

Co po Cybi- nie?

Co po

Tadeusz Dominik
Krzysztof Bucki
Jan Dziędziara
Witold Damasiewicz
Jacek Sempoliński
Jan Berdyszak
Rajmund Ziemiński
Stefan Gierowski
Barbara Jonscher
Jacek Sienicki
Jan Tarasin
Jerzy Nowosielski
Jerzy Tchórzewski
Jan Lebenstein
Jerzy Panek
Stanisław Fijałkowski
Józef Czapski
Łukasz Korolkiewicz
Zbigniew Makowski
Henryk Błachnio
Jan Dobkowski
Ryszard Winiarski

Erna Rosenstein
Jerzy Mierzejewski
Leon Tarasewicz
Tomasz Ciecierski
Teresa Pągowska
Jadwiga Maziarska
Jacek Waltoś
Aleksandra Jachtoma
Jarosław Modzelewski
Jerzy Kałucki
Andrzej Dłużniewski
Roman Owidzki
Tomasz Tatarczyk
Robert Maciejuk
Ryszard Grzyb
Paweł Susid
Marek Sobczyk
Jadwiga Sawicka
Wojciech Fangor
Koji Kamoji
Grzegorz Sztwiertnia
Włodzimierz Pawlak

Co po Cybisie?

Co po Cybisie?

pod redakcją Michała Jachuły i Małgorzaty Jurkiewicz

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2018

Spis treści

Michał Jachuła <i>Zagadka nagrody Cybisa</i>	7
Od redakcji	20
Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa	22

Tadeusz Dominik	25	Erna Rosenstein	177
Krzysztof Bucki	31	Jerzy Mierzejewski	183
Jan Dziędziora	37	Leon Tarasewicz	189
Witold Damasiewicz	41	Tomasz Ciecierski	197
Jacek Sempoliński	49	Teresa Pągowska	207
Jan Berdyszak	55	Jadwiga Maziarska	213
Rajmund Ziemiński	63	Jacek Waltoś	223
Stefan Gierowski	69	Aleksandra Jachtoma	231
Barbara Jonscher	75	Jarosław Modzelewski	237
Jacek Sienicki	81	Jerzy Kałucki	245
Jan Tarasin	89	Andrzej Dłużniowski	251
Jerzy Nowosielski	95	Roman Owidzki	257
Jerzy Tchórzewski	103	Tomasz Tatarczyk	263
Jan Lebenstein	109	Robert Maciejuk	271
Jerzy Panek	117	Ryszard Grzyb	279
Stanisław Fijałkowski	125	Paweł Susid	287
Józef Czapski	133	Marek Sobczyk	293
Łukasz Korolkiewicz	141	Jadwiga Sawicka	301
Zbigniew Makowski	149	Wojciech Fangor	309
Henryk Błachnio	157	Koji Kamoji	315
Jan Dobkowski	163	Grzegorz Sztwiertnia	323
Ryszard Winiarski	171	Włodzimierz Pawlak	331

Michał Jachuła

Zagadka nagrody Cybisa

„Zagadka Guggenheim. Zobaczyć całość konkurujących artystów. Zobaczyć wśród tego siebie” — zanotował Jan Cybis w 1956 roku, w czasie gdy jego kandydatura została zgłoszona do międzynarodowej nagrody Guggenheima¹. Przez kilka miesięcy na kartach dziennika zapisywał refleksje i emocje związane z przechodzeniem przez kolejne etapy procesu przyznawania nagrody — od nominacji, poprzez wyjazd na ogłoszenie wyników do Paryża, uczestnictwo w wernisażu guggenheimowskiej wystawy w Musée d’art moderne, skończywszy na przemyśleniach po zakończeniu kilkumiesięcznego gorącego okresu związanego z nagrodą².

Siedemnaście lat później, w 1973 roku, zaledwie rok po śmierci Cybisa jego uczniowie, wówczas już profesorowie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zainicjowali nagrodę jego imienia. Przeznaczona dla malarza za całokształt twórczości artystycznej, przyznawana corocznie, od początku funkcjonowała w instytucjonalnych ramach Związku Polskich Artystów Plastyków. Jej celem, oprócz uhonorowania twórców współczesnych, miało być pielęgnowanie pamięci o Cybisie — znakomitym kolorystyce, charyzmatycznym pedagogu i kluczowej postaci w dyskursie o kształcie powojennego malarstwa.

Nagrody Cybisa i Guggenheima, przy wszystkich oczywistych różnicach formuły i rangi, łączą wspólne cechy — fakt wyróżnienia i doceniania przez środowisko zawodowe, publiczność czy krytykę. Jakkolwiek dyskusyjne byłoby okoliczności przyznawania Nagrody im. Jana Cybisa, nie znam i nie słyszałem o artystach, którzy nie chcieliby zostać nią wyróżnieni. Jedną z pierwszych tak prestiżowych nagród, przyznawana artystom przez artystów (podobnie jak późniejsza Nagroda im. Katarzyny Kobro, której pomysłodawcą był Józef Robakowski), ciągle pozostaje

1 Międzynarodowa nagroda Guggenheima została ustanowiona w 1956 roku. Jednym z jej głównych celów było stymulowanie publicznego zainteresowania sztuką w różnych częściach świata. Sekcje narodowe i kontynentalne wybrały 19 zwycięzców, którzy otrzymali kwoty 1000 dolarów i stali się kandydatami do nagrody głównej w wysokości 10 tysięcy dolarów. Jan Cybis otrzymał nagrodę przyznaną przez Sekcję Polską, główna nagroda przypadła Brytyjczykowi Benowi Nicholsonowi. Zob. *The Artistic and Political History of an Early Guggenheim Award*, <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/the-artistic-and-political-history-of-an-early-guggenheim-award> (dostęp 8.08.2018) oraz <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/first-selections-for-the-guggenheim-international-award> (dostęp 8.08.2018).

2 Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, PIW, Warszawa 1980, s. 43–72.

jednym z najbardziej nobilitujących wyróżnień dla polskich twórców. Jej formuła jest niezmienna — kandydaci są zgłaszani przez poprzednich laureatów, którzy wchodzi w skład kapituły decydującej o wyborze zwycięzcy. Nagrodzonemu artyście Okręg Warszawski ZPAP organizuje wystawę indywidualną i wydaje katalog. Coroczne wystawy laureatów Nagrody im. Jana Cybisa należą do najważniejszych wydarzeń w Domu Artysty Plastyka przy ulicy Mazowieckiej w Warszawie³. Niezależnie od prestiżu, nagroda Cybisa budzi emocje i prowokuje pytania. Kto został pominięty lub w ogóle nie wzięty pod uwagę? Dlaczego ten artysta otrzymał nagrodę tak późno? A inny, dlaczego ma o wiele skromniejszą publikację związaną z nagrodą niż pozostali laureaci? Dlaczego wśród nagrodzonych jest tak mało kobiet? Te nie bez powodu stawiane pytania towarzyszą zresztą wielu konkursom i nagrodom.

Historia cybisowskiego wyróżnienia jest powiązana z historią ZPAP, ale też z najnowszymi dziejami Polski. W trakcie stanu wojennego, w czerwcu 1983 roku związek został zdelegalizowany, dlatego nagrody za 1982 rok w ogóle nie przyznano. W latach 1984–1988 ciągłość trwania nagrody zapewniło Stowarzyszenie Historyków Sztuki⁴. W tych latach nagrody otrzymali Jacek Sienicki, Jan Tarasin, Jerzy Nowosielski, Jerzy Tchórzewski, Jan Lebenstein i Jerzy Panek⁵. Od 1984 roku w Galerii SHS-u przy ulicy Piwnej 44 w Warszawie organizowano wystawy laureatów. Cykl ten otworzył pokaz Barbary Jonscher, ostatniej laureatki sprzed stanu wojennego (1981), której wystawa w ZPAP była planowana na drugą połowę grudnia 1981 roku⁶. Jednocześnie w latach 1985–1988 legitymizowany przez ówczesne władze Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików przyznawał identyczne w nazwie wyróżnienia. To „zdublowanie” nagrody Cybisa odzwierciedla podziały środowiskowe (nie tylko wśród artystów sztuk wizualnych), wywołane polityką władz i reakcją społeczną na stan wojenny. Sytuację tę podsumował Jacek Antoni Zieliński w tekście z 1990 roku: „Rzeczywiście, zorganizowany w roku 1983 Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików, uzurpujący sobie rolę prawowitego

3 Jerzy Pietras, *Związek Polskich Artystów Plastyków. Okręg Warszawski*, w: *Nowy przekład w kolorze — historia ZPAP 1911–2011*, ZPAP, Warszawa 2010, s. 123

4 Anna Sylwia Czyż, *Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014*, w: *Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014. Historia — ludzie — siedziby*, SHS, Warszawa 2014, s. 42.

5 Zob. maszynopisy w zbiorach biblioteki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie: Jacek Antoni Zieliński, *Wystawa malarstwa Jana Tarasina, laureata Nagrody im. Jana Cybisa przyznanej za rok 1984 (listopad 1985)*; Jerzy Tchórzewski, *Nie tylko cudotwórca. Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, laureata Nagrody im. Jana Cybisa w r. 1985 (11 czerwca–11 lipca 1986 r.)*; Barbara Majewska, *Wystawa Jana Lebensteina*.

6 Zob. *Barbara Jonscher. Malarstwo i rysunek*, kat. wyst., Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Warszawski, Warszawa 1997.

spadkobiercy rozwiązanego przez ówczesne władze ZPAP, przyznał pięciokrotnie »nagrodę im. Jana Cybisa« w latach 1985–1989 (Eugeniuszowi Geno-Małkowskiemu [1985], Marii Wollenberg-Kluzie [1987], Leonowi Michalskiemu [1986], Kazimierzowi Ostrowskiemu [1988] i Janowi Szancenbachowi, który nagrody nie przyjął). W odróżnieniu od tradycyjnych i jedynie liczących się Nagród im. Jana Cybisa, nagrody przyznawane przez ZPAMiG miały charakter finansowy. Jedyna to satysfakcja dla artystów, którzy w opinii ogromnej większości środowiska artystycznego nie zostali uznani nawet za laureatów równorzędnych, nie mówiąc już o prawie do wyłączności tego tytułu. Uczyniono im krzywdę⁷. W 1989 roku nagroda na stałe powróciła do ZPAP.

Z racji swojej rangi nagroda i artyści nią uhonorowani od dawna są przedmiotem zainteresowania instytucji sztuki, które organizują wystawy indywidualne i zbiorowe, posługując się tym kryterium doboru. Najbardziej konsekwentnie twórczością malarzy laureatów nagrody Cybisa zajmuje się Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, najczęściej prezentując ją na wystawach monograficznych, ujętą w szerokim, pogłębionym kontekście, również wobec malarstwa Jana Cybisa związanego pochodzeniem z Opolszczyzną. Właśnie tam znajduje się jedna z największych i najważniejszych kolekcji prac patrona nagrody, udostępniona publiczności na wystawie stałej. Muzeum przygotowuje wystawy czasowe w trzech cyklach: *W kręgu Cybisa*, *Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa* oraz *Sztuka polska XX wieku*. Spośród innych wystaw warto wymienić: *Sześć stóp nad ziemią. Jerzy Nowosielski, Jacek Waltoś, Grzegorz Sztwiertnia. Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa* (Galeria Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018), a także *Cybis = malowanie. Wystawa z okazji 45-lecia ustanowienia Nagrody im. Jana Cybisa* (Okręg Warszawski ZPAP, 2018).

Duża grupa „cybisowców” związana jest również z historią galerii Kordegarda (do 2010 roku należącej do Zachęty), zwłaszcza w okresie jej działania pod kierownictwem programowym Danuty Wróblewskiej (1990–2001). Pokaz *Laureaci Nagrody imienia Jana Cybisa 1983–1988* zorganizowany w 1990 roku podsumowywał trudne lata osiemdziesiąte i jednocześnie inaugurował nowy program wystawienniczy, realizowany w nowych warunkach ustrojowych. Poprzedziła go wystawa indywidualna Barbary Jonscher — pierwszej w historii nagrody Cybisa wyróżnionej nią malarki.

Większość twórców, którzy otrzymali Nagrodę im. Jana Cybisa, miała wystawy indywidualne w Zachęcie. Czy zatem laureaci tworzą kanon malarstwa XX i XXI wieku, czy raczej trzeba szukać go gdzie indziej? Jakie miejsce zajmuje ich

7 Jacek Antoni Zieliński, *Nagroda, w: Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa 1983–1988*, kat. wyst., Galeria Zachęta, Warszawa 1990, s. nlb.

twórczość w historii powojennego malarstwa? Czy nagroda odzwierciedla to, co dzieje się w życiu artystycznym i wystawienniczym w Polsce? I wreszcie — czy indywidualne nagrody tworzą zbiorowy portret środowiska malarzy? Większość z tych pytań pozornie zawiera w sobie gotowe odpowiedzi, jednak ocena znaczenia nagrody jest bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać. Dokładne prześledzenie związków między przyznaniem nagrody określonym artystom a życiem artystycznym w tym czasie zapewne ujawniłoby nieoczywiste relacje i zależności, tego rodzaju badanie przekracza jednak założenia tej publikacji.

Bohaterowie książki *Co po Cybisie?* i uczestnicy wystawy zorganizowanej jesienią 2018 roku w Zachęcie — od pierwszego laureata Tadeusza Dominika (1973) po Włodzimierza Pawlaka (2017) — reprezentują szerokie spektrum malarskich wypowiedzi i wpisują się w kluczowe nurty historii sztuki i prądy artystyczne XX i XXI wieku. Wśród nich są klasycy współczesności, twórcy reprezentujący postawy konceptualne, pedagogzy i eksperymentatorzy, a także osobowości warte przypomnienia, niegdyś ważne w środowisku artystycznym, a obecnie funkcjonujące na marginesach historii sztuki. Długie trwanie nagrody oraz trafione wybory wydają się być swoistym fenomenem, m.in. wobec uwarunkowań politycznych, jak również zmieniającego się charakteru organizacji odpowiedzialnej za nagrodę na przestrzeni kilku dekad — czym innym był ZPAP w latach siedemdziesiątych, czym innym jest obecnie, w diametralnie odmiennym kontekście społeczno-politycznym.

Wspólnym mianownikiem łączącym nagrodzonych artystów jest znakomite malarstwo i wyrazista postawa twórcza. Przyjrzenie się liście laureatów pozwala zauważyć pewne tendencje i prawidłowości. Na przykład: w ciągu pierwszych 14 lat nagrodzono artystów uczestniczących w przełomowej dla sztuki polskiej wystawie *Przeciw wojnie — przeciw faszyzmowi*”, zwanej Arsenalem (1955). Z kolei w latach późniejszych w gronie „cybisowców” znaleźli się dotychczas prawie wszyscy członkowie Grupy (choć Włodzimierz Pawlak nagrodzony został dość późno). Wśród zdobywców nagrody w różnych czasach odnaleźć można artystów często określanych przez historyków i krytyków sztuki mianem „twórców osobnych”, których oprócz zdecydowanych i oczywistych związków z malarstwem charakteryzuje upór, konsekwencja działania, podążanie indywidualną drogą, niezależnie od zmiennych prądów i tendencji w sztuce. Kategorią wspólną wydaje się wiek — większość nagrodzonych malarzy i malarek otrzymała wyróżnienie w dojrzałym lub późnym okresie twórczości. Wśród 44 nagrodzonych do dzisiaj artystek i artystów uderzająca jest dysproporcja płci — nagrodę otrzymało jedynie sześć kobiet.

Choć z założenia nagroda ma zasięg ogólnopolski, wyraźną przewagę zyskali laureaci z kręgu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wyjątkami z innych ośrodków

artystycznych są m.in. malarze krakowscy — Jacek Waltoś, Jerzy Nowosielski, Witold Damasiewicz, Jerzy Kałucki i Grzegorz Sztwiertnia. Z Przemysłem i Rzeszowem związana jest Jadwiga Sawicka, a z Łodzią Stanisław Fijałkowski. Jan Berdyszak mieszkał i tworzył w Poznaniu, zaś Krzysztof Bucki po studiach w Krakowie swoje profesjonalne życie związał z Opolem.

W kontekście nagrody Cybisa Jarosław Modzelewski w rozmowie zamieszczonej w niniejszej książce zauważa, że ukryte życie malarstwa toczy się między malarzami oraz że istnieje wspólnota wynikająca z posługiwania się tym samym narzędziem. Artysta podkreśla: „To narzędzie jest jednak dość szczególne i każdy, kto nim pracuje, intuicyjnie rozumie tych, którzy też go używają, choć możemy robić coś w zupełnie innej stylistyce”⁸. Podobną myśl odnajduję w rozmowie z Kojim Kamojim: „Cenię malarza nie ze względu na styl — może mi się podobać malarz tworzący w zupełnie innym stylu niż ja”⁹. Jadwiga Sawicka o przyznaniu nagrody mówi: „Zawsze bardzo sobie ceniłam fakt, że te właśnie osoby o tym zdecydowały. Bo to jest największa wartość tej nagrody: nie przyznaje jej instytucja, tylko osoby, które zajmują się tą dyscypliną, i tak się składa, że te osoby bardzo cenię. To było w tym najważniejsze, dlatego poczułam się uhonorowana”¹⁰. Powyższe wypowiedzi potwierdzają środowiskowy charakter wyróżnienia, choć oczywiście obecność większości laureatów w kanonie historii sztuki jest niepodważalna.

Reprezentacja środowiska malarskiego, jaką jest kapituła nagrody, przy pewnej zachowawczości wyborów wykazuje się czujnością w wychwytywaniu istotnych zjawisk artystycznych. Nawet w obliczu kryzysów instytucji administrowania sztuką rozpoznaje postawy warte wyróżnienia. Wewnętrzne życie malarstwa toczące się między malarzami, o którym mówi Modzelewski, jest zatem nie tyle rzeczywistością równoległą malarstwa wobec tego, co można zobaczyć na scenie artystycznej — w kolekcjach czy na wystawach w czołowych instytucjach sztuki, ile bardzo prawdopodobną prognozą tego, co przetrwa próbę czasu i przejdzie do historii. Drugą stroną zauważalnego, zwłaszcza obecnie, niejakiego konserwatyizmu tych werdyktów jest ich obiektywna sprawiedliwość. Każdy, kto otrzymał nagrodę, na nią zasługiwał, co potwierdza obecność nazwisk laureatów na kartach historii sztuki. Są wśród nich bardziej lub mniej przewidywalne, znane nazwiska, czasem decyzje kapituły nagrody wydają się spóźnione o kilka lub kilkanaście lat,

8 Jarosław Modzelewski w rozmowie z Aleksandrą Zientecką: *Ukryte życie malarstwa toczy się między malarzami*, s. 240.

9 Koji Kamoji w rozmowie z Karoliną Zychowicz: *Chęć ślapania przestrzeni*, s. 315.

10 Jadwiga Sawicka w rozmowie z Michałem Jachułą i Małgorzatą Jurkiewicz: *Szlachetny język malarstwa*, s. 306.

ale dotychczas wśród nagrodzonych nie było wyborów nietrafionych. Choć oczywiście może być tak, że nagroda przegra wyścig z czasem — przyznawana jest wyłącznie za życia malarza.

Aleksander Wojciechowski w tekście o znamienym tytule *Gustować w obrazie* (zaczepniętym z wypowiedzi Cybisa) pisał o środowiskowym charakterze, a jednocześnie o moralnym i etycznym aspekcie nagrody: „Specyfika tego wyróżnienia polega także na ocenie postawy moralnej artysty. I w tym wypadku sprawa etyki zawodowej jest oczywistą konsekwencją poglądów Cybisa-malarza i Cybisa-pedagoga. [...] Nagroda im. Jana Cybisa posiada szczególne znaczenie. Przyznawana jest malarzom — przez malarzy. Stanowi więc całkiem bezinteresowny — wyzbyty wszelkich zewnętrznych sugestii — dowód uznania środowiska artystycznego dla osiągnięć twórczych swych kolegów”¹¹.

Wystawa *Co po Cybisie?* wraz z towarzyszącą jej publikacją pozwalają przyjrzeć się bliżej postawom artystów kierujących się wewnętrznym imperatywem pracy z malarstwem i obrazem. Ich stosunek do malarstwa patrona nagrody i w ogóle tradycji koloryzmu jest zróżnicowany: od akceptacji, przez obojętność, do odrzucenia. Niektórzy z nich znali Cybisa osobiście, inni nie mieli okazji się z nim zetknąć, wszyscy malują inaczej niż on i zapewne wyznają inne wartości artystyczne. Rodzajem kłamry dla bardzo niejednorodnej grupowej wystawy ponad 40 artystów są dwa dzieła.

Pierwsze z nich to wiersz Ryszarda Grzyba zatytułowany *Litania malarza* (2004), będący autotematyczną refleksją nad przedmiotem własnej twórczości, zapisem zmagania o podążanie wybraną drogą i pozostawanie w zgodzie z doktryną sztuki. Głos artysty komunikuje wprost, że nie należy malować niczego, co daje się łatwo zdefiniować czy ubrać w słowa. Ujawniając swoje zwątpienie w sens medium, próbuje on na nowo odnaleźć istotę malarstwa.

Drugim jest wczesna praca Pawła Susida *Najpierw malarze malowali, a pisarze pisali sobie... spokojnie...* (1986). Za pośrednictwem tekstu i obrazu malarz opowiada o zmianach pokoleniowych i odmiennych zainteresowaniach generacyjnych, w domyśle — weryfikowalnych przez historię, czas, a także instytucje sztuki. Komiksowo-filmowa narracja dobitnie sygnalizuje nieuniknione zróżnicowanie postaw artystów działających w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości — licznych pokoleń malarzy i pisarzy poszukujących nowych idei i dróg ekspresji.

Ekspozycja urządzona w historycznych pomieszczeniach Zachęty, m.in. w salach Matejkowskiej, Narutowicza, Gersona oraz amfiladowych salach od strony

11 Aleksander Wojciechowski, *Gustować w obrazie*, w: *Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa 1983–1988*, kat. wyst., Galeria Kordegarda, Warszawa 1990, s. nlb.

fasady gmachu galerii pokazuje prace wszystkich laureatów nagrody w układzie niechronologicznym, problemowym. Nazwy poszczególnych części wystawy zostały zaczerpnięte z tytułów prac i pojęć, które wyznaczyły obszar zainteresowań różnych sekcji. Są to: *Litania malarza*, *Zmierzch obrazu*, *Twój pejzaż*, *Bez tytułu*, *Doświadczenie*, *Przestrzeń* oraz *Pisać i malować*.

Międzypokoleniowy pokaz *Co po Cybisie?* ukazuje różnorodność postaw artystów zanurzonych w medium malarstwa. Z jednej strony koncentruje się na najważniejszych, historycznych już dzisiaj pozycjach artystycznych „po Cybisie”. Z drugiej — jego ambicją jest zaprezentowanie prac ukazujących stan polskiego malarstwa, jego potencjał eksperymentatorski i zdolność do redefiniowania „ram” medium kojarzonego zwykle z płótnem i farbą. Gros artystów laureatów nagrody to „ortodoksyjni” malarze z krwi i kości, przywiązani do tradycyjnego warsztatu. Na przykładzie prac m.in. Jadwigi Maziarskiej, Romana Owidzkiego, Tadeusza Dominika, Kojego Kamojego, Leona Tarasewicza, Jana Dobkowskiego, Jadwigi Sawickiej czy Jana Berdyszaka można zobaczyć, że przekraczanie ram medium jest organicznie wpisane w sztuki wizualne i działanie to wytrzymuje próbę czasu. Wystawa i książka mają na celu pokazać, że malarstwo jest nie tylko praktyką, ale i sposobem myślenia.



Jan Cybis, *Ulica w miasteczku*, 1939-1957, olej, płótno,
60 × 82 cm, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole



Jan Cybis, *Akt*, 1947, olej, płótno,
50 × 65 cm, kol. Zachęty



Jan Cybis, *Sopot*, 1956, rysunek,
24,5 × 33 cm, kol. Zachęty

Od redakcji

W książce towarzyszącej wystawie prezentującej 44 artystów, którzy w latach 1973–2017 otrzymali Nagrodę im. Jana Cybisa przyznaną malarzom przez malarzy, postanowiliśmy oddać głos im samym. Wiosną tego roku przedstawiciele zespołu Zachęty i zaproszeni historycy sztuki przeprowadzili rozmowy z prawie wszystkimi żyjącymi laureatami nagrody. Jeśli nie było to możliwe, artyści zgodzili się na przedruk swoich wcześniejszych wypowiedzi, także w formie literackiej. Lejtmotywnym rozmów były zagadnienia związane z uprawianiem malarstwa, znaczeniem tego medium i przekraczaniem jego granic, codziennością pracy malarza czy wreszcie znaczeniem nagrody, a przy tej okazji — stosunku do twórczości samego Cybisa i oceny roli, jaką odegrał w polskim powojennym życiu artystycznym.

Prezentując twórców nieżyjących, z konieczności posłużyliśmy się dostępnym materiałem archiwalnym, w większości zgromadzonym w dziale dokumentacji Zachęty. Obejmuje on wywiady publikowane w prasie, katalogach wystaw, książkach oraz teksty artystów. Dokumentacja twórczości kilkorga spośród nich, do której udało się dotrzeć w czasie przygotowywania książki, zawiera dość krótkie wypowiedzi. W przypadku innych, częściej zabierających głos publicznie, ograniczeniem była objętość książki, dlatego zastosowaliśmy skróty w przedrukowanych tekstach i wywiadach. Staraliśmy się wybrać fragmenty odpowiadające interesującym nas tematom, a jednocześnie przybliżające osobowości artystów.

Odrębny zespół stanowią rozmowy przeprowadzone w latach 1992–1999 przez Krystynę Czerni, częściowo zarejestrowane przy okazji realizacji cyklicznego programu *Album krakowskiej sztuki* w TVP Kraków i na nowo zredagowane przez autorkę na potrzeby książki. Przedstawiamy fragmenty tego obszernego, w większości niepublikowanego materiału.

Układ książki oparty jest na chronologii przyznawania nagrody. Zdarza się jednak, że rozmaite źródła, w tym monografie artystów, katalogi wystaw indywidualnych i zbiorowych, podają różne daty nagrodzenia poszczególnych malarzy. Dotyczy to przede wszystkim lat osiemdziesiątych, kiedy w stanie wojennym został

rozwiązany Związek Polskich Artystów Plastyków. Trudności z ustaleniem dokładnych dat wynikają po części z braku integralnego archiwum poświęconego temu wyróżnieniu, a także z niekonsekwencji w trybie jego przyznawania — większość artystów nagrodzono za rok poprzedni, kilkoro zaś w roku bieżącym. Ponadto wystawy laureatów organizowano nieregularnie — czasami rok, dwa lata później lub jeszcze inaczej. W ustaleniu chronologii w latach osiemdziesiątych oparliśmy się na materiałach archiwalnych przechowywanych w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, które przyznało nagrodę Jackowi Sienickiemu, Janowi Tarasinowi, Jerzemu Nowosielskiemu, Jerzemu Tchórzewskiemu, Janowi Lebensteinowi i Jerzemu Pankowi. Drugim źródłem jest katalog wystawy *Laureaci Nagrody im. Jana Cybisa 1983–1988* w Kordegardzie (1990).

Wybór ilustracji, częściowo pokrywający się z prezentacją prac na wystawie, został uzupełniony głównie dziełami z kolekcji Zachęty. Wśród nich znalazły się zarówno ikoniczne, jak i mniej znane obrazy, a także realizacje wykraczające poza granice medium malarstwa.

Współautorami tej książki są wszyscy prezentowani artyści i osoby, które przeprowadziły z nimi rozmowy. Im wszystkim za cenny wkład dziękują redaktorzy i wydawca.



Pejzaż XII, 1973, akryl, płótno,
81 × 100 cm, kol. Zachęty

1973

Tadeusz Dominik

1928–2014

Wyspa Świętego Ludwika — jeden z najbardziej uroczych zakątków starego Paryża. Jest maj 1959 roku, idę na wernisaż wystawy Tadeusza Dominika, znanego mi dotychczas tylko z nazwiska i kłamliwych zawsze reprodukcji. Galeria nazywa się Lambert i nie znajduje się, jak by można było sądzić z nazwy, w historycznym pałacu. Jest to mała salka w odrapanej kamienicy pod numerem 14, cienistej, zawsze pachnącej winem, kotami i starzyzną rue Saint Louis-en l'Île.

Zbigniew Herbert: Wernisaż nie sprzyja kontemplowaniu malarstwa. Wracalem później do tych kilku obrazów wymykających się wszelkim formułom. Abstrakcja? Chyba tak. Ale te płonące kule, brutalne krechy, rozwibrowana powierzchnia z pozoru tylko nic nie znaczą, bo równocześnie wyczuwa się w nich określony nastrój, a układ i kolor nie są wydumane w pracowni, ale przeniesione z natury, sprawdzone przeżyciem i okiem.

Tadeusz Dominik: To bardzo trudny problem i czasem niepodobna wykreślić granicy, gdzie zaczyna się malarstwo abstrakcyjne, a kończy tak zwane realistyczne. Bardziej pasjonuje to teoretyków. Weźmy na przykład malarstwo Bissiera. Na pozór siatka kolorowych plam, ale jeśli kto woli, może dopatrzeć się w tym żywopłotu albo wiosennej łąki. Malarz działa instynktownie. Jeśli o mnie chodzi, gdy zabieram się do pracy, mam ideę obrazu w głowie, ale tej idei nie realizuję chłodno i bardzo zależy mi na tym, żeby dać widzowi wszystko to, co odczuwałem przy robocie — zapał, rozterki, podniecenie. Któryś z moich kolegów powiedział, że obraz maluje się, po prostu układając kolor koło koloru. To efektowna, ale nieprawdziwa formuła i nic nie mówi o pasji, jaką każdy autentyczny malarz przeżywa w czasie malowania.

A więc jest pan zwolennikiem żywiołu, poddawania się nastrojowi, improwizacji.

Czy nie uważa pan, że trąci to niemodnym romantyzmem?

Wcale nie. Jestem zwolennikiem żelaznej dyscypliny i metody, ale każde prawdziwe dzieło sztuki musi mieć świeżość, musi być zaśpiewane, a nie wydrukane. I tu znów



Drzewa (Natura), ok. 1966, akryl, płótno,
80 × 100 cm, kol. Zachęty

trudność, jeśli chcemy zastosować to szkolarskie przeciwstawienie: abstrakcja — realizm. Są obrazy abstrakcyjne, które porażają chłodem i nieskończoną nudą, że wspomnę przykładowo kompozycje Herbina. Jestem zdecydowanym przeciwnikiem takiej wyspekulowanej abstrakcji. Ale Mondrian ze swymi ścisłymi układami form jest dla mnie wielce sympatycznym malarzem. Widziałem jego wystawę na Biennale. Od tych, z pozoru zimnych, układów kompozycyjnych emanowała wielka pogoda. W kwadraty Mondriana wchodzi oko jak do ogrodu.

Może zatem sprecyzujemy, co dało tak zwane malarstwo nowoczesne twórcy takiemu jak pan, który odrzuca wiele doktryn i interpretuje tę wielką lekcję na swój sposób?

Krótko mówiąc, największą zasługę nowoczesnych widzę w tym, że zaczęli posługiwać się alfabetem uproszczonym, sprowadzonym do najprostszych, najskromniejszych znaków. Jeśli patrzymy na obrazy Tycjana, to przy całym szacunku dla tego

genialnego twórcy musimy dopomagać sobie, dokonując różnych cięć, odrzucić anegdotę, ożywić jego zatrzymaną wizję, wydobyć kompozycję z bluszczu opowiadania. Niech pan mnie dobrze zrozumie. Nie chodzi wcale o to, że my ludzie XX wieku musimy „poprawiać” starego Tycjana, ale że nasza współczesna możliwość, sposób percepcji i to w stosunku do całego „muzeum kultury” uległy zasadniczej przemianie. W dążeniu sztuki nowoczesnej do maksymalnej prostoty wielu widzi objaw zubożenia tak zwanych humanistycznych wartości sztuki. Ja sądzę, że każdy nowoczesny malarz doszedłszy do przekonania, że w obrazie nie da się powiedzieć wszystkiego przy absolutnym użyciu środków, stara się jednocześnie, aby jego proste znaki, plamy, kropki, kreski znaczyły coraz więcej.

Mówi się o panu, i moim zdaniem słusznie, że jest pan wyjątkowym abstrakcjonistą, u którego wyraźnie obserwować można głęboki związek z impresjonizmem. Czy zgadza się pan z tym poglądem i jaka jest tego przyczyna?

Przyczyny szukać należy w mojej artystycznej biografii. Wyszedłem z pracowni profesora Cybisa. Wie pan zapewne, że istnieje u nas zła maniera, która polega na tym, że o swoich ojcach artystycznych mówić należy pobłażliwie, że niby przerośliśmy ich. Co do mnie, nie mam zamiaru ukrywać, że Cybisowi zawdzięczam bardzo dużo. Często się u nas mówi, że konwencja postimpresjonistyczna jest spetryfikowana i zamknięta, ale zapomina się, że filozofia, jaka wynika z tego kierunku malarzkiego, jest uniwersalna i wciąż jeszcze żywa. Dostarcza klucza do zrozumienia nie tylko Cézanne’a czy Moneta, ale także fresków pompejańskich i Giotta. Można z niej także wyprowadzić sprawną artystyczną metodę. Poza tym, jeśli już mowa o długach, mój mistrz nauczył mnie postawy artystycznej.

Na czym ona polega?

Na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom. Nieuczciwą drogą nie można dojść do wyników artystycznych. Cnoty kardynalne artysty — to odwaga i rzetelność.

I jeszcze jedno. Atakuje się tutaj u nas koloryzm z jakichś ahistorycznych pozycji. A trzeba zrozumieć i uznać, że Cybis i jego koledzy kapiści dokonali ogromnej rewolucji w polskiej sztuce lat dwudziestych–trzydziestych, walcząc z bezdusznym oficjalnym malarstwem, które opanowało nie tylko salony, ale i akademie.

Pisano o panu wiele jako o najbardziej polskim z malarzy współczesnych. Ile w tym prawdy?

Niedawno odwiedził mnie francuski krytyk i zapytał, jaki malarz zachodnioeuropejski podoba mi się najbardziej. Chociaż byłem w Paryżu dłuższy czas, zwiedziłem wiele wystaw paryskich i włoskich, to pytanie postawiło mnie w kropce.



Bez tytułu, 1960, tkanina żakardowa z aplikacjami,
180 × 222 cm, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Nie, nie znaczy to wcale, że jestem zamknięty i zapatrzony we własną wizję, wiele obrazów podobało mi się, ale — jak by to powiedzieć — nie żywią mnie one artystycznie. Istotny związek czuję z malarstwem polskim. To jest moja malarska ojczyzna.

Jakich malarzy polskich ceni pan najbardziej? Żeby nie zapuszczać się zbyt głęboko, mówmy o wieku XIX i XX.

Oczywiście Piotr Michałowski. To bardzo rasowy malarz. Jedna rzecz, która mnie u niego drażni, to to, że był on raczej amatorem niż zawodowcem. Nie chodzi tutaj o studia artystyczne ani o warsztat, ale o postawę. Michałowski był istic renesansowym człowiekiem, miał szerokie zainteresowania, spełniał wiele społecznych funkcji, a malarstwo, które dziś stanowi o jego wielkości i o tym, że pamiętamy

o nim, traktował jako zajęcie uboczne. To wyraźnie widać w jego dziele, gdzie mało jest obrazów skończonych, a wiele tylko zanotowanych i „chłaśniętych”. Co prawda z całego jego dorobku podoba mi się najbardziej właśnie szkic — *Szkic do Somossierey*. Ale nie daje mi spać myśl, kim byłby Michałowski, gdyby mieszkały w nim ogień i pasja [Aleksandra] Gierymskiego, tego najbardziej upartego i szlachetnego w swoim uporze malarza XIX wieku. To nic, że wiele jego obrazów wydaje się nam dziś pomyłką, ale problemy, które starał się rozwiązywać, są istotnymi problemami malarskimi. Najbardziej lubię jego *Szkic do altany* — siatkę prześwietlonego żywoplotu, kamienny stół i cylinder — jeden z niewielu u nas przykładów uczciwego, świadomego i czystego malarstwa. Bardzo także lubię Kotsisa, na którego wybrzydzą się różni krajowi cmokierzy i esteci, ale odrzucając krępującą go konwencję malarstwa rodzajowego, był to przecież malarz dużej miary. Mam także ogromny sentyment do Wojtkiewicza za to, że w epoce, kiedy odkryto już u nas malarstwo francuskie, potrafił być bardzo niezależny, osobisty. Pisał własnym szyfrem i w sztuce wywoływania nastrojów był niezrównany.

Czy nie uważa pan, że termin „nastój”, jeśli chodzi o sztukę, trąci myszką? Wcale nie uważam, można go zresztą, jeśli kogoś drażni, zastąpić bardziej nowoczesnym słowem „klimat”. To, co mi pozwala obcować z moimi ulubionymi malarzami dwudziestolecia — Waliszewskim, Larischem, Czyżewskim, to właśnie emanacja ich osobowości, zawarty w płótnach charakter, ciepło i głos tych artystów. Obcowanie z dziełem to nie tylko rozbiór formalny, ale także intymna rozmowa człowieka z człowiekiem.

I niech pan doda, że rozmowa ta musi być ciekawa. Powinna być niekonwencjonalna, dobrze, gdy jest gwałtowna i pełna pasji. Za to właśnie cenię bardzo Pollocka. I dlatego za głównych wrogów sztuki uważam tych smutnych kreślarzy malarskich, których dzieło wywołuje ziewanie i nieodpartą ochotę snu bez marzeń.

rozmawiał Zbigniew Herbert

Rozmowa opublikowana w: „Więź” 1961, nr 6, s. 164–167



1974

Krzysztof Bucki

1936–1983

Credo

Obraz. Jest mi dyktowany z zewnątrz,
ja go odbieram i projektuję,
maluję tylko wtedy, gdy jest już we mnie
dobrze „zadomowiony”
i gdy czuję konieczność jego wyjawienia.
Maluję dla ludzi czujących
ale czy ich cieszę —
— nie wiem.

Krzysztof Bucki

Tekst opublikowany w: *Krzysztof Bucki 1936–1983*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, [Opole 1984], s. nlb.

Henryk Kubicki: Różne czołówki awangardowe przenicowały tradycyjny obraz. Gdy reguły dawnego malarstwa odpadły — zaczęła się gra bez reguł. Ale rzecz to niebezpieczna nie tylko w sztuce. Lukę trzeba było zapętnić — następuje więc licytacja teorii i teoryjek, które próbują usprawiedliwić pochopność awangardową.

Krzysztof Bucki: Myślę, że błąd awangardy nie jest aż tak niebezpieczny. Następuje przecież naturalny odsiew. Zresztą brak zainteresowania poczynaniami awangardowymi skłoni chyba młodych ludzi do wprowadzenia korekt.

Noc św. Bartłomieja, 1965, olej, płótno,
167 × 99 cm, Muzeum w Raciborzu

Wielu z nich ucieka może od „akademizmu”, od wzoru mistrza, który w latach szkolnych czuło się nad sobą niczym bat.

Może to tak wyglądać. Ale i na studiach uczeń nie musi aż tak u mistrza się zadłużać, a potem — na wolności — popadać w skrajność awangardową. Na przykład mój mistrz, Wacław Taranczewski, był tak wychylony w przyszłość, że musiałem jednak inspiracji szukać gdzieś na głębokich tyłach jego metody artystycznej, chociażby w XIX-wiecznym malarstwie rodzajowym i pejzażowym.

Taranczewskiemu przyświecał zwodniczy ideał sztuki czystej, abstrakcyjnej. Cała jego twórczość miała znamię dekoracyjności, wiele jego kompozycji zawiera nieczytelne aluzje do świata natury. Pana zaś obrazy biorą się chyba z bezpośredniej obserwacji świata czy nawet pewnych ról i epizodów egzystencjalnych. Z malarstwa rodzajowego — zdaje się — pochodzi owa „brzydota patetyczna”; terminem tym opieczętował pańskie prace Andrzej Osęka („Polska” 1972, nr 12). Z tym że „brzydota patetyczna” — postawmy kropkę nad i — zdradza zmysł satyryczny, ten bowiem przylega dobrze do „egzystencji, w której w sposób najjaskrawszy podkreślono wszystko, co nie jest urodą, ideałem — aby poza ideałem i urodą odnaleźć świat ludzkich namiętności” (to znów słowa Osęki o panu).

Nie chciałbym być posądzany o fascynację brzydotą. Intensywniejsza wizualnie i psychologicznie, bardziej na co dzień niż od święta — nie jest jednak dla mnie brzydota wartością samoistną.

Jak i nie można się zadowalać samym tylko ogólnikiem piękna czy ulec jakiejś innej jednostronności. W wielu pańskich pracach intryguje swoista dialektyka, walka przeciwieństw: konkretności i symbolu (symbolu dawnego jak np. krzyż bądź współczesnego jak nowy model samochodu), prozy i poetyckiej zagadki, realnej oczywistości i psychologicznego domysłu... Ten ciąg przeciwieństw można by przy wnikliwszej analizie rozwinąć. Taka dialektyczna metoda poznawania i przekształcania świata i ludzi przy użyciu środków malarskich mieści się w granicach dzisiejszej sztuki otwartej. W tym kontekście pytanie: jak daleko sięgają kompetencje plastyki?

Dziś malarstwo czy inne uprawiane studyjnie dyscypliny pokrewne są luksusem, ale i obowiązkiem plastyków. Doświadczeń indywidualnych w pracowni zaniedbać nie wolno. Przecież w warunkach laboratoryjnych właśnie rodzą się nowe idee i formy, w małej skali sprawdzić tu można pewne wartości, zanim zostaną zaproponowane w życiu społecznym. Pracownia więc to miejsce, gdzie powstaje zestaw dyspozycji i „podpowiedzi”, z których mogą skorzystać inne dziedziny (np. architektura). Ale z drugiej strony nonsensowny jest „wstyd uczuć”, jakie mamy względem sztuki użytkowej, która ostatecznie ogromnej masie plastyków zapewnia

zatrudnienie i chleb. Przecież ona ani nie degeneruje wyobraźni, a nawet może ją rozwijać i nikomu nie musi szkodzić.

Norwid wykonywał protezy dentystyczne zarobkowo i też mu to nie zaszkodziło. No właśnie. Trudno jednoznacznie orzec, co tę gałąź sztuki ugina — anonimowość realizacji, niefrasobliwość, z jaką wszyscy się godzą na jej doraźne efekty i tymczasowe istnienie — do następnej zmiany dekoracji? Plastyka wchodzi w bezpośrednie związki z wieloma dziedzinami, które upatrują w niej swego sojusznika i oczekują coraz to nowych wzorów, projektów, a wreszcie któż nie spodziewa się po sztuce wzbogacenia skali naszego życia? Malarstwo też chyba dałoby się lepiej wykorzystać w jakimś szeroko rozumianym przeniesieniu procesu artystycznego w samo życie. Polega ono wprawdzie na przenoszeniu trzech wymiarów przestrzeni na płaszczyznę, ale możliwy jest także proces odwrotny: wyprowadzenia wizji malarskiej w przestrzeń, w środowisko, w którym żyjemy. Chodziłoby więc o jakąś emisję „ciepła”, o nie tak „formalistyczne” zakomponowanie przestrzeni ludzkiej. Wyobrażam sobie, że nasze miasta i osiedla powinny być lepiej zharmonizowane z topografią, z warunkami terenowymi. Powinny uzupełniać i rozwijać wartości dane przez naturę, a nie przeczyć im. Wzory w tej materii są przebogate: od architektury ludowej góralszczyzny do amerykańskich realizacji Wrighta.

rozmawiał Henryk Kubicki

Rozmowa opublikowana w: „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 241 (22–23 października)

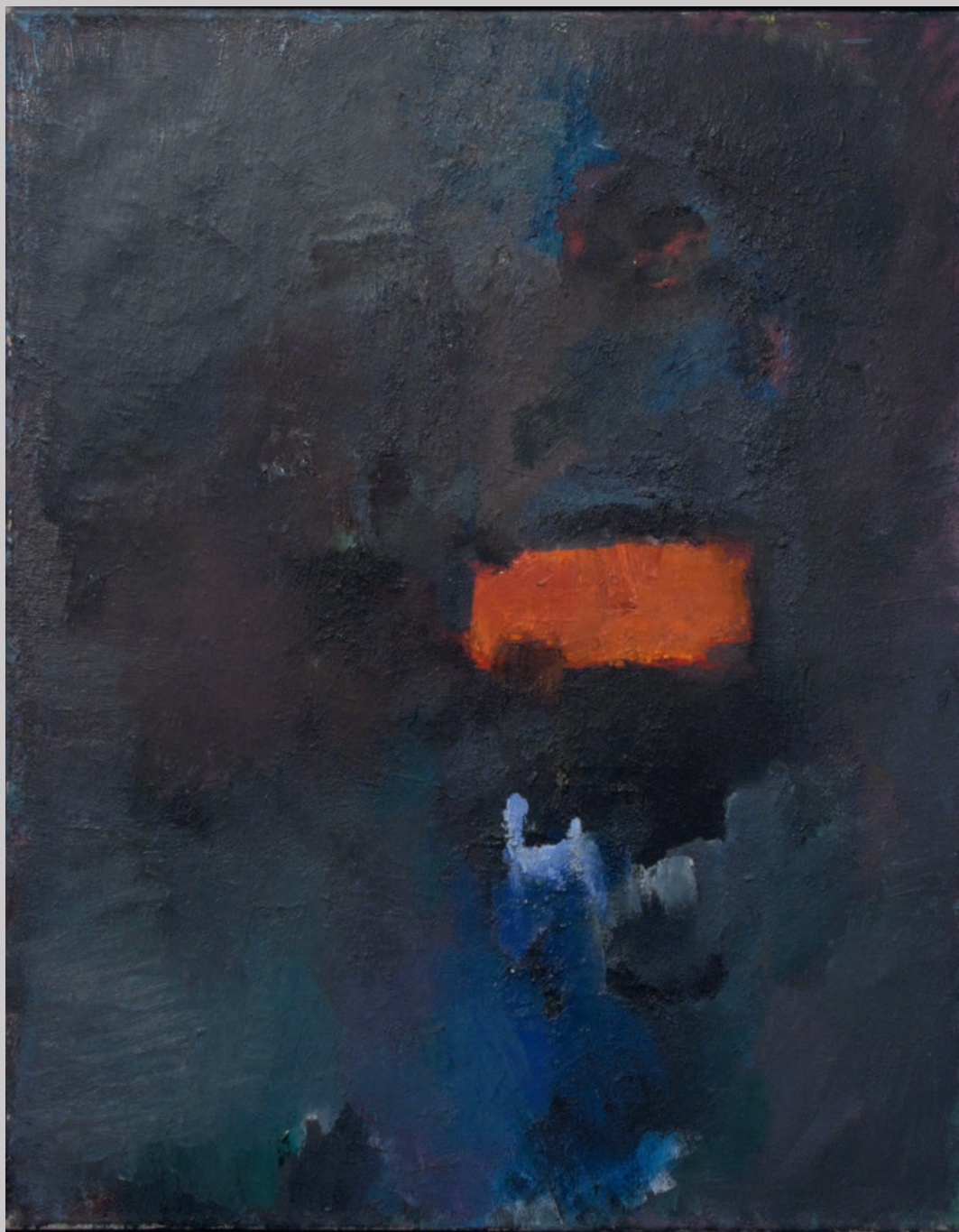
Krzysztof Bucki



Przy goleniu, 1968, olej, płótno,
95 × 87,5 cm, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole

Grafik, 1965, olej, płótno,
147 × 104 cm, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole





Uśmiech kłęczącego robotnika, 1979-1980, olej, płótno,
100 × 81,5 cm, wł. prywatna

1975

Jan Dziędziora

1926–1987

Credo

Pisanie biografii i „creda” jest zawsze u artystów próbą kreowania się. Artyści rozprowadzają się ze swoją biografią bardzo lekko i załatwiają w niej wszystko. Nawet jeżeli angażowali się w krwawe sprawy dotyczące milionów ludzi — potrafią kwitować to jednym zdaniem. Mają poczucie, że za nic nie są odpowiedzialni, choć w innych sprawach stosują jednak kryteria wartości. Konkretnie sytuacje życiowe uświadamiają nam, jak łatwo zetraca się poczucie wartości, ale to nie znaczy, że należy rezygnować z prób ich formułowania. Powinny to być jednak próby na miarę ludzką. Wstrząsa mną, gdy słyszę w ustach artystów słowa Absolut czy Bóg. Moim zdaniem, skromność, przyzwoitość, „dobre wychowanie” nie pozwala na mówienie takich słów. To tak jakby wejść do kościoła i rozmawiać na „ty” z Panem Bogiem. Nawet jeżeli ma się „podświadomość” wyższej racji swojego istnienia (możliwe, że nawet mrówka ma poczucie mikro- i makrokosmosu), trzeba zarazem pamiętać o sile ludzkich złudzeń. Czasem trzeba również mieć odwagę powiedzieć, że nie ma nic, co by usprawiedliwiało nasze istnienie. Warto przypomnieć jedno opowiadanie Dostojewskiego, *Notatki z podziemia*. Narrator to postać, jak zwykle u Dostojewskiego, realistyczna. Tym razem jakiś urzędnik, który przeprowadza rachunek sumienia, starając się bez litości, ale i bezskutecznie dojść do prawdy o sobie samym. W tym opowiadaniu Dostojewski nie zostawia człowiekowi żadnej furtki, co się przeważnie zdarza w jego utworach: ani Boga, ani Natury, ani Rosji — nie ma żadnego łona, na którym można by się szczęśliwie oprzeć.

Mało jest artystów, którzy potrafili dojść w swojej sztuce do takiej postawy. W rozwoju artystycznym istnieją najczęściej tylko dwa etapy: pierwszy — prawdopodobnie każdy zaczyna najpierw naśladować czy świat, czy sztukę. Naśladuje w rozmaity sposób: obserwując świat czy go opisując, jednocześnie obserwując to, co już jest stworzone. Jest to „wchłanianie”. Drugi okres — uważany za dojrzały — to przekroczenie etapu opisywania tego, co się spostrzegło w świecie czy w innych dziełach sztuki. To okres, kiedy się już ma formę. Większość, bardzo wybitnych zresztą ludzi, na tym się zatrzymuje. Dla mnie jest to trochę za mało... Uważam, że

obowiązkiem artysty jest szukanie formy, ale nie traktuję tego jako rzeczy zamkniętej, określonej. W pewnych wypadkach brak formy jest również formą... Sam zastanawiam się, na ile to jest konsekwentne, co tu mówię, a na ile nie. Wydaje mi się, że człowiek staje się artystą od momentu, kiedy umie sobie zaprzeczyć, zanegować siebie. W momencie, kiedy już się niby do czegoś dochodzi, kiedy to zaczyna obrastać w formę — trzeba sobie umieć tę formę przydeptać i zacząć jakby jeszcze raz od nowa. Od czego trzeba zacząć — nie wiem, może od tego, co wydaje się „końcem”. Zdaje mi się, że większość artystów, u nas to się wyraźnie obserwuje, nie przekracza tego punktu, w którym zdobywa formę. Jest to poziom samoafirmacji, z tego potem wywodzą się konwencje i estetyki. Najbardziej przekonały mnie o tym, aby się upierać przy takim twierdzeniu, te słowa Borowskiego: „Niech się strzeże poeta formy. Forma to sąd tłumu o poezji, ale forma poetycka to stosunek poety do świata, ontologia i etyka”. Za najwartościowszy uważam więc etap zaprzeczania sobie w imię dążenia do poznania prawdy o sobie i wyrażenia tego poprzez cokolwiek bez gadulstwa i kokieterii.

Jan Dziędziora, 1975

Tekst opublikowany (bez nazwiska autora) w: Anna Trojanowska, *Sztuka a egzystencja*, „Studia Estetyczne” 1977, t. 13, s. 163–166

Budka z piwem II, lata 60., olej, płótno,
81 × 100 cm, wł. prywatna

Martwa natura, ok. 1975, olej, płótno,
112 × 140 cm, wł. prywatna





1976

Witold Damasiewicz

1919–1996

Nie znoszę chaosu

Krystyna Czerni: Wypracował pan w swoim malarstwie specyficzny typ abstrakcji — okazuje się jednak, że to abstrakcja pozorna. Gdy ogląda się pana rysunki, niekończące się ilości szkiców, widać cały proces: jak wiele notatek mieści się pomiędzy zobaczonym motywem a ostateczną wersją obrazu, jak postępuje stopniowa deformacja i „destylacja” wizji... Czy zawsze punktem wyjścia dla pana abstrakcji jest rzeczywistość?

Witold Damasiewicz: Przeważnie tak. Ona się narzuca na każdym kroku, czasem w postaci nieznaczących odruchów, błysków — na przykład zobaczony nagle skobel zamykający na kłódkę starą szopę, albo wyszczerbione deski... Moje spojrzenie jest ustawicznie w kontakcie z naturą, a to, co rządzi obrazem, jest właściwie wyabstrahowaniem myślowym. Struktura obrazu jest abstrakcyjna, ale mięszem malarstwa jest budowa rzeczywistości, w której się obracamy, i która w nas się wwierca co chwilę, co się nazywa po prostu naszym życiem. Odbiór sztuki bywa wtedy silny, aż do doznawania wstrząsów — autoportret starego Rembrandta również jest zbudowany na abstrakcji, a równocześnie jest tak szaloną prawdą o życiu, że przeżywa go każdy artysta i wielu nie-artystów. Prawdę mówiąc, nie bardzo widzę sens abstrakcji, która nie jest zdolna wywołać w patrzących odpowiednich skojarzeń, odnoszących się do procesów i zjawisk w otaczającej nas rzeczywistości.

W pana malarstwie następuje proces porządkowania rzeczywistości, stopniowe przekształcanie natury, filtrowanie jej, „odcedzanie” tego, co najważniejsze. W rezultacie powstają kompozycje abstrakcyjne, najczęściej symetryczne, statyczne, które przypominają epitafia, totemy... Interesuje mnie, czy przydaje pan tej ascezie i geometrii jakiegoś znaczenia symbolicznego, czy to jest

Pomnik rozstrzelanych, 1989, olej, płótno,
160 × 110 cm, wł. prywatna, dzięki uprzejmości galerii NAUTILUS, Kraków

po prostu pana predyspozycja psychiczna — skłonność do porządkowania i oczyszczania rzeczywistości?

Z pewnością tkwi to w mojej naturze, ponieważ należę do tych, którzy nie znoszą chaosu. Chaosu, który się piętrzy wokół nas jak śmieci, w nieprawdopodobne piramidy... I to, że w naszym kraju tak wiele dzieje się chaotycznie, że chaos panuje od dołu do góry — czyli od chodnika i rozłającego się płotu, aż do, powiedzmy, konfliktów w radzie radia i telewizji — to boli człowieka. Mnie jest boleśnie żyć. W ogóle, a w tym kraju może i w szczególności. Nie znoszę chaosu i stąd pewnie rodzi się ta potrzeba porządku, ustanowienia pewnego ładu, który jest właściwy naturze, czy też Istocie, która naturą kieruje. I właśnie ten wyczyszczony kształt, plus — co stale podkreślałam — światło: mądre, służące sprawie — właśnie to się kocha. Chciałoby się, żeby ten niezbędny porządek zaistniał w życiu każdego człowieka, wtedy byłbym szczęśliwy. A jeżeli uda mi się go stworzyć w obrazie, jestem szczęśliwy podwójnie. Jak mi malowanie nie idzie, to znaczy, że mam jeszcze do czynienia z chaosem.

Pana obrazy są szalenie zdyscyplinowane, dyskretne — czy nigdy nie ma pan ochoty na bezrefleksyjną spontaniczność? Rygor może stać się zaprzeczeniem autentyczności...

Przesadny, krępujący rygor na pewno zaprzecza autentyczności. Spontaniczne działanie u mnie zachodzi, ale nie stale, tylko w pewnych momentach. Wtedy, kiedy się obraz — mówiąc przenieś — wygładza i przychodzi tak zwane „zaiskrzenie”, czyli konieczność ostatecznego spięcia obrazu. Natomiast gdyby zacząć od spontaniczności, przeważnie okaże się nieudatna, zabraknie odpowiedniego przygotowania, właśnie tych rygorów, bez których obraz w zasadzie nie jest zdolny powstać. [...]

Na początku drogi artystycznej był pan w słynnej grupie Koło Samokształceniowe, m.in. obok Andrzeja Wróblewskiego, Andrzeja Wajdy. Waszym hasłem było tworzenie sztuki mocnej, rozumiałej i interwencyjnej. Dzisiaj widać, jak daleko odszedł pan w swoim malarstwie od tamtego programu. Czy to znaczy, że był utopią?

Był, ale powstanie Koła było wtedy jak najbardziej uzasadnione. To był sprzeciw, bunt wobec panującego kierunku nauczania, polskiego koloryzmu, który w swoim czasie był zresztą bardzo potrzebny w naszej sztuce jako rodzaj przewietrznika — zwracał uwagę na budowę obrazu, funkcję koloru. Ale kiedy zapanował w Polsce, minął się z czasem; [...] po straszliwych latach okupacji, przejściach frontów i dalszym ciągu gehenny. Wobec tego „obrazki” — powiem złośliwie — zbudowane z tych plameczek, gdzie zresztą kolory wcale nie zawsze były pięknie zharmonizowane — graniczyły z wyśmiewaniem się z ludzi. Stąd grupa kolegów, która to dostrzegła, łącznie ze mną, postanowiła odpowiedzieć na ówczesne potrzeby społeczne. Wybór środków nie był słuszny, to była naiwna próba zrobienia sztuki dla mas.



Doświadczenie, 1991, olej, płótno,
110,5 × 85 cm, wł. prywatna, dzięki uprzejmości galerii NAUTILUS, Kraków



Polykajaca gwiazdy, 1993-1994, olej, płótno,
55 × 40 cm, wł. prywatna

W waszym Kole przeciwstawialiście się estetyzmowi i dekoracyjności. Dzisiaj, gdy przyglądam się pana obrazom, widzę, że są szalenie wysmakowane, zharmonizowane kolorystycznie. Czyli przestał pan już myśleć, że dla malarza współczesnego piękno jest jakimś grzechem, luksusem?

Nie, już tak nie myślę. Odpowiada mi postawa grecka, która nie tylko nie zapomina o pięknie, ale uważa go za jeden z najważniejszych składników życia ludzkiego. Tu trzeba zresztą rozróżnić: „piękno” tamtych czasów było resztkami zachodnich kierunków z okresu kwitnącego mieszczaństwa, a u nas przybrało formy nieco mniej kwitnące, często niezdolne odpowiedzieć na szerszą skalę ludzkich przeżyć. Tymczasem prawdziwe piękno jest ponadczasowe — to piękno, które robił Grünewald, malarze pompejańscy... Wszelkie inne jest jednodniówką, dziennikarstwem chwili. Jeśli więc uważam piękno za jeden ze składników, do którego życie ludzkie powinno lgnąć i dążyć, trudno mi się wstydzić, że przypisuję mu podstawową rolę w swojej sztuce. Chodzi też o to, żeby ta sztuka była prawdziwa, żeby nawet w pewnych przetworzeniach pozostała wierna życiu, rzeczywistości.

[...]

Mówi pan często o swoim zamiłowaniu do pism mistycznych, filozofii, jednak czy rzeczywiście malarstwo — ulotne, nastrojowe — może udźwignąć tak poważne dylematy?

Jeżeli nas interesuje wiązadło, podstawa naszego bytu, jeżeli myślimy o tych rzeczach, a posiłkujemy się odpowiednimi lekturami, to one także — przynajmniej u mnie — odgrywają po prostu rodzaj sprężyny, która wyzwala energię twórczą. [...] Szukam odpowiednich środków po temu — jak je znajdę, jestem szczęśliwy, jeśli nie, to obraz papram, albo odstawiam. W ogóle maluję raczej z odkładaniem, kilka obrazów równocześnie — żeby myśl była możliwie świeża. Jeżeli będę siedział przy jednym, to moja odporność na problemy ściśle twórcze, związane z tym obrazem, maleje. Kiedy czuję, że należy zrobić przerwę, chętnie chwytam za inny. Zwykle maluję co najmniej pięć równocześnie.

[...]

Nie sądzi pan, że w akcie twórczym jest coś szalenie zuchwałego, czasem wręcz bluźnierczego? Że to w gruncie rzeczy trochę przedrzeźnianie Pana Boga, chęć powtórzenia gestu stworzenia?

E, nie! To jest próba dążenia po śladach boskich, po śladach czegoś doskonałego. Czymże jest w końcu tworzenie obrazu, rzeźby czy innego obiektu sztuki wizualnej? Jest próbą doświadczenia — w ludzkim zakresie i możliwościach — ideału doskonałości. Każdy z nas oczywiście świetnie wie, że ogarnięcie pewnego ideału jest mrzonką, ale jeżeli patrzę na dzieło jakiegoś mistrza, wiem, że to jest rzecz na ludzką miarę doskonała, tak jak wiem, że inna jest jednak knotem, choć może wisieć

obok w muzeum. I nie chodzi tylko o doskonałość warsztatową — wszystko zależy od koncentracji sił, energii zawartych w dziele sztuki. Można przeżywać obrazy czy grafiki Goi jako wstrząs — to był mój ulubiony malarz, nie kształcił się specjalnie, ale miał niezwykle poczucie formy, czyli kształtu plus światło. Robił to w sposób genialny i w rezultacie jest to sztuka uniwersalna, zawsze żywa, zawsze znacząca. [...] Inaczej mówiąc, są twórcy, którzy malują czy rzeźbią świetnie, a równocześnie mają tyle siły wyrazu, siły przekonywania człowieka, że żyje dzisiaj na przykład w dalszym ciągu *Ukrzyżowanie* Grünewalda, żyje *Góra św. Wiktorii* Cézanne’a — choć to zupełnie świecki obraz.

Ci, którym nie jest dany przywilej, czy może łaska artystycznych zdolności, zawsze z zazdrością podpatrują, na czym tak naprawdę polega akt tworzenia: ile w nim natchnienia, a ile żmudnej pracy?

Żmudna praca polega na bezustannej czujności, podchwytywaniu rzeczywistości wokół siebie, przemyśleniu, wreszcie realizacji przetworzonej wizji — to jest proces konieczny. Oczywiście, obraz czasem się wymyka — ale to jest moja własna wina; obraz stawia opór dlatego, że ja nie jestem dostatecznie przygotowany wewnętrznie do pokonania go. A natchnienie — owszem, przychodzi. Ale właściwie to są krótkie momenty, kiedy nagle spływa większa jasność na ludzkie myślenie, na człowieka — i to, nad czym się biedził, jakby otwiera szerzej swoje podwoje. Wtedy człowiek najczęściej bez namysłu dotyka obraz jedną płamą i od razu wie, o co chodzi, żeby obraz się zamknął, żeby zaistniał. Tego rodzaju olśnienia przychodzą jednak tylko w momentach kończenia pracy; poza tym cały czas trzeba się kontrolować — zarówno swoją rękę, jak i myślenie, szukanie koloru, sposób położenia farby: szmatką, czy twardym pędzlem, zużyтым czy świeżutkim, większym czy mniejszym. Cały czas trzeba myśleć, kombinować, nic nie przychodzi tak z góry.

Wyraził się pan kiedyś, że sztuka jest właściwie rodzajem klasztoru, a pracownia celą zakonną. Jeśli rzeczywiście artysta to zakonnik, eremita, jaka w takim razie jest reguła tego zgromadzenia? Czego należy przestrzegać, żeby ta droga zaowocowała?

Absolutnie popieram tezę, że sztuka jest powołaniem, że uprawianie tego „zawodu” wymaga pewnego rodzaju pustelni — odcięcia się od zbyt wielkiej ilości spraw zewnętrznych — i ascezy, porównywalnej z życiem dobrych klasztorów. Jeżeli nawet danego dnia jestem znużony, wstaję do niczego i bez większych planów idę do pracowni — przeważnie już jak jestem na ostatnich schodach, coś się we mnie zaczyna dziać, coś korzystnego. Czuję, że wkraczam w moją przestrzeń, jakiś mój autentyczny przybytek. I przy moim systemie pracy — choćby nie wiem co, nawet gdy nie mam planu — wszystko, co leży tu naokoło w postaci szkiców, obrazów, gwaszy czy tych desek malowanych akrylem, po prostu prowokuje! Natychmiast

ten czy inny przedmiot woła, żeby się nim zająć! Oczywiście, z wiekiem poczucie ładu artystycznego się rozwija i po prostu ja już nie mogę znieść, jeżeli coś mnie drażni w obrazie; no i zaczynam się tym zajmować. Rezultat jest taki, że później żona zjawia się zaniepokojona — od czasu zawału, który przechodziłem 10 lat temu — i pyta, dlaczego jeszcze nie przyszedłem do domu na obiad. A tu często po prostu ciężko skończyć robotę. Więc rzeczywiście ten rodzaj pustelni czy eremu, jakim jest pracownia, jest w moim odczuciu konieczny. Żeby się nie rozpraszać, nie zajmować niepotrzebnie sprawami, które mogą odciągnąć od pracy twórczej.

rozmawiała Krystyna Czerni

Rozmowa przeprowadzona w maju 1995 roku, 8 miesięcy przed śmiercią malarza, przy okazji realizacji programu TVP Kraków *Album krakowskiej sztuki* (realiz. telewizyjna: Andrzej Kornecki, Krystyna Czerni)



Czaszka, 1985, olej, płótno,
100 × 80 cm, kol. Zachęty

1977

Jacek Sempoliński

1927–2012

A me stesso

Tak i tak. Gwałtowna troska o malarstwo. Przełom tysiącleci przypomniał ludziom, że czas biegnie, coś się kończy, coś — niewiadomego — zaczyna. Wiek XX toczył się znanymi koleinami, wszystko, czym żyliśmy rozstrzygało się na przełomie XIX i XX wieku i na początku ery „nowoczesności” — awangardy, sztuka abstrakcyjna, rewolucje społeczne, terrory polityczne, łączenie sztuki z komunizmem, erupcje ideologii, nawroty klasycyzmu we Francji wytworzyły tygiel, z którym jakoś sobie poradzono. Sztuka okazała się wytrzymalsza niż tamte niepokoje i zawirowania. Nigdy nie powstało pytanie hamletowskie: być czy też nie być. Hasła o spaleniu muzeów traktowane były na ogół pół żartem, pół serio. Nigdy nie pojawiło się „puste pole”, zawsze jedno było następstwem czegoś poprzedniego, otwierało drogi w przód, wiara w postęp oświeślała wszelkie działania. Nawet generalne zmęczenie postępowaniem w latach trzydziestych było tylko fragmentaryczne i pozbawione rozterek i niepokoju — można było wrócić do uznanych kryteriów, uspokoić nerwy. Podstawy klasyczne jeszcze wówczas były silne: tak zwana dobra sztuka zaświadczone przez Tycjana i Veronesa mogła stanowić dobry grunt. Oczywiście rozpędzona awangarda nie próżnowała, rodziła coraz to nowe mutacje i sprawiła, że strumień twórczości rozpuścił się na dwie połowy: nowoczesną i klasyczną. Obie jednak współistniały harmonijnie, bo obie miały zahaczenia w historii: jedna — w nauce geometrii (łącznie z teorią czasoprzestrzeni), druga — w zmysłowej właściwości postrzegania. Pewnym *novum* była abstrakcja informelu po drugiej wojnie światowej, która pragnęła łączyć ogień z wodą — zmysłowość ze spekulacją. Wszystko jednak obracało się w kręgu konstrukcji, tylko jedni rozumieli ją tak, drudzy inaczej. Nigdy nie podważono sensu generalnego, wiara w sztukę była zbyt żarliwa. Szerokie gremia artystów miały więc spokój — mogły wybierać spośród logicznie zbudowanych zasad, wybierać tendencje odpowiadające jednostkowym potrzebom. Klótnie dotyczyły w gruncie rzeczy szczegółów. W naszej wschodniej Europie poważnym mankamentem było aprioryczne wprowadzenie ideologii, terror polityczny, ale, wraz z krytycyzmem ustrojowym, dość szybko przewyżczony. Napięcia

powstawały niejako wewnątrz spraw sztuki i nikt nie zauważał, że ciągle, jakby krecią robotą rządzone, pytanie o sens generalny nabiera siły. Wyizolowanie sztuki, jej samowystarczalność, podejrzana próżnia wokół, niby nękająca w chwilach osłabienia energii, odsuwane były na marginesy. Praktyka dnia nie pozwalała na przyjrzenie się prawdzie. Praktyka zamykała się wewnątrz sztuki.

Oczywiście, nie sama izolacja doświadczeń i działań artystów jest przyczyną obecnego niepokoju, przez niektórych rozumianego jako katastrofa. Przyczyna niekoniecznie rysuje się w opozycji: sztuka i to, co na zewnątrz — nad tym można by po dawnemu przejść do porządku — ona tkwi, paradoksalnie, w samym sercu sztuki. Sztuka zaprzątnięta sobą, czyli produkcją bytów estetycznych, jakby zapomniała, w owym rozpadzie, o tym, czym jest w istocie. Nastąpiło zagadkowe oddzielenie sztuki od jej źródeł; słowo sztuka wyczerpało wszelkie rozumienie i namysł o tym, jak wszystko się ma do podstawowej kategorii twórczości. Tę kategorię często łączono z kategorią sztuki jako konieczny dodatek. Zapomniano, że jest odwrotnie: energia twórcza to rzecz pierwsza, produkty (czyli dzieła) to następstwo. Odwrócono porządek. W tym odwróconym wygodniej się poruszać: kontynuować spory artystyczne, produkować dzieła. A to, że stają się one martwe, mało obchodziło. I dziś chętnie widzimy kryzys jako ruch wewnątrz tendencji — upadek malarstwa jako spowodowany dynamiką instalacji. Dwa słowa — malarstwo i instalacja — rozogniają opinie. Jakby zapomniano, że istnieje człowiek — on jest niewyczerpywalny. Zagrożenie malarstwa nie tkwi w instalacji, lecz w nim samym. Wygodnie przysnęło. I coś młodego, silnego je niszczy. To fetysz nazw, przywiązanie, że treści zawierają się w tendencjach i kierunkach, nie w ludziach. Malarstwo może, samo w sobie, być martwe, instalacja też. Jesteśmy świadkami tej martwoty. Hurtowa produkcja na obu polach niweczy wszelki sens. Ale i nie niweczy — jak mogą być obrazy martwe i żywe, tak i instalacje. Są takie i takie.

Sprawa zasada się w generalnym niepokoju człowieka — on był zawsze niepokojny, ale dziś niepokój stał się niejako emblematem. Pewnie są podstawy: wojny, rzezie, terrory, cyniczne gry, masowość — owa magiczna wielka liczba, odczłowieczenie. Coś z boku się przygląda, czymś niecierpliwym. Osobiście uważam, że twórczość artystyczna — owa sztuka — w czasach dzisiejszego chaosu zachowuje się heroicznie: nie jak literatura, która ten chaos opisuje, krytykuje sama, sadowiąc się na fotelu sędziego (Miłosz, Herbert, Różewicz), ale odważnie wstępując w jego odmet. Ma odwagę być podsądnym. Bierze na siebie całą anatemę, jaką człowiek obciąża siebie samego. Kto chce dowiedzieć się, jak wygląda kryzys, niech czyta wiersze; kto chce go „zobaczyć” — niech patrzy. Wszystko jedno na co, na obrazy, instalacje; niech idzie do teatru na spektakle Lupy czy Warlikowskiego, obejrzy ostatni film Bergmana, niech przypomni sobie Pasoliniego. Wiele z tego, na co narzekamy, to rzeczy „oblaskawione, naznaczone morderczym stygmatem standardu, w całości jednak rysuje się coś ostrego: pierwotny niepokój. Według mnie jest on



Autoportret, 2001, pastel, płótno,
100 × 73 cm, kol. Zachęty

zbawczy, jak wszystko, co pierwotne i niepokojące. Przyznać się. Kimś jestem, czegoś żądam, czegoś nie mogę. Jestem gdzieś w głębi, moje czyny są ślepe. Rewindykacja idyllicznej przeszłości na nic się nie zda, sprawy zaszły za daleko. Gatunkiem jestem czy osobą? Spółkuję intymnie czy publicznie, umieram pojedynczo czy hurtowo? Pytanie: malarstwo czy instalacja — czy nie rozśmiesza do łez? Na pewno jest wtórne wobec pytania: kim jestem?

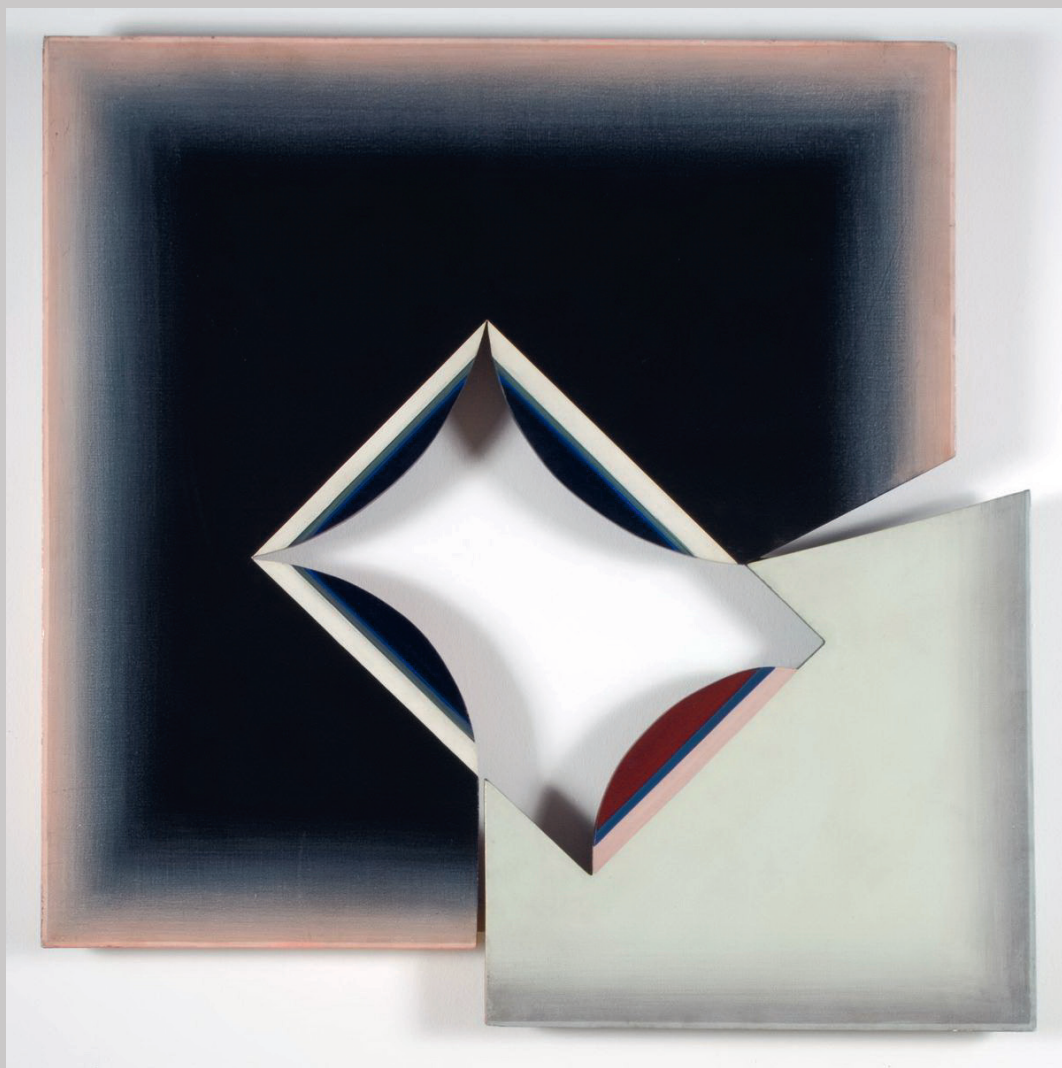
Prawdopodobnie w takim rozumieniu sztuki jest pewna przesada, przesada skrajności. Człowiek zawsze niepokoił się sobą, bał się siebie, swej napiętnowanej grzechem egzystencji. Tego, że zabija ludzi i zwierzęta, że idzie za popędami, że nie dość wierzy, nie dość kocha. Niepokoił się też, że impuls twórczy jest anarchiczny, że za mało w nim dobra i jasności, za dużo ciemności. Próbował też zawsze sztuką obłaskawiać zwierzę w sobie, tworzyć dzieła „dobre”, jasne, ufne. Nasz żal za malarstwem to żal za utraconą niewinnością, bezpieczeństwem w łonie matki. Czy też pokorą, która zaliczana jest do cnót głównych. Nie żyć ponad stan, nie wyzywać sił niekontrolowanych, nieucywilizowanych. Ciekawe, że nawet w skrajnych poczynaniach dzisiejszych, w przedstawianiu związków erotycznych ze zwierzętami pojawia się tęsknota za „udomowieniem”. Ze zwierzęciem tworzę jedną rodzinę, z psem oglądam telewizję, bawię się zabawkami, kąpię się w jeziorze, mieszkam w standardowym osiedlu. Owszem, też spółkuję. Ale ta akcja ma tyleż perwersji, co pragnienia spokoju wewnątrz jakiegoś domniemanego gatunku. Być może nasza Sodomia wyzwolić ma w nas potrzebę odnalezienia jakiejś generalnej „sprawiedliwości”. Tylko czy może odnaleźć się jeden sprawiedliwy w Sodomie, skoro żyjemy w „globalności” już nie społecznej nawet, a kosmicznej. Łączność internetowa to może poszukiwanie zadanej człowiekowi łączności w ogóle. Przedustawne rozdzielanie na dwie połowy, nękające nieustannie, może człowiek chce zniwelować, złączyć te połowy.

Jacek Sempoliński

Tekst opublikowany w: *Jacek Sempoliński. A me stesso*, kat. wyst., Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2002, s. 122–125 (przedruk z: „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego ZPAP” 2000, nr 2)



Czaszka, 1974, olej, płótno,
102 × 77 cm, wł. prywatna



Miejsce rezerwowane, 1973, akryl, deska,
110 × 110 cm, kol. Zachęty

1978

Jan Berdyszak

1934-2014

Otoczenie obrazem

Inny obraz w obrazie

Dwie rzeczywistości

Obraz jest taką właściwością rozumu, która rozpoznaje i poznaje rzeczywistość, rekonstruuje ją, projektuje i tworzy. Mamy obrazy: oglądów zewnętrznych powierzchni, oglądów przestrzennych, przestrzennych przebiegów procesów wewnętrznych, ale i obrazy dotyku, smaku, wilgotności. Idee istnieją przez stwarzane obrazy. Mamy obrazy kategorii i skategoryzowane obrazy. Jedne i drugie są obrazami rozumienia.

Obrazy mogą być oznaczone (scharakteryzowane) czymś szczególnym, mogą wyróżniać się ogólnością jednostkową zbioru, mogą być obrazem abstrahowania i celem hermetycznym. Wszystkie one noszą spowodowane przez siebie, przez swoje istnienie, jakieś ograniczenie. Ograniczenie to może wynikać z intencji, z konieczności i z przypadku. Mamy obrazy połączeń stanów, obrazy z brakiem rozpoznawalnego celu, obrazy bezgraniczności i obrazy jako zbiory odrębnych, niepołączalnych z sobą wartości.

[...]

Rozczłonkowane powierzchnie i części obrazów, rozerwane i oddzielone od siebie pola malowideł, zapowiadają i warunkują już na samym początku odrębne sensory, ale i tworzą te sensory POPRZEZ OTOCZENIE i RAZEM ze swoim oddziaływaniem. Ów sposób i cel rozcłonkowania powierzchni obrazu na części wpływa na postrzeganie i nadaje sens otoczeniu i z nim się realizuje. Zauważone otoczenie staje się nieodłączną, ale różną składową obrazu.

Dlaczego obraz jest proponowany wobec ściany i ze ścianą? Ściana jest wartością materialną o określonych właściwościach, cechach i ograniczeniach, jest konkretna, jest stabilna, oddzielająca nas od reszty świata. Ściana pozwala nie tylko wykonywać na sobie obrazy czy rzucać obrazy efemerycznie na siebie, ale pozwala także opierać na sobie myśli. Patrząc zaś w zamyśleniu, możemy jej nie widzieć.



Miejsce oczekiwane, 1973, akryl, deska,
100 × 114 cm, kol. Zachęty

[...]

Różne możliwe powierzchnie ścian nie tylko staną się obrazami z wydobytymi jednostkowymi konkretnościami, ale będą stwarzały trudne do przewidywania prowokowane relacje zależności, ujawnienia i sensy.

Formaty integralne, prowokujące zobaczenie i pokazanie ścian, były zwłaszcza na początku intensywnie barwne. Takie działania wynikały z założenia omal perwersyjnego, iż uwarunkowania — prowokacje — winny być mocniejsze od sprowokowanego dostrzegania otoczenia. Założenia te były wzięte z obserwacji różnych egzystencji. Natura tak rozmieszcza i kształtuje swoje mocne części, ażeby utrzymywały i osłaniały słabe i istotne.

Doświadczana obserwacja prowadziła do wielu wniosków, np. że mocne utrzymuje słabe, że intensywne, w swoim kontekście, powoduje poczucie pustego albo

pozornie pustego. Z tego powodu długo w moich pracach widziano to, co malowane, pomijając wskazane otoczenie. Podobnie jak w starochińskiej opowieści o człowieku, który pokazywał zebranym księżyc, a oni patrzyli na jego palec. Pouczająca jest ta odwrotność z moim mocnym, wskazującym słabe, a do tej pory spostrzeganym jako tło.

Ściana jak nieme lustro potrafi odbijać nasze myśli oraz odbijać myśli o niej. Ściana udziela nam swojej płaszczyzny. Pozwala nam łatwo przebiegać po sobie wzrokiem, ale i pozwala spostrzegać swoje szczegóły i właściwości. Podłoga ze swoimi odmiennymi od ścian cechami i właściwościami może także pełnić rolę podstawy obrazu.

[...]

Wbudowanie otworu w obraz powodowało jednocześnie zaistnienie celowości i przypadku, przewidywanej celowości prowokacji i przypadku reakcji z otoczeniem. Ważność grubości podramka i dystansu od ściany wynikała z sensowności niełączenia z sobą powierzchni, jak np. w kolażu, ale z potrzeby rozdzielania i odróżniania, ażeby w pełni wybrzmiewały różnice składowych: przestrzeni otworu w obrazie, która ujawniała w pełni różność materii ściany i obrazu.

Jan Berdyszak

Fragmenty tekstu opublikowanego w: Jan Berdyszak, *O obrazie*, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 1999, s. 35–39

Przestrzeń występuje w dwóch aspektach podstawowych: w jasności i w ciemności. Światło mnoży i ujawnia elementy i właściwości przestrzeni.

Ciemność wchłania wszystko, czyniąc z siebie wartość pierwszą, dominującą nad wszystkimi swoimi zawartościami z wyjątkiem źródeł światła, które osacza. Ciemność staje się rodzajem gęstości własnej. Gęstość własna ciemności jest niezależna od tego, co w sobie skrywa.

Właściwości rodzaju światła i różnice półmroków i ciemności aż do ciemności absolutnej tworzą rodzaj stanów. Stany te wcale nie oddziałują na nas jedynie wzrokowo, lecz uruchamiają inne, zaniedbane doznania i reakcje antropologiczne.

Stany gęstości oddziałują szczególnymi właściwościami, a ich konkretność stanowi dla mnie przejmującą obiektywność. Stany poczucia gęstości nie odnoszą się tylko do oglądów czy do odczuć obrazów i materii, ale co ważne, w wielu rodzajach stanów gęstości możemy przebywać jak w wodzie, kurzu, półmroku albo w ciemności. Mamy możliwość przebywania wobec nich oraz w nich.

Przebywanie pozwala nam uczestniczyć w czymś nie tylko biernie czy refleksyjnie, lecz czyni nas wchłoniętymi.

Możemy np. chodzić i pozostawać, ale i nie móc czegoś przekraczać lub czynić. Możemy być odgradzonymi, dystansować się wobec czegoś wewnątrznie, ale i znajdować się fizycznie. Może dziać się coś niezależnie od nas, możemy przebywać na sposób niechciany albo możemy być zaskoczonymi otaczającym nas jednoczesnym, różnym dzianiem się.

Możemy, przebywając, mieć poczucie możliwości wyborów, ale i być zadziwionymi limitacjami. Próby przejścia ku innym stanom albo przez inne całości wiążą się zawsze z ograniczeniem zakładanym lub przechodzącym do nas. Istnieje jeszcze przebywanie na marginesach...

Staram się tak postępować i pracować, ażeby czas przyszły mógł funkcjonować w sposób wieloraki i labilny, zarówno wychodząc ode mnie, jak i do mnie, do moich prac, przenikać. Myśląc o przyszłości, zawsze myślimy o ruchu lub przemianie i ich sprawczych rezultatach. Pracując z czasem przyszłym, poszukuję i domagam się od jego znamion pozostawiania w szczególnej aktywności. Ażeby taka permanentna aktywność czasu przyszłego w pracy (dziele) mogła się realizować, musimy mieć do czynienia ze STANEM CZASU PRZYSZŁEGO ZATRZYMANEGO. Zatrzymanie i przyszłość, jednocześnie ujęte w chwilę, tylko pozornie zestawiają się „bez” sensownie.

Sztuka ma możliwość powoływania różnych wartości stanów i te właśnie wartości stanów ją sankcjonują jako sztukę.

Najczęściej stany i ich różnorakie przejawy nie obywają się bez zawartego w nich czasu, poczucia czasu, obrazu czasu czy znamion czasu, jednak w taki sposób, że nie daje się oddzielić ich jednoznaczności od wieloznaczności (np. albo świat, albo zmrok). Nie daje się także oddzielić czasu wyobrażonego od przejawu czasu konkretnego (np. albo najpierw cofa się, a później postępuje naprzód, albo odwrotnie).

Zatrzymanie jako fakt procesu, fragment czy moment procesu nie jest tym samym, co pozycja stabilna — stanie. Reagowanie jako relacja wobec zatrzymania zawiera świadomościową ciągłość trwania zatrzymywania się właśnie. Samo reagowanie świadomościowe lub emocjonalne jest podążaniem ku czemuś przysłemu. Nawet reagowanie na pozycję, wartość czy stan stabilny ma postać szczególnej przyszłości potencjalnej, utkwionej w umownej wartości zera.

Sztuka żyje czasem przyszłym zatrzymanym. Czasem, który jest dyspozytorem intencji twórczej i wolnością oczekiwania. Mój szeroki stosunek do przyszłości wynika z doświadczenia twórczego, więc muszę najpierw przyznawać przyszłości wolność, ażebym mógł ją próbować uwikłać sprawczo...

Jan Berdyszak

Przezroczystość

[...]

Przezroczystość przestrzeni to powietrze i woda

Inaczej przezroczysta jest przestrzeń powietrza,

przestrzeń mglistości,

przestrzeń deszczu,

przestrzeń wewnątrz wody.

Istnieją jeszcze inne rodzaje przezroczystości: szyby,

soczewki,

szkła barwnego,

tworzyw.

Do przezroczystych należy: przestrzeń między gałęziami,

siatki,

otwory,

szczeliny,

tkanki,

a także odległość i światło.

A więc przezroczystość to zawsze rodzaj jej gęstości.

Przezroczystość to przestrzenie między (przedmiotami).

Przezroczystość to, to pomiędzy.

[...]

Jan Berdyszak

Fragment tekstu opublikowanego w: *Jan Berdyszak. Passe-par-tout*, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1998



OIKOS, 1994/2009, instalacja, szkło,
400 × 420 × 0,8 cm, wt. Marii Berdyszakowej i Marcina Berdyszaka





Pejzaż, 1971, olej, płótno,
130 x 130 cm, Galeria Studio, Warszawa

1979

Rajmund Ziemski

1930–2005

Jerzy Stajuda: Twoje nowe obrazy zaskoczyły mnie zupełnie nieoczekiwanymi wartościami.

Ale im dłużej przyglądam się owym tryptykom, tym większą mam pewność, że ich treści były już obecne w *Pejzażach* z ostatnich lat. Ujawniasz w ostry sposób główne idee swojego malarstwa. Skok o tyle radykalny, że byłeś artystą raczej hermetycznym; tu — robisz coś, co jest już prawie publicystyką. Traktuj to jako komplement. Doceniam robotę, te obrazy nie są sztywną realizacją dobrej koncepcji, mają jakąś „obecność”.

Rajmund Ziemski: O samych obrazach nie chciałbym mówić za wiele, nawet nie potrafię. Jeśli działają — to dobrze, mówią za siebie. Jeśli nie działają — i tak tu nikogo nie przekonamy. Skąd się wzięły? Gdy się coś robi przez dłuższy czas, uczciwie, starając się upewnić co do wszystkich rozwiązań zagadnienia (tak malowałem *Pejzaże*), przychodzi moment, gdy można założyć białą koszulę, białe rękawiczki. To znaczy: malujesz dalej, ale skończył się niepokój. Zarazem jednak wiesz, że wcale nie namalowałeś tego, co miałeś zamiar malować. We wszystkich *Pejzażach* pojawia się ten sam znak. Interpretowano go jako znak „groźny”. Ja chciałem malować nie te zagrożenia oddalone, abstrakcyjne, ale te, które mogą naraz spaść w każdym miejscu, w najbardziej niewinnej sytuacji, „za pociśnięciem guzika”. (To jest w moim zamierzeniu jeden z tematów *Tryptyków*). Musiałem utracony niepokój odnaleźć na nowo, a że łagodne zabiegi nie dały rezultatów, szukałem czegoś w rodzaju cięcia żyłką przez twarz... Potem można było znów serio malować. Komplikowały się sprawy wyrazu. Zawsze są najtrudniejsze, szczególnie jeśli się ma sprecyzowane wymagania. Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy. A mianowicie to „coś”, co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem, nie mamy ochoty opowiadać dowcipów, co nie pozwala na tańce w katedrze w Vézelay (choć można sobie wyobrazić tańce w katedrze w Pizie). Jakaś godność aktu artystycznego, trudna do uchwycenia, bo nie znosząca kazalnicy, retoryki, a przejawiająca się czasem w sposób bardzo specjalny — np. u Yves’a Kleina. Druga sprawa — dążę zawsze

do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Ale jest wiele możliwości krzyku. Krzyczał Goya i krzyczał Corot. Tak. Różnica w nasileniu i rozmieszczeniu pauz. Nie sądź, że u mnie wszystko odbywa się spontanicznie. Musiałem nieźle napracować się, wyważając ten „środek” i „boki”. Sprawa następna: zachować bezpośredniość, nie pozwolić, by wszystko wyładowało się w pierwszym ataku na widza...

Stawiałem sobie rzeczywiście pytanie, jak długi będzie żywot tych obrazów.

W każdym razie mam pewność, że nie działają na zasadzie prostego szoku...

Wreszcie rzecz równie ważna, a w jakiś sposób wiążąca się z artykulacją. Wyobraź sobie, że przychodzisz do tej pracowni w ornacie. Czy moglibyśmy rozmawiać serio? Ja robię sztukę w łapciach. Mimo wszystko. Nienawidzę w obrazie perfum i biżuterii. Człowiek powstał z błota i częściej chodzi w łapciach niż w ornacie. Dla mnie sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej — ludzką. Przytrzymać konie, jeśli wprowadza się między nie tygrysa... Nie dziw się, że przez parę miesięcy „wypróbowałem” te obrazy i nikomu ich nie pokazywałem.

Rozumiem, że one są zapowiedzią znacznie dalej idących przemian twojej sztuki.

Oczywiście, nawet jasno widzę, co mam do roboty, co będę eksponował, z czym się rozstawał. Formę tryptyku wybrałem ze względu na skojarzenia, jakie są z nią powszechnie wiązane. Wydała mi się potrzebna tu i właściwa z powodów emocjonalnych, treściowych. Niemniej zdaję sobie sprawę, że jej szkielet poważnie ułatwił mi decyzję zrewidowania własnych środków warsztatowych, a co ważniejsze — wyrazowych. Nie zrezygnowałem całkowicie z tego, co robiłem w ostatnich latach, ale to nie z asekurantwa (mogłem się na przykład obawiać, że zgubię swój „podpis”, nieprawdaż?), ale z prostej przyczyny, że — istotnie — nie inaczej rozumiałem wtedy mój temat niż teraz. Zmiany, które wprowadzam i będę wprowadzał coraz konsekwentniej, wypływają z potrzeby mówienia bardziej wprost — ale nie o czymś innym.

Jednak odnalazłeś się na gruncie formacji zupełnie innej niż twoja „macierzysta”, formacji, którą określają takie zjawiska, dla naszego widza wciąż straszne i egzotyczne, jak Nowy Realizm, pop art. To będzie podnoszone i komentowane; twoje decyzje mają znaczenie dla strategii ogólniejszych przemian artystycznych. Co mógłbyś w związku z tym powiedzieć?

Byłoby głupio lekceważyć potęgę nowych środków masowego przekazu. Nie chcę, by mój głos, głos malarza, brzmiał wątło. O to mi idzie, a nie o nadążanie za opiniami krytyki. W tym sensie rzeczywiście poczuwam się do uczestnictwa w „nowej formacji”. Bardzo pochwalam każdy nowy nurt, jeśli jest autentyczny, jeśli jest znamiem życia. Wolę to, co złe, ale autentyczne, od dworskiej sztuki, która była w każdej epoce. Sensem twórczości jest poszerzanie, a nie zawężanie istnienia świata.



Pejzaż 9/65, 1965, olej, płótno,
90 × 70 cm, kol. Zachęty

Czy twoim zdaniem współczesna polska sztuka: 1) jest współczesna; 2) nowatorska; 3) odpowiada naszej, polskiej rzeczywistości?

Powiem tu o kilku sprawach. Po pierwsze, u nas bardzo powszechny jest pogląd, że jedynym, a przynajmniej wystarczającym źródłem sztuki jest „wnętrze artysty”. Owszem, dobre malarstwo zawsze robi się „z bebeczków” — ale to co innego. Nie mogę pogodzić się z kolegami, którzy sądzą, że posiadanie „wnętrza” upoważnia do zamykania oczu na życie, które biegnie obok, życie, w którym uczestniczą inni. To bardzo nieodpowiedzialne stanowisko. Tymczasem stanowiska odmienne, zaangażowane, znajdują bardzo rzadko. Być może z tym wiąże się fakt, że sztuka polska częściej dziś odpowiada na apele *fin de siècle*'u niż XX wieku.

Trzeba tworzyć, kształtować, normować. Ale też liczyć się z tym, co się kształtuje. Znać to. Jeśli chcesz się dowiedzieć o miejscu, w którym żyjesz, idziesz na sztukę Mrożka, szukasz filmu czy wiersza. Jakże rzadko przychodzi ci do głowy, że mógłbyś iść w takim celu na wystawę. Prawdę mówiąc, to moje ambicje idą właśnie w kierunku fragmentarycznego choćby przyczynienia się do zmiany tego stanu rzeczy. Po drugie — język. O innowacjach języka wiele się u nas mówi, uznaje się je za główne kryterium nowatorstwa. Rozumiem, że innowacji językowych dokonuje się po to, by trafić do współczesnego odbiorcy jak najprecyzyjniej, jak najcelniej. Wszystko jest tu dozwolone (bylebyśmy przemawiali językiem sztuki), ale wszystko musi mieć jakiś sens. A u nas ogólna wyrozumiałość wobec bełkotu dobrze świadczy o tolerancji artystycznej, gorzej o ambicjach i rozeznanii. Eksperyment formalny. Po kilkuletnim okresie zastoju wiele się ostatnio dzieje. Powstały galerie i salony specjalizujące się w twórczości eksperymentalnej, jest jakaś gorączka.

[...]

Doprecyzujmy na zakończenie jeden z wątków naszej rozmowy. Mówiłeś o godności aktu twórczego, o odpowiedzialności artysty. Czy sądzisz, że w czasach nadchodzących da się utrzymać rangę indywidualnej kreacji artystycznej, czy też grozi nam anonimowość, kolektywizacja, powielanie i masowe rozpowszechnianie?

Nie wiem, zresztą nie będzie ważna odpowiedź formułowana z mojego stanowiska twórcy, który musi wierzyć, dla którego ta cała sztuka, bestia, która częściej kopie niż liże, jest wszystkim. Jakaż trudna sprawa. Artysta jest dziś kimś więcej niż kiedykolwiek. Może jeszcze — intuicyjnie — scalać bloki spraw, których nie umie już scalić nauka, filozofia. Jeśli chce być humanistą, jest rzeczywiście artystokratą. Ale to go zobowiązuje. Kim być powinien? Filozofem, badaczem, dramaturgiem? W moim rozumieniu powinien być także moralizatorem. Czy jest w stanie wywiązać się z tych zadań? To jest najtrudniejsze pytanie — i przy największych nawet ambicjach nieśmiało tylko próbujemy na nie odpowiadać. I być może jest z nami tak, jak to pięknie pisze Wiktor Hugo:

Nul ne sait votre sort
pauvres têtes perdues!
Vous roulez à travers les sombres entendues
Heurtant de vos fronts morts
des écueils inconnus

Pozwól więc, że ci nie odpowiem. Może nie warto byłoby się tym wszystkim zajmować. Tylko... jest przecież Tycjan. Są Oni: Rembrandt, Goya, El Greco. Tycjan... Jechałem do Wiednia, powiadali mi koledzy: zobaczysz Brueghla... A tam była *Sielanka* Tycjana. Obraz znany; cóż tu mówić o jego szarej głębi, o tym nieporównanym akcie kobiecym. Bardzo stary, bardzo mądry człowiek próbuje odzyskać tęsknoty młodości; jest w tym płótnie cały rytm przepływającego czasu, uchodzącego życia. Najgłębsza, najwspółczesniejsza metafora. Więc może warto kusić się o taką godność? Cóż może być wspanialszego, niż być najdrobniejszym choćby ziarenkiem w łańcuchu, który ma takie ogniwa?

rozmawiał Jerzy Stajuda

Skrócona wersja rozmowy opublikowanej w: *Rajmund Ziemiński. Malarstwo*, kat. wyst., Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 106–110 (przedruk z: „Współczesność” 1966, nr 9)



Obraz CXCIII, 1965, olej, płótno,
100 x 80 cm, kol. Zachęty

1980

Stefan Gierowski

ur. 1925

Musi być właściwie postawiona forma lub kolor

Karolina Zychowicz: Jako student historii sztuki pisał pan u Wojstawa Molégo pracę *Impresjonizm jako część kultury francuskiej*. W tym samym czasie, podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, interesował się pan kubizmem, surrealizmem. Czy temat pracy wynikał z tego, że w tamtym czasie nie dało się pisać na historii sztuki np. o kubizmie, gdyż był to zbyt „świeży” kierunek? Skąd ten temat?

Stefan Gierowski: Myślę, że w ogóle z sympatii do Francji jako ośrodka kultury, który promieniował. To był ważny okres, jeśli chodzi o malarstwo. Nie byłem wówczas wielkim miłośnikiem impresjonizmu, ale na terenie historii sztuki to był w ogóle wyłom, że się o impresjonizmie w historii sztuki pisało lub mówiło, ponieważ historia sztuki kończyła się wcześniej.

Wspominam o impresjonizmie ze względu na kontekst rozmowy — Nagrody im. Jana Cybisa. Wydaje się, że pan był rozdarty między sztuką nowoczesną a kolorystami.

Gdy zacząłem studiować w 1945 roku, nie interesował mnie ani impresjonizm, ani sztuka nowoczesna. Byłem przywiązany do takiego powszechnego wyobrażenia o sztuce polskiej — zamiłowania do renesansu.

Pana malarstwo z pewnego okresu określa się jako „unowocześniony koloryzm” [książka Piotra Majewskiego *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006]. Jak by pan zdefiniował związane ze sztuką polską pojęcie „koloryzmu”?

Rzeczywiście, terminu „koloryzm” używa się w stosunku do tego, co nastąpiło po działaniu kapistów. Ale ja nigdy nie uznałem, że jestem kolorystą lub że jest pojęcie koloryzmu. Jest nauka o farbie i kolorze, która łączy się z różnymi kierunkami

i sytuacjami w sztuce. „Koloryzm” to przypadkowa nazwa — grupa ludzi, którzy się nazywali kolorystami, a właściwie byli kapistami, przyjęła za zasadę, że ważne jest, jak coś jest namalowane, a nie to, co jest namalowane. Uważali oni, że cała ta „literatura” obecna w naszej sztuce zaciera najważniejsze dla niej elementy, jakimi są kolor i światło, które ten kolor tworzy. I to była rewolucja, którą wprowadzili kapiści i której bronił w jakimś sensie Cybis przez całe swoje życie. W pierwszym rządzie musi być dobrze namalowany obraz — to znaczy musi być właściwie postawiona forma i kolor.

W literaturze przedmiotu często łączy się pana z tradycją kolorystyczną. To jakieś nieporozumienie. Jeśli chodzi o naukę, jaką mógłbym zaczerpnąć od kapiistów, to duch nowoczesności w sztuce — oni stawiali na właściwości, które są twórcze.

Nikt nie potrafi zdefiniować, czym jest koloryzm, ale w opracowaniach z historii sztuki powtarza się opinia, że silny nurt kolorystyczny w malarstwie jest wyróżnikiem sztuki polskiej. Jan Cybis w swoich *Notatkach malarskich* pisał, że marzy mu się stworzenie „polskiej szkoły” w malarstwie. Zastanawiam się, czy jego marzenie się spełniło — w końcu w dużej mierze narzucił sztuce polskiej estetykę kapistowską.

Ale to nie stanowiło o odrębności sztuki polskiej, ponieważ te rzeczy były wszędzie. To raczej jednostki, indywidualności wyróżniają naszą sztukę w Europie.

Ze względu na pracę w ZPAP dobrze znał pan Cybisa. On był prezesem od 1957 roku, a pan był jednym z sekretarzy. Czy to była praca na pełen etat, czy społeczna?

Było trzech sekretarzy z wyboru i dostawali pensje za to, że tam pracowali. Potem to już nie było płatne. My weszliśmy tuż po socrealistycznym układzie. Razem z Cybisem zmienialiśmy cały statut, tak aby nie było żadnych rzeczy, które łączą się z polityką, a nie ze sztuką.

Jak układała się współpraca?

Trudne pytanie. On lubił rządzić, a ja też miałem takie skłonności. Całe szczęście, że się polubiliśmy, po paru miesiącach byliśmy skumpłowani. Bardzo dobrze nam się pracowało. Jan miał bardzo dobre wyczucie, jeśli chodzi o pewne rzeczy. Przez jakiś czas mieliśmy wspólne spotkania.

Jak to się stało, że w 1962 roku napisał pan o nim książkę?

Przez pewien czas pracowałem w Wydawnictwie Artystyczno-Graficznym, które wydawało serię małych książeczek o sztuce. Pierwsza była o Andrzeju Wróblewskim [1959]. Zajmowałem się tym ja, Aleksander Wojciechowski i jeszcze jeden pracownik

WAG-u. Na liście artystów, o których należało wydać książkę, znalazł się Cybis i spytał, czy bym nie chciał jej napisać. Powiedziałem, że mogę spróbować. Wybraliśmy obrazy, to było drukowane we Wrocławiu [1962] i jeździliśmy nawet sprawdzić, czy kolor jest dobrze ustawiony. Napisałem tekst, który został przez Andrzeja Osękę bardzo skrytykowany (chyba w „Kulturze”) — że to jest niedobrze, kiedy artysta się bierze za pisanie, a nie ma o tym pojęcia. Wywiązała się dyskusja, Joanna Guze z kolei napisała, że to bardzo dobrze. Jan był zadowolony, co najważniejsze. Pokazywał to wydawnictwo Józefowi Czapskiemu w Paryżu i on powiedział, że bardzo dobry tekst. No więc był już całkiem zadowolony. To była sprawa koleżeńska. Ludzie z poprzedniego pokolenia bardzo się z naszym pokoleniem fraternizowali, jak np. Henio Stażewski, Bogusław Szwacz...

Z czego to wynikało?

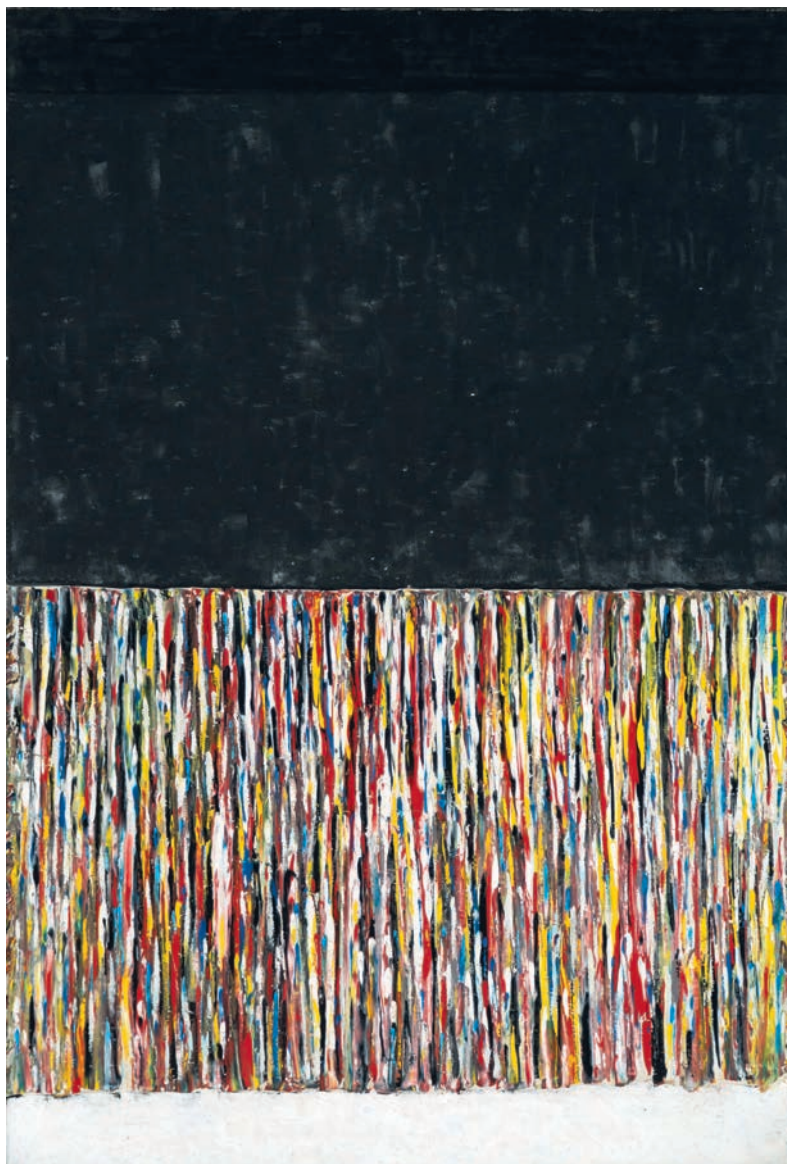
Mieliśmy wspólne przeżycia, pod tym samym murem kiedyś staliśmy. Z drugiej strony, zainteresowanie ze strony młodych zawsze daje energię do dalszej pracy. Do Galerii Krzywego Koła przychodzili wszyscy — i Cybis, i Artur Nacht-Samborski, z tej i tamtej strony. Jedno pokolenie między nami zostało zatrzymane w rozwoju przez sytuację, która była anormalna. Pięć lat wojny zrobiło wielki wyłom.

Niektórzy myśleli, że jestem uczniem Cybisa. Ja do jego malarstwa przekonałem się dopiero, gdy byliśmy bliżej. Kiedy poznałem jego prawdziwą pasję związaną z malarstwem. Nawet nie chodzi o to, co zostało namalowane. Jego osobowość była niezwykle frapująca, postawa, myśli o sztuce, bardzo trafne wypowiedzi, uczniowie w akademii pełni wiary w to, co mówił. To tworzyło sytuację, w której powstawał koloryzm — obrony obrazu przed literacką magią, która wychodziła często nawet w surrealizmie.

W 1958 roku robiono pośmiertną wystawę Andrzeja Wróblewskiego w Zachęcie. Andrzej miał zupełnie inny sposób myślenia o sztuce niż Cybis. Ale Cybis po obejrzeniu wystawy stwierdził: „Przecież to jest świetny artysta!”. I za to go ceniłem. Za to Fernanda Légera nie chciał uznać, a ja uważałem go za jednego z najciekawszych artystów. O nim dzisiaj też się często nie mówi, a wtedy była moda na Légera w Polsce. Marek Włodarski mi przekazał Légera, on mi siedział w głowie jako coś ważnego. Zresztą dopiero kilka lat później mogłem zobaczyć kilka jego obrazów w Paryżu — bardzo pięknych, dużych.

rozmawiała Karolina Zychowicz

Konstancin, 30 kwietnia 2018



Obraz DCXXVII, 1991, olej, płótno,
200 × 135 cm, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



Obraz *DCL*, 1992, olej, płótno,
200 × 130 cm, kol. Zachęty



Krajobraz Narew, lata 70., olej, płótno,
87 × 100 cm, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa

1981

Barbara Jonscher

1926–1986

[...]

Zawsze szaloną trudność sprawia mi mówienie o malarstwie. Maluję instynktownie, nie jestem malarzem-intelektualistą, dlatego pewnie trzymam się malarstwa przedstawieniowego. Może to jest cecha kobieca. Wyraźnie czuję zmysłową miłość do farb, do faktury, ale te sprawy pozostają jednak na dalszym planie. A taki np. ta-szyzm to jest intelektualne, aprioryczne założenie.

[...]

Maluję to, co lubię. Inaczej nie potrafiłabym malować. Nie umiałabym np. namalować tych szklanek na stole. To za mało. Ale nawet najpiękniejsze zestawienie barw czy kształtów to również za mało. Ważne jest zaangażowanie się w temat, w przedmiot. Kwiaty są ładne, ale to przecież nie wszystko.

[...] Lubię konie. Są na wystawie [Pomorski Dom Sztuki w Bydgoszczy, 1960] konie w różnych sytuacjach — portretowane, na łące. Mam do koni specjalną czułość, są obce dzisiejszej cywilizacji i to jest potworne. Na widok konia ludzie obliczają, ile zeżre, ile kosztuje. Staram się, by na moich obrazach konie były szczęśliwe — może dlatego są niebieskie? Jest na wystawie obraz *Konie z bitwy pod Grunwaldem*. Wyciągnęłam je z obrazu Matejki, bez jeźdźców, bez rekwizytów, jako bohaterów. Pewnie ściągnie to na mnie gromy, ale myślę, że konie powinny być takie, jakimi je maluję.

Lubię malować pejzaże — jakieś piękne miejsca na świecie. To nie są pejzaże dosłowne, to sumy pejzażu, sumy letniej zieleni i ciepła, sumy kolorów jesieni. Nigdy ich nie maluję z natury, nie widzę powodu notowania.

[...] Nie ma teraz sensu malowanie kwiatów dla nich samych. Mogę jedynie przez nie dać wyraz temu, że żyję wśród tego świata, w XX wieku, taka, a nie inna. Ale konie są ciałem. Z powodu tych koni zapisałam się ostatniej wiosny na taki kurs konnej jazdy jeździłam, choć nie malowałam ich tam, w stajni. Może więc ten temat jest w mniejszym stopniu pretekstem. Ale koń wydaje mi się nieszczęśliwy, a więc godny zanotowania. To jest temat tragiczny, a że nie umiem malować pojęć — maluję konie.

[...]

Nie lubię określenia „plastyk”. To oznacza wiele różnych umiejętności, a ja nie umiem zrobić dekoracji, nie potrafię się zdecydować, na jaki kolor pomalować ścianę, co na niej powiesić. Jestem malarzem. Plastyk jest zaradny i przede wszystkim zna się na sztuce. [...] Patrzę tylko na instynkt, na czucie. Ale wierzę w ten mój instynkt. Mam mało przyjemności ze zwiedzania, z patrzenia, z oglądania.

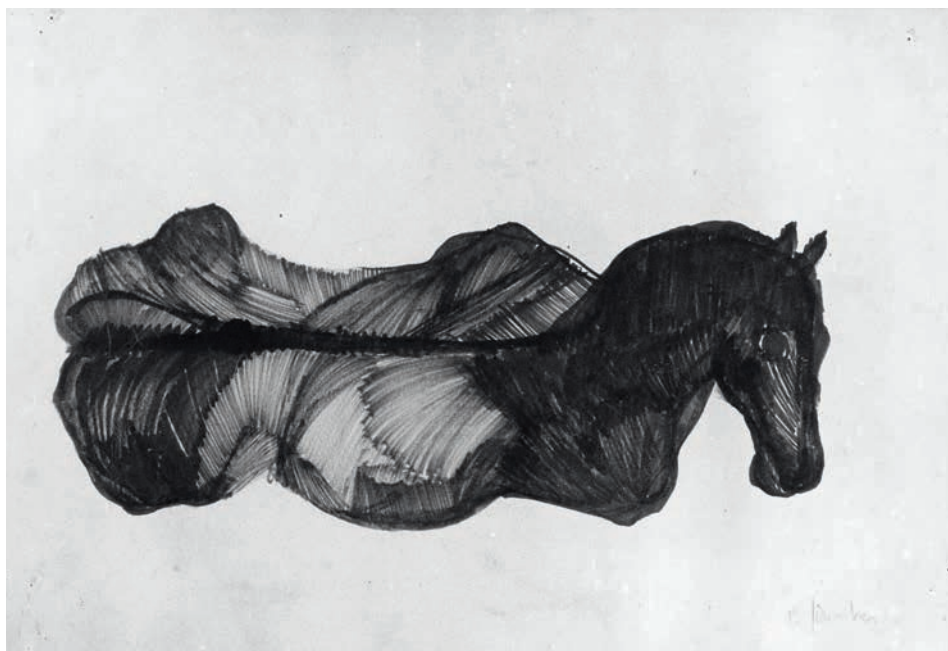
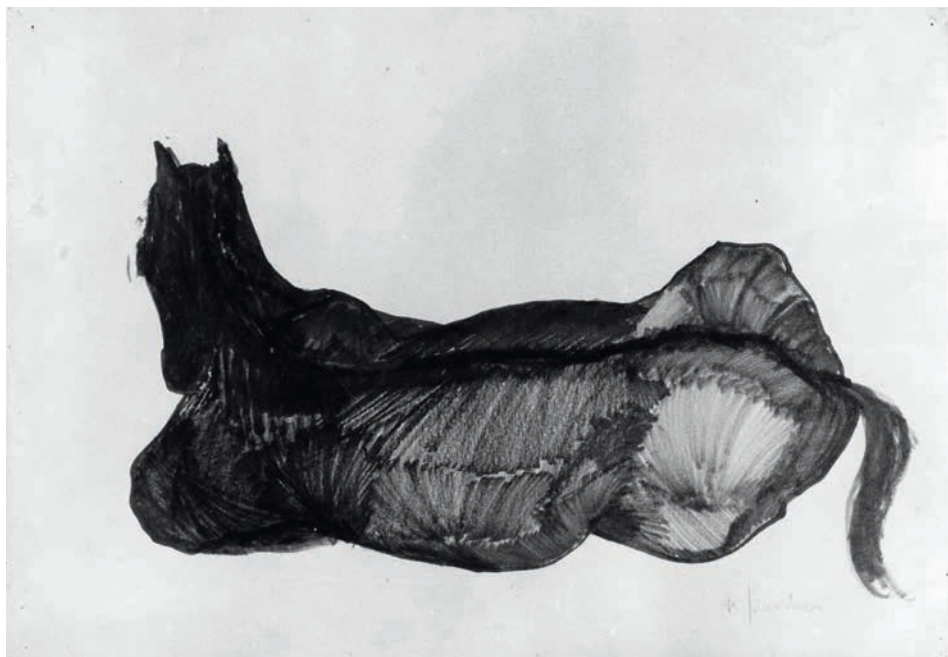
[...] Obraz namalowany odchodzi ode mnie i przestaje już mnie tak bardzo obchodzić. Najbardziej lubię, gdy przychodzą przyjaciele, mówią, że im się podoba i chcieliby to mieć u siebie. Bo obraz zaczyna istnieć, gdy się na niego patrzy. [...] Byłam kiedyś nad jeziorami mazurskimi, mieszkałam w na pół zwalonej chacie, której właścicielką była rozpaczliwie uboga kobieta, utrzymująca się ze zbierania jagód i grzybów. Złościła się, że zginęły jej wszystkie święte obrazki. Więc za pomocą węgla wyjętego z pieca i paru czarnych jagód (nie miałam nic innego, a czarne jagody to świetny materiał) zrobiłam jej taki obrazek. Przestałam dla niej istnieć, istniał tylko ten obraz, modliła się do niego. Był to jeden moich lepszych rysunków, robiłam go z dużym przekonaniem, choć bez żadnego ustępstwa na rzecz jej wyobrażenia o takich obrazkach i jej pojęć z nimi związanych. [...]

Barbara Jonscher

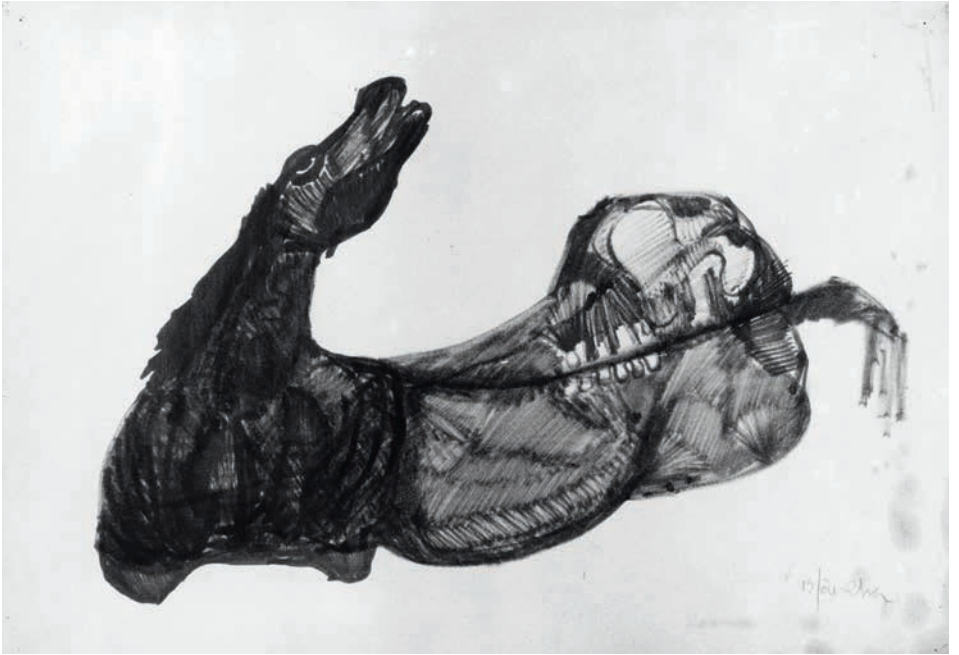
Fragmety wypowiedzi artystki opublikowane w: „Gazeta Pomorska” (Bydgoszcz) 1960, nr 222 (17–18 września), notował Jarosław Szymkiewicz



Krajobraz ze światłem, 1978, olej, płótno,
89 × 116 cm, kol. Zachęty



Bez tytułu, ok. 1968, flamaster, karton,
wymiary i miejsce przechowywania nieznane





1983

Jacek Sienicki

1928–2000

Coraz większy niepokój

[...]

Wiesława Wierzchowska: Czy studia odegrały istotną rolę w formowaniu się twojej osobowości?

Jacek Sienicki: Studia były ważne. To było coś, przez co trzeba było przejść. Skorzystałem bardzo dużo z tego, że byłem u wielu profesorów: u Tomorowicza, u Rafałowskiego, u Włodarskiego i na końcu u Nachta. Dyplom zrobiłem u Nachta, chociaż początkowo dyplomu nie zamierzałem robić. Stwierdziłem, że malarzowi dyplom nie jest właściwie potrzebny. Kiedyś nasi profesorowie, między nimi i Nacht, żadnych dyplomów nie robili. Trochę mnie jednak niepokoiło, że ten papier będzie potrzebny. I gdzieś w środku roku — wtedy był cały rok dyplomowy — zacząłem dyplom robić. Namalowałem parę obrazów i bez żadnej konsultacji z Nachtem dałem wprost na komisję dyplomową. I Nacht się wściekł. Miałem dyplomu nie dostać, tym bardziej że obrazy wcale nie były dobre. Uratował mnie Bylina, który powiedział, że to są jednak obrazy bardzo solidnie malowane. Dyplom dostałem, na tróję. Ale i tak naprawdę zaczęło się wszystko po dyplomie.

A poza studiami? Jakie są twoje artystyczne genealogie?

Niewątpliwie pedagodzy — to nie byli byle jacy malarze, to były charaktery. Akademia jako środowisko. To ważne. Często teraz powtarzam studentom, że wychowują ich pedagodzy, ale najważniejsze jest środowisko i rówieśnicy, i zdolni koledzy, obrazy, tysiące obrazów innych ludzi dookoła, muzea.

[...]

Wnętrze zielone, 1979, olej, płótno,
147 × 97 cm, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

A socrealizm? Twoje studia przypadły właśnie na okres panowania socrealizmu. Dyplom zrobiłeś w roku 1954.

Wtedy było już nieco źle. Ale trzeci i czwarty rok studiów to rzeczywiście lata bardzo trudne. Teraz mamy więcej wiedzy o tych czasach; wiemy, że były pełne tragedii. Grupa, do której należałem, była w opozycji do socrealizmu. Już na pierwszej wystawie *Młodzież walczy o pokój*, kiedy myśmy zaczęli malować na tę wystawę z największym entuzjazmem i zapałem, że nareszcie to jest to, o co nam chodzi, wylano nam na głowę kubel zimnej wody. Już jury, w którym zresztą byłem obserwatorem z ramienia Koła Naukowego, przeraziło mnie. Byłem przerażony nie tylko ludźmi starszymi, którzy ustawiali całą tę wystawę, ale własnymi kolegami. W akademii była ogromna liczba przeróżnych postaw — od pokornych, którzy właściwie godzili się na wszystko, aby tylko studia skończyć, od takich, którzy w doktrynę święcie wierzyli i uważali ją za jedyną i właściwą drogę dla sztuki — to byli przeważnie ci mniej zdolni — do bardzo dużej grupy, która była w opozycji, bardzo wyraźnej opozycji. To nie była opozycja w stosunku do ustroju, to była opozycja w stosunku do tego, co niektórzy przedstawiciele tego ustroju robili ze sztuką, w którą myśmy tak bardzo wierzyli. Poza tym każdy miał własne pojęcie, jak powinien wyglądać realizm. I nastąpiło straszne rozczarowanie, że to nie jest to, o czym myśmy marzyli: to nie różnorodność i ryzyko, tylko sznurek, po którym trzeba iść, smycz, na której chcą nas prowadzić ci wtajemniczeni. Tutaj nastąpiła tragedia i łamanie się wielu ludzi, rzeczywiście łamanie się, to nie było wcale takie proste. Przecież my wszyscy byliśmy w ZMP, wierzyliśmy w socjalizm. Natomiast nie mogliśmy zrozumieć, dlaczego tak bezdusznie i bezsensownie wyglądają sprawy sztuki. To nas zaskoczyło i stworzyło pierwszy, bardzo młodzieńczy bunt, który później coraz bardziej się nasilał.

Aż po Arsenał?

Można powiedzieć, że z tego zrodził się Arsenał. Pomysł wystawy i później realizacja...

Należałeś do grona inicjatorów.

Jak napisał w swoich ostatnich wspomnieniach Marek Oberländer: „Różne mity powstały na temat Arsenалу a ja twierdzę, że Arsenał zrodził się wtedy, kiedy przyszli do mnie na Okólnik Elżbieta Grabska, Janek Dziędziora i Jacek Sienicki i tam wymyśliliśmy taką wystawę”. Później oczywiście nabrało to rozpędu. Miało zresztą dużą opozycję w Związku Plastyków. Myśmy już wtedy byli w Związku, na podstawie prac, jeszcze bez dyplomu, i kiedy mieliśmy jako emisariusze tej wystawy młodych rozjechać się po kraju, Związek nie chciał nam dać delegacji, bo uważał, że to mu zagraża. W Zarządzie była duża niechęć i bardzo starano się przeszkadzać. Przeszkody były różne, aż do momentu otwarcia wystawy. Tuż przed otwarciem przez kilkanaście godzin ważyły się jej losy. Trzeba wiązać możliwości powstania tego ruchu i wystawy z ówczesną sytuacją społeczno-polityczną.

A jak teraz, po latach, oceniasz Arsenał i swój w nim udział?

Wtedy dopiero zacząłem powoli coś robić. Z dużymi trudnościami, obarczony rodziną. Wystartowałem bardzo skromnie — pejzażem i autoportretem. W porównaniu z innymi kolegami, jak Izaak Celniker, Marek Oberländer, Basia Jonscher, Janek Dziędziora czy ze wspaniałymi obrazami Waldemara Cwenarskiego i Andrzeja Wróblewskiego — mój udział był bardzo skromny.

Przeszedłem zupełnie niezauważony, bo nie było co zauważać. Chociaż do dziś te dwa obrazy jakoś sobie cenię. Ale niewątpliwie cały ten ruch, całe to wydarzenie miało w mojej pracy olbrzymie znaczenie. Nie byłem sam, byłem w grupie kolegów, którzy zapisali się bardzo znacząco, byłem z tymi, którzy to zorganizowali, pomysł wyszedł od nas, czułem się bardzo z tym związany. Po latach oceniam Arsenał jako coś bardzo ważnego, jako etap w kierunku oczyszczenia.

[...]

Czy to miało znaczenie dla twojej twórczości?

To miało bardzo duże znaczenie, ale później zaczęła się droga samotna, trudna. Malarstwo zawsze sprawiało mi dużo trudności. To była bardzo samotna, obciążona wielkimi przeszkodami droga. Z jednej strony praca w akademii, współpraca ze znakomitym pedagogiem, studenci, którzy byli niewiele ode mnie młodszy. Z drugiej kłopoty materialne, brak miejsca do pracy i jakiś niepokój. Niepokój, że ja nie mogę marnować czasu. Nawet ten Nacht, który czasami mówił mi: „Ciągłe cię widzę z córeczką za rączkę. Dlaczego ty nie malujesz?” Jego dyskretne i delikatne uwagi i to, co on mówił do studentów, czego w ogóle wymagał od ludzi, którzy go otaczali, Rajmunda Ziemskiego, Janka Lebensteina — to wszystko, plus moja potrzeba — stworzyło taką sytuację, że pomimo przeciwności coraz bardziej przykładałem się do roboty i coraz bardziej rozgrzewałem. A koledzy, z którymi się ciągle kontaktowałem, którym pokazywałem obrazy, kiwali głowami na tak. Coraz więcej pracowałem.

Twoja droga rzeczywiście wydawała się wówczas biec gdzieś obok czy poza głównym gościńcem sztuki. Dopiero z dzisiejszej perspektywy widać, że nie były to żadne pobocza. Ustawiłeś się od razu poza fascynacjami nowoczesności i nie uczestniczyłeś w szybkich przemianach polskiego malarstwa.

Naprawdę nie brałem w tym udziału. Nawet programowo. Może nie był to taki program wypracowany do końca. Raczej niepokój, że to nie moja sprawa. Dla mnie tak ważną była sprawa moich treści. Nie chcę odbierać znaczenia temu wszystkiemu, co się działo dookoła. Ale sprawiało mi tak dużo trudności, ale i radości, kiedy malowałem „swoje” tematy. Zburzone domy, szczęki zwierzęcia, wewnątrz pracowni, pejzaże, martwe natury, postacie we wnętrzu pracowni, ochłapy mięsa. Powstawały rysunki o ludziach umęczonych, rozstrzelanych, samotnych przed śmiercią i we wnętrzu własnej pracowni. O zrujnowanych domach. Chciałem z tego czerpać.

Czas okupacji, czas Powstania przeżyłem w Warszawie, na moich oczach ginęli ludzie i miasto. Chciałem o tym mówić. Własne przeżycia, fotografie, dokumenty... Stwarzało mi to olbrzymie trudności. Chciałem powiedzieć więcej niż dokumenty — fotografie zrobione przez Niemców w miejscach kaźni. Jeszcze wtedy nie zdałem sobie sprawy z tego, że więcej to inaczej. Znalazienie odpowiedniego języka. Tradycja i współczesność. Jak w wierszach Baczyńskiego, jak w *Rozstrzelaniach* Wróblewskiego. W tym mieści się zagadnienie sztuki. „Ostatecznie z formy rodzi się myśl”. To Flaubert. Tragizm, który miałem i mam w sobie. Za pomocą tych „moich tematów” chcę wykrztusić parę słów prawdziwych o sobie i o moim życiu.

Powotywałeś się kiedyś na twierdzenie, że cierpienie uruchamia impulsy twórcze.

Tak, to zresztą nie jest mój wynalazek. Wielu artystów dużo cierpiało. Myślę o wielkich artystach, którzy dużo cierpieli, przeżywali i wszystko przekuwali na sztukę. To sztuka pozwalała im wyjść z cierpienia, stanąć na nogi. Nie chcę porównywać się do wielkich artystów, to nonsens, ale mogę stwierdzić, że cierpienie rzeczywiście uruchamia wyobraźnię. Czasami cierpienie jest tak wielkie, że wyobraźnia jest sparaliżowana. Ale później, jeśli rzeczywiście chce się coś powiedzieć, to z tego czerpie się siłę i głębię.

Czy dlatego tak niewiele jest w sztuce przekonywających wizji rajy, a tak dużo opowieści o cierpieniu, dramacie, rozpacz?

Jan Cybis podczas okupacji malował kwiaty. Rozumiem to. On chyba chciał się przeciwstawić.

[...]

Od początku swojej pracy artystycznej skupiłeś się nad pewnymi problemami czy raczej tematami. Jak rozpisuje się to na poszczególne dzieła? Jakie są etapy pracy nad obrazem?

Czasami idea jest od początku bardzo jasna i wyraźna, i tylko ją wykonuję. Jest także dziwna krzątania: myślenie, rysowanie, chodzenie, malowanie, ścieranie — różne czynności, z których nawet nie do końca zdaję sobie sprawę. Tam gdzieś wewnątrz powstaje jakiś rodzaj skupienia: muzyki, akceptacji i buntu, myśli gwałtownych i delikatnych. To trudny do określenia proces. Nie zawsze jednakowy. Kiedy czuję, że wpadłem na właściwy trop — może powstać rozwiązanie. Ja właściwie





Czaszka, 1984, olej, płótno,
149 × 90 cm, kol. Krzysztofa Musiała, depozyt w Muzeum ASP w Warszawie

ciągle zajmuję się tym samym, ciągle tymi samymi tematami, mam tylko nadzieję, że rozwiązuję je lepiej. To zresztą nieprawda. Okazuje się często, że rozwiązania sprzed sześciu czy siedmiu lat były o wiele ciekawsze. Ciągłe z niepokojem oglądam następny obraz i łudzę się, że jest jakimś ruchem naprzód. Wiem, że coś zyskuje, ale i coś tracę. Wieczny niepokój. Dobrze, że on jest, to szansa na rozwój.
[...]

Czy w tej drodze ktoś ci pomaga? Myślę o przykładzie innych artystów. Jak dalece świadomie nawiązujesz do ich poszukiwań?

Charaktery w sztuce pociągają. Pociągają dlatego, że mają swoją wymowę, bardzo wiele się od nich uczymy. Oczywiście, że charaktery w sztuce rozłożyły bardzo wielu malarzy, ale bardzo wielu malarzy też otworzyły. Dla mnie ważne jest to drugie. Otworzenie przez innych to sprawa ciągłości. W moim przypadku ma to duże znaczenie. Giacometti — przecież to rzeźbiarz, który malarstwem zajmował się tak trochę na boku. Chociaż to nieprawda, on malował dużo i przywiązywał do malarstwa dużą wagę — ale może ta jak gdyby uboczna praca rzeźbiarza była inna niż malarstwo wielu znakomitych współczesnych mu kolegów. Niestychanie mnie to pociągnęło. Jak mówiłem, rysunek odgrywał u mnie bardzo dużą rolę i bardzo dużo rysowałem, a mniej, na początku, malowałem. Później stało się odwrotnie. I u Giacomettiego znalazłem odpowiedź na problem. Stwierdziłem, że jego malarstwo zawiera rytm, w którym przewodzi rysunek. Patrząc na jego obrazy, pozbyłem się kompleksów, niektórych kompleksów. Zobaczyłem, że on po prostu nie rysuje. Rozwiązuje zadanie, rozwiązuje formę, daje przekaz, ale mało przejmuje się tym, żeby to było wspaniałe malarstwo. Robił jak umiał, ale bardzo namiętnie. Nieraz mi przypisują, że jestem do niego bardzo zbliżony. To powierzchowna obserwacja. Nawet gdybym bardzo chciał zbliżyć się do niego — to będzie coś innego, to będzie zupełnie inaczej. Jest paru malarzy, którzy bardzo mi pomogli; mówię o Giacomettim, ale i o de Staëlu. Jeden i drugi zupełnie różni, zupełnie odrębni, coś jednak mi dali.

[...]

rozmawiała Wiesława Wierchowska

Warszawa, 22 października 1985

Fragmenty rozmowy opublikowanej w: Wiesława Wierchowska, *Autoportrety*, Agencja Wydawnicza Interster, Warszawa 1991, s. 97–110



Tom Tarvin 81

1984

Jan Tarasin

1926–2009

Danuta Kern: Pana obrazy są dla mnie jakby zapisem, partyturą. Wyobrażam sobie, że te znaki, którymi pan komponuje obraz, są hieroglifami, skrótami pojąć, znaczeń, myśli. Daje to dużą swobodę, a nawet dowolność interpretacji zakodowanych w nich treści. Czy istnieje klucz do odszyfrowania tego alfabetu?

Jan Tarasin: Te znaki zawsze będą się w pewnym stopniu powtarzać. Ich kształt nie jest dla mnie istotny. Moje obrazy nie mają ani początku, ani końca. Pani powiedziała — kompozycja — ale one mogą tak się ciągnąć w nieskończoność. To, co robię, jest to monotony zapis, bez przerwy czymś zakłócany. W ten sposób powstaje dramaturgia. Są to jakby monotonne szeregi, w których nic nie powtarza się dwa razy. A pojawiające się nieregularności, przypadki i zakłócenia tworzą nowy rytm.

Pamiętam pana dawne grafiki rysowane zagęszczoną, czarną kreską. W nich jeszcze czytało się przedmiot, ale już w podobnym uszeregowaniu.

Nie chodzi mi ani o przedmiot, ani o znak, najważniejsze jest znalezienie relacji między programem, determinacją a przypadkiem czy okolicznościami. Tajemnica wszystkiego, co istnieje, jest wynikiem tych dwóch sił działających na siebie. Znalezienie momentu zderzenia tych dwóch sił jest dla mnie najważniejszym celem. Znalezienie momentu, kiedy jeszcze wyczuwamy ten program czy idealny zamysł, a jednocześnie widzimy jego niedoskonałość spowodowaną przez okoliczności, przez tysiące różnych spraw, które na to wpłynęły. Czasem ten problem znajdujemy wprost w naturze. Do odczytania gołym okiem. Dlatego w tych zeszytach, które robię, są rysunki i zdjęcia. Problem, czy jest znak, czy przedmiot — nie interesuje mnie. Uważam, że malarstwo jest drogą do czegoś, a nie celem. Za pomocą malarstwa chcemy coś poznać, zrozumieć. Więc jest to tylko narzędzie.

Zapis II, 1981, tusz, papier,
68,5 × 51 cm, kol. Zachęty

Poznać, a nie powiedzieć? Ale pan jednak mówi.

Tak, mówię przez malarstwo, ale obraz nie jest dla mnie ostatecznym celem. Czasem, gdy obraz staje się za bardzo skończony, „dobry”, to zanika ten problem, o którym mówimy. Zawsze zastanawiam się, czy bardziej dbać o „skończenie” obrazu, czy zatrzymać go w momencie jego największej czytelności.

I zawsze będzie to wycinek, jakby w zamierzeniu swym przypadkowy?

Tak, nazywam swoje obrazy np. *Fragment* lub *Niekończąca się kolekcja*, albo *Sytuacja* lub, przekornie, *Przedmioty policzone*. Czuję się jak buchalter, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje.

W swoich obrazach stosuje pan kolor bardzo oszczędnie, jakby tylko zaznaczając tonację, a czasem pojawia się już tylko zapis czarno-biały. A przecież był okres, gdy kolor był u pana dominujący.

Moje obrazy były wówczas bardziej materialne. Tylko że w pewnym okresie obrazy zaczęły mi się same malować, zaczęły robić się „za ładne”. Dlatego potem nastąpił okres bardziej ascetyczny, czarno-biały. Teraz znów wracam do szerszej gamy kolorystycznej, bo już mi nie grozi wejście w gotowe sposoby. Niektóre moje obrazy są bardziej statyczne, a niektóre bardziej dynamiczne. Każdy następny obraz ustawiam w opozycji do poprzedniego.

Czy jednak obrazy budowane kolorem nie są bogatsze od tych, które „dzieją” się w bardziej monochromatycznej atmosferze?

Muszę czasami namalować obraz czarno-biały. Robię to celowo. Żeby wystąpił tylko ten problem, o którym mówiłem. Żeby widz nie miał nawet możliwości szukać czegoś więcej. Pracuję wówczas już tylko nad dynamiką obrazu, jego rytmem, dramaturgią.

Chodzi panu o czystość przekazu. Kolor więc panu w tym przeszkadza? Jest balastem?

Był okres, że mi trochę przeszkadzał. Gdy rozbudowywałem obraz kolorystycznie, to podstawowy zamysł stawał się nieczytelny. Kolor za bardzo sprawę komplikuje, stwarza nowe sytuacje. Staje się luksusem, gdyż nie pracuje na rzecz głównego zamysłu. Służy on wtedy przede wszystkim do ukazywania nastroju. Wydaje mi się także, że sprawa koloru jest sprawą wieku. W pewnym momencie zbyt szeroka gama staje się zbędna. Możemy obyć się bez jej chromatycznego bogactwa.

Wydaje mi się, że tak oczyszczając, dochodząc do niesłyszanej umowności, zbliża się pan w jakiś sposób do tej gry, w jaką wchodzi obecnie Ryszard Wiśniarski. On, po 20 latach przebywania w świecie czystej geometrii i matematycznych podziałów, przechodzi do „geometrii w stanie napięcia”. Zaczyna

kwadrat rozbijać i, zdając się na emocję, tworzy formy przypominające te znaki, do których pan doszedł, wychodząc od natury.

Można naturę upraszczać i dojść do bardzo syntetycznej formy, albo wyjść od formy czystej, matematycznej. Jest to tylko sprawa skomplikowania. Matematyka nie jest szukaniem idealnych form widzialnego świata. Nie da się wtłoczyć jego niedoskonałości i chaosu w jakiś doskonały model. Nigdy nie potrafimy znaleźć uniwersalnego klucza. Szukamy i znajdujemy tylko krótkie wątki porządkujące. Uważam, że matematyka to nie są liczby. To wyobraźnia. W moich pracach też jest matematyka. Lecz nie jest ona prostym równaniem do rozwiązania. Ja nie usiłuję znaleźć defini-tywnych rozstrzygnięć, lecz jedynie pokazać dynamikę i relatywność świata.

Mimo że w pana malarstwie i w grafikach (choć bardziej uproszczonych) jest wciąż ten sam świat, to dla odbiorcy jest w nich tysiąc treści. I mimo że, jak pan twierdzi, w malarstwie nie da się uciec od konkretności, choćby było najbardziej abstrakcyjne i jak najmniej związane ze światem realnym, to dla mnie to, co pan robi, jest tak niesłychanie wyczyszczone, że staje się prawie partyturą graficzną, jakimś zapisem prawie muzyki.

Wydaje mi się to normalne, że staramy się ten świat uporządkować w naszej świadomości. Nie tylko nasza praca twórcza, ale każda nasza życiowa działalność polega na porządkowaniu czy dokopywaniu się do jakichś prawidłowości czy szukaniu klucza do tego wszystkiego, co nas otacza. Malując, staram się go znaleźć w sumie tych znaków, które tworzą przez swój bieg jakąś dramatyczną sytuację. Gdzieś się coś zbiera, gdzieś rozsypuje, gdzieś się układa w monotony, nudny wątek — by potem nagle eksplodować. Ja w tym, co robię, w swoim malarstwie, staram się po prostu ujawnić swoją obecność w tym niekończącym się, dynamicznym systemie wzajemnych zależności.

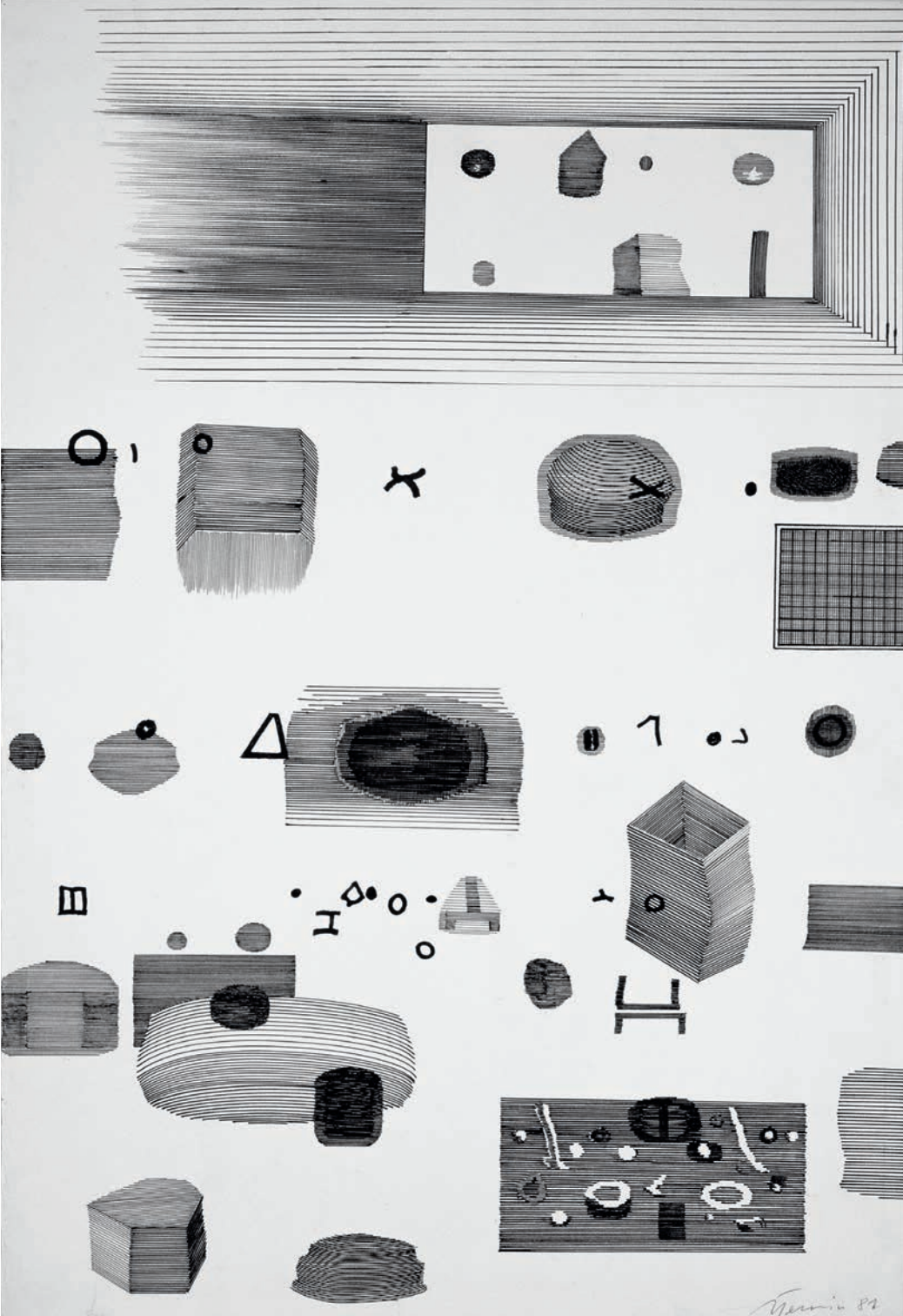
rozmawiała Danuta Kern

Rozmowa opublikowana w: „Poezja” 1986, nr 3, s. 105–107



Zapis I, 1981, tusz, papier,
70,5 × 50,5 cm, kol. Zachęty

Zapis III, 1981, tusz, papier,
73 × 50 cm, kol. Zachęty





1985

Jerzy Nowosielski

1930–1999

Listy z pustyni

[...]

Krystyna Czerni: Czy jest jakaś różnica między tym, jak maluje malarz 70- i 30-letni? Czym różni się ich stosunek do procesu twórczego? Czy artysta bardziej dojrzały ma więcej odwagi, może mniej złudzeń?

Jerzy Nowosielski: Nie wiem. Bo ja nie pamiętam, jak to było, kiedy miałem 30 lat, i nie umiem tego porównać z moją obecną kondycją. Jak ja teraz maluję? — ano grzebię się, przygotowuję, muszę się jakoś psychicznie zmobilizować... Ale jak było wtedy, po prostu nie pamiętam! Pewno malowałem z wielką ochotą, o wiele łatwiej niż teraz. Artysta dojrzały ma mniej odwagi. Może ma więcej pewności siebie, ale odwagi ma mniej, bo pewność siebie w jakimś sensie człowieka zwalnia od tego, żeby był odważny. Jak jest się pewnym siebie, to się nie musi być odważnym! A jak się jest niepewnym siebie, to się musi być odważnym, bo można coś bardzo złego zrobić, bardzo nie tak... Do tego właśnie trzeba odwagi.

Wiem, że twórcy z dużym stażem mają problem z rutyną, z pewnym automatyzmem malowania. Ich ręka jakby się od nich uniezależnia, jest już tak doświadczona, że wymyka się spod kontroli. Niektórzy zaczynają wręcz malować lewą ręką...

Tak, tak! Z ust mi to pani wyjęła. Ja właśnie wtedy zaczynam malować lewą ręką. I lewa ręka jest mi bardziej posłuszna, bo ta prawa jest jakaś autonomiczna w stosunku do mojej świadomości, do mojego rozumu. Lewa ręka też jest dość sprawna, ale bardziej mnie słucha w takiej chwili.

[...]

Murzynka na plaży, 1996, olej, płótno,
100 × 80 cm, Galeria Starmach, Kraków

Intryguje mnie jedna sprawa: grupa, w której pan zaczynał swoją drogę twórczą, całe to środowisko skupione wokół Kantora za punkt wyjścia obrało sprzeciw wobec wszechobecnej estetyki koloryzmu jako swoistego „pięknoduchostwa”. Bardzo ostro mówiliście wtedy o ich „powierzchniowości”, o tym „kolorystycznym pierzu”. Tymczasem po kilkudziesięciu latach zaczął pan nawiązywać w swojej twórczości do doświadczenia impresjonistycznego. Czy to był jakiś kaprys, rodzaj ćwiczeń estetycznych, czy może przyznanie jednak pewnej racji tej tradycji malowania?

Wie pani, człowiek póki młody, to głupi... Ja dopiero po jakimś czasie zorientowałem się, że na przykład takiemu Eibischowi czy innym z tej branży — właściwie bardzo dużo zawdzięczam! Wiedzy o malarstwie, kultury malarskiej... Oczywiście, wszystkie te obiekcje w stosunku do ich twórczości pozostały, tylko że po upływie lat dowiedziałem się, jacy oni rzeczywiście byli mądrzy w swoim malarstwie i że z tej mądrości udzielili mi bardzo wiele, nawet nie wiedziałem kiedy. Dopiero po kilkudziesięciu latach uzyskałem tę świadomość, zrozumiałem, że tyle im zawdzięczam. Na przykład Nachtowi-Samborskiemu zawdzięczam to, że rozumiem, czym jest prawdziwa substancja malarska. Nie zawdzięczam mu tego, żebym wiedział, czym malarstwo jest, bo to najtrudniej opowiedzieć, przekazać. Ale zawdzięczam mu wiedzę o tym, czym malarstwo nie jest!

[...]

Czy nawiązanie do impresjonizmu w pana zielonych pejzażach i cerkiewkach z lat osiemdziesiątych jest świadectwem zachwytu nad wizją malarstwa impresjonistycznego, czy może raczej dostrzeżeniem jakichś wartości w teoretycznych tekstach impresjonistów?

Tak, tak... wiem, o co chodzi. Mnie się w pewnym momencie wydało, że impresjoniści nie zrealizowali do końca swoich zadań, tego celu, jaki przed sobą postawili... Skąd to poszło? A stąd, że w latach osiemdziesiątych poznałem bardzo dużo mozaiki antycznej, tej rzymsko-afrykańskiej, na Sycylii. I ta mozaika podpowiedziała mi w jakiś sposób, że impresjonizm mógłby być kontynuowany i uzupełniony o pewne dokonania, które się nie stały w historii... Może późny Monet, późny Renoir? — oni naprawdę do tego doszli. Natomiast impresjonizm zanadto musiał się borykać z przewagą wizji naturalistycznej, musiał przezwyciężać te nawyki malowania z natury i może dlatego nie doszedł do granic swoich możliwości... Wydawało mi się, że tutaj można byłoby jeszcze coś dodać, spełnić to, czego impresjonizm nie dopowiedział.

Wiem, że był pan pod silnym wrażeniem listów i tekstów impresjonistów. Czego pan w nich szukał, co znalazł?

Przede wszystkim znalazłem opis procesów myślowych, jakie się dokonują w mózgu malarza, który praktykuje, maluje, realizuje swoje i doświadcza coraz to nowych

rzeczy w malarstwie. Oni o tym pisali, opowiadali, to są dość precyzyjne przekazy. W tym są bardzo cenne.

[...]

Powiedział pan kiedyś, że dwoistość praktyki malarskiej — równoczesne malowanie abstrakcji i figuracji — było dla pana bolesnym rozdarciem, schizofrenią. Ja zawsze bardzo lubiłam pana abstrakcje i trochę mi żal, że coraz rzadziej je pan maluje... Czy dalej odczuwa pan to rozdarcie? Bliższy jest panu świat malarstwa figuratywnego?

To rozdarcie zawsze było. I rzeczywiście, wtedy kiedy była ta erupcja mojego malowania w konwencji abstrakcji geometrycznej, równocześnie było bardzo silne rozdarcie w stosunku do moich ciągotek figuracyjnych w malarstwie. Ale potem to zanikło. Ja myślę, że po prostu są pewne nurty w świadomości malarza, które się jakoś muszą spełnić, a potem się w jakimś sensie wyczerpują... Nie wiem, czy w tej chwili byłbym zdolny do jakichś kreacji abstrakcyjnych.

[...]

Czy pan wierzy, że sztuka, że malarstwo może być dla człowieka pociechą?

Tak, tak, na pewno. Jest pociechą. Wie pani, my mamy bardzo mało pociech w tym życiu. Bo co to jest nasze życie? Życie to jest wyczekiwanie w celi śmierci, w celi tortur. Te tortury są odraczane, stopniowane, potem ich jest coraz więcej, aż przychodzi moment egzekucji... No i w tym procesie wyczekiwania w celi śmierci człowiekowi potrzeba pociechy. Mnie się wydaje, że między innymi właśnie sztuka jest taką pociechą, co do której właściwie nie wiemy, na czym to pocieszenie, które z niej płynie, w rzeczywistości polega... W naszej sytuacji wszystko, co nas odrobinnę pocieszy, jest coś warte. Nic lepszego nie możemy wymyśleć. Bo właściwie cóż ludzie mają innego oprócz sztuki? Naprawdę to sztuka zawsze była, jest i będzie w środku ludzkiej uwagi, ludzkiej świadomości. Tyle że tej świadomości rozwiniętej, dojrzałej, zawsze było i jest bardzo mało.

[...]

Powiedział pan kiedyś, że podstawowym grzechem jest zaniechanie obowiązku zdobywania mądrości, że mądrość jest obowiązkiem człowieka. Czy dla malarstwa ten impuls intelektualny też jest taki istotny? Nazywa się pana czasem malarzem prymitywnym, wystawiał pan z Nikiforem. Co jest więc ważniejsze dla malarza: intuicja czy erudycja?

Niewątpliwie intuicja! To, że intuicja bazuje na jakichś pokładach świadomości, które moglibyśmy nazwać taką czy inną erudycją, to inna sprawa. Ale gdyby nie było intuicji, to nic by nie było! Jednak sztuka musi się także odwoływać do intelektu. Bo byli artyści bardzo utalentowani, którzy osiągnęli apogeum swojej twórczości powiedzmy

w 30 roku życia, a potem — im dalej, tym gorzej. To znaczy, że u nich te impulsy, które płynęły z intuicji, nie znalazły sobie podłoża w rozwiniętej umysłowości. No i uwiędły, bo potem umysłowość rozwijała się samodzielnie, bez wpływu bodźców płynących z intuicji. Nie nastąpiło sprzężenie tych dwóch elementów. I kiedy podmuchy pierwszej młodzieńczej intuicji przeminęły, ich twórczość karłowaciała, karlała...

A jak to działa w samym procesie tworzenia? Kiedy malarz staje przed białym płótnem — wyłącza wtedy myślenie i bardziej „myśli” ręką i okiem czy uruchamia jednak jakiś proces intelektualny?

Proces intelektualny zawsze jest, tylko my myślimy za pomocą mózgu, a mózg to są pewne mechanizmy, to jest taki komputer. Chodzi tylko o to, żeby ten proces intelektualny był podporządkowany czemuś, co jest poza, niejako ponad intelektem. Nie wierzę w sztukę, która jest czystą ekspresją, spontannością, bez kontroli rozumu. Musi być jednak ten raster. My przecież wszystko przepuszczamy przez naszą świadomość, nawet najbardziej subtelne powiewy wyższej świadomości czy wyższej jaźni, muszą — żeby mogły zaistnieć jako element komunikacji międzyludzkiej — przejść przez ten aparacik, przez ten komputer.

[...]

Jak pan rozumie sformułowanie, że „sztuka jest prorocstwem naszych czasów”? Prorocstwo jest odgadywaniem tajemnic. A wszystko, o czym sztuka mówi, to bardzo głęboka tajemnica. Sztuka jakoś ją odsłania, uchyla rąbka tej tajemnicy dla świadomości ludzkiej. I w ten sposób sztuka prorokuje o rzeczach, których w inny sposób nie możemy się dowiedzieć. Nic o nich nie wiemy, wiemy tylko tyle, ile sztuka nam zdoła powiedzieć.

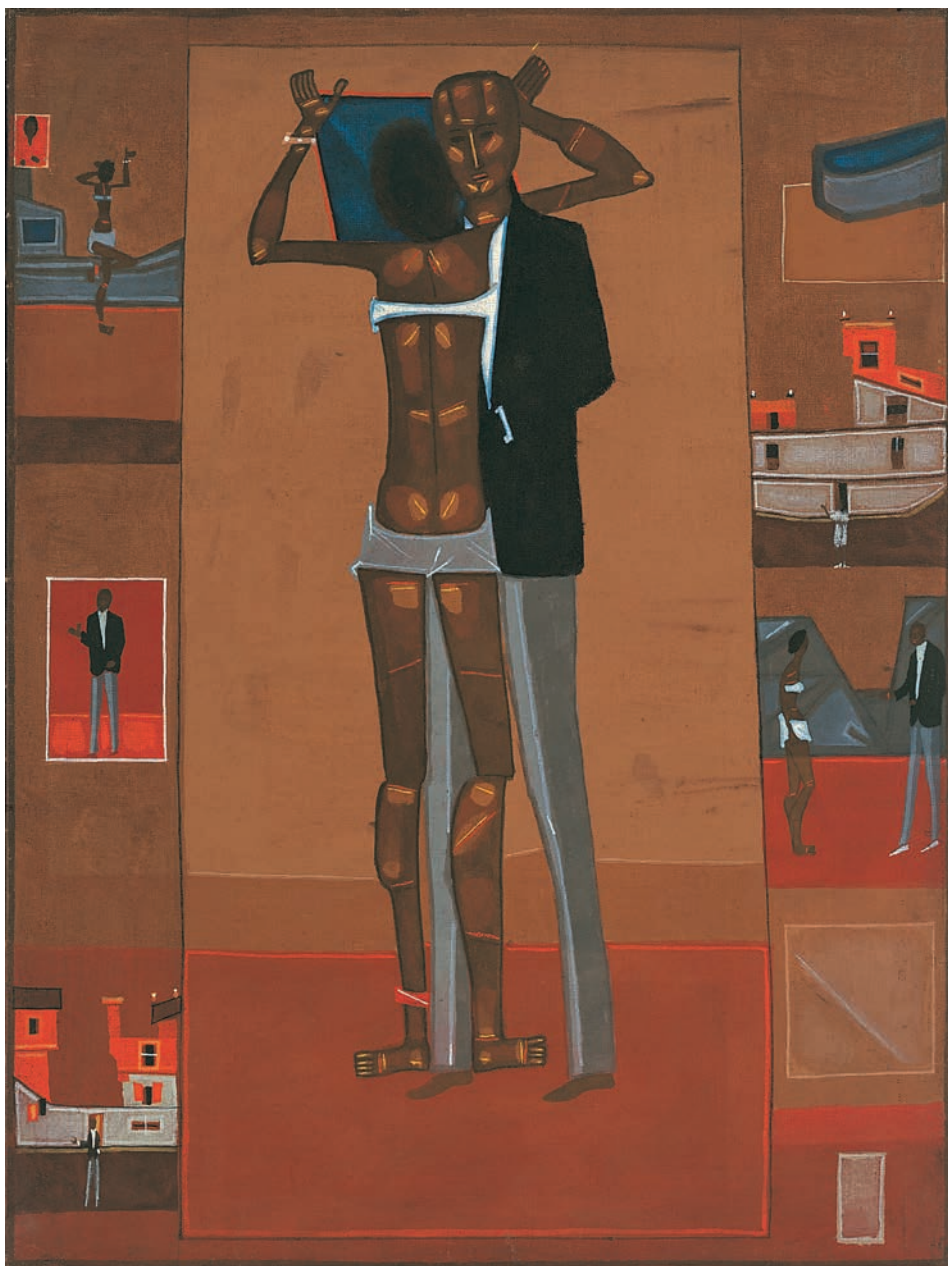
Ale prorocstwo można też rozumieć dwojako: jako osądzanie, komentowanie współczesności i jako przepowiadanie przyszłości...

Wie pani co, z tą przeszłością, przyszłością, to już najlepiej powiedział Kantor: z przyszłością diabli wiedzą, co to będzie; teraźniejszości w ogóle nie ma, bo momentalnie przemija. Jedyne, co mamy, to przeszłość! Mamy tylko to, co już się stało, co jest jakimś zrealizowanym albo niezrealizowanym rajem. Tylko to mamy w rękę i o tym sztuka opowiada, o tym mówi.

[...]

Czy sztuka nie ma żadnych obowiązków wobec współczesności?

Nie umiem powiedzieć, czy ma obowiązki. Sztuka jest czymś szalenie ważnym w życiu człowieka. Tak ważnym, że gdyby jej nie było, to życie by nie miało sensu. A czy tu możemy mówić o jakimś obowiązku? To raczej my w stosunku do sztuki mamy jakieś obowiązki.



Tajemnica narzeczonych, 1962, tempera, płótno,
59,5 × 44,5 cm, Galeria Starmach, Kraków



Ulice, 1976, polimery, płótno,
70 × 100 cm, Galeria Studio, Warszawa

[...]

Powiedział pan kiedyś, że wszystko co w panu najlepsze, wrzuca pan do malarstwa...

Tak, moje malarstwo jest w jakiś sposób pogodne, radosne. W tym sensie: dobre — ale przecież we mnie zostaje... Nawet wolę nie opowiadać, co we mnie zostaje.

Czy to znaczy, że uprawianie sztuki jest jakimś zubożeniem, a nie wzbogaceniem?

Jest jakimś procesem rozdziału, sądu. To jest mój osobisty Sąd Ostateczny. Rzeczy złe zostają odcięte od rzeczy dobrych. Te, które są złe, zostają we mnie, a te, które są dobre, wyrzucam na zewnątrz.

A gdyby dobry Pan Bóg kazał panu wybierać pomiędzy miłością a mądrością, co by pan wybrał?

Ooo, proszę pani — Miłość! Tak jak król Salomon. Miłość jest największa, bo wie pani, jak to u świętego Pawła: proroctwa ustaną, wiara nie będzie potrzebna,

a miłość pozostanie. Mądrość to jest takie słowo: sofia, ale to może być przez małe m. A sztuka to jest Mądrość przez wielkie M, to jest coś, co pochodzi spoza, sponad naszego myślenia dyskursywnego.

Według tego wszystkiego, co pan pisze i mówi — sztuka jest właściwie jakąś prywatną sprawą między człowiekiem i Bogiem...

No jest, jest! Ale widzi pani, człowiek jest zawsze z innymi ludźmi. Zawsze z innymi ludźmi.

Czyli artysta powinien być takim mędrce, guru, który ucieka gdzieś na pustynię i stamtąd pomaga ludziom w poznaniu, w życiu?

On taki trochę jest, on taki jest. Artysta rzeczywiście — jeśli nie przebywał na pustyni — nie jest artystą. Dzieła sztuki to są zawsze listy z pustyni. Co prawda, ta pustynia jest bardzo blisko, wie pani...

rozmawiała Krystyna Czerni

Fragmenty rozmowy przeprowadzonej jesienią 1994 roku, przy okazji realizacji programu TVP Kraków *Album krakowskiej sztuki* (realiz. telewizyjna: Andrzej Kornecki, Krystyna Czerni)



Nieznana okolica III, 1974, akryl, płótno,
100 × 80 cm, kol. Zachęty

1986

Jerzy Tchórzewski

1928–1999

Jerzy Stajuda: Zgadzasz się więc, że sztuka znalazła się właśnie na ostrym zakręcie? Jak oceniasz główne komponenty nowej sytuacji, w której chcąc nie chcąc musimy uczestniczyć? Interesuje mnie szczególnie, co sądzisz o możliwościach nawiązania z „najszerzej pojętą rzeczywistością” transmisji bardziej bezpośrednich niż te, którymi dysponowała (i przecież wciąż dysponuje) sztuka tzw. abstrakcyjna. Myślę tu o konkretnych przesłankach, a nie o dobrych intencjach (dobre intencje ma także skrajna konserwa, jej manifesty brzmią niezwykle szlachetnie i humanistycznie).

Jerzy Tchórzewski: Rewolucje artystyczne pierwszej połowy naszego wieku były nieuchronnym następstwem nowej sytuacji człowieka w świecie, nowej pozycji człowieka wobec natury. Pozorny rozbrat malarstwa z naturą był w istocie poszukiwaniem utraconego z nią kontaktu. Malarstwo musiało uwolnić się od przedmiotu w momencie, gdy ten zaczął gwałtownie maleć, tracić swoją wagę w stosunku do ogromniejącej rzeczywistości (przedmiot potrafił jeszcze zająć uwagę jedynie wtedy, kiedy wydobywał się ze swojego naturalnego otoczenia i wchodził w absurdalne, zaskakujące związki z innymi przedmiotami, na przykład w surrealizmie). W tej sytuacji ważniejsze były stosunki, porządki, ogólne analizy stanów wizualnych niż kontemplacje poszczególnego przedmiotu lub określenie jego najbliższych związków z otoczeniem. Nastąpił burzliwy rozkwit sztuki abstrakcyjnej. Później, rzecz charakterystyczna, sztuka abstrakcyjna zaczyna nasycać się pewnymi jakościami, pewnymi cechami przedmiotu, jego ciężarem, jego różnorodną konsystencją. Pojawia się malarstwo bezprzedmiotowe, ale już nie abstrakcyjne i odnoszące się nie tylko do porządków natury, do jej praw ogólnych, ale również do jej stanów, do jej cech materialnych, fizycznych. Informel i malarstwo materii uwrażliwiły wyobraźnię człowieka na urodę i siłę żywej tkanki świata, wprowadziły ją w sam mechanizm nieprzerwanego procesu życia. Informel był w moim rozumieniu bardzo ważnym etapem rozwoju współczesnej myśli plastycznej. O ile kubizm i malarstwo abstrakcyjne wydobyło wyobraźnię człowieka ze zbyt już ciasnej i sztywnej przestrzeni,



Gorący świat, 1975, akryl, olej, płótno,
162 × 114 cm (prawy i lewy), 162 × 97 cm (środkowy), kol. Zachęty

dało jej nową, bardziej skomplikowaną i pojemną przestrzeń, informel wypełnił tę przestrzeń żywą, kipiącą, bogatą materią życia.

[...]

Antynomia indywidualne — uniwersalne, tak charakterystyczna dla poprzedniego pięćdziesięciolecia, zaostrza się w każdym razie. A właściwie jakie są uniwersalne aspekty twego prywatnego programu? Jak rozumiesz swoje powołanie?

Mnie w pierwszym rzędzie interesuje w malarstwie sytuacja człowieka w nowej przestrzeni, konkretyzowanie wizualne tych sytuacji, które w przestrzeni dostępnej naszej myśli i wyobraźni mogą — muszą się zdarzyć (proszę mnie fałszywie nie rozumieć — nie chodzi oczywiście dosłownie o jakieś naiwne jasnowidztwo konkretnych sytuacji, które kiedyś fizycznie zaistnieją). Te nowe sytuacje wizualne to również nowe sytuacje psychiczne i myślowe. Chodzi mi o to, aby były one coraz bardziej bogate, aby siła ich realności nie pozwalała ich zignorować. I chciałbym, aby wywoływały pewne poruszenie narzucające się nie do ominięcia, złożone i coraz bardziej konkretne (każda żywa sztuka takie poruszenie musi wywoływać), w naszym, już nowym, a jeszcze starym życiu.

Czy mógłbyś to bliżej wyjaśnić?

Człowiek obecnie znajduje się jak gdyby w „stanie nieważkości”. Coraz mniejsza siła przytwierdza nasze stopy do tego kawałka ziemi, na którym w danej chwili się

znajdujemy, coraz częściej nie ma nas tam, gdzie jesteśmy, coraz dalej jesteśmy od siebie, od naszego ciała. Przestrzeń myślowa i psychiczna człowieka zawrotnie się zwiększyła, ale równocześnie opustoszała, jest mniej nim nasycona, mniej mu przyjazna, znajoma. Człowiek jak gdyby nie nabył jeszcze prawa własności do tej przestrzeni, którą zamieszkuje. Bo przecież w coraz bardziej pozornym sensie mieszkamy w danym domu, w jakimś tam pejzażu. Myślimi przenoszeni błyskawicznie z jednego krańca kuli ziemskiej na drugi, z mikrokosmosu w makrokosmos, z prehistorii w przyszłość, rzadko wracamy na dłużej do naszego najbliższego otoczenia, które z miejsca stałego zamieszkania stało się miejscem pobytu czasowego, miejscem odpoczynku raczej niż przygody i działalności naszej myśli i wyobraźni. Świat przestał być dla nas prostym podniesieniem do którejś tam potęgi naszego najbliższego otoczenia. Ale przenosząc się z dobrze uporządkowanego i zagospodarowanego przez nas skrawka ziemi (gdzie mocno staliśmy na nogach, oswoiliśmy wszystkie przedmioty i zaprzyjaźnieni byliśmy ze wszystkim dookoła) w skomplikowaną wieloprzestrzeń współczesnego życia, straciliśmy punkt oparcia, wtrąciliśmy się — powtarzam — jak gdyby w stan nieważkości. Wydaje mi się, że sztuki plastyczne mają ogromną rolę w utwierdzaniu człowieka w jego nowej, zwielokrotnionej przestrzeni, w przywracaniu mu bardziej określonej i trwałej pozycji, z której mógłby całą tę przestrzeń objąć „wzrokiem”. To było chyba zawsze naczelną rolą malarstwa. Człowiek patrzył na otaczający go, dostępny mu krajobraz, ale pomiędzy nim — oglądającym a oglądanym — była wyraźnie wyczuwalna odległość i ten przedział niepokoił go, nie pozwalał mu czuć się w pełni w posiadaniu tego, na co patrzył. Mógł się wprawdzie zbliżyć do wielu przedmiotów, dotknąć ich, poznać je innymi zmysłami — cóż, kiedy to nie było jednak to samo — przedmioty z bliska były inne, wyizolowane, traciły kontakt z dalszym otoczeniem. Nie było mowy o tym, aby podejść do horyzontu, ten przecież za każdym krokiem ku niemu cofał się o krok — chodziło więc o to, żeby go dosięgnąć ręką z tego punktu, na którym stał człowiek, aby go dotknąć i w ten sposób potwierdzić świadectwo oczu, wziąć to, co widzimy, w pełne posiadanie. Do tego potrzebne było malarstwo. Człowiek, malując, ściągał wszystko, co mieściło się w obrębie horyzontu, na odległość ręki. Dla pogodzenia się z faktem, że otrzymał niezależnie od swojej woli takie, a nie inne otoczenie, musiał to otoczenie odtworzyć, jeszcze raz jak gdyby własnoręcznie zaprojektować. Ta zgoda rodziła przyjaźń, rodziła miłości, satysfakcje estetyczne, sam ją jednak człowiek w naturze wybierał i wskazywał.

Tak jest i teraz, z tym że horyzonty dostępne naszej myśli i wyobraźni nie pokrywają się już z horyzontami zakreślonymi bezpośrednio naszym wzrokiem. Musimy nawiązać wyobraźniowy kontakt z tą skomplikowaną i ogromną przestrzenią, którą zamieszkuje, musimy ten kontakt potwierdzić w tym punkcie, na którym stoimy, musimy starać się z tego punktu dosięgnąć stale uciekający od nas horyzont, aby czuć się w danej nam rzeczywistości jak u siebie, aby nie stracić z nią kontaktu.

To właśnie czyni malarstwo dlatego tak się zmienia i będzie zmieniać, bo zmienia się stale przestrzeń, w której żyje człowiek.

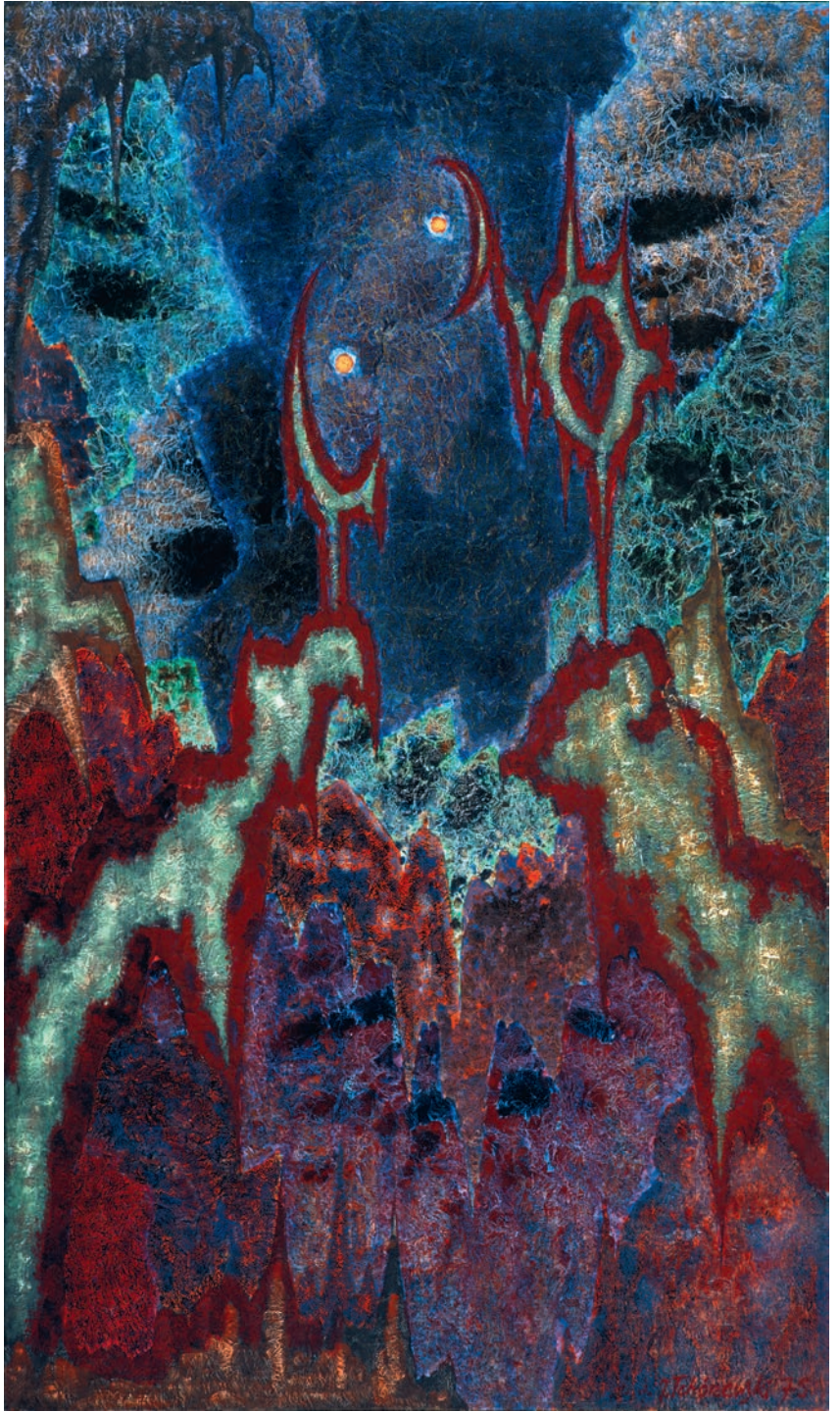
Jest niezłym paradoksem, że do tej pory poruszamy się wyobraźnią po naszym skomplikowanym świecie wedle kierunków wykreślonych przez — teozofa. Przecież po Mondrianie nikt nie „oswoił przestrzeni” w sposób równie systematyczny, kompletny i doniosły. Chyba masz rację, że to wielki problem i wielka podnieta dla kolektywnych wysiłków.

Czy zechciałbyś na zakończenie rozwiązać pewne moje wątpliwości? Słyszę wciąż termin „sztuka intelektualna” (tak się określa jedną z naszych orientacji artystycznych). Coś mi tu zgrzyta w uszach.

Sztuka współczesna w stopniu dawniej niespotykanym zaangażowała intelekt zarówno w proces twórczy, jak i w proces odbioru. Od czasu wyeliminowania w twórczości plastycznej funkcji odtwarzania proces twórczy stał się każdorazowym połykaniem do istnienia takich faktów plastycznych, które nie mają gotowych modeli w zasięgu naszego oka. Malarstwo tradycyjne demonstrowało gotowe już sytuacje z otaczającej nas rzeczywistości, mające swoje racje, uzasadnienia, komentarze mieszczące się w nich samych, czyli poza czy przed malarstwem. Malarstwo dokładało do tego w zasadzie jedynie komentarz wrażliwych zmysłów. Obecnie te fakty plastyczne, które tworzy malarstwo współczesne, muszą same się bronić i uzasadniać, przekonywać o swoim sensie i logice. Stąd cała sztuka współczesna jest w jakiś sposób sztuką intelektualną. Przywykło się wprawdzie uważać za intelektualny jej nurt jasny, czysty (wywodzący się od konstruktywizmu), natomiast nurt ciemny, grzeszny ma być jedynie podległy zmysłom i namiętnościom. Jest to jednak uproszczenie i chyba niewielkiej trzeba przekory, aby pokusić się o udowodnienie, że udział intelektu w formowaniu się ciemnego nurtu sztuki współczesnej jest niemniejszy. Inna sprawa, że sztuka — jak ją nazwałem — „jasna” jest ascetyczna, gardzi ciałem, gardzi w zasadzie formą (brzmi to paradoksalnie), to znaczy dąży do uwolnienia się od formy, chciałaby obyć się bez niej, chciałaby stać się jedynie jakąś widzialną myślą — sztuka zaś ciemna, grzeszna, cielesna cierpi i robi złe uczynki — ale też myśli.

rozmawiał Jerzy Stajuda

Skrócona wersja rozmowy opublikowanej w: „Współczesność” 1965, nr 21, s. 5, 8





1987

Jan Lebenstein

1930–1999

Z czasem przychodzi odpowiedzialność

Krystyna Czerni: Oglądając pana wystawę w Muzeum Narodowym w Krakowie [1992], na której zebrano prace z okresu 36 lat, zastanawiałam się nad ewolucją tego malarstwa. Jak to się stało, że wychodząc, czy może raczej odbijając się od tradycji kolorystycznej, poszedł pan właśnie w kierunku sztuki tematycznej, tak bardzo mrocznej i drapieżnej, aż doszedł pan — stopniowo, ale konsekwentnie — do sztuki będącej w dużym stopniu zaprzeczeniem koloryzmu? Czy uczeń Nachta-Samborskiego, autor utrillowskich, rozświetlonych pejzaży z Rembertowa mógł przeczuwać, że jego prawdziwą genealogią stanie się sztuka wielkich outsiderów, jak Füssli, Goya, może Daumier?

Jan Lebenstein: Wie pani, naprzód się nigdy tego nie przewiduje. Cała sztuka współczesna nie miałaby sensu, gdyby nie było tej zabawy w nieznane. No, chyba, że ktoś coś zaczyna i potem kontynuuje przez całe życie — jest wielu takich malarzy... U mnie to musiało narosnąć z czasem, bo przecież nie jest się znikąd. Moim pierwszym środowiskiem artystycznym była Akademia warszawska pod koniec lat czterdziestych, gdzie królował kapizm. Miałem wtedy tę cechę, że byłem akustyczny, zresztą pewnego rodzaju akustyczność młodych ludzi wydaje mi się rzeczą cenną, która później owocuje. To nie znaczy, że przepadałem za malarstwem kapistów, ale ponieważ wcześniej nie miałem żadnego styku ze sztuką, chciałem się wiele dowiedzieć, tak że na przykład nie odrzucałem kontaktu mówionego z kolorystami, to było dla mnie może najciekawsze. Nie miałem przewrócone w głowie, jak wielu... Z czasem czułem w malarstwie dotkliwy brak tematu. Bo jednak obraz musi mieć dla mnie swoją nośność, byłem zawsze niewrażliwy na malarstwo czystej abstrakcji, podobnie jak obce mi było malarstwo będące przedłużeniem postimpresjonizmu, taka sztuka — pochwała natury. Surrealizm był sprawą bardzo odżywczą,

*Figura osiowa nr 152, 1962, technika mieszana, płyta,
100 × 80 cm, kol. Zachęty*

ale dla mojego pokolenia to już okres historyczny. Malarstwo materii — może poza Tapiesem i kilkoma — też nie, bo nie miało nośności wewnętrznej. Przypadkowe, niekontrolowane układanie plam na płaszczyźnie to jednak założenie jakiejś bardzo wąskiej estetyki. Chciałem przebić się do czegoś, co z dużej części sztuki aktualnej uciekło. I tutaj użyteczną rzeczą były dla mnie ciągoty wstecz. Bo wcale nie uważałem za obowiązujące te wszystkie deklaracje aktualności, postulaty sztuki nowej, nowość, nowość za wszelką cenę...

[...]

Wracając do ewolucji pana sztuki — zaskakujące jest, że przebiegała ona jakby na odwrót. Wielu twórców dąży z czasem do prostoty, pewnej syntezy, czy nawet ascezy, eliminując stopniowo wszystko, co niekonieczne. W pana sztuce przeciwnie — coraz więcej rozgadania, baroku, misternej formy, fabuły.

Właściwie jest tak, że maluje się ciągle jeden i ten sam obraz; tylko że samo podejście do obrazu — mówię o sobie — ulega ewolucji, ponieważ ja też ulegam ewolucji, będąc wiernym sobie. Siłą rzeczy to się musiało także odbijać na obrazach. Nie zgadzam się z pani sformułowaniem „rozgadania”; wprost odwrotnie, uważam, że rozbudowanie tematu, jeżeli utrzymane jest w „kanonie”, wzmacnia nośność emocjonalną obrazu. Skończmy wreszcie z tą akademicką dyskusją podziału na literackie i nieliterackie. Pięćdziesiąt lat wcześniej ewolucja szła z redukcją tematu, aż doszła do pustego płótna. No i co?

Jak przyjechałem pierwszy raz do Paryża w 1957 roku, ogromnym odkryciem były dla mnie podziemia Luwru — sztuka sumeryjska, Kartagina, stele, cała metafora trwania, szlachetność starej materii. I pierwszy etap mojej twórczości nazwałbym właśnie okresem tworzenia własnego pierwotniaka, własnego prymitywu, kanonu, od którego trzeba zacząć. Ja zacząłem od prawie geometrycznego podziału płaszczyzny na papierze milimetrowym — w przeciwieństwie do tego, co postulowała szkoła. I wydaje mi się, że wypracowanie takiego pierwszego modelu, z którego można czerpać, i który — mam nadzieję — gdzieś się przewija w moim malarstwie po dzień dzisiejszy, było istotne.

Malując *Figury osiowe* w latach sześćdziesiątych, jednocześnie jednak robiłem zeszyty — *Carnets intimes* — które były pewnym uzupełnieniem. To nie są rzeczy do pokazywania, ale widocznie drzemała we mnie jakaś potrzeba rozbudowania treściowego, widocznie figury osiowe, które miały dla mnie zaszyfrowane znaczenia, w pewnym okresie przestały mi wystarczać.

[...]

Zwykło się uważać, że sztuka ma przede wszystkim działanie katarakcyjne, oczyszczające — tymczasem może też mieć siłę destrukcyjną, kiedy i twórca, i odbiorca przegrywają z własnym katastrofizmem, z przecuciem zła czy



Sąd apelacyjny, 1975, akryl, olej, płótno,
130 × 198 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

choćby tragizmu. Kiedy ogląda się pana „bestiaria” i te wszystkie „zwierzoczłəkoupiory”, robi się czasem straszno. Czy pan czuje w swojej sztuce taką siłę, czy jej się pan boi, czy jest w stanie nad nią zapanować?

Poruszyła pani bardzo ważny temat. Zdarza mi się słyszeć, że „pana obrazy są piękne, ale odpychające, z tym nie można żyć”. Nauczyli się czytać obrazy abstrakcyjne i z tym zostają. Czytelnik musi rozumieć, gdy czyta. Obraz jest nośnością pomiędzy twórcą a odbiorcą, a poza tym to może nie tak zawsze straszno, może czasem ironicznie wesoło — zlepek „zwierzoczłəkoupiór” odrzuca mnie wprost. Ale to się zmienia, są okresy, kiedy się pewne rzeczy akceptuje, i inne — kiedy się je odrzuca. Wiem po sobie, że są też całe ciągi malarstwa, które — może podświadomie — zostawiałem na strawienie na później, bo nie czułem się jakby dość dojrzały, to nie był odpowiedni stan psychiczny.

Natomiast co do samokontroli — sztuka nie jest przecież tylko dowolnością, ale także umiarem, samokontrolą. Sztuka niekontrolowana — to może dobre dla malarzy początkujących, jakaś śmiałość, rzucenie się z głową w przepaść. Z czasem przychodzi jednak odpowiedzialność.



Gdzie jest według pana granica, za którą można się tak łatwo ześlizgnąć w manierę, w perwersję? Bo w pewnym momencie nawet demony mogą wydać się przyjemne, a wtedy najłatwiej sprzedać duszę (i sztukę) diabłu.

Mnie się wydaje, że to jest właściwie kwestia umiaru. Artysta powinien mieć zasadniczą rzecz — wiedzieć, kiedy się zatrzymać, kiedy nie przesolić. To się wiąże z intelektualną odpowiedzialnością za swoją pracę.

[...]

Wydaje mi się, że u pana jest jeszcze jedna granica „diabelstwa”. Ragon napisał kiedyś, że pan ma odwagę, bo dąży do brzydoty. Myślę, że to nieprawda i właśnie estetyczne, wyrafinowane piękno jest tutaj tą granicą, bo nie jest pan w stanie namalować przemyślnie brzydkiego obrazu. Nowosielski powiedział kiedyś, że malując pięknie zło i diabła, w jakiś sposób je się zbawia, dlatego prawdziwym obrazem piekła mogą być tylko po prostu złe, brzydkie obrazy. Niektórzy współcześni artyści tego próbują — tworząc obrazy pełne zgrzytów, wyzywającej szpetoty, żeby w ten sposób oddać diabelstwo rzeczywistości.

No dobrze, ale przecież obraz musi mieć pewną nośność estetyczną! Więc co — brzydota, i co — zrobić brzydką materię, brzydki temat, brzydka kobieta, brzydko malowane... Przecież tutaj musi być jakaś rekompensata! Sztuka polega właśnie na tym, żeby z tej brzydoty wyciągnąć szlachetność, żeby z błota ulepić coś szlachetnego, a nie zostawić błoto błotem. Bo zostawienie błota błotem jest pominięciem całego aktu kreacyjnego. Bez metafory. Wtedy co zostaje? Nic. Tożsamość brzydoty. A chodzi o to, żeby tożsamość brzydoty została zrekompensowana.

[...]

Wielokrotnie mówił pan, że malowanie — poza tym końcowym akordem — jest dla pana ogromnym wysiłkiem, mordercą. Czy zawód, droga artysty to raczej dopust boży, czy wybranie?

Tak mówiłem, ale to jest indywidualne, może ktoś inaczej pracuje, na szczęście każdy jest inaczej uformowany. Ja nie jestem męczennikiem sztuki i kupę śmiechu we mnie budzi, jak facet mówi, że „poświęcił się sztuce” i jeszcze zrobił na tym pieniądze i sławę. Chciałem tylko powiedzieć, że to wymaga dużego wysiłku, zresztą nie tylko malowanie, każda praca twórcza. Malowanie „figur osiowych” czy „zwierząt” było związane z gestem ręki i resztą mięśni. Formowanie materii. To była robota wprost fizyczna.

[...]

Chciałabym jeszcze na chwilę wrócić do wspomnień. Rozmawiałam kiedyś z Mieczysławem Porębskim o latach pięćdziesiątych, o Arsenalu; przyznał wtedy, że cały ten pospieszny ekspresjonizm tamtych lat nie przypadł mu do gustu, ale ogromne wrażenie wywarła na nim wystawa pejzaży Lebensteina w Teatrze na Tarczyńskiej, u Białoszewskiego. To było właśnie to, co odpowiadało jego wrażliwości. Pół roku później otwieram „Zeszyty Literackie” i tam — w wywiadzie z Wiesławą Wierchowską — czytam pana pretensje, czy może rozżalenie: tak, miałem wystawę, przyszedł Porębski i nic, oglądał moje prace jak dym, jakby nic nie widział, wszedł i wyszedł bez słowa. Dalej było jeszcze o klikach interesów i o krytykach, że są „najgorszą hołotą intelektualną”. Przyznam, że to zestawienie ubawiło mnie setnie i rozczuliło — bo zdałam sobie sprawę, jak ważny jest dla artysty ten pierwszy odbiór, gorąca reakcja.

To jest bardzo ważne, szczególnie na początku. Bo później — mówię cały czas o sobie — później skóra twardnieje. Jednak ma się inną odporność, mając lat 20, a inną mając 60. Poza tym wtedy ma się dużo więcej złudzeń, brak doświadczenia, nieznamość gry, tych wszystkich rzeczy, które składają się na tajemniczość całej zabawy... Też nie przepadałem za ekspresjonizmem, a jeśli grupa Arsenalu istniała, to byłem poza nią. A na Tarczyńskiej wystawiałem nie pejzaże, ale „figury kreślone”, wpisane w płaszczyznę milimetrowego papieru. Poprzedniczki figur osiowych. Jeśli idzie o przesadne chyba określenie krytyków, wyjaśniam, że chodziło mi o krytykę zależną od galerii, wpłątaną w komercję. W Polsce na szczęście to jeszcze nie istnieje. Starsze pokolenie krytyków, jak Cassou czy Cogniat, Ragon widzieli to zagrożenie, i nie jest przypadkiem, że Ragon — tamci zmarli — odszedł od krytyki malarstwa z nadejściem „nowej epoki”.

A gdyby Porębski wtedy z panem porozmawiał, docenił? Może wszystko potoczyłoby się inaczej, może na przykład by pan nie wyjeżdżał?

Gdyby mnie poklepał... Ale to przecież nie zależy tylko od jednej rozmowy. Powiedzmy sobie szczerze, ja zawsze marzyłem, żeby wyrwać się z Warszawy. Miałem tam kilku świetnych przyjaciół, ale to było kilka osób. Poza tym była „warszawka”, te układy, hierarchie, ta cała klika na Krakowskim Przedmieściu... W Paryżu znalazłem szerszą konfrontację i możliwość pracy. Tu też zaprzyjaźniłem się z ludźmi, których nie poznałbym w Warszawie.

Niedawno dopiero przeczytałam dzienniki Cybisa i to jest właśnie w nich najbardziej wstrząsające. Cała ta dworska atmosfera, te wszystkie taktyki, intrygi, wizyty ambasadorów, nagrody, stypendia, spekulacje...

„Hrabina przyszła, hrabina wyszła”... (a czyje to? — zgadnijcie). Bardzo się cieszę, że pani też to tak odebrała. Ja zresztą ostatecznie byłem na marginesie. Ale Cybis uratował mnie od jednej rzeczy i za to jestem mu niezmiernie wdzięczny. Były

wtedy jakieś nagrody państwowe dla młodych i kiedy przyjechałem w 1964 roku, młodzi malarze, moi koledzy, wysunęli mnie do takiej nagrody. I Cybis powiedział — nie! A nagroda była związana z medalem PRL-owskim. Tak że jestem mu wdzięczny, bo dzisiaj musiałbym się wstydzić, że noszę w klapie jakiś tam order.

A tak serio, to wydaje mi się, że jest jedna rzecz, za którą zapłaciłem wyjazdem. To był okres bardzo żywy — koniec lat pięćdziesiątych, początek sześćdziesiątych. Coś się zaczynało wykluwać w malarstwie młodego pokolenia, od czego zostałem odcięty.

[...]

Czy zostając w Paryżu, szukał pan jakiegoś środowiska artystycznego, czy decydował się tworzyć dla kilku najbliższych przyjaciół?

Dla mnie zawsze to była kwestia dosyć wąskiego kręgu. Bywają malarze ze środowiska, mocno spopularyzowani, trafiający w aktualne potrzeby, w gust — co nie musi być w każdym przypadku negatywne. Oczywiście bardzo przyjemnie być na tapiecie, ale ja nie miałem nigdy takich pretensji, choć za to wszystko czymś się płaci...

[...]

A z malarzami ja się do dzisiaj niezbyt blisko trzymam, bo z nimi jest bardzo trudno żyć. Mam tylko kilku przyjaciół malarzy, ale to nie jest oparte na żadnych wspólnych poglądach estetycznych, bo mamy absolutnie inne, i tak jest dobrze. To bardzo częste zjawisko, że artyści, którzy są sobie bliscy, bardzo się nie lubią, i jak mają jakieś wspólne cechy, to podświadomie jeżą się na siebie. Stąd pewne odległości estetyczne są zaletą. Tak że do dziś nie trzymam się żadnego środowiska malarskiego w Paryżu, choć miałem wejścia do wielu, ale zawsze albo się szybko wycofywałem, albo przestawałem być atrakcyjny, bo akurat miałem inne poglądy na inne rzeczy. Majątku się nie dorobiłem, ale robiłem zawsze to, co chciałem. Przynajmniej tyle mogę powiedzieć.

[...]

rozmawiała Krystyna Czerni

Fragmenty rozmowy opublikowanej w: „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 48



Koń, 1967, olej, płótno,
80 × 95 cm, Galeria Arsenał w Białymstoku

1988

Jerzy Panek

1918–2001

To ja jestem kierownikiem

Krystyna Czerni: Panie Jerzy, proszę mi opowiedzieć coś o swoim dzieciństwie.
Jerzy Panek: Ja pochodzę z przedmieścia Tarnowa, z Zabłocia — tam mieszkali Żydzi i Polacy, przeważnie rzemieślnicy. Nasz dom był przy ul. Św. Marcina — stary, dość długi i cały drewniany, bez gwoździ, na kołki drewniane. Mam tutaj taki kołeczek, widzi pani? Zabrałem, jak burzyli ten dom, miałem wtedy 12–13 lat, to jedyna pamiątka... W tym domu mieszkał mój dziadek, Jan Bulaga, krawiec. Szył tylko liberie dla woźniców; dziadek i kilku rzemieślników z Dąbrówki Tuchowskiej — skromni, biedni ludzie, ale fachowcy. Wszystko w rękach szyli! Drugi mój wujek, też krawiec, pracował niedaleko, u majstra Kubisztala na placu Burek. Tarnów to było wtedy bardzo żywotne miasto; wszyscy jeździli na furmankach, na koniach, ogromny ruch. Był też jeden tramwaj — od dworca kolejowego na ulicę Lwowską, kawał drogi, z 5 km. Samochodów się prawie nie widziało, pamiętam tylko bugatti, którym jeździł hrabia...

Czytałam gdzieś, że pan podglądał dziadka, jak rysował na filcu wykroje, i rysował pan węglem po ścianie.

Tak, bo oni wyrzucali z żelazek spalony węgiel drzewny, a ja rysowałem... No i kuzynki mnie potem prały, bo ten dom był bielony wapnem.

[...]

Pana ojciec był drukarzem, chodził pan do drukarni, wiedział pan, na czym polegała jego praca?

Ojciec najpierw pracował w Bydgoszczy, drukował pieniądze, a potem w drukarni u Anczyca, niedaleko Wawelu. Ojciec był fest fachowiec, drukował na tych staromodnych, płaskich maszynach. Wszędzie musiała być tzw. nakładaczka, każdy arkusz papieru musiała podać dziewczyna. To średniowiecze było! Ręczna robota, najlepsze druki. Mam tu gdzieś parę książek, o — niech pani zobaczy: *Pieśni* Jana Kochanowskiego, a z tyłu opis: „Druk niniejszy tłoczyła z klisz wykonanych w zakładzie fototechnicznym Stanisława Melanyka oficyna Anczyca i spółki w Krakowie,

pod kierownictwem Ferdynanda Pierackiego. Składał Stanisław Obtulowicz, tłoczył Józef Panek. Odbito 350 egzemplarzy”. 1926 rok.

Jaka piękna czcionka! I papier, i wyklejka — чудо!

Bibliofilskie wydanie. Jeszcze pani pokaże, to jest nekrolog ojca: 1955 rok, koniec października. „Towarzysz sztuki drukarskiej” — Józef Panek.

[...]

Pan zdał maturę tuż przed wojną, w 1939 roku, i prosto ze szkoły trafił pan do wojska, prawda?

Wtedy mi się jakoś udało, wróciłem cało z Wołynia, spotkałem kolegę, poszliśmy do knajpy. I tam pierwszy raz widziałem Dunikowskiego, balował z dziewczynkami lekkich obyczajów, zachwycony... Wspaniały facet! Jeszcze wtedy z nim nie rozmawiałem, ale zobaczyłem ogromną dynamikę w tym człowieku, przecież on się urodził w 1875 roku!

[...]

A ja po powrocie z frontu poszedłem do Kunstgewerbeschule, ale ją szybko zamknięto, więc zacząłem pracować w prosektorium Collegium Medicum przy Grzegórzeckiej — co ja się tam napatrzyłem, szkoda mówić! Właśnie odkryli groby w Katyniu, pojechało kilku lekarzy, opowiadali... Poza tym patologia, ale to jeszcze nic, to są choroby, ścina ludzi nowotwór. Najgorsze są sprawy kryminalne: rąbnie ktoś kogoś, ludzie zabijają, tłukąc w głowę. Widziałem potem te głowy, te czaszki.

Nie miał pan potem koszmarów?

Niespecjalnie. Jaki jest człowiek, to przecież wiemy — co człowiek może zrobić z człowiekiem. To są bardzo cienkie sprawy, o jakich mówimy... Świat jest nieuczciwy! Nie-u-czci-wy! To pani powinna wiedzieć.

Bywa uczciwy, czasami...

Tylko w jakichś opowiadaniach. Ale ja pani coś powiem: chwała Bogu, że jest nieuczciwy. Bo wtedy on się jakoś rozwija! To jest okrucieństwo, ale tak jest. Przecież ja stary jestem, to cud, że przeżyłem te różne rzeczy. Trafiłem do obozu w Płaszowie — właściwie byłem zadowolony, bo chciałem to zobaczyć. Przecież ja miałem różne znajomości, robiłem Niemcom karykatury, mogli mnie wcześniej wypuścić. Ale to były dwa miesiące najwyższych studiów, jakie miałem w życiu!

[...]

Jak pan się stamtąd wydostał?

Pomógł mi Helmut Heinsohn, główny grafik Franka, wydawał takie pismo o Krakowie — stolicy Gubernatorstwa. Poznałem go jeszcze w Kunstgewerbeschule,

wspaniały, uczciwy facet. I z tego Płaszowa przez jednego Ukraińca podałem kartkę do matki, żeby poszła do Heinsohna, który pracował w Ost-Institut, w Collegium Maius. I on mnie wyciągnął, przez jakiegoś niemieckiego generała. Dowiedziałem się potem, że Heinsohn żyje, mam od niego list sprzed kilkunastu lat. Gdyby nie on, straciłbym prawą rękę, bo miałem już zakażenie... głód i brud, wypadki, wielu obcinali ręce.

[...]

Wie pan, że pierwszy raz zobaczyłam pana prace u doktora Mitarskiego, słynnego krakowskiego psychiatry? Nad jego łóżkiem wisiał cały ikonostas: kozy i konie.

Mitarski, ksywa „Bebek” — świetny facet! Miał też moje portrety, chyba z pięćdziesiąt.

[...]

W pana pracach często wraca ten wątek szaleństwa: *Świdrowaci, Obłąkane*. Czy obserwował pan chorych właśnie dzięki kontaktom z Mitarskim? Był pan u niego w szpitalu?

Ale mnie też rodzina chciała wsadzić do Koberzyna! Że jestem pijak, alkoholik. Znałem wielu lekarzy psychiatrów: Mitarski, Kępiński, Szpecht. Przychodziłem tam często, a jak trafiał tam ktoś ze znajomych, to byłem codziennie. Kiedyś nawet przebrałem się za lekarza i robiłem z nimi obchód — że niby taki instruktor. Znałem cały ten świat, czułem go.

Myśli pan, że żeby być dobrym psychiatrą, trzeba samemu być trochę szaleńcem?

Absolutnie. To są naprawdę wnikliwi ludzie. Oni mają więcej z duchownych niż z lekarzy. Ja ich strasznie cenię, chyba najwięcej się przyjaźniłem z psychiatrami. I czasem sobie myślę — faktycznie, oni wszyscy byli trąceni. Olbrzymia wyobraźnia! Przecież Bebek to był wizjoner. Przyjaźniliśmy się tyle lat... Ja też wiem, że mam fioła, ale bez fioła by człowiek nie ruszył. Całe moje życie jest oparte na błędach, mnie zewsząd wyrzucali. Kilka razy byłem wyrzucany z akademii, a mimo to mam tytuł profesora honorowego.

No a jako to było naprawdę z tym alkoholem?

Widzi pani, ja już nie piję, ale alkohol to jest cu-dow-na rzecz! Drobiazg, a robi dużo. Bo mówi się — picie. A gdyby nie picie, to byłbym taka zwyczajna bida: uczciwy, porządny, robiłbym jakieś afisze, to, co ludzie chcą. Rozumie pani? Nie to, co ja chcę — tylko to, co ludzie chcą. Alkohol jest objawieniem! Mogę się dwa razy pod tym podpisać! Ob-ja-wie-niem!



Koń I, 1967, olej, płótno,
59 × 83 cm, Galeria Arsenał w Białymstoku

W jakim sensie objawieniem? Co on daje?

No, wyobraźnia! Towarzystwo! Nigdy nie piłem sam, próbowałem kiedyś — dwa, trzy kieliszki i kładłem się spać. Pić trzeba w towarzystwie, np. z Jackiem Pugetem. Albo z Cybisem, z Artkiem Nactem. Nasz rozwój nastąpił przy alkoholu, jestem przekonany, że gdyby tego nie było, to byłoby z nami krucho. Co ciekawe, myśmy o sztuce prawie nie mówili. Tyle lat z nimi piłem i pani myśli, że mówiłem coś o sztuce? O malarstwie najlepiej nie mówić. W Warszawie tośmy zawsze siadali w SPATiF-ie, był Gierowski, jeszcze żył Józek Kluza. Ja robiłem przerwy — trzy lata nie piłem, ale siedziałem z ludźmi. Tak samo Artek Nacht, nigdy nie pił, kieliszka nie tknął, ale siedział do końca w tej grupce ludzi, niedużej, najwyżej siedem, osiem osób. I nieraz koło obiadu mówi: wiecie co, idę się przespać. A myśmy się zorientowali, że on nie szedł się przespać, tylko malować. Nawet się nie przyznawał, że pracuje. Miał pod Warszawą taką chałupinę i tam pełno obrazów — malowane na papierze, duże głowy, portrety. W ogóle ich nie pokazywał!

Pamiętam spotkanie w latach pięćdziesiątych, w Sopocie — jakaś knajpa w ogrodzie, jesień, bo już liście żółkły. Siedzieliśmy w tej knajpie, przyszedł Nacht,



Konia II, 1966, olej, płótno,
58 × 84 cm, Galeria Arsenal w Białymstoku

Cybis, jeszcze któryś z profesorów; w pewnym momencie Cybis się wkurzył i mówi: „Cała Polska to kurwa!”, a Artek tylko przy nim siedzi i tak go przygląda: cicho, cicho, żeby tak nie mówił, bo to niegrzecznie. Chciało mi się śmiać, bo to był piękny, słoneczny dzień, nie było jeszcze dwunastej, złote liście — a ten w kółko „Cała Polska kurwa”... O co poszło? Artek wziął jego żonę na bok, a ona mówi: odrzucili Jana! Miała być jakaś wystawa w Sopocie i odrzucili Cybisowi jeden z obrazów, więc zdjęli resztę i wycofał się z wystawy. Pewnie nawet nie patrzyli, kto jest podpisany, i tak na oko odrzucili. Widzi pani, takie to są nieraz niesłychane historie... A Cybis to był oczywiście szaleniec. Ale tak między nami — mało się zmieniał, tak mi się wydaje.

[...]

We wszystkim, co pan mówi, brzmi ogromna niezależność — jak wypracować sobie taką wolność w życiu?

Niezależność polega na tym, że człowiek decyduje sam. Swoboda. To ja jestem kierownikiem! Ja na przykład nie powinienem wykładać czy pracować w jakiejś firmie. Swobodnym być! Mieć tego pieska, iść sobie gdzieś na spacer, mieć tych

dwóch czy trzech przyjaciół — fachowców. I z nimi żyć. Najważniejsza jest jednak praca, to, co człowiek robi. Jak człowiek jest młody — chce gdzieś uciekać, a to do Afryki, a to ma inne pomysły... A potem, w pewnym momencie człowiek musi sobie wybrać zawód — kim będzie. To jest bardzo ważne. Swoboda. Ja na przykład nie robię żadnych zamówień. Kiedyś dostałem zamówienie na ilustracje do Pana Tadeusza, do tej wojennej księgi: „O roku ów...”. Dyrektorem Muzeum Literatury był Adam Mauersberger, pojechałem do Warszawy rano — jechało się chyba z 10 godzin — przyszedłem do biura, dyrektor mnie zaprowadził do wspaniałego salonu, gdzie mogliśmy rozmawiać w cztery oczy, kazał mi usiąść na środku, i mówi: „Paaanie, niech pan nie czyta tego Mickiewicza!”. Dyrektor Muzeum Literatury... Myślę sobie: czytać to kiedyś czytałem, wiem, o co chodzi. *Pana Tadeusza* mamy we krwi, wiemy, którądy Napoleon szedł na Moskwę, widziałem ten film amerykański... Stańło na tym, że zrobiłem tylko konie, mimo że nie ma tam za dużo o tych koniach. I wie pani, ja się dużo nauczyłem od tego człowieka. Tego, że to ja decyduję, co mam robić. Nie żeby ktoś mi podpowiadał, ja sam wybieram — konie mi się podobają, to zrobiłem tylko konie, nic więcej. Może się wam podobać albo nie. Nie musi się podobać.

[...]

Pan teraz dużo rysuje — te kolorowe, pastelowe twarze są inne od tego, co pan robił wcześniej...

Bo ja jestem zupełnie innym człowiekiem. Światopogląd mi się zmienia, ja się zmieniam, co innego mówiłem 30–40 lat temu, a teraz co innego. Widziała pani moją wystawę najnowszych prac od 1993 do 1996? Zrobiłem kilkadziesiąt grafik i to jest coś zupełnie innego. A teraz robię zupełnie po akademicku, pokażę pani ten zeszytik, który zacząłem pół roku temu. Jak mnie szlag nie trafi i będę jeszcze robił następne grafiki — to znowu będzie coś innego... Zmieniam. I poglądy, i wszystko. Trzeba próbować. I obserwować — każdy człowiek się zmienia. Ja panią dzisiaj inaczej widzę niż wczoraj czy kiedyś; stale się pani zmienia. Widzenie jest największą sztuką, jeżeli chodzi o nasz zawód — jest najważniejsze. Ja na przykład siedzę teraz w jednym miejscu, tylko to okno, już tyle lat. Właściwie nie wychodzę od 1992 roku. Pewnych rzeczy już nie widzę, ale jest u mnie jeszcze wyobraźnia...

Codziennie pan rysuje?

Staram się codziennie choć trochę. Nieraz wstaję o szóstej, siódmej rano, jest jeszcze dobre światło, to wstaję i od razu z pół godziny rysuję. Pół godziny to dużo, przez ten czas to ja dużo zrobię. A potem się kładę albo się rozkojarzę — ktoś przychodzi, wczoraj był ten fotograf, dziś pani, kiedyś Mietek mi brodę ścinał... Najlepiej mi się pracuje, jak jestem sam.

[...] Ja pani coś powiem — może nie wszystko się zawsze nadaje do druku, ale rzeczy wypowiedane gwałtownie są moim zdaniem ciekawsze niż te wydumane. Powinno się gwałtownie, z impetem, z jakąś energią to wszystko pisać, a nie dumać długo i zastanawiać się. Rąbnąć i koniec! Ja właściwie nawet nie lubię, jak ktoś mówi o sztuce, naprawdę. Kiedyś — to był początek lat pięćdziesiątych, jakaś wystawa, referaty o sztuce — i profesor Fedkowicz zasnął. Często widziałem, jak gdzieś były rozmowy o sztuce, ci wielcy ludzie, z którymi się zetknąłem — spali. Naprawdę! Bo to takie ble, ble, ble... Myśmy chyba też za dużo powiedzieli. To są plewy... O sztuce trzeba mówić ekspresyjnie, próbować.

Ja też bardziej wolę rozmawiać z panem o życiu, o ludziach niż o sztuce. To jest ciekawsze.

Widzi pani, mnie to tak ożywiło, jak pani przychodzi i ze mną rozmawia, ale ja nie lubię za dużo gadać. Można czasem razem pomilczeć.

rozmawiała Krystyna Czerni

Fragmety rozmów przeprowadzonych w dniach 5–9 stycznia 1999 w Krakowie, niepublikowane



1989

Stanisław Fijałkowski

ur. 1922

Malowanie jest jak uprawianie jogi

Krzysztof Cichoń: Panie profesorze, gdyby jeszcze raz zaczynał pan od początku, co by pan zmienił w swoim życiu?

Stanisław Fijałkowski: Gdybym ja jeszcze raz miał możliwość wyboru? Ja to już kiedyś powiedziałem, że w zasadzie powinienem być zostać muzykiem, a nie malarzem. Malarzem jestem jakby zastępczo. Tak się ułożyły koleje losu, że w dzieciństwie nie miałem dostępu do żadnego instrumentu, potem przyszło pięć lat wojny, a kiedy się skończyła, miałem już 22 czy 23 lata, a więc byłem w wieku, kiedy studenci dziś kończą naukę. Ponieważ podczas okupacji interesowałem się również teatrem, trochę malowałem i robiłem grafiki, zapisałem się na studia w akademii. Starałem się bardzo przyzwoicie studiować nie tylko w uczelni, ale i poza nią, przez całe życie. Nie sądzę, żebym coś zaniedbał lub miał inne lepsze możliwości. Tak więc nic bym nie zmieniał. Miałem bardzo dobrego profesora — studiowałem między innymi u Strzemińskiego, to jest wielkie szczęście, że się mogło mieć takiego mentora. Właściwie czegoż ja bym mógł jeszcze pragnąć?

[...] Więc gdyby raz jeszcze można było się cofnąć do początku, czy byłby pan artystą?

[...]

Jestem bardzo szczęśliwy, że uprawiam ten zawód, bo choć trudny, ale przynosi mnóstwo satysfakcji i to niekoniecznie ściśle artystycznych. Zostałem pedagogiem, przez wiele lat to było główne źródło moich satysfakcji. Że mogłem młodzież wprowadzać w arkana sztuki, że to znajdowało oddźwięk w ich sercach i duszach. Że młode pokolenie garnęło się do nauki. I chociaż byłem wymagającym profesorem, to jednak mnie szanowali, do tej pory mam wielu przyjaciół właśnie wśród tej

7 III 1966, 1966, olej, płótno,
30 × 23 cm, kol. prywatna

młodzieży. To mi dawało wiele zadowolenia z tego, że w trudnym, marnym czasie, o którym pan wspominał — najpierw był okres socrealizmu, a potem też niezbyt łatwy czas dla artystów — udało się uchronić ich od deprawacji artystycznej.

[...]

Gdyby pan miał doradzać komuś, kto stoi dzisiaj przed wyborem, co by pan powiedział: czy można dzisiaj w Polsce zostać artystą?

Proszę pana, naturalnie że można, ale ja miałem zwyczaj — i nie porzuciłem go — żeby odradzać. Bo z tych, co się nie dadzą zniechęcić, coś może być. Z jednych będą potem prawdziwi artyści — i tych jest mało — a z drugich i tak nic nie będzie. Zabraknie im codziennej pracy, rozwijania możliwości, a to jedyna szansa, by zostać artystą. Myślę, że w Polsce w tej chwili można zostać artystą i to doskonałym. Dwie są tylko trudności: jedna to rynek i krytycy, którzy namawiają, a żeby koniecznie być awangardowym artystą, druga to galerie i pieniądze. Jeżeli ktoś nie będzie szedł na lep tych dwóch zachęt, może zostać artystą. Lecz trzeba pracować niezależnie od wszystkiego, co się dzieje, nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Oczywiście, wiedzieć o tym, zwiedzać świat, wszystkie muzea trzeba poznać, szczególnie w młodości. Od tego trzeba zacząć. Ale robić to, do czego się jest przekonanym i zupełnie nie bacząc na korzyści. Malowanie jest jak uprawianie jogi, najtrudniejszej jogi pracy. Polega ona na tym, by pracować tylko dlatego, że praca jest do zrobienia. Nie dla żadnych zasług ani zaszczytów. Jest robota do zrobienia, trzeba ją zrobić i koniec.

Czy jest taki moment, kiedy wszystko się zostawia, wchodzi do pracowni i wtedy człowiek jest sam?

Jest. Jak się maluje, to się maluje dla nikogo. Nie istnieje żaden powód malowania poza tym, że jest pewien problem do rozstrzygnięcia. To wymaga samotności. Dlatego kiedy ja maluję, jest cisza, staram się zachować porządek. Co staje się coraz trudniejsze, bo po 50 latach pracy to małe pomieszczenie jest przepelnione. Nie ma tego porządku, jaki mi przez wiele lat towarzyszył, wszystko było puste, cisza, spokój. Ja nie słucham wtedy muzyki.

[...]

Czy artyście są dziś potrzebne umiejętności warsztatowe, coś, co się nazywało *techné*?

Malarz bez warsztatu nic nie znaczy. I to zarówno dawniej, jak i dziś. Bez dokładnej znajomości warsztatu malarz nic sensownego nie może powiedzieć. Tak jak w muzyce trzeba znać harmonię, by cokolwiek skomponować. Nawet jak pan odstepuje od harmonii, to pan wie, czemu chce zaprzeczyć. Wartość powstaje dzięki zaskoczeniu, bo istnieje jakiś system i w nim raptem pojawiają się rzeczy, które nie wynikają automatycznie z systemu. Musi istnieć organizacja warsztatu, by to, co się robi,

miało jakiś sens ogólny. Wtedy te wyjątkowe efekty są prawdziwą wartością, a nie tylko mizdrzeniem się do widza.

[...]

Chciałem pana zapytać o tytuły, jakie zawsze nadaje pan swoim pracom. Nie zawsze. Czasem obrazy zamiast tytułu mają datę, ponieważ malowanie to rodzaj pamiętnika. Ja tylko zamiast słów buduję formy. To pamiętnik artystyczny. To pierwsza kategoria tytułów...

A tytuły opisowe, uwikłane w odwołania do literatury czy muzyki?

Te, które się wydają takie literackie, są czasami zwyczajnie nazwaniem problemu kompozycyjnego. Na przykład *Podział na pół* czy *Powtórnie odnaleziony podział na pół* — są ściśle związane z budową obrazu. Tytuły, wydawałoby się, literackie mają stwarzać pewien dystans i napięcie pomiędzy tytułem a obrazem. To jest potrzebne, by poruszyć wyobraźnię widza. A równocześnie mają one związek z obrazem, nie w warstwie przedstawiającej, tylko w tej, którą można nazwać archetypiczną czy symboliczną — jeżeli nie rozumie się przez symbol alegorii, tylko prawdziwy symbol, czyli coś, co pozwala ujawnić nieświadome treści. Niektóre z tytułów mają odniesienia do tradycji duchowych. To dotyczy, co zakrawa na paradoks, ogromnego cyklu *Autostrad*. Autostrada to pewien schemat kompozycyjny przeważnie ukośnie biegnącej linii lub wstęgi, która wiąże dół z górą, niebo z ziemią i jest nowym symbolem drabiny Jakubowej. Jakub widział drabinę, po której zstępowali i wstępowali aniołowie. To komunikacja między ziemią a niebem, naszą materialnością czy fizycznością a duchowością. Na tych autostradach nigdy nie ma samochodu, bo to nie ilustracja drogi samochodowej, ale komunikacja pomiędzy czernią i bielą mrokami a jasnością, nami jako ludźmi a tym, co jest ponad nami. Cokolwiek by to było. Z *Autostrad* wynikła seria *Nowych autostrad*, ale też *Studia talmudyczne*. To modlitewne wznoszenie się duszy ku górze, w zachwyceniu czy modlitwie, to tęsknota do czegoś wyższego. A dlaczego *Studia talmudyczne*? Bo akurat wtedy rząd przypomniał sobie, że najłatwiej konsolidować społeczeństwo wokół idei walki — najlepiej z Żydami. Jestem głęboko wierzącym chrześcijaninem, zdaję sobie sprawę, że korzenie naszej wiary są w judaizmie. Po drugie trzeba było zaprotestować przeciw temu, że na ziemi, gdzie byliśmy świadkami wyniszczenia całego prawie narodu, ktoś jeszcze ośmiela się coś takiego podsuwać jako ideę. Nasza kultura wynikała ze współzycia wielu kultur: Żydów, Niemców, Rosjan i Polaków. Nasza kultura to jest współdziałanie tych czterech narodów, wszędzie, w każdym mieście. To samo było w Łodzi. Nie jestem łodzianinem, ja się za bardzo nie mogę do tego odwoływać, ale na Wołyniu mieliśmy to samo. Urodziłem w Zdołbunowie, a do gimnazjum chodziłem w Łucku.

[...]

Czy zgodziłby się pan z rozpowszechnionym przekonaniem, że kultura staje się coraz bardziej „obrazkowa”?

Myślę, że tak. Obrazkowa — czyli prymitywna.

Wyżej stawia pan tradycję związaną ze słowem, z poezją?

Wyżej. Dlatego, że to inny stopień abstrakcji, to nie jest ta naoczność, jaka tkwi w obrazku...

A kiedy obraz jest symboliczny...

A to wtedy to już nie jest obrazek, to jest obraz, całkiem co innego. Ale kultura jest „obrazkowa”, co najlepiej widać w czasopiśmie.

Czy jest szansa, że graficy w pewnym stopniu ucywilizują te obrazki?

To się da zrobić. Tylko szkoły, niestety, nie chcą się tym zająć i używają komputerów wyłącznie do zarabiania pieniędzy, czyli do reklam. Nie znam ani jednej akademii, gdzie uczono by posługiwania się komputerem jako formą wyrazu artystycznego, przynajmniej w Polsce.

Czy artysta powinien czytać — i co?

Artysta powinien czytać wszystko. Mnie interesowały religie, symbolika z tym związana, Jung, połączenie kultury z nieświadomością, wreszcie filozofia.

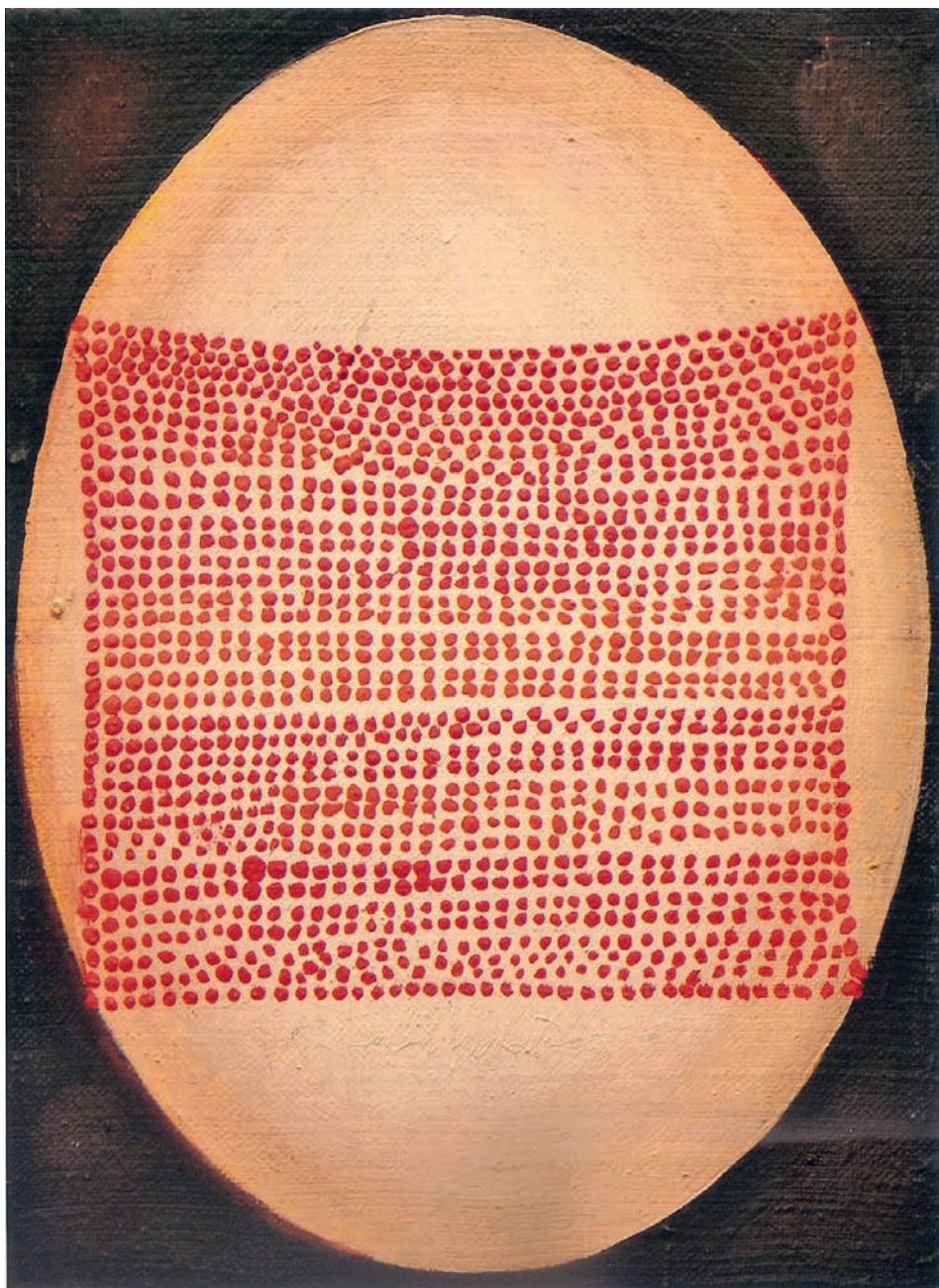
Bez tego nie można być dobrym malarzem?

Może i można, ale chyba trzeba wątpić, by dało się to ominąć. Wszystko to wiąże się z budową systemu metafizycznego. Trzeba, by jedno przenikało drugie, traktować malowanie jako działalność metafizyczną i sakralną. W obrazach mogą się pojawiać epifanie wartości duchowych. Jurek Nowosielski mówił wręcz, że duchy czy anioły się pojawiają.

Czy sztuka może człowiekowi pomóc wobec śmierci?

Wobec śmierci? Jeżeli jest się dobrym artystą i przez swoją sztukę godnie się żyje, to może pomóc przejść przez tę bramę. Ale jeżeli sztukę uprawia się dla innych powodów, jeśli jest tylko dekoracyjna czy tylko „handlowa”, nic nie pomoże. Bo to jest zdrada istoty działalności artystycznej. Przedmioty dekoracyjne też są potrzebne. Nie tylko modlimy się, ale i lubimy ładne filizanki. Lecz duchowość tego świata przejawia się tylko w niektórych dziełach.

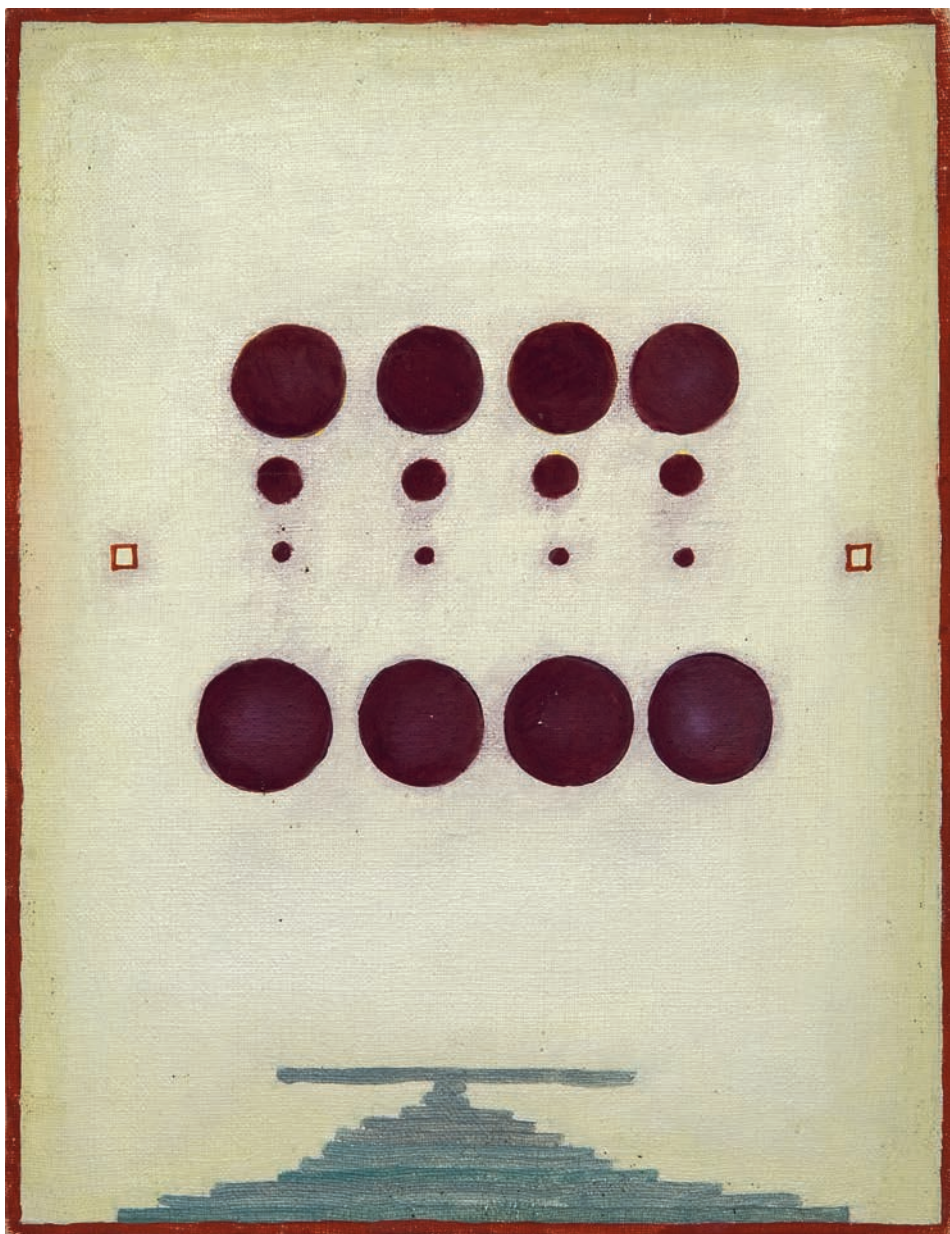
rozmawiał Krzysztof Cichoń



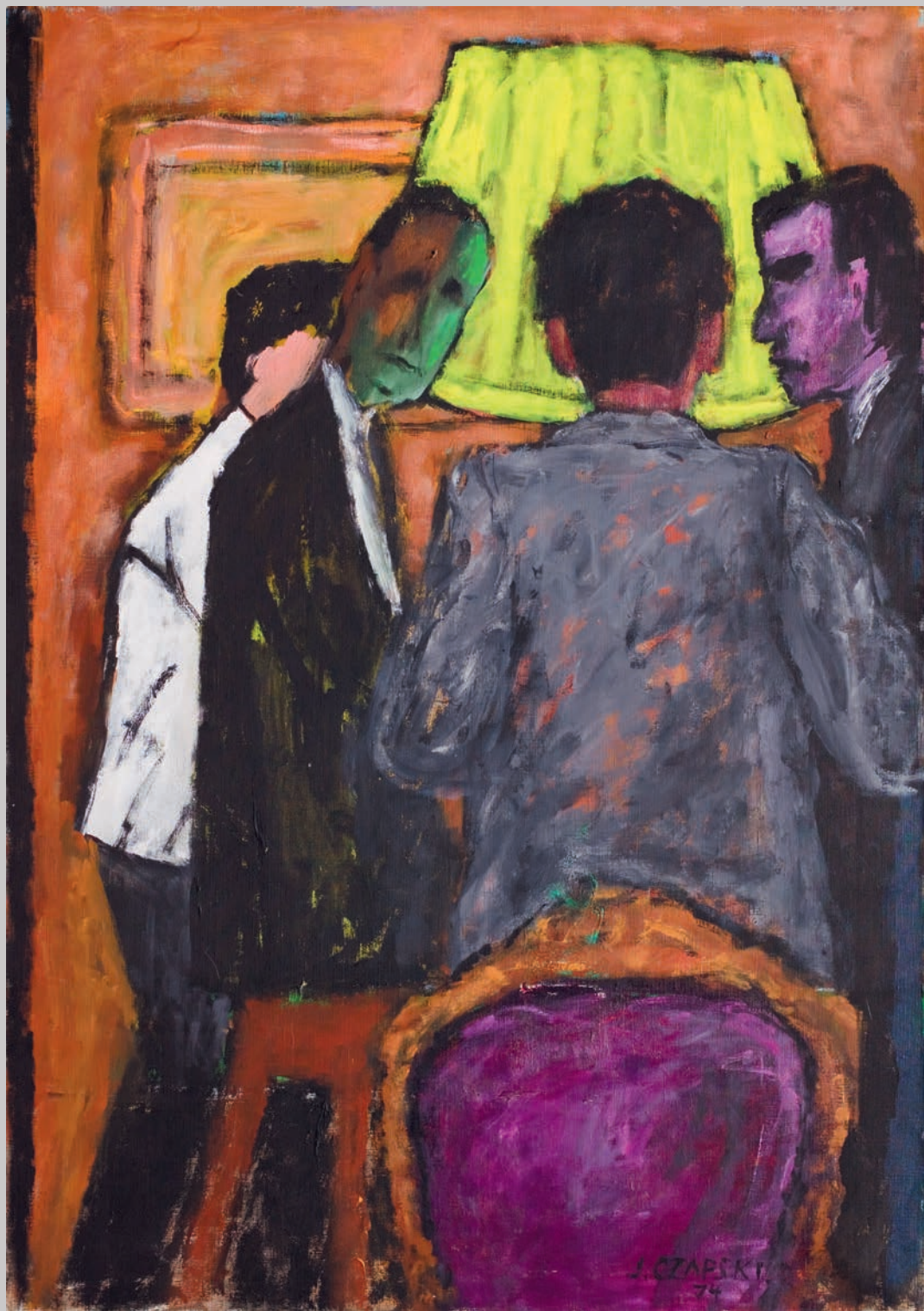
25 XI 1961, 1961, olej, płótno,
21 × 15 cm, kol. prywatna



Twój pejzaż, 1964, olej, płótno,
35 × 26 cm, kol. prywatna



24X 1964, 1964, olej, płótno,
30 × 13 cm, kol. prywatna



1990

Józef Czapski

1896–1993

Obraz i pamięć

[...]

Adam Sławiński: *Czapski* Muriel Werner-Gagnebin. [...] Napisano tu, że jest pan malarzem intuicyjnym, a z drugiej strony: „Czapski n'a rien d'un exalte” oraz „intuicja zawsze jest u niego powiązana z refleksją”. Czytając pana eseje dotyczące malarstwa, trudno nie docenić głębi przemyśleń.

Józef Czapski: Przez lata, lata ciemną drogą szedłem i trudna to była droga, bardzo trudna. Byłem zawsze na drugi plan spychany... Waliszewskiego szalenie kochałem. Walczyliśmy o niego i o Cybisa. Oni mi szalenie imponowali.

Zaskakujące, że pan, który przeżył tak wiele i widział tyle światów, ograniczył się w swoim malarstwie do tak wąskiego zakresu, do tego co Muriel Werner-Gagnebin nazywa „teatrem codzienności”.

Ona miała rację, wizja szła z tematem, choć prędzej była „antytematem”. Róg stołu mnie pasjonuje, stara gazeta daje olśnienie, dosłownie — olśnienie. Nigdy nie byłem malarzem abstrakcyjnym, choć to malarstwo zalało cały świat. Próbowałem czasami, ale nigdy nic nie dawało mi takiego natchnienia, jak stara gazeta. I znajdowałem tutaj olśnienie.

[...]

Które obrazy pamięta pan najlepiej?

Wskutek tego, że byłem w Paryżu, że dużo mieszkalem w Maisons-Laffitte, bardzo wiele znaczył dla mnie pejzaż, zaczął coraz bardziej znaczyć. I może niektóre portrety.

W barze, 1973, olej, płótno,

92 × 65 cm, kol. Krzysztofa Musiała, depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Muszę powiedzieć, że trochę mnie pan zaskoczył. Nie myślałem o panu jako o pejzażycie. Rzecz jasna, istnieje u pana pejzaż, ale głównie miejski, zgeometryzowany, specyficznie kadrowany, zamknięty, pozbawiony nieba, niekiedy podziemny pejzaż metra itd., ale pojmowałem go jako scenę owego teatru codzienności, bo zawsze jest tam człowiek, co najmniej jedna sylwetka albo portret. To zawsze było tak samo: spotykał mnie *the shock* i to nie było absolutnie ode mnie zależne. Stara baba, cztery wagony, tłum chodzący po ulicy, ukochane tematy teatralne, to była moja tematyka. Bardzo mało tutaj jest pejzaży, bo...

[...]

Do pewnego stopnia jest we mnie ekspresjonizm. Nie tematyka, ale wyraz. Muszę panu powiedzieć, że moją *idée fixe* była porażka, bo marzyłem o tym, żeby wyrazić ból. Siedziałem dość dużo w Dostojewskim, dużo czytałem i wie pan, ta tematyka się przetwarzała: stare baby, brzydkie koniecznie, „fiksowały” mnie i to — jak to panu powiedzieć — nie zależało ode mnie.

Jakaś konieczność?

Konieczność i rodzaj długu.

Wobec rzeczywistości?

Wobec rzeczywistości. I bunt przeciwko fałszywej estetyce, złemu malarstwu. Najbliższa moja przyjaciółka powiedziała: „Właściwie to ty jesteś bardzo okrutny człowiek”. A przecież ja nie byłem okrutny, ale widziałem życie, cierpienie. Marzyłem, żeby wyrazić ten ból, ale to jest niewyraźne. Może kobiety, te stare kobiety, które mną wstrząsały.

[...]

Starość jest dominantą pana malarstwa. Młodość, jak np. w *Portrecie młodego filozofa*, stanowi wyjątek. [...] Obraz z pięćdziesiątego drugiego roku bodajże. Ujmujący młody człowiek z taką poważną refleksją w oku. To jest w książce *La main et l'espace*, o, tutaj.

No naturalnie, to jest mąż autorki, Werner-Gagnebin. Siedziałem u nich, mieszkalem. Bardzośmy dobrze sobie żyli.

Pięknie kadrowane.

Zawsze wyciągnięte na moje dwa metry.

Aha! Więc to kadrowanie, to pana wzrost. Byłem tępy, dopiero teraz to sobie uświadamiam.

Naturalnie, to jest kadrowanie według wzrostu: skrót i ta geometria. Wagony, te stacje, wychodzące stare kobiety, to mnie pasjonowało.



Wystawa — szkic do obrazu, 1977, olej, płótno,
50 × 65 cm, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Te twarze przesłonięte oparciami, przecięte poprzeczkami, kadry w kadrze.
Ilekróć jadę metrem, myślę sobie — to Czapski.
Szalenie sympatycznie mi pan mówi, ale metro jest upiększone. Ta stacja, dwie
kobiety z kolumnami, to była Gare Saint-Lazare czy coś takiego...

Nazywa się to *Depart de la Gare Saint-Lazare* (1969).
Ale zdaje się dodałem jedną kobietę i dodałem słupy oraz — widzi pan — zawsze,
zawsze wyciągałem rzeczy w górę.

A ten obraz — *Vieille dame devant un train?*
Najprościej: wychodząc z wagonu, widzę jego zieleń, czysto malarskie wrażenie...
stara kobieta... ekspresyjny...

Więc było to migawkowe i natychmiast zapamiętane?
Najzupełniej. Gdy staram się kogoś pozować, zawsze, są to *choses ratées*. To musi się ruszać. I była to ludzkość... ludzkość głębokiego przeżycia.
[...]

Przyjaźnił się pan z Waliszewskim, do którego polska publiczność ma chyba teraz wielką sympatię.
Odkryliśmy go. Zupełnie nie miał z czego żyć. Nędzarz był zupełny... i trzeba było gwałtownie pomóc. Przyjechałem do Krakowa i wysłaliśmy go (mieliśmy przyjaciela, takiego Zdziechowskiego, brata Zdziechowskiego) na wieś, żeby sobie coś zarobił... Namalował wiele portretów. Ludzie byli zachwyceni. Jak ja mam go opowiedzieć? Przede wszystkim przecież — tematycznego z ludzi, twarzy, portretów. Pasjonowała go malarskość...

Pan już „opowiedział” Waliszewskiego, bo przecież poświęcił mu pan przepiękny szkic w swej książce *Oko*.
Mam drogocenne wspomnienie Waliszewskiego...

To się czuje, czytając pański szkic o nim. Wędrowaliście panowie po tej Polsce, której dawno nie ma, po tych wioseczkach, dworach.
Właśnie, i potem zatrzymywaliśmy się w starych żydowskich domkach, brudnych... Można powiedzieć, że Zyga nie utonął dzięki staraniom moim i mojej siostry. Matka Waliszewskiego — zresztą wariatka okropna, nieznośna; ona była biedna kobieta — uważała, że syn jest geniusz, a my go chcemy wykorzystać. Zupełna wariatka. Kiedy przyjechał do Paryża, dyktował mojej siostrze takie listy do matki: „Bardzo jest zimno i bardzo mroźno, nie ma pieca”. Ja mówię: „Zyga, co ty opowiadasz?”. A on: „No, mamusia nie zrozumie”...

Zyga Waliszewski miał humor wspaniały. On był mistrz swego rodzaju. Nieraz myślę, że on był genialny właśnie. On: kolorowość, nieprzystępność tematów, nigdy się przy nich nie zatrzymywał [...]. Było poczucie niespodzianki, absolutnej niespodzianki. Myśmy go kochali najprościej.
[...]

Tadeusz Kantor, którego nieoczekiwanie spotkałem teraz w Polskim Radiu i który bardzo prosił pana pozdrowić, powiedział mi, że jeśli chodzi o kapistów, to pan ich po prostu utrzymywał wtedy w Paryżu. Tak to ujął, pewnie przesadnie? Nie przesadnie. Naturalnie, zebrałem dla nich. Byli to najlepsi moi przyjaciele. I Cybis, i Artek Nacht. Świetnie żyliśmy sobie razem. Klóciliśmy się i przyjaźniliśmy jednocześnie. Bardzo mieszane towarzystwo tam było — i moich szlachetnych przyjaciół, i tych nieznośnych. Tu byli i Radziwiłłowie, i Tarnowscy. Pozostawałem

z nimi w najbliższych stosunkach. Ten dwór Radziwiłłowski był miły, sympatyczny, ale ja się bardzo nudziłem, oni nie mieli prawie nic do czynienia ze mną, ze sztuką... Cybis był synem chłopca i nawet mówił „jo”. Śmieliśmy się z niego. On miał największy może wpływ na mnie. Był to wpływ czystego malarstwa, tej plamy położonej obok plamy. Jan Cybis był dobrym przyjacielem, bardzo mi pomocnym. Jestem mu bardzo wdzięczny. I pani Cybisowa, też przyjaciółka serdeczna nasza do śmierci. I wie pan, te przyjaźnie trwały długo, bośmy byli tak zżyci.

[...]

W historii malarstwa polskiego jest kilka postaci szczególnych, które znajdują w świecie tylko dalekie odpowiedniki: Malczewski, Wojtkiewicz czy — później — Strzebiński.

Malczewski był wielkim malarzem... wielkim malarzem. To głupota ludzi, że tego nie widzieli. Ta tematyka złożona jakoś. Był człowiekiem, który mógł zarazić gwałtowną tematyką... Był przeciwieństwem nas, kapistów. My byliśmy właściwie antytematyczni, dzikusy. Widzieliśmy pierwszy raz ten świat. Odkrywaliśmy... Zapoznani też byli Gieremscy. Wielka popularność i wielka autentyczność, brak grymasów cholernych... Brzydzi mnie złe malarstwo, chełmońszczyzna ułatwiona. Proszę pana, mam wielki szacunek dla Makowskiego. To był człowiek głębokiej wizji, taki ascetyczny, a jego koncentracja zaczepiała o kubizm. Nigdy w życiu nie widziałem, by robił „frazesy”. [...] I umarł bardzo prędko. Pozostało dzieło integralne, niezmiennie wysoko cenione.

A z wielkiej tradycji?

Ponad wszystko — Rembrandt. Rembrandt — genialny. Rysunek, proszę pana. Jeżeli pan zobaczy nawet rysunek — jakże to genialne!

[...]

rozmawiał Adam Sławiński

Fragmenty rozmowy opublikowanej w: „Obieg” 1990, nr 12, s. 3–5



W kawiarni, 1963, olej, płótno,
65 × 92 cm, kol. Krzysztofa Musiała





Dom, 1987, olej, płótno,
180 x 240 cm

Jeśli nie podano inaczej, praca jest własnością artysty

1991

Łukasz Korolkiewicz

ur. 1948

Gdyby Cybis zobaczył moje obrazy, to...

Grzegorz Kozera: Jaki jest twój osobisty stosunek do Jana Cybisa? Czy sam dostrzegasz jakieś cechy wspólne z nim?

Łukasz Korolkiewicz: Pamiętam z bardzo wczesnej młodości, że Cybis był nieomal synonimem wielkiego malarza. Mój ojciec wspominał go często w rozmowach, dzielali zresztą wspólnie przy organizowaniu Związku Plastyków, mieszkał na Saskiej Kępie kilkaset metrów od nas. Obrazy Cybisa zobaczyłem na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1965 roku i zrozumiałem, że mimo podziwu jako malarz będąc się przeciwko takiemu malarstwu buntował. Czapski w swoim esej o Cybisie — pisany krótko po jego śmierci — jako motto przytacza zdanie Pierre’a Bouleza: „Każda generacja przywłaszcza sobie pewne konflikty, którymi generacja następną przestaje się interesować”.

Cybis przez wiele lat pisał dziennik (wydany w 1980 roku jako *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*). Są w nim zapisy codzienności, własnych zmagani artystycznych, różnych zmagani i niepokojów. Także licznych kontaktów z ludźmi, bo był też osobistością publiczną. Wszystko to na tle epoki gomułkowskiej. Ten świetnie i żywo napisany dziennik jest bezcennym źródłem dla poznania Cybisa. Ujawnia mnóstwo jego wahań i niepewności przy malowaniu — tę ukrytą stronę sukcesu i sławy. Zawiera myśli, konkluzje często bardzo mi bliskie, np.: „To, co robimy na płótnie jest tylko wehikułem dla wyobraźni, obraz powinien wprowadzać ją w ruch”. No właśnie, czy płótna Cybisa są wehikułem dla wyobraźni? Moim zdaniem nie. Ten niezwykle wrażliwy na świat artysta i intelektualista poruszał się wewnątrz obrazu, tworzył „rozstrzygnięcia malarskie”. Najbardziej przejmowały mnie zwały farby na jego płótnach, kilogramowe warstwy nakładane latami, niwelujące właściwie każdy, ułamek choćby, tematu czy przedmiotu. Pozostawała ukryta ekspresja i to ona zawsze mnie zaciękawiała. Dramat procesu malowania. Bez końca.

Publikacja *Notatek malarskich* zbiegła się z początkiem twojej pracy w ASP w Warszawie. Nim to nastąpiło, czy pamiętasz Cybisa jako profesora z lat twoich studiów, gdy był jeszcze na Wydziale Malarstwa?

Nie studiowałem u niego, ale mogę przytoczyć opinię mojego przyjaciela Andrzeja Bieńkowskiego. Cybis bywał w pracowni nieczęsto. Uchodził za bardzo liberalnego i otwartego profesora, mimo że Wydział Malarstwa zdominowany był wówczas przez kolorystów i postkolorystów. Robił uwagi bardzo ogólne, generalia dotyczące problematyki malarstwa. Zresztą otwartość jego poglądów także czuje się, czytając jego dzienniki. Jak mówi Bieńkowski: „Cybis to był *grand seigneur*”.

Świetnym na to dowodem jest też twórczość Jana Dobkowskiego („Dobsona”) i Jerzego Zielińskiego („Jurrego”), którzy obronili dyplomy u Cybisa.

Masz rację, choć właściwie nigdy o tym z Dobkowskim nie rozmawiałem. Moja sztuka wyrosła z buntu przeciw koloryzmowi i filozofii „malarstwa-malarstwa”.

Czyli świadomie nie wybrałeś pracowni Cybisa, zdając do ASP w 1965 roku?

Studia trwały wówczas sześć lat. Po dwóch latach w wyznaczonej pracowni wybierało się mistrza i pod jego kierunkiem robiło się dyplom. Poszedłem do pracowni Stefana Gierowskiego, nowoczesnego malarza, którego obrazy znałem z wielu wystaw. Zresztą dużo czytałem i oglądałem. Dobrze znałem scenę artystyczną, a studia praktyczne uzupełniałem często w bibliotece Akademii, gdzie znajdowałem nie tylko dobre albumy klasyków, ale także świeże zagraniczne pisma o sztuce zachodniej. Stamtąd czerpałem wiele impulsów do własnej pracy. Siłą rzeczy musiało mnie to zniechęcać do tendencji panujących wówczas w Akademii.

Teraz wyczuwam u ciebie jakby szacunek dla zjawiska koloryzmu...

Cybis być może reprezentował postawę dość skrajną. Dla niego największym autorytetem był zawsze Paul Cézanne, a nie na przykład Pierre Bonnard. Mnie u Bonnarda zachwyca to, co pewnie Cybisa odpychało — ten cały „wehikuł dla wyobraźni”: fragmenty wnętrza, w których mieszkał, ogrody, pejzaże południa, akty kobiece w łazience, przedmioty rozświetlone w niezwykle wyszukanych gamach kolorystycznych. Jego własne życie zamknięte w tyłu „rozstrzygnięciach malarskich”. Wszystko niby pozbawione dramatycznego napięcia, ale pamiętajmy o przemijaniu, o czasie, który choć niewidzialny, jednak jest u Bonnarda obecny i nosi maskę śmierci. Cybis, zmagając się z obrazem, zapominał o realnym świecie. Pisze o tym w dzienniku — ten cały mózół go zamecza, wymaga alkoholu, ale nigdy nie dowiadujemy się, dlaczego praca nad obrazem dobiega końca, co o tym decyduje, czym są te płaskie przecinki fiksujące koncepcję płótna ważącego kilogramy.

Bonnard tworzy malarstwo niezwykle wyrafinowane i zarazem ocala swój świat. Nigdy nie widziałem jego nieudanego obrazu. Zachwyca sposobem ujęcia motywu,



Horyzont, 1985, olej, płótno,
136 × 190 cm, kol. Zachęty

zaskakująco kadruje. Cybis właściwie lekceważy temat, dąży do jego unicestwienia, świat prawie znika — zostaje obraz, fakt malarski, niemal stale ten sam. Dla mnie to za mało.

Jednak wydaje mi się, że z Cybisem łączy cię moralny respekt dla pracy nad obrazem i szacunek dla czysto wizualnej jakości, osiągniętej poprzez zmaganie się z materią farb, spoin, gruntów...

Myślę, czysto hipotetycznie, że gdyby Cybis zobaczył moje obrazy, to...

Co by ci zarzucił?

Na pewno literaturę czy narracyjność, ale takie pytania nie mają chyba dzisiaj sensu. Żyjemy w innej epoce, która oldskulowe wartości wrzuca do śmieci. Samo dzieło jest już coraz mniej ważne. Choć dla mnie jest. Teraz liczą się fakty medialne, często publicystyka, pomysły i koncepcje niebędące... właśnie, niebędące „wehikułem dla wyobraźni”, mało subtelne.

Cybis do swej ostatecznej realizacji, szczególnie obrazowej, dochodził poprzez wykonanie wielu szkiców akwarelowych. Ty na etapie komponowania i samego malowania posługujesz się nieraz kilkoma slajdami fotograficznymi. Bywa różnie. Moje archiwum fotograficzne zaczęło powstawać od czasu, kiedy postanowiłem zmienić swoje malarstwo, mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych. Zawiera kawał mojego życia, utrwalonego z myślą o obrazach — przyjaciele, znajomi, wnętrza, w których bywałem, miejsca przypadkowe i nie, fragmenty krajobrazów, przedmioty. Wszystko widziane moim okiem, a potem okiem kamery. Surowy materiał potrzebny do stworzenia osobnego świata zawartego w moich obrazach, czyli najpierw powstałego w mojej głowie. Nigdy nie działałem na oślep.

Do tej pory nie pokazałeś publicznie tego archiwum. Skoro traktujesz je jak swoisty szkicownik, może zrobisz to kiedyś?

Czasami mnie o to pytano, ale w gruncie rzeczy nie są to ciekawe zdjęcia, często robione z pewnym zamysłem, który staje się zrozumiały dopiero po zrealizowaniu obrazu. Wykonaniu żmudnej pracy malarskiej, zmianach na płótnie, intensyfikacji kontrastów i nasycen kolorystycznych. Chodzi przecież o malarstwo i jego tajemniczą specyfikę. Niekiedy najdłużej pracuję nad dziesięcioma centymetrami kwadratowymi, ale są one kluczowe dla całości obrazu.

Wracając do studiów: profesor Stefan Gierowski pozwolił ci na pracę poza Akademią i przyjeżdżał w pod koniec semestru zobaczyć obrazy i porozmawiać...

Podchodziłem serio do swojej pracy. Potrzebowałem skupienia, a coraz trudniej było je znaleźć w pracowni w Akademii. Zwłaszcza że kilku nieciekawych kolegów upijało się i niszczyło obrazy. Miałem na Saskiej Kępie pokój w mieszkaniu rodziców, malowałem tam 10 lat, patrząc z przerażeniem, jak to wnętrze zapełnia się wielkimi płótnami.

Trudno było w tych czasach o potrzebne materiały. Za wszystkie zarobione gdzieś pieniądze kupowałem farby — to była moja najlepsza inwestycja. Polowałem na dobre lniane płótno. Sam robiłem blejtramy, więc każdy obraz wymagał zakupu drewnianych listew, potem nabijałem płótno, przeklejałem, gruntowałem itd. Monotonny wysiłek, ale pracowałem dużo i systematycznie. Malowałem wówczas dość prędko. Moja technika i koncepcje zmuszały do podejmowania szybkich decyzji. Obrazy leżały w poziomie. Niekiedy, żeby ocenić efekt końcowy, patrzyłem na nie przez odwrotną stronę lornetki, by uzyskać właściwy dystans w niedużym wnętrzu. W 1969 roku zacząłem właściwie od punktu zero. Zerwałem ze wszystkim, co robiłem do tej pory. Powstawały trzymetrowe panoramiczne formaty. Używałem czarnej emalii olejnej, prószek farby, ostrych ingerencji kolorystycznych. Bardzo dużo też robiłem pracochłonnych obsesyjnych rysunków. Gierowski traktował mnie poważnie i doceniał moją pracowitość.

To z nim związany jest właśnie twój zwrot w stronę abstrakcji, kosmogonicznych przestrzeni?

Otóż nie. Paradoksalnie, koncepcja malarska Gierowskiego to już zupełny zwrot w stronę autonomności obrazu — a więc żadnych znaczeń pozamalarskich. Obraz jako wyłączny wynik oddziaływania koloru na kolor, wynikająca z tego przestrzeń i kształtująca ją różnice fakturalne. Przemiana pigmentów w wizualny cud. Jeśli emocje, to wyłączne poprzez oko. Dlatego Gierowskiemu jest bliski z pewnością późny Monet. Z zachowaniem proporcji — mnie zawsze bardziej stymulowali dekadenci przełomu XIX i XX wieku i ich następcy, mniej malarze „formalni”. A moje płótna „od punktu zero” nie były wcale abstrakcyjne...

Często mówisz, że patrzysz na świat obrazami i prawie gotowymi kadrami. Narzekasz nawet na tę uciążliwą przypadłość i chciałbyś się od niej uwolnić.

Jeśli rzeczywistość otwiera się przede mną, a to wymaga odpowiedniego nastrojenia umysłu, wtedy patrzę profesjonalnie, użytkowo — wiem, co może mi się przydać, jaki rodzaj przestrzeni, oświetlenia, zdarzenia. Ale zaklinanie świata nic nie daje. Niezwykle momenty wydarzają się rzadko, trzeba być cierpliwym, czekając na takie odkrycia, a to bywa męczące. Dziwne uczucie to powrót w miejsca, które się kiedyś malowało, studiowało ich szczegóły...

Wtedy widzi się zmiany powodowane przez nieubłagany upływ czasu i odczuwa zadowolenie, że dzięki malarskiemu medium, patrząc na obraz, można zrekonstruować krótką chwilę z przeszłości...

rozmawiał Grzegorz Kozera

Warszawa, maj 2018

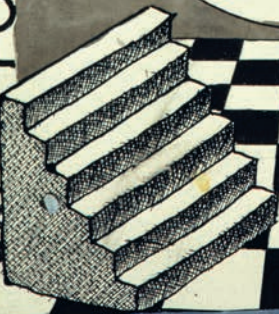


Cytrynek, 2007, olej, płótno,
136 x 190 cm



Хітмен Миколаш'я, 28.ХІ.1995-

MIRABILITAS SECUNDUM DIVERSOS MODOS
EXIRE POTEST A REBUS



1992

Zbigniew Makowski

ur. 1930

Rebus, ale dobrze namalowany

Michał Jachuła: Na wystawie *Co po Cybisie?* w Zachęcie (2018) pokazujemy jeden z pana obrazów: duża martwa natura namalowana w 1974 roku, obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Przyjrzyjmy się może tej pracy — co ona przedstawia?

Zbigniew Makowski: Teraz mówię jak belfer. Gatunek obrazu: martwa natura, stół ustawiony równolegle do płaszczyzny obrazu, przedmioty ułożone od prawej do lewej lub od lewej do prawej, zależy jak się patrzy. Wszystkie te przedmioty są malowane z natury i większość z nich mam do tej pory w domu. I tak, po lewej stronie jest matka, a po prawej ojciec — pierwiastek żeński i męski. W części żeńskiej mamy dwa wazoniki do kwiatów — dwa słupy (w symbolice masońskiej są to dwie kolumny świątyni Salomona: Jakin i Boaz). Klucz je łączy — miłość duchowa i cielesna. To jest brama: dwa słupy, a z tyłu bogini, Matka Ziemia, która tam czeka — z niej wyszliśmy i do niej wrócimy. To jest najstraszniejsza część mitów wszystkich ludów pierwotnych.

Obok kwiaty. Kwiaty są domeną kobiety. Postanowiłem, że będę malować kwiaty z natury i zrobiłem wszystko tak, jak trzeba. Na wielu moich obrazach, jeśli są kwiaty, to zawsze ad occasionem.

A ta centralna część?

Pośrodku są dwa nasze kolory narodowe, ale inaczej niż na fladze czerwony jest u góry, a biały na dole. Odyseusz, kiedy miał wejść do Hadesu, wziął miecz i wykopął dołek ofiarny (bogom Olimpu wznosi się świątynie ku górze, ale świątynie dla bogów podziemnych kopie się w dół). Biały kwadrat to wejście do podziemi, a na nim naczynie, które można napełnić czymś, co się pije. Czerwień jest kolorem życia. Ofiara dla zmarłych to krew. Kto się napije tej krwi — na krótko wraca do życia.

Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus, 1995, tusz, akwarela, gwasz, papier, 48,5 × 38,5 cm, kol. Zachęty

W prawej części obrazu są elementy przynależne bogom męskim. Cała kompozycja układa się w trójkąt. W tej części jest figurka z rejonu Himalajów — bóg, który tańczy, pogromca śmierci.

Czy to jest walka i taniec jednocześnie?

Tak, to jest taniec i walka. Przed nim ucieka śmierć. To jest bóg męski, zdecydowanie. Dalej kamień nieobrobiony — to znów ukłon w stronę masonów, u których oznacza profana lub świeżo przyjętego do loży. Dalej jest świecznik i chiński ptaszek. Jest też ekierka, która jest symbolem mądrości. Są również trzy karty do tarota — dwie z widocznym awersem, a trzecia odwrócona. Tutaj przyznaję, że nie wiem wszystkiego. Jej się nie da odwrócić. I jest też naczynko z porcelany. W przeciwieństwie do statyczności tej żeńskiej strony ta jest bardzo ruchliwa.

A na dole widnieje napis po francusku [*Je suis ce qui a été, tout ce qui est et ce qui sera, et mon voile, jamais aucun mortel ne l'a encore soulevé*].

Jestem wszystkim tym, co było, co jest i co będzie, a mojej zasłony nie podniósł nikt ze śmiertelnych. Tedy trzeba stać się nieśmiertelnym, żeby móc ją podnieść. To cytat z Novalisa.

Jakie jest przesłanie tego obrazu? Czy to jest o całej ludzkości?

To jest człowiek — powstajemy z rodziców, dwóch różnych osób, i jesteśmy całością. Novalis podniósł zasłonę Izdy i co zobaczył? *Wunder des Wunders*, cud nad cudami — samego siebie. *Gnothi se auton* — poznaj siebie samego. Celem człowieka według Greków jest poznanie siebie samego. Kiedy ktoś pozna siebie, staje się dorosłym człowiekiem i wie, co robi.

Czyli to jest również o dojrzałości i prawdzie?

O stawaniu się sobą. Już kilkuletni chłopczyk paluszkami pokazuje swój brzuszek, mówiąc: to jestem ja. Jung mówił o *Selbstverdung*, czyli świadomości samego siebie. I to jest najważniejsze, co Novalis powiedział jako poeta. Artysta, który zobaczy siebie samego — jakim jest artystą — jest autentyczny.

Dlaczego namalował pan obraz przedstawiający martwą naturę, a nie np. portret zbiorowy, rodzinny?

Chciałem namalować obraz alegoryczny. W jakimś sensie to też zabawa.

To znaczy rebus?

Rebus, ale dobrze namalowany, czytelnie, z przyjemnością malowania przedmiotów, które są jak żywe, ale odgrywają określone role, jak w teatrze. Jest tu także niebo i ziemia — niebo niebieskie, ziemia brązowa. I napis po francusku.



Purifiez nos cœurs, 1977, olej, płótno,
65 × 100 cm, kol. Zachęty

Czyli człowiek jest w centrum wszechświata?

Tak, jedynie człowiek rozumie wszystko, co jest do pojęcia. Podzielam stanowisko greckich filozofów, którzy mówią, że koroną świata jest człowiek. Człowiek, który dobrze rozumie siebie, rozumie i świat.

A czy zakłada pan, że tajemnica jest wpisana w obraz? Bo nie każdy może rozszyfrować te wszystkie symbole.

Tak, jest wpisana. Można wiedzieć albo nie wiedzieć. Wiedza pomaga, ale też w jakimś sensie przeszkadza. Bo jeśli ktoś zna tylko alegorię, a nie wie, czym jest przeżycie, to zna tylko pojęcie. A tu trzeba przeżywać również warstwę emocjonalną. Na innych moich obrazach są przedstawione pojedyncze prawdy — można je odczytać lub nie. Jest warstwa anegdoty religioznawczej czy masońskiej i jeszcze elementy wynikające z poczucia humoru... Te obrazy mają tyle treści, ile potrafimy zobaczyć.

W pana sztuce jest widoczna ogromna erudycja, odniesienia do rozmaitych kultur świata i filozofii. Całe życie mieszkał pan w Polsce, ale trochę też podróżował.

Ani na moment nie byłem poza Europą. Dla mnie sztuka to jest przede wszystkim Europa. Ale kultura europejska narodziła się w Azji — kto wie gdzie? Być może w kilku miejscach naraz.

Jakie kryteria definiują dzieło sztuki?

Zdefiniowanie tego jest trudne. Dzieło sztuki musi być uporządkowane (porządek w rozumieniu Leibniza, czy Tomasza z Akwinu). Nieuporządkowane pozostaje tworem naturalnym. Musi być tam myśl, idea — np. coś, co ma służyć czemuś dobremu. U Tomasza z Akwinu — *claritas*.

[...] facilis descensus Averno;
Notes atque dies patet atri ianua Ditis;
Sed revocare gradum superasque evader ad auras.
Hoc opus, hic labor est.

Wstęp łatwy do Awerna domu;
Dniem i nocą bram Dita nie bronią nikomu;
Ale wrócić na górny świat spod jego pował,
W tym trud cały.

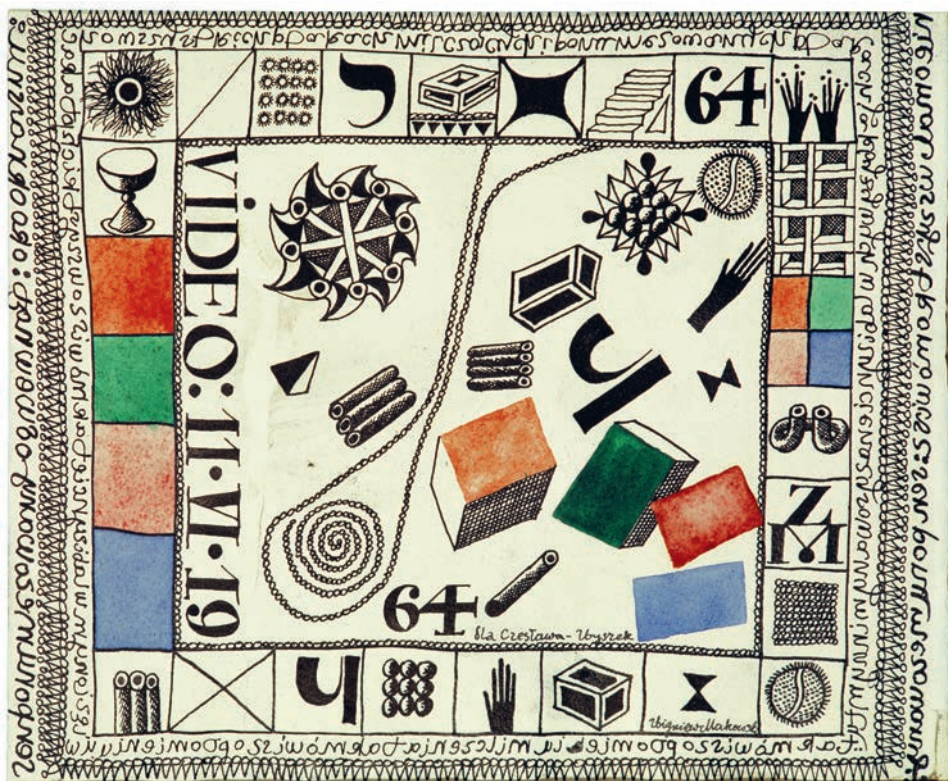
(Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, Księga VI, wiersz 126–129, przeł. Tadeusz Karyłowski, oprac. Tadeusz Sinko, wyd. I i II, 1924, 1950)

W pana obrazach duże znaczenie ma tekst. Czy należy tę warstwę wizualną i tekstową traktować równoprawnie?

Jak się podoba. Można tekst traktować jako element graficzny, liternictwo; można odczytywać również treść.

Książka jest szczególnym i złożonym medium artystycznym. Zrealizował pan setki autorskich książek, posługując się najróżniejszymi technikami malarskimi i rysunkowymi, z wykorzystaniem farb, tuszu, ołówka...

Książka ma jedną zaletę — jest dzianiem się, dziełem sztuki, które staje się w czasie, podobnie jak muzyka. Nie wiemy, co będzie dalej. Moje książki są zespołem pojedynczych obrazków, a jednocześnie całością. Pierwotnie były szkicownikami, a potem stały się gatunkiem sztuki samym w sobie — z narracją i puentą.



Video: 11 VI 1964, 1964, tusz, akwarela, papier,
24 x 29,5 cm, kol. Zachęty

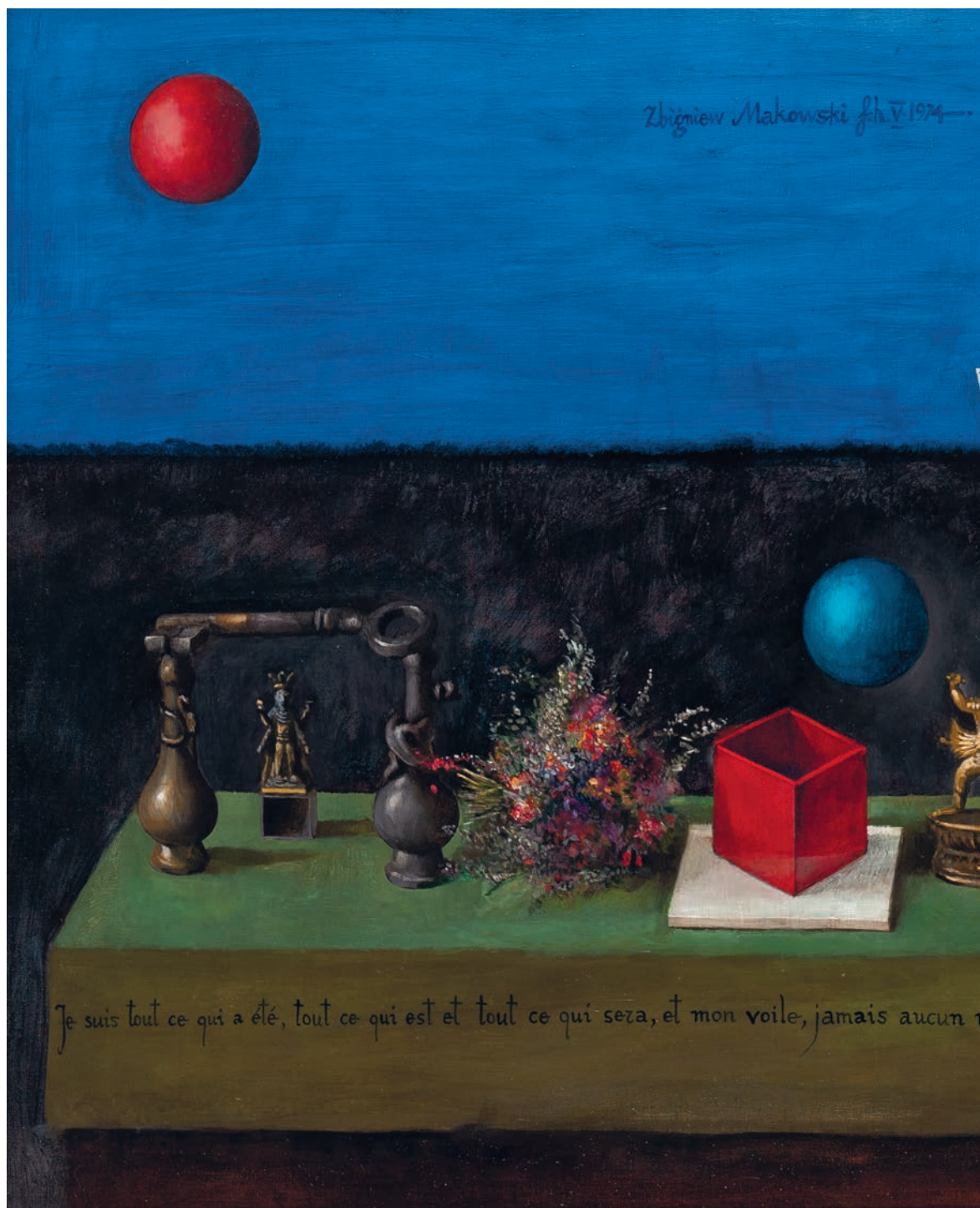
W 1992 roku otrzymał pan Nagrodę im. Jana Cybisa. Jak pan to przyjął?
Jako bardzo sympatyczny sygnał od kolegów. Nagrodę przyznają koledzy — malarze.

A jaki jest pana stosunek do malarstwa Cybisa?

Jako malarz typowy sensualista. Był jednorodny, ponieważ kochał świat, naturę.
Malował piękne akwarele.

rozmawiał Michał Jachula

Warszawa, maj 2018





Martwa natura, 1974, olej, płótno,
110 × 150 cm, Muzeum Okręgowe
w Toruniu



1993

Henryk Błachnio

1922–2013

Moje pytania metafizyczne

Najpewniejszą częścią biografii są daty i miejsce urodzin oraz śmierci — fakty dające się uściślić obiektywnie. Autobiografie o głębszych ambicjach są na ogół zbiorem złudzeń, samoobronnych kłamstw lub świadomych oszustw. Dlatego to, co będę tu relacjonował, należy traktować z najwyższą ostrożnością. Jaki bym więc miał plan zapisu, jaką chronologię? Zacząłbym od przeblysków pierwszej świadomości, rozwijającej się przez wszystkie fazy mojego chłopskiego dzieciństwa. Po-spolite spotkania zmysłowo-uczuciowe z wyłaniającym się światem. „Objawianie się” świata zewnętrznego i wewnętrznego. Spotkania z ciepłem i zimnem, ciałem własnym i innych ludzi, z lękami, bólami, słońcem i śmiercią, wodą i ogniem. Lubiłem ogień i bałem się go. Wychowywałem się przy żywym ogniu, który płonął w domu codziennie — ogrzewał i parzył. Ale ogień namalowany przeze mnie był ogniem „oswojonym”, bezpiecznym (czy czasem artysta nie pełni funkcji oswojania w ten magiczny sposób „bestii”, jaką jest wszechświat?). Potem opisałbym, jak w późniejszym dzieciństwie wyłoniły się strony świata, horyzonty, twarze ludzkie... Opisałbym, jak około siódmego roku życia ujawniły się pory roku i „cykle nastrojowe” roku katolickiego. Podziały na odrębne nastroje były niezwykle wyraźne, „oczywiste”, absolutnie realne, sugerujące najprawdziwszy ze światów... Katolizmem sugerował w swej symbolice radość narodzin, wielkie nadzieje, odkupienie przez cierpienia i radosne wiosenne zwycięstwo nad śmiercią.

Dzieciństwo do lat dwunastu było powolnym, leniwym poszerzaniem się przestrzeni, przede wszystkim fizycznej. Na początku świat zewnętrzny kończył się w odległości jednego metra, by stopniowo ogarnąć coraz dalsze przedmioty, by zatrzymać się na horyzontach z lasami. Do przestrzeni miałem stosunek podwójny

Pożegnanie korony, 1973, olej, płótno,
146 × 97 cm, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

— lęku i ogromnego zaciekawienia (podobnie ambiwalentne uczucia miałem w stosunku do ognia, wody i... ludzi). Zostało to we mnie do dziś. Stan ten wytwarza pozytywne dynamizmy, czuwanie, choć jednocześnie wytwarza wiele niepokojów. Zaciekawienie i sympatia do świata są nasycone lękiem, że ta potężna struktura, jakiej podlegamy i z której wyłoniliśmy się, pewnego dnia zniszczy nas.

Lęk przed przestrzenią przeżywamy w dzieciństwie, strach oddalenia się od matki, własnego podwórka, wsi, okolicy, spowodował u mnie, jak przypuszczam, odwrotną chęć jego przewyciężenia. Objawiło się to około 16 roku życia w malowaniu pejzaży miejskich. Były to wielkie wyprawy w daleki świat, turystyka na małych papierkach z brystolu — akwarelami, przeważnie w niedzielę.

Obok fascynacji miastem (z fotografii i książek szkolnych), które „zdobywałem wyobraźnią”, sączył się nurt pejzaży z polami, niskimi horyzontami równinnymi zakończonymi lasami, za którymi kryła się tajemnica: wsie, miasta, ludzie, wszystko bardziej radosne, ciekawsze od tego, co mnie otaczało bezpośrednio i konkretnie, co mogłem widzieć okiem i dotykać ręką. Rekwizyty pejzażu moich rodzinnych stron weszły do obrazów (już pierwsze na Akademii) — lirycznych, nostalgicznych, kontemplacyjnych i rysunków — odrealniając się, monumentalizując, nabierając cech symbolu. Dziś horyzonty i przestrzenie nie są już w nich nadziejami lepszego świata. Stały się symbolem lęku przemijania, a dalekie niebo za horyzontem zaczęło prowokować do zadawania „metafizycznych pytań”. Jest to dalsza ekspansja przestrzeni, ale już nie tej fizycznej, lecz tej, która się roztacza w kierunku tajemnicy bytu człowieka i kosmosu. Na tej nieokreślonej przestrzeni pojawiają się rekwizyty ze świata ludzkiego, np. w serii *Ołtarze* — transfery, aparaty do komunikowania się z tajemnicą i do odbierania jej sygnałów.

Widzę tu ciągle związek z moim wychowaniem w kulturze chłopskiej. Bardzo starej kulturze — można by ją nazwać „średniowieczną”. Żyłem do 22 roku wśród magii, w obecności duchów, według „porządku bożego”. Wszystko było wiadome i leżało na swoim miejscu, kamienie rosły na polu, wszy rodziły się z brudu, zmarli szli na ogół prosto do nieba, a ich dusze po śmierci włóczyły się wśród ciemnych, wieczornych stodół. Dziecko żyjące wśród tych „duchów realnych” dotykało wprost tajemnicy bytu. Ci zmarli, którzy wracali z zaświatów po to, by „straszyć”, nie byli przyjaźnie przyjmowani przez żywych. Mimo optymistycznych nadziei na życie pośmiertne ludzie bali się śmierci. Chłopi patrzyli czasem w niebo gwiazdne i z niepokojem pytali: „Co to wszystko jest?”. Niebo chłopskie i jego świat gwiazdny nie były uporządkowane. Wychowywałem się więc w takiej kulturze, wśród jej mądrości, piękna i głupoty. Była to kultura normatywna, unikająca na ogół refleksji nad sobą, nieuświadamiająca siebie, tępiąca bezwzględnie wszystkich tych, którzy tę refleksję ujawniali. Na przykład sprawy płci, seksu były represjonowane jako coś grzesznego. Przeżywałem je tak jak moje środowisko wstydliwie. Prawdopodobnie podświadomie niepokodzony z represjami, czując gwałcenie naturalnego popędu,

przeżywałem konflikt. Możliwe, że z tego powodu, po wielu latach znów podświadomie, zjawiły się w mojej twórczości elementy seksu jako potrzeba uwolnienia się od kompleksu. To samo było z religią. Przestałem wierzyć, mając 14 lat. Naraziło mnie to na represje. Ten gwałt, jakiego doznałem od środowiska i ono ode mnie, odnowił się w pierwszej fazie — w perwersyjnych obrazach z cyklu *Kokiety* i *Ołtarze*. Były to ołtarze bez Boga, przed którymi ludzie dokonują praktyk obrazoburczych.

Pojawienie się w moim malarstwie tej buntowniczej postawy, która z początku była prowokacyjnym, sadystycznym „pokazywaniem języka”, stopniowo przechodziło w symbolizację „pytań metafizycznych” i niepokojów moralnych. Sublimacja prymitywnych odruchów agresji i protestu wynikała z uświadomienia sobie funkcji mitów w egzystencji człowieka. Mój stosunek do fantastycznych twórców ludzkiej wyobraźni uległ złagodzeniu. Spostrzegłem, że sam żyję wśród „kłamstw” fantazji; że moje malarstwo nie jest niczym innym niż tworzeniem ładu poprzez „poetyckie” obrazy świata, pokrewne mitom. W chwilach najwyższej refleksji, na jaką mnie stać, podejrzliwie patrzę na tę „prawdę”, którą tworzę w swojej sztuce. Kim jest artysta? Czy cynicznym fabrykantem potrzebnych bodźców, które mają mu dać pieniądze lub prestiż? Czy miłośnikiem ludzi, których pociesza, rozdając im przyjemności i dobre porządki? Czy hochsztaplerem, którego raduje umiejętnie ich nabieranie? A może szaleńcem wierzącym, że objawia szlachetne prawdy? Czy wreszcie infantylną istotą uciekającą w fantazję przed brutalnością świata? Chyba jest po trochu tym wszystkim i — jako istota ludzka — na pewno czymś jeszcze bardziej złożonym.

Henryk Błachnio

Tekst opublikowany w: *Henryk Błachnio. Ewa Wilczyńska. Kontury świata*, kat. wyst., Galeria Kordegarda, Galeria Zachęta, Warszawa 1993, s. 6–7 (przedruk z: „Studia Estetyczne” 1976, t. 13)

Henryk Błachnio



Czarny dzień, 1975, olej, płótno,
133 x 259 cm, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Szczyt, 1976, olej, płótno,
150 x 85 cm, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu





Euforia, 1973, akryl, płótno,
197 × 294 cm, kol. Zachęty

1994

Jan Dobkowski

ur. 1942

Radość tworzenia jest podobna do miłości

Michał Jachuła: Był pan jednym z ostatnich dyplomantów [1968] Jana Cybisa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dlaczego wybrał pan jego pracownię?

Jan Dobkowski: U Cybisa studiowałem od trzeciego roku. Pierwsze dwa lata byłem u Juliusza Studnickiego i wtedy malowałem i rysowałem martwe natury oraz studia z modelu, mniej więcej przestrzegając zasad kapizmu. Awans do większych mistrzów następował później. W Akademii było ich trzech — Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski i Eugeniusz Eibisch. Ja uważałem, że jest Cybis i Nacht-Samborski, ale wybrałem Cybisa. Lubiłem jego sztukę — to jest istotne, że wtedy był on dla mnie autorytetem jako artysta i nadal uważam go za wielkiego polskiego twórcę. Nigdy o jego obrazach nie mówiłem źle. To był jego przemyślany świat, a ja starałem się budować mój. I jemu nie przeszkadzało, że malowałem inaczej niż inni jego studenci. Na czwartym roku zrezygnowałem ze wszystkiego, czego już się nauczyłem.

Jakie inne doświadczenia z tamtego czasu miały znaczenie dla pana późniejszej pracy artystycznej?

W Dziekance, czyli domu akademickim, w którym mieszkałem, była biblioteka. Pewnego razu, w 1963 roku, wpadł mi w ręce tomik *Zwierzyńiec* Guillaume’a Apollinaire’a, z ilustracjami Raoula Dufy’ego, suchą igłą czy coś takiego. Ja chciałem przedstawić wszystko inaczej, w technice linorytu, ale nie na zamówienie jakiegось wydawnictwa, tylko dla przygody. Linoryty realizowałem na Wydziale Grafiki, choć tam nie studiowałem. Otwierano go o dziewiątej dla studentów grafiki, ale od siódmej rano inni też mogli przyjść i korzystać z prasy. Odbijałem trzy, cztery odbitki. I tak mniej więcej przez rok nazybierało mi się 30 zwierząt. W tym czasie rozpoczął się mój świat nowej formy i seria rysunków „nieliniarnych” [poprzedzających tzw. linearne z lat siedemdziesiątych].

Czyli to myślenie graficzne przeniknęło do malarstwa i prace na papierze okazały się kluczowe dla myślenia o innych technikach, nie tylko malarskich?

Z tego się wzięła moja płaszczyznowość. Należy to traktować również jako wstęp do dyplomu, w którym podjąłem nowe tematy. Z niezależnych prac realizowanych w akademiku rozrastał się świat nowego malarstwa płaszczyznowego. Pojawiła się figura, prześwietlone ciało kobiety, formy i kształty budowane innymi środkami niż kapistowskie. Odrzuciłem fakturki itd. i odtąd zaczęła decydować forma, określone znaki linearne i płaszczyznowo malowane plamy. Rozwijałem po prostu inną zasadę malowania. Na ostatnim roku pociągnąłem to jeszcze dalej.

Jak przyjmował to Cybis?

Na korekty do pracowni przychodził raczej rzadko, może dwa, trzy razy w roku. Pewnego razu obejrzał wiele moich płaszczyznowych obrazów i mówi: „Powieм, powiem, nic nie powiem...”. Zdaje się, że zaakceptował tę moją drogę i nie chciał się w to mieszać. Na piątym roku zrobił mnie nawet gospodarzem pracowni, co było rodzajem nagrody. Nigdy nie angażowałem się w żadne prace społeczne, byłem wolnym człowiekiem, tutaj po raz pierwszy się zgodziłem. Pierwsze moje posunięcie było takie, że zamówiłem dwie najfajniejsze modelki na cały rok. I wtedy zaczęło się malowanie, układanie ich w różne figury, ciekawsze, nie takie stereotypowe. Tak to się rozwijało, a na szóstym roku, dyplomowym, tworzyło się zupełnie własną wizję.

Czy miał pan dalsze kontakty z Cybisem po zakończeniu studiów?

To było już po dyplomie, na którym zresztą otrzymałem nagrodę rektorską, czyli największe wyróżnienie. Dwa, trzy lata później przypadkowo spotkałem się z Cybisem i jego żoną na ulicy, poszliśmy na małą wódeczkę. I wtedy on powiedział: „Zmieniaj się”, czyli akceptował ten rozwój. Wcześniej, w Akademii może nie wypadało mu zachęcać studentów do wprowadzania zmian i eksperymentowania, bo sam był mistrzem w tym, co robił. Po zakończeniu studiów powiedział mi jednak, żebym się zmieniał. No i do tej pory się zmieniam. On wiedział, co to jest sztuka w ogóle, a nie tylko interesował się tym, co sam malował.

Przychodził na pana najwcześniejsze wystawy?

Tak, pojawił się np. na wystawie Neo Neo w studenckim Klubie Medyka [marzec 1967] wśród tłumu innych gości (był też Mieczysław Porębski i cała świta różnych profesorów). Potem przyszedł też na wernisaż wystawy *Secesja* [Galeria Współczesna, 1968], który zaszczyliły takie artystki jak Erna Rosenstein czy Magdalena Abakanowicz. To, co robiliśmy, było czymś nowym i środowisko sztuki było tego ciekawe.

Wtedy w obrazie interesowała pana płaszczyzna. Kiedy zaczął pan myśleć o wyjściu malarstwa w przestrzeń?

To jest widoczne już we wczesnych pracach, m.in. w czerwono-zielonych obrazach, ale też w innych niż te z serii *Rozkosz*, malowanych w innych odcieniach. Stopniowo wszystko zaczęło się upraszczać w kierunku barwnych płaszczyzn i figur traktowanych płaszczyznowo. Obraz pulsował, powodując, że figury zaczęły jakby wychodzić z obrazu. Z nich pod koniec lat sześćdziesiątych zrodziła się idea odcięcia i wyjścia w przestrzeń.

W tamtym czasie poznał pan swoją przyszłą żonę.

Poznaliśmy się na moim roku dyplomowym, 22 lutego 1968 roku, i odtąd było nas dwoje. Wtedy rozpoczął się świat przeżyć i intymnych uczuć widoczny w mojej twórczości. Doszedłem do idei dwóch barw. Najprostszy obraz mógłby być namalowany, gdyby były tylko trzy barwy, a ja wyeliminowałem trzeci kolor — zostały tylko figura i tło, bez tej perspektywicznej wizji, np. w postaci niebieskiego nieba. Tylko dwa kolory wyrażające emocje, naturę, namiętności. To nie jest „fotograficzne”, realistyczne malowanie, tylko oddawanie idei i uczuć wewnętrznych.

Z wystawami wyszedł pan poza ramy galerii i muzeum. Prace ze słynnego cyklu *Przedłużenie lata* pokazywane były w przestrzeniach publicznych, w fabryce, w naturze.

Kiedy ustawiłem instalację z figur np. zimą na dachu pracowni na 16 piętrze, to był mój obraz w przestrzeni. Wszystkie figury tworzyły nową, witalną przestrzenność. Kolor czerwony, zielony był szalenie ważny. Kolorowe formy wyrażały życie, które właśnie opisywałem. Przyjęło się, że zima — chlapa, śnieg — to nie jest natura, a natura to zielona trawa, czerwień kwiatów jest kolorem życia. Barwy w tych figurach ustawionych na śniegu niesamowicie działały, przedstawiając ideę życia.

Jeśli figura była ciekawie stworzona, można było ją wyciąć i zostawić tło albo odrzucić je. Wyciąć z płyty figurę, potem następne i powstawała rodzina różnych figur oraz tworzyła się przestrzeń, bo było ich więcej. One stały się przedmiotem, tylko że przedmiotem uduchowionym.

Samodzielnie lub wspólnie z żoną Marią Dobkowską realizował pan akcje w przestrzeni z wykorzystaniem wycinanej winylowej folii. Zachowała się ich obszerna dokumentacja fotograficzna. W *Zachęcie* na wystawie *Co po Cybisie?* pokazujemy kilka takich obiektów i dokumentację w formie pokazu slajdów. Czy może pan przybliżyć ideę wielowymiarowej pracy *Wszechbędąca?*

To jest pojęcie podobne do „wszechświata”, bo każda kobieta jest jak wszechświat. Przesłaniem pracy było pokazanie jej istoty w sztuce. *Wszechbędąca* jest wynikiem



Wszechbędąca, akcja w plenerze, 1969; na fotografii Maria Dobkowska z pracą z cyklu *Wszechbędąca*, 1969

obserwacji i poznawania kobiety — powstały prace, które są zagadką jak wszechświat. W mojej sztuce kobieta jest zawsze istotą najważniejszą.

Niektórzy z laureatów Nagrody im. Jana Cybisa podkreślają, że ta nagroda jest szczególna, ponieważ przyznawana przez artystów malarzy dla malarza.

Każdy chciałby ją mieć, w tym profesorowie. Liczba dobrych malarzy, którzy poważnie dostawali ją za całokształt pracy artystycznej, tworzy mit Nagrody im. Jana Cybisa. Otrzymałem ją stosunkowo późno, bo w 1994 roku; do tego czasu nagrodzono już wielu artystów, których twórczość jest bardzo odległa od Cybisa — np. Ryszard Winiarski nie miał z nim w ogóle nic wspólnego. Wcześniej dostałem Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida. Miałem dużą wystawę w Zachęcie i wtedy krytycy przyznali mi tę nagrodę za najlepszą wystawę w roku 1976.

Co jest najważniejsze w malarstwie i praktyce malarza?

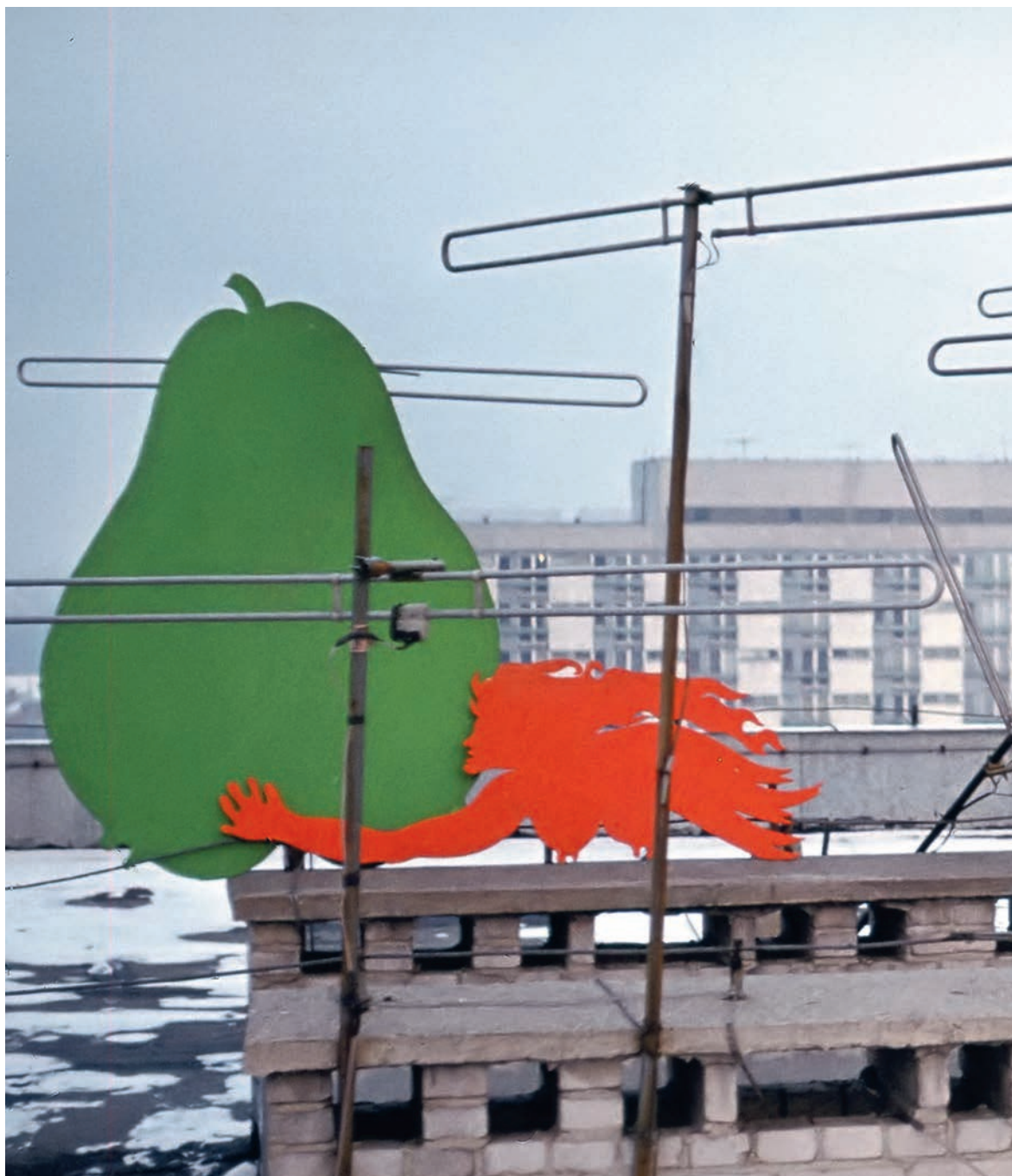
Gdy mówimy o malowaniu, najważniejszy jest proces. Jest to dyskusja ze sobą i cały czas jest coś do powiedzenia. Powstają coraz to nowe kierunki, sam artysta, gdy długo żyje, ma nowe przemyślenia i to się rozwija w czasie. Cały czas się o tym myśli i żyje się tym. Nie chodzi o pieniądze ani wystawy, ani o nic innego, tylko o przygodę tworzenia. To jest najważniejsze.

Czy ważna jest również dyscyplina pracy, codziennego przychodzenia do pracowni?

To nie jest możliwe, ponieważ życie płynie swoim rytmem. Ale trzeba sobie wypracować system, zając się „powstawaniem wizji”. Ona się tworzy w czasie pracy, tworzenia. I to jest przygoda. Lubiłem podróżować, poznawać nowe kraje. Tak samo jest ze sztuką. Sztuka powstaje, jeżeli się cały czas myśli o świecie i próbuje złapać jakąś prawdę. Natomiast powielanie i produkowanie dzieł — to nie dla mnie. Radość tworzenia jest podobna do miłości, związanej z fascynacją i ruchem w człowieku. Sztuka jest jedną z najważniejszych emocji w życiu, połączenie przygody i intuicji ma tu szalone znaczenie. Jak się wszystko wie o sztuce, to już lepiej to zostawić. Bo musi być przygoda. Nic na siłę.

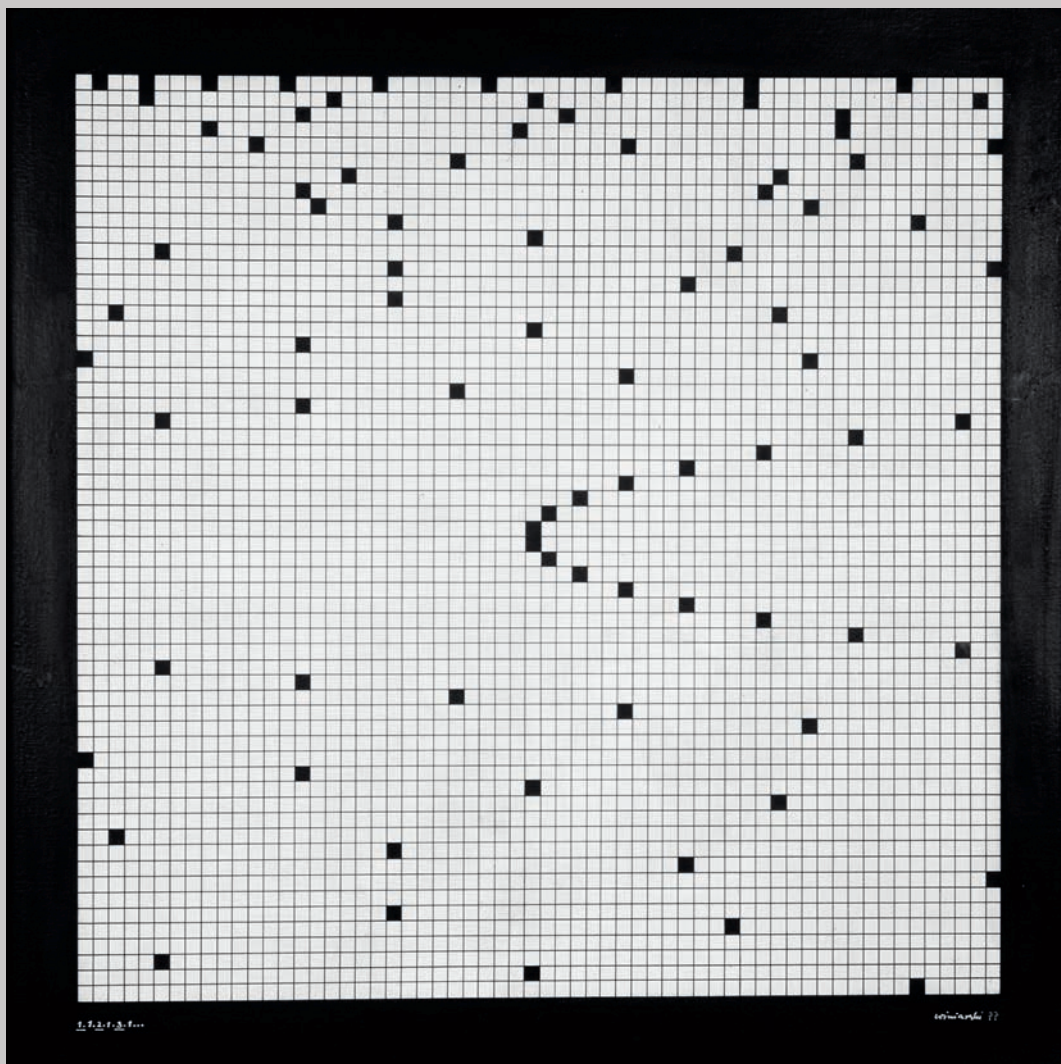
rozmawiał Michał Jachuła

Warszawa, maj 2018



Przedłużenie lata, akcja na dachu pracowni artysty przy ul. Chłodnej, Warszawa, 1969;
widoczne formy przestrzenne z cyklu *Przedłużenie lata*, 1969





1.1.2.1.3.1..., 1977, akryl, płótno,
70 × 70 cm, kol. Zachęty

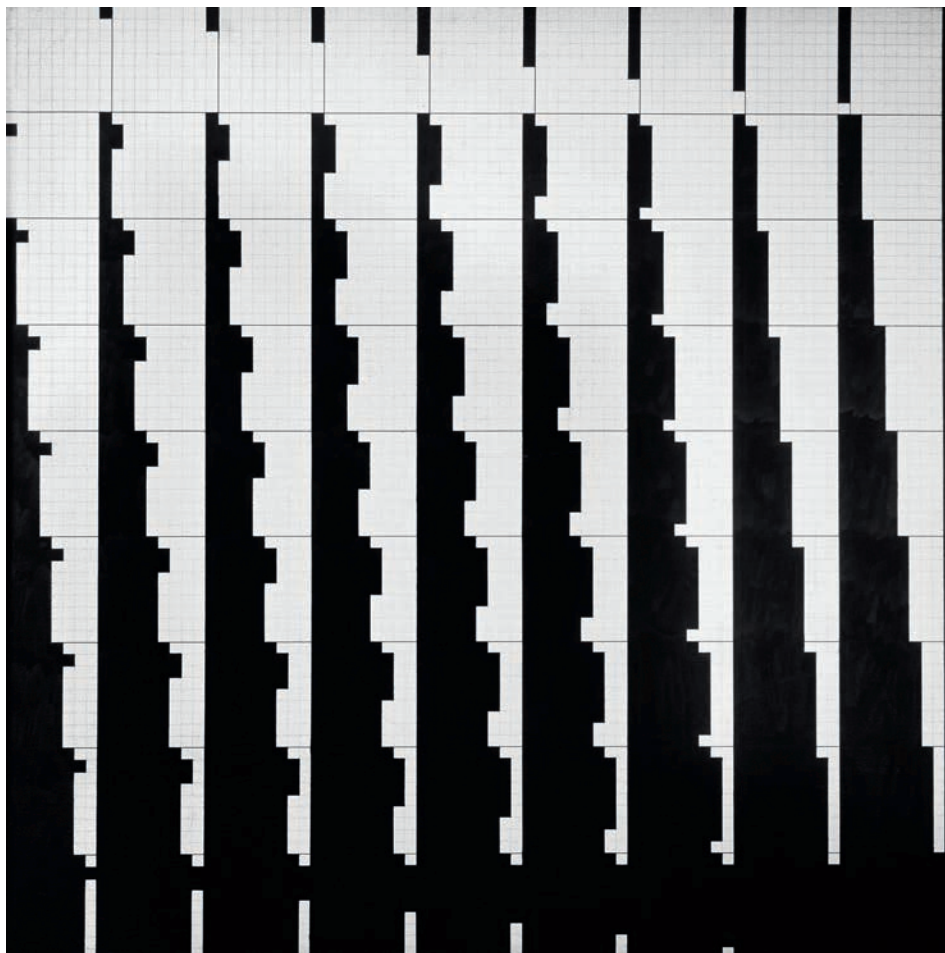
1995

Ryszard Winiarski

1936–2006

Dorota Skaryszewska: Zacznę od pytań, które zabrzmią, być może, drastycznie: Czy nie nudzi pana własna twórczość? Czy wieloletnie rozgrywanie czarnych kwadratów na białych polach nie jest nużące?

Ryszard Winiarski: Nie tylko nie jestem znudzony, lecz jak nigdy poprzednio podekscytowany nową dla mojej twórczości sytuacją. Ostatnio pozwoliłem sobie na luksus poszerzenia doświadczeń artystycznych o doznania emocjonalne. Przez dwadzieścia lat było inaczej. Mój wybór w sztuce polegał na świadomym zawężeniu, określeniu pola zainteresowań. Świadectwem tego wyboru była przedstawiona w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych praca dyplomowa, którą tytułowałem *Zdarzenie, informacja, obraz*. Chodziło mi o to, aby oczyścić obraz z elementów subiektywnych, emocjonalnych, na rzecz obiektywnych mechanizmów i procesów. Staralem się nie „zmyślać” obrazów, ale wywoływać ich istnienie. Czerpałem ze źródeł zdarzeń obiektywnych, takich jak rzut monetą, rzut kostką do gry czy matematyczne tablice liczb przypadkowych. Kostka do gry stała się zresztą symbolem mojej artystycznej działalności. Bardzo prędko uświadomiłem sobie, że znajduję się w sytuacji porównywalnej z sytuacją naukowca, który dla swoich doświadczeń wybiera pewną określoną, wąską dziedzinę nauki. W miarę zagłębiania się w wybrany problem ilość wyłaniających się pytań nie maleje, lecz rośnie. Przybywa też coraz więcej możliwości udzielenia odpowiedzi na te pytania. Wielu moich kolegów mówiło: — No dobrze, dyplom zrobisz taki, ale co będziesz malował za pół roku? Odpowiedź nie była trudna. Wiedziałem, że w wybranej specjalności pracy wystarczy mi na dziesiątki lat. O co szło naprawdę w moim postępowaniu? O to, aby spróbować znaleźć odpowiedź na pytanie, czy i w jakim stopniu można w sztuce działać transparentnie, to znaczy tak, by to, co się wyraża, było odbierane precyzyjnie, bez żadnych ubocznych znaczeń. Wiedziałem, że graniczna sytuacja, mierzalność obrazu, jest nieosiągalna, ale poszedłem w kierunku tak pomyślanej granicy, aby zbadać to, co się będzie pojawiało, to, co się będzie działo po drodze.



Dziewiąta gra 9 x 9, 1981, akryl, płótno,
81 x 81 cm, kol. Zachęty

Zdawać by się mogło, że pańska sztuka była modelową realizacją konstrukcji teoretycznych Stefana Morawskiego, dotyczących istnienia specyficznego kodu w malarstwie, to znaczy układu relacji dających „z jednej strony możliwość przeniesienia cech modelu na przekaz (zaszyfrowania ich w przekazie), z drugiej zaś możliwość odnalezienia ich tam (rozszyfrowania)”. Pańskie obrazy mogły być transparentne, ponieważ powstawały w wyniku zastosowania wybranego przez pana kodu. Na czym on polegał?

Był to kod najprostszy. Każdy malarz ma swój kod, czasem pozornie prosty. Na przykład ktoś decyduje się na użycie jedynie koloru czerwonego i zielonego. Przy

takim kodzie istnieje jednak duża możliwość nieporozumień, a nawet mistyfikacji. Są tysiące czerwieni i tysiące zieleni. Którymi z nich operuje artysta? Ograniczenie się przeze mnie do bieli i czerni nie wynikało z innych pobudek, jak tylko z pragnienia uzyskania jednoznaczności kodu. Gdybym używał żółci, zapytano by mnie, której żółci używam. Gdy mówię, że używam bieli i czerni, to sytuacja jest jednoznaczna i tak porównywalna z określeniami „tak i nie”, „plus i minus”, „dobro i zło”, że nikt nie zapyta o specyfikę mojej bieli i mojej czerni. W pewnych systemach kolorystycznych biel i czerń są wyłączone z pola kolorów. Są niekolorami. Kod był tak prosty, że każdy mój obraz można było zastąpić elementarnym zapisem cyfrowym, składającym się z zer i jedynek i każdemu takiemu zapisowi można było przywrócić bez trudu białą-czarną wizualną postać. Potrzeba precyzji kodu zmusiła mnie także do zdecydowania się na kwadrat, figurę geometryczną, która nie prowokuje pytań o kierunek (jak trójkąt) lub otaczające pole (jak koło). Nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Jaka jest więc rola przypadku, który przecież, jak sam pan stwierdził, nierozłącznie związany był z pańską twórczością?

Sądziłem na początku, że przypadek jest bardzo ważny. Ale po pewnym czasie odkryłem, że każdy obiektywny proceder, jak choćby poddanie się ciągłemu liczbowskiemu 1, 2, 3, 4... stanowi równie dobry materiał dla dokonywania moich doświadczeń.

Nie osiągnął pan jednak pełnej transparentności swoich obrazów.

Nie mogłem jej osiągnąć. Problem polega na tym, że nie dokonywałem swoich operacji na terenie matematyki lub fizyki, ale na terenie sztuki. Proponowałem coś, co miało parametry obrazu i wieszałem to coś w galeriach między obrazami. W konsekwencji moje prace zostały poddane rządzącym sztuką prawom, takim jak na przykład integralnie związana z nią cecha nietransparentności. Po prostu odbiorca, który spotyka się z tym, co mu proponuję, interpretuje to w sposób właściwy tylko dla siebie, często ignorując moje usiłowania. Mniej lub bardziej gęsta mgła nietransparentności otacza każde zdarzenie artystyczne.

Czy te właśnie przesłanki spowodowały radykalną przemianę pańskiej twórczości w roku 1983?

Chciałbym wytłumaczyć nową sytuację, posługując się następującą metaforą. Przedstawiam sobie swoje dotychczasowe pole twórczości jako specyficzny ogród, w którym przespacerowałem się po niektórych ścieżkach. Wiem, że tych ścieżek pozostało mi jeszcze bardzo wiele. Dwudziestoletnie pozostawanie w moim ogrodzie wydawało mi się ważne i satysfakcjonujące. Ale w ostatnich latach w sztuce zdarzyły się dziwne rzeczy. Spoza muru okalającego mój ogród zaczęły dobiegać rozemcionowane głosy świadczące o tym, że dzieje się tam coś niezwykle interesującego

lub przynajmniej emocjonującego. Miałem do wyboru dwa sposoby reagowania — zatkać uszy i dalej spokojnie wędrować po swoich ścieżkach albo otworzyć furtkę i przyrzeć się temu, co dzieje się na zewnątrz. To, co wydarzyło się w mojej i nie tylko w mojej twórczości w ostatnim okresie, najlepiej ilustruje postać artysty wychodzącego z furtki własnego ogrodu niekiedy nazywanego dogmatem. Artysta ten próbuje odnaleźć w sobie reakcję na to, co na zewnątrz jawi się jego oczom. Moja reakcja wyraziła się w krótkim tekście zatytułowanym *Geometria w stanie napięcia*. Tekst ten chciałbym w całości przytoczyć: „W historii są takie chwile, w których rola porządkująca i badawcza sztuki wydaje się ważna, a ekspresja schodzi na plan dalszy. W historii są też okresy, w których emocje królują niepodzielnie. Właśnie teraz napływają skłębione, groźne chmury zapowiadające burze z błyskawicami i hukiem piorunów. Przez świat sztuki przetacza się narastająca fala emocji. Dzięki malarstwo. Co w taką pogodę czynić mają artyści żeglujący łodzią, o dźwięcznej nazwie „Geometria”? Mogą obrazić się i wysiąść na brzeg, mogą zwinąć żagle i sięgnąwszy po wiosła, kontynuować powolną podróż, ale mogą też podjąć walkę i szukać przygody, płynąc z napiętymi do granic wytrzymałości żaglami. I ta właśnie decyzja wydaje się najtrafniejsza. Geometria już nie raz była w stanie przenosić emocje i symbole. Poniesie je ponownie. Geometria w stanie napięcia”.

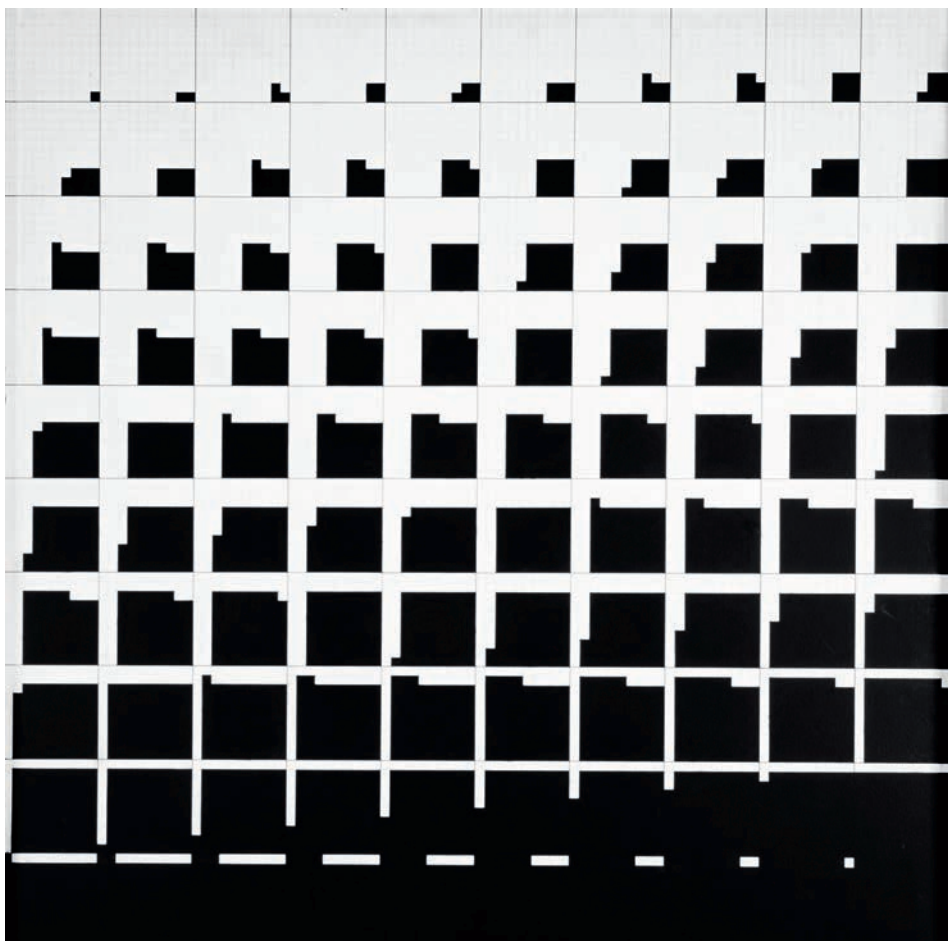
Proszę mi powiedzieć, jakie konsekwencje wyniknęły z tego manifestu dla pańskiej twórczości?

Przez wszystkie minione lata programowo odrzucałem emocjonalny stosunek do własnej sztuki. Głosiłem zasadę obowiązującą mnie, a myślę, że i niektórych innych podobnie myślących artystów, sformułowaną następująco: jeżeli przyjęty program działania jest w porządku, to wywołany tym programem rezultat (obraz, rysunek czy rzeźba) jest też w porządku, a określenie „w porządku” zastępuje wszelkie próby używania tradycyjnej estetyki. Krótko mówiąc, program działania nie podlegał żadnej ocenie emocjonalnej. Zmiana polega więc na tym, że obecnie emocja staje się równouprawniona. Następuje gra z dopuszczaniem ekspresji do udziału w artystycznym procederze. Tak potraktowana została na przykład instalacja *Czarny kwadrat, czyli fruwnąca geometria* na wystawie *Język geometrii* w Zachęcie. Z logiki mojego dogmatu pozostał tu czarny kwadrat, podzielony dwoma cięciami na cztery części, a w łączeniu tych części, ich dyspozycji, sposobie eksponowania, zdałem się na emocję.

[...]

rozmawiała Dorota Skaryszewska

Skrócona wersja rozmowy opublikowanej w: „Projekt” 1985, nr 5, s. 22–25



Gra 10 x 10, 1978, akryl, płótno,
100 × 100 cm, kol. Zachęty



Źródło, 1965, olej, płótno,
146,5 x 117,5 cm, kol. Zachęty

1996

Erna Rosenstein

1913–2004

Wiesława Wierzchowska: Sięgnijmy najpierw do początków pani twórczości. Jaką rolę odegrały w kształtowaniu się pani osobowości studia akademickie, zwłaszcza krakowskie?

Erna Rosenstein: Kontynuuję na swój sposób niezrealizowane marzenia matki. Jest we mnie i prowadzi mnie po drogach, po których sama pójść nie mogła. Malowała, lubiła poezję, a nawet czego już nie odziedziczyłam — muzykę i śpiew. Wszystko to utrzymane było w granicach wyznaczonych dla kulturalnej pani domu. Dzieciom za to umiała stworzyć atmosferę egzaltacji sztuką. Stąd mój początek..., a także trochę buntu przeciw temu, co zastane i uporządkowane. Z potrzeby inności. Studia artystyczne, zwłaszcza te w Krakowie (przedtem byłam w Wiedniu) dały mi możliwość dyskusji i kontrolowania doświadczeń we wspólnej pracowni..., a również i poza nią. To było ważniejsze od korekt profesorskich.

Ideologię środowiska artystycznego, w którym się pani znalazła, określiła pani kiedyś sformułowaniem: „Z rewolucją musi iść w parze nowatorstwo artystyczne”.

Brałam już przedtem udział w ruchu robotniczym. Wszłam więc od razu w środowisko lewicy akademickiej. W Krakowie stawiało ono postulat rewolucyjności społecznej, związanej z nowatorstwem w sztuce. Szło o wyczuwanie i przetwarzanie rzeczywistości równocześnie we wszystkich dziedzinach. Przywykłam dotąd do innego myślenia. Rezultatem stoczonych wówczas dyskusji było i to, że w wiele lat później nie mogłam już zaaprobować schematu sztuki oficjalnej. Akademia krakowska to przede wszystkim pierwsze zetknięcie się z Grupą Krakowską. Członkowie jej byli już wtedy w większości poza uczelnią. Jednakże długo po ich usunięciu trwała tam jeszcze legenda owej Grupy. Trwały rozpoczęte dyskusje i kontakty.

A atmosfera Krakowa tamtych lat?

Kraków, jak dobre stare wino, miał w sobie równocześnie czas bardzo zamierzchły i ten, który wnosi rzeczy niespodziewane. Nie przypadkiem, począwszy od Młodej Polski, tyle i tak ważnych wydarzeń artystycznych w kraju stamtąd brało początek.

Kiedy myślę o owych latach, słyszę jeszcze po ulicach dorożkę uwikłaną w światło gazowe latarni. Bramy o dźwięku skrzypiec otwierają się na podwórza i schody..., a te schody — istne harmonie, zakręcone wokół siebie samych we mgle! Równocześnie co za prowokacja — jedyna kobieta w kaszkiecie i spodniach straszy po ulicach. Manifestantka XX wieku Maria Jarema. Prawie tak dziwna w owym czasie, jak „Cezar”, podający się na Plantach za władcę z innej planety. Jego majestat podziwiają dzieci i wyciągają go na rozmowy.

W kawiarni „u plastików” niezrozumiałe przedstawienia. To teatr o nazwie „Cricot” — niby francuskiej, manifestującej równocześnie spontaniczną bylejakość i fantazję. Dekoracje Grupy Krakowskiej.

Tyle kontrastów! Takie starocie! Taka awangarda! W tak właściwie malutkim i śmieszonym tyglu — nie do porównania z żadnymi stołecznymi wielkościami. Po wojnie wszystko to puka do drzwi, które czas zaryglował. Domaga się otwarcia. Nie żyją lub rozproszyli się członkowie Grupy Krakowskiej. Zostali Jonasz Stern i Maria Jarema oraz kilku młodszych, którzy niegdyś w kontakcie z Grupą organizowali na uczelni nowy załążek. Prócz tego są młodzi malarze, działający pod kierownictwem Kantora jako nielegalny teatr za okupacji. Oto sytuacja, w której muszą rozpocząć wspólne działanie. Powstaje druga, powojenna Grupa Krakowska, a jeszcze potem Cricot 2.

Była pani jednym z członków-założycieli tej powojennej Grupy Krakowskiej. Formalnie rzecz biorąc, otrzymuje Grupa Krakowska statut i lokal — słowem konstituuje się — znacznie później. W praktyce jednak zasadnicze jej jądro formuje się bardzo szybko. Wystąpienia są wspólne. W wielu zasadniczych i nieraz trudnych sprawach wspólna będzie postawa. Zwłaszcza tych, którzy potem — statutowo — figurować będą jako członkowie-założyciele. To historia, ale działanie jej trwa. Jestem jednym z owych członków-założycieli i w pewnym sensie noszę tę historię w sobie. Podałam ją może nawet zbyt szczegółowo. Wspomnienia są jednak nieskoordynowane, chodzą luzem.

Tworzy pani zarówno obrazy, rysunki, przedmioty afunkcjonalne, a jednocześnie uprawia pani poezję — wszystko to zdaje się powstawać spontanicznie, jako zapis stanów psychicznych. Jak u pani przebiega proces kreacji artystycznej?

Pomagam wyrazić się rzeczom, które chcą dość do głosu. Mam uczucie, że one obiektywnie istnieją, a ja je tylko precyzuję. Czy to jest spontaniczny zapis?... Czasem są to prawie automatycznie prowadzone rysunki. Powstają one na marginesie zebrań, dyskusji — byle gdzie, byle kiedy, na byle jakiej kartce zeszytu. Bardzo wypracowane — nie szkicowane. Potem jak żyjątka powiększone przez mikroskop zaczynają swój niepokój na płótnie. W powiększeniu wychodzi ich niespodziewany charakter. Jest to i spontaniczne, i niespontaniczne. Bywa, że nie przenoszę na płótno niczego.



Gdzieś daleko altana, 1977, olej, płótno,
94 × 76 cm, kol. Zachęty



Zmierzch obrazu, 1978, technika mieszana, płótno,
48 × 63 cm, kol. Zachęty

Zawiera ono samo w sobie rzeczy niewidzialne, które tylko trzeba wydobyć. Jest to ekran, po którym przesuwa się wyobraźnia.

Jeśli sobie coś wyobrażę, znaczy, że to coś istnieje. Musi być tylko stan napięcia. Wtedy mogą pojawić się różne „przedmioty”, książki — nie książki, warstwy kolorowych światel złapane przez warstwy pleksiglasu, latające talerze na ścianie, wiersze...

Jak widzi pani relacje między malarstwem a poezją zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i w pani własnej praktyce twórczej?

Najpierw istnieje stan bezsłowny — cisza, pusty — przestrzeń. Cisza i przestrzeń naładowane są energią, wyobraźnią, uczuciem. (Tak. Nie boję się tego słowa. Ono jest ważne.) Niektóre sprawy formują się potem w rytm zdań. Inne są absolutnie bezsłowne. Najważniejsze, aby właśnie rodziły się z naładowanych energią ciszy i przestrzeni. Aby nie raniły ich nadmiarem. Inaczej mówiąc, aby nie było zdobnictwa.

Mówiąc o relacjach między malarstwem a poezją, powiedziałam, że są sprawy bezsłowne — malarstwo, i takie, które formują się w rytm zdań — poezja. Jest to podział bardzo zasadniczy. Istnieją jednak zjawiska pośrednie, które przeczą takim

rygorom. Stawiają pod znakiem zapytania istnienie granic. Na tym tle było u nas mnóstwo nieporozumień. Od razu chcę je usunąć. Nie idzie mi o anegdotkę... ona może być, nie być. Jeśli jest potrzebna, musi służyć (zarówno w malarstwie, jak i w literaturze) na równi z innymi elementami. Nie wolno, aby je zastępowała.

Weszliśmy w okres, kiedy i w nauce i w sztuce powstają międzydziedziny. Są rzeźby grające, tkaniny na pograniczu malarstwa czy architektury, happeningi, działania parateatralne. Dlaczego nie miałyby zatem istnieć również pogranicze działania malarskiego i literackiego? Literatura musi być w takim wypadku bardzo WEWNĄTRZ obrazu (chyba gdyby to był czysto zewnętrzny ironiczny cytat).

Zawsze będą tacy, którzy zamiast muzyki wprowadzą melodykę, zamiast tkaniny artystycznej robótki ręczne, zamiast wydarzeń parateatralnych rutynkę obrzędową i malpiarstwo. Nie należy z tego powodu pomijać właściwych zagadnień. Faktem jest, że powstają nowe rodzaje i to jest dobrze.

Krytyka często określa pani sztukę jako kontynuację i rozwój metody i poetyki surrealizmu. Czy pani zgadza się z tymi opiniami i jak ocenia pani recepcję surrealizmu w Polsce?

Każda definicja jest wiążąca. Nie lubię się określać, choć na pewno z tego wychodzę. Dokąd — nie wiem. Najważniejsze bowiem jest to, co niespodziewane. Jeśli zaś chodzi o recepcję surrealizmu w Polsce, trzeba zauważyć, że nie tylko u nas, ale i na całym świecie pojawił się „surrealizm” taniutki, bez żadnego ryzyka. Ma on duże wzięcie. Jest to „zupka dla ubogich”. Bezpieczny. Sprzedażny. Nie wynika z żadnej postawy światopoglądowej. Rola artysty jest inna.

Jaka?

Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczelne wypełnianie czasu. Towarzyszy temu mechaniczne powielanie stereotypów. Bywają one przyjmowane bez chęci kontrolowania. Bywają też odrzucane z pozycji „retrostereotypów”. Sztuka stanowi antidotum. Jej zasadniczą funkcją jest otwieranie drzwi. Z tej zasadniczej — wynikają inne.

PS: W komentarzu do zamieszczonych obok malarstwa drobiazgów chciałabym dodać: niektóre wzięte są ze szkicowników — szkicownicy notują wszystko, co wleci. Są tam więc niezależnie od rysunków zupełnie przypadkowe zapiski powiedzeń, które mnie śmieszyły, notatki poważniejsze, wiersze i różne pomysły groteskowe. Inne zamieszczone tu obiekty powstały mniej spontanicznie. Potrzeba, która je zrodziła, to uwyrażnienie czasu prześwitującego przez kolejne warstwy tworzywa. Dzisiejszość za każdym razem oświetla w nich inne szczegóły przeszłości.

rozmawiała Wiesława Wierchowska



Pracownia z drzwiami, 1994–1995, olej, płótno,
130 × 130 cm, wł. Gabrieli i Rafała Mierzejewskich

1997

Jerzy Mierzejewski

1917-2012

[...]

Studia w warszawskiej ASP, przerwane przez II wojnę światową, zacząłem w 1937 roku. Byłem w pracowni profesora Mieczysława Kotarbińskiego, kolegi i przyjaciela ojca. Wdzięczny mu jestem za niezwykle subtelne zrozumienie mojego niepokoju wewnętrznego i umiejętne mną kierowanie. Rozstrzelany w drugim roku wojny, pozostanie na zawsze w mojej pamięci.

[...]

Okres bezpośrednio po wojnie pod każdym względem był czasem trudnym i kiedy w 1950 roku zaproponowano mi pracę pedagogiczną, wybrałem Łódzką PW-STiF. Bardziej się przy tym kierowałem swoimi zainteresowaniami dotyczącymi korelacji zjawisk artystycznych niż chęcią nauczania. Los chciał, że przez wiele lat byłem profesorem w tej bardzo zresztą interesującej uczelni. Nie uważam, żeby były to lata stracone. Ucząc, uczyłem się sam skomplikowanych zagadnień wynikających z relacji czasoprzestrzennych charakteryzujących dzieła filmowe.

Ponieważ przez cały okres mojej pracy pedagogicznej nadal malowałem, zmuszony byłem siłą faktu do konfrontacji struktury dzieła filmowego i obrazu malarzkiego. Z doświadczeń tych wyciągnąłem wiele konstruktywnych dla mnie wniosków. Przede wszystkim utrwalił się we mnie pogląd na podstawową wartość tego, czym jest „treść” dla dzieła sztuki, na wartość tego, „o czym się mówi”, i co się ma na dany temat do powiedzenia. A dalej, przy pomocy jakich środków formalnych „treść” tę się wypowiada, by osiągnąć dzieło spoiste.

Uzmysłowiliśmy sobie również wyraziście, że w przeciwieństwie do filmu, podstawowa cecha obrazu malarzkiego, „jednoczesność” jego postrzegania, stanowi właśnie fundamentalną siłę malarstwa, zawarta bowiem w obrazie energia twórcza emanuje zawsze, a więc jest od czasu niezależna, jest z natury rzeczy „ponadczasowa”. I tak zawsze sądziłem...

Kontakt z filmem potwierdził mi ponadto, że malarstwo w żadnym przypadku nie może być „ilustratywne”, że istota malarstwa tkwi w tworzeniu innej, samoistnej „natury” — bez jakichkolwiek ograniczeń formalnych czy treściowych. W takim zobaczeniu mieścić się mogą oczywiście wszystkie nurty artystyczne świata

— i dobrze — bo każdy pogląd w sztuce może być słuszny — zależy to przecież tylko od obranego „punktu widzenia”.

[...]

Nie jestem przeciwnikiem żadnych nurtów czy kierunków w sztuce, skoro zaistniały to musiały być i przyczyny ich powstania. Dla mnie istnieją tylko dzieła i ich twórcy, a linię podziału wyznaczają te, które bez względu na ich „przynależność” do określonego kierunku działają na mnie lub nie. Poruszają mnie tylko te dzieła, które posiadają „podwójne dno” - pierwsze formalne, właściwie abstrakcyjne, warunkujące odbiór i dno „drugie”, dla mnie zasadnicze, mówiące o idei obrazu, mówiące o tym, co niesie ze sobą spoistość formy i treści. Przemawiają do mnie obrazy, w których wyczuwam wyraźną „metodę postępowania” - świadomą konstrukcję, gdzie obiegowo pojęty rysunek stapia się z malarstwem w jedno, nadając obrazowi charakter układu zamkniętego i samowystarczalnego. Szeroko pojęty czynnik geometryczny w strukturze obrazu wydaje mi się niezbędny, tak jak i funkcja samego „znaku”, zwłaszcza w odniesieniu do schematu kompozycyjnego charakteryzującego dany obraz.

Twórczość Cézanne’a uważam za punkt zwrotny w historii malarstwa, a jego myślenie malarskie za bazę dla mojej świadomości, tak jak malarstwo ojca jest dla mnie wskaźnikiem „idei” obrazu i jego działania emocjonalnego.

W swoich obrazach dostrzegam pewne powiązania z kubizmem, który to nurt w malarstwie XX wieku uważam za jedynie istotny dla mojego pojmowania malarstwa. Forma w obrazie jest dla mnie, tak jak charakter pisma, wyrazem indywidualnie pojętego stosunku do rzeczywistości, a kolor czynnikiem niejako tłumaczącym formę. Nie znaczy to jednak, by kolor dla mnie pełnił funkcję służebną — przeciwnie, musi on współgrać w tworzeniu „idei” obrazu; pełni na pewno rolę ładunku emocjonalnego. Nie myślę o estetyce mojego malarstwa. Uważam, że malarstwo powinno przemawiać do uczuć ludzkich. Być może wpływa to z niechętnego stosunku do kierunku, w jakim na moich oczach rozwija się rzeczywistość tego świata — zanik uczuć metafizycznych niesiony przez nowoczesność i totalny chaos budzą mój sprzeciw.

Maluję to, czego mi brak, i sędzę, że jeśli mnie brak właśnie harmonii, uczucia, spokoju czy ciszy i syntezy, to być może i innym jest to potrzebne. Wierzę w posłannictwo sztuki, która swym „głosem milczenia” powinna pobudzać w ludziach wiarę w istotę ludzką i otaczające ją tajemnice.

Maluję „siebie”, a moje zaangażowanie emocjonalne towarzyszy zwykle „powodowi malarskiemu”, dla którego obraz powstaje. Maluję i rysuję dużo, lecz czas pracy nad obrazem trudno mi określić. Nierzadko praca nad płótnem trwa kilka miesięcy, a nawet lat. Lubię wracać do dawno malowanych obrazów, jeśli dostrzegam w nich nadal możliwość wzmocnienia działania emocjonalnego. Maluję zwykle kilka prac równocześnie, pozwala mi to na uzyskiwanie pewnego wobec nich dystansu



Malarz, 1982–1984, olej, płótno,
140 × 210 cm, wł. Heleny i Igora Czernieckich

i kontroli nad tym, co już zostało zrobione. Myślenie moje o obrazie ma charakter emocjonalny. Malując, zdaję się na intuicję, świadomość przychodzi później i pełni funkcję kontrolno-porządkującą. Prawie nigdy nie porzucam rozpoczętego obrazu — czekam raczej, kiedy do niego dojrzeję. W wielu przypadkach po pewnym czasie odczuwam wyraźnie, że obraz niejako „sam się namalował”, co oznacza chyba, że stan, w którym malowałem, górował nad świadomą refleksją. Zawsze buduję obraz od „ogółu” do „szczegółu” i rolę tego ostatniego uważam za bardzo istotną.
[...]

Wiem dobrze, że każdy dzień bez malowania jest stratą, że tylko w ciągłej, uporczywej i cierpliwej pracy można wkroczyć na własną drogę. Oglądanie się na to „co” i „jak” robią inni, jest niebezpieczne, jako że może spowodować swego rodzaju „rewolucję” w osobowości, która, jak każda „rewolucja”, kusić będzie do nieodpowiedzialności i łatwizny.

Muszę przyznać, że właściwie nigdy nie czułem konieczności wprowadzania zasadniczych zmian w moim malarstwie, ani poszukiwań innych środków wyrazu dla wypowiedzania moich treści. Widocznie moja struktura psychiczna jest



Rodzice, 1986, olej, płótno,
93 × 93 cm, wł. Gabrieli i Rafała Mierzejewskich

biologicznie uodporniona na wpływy zewnętrzne. O wewnętrznych wspólnotach nie mówię — są oczywiste. Myślę, że od chwili kiedy zacząłem malować aż do dziś, twórczość moja nie uległa specjalnym odchyleniom — była to od początku ta sama droga, oparta na prezentowaniu natury i kondycji ludzkiej.

W rozwoju mojego malarstwa dostrzegam pewnego typu potrzebę nawrotów do spraw już poruszanych. Wypływa to być może z ciągłych wątpliwości, czy „ślad” mój nie został zgubiony. Być może nawroty te są mi podświadomie potrzebne dla pogłębiania tego, co w danej chwili maluję? Nie wiem, ale tak jest. Naprawdę z natury

maluję tylko portrety i to jedynie w początkowym okresie kontaktu z modelem. Bardzo szybko zaczynam potem interpretować — i malować siebie... Podobnie ma się rzecz z pejzażem, z tym jednak, że „bezpośrednie doznanie” jest dla mnie przy pracy nad modelem znacznie bardziej istotne. Maluję z reguły w pracowni. Posługuję się luźnymi notatkami robionymi z natury. Sam obraz powstaje właściwie „we mnie” i muszę go dopiero z siebie wydobyć.

I portret, i pejzaż, nie mówiąc już o martwych naturach (których ostatnimi laty mało maluję — dlaczego, nie wiem), powstają we mnie wyraźnie z bardzo konkretnej inspiracji. Inaczej jest z „kompozycjami” — tu idea obrazu powstaje bardzo długo i podlega przeobrażeniom zmierzającym do niemal purystycznej syntezy. Wpływ natury jako takiej jest minimalny, a całą „rzeczywistość” obrazu staram się sprowadzić do znaku wyrażającego ideę obrazu.

[...]

Zastanawiam się niejednokrotnie, dlaczego rozpoczynając malowanie obrazu, mam poczucie niepamięci i niezadowolenia z tego, co już zrobiłem, dlaczego odczuwam potrzebę zaczynania niejako „od początku”. Być może ciągle nie jestem przekonany co do jakości mojego malowania, które pewnie zawsze dla mnie niedostatecznie promieniuje „malarzkością”, jest chwiejne w decyzji o szczególnie ważnym wedle mnie dla całości obrazu.

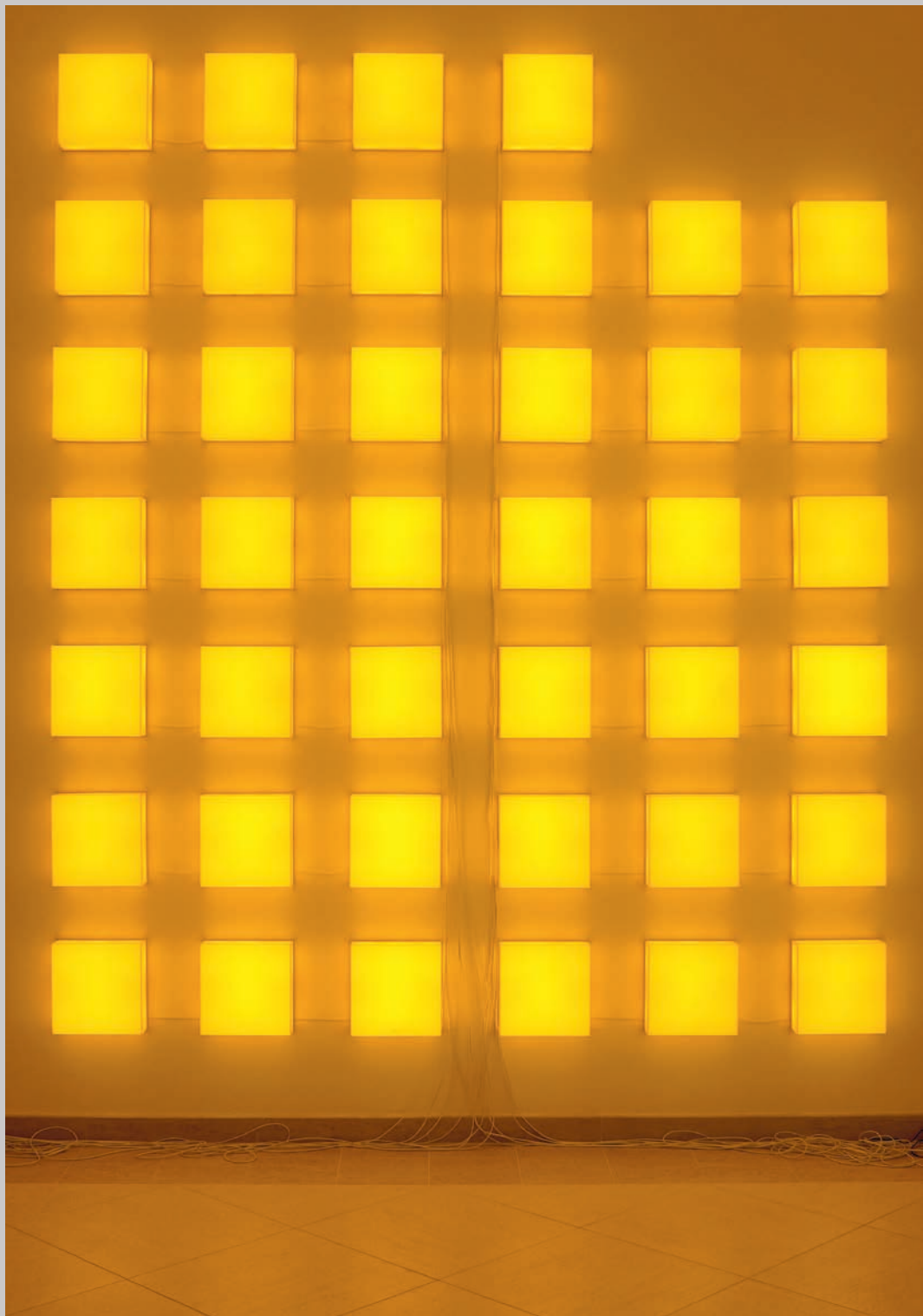
[...]

W przeciwieństwie do wielu przekonany jestem, że malarstwo sztalugowe, malarstwo, które uprawiam, istnieć będzie zawsze, bo zawsze istnieć będą ludzie myślący i czujący. Być może będzie takich coraz mniej, bo jakość będzie wyznacznikiem ich obecności, nie ilość.

Zdaję sobie sprawę, że mój osobisty rozwój jest powolny, nacechowany wątpliwościami, niepewnością i wewnętrznym rozdarcie. Cel im bliższy, tym bardziej się oddala... Odczuwam ciągle potrzebę, by w pracach moich, w obrazach, które maluję, bez względu na rodzaj tego, „co” maluję, wyczuwalne było to, czego nie ma i czego nie bałbym się nazwać „tajemnicą” lub „duszą” obrazu. Staram się zobrazować ową „tajemnicę” i dać znać innym o jej istnieniu. Być może dlatego widzi się we mnie czasami malarza mistycznego, choć ja sam nie czuję się mistykiem.

Myślę, że tylko „sztuka” posiada w sobie możliwość uzmysłowienia „tajemnicy” otaczającej nasze istnienie. Wielkość i upadek człowieka nie ma granic. Śmierć wyznacza im koniec, ale tego, co jest „prawdą” naszego istnienia — tego człowiek nie wie.

Jerzy Mierzejewski



1998

Leon Tarasewicz

ur. 1957

Czas jest szybszy niż my

Olga Wysocka: W 1998 roku przyznano ci Nagrodę im. Jana Cybisa, miałeś wtedy 41 lat. Pamiętasz, co wtedy czułeś?

Leon Tarasewicz: Dostajesz nagrodę i masz obowiązek zrobić wystawę i tym samym swoim życiem zapewniasz pracę na 1/2 roku pracownikom Polskiego Związku Artystów Plastyków. W tamtym czasie dyrektor związku artystów plastyków narzekała, że dominowały same instalacje, a nie było malarstwa płaskiego. No to wykonałem bardzo ciekawy płaski obraz na podłodze. Niestety, nie ma żadnego zdjęcia z tej wystawy.

Gdy zmarł Cybis, byłeś 15-letnim młodzieńcem, wiedziałeś wtedy, kim on był?
Kiedy na poważnie zetknąłeś się z twórczością Cybisa?

Dopiero w liceum [Liceum Plastyczne w Supraślu] dowiedziałem się, kim są impresjoniści, co to Komitet Paryski i kto to Cybis. A później, jak już studiowałem [w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie], Tadeusz Dominik o nim opowiadał. Trochę z pracowni Cybisa zostało przeniesione do pracowni Dominika, tylko Dominik nie był despotą, a Cybis tak.

W liceum objechałem z kolegą Jankiem Szeremetą wszystkie muzea narodowe w całej Polsce. Trudno było dojechać do jakiegoś muzeum i nie spotkać Cybisa. Nie mieliśmy wówczas wiedzy „ideologicznej”, nie znaleźmy jego programu malowania. Kiedy wyszły dzienniki Cybisa [*Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966, 1980*], wtedy się go czytało.

Nawet myślałem, żeby zrobić plener we Wróblinie wokół Cybisa. Byłem tam, rozmawiałem z księdzem proboszczem, chciałem to zrobić jeszcze z Dominikiem, ale nie zdążyłem. Czas jest szybszy niż my...

*Bez tytułu, 2017, instalacja świetlna,
300 × 255 cm*

Osobiście bardzo lubię prace Cybisa, które robił w Sopocie. Jego akwarele. Jest tam dużo prostoty przekazu, którą wymuszała na nim technika. Te prace ogląda się teraz, jakby były współczesne.

Gdy odwiedzałeś muzea w tamtym okresie, prace Cybisa przyciągały twoją uwagę?

Tak, ale jeśli chodzi o mnie, to wtedy głównie szukałem obrazów Piotra Potworowskiego, Artura Nachta-Samborskiego, Jerzego Nowosielskiego. Kiedy zaczęło obowiązywać prawo, że można za pieczętkę w dowodzie wyjechać do demoludów, z Jankiem Szeremetą pojechaliśmy do Berlina — portret Nefretete, Brama Babilońska. Potem w Dreźnie widziałem najnudniejszy chyba obraz: *Leda z łabędziem* Rubensa. I *Madonnę z dzieciątkiem* Jana van Eycka. Byłem bardzo zdziwiony, bo obraz Madonny okazał się malutki, a w książce z historii sztuki, którą czytałem, wydawał się duży. Z Lipska przez Bratysławę pojechaliśmy do Pragi. Tam po raz pierwszy zobaczyłem w oryginale impresjonistów.

Jeździliśmy dużo po galeriach w Polsce. W Zachęcie wystawa grupy Neo Neo. Jeździliśmy na biennale tkaniny w Łodzi. Nawet napisałem pracę o tkaninach, z bardzo pozytywnymi stwierdzeniami o Magdalenie Abakanowicz, z własnoręcznymi ilustracjami. Koncerty jazzowe, Jazz Jamboree w Pałacu Kultury — ukulturalniające wyjazdy poza osadę robotniczą, gdzie spędzaliśmy życie.

Zawód, który uprawiasz, sam nazywasz „prymitywnym łączeniem kolorów”, ale jednocześnie podkreślasz, że malarstwo to kolor i nie sposób go ominąć. Analizujący twoją twórczość krytycy piszą, że należysz do rodziny kolorystów.

Co więcej, nazywają cię „malarskim wnukiem Jana Cybisa”. Co ty na to?

Rodziny się nie wybiera. Cybis to dziadek, pradziadek Józef Pankiewicz, a prapradziadek to Jan Matejko. Widzisz, jaka linia! Żartuję trochę z koloryzmu, bo to taka choroba, która w Polsce opanowała cały świat kształcenia. On jest strasznie obciążony koloryzmem francuskim, nawet jeżeli niektórzy chcieli być bardzo ekspresyjni. Jesteśmy w takim kręgu kulturowym, że koloryzmu nie da się ominąć. To jest w edukacji i koniec.

A co do rodziny malarskiej... Miałem wystawę indywidualną w Lubece [Kunsthalle St. Annen Lübeck, 2006]. W tekście w katalogu [*Grenzlose Malerei*] dyrektor Kunsthalle [Thorsten Rodiek] usytuował mnie w innym kręgu kulturowym, niż robią to krytycy i historycy sztuki w Polsce. Wielkie Księstwo Litewskie, Marc Chagall, Marc Rothko, Barnett Newman, Kazimierz Malewicz ze szkołą litewską... i po latach ja. To język bardziej uniwersalny, przesiąknięty energią i mistycyzmem świata na wschodzie. Mniej wzięłem z symbolizmu, z narracji, która jest obecna w malarstwie polskim, a więcej z mistycyzmu wschodniego.



Bez tytułu, 2003, instalacja,
CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

Hodowałeś pewną rasę gołębi i jak widziałeś ptaka z tej hodowli, to byłeś w stanie z daleka rozpoznać, który to potomek. Mówisz, że to taka sama sytuacja jak z malarstwem. Że jeden z daleka rozpoznaje malarza i wie, czy to dobry obraz, czy zły. A inny tego nie widzi.

Jestem w stanie poznać, z jakiego kraju jest ten artysta, czy na przykład jest z kręgu kultury żydowskiej, czy z Niemiec, czy z Francji, czy też z Rosji.

Jak to jest, kiedy artyści przyznają nagrodę artyście? Byłeś także w jury Nagrody im. Jana Cybisa.

Było to bardzo miłe posiedzenie. Nagroda została przyznana Czapskiemu. Skończyły się obrady, zapadła cisza, którą przerwał Stefan Gierowski, mówiąc „Jan by mu nie



dał tej nagrody”. Polska sztuka nie osiągnęła takich wyżyn, jak osiągnęła w samym malarstwie, z którego śmiano się, gdy ja studiowałem.

Jako malarz wyszedłeś poza ramy, stosujesz inne narzędzia, jak betoniarka, drewniany szalunek, łopata. Jak ten proces postępował, jak wychodziłeś z ram, pozostając jednak w ramach, ale w zupełnie innej przestrzeni?

Obraz w podświadomości jest poza ramami. Kiedy uczyłem się w liceum, to wiadomo było, że czarnego koloru nie ma, że wszystkie cienie są niebieskie. Po pierwszym roku studiów Dominik powiedział, żebym dał sobie spokój i nie przychodził do pracowni i nie malował tych strasznych, starszych, gołych kobiet i martwych natur, tylko robił prace w domu. I to dawało efekty. Na koniec roku miałem więcej prac niż ci, którzy malowali w pracowni.

Po pierwszym roku pojechałem na międzynarodowy plener do Bułgarii i tam zrezygnowałem z ram. W tamtych czasach były ramki sosnowe, którymi objęto się płótna. Był to standard. Ja zacząłem dokręcać od góry i od dołu takie dwa pasy, które były sumą kolorystyczną otoczenia. To już było coś z konceptualizmu cybisowskiego.

Na trzecim roku studiów byliśmy z Dominikiem na plenerze w Lesku; obrazy z tego pleneru znalazły się w zestawie, który pokazywałem w galerii Dziekanka na dyplomie oraz w Galerii Foksal [1984].

Ptaki na czterech ścianach to chyba twoja pierwsza praca w przestrzeni [Galeria Foksal, 1985], a od lat dziewięćdziesiątych konsekwentnie zaczęłeś malować pasy na ścianach galerii [Galeria Biała, 1993; Galeria Foksal, 1994].

Tak, wtedy malatura była na ścianach, a odbiorca był w środku. Potem pojechałem do Witebska, brałem udział w wystawie współczesnej sztuki białoruskiej [*in-forma-tion 95*] w Muzeum Sztuki, które mieściło się w XIX-wiecznym budynku. I wtedy malowałem na kolumnach; po raz pierwszy obraz był w centrum, a widz — na zewnątrz obrazu.

Konsekwencją tej wystawy były kolumny w Zamku Ujazdowskim w Warszawie na wystawie *Jerzy Nowosielski, Mikołaj Smoczyński, Leon Tarasewicz* [1997]. Potem zacząłem budować te przestrzenie w nietypowych fragmentach architektury miejskiej, np. ostatnio w wirydarzu we Wrocławiu — to była ścieżka do kontemplacji dla zakonników [2018, instalacja w Muzeum Architektury we Wrocławiu, mieszczącym się w dawnym klasztorze bernardynów].

Nie boisz się wchodzić w miejsca sakralne — jak mówisz, światło zamknięte w obrazach odgrywa taką samą rolę, jak kiedyś pełniła malowana ikona, jak modlitwa.

To jest część cywilizacji. Trzeba pamiętać, że w przeszłości obrazowanie czy za pomocą farb, czy za pomocą światłocienia, kształtu, rzeźby, najczęściej było związane z jakimiś wierzeniami. Nie tak łatwo było sztuce się wyzwolić i wyjść poza świat religijny. To były zresztą najczęściej silne organizacje wiążące społeczeństwo. Jest dla mnie bardzo ważne, że udało mi się np. zrobić realizację w kaplicy św. Trójcy w Lublinie [posadzka, w ramach festiwalu Open City, 2013]. W gotyckiej kaplicy, w 1417 roku pokrytej freskami przez malarzy ruskich, spotykają się i współlistnieją kultury Wschodu i Zachodu. W czasie unii lubelskiej byli w tej świątyni Chodkiewiczowie ode mnie z Gródka [Aleksander Chodkiewicz (1457–1549), wojewoda nowogródzki]. Można było w tej kaplicy nawiązać fajny dialog z malarstwem mistrza Andrzeja i jego kolegami z Wilna. I żałuję, że studenci nie znają tego malarstwa, które jest w Lublinie, ani tego z Supraśla. Ważne są miejsca, porządna architektura, wtedy rozwiązania malarskie same przychodzą.

Nie tak łatwo było mi zrobić wystawę w Supraślu. Głupio pokazać coś ot tak, jak w galerii, kiedy wiadomo, że to był klasztor, i to nie byle jaki! W XVI wieku to był po prostu intelektualny trójkąt w Wielkim Księstwie Litewskim: Supraśl, Wilno i Kijów. Musiałem przygotować wystawę i automatycznie wyszła taka inspiracja. Świętość mnie inspiruje.

Właśnie praca zrealizowana na wystawę w Supraślu, odnosząca się do 40 świętych męczenników z Sebasty, będzie pokazywana w Zachęcie na wystawie *Co po Cybisie?*. Jaka historia się z nią wiąże?

W IV wieku namiestnik cesarski w Armenii kazał legionistom złożyć ofiarę bogom. Spośród nich 40 odmówiło, bo byli chrześcijanami. Rozebrano ich i wygoniono na łód, żeby zamarzli. Dla tych, którzy by wyrzekli się wiary, przygotowano ogrzewaną łaźnię. Jeden z żołnierzy się załamał i schronił w łaźni, ale jeden z dozorców uwieńczył i dołączył do męczenników. Następnego dnia wszystkich 40 poćwiartowano i wrzucono do przerębli. Znane są ich imiona, wśród nich był Leoncjusz. Leon to jest moje imię „administracyjne” — w polskim urzędzie powiedziano, że nie ma takiego imienia jak Leoncjusz i trzeba zapisać Leon. I jestem Leon.

Twoje realizacje są związane z konkretnym miejscem, są czasowe, a przez to ulotne.

Moje prace mogą być przenoszone, np. podłoga z Biennale w Wenecji [2001] jest dziś w depozycie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. A te, które nie znajdują opiekunów, zamalowuję na biało, aby nie stały się przedmiotem komercyjnej manipulacji. Zawsze można zrobić dokumentację fotograficzną.

Należy też brać pod uwagę to, że to są duże prace, których nie wykonuję sam. Ale każdą z nich jestem w stanie odtworzyć, jeśli przyjdzie taka potrzeba tu, w kraju nad Wisłą lub w każdym innym miejscu. Najwięcej moich realizacji — to chyba ironia losu — można zobaczyć we Włoszech.

Od 1996 wykładasz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ty sam ewoluujesz, odpowiadasz na rzeczywistość, a jak jest ze studentami? Gdy ekran komputera, Google, Facebook dominują, co dziś mówisz studentom?

Pierwsze roczniki studentów — z Wojtkiem Gilewiczem, Bogną Burską, czy potem z Tymkiem Borowskim — były inne niż pokolenie tych, którzy bez Google'a nie funkcjonują.

Kiedy odszedłem z Wydziału Malarstwa, władze tego wydziału nie zgodziły się, żeby gdzie indziej powstała moja pracownia malarska. Bo malarstwo może być tylko na malarstwie. Mam za to pracownię przestrzeni malarskiej na Wydziale Sztuki Mediów, gdzie szukamy miejsca we współczesności dla malarstwa wykonanego różnymi mediami. Każdy malarz ma swoje miejsce na ziemi. Trzeba je tylko znaleźć. Odwagi!

rozmawiała Olga Wysocka

Warszawa, 28 maja 2018



Nowa bitwa pod Orszą, 1986/87–1997, olej, płótno,
132 × 219 cm

1999

Tomasz Ciecierski

ur. 1945

Wszystkie sklepy zawałone były Cybisami!

Tomasz Ciecierski: Wróciłem do tego obrazu [*Nowa bitwa pod Orszą*, 1986/87–1997] po wielu latach, bo miałem niedosyt. A potem namalowałem go w innej skali. To jest w zasadzie kolaż, inspiracja Uccellem, który jest dla mnie wspaniałym malarzem.

Karolina Zychowicz: Mam wrażenie, że ten obraz Uccella [*Bitwa pod San Romano*, 1438–1440] fascynuje wielu artystów. Jak by to pan wytłumaczył?

Mogę powiedzieć o tym, co było ważne dla mnie. Nie odkryto jeszcze wówczas perspektywy i on tak poukładał dzidy, że mu całą tę przestrzeń zbudowały. A poza tym, co i ja starałem się również w obrazach robić — tam jest ruch. Konie są niby statyczne, ale jest ruch bitewny. Kiedy zobaczyłem ten obraz po raz pierwszy, usłyszałem gwar, uderzenia mieczy o zbroje. Jest jeszcze *Bitwa pod Orszą* (szkoła Cranacha) w Muzeum Narodowym w Warszawie — ten obraz zrobił na mnie dużo większe wrażenie. To wszystko razem w pewnym momencie się skumulowało. Te obrazy pokazywały pęd, ruch.

Bardziej niż obrazy futurystów?

Obrazy futurystów też, to była taka ekspresyjna figuracja, miały tytuły takie jak np. *Wstęga Moebiusa*. Mnie się wtedy jeszcze szalenie podobał Hendrick Avercamp. Jego obrazy są nieduże, wszystko się dzieje w Holandii, są zamarznięte kanały i setki malutkich ludzików na łyżwach — krążą, ślizgają się, biegają dzieciaki, panie na łyżwach z dziećmi. Wspaniałe obrazy!

Dobrze zna pan malarstwo holenderskie ze względu na pobyty w Stedelijk, czy interesował się pan nim wcześniej?

Dopiero kiedy wyjechałem. Tutaj do oglądania były tylko rosyjskie albumy o sztuce, nic nie było widać.

Ale byli koloryści.

Byli koloryści i co jakiś czas ktoś mi nimi przywala.

Ale pan chce się odciąć.

Tak, ale mam swoje ulubione kolory.

W 1970 roku Jacek Woźniakowski opublikował w „*Twórczości*” [nr 2] tekst *Czy należy mieć wstręt do kapistów?*. Jak by pan dzisiaj odpowiedział na tak postawione pytanie?

Kiedy już przestałem pracować na Akademii, zwrócił się do mnie jeden ze studentów: „Proszę pana, nie wiem, co robić, jakoś tak się pogubiłem”. Powiedziałem mu, żeby sobie znalazł wroga. Bo dla mnie takimi wrogami byli kapiści.

Ale to było w czasie studiów.

Teraz niektórych po prostu szanuję.

A Cybis?

W Zachęcie urządzono mu wielką wystawę [1997], mnie się podobały cztery bardzo wczesne, konstruktywistyczne obrazki. Może szkoda, że nie poszedł w tę stronę. Był taki flamandzki malarz Eugène Leroy i gdyby Cybis malował bardziej konsekwentnie — zapominając już o tym konstruktywizmie — i gdyby malował, malował i poginęłyby te wszystkie domki, które znajdowały się na jego obrazach, może byłoby to ciekawe. Bo Leroy doszedł do takich struktur malarskich — farba, farba. Tony farby.

Kiedy pan przyszedł do Akademii, Cybis jeszcze tam był. Pamięta pan jakieś anegdoty z nim związane?

Z tego, co o nim opowiadano, był taką soczystą postacią — kłął, robił awantury na radach wydziału, na senacie, kurwami rzucał. Był bezwzględny facetem, który walczył o Wydział Malarstwa. Na studiach przeczytałem jego pamiętniki [*Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980] i zapamiętałem dwie rzeczy. Pierwsza: czytał zupełnie inne rzeczy niż ja. Druga: miałem wrażenie, że są wykastrowane, nagle takie grzeczne rzeczy. Pamiętniki piszą starsi panowie, którzy mają jakąś wizję siebie. Natomiast w dziennikach te kurwy muszą lecieć; sam pamiętam, jak wracałem z rady wydziału, byłem bardzo zdenerwowany i gdybym coś pisał, to te kurwy by musiały być.

Pan interesował się wtedy awangardą dwudziestolecia międzywojennego?

U mojego ojca wisiała litografia El Lissitzky’ego, kupił ją w 1945 roku u jakiegoś handlarza. Tak, konstruktywizm, Lubow Popowa... Ale po studiach zaczął mnie też bardzo interesować konceptualizm, dużo wtedy rysowałem.



Wenus z Willendorfu, 1976, kredka, ołówek, papier,
39 × 27,5 cm, kol. Zachęty



Bez tytułu, z serii *Dejà vu*, 1987, olej, płótno,
214 × 182 cm, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Od razu zaczął pan pracować w Akademii?

Najpierw wyjechałem na rok do Stanów Zjednoczonych. Tam się kończył pop-art, Lichtensteiny, to był szok. Kiedy wróciłem, chciałem ten pop-art jakoś implantować tutaj, ale to nie wychodziło. Bo tam była duża ilość nagromadzonych przedmiotów, reklam i siłą rzeczy musiała pojawić się jakaś odpowiedź, reakcja na tę obłądną konsumpcję. Może gdybym miał większą świadomość, zacząłbym malować to, czego pożądamy w Polsce. Ale z drugiej strony, nigdy nie miałem łatwości takiego realistycznego przedstawiania. Nie chciałem używać rzutnika, a malarstwo przy użyciu rzutnika może być bardzo dobre — np. Alex Katz, wspaniałe amerykański malarz.

Wyjechał pan na stypendium?

Prywatnie. Potem była Holandia — Avercamp, Brueghel, te wspaniałe martwe natury.

Po powrocie zaczął pan pracować na uczelni.

Tak, a potem zaczęły się różnego rodzaju wyjazdy, stypendia i między innymi z tego powodu odszedłem. Lubiłem nauczanie, ale administracja bardzo mnie męczyła. Wydawało mi się, że już najwyższa pora, żebym miał pracownię malarstwa, ale była kolejka starszych ode mnie, którzy też uczyli rysować. Pewno bym ją dostał — za jakieś 10 lat.

A dlaczego na dyplom wybrał pan pracownię Krystyny Łady-Studnickiej?

Był Michał Bylina, Ludwik Maciąg, Stefan Gierowski, Artut Nacht-Samborski, Eugeniusz Eibisch. Chciałem się zapisać do Gierowskiego, ale się spóźniłem. Włodek Zakrzewski, który był u Juliusza Studnickiego, doradził mi, żebym się do niego zapisał. A potem, kiedy profesor zachorował, zrobiłem dyplom u jego żony, tak wyszło. Nie wtrącała się, bardzo ją szanowałem. Ci faceci na uczelni ją marginalizowali.

Czegoś się pan wtedy nauczył?

Od Studnickiego kilka rzeczy. W naszych pracowniach wisiały gabloty z dużymi reprodukcjami obrazów. Kiedy się miotalem, on mówił: „Panie Tomku, niech pan sobie popatrzy na Vermeera: jak to płótno jest podzielone. Jaki tam jest porządek, jak to jest zakomponowane”. Jakie są proporcje *Czytającej list*, powiedzmy, do ściany, dywanu i okna. Coś z tego zapamiętałem.

Vermeer to najważniejszy dla pana malarz?

Vermeer i Ellsworth Kelly. A innych bardzo lubię i szanuję. Jak np. oglądam wideo Bruce’a Naumana, jestem bardzo podekscytowany.

Czy pana malarstwo w innym kraju mogłoby wyglądać inaczej? Czy wszechobecność kapistycznych nauczycieli nie miała na pana wpływu?

Pewnie miała. Niektóre obrazy mam estetyczne. Nie są dekoracyjne — chcę, żeby za każdą pracą szła jakaś myśl.

Pana twórczość jest prezentowana w Lublinie na wystawie *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru* [Muzeum Lubelskie, 2016]. Został pan włączony w nurt kolorystyczny. Buntuje się pan przeciw temu?

Kiedyś protestowałem, a teraz machnąłem ręką. Ja w ogóle nie wiem, co to jest koloryzm. To jakiś przedziwny twór.

Powiedział pan, że chciał mieć pracownię malarstwa. A przecież rysunek był ważny w pana twórczości.

Bardzo, bo dużo rysowałem. I kolaż. Na akademii rysunek to było studium albo szkic, który przygotowuje do namalowania obrazu. Natomiast ja w latach sześćdziesiątych walczyłem, żeby rysunek był samodzielną formą ekspresji. Mówiłem studentom, żeby rysowali i że nie muszą to być smutne panie siedzące na podium. I że rysunek od obrazu różni się tylko ceną.

Czy na pewno tylko? Pan zajmuje się przede wszystkim malarstwem.

Rysunki współczesnych artystów mogą być dużo ciekawsze niż obrazy. Kiedyś chciałem malować tak, jak rysuję. Brałem cienki pędzelek i chciałem rysować, jednocześnie bojąc się wpaść w Cy'a Twombly'ego.

To dlaczego panu tak ciążyła pracownia rysunku?

Bo na przykład na radzie wydziału powiedziałem raz, że chciałbym, żeby dyplom był również z rysunku. No i była bardzo długa cisza, po czym zmieniono temat.

Teraz rysunek bardziej się docenia. Kiedy nastąpiła zmiana?

To chyba samo przyszło. Kiedy chodzę na wystawy, widzę też, że co piąta osoba robi kolaże.

Mam wrażenie, że są odtwórcze wobec kolaży dwudziestolecia międzywojennego.

Nie czuje się tu już prawdziwego powodu. Poza tym w międzywojniu artyści byli zaangażowani, walczący.

A jaki jest pana stosunek do zaangażowania sztuki?

Nigdy nie szukałem formy dla uzewnętrznienia swoich przekonań politycznych. A jeśli mówimy o tamtym okresie — oni wszyscy walczyli i potem wyładowali

w obozach, kazamatach czy emigrowali. To była prawdziwa walka. I to się czuje np. w plakatach Lissitzky'ego. Może dzięki tej wierze dało się znaleźć nowe formy.

Ale pan nie zrobiłby pracy politycznej?

Wczoraj w nocy oglądałem film o Picassie. Jest tam scena, kiedy przychodzą i mówią: „Słuchaj Pablo, zbombardowali Guernicę, namaluj obraz. To konieczne — jesteś wielkim, znanym artystą”. On odpowiedział: „Zawsze malowałem to, co chciałem”. Ale się tym przejął i namalował.

Też by pan namalował?

Namalowałem kiedyś obraz *Czerwony imperator* [1976] — o manipulowaniu; miałem go na wystawie i nie dałem tytułu. Świadomość zdobyłem bardzo wcześnie.

Cybis uważał, że z malarstwa się nie żyje, że jest to sztuka czysta.

Wszystkie sklepy zawalone były Cybisami!

Czyli z malarstwa się żyje. Dostał pan Nagrodę im. Jana Cybisa, co musiało być — zważywszy na pana postawę — dość paradoksalne.

Może. Ja uważam, że ją dostałem trochę za późno. W pewnym momencie zacząłem słyszeć lekceważące zdania na temat tej nagrody. Ale najważniejsze jest to, że przyznają ją artyści artystom. Problem jest taki, że gdy pojawiają się relatywnie młode nazwiska, ktoś sobie przypomina: „Zaraz, zaraz, on ma 70 lat i jeszcze nie dostał! Zapomnieliście!”.

rozmawiała Karolina Zychowicz

Warszawa, 23 kwietnia 2018



Bez tytułu, 1993, olej, płótno,
170 × 320 cm, kol. Zachęty





Siedząca w spódnicy, 1978, akryl, płótno,
145 x 130 cm, kol. Krzysztofa Musiała, depozyt w Muzeum ASP w Warszawie

2000

Teresa Pągowska

1926–2007

Koniec z tą lekką delikatnością

Katarzyna Sołtan: Masz potrzebę śledzenia tego, co się dziś dzieje w sztuce, w malarstwie? Jak widzisz i oceniasz obecną sytuację? Jaki wpływ na młodych artystów ma rozwijający się rynek sztuki?

Teresa Pągowska: Będę mówić z punktu widzenia typowego malarza, a nie człowieka, który w dziedzinie sztuki umie robić dużo różnych rzeczy. Czasem będę sięgała do notatek, które zrobiłam, przygotowując się do naszej rozmowy.

Zacznę od cytatu z Sándora Máraiego: „Bardzo trudno sprawiedliwie wyrokować o ludziach”. Nie jesteśmy początkiem, lecz kontynuacją. Ale wiem na pewno, że nie wolno komuś lub czemuś zawładnąć naszą duszą. Mój lęk polega na tym, że ta chęć istnieje, a jej źródłem są sława i pieniądze. To powszechne, to ciągnie. Uświadomiona namiętność i pasja to elementy podstawowe dla malarza. I bezinteresowność.

Bo ja, słowo honoru ci daję, nigdy w moim życiu nie namalowałam obrazu, o którym w trakcie malowania bym myślała, czy się sprzeda, czy nie. Ważne było tylko to, czy ja to akceptuję. Ja lub Henryk [Henryk Tomaszewski, grafik, mąż malarzki — KS]. Spotykaliśmy się na takich nocnych rozmowach, co było dla mnie ważne. Czasem mi mówił: W tym jeszcze nic nie ma, odstaw to, ale pokaż następne. [...]

Co chciałabyś dziś przekazać młodym ludziom, którzy są na początku swojej drogi twórczej?

Żeby znaleźli samych siebie. I żeby się nie wstydzieli, że na przykład są zafascynowani jakimś wielkim malarzem i trochę korzystają z jego sztuki. To właśnie jest kontynuacja. Ważne, by nie wstydzić się, że kogoś kochamy. Podoba ci się, to spróbuj z niego skorzystać. Niech to on będzie tym twoim belfrem. Jak to będzie trochę podobne, to i tak będzie inne, bo twoje. I wyniknie z twojego zafascynowania tym malarzem, ale i z ciebie, z twoich możliwości. W jakimś momencie każdy zaczyna zyskiwać swój charakter pisma. Oczywiście to dotyczy tylko utalentowanych. [...] Praca, która nas nudzi, gdy zaczynamy wiedzieć „jak to się robi”, przestaje być

kreacją, tworzeniem, zmienia się w wykonywanie, staje się jak nie lubiana zabawka, którą z racji jej ceny trzeba się dalej bawić. Malarz — jeśli tak chce sam siebie nazywać — musi zachować hardość, wpatrywać się we własne ja, jednocześnie je krytykując, jakby to obraz zaczynał nas malować, jakbyśmy przeszli w stan lotny, a jednak orogeniczny.

Jak praca w Akademii wpływała na twoją twórczość? Uczenie dawało ci satysfakcję?

Ogromnie lubiłam moich zdolnych studentów. A absolutnie nauczyłam się ignorować tych, którzy nagle po dwóch tygodniach się zjawiają i przynoszą coś, co zdążyli w nocy nasmarować. Nie obchodzili mnie ani jako ludzie, ani jako studenci. Cały mój wysiłek szedł w kierunku wyciągania indywidualności z poszczególnych zdolnych ludzi. Jednak ocenianie prac innych ludzi budzi we mnie przerażenie. Może ich pojęcie dobrego jest inne od mojego? A przez prawie pięćdziesiąt lat byłam belfrem, więc w czym tu problem? Kochałam tych młodych, ale ponoć byłam wymagająca. Moim szczęściem było, gdy zaskakiwali mnie, odpowiadając po swojemu na postawione nietławe zagadnienie. Zawsze starałam się postawić problem. [...] Każdy twórca miewa trudności, z których nie może wybrnąć. Ja w tak zwanej korekcie, w tym „gadaniu” w pracowni starałam się powiedzieć o rzeczach, które mnie dręczyły, bo mnie się one w tym momencie wydawały najważniejsze.

Zależnie od okresu, w jakim malowałam, mówiłam więcej o zakomponowaniu płótna, jakie jest ważne, nieraz decydujące o tym, czy obraz będzie do oglądania, czy nie. O kolorach, o wartościach kolorów, które potem na widza czy autora emanują, o ich osobistym zobaczeniu. Ale ci, którzy byli zdolni, do dzisiaj mnie uwielbiają. Ostatnio np. jeden ze studentów przyjechał mi nabić płótna.

Ale gruntować muszę już sama, po swojemu. Już wtedy mam wizję, co będzie na tym konkretnym płótnie. Może mi się nie udać, mogę stracić ten pomysł, ale przy gruntowaniu on już istnieje.

Czyli do malowania stajesz z konkretną koncepcją? Jak wygląda twoja praca nad obrazem?

Miałam taką sytuację: stoję dziesięć godzin przed sztalugą, zrobiło się ciemno i chcę sięgnąć po coś na stole w pracowni. Znam tu wszystko na pamięć. Nie mogę tego znaleźć, więc zapaliłam światło i się okazało, że na dworze jest noc, w pracowni jest zupełnie ciemno, a ja malowałam po ciemku.
[...]

Dzisiejsze malarstwo często czerpie z rzeczywistości zapośredniczonej, gotowych obrazów. Jak sądzisz, jak to się ma do tworzenia własnego świata, do wyobraźni artysty?



Fleciśka, 1980, akryl, płótno,
130 × 120 cm, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa

Dla mnie ważna jest ostra i czuła obserwacja natury. Życie z nią i jednocześnie tyleż przybliżanie do własnej wyobraźni, co oddalanie, by dać miejsce i naturze, i własnej wyobraźni. Nie bójmy się szaleństw tych komórek naszego umysłu, które wydają się być twórcze. I przekazujemy je z odwagą i prostotą. Wiem, jakie to ryzyko, ale bez niego nic.

Co doświadczenie daje artyście? Czy czujesz, że dziś wiesz więcej? Z tego, co mówisz, obca jest ci postawa mistrza, który po latach malowania czuje, że już wszystko wie. Zaczynasz malować lewą ręką, jak już umiesz prawą?

Tak. Jak już wiesz, jak — to nuda, nudzi się sam malarz. Maluję teraz dużo i na ile mnie stać — inaczej. Bo uparłam się, że inaczej, że tak, jak nie umiem. Po śmierci Henia nie malowałam przez jakiś czas. Nie mogłam malować. [...] przepięknie o mnie napisał Jacek Waltoś, malarz krakowski: „Obrazy Teresy Pągowskiej wydają się nie być malowane, ale zjawione z płótna, z farby, na moment, nie wiadomo jak. Chwilowo przydarza się obraz pomiędzy innymi obrazami, jak bywa spojrzenie pomiędzy innymi spojrzeniami, na mgnienie, jak chwila, w której coś zdaje się, coś przybliża się tyle samo, co oddala. Tylko zastanawia ta dobitność malowanego zdarzenia, że ono tak zatrzymuje i więzi oko. Że potrafi obciążyć pamięć widza swoją lekką obecnością”. I tak dalej. To jest tak napisane, uważam, że pięknie. Ale postanowiłam, że koniec z tą lekką delikatnością [śmiech], że ja już to wiem.

Jak w czasach, gdy prowadziłaś zajęcia w Akademii, wyglądało tzw. środowisko artystyczne, czy malarze twojego pokolenia wzajemnie się stymulowali? Zawsze miałam kompleksy wobec Tarasinów, Gierowskich i innych. Bo oni w Akademii tworzyli taką kapliczkę, wychwalaną, ważną. Nie było z ich strony wsparcia, mimo że autentycznie się lubiliśmy, tak długo się znamy. Z Gierowskim np. od pierwszego roku studiów. Staś Teisseyre organizował wtedy wspólne plenery dla studentów różnych akademii i to było zawsze bardzo ciekawe, dające dużo przyjaźni. A Tarasina poznałam niewiele później, około 1957 roku, podczas organizacji wystawy młodych w BWA w Sopocie.

Może chodziło o wasze inne wizje malarstwa? Twoje malarstwo jest konsekwentnie figuralne.

Nie, weź np. twórczość Jacka Sienickiego. Zawsze był szalenie delikatnym, miłym człowiekiem, i oni go zgarnęli, włączyli do tej kapliczki. Miałam wrażenie, że zamykają przede mną drzwi przez to, że jestem kobietą, że jakby to, co ja robię, robił mężczyzna, to by było w porządku i należałabym do ich kręgu.

Takim ich profesorem był Cybis. Henryk i ja przyjaźniliśmy się z Cybisem, każde z osobna, od lat. Był ciekawy jako człowiek, ale malarstwa jego nie lubiłam.

Pamiętasz tę wielką wystawę Cybisa w Zachęcie? — obrazy od podłogi do sufitu...

Tak, to było straszne, obok siebie identyczne formaty. To była wielka krzywdą zrobiona jego malarstwu. Tak zrobiono, jak chciano. On już nie żył, nie mógł się obronić — jeżeli w ogóle chciałby się bronić. To było zgilotynowanie Cybisa.

W znanych *Rozmowach o malarstwie*, wywiadach Zbigniewa Taranienki z artystami, przeprowadzanych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, byłaś jedynym rozmówcą kobietą. Zresztą do dziś najważniejsze pracownice w Akademii prowadzą mężczyźni? Jak myślisz, dlaczego?

Kobiety są rzadko aż tak silnymi osobowościami, by mogły sobie dać radę z faktem istnienia domu i dziecka. Przez całe życie miałam taką teorię, że mężczyzna, jak przystępuje do pracy, to zawsze ma w głowie tylko tę pracę. A kobieta zawsze coś jeszcze ma w tyle głowy. I choć często jest bardzo zdolna, jako studentka często dużo zdolniejsza niż jej koledzy, minie rok po studiach — i jej nie ma. A oni istnieją jak najbardziej. Praca jest zazwyczaj dla mężczyzny siłą życia, a bardzo rzadko jakaś kobieta uzna, że jej sztuka jest ważniejsza niż wszystko inne. [...]

Jaki masz stosunek do edukacji artystycznej i Akademii jako pewnego systemu produkcji wiedzy, zarówno jako była studentka, jak i wieloletnia wykładowczyni na kilku Akademiach?

Bardzo zły. Jak się trafi na profesora, który ci coś ma do ofiarowania przez swoje gadanie, to jest w porządku; chodzi nawet o samo wnoszenie pewnej atmosfery. Ja wymyśliłam sobie sposób prowadzenia pracowni polegający na rozwiązywaniu zagadnienia. Zależało mi na tym, by każdy zobaczył je po swojemu. Na samym początku miałam dłuższą rozmowę — na czym ono polega, czym się warto kierować. Żeby przede wszystkim bardzo szanować swoją indywidualność.

Na przykład siedział akt. W wyraźnej pozie, bez tajemnicy — widać rękę, nogę, tors, głowę z wyraźną sylwetą. W zadaniu chodziło o to, by poprzez malowanie tego, co nie jest postacią, wyciągnąć charakter tej postaci. A ja właśnie wtedy byłam w trakcie malowania moich sylwet.

Czyli to był wtedy mój problem, więc mogłam im wtedy dużo na ten temat przekazać w sposób bardzo prawdziwy. Korzeniem tych rozmów były moje problemy. Ale nigdy nie wierzyłam, by niedzielny malarz mógł kogokolwiek czegokolwiek nauczyć. To trzeba mieć w brzuchu.

rozmawiała Katarzyna Sołtan



Kompozycja, 1977, technika mieszana, płótno,
72 × 60 cm, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, Galeria 72

2001

Jadwiga Maziarska

1913–2003

Malowanie to trochę taniec

Krystyna Czerni: Pani przed Akademią studiowała w Wilnie prawo — jak to się stało, że z tak konkretnej i ścisłej dziedziny przeszła pani do tak ulotnej i niekonkretnej, jaką jest malarstwo?

Jadwiga Maziarska: Mnie się wydaje, że bardzo konkretnie trafiłam na tę drogę... Prawo szybko zaczęło mnie nudzić, zaczęłam chodzić na inne wydziały: filozoficzne, literackie, poznałam wtedy Miłosza, trafiłam na wystawę Ruszczyca. Ale kiedyś poszłam na wykład profesora psychopatologii i właściwie dopiero to mną wstrząsnęło. Zaczęłam się interesować malarstwem chorych mentalnie — piękne obrazy malowali. Wreszcie rzuciłam to Wilno, przyjechałam do Krakowa i trafiłam na ekipę, która później stworzyła Grupę Krakowską — był już Kantor, Rosenstein, Jaremianka, Wiciński. Ich sztuka zrobiła na mnie duże wrażenie, ale Grupa Krakowska to była sprawa raczej ideowa — wielkiego zapału, zaangażowania tych ludzi. Ja właściwie nie przypisywałam się specjalnie do Grupy, malowałam jak malowałam, bez świadomości, że gdzieś należę.

Od początku była pani samodzielna, szła osobną ścieżką, będąc równocześnie członkiem Grupy Krakowskiej. Czy sztuka potrzebuje samotności, czy powstaje raczej w śpięciu, w zderzeniu z twórczością innych?

Przynależność do Grupy Krakowskiej nie wyklucza samotności, zresztą tworząc, w ogóle nie myślałam, że jestem członkiem Grupy! A samotność? W gruncie rzeczy człowiek w twórczości nie jest taki osamotniony. On jest złączony z całym życiem! W czasie twórczości nie myśli się o sztuce innych, tylko o swojej. Samodzielność? Nie bardzo rozumiem, co to jest. Sama twórczość to wyraz jakiejś osobowości, tej jedynej, która tworzy. Czy ona współgra z innymi? Mam wrażenie, że moja samodzielność to współgranie nie tylko z Grupą Krakowską, ale także ze światem czy ze wszechświatem, mówiąc już tak dosadnie.

W pani malarstwie uderza ogromna różnorodność. To zwykle abstrakcja, eksperymentowanie w poszukiwaniu trzeciego wymiaru na płaszczyźnie, ale amplituda dróg i możliwości jest ogromna. Czy te obrazy sobie nie przeszkadzają?

Każdy z nich wymaga odrębnego skupienia, innego sposobu myślenia...

Ja się po prostu staram nie nudzić. Nie znudzić się jedną wizją. Biała, niezamalowana płaszczyzna obrazu to wielka, nieskończona przestrzeń. Ja ją muszę wypełnić swoją przestrzenią. Ona rzutuje we mnie i we wszechświat, jest jakimś kontaktem. Nie lubię się powtarzać, to by mnie znudziło, więc w tej przestrzeni szukam siebie i znajduję różne możliwości. Te pomysły przychodzą, i wtedy mnie interesuje, żeby to namalować. Właśnie to jest droga — kiedy się zainteresuję jakimś rozwiązaniem.

W pani obrazach widać całą „kuchnię malarską”, taką pierwotną radość z „bambania się” w piasku, stearynie, wykorzystywania szmatek, kamyczków, żwiru...

Czy sztuka jest także dla pani zabawą, jakąś frajdą?

O, jest! To przewyciężanie materii... Bo materia jest wieloznaczna, ale ja z niej wydobywam to, co mi jest potrzebne do koncepcji obrazu. To jest sublimacja materii do mojego przeżycia. Z materią można robić różne rzeczy, ale ja staram się ją przewyciężyć, aby wydobyć z niej to, co ja chcę. I to zawsze jest wydobyć jakiejś wizji, iluminacja... Te wizje przychodzą nie we śnie czy na jawie, ale gdzieś z wnętrza, pulsuje cały organizm. Mam wielką przyjemność w malowaniu, w robieniu ostrej linii farbą, w chlapaniu nawet...

Mam wrażenie, że pani obrazy odwołują się głównie do zmysłów: do wzroku, jak całe malarstwo, ale też do dotyku, a nawet, w pewnym sensie, do słuchu. Jest w nich ogromna muzyczność: rytmy, refreny, modulacje... Ta sztuka jest szalenie dynamiczna.

Myślę, że ruchy człowieka — rąk, całego ciała — są zawsze podyktowane jakąś potrzebą wyrażenia swojego wnętrza. Bo jak inaczej? Nawet mówienie, mocniejsze akcenty, jakiś dźwięk, krzyk — to wszystko wyrasta z organizmu człowieka. Tak jak struny. Człowiek jest bardzo podobny do instrumentu muzycznego, czasem aż tańczy z wrażenia... Pochlebiam mi, że tak działają moje obrazy. Zresztą ja w gruncie rzeczy nie rozróżniam między twórczością a życiem — bo twórczość to jest życie! Tworzyć można przecież nie tylko malując, można być na przykład tancerzem. Malowanie to też jest trochę taniec — to jednak fizyczna praca, ten rytm ręki, widoczny

Sequence, 1965, relief, wosk, płótno,
162 × 45 cm, Galeria Studio, Warszawa

Bez tytułu, 1964–1965, relief, wosk, płótno,
167 × 50 cm, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, Galeria 72



potem w obrazie... I to sprawia dużą frajdę, tak jak tancerzowi, któremu udało się właściwie wykonać jakiś piruet czy inny elastyczny ruch. Właściwie malarstwo to też jest ruch całego ciała.

Ale jeżeli sztuka odwołuje się tak bardzo do sensualnych potrzeb człowieka — czy malarstwo powinno jeszcze dawać do myślenia? Odwoływać się też do intelektu?

A czy muzyka nie odwołuje się do intelektu? Mnie się wydaje, że moje obrazy nie są tylko zmysłowe, ale są wyrazem budowy całego wszechświata. Ostatecznie materia jest jakąś cząstką kosmosu, nawet gwiazdy. Ja się tym bardzo interesowałam, nie myśląc nawet specjalnie o malarstwie — całą budową wszechświata, mikroskopami, odkryciami, odnajdywaniem różnych pierwiastków, rozszczepianiem atomu. Bo ja właściwie tworzę z wszechświata. To nie jest tylko moja koncepcja — tak po prostu JEST. Ja nie jestem — jak to się mówi? — realistką. To znaczy jestem realistką, ale ze świata bardziej konkretnego niż to, co się widzi naokoło. Interesuje mnie to, co jest, co istnieje. Co trzeba odkryć. Właściwie jestem może trochę zbliżona w swoim malarstwie do naukowców, nawet do matematyków.

Dla waszego środowiska niezwykle ważna była I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku, której myślą przewodnią było hasło: „Horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki — są wspólne”. Czy dzisiaj pani w to wierzy?

Tak, do dzisiaj myślę podobnie. Tylko każdy myśli w swojej dziedzinie — ja myślę w swojej dziedzinie, matematyk w swojej. Te twórczości są jednoznaczne, chociaż wyrażone za pomocą innych środków. Jeżeli ja mam — jak pani mówi — kosmiczne emocje, które wyrażam w obrazie, to przecież to samo robi ten, który patrzy przez mikroskop, odkrywa pierwiastek czy stwarza nowe obliczenia, istnieje przecież cała nowa matematyka... Więc to są jednak odkrywcz rzeczy, które pozwalają mi zrozumieć, czym jest kosmos, o którym mówimy. Ich metody są może inne, ale uderzają w ten sam cel.

A jaki pożytek możemy czerpać ze sztuki? W czym malarstwo może pomóc zwykłemu, normalnemu człowiekowi?

W ogóle nie widzę człowieka bez sztuki, sztuka towarzyszyła człowiekowi od niepamiętnych czasów — to pani wie lepiej ode mnie. W czym pomaga malarstwo? Że chce się żyć. Przecież są rzeczy, które ludziom gaszą to życie — nadmiar obowiązków, wyczerpanie pracą, nieporozumienia między ludźmi — to wszystko gasi ludzi, ileż jest samobójstw... A sztuka, jestem przekonana, jednak podbija chęć do życia. A jak jest chęć życia, to i rozwiązanie problemów życiowych się znajdzie, to już jest sprawa indywidualna. Najważniejsza jest chęć życia, pobudzenie tego puls. Czuć puls życia — czy pani mnie rozumie?

Ja rozumiem, ale czy zrozumie panią zwykły człowiek, z ulicy?

Pani droga, to są ekstremalne przykłady, co nas obchodzi człowiek idący przez ulicę? Nas obchodzi człowiek w ogóle, a człowiek musi mieć jednak jakieś pragnienie sublimacji. Musi! I czasem ma, już sama religia mówi, że ma. A sztuka... *ça existe* — *l'art sans Dieu*, ale każda prawdziwa sztuka ma jakąś sprawę boską, to idzie jeszcze od Grecji...

Czy w pani sztuce też jest Bóg?

Oczywiście, i to jeszcze jak!

Gdzie?

Ha, ha, ha! Gdzie jest Bóg... Pamiętam, jak byłem dzieckiem, tak właśnie się bawiliśmy: Bóg jest wszędzie? A tutaj jest? To ja go łapię [gest klepięcia ręką]. A gdzie teraz? Tutaj? No to go łapię! Bawiłam się w takie coś [śmiech]. Bóg w sztuce? No właśnie, byłam ostatnio na wystawie Wróblewskiego u Marty Tarabuły w Zderzaku. Tam widziałam taką sztukę — *sans Dieu*. Bo ona nie jest sublimowana na inne wartości poza cierpieniem. Cierpienie, które jest nieprzewyciężone, jest *sans Dieu*. Rozumie mnie pani? Cierpienie musi być przewyciężone! Cierpienie jest straszną rzeczą, która niszczy człowieka, jeżeli jest samo dla siebie, ono musi być przewyciężone przez wartości ponad człowieka, ideowe...

Ale przez jakie wartości? Przez samo piękno, akt twórczy?

Przez istnienie. Przez życie. Puls drgający w całym kosmosie, który jest w ogóle nie do pojęcia, jeszcze nie opanowany przez jakieś unifikacje ideowe. Sztuka wychodzi ponad nowoczesne pojmowanie ideowe. Ja to nazywam przewyciężaniem cierpienia. A u niego jest samo cierpienie! Bez przewyciężenia przez przestrzeń, przez jakiś ponadczasowy podział. Te postacie u niego nie mają przestrzeni, nie mają podziału. Kosmos, o — one nie mają kosmosu! Każda sztuka, w sensie... *Dieu*, ma w sobie ponadosobiste sprawy. A tam są tylko osobiste sprawy, poza tym nic! Nie ma Boga. To wrażenie jest straszne.

Ja jestem pod ogromnym wrażeniem sztuki Wróblewskiego, widzę w jego sztuce niebywałe natężenie, ładunek emocjonalny, jakąś ostateczność linii, formy...

A ja widzę ostateczność potępienia! Ja się buntuję przeciwko cierpieniu na świecie, jeżeli ono nie ma przewyciężenia, to jest to piekło! Cierpienie bez przewyciężenia jest żenujące! Przepraszam, trochę się uniosłam...

Jaką drogę do wyjścia z tego piekła stwarza pani malarstwo?

U mnie nie ma cierpienia. A jeżeli istnieje, to jest ponad, są sprawy, które są większe od mojego cierpienia, w moim malarstwie są inne zagadnienia: kosmos, życie.

Wróblewski widział tylko to cierpienie, które go zżarło! Ja byłam ze starszego pokolenia, zresztą on był nieznośny towarzysko, absolutnie niedostępny, właściwie go nie znałam. Ten chłopak był bardzo nieszczęśliwy... i że mu nikt nie pomógł? To się musiało tak skończyć.

Przyjaźni się pani z wieloma młodymi ludźmi, przychodzą tu do pracowni. Co pani daje kontakt z nimi, do czego są pani potrzebni?

To ja jestem im potrzebna! Oni przychodzą do mnie, nie ja do nich... I to mnie zachwyca. Muszę powiedzieć, że to są momenty bardzo dla mnie emocjonalne, przypuszczam, że dla nich też. Zresztą dla mnie młodość to nie jest tylko sprawa wieku, bo ja sama czuję się nawet za młodo. W sztuce nie wyraża się swoich lat, prawda?

Czy ta akceptacja pani twórczości jest pani potrzebna?

Och, absolutnie! Bardzo. Ja wiem, że pani mnie akceptuje, pisała pani o mnie — dlatego tak się nam dobrze rozmawia. Bo bez akceptacji... owszem, były takie momenty, moje pierwsze wystąpienia były bez akceptacji, i to jest piekło. Człowiek potrzebuje odbioru drugiego człowieka. To jest w ogóle sens życia, tak mi się wydaje. Ale to są sprawy bardziej intymne, niż publiczne, ci młodzi ludzie przychodzą do mnie, do pracowni, a odbiór oficjalny, to trochę... *ça m'est égal*.

Nie chciała pani rozmawiać bezpośrednio o obrazach, dlaczego?

No bo jak maluję, to wystarczy! Ja nie mówię, nie jestem oratorem. Może ktoś kiedyś przełoży mój obraz na poezję, czy na słowa, ale ja nie potrafię. To nie moja dziedzina.

Czy słowo między obrazem a odbiorcą przeszkadza? Krytyk jest niepotrzebny?

Dla mnie, czy dla publiczności? Dla mnie krytyk jest potrzebny. Przede wszystkim to jest człowiek oblatany w sztuce, a nie taki, który odbiera obraz tylko „od święta”, więc dla mnie jego zdanie jest bardzo cenne. Przed chwilą pani mówiła, jak odbiera moje malarstwo, widzę, że pani dokładnie oglądała moje obrazy, jestem zachwycona.

Bierze pani w ogóle pod uwagę jakieś rady, uwagi krytyków?

Na szczęście nie miałam żadnych rad! Byłabym mocno zdumiona, bo to jest sprawa bliskiego współzycia, musiałyby to być osoba bardzo bliska, krążyć koło mnie, mieć jakiś psychiczny kontakt. A tak tylko przyjść na wystawę, a potem robić mi jakieś rady warsztatowe, uwagi na temat spojrzenia na mój kosmos, mój świat? Może to byłoby interesujące, ale nie spotkałam jeszcze takiej osoby.

Mówi pani z zachwytem o świecie i o życiu, z entuzjazmem o tym, co pani maluje. Czy rzeczywiście wierzy pani, że ten świat zasługuje na nasz zachwyt? O taaak, tylko ludzie go nie widzą. Zasługuje! To jest niezwykły cud, którego nawet trudno zrozumieć. Malując, wiem o tym, ale mówić o tym innym jest mi trudno. Zachwyt światem wyrażam w swoim malowaniu. Przed chwilą słyszałam od pani miłe słowa o moim malarstwie, to znaczy, że potrafię ten zachwyt wyrazić, i on dociera do innych.

Czy pani czuje się szczęśliwa?
Momentami tak, momentami tak...

Kiedy?
No, przede wszystkim mówimy o malarstwie. Jeżeli maluję, jestem bardzo szczęśliwa. Właściwie teraz nie mogłabym żyć bez malowania. Co by to było za życie? Więzienie! Na pewno są jeszcze inne chwile, ale to już nie wchodzi w zakres naszej rozmowy...

rozmawiała Krystyna Czerni

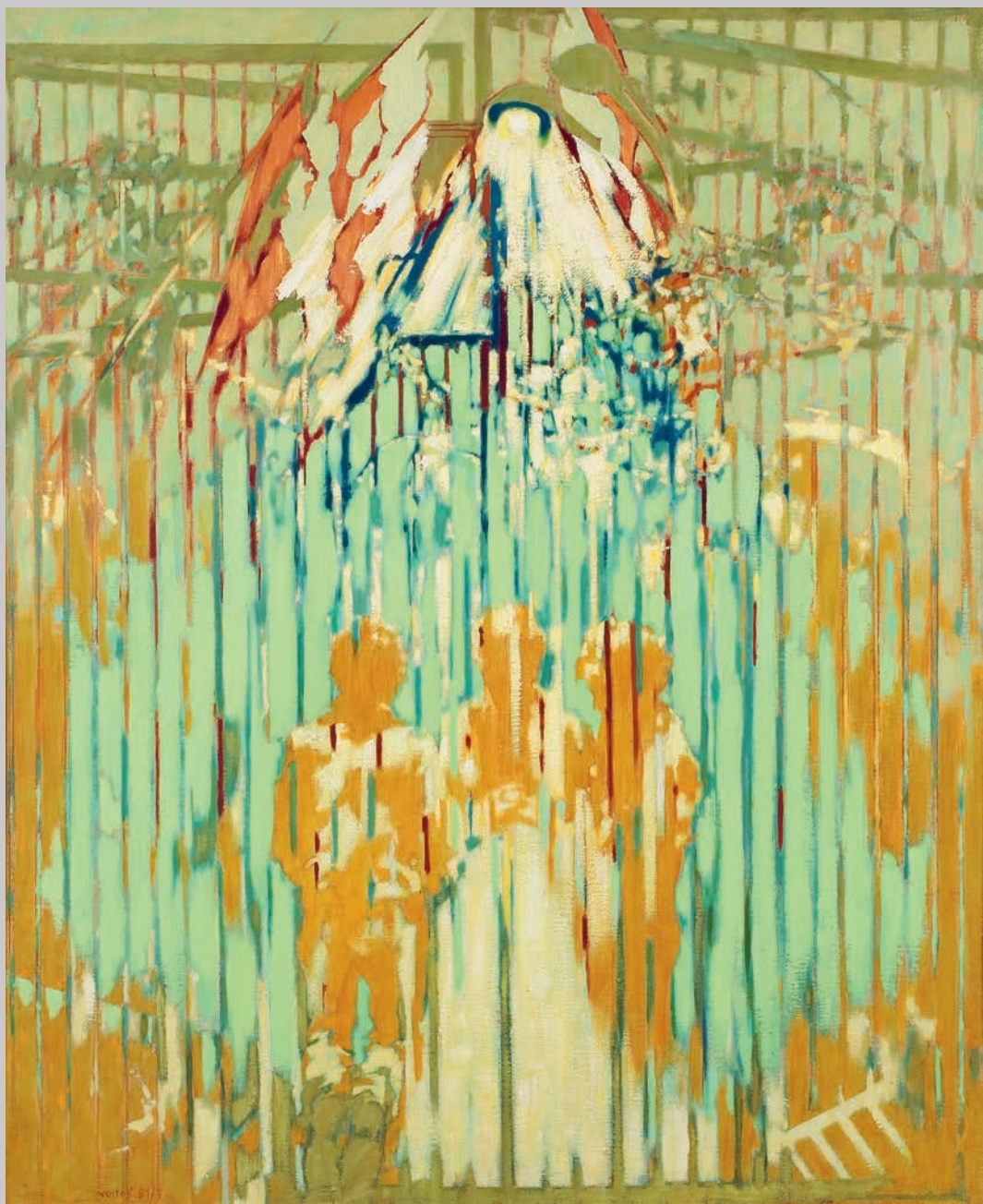
Rozmowa przeprowadzona wiosną 1994 roku, przy okazji realizacji programu TVP Kraków *Album krakowskiej sztuki* (realiz. telewizyjna: Andrzej Kornecki, Krystyna Czerni)

Jadwiga Maziarska



Kukła I, Kukła II, 1964, tkanina,
80 × 20 × 63 cm (z lewej), 70 × 22 × 43 cm (z prawej),
Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi





*Po obu stronach bramy — Sierpniowa Niedziela, 1981-1983, olej, płótno,
100 × 81 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*

2002

Jacek Waltoś

ur. 1938

Od rysunku się zaczyna

Karolina Zychowicz: W 2002 roku otrzymał pan Nagrodę im. Jana Cybisa. W czasie studiów wypracował pan doktrynę czterech kolorów jako bunt przeciwko kapistom. Czy to nie paradoksalne?

Jacek Waltoś: Tak, byłem bardzo zaskoczony i na początku czułem się dość dziwnie, ponieważ nagrodzono osobę demonstrującą przeciwko kolorystom, którzy byli pedagogami w okresie moich studiów. Co nie znaczy, że nie ceniłem ich malarstwa. Moja pierwsza fascynacja związana była z Piotrem Potworowskim i jego pierwszą wystawą po powrocie z Anglii, ok. 1960 roku.

Doktryna czterech kolorów okazała się buntem, ale działałem w dobrej wierze — szukałem dla siebie symbolicznego użycia koloru. Po jakimś czasie odnalazłem te „nieświadome” symbole u Junga. Jego teorie potwierdziły moją intuicję, co mnie ogromnie ucieszyło. Tak samo obrazy i rzeźby z figurą androgyniczną, podwójnością, potrójnością — nie wymyślałem tego sam, to było gdzieś głęboko w pozaświadomej intuicji. Na plenerze malarskim zacząłem redukować kolorystykę. Chciałem odejść od impresjonistycznej skłonności do rozwijania całej skali barwnej. Po trzecim roku dostałem stypendium artystyczne, bo jeszcze mieściłem się w obrębie „smaku kolorystycznego”. Natomiast na czwartym malowałem w czterech kolorach. Żadnych subtelnosci: jak czarne, to czarne, jak ultramaryna, to ultramaryna. To było wyzywające, właściwie już sama farba. Rozróżnienie między farbą a kolorem było bardzo istotne: w korektach, myśleniu i tradycji kolorystów polskich. Wtedy w Krakowie prym wiodli Hanna Rudzka-Cybisowa, Czesław Rzepiński, Wacław Taranczewski, a moim profesorem był Emil Krcha. Praca nad kolorystycznym rozstrzygnięciem płaszczyzny obrazu była zasadniczym zadaniem. „Kolor dla kapistów był tematem obrazu” — zdiagnozował w rozmowie ze mną Paweł Taranczewski. I to był dogmat. A ja pokazałem swoje „uproszczenia” koloru na koniec roku i... Sądzę, że dla profesorów to była przykreść. Dali komuś stypendium artystyczne (bardzo mnie zresztą ucieszyło), a potem uznali, że to była pomyłka, i odebrali.

Jak pan się o tym dowiedział?

Przez asystentów. I tak sobie pomyślałem: w tym środowisku, w tym czasie można było dokonywać różnych rzeczy, jeśli chodzi o formę, przedstawienie, stopień abstrahowania, figurowania... Ale nie kolor. To było tabu. Wszedłem na teren zastrzeżony, święte miejsce. Ale byłem nawet dumny — odebrali mi stypendium nie dlatego, że nie pracuję. I to mi dało poczucie samotnej drogi, konieczności. Wierzę bardziej w konieczność intuicyjną niż w program. Zastanawiałem się, dlaczego coś mnie prowadzi do tej redukcji. Potem zrobiłem bardziej umiarkowany dyplom. Pracowałem odtąd samodzielnie w domu, a dyplom dla Akademii to były przedmioty z bliskiego otoczenia, w takich rozważaniach półkolorystycznych, półtonalnych. Dyplom dobry, ale nie żadne olśnienie. Podobno zwrócił uwagę Wacława Taranczewskiego, co mnie ucieszyło, bo byłem zainteresowany jego malowaniem cykli obrazów i ciekawą metodą uczenia. To był pierwszy dyplom, kiedy czytało się teksty, króciutkie opracowania teoretyczne. W 1963 roku weszła nowa ustawa o magisterium, stąd ten wymóg. Dla wszystkich była to nowość, dla nas duży wysiłek. Znowu miałem problem z kapistami, bo ja czytałem, a oni gadali. A zależało mi na uwadze, bo podkreślałem jakieś ważne dla mnie rzeczy.

O czym była ta praca?

Czytałem i tłumaczyłem wtedy dla siebie Gastona Bachelarda — o widzeniu i odczuwaniu elementarnych zjawisk i żywiołów, interpretowanych psychoanalitycznie i symbolicznie. Na obrazach były otwarte drzwi, piecyk z ogniem, otwarty fortepian. Zależało mi na jakimś nowym aspekcie tych wizualnych zjawisk. W tamtym czasie w Krakowie było zainteresowanie fenomenologią, którą wykładał Roman Ingarden.

Uprawiał pan już wówczas krytykę artystyczną?

Nawet wcześniej, wciągnął mnie w to zaprzyjaźniony Andrzej Osęka. Pierwszą recenzję opublikowałem w 1959 roku o Henrym Moorze. To było olśnienie, dało mi impuls również do powrotu do rzeźbienia, niezależnie od Akademii. Ale myślę, że nasiąkłem tym, co było wokoło, i skorzystałem z tego, co było świadomością naszych kapistów. Może więc uległem tej estetyce, bo ktoś mi niedawno na mojej wystawie wspominał taką zależność.

W polskiej historii sztuki funkcjonuje pojęcie „koloryzm”, ale niewiele osób umie je zdefiniować. Jak pan je rozumie?

Nazywa się to koloryzm czy kapizm...

Czy to jest tożsame dla pana?

Nie, koloryzm jest szerszym pojęciem. Zaczyna się od tego: kolor jest pierwszym elementem kompozycji. Mistrzem był Pierre Bonnard; jego skala kolorystyczna jest

ogromna i nie miał żadnych skrupułów, żeby do impresjonistycznej skali spektralnej włączyć czerń i biel, a także odmiany ziemi, które odgrywają w jego obrazach nadzwyczajną rolę. W Polsce natomiast funkcjonowało pojęcie „dziury w obrazie” — to było jedno z największych przekleństw, jakie mógł usłyszeć student: że to jest dziura, naruszenie płaszczyzny i brak jej rozstrzygnięcia pod względem kolorystycznym.

Nasi koloryści zaproponowali specyficzną magmę — efekt nieustannego malowania na sposób Cybisa. Na obrazie mogło zdarzyć się wszystko, tylko nie dziura, czerń, biel i surowy kolor. Wszystko musi być wyszukane, subtelniejsze. To koncentrowanie uwagi na jednym, doktrynalnie pojmanym aspekcie malarstwa, jakim jest kolor, było fatalne w skutkach jako kryterium wartości artystycznej. Trudno było przez lata akceptować wartość malarstwa Andrzeja Wróblewskiego. On używał środków malarskich do wyrażenia, ekspresji, symbolizacji spraw egzystencjalnych. W tekstach malarzy kapistów — Józefa Czapskiego, Jana Cybisa — powracają terminy kolorystycznego rozstrzygnięcia powierzchni obrazu, dochodzenia do koloru jako najważniejsze. W malowaniu unikano „literatury”.

Oprócz Zygmunta Waliszewskiego, który był *enfant terrible* całej tej grupy i pozwał sobie na wszystko, reszta trzymała się zasady, owego rozstrzygnięcia obrazu w oparciu o motyw z natury. Obowiązywała doktryna: na obrazie się pewnych rzeczy nie robi, nie używa się koloru tak, a używa się tak. Najważniejsze było dochodzenie wartości kolorystycznych. Chociaż ich uczniowie już dosyć swobodnie sobie poczynali. Tadeusz Dominik, uczeń Cybisa, malował kolorystycznie, ale z ogromnym impetem, instynktem. Malarstwo rzeczywiście trafione, ale w bardzo wąskiej skali problematyki, która rozszerzyła się o inne formy niż te wzięte z natury. Nie mówiąc już o ewolucji Jana Lebensteina, ucznia Artura Nachta-Samborskiego.

Jednym z takich kryteriów było: „to jest malarskie, to jest niemalarskie” — no i to jest zagadka. Czuło się, że doktryna istnieje, ale nie jest ściśle zwerbalizowana. Użycie przeze mnie tych czterech kolorów było uważane za plakatowe, jednoznaczne, szybkie, załatwiające sprawę tak, że już się nie spełnia tej doktrynalnej wartości koloru jako nasyconej gry wszystkich współelementów kolorystycznych na obrazie.

Koloryści mieliby rację, gdyby postępowali tak jak w dawnym malarstwie — warstwa za warstwą, nasycanie obrazu. To jest mi bliskie. I dlatego może zbliżyłem się okrężną drogą do pewnych wartości malarskich, ale poprzez stare malarstwo. I wielbiąc Bonnard — miłość do niego nie przeszła mi nigdy. Kapiści swoim malowaniem, które nazwali rozstrzyganiem, grą kolorystyczną, zawężali problematykę, jednocześnie nie dbali o warsztat. To było bardzo uproszczone, fakturalne malowanie, jeśli chodzi o proceder malarski. Jerzy Nowosielski powiedział kiedyś — podkreślając wartość koloru lokalnego i techniki — że malarstwo zostało zrównane przez kapistów, bo oni paprzę po obrazie farbami fabrycznymi. I w dużym stopniu miał rację. Dbali bardzo o estetyczną, a nie technologiczną stronę obrazu.

Tak pojmowana „materia malarska” rozgrywająca się na powierzchni płótna — nic w głąb, żadnej świetlistości.

Pamięta pan, kiedy w krytyce artystycznej pojawił się termin „koloryzm”?

Pewnie już przed wojną był w użyciu, w publikacjach „Głosu Plastyków”, a „kapizm” od wystawy Komitetu Paryskiego urządzonej w 1931 roku w Warszawie. Środowiskowo był często używany, w latach czterdziestych na pewno, bo ja się z nim zetknąłem jako z czymś oczywistym w latach pięćdziesiątych, jeszcze w liceum. Wielu malarzy było łączonych z tym nurtem, wynikało to z ich malowania i funkcjonowania środowiskowego. W latach siedemdziesiątych Jan Szancenbach z Jackiem Woźniakowskim zrobili w Poznaniu wystawę poświęconą koloryzmowi. I była awantura — profesor Waław Taranczewski zastrzegł, że nie weźmie w niej udziału, bo nie chce być klasyfikowany jako kolorysta.

Czy myśli pan, że wyjątkowa popularność malarstwa postimpresjonistycznego była charakterystyczna dla Polski?

Rzeczywiście, to się stało jakąś narodową, społeczną... trudno to nazwać ekspresją. Ale może jak nazwiemy to ekspresją, to coś zrozumiemy.

Cybisowi marzyło się stworzenie polskiej szkoły w malarstwie.

To bardzo sensualne malarstwo i rzeczywiście jest zastanawiające: dlaczego Polacy nagle okazali się takimi sensualistami i wyznawcami hedonizmu?

Jak by pan to wytłumaczył?

Nijak nie mogę tego wytłumaczyć. Być może to rodzaj odpoczynku od innych spraw, od idei romantycznej, wycofania się albo oporu wobec rzeczywistości. Kapiści zawładnęli życiem artystycznym pod koniec dwudziestolecia, a zwłaszcza po wojnie. Według nich malarstwo rzeczywistości nie rozwiąże, nie jest do tego przygotowane. Jego siła polega na tym, że ma własne problemy, które nie były dotąd dobrze rozstrzygane — inna sprawa, czy to prawda. Myślę, że w okresie powojennym ludzie myślący, czujący, oczekiwali od sztuki odpowiedzi na rzeczywistość, w której żyli. Malowanie kwiatów w czasie wojny uważali za eskapizm. Ale z drugiej strony, można to tłumaczyć psychologicznie. W sytuacji codziennego zagrożenia życia, krwi na ulicy, malowanie kwiatów jest jak słuchanie muzyki — wybawienie. Nie lenistwo umysłowe — bo była też taka hipoteza.

Interesuje pana malarstwo Cybisa?

Jestem nim zafrapowany. Cybis był bogiem wśród kolorystów drugiej i trzeciej generacji. Po latach to się trochę zmieniło, jego miejsce zajął Artur Nacht-Samborski, zwłaszcza kiedy się ujawniły jego ostatnie rzeczy — dzikie, dziecięce i niepokojące.



Współczułość, z cyklu *Pieta w trójnasób*, 1980-1984, olej, płótno,
140 × 140 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

A też radość malowania. A u Cybisa nie ma radości; uważam, że jest to malarstwo głęboko ekspresyjne, znużone i uparte, chyba po Otto Müllerze, jego pierwszym nauczycielu. Z jego ponurej natury to wynikało. Ekspresja niekończącej się pracy malarzkiej. Każdy obraz jest właściwie spaprany i musi tak być. Malarz nie może się oderwać od trybu malowania i nawarstwiania. W najlepszych obrazach jest widoczna fascynująca gęstość nakładających się na siebie decyzji. Właściwie nie są to decyzje, tylko ontyczne tkwienie w trakcie malowania. Drugim przykładem eschatologiczno-ekspresyjnej perspektywy jest Jacek Sempoliński. Zauważam tę warszawską drogę bycia w malowaniu, które nie musi więcej nic mówić o świecie zewnętrznym, tylko



Po obu stronach bramy — *Wielka Sobota*, z cyklu *Pieta w trójnasób*, 1983, olej, płótno, 140 × 140 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

jest. I tutaj się spełnia przedziwnie, ale i paradoksalnie, doktryna kolorystyczna. Mam rozstrzygać — nigdy nie rozstrzygnę. Doktrynę najlepiej realizowała Rudzka-Cybisowa — u niej są prześliczne układanki kolorów. Wszyscy inni mieli do tego pogmatwany stosunek, a przede wszystkim Cybis. Dla mnie to zjawisko fascynujące — na ile człowiek może być w środku malowania. Podobno Bonnard powiedział, że nie kończymy malowania obrazu, ale go porzucamy. U Cybisa jest to po prostu czysty fakt. Czasem ten kołtun farby jest tak potwornie gruby, że człowiek nie może tego inaczej zrozumieć niż jako dowód, że nie ma końca próbom decydowania i rozstrzygania. Proces malarski staje się obrazem zmagania, być może — patrząc krytycznie — jałowego.

Na wystawie *Co po Cybisie* prezentowane są trzy pana obrazy z Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Związane z Gdańskiem, porozumieniami sierpniowymi i „Solidarnością”. Wszystko dzieje się wokół Bramy Gdańskiej. *Sierpniowa Niedziela* dotyczy 1980 roku. Po tem obraz ze stanu wojennego, z tą samą bramą i robotnikami, zatytułowany *Wielka Sobota* — czas oczekiwania, zawieszenia, medytacji. Trzeci obraz to *Współczułość*. Wszystkie są związane z motywem ikonograficznym *Piety w trójnasób* — kłęczący do siebie ludzie. Robiłem te obrazy i rzeźby już wcześniej i jesienią 1980 roku dostałem od Tadeusza Nyczka fotografie z pisma „Die Bunte” — robotnicy kłęczą do siebie tak jak na moich obrazach, z jednej i drugiej strony bramy. Rzeczywistość ukształtowała się na wzór obrazu, więc ja namalowałem tych robotników kłęczących, wpisując ich w swoją trójkątną figurę kompozycyjną. *Współczułość* jest zamknięciem, dopełnieniem cyklu *Piety w trójnasób* — jeszcze ściślejszym zbliżeniem trzech osób ku sobie. Te trzy obrazy mają zbliżoną materię, sposób użycia światła.

Kiedy po raz pierwszy pojawia się motyw *Piety w trójnasób*?

Rzeźbę skończyłem w 1975 roku, rok później pokazałem ją w Pałacu Sztuki na wystawie grupy Wprost. Jest to cementowa trójfigura, która łączy się w jedną całość pod betonową lampą. Wcześniej robiłem rysunki, potem obrazy.

Dlaczego przestał pan rzeźbić?

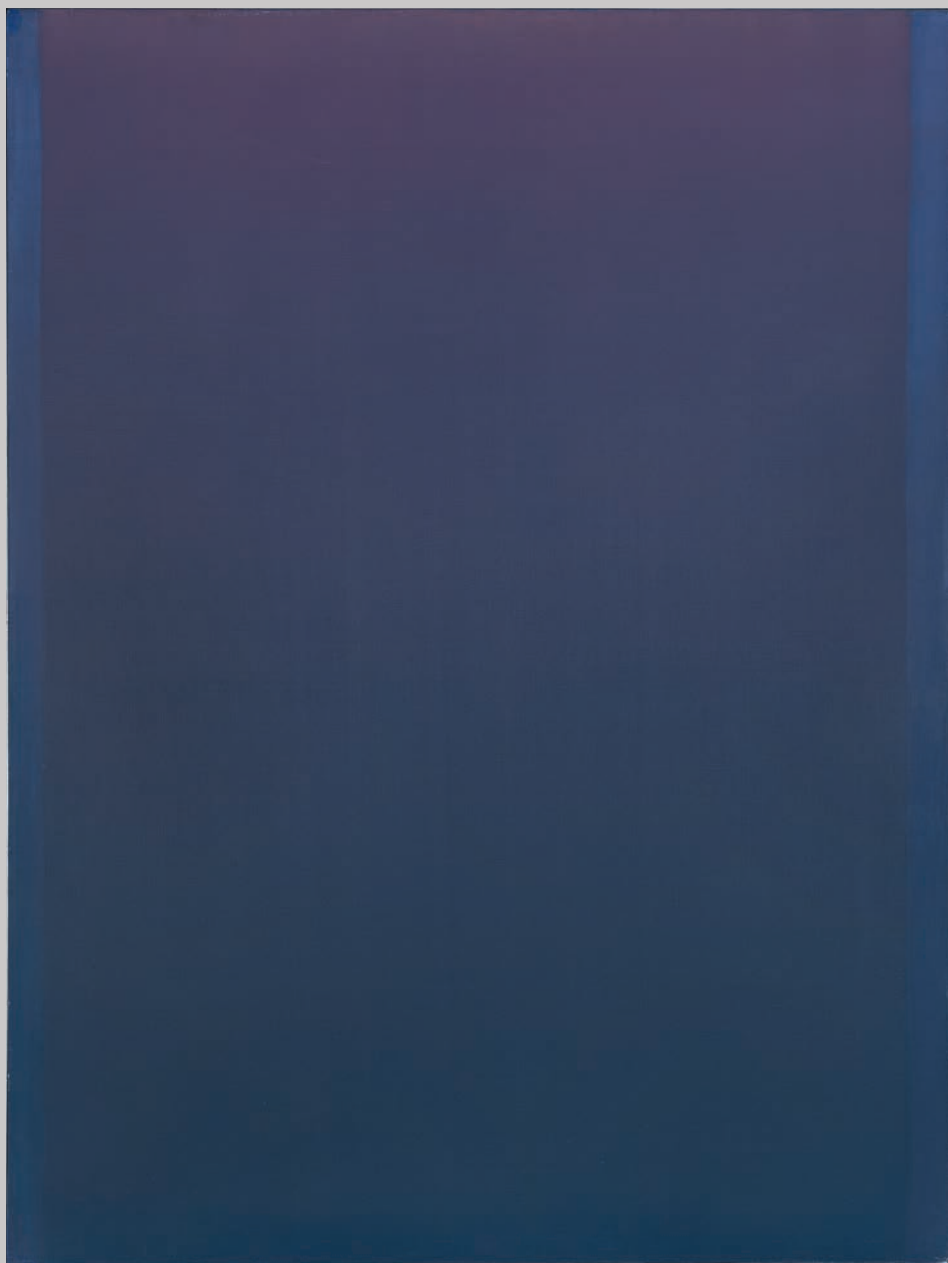
Nie przestałem.

Bardziej czuje się pan malarzem czy rzeźbiarzem?

Najbardziej rysownikiem. Takie możliwości odkrył przed nami Adam Hoffmann. Od rysunku zaczyna się malowanie i rzeźbienie, pisanie i grafika — greckie *graphein*.

rozmawiała Karolina Zychowicz

Kraków, 25 czerwca 2018



20.11.1991, 1991, olej, płótno,
130 x 96,5 cm, kol. Zachęty

2003

Aleksandra Jachtoma

ur. 1932

Jestem szczęśliwa, że mogę malować

Karolina Zychowicz: W 2003 roku otrzymała pani Nagrodę im. Jana Cybisa. Jak pani to przyjęła?

Aleksandra Jachtoma: Byłam zaskoczona. Zdaje się, że Stanisław Fijałkowski był w jury i zdecydował, żeby przyznać mi tę nagrodę. Cieszyłam się ogromnie, bo w ogóle jestem szczęśliwa, że mogę malować.

Kiedy postanowiła pani zostać malarką?

Marzyłam o tym już jako dziewczynka. W szkole bardzo lubiłam rysować. Jako ośmioletnie dziecko znalazłam się w sierocińcu prowadzonym przez zakonnice i była tam jedna, która malowała święte obrazy — kiczowate, ale szczere. Na utrzymaniu było ok. 100 dziewczynek. Robiliśmy też własnoręcznie kartki świąteczne. One wysyłały te obrazki darczyńcom. Miałyśmy w rozkładzie dnia tzw. wolne dwie godziny i wtedy malowałam. Bardzo to sobie ceniłam.

Czy oprócz tego miała pani wtedy jakiś kontakt ze sztuką?

Sierociniec mieścił się w części pałacu w Łabuniach, którą ofiarował im [Zgromadzeniu Franciszkanek Misjonarek Maryi] hrabia Aleksander Szeptycki przed wojną. W czasie wojny Niemcom spodobał się ten pałac, pomalowali go na zielono, na tyłach majątku zrobili wielkie lotnisko wojskowe. Ewakuowano nas do domu ojców bernardynów w Radecknicy. Duża posiadłość, z ogrodem warzywnym i tam przeżyliśmy okres okupacji. Gdy tylko Lublin został wyzwolony, zapakowali nas na furmanki i wywieźli do letniego pałacu Zamoyskich w Klemensowie. W tym roku tam byłam. Na klatce schodowej rozwieszono były piękne obrazy przodków. Taki duży, letni pałac, 20 kilometrów od Zamościa, w parku w stylu angielskim — kępy drzew, polany...

Jak długo pani przebywała w sierocińcu?

Byłam tam 10 lat, od 8 do 18 roku życia. To wychowanie przez zakonnice bardzo mnie naznaczyło. Nie lubię ich. Miałam potem uraz przez długi czas — jak szłam

ulicą i widziałam zakonnice, musiałam przejść na drugą stronę ulicy, bo nie miałam siły spotkać się z nimi nawet wzrokiem. Ale wtedy nie było innego wyjścia. Byłam sierotą, pierwszego dnia wojny spalono nam dom.

Wynika z tego, że jest pani bardzo silna — mimo tych ciężkich doświadczeń skończyła pani studia i została rozpoznawalną malarką.

Całe życie ciężko pracowałam. Od małego dziecka wiedziałam, że muszę malować. Chciałam iść do liceum plastycznego, ale zakonnice uważały, że to mi nie da mi możliwości zarobienia na życie. Skierowały mnie do liceum pedagogicznego. Przez rok pracowałam jako nauczycielka w Lublinie. Miałam nakaz pracy. Z trudem cofnęłam go w ministerstwie oświaty w Warszawie. Potem dowiedziałam się, że w Toruniu [na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika] jest Wydział Sztuk Pięknych. Wysłałam papiery, ale zwrócono mi je, bo nie można było się starać o studia prywatnie. Był człowiek, który klasyfikował takie podania. To była gehenna. Jednak dopięłam swego — chciałam malować i poszłam na te studia.

Dlaczego wybrała pani Toruń?

Bałam się, że nie zdam do akademii. Ale potem w Rabce na wakacyjny kurs szkół artystycznych przyjechał prorektor krakowskiej ASP. Zaproponował mi przeniesienie do Krakowa. Na trzecim roku poszłam do pracowni Czesława Rzepińskiego. Miałam dużo szczęścia, bo w Krakowie poznałam Juliana Przybosa, który był wtedy dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej. W czasach socrealizmu pokazywał mi reprodukcje zakazanej sztuki kapitalistycznej. Na piątym roku przeniosłam się do Warszawy, do Kazimierza Tomorowicza. Bałam się iść do Artura Nachta-Samborskiego czy Cybisa — że to za wysokie progi. Tomorowicz nie był tak znanym artystą, ale odznaczał się wysoką kulturą osobistą

Pani edukacja artystyczna odbywała się pod opieką profesorów kolorystów.

Czy pani czuje się związana z koloryzmem?

Nie chciałam ich naśladować ani być z nimi kojarzona, nie jestem w tym nurcie. Szanowałam Czesława Rzepińskiego, ale jeśli chodzi o Eugeniusza Eibischa, jakoś zupełnie nie lubiłam jego malarstwa. Cenię Cybisa, uważam, że zrobił bardzo dużo dla polskiej sztuki.

Cybis pomógł pani w czasie, gdy miała problem z uzyskaniem pracowni w Warszawie?

On był wówczas na wakacjach — w Sopocie lub Gdańsku, pojechałam prosić go o opinię. Wcześniej bliżej go nie znałam, był profesorem w sąsiedniej pracowni. A później spotkałam go w Paryżu, kiedy miałam stypendium ministerstwa [1972]. Codziennie go widywałam, bo przy posiłkach się rozmawiało. Czułam się

zaszczycona, że mogłam z nim przebywać, a on zachowywał się bezpośrednio, nie przeceniał swojej osoby. Przypadkowo też spotkałam się z Romanem Opałką — znałam go już ze studiów, był na moim roku, ale zaprzyjaźniliśmy się wówczas bardziej.

Czy były wtedy jakieś kobiece przyjaźnie artystyczne?

Na studiach była nauczycielka, która ukończyła Instytut Rysunku i Robót Ręcznych, dużo starsza od nas. Przyjaźniłam się z nią, bo robiłyśmy razem dekoracje. Pomałała mi finansowo, pożyczala czasem jakieś pieniądze, choć nie rozpieszczała mnie. Ale miałam w niej jedyne oparcie psychiczne.

Czy w czasie studiów i w następnych latach odczuła pani jakoś, że kobieta ma większe trudności w zdobyciu zawodu malarza czy zrobieniu kariery artystycznej?

Myślę, że to nie było przeszkodą. Kilka kobiet jest bardzo znanych, np. Alina Szapocznikow — rzeźbiarka, która bardzo wczesnie startowała.

Ale to były bardzo silne osobowości.

Oczywiście — tylko silni się przebijają, silne kobiety, słabe są na drugim lub trzecim planie.

W 1966 roku brała pani udział w wystawie kobiet w Nancy. Nie przeszkadzało pani, że to wystawa, które prezentuje tylko prace kobiet? Niektóre artystki tego nie lubią, nie ma wystaw malarzy mężczyzn.

No nie ma. Mężczyźni są wszędzie lepiej widziani — taki jest ten świat. Na taką samą sławę, jaką zdobywa mężczyzna, kobieta musi ciężiej pracować. W kilku katalogach występuję jako Jachtoman.

W 1976 roku Magdalena Hniedziewicz pisała, że tworzy pani kompozycje wzorowane na Fangorze.

Ze współczesnych malarzy rzeczywiście jest mi bliski, ale żebym się znowu na nim wzorowała...

Co w sztuce zrobiło na pani największe wrażenie?

Kiedy byłam na wycieczce we Włoszech (kończyłam wtedy studia), w Uffizzi zobaczyłam obraz Leonarda *Zwiastowanie*. Zrobił na mnie ogromne wrażenie. To był jakiś wstrząs psychiczny — tak mi się podobał wtedy. Ten obraz prześladowuje mnie do dzisiaj.

rozmawiała Karolina Zychowicz

Warszawa, 21 czerwca 2018



Głiek, 1981, olej, płótno,
55 × 55 cm, kol. Zachęty



Ronn Yiid, 1982, olej, płótno,
55 × 55 cm, kol. Zachęty



Pobieranie wody, 1992, olej, płótno,
120 × 150 cm, kol. Zachęty

2004

Jarosław Modzelewski

ur. 1955

Ukryte życie malarstwa toczy się między malarzami

Aleksandra Zientecka: Na wystawie *Co po Cybisie?* pokazywane są pana dwa obrazy. Pierwszy z nich, *Widok na niedokończony dom* [2000] zawiera motyw wewnętrznej ramy, elementu który początkowo kłócił się z pana widzeniem malarstwa — twierdził pan, że nie lubi tego typu dodatkowych podkreśleń.

Jarosław Modzelewski: Faktycznie, podchodzę do obrazu jako konkretnemu, prostokątowi czy kwadratowi płótna stanowi już wystarczającą umowność, na której można poprzestać. Tymczasem poprzez tę ramę czy jakiś otwór okienny pojawiła się potrzeba dodatkowego zdystansowania się od tego, co się maluje. Wydaje mi się, że próbowałem jakby zobaczyć siebie w swoim malarstwie, spojrzeć na swoje obrazy z jeszcze jednego, dodatkowego planu i dalszej perspektywy. Powstawały prace z ramą lub czymś w rodzaju okna w obrazie. Szczególnie pamiętam jeden, na którym namalowałem swoją pracownię i siebie stojącego w oknie jako ledwo widoczną figurkę. To był motyw nokturnowy, dominowały ciemne kolory.

Kolory osiągnięte ze sprawą techniki temperowej, którą zaczął pan stosować pod koniec lat dziewięćdziesiątych, po tym jak podczas włamania do pracowni skradziony został cały zapas farb olejnych. To właśnie ta technika otworzyła pana na zupełnie inne kolory.

Fascynowała mnie wtedy czwórka kolorów: biel, granat/ciemny niebieski, ciemny brąz i czerni; mimo że oczywiście znało się te kolory i używało się ich już wcześniej, za sprawą tempery pokazały zupełnie inną jakość. Połowa lat dziewięćdziesiątych to dla mnie mroczny okres i życiowo, i malarsko. Powstawały obrazy w bardzo ciemnych tonacjach, którym tempera nadała lekkość i wprowadziła zupełnie inne światło. Zrobiłem sporo prac, które wyłącznie realizowały się w tych kolorach.

Ten obraz wpisuje się w cały cykl *Niedokończonych domów*, który zaczął pan malować w 1996 roku. To zawsze ten sam budynek, sąsiadujący z pana ówczesną pracownią w Gołkowie koło Piaseczna.

Była to próba przyjrzenia się temu budynkowi, trochę jak studia snopów siana w różnych porach roku [śmiech]. Wpadł mi w oko, ponieważ ja w ogóle jestem związany z przestrzenią i okolicami, w których pracuję, i staram się z tego korzystać. Wniknięcie w szczegóły, które odkrywam zawsze dawało mi dodatkowe powody do pracy. To moja przypadłość — nigdy nie mam dość patrzenia i wnikliwości. Kiedy zamieniłem pracownię, ta metoda szła za mną.

Pracownia w Gołkowie nie miała interesującej okolicy, może stąd ta koncentracja na domu?

Ale były tam jakieś interesujące motywy: studnia, wychodki, ulice, hodowla strusi nieopodal, z tego też wynikły fajne obrazy. Ta „amalarskość” najbliższego otoczenia stanowiła pewne wyzwanie. Motyw, który niczym nie powinien przyciągnąć oka, jednak sprawdzał się w obrazie, szczególnie temat nieukończonego domu. Może z powodów czysto architektonicznych, bo był to budynek zupełnie inny od wszystkich dookoła, zbliżony do willi francuskich. Stary pałac w Ostromecku, który stoi na skarpie, ma proporcje i bryłę trochę podobne do tego nieukończonego domu. Ważny był też wątek ludzki, bo ten dom właściciel budował własnymi siłami, bez pomocy robotników. Niedawno tam byłem, co prawda dom ma już dach, ale nadal jest nieskończony [śmiech].

Pracownię w Gołkowie zamienił pan potem na inną w okolicach Zakroczymia, na drodze do Czerwińska. Konsekwencją tego był cykl *Wisła*, który pejzażowo wydaje się bardziej wdzięcznym tematem.

Z pewnością tak, wynikało to z samej natury otoczenia. Z drugiej strony oba te miejsca łączył pewien brak malarskości. Mimo że w pobliżu była Wisła, przestrzeń, przyroda, całość była nieatrakcyjna w sensie malarskim, dominowała mazowiecka nieciekawość, pewna lichota tego skądinąd pięknego pejzażu. Ale postanowiłem wykorzystać dzikość brzegu i naturalność tego miejsca w taki cybisowski sposób [śmiech]. Usiądę z płótnem, nawet wielkim, i będę próbował odkryć, wgrzyźć się, zrozumieć, z czego to się składa, co to za tkanka — te chaszczki, zarośla — może uda mi się do tego dotrzeć przez analizę. Ale okazało się, że to w ogóle nie jest moja natura. Były jakieś próby, które udawało mi się przenieść w rysunku, ale miałem poczucie, że malarsko nie dałem rady wejść na tę ścieżkę obserwacji. Przez analizę, przez szukanie tej jednej, doskonałej plamki, takiego cybisowskiego tonu, który wiąże wszystko, nic się nie dało zrobić [śmiech]. Okazało się, że dla mnie jest to tradycja znana i podziwiana, ale tylko na dystans, nie w doświadczeniu.



Widok na niedokończony dom, 2000, olej, płótno,
150 × 250 cm, kol. Zachęty

Na wystawie prezentowany jest też *Siewca i żniwiarz* 1986 roku. Druga połowa lat osiemdziesiątych w pańskiej twórczości to zwrot w kierunku figuratywności, w czym pomógł panu podręcznik do nauki języka rosyjskiego. Postacie na obrazie utrzymane są w duchu socrealizmu.

One są z tego podręcznika. Miał małe ilustracje, które wyjaśniały przedmiot lub czynność opisaną w języku rosyjskim. Zależało mi na skorzystaniu ze skrajnej prostoty tych ilustracji i ich przekazu. Podręcznik pozwolił mi się skupić tylko na tym, co należy wyrazić. Był po to, aby się uczyć języka obcego, a dla mnie była to lekcja używania języka malarstwa. W tym obrazie wykorzystałem jeden z motywów, które tam były. Moment początkowy i końcowy procesu — siewca i żniwiarz — nadawały całej sytuacji metaforyczność, ale też pewną absurdalność.

Jakie znaczenie miała dla pana Nagroda im. Jana Cybisa?

Człowiek jest próżny, więc zawsze się cieszy, jak otrzymuje w życiu jakąś premię. Działał mit tej nagrody. Jest w niej pewna klarowność, choćby przez fakt, że nie było jury, tylko przyznawali ją laureaci: malarze malarzowi. Ten tryb przyznawania nagrody odzwierciedla trochę stan środowiska malarzy. Ukryte życie malarstwa toczy się między malarzami. Często jest tak, że nie zna się kogoś osobiście, ale jest się z nim blisko związanym przez to, że ceni się jego malarstwo. W momencie, kiedy

pozna się kogoś, kogo wcześniej znało się tylko z jego obrazów, ma się poczucie, jakby spotkało się kogoś bliskiego, kto tak jak ja zмага się z pewnymi rzeczami. W malarstwie według mnie jest pewien podział pracy: inni malarze robią coś, czego ja nie umiem, robią to lepiej ode mnie, więc w pewnym sensie wyręczają mnie swoją stylistyką, techniką czy doświadczeniem malarskim. Ja z tego korzystam. Istnieje wspólnota wynikająca z posługiwania się tym samym narzędziem. To narzędzie jest jednak dość szczególne i każdy, kto nim pracuje, intuicyjnie rozumie tych, którzy też go używają, choć możemy robić coś w zupełnie innej stylistyce.

Chyba podobnie było w Gruppie? Trudno doszukać się w pana twórczości ekspresji charakterystycznej dla malarstwa Ryszarda Grzyba czy Włodzimierza Pawłaka.

Odrębne doświadczenia malarskie kolegów pozwalały nam od siebie wiele czerpać. Można było jakoś się w tym przegłębiać, na tak lub na nie, ale nie było to obojętne. Przez wspólne działania udawało się głębiej wnikać w pewne procesy. Miało to również wymiar wzajemnego uczenia się od siebie i wymagało tolerancji, która jest konieczna, żeby to wytrzymać. Mimo różnic osobowościowych działały takie elementy, które były spoiwem w obrębie fenomenu malowania.

Wielokrotnie podkreślał pan, że obraz ma swoje źródło w obserwacji, która obok umiejętności komponowania obrazu jest częścią warsztatu malarza. Kapizm natomiast zakładał brak ścisłej relacji z rzeczywistością pozamalarską. Punkt styyczny z tradycją kapistowską to jednak studiowanie natury. Pewnego rodzaju konsekwencja i coś, co można nazwać powinnością w tej pracy — zdać sprawę z tego, co mogę dostrzec poprzez naturę. Oni właśnie z obserwacji i wnikliwości wyprowadzali te wszystkie tony, ćwierćtony i detale. Akurat tutaj ta tradycja jest mi najbliższa. Imperatyw pracy był bardzo istotny, malowania ponad wszystko: idę do pracowni, siadam przed sztalugą, mam fikusa czy coś innego i próbuję go w nieskończoność doskonalić, znaleźć ostateczne rozwiązanie tego malarskiego problemu. Etos oddania się pracy był chyba największą i najbardziej wartościową lekcją z tej spuścizny. Trudniej byłoby mi odnaleźć jakąś estetyczną. Ta tradycja jakoś się przewija również za sprawą Akademii [ASP w Warszawie] — mieliśmy nauczycieli, którzy przyjaźnili się z kapistami lub byli to ich mistrzowie, więc ten duch wciąż jeszcze krążył. Ja sam na korytarzu Wydziału Malarstwa widziałem Eugeniusza Eibischa, który trzymany przez kogoś pod rękę, bo miał już wówczas ponad 90 lat, przyszedł kupić farby w sklepiku Akademii — niemal mityczna sytuacja.

W jednym z wywiadów powiedział pan nawet, że z tradycji brał się wręcz schemat „uporczywego malowania” Jana Cybisa czy Artura Nachta-Samborskiego, którzy nieustannie pracowali nad precyzyjną plamą barwną.

Tak, na Wydziale Malarstwa etos „uporczywego malowania” był bardzo silny. Były takie pracownie, gdzie wytrwale malowano, aż farba ściekała z obrazów. Istniało przekonanie, że ilość przejdzie w jakość, że im dłużej ten obraz będę malować, tym on będzie lepszy. Dla nas, studentów Stefana Gierowskiego, był to dowód zasadniczej pomyłki. Trwały poważne spory estetyczne między studentami różnych pracowni. Kiedy przyszedłem do Akademii, nie mogłem zrozumieć, dlaczego moi starsi koledzy malują ciągle to samo. Ja namalowałem w dwa dni i uważałem, że obraz jest skończony.

Po latach jednak to pan docenił, głównie za sprawą korekt, które były niezwykle ważnym elementem całego procesu malowania i nauki.

Tak oczywiście, samozadowolenie szybko się rozplynęło. Chociaż element pewnej magii malowania, magii obrazu, z którym przyszedłem do Akademii, nadal bardzo mi odpowiadał. Próbowałem to ze sobą pogodzić — nabywane doświadczenie malarzkie z tym, że obraz i wymagania wobec niego muszą być coraz większe. Duch obrazu czy powód jego powstania lokuje się gdzieś indziej, nie osiągnę tego przez dodatkowy czas pracy. To nie siedzi w kolorach, tylko za kolorami. Jest trudniejsze niż tylko zgrywanie półtonów i podkreścanie gamy. Nadal tak uważam, choć trochę żałuję, bo życie byłoby łatwiejsze [śmiech].

W zasadzie nigdy nie używa pan określenia „sztuka” w kontekście swojej twórczości. Mówi pan o malarstwie, obrazie, obserwacji. „Moja robota” to chyba najczęstsze określenie.

To jest praca ręczna, która ma swój wymiar rzemieślniczy. Istnieje taka rzeczywistość obrazu, którą po prostu trzeba zrobić z niczego, i trzeba wiedzieć, jak to zrobić. To strefa rzemiosła, która daje pewną równowagę. Jest kotwicą, która pozwala zachować rozsądek.

rozmawiała Aleksandra Zientecka

Warszawa, 6 czerwca 2018





Siewca i żniwiarz, 1986, olej, płótno,
136 × 180 cm, kol. Zachęty



Zapowiedź, 1977, akryl, płótno,
120 × 110 cm, kol. Zachęty

2005

Jerzy Kałucki

ur. 1931

Przestrzeń geometrii

Marta Kowalewska: Teatr to ruch, przestrzeń dzieła literackiego, przestrzeń sceniczna. Pan ukończył wydział scenografii na krakowskiej ASP. Czy kierunek studiów miał wpływ na pańskie zainteresowania przestrzenią w sztuce?

Jerzy Kałucki: Jeszcze w czasach gimnazjalnych miałem zamiar studiować architekturę i nawet wybierałem się na krakowską Politechnikę, ale w ostatniej chwili zmieniłem zdanie. Pomyślałem, że tym, co da mi największą swobodę realizacji moich pomysłów, będzie właśnie teatr. Ponadto były to czasy tzw. realizmu socjalistycznego, smutnego okresu dla Polski i polskiej sztuki. Perspektywy architekta były, mówiąc delikatnie, mizerne. Można było budować PGR-y albo bloki — zbiorowe sypialnie dla „świata pracy”. Nie mogłem przewidzieć, jak potoczy się historia. Jednak nie jestem wcale zawiedziony tym, że wybrałem teatr, który dał mi dostęp do zagadnień w bardzo szerokim spektrum humanistycznym, choćby z zakresu literatury. Mieliliśmy zajęcia z literatur zachodnioeuropejskich i antyku oczywiście. W tamtych czasach bardzo skrupulatnie kształcono młodych scenografów.

To był okres, kiedy coś zaczynało w sztuce kiełkować. Czas tuż przed odwilżą, która nastąpiła w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Ukończyłem studia w roku 1957, mogę więc powiedzieć, że wpasowałem się w moment dziejowy, kiedy Polska zaczęła otwierać się na świat i nowe idee. Panowała wówczas atmosfera szalenie pobudzająca do pracy, rodzaj jakiejś euforii. Wpierw odkryłem Mondriana, Kandinsky’ego, Malewicza. To był obszar sztuki, który w moich początkach mnie ukształtował i w jakimś stopniu jest ważny do dziś. Stąd zapewne moje zamiłowanie do klarowności przekazu, zdecydowanej konstrukcji. Jak powiedziałem, w latach pięćdziesiątych jednym z najwyższej cenionych przeze mnie malarzy był Piet Mondrian. Pierwsze obrazy, jakie zacząłem malować, były takimi „mondrianami” właśnie. Interpretowane na mój sposób, ale budowane na założeniu przecinających się linii pionu i poziomu. Nawet scenografię *Gry w zabijanego* wg Eugene’a Ionesco w reżyserii Jerzego Jarockiego w połowie lat sześćdziesiątych oparłem na podobnym geometrycznym podziale sceny.

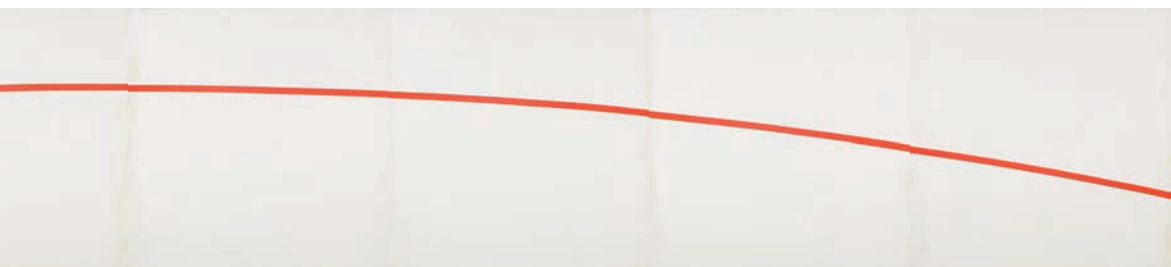


Odcinek łuku o promieniu $r = 1970, 1970$, akryl, płótno,
100 × 900 cm, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

[...]

Powiedział pan: „Emocjonalność osiągnana poprzez formę nie ma nic wspólnego z emocjonalnością tu życiu”.

Należy rozróżnić przynajmniej dwa rodzaje emocjonalności. Inna jest emocjonalność np. na meczu piłkarskim, inna zaś jest fizyka, który dokonał odkrycia, albo poety, który napisał wiersz. Inna jest emocja, która płynie z satysfakcji z osiągnięcia celu. Natomiast połączenie emocji i refleksji mentalnej wymaga przyjęcia pewnej zasady konstrukcyjnej. Tą podstawą konstrukcyjną jest geometria. Uważam, że sprawdza się doskonale, ale co jakiś czas, pod wpływem doświadczenia rzeczywistości i przemyśleń, próbuję dokonywać pewnej weryfikacji. [...] Nowym źródłem była też inspiracja pejzażem. Podejrzewam, że wszelkie wybitne dokonania w obszarze malarstwa pejzażowego (przede wszystkim nasuwa się tutaj nazwisko Cézanne’a) są oparte na geometrii. Pejzaż jest tylko egzemplifikacją, rozwinięciem zasady konstytutywnej będącej istotnym powodem powstania obrazu. Oczywiście, można z tym dyskutować. Jednak buduję moje przekonanie w oparciu o pewne doświadczenia wizualne. Pejzaż widziany kiedyś z okna pędzącego pociągu zrobił na mnie



tak duże wrażenie, że próbowałem przełożyć je na obraz abstrakcyjny. Wydaje mi się, że zyskał on nową siłę i świeżość przez to, że był podbudowany emocją doznania świata wizualnego. Jednak nie dubluję natury, a staram się znaleźć sens tego, co widzę. Robią to wszyscy malarze, którzy osiągną znaczący poziom, np. obrazy Jarosława Modzelewskiego zawierają sporą dozę abstrakcji, która nadaje im walor uniwersalności. Przekaz malarski, choć jest fikcją, mówi nam coś więcej o naszym zwykłym codziennym życiu. Celem sztuki jest poszerzanie świata, pokazanie, że świat jest bogatszy, niż my możemy powierzchownie sądzić.

Jest pretekstem do zatrzymania się i zobaczenia czegoś więcej. Pana sztuka nie jest tylko konceptualna, ale wynika z emocji i intuicji.

To jest ta dwoistość inspiracji, o której mówiłem. Skoro już mówimy o konceptualizmie — był taki okres w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce, kiedy miały duży wpływ idee sztuki w dużej mierze opierającej się na odbiorze mentalnym, zwanej również sztuką pojęciową. Wpłynęły one też na moje spojrzenie na

sztukę. W tym miejscu chcę powiedzieć o moich realizacjach przestrzennych, które apelowały właśnie do sfery wyobraźni, sfery odbioru mentalnego widza. Trzeba tu wymienić *5 punktów cyklu*, które zrealizowałem w Poznaniu w Galerii Akumulatory 2 prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego. Cykl przedstawia pięć możliwości wizualizacji pewnego ciągu form geometrycznych. Są to okręgi, które się powiększają i zmniejszają w odstępach geometrycznym w wybranym kadrze. Owe pięć płócien pokazuje jedynie widzialne sytuacje tych okręgów, podczas gdy kontynuacja cyklu w oparciu o przyjętą zasadę doprowadziłaby do powstania nieskończonego ciągu czarnych obrazów z jednej strony i białych z drugiej.

[...]

Sformułował pan stwierdzenie „przestrzeń geometrii”.

Sformułowałem je na użytek moich obrazów jako wniosek z mojego doświadczenia malarskiego. Jest to określenie tego rodzaju przestrzeni, która jest generowana, wytwarzana, przez reguły geometrii, czyli przez konstrukt abstrakcyjny, wytwór naszego umysłu. Tylko ludzie pojmują geometrię, zwierzęta — nie. Dla zwierzęcia najprawdopodobniej istnieje przestrzeń jedna i niepodzielna. Człowiek nauczył się ją mierzyć, dzielić, ograniczać. Jest to przestrzeń, na której przeprowadzamy te wszystkie operacje. Nie jest to przestrzeń doświadczalna, ale mentalna.

[...]

Wykonywał pan realizacje dostosowane do warunków danego wnętrza. Zabieg ten widoczny był bardzo wyraźnie w pracy z 1984 roku w Galerii Piwna 20/26 w Warszawie, a także w aranżacjach w Galerii Studio w 1986 roku czy Galerii Starmach w 2001 roku.

Przedmiotem pracy w Galerii Piwna 20/26 był pokój, ponieważ wystawa odbywała się w prywatnym mieszkaniu Emilii i Andrzeja Dłużniewskich. Wtedy, w 1984 roku, bezpośrednio po stanie wojennym, artyści unikali oficjalnych galerii i wiele wystaw odbywało się w domach prywatnych. Takim miejscem była znana z szeregu ważnych prezentacji sztuki galeria Dłużniewskich. Był to pokój, który został przeze mnie podzielony na cztery części czarnymi liniami na ścianach, podłodze i suficie. W każdej utworzonej części znajdował się rysunek aksonometryczny tego modułu w skali 1 : 5, jak również jego model trójwymiarowy i szereg mniejszych miniaturowych modeli. Przestrzeń jest tu tworzywem, materiałem, jak glina dla rzeźbiarza. Poddam ją przeobrażeniom, modyfikacjom, podziałom. Stanowi ona jakość podstawową dla rezultatu artystycznej pracy. Dobrym przykładem jest tu instalacja w Galerii Starmach. Wewnątrz jej obszernej sali wystawienniczej zachowany jest fragment architektury dawnego żydowskiego domu modlitwy. To fragment ściany z trzema przeszłami łuków, wywierającymi już na starcie szaloną presję na to, co chcemy w tej przestrzeni zrobić. Jediną możliwością było wchłonięcie

tej formy architektonicznej w mój układ przestrzenny. Powiodło się to i uważam tę pracę za jedną z lepszych moich realizacji. Kiedy obserwowałem ruch zwiedzających wystawę, spostrzegłem, że układa on się zupełnie inaczej niż na wystawach, gdzie obrazy rozwieszane są na ścianach. Instalacja powodowała, że ludzie zaczęli krążyć jak opilki między biegunami magnesu — od jednego do drugiego i z kolei do następnego punktu.

[...]

Przypomniały mi się pańskie słowa: „[...] jestem bowiem poszukiwaczem „kamienia filozoficznego, a ten przecież winien być rzeczą prostą, a jednocześnie pełną magicznej mocy — jak zaklęcie”. Czy to był właśnie moment, kiedy jego tajemnica została choć lekko odkryta?

Zawsze mam kłopoty z tym „kamieniem”. Powiedziałem to już dawno, szukając jakiegoś słowa, które podsumowywałoby moje działanie we właściwy, zwięzły sposób. Oczywiście jest pewna sfera nadrzeczywistości, artyści do tego zmierzają, żeby sięgnąć ponad codzienność, do sytuacji magicznej (choć nie jestem zwolennikiem powoływania się na magię, jestem raczej racjonalistą), ale bywają momenty zmuszające do zastanowienia.

Pańska sztuka ma silną podstawę intelektualną, ale i uczuciową, wynikającą z doświadczenia. Jednak wielu młodych artystów gubi się w swojej twórczości, od razu wchodząc na drogę abstrakcji, która staje się dekoracją.

Zdarza się, że ktoś skłonny jest traktować abstrakcję geometryczną jako rodzaj dekoracji. Nie należy patrzeć na geometrię jak na ornament. Geometria w sztuce jest językiem, sposobem komunikowania się, ma swoje miejsce nawet w religii. Znak krzyża to przecięcie się pionu i poziomu. Wypływa z doświadczenia egzystencjalnego człowieka, ponieważ człowiek jest pionem, któremu przeciwstawny jest poziom — linia horyzontu. Pion i poziom jako elementy geometrycznego opisu świata. I znowu Mondrian na koniec!

rozmawiała Marta Kowalewska

Fragmety rozmowy opublikowanej w: „Art & Business” 2008, nr 5, s. 34–39



Słońce hebrajskie, 1991, akryl, płótno,
100 × 100 cm, kol. Zachęty

2006

Andrzej Dłużniewski

1939–2012

Ewa Gorządek: Zdecydowaliśmy, aby na wystawie z okazji przyznania ci Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2006 pokazać prace malarskie, które powstały po 1997 roku. Wyraźnie więc rysuje nam się dekada od roku 1997 do 2007. W przypadku twojego życia i twojej twórczości jest to dziesięciolecie niezwykle istotne, bowiem od 1997 roku wiele rzeczy diametralnie się zmieniło. Miałeś wypadek, straciłeś wzrok i w związku z tym dla ciebie jako człowieka, przede wszystkim, ale także i dla ciebie jako artysty, świat też stracił jeden wymiar. Ów wymiar zniknął i dlatego te lata w sposób szczególny odróżniają się od tego, co było wcześniej.

Andrzej Dłużniewski: Tak, tak... Jest to tak jak powiedziałaś, trochę inny wymiar mojej egzystencji jako człowieka, a w konsekwencji też moich działań artystycznych. Wiąże się z tym paradoksalna sytuacja, że właśnie po utracie wzroku przyszło mi do głowy, do głowy — to bardzo ważne — aby malować obrazy. Oczywiście nie samodzielnie, ale przy pomocy żony, przy pomocy Macieja Sawickiego, który jest moim byłym studentem, a teraz także przyjacielem i ostatnio przy pomocy mojego syna Kajetana. Przedtem bardzo rzadko malowałem obrazy, a kiedy już się pojawiały, miały bardziej charakter rysunkowy lub powstawały z innych powodów. Natomiast ta sytuacja niewidzenia spowodowała, że ja zacząłem widzieć „do środka”. Wszyscy, którzy tracą wzrok po jakimś długim okresie widzenia, nie mówię tu o tych, którzy nie widzą od urodzenia, doświadczają tego szczególnego „widzenia do środka”. To jest zupełnie inny rodzaj widzenia. Znikają realia, ale powstają jakieś inne wizje, bardziej z głowy niż z doświadczenia. Wcześniej byłem zaangażowany w sztukę abstrakcyjną, konceptualną, a przez to idee zawsze były dla mnie ważniejsze i teraz przejście do malowania tych idei nie jest takie trudne. To jest swego rodzaju przewrotność, że akurat ślepiec zabiera się do malowania obrazów.

Pamiętajmy jednak, że sztuka współczesna nie wymaga od artysty własnoręcznego wykonania dzieła. Jeżeli ma koncepcję, wizję pracę, może powierzyć jej

wykonanie komuś innemu. Ty, siłą rzeczy zmuszony sytuacją, prosisz o pomoc najbliższych, którzy mają do tego kwalifikacje, bo widzą, są najbliżsi, są też ze świata sztuki... Przypomina to trochę proces, gdy artysta wymyśla pracę, której sam nie jest w stanie zrobić i zleca wykonanie fachowcom.

Tak... Tak, tym bardziej, że właściwie w mojej wcześniejszej twórczości, jeszcze tej widzialnej, osobista ekspresja, to dotknięcie ręki artysty itp. nie były tak ważne, czy nawet w ogóle były nieważne — właściwie te wcześniejsze prace mógł ktoś zrobić za mnie... ta przewrotność, o której wspominałem, tkwi w tym, że to są akurat obrazy. I to obrazy kolorowe, w których kolory są bardziej z głowy niż z natury, czyli z tego, co tradycyjnie jest doświadczeniem wielu malarzy. Oni patrzą, interpretują ten świat, ten świat opisują, ten świat przedstawiają. Nie mówię, że realistycznie, ale inspiracja ze świata widzialnego jest w ich malarstwie skutkiem tego doświadczenia. Może bym i chciał malować chmury.

Ty nigdy tak nie malowałeś.

Ja tak nigdy nie malowałem, więc u mnie to przejście było inne. Kontynuując wątek mojej dziwnej sytuacji: ja nie traktuję tego wszystkiego jako tragedii, jest po prostu inaczej, pojawił się jakiś inny sposób widzenia. Trudno mi się jednak z tym oswoić.

Ta sytuacja ma pewne szczególne cechy, których nie doświadczy nikt, kto się w niej nie znalazł. Można się w niej doszukiwać waloru przewartościowania, następuje pewna sublimacja — ty to nazywasz „widzeniem wewnętrznym” — budzi się inna wrażliwość, której wcześniej nie było powodu uruchamiać lub zmysł wzroku nie pozwalał się jej ujawnić.

Tak, i w tej chwili bardzo często używając kolorów chętniej korzystam z ich symboliki, gdyż reszta, ta cała „gra malarska” jest dla mnie niedostępna.

Jednak wcześniej także nie zastanawiałeś się nad odcieniem np. koloru niebieskiego, ważny był niebieski...

Ważny był niebieski i jego symboliczna wartość. To się wzięło z moich zainteresowań semantycznych, tych kwalifikacji męskości, żeńskości i nijakości. Jestem przekonany, że takie kwalifikacje istnieją bez względu na to, czy występują w gramatyce danego języka, czy nie, podejrzewam, że nawet Anglicy mają poczucie, że jakaś część natury ma cechy męskie, inna żeńskie, a jeszcze inna — nijakie... i stąd się wzięły u mnie kolory, nie w sensie ich gry w tęczowym kalejdoskopie, tylko z uwagi na ich symbolikę. Podczas podróży na Tajwan, w muzeum w Tajpej zobaczyłem starą, pochodzącą sprzed paru tysięcy lat ceramikę, na której znajdowały się kosmologiczne wyobrażenia Chińczyków. Niebo było czerwone, okrągłe i męskie, a Ziemia niebieska, kwadratowa i żeńska. I tutaj znalazłem potwierdzenie dla swoich wcześniejszych kwalifikacji, wtedy trochę po omacku. Wydawało mi się, że

czerwień to jest symbol męskości, że odpowiada męskości, zaś niebieski żeńskości. Tak się pojawiły sensory tych kolorów w moich wcześniejszych, jeszcze „widzialnych” obrazach. A teraz... teraz — co to jest biel? Co to jest czerni? Czy różowy kolor żyje? Czy można sobie wyobrazić brzmienia kolorów słuchając muzyki? W jaki sposób powstaje w głowie wizja kolorystyczna? Żółty jest cichy... Żółta muzyka, czy może być żółta muzyka? Nie wyobrażam sobie. Tak więc żółty pojawia się na kilku moich obrazach właśnie jako cisza.

Jeżeli mówimy o wrażeniach płynących z odbioru sztuki, to ich istota tkwi gdzieś poza sekwencją dźwięku, kompozycją barwną czy poetycką frazą... Tak, często patrząc na obraz mówimy: „jakie to głuche”. Dlaczego? Przecież on ma kolory, ale jest w nim coś głuchego. Tak samo jest z temperaturą. Są obrazy rozgrzane i są obrazy niezwykle zimne. Kiedyś oglądałem Balthusa i skojarzyłem to z zimną gorączką... Te wartości są gdzieś poza medium, medium jest tu tylko środkiem. Druga sprawa, to jak traktować swoją twórczość i swoje życie? Jak się rodzi twórczość? Nie z potrzeby społecznej, tylko z własnego rozwiązania kwestii swojego bytu, swojej obecności. Pozycja człowieka twórczego nie jest pozycją usługową wobec oczekiwania społecznych. Byłoby to zbyt podobne do zachowań rzemieślników — wykonawców cudzych zleceń. Niektórzy artyści wpadają w taką pułapkę, wykonują to, na co jest zapotrzebowanie. Druga postawa to własna gra lub walka o kształt swojej obecności na świecie, własne poszukiwania. Te są ciekawsze, nie wiem, czy lepsze, ale ciekawsze. Ja reprezentuję tę drugą postawę, nie mam żadnych zleceń. Z polskich artystów niezwykle cenię Fijałkowskiego. Nie tylko za twórczość, ale za jego samodzielność w stosunku do świata. Wszystko w jego twórczości jest osobiste. Podobnie jak u Rosołowicza, chociaż taka samodzielność bywa bolesna.

Wejście w świat sztuki takiej samodzielnie działającej jednostki zwykle bywa niespodzianką, nie wiadomo, czego odbiorca może się tam spodziewać. Nie wiadomo, jak tę sztukę rozkodować, trzeba mieć wówczas szansę porozmawiania z tą osobą. Potrzebna jest chęć wyjaśnienia. Tak, i zrozumienia, dlaczego to robi, jakie są źródła tej twórczości.

Nawiązując do tego, co powiedziałaś, czyli do tego wewnętrznego świata, z którego wypływa motywacja, żeby robić sztukę właśnie w taki sposób, w jaki to robisz, chciałabym poprosić cię o odkodowanie pewnych rzeczy, które widzimy na obrazach — my widzimy, a ty wiesz. To jest ta różnica. W zestawie ponad 20 prac wybranych na wystawę znajdują się obrazy, które są kontynuacją tego sposobu „obrazowania”, który pojawił się u ciebie już wcześniej, czyli jest w nich kolor, w tej chwili jeszcze bardziej istotny, i słowa, zawsze odgrywające ważną rolę w twoich pracach. Są wśród nich trzy obrazy sylwetowe, ty je

CAŁOŚĆ DAL KOMETA ŚRODA NOC WIECZNOŚĆ PORA ERA POŁNOC PRÓZNIĄ DŁUGOŚĆ T
STRONA CISZA ISKRA WICHURA POWÓDZ SMUGA ZAMIEĆ POGODA BURZA MGŁA ZORZ
MINUTA SZARUGA MOCIEŁA SKAŁA NORA ZAPORA WYZYNA SZOSA GŁĄDZ RZEKA KOLEJNA
ORBITA ULEWA BOJA POCZTA KŁADKA DZIURA MIERZEJA ŁAKA WYSPA STRAŻ DOLINA KE
DOBA ŚŁOTA OSADA KANIA BRZOZA MUCHA PSZENICA SOWA ŁAPA CMA PAJECZYNA SRO
SIŁA MORKA ŁAWA MALWA ROPUCHA SZALWIA ZMIJA BULWA PESTKA PŁOC JEMIOŁA KRO
PROSTA KURNIAWA GŁĘBINA JABŁON ZIEBA KOZA KLACZ ŁUSKA JODŁA OWCA JASKOŁKA
ZIEMIA BREJA PRZESIEKA NIECKA PUSTYNNIA WIEWIORKA RZEPA MYSZ MROWKA TROC G
OPATRZNOŚĆ KAŁUZA HALA MODLISZKA ZDOBYCZ OBLUDA NEDZA PIESŃ OCHOTA RA
EPOKA ZADYMKĄ ROZPADLINA JĄGODA WROŻBA DUMA WAŚŃ CHUĆ RZECZYWISTOŚĆ
NIESKONCZONOŚĆ DROGA KURA ZWŁOKA ZASADA NICOŚĆ ULGA BIEDA OPOKA PRY
ISTOTA ZMARZLINA SIEJA PAMIEĆ MYŚL PROSBA SIEN CEGŁA SZAFĄ WAGA ŁYŻKA BRON
LINIA BRYŁA OSIKA WIARA ŚMIERĆ KLAMKA PODŁOGA WEŁNA SIEC BIBUŁA MAKA CEBUL
MAPA STRZAŁA BREW ŁYDKA RZESA ŁEKOTKA PIETA KRTAŃ SZCZEKA DŁON ZRENICA SLIN
FIZYKA ZAWIEJA PUSZCZA CERTA ZGAGA RYNNĄ ŁAWA OLIWA STOPA KREW CZASZKA
FAZA BRYZA PRZEPASĆ WRONA MOWA SKAZA PŁACHTA WANNA CZAPKA KAPUSTA P
EKLIPTYKA ZIEBICA ALEJA REZEDA DYNIA ZAZDROŚĆ POWAGA ZJAWA NOWINA ODWAGA
MGŁAWICA POSWIATA KNIEJA POKRZYWA ŚŁODYCZ MIARA PUSTKA NADZIEJA CHOROBA
WYSOKOŚĆ WIEŻA CZAPŁA ZABA ŁODYGA SLIWA NIEMOC ZAŁOBA PRZYJAZŃ ZABAW
SEKUNDA PŁUCHA SZCZELINA PSZCZOŁA SZYPUŁKA PLUSKWA JARZEBINA DALIA WZDRĘC
POĘKULA SMUGA HAŁDA LOTKA PRZEPIÓRKA UKLEJA STONKA BAKTERIA BĘLONA TRE
BIEL DUJAWICA PRZEŁĘCZ GŁOWACICA SIELAWA CZĘŚĆ MODA WIZJA JASZCZURKA PIJAW
KOSMOGONIA ZLEWA BAZYLIA TASZA SZAROTKA SOLA GRUSZKA CYKORIA WANILIA INNO
KWADRA FLAGA SALAMANDRA ROŻA KUROPATWA RYBA OPIENKA SOSNA SŁONECZNICA
KULA FLAUTA PARCELA KATEDRA KNAJPA KAPLICA ARENA GOSPODA ŁAGUNA TAJGA TRA
WENUS GOŁOŁEŻ ZAWIETRZNA SZARÓWKA BŁYSKAWICA SIKAWICA LIGAWKA CHLAPANI
CZERWIEN LIRA GESTOŚĆ PRECESJA KONIUNKCJA JASNOŚĆ DEKLINACJA ELIPTYKA ASTROM

Obszar żeński, 1990, akryl, płótno,

188 x 680 cm, wł. Emilii Małgorzaty Dłużniewskiej i Kajetana Dłużniewskiego

nazywasz pomnikami. Na jednym widzimy Goethego z Schillerem, na drugim Krasieńskiego, a na trzecim Woltera. Są to czarne postaci, nad każdą z nich znajduje się okrąg...

To są słońca... To są słońca w trzech językach, których używali ci właśnie bohaterowie. To są sfotografowane pomniki, ale na obrazy zostały przeniesione tylko ich sylwetki. Nad nimi jest niebo w postaci ramki i w odpowiednim rodzaju do języka ojczystego tych bohaterów. W wypadku Goethego i Schillera niebo jest czerwone, a ziemia niebieska. Słońce, co zawsze mnie dziwiło, jest w języku niemieckim żeńskie, dlaczego? To wiąże się zapewne z jakąś wcześniejszą kwalifikacją mitologiczną, może jakimś wyobrażeniem, wierzeniami i w efekcie kwalifikacją płciową. Nad Krasieńskim niebo jest zielone — nijakie, słońce jest zielone, ponieważ też jest nijakie w naszym języku, a ziemia jest żeńska — niebieska. Wolter — niebo jest męskie, słońce męskie, a ziemia niebieska. Taki jest sens tych trzech obrazów.

TEMPERATURA DATA ATMOSFERA GODZINA GŁĘBOKOŚĆ GWIAZDA NIEDZIELA ERA WIELKOŚĆ
 A WILGOC WIOSNA PARA LAWINA ROSA ZIMA FAŁA SADZ ŁUNA SUSZA TECZA OS ENERGIA
 JAMA ŁACHA WODA PETLA CZELUŚĆ SKARPA WIĘŚ GROBLA TON TAMA KROPLA OTCHŁAN
 A ŚLUZA WYRWA ŚCIEŻKA MIĘDZA KŁODA STRUGA GÓRA BRUZDA SKIBA POMROKA PUSTKA
 A MUSZLA GLEBA WIERZBA RÓŻA OSA KORĄ SPADZ OŚC SZYSZKA POLANA KRA CIEMNOŚĆ
 WA PAKIEW TRZCINA GĘŚ LIPA ŁUPINA PLEŚN TRAWA BRZANA PRZEGRODA CHMURA GRANICA
 PAPROC SKORUPA SUKA MORWA DAFNIA LEBIODA PLISZKA ŁANIA OŁCHA MAZ TAFLA MASA
 SIENICA MIĘTA SIERŚĆ GRZYWA IWA TOPOLA ŚCIOŁKA SZPONA RÓWNIANA JESIEN SPIRALA
 DOŚĆ PRACĄ RADA MOC ZACMA MEZNOŚĆ WINA SIKORKA MIELIZNA SNIEŻYCA PEŁNIA
 WIEKŠOŚĆ RÓŻNICA WOLA ZEMSTA ZAPASĆ POMOC WILGA WARSTWA CHŁAPA PREDKOŚĆ
 ZYNA UWAGA WOJNA GŁUPOTA SUMA POMOC POGARDA MEWA ZATOKA AURA JASNOŚĆ
 ŻERDZ SOL MASKA PIASTA NIC DRABINA ŚCIANA DUSZA WIĘZ OZIMINA PRZERWA KRZYWA
 A SKRON ŁZA FASOLA RZODKIEW KIESZEN KADZ STUDNIA CHEĆ WESZ SZAROŚĆ STREFA
 A NOGA TWARZ GARŚC WARGA REKA ŻYŁA POWIEKA SKORA KOŚĆ GŁOWA MIAZGA CHWILA
 PIERS SZYJA PACHA CYTRYNA SMOŁA PORECZ ŁASKA KUKUŁKA OKOLICA PŁASZCZYŻNA
 ETRUSZKA SUTKA OSNOWA KOSA MIOTŁA KROKIEW GRA NADZIEJA RĄCICA NIZINA SFERA
 PODROŻ ZŁOŚĆ MODLITWA AGONIA PŁEĆ BASN STUŁBIA TUJA GMINA ŚLIZGAWICA CHEMIA
 ULEGŁOŚĆ POTEGA MIŁOŚĆ PUŁAPKA SADZA KRAWĘDZ PRAWDA PCHŁA FUJAWA POZYCJA
 A WIEDZA POKORA TRWOGA KALIA KACZKA MIMOZA GAŁĄZ KOLEJ MZAWKA GRAWITACJA
 MAŁPA OBAWA SŁABOŚĆ TARNINA POZIOMKA ŻYWICA BĘDĘKA SPIEKOTA ODWILŻ PŁAMA
 C STRATA WIKLINA STRZEBŁA AKACJA SUROJADKA CZEREMCHA JASKINIA POSUCHA MIŁA
 KA RYBITWA ŚWINIA STORNIA KAWKA SAMICA BAWĘŁNA APTEKA STACJA PECYNA SOBOTA
 ŚC PASJA KPINA PŁEĆ ZGROZA BEGONIA HERBATA PANEW ULICA SIKŁAWA ZASPA ŚREDNICA
 NASTURCJA MARCHEW BRZOSKWINIA STYNKA GROMADA LATARNIA POZOĞA GALAKTYKA
 A RAFA KOTLINA OBERZA PŁAZA TEŹNIA KRAJNA GRZADKA POREBA NAWAENICA CIĘCIWA
 NA POMPA FUJAWICA NAWIETRZNA KURZAWA ŚLIZGAWKA ZAKURKA ZAWIERUCHA PLANETA
 ETRIA KONSTELACJA CZERN RADIACJA TRAJEKTORNIA JONIZACJA ODLEGŁOŚĆ PRZESTRZEN

W twoich obrazach, w tych wcześniejszych i najnowszych, jest dużo szarości, szarości płótna. Szarość nie jest tylko tłem, czym więc jest dla Ciebie?

Tylko tło jest metafizyczne. W moich obrazach ta szarość płótna, to owa Otchłani, która fascynowała mnie jako małego chłopca na lekcjach religii. Wielka, pusta przestrzeń tablicy, na której katechetka w dolnym, lewym rogu umieszczała Niebo, Piekło i Czyściec, a resztę zostawiała Otchłani.

To, co mówisz teraz, przychodzi na myśl skojarzenia z ikoną, traktowaną oczywiście w sposób bardzo szeroki, jako odnoszenie się do kwestii duchowych.

Może...

rozmawiała Ewa Gorządek

Rozmowa opublikowana w: *Andrzej Dłużniewski. Obrazy 1997–2007*, kat. wyst., Okręg Warszawski ZPAP, Warszawa 2007, s. 18–19



Bez tytułu, 1960, technika mieszana,
65,5 × 81 cm, dzięki uprzejmości Joanny Owidzkiej i Galerii Le Guern, Warszawa

2007

Roman Owidzki

1912–2009

Wewnętrzna konieczność

Marta Kowalewska: Życie spłatało panu figla — w tym roku otrzymał pan związkową Nagrodę im. Jana Cybisa. Wiem, że nie zgadzał się pan z regułami głoszonymi przez kolorystów.

Roman Owidzki: Koloryści z trudem przeknęli fakt, że zostałem zatrudniony w Akademii [ASP w Warszawie]. Tym kierunkiem nigdy nie byłem zachwycony. Uznaję Potworowskiego i Waliszewskiego. Jednak kapiści i postkapiści oraz wszyscy wokół nich opowiadali najczęściej bzdury. „Nie ma światła ani rysunku, jest tylko kolor, kolor, kolor...” Absurd.

Czy prowadził pan dyskusje z Janem Cybisem?

Nie, ponieważ unikałem rozmów, uznając, że i tak bym się z nim nie dogadał. Mogę dyskutować z Tarasinem, Gostomskim, Gierowskim. Natomiast z Cybisem miałem na pieńku nie tylko w kwestii podejścia do sztuki. Poróżniło nas także to, że starałem się o zbudowanie w Kazimierzu Dolnym domu starców dla malarzy. Wszystko było przygotowane, a Cybis to zablokował, co wynikało z tego, że chciał zatrzeć wszelkie ślady po Pruszkowskim, który był bardzo związany z Kazimierzem — tam miał pracownię, jeździł na plenery.

Nie chciałem przyjąć tej nagrody, jednak przekonano mnie, że dzisiaj nie ma ona już nic wspólnego z Cybisem, jest nagrodą Związku Polskich Artystów Plastyków i wielu ludzi, którzy byli przeciwni Cybisowi, ją przyjęło, np. Tarasin. Mimo mojej niechęci do Cybisa muszę przyznać, że od niego wyszło kilku dobrych malarzy, jak Dominik, Tymoszewski, Bylina, Gostomski.

Chciał pan, aby nagroda nosiła imię Henryka Stażewskiego. Bardzo się pan z nim przyjaźnił.

Myśmy się strasznie sprzeczali, oczywiście bardzo grzecznie, nie gniewnie, a przyjacielsko. On zwrócił się ku idei uproszczenia, co w moim przekonaniu prowadziło do pustki. A on wszystko, cokolwiek mu pokazałem, chciał uprościć. Jego marzeniem

była jedna linia. Tłumaczył mi, że już umie skomponować obraz z dwóch linii, ale z jednej jeszcze nie może. Mówiłem mu: „Nie będziesz mógł, bo linia zawsze służyła opisowi i sama jako taka zginie”. Mimo tych różnic bardzo go lubiłem, często miał ciekawe uwagi.

Jako młody człowiek poznał pan wielu uznanych artystów reprezentujących różne spojrzenia na sztukę oraz różne jej teorie i kierunki. Jak w takim natłoku informacji i wpływów wyrobić indywidualne podejście do sztuki?

To nie jest proste, na każdego od najmłodszych lat oddziałuje wiele różnych doświadczeń. Podczas studiów w warszawskiej ASP, jeszcze przed wojną, spotkałem wielu profesorów, m.in. Karola Tichego, który był niesłychanie wszechstronnym artystą. Uczył ceramiki, malarstwa, rysunku. Moi przyjaciele uczyli się w pracowni u profesora Kowarskiego, ale najwięcej studentów miał profesor Pruszkowski. Był bardzo barwną postacią, choć nie wybitnym malarzem, ale umiał zgromadzić wokół siebie grono artystów. Pod jego patronatem studenci założyli przeciw Bractwo Św. Łukasza, do którego należały bardzo barwne postaci — słynny Jan Zamoyski czy Bolesław Cybis. Bractwo porównywane było do niemieckiej Nowej Rzeczowości. Jednak trudno powiedzieć, by którykolwiek z profesorów miał szczególny wpływ na mnie. W porównaniu z krakowską ASP warszawska była bardzo zachowawcza. Niekiedy pojawiały się problemy bardziej współczesne w pracowniach Kowarskiego i Kotarbińskiego. Niemniej brakowało tej awangardy typowej dla Krakowa, gdzie zaraz po wojnie pojawiła się cała plejada fenomenalnych artystów, takich jak Tarasin, Tchorzewski, Strumiłło, Artymowski, Borowczyk (który potem był filmowcem).

Zapewne dlatego, że z założenia warszawska ASP miała różnić się od krakowskiej. Postawiono sobie za cel włączenie sztuki w życie i obok tzw. sztuki czystej równorzędne miejsce zajmowały sztuki stosowane.

Tak, Wojciech Jastrzębowski, który założył słynny Ład, nadal ten bardzo wyraźny kierunek nauczaniu na warszawskiej uczelni. Prowadził zajęcia w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn, którą ja objąłem po wojnie. Potem, w 1972 roku, zmienił jej nazwę na Wiedzę o Działaniach i Strukturach Wizualnych.

[...]

Profil warszawskiej Akademii zmienił się po wojnie. Jak to wyglądało?

Trafiłem do ASP po włączeniu do niej WSSP. Gdy w 1956 roku nastąpiła „wolność gomulkowska”, ówczesny rektor Marian Wnuk i prorektor, nasz nieodżałowany wybitny historyk Ksawery Piwocki, poprosili mnie o prowadzenie na Malarstwie i Grafice (wtedy te wydziały były połączone) zajęć z Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Przed wojną pracownię tę prowadzili Wojciech Jastrzębowski wraz z Józefem Czajkowskim i Janem Kurzątkowskim (najwybitniejszym polskim projektantem mebli).



Bez tytułu, 1966, blacha mosiężna, płyta pilśniowa, płótno,
90,5 × 120 cm, Muzeum ASP w Warszawie

Wszyscy oni zainteresowani byli problemami dotyczącymi architektury i meblarstwa. Ceniąc bardzo Jastrzębowskiego, krytykowałem jego podejście do tego przedmiotu, uważałem bowiem, że przygotowuje on jakby wstęp do sztuki użytkowej. Zadania, które wykonywaliśmy, były na pół użytkowe, np. projektowanie kart, znaków. Ja zupełnie z tym zerwałem, zupełnie zmieniłem kierunek nauczania tego przedmiotu. Mówiłem, jak poznać i zrozumieć rytm, akcent, dominantę, osie, kierunkowość, jak przestrzeń wkracza w dzieło, jak my korzystamy z tej przestrzeni. Poruszałem wszystkie problemy, które wchodzą w budowę dzieła. To było zupełnie inne podejście do tego przedmiotu. Nawet, gdy w 1972 roku zmieniono nazwę pracowni na Wiedza o Działaniach i Strukturach Wizualnych, ja nie zmieniłem programu nauczania, ponieważ zawsze uczyłem podstaw widzenia i problemów budowy, twórczego ustosunkowania się do nich. Każde ćwiczenie poprzedzałem długim wykładem o tym, jak to było dawniej, jak można rozwiązać problemy artystyczne. Chodziło o to, by pobudzić studentów do twórczego działania i myślenia. Często bardzo wykraczałem poza suche ćwiczenia, natomiast wkraczałem w sferę



*Kompozycja „Szara VIII”, 1964, technika mieszana,
73 × 114 cm, dzięki uprzejmości Joanny Owidzkiej i Galerii Le Guern, Warszawa*

większej wyobraźni i indywidualnej potrzeby studenta. Po pierwszym roku mojej pracy z wielką emocją czekałem werdyktu i opinii gremium. Wtedy postanowiono, żebym rozszerzył jeszcze moje zajęcia.

Trzydzieści pięć lat swojego życia poświęcił pan pracy pedagogicznej, stał się pan legendą warszawskiej uczelni. [...] W swoich wykładach poszukuje pan związków kulturowych, ma pan bardzo szerokie spojrzenie na sztukę, interesuje się psychologią humanistyczną. Czy nie uważa pan, że dziś studenci bardzo wcześnie chcą włączyć się w nurt sztuki, nie rozumiejąc czasami wielu skomplikowanych okoliczności towarzyszących powstawaniu obrazów. Jak zaradzić wybieraniu przez studentów dróg na skróty, niebezpieczeństwu czerpania z gotowych wzorów?

Podam taki przykład. Miałem przyjaciela, który studiował u profesora Kowarskiego. Kowarski był przed wojną bardzo popularną postacią, wygrywał wszystkie konkursy ścienne i nie tylko. Kiedy wszedłem do pracowni, w której był mój przyjaciel, pokazał mi rysunek i powiedział: „Patrz, tę rękę narysował mi sam profesor Kowarski, a ja dalej to rysuję”. Taka sytuacja jest dzisiaj niemożliwa. Nikt już

dzisiaj nie kontynuowałby pracy nauczyciela. Obecnie profesor jest pomocą intelektualną, duchową. Pomaga coś odkryć studentowi. Kiedyś mistrz podpisywał się swoim nazwiskiem pod pracą ucznia, potwierdzając tym samym, że jest to już dojrzała praca. Dziś to już jest niemożliwe, aczkolwiek mam nadzieję, że jakieś autorytety zawsze będą.

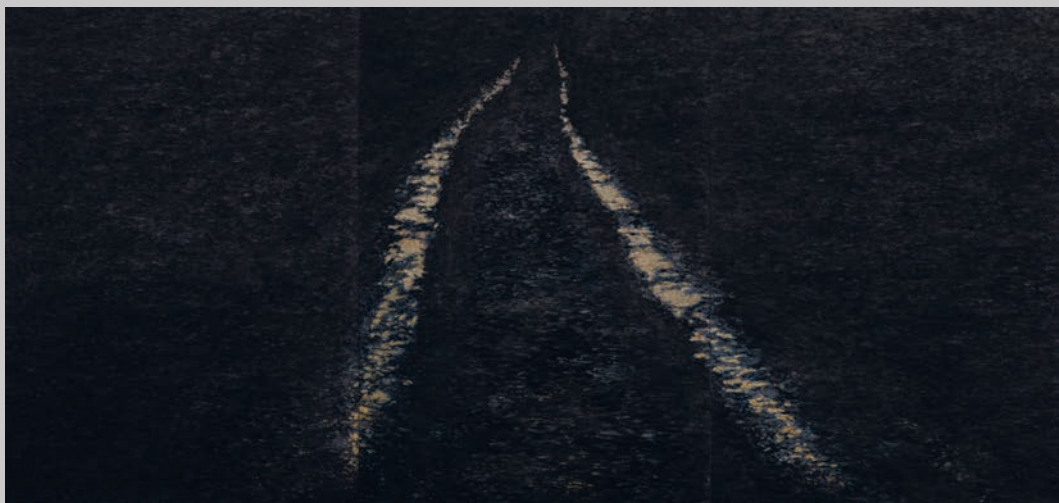
Nie wiem, jak dalej potoczą się losy współczesnej sztuki. Do pewnych spraw podchodzę z wielkim smutkiem. Gdzie będą tacy ludzie jak Gierowski, Tarasin, Nowosielski, Gostomski, Stażewski? Czy będzie miejsce dla takich twórczości w całym potoku wydarzeń, które się dzieją? Jest jedna kwestia, z której większość ludzi nie zdaje sobie sprawy. Nigdy na świecie nic było na raz tylu kierunków, tylu sprzecznych i zgodnych tendencji co w XX wieku. Od początków minionego stulecia tak wiele kierunków w sztuce pojawiło się jednocześnie. Gdzieś więc musiało nastąpić pęknięcie, bo skala napięć była ogromna. I to napięcie zaczęło się gromadzić i wykraczać poza to, co my nazywaliśmy sztuką, czy zbliżaliśmy do sztuki. Ja tu widzę pewne trwożące mnie problemy. Nagradza się i promuje rzeczy, które dla nas, niezależnie od tego, czy jesteśmy starzy czy młodzi, są już poza rejonem głębokich przeżyć artystycznych i tej „wewnętrznej konieczności”. Pojawiają się chłodne kalkulacje, które są ponad tą koniecznością. Z drugiej strony napłynęła fala marszandów, którzy chcą złapać osobowość artysty. A osobowość na tym teraz polega, że artysta znajdzie swój znak i kopiuje go na tysiąc sposobów. [...]

Czy są jakieś środki, żeby temu zaradzić?

Nie ma. To jest życie. Mam nadzieję, że jednak zawsze będziemy uważać, że Gierowski, Tarasin czy Nowosielski są wielkim i malarzami. Pewne wartości pozostają, na szczęście niezmiennie, ponadczasowe. [...] Profesor Bogusław Szwacz dowodził, że nie ma postępu w sztuce. Jest po prostu bogactwo inności. Jak się patrzy, co się dzieje obecnie, to człowiek jest zdumiony. Przekraczane są pewne granice, które moim zdaniem są już poza sztuką, czego przykładem jest konceptualizm. Dla mnie wartość tkwi w tym, co się tworzy. Paul Valéry napisał książkę *Rzeczy przemilczane*. Wspaniale tam wyjaśnia, co powoduje, że chwytny za ołówek. Tak więc biada tu komputerom, bo nie chwytny za ołówek! Im więcej urządzeń nam służy, następuje przerwanie ciągłości: głowa — marzenie — pragnienie — wzrok — ręka — dzieło.

rozmawiała Marta Kowalewska

Fragmenty rozmowy opublikowanej w: „Art & Business” 2008, nr 9, s. 16–22



W świetle księżyca, 1993, olej, płótno,
170 x 360 cm, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

2008

Tomasz Tatarczyk

1947–2010

[...]

Agnieszka Morawińska: Co się w tobie zmieniło od czasu, kiedy skończyłeś Akademię i zacząłeś profesjonalnie uprawiać sztukę?

Tomasz Tatarczyk: Trzeba by zacząć od tego, że kiedy dostałem indeks z moim nazwiskiem jako studenta Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych, poczułem, że jestem szczęściarzem i że mogę się czuć artystą. Same studia w ASP [w Warszawie] nauczyły mnie innego niż przedtem postrzegania sztuki i innego postrzegania ludzi. Na przykład zauważyłem, że są ludzie, którzy myślą podobnie do mnie i mają podobny sposób patrzenia, przedtem tego nie wiedziałem. Ale po jakimś czasie własnych doświadczeń twórczych stałem się — co jest chyba normalne — bardziej krytyczny wobec tego, czego nas nauczono. Moment otrzymania dyplomu daje — poza chwilową satysfakcją — uczucie wielkiej pustki i odpowiedzialności za to, co stworzymy, poczucie zagrożenia krytyką, która może się okazać bardzo okrutna, a jeszcze trzeba sobie zapewnić jakąś egzystencję. Liczni spośród moich kolegów podjęli pracę w agencjach reklamowych, firmach projektowych i innych przedsiębiorstwach. Często bardzo dobrze im się wiedzie, ale to jest zupełna zmiana sposobu życia, można powiedzieć — zmiana etosu. Mówię o absolwentach Wydziału Malarstwa, bo Wydział Grafiki czy Projektowania zakłada od początku inną działalność. Dla tych, którzy upierają się przy klasycznej dyscyplinie malarstwa, pomocna jest praca na uczelni. Przez całe studia utrzymywałem się dzięki mojej rencie, potem dorabiałem trochę, sprzedając swoje obrazki w Kazimierzu nad Wisłą, malowałem baby, targi, studnie. Na ostatnim roku studiów zostałem asystentem profesora Owidzkiego, potem, po jego przejściu na emeryturę — Jacka Dyrzyńskiego. Pracowałem na uczelni do momentu otrzymania stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Zbiegło się to z poprawą mojej sytuacji finansowej, kiedy dostrzegli mnie zagra niczni kolekcjonerzy.

Skończyłeś Akademię w 1981 roku, w fatalnym momencie, bo niebawem nastąpił stan wojenny i zamiast iść do przodu, promować się i wystawiać jak

najwięcej, trzeba było dołączyć do bojkotu i przeczekiwać najlepsze lata. Czy zdążyłeś jeszcze na wielką wiosnę, jaką był 1981 rok przed 13 grudnia?

Właściwie nie. Zbyszek Gostomski, związany z Galerią Foksal, chciał tam przenieść moją wystawę dyplomową, ale takie pomysły wymagają czasu na realizację i zanim do tego doszło, od grudnia 1981 zaczął się „remont” Galerii. W rezultacie wróciliśmy do projektu wystawy w Galerii kilka lat później. Uczestniczyłem w wystawach poza oficjalnym obiegiem. Największy, 16-metrowy pokój mieszkania, w którym wtedy mieszkaliśmy, również był miejscem nieoficjalnych wystaw. Potem miałem okazję uczestniczyć w wystawie w Stodole, poświęconej artystom z Cricot 2 i Galerii Foksal, a potem w samej Galerii Foksal. Do obydwu wystaw obrazy wybierał Tadeusz Kantor. [...]

Kiedy dokonałeś określenia swojego *métier*, tego „twardego wyboru”, o którym pisze w naszym katalogu [wystawy w Zachęcie, 2004] Jacek Sempoliński? Chyba wtedy, kiedy zacząłem malować czarne obrazy: bramy, piły, ostre narzędzia. Wśród tych obrazów były również stosy — na czarnym tle i na białym tle. Wszystkie te obrazy układały się w cykle, ale potem to się zaczęło trochę mieszać, malując następne cykle, wracałem jeszcze do poprzednich.

Tak, ale chciałabym wiedzieć, jak to się zaczęło, bo wszystkie cykle, które tu wymieniałeś, są już skutkiem tej samoograniczającej decyzji. W okresie studiów malowałem wiele akademickich studiów, figur z modelu, które były studiami nad proporcjami, kompozycją, światłocieniem, ale przecież nie w tym rzecz, bo najważniejsze jest, po co się to robi — bo nie tylko po to, żeby było dobrze zakomponowane. Intuicyjnie ciągnęło mnie do myśli o tym, że płótno jest płaskie, dwuwymiarowe, jest płaską powierzchnią. Bramy też były płaskie, a sprawa przestrzeni jest w domyśle — tylko sugerowałem, że za bramą coś jest. Jaka brama? Moim wyborem było to, że brama jest ponura. Ponieważ już wtedy jeździłem do Męcmierza, zacytowałem tamtejszą bramę, wrota do stodoły. Powieszona na ścianie brama przestaje być wrotami do stodoły. Zachowuje prostotę, pozbawiona jest jakichkolwiek elementów dekoracyjnych, ale ponieważ malowałem na czarnym matowym tle, czernią zmieszaną z innymi kolorami, laserunkami i impastami — obraz stawał się bramą symboliczną.

Ale pozostaje jeszcze ciągle decyzja na czerń i biel, na monochromatyzm, podstawowe formy i zasadniczą tonację *grave*.

Decyzja na czerń i biel jest taka, bo te kolory są najbardziej dosadne, najmocniejsze. Zapamiętałem, co mówił profesor Owidzki o Hiszpanach, którzy uważają, że najbardziej dramatycznym widokiem jest czarny ptak na białym śniegu. Wprowadzenie dodatkowego koloru to dla mnie decyzja wymagająca specjalnego uzasadnienia.



Bez tytułu, 1994, olej, płótno,
120 × 200 cm, kol. Zachęty

Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania. Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przeklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt bielą złamaną — wtedy kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli. Kiedy wreszcie dochodzę do wniosku, że dodawanie czegokolwiek nic już nie zmienia, uznaję malowanie za skończone. Mówię oczywiście o długim, powolnym procesie charakterystycznym dla malarstwa olejnego. Używam pędzla niedużej szerokości i nakładam farbę impastowo, muszą więc czekać, aż jedna warstwa zaschnie, zanim przystąpię do kładzenia drugiej, żeby nie nakładać mokrego na mokre.

Ten wąski pędzel i impastowa technika pozwalają ci też opracowywać niezwykle kunsztowne powierzchnie obrazów — rozwibrowane, mieniące się, z reliefem o zadziwiającej regularności, mówiącym o pewności ręki i czystości procesu malarskiego.

Kiedy nad tym pracuję, słucham muzyki, bo to jest jak medytacja. Zupełnie inaczej jest w pierwszej fazie, kiedy podejmuję zasadnicze decyzje kompozycyjne. Wtedy pracuję w absolutnym napięciu i nie mogę słuchać. Faza decyzji jest bardzo ważna,

ale ważne jest wszystko, ważna jest kolejność nakładania kolorów i ich sąsiedztwo. Niektóre kolory się nie lubią, źle się łączą, położenie ich razem prowadzi często do pęknięcia powierzchni. Są to sprawy opisane w podręcznikach technik malarskich, ale i wynikające z doświadczeń i mojej długiej praktyki. Nadal wiele jest niewiadomych, bo odkąd nie miesza się samemu farb, tylko kupuje gotowe w sklepie, odkąd jest bardzo wiele sztucznych pigmentów, nie wiadomo do końca, jak się te farby zachowają po dłuższym czasie. Są firmy produkujące farby, do których mam większe zaufanie niż do innych.

Mówisz o tym z pasją; czy lubisz malarską kuchnię, atmosferę pracowni, zapach farb?

No, uwielbiam. Uważam, że to warunek dobrego obrazu: na dobrym płótnie, dobrze nabitym, starannie zagruntowanym, dobrymi farbami, wenecką terpentyną, woskiem, własnoręcznie robionym werniksem — inaczej się maluje. Nigdy nie używam gotowych, nabitych na blejtram płócien, wszystko robię sam. W zasadzie jestem praworęczny, ale bardzo wiele rzeczy robię lewą ręką. Może te upodobania do technologii wynikają ze studiów w pracowni malarstwa ściennego i technik malarskich Ryszarda Wojciechowskiego. Lubię atmosferę pracowni. Co pewien czas muszę robić porządek, bo najczęściej stan jest taki, że porządek jest tylko na obrazie, a wszędzie indziej aż trudno przejść, bo pełno jest słoików, kompaktów, ale zawsze zachowuję rozeznanie, gdzie w tym bałaganie sięgnąć po którąś tubkę z farbą. Po malowaniu sprzątam i często żał mi wyrzucić jakiś słoik czy pokrywkę, bo zachwyca mnie mieszanina farb. Są już bezużyteczne, bo zaschnięte, ale przyglądam się im, zestawiam, porównuję. Duże obrazy maluję kilka miesięcy, czasem dłużej, co wynika z przerw technologicznych. Takie przerwy mają swoje dobre strony, bo pozwalają nabrać dystansu i bardziej obiektywnie spojrzeć na obraz. Sprawiają, że maluję czasami równoległe kilka obrazów.

W porównaniu z większością polskich malarzy, zwłaszcza starszego pokolenia, wybierasz duże formaty. Czy to lepsze warunki i większa pracownia wpływa na większy rozmach?

Format musi być odpowiedni do tematu: temat musi odpowiadać wielkości człowieka. Na przykład kiedy maluję drogę, musi ona być we właściwej proporcji do człowieka. Im większy obraz, tym powinien być prostszy. Miniatura może być wypełniona mnóstwem drobniotkich szczegółów. Wielki obraz powinno się pojmować w całości od jednego rzutu oka.

Z jakimi malarzami czujesz się spokrewniony?

Z tymi, którzy malują czy malowali pejzaż: najbliższej czuję się Caspara Davida Friedricha, to znaczy w jakimś sensie jestem romantykiem. Ale też na przykład

byłem pod naprawdę wielkim wrażeniem akwrel i rysunków Andrzeja Wróblewskiego, które niedawno zostały po raz pierwszy pokazane na wystawie w Teatrze Wielkim w Warszawie. Wiele było wśród nich pejzaży tatrzańskich. Szukam nie tylko sposobów malowania pejzażu, ale dramatu rozgrywającego się w naturze, bardzo specyficznej atmosfery duchowości i dostrzeżenia przez różnych malarzy szczególnego światła, które zdarza się tylko o pewnych porach dnia.

[...]

Czy zima, która najczęściej panuje w twoich pejzażach, jest twoją ulubioną porą roku?

Wcale nie lubię zimy i w moich obrazach nie tyle o zimę chodzi, co o surowość, pierwotność krajobrazu bez zbędnych detali.

Dlaczego te detale — rośliny, drzewa, liście, zmiany pór roku, ludzkie siedziby — wydają ci się zbędne?

Poszukuję porządku i dlatego eliminuję detale.

Cézanne też szukał porządku i eliminował detale, ale w jego obrazach jest czasem ciepło, czasem wilgotny chłód, czasem gorąco. W twoim malarstwie wyczuwam stałą ujemną temperaturę, podobnie jak na przykład w pejzażach Ferdynanda Ruszczyca.

Nigdy o Ruszczycu nie myślałem i nie zaliczam go do „swoich” malarzy. Wydaje mi się, że gdybym chciał pokazywać detale, pory roku, widoki miast, to pewnie przeczuciłbym się na robienie fotografii.

To znaczy, że malarstwo traktujesz jako proces sublimacji i syntezy?

Naprawdę istotne jest rozłożenie tego procesu w czasie. Malowanie trwa, musi dotyczyć esencji, a nie dodawania detali. Kiedy myślę o swoich ostatnich obrazach — jest taki obraz z dwoma psami brodzącymi w wodzie pokazanymi pod światło, w drgającej, letniej atmosferze. Wcale jednak nie chodzi mi o to, żeby pokazać letnie szaleństwo przyrody. Raczej jest mowa o odczuciu światła i ciepła. Staram się pokazać temperaturę światła.

[...]

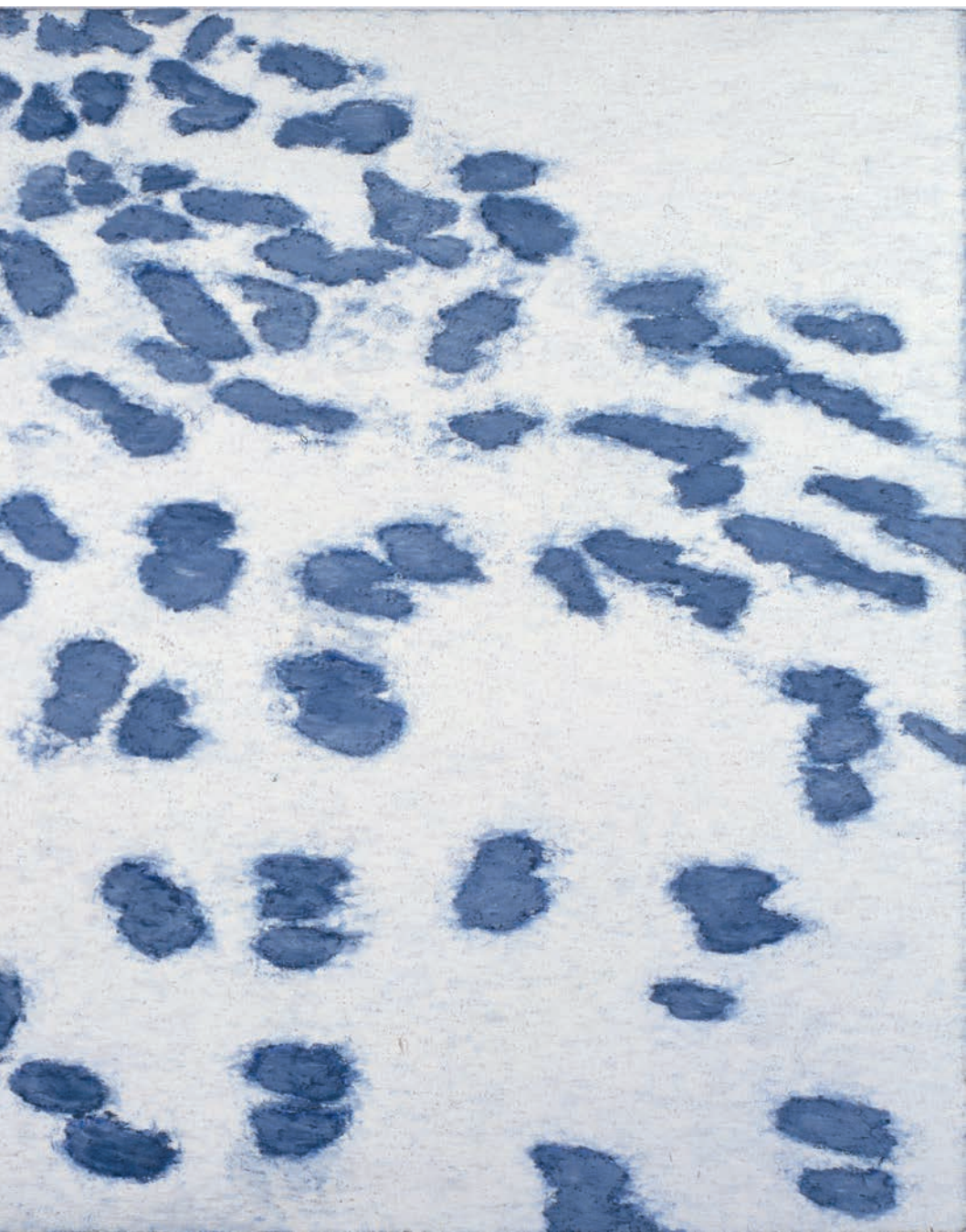
rozmawiała Agnieszka Morawińska

luty–marzec 2004

Fragmenty rozmowy opublikowanej w: *Tomasz Tatarczyk. Malarstwo*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 41–47



Krok po kroku, 1998, olej, płótno,
120 × 200 cm, kol. Zachęty





Paszport rodzinny — Klub Polsatu, 1996, olej, płótno,
191 × 151 cm, kol. Zachęty

2009

Robert Maciejuk

ur. 1965

Jestem obserwatorem mechaniki pewnych sytuacji

Zofia Dubowska: Widziałam, jak tu idziesz. Wypatrzyłam cię po drugiej stronie placu.

Robert Maciejuk: Bo ja tam mieszkam. Mam bardzo ładny widok z okna, dlatego kupiłem to mieszkanie. Czy wiesz, że dopiero po roku zorientowałem się, że nie mam balkonu?

To może być świetny wstęp do naszej rozmowy o malarstwie i patrzeniu artysty. Bardzo się bronię przed wywiadami. Mało ich udzielam. Nie lubię tego.

Dlaczego?

Mam dygresyjny sposób rozmawiania, często żartuję, dużo zależy od grymasu twarzy. A nagranie to czyści. Nie wiem, do kogo mówię.

Czym to się różni od malowania? Z obrazem konfrontuje się publiczność i nie masz wpływu na odbiór.

To ciekawy i ciężki temat. Malarstwo możemy uznać za rodzaj rozmowy. Tylko pytanie: z kim się rozmawia? Czy bardziej ze sobą, czy z publicznością? Moje niektóre cykle są nastawione na kontakt z człowiekiem, na interakcję, a inne skierowane bardziej do siebie, są rozmową z samym sobą.

Wcześniej w jakimś wywiadzie powiedziałaś: „Kiedy zastanawiam się nad moimi obrazami, wydaje mi się, że ich wspólnym »motywem« jest myśl. Pozwala mi ona na zachowanie pewnej stabilności mojej pracy”. Co to znaczy?

Dosyć często zmieniam stylistyki czy język, cechy formalne. Kiedyś to się zmieniało częściej — malowałem czaszki, chorobliwe kwiatki, emblematy lotnicze, miśki — tak trochę hasałem, więc ta „myśl” oznacza „wątki”. Moje malarstwo przenikają różne



Bez tytułu (Panda), 2001, tkanina polar, płyta wiórowa,
258 × 270 cm, Galeria Arsenał w Białymstoku

wątki, obsesje, do których ciągle wracam. Bardzo dawno temu, kiedy malowałem abstrakcyjne znaki, namalowałem prostokątny obraz 40 × 60 cm, białe tło, a na tym dwa małe kółka: jedno czarne, drugie żółte. Bawiłem się wtedy w redukowanie, sprawdzanie, ile czego musi być, żeby to był jeszcze obraz. Taka ekonomia patrzenia, sprawdzanie, co się dzieje ze wzrokiem, który jest w bezustannym ruchu. Lubię badanie różnych teorii, wykorzystywanie wiedzy, idei i pokazywanie ich w pokraczny sposób — że one jednak nie działają. A po 10 latach namalowałem mały portret Uszatka, w którym głównym motywem były gałki oczu. Te dwa obrazy: z kropkami i z Uszatkiem stały się z sobą oko w oko. Okazało się, że są bardzo podobne do siebie formalnie.

Gdy myślę o przetwarzaniu różnych motywów w twoim malarstwie, przypomina mi się myśl Freuda, który napisał, że „artysta odwraca się od rzeczywistości, jednak swój wytwór umiejętnie wplata w tkanę rzeczywistości”. Mam wrażenie, że ty się odwracasz nie tyle od rzeczywistości, ile od już odwróconej rzeczywistości. Bierzesz znak hydrantu, tworzysz obraz znaku, więc odwracasz uwagę od tego, co on oznacza — że jak będzie pożar, to stąd można czerpać wodę. Albo trupia czaszka: odwracasz uwagę od niebezpieczeństwa, przy którym wisi ta tabliczka, skupiasz się na samym wyobrażeniu.

No, tak — robię coś, co jest niby czymś, ma dużo pewnych cech tego czegoś, ale tym nie jest. Mówię, że coś jest takie i takie, ale tak naprawdę wynika z tego inna opowieść.

To o czym opowiadasz?

Maluję. Tematy nie są usystematyzowane. Czasem opowiadam o mechanice widzenia; często towarzyszy mi nieufność; lubię rzeczy, które się nie pysznia, są niedoskonałe: brak im mocy i wyrazu. Choć czasem powstają spektakularne miśki.

Jak się ma twoja białostocka panda [pokazywana na wystawie *Co po Cybisie?*] do malarstwa?

Panda powstała, kiedy malowałem miśki. Wpadło mi do ręki czasopismo z haftem krzyżykowym. To był wzór do wyszycia na koszulce czy ściereczce. A ja z tego zrobiłem potworka 3 × 3 metry. Praca składa się z kwadratowych klocków obitych czarnym, szarym, białym i żółtym polarem. Wyszła pikseloza. To też dotyczy widzenia — na ile możemy się zbliżyć do obiektu, by go zobaczyć. W sumie banalna rzecz.

Czym dla ciebie jest malarstwo?

Po pierwsze, to się zmienia. Po drugie, nigdy nie miałem pewności, czym to jest. W swojej pracy dobieram się do szczegółów, pojedynczych problemików, mikrospstrzeżeń i jakoś to przedstawiam. Nie szukam „własnego języka” czy stylu. Jestem obserwatorem mechaniki pewnych sytuacji i próbuję je rozkminić. Nie zamykam malarstwa w obrazie, w kolorze i czystej ekspresji.

Przestrzeń, w której wystawiasz, też jest ważna.

Te wszystkie zabiegi z malowaniem ścian, tworzeniem aranżacji z całych pomieszczeń są często rodzajem nawiasu, alibi. Pozwalają mi pohasać (to chyba słowo na dzisiaj). W takiej zaaranżowanej przestrzeni mogę sobie pozwolić na więcej. Bo wiadomo, że to jest jakaś umowność.

Jaką rolę w tym hasaniu odgrywają twoje wazony?

Zacząłem się od malowania na talerzach, to były gotowce. W tamtym czasie Krzysztof Musiał zaprosił mnie na ceramiczny plener do Hiszpanii, gdzie poznałem od

początku cały proces tworzenia naczyń. Nie potrafiłem rzeźbić, obchodzić się z gliną, więc to było wyzwanie. Wyszło takie pomieszanie Brancusiego z Tytusem, Romkiem i A'Tomkiem. Widać w tym niedoskonałość, zmaganie i opór materii, co lubię, bo to odświeżające. Ulepiłem cztery wazony, wypaliłem je w Polsce.

W ten sposób stworzyłeś przedmioty dla malarza — prawie każdy maluje martwe natury, ustawiając znalezione dzbanki. A ty je sam sobie dostarczasz i tworzysz z nich piękne obrazy przy pomocy fotografii.

Te zdjęcia w przepięknej gamie, w żółciach (ustawialiśmy je z Honzą Zamojskim), to też był zupełny przypadek — hala przy ulicy Żelaznej, zastane tło, światło naturalne. To nagle zagrało, mimo formalnych różnic wszystko się ze sobą łączy.

Jak trafiasz na swoje inspiracje?

Często to jest przypadek, szczęśliwy zbieg okoliczności. Tworząc cykl, zaczynam czuć, że temat się wyczerpuje, a teren, na którym pracuję, jest przeszukany. Kiedy maluję, kieruję oko w głąb siebie, energia jest do środka. Jak tam już nic nie ma, przestawiam się w drugą stronę. Ale to nie jest tak, że poszukuję czegoś nowego, mam potrzebę zmiany. Jestem oglądaczem, dużo jeżdżę. Coś, co zobaczyłem pięć lat temu, może nagle powrócić. Poza tym im dłużej nad czymś pracuję, tym bardziej poznaję dany obiekt i zaczynam dostrzegać w nim coś, czego wcześniej nie przeczuwałem. Na przykład dopiero po roku czy dwóch malowania na podstawie jednej ryciny zorientowałem się, że pewien detal był zupełnie inny, niż początkowo myślałem. Sądziłem, że to fałda tkaniny, a okazało się, że to kawałek ręki.

Gdy malowałem znaki z przestrzeni miejskiej, zdarzało się, że jeden obrazek powstawał przez trzy miesiące. I wtedy przypadkowo natrafiłem w bibliotece na książkę *Flying Colours*, taką biblię lotnictwa, w której były wszystkie oznaczenia lotnicze z całego świata, od początku do lat siedemdziesiątych. I nagle wybuch: szybko powstał kolejny cykl, wielkie obrazy. Masa tych symboli w książce spowodowała eksplozję moich nowych obrazów.

Czy można uprawiać malarstwo poza obrazem?

Są artyści, którzy wykorzystują wszystkie aspekty związane z malarstwem, a na przykład robią prace tylko światłem (światło to kolor). A może malarstwo to zestaw sentymentów estetycznych? To, co kolorysty uważali za cały świat i co było ich głównym celem — zestawienie np. różu z innym kolorem — teraz jest nieaktualne, nikt tak nie patrzy. Oko się kształci, ewoluuje. Pokolenie później już możemy nie rozumieć, nie widzieć tego, co powstało wcześniej. Co jakiś czas dochodzi do re-negocjacji, przewartościowania warunków funkcjonowania jakiegoś medium. Często kończy się to powrotem do cech klasycznych. Przekraczanie granic malarstwa w ogóle mnie nie interesuje. Może zajmuję postawę ostrożną wobec malarstwa jako

takiego. Lubię korzystać z rzeczy, które w ogólnym odbiorze są zużyte, niemodne czy niewarte uwagi. Mnie to przyciąga.

Przyciągają cię wizualne sierotki?

To ładne! Tak, mój sposób myślenia o malarstwie, to, co mnie ciekawi, jest niepewne. To nie jest świat klarowny. Interesuje mnie znak zapytania. Wydaje mi się, że język, którego używam, jest adekwatny. Podłożem obrazów są często znalezione deski, paździerze. Moja pracownia jest składowiskiem takich rzeczy.

Dostałeś Nagrodę im. Jana Cybisa w 2009 roku, czy była dla ciebie ważna?

Tak, grono, które przyznaje nagrodę, jest bardzo zacne. To była dla mnie duża niespodzianka. Kiedyś robiłem cykl „być jak Jan Cybis”, ale przecież nie za to dostałem to wyróżnienie. Nie miałem wystawy z tej okazji, chyba jako jedyny — akurat w tym roku zabrakło ministerialnej dotacji.

Czy Cybis jest dla ciebie ważnym poprzednikiem?

W jakiś sposób tak, są różne sposoby korzystania z jego dorobku. Czuję pewien rodzaj związku, zależności, ale trzymam dystans.

A kiedy myślisz „Cybis”, co ci przychodzi do głowy?

Takie „ciach, ciach”: dukt pędzla, drobny, nerwowy, regularny ślad. Miałem różne obrazy inspirowane jego malarstwem, ale rezygnowałem w nich z koloru. W Muzeum Sztuki w Łodzi pokazałem pracę złożoną z sześciu obrazów, które były powtórzeniem strony katalogu Cybisa z 1965 roku — roku, w którym się urodziłem. Katalog czarno-biały, na każdej stronie średniej wielkości było sześć, siedem reprodukcji wielkości pudełka od zapalek. Tak pokazano obrazy kolorysty! Tego typu ułomności mnie inspirują, więc postanowiłem odtworzyć pełnowymiarowe obrazy Cybisa i powiesić je tak, jak były ustawione w katalogu. Ścianę dodatkowo podmalowałem, żeby wyglądała jak poślizgnięta kartka. Ładne było to, że kiedy się odpowiednio stanęło, to patrząc na moją pracę, można było zobaczyć w innej sali obraz Cybisa — jeden z tych, które zacytowałem. To był zupełny przypadek.

Jest też pytanie, co by było, gdyby jego myślenie o malarstwie nie było takie mainstreamowe. W szkole od wielu problemów byliśmy odcięci. Ważne było, żeby czerwony z zielonym był dobrze zestawiony. Nie zwracano uwagi na świat dookoła. Rozważania analityczne czy krytyczne nie były podejmowane. Jak coś się staje szkołą, mainstreamem, przestaje być ciekawe. Ale Cybis na pewno jest jednym z malarzy, który zrobili coś w mojej głowie.

rozmawiała Zofia Dubowska



Znaki lotnicze, 2000, olej, płótno,
250 × 518 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Le Guern, Warszawa





Zjadacz kucyków w autobusie Polska, 1987, olej, płótno,
140 x 165 cm

2010

Ryszard Grzyb

ur. 1956

Artysta, jak każdy człowiek, ma kaprysy

Marta Miś: W połowie lat osiemdziesiątych napisał pan: „Wrócić do karnawału w sobie, który gdzieś mi się zapodział — bo to jest mój żywioł, ja jestem śmieшек, błazenek, wesolek. To moja rola do odegrania. Wrócić do karnawału w malarstwie”. Czym jest dla pana karnawał w malarstwie?

Ryszard Grzyb: Karnawał to śmiech, który może wszystko podważyć. W książce Michaiła Bachtina *Problematyka poetyki Dostojewskiego* pojawia się określenie „rzeczywistość karnawałowa”. Również Roger Caillois opisuje karnawał jako rzeczywistość, w której są przekraczane normy obowiązujące w społeczeństwie, w tym ośmieszanie i obalanie autorytetów. Teraz jestem innym człowiekiem, ale w tamtym czasie uważałem, że malarstwo i podejmowane w nim tematy powinny wykraczać poza normy. Stąd tak wiele obscenów w moich pracach. Po latach przeczytałem w *Rozmowach z Jerzym Nowosielskim* Zbigniewa Podgórcza bardzo ciekawą wypowiedź Nowosielskiego, że wobec codziennej pragmatyki malarstwo jest rzeczywistością rewolucyjną. Dlatego malarz może podejmować tematy, które będą totalnie zanegowane, obrazoburcze, kretyńskie nawet. I to może być jakością malarstwa. A mnie wówczas to wydawało się najważniejsze. Obscena czy błahe tematy mogły być jakąś opowieścią malarską. Jeszcze trzeba pamiętać, że wtedy było to malarstwo po konceptualizmie — nuncie „ukąszonym naukowością”. Powrót do malarstwa, z jego prymitywizmem i archaicznością.

Wrocław, gdzie studiował pan przez trzy lata, był nastawiony na sztukę konceptualną?

Tak, o malarstwie mówiło się ironicznie „malarstwo oliwne ręczne”. A ja już wtedy malowałem obrazy wychodzące od sztuki dzieci. Inspirował mnie Jean Dubuffet, niemiecki ekspresjonizm, Waldemar Cwenarski, którego można było oglądać w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Kiedy przenosiłem się do Warszawy, już miałem ciągoty ekspresjonistyczne. Na początku nie chcieli mnie przyjąć, bo w warszawskiej ASP była silna tradycja koloryzmu. Moja praca dyplomowa z roku 1980 to typowy ekspresjonizm — przez literacki temat czy tytuły, np. *Chłopacy wypychają*

gołębia na żywo. A więc ekspresjonizm pojawił się u mnie wcześniej. Potem było doświadczenie Grupy i przyklejanie gęby Neue Wilde.

Czy było to doświadczenie formujące dla pana?

Oczywiście. Uniwersytet drugiego wieku [śmiejch]. Myślę, że nikt z nas nie byłby tym, kim jest, gdyby nie przeszedł przez Grupę. Sześć kompletnie różnych osób, każdy wariat na swój sposób... Ciągłe kłótnie, ale też przyjaźnie, fascynacje, wzajemna edukacja. Interesowaliśmy się literaturą, historią. Robiliśmy malarstwo, wydawnictwo, jakieś akcje, pseudoperformanse. Poza tym jeździliśmy i oglądaliśmy sztukę współczesną na najwyższym poziomie, co pozwoliło nam „wskoczyć” wyżej, zobaczyć siebie z większego dystansu. Dzieci szczęścia. Ale kogo mogliśmy obrazić, tośmy obrazili, nikomu się nie podlizywaliśmy. Grupa była totalnie obrazoburcza, karnawałowa, skłócona, totalnie genialna.

Wasz bunt wobec rzeczywistości wyrażał się na bardzo wielu poziomach. Była sztuka, ale i polityka.

Stan wojenny był taką opresją, że nasze prace musiały być polityczne. Nie dało się tego uniknąć. W pewnym momencie zobaczyliśmy, że ludzie tego od nas oczekują. A myśmy się zmieniali. Z Sobczykiem pasjonowaliśmy się Hrabalem; u niego z jednej strony jest totalna melancholia, a z drugiej — jakieś świrostwo. To pozwala opowiedzieć o rzeczywistości. W pewnym momencie odcięliśmy się od polityki. Ale w Grupie nie było programowości. Forma malarska może być dobra, ale jak się zaskorupi, staje się martwa. Fajnie, kiedy coś jest inne. Artysta nie musi za wszelką cenę szlifować siebie takiego, jakim jest.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych malował pan na sklepanych papierach, kartonach. Skąd taki wybór materiału?

To wynikało z biedy, z niczego innego. Miałem dziewięciometrowy pokój, stawiałem karton na sztalugę — deskę 70 × 100 centymetrów — i tak robiłem te prace. Obrazy olejne zacząłem malować, gdy wynajmowałem już pracownię, od połowy lat osiemdziesiątych.

Ale jednak przy odbiorze obrazu to ma znaczenie.

Papier był łatwy. I używałem też plakatówki. Olej jest trochę wkurzający, bo trzeba czekać. A tutaj maluje się od razu i szybko idzie się za swoją koncepcją. Czasami jak się czeka, to emocja uleci. A tu jak się wsiadło na tego konia, jechało się do końca.

Końcówka lat osiemdziesiątych i lata dziewięćdziesiąte przyniosły zmianę stylistyczną w pańskim malarstwie. Nie tylko dlatego, że pojawiają się oleje, ale przede wszystkim ekspresja jest już inna. I bohaterami stają się zwierzęta.

Poczułem, że mogę trochę inaczej podejść do swojego malarstwa. Pewne rzeczy się już dopełniły. Są malarze, którzy całe życie malują tak samo — raz lepiej, raz gorzej. A ja zacząłem swoje malarstwo rozwijać. Wcześniej była odwaga, uderzenie, jakiś temat i koniec. A teraz zacząłem bardziej bawić się w malarstwo. Poza tym pomyślałem, że mam dosyć polityki. Artysta, jak każdy człowiek, ma kaprysy, dla mnie to jest właśnie wolność. Wskakuję w błahość, ale dzięki niej mogę rozwijać formę. I powstają obrazy, które mają dawać mi satysfakcję. To jest istota malarstwa i na niej się skupiłem. Potem były parawany, czyli kompozycje, które składały się z kilku obrazów. Malowałem jpg-i, czyli odrzuty jakichś wydruków. Ale bez względu na to, co robię, zawsze gdzieś tak podkreję kolor czy zdeformuję, że to jest ekspresyjne. Mogę zrobić wszystko, co chcę, bo mam wycucie koloru. Są malarze, którzy trzymają się jakiejś gamy, a w innej już nie wiedzą, jak zestawić różowy z zielonym, bo będzie do dupy. A ja mogę wszystko.

Czuje się pan kolorystą?

Tak, absolutnie. To młodsze pokolenie malarzy programowo pozbawiło się koloru. To jest taka maniera, że ja po prostu dostaję kurwicy. Kolor jest jednym z najważniejszych aspektów malarstwa. Dlaczego mamy nagle z tego zrezygnować? Przecież to jest kretyńskie! Jestem obrońcą koloru.

Ekspresja pańskich prac wynika również z tego, że nie czuje się pan ograniczony w doborze środków formalnych. Łączy pan plamy barwne z rysunkiem, małe z dużym, nie ma tutaj barier.

Teraz sięgnąłem po ikonografię szamanów, bo jest w tym ukryty jakiś niesamowity ładunek. I jestem ciekaw, jak to wezmę i zacznę nasycać... Chcę popracować z tymi obrazami wychodzącymi od szamanizmu. Ale wciąż maluję zwierzęta.

A kiedy zajął się pan poezją?

Kiedy byłem w liceum, wychodził „Nowy Wyraz” i tam po raz pierwszy zetknąłem się z poezją amerykańską: Sylvia Plath, Allen Ginsberg, całe pokolenie beatników. I okazało się, że to, o czym są ich wiersze, jest mi bliskie. Takie niemieszkańskie, luźne, zwykłe. To mnie urzekło. Zacząłem pisać krótkie wierszyki. I piszę całe życie. To mój dziennik, drugi oddech. Na początku miałem nawet większe sukcesy jako poeta niż malarz. Nazbierało się tego w cholere i zrobiłem tomik — wiersze od roku 1978 do pierwszych lat po 2000. Ostatnio byłem w Otwartej Pracowni w Krakowie i czytałem nowe wiersze. Totalnie mocne, egzystencjalne, ale też szajbowate trochę.

Zdania napowietrzne to projekt literacki i plastyczny zarazem.

Gdy mieszkałem w Niemczech od 1991 roku, nosiłem ze sobą zawsze taki mały chiński notatnik. I notowałem wszystko — czasami głupoty, czasami rzeczy poważne,

subtelne, gry słów. Nazbierało się tego... Tak wymyśliłem *Zdania napowietrzne*: duże litery na formacie A5. Wielkość liter narzuciła mi wybór tylko krótkich komunikatów. To był początek, a potem z tego powstały kolejne projekty — akcja na outdoorach, szyldziki, dokument Tomka Tryzny. I to się okazało super. Bawiło mnie, że w tej przestrzeni dla reklamy pojawi się na białym tle pisany czarną czcioną komunikat, który będzie totalnie od czapy. Że ludzie jadą autobusem i patrzą, a tu: „Ryby nie mówią o miłości” [śmiech].

W każdym pańskim biogramie pojawia się krótki zapis: malarz, poeta, mistrz karate. Jak ta trzecia aktywność wpływa na pana?

Jeśli ktoś przez kilkadziesiąt lat regularnie praktykuje taką aktywność psychofizyczną, to na pewno ma znaczenie. Uważam, że kluczem do życia jest dyscyplina. Jeżeli jej nie ma, to wszystko się rozłązi. Tak łatwo stracić tydzień, miesiąc, rok... Nie ma sztuk walki bez dyscypliny, nie ma żadnych osiągnięć bez dyscypliny. Nie jest tak, że przyjdę raz na tydzień na trening i będę mistrzem, tylko muszę pięć, sześć razy w tygodniu zapierdzieć, męczyć się, pocić. To musi być konkretne. Jeżeli rzucam albo dostaję, to musi być konkretne. I ćwiczenie tej konkretności jest wszędzie — czy to będzie pisanie, czy rozmawianie z ludźmi, czy patrzenie na rzeczywistość.

To zaprzeczenie romantycznego mitu artysty, który tworzy w szale.

Tak albo musi być ciągle nawalony. Ale tylko w Europie, bo jak popatrzymy na Azję, to tam wielu mistrzów sztuk walki pisało, malowało...

Otrzymał pan Nagrodę im. Jana Cybisa w 2010 roku. Jakie miało to dla pana znaczenie?

Dla mnie to było niesamowite i szokujące. Bo w tym gronie — poza paroma nominacjami, które mogą być problematyczne — jest cała plejada najważniejszych malarzy polskich. Jak tam trafiłem, bardzo się ucieszyłem. I pomyślałem: „O kurczę, nieźle”.

Czy kiedy dostaje się nagrodę za całokształt, przychodzi refleksja nad tym, co było i co będzie?

Życie toczy się dalej. To już jest odfajkowane. Potem ważne jest, żeby samego siebie jakoś zadziwić i mieć przed sobą te obrazy, które może będą lepsze lub dadzą mi jakąś satysfakcję. Jak jest się malarzem, to trzeba malować. I pozwalać malarstwu rozkwitać. I ja staram się to robić.

rozmawiała Marta Miś

Litania malarza

Nie malować zwierząt
Nie malować ludzi
Nie malować martwych natur
Nie malować pejzaży
Nie malować struktur
Nie malować dekoracji
Nie malować zdarzeń z prywatnego życia ludzi
Nie malować wydarzeń politycznych
Nie malować scen historycznych
Nie malować ptaków i ryb
Nie malować uczuć
Nie malować architektury
Nie malować abstrakcji
Nie malować marzeń
Nie malować niewiedzy
Nie malować wiedzy
Nie malować nicości
Nie malować fantazji
Nie malować plam ani linii
Nie malować zjawisk atmosferycznych
Nie malować seksu
Nie malować narodzin
Nie malować śmierci
Nie malować pragnień
Nie malować strachu

Ryszard Grzyb, 2004



Lata sześćdziesiąte, 1988, olej, płótno,
139 × 249 cm, depozyt Fundacji Egita w Zachęcie



1) Najpierw malarze malowali,
a pisarze pisali sobie...
spokojnie...



2) nagle przyszli młodzi
nie podobało im się to co
robili starsi



3) sami malowali i pisali
inaczej



4) teraz jesteśmy my



4b) znów malujemy i piszemy
inaczej



5) ale już i da nowe czołwy
i czołwy to malowanie
i pisanie na nie



1986
GOSIA

Bez tytułu (Najpierw malarze malowali, a pisarze pisali sobie... spokojnie...), 1986, technika mieszana, papier, 205 × 195 cm

2011

Paweł Susid

ur. 1952

Maluję obrazy nawet drugi raz...

Marta Miś: W latach osiemdziesiątych na pańskich obrazach pojawił się tekst. Czy ten zabieg stosował pan już wcześniej?

Paweł Susid: Tak, na pierwszym roku studiów namalowałem akt i napisałem „dziewczyna z domu”. Ale później stylistyka moich prac zmieniała się. Człowiek w okresie dojrzewania w swoich zainteresowaniach plastycznych przechodzi taki pełny cykl: pamiętam, jak podobał mi się Leonardo da Vinci i koniecznie chciałem namalować Giocondę, później się odkrywa van Gogha... I te wpływy gdzieś w moich pracach były. Tekst pojawił się wraz zakupem szablonów.

A skąd pomysł szablonów?

Kiedyś, chyba na drugim roku, kupiłem w Szwecji komplet szablonów, a oni przysłali kilka kompletów, bo tego nikt nie kupował. I uznałem, że będzie wygodnie, jak zostaną przy jednym kształcie liter. To już było zagranie taktyczne i świadomość rozpoznawalności. Zresztą wypowiadanie się wprost za pomocą tekstu racjonalizowałem sobie na różne sposoby i wydało mi się, że pozwoli mi to malować na każdy temat. Treść obrazu zawsze jest jakąś deklaracją artysty. A ja chciałem malować o swoich czasach, o sobie. Stawiałem przed sobą różne zadania: malowanie o seksualności, o sztuce, którą bardzo się interesowałem, o polityce, o religii i kościołach. I tekst mi na to pozwalał. Ważne było również, że dla ludzi znajomość języka, słów jest oczywista. Nie odkryłem tego, bo pisanie na obrazach istniało od początków malarstwa. Ale świadomie zostałem i przy kroju pisma, i przy używaniu go na obrazie.

W pańskiej twórczości widoczna jest fascynacja konstruktywizmem, abstrakcją. Na obrazach dokumentuję swoje doświadczenia i rozwój. Mam jeszcze kilkanaście czy kilkadziesiąt prac, gdzie w dużych formatach malowałem takie komiksowe historie, bardziej rozbudowane narracje. W pewnym momencie — w związku z upodobaniem do konstruktywizmu, do sztuki rewolucyjnej — straciłem szacunek

do swojej figury, że tak powiem... Miałem okres, kiedy wszelka figuracja, wszelka rzeczywistość w obrazie mi przeszkadzała. Ale później u innych ją akceptowałem.

Jaką funkcję pełnią zestawienia znaku i słowa w pańskim malarstwie?

Jest taki obraz i tekst „Strzeмиński i Stażewski myślą mi się”, gdzie wprost mówię, że formy geometryczne czy abstrakcyjne bez dopowiedzenia słowami mogą być mylone. Używając tekstu i różnych znaków, stwarzam sobie możliwość wypowiedzi.

Ale często warstwa tekstowa, mimo że to szablon, jest bardzo malarska.

Przenosi pan słowa, urywa je, a przez to zaczynają grać z całą powierzchnią obrazu.

Wybór takiej formy malarskiej korespondowania ze słowem daje mi możliwość jej zmiany. Maluję już bardzo długo i były w tym czasie różne momenty. Kiedyś postanowiłem malować tylko rzeczy już namalowane. Szukając tematów, znalazłem flagi i mapy polityczne, które miały nałożony kolor... Był taki czas, gdy szukałem znaków graficznych, np. określających płeć, i zmieniałem ich znaczenie na takie, które bardziej mi się z nimi kojarzy niż to im nadane.

Pana obrazy, również poprzez teksty, są przesycone ironią. Tak było nawet wtedy, kiedy dotyczyły trudnych tematów w trudnych czasach. Z czego to wynikało?

Może z młodości? Ale też z postawy. Wydaje mi się, że takie całkiem poważne podejście do życia jest przesadą. Teraz tej ironii w moich obrazach jest mniej. Ale podejrzewam się też o starczą zrzędlivość. Przeczytałem Jonathana Swifta *Podróż Guliwera*. Czwartą podróż, którą krytyka określa jako gorzką refleksję autora na temat angielskiego Oświecenia, uzmysłowiła mi, że ludzie się nie poprawiają.

Zawsze mówi pan o sobie, że jest malarzem.

Tak, mimo że walczę z tym i drwię sobie czasami. Malarstwo ma wiele zalet, których nie da mu się odebrać. Przede wszystkim jest ważne w procesie rozwoju człowieka. Twórczość dziecięca nigdy nie przestanie być naturalną metodą ekspresji. To samo dotyczy ludzi z jakimiś mentalnymi problemami — ich malarstwo jest urzekające. Jeśli czuję niedosyt w sztuce profesjonalnej, znajduję odpoczynek w malarstwie amatorów, naiwnym, ludowym, bo ono ma podłoże w sztuce dzieci i art brut.

Pański obraz *Złe życia kończą się śmiercią* otwierał cykl prezentacji w ramach Galerii Zewnętrznej AMS w 1998 roku. Jak pan się czuł, patrząc na swoją pracę na billboardach — w zupełnie innym kontekście, innej materii?

To doświadczenie mnie upewniło, że obraz można przenieść. Łączy się z grafiką komputerową, a przede wszystkim z niesamowitym rozwojem poligrafii. Właściwie



*Bez tytułu (Malarstwo jest już stare, a może nawet zmęczone), 2006, akryl, płótno,
30 × 60 cm*

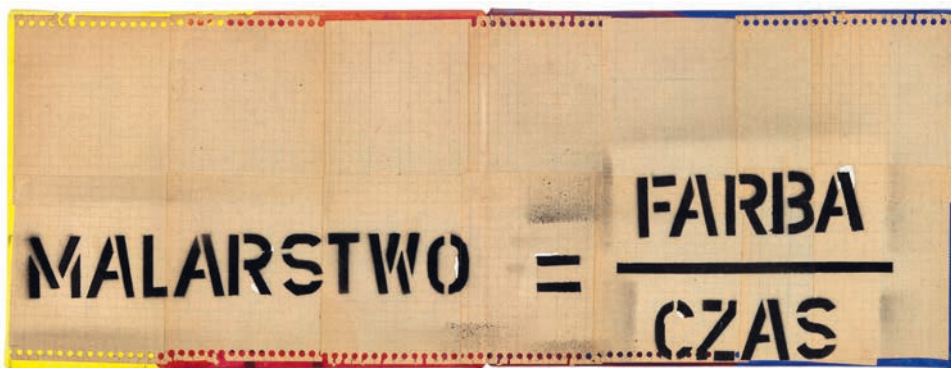
wszystko można wydrukować. Stąd też u mnie pewna niedbałość w malowaniu. Perfekcja należy do głupiej maszyny, człowiek nie musi być na nią skazany. W sztuce zawsze ceniłem niedopowiedzenie. A praca z billboardem? To był czas, kiedy billboardy dopiero się pojawiały. Zobaczyłem też przeformatowanie, powiększenie obrazu. I to mi podpowiedziało, że właściwie mogę robić projekty — moje obrazy są projektami. Jakiś krytyk napisał wtedy, że jestem malarzem i projektantem. I zgodziłem się z tym. Stąd też możliwość powtarzania obrazów.

No właśnie, powtarza pan obrazy, ale one różnią się między sobą.

Tak, napisałem to zresztą na obrazie z czarnym i białym kwadratem Malewicza: „Maluję obrazy nawet drugi raz, jeśli są ładne”. Doszedłem do wniosku, że malując obraz ponownie, podchodząc do innego formatu, decydując się na inny kolor, mam nowe zadanie malarskie do wykonania. Weźmy któregoś z artystów z historii sztuki, np. Mondriana, który latał z tymi kwadratami i podstawowymi kolorami i dało mu to zajęcie na sporą część życia. Mając możliwość podróżowania z formą, kolorem po obrazie, z kształtem, wielkością, literą, nie miałem żadnych skrupułów, żeby powtarzać swoje obrazy.

Konsekwentnie podpisuje pan je „bez tytułu”, ale tę funkcję pełnią także teksty.

Nie mam nic przeciwko temu, jeśli ktoś użyje zamiast tytułu tekstu z obrazu. Ale nie jest to tytuł, lecz integralna część obrazu. Dlatego sam ich nie tytułuję.



*Bez tytułu (Malarstwo = farba : czas), 2007, kolaż, akryl, płótno,
18 × 48 cm*

Wiele tekstów z pańskich obrazów np. z połowy lat osiemdziesiątych czy z lat dziewięćdziesiątych nabiera dziś zaskakująco aktualnego znaczenia. Czy dostrzega pan taką pętlę czasową? I co pana teraz inspiruje?

To zawsze działało zarówno na moją korzyść, jak i na niekorzyść. Malowałem już o tylu rzeczach, że brakuje tematów. Na początku lat dziewięćdziesiątych odczułem silną niechęć do powtarzania się i szukania innego podejścia do tych samych tematów. Dostrzegłem powtarzalność głupstw, które ludzkość robi, pakując się w konflikty. To spowodowało, że zacząłem przyglądać się tekstom fundamentalnym, jeśli chodzi o ideologię, religię, rozumienie nauki. Ten lęk, że popełniłem głupstwo, sprowokował do poszukiwania prawdy. Dlatego zacząłem powtarzać słowa, żeby przyjrzeć się temu. I nazwałem to tapetowaniem.

Powtarzalność zmienia formę obrazu, ale daje też efekt utrwalania przekazu.

To utrwalanie połączyło się z uproszczeniem formy. Zacząłem od płaszczyzn kolorów, pasów kolorów, migotania w alfabetych barwnych, co w tekście dorzucało mi zestawienia kolorystyczne. I poddałem się takiej grze. Ta przemiana nastąpiła po roku 2000. Około 2010 zacząłem malować pierwsze alfabety.

Wtedy też kolor zyskał na znaczeniu, rozszerzył pan paletę barwną.

Mój fundament to wyjście od podstawowych kolorów, od których zawsze zaczynam myślenie. Później jest gra, którą narzuca mi ta niesamowita możliwość mieszania kolorów. Sam na sobie podejmowałem takie eksperymenty. Zresztą alfabety barwne zaczęły się od tekstu artysty-szaleńca — Wacława Niżyńskiego. Przeczytałem jego dzienniki, jest tam takie zdanie: „Leciałem samolotem i płakałem, nie wiem dlaczego, ale samoloty niszczą ptaki”. To tekst schizofreniczny, a jednocześnie prooczy i mądry, proekologiczny, więc trzeba słuchać szaleńców.

Przygotowując wystawę w Domu Artysty Plastyka po otrzymaniu Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2011, świadomie zdecydował pan, żeby nie robić retrospektywy — choć jest to nagroda za całokształt osiągnięć. Czy przygotowanie nowych prac było wyrazem pewnego buntu przeciwko takim podsumowaniom?

Chyba tak. Obrazy, które pokazałem, miały służyć do opisywania przestrzeni. Wydłużonym formatem postawiłem sobie takie zadanie, co wiązało się również z tym, że troszkę zawiesiłem poszukiwanie formy malarskiej dla zdań, które rodzą się pierwsze. Dlatego wymyśliłem alfabety i łączenie kolorów na zasadzie przypadku. To było bardzo ważne dla mnie ćwiczenie w tym okresie i nie widziałem powodu, żebym musiał odwoływać się do całokształtu. Bez względu na charakter nagrody.

Na swoich indywidualnych wystawach bardzo mocno myśli pan o przestrzeni. O tym, jak prace w niej grają. W Zachęcie w 2006 roku pojawił się motyw lamperii — prosty i bardzo malarski. W DAP-ie aranżacja pozwalała spojrzeć na całą wystawę jak na instalację malarską. Czy to znaczy, że obraz jest płaski, ale pańskie myślenie o nim przestrzenne?

Tak, zdecydowanie. Przestrzeń to ważny element wyjściowy do przyszłej wystawy. Zresztą fajnie prace z DAP-u udało mi się pokazać na drewnianych filarach w Bałtyckiej Galerii Sztuki w Ustce. Zmieściłem się na nich pionowo, a ściany oddałem rzeźbom. Bardzo mi się podoba robienie wystawy do wnętrza. Często kieruję się nie rangą galerii, ale urodą miejsca. I wtedy np. mogę powtórzyć obraz, bo są takie warunki, że potrzebny jest pion, a nie poziom...

A czy nagroda Cybisa jest dla pana ważna?

Coraz bardziej, bo to jest nagroda przyznawana przez kolegów, przez malarzy. Wtedy, jeszcze z resztką młodości, nie przejąłem się tym tak bardzo. Teraz cieszę się, że zostałem doceniony.

Widzę jeszcze inne połączenie. Pierwszym laureatem nagrody w 1973 roku był Tadeusz Dominik — pański profesor i uczeń Jana Cybisa. Czy czuje się pan spadkobiercą Cybisa?

Tak, bo czuję się spadkobiercą malarstwa. Tego poszukiwania obrazu. Od jakiegoś czasu prowadzę Pracownię Koncepcji Obrazu na Wydziale Sztuki Mediów ASP [w Warszawie]. Obraz można tworzyć z różnych rzeczy, znaleźć w różnych miejscach — wraz z osiągnięciami technologicznymi, jakie człowiek ma do dyspozycji. Ale to wciąż jest obraz. Ten nieruchomy obraz, który mnie zawsze fascynował i wydawał się takim apogeum ludzkich możliwości. Mimo że Lenin uważał obraz ruchomy za najważniejszą ze sztuk [śmiech].

rozmawiała Marta Miś

Warszawa, maj 2018



2012

Marek Sobczyk

ur. 1955

Co i po co po Cybisie? Rozmowa o ofercie, jaką nam składa malarstwo

Tomasz Fudala: Co musi mieć obraz, żeby był obrazem dobrym, satysfakcjonującym autora, skończonym? Kiedy malarz może odejść od płótna?

Marek Sobczyk: Przychodzi taki moment. Maryla Sitkowska ukuła nawet powiedzenie: „Sobczyk istotnie zamęcza swoje obrazy”. Fakt, zamęczyłem kilka obrazów. Zniszczyłem je metodą dodawania farby, to jeszcze odrębna kwestia — poszukiwania. Poszukiwałem „pasty”, nie farby, która je zasmaruje; dotyczyło to malarstwa olejnego. Przy temperze jajkowej, którą teraz stosuję, wszystko widać, nie ma problemu, by warstwy zostawiać i ukazywać wszystko naraz.

A pozostawione na płótnie malarskie notatki, np. „dopracować żaluzje”? Skąd taki pośpiech? Istnieje stereotyp, że malarstwo jest powolnym i żmudnym procesem...

Zaczynam malować w momencie, kiedy już nie ma czasu. Mam projekt, długo robię szkice i układy do wielu obrazów. Obrazy już wtedy są, bo je komponuję graficznie i rysuję na płótnie. Każdy obraz inny. Mam narysowane na płótnie 30 obrazów, a mam nie tak dużo czasu, śpieszę się. Bardzo cenię sobie, kiedy obraz jest świeży i coś proponuje. Można wpleść pewną imaginację, ale można tego nie robić. Tę niezależność obrazu sytuuję osobno, nazywam to emancypacją użytych środków plastycznych. Jesteśmy na równi: ci, co widzą, ci, co robią, i środki, które są w grze pomiędzy nimi. Tak tę kombinację przeprowadzam, że bardziej zajmuję się abstrakcją osobnych warstw, które długo między sobą ustalają tę kolejność. Pytanie, jak długo. Dlatego zostawiam warstwy notatek, rysunku, warstwy kolorów

*BHP Stocznia, 1987, olej, płótno,
300 × 200 cm*

— położeń, a nawet pewne obliczenia, kratkę, za pomocą której przenoszę rysunek. Nazywam to naturalistyczną manierą — ma być widać, jak obraz jest robiony. Ale bardzo mi zależy, by nie popaść w taką dojrzałość i wiedzę, skrót, oddalenie od pewnego ryzyka. To dobrze, gdy w obrazie jest ryzyko, nie wszystko jest dla mnie jasne czy uświadomione. Obraz się ogląda jak film przez 90 minut, i po pewnym czasie znowu ogląda się jak film, 90 minut.

W wielu pana wystawach dają się zauważyć założenia projektowe — ogólny koncept, w którym obrazy są elementami gry, służą do testowania jakiegoś problemu...

Bywa, bywa. W grze *Wokół słowa ateizm* były społeczne nośniki informacji, bardzo dużo materiału; korzystałem z forów internetowych, ikonek, ważnych deklaracji, manifestów, obrazów działań i myśli. Przerabiałem dialogi na forach. Ludzie, którzy się deklarują jako ateści, piszą na przykład: „Przecież nie może być tak, że nic nie ma po śmierci, to by było bez sensu”. Nie chodzi o to, by dystansować, ośmieszać — to jest materiał. Z pełną świadomością daję jego porcję, ale też robię rodzaj interwencji. USA, A-bomb, A-teizm. To gry, które nie muszą być ekstralin-gwistyką, ale mnie bawią.

Inna kwestia to pokazanie pracy przestrzennej czy filmu w „muzeum” w *czudysłowie* razem z obrazem konfrontującym czy konfrontowanym, dodatkowo odniesionym do pojęcia i pojemności „muzeum”.

W jednym z obrazów pojawia się gra z modą na murale, a sam obraz jest szkicem do muralu na wielkie ściany kamienicy przy ulicy Targowej 15: *Ateizm zielony poziomy i ateizm różowy pionowy*. Do czego służy w tym przypadku obraz?

Używam malarstwa jako zapośredniczenia, narzędzia czy sposobu dochodzenia do różnych dyscyplin. Na przykład teraz mam projekt *Rok rzeźby*, w którym chcę analizować rzeźbę poprzez malarstwo, robiąc rzeźbę. Będę zwracał uwagę na pewne elementy, które w malarstwie są sztuczne, umowne, a w rzeźbie nie. W rzeźbie zbyt dosłownie widzi się przestrzenność — to, że rzeźba działa w przestrzeni rzeczywistości społecznej. A nie do końca tak jest. Jest jeszcze warstwa sztuczności, którą daje nam odczuć malarstwo, a w mojej interpretacji sztuczność byłaby przydatna dla rzeźby.





IV głód odpoczynku wg Tolmana, 1996, tempera jajkowa, pleksi,
200 × 150 cm, kol. Zachęty

Jest coś niesamowitego w malarstwie, że wśród sztuk wizualnych ma najwięcej sztuczności. To zapośredniczenie poprzez malarstwo jest ważne. Zawsze w rozważaniach problemów i dyscyplin używałem malarstwa, od czasu studiów. Ostatnio nazywam to „badaniami mózgu w Polsce”. Analiza znaku, kodu, zapisu, wizerunku...

Czy tak było od czasu zrobienia dyplomu? W końcu była to praca dotycząca znanej każdemu symboliki flagi i godła.

Tak było z cyklem obrazów dyplomowych (1979–1980). Czerwony — kolor polityczny, biały — kolor polityczny. Doszedłem do wniosku, że mogę wytworzyć kolor polityczny różowy. I zrobiłem dziesięć obrazów, każdy obraz inny, z których dziewięć jest z różem czy na różu, różnie interpretowanym, a dziesiąty to *Polnyje Kawaliry Ordiena Sławy*, oparty na trzech barwach podstawowych, trzech zmieszanych i bieli. Dyplom ocenowano. *Orzeł* został wydrapany w farbie, która była mieszaniną czerwieni i bieli, takim różowym błotem. Teraz jest w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Ta polityczność biała jest inna, czerwona jest inna, a różowa jeszcze inna. Malując, myślałem o sprawach społecznych, o ciele, które jest różowe, o wstydzie; różowy jest kolorem dziecięcej układanki, kolorem święta, zabawy; myślałem o estetycznych predylekcjach, ale też o różowym użytym w represji. Moje życie nie było wtedy lekkie: jestem artystą, uczą mnie malować widoki z okna, jak polskich reżyserów, więc zacząłem analizować sytuację. Ja jako nomenklatura: rzeczy nazwane istnieją, artysta nada nazwy. Przygotowałem pracę teoretyczną, w której przeprowadziłem rozmowy z 20 malującymi osobami o ich pracy, te rozmowy miały dystansująco „naukowy”, ale też analityczny charakter. Zrobiłem to, żeby moje malarstwo wzmocnić od strony nomenklaturowej, konceptualnej.

Przeczytałem takie zdanie w jednym z wywiadów: „My nawet malowaliśmy płot dookoła komisji wyborczej Solidarności, który zaraz potem ludzie złej woli rozebrali i wywieźli. [...] Byliśmy ludźmi dużego rezonansu”. Co z tamtych doświadczeń jest ważne dzisiaj?

Obrazem z tych czasów jest *BHP Stocznia*. Samopodnosząca się (siebie), czy samodźwigająca, Klasa Robotnicza. Olbrzymka wieszona w górę czy w dół w windzie omiatanej, może odkurzanej przez niepodlegającą grawitacji klasę ekspercką, tu kobietę o naprawdę dużym, niepodlegającym grawitacji biuście. W szybie windowym napisy BHP, pod stopami biała róża, której robotnicy nie depczą. Żyjemy w smudze tych dynamicznych czasów. Robiłem projekt analizujący później „Solidarność” na różne sposoby. Ta analiza po latach nosiła tytuł *Soliterność* i miała kilka odsłon oraz aspekty krytyczne. Nagrywałem rozmowy ze świadkami wydarzeń w stoczni. Mam duży materiał, zadawałem pytania o „soliterność”. To stan, który widziałem: pasożytnictwo, samotność, pisanie ludźmi jak literami różnych tekstów.

Nie były to łatwe czasy (okres robienia dyplomu), bo zdawaliśmy sobie sprawę z braków w naszej edukacji. Uświadomiłem sobie, czego my jesteśmy uczeni: martwa natura, poza i kompozycja brył, płaszczyzn, kontrast na potrzeby dodatkowej specjalizacji — grafiki. Mój profesor Stefan Gierowski potrafił tę ograniczoną edukację nieco poszerzyć i dać zadanie *Czerwone-zielone czy Geometria — struktura — faktura*.

Malarstwo z czasów Grupy łatwo zapadało w pamięć dzięki — oprócz samych walorów malarskich — chwytliwym, przebojowym tytułom. I tak jest w ostatnich pana obrazach, gdzie ważne są słowa cytaty, inskrypcje. Jaka jest rola tekstu w obrazie?

Od zawsze używałem rozbudowanych tytułów dla obrazów i wystaw. Już w latach osiemdziesiątych miałem prace z napisami, ale to były pojedyncze obrazy, na przykład *Keine Fleischfarbe; Przestań bić tego psa, poznałem w nim mego przyjaciela*; dyplom nosił tytuł *Zdjęcie rozbawionych panów* (zdjęcie jako fotografia i zdjęcie ze stanowiska). Wracając do liter: *Obraz publicystyczny* z 1981 ze znakami pokazuje wszystkie możliwe stadia przejścia od krzyża do swastyki.

Temat obrazu okazał się ponadczasowy...

Tak, to obraz zawsze ważny. Ta publicystyka ujawnia się w czasach kryzysów. Wszelkiej maści gnozy, faszyzmy pojawiają się naraz, jest to niesamowicie aktualny obraz. Przykrojony na naszą polską miarę.

Jest warstwa, którą tekst i obraz jednocześnie nam dodają. Jeżeli namaluje pan krowę i na obrazie napisze „krowa”, to ma pan krowę i słowo „krowa”. Jeżeli namaluje pan krowę i napisze „kura”, to ma pan nie tylko „krowę” i „kurę”, ale jeszcze całą przestrzeń pomiędzy. Obraz z komentarzem określa przestrzeń pomiędzy obrazem a komentarzem. Inny rodzaj *logosu* oprócz tego, co jest nazywane *imagos*. Tekst towarzyszący pracy na obrazie, i tekst przy obrazie pokazują, że obraz można interpretować. Nie trzeba się z tym zgadzać, praca funkcjonuje z komentarzem i bez niego. Pracuję na pewnych wartościach conceptualnych, „mózgowych”, jest w tym rozpoznanie pewnego idiomu. Rzeczy nienazwane nie istniały, tak było w PRL, to była siła mojego — artysty — gestu, a zarazem wejście w obszar „badania mózgu”.

Jest pan jednym z laureatów Nagrody im. Jana Cybisa [2012], prezentowanych w Zachęcie na wystawie *Co po Cybisie?*. Jakie znaczenie miała dla pana nagroda?

Nagroda Cybisa ma charakter środowiskowy, malarze przyznają nagrodę malarzom. Do grupy laureatów wciąga się kolejnych artystów. Padają kolejne typy, jest jak zawsze niesprawiedliwie. Co po Cybisie? Co i po co po Cybisie? Co ma się stać z malarstwem? Co ono ma robić teraz? Z grubsza wiem, co ono ma robić: ma żyć, ma służyć do zapośredniczenia innych dyscyplin, na przykład rzeźby. Wbrew temu,

że malarstwo limitowano i została zaproponowana śmierć malarstwa. To były i są werdykty czy wyroki, które się pojawiały od czasów sztuki konceptualnej do sztuki nowych mediów. Odnajduję w wielu pracach niemalarskich odniesienia do malarstwa, a ono samo jest obciążone starym malarstwem w stopniu ogromnym, trudno nie brać tego pod uwagę. I nie jest łatwo je uprawiać, dodam od siebie.

A dlaczego pozostał pan przy malarstwie?

Stawiałem na malarstwo. Między słowem i obrazem jest świat rzeczywistości i sztuki, to działa. Mózg pomiędzy obrazem i słowem, zapisem i przetwarzaniem. Plus sztuczność malarstwa, do której jestem przywiązany. Wszystko, w czym pracuję — teoria, prace przestrzenne, działania, kulturotwórstwo kina grawitacyjnego, wreszcie malarstwo — określam jako moje *poszerzanie* malarstwa. Niezależnie od zaangażowania społecznego nie inkrustuję przestrzeni politycznej swoimi pracami w sensie przynależności partyjnej. Raczej jest to analiza i krytyka; nie stoję z boku, ale nie angażuję się w potwierdzanie słuszności czyichś tez, bo między słowem a obrazem jest sporo zagadnień do rozpoznania, więcej w grze.

Co do malarstwa samego Cybisa, ta pikturalność robiła na mnie wrażenie. Jego obrazy malowane oszczędnie, ledwo zaznaczone na gruncie, były super, wszystkie inne mi się nie podobają. Te zrobione szybko albo ledwo zaczęte bardzo mi odpowiadają. Pokazują jakość koloru, może też narzędzia malarstwa, do których jestem przywiązany: tło, figurę, granice obrazu.

rozmawiał Tomasz Fudala

Michalin, 4 czerwca 2018



Raz na jakiś czas, wersja polska, 2017, instalacja tekstowo-światła

2013

Jadwiga Sawicka

ur. 1959

Szlachetny język malarstwa

Małgorzata Jurkiewicz: Rozmowę o uprawianiu malarstwa zacznijmy od obrazów, które zniszczyłaś. Najwcześniejsze twoje obrazy, jakie widziałam, są z 1994 roku. Czy już w ogóle nie chciałaś zajmować się malarstwem, czy po prostu szukałaś innego języka?

Jadwiga Sawicka: Zniszczyłam nie dlatego, że postanowiłam już zerwać z malarstwem; bardzo chciałam malować, tylko materia stawiała opór i bardzo byłam niezadowolona z wyników, nie mogłam patrzeć na te obrazy, nie chciałam, żeby istniały. Zdrapywałam farbę i lepiłam z niej kule, żeby odzyskać płótno i jeszcze raz malować.

MJur: Wśród laureatów przyznawanej przez malarzy Nagrody im. Jana Cybisa jesteś chyba najbardziej interdyscyplinarną artystką, z równą swobodą posługujesz się zarówno malarstwem, jak i innymi mediami, tworzysz fotografie, obiekty, instalacje. Czy najbardziej czujesz się malarką, czy to tylko jedna z dróg?

Może nie najbardziej, ale tak, zdecydowanie czuję się malarką. To tak jakby mówić w różnych językach, ale jeden jest tym pierwszym, który najlepiej się zna i najlepiej się nim posługuje. Chociaż może to nienajlepsze porównanie, bo w języku ojczystym można się najpełniej wypowiedzieć, zna się wszystkie odcienie, a z malarstwem jest trochę inaczej — to szlachetny język, ale pewne rzeczy celniej mogą powiedzieć, posługując się innym. Wybieram medium najbardziej odpowiednie dla treści.

MJur: Robiłaś zdjęcia ubrań i malowałaś ubrania, czasem te fotografie i obrazy są do siebie łudzaco podobne, różni je aspekt ręcznej roboty, pewna niedoskonałość. Gdzieś przeczytałam, że fotografia jest ci potrzebna do tego, żeby utrwalić formę pozbawioną życia, a malarstwo, by te same formy ożywić.

Malując ubrania, czułam, że je tworzę od nowa, konstruuje, ale czy one są ożywione? Zajmuję się teraz materią malarską, ale nie wydaje mi się, żeby ona nadawała tym

ubraniom jakieś życie. One w dalszym ciągu pozostają skorupą, opakowaniem, które było ożywiane tym, że ktoś je nosił. Namalowane tracą ciepło tej osoby.

W dalszym ciągu używam fotografii, ale w inny sposób. Robię np. zdjęcia napisom na ulicy lub rzeczom, które mają taki nastrój, jaki mnie interesuje, tak jak kiedyś przyciągały mnie napisy w gazetach czy pewne miejsca, przeważnie bez udziału ludzi. Traktuję je jako rodzaj, pamiętnika, zapis nastroju, jakiegoś kolorystycznego zestawienia czy kroju pisma.

MJur: Twoim niemal znakiem firmowym przez dłuższy czas były obrazy z napisem albo przedmiotem na neutralnym, różowym tle. W ostatnich latach to się zmieniło, tło zaczęło wysuwać się na pierwszy plan, a napis stał się nieco zamazany, jakby komunikat tracił na pewności, a materia malarska tła atakuje, jest wyrazista, zróżnicowana.

W jakimś momencie coś zaczyna człowieka interesować i jest zaletą malarstwa, że można pewne rzeczy przebadać, poddać sprawdzianowi materii. Interesujący jest moment, kiedy to się robi, bo wydaje się, jakby samo ciało tak reagowało — nie chce się już kłaść gładkiej płaszczyzny, tylko ją zamazać, jakoś jej zaprzeczyć. W każdym razie nie był to wynik nagłej decyzji, że teraz będę malować w taki sposób.

Michał Jachuła: Czy ta gruba warstwa farby jest efektem zmagania się z materią? Ważny jest dla ciebie ten aspekt kumulacji materiału, czasu?

Oczywiście, trzeba się liczyć z tym, że coś czasami schnie wolniej lub szybciej, niż byśmy chcieli. Ale nie jestem tego typu malarką, żeby planować: tu coś położę, a jak wyschnie, to coś innego. Decyzje raczej wynikały z tego, czy mogę ten obraz znieść, bo jeśli nie, to muszę dalej coś z nim robić. I wtedy następuje takie zadrażnianie tła, czego konsekwencją jest to, że obrazu nie da się skończyć za jednym razem.

MJach: Czy kolor tła wiąże się z jakimś znaczeniem? Najbardziej charakterystycznym dla ciebie tłem jest cielistoróżowe, ale są też tła niebieskie, liliowe...

To raczej emocjonalne skojarzenie z treścią: ten konkretny napis, słowo, potrzebuje czegoś takiego, a tamto czegoś innego. Wspólnym elementem jest pewne ograniczenie: te kolory mają jakiś stopień rozmycia, rozbielenia. Interesują mnie różne stopnie oddalenia od intensywnego, czystego koloru, także sprzeczność istniejąca w tym rozbieleniu: kolory „pastelowe” w intencji mają ujmować subtelnością, w praktyce często są mdłe, ale ta mdłość w kontraście ze zdecydowaniem liter tworzy interesujące mnie napięcie. Myślę też o różnych potrawach z dodatkiem mleka i śmietany, o uwodzicielskich nazwach kolorów farb do ścian („kremowa delikatność” itp.), także o sytuacjach kolorystycznych, jakie tworzą się w zestawieniach: ciało i bielizna. Aspiracje i frustracje wynikające z pragnienia osiągnięcia jakiegoś efektu i ciągłego zderzania się ze zdradziecką naturą materii.



Reklamy kulturalne, 2005, ogłoszenia w dodatku poznańskim „Gazety Wyborczej”

MJur: Słowa są dla Ciebie namacalne, zmysłowe: coś jest gładkie, coś jest śliskie, coś jest grube, mówiłaś o tym przy innych okazjach. To „zadrażnianie” tła wiąże z tą sferą skojarzeń czy raczej wizualną?

Z kombinacją tych odczuć. Oprócz znaczenia ważny jest wygląd słowa. Interesuje mnie też interdyscyplinarność, pokrewieństwo malowania z pisaniem — np. często mówimy o tym, że w prozie niektóre opisy są malarskie, bardziej przywołują obrazy, kiedy się je czyta, łatwiej sobie wyobrazić to, co jest opisane, a niektóre nie.

MJach: Czy zachowujesz dyscyplinę pracy, np. zasadę, że codziennie musisz iść do pracowni, kiedy masz na warsztacie obraz w trakcie malowania albo w głowie obraz do namalowania?

Nie, nie maluję codziennie, tzn. jestem w pracowni, ale wynika to z tego, że mam ją w domu. Ale kiedy się zajmuję malowaniem, problem upływu czasu dla mnie nie istnieje — wtedy następuje jakieś zatrzymanie, zawieszenie w czasie. Malowanie może być frustrujące, kiedy efekt nie jest taki, jak sobie wyobraziłam, gdy materia stawia opór — bo taka jest właściwość materii.



Obwoluta na Dzienniki Cybisa, 2014, kolaż, akryl, papier,
25 × 20 × 3,5 cm

Ale to przyszło z czasem. Zaraz po studiach, kiedy zaczęłam pracować zarobkowo, miałam obawy, że nie będę mogła malować, bo nie znajdę czasu. I wtedy wymuszałam na sobie, żeby codziennie coś zrobić, ale nie miało to sensu, bo dla tego czasu twórczego musiała być otoczka czasu wolnego.

Ostatecznie to nie ma znaczenia, czy w pracowni jest się dłużej, czy krócej — równie satysfakcjonujące może być wejście i popatrzenie na obraz, jak i spędzenie tam kilku godzin.

MJur: Ostatnio w twoich pracach częściej pojawiają się wątki autotematyczne, robisz prace na temat materii malarskiej, obwoluty książek o sztuce, książki — zadania dla malarza. Czy np. sięganie do książek (o sztuce) po to, żeby je prze-malowywać, jest jakąś dyskusją z tradycją malarstwa?

Z książkami robiłam trochę eksperymentów formalnych, np. wklejałam tam kolaże, ale to był epizod. Tworzę nowe księgozbiory, np. księgozbiór o sztuce, właśnie z tymi obwolutami z napisem „zadania artysty”. Były też obwoluty na książki o sztuce, ale

teraz robię inne, które traktuję bardziej literacko, nadając im tytuły. Na przykład księgozbiór głównie o jedzeniu — zestaw tytułów takich, jak „tłuszcze”, „kremy”, „ciasta” i „mleko matki”. Albo inny, bardzo emocjonalny — w tytułach są „lzy”, „omamy miłości”, „złamane serce”. Książki nie są więc poświęcone tylko refleksji o sztuce.

MJur: W katalogu wystawy zorganizowanej z okazji otrzymania przez Ciebie Nagrody im. Jana Cybisa zwracają uwagę bardzo „malarskie” obwoluty książek o sztuce...

Tak się złożyło, że mniej więcej wtedy, kiedy dostałam tę nagrodę, wyjęłam akurat książkę o Cybisie i zrobiłam do niej obwolotę. Obwoloty nie zawsze odnoszą się do treści książek, ale rzeczywiście część z tych malowanych robiłam do książek o sztuce. Miałam ich dużo, kupowałam je w latach osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych, były świadectwem mojej przeszłości. Później te albumy stały się jakimś obciążeniem, musiałam coś z nimi zrobić.

MJur: Czyli opakować je...

MJach: Albo poddać recyklingowi. Częściowo był to odziedziczony przez Ciebie księgozbiór, rodzaj balastu, z którym nie wiadomo, co zrobić. Nadawałaś mu nowy charakter...

Zaczęłam od oddawania, ale okazuje się że nie jest łatwo pozbyć się książek. Poza tym, po jakimś czasie ta obecność niechcianych książek uświadomiła mi ich potencjał: jako całość/księgozbiór stanowiły wyraz czyjejś osobowości: zainteresowań, ale i ambicji/aspiracji. Podobnie jak mój zbiór albumów o sztuce — oprócz tego, że zajmował miejsce, był źródłem lekkiego zażenowania, jak oglądanie zdjęć z przeszłości, na których nosi się jakieś śmieszne ubrania; budził chęć tłumaczenia się, wyjaśniania. Tematyka (dużo powieści historycznych) mnie odpychała, ale intrygujące było to nagromadzenie treści, zagęszczenie różnych narracji. Stąd obwoloty, które tworzą nowe zbiory, pasożytując na książkach jako obiektach.

MJur: Czy skala napisu ma znaczenie? Czy coś powiększasz, bo domaga się tego słowo, czy raczej sytuacja na wystawie?

Kiedy jestem zapraszana, żeby zrobić coś w konkretnym miejscu i mam do dyspozycji dużą ścianę, wtedy kwestia skali jest od razu obecna w myśleniu o treści. Na ogół nie przekładam treści obrazów na ścianę, czasami robię coś jednocześnie, jak np. na wystawie w MOCAR-u, gdzie namalowałam dwa obrazy i jednocześnie myślałam o tapetowaniu, powtarzaniu tego napisu: „chciała, nie mogła, mogła, nie chciała”. Zastanawiam się, co się zmienia w treści, jak się słowo powtórzy. Co się zmienia w ekspresji w zależności od tego, czy słowo zapisane jest małymi, czy wielkimi literami. To są decyzje formalne, na równi z decyzjami o kolorze.

MJur: Niektóre aż się proszą, żeby je powtarzać, tapetować, albo są jak wersy, które uciekły z książki i błądzą gdzieś w przestrzeni.

Jest w tym coś kuszącego i intrygującego, że można traktować słowo jako materiał wizualny. Ale w przypadku tego typu książek, np. poezji konkretnej, nie do końca mnie przekonuje to usytuowanie na pograniczu literatury. Traci się coś z możliwości pełnego wypowiedzenia się w jednym lub drugim medium — albo werbalnie, albo wizualnie. Jednak w pewnym sensie czuję się skazana na podobne próby — nawet ze świadomością, że jest w nie wpisana możliwość (czy nawet konieczność) utraty sensu.

MJach: Wróćmy jeszcze do Nagrody im. Jana Cybisa — ona jest szczególna, ponieważ jest przyznawana przez malarzy dla malarza (podobny charakter ma Nagroda im. Katarzyny Kobro, jesteś laureatką obu). W skład jej kapituły wchodzi poprzedni laureaci, teraz sama w niej jesteś. Jak wtedy to przyjęłaś? Zawsze bardzo sobie ceniłam fakt, że te właśnie osoby o tym zdecydowały. Bo to jest największa wartość tej nagrody: nie przyznaje jej instytucja, tylko osoby, które zajmują się tą dyscypliną, i tak się składa, że te osoby bardzo cenię. To było w tym najważniejsze, dlatego poczułam się uhonorowana.

MJur: Czujesz się kontynuatorką tradycji malarskiej z tym związanej? Tak, tym bardziej sobie cenię tę nagrodę — ci, którzy byli przede mną, i ci, którzy są po mnie, to artyści mi bliscy. Ale także przez ten bliski, wręcz fizyczny związek z książką Cybisa [śmiech].

MJach: Kiedyś wspominałaś, że uderzyło cię, jakie są dysproporcje między kobietami a mężczyznami wśród laureatów. Jesteś jedną z sześciu nagrodzonych malarek. Ale i tak jest ich więcej, niż myślałam. Kiedy byłam na studiach i czytałam dzienniki Cybisa, to właśnie pod tym kątem, żeby znaleźć jakieś odniesienia do kobiet malarek. To było podszyte pytaniem, czy ja też się mogę w tym odnaleźć. Ale w ogóle byłam ciekawa, czy malarki, koleżanki, czy nawet partnerki w sensie artystycznym w ogóle znalazły tam miejsce. No i nie znalazły.

MJach: Na wystawie laureatów Nagrody im. Jana Cybisa pokazujemy nową wersję instalacji *Raz na jakiś czas*, złożoną z nazwisk wybitnych kobiet z dziedziny kultury i sztuki i lampek choinkowych. Pracę tę po raz pierwszy pokazałaś w 2008 roku, a później zrealizowałaś jej dwie kolejne odsłony (w tym jedną tylko z polskimi nazwiskami). Zastanawiam się, czy przez te dziesięć lat coś się zmieniło w twoim postrzeganiu widzialności kobiet w sferze publicznej. Czy możesz opowiedzieć o tej pracy?

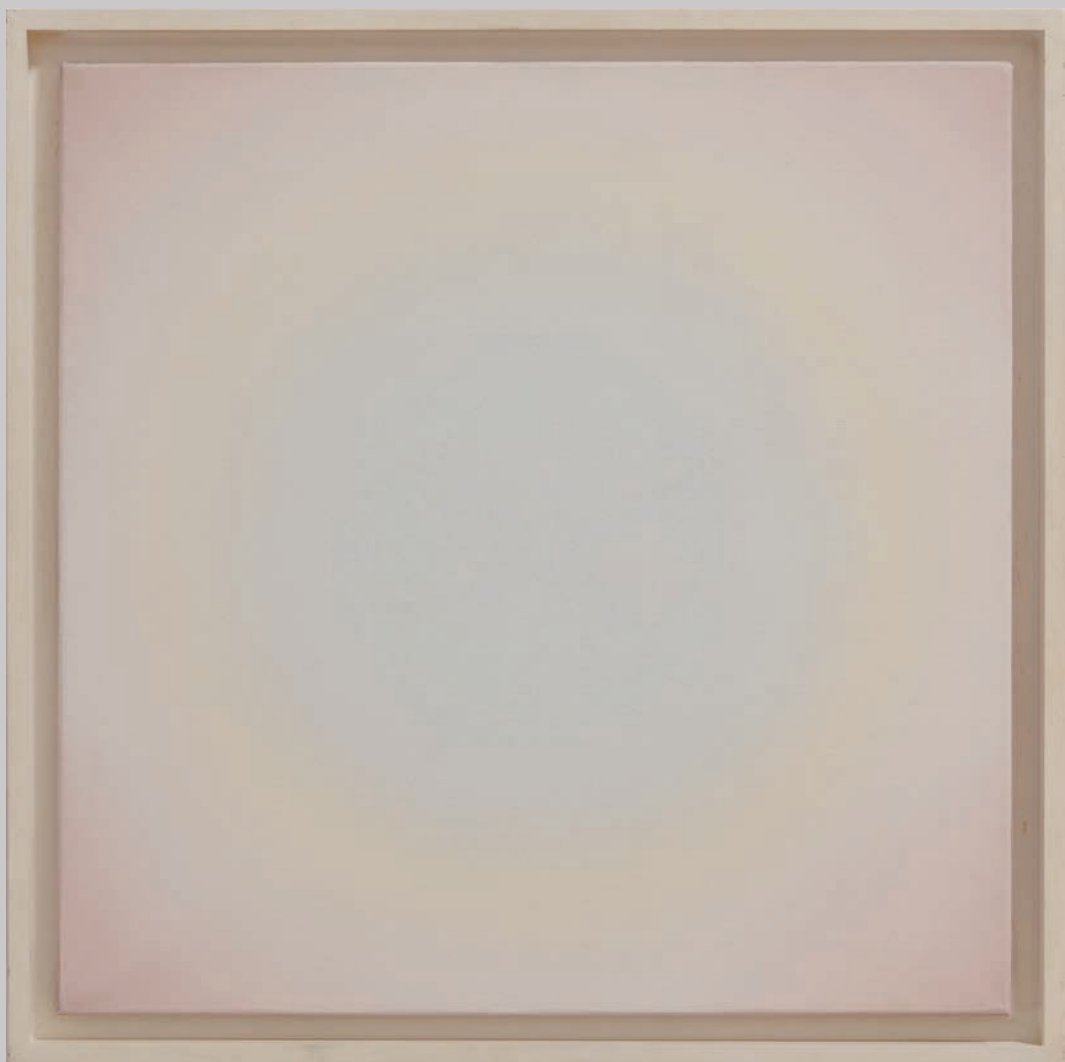
Na poziomie treści czy emocji chodziło mi o wywołanie świątecznej atmosfery, celebrowania osiągnięć, ale także o podkreślenie efemeryczności; stworzenie dekoracji do święta, albo raczej iluzji/ersatzu dekoracji.

Święto to zawsze wyjątkowa sytuacja, świąteczna atmosfera wymaga dobrej woli, ale często także pewnej dozy hipokryzji, zawieszenia wątpliwości, pomijania problemów — żeby nie psuć nastroju. W przypadku obecności kobiet w życiu publicznym wyjątkowość czy względność sukcesu wydają mi się istotne; teraz jeszcze bardziej niż w 2008 roku. Niektóre rzeczy się nie zmieniły, np. przewaga kobiet wśród użytkowników kultury, liczebna przewaga studentek w szkołach artystycznych, a jednocześnie obniżenie prestiżu jakiegokolwiek obszaru życia dotkniętego „feminizacją”. Ale do tego dochodzi utrata praw kontroli nad własnym ciałem i wzrastająca bezkarność różnych przejawów mizoginii.

Zależało mi, żeby były to kobiety jednoznacznie twórcze: a więc raczej reżyserki niż aktorki; kompozytorki, a nie piosenkarki; są też przedstawicielki nauk ścisłych. Nie można człowieka oddzielić od ciała, ale w tej sytuacji chciałam skupić się na osiągnięciach, których ocena nie jest zależna od estetycznych ocen wyglądu autorek.

rozmawiali Michał Jachula i Małgorzata Jurkiewicz

Warszawa, 25 czerwca 2018



Obraz B59, 1965, akryl, płótno,

61 × 61 cm, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, Galeria 72

2014

Wojciech Fangor

1922–2015

[...]

Odkąd pamiętam, malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromaty. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły. Oczywiście, gdy się jest dzieckiem, to się tego nie wie. Ulega się pragnieniom wewnętrznym i opiera przymusom zewnętrznym. Formowałem się w ogniu kontrastujących sił zewnętrznych i wewnętrznych.

[...]

Malarstwo moje było i jest oparte na doznaniach zmysłowych, na iluzjach, na ciekawości. Reaguję na różne bodźce, lubię patrzeć z różnych punktów widzenia. Rozmaita tematyka stawia różne konieczności działania. Nie umiem rezygnować z podniet, nie mogę ich kontrolować. Stąd różnorodność stylistyczna i tematyczna. Fascynuje mnie zmienność dzisiejszego czasu. Płyniemy w czasie ruchem niejednostajnym, ale przyspieszonym. Charakter tego ruchu ujawnia zmiany rytmem o wiele bardziej częstotliwym, niż było to kiedykolwiek w przeszłości. Słyszę gwizd zbliżającego się pociągu o niepokojącym efekcie Dopplera. Mam uczucie rozkojarzenia. Stąd pewnie różnorodność, zmienność systemów. Nie umiem siebie kontrolować według wybranego modelu. Nie mogę wybrać wzorca i grać niezmiennie jego roli na scenie mojego życia.

Oczywiście przy odpowiednio silnej woli można się zmusić do przyjęcia jakiejś manieri lub schować się w cieniu ulubionego geniusza i żyć znacznie wygodniej i bezpieczniej, uprawiając autoplagiat. Maniera daje w tłumie konkurentów łatwo rozpoznawalny znak firmowy, tak zwany image. Ułatwia to natychmiastową identyfikację i reklamę. Jest też świetnym kamuflażem własnych słabości. Wreszcie maniera ułatwia bardzo pracę krytykom, historykom, handlarzom i kolekcjonerom.

[...]

Stanisław Zamecznik zaszczepił mi świadomość przestrzeni jako tworzywa artystycznego; przestrzeni, która choć sama w sobie niewidoczna, jest potężną siłą naturalną, którą można ujarzmić i przy pomocy zabiegów kulturowych zamienić na ekspresyjne dzieło sztuki. Doszliśmy wtedy wraz z Zamecznikiem do przekonania, że można i należy dokonać dzieła artystycznego opartego na przestrzeni rzeczywistej, na ruchu i czasie, lecz oderwanego od utylitarnych wymogów architektury.

Wynikiem tych tęsknot było przypadkowe odkrycie, jakiego dokonałem w 1957 roku. Miałem zamiar namalować obraz dwuwątkowy, to znaczy na tle układu form rozproszonych o niesprecyzowanych konturach miały być nałożone znaki w kształcie twarzy, rąk itp. Po namalowaniu tych pierwszych zobaczyłem, że działają przedziwnie na przestrzeń przed obrazem. Że nic nie trzeba dodawać, że obraz ten, aczkolwiek pozbawiony kulturowych znaków, działa w sposób bezpośredni na tyle silnie, że uaktywnia i zmienia przestrzeń przed i dookoła siebie. Powstaje iluzja przestrzeni, która rozwija się od obrazu w kierunku widza, a nie w głąb obrazu lub w polu jego powierzchni. Powstał w ten sposób obraz o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, której teoretyczne sformułowanie nastąpiło wiele lat później.

Od prawie stulecia artyści dążyli do spłaszczenia przestrzeni iluzyjnej i starali się ją utrzymać jak najbliżej powierzchni płótna. W latach dwudziestych niektórym prawie się udało stanąć na samej powierzchni i uczynić z obrazu przedmiot. Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej — jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej zawieszanej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą, jest z natury rzeczy paradoksalna.

Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorami powoduje zawężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje asocjacje z ruchem paralaktycznym, który jest jednym z ważnych czynników postrzegania przestrzennego. Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie kształtów.

Te frustracje i zakłócenia naturalnej funkcji aparatu wizualno-optycznego tworzą iluzję przestrzeni rozciągającej się pomiędzy obrazem a widzem. Jest to nakładanie się przestrzeni iluzyjnej na rzeczywistość. Zjawiska te dają znakomite możliwości do manipulowania przestrzenią, a więc do tworzenia dzieł, które nazywają się dziś environments, a które w 1958 roku nazywaliśmy z Zamecznikiem malarstwem przestrzennym.

Obrazy oparte na pozytywnej przestrzeni iluzyjnej muszą być niedokontrastowane. Muszą być wręcz głodne kontrastów. Wtedy kradną je z otoczenia i spełniają

się razem z otoczeniem jako sztuka przestrzenna lub environment. W dwa lata po pierwszej wystawie przestrzennej w 1958 roku w Salonie Nowej Kultury w Warszawie sformułowaliśmy z Zamecznikiem wstępne podstawy teoretyczne tej imprezy oraz wykonanej wspólnie wystawy przestrzennej w Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1959 roku. Późniejsze moje prace umożliwiły mi dalsze zrozumienie tego zjawiska.

Prace typu environment, aczkolwiek nadające się do powszechnego odbioru, a nawet społecznego typu własności, były zbyt awangardowe dla biurokratów krajów socjalistycznych, a w krajach zachodnich nie miały dużej wartości towarowej, co zniechęcało galerie i kolekcjonerów.

[...]

W sztuce niezależnej czy indywidualnej motorem powstania dzieła jest przecucie, podejrzenie i amorficzność ideowa. Lubilem robić plakaty, dawały mi poczucie poruszania się po twardym gruncie.

[...]

W trakcie oglądania świata zewnętrznego powstają we mnie dwa nakładające się obrazy. Jeden zbudowany z bloków rozumowych, drugi z demonów emocji; jeden uformowany przez kulturę, drugi atawistyczny i naturalny. Są to potężne, przeciwstawne siły. Kontrasty są podstawą percepcji rzeczywistości, są one też budulcem dzieł artystycznych. Kiedy reaguję na bodźce zewnętrzne lub własne emocje, używam kontrastów, które wydają mi się najwłaściwsze do wyrażenia doznawanych wrażeń.

[...]

Tworzenie obrazów czy kompozycji przestrzennych jest moją pracą, jest świadomą dyscypliną. Ale moja działalność artystyczna nie kończy się automatycznie na prostokacie płótna czy grupie struktur specjalnie w tym celu zrobionych. Działanie moje rozciąga się na otoczenie, na miejsce, w którym żyję i pracuję.

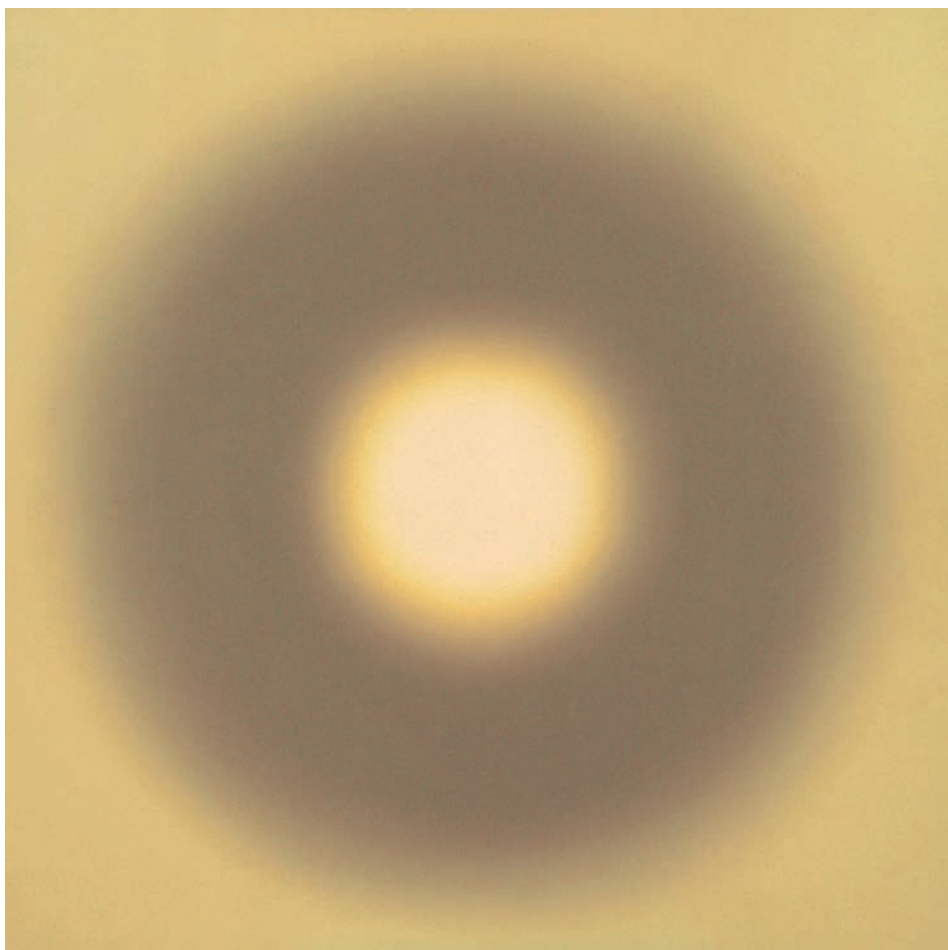
[...]

Wojciech Fangor

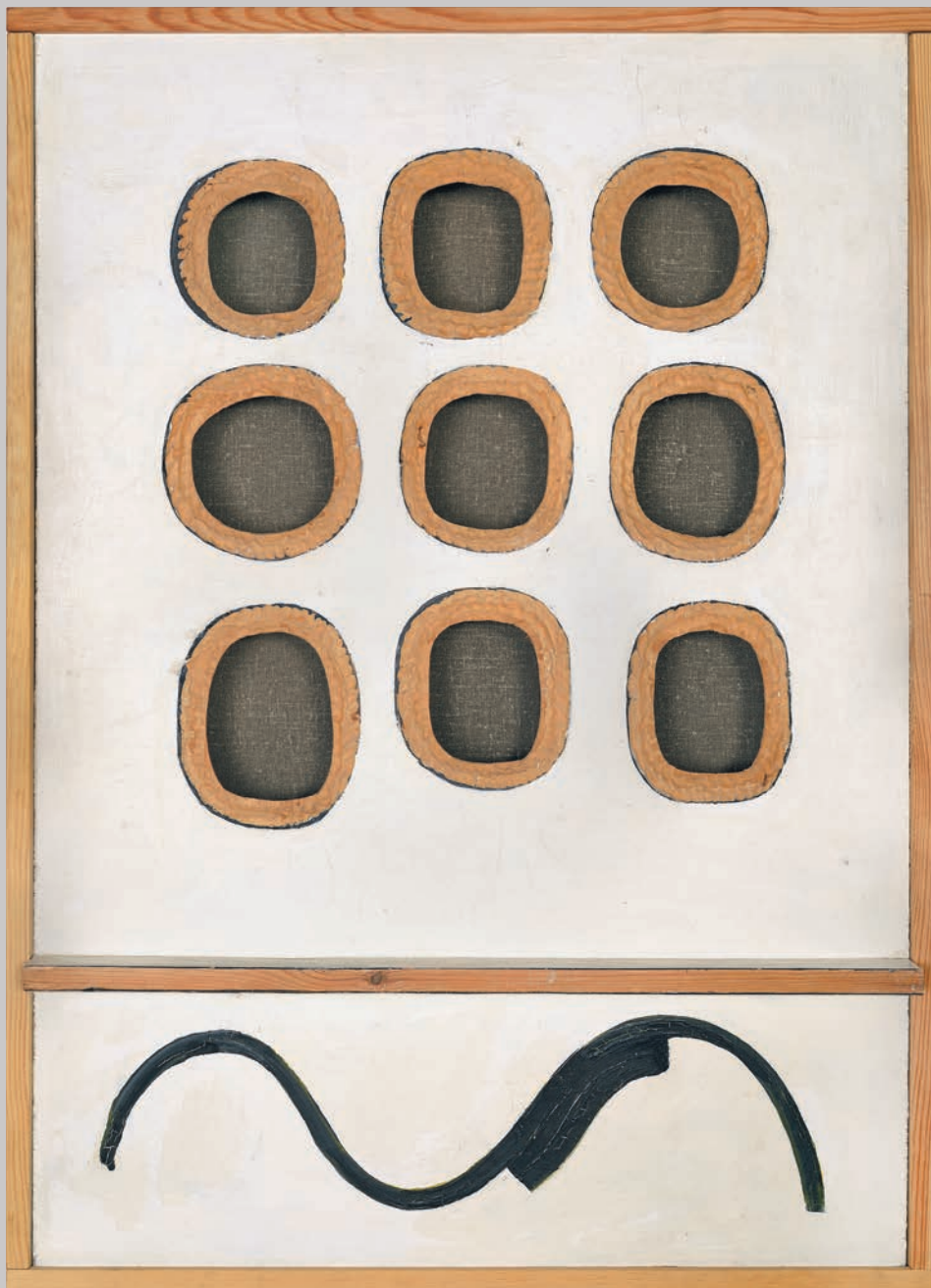
Fragmenty tekstu *Fangor o sobie* opublikowanego w: *Wojciech Fangor. 50 lat malarstwa*, kat. wyst., Galeria Zachęta, Warszawa 1990, s. nlb.



Homage to Kazimierz Malewicz, 1978, olej, płótno,
130 × 127 cm, kol. prywatna



SM 33, 1974, olej, płótno,
133 × 133 cm, kol. Zachęty



Bez tytułu, 1967, technika własna, olej, deska,
103 × 73,5 × 14 cm, kol. Zachęty

2015

Koji Kamoji

ur. 1935

Chęć złapania przestrzeni

Karolina Zychowicz: Został pan laureatem Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2015. Pana sztuka jest odległa od tego, co robił Cybis. Czy pan lubi to malarstwo, ma pan z nim coś wspólnego?

Koji Kamoji: Chyba mało, ale ja cenię malarza nie ze względu na styl — może mi się podobać malarz tworzący w zupełnie innym stylu niż ja. Z Cybisem miałem mało do czynienia, bo studiowałem u Artura Nachta-Samborskiego, a Cybis miał zajęcia chyba piętro wyżej, rzadko go widywałem. Ale w czasie dyplomu [1966] siedzieliśmy na korytarzu z innymi studentami, a w środku był Nacht-Samborski, Eugeniusz Eibisch, Cybis, Stefan Gierowski i inni. Przyszła moja kolejka, postawiłem te dziurawe obrazy [seria obrazów-reliefów *Na ścianę świętyni*]. Drzwi się zamknęły i toczyła się dyskusja. Słyszałem od kogoś, że Cybis mnie bronił.

A jaka jest geneza dziurawych obrazów? Kiedy zaczęły powstawać?
Chyba w 1964 roku.

W tym samym czasie w sztuce europejskiej powstawały też inne „dziurawe obrazy”.

U mnie były to bardziej wpływy chińskie, japońskie. Bo Lucio Fontana też robił wtedy takie rzeczy.

U mnie najpierw był ślad dłuta, potem przypadkiem zrobiła się dziura, a potem powiększyły się te dziury. Od tego chyba zaczyna się instalacja. Wszędzie dziura, dziura i już nie mogłem więcej dziury zrobić.

W różnych źródłach, kiedy wspomina się o pańskich studiach u Nachta-Samborskiego, powtarza się zdanie o tym, że dawał panu swobodę.

Kiedy rozpocząłem studia w ASP, nie od razu trafiłem do Nachta-Samborskiego. Najpierw byłem u Juliusza Studnickiego, a dopiero pod koniec studiów, od czwartego roku u Nachta-Samborskiego. Jego praca była dla mnie mniej emocjonalna

niż Cybisa czy Eugeniusza Eibischa. Był bardziej uporządkowany, ale jednocześnie bardzo swobodny.

A czy on pana czegokolwiek nauczył?

Studiowałem w Japonii, a tutaj kontynuowałem swoją pracę. W tamtym czasie u Nachta asystentem był Jacek Sienicki.

Przyjaźniliście się?

Tak. Byłem takim zbuntowanym studentem. On pytał, dlaczego postać maluję tak cienko jak Alberto Giacometti. Powiedziałem jemu, że ja tak widzę. Ale on też tak malował wtedy! Sienicki był bardzo wrażliwy, serdeczny.

Studiował pan dzięki stypendium polskiego ministerstwa kultury. Jak w ogóle trafił pan do Polski?

Mój wujek Ryōchū Umeda [1899–1961, historyk, tłumacz] mieszkał przed wojną w Polsce i miał dużo znajomości wśród Polaków. Pomógł mi otrzymać to stypendium.

Przez pierwszy rok przebywał pan w Łodzi.

W Łodzi studiowałem tylko język. To było zaplanowane przez ministerstwo.

Dlaczego właśnie tam?

Tłumaczyli, że Łódź jest w centralnym miejscu Polski.

Zapoznał się pan wówczas ze sztuką łódzką, z malarstwem Władysława Strzemińskiego?

Poznałem wówczas moją żonę. Ona знаła się z córką Strzemińskiego, była nawet w jego pracowni. W Muzeum Sztuki pokazała mi mały pejzaż Strzemińskiego. To wtedy po raz pierwszy zobaczyłem jego malarstwo.

Pan jest u nas łączony z tradycją konstruktywistyczną.

Zawsze przeciwstawiałem się traktowaniu mnie jako konstruktywisty. Bo dla mnie konstruktywizm jest trochę sztywny. Nie bardzo mi odpowiada ta sztywność.

W pańskich pracach dominuje czerń i biel.

Nie rozumiałem, co to jest kolor.

To ciekawe stwierdzenie ze strony malarza.

Bardziej interesowała mnie przestrzeń.



Letnie popołudnie, 1991, instalacja,
Galeria Rzeźby, Warszawa

Dlaczego nie studiował pan architektury albo rzeźbę?

W Japonii chciałem studiować rzeźbę, ale najpierw złożyłem podanie na malarstwo. Potem zobaczyłem wystawę Aristide'a Maillola, bardzo mi się podobała. Następnie poznałem prace Henry'ego Moore'a, a potem widziałem wystawę Giacomettiego [Tokio, 1958]. Chciałem zmienić podanie i studiować rzeźbę, ale było już za późno. Ale cały czas siedziała u mnie chęć „złapania” przestrzeni.

No właśnie. Byłam trochę zaskoczona, że dostał pan nagrodę dla malarzy, kojarzyłam pana z instalacjami.

Może nie czułem koloru w tak naturalny sposób jak malarz. Postawiłem więc sobie taki problem. Poszedłem do sklepu na Mazowieckiej, gdzie sprzedają farby akrylowe w słoikach. Zastanawiałem się, które kolory mi odpowiadają. Wybrałem chyba 18 takich kolorów, przygotowałem płytę pilśniową, zrobiłem grunt. I malowałem prosto, pionowo. I potem następny kolor, i trzeci, czwarty. To się nazywało *Kolory i ja* [2009–2010]. Teraz [na wystawie *Cisza i wola życia*, Zachęta, 2018] nie będę pokazywał tej pracy, ale kiedyś eksponowałem ją na całej ścianie.

Co pana skłoniło do tego?

Cały czas miałem niepewność co do koloru, nie czułem go tak namacalnie jak formy. Kolor jest bez ciała, znajduje się na powierzchni przedmiotu. A mnie interesowało bardziej ciało, przestrzeń. Materia.

Co pan sobie pomyślał, kiedy pan dostał Nagrodę im. Jana Cybisa?

Cieszyłem się, dlatego że koledzy mnie wybrali. Kiedyś dostałem Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida [1975], ale ona była przyznawana przez krytyków.

Dlaczego to jest ważniejsze, kiedy artyści wybierają? Słyszałam to już od kilku osób.

Bo artyści nie patrzą na prace tak teoretycznie. Patrzą bardziej intuicyjnie, rozumieją wysiłek twórczy.

To jest nagroda dla malarzy.

Ja nie dzielę artystów na malarzy, rzeźbiarzy czy twórców instalacji.

Ale czuje się pan malarzem?

Jeśli malarzem, to na pewno nietypowym.

W tym roku ma pan wystawę retrospektywną w Zachęcie, pana praca jest pokazywana również na wystawie *Co po Cybisie?* [instalacja *Powietrze, pomieszczenie, przestrzeń*, 1971]. Chciałam zapytać jeszcze o wystawę *Język geometrii*, która miała miejsce również w budynku Zachęty w 1984 roku.

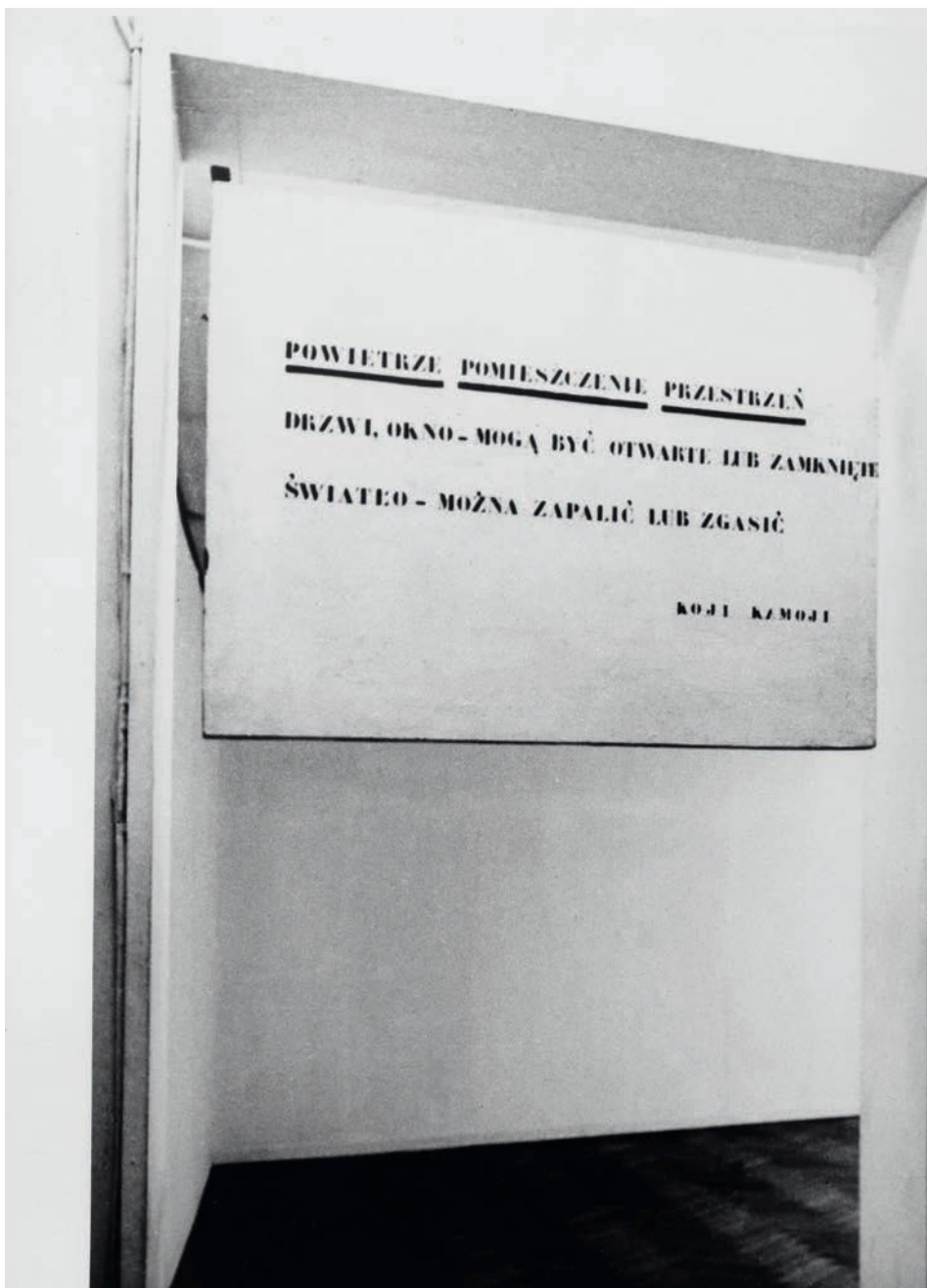
Wtedy był stan wojenny i niektórzy uważali, że nie należy robić wystaw w Zachęcie. A według mnie miejsce, gdzie się pokazuje, nie jest najważniejsze. Najważniejsza jest praca, można ją pokazać gdziekolwiek. Nie chciałem umieszczać mojej pracy w kontekście politycznym czy niepolitycznym. Ja rozumiałem to stanowisko, że Zachęta jest państwową galerią.

A co pan myśli o tej koncepcji Bożeny Kowalskiej „języka geometrii”? Czy pan się w tym odnajduje?

Dla mnie nie jest ważne hasło. Byłem zadowolony z pracy, którą wówczas pokazałem.

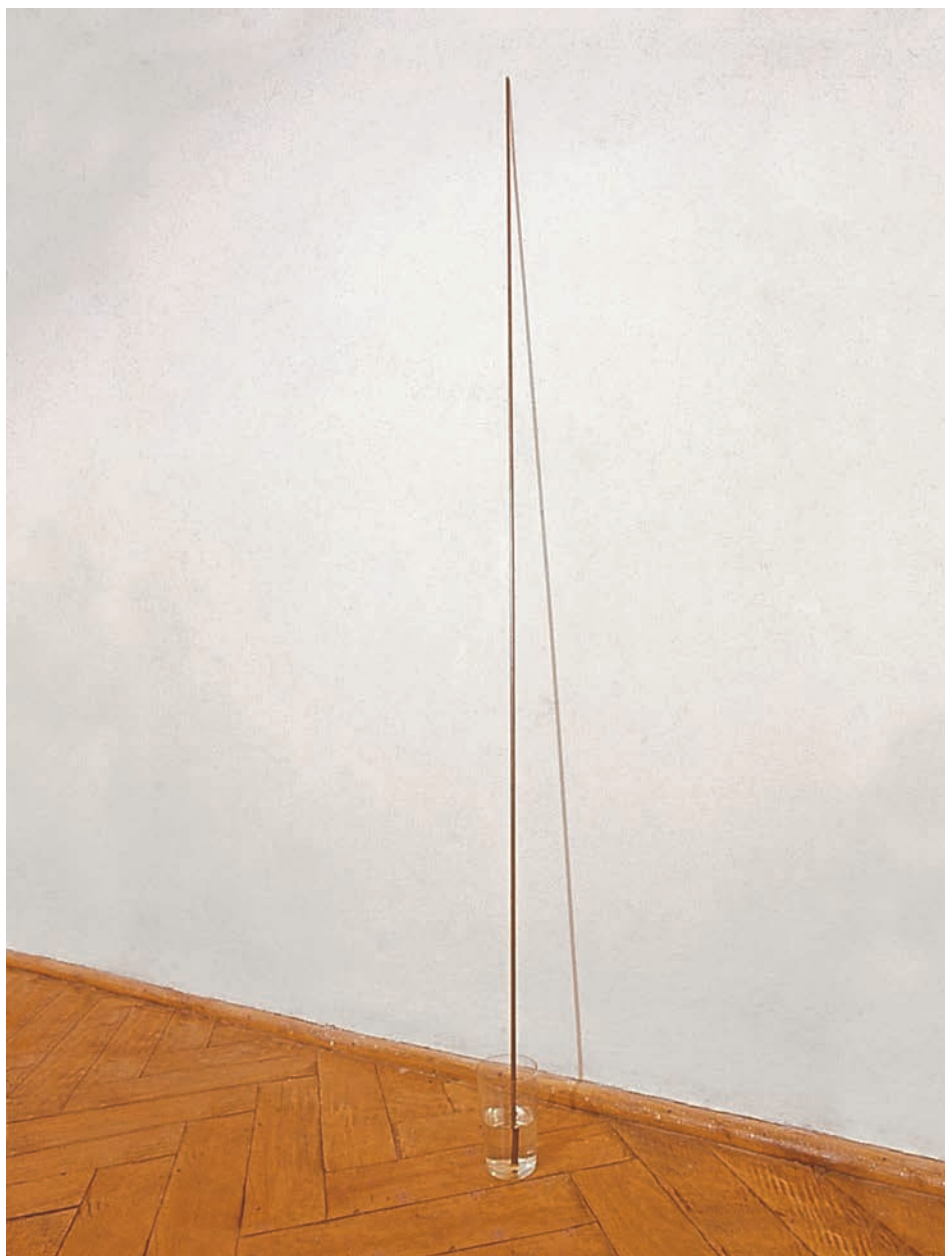
Ona się odnosiła do ówczesnej sytuacji?

Nie. Ale robiłem też prace polityczne. Na przykład trzy drewniane linijki malowałem na czarno i w środku przyczepiłem liść, który codziennie wymieniałem. Inną pracą tego typu robiłem razem z Włodkiem Borowskim w kościele.



Powietrze, pomieszczenie, przestrzeń, 1971, instalacja,
Galeria Foksal, Warszawa

Koji Kamoji



Cialo, 1980, instalacja: szklanka z wodą, pręt metalowy,
Galeria Piwna 20/26, Warszawa

Czy to był jedyny wpływ Polski na pana prace? Bo wszyscy łączą pana z tradycją japońską.

Najważniejsze były przyjaźnie. Z Edwardem Krasińskim, z Włodkiem Borowskim, Alfredem Lenicą, Erną Rosenstein, Mewą Łunkiewicz-Rogoyską. Nie interesował mnie styl, ale jakość pracy. Wszystko mi jedno, czy ktoś jest postimpresjonistą, czy konstruktywistą. Ważne jest, aby praca była dobra.

Oni byli zainteresowani awangardą — Strzemiński, Amedée Ozenfant...

Mnie sztuka współczesna interesowała cały czas. Nie chcę być traktowany jak jakiś egzotykc.

Teraz w Zachęcie ma pan dużo przestrzeni.

Piękne są te sale, tylko nie wiadomo, czy coś z tego wyjdzie. To największa przestrzeń, z jaką miałem do czynienia, zwłaszcza Sala Matejkowska. O wystawie zaczęliśmy rozmawiać 12 lat temu. Ówczesna dyrektor Agnieszka Morawińska chciała zrobić wystawę, ale ja nie mogłem ugryźć tej przestrzeni i przekładałem wystawę kilka razy.

A teraz?

Nawiązuję do poprzednich prac [*Łódki z trzciny*, 1997–2006], ale mniej jest elementów estetycznych, wszystko jest bardziej uproszczone. Nie ma muzyki, łódki, deszczu.

Taka przestrzeń nadaje się na wystawę retrospektywną.

Nieraz zauważałem, że niektóre pokazywane tutaj wystawy były przepełnione obrazami. Ja chciałem stworzyć jednolitą, odczuwalną za pomocą obrazów przestrzeń. To jest mój zamiar, zobaczymy, co z tego wyjdzie.

rozmawiała Karolina Zychowicz

Warszawa, 5 czerwca 2018



Teatr i film (fragment pracy złożonej z 24 obrazów i komentarzy do nich), 2003, olej, płótno, 40 × 35 cm, kol. Zachęty

Komentarz właściwy do obrazu

1. *Teatr i film* jest efektem pogłębionych badań nad problemami kultury w okresie hitlerowskich Niemiec. Obraz na podstawie fotografii przedstawiającej kręcenie jednej ze scen filmu *Triumph des Willens* (*Triumf woli*) w reżyserii Leni Riefenstahl.

Komentarz niewłaściwy do obrazu

1. *Teatr i film* jest efektem pogłębionych badań nad problemami kultury w okresie rozkwitu teatru i filmu w niedalekiej przeszłości. Scena przedstawia paradę podczas inauguracji sezonu teatralnego i filmowego *Triumf teatru i filmu*.

2016

Grzegorz Sztwiertnia

ur. 1968

Szukam przestrzeni między dyscyplinami

Marta Miś: Jaka sztuka kształtowała pana, zanim zaczął pan studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP?

Grzegorz Sztwiertnia: Przez pierwsze dwa lata liceum związani z postimpresjonizmem Paul Cézanne i Vincent van Gogh. Pociągała mnie u nich sprawa wielkiej przyjaźni — pierwszego z Emilem Zolą, drugiego z Paulem Gauguinem. Potem zacząłem wchodzić w ich buty i ćwiczyć przez naśladowanie. Później zainteresowali mnie artyści związani z amerykańskim minimalizmem, rosyjskim suprematyzmem, a także Wols, Anselm Kiefer, Panamarenko czy Robert Ryman. I jeszcze Joseph Beuys — głównie dzięki słynnej błękitnej monografii... Najważniejsi jednak byli (i są do dziś) Ad Reinhardt i Eva Hesse — do tej pory ich twórczość jest żelazną pozycją w mojej pracy dydaktycznej. Później pojawił się jeszcze Frank Stella. To była tradycja, którą wpoił mi nieżyjący już artysta i mój przyjaciel Andrzej Szewczyk; w pracowni miał ogromną bibliotekę — sztuka współczesna i najwięksi artyści XX wieku. Ta biblioteka stanowiła dla mnie punkt odniesienia. A to kazało mi szukać czegoś więcej niż problemy rozstrzygania płótna przez kolory i formę. Można powiedzieć, że od początku byłem jakoś tam konceptualistą.

Dlaczego wybrał pan pracownię Jerzego Nowosielskiego?

Ciekawy był kontrast pomiędzy koncepcją artystyczną i życiową Nowosielskiego — czyli wschodniej tradycji ikonopisarstwa — a równie bliską mi koncepcją sztuki i artysty, jaką sformułował Andy Warhol. To byli dwaj podstawowi oponenci tworzący mój „model problemowy” (dopiero znacznie później dotarło do mnie, że obaj byli Łemkami). Nowosielski był idealnym wyborem przez swoją dwoistą naturę (podobnie jak Szewczyk). Był wpływowym, bardzo poważanym malarzem (najczęściej, obok Stażewskiego, przywoływanym przez Szewczyka). Jego pracownia w ASP miała bardziej strukturę komuny. W tamtym czasie to było jakby skrojone pod mnie — pod mój temperament, ciągoty prospołeczne, ironię, która wtedy też

zabarwiła moje spojrzenie na świat. Ciągnęło mnie do grupy i działań kolektywnych. Pracownia Nowosielskiego mi to dała. I wiele swobody.

A malarstwo?

Gdy w 1991 roku poznałem Marka Chlandę, bardzo zainteresowałem się jego koncepcją „miejsca rysunkowego”. To było odkrywcze, szczególnie dla studenta takiej zamkniętej uczelni jak Akademia krakowska. I wtedy — na IV roku — postanowiłem skupić się tylko na rysowaniu. Wyciągałem wnioski z „moich” minimalistów, ale też z Malewicza i jego wyprowadzania suprematyzmu z ikony. Wyrosłem więc w pewnej oszczędności środków wyrazu i na rok przestałem malować. Nie podobało mi się to, co działo się w malarstwie w Krakowie, gdzie rządził postkoloryzm.

Nie było mistrzowskiego modelu pracowni?

W latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych funkcjonował tylko model „mistrz i uczniowie”. U Nowosielskiego problem był inny. Jego dydaktyka polegała na rzucaniu dziwnych sformułowań, intelektualnych paradoksów (w stylu koanów w tradycji buddyzmu zen). Budził się rano z jakąś myślą, jechał do pracowni i przedstawiał nam tę myśl w nagiej formie — bez żadnych objaśnień czy sugestii. I trzeba było sobie z tym jakoś poradzić. Dlatego w pracowni Nowosielskiego byli albo naśladowcy, albo ci, którzy robili rzeczy kompletnie inne. Ja byłem naśladowcą, podróżnikiem wewnętrznym, neuronautą. Ta mimikra szła mi na tyle sprawnie, że już na pierwszym roku Nowosielski wytypował mnie do udziału w „ekskluzywnym” plenerze w Bułgarii. Na tym zakończyła się moja instytucjonalna edukacja malarska, postanowiłem dać sobie na kilka lat spokój z malowaniem. Gdy w 1994 roku nieśmiało wróciłem do malarstwa, obrazy służyły mi jako ilustracje własnych koncepcji i pomysłów. Nazywałem swoje realizacje malarskie tablicami, wyciągając wnioski z działalności dydaktycznej Beuysa. Poza tym opierałem się na tworzeniu obiektów i instalacji jako modeli biologiczno-społecznych, utopijnych systemów.

Od czego zaczął pan myślenie o całej realizacji?

Od jakiegoś intrygującego dokumentu, który znalazł się moich rękach. Tak było w 1997 roku, kiedy szperając w *Psychiatrii klinicznej* Tadeusza Bilikiewicza, natknąłem się na zdjęcie uśmiechającego się schizofrenika, które potem zapoczątkowało serię tablic *Psychotropy*. Mężczyzna zamordował, spalił w piecu i zjadł swoją matkę. Fotograf milicyjny sfotografował go w chwili, gdy zapytany: „Dlaczego pan to zrobił?”, uśmiechnął się. Jak przeczytałem tę historię, doznałem olśnienia: chcę tropić takie sprawy i wynajdywać ukryte, paradoksalne związki. Uśmiechnięty schizofrenik znalazł się na dużym obrazie-tablicy i stanowi punkt zwrotny w mojej „karierze”. Niewinny uśmiech nie istnieje...

Pańskie obrazy — razem z obiektami, tekstami — tworzyły całość. Ale na początku była księga?

Raczej zetknięcie z jakimś przypadkiem. Najbardziej interesowało mnie odkrywanie ukrytych porządków, czegoś, co niesie ze sobą dużo więcej niż prosty opis. *Psychotropom* — cyklowi wielkoformatowych portretów schizofreników i osób z dysfunkcjami neurologicznymi — towarzyszyły zbudowane przeze mnie niby-drzwi z dwoma „judaszami”, przez które oglądało się wystawę. Lewy wizjer obraz oddalał, prawy przybliżał, tworząc rozdwojenie oglądu sytuacji. Obiekt wzmacniał to, co przedstawiały obrazy, na których przenikały się dwie natury portretowanych osób.

W swoim malarstwie swobodnie porusza się pan między figuracją a abstrakcją. Bazuję przede wszystkim na umowności, fragmentaryzacji, detalu, wycinku; nie mam ambicji przedstawiania całości, portretowania zamkniętych narracji. Interesują mnie sfery życia najbardziej jaskrawe, traumatyczne, bulwersujące, ponieważ wymykają się racjonalnemu wytłumaczeniu i to one tworzą fundament naszego świata. Wojenne, obozowe i wysiedleńcze doświadczenia, które dotykały naszych bliskich, tworzą oś mojej tożsamości. Konwencja realistyczna pozwala „naukowo” zbliżyć się do problemu, abstrakcyjna zaś służy do wyniesienia go na inny poziom. Czyli jest to racjonalizowanie — środkami właściwymi sztukom wizualnym — ciemnych stron doświadczenia człowieka. Już w intencji te rzeczy oparte są na fragmentach lub zarysach. Końcowym efektem ma być nadanie temu jakiegoś sensu, przepracowanie traumy.

Świadomie postępuje się pan kolorem, także poprzez rezygnację z niego. Moje podejście do koloru wiąże się z głównym motywem, jakim się interesowałem — skórą. Przenosiłem płaszczyznę na płaszczyznę — powierzchnię skóry na powierzchnię płótna. Czerwone wypryski, brązowe znamiona, blade blizny czy różne odcienie cielistości, brzoskwini, ochry tworzyły mój katalog odniesień wizualnych malarskiego języka. Uważałem, że taka koncepcja kolorystyczna będzie dobrą przykrywką dla drastycznych treści, jakie przedstawiałem. Chciałem zastosować gamę, która byłaby w miarę neutralna, przyjazna, jakoś oswojona. Nie interesowały mnie kwestie zajmujące kolorystów. Moje wybory, również kolorystyczne, są bardziej konceptualne.

W serii monochromatycznych obrazów *Teatr i film* z 2003 roku analizuje pan ikonografię totalitarną, a jednocześnie poprzez opisy — prawdziwy i fałszywy — konceptualizuje ich odbiór.

Przypadkowo trafiłem na książkę Łukasza Drewniaka *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*. Najbardziej zainteresowała mnie nie tyle bezbronność pozbawionego komentarza obrazu, ile jego złowieszcza neutralność. Na przykład zdjęcie pokazujące ofiary

zbombardowanego przez aliantów Berlina leżące na podłodze ogromnej sportowej hali wywołuje skojarzenia ze zdjęciami z warsztatów aktorskich Grotowskiego. Nie możemy więc wierzyć samemu obrazowi, komentarz nadaje mu sens i ostrość.

A malowanie na podstawie fotografii?

Zadałem sobie pytanie, jaką rolę pełni zdjęcie dla obrazu malarskiego. Luc Tuymans zauważył, że malarstwu jest bliżej do filmu niż do fotografii. Na początku wydawało mi się to mało zrozumiałe. Ale potem pomyślałem o Cézannie, który malował motywy, postacie czy obiekty w czasie niekończących się sesji. Te obrazy były prawie filmowym zapisem procesu obserwacji i wyciągania malarskich wniosków, rozstrzygnięć.

Wydaje mi się, że często malarstwo uwalnia obraz fotograficzny. Buduje przestrzeń pozakadrową lepiej niż oryginał.

I to jest właśnie filmowe. Cały czas dokonujemy montażu: tniemy, łączymy, przekładamy. Już Grotowski zauważył, że finalny montaż teatralnego spektaklu odbywa się w głowie widza. Czytając *Wiedzę tajemną* Davida Hockneya, zrozumiałem, dlaczego fotografia jest bezużyteczna dla malarstwa: bo gdy w przeszłości malarze wykorzystywali różne optyczne instrumenty, jak *camera obscura* czy *camera lucida*, nie obcowali przecież z reprodukcją, tylko z projekcją. Malowali żywy obraz, jak z natury. W cyklu *Teatr i film* też chodzi o ambiwalencję obrazu.

Kiedy sięgnął pan po medium filmowe?

Gdy kupiłem pierwszą kamerę, czyli w roku 2001 — to już była kamera cyfrowa, więc te formy trudno nazwać tradycyjnie „wideo”, Nagrywałem jeden do jednego to, co obserwowałem, konstruowałem czy aranżowałem. Obraz filmowy dopełniał przestrzenie, które budowałem w innych mediach (instalacje, obiekty, environment). Poza tym film jest dla mnie jednym z najważniejszych zjawisk w kulturze. Oglądam dużo filmów, czytam o nich i inspiruję się nimi.

Biorąc na warsztat *Psychozę* Alfreda Hitchcocka i *Psychola* — remake Gusa Van Santa zrealizowany ujęcie po ujęciu jak oryginał — zwrócił pan uwagę widza na formę filmową.

Kiedy Van Sant pokazał swoje dzieło, krytycy pukali się w czoło. Po co kręcić to samo co Hitchcock, identycznie? A to jest fascynujące, że ktoś chce jeszcze raz prześledzić skomplikowany proces tworzenia emblematycznego arcydzieła, ale w innych warunkach i czasach. Chciałem sprawdzić, co się stanie, gdy nałożę te obrazy na siebie, lekko manipulując czasem ich trwania, aby je dopasować. I efekt mnie bardzo zaskoczył, bo pojawiły się jakby rozklejenia osobowości, schizofreniczność samej materii filmowej. To było to *psycho*. Prawdziwa psychoanaliza obrazu filmowego.

Wróćmy do malarstwa — otrzymał pan Nagrodę im. Jana Cybisa. Nagroda miała dla pana znaczenie?

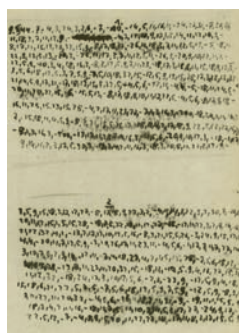
Dalej jest dla mnie ważna, bo jej dobrodziejstwa odczuwam do dzisiaj, na różnych poziomach. Zmobilizowała mnie, żeby w końcu popracować nad katalogiem, który przedstawia to, co zrobiłem w trakcie 25 lat... A ponadto tę nagrodę przyznają malarze, których w większości od bardzo dawna cenię (niektórymi wręcz się inspiruję). Wbrew pozorom nigdy nie zrezygnowałem z malarstwa. Wydaje mi się, że jest ono najbardziej bezwzględny i precyzyjny sprawdzian opanowania języka wizualnej reprezentacji.

Czyli jednak malarstwo...

Ostatnio przeczytałem, że bardzo dużo osób ma lęk przed wykazaniem im niekompetencji. I ja prawdopodobnie też na to cierpię. Jestem wiecznie poszukującym perfekcjonistą. Moje różnorodne działania są wyrazem tego, że nie chciałem zostać sformatowany i zaszufladkowany. Ale też nie chciałem się profesjonalizować i być pod tym względem oceniany. Kiedy ktoś jest murarzem i krzywo wymuruje ścianę, widać to. A jak ja krzywo namaluję koło, to co będzie widać? Tak samo jest z pisanem — piszę, ale nie jestem pisarzem. Maluję, ale nie jestem malarzem. I to nie jest kokieteria. Opanowałem wiele różnych narzędzi na tyle niedoskonale, że cały czas mogę się uczyć (Szewczyk), improwizować (Sztwiertnia) i być zaskakiwanym (Nowosielski). Bo tak naprawdę najbardziej interesuje mnie szukanie przestrzeni i możliwości między dyscyplinami.

rozmawiała Marta Miś

Warszawa, maj 2018





Opał, 2009, olej, płótno, 2 obrazy 170 × 150 cm każdy, reprodukcja (namalowany awers i rewers kartki — zaraz przed napisaniem zaszyfrowanego grypsu obozowego ruchu oporu, informującego o buncie Sonderkommando w 1944 roku w KL Auschwitz, oraz reprodukcja grypsu obozowego ruchu oporu z informacją o buncie Sonderkommando).

Komentarz do pracy:

Tytuł *Opał* odnosi się do:

- A — Romana Opałki i jego obrazów liczonych. Tu słowo „opał” sugeruje większą powagę (zamiast projektu na życie — przeżycie).
- B — Sonderkommando — wiadomo, czym się zajmowało (krematorium) — bliskość pieców i ognia.
- C — Papier jako opał, podpałka itd. nadpalona kartka; kto tego nie robił, jak zabrakło zapalek?
- D — Fantazja. Może tekst jest napisany sokiem z cytryny — ujawni się nad płomieniem świecy.



*Polacy formują flagę narodową, 1997, olej, ołówek, płótno,
54 × 38 cm, kol. Zachęty*

2017

Włodzimierz Pawlak

ur. 1957

Polskie abstrakcje

Profesorowi Rajmundowi Ziemiemu

Ani demonom, ani ich ofiarom nie zabrakło poczucia humoru.
Zabrakło Horacego, by skomentował te dziwne formy.

Zmysł porządku zmniejsza uczucie niewygody
tych, co udręczeni, szukali schronienia w obrazie.
Człowiek sięga wizji człowieka,
przed zawikłaniem i nieokreślonością.

Rób wszystko jak potrafisz,
żeby dowieść: barwy, formy i materii. Światła i przestrzeni.
Punktu, jakości spostrzeżeńowych.

Zwykle znaki objaśnia się przez definicje,
poddają się dalszemu wyjaśnianiu,
Wszelka zmiana polega jedynie na rekombinacji elementów.
Najogólniejszy system znaków,
ich analiza musi mieć swój kres, nieprzedstawieniowy i niefiguratywny.
Organizowani przez wyobraźnię i rozważający uniwersalne prawa
rządzące bytem.
Oderwani od konkretnych przedmiotów, od rzeczy materialnych.

Chcieli od razu odejść, ale to słabość nie dla ludzi.

Włodzimierz Pawlak

październik–listopad 2011

Ucieczka w przeszłość

Pani Bożenie Kowalskiej

Sztuka posepną
przeszłość nie powróci w Dolinę Królów.

Planeto jeszcze jednego dnia i nocy
dobrych jak kroki Japonki.

Kraju lilii i siadających jaskótek
w głowach jednorożców.

Świecie nazw nie przetrwałych w nazwie,
żałobo utraconych nadziei.

Czasie Sodomy i Gomory
zazdrośnie strzegący tajemnicy,
czasie zapomniany,
czasie szklistych oczu kochanek,
czasie radości,
czasie zabawy,
czasie dni ognia w nasionach uprawnych.

Bezradna przeszłość
w okrucieństwie losu czas ukąszonej królowej,
czas rozszarpanego księcia
— chodzą tam nie raz pasterze
po piramidach słońca, po piramidach księżycy
drogą żywych ku drodze zmarłych,
gdzie czeka rytualny miecz.

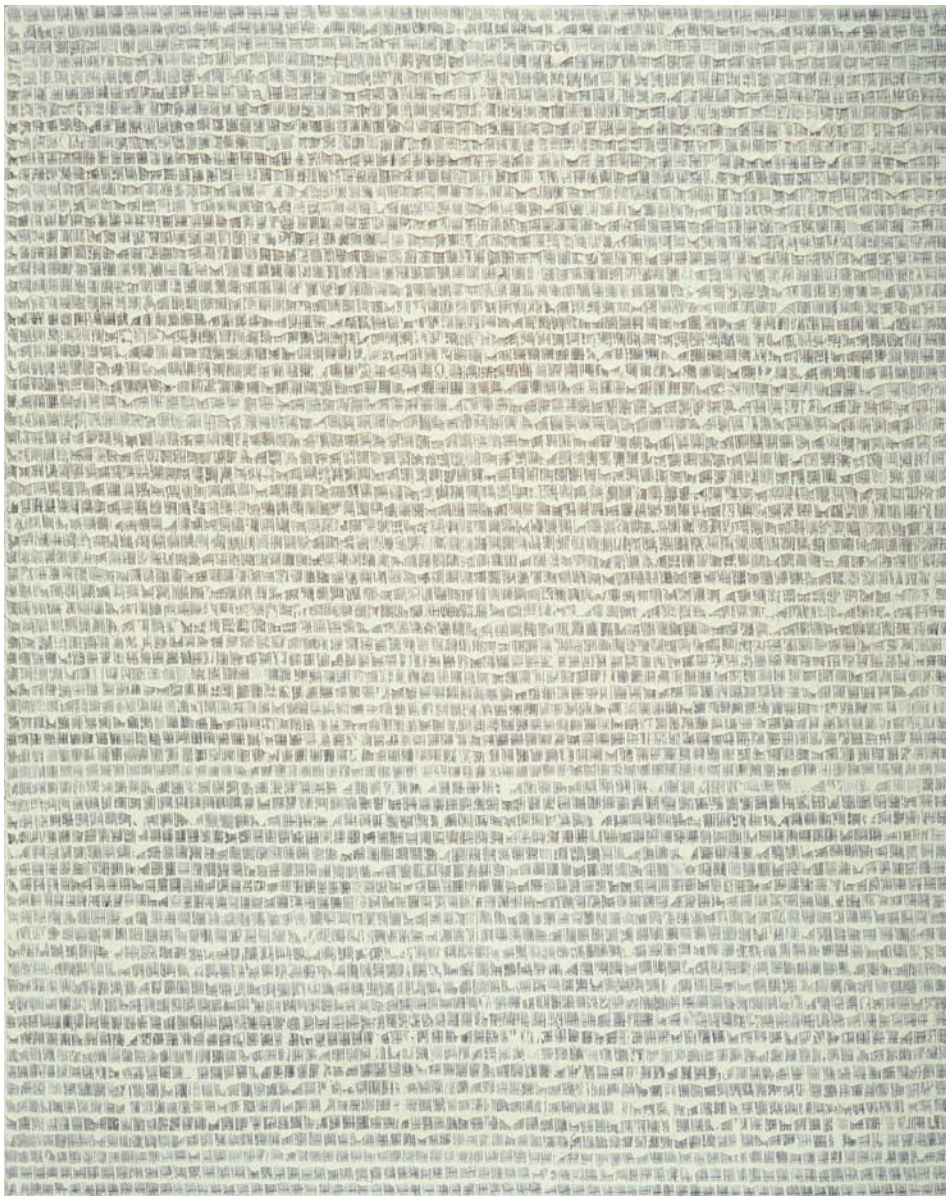
Włodzimierz Pawlak

13 stycznia 1980



Dziennik nr 1, 1988, olej, płótno,
160 × 200 cm, kol. Zachęty

Włodzimierz Pawlak



*Dziennik nr 30, 1991, olej, ołówek, płótno,
200 × 160 cm, kol. Zachęty*

Próba portretu

Skłonni jesteśmy widzieć twarz
w obecności oczu, w dowolnej konfiguracji.
w obserwacji na wprost i w profilu.

Po identyfikacji następuje wysiłek zakotwiczeń.

Jak można widzieć na pewno, co jest zamierzone jako twarz?
Czy to, co przypomina twarz, jest dziełem przypadku czy znaczenia?
Czy formowaniem drugiej twarzy? Tworzeniem drugiego profilu
w niewyjaśnionym upodobaniu,
w sprowadzeniu do wspólnego mianownika.
Poszukiwania zdają się nie mieć końca.

Włodzimierz Pawlak

październik–listopad 2011



Kolebka chrześcijaństwa i tygiel demokracji, 1988, olej, płótno,
200 × 360 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie



Wystawa

Co po Cybisie?

15 września–16 grudnia 2018



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
dyrektorka: Hanna Wróblewska

kurator: Michał Jachuła
współpraca: Julia Leopold
projekt ekspozycji: Paulina Tyro-Niezgoda
realizacja: Marek Janczewski i zespół
program edukacyjny: Zofia Dubowska, Karolina Iwańczyk

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

sponsor wernisażu:

Freixenet

patroni medialni:

artinfo.pl

STOLICA
WARSZAWSKI MAGAZYN KULTURNY

Książka

Co po Cybisie?

pod redakcją Michała Jachuły i Małgorzaty Jurkiewicz

koordynacja wydawnicza: Dorota Karaszewska

projekt graficzny: Magdalena Piwowar

wybór prac: Michał Jachuła

redakcja: Małgorzata Jurkiewicz

współpraca redakcyjna: Julia Leopold

kwerenda archiwalna (współpraca): Natalia Jakoniuk, Marta Zajkowska

zdjęcia: Piotr Bekas (s. 256, 260), Dariusz Buławski (s. 276–277),

Grzegorz Dąbrowski (s. 188), Krzysztof Deczyński (s. 154–155), Jan Dobkowski

(s. 166, 168–169), Jerzy Gładyski (s. 17, 19, 24, 26, 36, 39, 48, 51, 54,

56, 65, 68, 73, 88, 92, 93, 102, 104, 107, 108, 112, 143, 148, 151, 153, 162,

170, 172, 175, 176, 179, 180, 199, 204–205, 236, 239, 242–243, 244,

250, 265, 268–269, 270, 284–285, 296, 322, 330, 333, 334), Bartosz Górka

(s. 295), Marek Horwat (s. 303, 304), Filip Klin (s. 132, 138–139), Marek Krakowski

(s. 30), Marek Krzyżanek (s. 60–61, 230, 234, 235, 314), Marcin Kucewicz

(s. 156, 160, 161, 312), Piotr Maciuk (s. 192), Mariusz Michalski (s. 191),

Mariusz Michalski i Barbara Wójcik (s. 78, 79), Jan Mierzejewski (s. 182, 185, 186),

Jakub Płoszaj (s. 246–247), Tadeusz Rolke (s. 320), Daniel Rumiancew

(s. 53, 74, 77, 196, 209, 286, 289, 290, 292), Jadwiga Sawicka (s. 300),

Jacek Sielski (s. 146–147, 313), M. Strokowski (s. 16, 120, 121),

W. Szoltyś (s. 72, 200, 262), Zygmunt Targowski (s. 319), Grzegorz Zabłocki

(s. 212, 215 z prawej, 308), Maciej Żywolewski (s. 40, 43)

opracowanie zdjęć: MESA

druk: Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-70-2

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

Tekst *Zagadka Cybisa*, rozmowy z malarzami przeprowadzone w 2018 roku

oraz projekt graficzny dostępne na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska

Podziękowania

Za wypożyczenie prac na wystawę i udostępnienie materiału ilustracyjnego do książki podziękowania zechcą przyjąć artyści oraz następujące osoby i instytucje:

Marcin Berdyszak
Maria Berdyszakowa
Helena i Igor Czerneccy
Grzegorz Dąbrowski
Emilia Małgorzata Dłużniewska
Kajetan Dłużniewski
Jerzy Gładyski
Grzegorz Musiał
Krzysztof Musiał
i inni, którzy wolą zachować anonimowość

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
Galeria Arsenał w Białymstoku
Galeria i Dom Aukcyjny NAUTILUS, Kraków
Galeria Le Guern, Warszawa
Galeria Starmach, Kraków
Galeria Studio, Warszawa
Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa
Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Muzeum Lubelskie w Lublinie
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Muzeum Narodowe w Krakowie
Muzeum Okręgowe w Toruniu
Muzeum Sztuki w Łodzi
Muzeum Śląska Opolskiego, Opole
Muzeum w Raciborzu

