

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

MORANDI I CHARDIN. OBRAZ JAKO METAFORA PROCESU TWÓRCZEGO

Sztuka czołowego XX-wiecznego malarza martwych natur Giorgio Morandiego (1890–1964) czerpała inspiracje z różnych źródeł. Stanowili je przede wszystkim wielcy artyści toskańscy późnego średniowiecza i wczesnego renesansu – Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, malarze francuscy XIX stulecia – Camille Corot, Paul Cézanne, Georges Seurat oraz mistrz XVIII-wiecznej martwej natury Jean Baptiste-Siméon Chardin¹. Poza tymi głównymi odniesieniami, które na stałe zdefiniowały poetykę malarstwa Morandiego, można wyodrębnić również zjawiska artystyczne istotne na początku jego drogi twórczej, w pierwszej i drugiej dekadzie XX w., których znaczenie wygasło w późniejszym okresie. W tym kręgu należałoby wspomnieć dzieła Giorgio De Chirico i Carlo Carrà, powstałe w nurcie *pittura metafisica*, obrazy Henri Rousseau, prace Umberto Boccioniego i innych futurystów oraz kubistów

Choć z pewnością możliwe jest jeszcze wskazanie bardziej sporadycznych czy incydentalnych nawiązań do innych artystów, to kanon, do którego Morandi się odwoływał, wydaje się dość określony i ulegający jedynie powolnym zmianom. Roberto Longhi, pierwszy badacz problemu, uzasadniał to faktem skupienia Morandiego na wewnętrznym rozwoju; uzależnienie procesu twórczego od systematycznie powtarzanych studiów tych samych przedmiotów osłabiało znaczenie zewnętrznych wpływów na jego sztukę.

Takie przekonanie było też bliskie stanowisku samego artysty, który deklarował dość wąski zakres twórców, z którymi czuł pokrewieństwo². Znane są jego gwałtowne reakcje, gdy krytycy i biografowie próbowali przypisywać niemiłe mu związki z innymi twórcami bądź sygnalizować – szczególnie po wojnie – analogie z malarstwem abstrakcyjnym. W tym ostatnim przypadku znamienne są jego próby wstrzymania (zresztą bez skutku) publikacji poświęconej mu monografii, której autor, Francesco Arcangeli, wskazywał na artystyczne podobieństwa jego sztuki między innymi z Pietem Mondrianem i Markiem Rothką³. Niewątpliwie boloński malarz miał bardzo sprecyzowane przekonanie na temat przynależności do określonej tradycji malarskiej, powinowactwo z którą traktował bardzo poważnie jako czynnik definiujący jego artystyczną tożsamość.

Dla historyka sztuki spoglądającego na twórczość Morandiego ze współczesnej perspektywy jego restrykcyjne podejście do artystycznych afiliacji, choć nie jest zobowiązujące, to powinno być przedmiotem namysłu. Niniejszy tekst nie poszerza katalogu możliwych, nieintencjonalnych bądź ukrywanych związków artystycznych, istotniejsze wydaje się bowiem wniknięcie na przykładzie dialogu ze sztuką Chardina

¹ Por. F. Fergonzi, *On Some of Giorgio Morandi's Visual Sources*, [w:] *Giorgio Morandi 1890–1964*, ed. M.C. Bandera, R. Miracco. Katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, New York, 16.08–14.12.2008, Mambo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 22.01–12.04.2009, s. 46–65.

² W krótkiej autobiografii zawartej w dzienniku „L'Assolto” z 1928 r. Morandi wymieniał jako źródła inspiracji swojej sztuki Giotto, Masaccio, Corota, Courbetta, Fattorię i Cézanne’a. Por. Fergonzi, *op. cit.*, s. 47.

³ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano 1964.

w naturę tych wyselekcjonowanych i akceptowanych przez artystę relacji. Chodzi więc o to, by dostrzec głębsze motywacje stojące za „programowymi” wyborami bolońskiego malarza.

Dialog z Chardinem zostanie więc rozważony na planie istotnych międzyobrazowych związków prowadzących do przemyślenia podejścia obu mistrzów do studiowanych przez nich przedmiotów. Ważnym aspektem komparatystyki okaże się analiza implikowanej przez dzieła obu artystów czasowości oglądu rzeczy. Niniejsze studium nie ogranicza się jednak do identyfikacji analogii i różnic, lecz zmierza także do ukazania szczególnej relacji, w której dzieło Chardina inscenizuje elementy praktyki malarza martwych natur. Obraz staje się wówczas przedmiotem autorefleksyjnej identyfikacji dla późniejszego twórcy.

OKRES CHARDINOWSKI

Dialog Morandiego z Chardinem miał wielowymiarowy charakter i nie zmienia tego fakt, że bardziej bezpośrednie przejawy nawiązań do francuskiego artysty czytelne są u bolońskiego twórcy dopiero w latach 20.⁴ W tym właśnie okresie sztuka Morandiego przyjmuje swą dojrzałą postać, odtąd też struktura wizualna i repertuar przedmiotów nie ulegnie zasadniczej zmianie do końca twórczości malarza i jego śmierci w 1964 r.

Francesco Arcangeli i Lamberto Vitali podkreślali, że wzrastająca inspiracja Chardinem wyparła wpływy cézanne’owskie i wyraziła się we wzmocnieniu intymnej relacji między widzem a obiektami martwej natury⁵. Nieco precyzyjniej zdefiniował to Cesare Brandi, który dostrzegł pojawienie się w obrazach między rokiem 1920 a 1925 chardinowskiego zabiegu osłabienia wyostrożonej optyki na głównych motywach martwej natury. Morandi podjął wówczas też rozwiązanie kompozycyjne, w którym stosunkowo nisko osadzony blat stołu, stanowiący scenę dla obiektów, jest skonfrontowany z wizualną ekspansją tła. Przedmioty zgromadzone w różnych interwałach wokół pionowego akcentu ułożone zostają między aktywnymi wizualnie pasmami u dołu i u góry.

Inspiracje chardinowskie przyczyniły się do istotnego przeformułowania idiomu martwej natury Morandiego, ale nie objęły charakterystycznej dla włoskiego malarza zgaszonej kolorystyki. Warto w tym miejscu zasygnalizować istotną w tym kontekście kwestię. Kontakt Morandiego z większością dzieł innych artystów był zapośredniczony przez czarno-białe reprodukcje. Boloński artysta nie był nigdy (poza jednym wyjątkiem, do którego powrócimy) w muzeum artystycznym poza Italią i nie odbył też – choć w jego osobistym kanonie znaczącą rolę odgrywali malarze francuscy – podróży do Paryża. Ilustracjami z reprodukcjami w tanich publikacjach o sztuce w początkach XX w. były zdjęcia o stosunkowo niskiej jakości, wydobywające przede wszystkim grę światła i cienia. W 1932 r. wydawnictwo Valori Plastici opublikowało monografię Chardina autorstwa André de Riddera z 96 ilustracjami w czerni i bieli; a egzemplarz tej książki znalazł się w bibliotece malarza. Wydaje się więc, że tanie ziarniste reprodukcje, do jakich miał dostęp Morandi, przyczyniły się do artykulacji płynnych przejść między cieniem a światłem i rozproszenia granic obiektów⁶. To zapośredniczenie wydaje się mieć istotne znaczenie dla kształtowania się stylistycznego idiomu sztuki Morandiego i rzuca światło na odrzucenie przez artystę chardinowskiej kolorystyki. Nie chcę przez to twierdzić, że Morandi nie miał możliwości zapoznania się z przykładami soczystych kontrastów barwnych występujących u Chardina – jeden z jego obrazów znajdował się w nieodległej Florencji – niemniej jednak decydujące dla artystycznego wyboru artysty mogły być ilustracje, z którymi stykał się w codziennej praktyce w pracowni. Ze świadectw wynika, że Morandi na jej ścianach miał rozwieszane reprodukcje dzieł autora *La tabagie*⁷.

Inspiracje, jakim uległa sztuka Morandiego w latach 20., rzutowały na postrzeganie jego twórczości na ówczesnej włoskiej scenie artystycznej. Pod tym względem znamienny jest epizod, jaki miał miejsce w związku z wykonaną w 1927 r. grafiką przedstawiającą gruszki i winogrona na tacy. Praca ta wykazuje

⁴ W tym okresie też deklarował w jednym ze swoich listów: „Byłbym bardzo szczęśliwy, tworząc choć jedną dziesiątą tego, czego dokonał Chardin”. A. Bornfeld, *Seventy Shades of Green. A Biography of Giorgio Morandi*, Bologna 1997, s. 127–128; M. Pasquali, *Morandi e il dibattito artistico degli anni Trenta*, „Quaderni morandiani”, 1985, n. 1 s. 117.

⁵ Z tezami tych autorów polemizuje Fergonzi, *op. cit.*, s. 53. Por. Arcangeli, *op. cit.*, s. 108, L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Milano 1970, s. 30.

⁶ Por. Fergonzi, *op. cit.*, s. 62.

⁷ L. Bartolini, *Un pittore tra i pittori della Quadriennale*, „Quadriennale. Grande settimanale letterario illustrato di Roma”, XVII, n. 16, 12 Febbraio 1939, s. 2.



1. Jean-Siméon Chardin,
Martwa natura z miedzianym garnkiem, 1734,
 olej, drewno, 17 × 21 cm, Paryż, Luwr



2. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1951,
 olej, płótno, 28,4 × 48,9 cm, Waszyngton,
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
 (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.1366)

silne związki w zakresie motywiki i kompozycji z niektórymi „owocowymi” martwymi naturami Chardina. Analogia ta została dostrzeżona podczas rzymskiego Quadriennale w 1939 r. i użyta przeciw Morandiemu. Luigi Bartolini, były przyjaciel artysty, w recenzji wystawy uznał nawiązanie za plagiat: „[...] wywodzi się z Chardina, nie tylko należy do jego kręgu, ale dosłownie kroczy po jego śladach... [Morandi] zaczął blefować i sprzedał się mieszczaństwu”⁸. Denuncjacja epigońskiej postawy Morandiego, podkreślająca zależność od szkoły francuskiej, miała wówczas we Włoszech polityczne podłoże⁹. W okresie tym nastąpił wzrost popularności malarstwa figuralnego, podsycany przez zamówienia faszystowskiego państwa. *Martwa natura*, rozumiana jako gatunek należący do północnej tradycji europejskiego malarstwa, jawiła się jako temat obcy włoskiej tradycji i w nacjonalistycznym dyskursie lat 20. i 30. widziany niechętnie. Przykładu tego rodzaju retoryki dostarcza nam inna recenzja, dotycząca wystawy „Novocento Italiano” w 1926 r., na której Morandi pokazał trzy prace: „Nasza sztuka nigdy nie robiła użytku z martwej natury, z wyjątkiem obrazów, w których postać ludzka była przedstawiona jako główny bohater na pierwszym planie – ujęty – jak mówiono w renesansie – naturalnie, w akcji. Kiedy włoscy artyści decydowali się wypełnić ramy martwą naturą, czynili to pod wpływem idei zza Alp w momentach mniejszej i sztucznej inspiracji. Jesteśmy prawowitymi spadkobiercami Greków, a nie Flamandów i Holendrów”¹⁰. Te dwie próby wykazania kompromitujących politycznie koneksji Morandiego nie miały jednak większych konsekwencji. Boloński malarz odnosił sukcesy na oficjalnych prezentacjach sztuki włoskiej, a jego dzieła – grafiki – miał w swoich prywatnych zbiorach nie kto inny jak Benito Mussolini.

Zamykając kwestię tego epizodu w recepcji sztuki artysty, należy podkreślić, że Morandi w zasadzie nie cytował bezpośrednio motywów z obrazów Chardina. Wyjątkiem z późniejszego okresu – potwierdzającym regułę – jest wykonana w 1941 r. na zamówienie Luigi Magnianiego *martwa natura z instrumentami*, w której artysta swobodnie zacytował motywy muzyczne podobne do tych, które pojawiają się w obrazach francuskiego malarza.

KU RZECZOM

Wskazane powyżej pokrewieństwa między obrazami artystów pozwalają zadać nieco bardziej złożone pytanie o zachodzące relacje w zakresie sposobu prezentacji rzeczy, ze szczególnym uwzględnieniem różnicy w materializacji się obiektów w polu widzenia. Do uchwycenia tej odrębności przydatne może

⁸ *Ibidem*, s. 2.

⁹ Por. M.S. Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, New Jersey 1998; E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge 2000; J. Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, New Haven–London 2004.

¹⁰ R. Pappini, *La mostra del Novocento*, „Emporium”, LXXIII, 1926, s. 79.



3. Jean-Siméon Chardin, *Martwa natura ze srebrnym pucharem i trzema jabłkami*, 1768, olej, płótno, 33 × 41 cm, Paryż, Luwr



4. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1943, olej, płótno, 22,8 × 35,3 cm, Waszyngton, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.426),

być odwołanie się – w punkcie wyjścia – do perspektywy, jaką przyjmuje w badaniach nad martwą naturą Norman Bryson w książce *Looking at the Overlooked*¹¹. Według badacza problemem przenikającym dzieje tego gatunku jest kwestia relacji artysty do codziennej rzeczywistości „niskiego planu”. Odkąd martwa natura około 1600 r. stała się samodzielnym gatunkiem malarskim, jej twórcy zwykle przedstawiali przedmioty w sposób, który odbierał im bezpośrednią rzeczową realność. Przedmioty ujęte w rygor obrazowej geometrii ulegały według Brysona uwzniośleniu ku sferze znaczeń moralnych (Zurbarán) bądź zyskiwały estetyczną monumentalizację (*Kosz* Caravaggia). W innych przypadkach kompozycje martwych natur wykazują związek z formalizacją życia społecznego („desery” Lubin Baugina) lub, akcentując obiekty sprowadzane z zamorskich kolonii (de Heem), tworzyły ekskluzywną przestrzeń bliską kolekcjonerskiej „kultury ciekawości”. Ogólnie rzecz ujmując, XVII-wieczne martwe natury tworzą barierę między widzem a sceną z przedmiotami.

Norman Bryson pyta zatem: jak malarz może wejść w życie materialnej rzeczywistości jako uczestnik, a nie *voyeur* i jak może zmniejszyć dystans wobec rzeczy¹². Odpowiedź przynosi właśnie sztuka Chardina, co nadaje jej specjalne miejsce w dziejach gatunku. Według anglosaskiego badacza XVIII-wieczny malarz próbuje uniknąć charakterystycznej dla poprzedników kompozycyjnej autoświadomości. Nie oznacza to, że rezygnuje z aranżowania motywów, ale wkłada wysiłek właśnie w to, by zlikwidować interwał między widzem a tym, co jest obserwowane. Sztuka Chardina nie wyraża dążenia do podporządkowania sobie świata, ale pragnie zbliżyć się do rzeczy na odległość wyciągnięcia ręki tak, by scena zapraszała obserwatora, bez ceremonii pozwalając się rzeczom ukazać w ich codziennym byciu. Francuski malarz unika tworzenia hierarchii i w jego obrazach nawet tło pełne jest optycznych śladów i mikro zdarzeń, które angażują oko widza tak samo jak pierwszoplanowe rzeczy. Żaden fragment pola nie jest określony jako mniej ważny, dowartościowane zostają również przestrzenie między przedmiotami. Nie ma tu hierarchii między częściami płótna, która w tradycyjnych kompozycjach reguluje kierunki spojrzenia od motywów najważniejszych do mniej istotnych. Chardin poświęca wszystkim elementom tę samą swobodną uwagę i poszczególne detale zostają płynnie wchłonięte w obrazowy organizm. Jego innowacyjność polega między innymi na tym, że obiekty mają delikatnie zatarte kształty, tak jakby prezentowały się w peryferyjnych strefach oglądu pozbawionych zogniskowania. W ten sposób sugeruje przyjazne oswojenie z przedmiotami, które nie wymagają wysiłonej obserwacji. Przedmioty w obrazie *La tabagie (Pudelko palacza)* – z 1737 r. są rozmieszczone w sposób pozornie nieformalny, tak że wydobyte zostały ich cechy haptyczne. Obiekty, spoczywając tam, gdzie pozostawiła je ręka właściciela, odsyłają do rejestru zachowań znajdujących się poniżej progu uwagi, mających charakter domowych nawyków.

¹¹ N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.

¹² *Ibidem*, s. 91.



5. Jean-Siméon Chardin, *Martwa natura z koszykiem śliwek*, ok. 1928, olej, płótno, 45 × 50 cm, Nowy Jork, The Frick Collection



6. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1950, olej, płótno, 40,5 × 45,5 cm, Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Giovanardi Collection (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.763)

Istotne dla obrazów Chardina jest też to, że plama malarska nie ma charakteru wyłącznie optycznego, ale wiąże się z operacjami manualnymi. Rzeczy jawią się w łagodnym rytmie kooperacji między ręką a okiem, a taktylne cechy sceny wewnątrzobrazowej są powiązane z taktylnością powierzchni obrazu. Choć Chardin utrzymywał swoje procedury malarskie w sekrecie, nie mamy wątpliwości, że część pracy wykonywał palcami, posługując się gęstym rozczynem farby. Mimo że dzięki unikatowej technice przyczynił się do wzrostu znaczenia gatunku martwej natury, jego dzieła nie wyrażają ambicji zrównania się prestiżem z innymi rodzajami malarstwa¹³.

Podsumowując analizy Brysona, możemy powiedzieć: w powstałych w wyniku czynności dłoni obrazach oglądamy rzeczy intensywnie dotykane – metalowe naczynia są wypolerowane, a stoły zamiecione i wyczyszczone. Przestrzeń nasycona jest czynnościami rutynowymi, wykonywanymi bez napięcia, „między rzeczami a ludźmi króluje łagodna harmonia”¹⁴. Dzieła Chardina, akcentując przynależność do rzeczywistości kuchni i domu, zapraszają nas bezpośrednio do świata materialnego, którego widz jest uczestnikiem, a nie zdystansowanym obserwatorem.

Powyższa charakterystyka zależnej od praktyk życia codziennego XVIII-wiecznej martwej natury służy Brysonowi za punkt odniesienia do krytycznych komentarzy poświęconych funkcjonowaniu rzeczy we współczesnych przestrzeniach. W nowoczesnych wnętrzach – przekonuje badacz – nadmiar rzeczy, do którego przyczyniła się nadprodukcja po rewolucji przemysłowej, zdaje się wstydlivy i skrzętnie ukrywany. Nowocześni mieszkańcy na różne sposoby zasłaniają użyteczne obiekty życia codziennego. Przestrzeń ulega unifikacji, a wewnątrz jest wydzielane przez przegrody w postaci jasnych i pustych ścian. Te nieliczne obiekty, które pozostają na widoku, otoczone są zatem przez „przestrzeń, która wibruje swoją własną pustką”¹⁵. W przekonaniu Brysona ten stan rzeczy najlepiej ilustrują martwe Giorgio Morandiego. Są one stworzone z „wibracji pustego, z widzenia ciał stałych jako próżni, i próżni jako ciała stałego”¹⁶. Obecne w nich „interwały wymagają długiej obserwacji, by uchwycić zachodzące w nich wykluczenie”¹⁷. Choć

¹³ R. Démoris podkreśla, że w jego dziełach możemy odnaleźć różnego rodzaju odniesienia i aluzje do wyższych gatunków, które miewają charakter trawestacji lub parodii. R. Démoris, *Inside/Interiors: Chardin's Images of the Family*, „Art History”, 2005, Vol. 28, issue 4, s. 442–467.

¹⁴ Bryson, *op. cit.*, s. 95.

¹⁵ *Ibidem*, s. 98.

¹⁶ *Ibidem*, s. 98.

¹⁷ *Ibidem*.



7. Jean-Siméon Chardin, *Brioche*, 1763, olej, płótno, 47 × 56 cm, Paryż, Luwr



8. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1937, olej, płótno, 61,8 × 76,3 cm, Florencja, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.222)

powyższa charakterystyka nie jest szerzej rozwinięta, to Morandi jest wyraźnie negatywnym bohaterem zaproponowanej przez reprezentanta społecznej i semiotycznej historii sztuki komparatystyki z Chardinem. Przedmioty pojawiające się w obrazach bolońskiego malarza są w znacznym stopniu „wypatroszone” z odniesień do rytmu życia codziennego. Doprecyzowując powyższą interpretację, można powiedzieć, że u Chardina obrazowy status i bytowa faktura rzeczy są przedłużeniem wnętrza, w którym się znajdują, podczas gdy u Morandiego zostają wobec niego wyizolowane ze swoich wcześniejszych funkcji. W miejsce zrelaksowanego spojrzenia u Morandiego powraca kontemplacja; wytężona obserwacja zachodzi zarówno podczas pracy studyjnej malarza, jak i oglądu widza.

Na te mocne przeciwieństwa wynikające z analizy Brysona interesujące światło rzuca fakt – mający w tym kontekście posmak paradoksu – że to nie Chardin, który miał wydzieloną pracownię, ale właśnie Morandi malował we własnym domu – a dokładniej w swojej sypialni. Już to pokazuje, że kwestia statusu rzeczy Morandiego i ich relacji do realiów życia domowego jest zagadnieniem złożonym. Próbuując poszerzyć powyższe analizy, zauważmy, że faktura obrazowych obiektów Morandiego ma szczególne cechy haptyczne. Część przedmiotów – tych szklanych – z których włoski artysta korzystał podczas studium prowadzonego z wysokości swego łóżka, była polichromowana. Na wszystkich zaś, jak wspominają goście malarza, osiadał kurz, tworząc nową jakość światłocieniową na ich powierzchni. Morandi zostawiał ten ujednolicający osad na rzeczach, ponieważ w ten sposób następowała pierwsza, niemal naturalna, transformacja rzeczy w malarstwo. Ów kurz służył wyakcentowaniu, tak jak w opisywanej przez Leonarda perspektywie powietrznej, substancji pośredniej – *mezzo* – między okiem a obiektem. O ile dawny artysta miał na myśli zjawisko zachodzące w pejzażu, o tyle XX-wieczny malarz przenosi je do wnętrza mieszkalnego. Kurz, który jest projekcją tego, co między obiektami, przyczynia się do materializacji światła, które zamienione zostaje w substancjalny fluid. Rzeczy są jego nośnikami i kanałami skupiającymi optyczną energię. Obiekty, tracąc dotychczasowe funkcje, zostają wystawione na innego rodzaju zależności, których istotnym wymiarem staje się odniesienie do czasu.

CZAS OGLĄDU

W tym rejestrze dialog między sztuką obu artystów odsłania nowe aspekty. Czasowość rozumiana będzie tu przede wszystkim jako tempo procesu percepcyjnego implikowanego przez ustrój danego obrazu. W takim właśnie sensie ujmuje to zagadnienie Gottfried Boehm, który uznając, że czas powinien być



9. Jean-Siméon Chardin, *La tabagie (Pudelko palacza)*, 1737, olej, płótno, 32 × 42 cm, Paryż, Luwr



10. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1929, olej, płótno, 52 × 47 cm, Bolonia, kolekcja prywatna (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.140)

centralnym pojęciem nauki o obrazach, zastosował tę dyrektywę badawczą w swoim istotnym studium o Morandim¹⁸.

W związku ze sztuką Chardina kluczowe analizy dotyczące tempa percepcji jego obrazów przedstawił z kolei Michael Baxandall¹⁹. Ten anglosaski badacz prześledził w sztuce XVIII-wiecznego malarza ślady aktualnych w jego epoce idei naukowych i medycznych dotyczących procesów widzenia. Kluczowa dla tego dyskursu była koncepcja percepcji wypracowana przez Johna Locke'a (1632–1704) i idących jego śladem autorów²⁰. W tej empirycznej perspektywie istotne znaczenie zyskuje podmiot obserwacji i wrażenia umysłu. Podjęta z tej inspiracji analiza zjawisk psychologicznych rzuciła światło na kruchość i efemeryczność procesów postrzeżeniowych. W tym kontekście na znaczeniu zyskały dwa kształtujące się wówczas pojęcia: akomodacja spojrzenia i selektywność percepcji – pierwsze odnosi się do zdolności oka do zmiany kształtu, by skupić się, zogniskować na przedmiotach należących do różnych planów przestrzeni, drugie dotyczy wyrazistości poszczególnych partii pola widzenia²¹. Baxandall uwzględnia też ustalenia ówczesnej optyki z zakresu oddziaływania kolorów na siebie oraz tezy zawarte w podręcznikach geometrii dla malarzy²². Z tych rozmaitych dyskursów skonfrontowanych z dziełem Chardina wynika teza, że przyjmuje on bliskie empirystom nastawienie²³. W rezultacie jego obrazy powinniśmy traktować „nie jako przedstawienia substancji czy – jak mawiano od renesansu – natury, ale jako reprezentacje aktu percepcji substancji”²⁴.

Z analizy dzieł Chardina wynika, że są one zapisem postrzeżeniowych „wrażeń”, o charakterze momentalnym, niezależnie od tego, że malarz pracował nad swoimi kompozycjami tygodniami, a my spędzamy przed nimi zwykle kilka minut. Chodzi tutaj o to, że wytwarzają one przed nami fikcję szybko zmieniających się stanów zogniskowania uwagi, sterując ostrością wybranych miejsc w kompozycji. Wbrew trady-

¹⁸ G. Boehm, *Giorgio Morandi's Artistic Concept*, [w:] *Morandi: Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings*, ed. E.G. Güse, F.A. Morat, Munich–London–New York 1999, s. 9–20.

¹⁹ M. Baxandall, *Pictures and ideas: Chardin's „A Lady Taking Tea”*, [w:] idem, *Patterns of Intention. On Historical Explanation of Painting*, New Haven–London 1985.

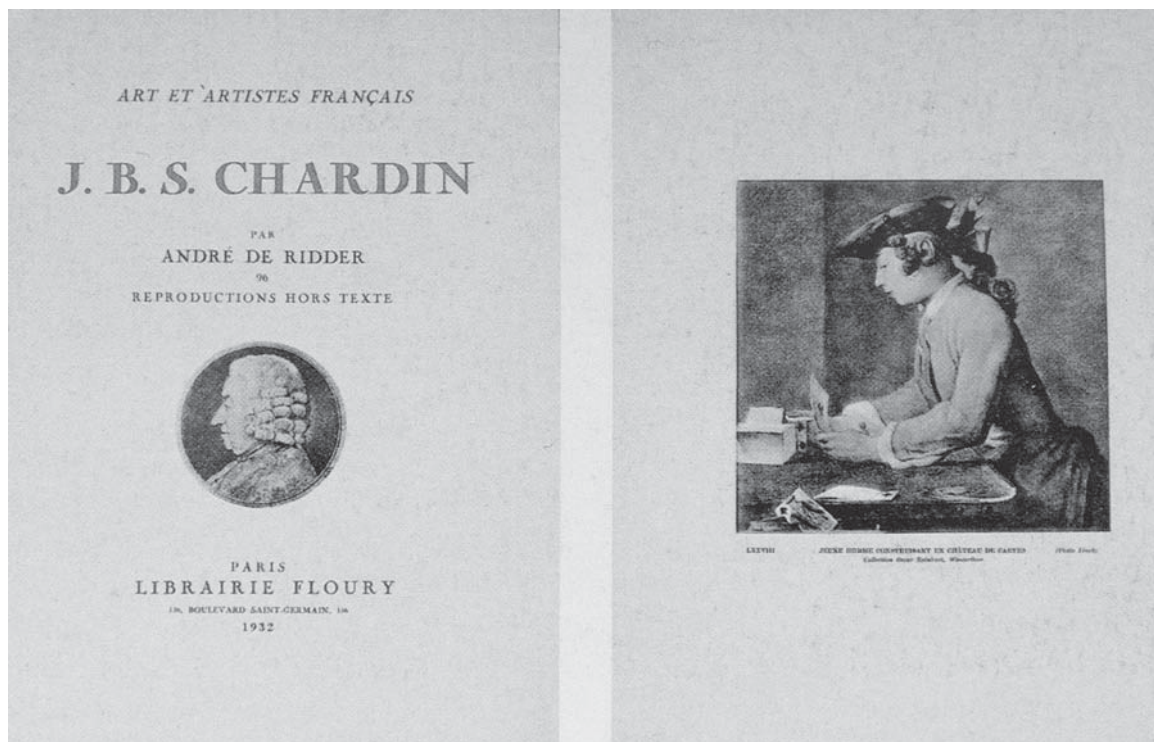
²⁰ *Ibidem*, s. 76–80.

²¹ *Ibidem*, s. 82–86.

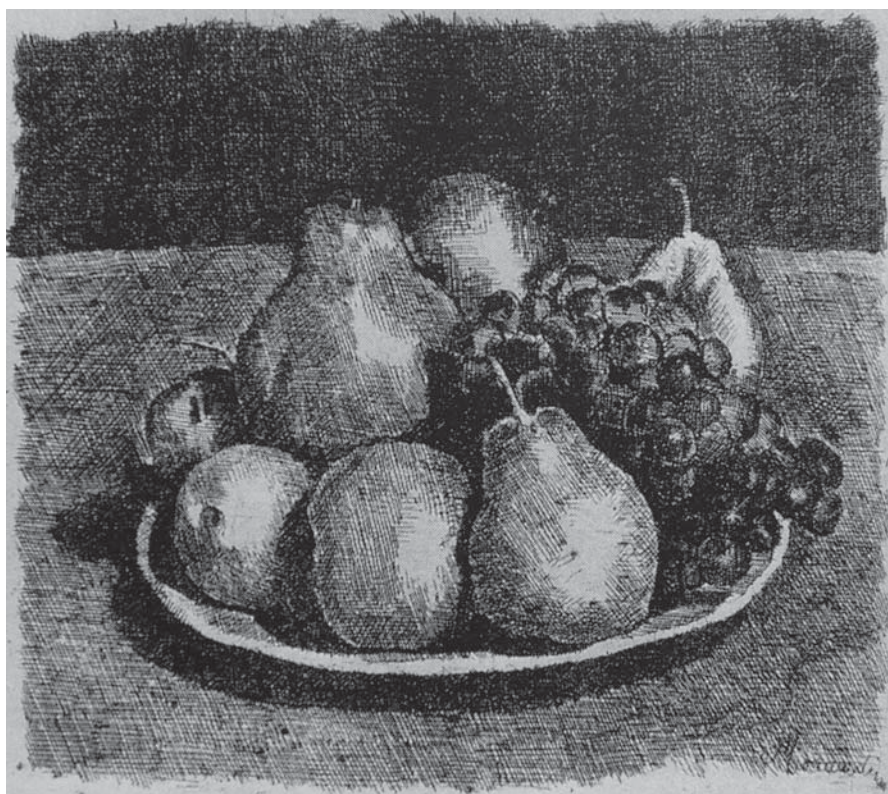
²² *Ibidem*, s. 90–93.

²³ *Ibidem*, s. 103.

²⁴ *Ibidem*, s. 95.



11. Stronice z monografii twórczości Chardina autorstwa André de Riddera z biblioteczki Morandiego



12. Giorgio Morandi, *Martwa natura z gruszkami i winogronami*, akwaforta, 1927
 (L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964, nr kat. V.inc 36)



13. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1961, olej, płótno, 30 × 35 cm, Bolonia, Museo Morandi
 (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.1323)

cyjnym teoriom nakazującym malarzom, by wyznaczyli w obrazie jeden punkt maksymalnego oświetlenia i selektywności, dzieła Chardina są o wiele bardziej subtelne, ponieważ artysta tworzy kilka tego typu centrów optycznych. Między tymi dwoma, trzema miejscami powstaje zrównoważona dynamicznie relacja, której zresztą nie podjęli naśladowcy malarza. Podrażnienia aparatu wzrokowego, wywołane kontrastami różnie zabarwionych przedmiotów, miejscowymi rozświetleniami, wyostreniami i zatarciami, skłaniają widza do przechodzenia od jednego punktu fiksacji do drugiego. Inaczej mówiąc, widz zastaje w obrazie pewien ustalony zapis uwagi, który tworzy trasę dla jego spojrzenia w oparciu o optyczne ogniska stanowiące dyskretne akcenty. Do pewnego stopnia Chardin kształtuje swój obraz na wzór renesansowego i barokowego malarstwa narracyjnego, tylko że nie prowadzi opowieści przez prezentację akcji i ożywione gesty postaci, lecz ukazuje historię doświadczenia wzrokowego. Nie bez znaczenia jest również to, że jego dzieła zawierają nierzadko motywy oddające momentalną ulotność przedstawienia, jak kłęby pary unoszące się nad filiżanką, dym z fajki bądź pianka w naczyniu z płynem. Te przygody przydarzające się podróżującemu przez scenę oku odbywają się niejako w „realnym czasie”.

Norman Bryson, odnosząc się do wywodów Baxandalla, zwraca uwagę, że obrazy Chardina odpowiadają nie tylko XVIII-wiecznym ustaleniom w zakresie optyki, ale też bardziej współczesnym²⁵. Nowoczesne badania ruchów mięśni oka ujawniły ścieżki, po których podąża spojrzenie. Są one dość chaotycznymi trasami, a ich niesystematyczny przebieg charakteryzują liczne podejścia, powroty, rewizje danych stref wizualnego pola. Według Brysona trudno byłoby znaleźć obrazy, które lepiej niż Chardina oddawałyby świat postrzegany przez te naturalne „sakkadowe” ruchy naszego aparatu wzrokowego²⁶. Obaj badacze niezależnie od różnic w przyjętej optyce historycznej wskazują zatem na dążenie francuskiego malarza do wzorowania obrazu na mechanizmach percepcyjnych. Chardin próbuje odtworzyć w ramach malarskiego medium naturalne procesy patrzenia. Ujmując te tezy nieco inaczej, artysta symuluje w obrazie czasowość postrzegania rzeczy w codziennym doświadczeniu.

Powyższe wnioski skonfrontujmy z podejmującymi podobne problemy analizami sztuki Morandiego. Gottfried Boehm w rozważaniach dotyczących czasu w obrazach włoskiego malarza przyjmuje optykę współczesnego widza, a jednocześnie uwzględnia program artystyczny Morandiego – którego artysta nigdy wprost nie sformułował, a jedynie sygnalizował w nielicznych wypowiedziach. Morandi, podejmując wyzwanie Cézanne’a, dąży do zgłębienia, jak mawiał *cosidetta realtà* – tak zwanej rzeczywistości. Boehm

²⁵ Bryson, *op. cit.*, s. 92.

²⁶ *Ibidem*, s. 92–93.



14. Jean-Siméon Chardin, *Chłopiec budujący domek z kart*, 1735, olej, płótno, 61,5 × 64 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart

dostrzega wzrastającą w jego twórczości świadomość aktu widzenia, co pozwala nam uznać, że sztuka jest przez niego pojmowana jako przedsięwzięcie testujące percepcję²⁷.

Te ogólne ustalenia, które pozwalają też orientacyjnie uchwycić miejsce Morandiego w sztuce XX w., służą przede wszystkim analizie jego malarskich realizacji. Punktem wyjścia do niej jest spostrzeżenie, iż w jego obrazach nierzadko możemy zauważyć miejsca, gdzie odrębne przedmioty mają wspólne kontury, a otoczenie przenika formę naczynia, powodując, że niemożliwe jest odróżnienie tła od figury²⁸. Powstają w ten sposób korespondencje wizualne, które osłabiają przedmiotową tożsamość rzeczy. Jednocześnie tego rodzaju relacje akcentują struktury obrazowe, które usamodzielniają się i zwrotnie wypożyczają obiektom swoją wizualną dobitność, przyznając im nowy substancjalny ciężar. Boehm podkreśla, że: „Morandi eksploruje swobodną wymianę, oscylację między »płaszczyzną« i »głębią«, koncentrując się na problemie inwersji i możliwości wyrażenia jej w nowy sposób”²⁹. Przestrzeń staje się czymś zmiennym i wyłania się podczas malarskiego procesu. W dziełach tych „renesansowa idea traktowania perspektywy jako z góry ustalonego porządku – systemu poprzedzającego kompozycję, układ figur traci swe uprawomocnienie”³⁰.

Lektura martwych natur podlega według Boehma dwóm fazom czasowej sekwencji: widz próbując odczytać lokalizację form, rozpoznaje równocześnie ich przestrzenne przeistaczanie się, które polega na dostrzeganiu zmian w relacji między tłem i figurą. Śledzenie tych przekształceń wpływa na przestrzenność rzeczy i pozwala na uchwycenie w nowym świetle ich lokalizacji. Oznacza to, że przestrzeń jest tu niemożliwa do oddzielenia od obiektu, a w obrazie następuje ich postrzeżeniowa synteza, która podważa nawyk traktowania ich rozdzielnie³¹.

Doświadczenie percepcyjne wpisane w obrazy Morandiego ma postać cyklicznej oscylacji między momentem statycznym a poruszeniem. Ów żywy proces, w którym dzban czy butelka wyłaniają się jako obiekty, by potem powrócić do swego początkowego dwuwymiarowego wyglądu, dokonuje się w sposób zrównoważony i regularny³². W ten sposób rzeczy w martwych naturach Morandiego wypełnione zosta-

²⁷ Boehm, *op. cit.*, s. 13–14.

²⁸ *Ibidem*, s. 17.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 18.

³² *Ibidem*, s. 19.



15. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1956, olej, płótno, 35,8 × 35,4 cm, Bolonia, Museo Morandi
 (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977, nr kat. V.1013)

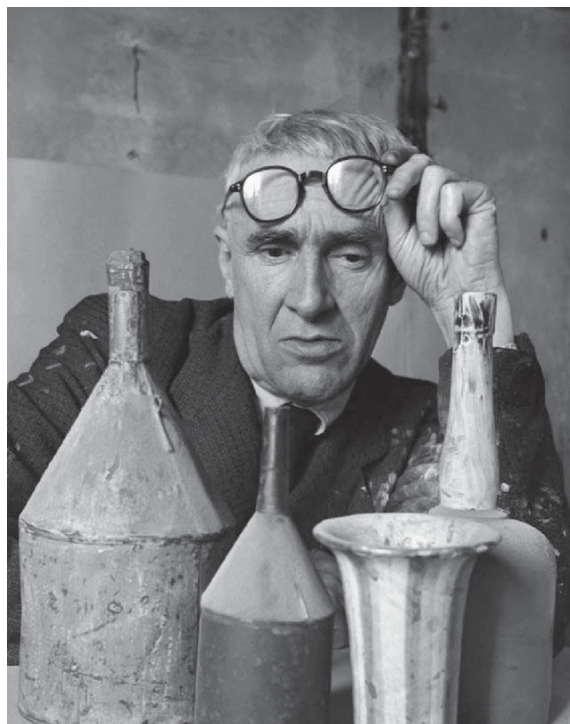
ją nowego rodzaju czasowością. Charakteryzująca ją cykliczność przyznaje i przedmiotom specyficzną obecność, która stawia opór przemijalności i tymczasowości.

W odróżnieniu od licznych powstałych w epoce nowożytnej wanitatywnych martwych natur, które akcentowały uległość obiektów wobec jednokierunkowego upływu czasu oraz bezpowrotnego zanikania i marnienia, obecny w dziełach Morandiego czas cykliczny ma charakter pozytywny – chroni istnienie rzeczy. W zarysowanej przez niemieckiego badacza perspektywie możliwe byłoby podkreślenie wyjątkowości dzieł Morandiego w dziejach gatunku, odwracając one dominujące w tradycji martwej natury sensy i toposy tematyczne. Owa unikatowa jakość jest wynikiem działania specyficznej czasowości medium obrazu, które zarządza cechami rzeczy, uwalniając je od bytowej negacji³³.

Powyższa interpretacja Gottfrieda Boehma, choć wydobywa istotne aspekty sztuki Morandiego, to jednak w swych wnioskach jest nieco jednostronna. Sztuka bolońskiego malarza nie uwalnia się całkowicie od związków z mijającym czasem. Ten bowiem ujawnia się w obrazach poprzez zapisane w obiektach odniesienia do ich minionych funkcji. Nawet jeśli powierzchwnie obiektów pokryte są polichromią, to w samej ich formie odcisnięta zostaje ich była użyteczność jako na przykład naczyń czy pojemników. Ten osad minionego prowadzi dialog z pamięcią, która nawiedza w ten sposób każde kolejne percepcyjne ich doświadczenie przez widza. Niezależnie jednak od tej uwagi, i nie rozwijając w tym miejscu dyskusji z Boehmem, którą warto będzie podjąć jeszcze przy innej okazji, podkreślimy, że analizy niemieckiego badacza pozwoliły nam na doprecyzowanie interesującej nas komparatystyki z Chardinem, którą teraz możemy podsumować.

To właśnie w rejestrze czasowym uchwytne zostają odmienne jakości często podobnych kompozycyjnie i strukturalnie obrazów obu artystów. Dzieła Chardina dążą do zbliżenia do siebie czasowości widzenia rzeczy i czas widzenia obrazu. Swoją grę prowadzą, symulując w obrazach naturalny proces oglądu – pozwalają widzowi swobodnie zanurzyć się w przebiegach temporalnych obrazu. W swoim wyrazie dzieła te zachęcają zatem patrzącego do pogodzenia się z materialną rzeczywistością otaczającego go świata. Jeśli XVIII-wieczny artysta inscenizuje w swoich martwych naturach czas ludzkiego spojrzenia na rzeczy, to Morandi aktywuje odrębną czasowość samego obrazu. Oglądając jego prace, doświadczamy piktoralnych fluktuacji, w związku z którymi przedmioty jawią się jako swego rodzaju aktorzy pozostawiający za kulisami

³³ *Ibidem*, s. 19–20.



16. Herbert List, Giorgio Morandi w pracowni, 1953

swoje codzienne życie. Na tym rejestrze stają się uczestnikami rozgrywanego w akcie postrzeżeniowym dramatu dotyczącego podstaw ich sposobu istnienia. Jeśli w obrazach Chardina dystans widzów do rzeczy zanika, to u Morandiego podobne obiekty odsłaniają inny związek z widzem, w którym istotną rolę odgrywa element obcości. W jego obrazach widz jest skłaniany do rozpatrzenia dystansu między jednym a drugim obiektem; doświadczenia progu między nim samym a rzeczami.

MORANDI W WINTERTHUR

Dotychczasowa analiza martwych natur obu artystów stworzyła płaszczyznę, która pozwala otworzyć dyskusję na jeszcze jednym – może najistotniejszym – planie, w którym znaczenie dla Morandiego odsłonią również figuralne obrazy Chardina. W tym kontekście należy wspomnieć o jedynej podróży zagranicznej włoskiego malarza, którą w 1956 r., a więc pod koniec życia, odbył do szwajcarskiego Winterthur.

Boloński artysta odwiedził wówczas kolekcję Oskara Reinharta, do której należy wersja Chardinowskiego *Chłopca budującego domek z kart*, którą znał z reprodukcji na okładce znajdującej się od lat w jego posiadaniu książki monograficznej de Riddera. Historyk sztuki Heinz Keller, który oprowadzał Morandiego po galerii, wspominał, że ten, oglądając obraz Chardina, skupił swą uwagę na sposobie przedstawienia domków z kart w lewej części kompozycji³⁴. Świadczenie spotkania artysty z obrazem wydaje się nieprzypadkowe i znaczące, bo właśnie ten fragment dzieła Chardina zawiera wydobyte delikatnym światłocieniem geometryczne formy uderzająco bliskie poetyce malarstwa Morandiego. Zwróćmy uwagę najpierw na to, że przedstawienie efemerycznych form tekturowych domów przywołuje służące za obiekty studiów i ćwiczeń malarskich boksy, które włoski artysta wykonywał z papieru. Spotkanie z dziełem z Winterthur rzuca też nowe światło na zagadnienie architektonicznego zaplecza martwych natur Moran-

³⁴ H. Keller, *Relazione sulla visita di Morandi alla collection Oskar Reinhart*, [w:] *Giorgio Morandi, 1890–1990. Mostra del centenario*, a cura di M. Pasquali. Katalog wystawy, Bologna, Galleria Comunale d'arte moderna, 12 maggio – 2 settembre 1990, Bologna 1990, s. 35. Por. Fergonzi, *op. cit.*, s. 62.



17. Anonimowy naśladowca Chardina, *Chłopiec z kartami i paletą*, olej, płótno, 65 × 87,5 cm, Paryż, Musée Cognacq-Jay

diego (omawiane gdzie indziej szczegółowo)³⁵. Boloński artysta aktualizował w formach obrazowych układy znanych budowli swojego miasta, między innymi średniowiecznych pałaców znajdujących się przy Strada Maggiore i Via Vitale oraz średniowiecznego kompleksu architektury sakralnej San Stefano³⁶. Te analogie, czytelne w rytmach, kształtach, grze między symetrią a asymetrią, zasadzie koncentracji form wokół najwyższego przedmiotu oraz monumentalizującym sposobie operowania światła na bryłach form, możemy dostrzec też w plastycznym opracowaniu budowli z kart w dziele Chardina. Układ form na stole podejmuje kwestie konstrukcyjnej statyki i struktury. Poprzez to niewielkie obiekty w obrazach Chardina i Morandiego tworzą szereg metaforycznych odniesień do architektury monumentalnej.

POCHŁONIĘCIE

U francuskiego malarza obiekty są częścią figuralnej sceny, która w powyższym kontekście nadaje dziełu metarefleksyjny wymiar. Do poszerzenia pola oglądu obrazu Chardina może nas poprowadzić interpretacja podobnej wersji kompozycji (znajdującej się w National Gallery w Waszyngtonie) przeprowadzona przez Michaela Frieda³⁷.

Badacz uznaje *Chłopca z domkiem z kart* za modelowy przykład istotnego metatematu malarstwa francuskiego od połowy XVIII do końca XIX w., którego podstawową cechą było przedstawianie postaci w akcie pochłoniętej uwagi. Choć typologicznie obraz ten nawiązuje do tradycji wanitatywnej ukazującej próżne rozrywki, to jednak wyróżnia go z niej głębia skupienia bohatera na wykonywanych czynnościach.

Dla interpretacji Frieda istotne jest to, że zaangażowanie wydobywa charakter istnienia całej obrazowej rzeczywistości i na niej projektuje koncentrację widza. Karty ukazane w scenie są bowiem emblematami malarskiego obrazu jako takiego i jego absorpcyjnych możliwości. Dotyczy to zarówno tych kart, na

³⁵ Ł. Kiepuszewski, *Martwa natura i miasto. Morandi i Bolonia*, [w:] *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX–XXI wieku*, red. M. Lachowski, Warszawa 2017, s. 55–74.

³⁶ Wiele tych budowli znajdowało się na szlaku, który Morandi przemierzał codziennie ze swojego domu do miejsca pracy w bolońskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadził pracownię grafiki.

³⁷ M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, s. 46–53.

które patrzy chłopiec, jak i tych, które wystają ze znajdującej się na pierwszym planie szuflady. Te drugie prezentują swój kolor i oznaczają frontálną płaszczyznę obrazu, na który spogląda widz. Dzieło Chardina oferuje zatem analogię między skupieniem się chłopca na kartach a dokonywanym przez widza oglądem płaszczyzny. O ile widz postrzega całość sceny z dogodnego zewnętrznego punktu widzenia, o tyle uwaga chłopca obejmuje ograniczony obszar, co akcentuje silnie zogniskowany charakter jego wewnętrznego doświadczenia³⁸. W ten sposób Chardin wydobywa stan pochłonięcia, który zakłada chwilową izolację od otoczenia. Gest chłopca umieszczającego kolejną kartę w kruchej budowlu zostaje wyodrębniony jako pojedynczy moment z kontinuum upływającego czasu. Ta pauza nasycza do tego stopnia rzeczywistość przedstawienia, że również w tym zakresie obraz programuje sposób dostępu do siebie zewnętrznego widza. Czas przedstawionej w obrazie sceny przenosi się na czasowość całego obrazu w jego pełnej malarskiej postaci³⁹. Michael Fried stwierdza, że obraz Chardina ucieleśnia akt widzenia w taki sposób, że – niezależnie od ikonografii, moralnego przesłania – sam staje się samodzielną jakością doświadczenia w naturalny sposób powiązanego z aktem malowania i kontynuującego zaangażowanie artysty w tę czynność⁴⁰.

Lektura anglosaskiego badacza, wnikliwie studiująca przepływ między sytuacją sceniczną, obrazem oraz lokalizacją widza i artysty, wydaje się przydatna do naszych celów. Przede wszystkim w obliczu tej interpretacji warto jeszcze raz przywołać świadectwo Kellera wspominającego uwagę, jaką poświęcił Morandi przedstawieniu kart. Można powiedzieć, że Morandi przyjął w oglądzie obrazu perspektywę układającego karty chłopca. Nie da się wykluczyć, że aktowi absorpcji towarzyszy jeszcze empatia, która wzmacnia wymianę między zewnętrznym i wewnętrznym punktem widzenia.

KARTY I MARTWA NATURA

Ta czerpiąca z interpretacji Michaela Frieda rekonstrukcja logiki obrazu nie jest sprzeczna z historycznym kontekstem znaczeniowym, w jakim funkcjonowało dzieło Chardina. Nie powinniśmy zapominać, że prace tego artysty w XVIII w. były upowszechniane w wersjach graficznych. Towarzyszyły im nierzadko krótkie utwory literackie mające zwykle moralizujące przesłanie. Nie oznacza to, że prace Chardina można sprowadzić do ilustracji zaprezentowanych w tekście znaczeń, niemniej nie ma wątpliwości, że ukierunkowywały one lekturę obrazu, oferując określony typ komunikacji z dziełem.

Z interesującą nas kompozycją obrazu, wykonaną w wersji graficznej przez Pierre'a Filloeuila, występował następujący wierszyk, który w swobodnej parafrazie brzmi tak: „Mylisz się, kpiąc z tego niedojrzałego chłopca / I jego trywialnego tworu / Gotowego zapaść się przy pierwszym poruszeniu. / Człowieku, choć jesteś już w wieku dojrzałym i rozumnym, / W twoim umyśle pojawiają się formy / Zamków bardziej dziwaczne niż te”⁴¹.

Ten dawny (i niewielkiej rangi) utwór literacki podpowiada analogie między stanem umysłu chłopca a widzem. Mimo różnicy wieku to widz okazuje się bardziej ulegać niekontrolowanym wyobrażeniom niż młodzieniec. Gdy zestawimy to ze znaną nam już sceną, w której stary Morandi przygląda się w galerii w Winterthur domkowi z kart, otrzymujemy do niej nieco ironiczny komentarz. Ale nie tylko to, utwór ten poza tym, że utwierdza nas w przekonaniu o szczególnym związku widza z postacią wewnątrz obrazu, podsuwa nam istotny trop dotyczący przyczyny pochłonięcia. Karty w tym przypadku to nie tylko przedmioty próżnej rozrywki, ale także rzeczy służące za impuls do gry wyobraźni, rekwizyty stanowiące punkt wyjścia do pracy umysłu. Obiekty te, pozwalając na pogrążenie się w fikcyjnym świecie, mogą być przyczyną różnego rodzaju kaprysów świadomości. Tkwiący w układzie kart potencjał projekcyjny jest ściśle powiązany z kruchością budowli, która w każdej chwili może się zapaść.

Choć domek ma strukturę oraz wyraźnie wyakcentowany wolumen, to jednocześnie kompozycja, ku której sięga ręką chłopiec dokładający kolejny element, znajduje się w stanie chwilowej i zagrożonej

³⁸ *Ibidem*, s. 48–49.

³⁹ *Ibidem*, s. 49–50.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 51.

⁴¹ „Vous vous moquez à tort de cet adolescent / Et de son inutile ouvrage / Prest à tomber au premier vent. / Barbons, dans l'âge même où l'on doit être sage / Souvent il sort de vos serveaux / De plus ridicules châteaux”, cyt. za: K. Scott, *Chardin: On the Art of Building Castles*, [w:] *Taking Time. Chardin's "Boy building a House of Cards" and other paintings*, ed. J. Carey, London 2012, s. 39 – publikacja towarzysząca wystawie o tym samym tytule w Waddesdon Manor w Buckinghamshire (28 marca–15 czerwca 2012).

równowagi. Wydaje się, że właśnie taki efemeryczny stan chardinowskich form mógł stać się przyczyną szczególnej uwagi Morandiego, którego martwe natury zdradzają nierzadko podobne cechy. Obraz francuskiego malarza pokazuje, że istniejący układ rzeczy jest sytuacją przejściową i ujawnia potencjał zmiany zawarty w pozornym spokoju kompozycji. Oznacza to też, że martwa natura z kart jest powiązana z czasem otwierającym się na zdarzenie narracyjne. Chardin prezentuje moment, w którym chłopiec lewą ręką zamierza swoją budowlę na stole „zadaszyć”. Stanowi on swego rodzaju chwilę krytyczną, kiedy układ kruchych form może zarówno się rozpaść, jak i przyjąć pełną postać. Gest wykonywany pod kontrolą wzroku wymaga więc subtelnej kinestetycznej wycucia.

W czynnościach wykonywanych przez chłopca możemy dostrzec analogię do procesu aranżowania przedmiotów na stole przed studium martwej natury. O specjalnych więziach łączących malarza martwych natur z jego obiektami mogą świadczyć fotografie, do których Morandi pozował w swojej pracowni. Jedną z nich, autorstwa Herberta Lista, pochodzi z 1953 r. i ma wiele cech podobnych do przedstawienia na obrazie Chardina. Niemniej gest ręki unoszącej okulary oraz kąt, pod którym obserwujemy artystę, akcentuje przede wszystkim koncentrację wzroku na rzeczach znajdujących się na stole. Jak zauważył jeden z komentatorów, Morandi przypomina postawą gracza w szachy, który „rozważa najbliższy ruch, ale planuje też kolejne posunięcia, a może i całą rozgrywkę”⁴².

W obrazie Chardina postać wyraża ściślejszy związek między elementem kalkulacji, spojrzenia i akcji rąk. Aktywności te zachodzą w jednym owocnym momencie, który zapowiada też kolejną fazę działania. W czynności zaangażowane są bowiem obie ręce chłopca: po nałożeniu karty prawą dłonią jego lewa dłoń jest gotowa do wykonania kolejnego ruchu. Istniejąca już konstrukcja będzie zatem dalej rozwijana – ulegnie przekształceniu i zaistnieją kolejne kombinacje. Stopniowe zmienianie danego układu i budowanie nowych wariacji w oparciu o powstałe już układy koresponduje z podejściem do tworzenia kompozycji przez Morandiego.

Przystępując do pracy, artysta wkładał znaczny wysiłek w aranżację przedmiotów na stole. Istotnym elementem procesu twórczego było w jego przypadku manualne operowanie rzeczami i obserwacja powstających między nimi relacji i zmian światła i cienia. Celem przesuwania obiektów było stworzenie nowej konstelacji; często tylko subtelnie różniącej się od poprzedniego układu. Osiągnięcie takiego odrębnego a zarazem brzemiennej kompozycyjnie układu należy rozumieć jako przemianę skromnych rekwizytów w rzeczywistość nowego rodzaju. W praktyce malarza martwych natur elementarna czynność przypominająca dziecięcą zabawę determinuje kolejne etapy procesu twórczego, bo dzięki tym banalnym operacjom możliwy staje się skok wyobraźni wywołany przez nową konstelację rzeczy. Ujmując rzecz jeszcze nieco inaczej – to, do czego ostatecznie zmierza malarz, to przemiana biernych przedmiotów w aktywną konfigurację dysponującą znaczeniowym potencjałem.

W tym kontekście dzieło Chardina, ukazujące bohatera w chwili umysłowej i manualnej aktywności zogniskowanej na układzie kart, jawi się jako wizualizacja istotnego momentu w pracy malarza martwych natur. Boloński malarz mógł zatem dostrzec w tym wizerunku tworzenia „czegoś z niczego” zagęszczoną ikonicznie metaforę swojej sztuki i stojącą za nią praktyki⁴³. Wyjaśniłoby to fascynację Morandiego dziełem z Winterthur, które w tym świetle należy rozumieć jako nośnik egzystencjalnej identyfikacji: lustro, w którym przeglądał się twórca.

⁴² G. Briganti, *La Repubblica*, Rzym, 11.12.1984 – cyt. za: A. Jaccottet, *The Pilgrim's Bowl (Giorgio Morandi)*, transl. J. Taylor, London–New York–Kalkuta 2015, s. 7.

⁴³ Świadectwem tego, że powyższe znaczenia mogły być wiązane z dziełem Chardina już wcześniej, jest praca anonimowego naśladowcy francuskiego mistrza znajdująca się w Muzeum Cognacq-Jay w Paryżu (olej na płótnie, 65 × 87,5 cm). Obraz z końca XVIII w. stanowi kompilację różnych motywów z jego kompozycji i przedstawia chłopca grającego w karty, któremu towarzyszą motywy palety i sztalugi. Choć to niezbyt wysokiej jakości przedstawienie możemy potraktować jako prostą alegorię w porównaniu ze złożonością dzieła Chardina, to potwierdza ono istnienie analogii semantycznych łączących zabawę kartami z praktyką malarską.

MORANDI AND CHARDIN.
IMAGE AS A METAPHOR OF THE CREATIVE PROCESS

Summary

The art of the leading 20th century still-life painter Giorgio Morandi (1898–1960) drew inspiration from various sources. One of the most important points of reference was Jean Baptiste-Siméon Chardin, an older master of still life active in the 18th century.

In this article, the dialogue with Chardin will thus be considered in the context of important inter-pictorial associations leading to the reflection on the approach of both masters to the studied objects. Formal similarities between their paintings allow us to question their relationships in terms of the ways of representing objects, with a particular emphasis on the difference in their materialization in the field of vision.

An analysis of their works shows that in Chardin's case the pictorial status and living texture of objects is an extension of the interior in which they are located, while in Morandi's they are isolated from it and their earlier functions. The objects appearing in the paintings of the Bolognese painter are largely 'eviscerated' of any references to the rhythm of everyday life. Instead of a free gaze, characteristic of the domesticated atmosphere evoked by Chardin's paintings, Morandi's compositions force the viewer to an intense and focused contemplation, which corresponds to the painter's own intense observation of the objects in his studio.

An important aspect of the comparison will be an analysis of the temporality of the perception of objects implied by the works of both artists. Chardin's still lifes aim to bring together the temporality of seeing objects and the time of seeing an image. They play their game by simulating in the pictures the natural process of looking – they allow the viewers to freely immerse themselves in the temporal development of the image. In their expression, Chardin's paintings thus encourage the viewers to come to terms with the material reality of the surrounding world. If the 18th century artist stages in his still lifes the man's time of looking at objects, Morandi activates the distinct temporality of the image itself. Looking at the latter's works we experience pictorial fluctuations, in connection with which objects appear like actors leaving their everyday lives behind them. In this register, they become participants in the drama taking place in the act of observation, which touches upon the foundations of their existence. In Morandi's paintings, the viewer is prompted to reflect on the distance between one object and another; to experience the threshold between oneself and things.

This article, however, is not limited to the identification of analogies and differences, but also aims to show a special relationship in which Chardin's work stages elements of a still-life painter's practice. From this point of view, Morandi's reception of Chardin's *Boy Building a House of Cards* is important. An analysis of the testimony of the Italian artist's encounter with this painting during his stay in Winterthur shows that the art of the 18th century painter was for Morandi an object of a unique self-reflexive and existential identification.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek