme perdu. La nature human*, Paris 1973 (wyd. pol. *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977); J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Trans et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996 (wyd. pol. *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009).

nie są imitacjami owej rzeczywistości, przeciwnie – są jej organami, ponieważ tylko poprzez nie rzeczywistość staje się przedmiotem dla spojrzenia umysłu i staje się widzialna jako taka⁵.

Cassirer uważał, że wszystkie formy symboliczne mają tę samą funkcję poznawczą, tzn. zdolność określania nieokreślonego. Należy rozumieć je jako przekroczenie biernego przedstawiania tego, co widzimy. Dzięki temu człowiek może wyrażać swą ekspresję „usytuowaną w pół drogi między realnym a pojęciowym, między obiektywnym a subiektywnym”⁶. Obrazy symboliczne nie są zależne od rzeczywistości widzianej, od powtarzania, a „odtworzenie przenika w obszar *odzwierciedlania*”⁷.

Czy można wyznaczyć obszary i znaczenia archetypu, prowadzącego w głąb myśli, w głąb historii, ku jakimś bliżej nieokreślonym początkom? Czy można jako słuszne przyjąć założenie, że „malarstwo to sposób ujawniania archetypów”? Krzysztof Cichoń proponuje w tym kontekście pojęcie *progressus ad infinitum*, które uważa za adekwatniej nazywające istotę twórczości⁸. Archetyp to pojęcie sugerujące wędrówkę w dół, prowadzącą w głąb ziemi, w pod-ziemia. To w niej zapisana jest historia. „Archetypy w powszechnej intuicji są «w głębi», «ukryte», «zagrzebane»” – pisze Cichoń⁹.

Zofia Lipecka swym malarstwem w sposób dosłowny i metaforyczny podejmuje grę, w której stawką jest obraz – obraz mentalny (najbardziej intymny), obraz wewnętrzny (utrwalony pamięcią), ale też wygenerowany technikami komputerowymi, fotograficzny, wryty rylcem człowieka paleolitu i zarejestrowany kamerą cyfrową. W tej grze nie ma wygranych ani przegranych. Zostajemy umieszczeni między-czasami. Wędrujemy przez przestrzenie obrazowe, odnajdując w nich próby organizacji życia/materii, wypracowywanych od początków cywilizacji na ziemi przez samą naturę i przez człowieka.

⁵ E. Cassirer, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, Paris 1989, s. 16–17.

⁶ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 114.

⁷ *Ibidem*. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorów.

⁸ Por. *Mały leksykon archetypów*, oprac. K. Cichoń, Warszawa 2022, s. 92.

⁹ *Ibidem*, s. 93.