



106/60

ZWIĄZEK
POLSKICH
ARTYSTÓW
PLASTYKÓW

CENTRALNE
BIURO
WYSTAW
ARTYSTYCZNYCH

WYSTAWA
MALARSTWA

JACKA
SEMPOLIŃSKIEGO

CZERWIEC
1960

WARSZAWA
„ZACHĘTA”
PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

NA MARGINESIE WYSTAWY JACKA SEMPOLIŃSKIEGO

Jacek Sempoliński występuje z pierwszą wystawą stosunkowo późno, jako malarz trzydziestotrzyletni, po zakończeniu pierwszej części drogi, którą od czasów „Arsenału” przemierzał nieco na uboczu, zdala od hulaśliwej młodzieży i hulaśliwych dorosłych, nie zapowiadawszy swych prac ani jedną ostentacyjną deklaracją pozamalarską, ani jednym retorycznym tekstem o charakterze pochopnego uogólnienia. Jego praca była ciepłością, wytrwałym poszukiwaniem kształtu, kompozycji, strefy własnego światła i własnych uwrażliwień na tonacje kolorystyczne, układy i sąsiedztwa form. Ambicją pierwszą tej młodej sztuki zdaje się być przy tym ambicja trwania, nie tylko praktyczna i w rzeczywistości rozsądna, lecz przede wszystkim współczesna w środkach swoich i historycznej świadomości, i zarazem trudna, jak wszystko, co jest wyborem pomiędzy milczącą działalnością — ową milczącą konstrukcją, o której pisał także Kafka — a uprzykrzoną bezczynnością praktyczną fumistycznych deklamatorów.

Mój Boże, ta ostatnia ma przecież historię tak długą, jak dzieje sztuki, nie z tego westchnienia, każde z pokoleń tracić musi niezmiernie dużo energii, by usunąć fałszywe przeciwstawienia, różniczyć propozycje rzeczywiste od pozornych, zazwyczaj o wiele głóbszej formułowanych. Wszyscy niemal świadomi artyści, wszyscy niemal co wybitniejsi krytycy znają realizacyjne i czasowe granice estetycznych uogólnień i postulatów, podobnie jak przewagę artystycznej praktyki sprzymierzonej z artystyczną wiedzą ogólną nad ustalonym raz na zawsze arkadyjskim akademizmem jednych i akademicką zabawą drugich w burzenie pompierskich mocarstw. Arkadyjskość, akademizm, powierzchowność znajdują się zresztą po obydwu stronach. Po obydwu stronach zdarzają się także umotywowane wizje własnych światów, ideaowość, uczciwość. Linie podziału przechodzą inaczej niż zdawać się to może na pierwszy rzut oka, także i tu zawodzi tradycyjalne przeciwstawienie, choć wychowana na dawnych podziałach część starej krytyki — niekoniecznie jest to zresztą sprawa wieku — do końca nie pozwoli sobie odebrać ulubionych zabawek. Ale, niestety, zabawki zepsuły się, kolej nie jeździ, bąk się nie kręci, książka o Prometeuszu utonęła w szufladzie pełnej Arkadyjskich Szpargałów i konwencjonalnych Rogów Diabła. Sprawy nie stoją jednak w miejscu, poważni artyści odradzają się jak wiadomo w każdym pokoleniu i, zależnie od skłonności i temperamentu, albo z miejsca obwarowują swą sztukę burzycałskim manifestem młodości, który uważają jednak za początek, nie koniec drogi — albo też pracują samotnie, stroniąc od werbalnej przesady i apodyktycznych deklaracji na temat nowej sztuki. Ale także oni, podobnie jak pierwsi, tworzą tę sztukę i — czasem — tworzą ją nawet solidnie.

Myślę o tym także patrząc na obrazy Sempolińskiego, na ich rozpoznawalną tonację, na pokrewieństwo dynamicznych form i układów, które nie są prezentacją wahan ani oscylowaniem wokół wybranego rozwiązania, lecz wahaniami przewyżczonym, wyborem postanowionym, niepokojem podporządkowanym świadomości. Lubilem zawsze pewne kolory, mniej lubilem inne — powiada artysta — lubiłem pewne gatunki drzew, pewne ukształtowania geologiczne, pewne oświetlenia. Lubilem też zawsze pewne formy wytworzone przez człowieka, mniej lubiłem inne. W miarę jak coraz bardziej świadomie obcowałem z kulturą i z własnym malarstwem, zacząłem świadomie obcować z naturą. Okazało się, że w naturze i w kulturze lubię te same elementy — pewne układy naturalne harmonijnie kojarzyły mi się zarówno z określoną sztuką jak z określonym pejzażem w naturze. Elementy natury i kultury zacząłem z czasem widzieć jako formy złączone, współbrzące ze stanami emocjonalnymi. Wszystko to było jak zazwyczaj sprawą pracy, myśli, sprawdzania jej, odrzucania i przyjmowania jej znowu, po kolejnych próbach i doświadczeniach. Konfrontacja dotyczyła także, jak zwykle się to dzieje czy drożo powinno, wątków cywilizacyjnych i historii sztuki, podróz po Włoszech przyniosła, obok romańskich i renesansowych wrzuseń pamięci, nowe spojrzenie na barok i jego skalę wartości,

możnaby pomyśleć, że i w tym wypadku barok uzmysłowił podróżującemu malarzowi swój nieoklepany indywidualizm i swoją pogardę dla kanonów, nad którymi ustanowił niegdyś najwyższe prawo swego czasu, prawo artysty do decydowania o kształcie własnego dzieła. Również i w tym wypadku historyczna konfrontacja odnosiła się wreszcie nie tylko do malarstwa; zwłaszcza architektura bryły i jej rytmy, bliskie były strefie rozmyślań młodego artysty; jest to zresztą rodzaj odczuć, jakie pamięta od najwcześniejszych granic pamięci, zawsze lubił architekturę, lubiłem to pewnie za mało, — dorzucą — wprowadzała ona moją wyobraźnię w rodzaj wibracji, która nasilała się w pamięci, najbardziej uwrażliwiony byłem zawsze na architekturę późnorenansową i barokową. Kiedy znalazłem się we Włoszech, najbardziej zachwylił mnie wczesny renesans i architektura romańska. Barok pozostawiłem na boku i byłem dla niego wręcz niechętnie usposobiony. Lecz, jeśli można użyć metafory, czysty i nieskazitelny w proporcjach renesans jest dla mnie nieosiągalny — jest czymś w rodzaju paradisu, dostarczającego uniesień niemal mistycznych, natomiast barok, raczej wczesny, jest życiem samym. Życiem zdolnym do uniesień i zarazem pełnym sprzeczności i gwałtownego dynamizmu.

A pokrewieństwa w współczesności artystycznej? I, co ważniejsze, określenie własnego w tej współczesności miejsca?

Zapewne, było one rezultatem pracy o jakiej już mówiliśmy, a także przeświadczeń, które towarzyszyły artyście od pierwszych poczynań. Powołanie się na dynamizm i żywotność baroku nie należy przy tym do przygodnych i ma swoją wagę; gromadząc formy i barwy, i następnie szeregując je na płótnie, malarz „Instrumentów” rekonstruuje na swój użytek taki proces komponowania, jakim posługiwał się artysta baroku. Czy zatem wybór w przeszłości jedynie? Nie sądzę, warto pamiętać o zdaniu Fromentina na temat związku historycznego zapleczka z postępem sztuki: „wszystko ma swój czas i w dniu, w którym malarze i miłośnicy sztuki przekonają się, że najlepsze studia na świecie nie warte są dobrego obrazu, duch społeczeństwa jeszcze raz obróci się wstecz, co jest najpewniejszym sposobem dokonania postępu”.

Powróćmy do malarza, który prezentuje dziś swe prace w „Zachęcie”. Kiedy studiował w akademii, nie zajęła jego wyobraźni rzeczywistość konwencjonalna, malowanie jej uznał za zabieg rzemieślniczy, zresztą nieodzowny, były mu także dość obojętne akty ustawione w manierze impresjonistów czy Matisse'a, podobnie martwa natura. Pragnął rzeczy niezwykłych, podczas gdy tamte były zwykłe, powszednie, zgodne ze zwyczajem i codziennością malarstwa francuskiego lat 1890—1930. Pragnienie rzeczy niezwykłych, innego rodzaju trwałości: w jego wypadku było to poszukiwanie dużych form i dużych kontrastów, przyciemnionej tonacji, niepostrzeżonej strefy tajemnicy. Szukał tego wszystkiego w pejzażu, który mógł dobrać według własnych upodobań i pejzaże jego traktowane były wówczas w akademii jako indywidualne i najlepsze ze wszystkiego co malował. Jednakże sam ocenił je surowo, osądził, że bez kompletniejszej wiedzy nie urzeczywistni swojej wizji, zajął się wyłącznie studiowaniem. Później starał się pogodzić rzetelne studia z wyrażaniem swych zamysłów plastycznych, lecz odczuwał w tym pewne skrepowanie, obawiał się również, że efektom brak było wówczas jednoznaczności i naturalności.

Spróbował wreszcie zmontować odrębną i właściwą dla swej wyobraźni świat kształtów i barw, świat przedmiotów, który, przetworzony na zespół form, stanowić miał obszar poszukiwań. Stąd także cykl „Instrumenty”. Zgromadzony magazyn realiów i form traktowałem jako rzeczywistość do namalowania — mówił autor cyklu. Rzeczywistość tę tworzą także prawa rytmu i harmonii, prawa proporcji jasnego i ciemnego, linii prostej i falistej. W miarę malowania obrazów uzupełniałem mój magazyn nowymi realiami, by znowu się nimi posłużyć.

Wreszcie:

Wynalezienie jakiejś linii równa się wynalezieniu obrazu. Staram się zatrząść granicę między przedmiotem obrazu a obrazem samym. Sformułowania te stanowią zapewne najlepszy komentarz do dzieła, jakie oglądamy.



SPIS OBRAZÓW

1. Martwa natura z muszlą, 1957, olej, 95 × 120
2. Pejzaż z Weneccji, 1957, olej, 75 × 100
3. Kompozycja z wiolą, 1957, olej, 92 × 72
4. Martwa natura zielona, 1958, olej, 80 × 100
5. Martwa natura czerwona, 1958, olej, 80 × 100
6. Kompozycja ze szpadą, 1959, olej, 130 × 110
7. Kompozycja z lichtarzem, 1959, olej, 120 × 100
8. Kompozycja z draperiami, 1959, olej, 80 × 100
9. Martwa natura z rybą, 1959, olej, 73 × 92
10. { Kompozycja podwójna, 1959, olej, 110 × 75
11. {
12. Kompozycja z lutnią, 1960, olej, 130 × 100
13. { Kompozycja z organami, 1960, olej, 120 × 200
14. {
15. Kompozycja z małymi organami, 1960, olej, 100 × 120
16. { Kompozycja z trąbkami, 1960, olej, 80 × 100
17. {
18. Kompozycja pionowa z instrumentami, 1960, olej, 135 × 72

* * *

Ur. 27. III. 1927 r. w Warszawie. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa Sztalugowego w pracowniach profesorów Jana Sokołowskiego i Eugeniusza Eibischa; na Wydziale Scenografii w pracowni prof. Władysława Daszewskiego; w pracowni malarstwa ściennego prof. Jana Sokołowskiego. Studia ukończył w 1951 r.

Po studiach prace z zakresu malarstwa ściennego (m. in. polichromie Starego i Nowego Miasta w Warszawie, Nagroda Państwowa II stopnia, 1953).

Udział w wystawach: Okręgowa ZPAP, Warszawa 1954
Wystawa Młodej Plastyki w „Arsenale”, Warszawa 1955 — nagroda i zakup MKiS.

Wystawa zespołowa w Salonie „Po prostu”, Warszawa 1956
Wystawa Młodej Plastyki Polskiej, Berlin 1956

Podróże artystyczne do NRD 1956, Włoch 1957 (stypendium MKiS),
Francji 1957, 1958.

Prace w zbiorach prywatnych w Warszawie.

