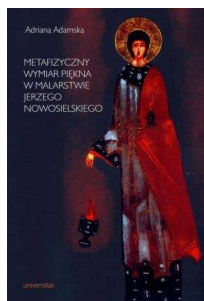


Adriana Adamska: Metafizyczny wymiar piękna w malarstwie Jerzego Nowosielskiego

To jest malarstwo szukające ISTOTY, w najbardziej tradycyjnym i filozoficznym znaczeniu



Tekst stanowi fragment książki Adriany Adamskiej "Metafizyczny wymiar piękna w malarstwie Jerzego Nowosielskiego", która ukazała się nakładem wydawnictwa Universitas.

Książkę można nabyć u Wydawcy

(fot. na stronie startowej: boston9/wikimedia commons)

To jest malarstwo szukające ISTOTY, w najbardziej tradycyjnym i filozoficznym znaczeniu. Jego wielkość polega na tym, że to się udało zrobić, że to co się samemu Platonowi wydawało niemożliwe: nie można pokazać istoty przy pomocy fizycznych środków – tutaj się udało

W. Stróżewski

Jerzy Nowosielski to wielka indywidualność – artysta który stworzył własny rozpoznawalny styl, nie mieszczący się w ramach żadnego określonego kierunku. Całokształt artystycznego dorobku malarza to górskie pejzaże, widoki z cerkwią, motywy lotniska, dworca kolejowego czy też pociągów, abstrakcje, martwe natury, sceny figuralne, imaginacyjne portrety oraz akty kobiece, liczne Ukrzyżowania, mandyliony, sceny Przemienienia i wiele innych. Niejedna świątynia prawosławna, a także unicka została wyposażona w ikonostas jego autorstwa, niejedna świątynia rzymskokatolicka może poszczycić się realizacją ikonograficzną najwyższej próby.

Spośród licznych opinii krytyków na temat sztuki Nowosielskiego spotkać można wypowiedź, że chociaż artysta ten nie jest jedynym wybitnym współczesnym polskim malarzem, to jednak (...) jest to malarz jedyny, którego ambicją jest przywrócenie malarstwu wszystkich jego przywilejów: przywileju podobieństwa i przywileju przemożności; pięknej, ale nigdy bezinteresownej formy; określania świata w jego pełnym wymiarze – i przy pomocy znaków i przy pomocy przedmiotów, i dzięki transpozycjom i dzięki mówieniu wprost.

Genealogia malarstwa Nowosielskiego jest złożona. Wyrasta z fascynacji Bizancjum, ale także z doświadczeń różnych szkół i kierunków, diametralnie różnych tendencji i poetyk. Ze sztuki bizantyńskiej Nowosielski przejął zadania plastyki, prawa konstrukcji i cel tworzenia obrazu. Jak anonimowi ikonopisarze utrwala sens rzeczy, a nie ich zmienny wizerunek – przekazuje wyłącznie istotną na ich temat wiedzę. Forma Bizancjum służy mu do niekończących się interpretacji „na kanwie” kanonu, jest punktem wyjścia dla różnych przeobrażeń, podszeptów surrealizmu i nieoczekiwanych skojarzeń. W kilkusetletnie kanony wprowadza współczesny krajobraz i współczesnego człowieka – przedmioty i sceny jego dnia powszedniego, nadając im cechy indywidualne w oparciu o osiągnięcia sztuki XX wieku. Tak powstają naturalistyczne postaci kobiet, kubizujące pejzaże, fowistyczne martwe natury bliskie wielkim prymitywom w stylu Vivina czy Bombois lub też geometryczne układy płaszczyzn podobne do pewnych rozwiązań Klee’go, łączące się w zadziwiającej symbiozie z wypracowanym poprzez epoki stylem malarstwa bizantyńskiego.

W pracach Nowosielskiego zauważalne są wpływy różnych malarzy: w portretach – Modiglianiego, w kompozycjach – Legera, w pejzażach miejskich – Utrilla, w martwych naturach – Buffeta, ale niezależnie od tych wpływów artysta posiada własny styl, który polega na tym, że lubi on operować dużymi wewnątrznie zróżnicowanymi płaszczyznami koloru, preferuje tonacje ciepłe i jasne, tworzy za pomocą farby wibrujące światłem powierzchnie, delikatne prześwity, w innych zaś miejscach zgrubienia i napięcia fakturalne. W ten sposób jego obrazy napełniają się nie tyle fizyczną, co duchową przestrzenią ludzkich doznań i doświadczeń – pisze T. Chrzanowski: Nowosielski określa konturem istotne elementy, buduje urbanistykę miast wygiętych w

umownej perspektywie jak kołyski, kładzie kolor obok koloru, lecz nie dla zabawy, ale po to, by ewokować wnętrza ludzkich mieszkań lub też ich wnętrza...

Z obrazów Nowosielskiego emanuje nastrój tajemnicy i osobliwie przetworzonej sakralności – pisze K. Rogulski. Jest bowiem pierwiastek mistyczny nawet w martwych naturach, w smutnych łódzkich krajobrazach, we wnętrzach, gdzie kobiety czeszą długie włosy lub pochylają się nad miednicą z wodą. K. Czerni uważa, że Przekształcenie, jakim ulega świat na tych obrazach nie polega na zwykłym przekształceniu formy. To raczej stężenie, maksymalne zagęszczenie, krystalizacja rzeczywistości. Kompozycje są ascetyczne, rekwizyty i czynności najprostsze. (...) Cały świat – z jego ułomnością, fragmentarycznością i grzechem – podlega uświęceniu, jak w tradycji bizantyńskiej.

Prostota. Ład. Harmonia. Liryka. Refleksja. Uduchowienie. Metafora. Magia. Zdaniem I. Witza są to tylko niektóre z cech wyrażających urodę obrazów Nowosielskiego. Jest to malarstwo bardzo wysublimowane, malarstwo w którym wszystko pozornie jest oczywiste, a które dopiero przy dokładnym, głębokim kontakcie odsłania swoją wielowarstwowość, stopień wewnętrznej komplikacji, zmysłowość i namiętność.

Malarstwo bowiem jest nie tylko oknem, wychodzącym na jakąś inną rzeczywistość, ile raczej lustrem w rękach człowieka, które chwyta i wprowadza w nasze normalne otoczenie jakąś inną przestrzeń. Obraz będąc pewną, wymierną, płaską powierzchnią otwiera na plany innej przestrzeni. Przestrzeń obrazów Nowosielskiego to pozornie płaskie

obrazy wypełnione płaskimi figurami – pisze A. Osęka. Nie ma w nich iluzji głębi lub też zamglonych dalekich planów. Zamiast nich pojawia się magiczna gra: Plan pierwszy i dalsze plany, odległości, odbicia w lustrze, sceny widziane przez drzwi, przez okno – wszystko to miesza się, łączy się ze sobą, wchodzi w najprzeróżniejsze kombinacje. Jest to chwilami jakby teatr w teatrze, seria nakładających się obrazów, opowieści wplecionych w opowieść. Wzrok błądzi w przestrzeni, idzie śladem pięknych form, zagadkowych linii, niespotykanych zestawień barwnych. Wciąż coś tam jest nieuchwytnie, niezwykle: to, co wydawało się kształtem okazuje się pustką, to, co bliskie – dalekie.

Nowosielski twierdzi natomiast, że on nie maluje obrazów. W jego rozumieniu obraz tradycyjny z jego konwencjonalną przestrzenią, napięciami oraz tematem jest nieaktualny : Nie istnieje dla mnie kwestia obrazu. Innymi słowy nie chodzi mi zupełnie o najlepsze wypełnienie prostokąta czy kwadratu płótna. Z tym zamiarem nigdy nie przystępuję do malowania . (...) najbardziej pociąga mnie pewien poziom doznań duchowych, które mogą być sprowokowane przeżyciami estetycznymi. To jest fascynująca sprawa (...) . Moim marzeniem, kiedy maluję jakiś konkretny przedmiot, jest, aby ten przedmiot na obrazie istniał mocniej, niż istnieje w naturze, niż istnieje w bezpośrednim odbiorze. Żeby on był bardziej dla mnie prawdziwy niż w rzeczywistości widzialnej. (...) robi się wszystko, żeby wizerunek był natrętny, był mocny, był pełny, był sugestywny. By sprawa nie wymykała się, nie uciekała w jakąś symbolikę, w jakiś kontekst estetyczny, w jakiś kontekst literacki, dodatkowy, lecz żeby wypływała ściśle z centrum własnej mojej obsesji, którą ja narzucam, z którą chcę się podzielić (...). (...) cały czas staram się stosować redukcję fenomenologiczną. Nie wyobrażać sobie za dużo i za dużo oczekiwać. Opisywać zjawiska w sposób najprostszy, tak jak je postrzegamy, a nie uogólniać.

Artysta mówi, że elementy organizowanej przez niego przestrzeni malarskiej nie mają wymowy symbolicznej. Stara się malować czy rysować tak, aby przestrzeń mogła być konstruowana niezależnie od praw trójwymiarowej optyki, w czym pomaga mu teoretyczny dorobek kubizmu, pozwalający na taką analizę struktur przestrzennych. Do malowania przystępuje też tylko z gotową wizją. Niekiedy dotyczy ona tylko spraw szczegółowych, innym razem bardziej enigmatycznych – gamy kolorystycznej lub sposobu zastosowania kolorów : Nigdy nie starałem się w sposób sztuczny narzucać sobie jakiejś jednolitej konwencji malarskiej. Malowałem zawsze tak, jak na to miałem ochotę, choć przyznam, że pewna równoległość różnych w swej konwencji realizacji dość znacznie mnie niepokoiła w pewnych okresach.

Abstrakcja jest dla artysty nie punktem dojścia, lecz wyjścia. Jego obrazy nie opowiadają „dziania się” – postaci i pojazdy są tam zatrzymane, (...) wyjęte z ruchu poddawane analizie jak kwiaty z zielnika lub jak minerał . Martwe natury zestawione z: garnków, sztućców, miednic, luster; wyizolowane ze swojego normalnego kontekstu, wzbogacone nieuchwytną, lecz wyczuwalną tajemnicą samodzielnego życia przedmiotów oraz odrealnione poprzez intensywność barw, nabierają nieoczekiwanej poetyki surrealizmu . Ich układ przestrzenny nie pozwala wzrokowi zatrzymać się wewnątrz obrazu, ale sugeruje pewne szersze, rozciągające się dalej i uciekające na boki continuum .

Artysta wyodrębnia kolorem duże powierzchnie, pokrywając je cienko i równomiernie farbą, często obwładając konturem, przez co tworzą one układy nieregularnych płaszczyzn z pogranicza abstrakcji. Brakuje tu

zrozumienia natury w sensie dosłownym – wyodrębniania drzew, kwiatów, słońca czy też kurtyny nieba. Ważne są tylko stosunki przestrzenne i kolorystyczne.

Postaci z obrazów Nowosielskiego nie posiadają nic z jednostkowego życia. Cechuje je wyniosła godność, nietykalne dostojeństwo oraz majestat mistycznego trwania. Ich poza- i ponadczasowość, metafizyczny dystans spokrewniają je z postaciami ikony – zauważa B. Kowalska: Są niczym alegorie bytu pojmowanego w kategoriach powszechnej, niekończącej się kontynuacji i tak spełniają rolę medium w przekazie treści ogólnoludzkich .

Portrety Nowosielskiego nie są portretami w znaczeniu dosłownym – wizerunkami tej czy innej konkretnej osoby. Portretowani ludzie nie są do nikogo podobni, nawet do samych siebie. Są to portrety imaginacyjne – stworzone przez artystę w celu wyrażenia własnej typologii człowieczeństwa – portrety-ikony, rzeczywiste portrety . To ludzie o czerwonych, rozpalonych i połamanych w dziwny sposób twarzach, ludzie którzy przeszli przez ogień – ludzie-znaki, którzy zmienili się w hieroglify . Trwają oni jeszcze w tym świecie, ale już tylko na zasadzie dawania świadectwa – świadectwa poprzez sztukę, która po Norwidowsku jest tylko ich popiołem. Ich egzystencja przebiega w wymiarze świata apokaliptycznego. Gdyby z tej epoki nic nie pozostało, tylko portrety Nowosielskiego, to wszystkie istnienia przez niego sportretowane będą świadkami epoki – pisze A. Kostołowski. Czerwienie te są niepokojąco zimne, matowe. Idą w kierunku fioletu oraz oranżu. Są poszarzałe, jakby obecny był w nich popiół. Poza tymi kolorami coś się rozgrywa, ale jakby za mgłą, na dalszym planie. Wydają się być przestrożą oraz wezwaniem, by nie lekceważyć faktu, że żyjemy w obliczu Apokalipsy. Egzystencja społeczeństw na przestrzeni historii koncentruje się nieustannie wokół tych samych problemów. (...)

po wszystkim zostaje nadal ten sam popiół, zasypuje wszystko, tak jak zasypał Pompeję, jednak właśnie w ten sposób przetrwało coś także dla innych pokoleń.

Nowosielski zagospodarowuje nietypowe i najbardziej przypadkowe formaty. Rzec by się chciało, że to nie on wybiera formaty, propozycje, że to one go wybierają, by ujawnił wirtualny ład w nich ukryty, ich przestrzenno-płaską atrakcyjność. Każdy z obrazów to nowy problem plastyczny, który Nowosielski rozwiązuje za każdym razem inaczej. Nowosielski nie maluje obrazów pojedynczych, lecz co najmniej dwa lub trzy warianty każdego. W seriach tych widać dbałość o hierarchię: odrębny poziom wyrazu dla Osób Świętych, odrębny dla świata oczekującego przemiany i świata przemienionych. Zasada ikonostasu obecna jest na poziomie każdego pojedynczego obrazu – także w postaci szczególnej ekspozycji ramy i przekształcania obrazu w ramę wypełnioną licznymi obrazami. W ten sposób obraz zamienia się w miniaturowy ikonostas. W obrazach tych występuje znak ramy ikonostasu – czworobok. W takim samym stopniu figuratywny, co abstrakcyjny jest znakiem medium. W Apokalipsie świętego Jana jest mowa o tym, że Niebieskie Jeruzalem układa się w czworobok. A zatem czworobok również w obrazach Nowosielskiego symbolizuje – uobecnia doskonałość świata przemienionego.

Podczas malowania staram się zapomnieć o istnieniu koloru. O istnieniu koloru jako oddzielnej kategorii estetycznej, a nie technicznego wyrazu, rzecz jasna. Paleta Nowosielskiego jest ograniczona. Artysta posiadając niezwykle wyczucie barwy niczym wirtuoz „wygrywa” swe dzieła na jednej lub dwóch barwach, rzadko

dodając drobne plamy innych farb . W malarstwie Nowosielskiego dominują różne systemy zestawiania kolorów – na różnych etapach: Są takie, o których można myśleć, że należą do wypróbowanych i że artysta chętnie się do nich ogranicza . Ograniczenie gamy sprawia, że kolor jest intensywniej obecny w malowidle. Jeżeli bowiem coś się ogranicza, znaczy to, że to coś się dobrze czuje (...) , jednak Nowosielski traktuje je jako rzecz niezamierzoną: Może jest w tym jakaś zależność od przemian, które w mojej psychice zachodzą, od stanów mojej duszy, od fizycznego procesu starzenia się. Nie mogę jednak nic na ten temat powiedzieć, ponieważ nie mam w tym względzie żadnych, jeśli się tak można wyrazić podejrzeń w stosunku do własnej twórczości . (...) Lubię czerwień, pewne zestawienia zieleni, pewne gamy, które wykorzystują czerwień. Trudno powiedzieć, że są to moje ulubione kolory. Są to po prostu pewne systemy, zestawienia kolorów, które potrafię stosować, które mam wypróbowane i których używam przy realizowaniu określonych wizji malarskich.

Kolory Nowosielskiego nie są jednak kolorami tęczy. Oranże, cynobry i kraplaki, zagłuszone, ceglaste ziemie i zwrócone ku fioletem purpury artysta często zestawia z czernią, brązem, szarościami, z ostrymi interwencjami śnieżnej, czasem zabarwionej amarantem, a czasem lekko przyżółconej bieli. Płonące ziemskim ogniem czerwień, pozbawione soczystości zielenie, które, na obrzeżach niemal przeobrażają się w czerń, a na większych płaszczyznach prześwitują niekiedy oliwkową czerwień lub wygasłą purpurą . Stężone, zszarzałe, wyzbyte beztroskie wegetatywnej świeżości i butności, wspierają się na partiach bladego błękitu, bliższego tafli wody albo szkła niż nieba. Jeśli zdarzy się tak, że w obrazie obecny jest błękit, to zazwyczaj gdzieś w samej górze, oddzielony od wszystkiego, co w dole – nie współgrający z nim i niedostępny.

Opisane właściwości kolorów występujących w obrazach Nowosielskiego nie wyczerpują wszystkich konkretnych, jednorazowych rozwiązań, ale wskazują na postawę malarza : Kolor jako oddzielna kategoria estetyczna dla mnie nie istnieje. Istnieją dla mnie natomiast pewne realia związane z wizją, którą staram się realizować .

Nowosielski tworzy swój przekaz z elementów różnych języków malarskich – znaków pochodzących z różnych kodów . Czuję coś bardzo bliskiego, coś niemal zupełnie dla nas, dzisiaj zrozumiałego w tej potrzebie formułowania wszelkiej widzialności świata zewnętrznego w znak malarski. Czy nie naprawdę zmartwychwstaje po tysiącach lat świadomość tamtych ludzi i ich doświadczeń w naszej świadomości odbierającej żywo te cudowne znaki obdarzone tajemnicą wiecznej młodości? A podobnie, jak tamtym ludziom, sformułowanie, przetworzenie ich doznań i spostrzeżeń w znak plastyczny dawało jakąś pewność utrwalenia tych doznań i tych spostrzeżeń, czy i nam nie wydaje się, że nasz wysiłek, aby wymienić naszą wizję świata zewnętrznego na trwałe, obiektywne działające elementy znaku plastycznego, że ten wysiłek zapewnia i naszym przeżyciom zmartwychwstanie wszędzie tam, gdzie zauważony zostanie przez świadomość pokrewną, lub szerszą od naszej?

Artysta sięga do istniejącego już repertuaru i wybiera z niego materiał dla stworzenia nowej całości. Posługuje się znakami, ale po uprzedniej ich transformacji. To, co było celem u innych, u niego staje się

środkiem. To, co było planem treści, u niego staje się planem wyrażania. „Pisze” swój artystyczny przekaz jakby w dwóch językach – równoległe, obok siebie. Raz są to obrazy skonstruowane za pomocą znaków figuratywnych, innym razem za pomocą znaków abstrakcyjnych. Maluje świat, w którym dokonała się transformacja z góry w dół – katabasis i dla wyrażenia tego poziomego rzeczywistości artysta stosuje figuratywny system przekazu. Drugi kierunek to konsekwencja drogi z dołu do góry – anabasis. Przyszłe, niewyobrażalne w planie myśli ziemskich przemienienie manifestuje się poprzez abstrakcję. Taki jest sens stosowania obu tych języków.

Nowosielski twierdzi, że pragnąc pozbyć się maniery, która była prawdopodobnie wynikiem pewnych nawyków rysunkowych bądź stylizacji, postanowił wyciągać linie wyłącznie za pomocą linijki, (...) To znaczy nie pozwalałem sobie na prowadzenie linii tak, jak mi to ręka i jej nawyk dyktował. Także wtedy, gdy były to formy „obłe”, „owalne”, lub „wijące się” artysta maluje je za pomocą linijki, starając się wyłączyć mechanizm nawyku i poddać rysunek czysto intelektualnej analizie. Tego typu linię rysunkową nazwał artysta linią ciężką – linią, w której wszystko przechodzi przez kontrolę i filtr świadomości, a wyrobione ręką nawyki pozostają wyeliminowane: Bardzo mi się to przydało. Zaważyło to zresztą bardzo istotnie na sposobie mojego rysowania w ogóle oraz na całym moim malarstwie.

W opinii M. Majki obrazy Nowosielskiego są smutne, ponieważ artysta jest człowiekiem o pesymistycznej dyspozycji psychicznej, niemniej jednak posiadają cechy afirmatywne, zaś stałe poszukiwanie nowych rozwiązań, form oraz wartości świadczy o dużej odpowiedzialności artysty oraz krytycznym stosunku do swoich prac.

Nowosielski świadomie prymitywizuje, jednak poddane temu zabiegowi przedmioty nie tracą swojej realności – są komunikatywne i pełne lirycznego wdzięku . Obrona przez artystę soczewka bizantyzmu podkreśla statykę świata, uwalnia od zbędnego detalu i fascynuje przypomnieniem tej pięknej sztuki. Nowosielski bierze jedynie jej klimat, ponieważ już świat z którego artysta czerpie formy dla swoich układów kompozycyjnych nie jest wolny od bólu i deformacji . Tak też malarska filozofia Nowosielskiego przekształca się w rodzaj medytacji o rzeczywistości – narzędzie poznania oraz narzędzie zbawienia zarazem – pisze K. Zwolińska.

Zdaniem S. Rodzińskiego malarstwo Nowosielskiego jest nie tylko sprawą powierzchni płótna i gestu malowanych postaci, ale przede wszystkim światopoglądu malarza i człowieka : (...) najbardziej istotną cechą mojego programu malarskiego jest to, że nie rozdzielałam sfer sacrum i profanum . (...) To znaczy, te obrazy, które powstają jakby z pozycji profanum, zawierają dla mnie równie silny ładunek sacrum jak obrazy sakralne, w sposób tradycyjny przeze mnie malowane.

Nowosielski maluje przedmioty, które emanują energią życia oraz energią transcendencji . Jest to sztuka pełna podtekstów znaczeniowych i wyrafinowanie piękna . Trudno dziś spotkać się ze sztuką, która pozwalałaby się obdarzać mianem „dzieła”, to jest wytworem o długotrwałym oddziaływaniu. Obrazy Nowosielskiego do takiej długotrwałości są zdolne .

Przytoczone tutaj wypowiedzi, opinie i analizy to tylko niektóre z tych, jakie na temat twórczości Nowosielskiego powstały. Nie sposób

wymienić ich wszystkich, ponieważ fenomen malarstwa Nowosielskiego należy do najczęściej komentowanych na gruncie współczesnej sztuki polskiej zagadnień. Piękno estetyczne tych obrazów jest sprawą niekwestionowaną. Nie ono jednak jest przedmiotem niniejszej rozprawy, a jedynie punktem wyjścia dla podjęcia dociekań na temat piękna transcendentalnego.

Przypisy

1. Zob. W. STRÓŻEWSKI, (cyt. za: K. CZERNI, Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku, Kraków 2000, s. 78; cyt. za: K. CZERNI, Tadeusz Kantor i Grupa Krakowska, [w:] „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” nr 125 (2004), s. 20).
2. Zob. M. POREBSKI, Nowosielski, s. 249.
3. Zob. J. GUZE, Nowosielski, „Świat”, nr 13, 31.03.1963, s. 13.
4. Zob. M. HERMANSDORFER, Kanon i wyraz, Wrocław 1981, s. 16.
5. Zob. T. TYSZKIEWICZ, Maszynopis w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 12.01.1972, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 617).
6. Zob. M. HERMANSDORFER, Jerzy Nowosielski, „Odra”, nr 6 (1972), s. 85.
7. Zob. M. MAJKA, Malarstwo Nowosielskiego, „Przekrój” nr 577 (1956), s. 4.
8. Zob. T. CHRZANOWSKI, Wstęp do katalogu wystawy Jerzy Nowosielski, Galeria Krzysztofory, Kraków 1964.
9. Zob. K. ROGULSKI, Po raz dwudziesty. Pietrzak 67. Malarstwo pokorne, „Kierunki”, nr 48, 26.11.1967, s. 7.

10. Zob. K. CZERNI, Tadeusz Kantor i Grupa Krakowska, [w:] „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” nr 125 (2004), s. 20.
11. Zob. I. WITZ, Nowosielski i inne pokazy, „Życie Warszawy” nr 300, 17.12.1969, s. 5.
12. Zob. J. TCHÓRZEWSKI, Nowosielska przestrzeń, [w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, Kraków 2000, cz. II, s. 20.
13. Zob. A. OSEKA, Przestrzeń tajemnicy, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 35, 28.08.1977, s. 16.
14. Zob. J. NOWOSIELSKI, Wypowiedź przygotowana na otwarcie Wystawy Sztuki Nowoczesnej w „Pałacu Sztuki”, Kraków 1948, maszynopis w archiwum M. Porębskiego, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 562).
15. Zob. J. NOWOSIELSKI, Nie istnieje dla mnie kwestia obrazu. Wypowiedź przygotowana na otwarcie Wystawy Sztuki Nowoczesnej w „Pałacu Sztuki”, Kraków 1948, maszynopis w archiwum Grupy Krakowskiej, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 561).
16. Zob. Rzuciłem kawałki siebie do wód Gangesu... Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 672).
17. Zob. Być prawdziwiej niż w rzeczywistości... Z malarzem Jerzym Nowosielskim o inspiracjach twórczości, zadaniach sztuki dzisiaj, o warsztacie malarskim, nobilitacji spraw ciała, surrealizmie, chrześcijaństwie i ikonie rozmawia filozof Władysław Stróżewski, „Tygodnik Powszechny” nr 11, 18. 02. 1973, s. 6.
18. Zob. Sztuka jest zawsze sztuką końca świata, s. 136.
19. Zob. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony, ss. 178, 186.
20. Zob. J. NOWOSIELSKI, Wstęp do katalogu wystawy Malarstwo Jerzego Nowosielskiego, Salon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych, Białystok 1976.
21. Zob. T. CHRZANOWSKI, Z krakowskich wystaw. Jerzy Nowosielski w Krzysztoforach, [w:] „Tygodnik Powszechny” nr 42, 18. 10. 1964, s. 4.

22. Tamże, ss. 228, 229, 230-231.
23. Tamże, s. 183.
24. Zob. A. DZIEDUSZYCKI, Złoty ul – czyli trudne malarstwo Nowosielskiego, „Kultura” nr 1, 03.01.1965, s. 8.
25. Zob. W. PANAS, Rozmowa o Nowosielskim, Lublin [b. r. w, paginacja własna], s. 3.
26. Zob. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony, s. 180.
27. Zob. J. LESSMAN, Świat widziany inaczej. Na wystawie Jerzego Nowosielskiego, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 593).
28. Zob. M. PORĘBSKI, Nowosielski, s. 94.
29. Zob. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony, s. 181.
30. Tamże, s. 182.
31. Tamże, s. 181.
32. Zob. M. PORĘBSKI, Nowosielski, s. 96.
33. Tamże, ss. 95-96.
34. Tamże, s. 96.
35. Tamże.
36. Tamże, s. 97.
37. Zob. W. PANAS, Rozmowa o Nowosielskim, s. 1.
38. Zob. J. NOWOSIELSKI, Uwagi malarza o konformizmie, [w:] Notatki, cz. II, ss. 30-31.
39. Zob. W. PANAS, Rozmowa o Nowosielskim, ss. 1-2.
40. Zob. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony, s. 179.
41. Tamże, ss. 179-180.
42. Zob. M. MAJKA, Sztuka Nowosielskiego, [w:] „Życie Literackie” nr 20 (1956), s. 3.
43. Zob. M. MAJKA, Malarstwo Nowosielskiego, „Przekrój” nr 577 (1956), s. 4.
44. Zob. M. MAJKA, Uwagi o malarstwie Nowosielskiego, „Przegląd Kulturalny” nr 12, 12. 03. 1957, s. 8.
45. Zob. K. ZWOLIŃSKA, Nowosielskiego malarstwo zbawiające, (cyt.

za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 647).

46. Zob. S. RODZIŃSKI, Jerzy Nowosielski, „Tygodnik Powszechny” nr 48, 26.11.1972, s. 6.

47. Zob. Z. PODGÓRZEC, Wokół ikony, s. 185.

48. Tamże, s. 184.

49. Zob. J. HANUSEK, Wyrzeźbić powietrze, [w:] Robak w sztuce, Kraków 2001, ss. 29-30.

50. Zob. J. LESSMAN, Świat widziany, Na wystawie Jerzego Nowosielskiego, (cyt. za: Jerzy Nowosielski. Katalog wystawy w Galerii Zachęta, s. 593).

