

**ANDRZEJ S.
KOWALSKI**

malarstwo
rysunek

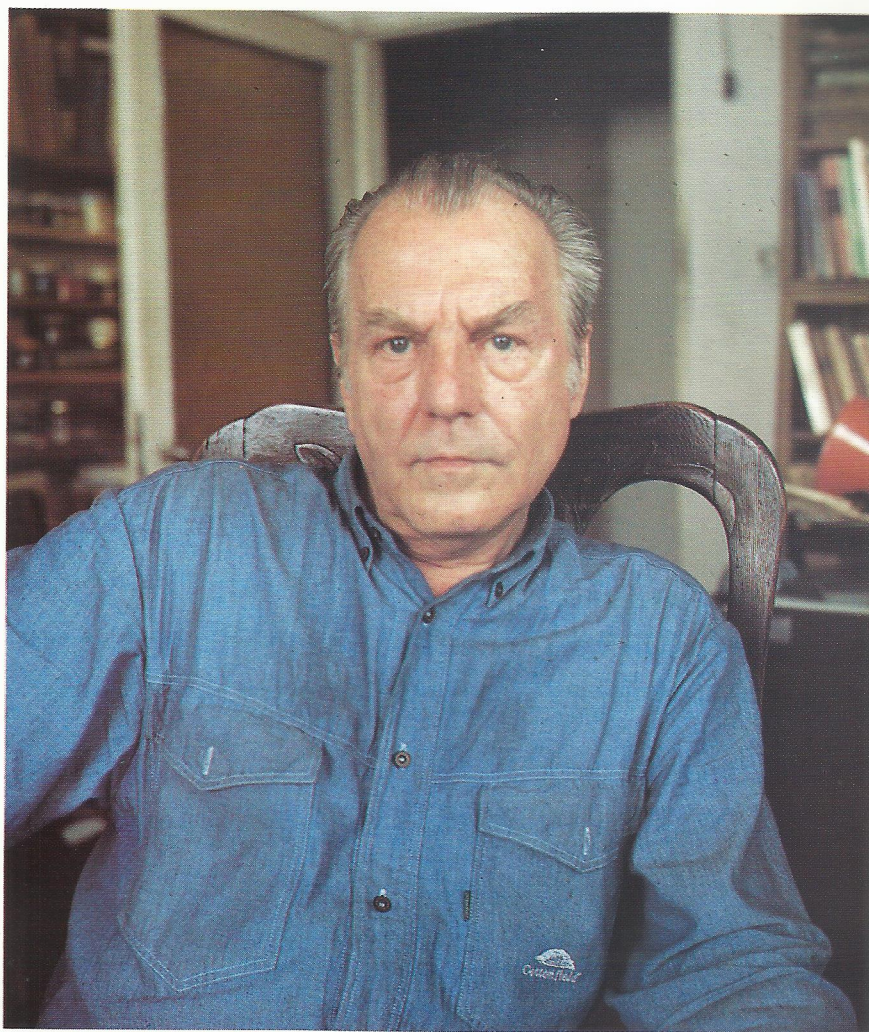
GALERIA KRONIKA
CENTRUM SZTUKI
W BYTOMIU

CENTRUM SZTUKI W BYTOMIU
UL. RYNEK 26
NR KAT. 1/91
KOMISARZ WYSTAWY
LEONARD JASZCZUK
OPRACOWANIE GRAFICZNE
PLAKATU, KATALOGU, ZAPROSZEŃ
MARIAN OSLISŁO
FOTOGRAFIE
STANISŁAW MICHALSKI
fotografie do katalogu wykonano
na materiałach firmy KODAK

**ANDRZEJ S.
KOWALSKI**

malarstwo
rysunek

25 październik - 28 listopad
1991



Andrzej S(eweryn). Kowalski
27 Stycznia 25/29
40-026 Katowice
tel.: 51-48-40

Ur. w 1930 w Sosnowcu.

W 1955 kończy Wydział Malarstwa krakowskiej ASP uzyskując dyplomy: Artysty Malarza w pracowni Adama Marczyńskiego i Artysty Grafika w pracowni Ludwika Gardowskiego. W katowickiej uczelni pracuje od 1959 – obecnie w stopniu profesora. Oprócz pracy w Akademii w latach 1975–78 wykłada w filii UŚI. w Cieszynie, a w latach 1989–90 na Wydziale RTV tegoż uniwersytetu.

W październiku 1980 Wydział wybrał go kandydatem na stanowisko dziekana i został mianowany na to stanowisko w styczniu 1981. 13 grudnia tegoż roku internowany. Po zwolnieniu, w styczniu 1982, składa rezygnację ze stanowiska dziekana.

W marcu 1982 zostaje członkiem kat. Biskupiego Komitetu Pomocy Więzionym i Internowanym przemianowanego później na Biskupi Komitet Pomocy "Miłość i Sprawiedliwość Społeczna".

Do ZPAP wstąpił w 1955. Od 1961 w Okręgu Katowickim pełnił kolejno funkcje Członka Zarządu Okręgu, Sekretarza Zarządu Okręgu, Przewodniczącego Sekcji Malarstwa i Rzecznika Dyscyplinarnego. W międzyczasie na walnym Zjeździe został wybrany Członkiem Zarządu Głównego Sekcji Malarstwa i jej v-Prezesem, a także Członkiem Komisji Statutowo-Regulaminowej ZPAP.

Od momentu bezprawnego rozwiązania ZPAP bierze udział w warszawskich utajnionych pracach grupy kolegów, które stanowią próbę przeciwstawienia się dezintegracji i kolaborowaniu środowiska plastycznego, oraz utrzymania ciągłości organizacyjnej ZPAP. Uczestniczy ponadto w pracach tzw. "Okna". Bierze udział w pozaoficjalnych zjazdach i sympozjach w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznaniu. W 1989 jest jednym z kilkunastu reprezentantów środowiska plastycznego na "niezależnym forum kultury'89".

Dwa paromiesięczne pobyty za granicą: Paryż 1961; Moskwa, Leningrad 1972.

Od 1958 jest członkiem Grupy Krakowskiej, będąc jako Zagłębianin członkiem Grupy Zagłębie, a także od 1965 członkiem Grupy Arkat.

Wystawy zbiorowe w kraju: związkowe ogólnopolskie i okręgowe, Grupy Krakowskiej, Grupy Zagłębie i Grupy Arkat. Między innymi:

I Ogólnopolska Wystawa Grafiki i Rysunku, Warszawa 1956;
III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1956;
Wystawa Sztuki Młodych Okręgu Krakowskiego, Kraków 1957;
III Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki "Jesień Bielska", Bielsko-Biała 1965 (Srebrny Medal);
Konfrontacje, Koszalin 1969;
III, IV i V Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin 1966/68/70;
Wystawa 30-lecia, Katowice 1974;
Wystawa "Brzozowski – Przyjaciele i Uczniowie", Poznań 1981;
Wystawa 14 Pedagogów Katowickiego Wydziału Krakowskiej ASP, Katowice, Krypta Katedry 1987;
Wspólnota, Katowice, Muzeum Diecezjalne 1987;
Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania, Warszawa 1987;
Obecność '88, Warszawa 1988;
Wspólnota, Katowice, Muzeum Diecezjalne 1989;

Wystawy zbiorowe za granicą: Frejus 1959; Paryż 1959, 1961, 1963, 1974; Chicago 1961; Kopenhaga 1962; Detroit 1962; Michigan 1962; Awinion 1963; Ottawa 1963; Morawska Ostrawa 1964/5; St. Laurent du Pont 1965; Wiedeń 1976.

Wystawy indywidualne w kraju i za granicą: Kraków 1959, 1962; Genewa 1960; Paryż 1961; Katowice 1964; Poznań, Szczecin 1966; Sosnowiec 1972;

Od 1958 do 1960 współpracuje z eksperymentalnym "Teatrem 38".

W latach 1958–1959 jest członkiem zespołu redakcyjnego "Zebry". Między innymi drukuje w niej cykl krótkich impresji pt. "Z notatnika malarza", oraz artykuł "O kilku nielogicznościach i kompleksie strachu", w którym przeciwstawia się próbie oportunistycznej amnestii dla tzw. socrealistów.

Pośród innych jego publikacji ukazały się również:

Mecenat państwowy i społeczny. Biul. ZPAP Nr 3-4/73;
Uwagi o plakacie. Projekt Nr 109/75;
Sierpniowe "dosyć". Poglądy, Katowice 1981;
Ponure dzieje pewnej selekcji. Zeszyt Tematów Polskich Nr 1/83, Katowice. Czasopismo podziemne – psd. Andrzej Surowiec;
Ponadto jest autorem całej powieści – opowiadania pt. Powrót, wydanej przez Instytut Wyd. PAX. Psd. Andrzej Seweryn. (Biblioteka Ziem Zachodnich).

Ważniejsze realizacje (daty ukończenia):

Polichromia oraz Stacje Drogi Krzyżowej, Kościół Zamkowy, Będzin, 1974;
Stacje Drogi Krzyżowej oraz obraz ołtarzowy, Kamionka koło Mikołowa, 1976;
Stacje Drogi Krzyżowej, Boguszowice; 1978;

Stacje Drogi Krzyżowej oraz projekt wystroju i wyposażenia prezbiterium Kościoła Św. Antoniego w Jaśle, 1980; – Realizacja krzyża ołt. oraz spawanej ze złomu met. figury Chrystusa i metaloplastyki mebli wykonana przez inż. Bronisława Włodarskiego.

Obraz ołtarzowy oraz Stacje Drogi, Brudzowice koło Siewierza, 1985.

7 mozaik dla Śląskiej Akademii Medycznej, Katowice-Ligota, 1989. Przy realizacji współpracowali: Tadeusz Czober, Jerzy Handermänder, Roman Starak.

Pierwszą, od 1972 roku, wystawę indywidualną Andrzeja S. Kowalskiego powinno poprzedzać rzetelne, historyczno-krytyczne opracowanie twórczości tego artysty poprzedzone pełnym skompletowaniem rozrzuconych w muzeach i prywatnych kolekcjach prac artysty a także literatury i bibliografii. Praca ta wymagałaby miesięcy a wstęp, jak to zazwyczaj bywa, trzeba oddać "na wczoraj". Uważam jednak, że takie opracowanie jest niezbędne i konieczne dla udokumentowania dziejów polskiej sztuki powojennej. To zadanie muzealników i sądzę, iż zgodzą się ze mną, że na takie opracowanie i dużą monograficzną wystawę twórczość artysty w pełni zasługuje. Gratulując Danucie i Leonardowi Jaszczukom pomysłu zorganizowania pokazu prac Andrzeja S. Kowalskiego, która zainauguruje działalność Galerii Kronika w nowo powstałym w Bytomiu Centrum Sztuki zastanawiam się, że wcześniej nie ubiegły ich muzea Śląskie w Katowicach czy Górnos Śląskie w Bytomiu. Ja jestem pozornie usprawiedliwiony, z domieszką goryczy, bowiem Andrzej S. Kowalski nie zaakceptował naszej propozycji wystawy w katowickim Biurze Wystaw Artystycznych.

Powtórzę, że można tylko pogratulować Jaszczukom pomysłu zaproszenia do pierwszej wystawy w ich galerii tego właśnie artysty. Prezentacja, po tak długim czasie, dzieł Andrzeja S. Kowalskiego będzie wydarzeniem artystycznym – jestem o tym przekonany. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że zorientowani w dziejach sztuki odbiorcy, środowisko artystyczne, wychowankowie artysty, aktualni studenci, wreszcie liczne grono muzealników zetkną się z twórczością artysty, który jest jedną z najsilniejszych osobowości naszego artystycznego świata. Siła owej osobowości, tak bardzo aktywnej twórczo w latach sześćdziesiątych w późniejszym okresie wyrażała się bardziej w charyzmie intelektualnej osobowości niż w twórczości – jak mawiają plastycy – własnej.

Prac Andrzeja S. Kowalskiego w latach siedemdziesiątych nie spotykało się na wystawach zbiorowych (nieobecności w życiu wystawienniczym lat osiemdziesiątych nie trzeba chyba komentować) i chociaż jest to opinia krzywdząca artystę – bo przecież stale tworzył – nie ekspozycjonował swoich prac. Stąd też się bierze moje przywydywanie zainteresowania jego wystawą. Jak mają się teorie artysty, jego krytyka innych twórców, niespisywane monologi o sztuce do tego co sam robił? W rozmowach prowadzonych przed wystawą słyszę pełne ciekawości, ale i sceptycyzmu pytania - co Kowalski pokaże, przecież nie wystawia, na pokazach zbiorowych ekspozycje s t a r e prace, czy to co pokaże będzie ś w i e ż e ? Odpowiadam zatem – miarę "starości" przykłada się do skarpetek, zaś kategorię "świeżości" do jaj kurzych.

Zestaw prac Andrzeja S. Kowalskiego prezentowanych w Galerii Kronika nie jest retrospektywą, ani pokazem "nowych" realizacji. Jest pewnym wyborem – propozycja wystawy została złożona artyście ledwie miesiąc temu – jednak pozyskane ze zbiorów prywatnych, a przede wszystkim wyciągnięte z archiwum artysty nieznanne prace będą zaskoczeniem. Sądzę, że stworzą – nie chcę użyć słowa "nowy", ale, mimo braku pewnych ważnych prac, wierny wizerunek artysty.

Początkowy okres twórczości Andrzeja S. Kowalskiego z połowy lat pięćdziesiątych, a więc ostatni rok studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i lata tuż po, reprezentowany jest na wystawie rysunkami i szkicami. Figlarne kompozycje rysunkowe z wpływami klasycyzującego okresu Picassa, pogłosy syntetyzującego myślenia Klee, "surrealistyczne" rysunki, gdzie na tle kopalnianych szybów przedstawione są odaliski, rysunkowe szkice dyplomowe oddające zauroczenie artysty twórczością Tadeusza Kulisiewicza, oraz perełki wystawy rysunkowe kompozycje abstrakcyjne, z końca lat pięćdziesiątych, niestety zachowane w nie najlepszym stanie, ale których obecność na wystawie dobrze ukazuje rodzenie się w świadomości artysty problemu ewolucji i zmienności formy. Tych kilka ledwie niewielkich kompozycji wywarło na mnie duże wrażenie przez elegancję i płynność poddanej dyscyplinie kompozycji. Dalej ukazany jest zestaw obrazów, „gwaszy, rotopiscatur (własna technika monodruku artysty) – cykl kompozycji abstrakcyjnych powstałych od roku 1958, daty przyjęcia Andrzeja S. Kowalskiego do Grupy Krakowskiej,¹ do roku 1965. Alfred Ligocki pisał o widocznej w tych pracach – "(...) precyzyjnej kompozycji budowanej z dużych kolorowych płaszczyzn, których geometryczną oszczędnością rozmiękczała nieregularność strzępiastych konturów. Płaszczyzny te pokrywały subtelne układy kolorów o ciepłej przeważnie tonacji.(...) Układy te nasycaly racjonalną, logiczną konstrukcją atmosferą dyskretnej liryki."² Podobnie Aleksander Wojciechowski użył terminu "liryczne" pisząc o pracach Andrzeja S. Kowalskiego z tego okresu.³ Mimo podkreślania przez krytykę, a przede wszystkim samego artystę, logiczności i precyzji konstrukcji dzieł matematyczna elegancja jego kompozycji wysubtelniana jest łagodnością i miękkością użytego koloru. Prace te, prezentowane w części w paryskiej Galerie Lambert w 1961 roku, ujawniają według mnie osobowość subtelnego poety operującego swobodną formą, który jednocześnie wykląda z zapalem reguły heksametru. Jednak sam artysta daleki był od wszelkiego poetyzowania. We wstępie do katalogu swej indywidualnej wystawy w katowickim BWA w 1964 roku pisze – " Zestaw prac na obecnej wystawie stanowi dość jednolity, w moim przekonaniu, cykl prób rozwiązywania pewnego określonego kręgu problemów formalnych i warsztatowych " – dalej ujawnia postawę emocjonalnego konstruktora pisząc – " Słowo obraz, bez dodatkowych informacji, ma oznaczać, że chodzi mi o określony przedmiot potocznie zwany dalej obrazem, niezależnie co ten przedmiot przedstawia obrazuje jakiegokolwiek treści poza sobą samym." - jednak postawa racjonalisty jest w sprzeczności z dalszą wypowiedzią - " Żaden malarz nie jest uwolniony od działania determinantów nie uświadomionych, w wyniku których powstają nie zamierzone rezultaty. Nikt przecież nie jest wolny od dyktanda podświadomości i jej wpływu na szereg elementów wyboru

2. Alfred Ligocki, *Plastycy Śląska i Zagłębia*, Wyd. Śląsk, Katowice 1977 r. Str. 90–91.
3. Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944 – 1974*. Ossolineum, 1980 r. Str. 100.
4. Katalog wystawy indywidualnej Andrzeja S. Kowalskiego. Galeria BWA Katowice, 1964. Wstęp artysty, nota biogr., 8 repr. czarno-białych, spis 22 prac.
5. Stanisław Piskor, *Grupa Arkat po latach*. (w:) Katalog wystawy Grupy Arkat w Muzeum Śląskim, Katowice 1990 r. Str. 6.
6. "14 IV – 1 V 1962. Wystawa prac Andrzeja S. Kowalskiego.(k) 20 prac olejnych i 14 grafik." *Kalendarium Grupy Krakowskiej* (w:) Katalog Wystawy Grupy Krakowskiej, Dom Sztuki, Rzeszów 1988. Str. 25.
7. I Katowickie Spotkania Twórców i Teoretyków Sztuki. Katowice 24–25 października 1968. Materiały z sesji zawierające autoryzowany protokół obrad, wypowiedzi nadane. Teksty A.S. Kowalskiego, Str. 6–8, 28–29.
8. II Katowickie Spotkania Twórców i Teoretyków Sztuki. Katowice 10–11 października 1969. Wypowiedzi A.S. Kowalskiego, str. 7, 26–27, 31.
9. Alfred Ligocki, *Plastycy Śląska i Zagłębia*, Wyd. Śląsk, Katowice 1977 r. Str. 91.

POŚRÓD SPRZECZNOŚCI

- *Powiedziałeś mi, że o twojej sztuce nie będziemy rozmawiać, ponieważ jest to przedsięwzięcie nie rokujące wielu szans na obiektywizm, przynajmniej z twojej strony. Porozmawiajmy w takim razie o uwarunkowaniach, w których dokonują się wszelkie akty twórcze, kreacyjne.*

- Jednym z takich bardzo istotnych uwarunkowań jest dla mnie na przykład to, że od ponad 30 lat jestem nauczycielem. Między innymi właśnie dlatego przyjąłem propozycję tej bytomskiej wystawy. Indywidualny, retrospektywny pokaz to rodzaj "informacyjnej lojalności" starszego pana który uczy, wobec tych młodych których uczy. W dodatku temu starszemu panu zaproponowało go dwoje młodych zapaleńców.

- *Co wie o tobie twój student, prócz tego, że jesteś profesorem Andrzejem S. Kowalskim? Rzadko wystawiasz, mało pokazujesz się w galeriach.*

- A od mojej katowickiej i n d y w i d u a l n e j wystawy już minęło ćwierć wieku, wydłużone przez lata stanu wojennego, zawieszenia ZPAP i bojkotu wszelkich wystaw, które odbywały się poza przestrzenia – azyłem murów Kościoła. Więc rzeczywiście pokazałem niewiele, obrazów zwłaszcza, jeśli nie liczyć tych, które jako Stacje Drogi Krzyżowej, czy ścienne kompozycje, znane są na ogół jedynie parafialnym wspólnotom.

- *Nauczanie w Akademii Sztuk Pięknych to specjalny rodzaj pracy pedagogicznej. Nie jest przekazywaniem formułek i definicji nie podlegających dyskusji. Na czym zatem ona polega? Czego uczy się człowieka, który chce zostać artystą, twórcą?*

- Jestem zobowiązany uczyć takiego malowania i rysowania aby ich rezultaty były oparte o dostateczną znajomość warsztatu i dostateczną poprawność w czytelnym ukazywaniu ludzi, zwierząt, roślin i przedmiotów. W przypadku uzdolnień i uzdolnień szczególnych potrzebne byłyby takie słowa jak: biegłość, sprawność, perfekcjonizm, wirtuozeria itd. Zawsze jednak dotyczyły one s p o s o b ó w ukazywania mniejszych czy większych okrucich rzeczywistości. To znaczy, że z mojej pracowni powinien wyjść ktoś, kto zna zawodowe przesłanki odpowiedzi na pytanie "jak".

Taki zakres nauczania mieści także wiele z tego, co określiłaś jako "formułki i definicje nie podlegające dyskusji". Dotyczyły by one najbardziej podstawowych zasad języka plastycznego. Młody człowiek – to oczywiście znaczy również: młoda kobieta – otrzymuje dyplom, który – np. w zakresie grafiki warsztatowej – przyznaje mu tytuł magistra sztuki. Bez niebezpieczeństwa popełnienia istotnych błędów możemy przyjąć, że rozumiemy słowa takie jak: magister, grafika warsztatowa. Dodajemy do nich jeszcze nazwy przedmiotów, których uczyć, czyli malarstwo i rysunek, albo rzeźba, której uczy ktoś inny. Wciąż jeszcze byłoby swojsko, sympatycznie, przytulnie... no może z powodu jednego ze słów nieco zabawnie... Gdyby nie słowo sztuka.

Trzeba Kafki, żeby usłyszeć ciszę urzędu, pośród której skupieni urzędnicy stworzyli tytuł zawodowy: magister sztuki. Grzmotu, z jakim w tym momencie zatrzasnęła się pułapka "pojęcia pojmwalnego, a nawet niepojmwalnego" nie usłyszeli. W gabinecie nie było powietrza a oni byli beztlenowcami.

- *Opowiadasz dykteryjki, a mieliśmy mówić o sztuce...*

- Ta dykteryjka to wstęp do wyznania, że im dłużej uczę, sam malując, tym trudniej odpowiedzieć mi na pytania przez siebie postawione. Za to tym bardziej uderzająco słuszne są dla mnie słowa "ars longa, vita

brevis". To jest ciemna iluminacja. Poza osobniczymi wyjątkami – przychodzi chyba tylko wraz z wkraczaniem w zmierzch. Nie należałem do wyjątków, więc choć te cztery słowa znałem dawno, bardzo długo stanowiły dla mnie bon mot.

Uczyć takiej prawdy dwudziestoletnich, czyli niemal nieśmiertelnych, byłoby śmieszne. Jednak staram się robić wszystko, by jak najszybciej wpoić w nich nawyk porównywania – choćby najbardziej wybiórczego – tego, co osiągają, z zastanym inwentarzem osiągnięć sztuki. Staje się to powodem wielu niepokojów wynikających ze świadomości niespełnienia... To nie jest optymistyczne, ale tak muszę zacząć, skoro zapytałaś o uczenie już nie tylko kandydata na artystę, ale na twórcę. Takie uczenie jest niezwykle trudne, ale od czasu do czasu bywa wręcz sensacyjną przygodą. Powiedzmy, że udało ci się w takiego kogoś wpoić, że zjawiska typu: impresjonizm, ekspresjonizm, abstrakcjonizm, nadrealizm itd., itd.... istniały zawsze tylko jedno wobec drugich, to – teraz – od momentu, kiedy coś zaistniało na jego sztalugach te "izmy" istnieją już także wobec tego śladu, który pozostawił na płótnie czy papierze... Pole porównań zostało przez niego poszerzone. Każdy następny wniosek – ślad musi być wyciągnięty w związku z tym nowym stanem rzeczy, za który już uczący się jest odpowiedzialny. Oczywiście nie uczę p r a w d y tych wniosków – śladów i jak się już na pewno domyślasz - nie wierzę, aby to można było robić. To zawsze było, jest i będzie wynikiem rozstrzygnięć jednostkowych, ale tym uczciwszych, im bardziej świadomych tego wciąż rosnącego pola porównań.

- *Czy dobrej sztuki nie może tworzyć wybitny fachowiec, lecz człowiek nieuczciwy, powiedzmy cyniczny ?*

- Jedynie uczciwość zapewnia szansę ukazania czegoś własnego... A to z kolei otwiera odpowiednio mniejsze, ale jednak prawdopodobieństwo ukazania czegoś, czego dotąd nikt nie ukazał, ponieważ ta dziwna psychofizyczna istota – oprócz wielu innych – posiada cechę niepowtarzalności... A teraz odpowiadam na pytanie: tak. Może. Nie ma przecież cyników doskonałych...

- *Darujmy sobie problem niedoskonałych cyników. Uczysz więc wykorzystywania szansy na niepowtarzalność ?*

- Niezupełnie tak. Uczę, że taka szansa istnieje. Jeśli nawet jako ludzie stanowimy najdoskonalsze ogniwo w ewolucji, to przecie tylko najdoskonalsze, a nie: doskonałe. Jedynie doskonałość odebrałaby nam szansę niepowtarzalności. Zatem w istocie zawdzięczamy ją naszemu niedorozwojowi. I to dziwne, niedorozwinięte stworzenie, ten żywy amalgamat dwu – przynajmniej tu, na ziemi – niesprowadzalnych do siebie substancji, to jest ducha i materii, nie chce się pogodzić ze swoim losem, czyli dolą człowieczą. Ta istota, która jak sądzą nie jest zakończonym eksperymentem, pozwala sobie na luksus tworzenia dokumentacji swojej tęsknoty za zjednoczeniem, albo protestu, że nie jest jednością. Tą dokumentacją jest sztuka.

- *Czy sztuka człowieka ulepsza, dopełnia ową niedoskonałość ewolucji ?*

- Odwaga protestu sama przez się jest ulepszeniem. Ale trzeba pamiętać, że w dziełach wielu twórców, którzy tworzyli z owej wewnętrznej potrzeby protestu, człowiek to twór słaby, pełen strachu, egoistyczny, marny nieposkładany fantom, bzdurny, niechlujny... Tak bywa w malarstwie, i w literaturze. Inaczej w muzyce, która ze swej istoty jest asemantyczna. To zresztą jej wspaniała cecha. Może dlatego w opisach nieba, o ile nie przewiduje się literatury i sztuk plastycznych, to dopuszcza się istnienie chórów anielskich.

- *Czyli sztuka niekoniecznie ulepszała człowieka, przeciwnie – ukazywała jego niedoskonałość, małość bezlitośnie ?*

- Tak. Często bywała katastroficznie demaskatorska. Taka – zresztą – bywa nadal. Ale przecież, żeby błąd usunąć, trzeba go najpierw odkryć.

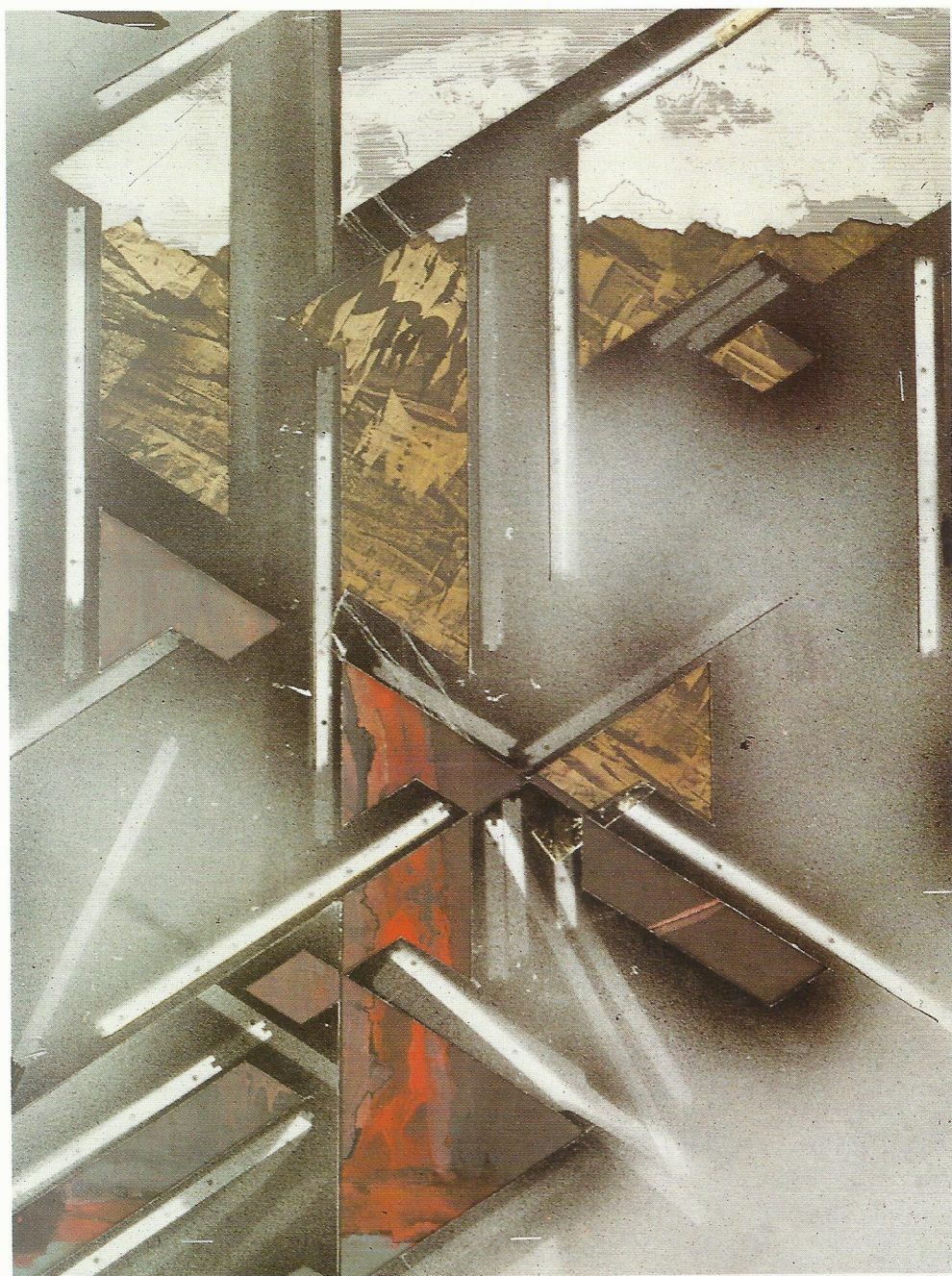
- *Mówi się dziś tyle o tym, że trzeba teraz w Polsce nadrabiać straty z kilkudziesięciu minionych lat. Jak mocno twoim zdaniem dotyczy to sfery sztuki ?*

- Jesteśmy głęboko przekonani, jakie to ogromne straty ponieśliśmy, gdy chodzi o ekonomię, gospodarkę itd. Nie zdajemy zaś sobie sprawy, że klęska kultury była równie potężna. Tyle tylko, że jest nie do wymierzenia. Słyszę często, że Polska tłamszona w ciągu tych powojennych lat materialnie, dawała sobie radę kulturowo. Jeśli nawet tak – to rany zadane kulturze były o wiele bardziej bolesne. Oczywiście było i jest wielu wspaniałych twórców, ale ilu totalitaryzm stratował ? Ilu nie przebiło się ? Straty w kulturze uważam za niewspółmiernie tragiczniejsze niż w ekonomice. Najtrudniej było w literaturze, ona była najbardziej ważna propagandowo, ze względu na zasięg. W plastyce przekroczenie granic politycznej przyzwoitości było nieco bardziej obojętne. W lepszej sytuacji była muzyka, bo jest ona właśnie asemantyczna. Koncert na ogół najmniej straszył energicznych sekretarzy.

- *Co z naszą dzisiejszą rzeczywistością ? Nie jest jednak wolna od zagrożeń, wręcz przeciwnie. Tak jak kiedyś kulturze szkodziła jedynie słuszna ideologia i gorliwcy jej służący, tak dziś zaszkodzić może po prostu brak pieniędzy. Znowu będziemy nadrabiali straty ?*

- Ludzie sztuki mogą uczynić tylko jedno – pamiętać że każdy gest twórczy jest gestem wolności, tak wobec wczorajszego totalitaryzmu, jak i dzisiejszej nędzy – muszą zacząć po prostu nowy rozdział dokumentacji doli człowieczej. Na ile sił wystarczy.

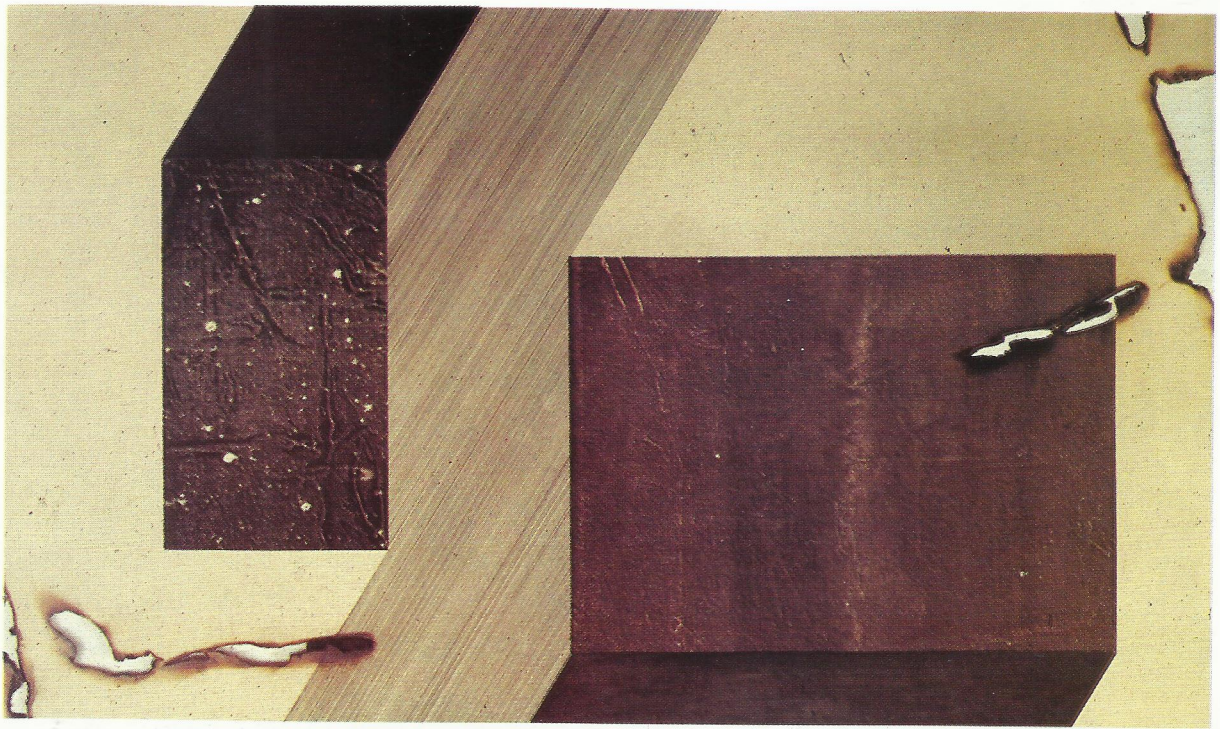
Rozmawiała: Joanna Gawrych



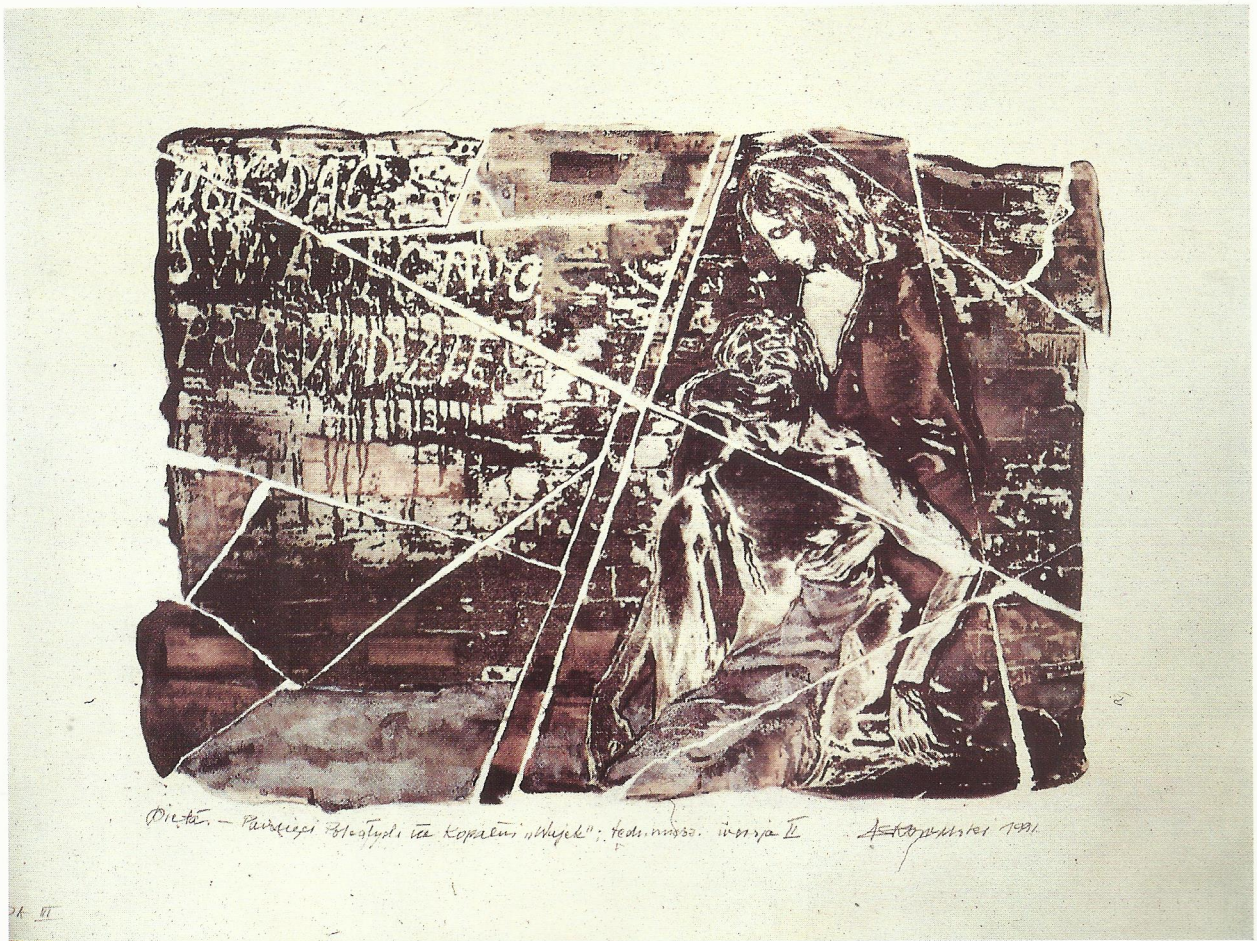
Pejzaž, 1990
kolaž, 51,5 x 38,5 cmcm.



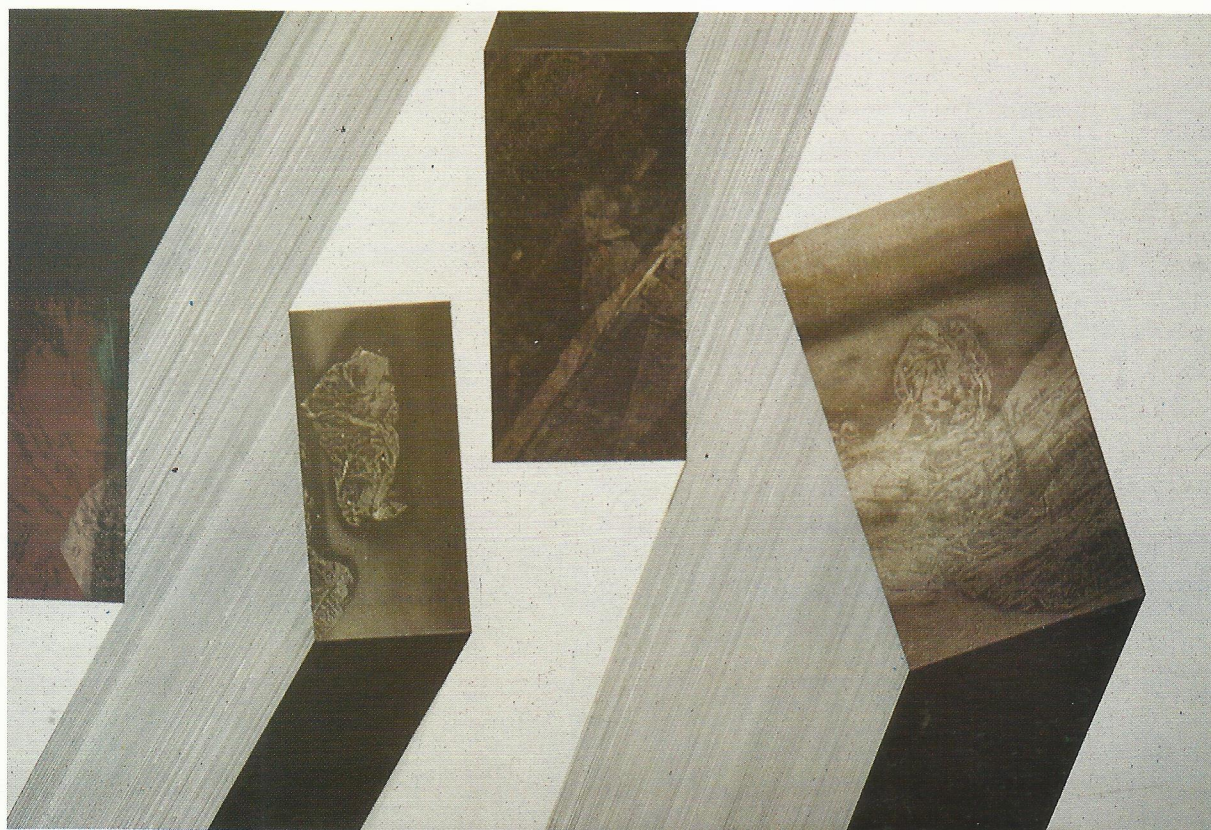
Obraz R-p-f 1, 1960
roto-pictura, olej na płótnie, 100x70 cmcm.



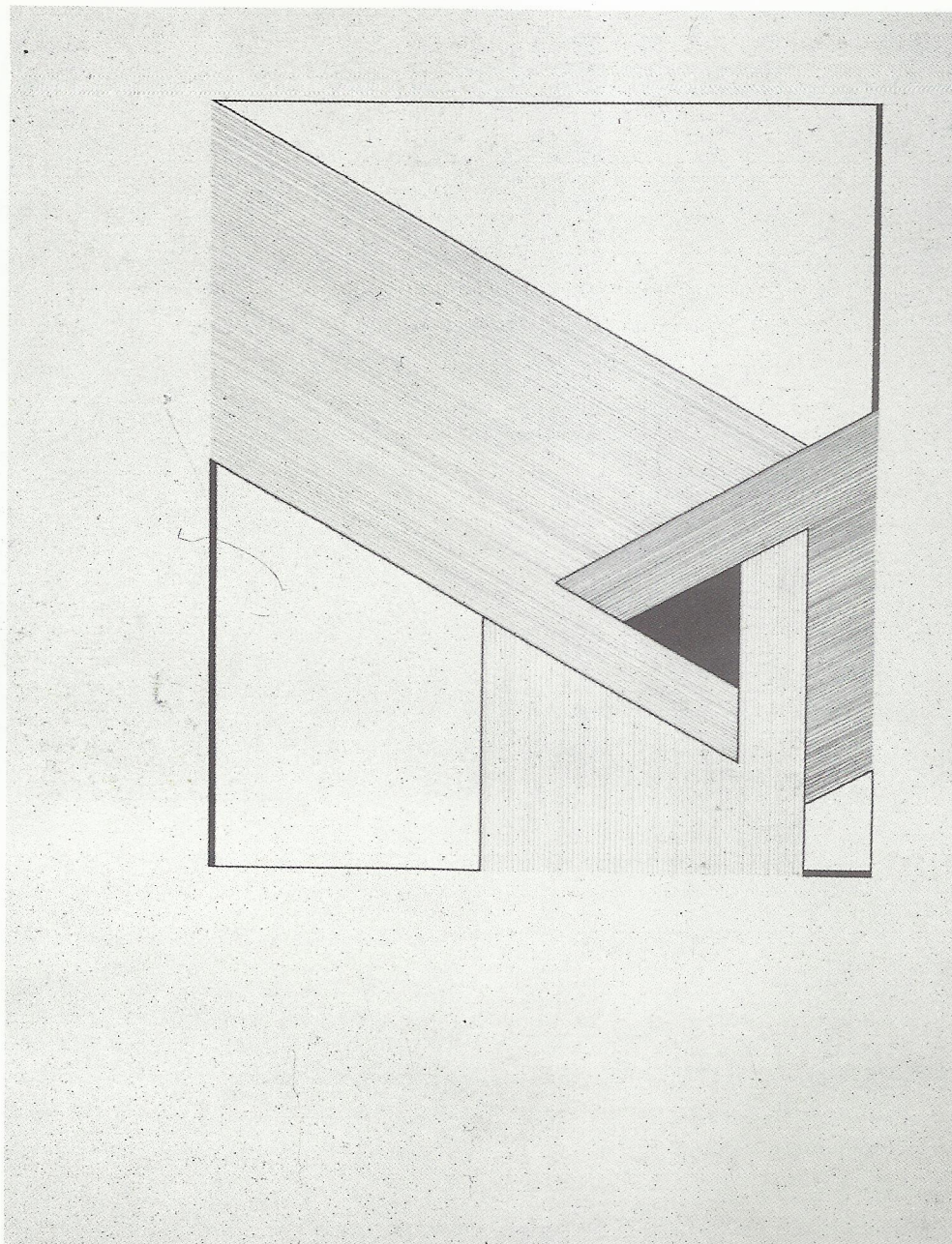
R-p-r 101, 1990
kolaż, roto-pictura i rysunek, 37 x 70,5 cmcm.



Pieta - Pamięci Poległych na "Wujku" - wersja II
technika mieszana, 70x100 cmcm.



R-p-r 102, 1991
kolaż, roto-pictura i rysunek, 48 x 70,5 cmcm.



Układ 11, 1982
rysunek tuszem, ołówek, 34 x 28 cmcm.

Z NOTATNIKA MALARZA – IMPRESJA I

Poprzez tysiąclecia, pokolenia artystów nawarstwiały mozolnym trudem swoją artystyczną świadomość i wielkość artystycznych środków.

Wielcy wznosili pałace, kultury wznosiły świątynie. Ściany pokrywano płaskorzeźbami, malarstwem i mozaiką. Światło słoneczne przesączone przez szklane misteria witraży.

Sztuka wkroczyła do mieszkań ludzkich w postaci obrazu stalugowego i rzeźby wolnostojącej.

Z czasem ludzie zaczęli odczuwać potrzebę analizy zjawiska jakim jest sztuka. Renesans pozostawia nam już bogatą spuściznę opracowań i monografii. Epoka współczesna dysponująca naukowymi metodami badania i środkami komunikacji stworzyła idealne warunki analizy i badań w dziedzinie sztuki. Sztuki wszystkich lądów i praktycznie biorąc wszechczasów są przesłankami wnioskowań w zakresie wiedzy o sztuce.

Technologia i psychologia twórczości, filozofie i metodologia sztuki, zagadnienie sztuki dziecka i sztuki ludowej, składają się na olbrzymi arsenał wiedzy, którą może dysponować współczesny artysta i współczesny odbiorca.

W każdej dziedzinie, która może być przedmiotem badania, istnieje moment przełomowy. Wszystko co było wiadome przed tym momentem, miało niejako klasyczny sens i porządek i schlebiało tzw. zdrowemu rozsądkowi. Do tego momentu poszczególne wysiłki ludzkie po prostu poszerzały ilość wiadomości i wniosków. Wreszcie suma tych wiadomości dojrzewa ilościowo o tyle, że rodzą się przesłanki burzące ten klasyczny ład: mało budujące nowy ład niejako rewolucyjnie odwrotny i co jest paradoksalne logicznie wynikający z poprzedniego ładu.

Biorąc pod uwagę, że żadna dziedzina nie jest całkowicie odrębna i samowystarczalna, nowe wnioski w jednej dziedzinie są często warunkowane przez odkrycie w drugiej dziedzinie. Oczywiście nauka ma tu rolę przodującą i to ona w największej mierze dostarcza intelektualnego dynamitu do rozsadzania tzw. prawd i tzw. klasycznego zdrowego rozsądku.

Niezależnie od tego czy ludziom się to podoba czy nie, klasyczna fizyka czy matematyka, będące całkowicie racjonalistyczne i wynikające ze zdrowego rozsądku – zostały zastąpione przez racjonalną, empiryczną, płatającą niestrawne figle rozsądkowi ludzkiemu matematykę-fizykę współczesną.

Poprzez zastąpienie klasycznych wyznaczników istnienia tj. czasu i przestrzeni – pojęciem "czaso-przestrzeni", poprzez wyeliminowanie w fizyce pojęcia siły w dawnym ogólnym znaczeniu tego słowa i zastąpieniu go raczej "zasadą najmniejszego działania" (Russel to wyraża paradoksalnie mówiąc o "zasadzie powszechnego lenistwa"), poprzez geometrię nieuklidesową, poprzez pierwiastek kwadratowy z liczby ujemnej, poprzez niewymierność toru elektronu i teorię względności, poprzez psychoanalizę, poprzez hipotezę, że oba światy: "fizyczny" i "duchowy" zbudowane są z tego samego "materiału" – stanęliśmy my ludzie współcześni wobec świata jako olbrzymie niewymierności i złożoności.

I o ile filozofowie, a wraz z nimi laicy – jak my – mogli snuć rozważania na temat swojskiego prawa przyczynowości i naprawdę mogli mieć sporo zaufania do swoich pięciu zmysłów, to my dzisiaj, stanęliśmy wobec paradoksu, że wiedza przynosi nam coraz więcej intelektualnego niepokoju, że daje coraz mniej pewności naszemu poczuciu siły i panowania, że zdobywając coraz to nowe przyczółki nieznanego, otwiera nam nowe horyzonty ciemności.

Jeszcze w wieku oświecenia wiele mogło wykazać na to że człowiek zmierza ku spokojowi płynącemu z wszech-ogarniającej wiedzy. Dziś, nic na to nie wykazuje.

Jest rzeczą jasną, że malarz, który malował martwą naturę przed obecnym stanem wiedzy o "budowie materii" (używając tu tradycyjnego określenia) malował ją bez dodatkowego niepokoju płynącego ze świadomości, że wizualna wiedza o przedmiocie to zaledwie peryferia wiedzy o jego strukturze.

Od holenderskich martwych natur bije wielki spokój zewnętrznego i wewnętrznego dostatku. Musiała być wielka cisza w tym świecie omoczonych wewnątrz, pater pełnych owoców, rżniętych szkieł, z których nie dopito wina i śniętych ryb, które czekają na ręce mieszczek.

Rubens malując akt śpiącej kobiety nie wiedział nic o psychoanalizie i powolnej radości snu.

Dopóki nauka nie odmieniła oblicza wojen, malarze czynili zadość, malując zasadnicze wydarzenia tych wojen, tj. wielkie, decydujące bitwy.

Ale kiedy dzień wojny toczy się równoległe w powietrzu, na wodzie i pod wodą, na liniach frontów długości tysięcy kilometrów, i poza frontami we wszystkie strony, kiedy jednym z zasadniczych elementów wojny jest wyścig laboratoriów, walka propagand, desanty i piąte kolumny, i już nie tylko rany i zmęczenie wojowników, ale biologiczne cierpienie społeczeństw, deszcze radioaktywne i wybuchy groźne dla milionów miast, to takiej wojny totalnej, malarz nie może przedstawić na odcinku okopów czy natarcia o ile nie chce się ograniczyć do fragmentaryczności.

Malarz chcący przedstawić zagadnienie współczesnej wojny, musi – musi tego dokonać przy pomocy arsenału środków niejednokrotnie przeciwnych klasycznemu porządkowi tych środków.

I tak np. ponieważ problem współczesnego żołnierza jest problemem zamiany człowieka w robota śmierci, artysta winien przedstawić go już nie jako człowieka, ale nowy konkretny stwór niosący śmierć, już na poły tylko człowiek, a na poły nowoczesny straszny mechanizm śmierci.

Czyż pilot samolotu odrzutowego nie jest wrośnięty weń nieomal organicznie, poprzez kombinezony i pan-cerze, słuchawki – sieć drutów, czyż nie zespala się z maszyną jako jeden z jej śmiercionośnych elementów.

Wobec tego współczesny malarz winien przedstawić go w tym właśnie stanie rzeczy, jako robot śmierci.

Jeśli dalej zdamy sobie sprawę, jak powszechna jest w swym ogólnym miażdżącym ruchu wojna współczesna, to musimy przyjąć do wniosku, że z wielką słuszością można przedstawić ją, jako obraz zakrzepłych, zjadających się i niszczących się struktur.

Przy sięgnięciu do elementów, jakich nie zobaczy się w naturze można pokazać zagadnienie współczesnej wojny. W ten sposób każde zjawisko jakie w świetle współczesnej wiedzy nabrało nowych pozawizualnych treści może być przedstawione, o ile artysta sięgnie poza wizualną powierzchnię przedmiotu, wdrze się do jego wnętrza, przedstawi kilka punktów widzenia, pokaże dane zjawisko w przekroju intuicyjnie wyczułych poprzednich, przyszłych stanów.

Rembrandt namalował niegdyś swą słynną lekcję anatomii. I na ówczesne czasy była ona słusznym odbiciem klimatu wiedzy medycznej. Od tego czasu myśl naukowca wdarła się w tkanę, w istotę struktury samego życia. Nie chciałbym przesadzić, ale biblioteka dotycząca zagadnienia komórki jest zapewne większa, niż biblioteka całej wiedzy medycznej w oczach Rembrandta.

Mikroskopy odkryły nam strukturę mikrokosmosu. Współczesny twórca sięga i tu, w swych abstrakcjach, intuicyjnych wizjach, jakichś pierwotnych, pojawiających się i zamierających organizmów.

Walka tkanki zdrowej z tkanką zrakowaciałą może w równym stopniu zapłodnić myśl malarza co wojny husyckie.

Obrazy stają się formułami i wzorami tworzyw. Są to impresje ze współczesnego szturu wiedzy w samo tworzywo zjawisk, są to wariacje na temat dochodzenia jądra rzeczy in statu nascendi. Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmuje drgania tego tygla, rejestruje je. Wówczas malarz wdiera się zwycięsko lub nie w metafizykę współczesności, jeśli wolno mi się tak wyrazić.

Ale jeśli ktoś chce namalować swój zachwyt nad bukietem kwiatów, niech maluje, kwiaty wciąż pachną.

IMPRESJA II

Wyobraźmy sobie twórcę, który chce namalować praczkę, tj. kobietę zarabiającą na życie praniem brudnej bielizny.

Ma on do wyboru co najmniej dwie postawy. Pierwszą z nich nazwałbym postawą "wizualistyczną". W myśl tej postawy malarz dokona studium kobiety piorącej, w wersji w jakiej przedstawia się ona jego oku. Drugą nazwałbym postawą "pozawizualistyczną". Każę ona artyście sięgnąć do wiedzy, jaką może on mieć o pracce.

Jaka to wiedza ?

- Kobieta zarabiająca na życie praniem bielizny spędza nad balią powiedzmy sobie 12 godzin. Z godziny na godzinę coraz bardziej zmęczona. Z godziny na godzinę coraz mniej świadoma swej kobiecości. Z godziny na godzinę coraz bardziej zbliżona do piorącego, psującego się automatu. Nogi są obolałymi słupami, podtrzymującymi poruszający się rytmicznie tors. Opuchnięte, czerwone dłonie już dawno przestały być kwiatami opiewanymi przez poetów. Są narzędziami żartymi szarym mydłem. Głowa jest niepotrzebna. Głowa jest ciężącym lecącym z ramion elementem. W mózgu pracuje tylko jeden sektor, sektor odruchów warunkowych, wytworzony przez lata prania. Jeśli głowa jest przydatna, to tylko dlatego, że zawiera w sobie ten sektor pozwalający prac, ulepszający czynność prania, przyspieszający pranie, pozwalający wytrzymać pranie.

Balia przed oczyma. Mydliny w oczach. Ręce w mydlinach. 12 godzin prania. Świat zamienia się w balię. Świat jest kotłowskiem mydlin. Balia teraz. Balia wczoraj. Balia jutro. Od wielu lat. Może jeszcze przez wiele lat.

W nocy wśród kilku godzin snu mydliny zalewają oczadziały mózg. Nieboskłon snu wiruje tysiącem płomiennych balii. Ciało drga w nawykowym skurczu prania. Nad ranem praczka budzi się z okrzykiem przerażenia. Przebudzenie jej często bywa ratunkiem przed uduszeniem przeszłymi i przyszłymi stosami bielizny.

Przed praczką wstaje nowy dzień. 12 godzin prania.
No i powstaje obraz.

Przestrzeń wykreślona płatami bielizny. Przed balią coś co przestało być kobietą, nigdy nie mogło być damą; przyrząd do prania. Z góry wali się na ten stwór ukośny czarny pułap zmęczenia.

Ten obraz jest zatem przedstawiający, wściekle tematyczny, anegdotyczny, nawet zaangażowany społecznie.

Czy obraz o tych cechach, przy założeniu, że został namalowany w oparciu o współczesny warsztat i współczesną filozofię formy, może być obrazem nowoczesnym.

Nasuwa mi się na ten temat wiele refleksji.

Wielu przeciętnie wyrobionych odbiorców sztuki, cały szereg malarzy i krytyków przyjmie taki obraz przychylnie. Z drugiej strony wielu malarzy i wielu krytyków oceni go ujemnie, uzna go nawet za dzieło nienowoczesne.

Dla pierwszych będzie on strawny pomiędzy wizualnym kształtem rzeczy, a "meta-wizualistycznymi" pomysłami autora. Dla drugich z tychże powodów ten obraz będzie już "niestrawny".

Dodatkowo należy sobie uświadomić pewne fakty.

Vermeer nie przestał się podobać, zarówno fachowcom jak i wrażliwym laikom, choć jedni jak drudzy, patrzą nań oczami naszej epoki (innymi oczami patrzeć się nie da). Obok Vermeera, który wciąż się podoba fascynują nas rejony niegeometrycznej abstrakcji. Żyjemy w świecie oznaczonym bryłami architektury Corbusiera, Wrighta, Nowickiego; w którym obok Miro' tworzył Rouolt.

Ktoś powie, że obraz typu "Praczką", jeśli dysponuje rzeczywiście walorami formy, to przy jego ładunku anegdotycznym są one trudno dostrzegalne, i przeżycie widza staje się bardziej literackie, pozaplastyczne niż plastyczne.

Tak jest na pewno. Ale pokonanie tej trudności jest zależne od wyrobienia artystycznego.

Ładunek literacki grafik Goi nie przeszkodził zająć im należnego miejsca w świecie formy plastycznej. O "Guernice" Picassa współczesność zadecydowała, że jest to obraz dobry, a przecież wielość metafor i wstrząsająca anegdota tego dzieła są olbrzymie.

Wydaje mi się, że figuratywność, programowość, anegdotyczność dzieła sztuki musi pozostać poza granicami rozważań na temat, czy dany obraz jest dziełem dobrym, czy jest dziełem nowoczesnym.

Osobiste skłonności, indywidualne kuchnie psychologiczne decydują o tym, czy porządek znaków formalnych prowadzi do lirycznej intrygi typu Klee, czy do ascetycznych, zadziwiających formuł Strzemińskiego, czy też do prostokątu u Mondriana.

Dla ludzi zwyczajonych w plastykę, akt oskarżenia społecznego jakim jest "Praczką" jest na pewno sprawą drugorzędną, zaledwie pretekstem, dzięki któremu artysta stawia nowy krok w obszarze formy.

Niezależnie od przekonań samego twórcy istota funkcji społecznej takiego obrazu musi tkwić poza jego, choćby najbardziej wstrząsającą realną treścią.

Piszę "musi", ponieważ w moim przekonaniu nie wolno pozwolić na prośby usprawiedliwienia istnienia sztuki w życiu społeczeństwa przez nadanie jej rangi broni socjalnej, czy propagandowego anonsu.

Treściowy anons sztuki będzie tylko szeptem w zgiełku nowoczesnej cywilizacji. Propagandowa rola sztuki jest rolą Kopciuszka wobec pierwszorzędnych ról filmu i literatury.

Wiemy co wyniknęło z usiłowań tępych, upartych ludzi, wtłaczających sztukę w takie właśnie ramy.

Tymczasem samo życie wykazało, że w nieprzedstawieniowym szaleństwie mandrianowskich kwadratów tkwiła wielka metoda.

I wiele tego rodzaju argumentów stoi po stronie anegdotycznej, formalnej analizy i syntezy malarskiej.

Z drugiej strony każda inspiracja jest dobra, jeśli prowadzi do stworzenia dobrej formy.

Każdy buduje własny most pomiędzy rzeczywistością, a trudnym światem kształtu i barwy.

Rodzaj bodźców wyzwalających aktywność twórczą nie jest ważny.

Dla jednych takim bodźcem może być praczką, dla drugich, geometria przestrzeni. Może nim być zbombardowane miasto, lub podziw dla złotych proporcji.

W rezultacie powstają przedmioty sztuki. Powstają obrazy: dobre lub złe – to wszystko. Jeżeli nam się podobają, wieszamy je na ścianie, nawet gdy pękają od treści: jeśli się nie podobają, nie wieszamy ich, nawet wówczas gdy są abstrakcyjne

IMPRESJA III

Cywilizacja niesie współczesnemu człowiekowi obok wielu złych rzeczy cały szereg udogodnień.

Kanalizacja rozwiązuje problemy ścieków (pomyślcie jak musiały pachnieć średniowieczne miasta), wody w kranie i w wannie, czyste współcześnie skupiska ludzkie. Elektryczność przedłuża dzień (jakie to ważne). Komunikacja rozciąga czas życia. Pastylka pozwala zapomnieć o bólu zęba. Nawet poczciwe przewody kominowe i środki ogrzewania stanowią jeden z tych elementów cywilizacji, które, jeśli zapożyczyć powiedzenia od van Loo'a "ustokrotniają" człowieka.

Toteż wydaje mi się, że dzieje ludzkie byłyby o wiele bardziej logiczne, gdyby można było mówić jak o rzeczywistości, że maszyna parowa pozwoliła człowiekowi na stworzenie kolejnej wyższej wartości estetycznej, aż od momentu, w którym zabłysło światło elektryczne ludzie zaczęli piękniej pisać, piękniej malować.

Tymczasem u zarania dziejów ludzkich tkwią jaskinie, ale na ścianach tych jaskiń tkwią cuda. Cuda ludzkiej twórczości.

Twórczość jest na pewno jednym z zasadniczych wkładów człowieczeństwa. Zatem człowiek był o wiele za wcześnie człowiekiem, aby dzieje ludzkości mogły się wydawać logiczne.

Zdrowy rozsądku! – pomóż, a przynajmniej nie przeszkadzaj zrozumieć, jak to się stało, że pośród ponurej walki z zimnem i upałem, głodem i nocą, ze zwierzem i różnoplemieńcem – jaskiniowcem, pod naporem tego co nie było w nim czworonogiem zdobył się na cudowne marnotrawienie czasu i pozostawiał na ścianach swych jaskiń rysunki zwierząt, ludzi, narzędzi i bogów – tak piękne, że musimy dziś powiedzieć:

"wzbogaciliśmy się o wielość środków artystycznych, wzbogaciliśmy się o arsenał wiedzy – nie zdołaliśmy się wznieść ku wyższej wartości estetycznej."

Rysunki zwierząt Delacroix nie są piękniejsze od bawołów rysowanych w jaskiniach, są tylko inaczej piękne.

Toteż historia sztuki nie jest historią rozwoju piękna, jest historią rozwoju filozoficznych i fizycznych środków artystycznych, jest historią rozwoju postaw artystycznych.

Tworzyć znaczy także: być człowiekiem. Zatem ludźmi byliśmy bardzo dawno, nawet w jaskiniach. To nie cywilizacja stworzyła człowieka takim jakim jest: to człowiek taki jaki jest stworzył cywilizację.

Łazienki z ciepłą wodą kształtują świadomość. Na pewno kawiarnie także. Nawet tramwaje. Ale pomimo tego pomyślmy czasem o cudzie jaskiń.

IMPRESJA IV

1

Z dwóch pytań: "po co szewc robi buty" i "po co malarz maluje obraz" - to pierwsze wydaje się co najmniej niepotrzebne, drugie co najmniej kłopotliwe.

Swego czasu malowanie obrazów przynajmniej pozornie miało oczywisty sens. Portret pędzla Velasqueza na przykład stawał się nowym klejnotem dynastii i tu na ziemi przedłużał życie wielkich oblicz. Ludzie podziwiali świetne umiejętności odpisywania świata i w tym widzieli zadania malarza.

Logika tej funkcji była tak niewątpliwa, że z wyjątkiem samych artystów chyba nikt nie zdawał sobie sprawy, że ta oczywista logika jest tylko mistyfikacją.

Rozwój fotografii i filmu odebrał malarstwu możliwość takiego kamuflowania swej roli w społeczeństwie. Pytanie "po co się maluje" istniało zawsze, ale było załatwiane dzięki ubocznym rolom sztuki. Dziś domaga się odpowiedzi wszędzie tam gdzie powstają przedmioty artystyczne, których funkcja nie jest podporządkowana jakiejś innej, użytkowej.

Nie ma jednoznacznej, ogólnej odpowiedzi na to pytanie, choć niewątpliwie poszczególni malarze dają nań odpowiedź indywidualnie.

Tak na przykład wielki Strzemiński z żarliwą pasją opracowywał wzorce dla współczesnego "kształtu życia". Ale Paul Klee stoi już w jakimś innym szeregu. Jego odpowiedź brzmiałaby inaczej.

2

Młody człowiek w zasmarowanym kombinezonie o stopach i dłoniach wspartych na stalowych dźwigniach, kierując ruchem stalowego czerpaka wykonuje niezwykle prostą pracę, za pomocą skomplikowanego urządzenia. Malarz wykonuje bardziej skomplikowaną pracę za pomocą dość prymitywnych przyrządów.

Narzędzie za pomocą którego człowiek kopie ziemię, przemieniło się z łopaty w koparkę i zwielokrotniło ludzkie możliwości.

Rozwój pozostawił na uboczu przyrządy, którymi operuje malarz.

Są one zabawnie niewspółczesne i jak za czasów króla Ćwieczka zupełnie niewystarczające, względnie zupełnie niedostateczne, jak niedostateczne były już wówczas.

Widziałem niedawno dwa filmy o malarzach i malowaniu. Realizatorzy położyli nacisk nie na tym co powstaje na płótnach, ale jak powstaje. Przy tym to "jak powstaje" odnosiło się tylko do fizycznych zabiegów malarza.

Na jednym z nich Braque nabierał szpachlą ziemię z doniczki, mieszał ją z białą farbą i tak przyrządzoną masę kładł na płótnie. Na drugim filmie Marian Warzecha rozsypywał na powierzchni płótna kule umaczone w farbie, które tocząc się zostawiały charakterystyczne ślady.

Człowiek usposobiony szyderczo mógł powiedzieć, że malarstwo jest dziwną zabawą, przy której malarze brudzą sobie palce. W epoce cybernetyki malarz jest jak rękodzielnik i alchemik równocześnie.

3

Swego czasu na jednej z importowanych wystaw oglądałem olbrzymi olej, przedstawiający bodajże jakiś wielki zjazd działaczy politycznych. Kolumny, kolumny, kolumny – wyrastające z morza głów, które uciekało perspektywą daleko poza ściany Zachęty, fortepian przywalony ludzkimi ciałami i wyraziste gesty mówcy.

Ten obraz był wyjątkowo duży, ale nie wyjątkowy z powodu swej brzydoty. Wtedy patrzyło się z konieczności na szczególnie brzydkie obrazy, ponieważ ładne były rzadkością bardziej niż zwykle.

Tym co kazało mi dłużej zatrzymać się przy tym płótnie był fakt, że namalowane ono było nie przez jednego, a przez zespół artystów. Tych kilku ludzi zjednoczyło się w dobrej, jak przypuszczam wierze, że kolektywnie łatwiej sięgnąć po wielkość artystycznego rozwiązania.

Potem widziałem jeszcze kilka rodzimych płócien olbrzymów, malowanych zespołowo. Były równie nieciekawe. Malarze wyrzekli się w nich indywidualności, wyeliminowali samotność aktu twórczego – a malować to już trzeba samemu.

Fizyczne czynności malowania nie wymagają zbiorowości. Psychiczny moment aktu twórczego wyklucza zbiorowość. Samotność aktu twórczego. Co na to współczesność?

Przyjrzyjmy się jak sprawa samotności twórczej wyglądała i wygląda w przypadku naukowców.

Aż do czasów Oświecenia mniej więcej, wielka samotność szła w parze z wysiłkiem ludzkiego ducha. Uczni poznawali świat na własną rękę, budowali swoje światy na własną odpowiedzialność.

Krzewy ludzkiej myśli wyrastały w pustyni zbyt daleko by ocenić się wzajemnie, nie tak daleko przecież aby o sobie nie wiedzieć i nie wierzyć, że pustynia zostanie zwyciężona.

Nasza cywilizacja osiągnęła stopień wielkiej kolektywizacji wysiłku ludzkiej myśli. Zwycięstwo nad pustynią dokonało się na przykład na odcinku samotności. Uczni sami przekreślili własną samotność. W tym zwycięstwie jest jednak kropla goryczy. Uczni odebrali sobie możliwość stawania się indywidualnymi bohaterami cywilizacji. Krzewy czy kwiaty ludzkiej myśli rosną dziś na ogół na grządkach. Przeciętność nie będzie miała okazji nienawidzić dziko rosnących, samotnych i indywidualnych kwiatów myśli ludzkiej, ale nie będzie miała także okazji kochać ich.

Współczesność odebrała uczonemu prawo do samotności, ponieważ wymaga zbiorowego wysiłku.

Ale nad samotnością malarza przetoczyła się pozostawiając mu ją.

Samotność a z nią indywidualność utracił szewc-rzemieślnik w zakładach typu "Bata", rycerz we współczesnej armii, w sowchozie, w kołchozie czy innej machinie rolnej; robotnik nie odzyskał jej nawet przy taśmie socjalistycznego kombinatu, urzędnik stara się zachować ją jako biurokrata, ale i takich pomału wytępiamy.

Zbiorowość jest bohaterem historii jak nigdy dotąd.

Uprawianie własnej indywidualności stało się anachronizmem. I pod tym względem malarz jest zjawiskiem niewspółczesnym.

Odbiór takiego dzieła sztuki jakim jest obraz, to także sprawa intymności i samotności. Jeśli na sali wystawowej (sale wystawowe są z reguły miejscami odludnymi) stoisz sam wobec dzieła sztuki, to jest to równie naturalne, jak nienaturalne byłoby, gdybyś znajdował się samotny na meczu piłki nożnej.

CENTRUM SZTUKI
dziękuje swoim sponsorom
FOTO-WORLD A JOINT VENTURE WITH KODAK
oraz
ARAMIS ADIDAS