

Modalności obrazowego czasu. Morandi i fotografia

Łukasz KIEPUSZEWSKI

Institut im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0001-5750-0928>

ABSTRAKT Niniejszy tekst jest próbą wykorzystania fotografii jako świadectwa źródłowego, dotyczącego procesu twórczego Giorgia Morandiego (1890–1964), oraz posłużenia się nimi jako medium komparatystycznym, pozwalającym prześledzić modalności czasowe dzieła malarskiego. Seria zdjęć wykonanych przez Luigiego Ghirriego w 1989 r. ukazuje fenomenologiczne parametry pracowni, która była przestrzenią życiową artysty i jego praktyki malarskiej. W ujęciu fotografa pracownia ma cechy komory optycznej, służącej obserwacji zjawisk związanych z przedmiotami studium. Przedmiotem zasadniczej części artykułu jest analiza porównawcza *Martwej natury* z 1964 r. z nawiązującym do tej kompozycji zdjęciem obiektów. O ile fotografia ma cechy czasowości świadectwa, o tyle obraz malarski przez swoje zanurzenie w manualnej procedurze wykonawczej charakteryzuje się temporalnością akcentującą terażniejszość wydarzenia percepcyjnego.

SŁOWA-KLUCZE Giorgia Morandi, Luigi Ghirri, malarstwo, czas, fotografia

ABSTRACT *Modalities of Pictorial Time. Morandi and Photography.* This text attempts to use photographic images as source testimony concerning the creative process employed by Giorgio Morandi (1890–1964) and to use them as a comparative medium to trace. A series of photographs taken by Luigi Ghirri in 1989 reveals the phenomenological parameters of a studio that was the artist's living space and the locus of his painting practice. In the photographer's view, the studio has the characteristics of an optical chamber for observing phenomena related to the objects of study. The main part of the essay focuses on a comparative analysis of the 1964 *Still Life* with a photograph of objects related to this work. While a photograph has the temporal characteristics of a testimony, a painted image, due to its immersion in the manual procedure of its execution, possesses a temporality that accentuates the present-time quality of the perceptual event.

KEYWORDS Giorgio Morandi, Luigi Ghirri, painting, time, photography

PRACOWNIA malarska Giorgia Morandiego (1890–1964) była miejscem, które przyciągało uwagę fotografów zarówno za życia artysty, jak i po jego śmierci. Istnieje pokaźny zespół zdjęć, przedstawiających jego przestrzeń twórczą w domowej sypialni wraz z obiektami jego studiów. Ikonografia ta powstawała zarówno z prostego impulsu dokumentacyjnego, jak i potrzeby bardziej aktywnego zmierzenia się fotografów z różnymi aspektami twórczości i – w przypadku kilku portretów – osobowości malarza. Niezależnie od intencji stojących za tym materiałem wizualnym, odsłania on wiele wymiarów praktyki warsztatowej malarza. Ów wizualny komentarz do sztuki Morandiego, wymagający uważnego oglądu, można spożytkować do lepszego zrozumienia idiomu jego twórczości.

Przyjęte w niniejszym artykule podejście jest też w bardzo określony sposób zogniskowane. W toku tych rozważań chodzi o wykorzystanie zdjęć jako świadectwa źródłowego, ale także posłużenie się fotografią jako medium komparatystycznym, pozwalającym prześledzić specyficzne modalności czasowe dzieła malarskiego. Wydaje się bowiem, że najsukcesowniejszym sposobem analizy czasowych rejestrów danego dzieła i zarazem najbardziej owocnym jest skonfrontowanie go z innymi nosicielami ikonicznej temporalności.

Pozostawiając na uboczu rozległą teoretyczną problematykę związków między obrazem a czasem, chciałbym w tym miejscu skierować uwagę czytelnika ku praktyce opisowej, zorientowanej na identyfikację podstawowych parametrów czasowych dzieł¹. Analiza czasowa obrazów, przy wszystkich ograniczeniach języka, jakim się posługuje, powinna dążyć do możliwie adekwatnego filtrowania zjawiska czasowości, przybliżając w ten sposób różnego rodzaju częstotliwości i intensywności, które decydują o procesualnej specyfice dzieł.

Charakter przyjętej perspektywy powoduje, że nie sposób objąć nią całego rozległego materiału związanego z dokumentacją fotograficzną, powstałą wokół Morandiego, stąd konieczne jest dokonanie jej selekcji.

I. PRACOWNIA I PRAKTYKA WARSZTATOWA MORANDIEGO W ŚWIETLE FOTOGRAFII

ETAPY RECEPCJI FOTOGRAFICZNEJ

Zanim wskazane zostaną obiekty poddane analizie, należy wyliczyć etapy powstawania omawianej ikonografii. Pierwsze fotograficzne przedstawienia pracowni Giorgia Morandiego, w których występują przedmioty jego studiów, jak i on sam, pojawiły się dopiero w okresie powojennym. Artysta, który prowadził swoją praktykę artystyczną od niemal trzydziestu lat, osiągnął wówczas pierwszorzędną pozycję na włoskiej scenie artystycznej oraz znaczną rozpoznawalność międzynarodową, do której przyczynił się także sukces na Biennale w Wenecji w 1948 r. Warto zwrócić też uwagę, że lata 50. i 60. XX w. są również, w szerszej perspektywie, epoką znacznej intensyfikacji zjawiska tworzenia reportażu fotograficznych z atelier znanych artystów, które niejednokrotnie publikowane były później w wysokokładowych pismach². Morandi, wbrew popularnemu mitowi podkreślającemu jego eremicki styl życia, wcale nierzadko gościł w swojej pracowni licznych kolekcjonerów i miłośników sztuki, dokumentujących wspólne spotkania na zdjęciach. W pewnym momencie powstał swoisty wzorzec/model przedstawienia/ujęcia artysty w przemyślanych pozach i zaaranżowanych kadrach, powtarzany przez wybitnych fotografów takich jak Ugo Mulas czy Herbert Liss. Ten ostatni jest autorem sławnego zdjęcia Morandiego, na którym malarz, niczym wytrawny gracz analizujący układ figur na szachownicy, przygląda się rzeczom zgromadzonym na stole.

Kilkanaście lat po śmierci artysty, już po okresie wyciszenia intensywności recepcji, przedmiotem uwagi stało się przede wszystkim pomieszczenie pracowni, które rodzina malarza zachowała w stanie nienaruszonym. W latach 80., dzięki uprzejmości Marii Teresy Morandi, wstęp do atelier przy Via Fondazza 36 mieli Jean Michel Folon, Gianni Berengo Gardin i Luigi Ghirri, którym zawdzięczamy zarówno fotograficzną dokumentację wnętrza i obecnych w nim obiektów, jak i różnorodną ich interpretację wizualną.

1. Z niedawnych ważniejszych publikacji dotyczących tych zagadnień warto odnotować ostatni zbiór pism Gottfrieda Boehma; zob. id., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne (eikones)*, red. Ralph Ubl (Paderborn: Brill-Fink, 2017).

2. Innym artystą, którego pracownię w tamtym okresie chętnie nawiedzali fotografowie, był często porównywany z Morandim Alberto Giacometti. Zob. Alexander Liberman, *The Artist in His Studio* (New York: Viking Press, 1960); Mary Bergstein, „«The Artist in His Studio»: Photography, Art and the Masculine Mystique”, *Oxford Art Journal* 18, nr 2 (1995), s. 45–57.

Powstały wówczas zdjęcia o zróżnicowanym charakterze, wśród których wyróżniały się ujęcia Jeana Michela Folona³. Choć tytuł jego cyklu brzmi *La luce di Morandi*, to autor nie podjął w nim specyficznych jakości luminescencyjnych sztuki malarza, lecz ukazał wnętrze atelier w mocnych kontrastach, bliższych obrazowaniu nowożytnych tenebrystów. Dominujący na tych zdjęciach mrok pozwala tylko w kilku miejscach wynurzyć się jasnym, ogniskującym spojrzeniem punktom. Ta inność światła, w którym ukazano pracownię, nadaje przestrzeni elegijnego charakteru, potęgowanego przez dyskretną obecność w kadrach ostatniej żyjącej siostry malarza.

Powyższy etap w historii fotograficznej recepcji Morandiego zamyka podjęta na przełomie lat 80. i 90. XX w. kontrowersyjna decyzja władz Bolonii, zgodnie z którą pracownia została „przeniesiona” do pełniącego funkcje miejskiego ratusza Palazzo D’Accursio, gdzie wyznaczono siedzibę nowo powstałemu Museo Morandi. Rekonstrukcja atelier w wydzielonych przestrzeniach monumentalnego barokowego pałacu miała charakter umowny i służyła przede wszystkim ekspozycji przedmiotów związanych z uznanym malarzem.

Trzecia fala zainteresowania fotograficzną twórczością Morandiego wiąże się znowu z kolejnym zwrotem w losach pracowni. Oto, po kilkunastu latach wygnania, rzeczy Morandiego wracają w 2009 r. na Via Fondazza 36. Mieszkanie ulega wówczas muzealizacji, a pomieszczenie, które służyło za pracownię, poddane zostaje pieczołowitej rekonstrukcji i udostępnione publiczności. Powrót obiektów na „swoje” miejsce przyczynił się do ponownego wzrostu zainteresowania przestrzenią twórcy, wspieranego teraz instytucjonalnie przez kuratorów związanych z muzeum malarza. Na przestrzeni lat prezentowano przedsięwzięcia,

w których współcześni artyści nawiązywali fotograficzny dialog z obiektami i miejscem twórczości Morandiego. W tej ostatniej fazie, która na dobrą sprawę trwa do dzisiaj, motyw dokumentacyjny nie odgrywa już oczywiście roli, a fotografowie podejmują artystyczne wyzwania odnoszące się do istotnych elementów obrazowania i poetyki Morandiego. Przykładowo, w 2016 r. Brigitte March Niedermayr poruszyła w swoich zdjęciach zagadnienie charakterystycznego dla artysty horyzontalnego podziału pola widzenia⁴, a Joel Meyerowitz⁵ przedstawiła portretowe studia poszczególnych przedmiotów. Z kolei Tacita Dean na wystawie w Palazzo del Te w Mantui w 2017 r. posłużyła się statycznymi ujęciami obiektów Morandiego na taśmie filmowej⁶. W filmie *Day for Night* artystka ukazała kontury oznaczające pozycje obiektów, wyrysowane przez malarza na papierach pokrywających stoły, na projekcję *Still life* składają się zaś pozornie przypadkowe zbliżenia na przedmioty, ujęte z pominięciem reguł kompozycyjnych i oświetleniowych. Celem przedsięwzięcia Dean był zatem swego rodzaju eksperyment polegający na prezentowaniu rzeczy, abstrahując od artystycznych zasad, którymi kierował się Morandi.

W ciągu kilkudziesięciu lat artyści przyjmowali różnego rodzaju strategie i postawy wobec spuścizny artysty, podejmowali próby konfrontacji z zasadniczymi wątkami jego obrazowania oraz śledzili pozornie marginalne aspekty jego praktyki warsztatowej⁷.

LUIGI GHIRRI NA VIA FONDAZZA

W odniesieniu do interesujących nas zagadnień najbardziej owocne będzie przyjrzenie się wynikom sesji fotograficznych, jakie Luigi Ghirri (1943–1992) przeprowadził na Via Fondazza w 1989 r.⁸ Artysta ten był

3. Jean-Michel Folon, *Luce di Morandi, La Donazione Folon al Museo Morandi*, wstęp Marilena Pasquali (Bologna: Museo Morandi, 1999).

4. Brigitte March Niedermayr, *Transition Giorgio Morandi. Are You Still There*, red. Gianfranco Maraniello (New York: Rizzoli, 2016).

5. *Joel Meyerowitz: Morandi's Objects*, red. Maggie Barrett, Joel Meyerowitz (Bologna: Damiani, 2016).

6. *Giorgio Morandi. Tacita Dean, Semplice come tutta la mia vita*, red. Massimo Mininni et al. (Milano: Skira, 2016).

7. Warto w tym miejscu wspomnieć, że zdecydowanie mniej uwagi poświęcono drugiej pracowni artysty w Grizzanie w Apeninach. Morandi korzystał z niej w okresie letnim jedynie w ostatnich latach życia.

8. Luigi Ghirri, *Atelier Morandi*, red. Giorgio Messori (Bari: Palomar 2002); Luigi Ghirri, Giorgio Messori, Carlo Zucchini, *Il senso delle cose: Luigi Ghirri – Giorgio Morandi*, red. Paola Borgonzoni Ghirri (Reggio Emilia: Diabasis, 2006). Interpretacja zdjęć Ghirriego w pracowni Morandiego: Epifanio Ajello, „The Photographer and the Painter: Some Observations around the Things of Giorgio Morandi and Luigi Ghirri”, w: *Luigi Ghirri and the Photography of Place*, red. Maria Spunta, Jacopo Benci (Oxford: Peter Lang, 2017), s. 225–250.

czołowym przedstawicielem wywodzącej się z szerszego nurtu konceptualnego tendencji we włoskiej fotografii, która mniejszą uwagę zwracała na proces technologiczny i manualny, a zorientowana była przede wszystkim na badanie relacji między wizualnością zarejestrowaną na zdjęciu a rzeczywistością.

Ghirri był jednym z ostatnich, który miał okazję uchwycić swoim obiektywem pozostawioną przez Morandiego przestrzeń przed jej likwidacją na początku ostatniej dekady XX w. Wykonując przy tej okazji ok. 400 zdjęć, jako pierwszy podjął się systematycznego fotografowania pracowni w kolorze (il. 1–6). Seria ta zdaje się najpełniejszą relacją z miejsca, które było przestrzenią życiową artysty i jego praktyki malarskiej. Fotograf dokonał szczegółowej penetracji owego świata codziennej egzystencji, stanowiącej bezpośrednią matrycę dla powstających obrazów.

Wśród zdjęć znajdują się więc kadry z drzwiami wejściowymi do pomieszczenia, a także frontalne portrety wszystkich czterech ścian pracowni. Ghirri, przyjmując rolę gościa oswajającego się z otoczeniem, przechodził krok po kroku do dokumentowania konstelacji przedmiotów na stołach i drobniejszych detali. Ta wizyta w pracowni nieobecnego malarza jest fenomenologiczną relacją z wnętrza, w której przekazywane jest równocześnie doświadczenie stopniowego w niej zanurzenia.

Przyjmując powyższą strategię, fotograf umożliwia wgląd w różne aspekty wnętrza i ewokuje na swój sposób minioną obecność Morandiego, ponieważ obiektyw podąża za ścieżkami widzenia malarza i poszukuje śladów jego nawyków oraz sposobów działania. Zdjęcia Ghirriego rejestrują szczególnie jakości faktur obiektów i akcentują sposób, w jaki te przyjmują światło i zyskują wartości kolorystyczne. Przedmioty dysponujące zróżnicowanymi poprzez ich użytkowanie powierzchniami przechowują ślady dotyku dłoni malarza. Fotograf próbuje rzucić światło na relację między artystą a rozmieszczonymi w określonym porządku rzeczami. Równocześnie z akcentowaniem powyższych zmysłowych walorów czytelny staje się układ wnętrza, mebli, narzędzi oraz przedmiotów, co pozwala uchwycić ich funkcje i przydatność dla praktyki malarskiej. Na tym planie zaakcentowana jest również znaczna dyscyplina pracy malarza, który swoją sypialnię dostosował do wymogów uprawianej sztuki.

PRACOWNIA JAKO KOMORA OPTYCZNA

Ghirri, komentując sesje fotograficzne na Via Fondazza, porównał atelier Morandiego do swego rodzaju komory optycznej (*camera ottica*)⁹. Wydaje się, że warto tę myśl rozwinąć i skonfrontować z realiami tego pomieszczenia, by lepiej zrozumieć organizację warsztatu.

Źródłem światła dla pomieszczenia o powierzchni ok. 10 m² było jedno okno od strony wschodniej, wyposażone w okiennice. Dwa stoły z przedmiotami studiów znajdowały się na tle przeciwległej ściany, trzeci przy ścianie bocznej. Malarz, stojąc podczas pracy przy sztaludze albo siedząc na łóżku (miarą adaptacji wnętrza jest to, że największy mebel w pomieszczeniu posiadał nie tylko swoją zwykłą życiową funkcję, ale służył również podczas malowania), kierował uwagę na obiekty i pracował odwrócony od źródła światła. Kierunek światła wpadającego do pomieszczenia zza pleców malarza powodował, że jego sylwetka znajdująca się na drodze światła do przedmiotów potencjalnie rzucała na nie cień, a przynajmniej do pewnego stopnia filtrowała jego nasilenie.

Warto też w tym miejscu podkreślić kontrast między znacznym wzrostem artysty a skromnymi rozmiarami przedmiotów studiów i malowanych przez niego płócien. Dla zrozumienia parametrów fenomenologicznych przestrzeni, w jakich działał artysta, trzeba zdać sobie sprawę, że ten więcej niż słusznej postury mężczyzna pracował w niewielkim wnętrzu. O charakterze oświetlenia pracowni decydowało jednak przede wszystkim pokazuje okno, a jego wpływ znakomicie pokazuje pochodząca z 1953 r. fotografia Herberta Lista (il. 7). Przyglądając się temu portretowi malarza, możemy dostrzec, jak znacząco odbija się blask z widokiem okiennic na szklach jego okularów.

Światło wpadało do pomieszczenia na piętrze od strony dziedzińca i zanim znalazło się we wnętrzu, wpierw odbijało się od ścian sąsiednich domów. Malarz dokonywał korekty tego światła za pomocą różnych przesłon i kurtyn, które to środki były dozowane w zależności od aktualnych jakości światła, ze względu na to, czy dzień był słoneczny czy chmurny, oraz na porę dnia i kąt padania promieni.

W relacjach osób wizytujących pracownię (m.in. Carla Lodovico Ragghiantiego¹⁰) mowa jest o – występującym przynajmniej przez jakiś czas – specjalnym

9. Luigi Ghirri, „Una luce sul muro”, w: id., *Niente di antico sotto il sole*, red. Paolo Costatini, Giovanni Chiaramonte (Torino: SEI, 1997), s. 165–177.

10. Zob. Carlo Lodovico Ragghianti, *Bologna cruciale 1914: e saggi su Morandi, Gorni, Saetti* (Bologna: Calderini, 1982).



1

urządzeniu do regulacji światła. Przyjęło ono postać drewnianej ramy, na której zamontowana była biała lakierowana sklejka. Konstrukcja ta wystawała poza linię parapetu i tworzyła ostry kąt z płaszczyzną elewacji domu. Otwarta ku górze, zbierała światło i pozwalała kontrolować nasilenie wiązki wpadającej do wnętrza.

Sposoby regulacji światła wymuszane były też przez modyfikację przestrzeni otaczającej dom Morandiego. W okresie powojennym, naprzeciwko okna pracowni, zbudowany został znacznych rozmiarów obiekt mieszkalny. Budynek ten, otynkowany na kolor żółty, spowodował znaczną zmianę jakości wpadającego światła, zarówno pod względem intensywności, jak i optycznej temperatury. Malarz – o czym w swej wypowiedzi wspominał Ghirri, powołując się na relację historyka Cesarego Zucchiniego – posłużył się wówczas konstrukcją z drewna i płótna, zwaną *velatino*, która, odpowiednio ustawiona, przyczyniła się do stosownego rozproszenia światła i przywrócenia, w pewnym zakresie, jego poprzednich właściwości¹¹.

ŚWIATŁOCZUŁOŚĆ

Istotnym wymiarem praktyki Morandiego było stworzenie optymalnych warunków do obserwacji tego, jak przedmioty pochłaniają i odbijają światło. Zjawiskowa postać rzeczy była rejestrowana na siatkówce oka malarza, podobnie jak ma to miejsce na kliszy fotograficznej. Artysta, podobnie jak fotograf, musiał dobierać oświetlenie odpowiednie do potrzeb danego studium. Przy czym należy również wziąć pod uwagę, że spojrzenie malarza nasiąkało różnymi warunkami oświetleniowymi, bo gdy artysta usuwał konstrukcje przesłony na oknie, reagował najpewniej na zmiany zachodzące w ciągu dnia – od świtu do zmierzchu¹².

Ta faza pracy, jak łatwo sobie wyobrazić, musiała przebiegać niespiesznie, gdyż wymagała stopniowego nasycenia medium daną sytuacją, zależną od aktualnych warunków. Konieczne było uwzględnienie wymiaru czasu cyklicznego, wyrażającego się codziennym powrotem tego samego bądź podobnego (jeśli warunki atmosferyczne się zmieniły) oświetlenia. Etap ten w oczywisty sposób rozciągał się poza granice samego studium – mówimy przecież o przestrzeni, w której Morandi był także poza „godzinami pracy”, a więc

11. Ghirri, „Una luce sul muro”, s. 165.

12. Interesujące rozważania na temat czasowości praktyki warsztatowej malarza znajdujemy w eseju: Bruno Smolarz, *Giorgio Morandi. Les jours et les heures* (Paris: Arlea, 2016).



2

otoczeniu, które w życiu codziennym było środowiskiem jego zwykłej aktywności. Nasiąkanie specyficznym oświetleniem i oswojenie ciała z jego intensywnością było czymś, co wykraczało poza sam akt malarski, i przenikało się z czynnościami życiowymi. Mówiąc jeszcze inaczej, sesja pozowania rzeczy właściwie nie ustawała, a dobór odpowiedniego oświetlenia musiał być uzgodniony z wybraną konstelacją obiektów, przy czym ewentualne zmiany relacji między padającym światłem a cieniem mogły wymagać kolejnej kalibracji pozycji przedmiotów. Cechą charakterystyczną organizacji pracowni było to, że małe obiekty, stanowiące podstawę kompozycji obrazów, pozostawały cały czas w zasięgu długich kończyn bolońskiego mistrza i potencjalnie w każdej chwili gotowe były na utworzenie nowego zestawienia. Gdy obiekty, w rezultacie – zapewne licznych – prób i testów, zostały wreszcie odpowiednio ustawione, by służyć malarskiemu studium, artysta zaznaczał ołówkiem ich pozycje na stole wyłożonym papierem, co umożliwiało, w razie przesunięcia przedmiotów (podyktowanego np. równoległą pracą nad inną kompozycją), powrót do poprzednich lokalizacji.

W odróżnieniu od procesu poszukiwania nowego ułożenia rzeczy w odpowiednim oświetleniu, sama akcja malarska, czyli wywołanie obrazu na płótnie, następowało zwykle szybko. Przekonanie dotyczące tego, że akt malowania trwał stosunkowo krótko, opiera się nie na relacjach świadków, bo do tej fazy pracy malarz nikogo nie dopuszczał, ale na lekturze stanu powierzchni malarskiej przeważającej liczby obrazów. Należy jednak wziąć pod uwagę, że obrazy często były wykańczane w czasie kilku posiedzeń, retusze i uzupełnienia powstawały w kolejnych dniach, tygodniach, a nawet miesiącach po



3

nałożeniu głównej warstwy. Poza tym powyższa teza odnosi się przede wszystkim do dojrzałej i późnej twórczości, w której sposób nakładania farby różnił się od techniki wielu wcześniejszych prac (szczególnie tych z tzw. okresu metafizycznego, gdzie farba nakładana była tak, by zatrzeć ślady gestów). Przy wszystkich tych zastrzeżeniach możemy jednak podkreślić kontrast polegający na tym, że mimo statycznej kompozycyjnie struktury obrazów Morandiego, która skłania widza do rozciągniętego w czasie oglądu, dzieła te powstawały w ramach stosunkowo niedługiej akcji malarskiej, a niektóre płótna zdradzają wręcz gwałtowną pracę pędzla.

Odrębność Morandiego pod tym względem można uchwycić przez porównanie z praktyką Paula Cézanne'a – artysty, do którego twórczości pod wieloma względami się odnosił. Cézanne wykonywał swoje obrazy w stałym manualnym kontakcie z płótnem, na które nanoszone były dopiero co postrzeżone dane wizualne, płynące z motywu. Analiza przebiegała zatem na płótnie, które stopniowo było wypełniane kolejnymi blokami spostrzeżeń zapisywanych przez krótkie serie pociągnięć pędzla. Procedura ta nawiązywała do praktykowanej przez plenerystów metody notowania kolejnych zmieniających się stanów rzeczywistości. Morandi natomiast, w wyniku długotrwałej i pieczołowitej obserwacji, wpieryw ustalał określoną konstelację przedmiotów w danej sytuacji oświetleniowej, a dopiero potem tę wytworzoną rzeczywistość przenosił na płótno. Nieco upraszczając sprawę, można powiedzieć, że odwrotnie niż w przypadku Cézanne'a, u Morandiego optyczna analiza układu przedmiotów poprzedzała wykonanie.

Podsumowując powyższy wątek, warto zauważyć, że przez malarstwo Morandiego już na planie procesu



1–5 Luigi Ghirri, fotografie z cyklu *Atelier Giorgia Morandi* w Bolonii, 1989–90. Repr. wg Ghirri, *Atelier Morandi*, s. 52, 43, 46, 41, 50

twórczego przepływają różne, a nawet rozbieżne tempa czasowości, które odmiennie naznaczają jego dzieła. Zbliżenie się do tej wiązki czasowej, jaką jest obraz, wymaga bliższego przyjrzenia się ustrojowi wybranego dzieła.

II. MIĘDZY ZDJĘCIEM A OBRAZEM MALARSKIM

Zdjęcia Ghirriego mogą okazać się przydatne również w oglądzie pojedynczego obrazu. Gdy fotograf wkroczył do wnętrza pracowni, zastał je – jak się uważa – w stanie niemal nienaruszonym. I tak, na stole znajdującym się pod ścianą prostopadłą do okna zachowany został układ przedmiotów, nad którym Morandi pracował w ostatnim roku swojego życia. Skłoniło to Ghirriego do wykonania ujęcia nawiązującego wprost do obrazu, który łatwo zidentyfikować jako numer 1324 w katalogu Lamberta Vitalego (il. 8). W ten sposób Ghirri dokonał swego rodzaju prze-fotografowania obrazu z „natury” i stworzył możliwość porównania wykonanej w pracowni fotografii z obrazem namalowanym w tym samym miejscu przez Morandiego ponad trzy dekady wcześniej.

4

Sprowokowany przez Ghirriego eksperyment hermeneutyczny, który teraz podejmiemy, nie powinien prowadzić do zbyt pospiesznego przeciwstawienia optyce kamery malarza. Próba analizy obrazu malarskiego w świetle fotografii ma posłużyć zdaniu relacji z tego, jak oba rodzaje obrazów modulują tempo naszego spojrzenia.

OBIEKTY NA STOLE

Martwa natura z 1964 r. należąca do kolekcji Museo Morandi wykonana została w technice olejnej na płótnie o rozmiarach 25,5 × 30,5 cm¹³. Występują na niej trzy obiekty rozmieszczone na poziomej scenie: naczynie na oliwę zakończone stożkowym wlewem, prostopadłościenne pudełko oraz niewielka dwubarwna karbowana piłka. Pozycja tej ostatniej różni się w obu obrazach, na płótnie znajduje się pośrodku, pomiędzy pozostałymi obiektami, natomiast w kadrze fotografii jest przesunięta w lewo. Na obrazie malarskim przedmioty zestawione są zatem ściśle obok siebie, a wszystkie ich sylwety stykają się. Jasna puszka nieco wysuwa się przed swojego wyższego sąsiada i przesłania jego krawędź. Miejsce zetknięcia się przedmiotów wyznacza pionowy szeroki kontur, który kontynuowany jest przez przechylony po ukosie w prawo podział dwóch stref kuli. Wokół tej linii, która w swym zasadniczym przebiegu odpowiada osi całego pola malarskiego, koncentrują się relacje między wszystkimi przedmiotami, w czym wyraźnie obraz

13. Zob. *Museo Morandi. Catalogo generale*, red. Marilena Pasquali, Lorenza Selleri (Milano: Silvana, 2004), s. 242.



6 Luigi Ghirri,
fotografia z cyklu *Atelier
Giorgio Morandiego
w Bolonii*, 1989–1990.
Repr. wg *Giorgio
Morandi 1890–1964*
(Milan, 2008), s. 36

odróżnia się od fotografii. Choć pojawia się jeszcze na nim cień przypominający prostokąt jasnego obiektu, to na zdjęciu możemy zaobserwować znacznie więcej stref zacienionych, które występują również na peryferiach kadru, świadcząc o obecności innych obiektów po lewej stronie. Fotografia Ghirriego traktuje więc obiekty martwej natury jako wyodrębnioną część szerszego zespołu rzeczy; ich niemal szeregowy układ może potencjalnie być kontynuowany poza granicami ujęcia. Tymczasem w obrazie Morandiego te zewnętrzne odniesienia są osłabione przez brak śladów obecności innych rzeczy w sąsiedztwie, co silniej ogniskuje uwagę na wewnętrznych relacjach między trzema obiektami.

W dalszym oglądzie obu obrazów czytelne stają się kolejne różnice: naczynie na oliwę na fotografii ma też dwie druciane okrągłe pętle, które zostały pominięte w syntetycznym oglądzie malarza. Ponadto, w odróżnieniu od ujednocionej materii stanowiącej zaplecze dla obiektów na obrazie malarskim, na fotografii pojawiają się liczne drobne ślady pędzla na ekranie tła oraz mocujące go pinezki. Na zdjęciu każdy z elementów przedstawienia dysponuje odrębnymi szczegółowymi cechami, które pozwalają je zidentyfikować przede wszystkim jako osobne rzeczy, podczas gdy obraz malarski, w ogólnym oglądzie, akcentuje to, co wiąże ze sobą ukazane byty.

WYŚWIETLENIE

Te wszystkie dotąd opisane aspekty okażą się jednak mniej znaczące, gdy zaczniemy wnikać w odmienny sposób, w jaki ukazana realność podlega wyświetleniu. Zauważmy wpierw, że nietrudno zidentyfikować kierunek światła padającego z lewej, co dobitnie sygnalizuje na fotografii piłka z otworem przypominająca gałkę oczną, zwróconą ku źródłu blasku. Kiedy jednak przyjrzymy się, jakie efekty wywołuje światło, to uderzające okażą się różnice, bo na fotografii przedmioty rzucają cień ukośnie, podczas gdy w obrazie jawi się on jako prostopadły względem płaszczyzny.

Znacznie cieplejsze niż w obrazie światło na fotografii (co może świadczyć o tym, że autor zdjęcia nie posłużył się przesłonami na oknie, które stosował Morandi) rysuje precyzyjnie formy przedmiotów i pozwala się im wyodrębnić jako obiektom dysponującym własną charakterystyką kształtu. Na fotografii siła, z jaką operuje światło, prowadzi do tego, że na obiektach pojawiają bliki, natomiast tego rodzaju oddziaływanie niemal nie występuje w obrazie malarskim. Praca światła ma tu zupełnie inne konsekwencje, bo przyczynia się do osłabienia klarowności ich form, wywołując nawet wizualne rozpuszczenie lewej krawędzi największego obiektu, którego sylweta traci w ten sposób symetrię. Zatarcie różnicy



7 Ugo Mulas, *Giorgio Morandi w swojej pracowni*, 1953. Repr. wg Luigi Magnani, *Il mio Morandi* (Monza, 2020), s. 3

między figurą a jej otoczeniem prowadzi do tego, że obiekt z lewej zdaje się wsiąkać w tło, które ma niemal identyczne cechy substancjalne co przedmiot. Rzeczy zmieniają stan skupienia, przyjmując cechy, które definiuje sposób istnienia substancji spoczywającej na powierzchni płótna. W tej warstwie następuje powiązanie przedstawienia z procedurą nakładania farby przez malarza, a owo uzależnienie form od ruchów dłoni z pędzlem powoduje, że rzeczy ulegają nasyceniu cechami cielesnymi.

Dokonując wstępnego prześledzenia trasy manualnych czynności wykonanych przez malarza, dochodzimy do wniosku, że są one pozbawione jakiegokolwiek przyjętej z góry reguły. Zarys figur zdaje się echem traktów wyznaczonych drżącą ręką, a w wypełniających je obszarach mamy do czynienia nie tyle z nakładaniem, co rozcieraniem pigmentu na podłożu. Zróżnicowane zagęszczenia i rozluźnienia materii na powierzchni powodują, że geometria pozornie oczywistych form wydaje się dyskretnie kwestionowana. Zarysy obiektów raczej przedrzeźniają kształty przedmiotów, niż je ściśle utrwalają.

Specyficzna praca pędzla, która wpływa na rozluźnienie form przedmiotów, znajduje swoje uzasadnienie na poziomie powierzchni malarskiej, traktowanej jako całościowy organizm. Powstała w ten sposób

nieregularna faktura przyczynia się do tego, że pokrywająca płaszczyznę substancja zyskuje osobliwą optyczną wibrację. Można powiedzieć, że jest ona wynikiem przefiltrowania światła pracowni przez działanie malarza, który wykonując określone manualne operacje, pozwala w specyficzny sposób wyświetlić się materii. W tym procesie istotnym czynnikiem okazuje się aktywność odsłoniętego w niektórych strefach jasnego podłoża obrazu. Owo rozproszone prześwitywanie niższych warstw malarskich, szczególnie czytelne w prostokątnym obiekcie, wyzwala z materii nieosiągalne inaczej jakości, które determinują sposób, w jaki postrzegamy całość obrazowej rzeczywistości. Ta luminescencyjna właściwość obrazu dominuje nad rozróżnieniem między blaskiem zewnętrznym a wewnętrznym; padającym na rzeczy a tym, który wytwarzają same obiekty. Dopiero w obrębie tego stosunkowo jednolitego fluidu powstają różne jakości, osiągnęte przez odmienne zagęszczenie malarskiej substancji: o ile przedmiot po lewej zdaje się niemal pochłonięty przez strefę tła, to obiekt po prawej z kolei emanuje chłodną jasnoblękitną poświatą, którą dopełnia u góry jasnorożowy blask.

Podczas gdy w obrazie malarskim dominuje nad tymi różnicami wspólna jakość pola, to na fotografii wydobyta zostaje przede wszystkim odmiennosc przyjmowania światła przez poszczególne powierzchnie



8 Giorgio Morandi,
Martwa natura (nr 1324
w katalogu Vitalego).
Repr. wg *Museo Morandi*,
s. 243

przedmiotów. Na zdjęciu każdy obiekt z osobną komunikuje przez fakturę powłoki swoją materialną i neutralną samodzielność.

WOBEC HORYZONTU

Odrębność rzeczy zaakcentowaną na zdjęciu zatwierdza też ich wyrazista lokalizacja przestrzenna. W porównaniu do perspektywicznego ujęcia, jakie oferuje obiektyw fotograficzny, horyzont w obrazie malarskim, dzielący jego płaszczyznę na dwie strefy, jest podwyższony. Dzięki temu nie tyle sugeruje on głębię, co pełni funkcję podziału, do którego odnoszą się stykające się ze sobą dwie płaskie strefy. Ze względu na to zaakcentowanie płaszczyznowości oraz na opisaną wyżej substancjalną specyfikę światła, która osłabia geometrię form, rzeczy nie są uwikłane w wykres perspektywy. Jeśli więc fotografia pozostaje związana z punktem zbiegu, który określa pozycja monokularnego obiektywu, w obrazie malarskim byt w przestrzeni jest rzutowany w przeciwnym kierunku i wyznacza go powierzchnia obrazu. Zdefiniowana przez sposób nałożenia materii rzeczywistość obrazu stanowi nie tyle mierzalną przestrzeń, co wykazuje cechy efemerycznej projekcji. Natomiast obraz fotograficzny, pozwalając na ścisłą rekonstrukcję

pozycji rzeczy, daje pełniejszy wizualny dostęp do ich fizycznych właściwości.

Przestrzenne określenie rzeczy jest ściśle związane z czasowym wymiarem ich prezencji. Na fotografii ich istnienie jest określone przez moment zwolnienia migawki, który, jako przeciwieństwo wiecznie miniony, przywoływany jest zawsze przy każdym oglądzie zdjęcia. Fotografia wskazuje na rzeczy, ale ich pojawienie się umocowane jest w przeszłości, więc rzeczy na zdjęciu zyskują cechy pomnikowe, pojawiają się przed nami w trybie celebracji ich materialnego istnienia. Oznacza to, że wykonane przez Ghirriego fotografie realizują się przez przypominanie o wadze obiektów jako rzeczy związanych z praktyką malarza, którego twórczość w ten sposób upamiętniają. Istotną rolę w tym kontekście odgrywają ślady dotyku, obecne m.in. na ekranie tła i na polichromowanej powierzchni puszki, które przechowywane i zaakcentowane w różnych miejscach kadru ściśle łączą się z nieobecnym już mistrzem. Podsumowując: zdjęcia, uobecniając minioną rzeczywistość, podkreślają to, co Thierry de Duve nazwał procesem żałoby wpisanym w logikę fotografii¹⁴.

Fotografia ma cechy czasowości świadectwa, podczas gdy obraz malarski przez swoje zanurzenie w manualnej

14. Zob. Thierry de Duve, „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, *October*, nr 5 (1978), s. 113–125.

procedurze wykonawczej dysponuje innego rodzaju temporalnością. Zależność fotografii od perspektywy i gładka jednolitość powierzchni zdjęcia przyczyniają się do znacznego odsączenia czasu z wizerunku, podczas gdy osobliwości czasowe obrazu zdeterminowane są przez zróżnicowane zagęszczenie materii spoczywającej na płótnie. W porównaniu z fotografią dane płynące z powierzchni medium malarskiego wykazują się znaczną i nieregularną ziarnistością.

W obrazie zawierają się cechy czasowe, o których decyduje tempo rozprzeczania płynnej substancji barwnej, ale też te wynikające z odczytania złożonej postaci zastygniętej już materii farby, która staje się podłożem i zaczynem rzeczywistości przedstawionej w martwej naturze.

STATYKA

Spróbujmy teraz w sposób nieco bardziej systematyczny prześledzić całość obrazu Morandiego, uwzględniając pełniej dyspozycję elementów w polu obrazowym.

Narzucająca się na wstępie tendencja oglądowa związana z wektorem padającego z lewej strony światła, która wyraża się w schodkowym zstępowaniu form – od największego obiektu przez niższe pudełko do cienia po prawej – nie przejmuje dominacji na całością układu. Horyzontalna optyka przerywana jest rytmem stojących przedmiotów, a ten dialog wyrażają relacje między różnymi artykulacjami cienia: w jednej występuje narastanie skali cienia w coraz większych plamach, czego kulminację stanowi ciemny leżący prostokąt obok jasnej puszkę, w drugiej najintensywniejsze pod względem waloru cienie, przylegające do rzeczy, wyrażają tendencję wertykalną.

Dla ustroju obrazu decydujący jest jednak wspomniany już wylaniający się między dwoma największymi obiektami kontur, który rozwija się wokół osi pionowej. To, co na zdjęciu Luigiego Ghirriego odpowiada za różnicę między przedmiotami, przyjmuje na obrazie malarskim postać zacienionego zarysu i staje się przyczyną złożonych relacji między obiektami. Tego rodzaju granica między elementami pozwala zobaczyć je nie tylko jako osobne, ale też jako oddziałujące na siebie. Przede wszystkim ich zetknięcie okazuje się częścią dłuższego konturu, o zmiennym natężeniu, zaczynającego się u wlewu większego naczynia, a kończącego na podziale linią karbowanej piłki. Przebieg tego podziału

w szczególnie wrażliwym optycznie obszarze osi wertykalnej przekierowuje ruch ku dołowi, a więc ku formie okrągłej. Z jednej strony zatem stawia opór głównej tendencji lektury, w której biała puszkę wyhamowuje nacisk większego obiektu, a z drugiej naznacza w specjalny sposób trzeci przedmiot. Ten kontur służy nie tylko osłabieniu kierunku oglądu z lewej na prawo, ale oferuje też możliwość wytyczenia innego toru naszego spojrzenia w centrum obrazu. Osobliwość owego konturu i jego wartość w płaszczyźnie obrazowej powoduje, że nie tylko rozgranicza on przedmioty, ale również szczepia je ze sobą. Ten stan rzeczy wspiera ogarniająca całość pola obrazu zależność od współrzędnych: kierunków poziomych i pionowych.

Rzeczy znajdujące się w takiej konfiguracji jawią się jako podatne na oddziaływanie grawitacji.

Wyraźne przywiązanie rzeczy do prawa ciężenia powoduje, że obraz, w zakresie dyspozycji i struktury, wyraża stan głębokiej statyki, co sprawia, że widz doświadcza istnienia prezentowanych obiektów jako pasywnych względem otaczającej przestrzeni. Wrażenie to wzmaga jeszcze opisana wcześniej dyskretna dezintegracja ich kształtów, która oddziałuje na ich wyraz: przykładowo dolna część wyższego obiektu prezentuje się, jakby uległa częściowemu stopieniu niczym świeca pod wpływem ciepła.

PERCEPCJA I NUDA

Zastygnięcie rzeczy na stole, w centralnej pozycji obrazu, pozbawia pole widzenia potencjalnych atrakcji. Tego rodzaju stany percepcyjnej stagnacji pozwalają się opisywać przez odniesienia do różnych zdiagnozowanych fenomenów mentalnych. Jednym z pokrewnych dla wspomnianego postrzeżeniowego zawieszenia jest kategoria nudy. Doświadczenie nudy można pojmować jako podmiotowe doznanie braku wyrazistych bodźców, które poddawano teoretycznym ujęciom zarówno w perspektywie percepcyjnej, jak i egzystencjalnej. William James w 1886 r. zauważył, że tego rodzaju odczucie pojawia się wówczas, „gdy z racji względnie nikłej zawartości jakiegoś odcinka czasowego zwracamy uwagę na sam upływ czasu”¹⁵. Znaczącą waloryzację pojęcia nudy od lat 20. XX w. rozwinął Martin Heidegger. Dostrzegł w niej stan, w którym istnienie udostępnia się nam w sposób najbardziej dojmujący, a zarazem inicjujący proces filozoficznego myślenia. W wykładzie *Czym*

15. William James, „The Perception of Time”, *The Journal of Speculative Philosophy* 20, nr 4 (1886), s. 392. Zob. Rüdiger Safranski, *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Czytelnik, 2017), s. 14.

jest metafizyka? autor ten pisze: „Owo głębokie znudzenie ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych – sprawiając, że wszystko to po równi staje się nam obojętne. W znudzeniu tym ujawnia się całość bytu”¹⁶.

Wśród autorów prowadzących dywagacje na temat stagnacji znajduje się również tworzący w 1. połowie XIX w. włoski myśliciel i poeta romantyczny Giacomo Leopardi. W jego utworach znajdujemy zapowiadające fenomenologię opisy dostrzegające wymiar jałowej monotonii w doznawaniu otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie zdolność do odczuwania nudy zostaje określona przez autora jako „najwyższ[a] oznak[a] wielkości i szlachetności, jaką odznacza się ludzka natura”¹⁷, bo świadczy o autentycznym pojmowaniu przez podmiot swojej relacji do świata. O znaczeniu pism tego autora dla Morandiego niech świadczy to, że na jednym ze zdjęć Ghirriego wykonanych w pracowni artysty znajdują się tomy prozy i poezji Leopardiego stojące na półce przy łóżku. Stan zachowania i zużycia egzemplarzy może być dowodem na to, że malarz nierzadko książki te studiował.

Przywołanie w tym miejscu wybranych wątków z dziejów konceptualizacji nudy ma posłużyć jedynie dookreśleniu swego rodzaju percepcyjnego „nastrojania”, jakiego oczekuje obraz. Stałym elementem powyższych dociekań jest bowiem przekonanie, że nuda jest związana z rozciągającym i wydłużającym się procesem, w którym pogrążony jest podmiot. W takich okolicznościach ujawnia się jednak to, czego zwykle nie doznajemy, a co jest rodzajem szczególnego wyczulenia na czas. Inaczej mówiąc, w stanie nudy doświadczamy intymnego związku z przepływem czasu.

Martwa natura Morandiego odpowiada tego rodzaju częstotliwości postrzeżeniowej poprzez opisane wyżej uwarunkowania kompozycyjne, które dopełnia frontalizacja rzeczy, minimalizacja środków plastycznych, wygaszenie napięć w studiowanej sytuacji wyrażające się m.in. w ostrożności w zakresie dozowania kontrastów. Jednocześnie tego rodzaju statyka pozwala nam na przekierowanie uwagi na próby uchwycenia niższego uwarstwienia płaszczyzny malarskiej.

TERAŹNIEJSZOŚĆ OBRAZU

By pełniej określić ukryty w obrazie potencjał, warto powrócić do wątku karbowanej piłki. Zauważmy teraz, że przejmując na siebie pionowy cień, puentuje ona relację dwóch wyższych obiektów, a zarazem przez jej własny wewnętrzny podział przyjmuje ich zróżnicowanie. Motyw ten spaja i zamyka w sobie konstelację sił, które oddziałują w całym polu. Piłeczka, która przestrzennie poprzedza większe przedmioty, staje się swego rodzaju prologiem do obrazu oraz wyznacza miejsce zetknięcia się wszystkich obiektów. Można zatem stwierdzić, że jest wielowymiarowym motywem ogniskującym ogląd widza. W tym kontekście znaczenie ma też to, że obiekt zdradza podobieństwo z anatomią oka: posiadając cechy ciała patrzącego podmiotu rzutowane na płaszczyznę w postaci okrągłej formy, staje się wiarygodnym mediatorem między obrazem a widzem. Jednocześnie geometria piłki powoduje, że krągły przedmiot pozostaje najbardziej zewnętrznym elementem w obrazie, bo jego forma jest również istotnie niezależna względem prostokątnych granic obrazu. Oznacza to, że zachowując relatywną obcość wobec pozostałych elementów, potencjalnie reprezentuje rzeczywistość zewnętrzną w przestrzeni obrazowej.

Zwróćmy też uwagę na charakter przedmiotu będącego dziecięcą zabawką, który ma największe możliwości, jeśli chodzi o zdolność do przemieszczania się. Potwierdza to fotografia Ghirriego, na której przedmiot został przetoczony w lewą stronę, osłabiając w ten sposób statyczny charakter układu. Piłka jest też najbardziej zagęszczoną formą i skupiskiem śladów gestów malarza, które zapewniają jej cechy o znacznej cielesności. Zawierając w sobie splot różnych pociągnięć pędzla o odmiennej dynamice, pozwala się zobaczyć w optyce, która uwzględnia podprogową aktywność powierzchni pola.

Opisywane wcześniej ogólne wrażenie zastygnięcia rzeczy na stole odnosi się w obrazie do mżącego, wibrującego procesu optycznego prowokowanego przez drobne kontrasty na płaszczyźnie malarskiej. Martwa natura w swoim najniższym uwarstwieniu podtrzymuje efemeryczne pulsacyjne poruszenia, które na planie przedmiotowym objawiają się tym, że formy podlegają swego rodzaju fermentacji – w większym obiekcie

16. Zob. Martin Heidegger, „Czym jest metafizyka?”, w: id., *Znaki drogi*, tłum. Krzysztof Pomian (Warszawa: Aletheia, 1995), s. 14.

17. Giacomo Leopardi, *Mysli*, przełożył, kalendarium i przypisy opracował Stanisław Kasprzyśki, wprowadzenie Emanuele Severino (Kraków: Oficyna Literacka, 1997), s. 70–71. Por. też: Giacomo Leopardi, *Zibaldone. Notatnik myśli*, wybór, przekład, przedmowa i opracowanie Stanisław Kasprzyśki (Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2016).

proceedzi to nawet do częściowego scedowania odrębności na otoczenie, albo rozproszeniu, przez co okazują się zdolne do dyskretnej emanacji – w chłodnym błękitcie prostokątnego obiektu. W centrum występują dwa naczynia czasowości o nieco odmiennych częstotliwościach: jedno odpowiada za związki z tłem, a drugie z niego się wyróżnicowuje i projektuje swoją obecność na scenę w postaci cienia. Ta asymetria pojawiająca się wokół osi powoduje, że uwaga jest przenoszona od jednego do drugiego miejsca w powolnym i nieznacznym ruchu, który przekracza podziały między polami. Spojrzenie konstatujące słabnięcie wizualnej integralności obiektów, nie mogąc postrzegać ostro tylko wybranych miejsc pola, zanurza się w świetle wytwarzanym przez jego powierzchnię i przyczynia do doznania czasu w jego efemerycznym i nieregularnym przebiegu.

Poprzez obraz wyzwała się zatem żywioł trwania, w którym nie ma ustabilizowanej następczości, co powoduje, że uniezależnia się on od kierunkowej chronologii. W tym sensie można powiedzieć, że jest to rodzaj procesu uwolnionego od momentów kulminacyjnych. Na najniższym możliwym poziomie powstaje doznanie terażniejszości jako trwania realizującego się bez względu „na wszystko”, a zarazem fenomenu pozbawionego realnej progresji. W tego rodzaju oglądzie czas zyskuje swoją konsystencję: materializuje się w relacji między okiem a powierzchnią obrazowego pola.

SYGNATURA

Próba ujęcia tego rodzaju czasowości ma swoje ograniczenia związane z możliwościami języka opisu, ale jedną z istotnych cech tego fenomenu jest z pewnością swego rodzaju dedramatyzacja procesu upływu czasu. Niniejsza specyfika czasowości obrazu nabiera dodatkowego znaczenia, gdy zdamy sobie sprawę z tego, jaki kontekst biograficzny bywa przywoływany w odniesieniu do niniejszego obrazu.

W nocie, jaką w katalogu bolońskiego Museo Morandi opatrzone tę martwą naturę, Marilena Pasquali stwierdza, że powstała ona w ostatnich tygodniach życia artysty, gdy stan jego zdrowia na tyle się pogorszył, że malarz nie podjął już pracy nad kolejnym dziełem. Oznacza to, że niniejszy obraz jest ostatnim namalowanym i podpisanym przez Morandiego dziełem, stojącym na sztalugach w chwili jego śmierci¹⁸. Ów fakt, przytoczony przez badaczkę w duchu tradycji żywotów vasariańskich, prowokuje specyficzną ramę

znaczeniową dla dzieła. Odniesienie obrazu do chwili odejścia twórcy jest decyzją, która ma określić jego ogląd. Obraz wobec wyjątkowych okoliczności powstania potencjalnie aspiruje do bycia kulminacją narracji artystyczno-biograficznej.

Przedstawiona w niniejszym artykule analiza dzieła i jego czasowości prowadzi do wniosków, że martwa natura z 1964 r. zasadniczo jednak stawia opór dyskursowi, który usiłowałby wykryć w dziele aspekt dramaturgii zdarzeniowej i linearności czasu biograficznego. Nie oznacza to jednak, że obraz pozbawiony jest specyficznego związku z tym, kto go wykonał.

Problem uwikłania obrazu w kwestie narracji dotyczącej życia malarza wydaje się szerszy, bo dotyczy zagadnienia swoistej obecności autora w dziele. Podejmując analizę martwej natury, przyjrzelśmy się materiałowi fotograficznemu, który pozwolił oświetlić praktykę artysty: pracownia Morandiego okazała się szczególnie przestrzenią egzystencjalną w dużej mierze podporządkowaną wymogom studium malarskiego. Pomieszczenie, będące zarazem miejscem akcji działań artystycznych, można by porównać do komory optycznej, bo panująca we wnętrzu sytuacja świetlna, wpływająca na postać przedmiotów, w znacznym stopniu znajdowała się pod kontrolą artysty. Wszystkie uwarunkowania procesu twórczego zyskują swoją wagę dopiero wtedy, gdy przenikają również obraz. Istotne jest zatem to, jak płaszczyzna malarska przechowuje te okoliczności i w jaki sposób należy je rozumieć jako część stroju dzieła.

Jak dotąd najszerzej zwracaliśmy uwagę na specyfikę gestów, których ślady spoczywają na powierzchni martwej natury z 1964 r. W obrazie tym autorska aktywność zyskuje również inne znaczenia poprzez obecność sygnatury. Inskrypcja, która ogranicza się do jednego słowa składającego z siedmiu znacznych rozmiarów liter – „Morandi”, styka się z dolną krawędzią obrazu po lewej i jest aktywnym fragmentem kompozycji. Wypisane słowo, choć jest imieniem własnym, odsyłającym do podmiotu autorskiego, jednocześnie podlega przedmiotowej materializacji i w takiej postaci otwiera się na dialog z elementami obrazu.

Sygnatura została wykonana w podobnie swobodny sposób, w jaki opracowana jest cała powierzchnia płótna. Inaczej mówiąc, uchwytne jest ciągłość między przedstawieniem przedmiotów, sceny oraz tła i postacią napisu, przy czym ten ostatni wyróżnia się jedynie większą regularnością linii. Kluczowe jest jednak to, że

18. Por. komentarz do obrazu w: *Museo Morandi*, s. 242.

pod względem swej wizualnej dynamiki, a przede wszystkim tonu barwnego, wiąże się z konturami opisującymi główne obiekty kompozycji, zwłaszcza z linearnym zagęszczeniem zarysów karbowanej piłki, do tego stopnia, że ten mały obiekt można postrzegać jako skondensowane echo sygnatury. Ciąg powiązanych liter pochodzi więc z obrysu ocieniającego rzeczy i stanowiącego ich przedmiotowe granice. Można zatem powiedzieć, że napis zdradza istotne podobieństwo z tym aspektem obrazowania, który pozwala się przedstawionym obiektom ukazać, wyróżnicować z tła i występować w postaci widzialnych bytów. Zarys ten, podobnie jak zapewnia przedmiotom możliwość świetlnego zaistnienia, pozwala też pojawić się w płaszczyźnie imieniu artysty. Na podstawie takich spostrzeżeń można sformułować tezę, że tkwiąca w zapisie projekcja malarza w pole obrazu jest powiązana ze zjawiskiem cienia. Wkracza on w powierzchnię płótna jako swego rodzaju otoczenie rzeczy, jako ich optyczna granica, która spełnia się przez to, że pozwala rzeczom wyświetlić swoją postać. Tego rodzaju projekcja nie prowadzi do ostentacyjnego uobecnienia się artysty w obrazie, ale wskazuje na jego rolę jako tego, który asystuje w wyjawianiu się obrazowej rzeczywistości. Malarz, który czuwa nad warunkami oświetleniowymi w pracowni, wyzwala wizję obrazową i jednocześnie sam rzuca cień na swoje otoczenie, pełni w tym spektaklu funkcję ślepej plamki. W tym ujęciu obraz staje się wynikiem projekcyjnej wymiany zachodzącej między podmiotem a rzeczami – dialogicznego spłotu, który w języku fenomenologii nazywany jest chiazmem¹⁹.

Sygnatura, jaką złożył Morandi, zdaje się zatwierdzać tego rodzaju relację, w której neutralność operowania cienia nabiera cech jednostkowych i powiązana jest z działaniem określonego podmiotu. Żywioł światła, choć nie wyzwala się ze swej anonimowości, zostaje jednak przefiltrowany przez obecność artysty. Powściągliwe ucieleśnienie przestrzeni obrazu prowadzi też do intymizacji procesu postrzegania. Powyższy sposób udzielania się autora dookreśla zagadnienie czasowości obrazu.

Działanie malarza zapisane w obrazie pojmowane jest przez widza jako aktywność zachodząca w czasie, która wyraża się najpełniej w gestach powołujących ikonizację zróżnicowanie pola obrazowego. W przypadku martwej natury z 1964 r. to, co wiąże spojrzenie z tego rodzaju jakościami czasowymi, jest skonfrontowane z wybitnie statycznymi parametrami kompozycji.

Ta elementarna i minimalna konstelacja obrazowa wchłania w siebie manualną aktywność, zapisaną w substancji obrazu, ale nie poddaje jej całkowitej redukcji. W akcie oglądu widz doświadcza, jak przepływająca materia narusza ukazaną na obrazie rzeczywistość i powoduje, że obiekty wycofują się ze swej odrębności.

Procesy uruchamiane przez widza z każdym spojrzeniem decydują o ustroju obrazu, materializującym pozabawione ekstaz trwanie. W tym sensie obraz pozwala nam oswajać się z rodzajem czasu teraźniejszego, który nie prowokuje zmian i nie tworzy projekcji wpisanych w pojęcie przeszłości.

19. Pojęcie to pojawia się przede wszystkim w pismach Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Por. Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. Małgorzata Kowalska, oprac. Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996).

BIBLIOGRAFIA

- Ajello, Epifanio. „The Photographer and the Painter: Some Observations around the Things of Giorgio Morandi and Luigi Ghirri”. W: *Luigi Ghirri and the Photography of Place*, redakcja Maria Spunta, Jacopo Benci, 225–250. Oxford: Peter Lang, 2017.
- Bergstein, Mary. „«The Artist in His Studio»: Photography, Art and the Masculine Mystique”. *Oxford Art Journal* 18, nr 2 (1995): 45–57.
- Boehm, Gottfried. *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne (eikones)*. Redakcja Ralph Ubl. Paderborn: Brill-Fink, 2017.
- de Duve, Thierry. „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”. *October*, nr 5 (1978): 113–125.
- Folon, Jean-Michel. *Luce di Morandi, La Donazione Folon al Museo Morandi*. Wstęp Marilena Pasquali. Bologna: Museo Morandi, 1999.
- Ghirri, Luigi. *Atelier Morandi, saggio di Giorgio Messeri*. Bari: Palomar, 2002.
- Ghirri, Luigi. „Una luce sul muro”. W: *Niente di antico sotto il sole*, redakcja Paolo Costatini, Giovanni Chiaramonte, 165–177. Torino: SEI, 1997.
- Giorgio Morandi. Tacita Dean, Semplice come tutta la mia vita*. Redakcja Massimo Mininni et al. Milano: Skira, 2016.
- Heidegger, Martin. „Czym jest metafizyka?” W: id., *Znaki drogi*, tłumaczenie Krzysztof Pomian, 9–24. Warszawa: Aletheia, 1995.

- Il senso delle cose: Luigi Ghirri, Giorgio Morandi.* Redakcja Luigi Ghirri, Giorgio Messori, Carlo Zucchini. Reggio Emilia: Diabasis, 2006.
- James, William. „The Perception of Time”. *The Journal of Speculative Philosophy* 20, nr 4 (1886): 392.
- Joel Meyerowitz: *Morandi's Objects.* Redakcja Maggie Barrett, Joel Meyerowitz. Bologna: Damiani, 2016.
- Leopardi, Giacomo. *Mysli.* Tłumaczenie i opracowanie Stanisław Kasprzysiak. Wprowadzenie Emanuele Severino. Kraków: Oficyna Literacka, 1997.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone. Notatnik myśli.* Tłumaczenie i opracowanie Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2016.
- Lieberman, Alexander. *The Artist in His Studio.* New York: Viking Press, 1960.
- March Niedermayr, Brigitte. *Transition Giorgio Morandi. Are you Still There.* Redakcja Gianfranco Maraniello. New York: Rizzoli, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Widzialne i niewidzialne.* Tłumaczenie Małgorzata Kowalska. Opracowanie Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996.
- Museo Morandi. Catalogo generale.* Redakcja Marilena Pasquali, Lorenza Selleri. Milano: Silvana, 2004.
- Ragghianti, Carlo Lodovico. *Bologna cruciale 1914: e saggi su Morandi, Gorni, Saetti.* Bologna: Calderini, 1982.
- Safranski, Rüdiger. *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego.* Tłumaczenie Bogdan Baran. Warszawa: Czytelnik, 2017.
- Smolarz, Bruno. *Giorgio Morandi. Les jours et les heures.* Paris: Arlea, 2016.

SUMMARY

Modalities of Pictorial Time. Morandi and Photography by Łukasz Kiepuszewski

The painting studio of Giorgio Morandi (1890–1964) was a locus that attracted the attention of photographers both during the artist's lifetime and after his death. There is a substantial set of photographs depicting Morandi's creative space in the bedroom at his home, along with the objects of his studies. This visual commentary on Morandi's art, which requires close inspection, can be used to better understand the idiom of his work.

The approach adopted in this essay, too, has a very specific focus. In the course of these considerations, photographs are used as source testimony, but also photography is used as a comparative medium which makes it possible to trace the specific temporal modalities in a work of painting. This is because it seems that the most effective, and at the same time the most fruitful method of analysing the temporal registers of a given work is to confront it with other carriers of iconic temporality. An analysis of this kind is directed towards a descriptive practice that seeks to filter the phenomenon of temporality as precisely as possible, thus approximating the varying kinds of frequencies and intensities that determine the processual specificity of artworks.

The first part of the essay focuses on the stages of reception of Morandi's art by photographers from the post-war period to the present day. This story is crucially intertwined with the fortunes of his studio in Bologna, which, initially intact, in the early 1990s was transferred to the Museo Morandi established in the town hall. The photographs most relevant to the present inquiry were taken in 1989, when the studio was still in its original location at Via Fondazza 36; their author was the leading Italian photographer Luigi Ghirri. The series of some 400 photographs seems to be the most complete account of the place, which was the artist's living space and the locus of his painting practice. What the photographer managed to achieve is a detailed infiltration of a world of everyday existence that was the direct matrix for the emergent paintings.

To Ghirri, Morandi's studio was a space reminiscent of an optical chamber, because an important dimension of the painter's practice was to create optimum conditions for observing how objects absorb and reflect light. The accounts of visitors to the studio even mention a special device for adjusting light that had been in use there, at least for some time.

Morandi's work on a painting progressed in two stages, different temporality being highlighted in each. The first stage involved the lengthy preparation of a constellation of objects and the process of selecting suitable lighting for it, while the second consisted of the act of painting involving the application of paint, which in turn proceeded relatively quickly. This means that different, even divergent speeds of temporality flow through Morandi's painting already on the plane of the creative process, marking his work differently. Approaching this temporal cluster that is the painting requires a closer look at the system of the selected work.

The second part of the essay focuses on a comparative analysis of the *Still Life* from 1964 (no. 1324 in Lamberto Vitale's catalogue) with Luigi Ghirri's photograph that refers to it through an analogous arrangement of objects. An attempt at considering the painterly image in the light of the photograph serves to demonstrate how both types of image modulate the pace of the viewer's gaze. In a photograph, each of the elements of the representation has distinct detailed qualities that allow these objects to be identified primarily as separate things, whereas the painted image, when viewed in general, accentuates aspects that link the depicted entities. In a painting, things change their state of aggregation, taking on characteristics that are defined by the manner in which a substance resting on the surface of the canvas exists. In this layer, there is a connection between the representation and the painter's procedure of applying paint, and this dependence of the forms on the movements of the hand holding the brush causes things to become imbued with corporeal qualities.

While the painting is dominated by the general quality of light, which embraces the entire area, the photographic work brings out, above all, the particular manner in which light is received by the surfaces of individual objects. In the photograph, each object conveys its material and neutral independence from others through the texture of its exterior. The separateness of things as accentuated in the photograph is confirmed by their distinct spatial location. Compared to the perspective offered by the photographic lens, in the painterly image the horizon which divides its plane into two zones is raised. In this way, it does not suggest depth, but rather acts as a division to which refer the two flat zones which meet each other.

The spatial definition of things is closely linked to the temporal dimension of their presence. In a photograph, their existence is defined by the moment the shutter is released. In this sense, a photograph points to things, but the appearance of those things is fixed in the past. Thus understood, things in a photograph acquire monumental qualities, appearing before us in a mode of celebration of their material existence. This means that Ghirri's photographs realise themselves through the fact that they evoke the importance of objects as things linked to the practice of the painter whose oeuvre they thus commemorate.

A photograph has the temporal qualities of a testimony, whereas a painted image, through its immersion in the manual procedure of its execution, possesses a temporality of a different kind. The dependence of photography on perspective and the smooth uniformity of a photograph's surface contribute to a considerable draining-off of time from the image, while the temporal peculiarities of the painting are determined by the varying density of the matter lying on the canvas. Compared to photography, the data emanating from the surface of a painted medium exhibit considerable granularity of an irregular nature.

In terms of composition, things in a painting appear susceptible to gravity. The emphatic attachment of things to the laws of gravity causes a painting to express

a profoundly static condition in terms of disposition and structure. The freezing of a thing on the table, in a central position in the image, deprives the visual field of potential attractions. Such states of perceptual stagnation lend themselves to description by means of references to various diagnosable mental phenomena. One of them, related to the above perceptual suspension, is boredom.

In the light of the various conceptions associated with this category (cf. William James, Martin Heidegger, Giacomo Leopardi), we can understand it as a kind of perceptual “attunement” that allows us to fully grasp the specificity of Morandi’s image. This is because the conviction that boredom is related to the protracted and prolonged process in which the subject is immersed constitutes a constant element of the above inquiries. Revealed in these circumstances, however, is something that is not usually experienced in a direct manner, namely, a *sui generis* special sensitivity to time.

Morandi’s *Still Life* corresponds to this kind of perceptual frequency through the conditions in the visual field described above, which are complemented by the frontal presentation of the objects, the minimisation of visual means, the extinguishing of tensions in the situation under analysis, which is expressed, among others, in the cautious dosage of contrasts. At the same time, this kind of static presentation makes it possible for the viewer to redirect attention towards grasping the lower stratification of the pictorial plane.

The painting contains temporal qualities, which are determined by the rate of distribution of the liquid coloured substance, but also qualities resulting from a reading of the complex form of the already solidified matter of paint. The latter becomes the ground and ferment for the reality depicted in the still life.

Through the image, therefore, an element of duration is unleashed in which there is no stable succession from one point to another, which makes it independent of directional chronology. In this sense, it can be said to be a process free of climactic moments. At the lowest possible level, there emerges a sensation of the present as a duration, actualising itself regardless of “everything”, and at the same time a phenomenon devoid of real progression. In a perception of this kind, time acquires its consistence: it materialises in the relationship between the eye of the viewer and the surface of the pictorial field.

The question of the signature placed by Morandi upon his work is raised in the conclusion to the essay. This signature seems to accentuate the fact that the element of light, although not liberated from its anonymity, is nevertheless filtered through the presence of the artist. In addition, the restrained embodiment of the painting’s space leads to an intimation of the process of perception. This mode of the author’s making his presence known rounds off the theme of the temporality of the painting.

BIOGRAPHICAL NOTE

Łukasz Kiepuszewski is an art historian, a professor at the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. His selected publications include *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem* [Cézanne’s Paintings. Between a Gaze and a Commentary] (2005); *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne* [Untimely Images. Nietzsche and the Visual Arts] (2013); as the editor: *Historia sztuki po Derridzie* [Art History after Derrida] (2006); as the co-editor: *Obrazy*

mocne – obrazy słabe [Strong Images – Weak Images] (2018); *Obraz jako obiekt teoretyczny* [Image as a Theoretical Object] (2020); *Powierzchnia i tło obrazu* [The Surface and the Background of a Painting] (2022).

NOTA BIOGRAFICZNA

Łukasz Kiepuszewski, historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wybrane publikacje: *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem* (2005); *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne* (2013); jako redaktor: *Historia sztuki po Derridzie* (2006); jako współredaktor: *Obrazy mocne – obrazy słabe* (2018); *Obraz jako obiekt teoretyczny* (2020); *Powierzchnia i tło obrazu* (2022).