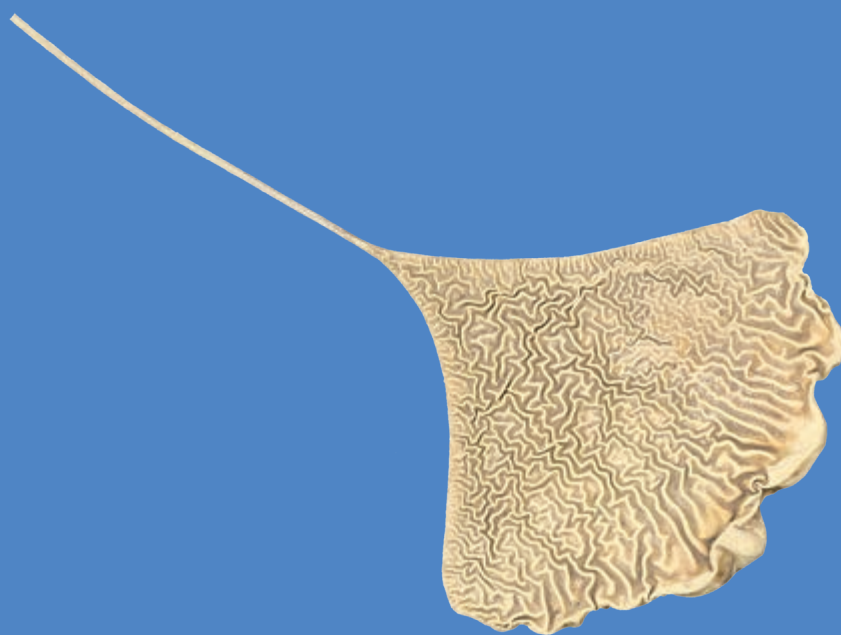




kaszubskie

OSTOJE OBRAZÓW

Dorota Folga-Januszewska



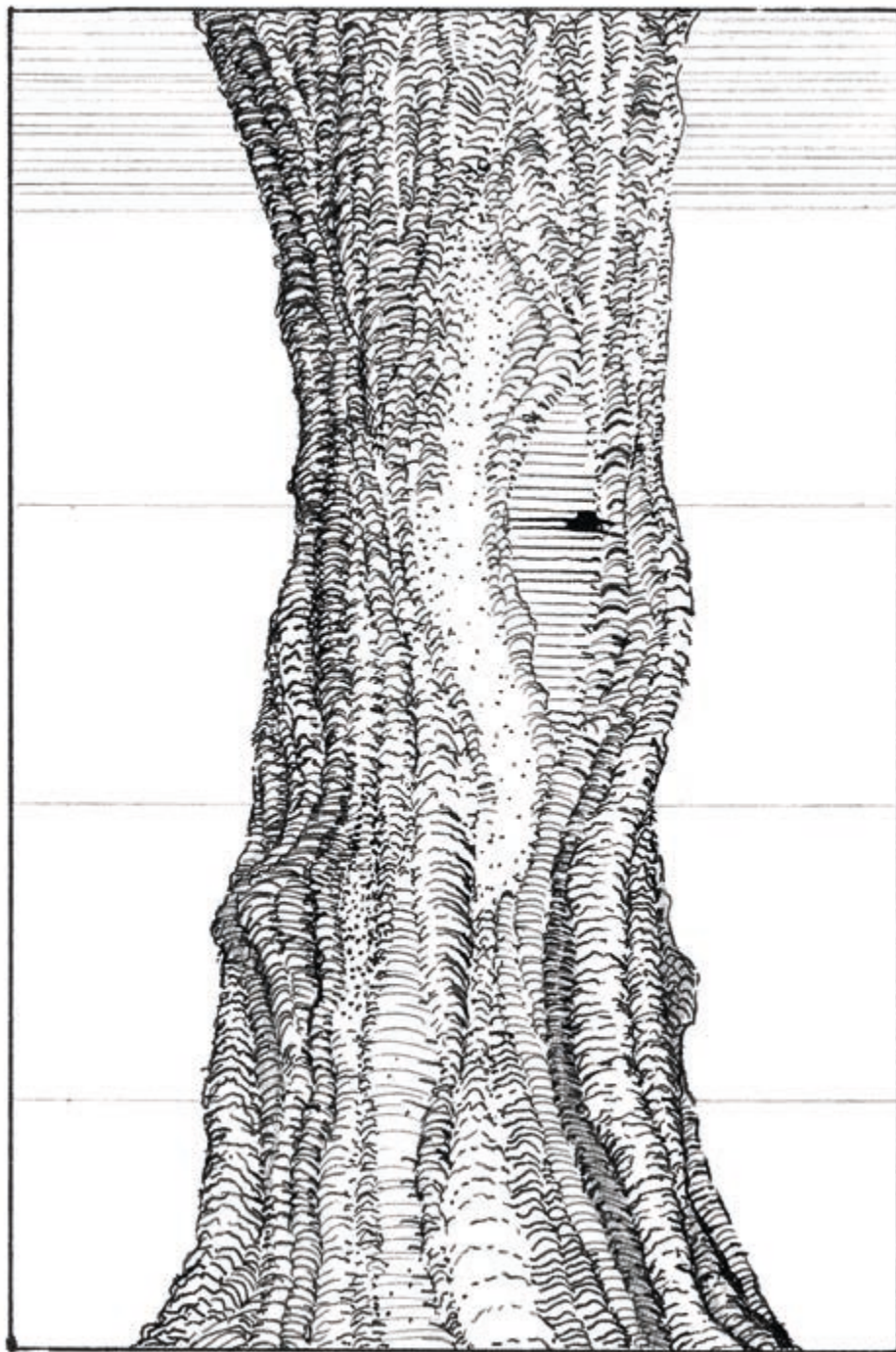
BoSz



kaszubskie

OSTOJE OBRAZÓW

Dorota Folga-Januszevska



B. Luishi '06

Drzewo, 2006
Błażej Ostoją Lniski, rysunek na papierze,
13,5 x 9 cm, w zbiorach rodziny

7
Wstęp

22
Włodzimierz Ostoją Lniski

32
Rzeźby

48
Obrazy na szkle

72
Drzeworyty

90
Kalendarium

110
Błażej Ostoją Lniski

118
Traktat o nakładaniu

138
Malarstwo

186
Spis ilustracji

190
Literatura uzupełniająca



W dziejach sztuki wielokrotnie powtarza się historia Ojca i Syna, Matki i Córk, Rodziców Artystów i Dzieci naznaczonych koniecznością tworzenia. We wszystkich czasach i regionach. W rodzinach Cranachów, Tintorettów, Witkiewiczów, Kossaków, Fałatów, Malczewskich... można długo wymieniać. Gen sztuki przenoszony na dzieci zmusza do patrzenia „inaczej”. Dzisiaj, w dobie badań genetycznych, to nic niezwykłego; dziedziczymy umiejętności, choroby, skłonności, a co dziwniejsze [i piękniejsze zarazem] przejmujemy obrazy nabyte, marzenia i wyobrażenia. Zanurzeni w kulturze i otoczeniu przez całe życie mieszkamy w sobie różne części istniejącego świata. Czasem wynika z tego wielki bałagan, niekiedy jednak dziedziczony porządek prowadzi do tego, że trwa potrzeba zwana sztuką. Artyści porządkują w sobie te stare i złożone atomy, nadając im nowy, własny, odmienny, a nierzadko ryzykowny układ. Są też miejsca, w których to porządkowanie przebiega szczególnie intensywnie, wtedy mówimy o krainach wyobraźni i miejscach sztuki. Tak jakby natura miała w tym kreatywnym procesie także swój udział.

kaszubskie OSTOJE OBRAZÓW

Dorota Folga-Januszewska

***Kaszubskie ostoje obrazów* to książka o tytule odwołującym się do twórczości dwóch artystów – Ojca i Syna – Włodzimierza i Błażeja Ostoja Lniskich, ale to także książka o tworzeniu się obrazów w pamięci, o przekazywaniu genu sztuki, o sile miejsca (*genius loci*), o dziedziczeniu idei oraz o metodzie opowiadania o sztuce jako cesze świadomości.**

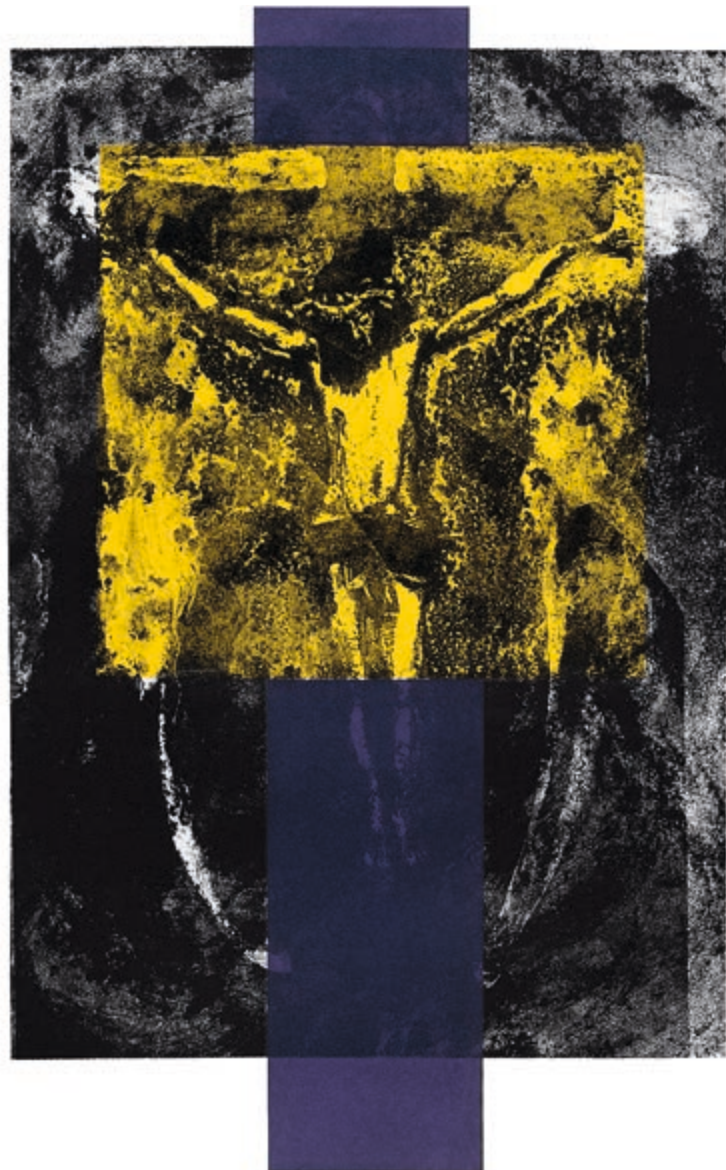
Jezus bolejący, 2004
Włodzimierz Ostoja Lniski, rysunek na papierze,
24,5 × 21 cm, w zbiorach rodziny

Refleksja o naturze pamięci, powtarzalności wzorów, wyobraźni, która nieustannie „koryguje” nasze wspomnienia – jest konieczna, aby patrząc na przedstawione tu obrazy, zobaczyć w nich fenomen naszej świadomości. Czym jest świadomość artysty? Czy tylko „kontrolą” wyobrażenia o sobie w otaczającym świecie, czy czymś więcej? Czy sztuka pełni funkcję wyjątkowo „dodatku” do rzeczywistości? A może przeciwnie – jest warunkiem rozwoju, zmian, przekształceń całego świata. Czy artyści nie odgrywają roli „sztucznej” [art-ificial] inteligencji, ujawniającej cechy naszego świata wyrażonej i bardziej przejmująco niż wszystkie inne metody nauki?



Zestawienie twórczości artysty osadzonego w swoim rodzimym otoczeniu, przetwarzającego tradycję obrazu z potrzeby doznań i pamięci, z twórczością artysty, który przeszedł całą drogę profesjonalnej kariery twórczej i akademickiej ze wszystkimi cechami samoświadomości, jest – jak sądzę – ważnym studium na temat charakteru i roli programu wizualnego, który w sobie nosimy i którego natura pozwala na stałe podążanie dalej, dążenie do przemian, a nie tylko do trwania i zachowania gatunku.

Kiedy patrzymy na rzeźby, obrazy na szkle i drzeworyty Włodzimierza Ostoja Lniskiego, a zaraz potem na głęboko przetransponowane „sygnały” wizualnego świata, czyli malarstwo, rysunki i grafiki Błażeja, na myśl przychodzi pytanie, jak to się dzieje, że te serie „powtórzeń” odwiecznych tematów [święci, symbole religijne, postaci ludzkie, formy pisma, formy botaniczne] mogą zostać tak różnie odzwierciedlone, a jednocześnie są nam tak bliskie i czytelne. Jak to się dzieje, że widzimy obrazy tak różne i lokujemy je bez problemu w naszym otoczeniu, rozpoznajemy i zapamiętujemy, chociaż niewiele z pozoru mają wspólnego z naszym trwaniem, życiem, przeżyciem, przetrwaniem? Dlaczego tworzymy i mamy potrzebę patrzenia na obrazy? Dlaczego te „obrazy”, mimo że powstają w różnych technikach i odmiennej formie, łączą się nam w podobne grupy pojęć? Jak to się dzieje, że potrafimy „odczytać” znaczenie zarówno z transferu wizualnej tradycji, jak i ze współcześnie prowadzonego eksperymentu wizualnego? Jak to się stało, że sztuka intuicyjna, zwana ludową, oddziałuje równie silnie na widzów jak wizualne dzieła świadomych siebie i wykształconych mistrzów czy artystów eksperymentujących? Gdzie znajduje się w naszym mózgu to miejsce, które – po ujrzeniu pewnych „obrazów” – nie pozwala spokojnie odejść dalej? Gdzie znajduje się takie miejsce na Ziemi, w którym sztuka jest naturą, a natura sztuką? Okazuje się, że między innymi na Kaszubach.



Ukrzyżowanie, 2019
Włodzimierz Ostoję Lniski, olej na szkle,
28 × 22 cm, w zbiorach rodziny

Ukrzyżowanie, 1999
Błażej Ostoję Lniski, litografia na papierze,
70 × 50 cm, w zbiorach rodziny



Bociany, 1970

Włodzimierz Ostoja Lniski, rzeźba w drewnie, wys. 34 cm, w zbiorach rodziny

WŁODZIMIERZ OSTOJA LNISKI

Potrzeba obrazu – tak można scharakteryzować fenomen decyzji, że to, co najważniejsze, prawdziwe, ciekawe, polega na malowaniu, rzeźbieniu, rysowaniu. Decyzje takie przychodzą czasem nagle, czasem wzbierają jak powódź, ale ich skutek jest najważniejszym formantem kultury żywej.

Są też rejony, gdzie takie fenomeny zdarzają się częściej niż gdzie indziej. To krainy wyobraźni, w których tworzą się związki twórców, a fascynacje i pozorne szaleństwa są codziennością. Rejon Kaszub i Borów Tucholskich jest z pewnością taką krainą, tam wieją wiatry prawdziwe i wiatry historii. Włodzimierz Ostoja Lniski mieszka właśnie w takim centrum „obrazów” w „kraju-obrazie”, to, co ukształtowane przez naturę, jest przenoszone przez kulturę, sztuka jak wiszący most spina dwa brzegi egzystencji.

Jedna z najżywszych dyskusji prowadzonych współcześnie dotyczy natury obrazu i natury języka. Język i obraz okazują się podstawą wszystkiego, co powstało jako cywilizacja. Można powiedzieć, że obrazy to także część



Włodzimierz Ostoja Lniski w pracowni
lata 70. XX wieku, w zbiorach rodziny

języka komunikacji, jakim się posługujemy. Lecz dobrze wiemy, że obrazy są bardziej pierwotne. Jak to się dzieje, że patrząc na drewniany, ociosany klocek drewna, rozpoznajemy w nim „osobę”, choć prawie w niczym nie przypomina człowieka z jego złożonością, strukturą tkanek i komplikacją neuronów? Skąd biorą się w nas obrazy? Dlaczego tak są potrzebne „do patrzenia”?

Instynkt obrazu jest jedną z najciekawszych cech człowieczeństwa. Warto zatrzymać się zawsze tam, gdzie się ujawnia.

Zapamiętujemy je, zanim umiemy je nazwać. Okazuje się nadto, że różnimy się tym, jak widzimy, każdy z nas widzi co innego, choć patrzymy w podobny sposób. Wszyscy jednak odczuwamy „potrzebę obrazu”, który z czasem staje się istotą, esencją, powracającą marą, nawykiem, celem.

Ten rodzaj refleksji stał się motorem zmian, jakie następowały w sztukach na początku XX wieku.

Wygnanie z raju, 2013
 Włodzimierz Ostoja Lniski, rzeźba w drewnie,
 67 × 36,5 cm, w zbiorach rodziny

Wygnanie z raju, 2004
 Włodzimierz Ostoja Lniski, rysunek na papierze,
 27 × 20 cm, w zbiorach rodziny









Matka Boska Roztwórna, 2014
Włodzimierz Ostoja Lniski, rzeźba w drewnie, wys. 52 cm,
ze zbiorów Muzeum Historyczno-Etnograficznego w Chojnicach

Św. Jan Nepomucen, 2014
Włodzimierz Ostoja Lniski, rzeźba w drewnie, wys. 51 cm,
ze zbiorów Muzeum Historyczno-Etnograficznego w Chojnicach

Św. Michał Archanioł, 2012
Włodzimierz Ostoja Lniski, rzeźba w drewnie, wys. 52 cm,
w zbiorach rodziny





Matka Boska, 2019 Włodzimierz Ostoja Łniski, olej na szkło, 28 x 22 cm, w zbiorach rodziny



WK. OSTOJA-LNISKI 2008 CZERSK

Święta Barbara zanurzona w błękitach. Dziewica pojawiająca się w polskiej ikonografii ludowej z wyjątkową konsekwencją. Trochę męczennica, ale bardziej królowa, w koronie i czepku, lewą ręką trzyma kielich z Hostią, w prawej palmową gałąź [zostawioną na pocieszenie przez Anioła]. Gałązka być może jest zarazem piórem – śladem korespondencji z pisarzem Orygenesem z Aleksandrii. U stóp wieża – symbol uwięzienia. Malarz ukrył miecze, lew uciekł, księga gdzieś się zapodziała. Pozostała wiara i chrzest przyjęty – przyczyna męczeństwa. Barbara – nieposłuszna córka, niezłomna chrześcijanka, dobra, acz skuteczna – na ojca córkobójcę sprowadziła gniew boży w postaci pioruna. Wierna i szalona. Nie przeszkadza to Barbarze skutecznie patronować licznemu gronu wielce poważanych zawodów: dzwonnikom, architektom, murarzem i kamieniarzom, wytwórcom sztucznych ognia i załogom twierdz. Święta opiekuje się górnikami, hutnikami i flisakami, modli się za ludwisarzy i marynarzy, szrotkarzy i tkaczy. Sprzyja dobrej śmierci, tak bardzo pożądaney w niespokojnym świecie. Otaczają ją kwiaty, kaszubskie dzwony tulipanne, spiżowe formy o złotych duszach zwisających niczym boki poduszczyk. Żółta tarcza za głową – słoneczna aureola przypomina Helio-polis [Miasto Słońca], grecką nazwę Nikodemii, gdzie na początku IV wieku rozegrała się historia opowiadana obrazem.



Św. Barbara, 2008

Włodzimierz Ostoja Lniski, olej na szkło z podklejonym drzeworytem, 27,5 × 20,5 cm, w zbiorach rodziny

Św. Barbara, 2008

Włodzimierz Ostoja Lniski, drzeworyt na papierze, 16 × 10,5 cm, [pierwsza praca wykonana w technice drzeworytu], w zbiorach rodziny



Anioł Stróż, 2018 Włodzimierz Ostoja Lniski, drzeworyt na papierze, 22,5 × 12,7 cm, w zbiorach rodziny





BŁAŻEJ OSTOJA LNIISKI

Pejzaż z liściem 1, 2002
Błażej Ostoja Lniski, litografia na papierze, 63,5 × 44,5 cm,
w zbiorach rodziny

Wydaje się, że Błażej Ostoja Lniski wybrał litografię nie tyle jako technikę, lecz raczej jako wyzwanie. Może to litografia go wybrała. Dziwna technika. Łączy dwa odmienne temperamenty. Kamienny spokój i ulotność. Trwanie i tymczasowość. Powielenie i zniwelowanie.

Historia tej techniki jest również dwuznaczna. Jej inwencję przypisuje się powszechnie Aloisowi Senefelderowi (1771–1834), synowi niemieckiego aktora. Ojciec namawiał Aloisa, aby został prawnikiem, lecz ten przepełniony, wpajaną mu od dziecka, miłością do teatru chciał być także częścią teatru. Nie posiadał aktorskiego talentu, ale został szybko doceniony jako autor przedstawień. Kilka jego sztuk wydano, ale dochód z nich nie starczał na życie. Alois wpadł na pomysł, aby te najbardziej popularne utwory wydać w formie ilustrowanej. Rozpoczął od miedziorytów, ale proces był trudny, a płyty kosztowne. Spróbował więc znaleźć bardziej optymalny materiał, wybrał odmianę bawarskiego wapienia. Kiedy jeszcze pracował z miedzianymi podłożami i przenosił na nie oprócz ilustracji także fragmenty tekstów – często się mylił, zaczął więc poszukiwać czegoś, co pełniłoby rolę skutecznego korektora pozwalającego na poprawki. Opracował miksturę, która zadziałała: mieszaninę wosku, mydła, sadzy i deszczówki. Zauważył, że jeśli na płytę wapienną naniesie rysunek wykonany swoją mieszanką, w miejscach zarysowanych woda będzie z kamienia „wypychana”, a zatrzyma się na powierzchni kamienia niepokrytego miksturą. Wpadł więc na pomysł, aby cały kamień najpierw zwilżyć, następnie nanieść tusz przy pomocy wataki, tusz zatrzyma się jedynie w miejscach rysunku, podczas gdy mokry kamień tuszu nie dopuści. Proces ten nazwał „zasadą litografii”, używał też często terminu „chemiczna odbitka”¹. W 1817 roku zaprojektował także prasę służącą do odbijania litografii oraz opatentował mechaniczne metody nakładania tuszu i odbijania.

Pomysł ten przyniósł mu uznanie i wiele nagród, litografia zaś bardzo szybko stała się popularną metodą reprodukcji, rewolucjonizując proces powielania. W drugiej połowie XIX i w XX wieku była podstawą ekspansji przemysłu poligraficznego, szybko przejęta została na wielką skalę przez Amerykanów.

Senefelder eksperymentował jednak dalej i szybko wykrył, że odbitkę można uzyskać nie tylko przez odbicie kamienia na papier, lecz także można przenieść obraz ze specjalnie przygotowanego papieru na kamień litograficzny. Ta rotacyjna metoda dała dużo bardziej optymalne efekty, przyniosła bowiem nie tylko spostrzeżenie, że podobne właściwości jak kamień przy przenoszeniu obrazu z rysunku mają także odpowiednio przygotowane płyty cynkowe lub aluminiowe, ale co ciekawsze – po wynalezieniu fotografii – oryginalna, istniejąca w połowie XIX wieku jako unikat, naświetlona płyta fotograficzna mogła być za pomocą metody litograficznej zreprodukowana. Fotolitografia stała się kolejnym krokiem na drodze pomnożenia obrazów, ale jednocześnie ważnym osiągnięciem w otrzymywaniu dobrej jakości reprodukcji malarstwa, rysunków

¹ A. Senefelder, *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey. Enthaltend eine richtige und deutliche Anweisung zu den verschiedenen Manipulations-Arten derselben in allen ihren Zweigen und Manieren, belegt mit den nöthigen Musterblättern, nebst einer vorangehenden ausführlichen Geschichte dieser Kunst von ihrem Entstehen bis auf gegenwärtige Zeit*, Miteiner Vorrede von F. v. Schlichtegroll, Thienemann München, Gerold, Wien 1818.



i innych przedstawień. Następnym etapem [1875] było wyprodukowanie prasy offsetowej. Stąd zaś było już blisko do erupcji przemysłu drukarskiego.

Litografia stała się też najbardziej nośnym medium XIX wieku. Można było wreszcie powielać, sprzedawać, rozdawać, ilustrować. Pojawił się nowy zawód – obwoźny handlarz litografiami. Zaczęto drukować plakaty – wcześniej wykonywane w technikach metalowych, aż w końcu technika sprowokowała artystów. Pozwalała powielić „rysunek” – ze wszystkimi niuansami kreski, plamy, dynamizmu kompozycji. Honoré Daumier, wykorzystując litografię, skopiował ponad 4000 swoich rysunków, Edgar Degas i Édouard Manet uczynili z niej skuteczną metodę rozpowszechniania nowej sztuki, a Odilon

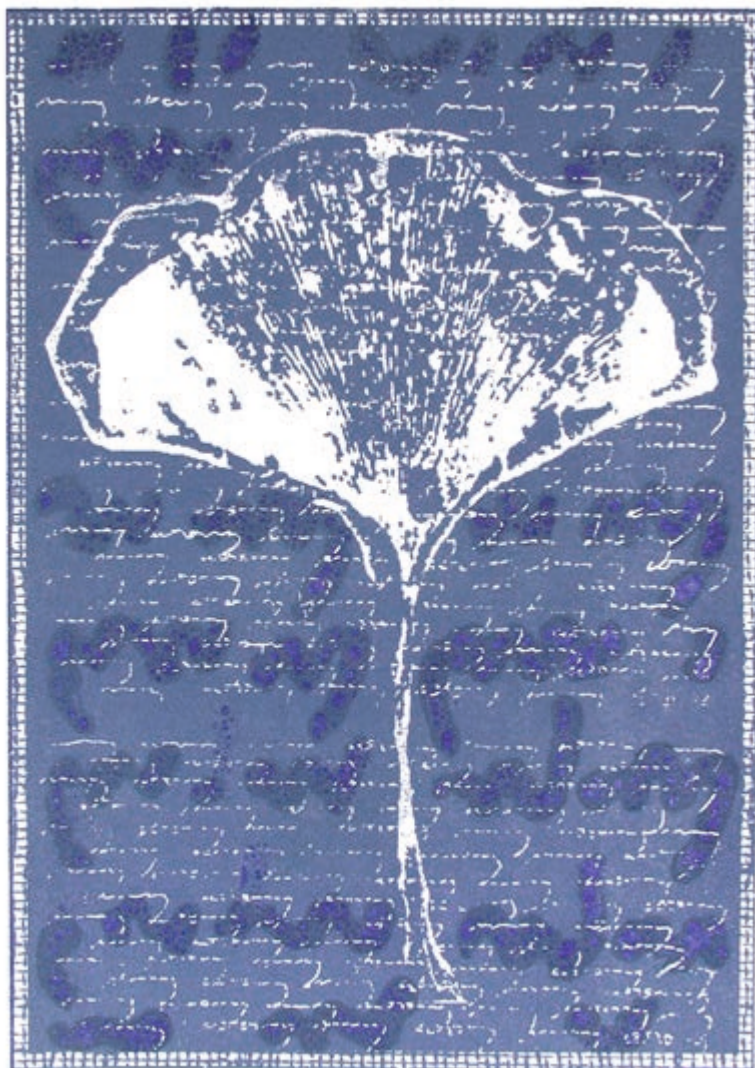
Redon uważał ją za najważniejszą technikę przenoszenia swoich wyobrażeń. W XX wieku nie było chyba wybitnego twórcy, który w jakimś zakresie nie używałby litografii. Stała się w pewnym momencie techniką malarzy. Picasso eksperymentował z litografią, uważając ją za najlepiej oddającą emocje technikę artystyczną.

Błażej Ostoja Lniski, studiując malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zwłaszcza pod okiem profesora Rajmunda Ziemskiego, nie mógł więc nie dojść do litografii. Z perspektywy lat wydaje się, że to litografowanie było nieuniknioną konsekwencją jego podejścia do obrazu. Litografia była nieunikniona.

W 2007 roku pisał:

„W moich pracach nawiązuję do organicznych form natury widzianej z bliska, kiedy to uwidacznia się cała jej skomplikowana struktura wraz z różnorodnością materii i giętkich płasających linii. System znaków, który buduję, wyłania się powoli, w miarę jak skupiam uwagę i skłaniam swą rękę, by podążać za fantastyczną arabeską splecionych linii. Moje znakowanie wyrasta nieco na podobieństwo rafy koralowej, a bierna materia plastyczna przeradza się w żywą materię organiczną... Natura, będąc najlepszą nauczycielką,

jest w stanie pokazać wszystkie zależności, całą złożoność określającą formę i kolor, który ją buduje. My jesteśmy składnikami, które stanowią część natury, a to co nosimy w sobie, co proponujemy jest niczym innym, jak poszerzaniem o nowe pojęcia – nowe formy, które mają SZANSĘ zaistnienia. Dlatego krajobraz, tak bliski mej twórczości, pojawia się w rozmaitych wariacjach. Są to warianty rzeczywistości, elementy – okruszki ziemi, które składam, posługując się sobie właściwym alfabetem ZNAKÓW. Znaki te układam w odmiennym otoczeniu i konfiguracji”.



Pejzaż z liściem 2, 2002 Błażej Ostoja Lniski, litografia na papierze, 62,5 × 43 cm, w zbiorach rodziny
Liść na niebieskim tle, 2002 Błażej Ostoja Lniski, litografia na papierze, 62,5 × 43 cm, w zbiorach rodziny



Traktat o nakładaniu jest metaforą współczesnego patrzenia na obrazy. Błążej dokonał na papierze tego, co w naszej pamięci staje się codziennie, gdy w procesie zauważania, pamiętania i zapominania meandrujemy w świecie obrazów, reprodukcji, doznań rzeczywistych i coraz częściej odbywanych podróży. Współczesna percepcja sztuki jest w znacznej mierze efektem dziesiątków bodźców relacyjnych: rozumiemy znaczenie obrazów dzięki temu, że podobne widzieliśmy już wcześniej. W ten sposób odnosimy się do „tradycji”, powieżeń, nowych kompozycji, układów – często planowanych, ale częściej przypadkowych. Naszymi korzeniami są „minione obrazy”, a naszym światem „obrazy obecne”. Razem tworzą siatkę, w której punkty przecięcia bywają nieprzewidywalne.

Jednak istotą *Traktatu o nakładaniu* nie są ani kolory, ani formy, lecz pewien pomysł uwięzienia czasu, ukrycia lub odkrycia historii.

To nie przypadek, że te nakładania są litografiami. Istotą tej techniki jest odpychanie i przyciąganie.



Manufaktura artystyczna Busato w Vicenzy została utworzona w październiku 1946 roku przez Ottorino Busato. Obecnie, dzięki Giancarlo Busato, rozwija swoją działalność zarządzana już przez trzecie pokolenie drukarzy. Manufaktura współpracuje z licznymi instytucjami kultury oraz Akademiami Sztuk Pięknych w Europie, uzyskała wiele nagród i wyróżnień za osiągnięcia w dziedzinie litografii i kalkografii. Współpracowało z nią wielu wybitnych artystów włoskich i zagranicznych.

Litografie z cyklu *Vicenza* zostały wykonane w Manufakturze artystycznej Busato oraz w Pracowni Litografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat jako projekt artystyczny pt. *Litografia jako palimpsest*. Wśród nich możemy rozpoznać matryce następujących artystów: Vico Calabró, Giorgio Casarin, Lino Dinetto, Francesco Lucianetti, Franco Murer, Błażej Ostoja Lniski, Dunio Piccolin, Gina Roma, Galliano Rosset.

Z cyklu Vicenza – Pień, 2017
Błażej Ostoja Lniski, litografia na papierze,
70 × 50 cm, w zbiorach rodziny

Na zdjęciu Valerio Rigo, na stole projekty z cyklu *Figury* Błażeja Ostojy Lniskiego, 2009





VITALE I CRISTOFORO

Historia ta wydarzyła się w 1940 roku, kiedy do Badia di San Agostino przyszli z Krakowa dwaj bliźniacy: Vitale i Cristoforo. Maszerowali 978 km przez 91 dni, ukrywając się często i nie korzystając z głównych dróg. Kiedy dotarli do słowackiej Żyliny, ich buty były całkowicie zniszczone. Dopuszcili się więc kradzieży, zabierając niemieckim żandarmom cztery pary butów suszących się na słońcu, za co, przez pomyłkę, rozstrzelano dwóch włoskich kucharzy mieszkających w Czadcy. W Trenczynie pożyczili rowery od znajomego krawca, ale ledwie zjechali z Trenczanského Hradu, oddali je dziewczynom, które gonił z nożem rozwścieczony ojciec. I szli dalej. W Dubovej przespał trzy doby i zwątpili. Mieli gorączkę. Wtedy Vitale miał sen, w którym zobaczył Leonarda da Vinci lecącego na dwupłatowcu nad Vicenzą. Nazajutrz ruszyli dalej. Dunaj w Pressburgu przepłynęli na platformie do przewożenia koni. Kiedy doszli do Neunkirchen, znowu mieli zniszczone buty. Pomogli szewcowi naprawić dach i szli dalej. W Zeltweg Cristoforo zakochał się w spotkanej dziewczynie i nie mógł oderwać od niej oczu. Ojciec Marii pokazał im mało znane dojście przez Ossiach do Villach. Było zimno, przez Alpy wędrowali szybko, potajemnie dojąc napotkane krowy. Podziwiali od zachodu bajeczny maszyn Triglavu. Dwa dni płakali z radości w Cividale. Z Udine do Codroil poszli, śpiewając całą drogę. Mogli zostać w Oderzo u stryjów, ale Vitale cały czas pamiętał swój sen. W okolicach San Martino di Lupari zobaczyli na niebie jedenaście samolotów. Na czele leciał potężny dwupłat i ciągnął za sobą szeroką wstęgę z napisem „Abbazia di Sant’Agostino”. Cristoforo i Vitale spojrzeli na siebie. Od tej chwili szli, nie zatrzymując się, weszli na Via Verona, minęli Vicenzę i późnym wieczorem 1 czerwca zapukali do wrót opactwa.

Z cyklu Vicenza –
Vitale i Cristoforo, 2017

Błażej Ostoja Łniski, litografia na papierze,
70 × 50 cm, w zbiorach rodziny

Zaimplantowanie się w warszawskiej strukturze nie oznaczało dla Błażeja, że podstawowe dla Ostoi obrazów kwestie – znikną w nowym środowisku. Przeciwnie, w otoczeniu sztucznej [przecież sztuka musi być sztuczna] inteligencji i krytyczności, technologii zapisu i w innych rytmach czasu – powróciły wątpliwości – przybierając formy malarskich pytań:

**Czy Listy św. Pawła do Koryntian
pisane były na liściach?
Czy listy opadają, gdy zostaną odczytane?
Czy listy pisane farbą zamienią się
w liście malarstwa?
Czy kronika świata zapisana jest w liściach?
Czy list zwinięty w liściu przetrwa długą drogę
do niedokończoności?
Czy obraz wysłany w liściu dotrze na czas?
Czy list z liści odnajdzie swego badacza?
Czy malarstwo przetrwa?**

Jak się okazuje, malarstwo przetrwało i w drugiej dekadzie XXI wieku czuje się nieźle jako rezerwat pomysłów gotowych do pomnożenia. Kiedy wielki wiatr dokonał w 2017 roku dojmujących zniszczeń na Kaszubach, kiedy padły drzewa i opadły liście, kiedy tam, gdzie był zielony cień, pojawił się rozgrzany słońcem błękit – wówczas okazało się, że trwałą ostoją natury jest malarstwo i że proces ten trwa od co najmniej 40 tysięcy lat, od bizonów w Lascaux i zielonych wijących się kłaczy we wnętrzach pompejańskich domów po współczesne odejścia od skanowania 4D w stronę ruchu pędzlem.

The Fern, 2005–2008
Błażej Ostoja Lniski, olej na płótnie,
180 × 120 cm, w zbiorach rodziny



Liść miłorzębu (*Ginkgo Biloba* miłorzęb dwuklapowy, niekiedy mylnie zwany japońskim) – to ślad pozostawiany przez najdziwniejszą roślinę świata. Miłorzęb może być symbolem kwintesencji sprzeczności prowadzących do najmniej oczekiwanych rozwiązań¹.

Jest to jedyny znany prawnuk filogenetyczny, którego jedno z rodziców było liściaste [okrytozalążkowe], a drugie iglaste [nagozalążkowe]. W jego rodzinie były paprotniki, ten przedziwny endemiczny i reliktowy gatunek, którego ślady sprzed 270–300 milionów lat znajduwane są na wielu kontynentach, przetrwał, zachowując odrębność męskiej i żeńskiej formy, odróżniających się od siebie na pierwszy rzut oka i pierwsze powonienie [osobniki żeńskie owocują, wydzielając przy tym brzydki zapach].

¹ Por. Peter Crane, *Ginkgo. The Tree That Time Forgot*, Yale University Press 2013.



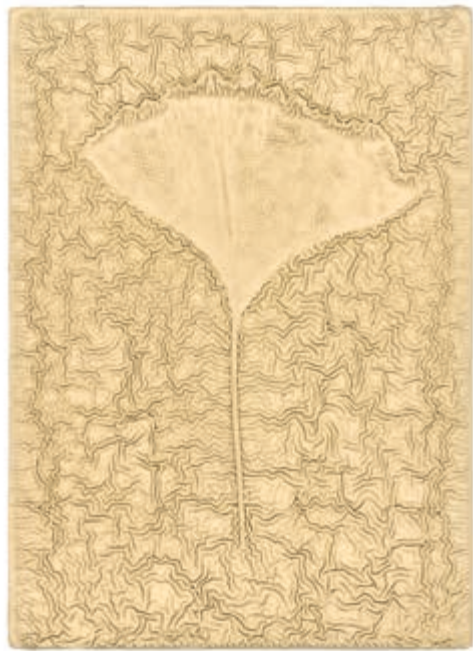
The Fern with my way, 2019
Błażej Ostoja Lniski, olej na płótnie,
24 × 24 cm, w zbiorach rodziny

Rozmnażanie miłorzębu inspirowało do porównania z ludzkim losem. Aby zapłodnić zalążki, potrzebne są orzęsione plemniki, skutki zapłodnienia jednak rozciągnięte w czasie (niekiedy do kilku miesięcy) zależne są od klimatu, temperatury i wilgotności. Krzewy miłorzębu muszą mieć ok. 40 lat, aby osiągnąć zdolność wydania nasion, dlatego w Chinach miłorzęb nazywany jest drzewem dziadka i wnuka, ponieważ trzeba dwóch pokoleń, aby uzyskać owoce.

Zapewne dlatego wyobrażenie liścia miłorzębu uznawano za symbol trwałości, długowieczności i zdrowia (wiadomo, że posiada własności lecznicze, np. w zapobieganiu demencji i utracie pamięci). Obraz liścia jest obrazem świata, jego dziwności i umiejętności przetrwania. Liść jest odciskiem pamięci, jest Ostoją obrazów.

Dziennik 2019/365, 2019

Błażej Ostoja Lniski, fragment cyklu malarskiego złożonego z 365 obrazów, olej na płótnie, 33 × 24 cm, w zbiorach rodziny





Grupa Tetrarchów (Dioklecjan, Maksymilian, Konstancjusz Chlorus, Galeriusz), określana także jako Czterej Maurowie (Quattro Mori), pocz. IV wieku, narożnik skarbca bazyliki św. Marka w Wenecji, rzeźba w porfirze, wys. 130 cm, pochodząca z pałacu cesarskiego w Konstantynopolu, przywieziona do Wenecji w XIII wieku



Splątanie weneckie.

Miłorząb Czterech Tetrarchów

Weneckie splątanie oznacza spotkanie wielu wątków i tradycji. Jest określeniem stanu, w którym pozornie przypadkowe spotkania okazują się z czasem misternie skonstruowanym scenariuszem. Dalekie i bliskie wspomnienia, artefakty, myśli, zapożyczone, złupione, ofiarowane i odnalezione tworzą nową postać, nową roślinę, która jak miłorząb łączy skrajności: iglastego ojca i liściastą matkę, żyjącą tkankę, wyrosłą na zawłaszczonych dobrach.

Po złupieniu Konstantynopola przez krzyżowców w 1204 roku przywieziona została do Wenecji rzeźba przedstawiająca czterech tetrarchów: Dioklecjana, Maksymiliana, Konstancjusza Chlorusa i Galeriusza – którzy władali cesarstwem rzymskim na przełomie III i IV wieku. Złączeni parami w uścisku współwładzy byli śladem zjednoczenia ziem – symbolem *Concordii* – zgody w równości na rzecz powodzenia i trwania, ale jednocześnie znakiem wzajemnego wsparcia w chwilach trudności i czasach kryzysu. Połączeni ponad podziałami stanów i funkcji [dwóch cesarów i dwóch augustów] – wmurowani zostali w narożnik skarbcza bazyliki św. Marka w Wenecji na polecenie doży Enrico Dandolo, niosąc z czasem coraz więcej dodanych, a zarazem antycypowanych znaczeń. Interpretowani jako połączenie Wschodu i Zachodu Europy przynoszące pokój. Niemal nierozróżnialni, odziani podobnie, równi w sprawowanej władzy. Zjednoczeni również aktem wandalizmu Weneccjan, którzy najpierw wyrwali rzeźbę z konstrukcji cesarskiego pałacu, potem oderwali z ich diademów cenne kamienie. Jeden z tetrarchów wykutych w magmowej skale wulkanicznej, zwanej porfirem, utracił stopę. Odnaleziono ją w czasie prac archeologicznych przy meczecie Bodrum w Stambule, nieodległym od miejsca, skąd wyrwano rzeźbę.

Ten zastanawiający proces odwiecznej kroniki zdarzeń – listy określające własną drogą [my way] pisane z konsekwencją natury prowadzą do krainy rozległej i często niedocenianej, do Ostoi obrazów rozciągniętej między wodami kaszubskich jezior, weneckiej laguny i dziesiątkami innych miejsc, pojawiają się na mapie sztuki, na mapie ziemi, jak liście opadające tam, gdzie mogą zamienić się w obrazy.



Kaszubskie ostoje obrazów to książka o tytule odwołującym się do twórczości dwóch artystów – Ojca i Syna – Włodzimierza i Błażeja Ostoja Lniskich, ale to także książka o tworzeniu się obrazów w pamięci, o przekazywaniu genu sztuki, o sile miejsca (*genius loci*), o dziedziczeniu idei oraz o metodzie opowiadania o sztuce jako cese świadomości. Zestawienie twórczości artysty osadzonego w swoim rodzimym otoczeniu, przetwarzającego tradycję obrazu z potrzeby doznań i pamięci, z twórczością artysty, który przeszedł całą drogę profesjonalnej kariery twórczej i akademickiej ze wszystkimi cechami samoświadomości, jest ważnym studium na temat charakteru i roli programu wizualnego, który w sobie nosimy i którego natura pozwala na stałe podążanie dalej, dążenie do przemian, a nie tylko do trwania i zachowania gatunku.

Dorota Folga-Januszevska