

UNIwersytet MARIi CURIE-SKŁODOWSKIEJ w Lublinie
WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY
INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH

KSZTAŁT
CZASU

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

Kształt czasu. Cykl prac malarskich.

mgr Grzegorz Adach

Promotor: dr hab. Sławomir Toman, prof. UMCS

Lublin 2021

Spis treści

Abstrakt.....	5
Kształt czasu.....	9
Ukrzesłowanie.....	10
Nowoczesna agresywność.....	15
Neue Wilde.....	18
Documenta 7 i Zeitgeist	21
Gruppa.....	27
Wróblewski – Modzelewski.....	31
Obraz zamknięty w konturze zwierzęcia.....	32
Obraz ikoniczny.....	35
Między Wschodem a Zachodem	37
Opisy prac malarskich.....	39
Reprodukcje prac malarskich	45
Bibliografia	78

Abstrakt

Mówienie i pisanie o obrazie jako podmiocie wielu dyscyplin jest czynnością z definicji uniemożliwiającą skrupulatną, naukową analizę. W zależności od przyjętych norm możemy jedynie zbliżyć się do „powierzchni obrazu”, nigdy jednak nie będziemy pewni, czy rzeczywiście przedmiot naszych dociekań jest tym, na który patrzymy. Fascynujące w myśleniu o obrazach jest to, że – w zależności od przyjętych metod analizy – obraz stale nam umyka. Podobnie jak w fizyce – zasada nieoznaczoności Heisenberga mówi, że nie można z dowolną dokładnością wyznaczyć położenia i pędu cząstki elementarnej. Taka jest natura rzeczywistości. Istnieją bowiem takie pary wielkości, których nie da się jednocześnie mierzyć z dowolną dokładnością – i nie wynika to z niedoskonałości metod.

Na początku obrazu jest zawsze płótno. Szare płótno zaciągam klejem. Do dzisiaj wszystkie podobrazia przygotowuję sam. Sam zbijam blejtram, sam naciągam płótno, przeklejam i gruntuję. Koncepcja obrazu często rodzi się podczas tej właśnie pracy.

Malarstwo nie jest czystą wizją przekładaną następnie na materialność i wtłoczoną w ramy. Jest ono w całości przeniknięte tajemną wiedzą, alchemią, która nie ma jeszcze ukonstytuowanej formy swojego języka.

W mojej pracy doktorskiej stawiam tezę, że najlepszą formą opisującą obraz jest poezja – i odwrotnie. Te obszary się przenikają. Andriej Tarkowski recytuje wiersz swojego ojca w filmie *Zwierciadło* w jego dwunastej minucie. W kadrze widzimy ciąg symboli: wnętrze domu z siedzącą matką (Margarita Teriechowa), okno, szklankę wody, następnie – portret. Gdy wiersz wybrzmi, kamera pracuje dalej w rytmie wiersza. W warstwie dźwiękowej słyszymy szczekanie psa, bicie zegara, dźwięk upadającej łyżki strąconej ze stołu. Następnie kamera pokazuje lustro, w którym odbija się to, co stanowi puentę, a co jest kulminacją całego ujęcia – pożar stodoły.

Obraz w filmie to nie obiektywne, dokumentalne zapisanie przedmiotu na taśmie. Obraz filmowy powstaje z umiejętności nadania utrwalonego przedmiotowi swojego odczucia tegoż przedmiotu. Swoje zadanie upatruję w stworzeniu indywidualnego potoku czasu, przekazywanego w ujęciu przez moje odczucie ruchu, biegu czasu. (...)

Rzeźbienie w czasie – oto (...) co znaczy obraz filmowy¹.

Swoje rozważania ograniczam do obszarów malarstwa: amerykańskiego z lat 50. i polskiego z lat 80. ubiegłego wieku, które jest dla mnie źródłem radości i inspiracji.

Grzegorz Adach

Zwierciadło, reż. Andriej Tarkowski, 1975 r.
Mowa o wierszu Arsienija Tarkowskiego
Pierwsze spotkanie.

1. Andriej Tarkowski, *O Zwierciadle*, opr. M. Martin, „Film na Świecie”, 1980 r. nr 11 (267), s. 53, za: Krzysztof Stanisławski, *Zwierciadła Andrzeja Tarkowskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 1/2, s. 16.

Motto:

Kiedy odkryłem pierwsze filmy Tarkowskiego, były one dla mnie objawieniem. Nagle znalazłem się przed drzwiami do pomieszczenia, do którego dotąd brakowało mi klucza. Pomieszczenia, do którego zawsze chciałem wejść, a w którym on czuł się już doskonale zdomowiony. Czuję się zachęcany i ożywiony: oto ktoś wyraził to, co zawsze chciałem powiedzieć, lecz nie wiedziałem, jak to zrobić. Tarkowski jest dla mnie największym reżyserem, bowiem obdarzył kino nowym, specyficznym językiem, pozwalającym uchwycić życie jako grę pozorów, jako sen².

2. Ingmar Bergman, *Największy*, „Positif” 1986, nr 5 (303), [w] „Powiększenie” 1987, nr 1/2, s. 107.

Ingmar Bergman o Andrieju Tarkowskim, rok 1986.



Zwierciadło, reż. Andriej Tarkowski, zdjęcia Georgij Rerberg, w roli głównej Margarita Teriechowa, ZSRR 1975. Kadry z ujęcia, w którym Andriej Tarkowski recytuje wiersz swojego ojca, Arsenija Tarkowskiego *Pierwsze spotkanie*, 00:13:39.

Kształt czasu

W ostatnich latach modne stało się mówienie o obrazie. Żyjemy w świecie wypełnionym obrazami. Przeglądamy się w nich. Algorytmy wyszukiwania podsuwają nam obrazy na podstawie naszych wcześniejszych wyborów. Technologie kształtują nasz gust. Odruchowo sięgamy po telefon komórkowy, aby zrobić zdjęcie. Już nawet nie staramy się pamiętać. Udowodniono, że obraz cyfrowy, przechowywany na dyskach komputerów i opublikowany w sieci, żyje dłużej niż materialny.

Lubię chłód muzeów, świątyń sztuki. Intryguje mnie pytanie: w jaki sposób cyfryzacja wszystkiego, co nas otacza, wpływa na naszą percepcję obrazów, tych malarskich? Czy malarstwo ma jeszcze jakieś znaczenie? Czy jest w stanie budzić emocje? Stojąc przed obrazem, stoję przed drzwiami czasu. Stoję przed lustrem, w którym odbija się historia całego mojego wizualnego doświadczenia. Testowi zostaje poddana moja wiedza, inteligencja, wrażliwość i pamięć. Obraz malarski jest zapisem czasu, jaki malarz spędził przy sztalugach, przetworzonym przez jego twórczą wyobraźnię i talent. Jest czymś więcej niż zapisem wrażenia danej chwili. Przed obrazem spotyka się inteligencja i wyobraźnia twórcy i widza. Dla mnie, jako twórcy, „obraz” to także kształt mojego czasu, czasu w którym żyję.

*Kant, trafnie, zarysował nam granice. Zakreślił, jakby od środka, kontury sieci – dziwnej, nieprzezroczystej sieci, której węzły byłyby zrobione z luster. To przyrząd służący do zamykania, rozciągliwy tak, jak może być sieć, a zarazem zamknięty jak pudełko: pudełko przedstawienia, w którym każdy uderzy się o jego ściankę jak o odbicie samego siebie. Otóż i on, podmiot wiedzy: spekulatywny i spekularny, a to właśnie w odnajdywaniu odbitego w spekulatywnym – postrzeganiu siebie samego w refleksji intelektualnej – leży magiczny charakter pudełka, charakter rozpuszczającego się zamknięcia, samowynagradzającego się szwu. Jak zatem wyjść z magicznego kręgu, z lustrzanego pudełka, skoro ów krąg określa nasze własne granice poznających podmiotów?*³

Moje „pudełko przedstawienia” zawiera formy i stylistyki typowe dla nowej ekspresji zrodzonej w latach 80. Mocne kontrasty, proste linie, powierzchowna plakatowość w ujęciu tematu – te zabiegi wydają się banalne w zestawieniu z nowoczesną technologią. Inaczej wyrazić się nie potrafię.

W niniejszej pracy przedstawiam źródła moich artystycznych fascynacji i wpływ stylistyk wypracowanych przez starszych kolegów malarzy tworzących tzw. Gruppę. Równoległe do moich zmagania z formą malarską piszę na temat estetyki dotyczącej fragmentu historii: karnawału Solidarności, stanu wojennego, czasu przełomu. Jest to osobista próba odpowiedzi na pytanie: jak myśli artysta? Jak ja myślę? Czy w trakcie procesu twórczego myślę analitycznie, podobnie jak naukowiec, czy też przepracowuję osobiste doświadczenie związane z przeżywaniem określonego czasu.

3. Georges Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. Mirosław Loba, „Artium Quaestiones” t. X 2000, s. 229. Tekst jest przekładem fragmentu książki G. Didi-Hubermana *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Ukrzesłowanie

Tkwę często w krzesle
nie mogąc się poruszyć
czekam aż ktoś wejdzie i usiądzie
wtedy swobodnie i niepostrzeżenie
przesuwam się z nóg do oparcia –
w międzyczasie popalam –
i z powrotem
w nogi
dlatego nigdy nie wiadomo
gdzie jestem
słyszę jak pytają
gdzie zomer
lubię dezorientację
rzadko rozzuchwalam się na tyle
żeby stanąć na ziemi
lub usiąść obok i pogadać
jak mężczyzna z mężczyzną

Piotr Sommer

„W krzesle”⁴

Kiedy ponad rok temu postanowiłem nadać swojej pracy doktorskiej tytuł: *Kształt czasu*, nie przypuszczałem, że rzeczywistość zadrwi z nas w tak prosty i bezpośredni sposób. I oto jesteśmy w maseczkach na twarzach, ukrzesłownieni, zamknięci w domach, zaprzątnięci myślami na temat przyziemnej egzystencji. Wystarczyły dwa miesiące od czasu wykrycia nowego typu wirusa w Wuhanie, aby świat stanął w miejscu. Za to nasz ludzki czas wyraźnie przyspieszył. Dni mijają szybko, każda czynność trwa dłużej niż normalnie. Wyjście do sklepu to prawdziwa wyprawa. Rękawiczki, maska, lista zakupów. W sytuacjach zagrożenia mózg inaczej przetwarza informacje. Koncentruje się na czynnościach najważniejszych. Zadbać o przetrwanie. Ugotować zupę, mieć parę złotych na chleb i może coś do chleba. Myślenie o sztuce schodzi na dalszy plan, ale bez sztuki nie da się żyć. Należę do pokolenia, które dobrze pamięta pustki w sklepach, epokę późnego Gierka, *lockdown* stanu wojennego, więc włączenie mechanizmów obronnych nie zajęło mi wiele czasu. Zasługa w tym pamięci. Podobnie jak wtedy, tak i dziś źródła moich inspiracji są te same.

Malarz piszący o malarstwie popełnia czynność anachroniczną. Co innego, jeśli jest poetą. Cytowany na wstępie wiersz to dowód wzajemnego przenikania poezji i malarstwa. Nawiązuję do obrazu *Ukrzesłowniona* Andrzeja Wróblewskiego, którego twórczość została ponownie odkryta w latach 80. przez młodych malarzy. Niestety – nie jestem poetą. Jestem malarzem. W chwilach *metafizycznego zawieszenia* sięgam po wiersz gotowy, na przykład z „niebieskiego numeru” (od koloru okładki) „Literatury na Świecie”. Nie byłoby tego numeru, gdyby nie zaangażowanie, pasja i olbrzymi talent translatorski Piotra Sommera, któremu pragnę z całego serca podziękować.

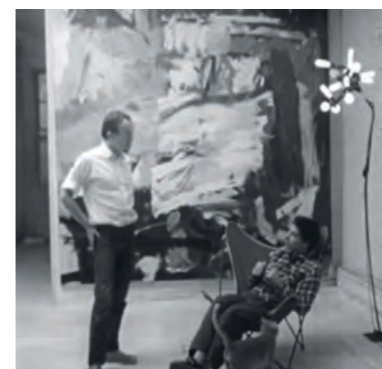


Andrzej Wróblewski, *Ukrzesłowniona II*, akwarela, gwasz, 1957. Własność Tadeusza Brzozowskiego.

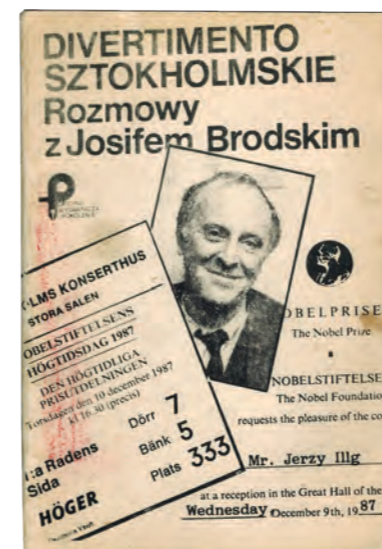
4. Piotr Sommer, *W krzesle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.



Frank O'Hara, poeta wśród malarzy, 1963–1964, fot: Mario Schifano, Rzym. (<https://www.nybooks.com/daily/2018/02/17/frank-ohara-and-the-skies-of-italy-in-new-york/>).



Frank O'Hara (po lewej) w swoim lofcie w Nowym Jorku. W tle obraz Mike'a Goldberga. (<https://greg.org/archive/2013/03/11/frank-ohara-and-alfred-leslies-lamp.html>).



5. *Divertimento sztokholmskie. Rozmowy z Josifem Brodskim*, Oficyna Wydawnicza Pokolenie, Warszawa 1988, s. 49.

Numer 7 (180) podpisany został do druku 30 września 1986 roku. Zawiera antologię poetów nowojorskich, poezję Franka O'Hary i Johna Asbery'ego, tłumaczenia tekstów amerykańskich krytyków oraz teksty malarzy: Larry'ego Riversa i Alexa Katza. Reprodukcje obrazów Willema de Kooninga, Fairfielda Portera i Larry'ego Riversa zajmują jedynie 16 stron. Ta niewielka książeczka formatu 12 × 17 cm, objętości 448 stron zapisanych drobnym drukiem, okazała się dla mnie ważną inspiracją z kilku powodów. Po pierwsze: dokumentowała związki poetów nowojorskich ze światem sztuki nowoczesnej (co jest zjawiskiem niespotykanym na taką skalę od czasów Apollinaire'a, Maxa Jacoba i Picassa). Po drugie: prezentowała teksty krytyczne, dzięki którym można poczuć „na języku” ten specyficzny smak czasu, w którym zanurzony był świat nowojorskiej bohemy: literatów, malarzy, krytyków, kuratorów. A są to nazwiska nie byle jakie: Jackson Pollock, Allen Ginsberg, Patsy Southgate, Kennet Koch, Philip Guston, Andy Warhol, Frank Stella, Franz Kline. Rzuciła pewne światło na proces twórczy amerykańskiej awangardy lat 50. i 60., zarówno poetyckiej, jak i malarskiej. Ta złożona reakcja zmiennych, czasu historycznego, wydarzeń, wiedzy, talentów, osobowości, powiązań towarzyskich doprowadziła do powstania zjawiska, jakim jest nowoczesna sztuka amerykańska.

W 1986 roku nie było w Polsce źródeł przedstawiających sztukę amerykańską w sposób tak bezpośredni i precyzyjny. Lektura tej pozycji wywarła na mnie wielki wpływ. Wskazywała na konieczność poszukiwania prywatnej formy wypowiedzi, swojego języka plastycznego, zwrócenia się w stronę kultur alternatywnych, działań pozbawionych zacięcia patetyczno-patriotycznego. Była deklaracją swoistego „personizmu”, pojedynczości odczuwania, kultu niedoskonałości i teraźniejszości. Przyzwalała na kalectwo formy, niedokończenie, rozdarcie, dawała wiarę w rzeczywistość, w działanie intuicyjne, umacniała nieufność w stosunku do uznanych autorytetów. W owym czasie dawała nadzieję, że są na świecie oazy wolności, wyspy szczęśliwe, gdzie poeci i malarze mogą tworzyć swobodnie. Skoro obraz może być tematem wiersza, to może być też częścią tzw. kultury wysokiej. Wynika z tego, że malarze mogą być intelektualistami operującymi metajęzykiem form plastycznych.

Obcowanie z dawką poezji, podobnie jak obcowanie z dziełem wizualnym, wyzwala poczucie wolności. Jest to poczucie immanentnie prywatne, osobiste, parafrazując słowa Josifa Brodskiego: „można z kimś dzielić chleb, łóżę, przekonania, ukochaną – ale nie wiersz, powiedzmy Rainera Marii Rilkego. Dlatego właśnie obrońcy powszechnego dobra, przywódcy mas, głosiciele historycznej konieczności niezbyt kochają sztukę, a zwłaszcza literaturę i w szczególności poezję. Jako że tam, gdzie przeszła sztuka, gdzie odczytano wiersz, zamiast oczekiwać zgody i jednomyślności napotykają obojętność i wielogłos, zamiast gotowości działania – lekceważenie i odrazę”⁵.

Atmosfera lat 80. ukształtowała mój sposób widzenia świata. Co było moją inspiracją, w czasie gdy trochę starsi koledzy „okopali się” już na swoich pozycjach jako polscy „nowi dzicy”? Czym jest obraz z punktu widzenia wpływu czasu? O tym traktują niniejsze rozważania.



Mike Goldberg, *Sardynki*, 1955, olej i taśma klejąca na płótnie, 205 x 167 cm.
Smithsonian American Art Museum, Waszyngton.

Dlaczego Nie Jestem Malarzem

Nie jestem malarzem, jestem poetą.
Dlaczego? Może i wolałbym być
Malarzem, ale nie jestem. Weźmy
Na przykład Mike'a Goldberga:
Zaczyna obraz. Zaglądam do niego.
„Siadaj i napij się” powiada.
Piję; obaj pijemy. Patrę
Na obraz. Masz na nim „SARDYNKI”.
„Tak, czegoś mi tu brakowało”.
„Aha”. Wychodzę i mijają dni
I znów zaglądam. Malowanie
Posuwa się, i ja też się posuwam, i dni
Również. „A gdzie się podziały
SARDYNKI?” Zostały tylko
Litery. „Przeholowałem z tym” mówi Mike.
A ja? Któregoś dnia myślę o
Jakimś kolorze: pomarańczowym. Piszę
O nim linijkę. Wkrótce mam całą
Stronę słów, nie linijek.
Potem drugą stronę. Trzeba by
O wiele więcej, nie koloru pomarańczowego,
Ale słów, o tym jak okropny jest ten kolor
I życie. Mijają dni. To jest nawet
Proza, jestem prawdziwym poetą. Skończyłem
Wiersz, a nie wspomniałem jeszcze
Koloru pomarańczowego. Wierszy jest
Dwanaście, daję im tytuł POMARAŃCZE. I któregoś
Dnia widzę w galerii obraz Mike'a, pt. SARDYNKI.

Frank O'Hara

[1956]

Przełożył Piotr Sommer

Obraz Mike'a Goldberga ma 205 × 167 cm. Patrząc na obraz, czuję fizyczność malarskiej materii. Jest to pierwsze odczucie, równoczesne z oddziaływaniem koloru czerwonego. *Quinacridone Rose* to kolor puszek z sardynkami w oleju. Widzę morze gestów prowadzonych w różnych kierunkach. Podobają mi się uderzenia szerokich pędzli, zróżnicowanie gestów i sposób kładzenia farby.

Dość duży format jest w sam raz, aby go móc ogarnąć szerokim gestem ramienia. Dzięki temu czuje się fizyczność autora pracy. Przypadkowe zacieki farby świadczą, że obraz powstawał na sztaludze. Ma to znaczenie, gdyż można sobie wyobrazić dynamikę ruchów ręki. Przekłada się to na odbiór wizualny.

Taki obraz nie powstaje w czasie jednej sesji. Malarz kładzie pierwszą warstwę, może zaczyna od zarysu czegoś, co przypomina stół z krzesłami? Może jest tam szklanka, rozłożona gazeta, paczka papierosów, puszka z sardynkami? Zaczyna, rozmalowuje formę i robi przerwę. Przerwa na papierosa jest przerwą technologiczną. Farba musi przeschnąć.

Akcja malarska rozwija się w samym centrum, jakby autor zmierzał w środek tematu, bez oglądania się na detale. Kompozycja jest oparta na nieznacznie przekoszonym trójkącie. Podobają mi się niedomalowania, pozostawienie lekko przegruntowanego płótna na dole i na górze. Dzięki temu format, który jest prostokątny i pionowy, staje się bardziej kwadratowy. Kompozycję trzyma mocny skos podkreślony krótkim uderzeniem czarną farbą z przedłużeniem w postaci czerwonej linii i naklejonego paska taśmy. Dla równowagi po prawej stronie, na wysokości podniesionego ramienia, wyprowadzony jest podobny. Lewa górna strona obrazu wcześniej kryła czerwoną płaszczyznę, po zamalowaniu stała się przystanią pasków taśmy malarskiej. Być może artysta odklejając taśmy, umieszczał je wprost na płótnie, aby je przekleić dalej. Ja tak czasem robię. Taśmy budują rysunek złożony z mechanicznych linii, w którym można (ale nie trzeba) odczytać obrys drzwi. Słowo „EXIT” po prawej jest dopowiedzeniem i uzupełnieniem tego zabiegu. Wokół napisu i poniżej interesujące są biele i przetarcia wykonane szpachlą. Patrząc na nie, przypominam sobie słowa Ad Reinhardta: żadnego skrobienia! Tak, hałas, jaki robili ekspresjoniści *geścjarze*, mógł go irytować. I te zwały nic nieznaczącej farby! Kompozycję dopełniają żółte akcenty umieszczone po łuku z dominantą na górze. Kompozycja, mimo pozornego chaosu, jest malarsko zrytmizowana.

Sposób dochodzenia do obrazu przypomina strumień świadomości, metodę pisania stosowaną przez Allena Ginsberga i Jacka Kerouaca. Malarz rozbija formę po to, by spowolnić i utrudnić jej percepcję. Następnie składa ją na nowo, aby nadać jej nowy sens. W efekcie z początkowego tematu zostaje tylko napis: „SARDINES”.



Émile Othon Friesz, *La Calanque à la ciutat*, 1906–07, olej na płótnie, 38,7 x 45,7 cm. Katalog aukcyjny Sothebys (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/impressionist-modern-art-day-sale-n09741/lot.378.html>).

Nowoczesna agresywność

Fascynacja czystym kolorem przy jednoczesnym uproszczeniu rysunku – tak można w skrócie określić założenia pierwszej rewolucji artystycznej XX wieku. Wyzwolenie koloru, jego oddziaływania (ekspresji) nie miało określonego początku w historii sztuki nowoczesnej. Gdzieś około 1905 roku, początkowo we Francji, później w Niemczech i w całej Europie młodzi malarze zaczęli wyciskać farbę prosto z tuby na płótno. Podobnie jak w przypadku kubizmu, nazwę kierunku wymyślił krytyk, dziennikarz Louis Vauxcelles. W obecności Henri Matisse'a wykrzyknął: „Donatello wśród dzikich bestii!”.

W piśmie „Gil Blas” 20 marca 1907 roku narodziny nowego kierunku opisał tak: „Ruch, który uważam za niebezpieczny (pomimo wielkiej sympatii dla jego twórców), formuje się wokół małego klanu młodzieńców. Mają już swoją kaplicę, w której obrządek sprawują dwaj wyniośli kapłani: Derain i Matisse. Z ich rąk namaszczenie odebrało już kilkudziesięciu niewinnych katechumenów. Ich dogmat sprowadza się do chwiejnego schematu zakazującego budowania formy światłocieniem, w imię nie-wiem-jakiej abstrakcji obrazowej. Ta nowa religia prawie do mnie nie przemawia. Nie wierzę w ten ich Renesans. Pan Matisse – dzikus naczelny, pan Derain – jego zastępca, panowie Othon Friesz i Dufy – dzicy pomocnicy, pan Delaunay (czternastoletni pupilek Pana Metzingera) – młody dzikus”⁶.

Swoją drogą, trudno odmówić panu Vauxcelles trafności sformułowań, nazwał sprawy po imieniu w pierwszorzędnym stylu. Les Fauves, Fowiści, Dzicy – w odniesieniu do malarzy – trudno o lepszą reklamę. We Francji dzika agresywność jest bardziej kolorowa, wynika z palety impresjonistycznej i brzmi sensualnie. Inaczej przedstawiają się sprawy w Niemczech, gdzie ekspresjonizm operował bardziej graficznymi środkami i miał inne zabarwienie.

Historycznie rzecz ujmując – ekspresjonizm jako kierunek w sztuce osiągnął pełnię swojej formy właśnie w Niemczech pod wpływem wydarzeń politycznych: pierwszej wojny światowej, rewolucji listopadowej oraz wielkiego kryzysu w czasach Republiki Weimarskiej. Określenie „ekspresjonizm” zostało użyte przez Kurta Hillera w odniesieniu do młodych poetów („Jesteśmy ekspresjonistami!”). Grupy młodych malarzy: Die Brücke (od 1905) i Der Blaue Reiter (od 1911), wykreowały ekspresjonistyczną formę malarską, a czasopisma: „Der Sturm” (od 1910 roku pod redakcją Herwartha Waldena) i „Die Aktion” (od 1911 roku pod redakcją Franza Pfemferta) – formę literacką. W krótkim czasie ekspresjonizm zafascynował teatrem, muzyką i filmem. W 1908 roku w rozprawie *Abstraktion und Einfühlung*, poświęconej sztuce prymitywnej i pozaeuropejskiej, Wilhelm Worringer wprowadził pojęcia „abstrakcja” i „wczuwanie się”, które na stałe weszły do słownika ekspresjonistów.

Zwykliśmy mawiać, że historia lubi się powtarzać. Istnieje wiele wspólnych cech, które każą patrzeć na początek XX – i równoległe XXI – wieku z bojaźnią i drżeniem. Nowa epoka, nowy czas, nowe wyzwania.

6. Russell T. Clement, *Les Fauves: A sourcebook*, Greenwood Press, 1994, tłumaczenie własne.



Erich Heckel, *Die Brücke*, linoryt, 1912.

Rewolucja przemysłowa, tak jak dzisiaj cyfrowa, wdarła się i zakotwi-
czyła w każdej sferze życia. Czy ekspresjonizm, jako formalne uze-
wnętrznienie kształtu kultury w Niemczech początku nowego stulecia,
miał jakiś nadrzędny cel? Wydaje się, że tak. Jego celem było stworzenie
nowego człowieka. Lothar Schreyer, późniejszy wykładowca scenografii
w Bauhausie, opisał go tak na łamach „Der Sturm” w 1919 roku:

„My, ludzie dzisiejsi, jesteśmy uczestnikami światowego przełomu, jego
narzędziami, jego ofiarami. To w nas rozpada się stary świat. To w nas
powstaje nowy świat”.

„Człowiek ma jakiś zawód. Musi zarabiać pieniądze. Kto jest bogaty,
może mieć wszystko. Ale pracujący służą innym i nic nie mają, budując
nowe bogactwa”.

„Praca nie jest błogosławieństwem. Podział pracy, rosnący w nieskoń-
czoność, czyni z pracy przekleństwo. Nadmiar pracy otępia”.

„Społeczeństwo stworzyło sobie sztukę. Sztuka sławi ludzi, członków spo-
łeczeństwa, i upiększa ich byt. Biedni kłamcy oszukują samych siebie”.

„Społeczeństwo stworzyło sobie moralność. Dzięki takiej moralności
nieobyczajność stała się obyczajem. Moralność używania, moralność
nudy dały społeczeństwu artystów życia. Artysta życia jest przeciwni-
kiem ludzkości”.

„Przyczyną cierpienia jest wola władzy, która ogarnia Ziemię i jej do-
bra materialne. Każdy chce mieć wszystko. Wszyscy walczą przeciwko
wszystkim”.

„Państwo jest bożyszczem stworzonym przez społeczeństwo na swój ob-
raz. Jego świętość jest umowna”.

„Państwo karze każdego, kto stawia się poza społeczeństwem”.

„W celu egzekwowania porządku społecznego państwo dysponuje urzęd-
nikami: sługami państwa. Brak odpowiedzialności pośród urzędników
został wyniesiony do rangi systemu. To nie sługa, urzędnik, jest odpo-
wiedzialny za swój czyn, ale jego pan – państwo. Jednakże państwa nikt
nie może pociągnąć do odpowiedzialności, bo państwo jest bożyszczem”.

„Sami ponosimy odpowiedzialność za świat. Za śmierć starego, za na-
rodziny nowego świata. Godzina przełomu to nasza współczesność.
W niej rodzi się nowy człowiek”⁷.

Brzmi znajomo. Młodzi ekspresjoniści niemieccy byli politycznie i spo-
łecznie zaangażowani. Urodzeni „na tej becze prochu, jaką były Niemcy”⁸,
na przełomie wieków nie mieli złudzeń, starali się realizować w praktyce
swoje idee. Punktów wspólnych pomiędzy tamtą epoką a dzisiejszymi
czasami jest wiele. To właśnie z Niemiec i Szwajcarii z okresu przełomu
wieków pochodzą społeczne ruchy *reform życia* (*Lebensreform*) realizo-
wane przez nieformalne społeczności i kolonie artystyczne. Programy te
dotyczyły powrotu do natury, zdrowego stylu życia i odżywiania (surowa
żywność), wegetarianizmu, wyzwolenia seksualnego, nudyzmu, alterna-
tywnej medycyny, alternatywnych metod nauczania, pacyfizmu. Niektórzy
liderzy tych grup (ale nie są to malarze ekspresjoniści): William Pester,
Benedykt Lust, Arnold Ehret, wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych
i bezpośrednio wpłynęli na rozwój ruchu hippisowskiego.



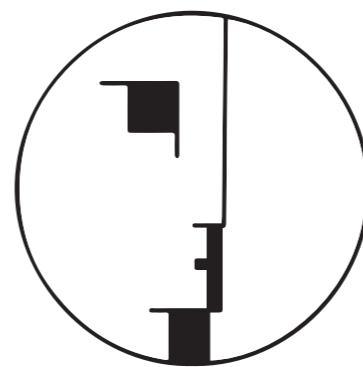
Karl Peter Röhl, logo Bauhausu, 1919. („Gwiezdny
człowiek”, niem.: *Sternenmännchen*, ang.: *Star Ma-
nikin*). Znak jest połączeniem symboliki Wschodu
(symbole yin-yang, swastyka, piramida)
i Zachodu (kształt germańskiej runy – drzewo życia,
klucz nawiązujący do średniowiecznych masonów,
słońce i gwiazda pod stopami – *homo caelestis*,
człowiek doskonały. (<https://www.bauhaus100.com>).



Stefan Szmaj *Topole V*, linoryt (fragm.), 1918.

7. Za: wybór i opr. Wojciech Dudzik i Małgorzata
Leyko *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*.
str. 25, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009,
s.25, Tytuł oryginału: Lothar Schreyer, *Der neue
Mensch*, pierwodruk: „Der Sturm” 1919, H.2;
przekład na podstawie wydania: *Expressionismus,
manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur
1910–1920*, mit Einleitungen und Kommentaren
hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark,
Stuttgart 1982, s. 140–144.

8. Ibidem.



Oskar Schlemmer, logo Bauhausu, 1922.
To już symbol funkcjonalnego modernizmu.
Warto zaznaczyć, że Oskar Schlemmer był malarzem.

9. Trzeci Kongres Praw Obywatelskich
z inicjatywy Adama Bodnara, rzecznika praw
obywatelskich, 13–14 grudnia 2019,
(<https://www.rpo.gov.pl/pl/content/rekomendacje-i-relacje-z-iii-kongresu-praw-obywatelskich>).

Hasła dotyczące konieczności budowania nowego porządku świata po-
brzmiewały w Europie już 100 lat temu. Porównując ówczesne teksty
z dzisiejszymi, natrafiamy na wiele analogii.

„Odpowiedzialność za świat muszą przejąć ludzie młodzi. Starsza ge-
neracja korzystała ze zmian klimatu – w interesie młodych jest za-
trzymanie ich”.

„Działania ratunkowe nadal są możliwe – ale trzeba je podjąć TU i TE-
RAZ. Jesteśmy być może ostatnim pokoleniem, które może zapobiec
katastrofie”.

„Zmiany klimatu wymagają nowego, poważniejszego podejścia do praw
człowieka. Alternatywą byłoby bowiem podporządkowanie tych praw
potrzebom klimatycznym – a więc wystawienie ludzi na zagrożenia
ze strony arbitralnych decyzji władz”.

„Brakuje przepisów wprost pozwalających samym obywatelom domagać
się od władzy wprowadzania środków ochrony środowiska o charak-
terze generalnym (czyli np. miejscowych planów zagospodarowania
przestrzennego lub programów ochrony powietrza), a co za tym idzie,
nakładania na władze sankcji za bierność w tym przedmiocie”.

„Sytuację pogarsza ograniczanie obywatelom możliwości kontroli pracy
urzędników, przez wykluczanie ich z postępowań”.

„Zmiany klimatyczne wymagają nowego podejścia do problemu uchodź-
ców”.

„Musimy się nauczyć dzielić dobrem, jakim jest praca. Rozwój gospo-
darczy jest szansą, ale i zagrożeniem. Globalizacja gospodarki i nowe
technologie zmieniły rynek pracy”⁹.

Czy odpowiedzialność za realizację tych postulatów państwo może
przerzucić na następne pokolenia swoich obywateli? Na zbiór reko-
mendacji Trzeciego Kongresu Praw Obywatelskich składa się 31 zaleceń
dla polityków, urzędników, obywateli i obywateli, które pogrupowano
następująco:

- zmiany klimatyczne;
- nowoczesne technologie;
- problemy demograficzne;
- edukacja demokratyczna młodych;
- kryzys praworządności.

Są to konkretne postulaty na przyszłość przyjęte dzisiaj, lecz brzmią
jak echa manifestu młodych ekspresjonistów z 1919 roku.

Neue Wilde

W roku 1979 odbyłem swoją pierwszą podróż zagraniczną do Erfurtu w NRD (Niemieckiej Republice Demokratycznej). Nie był to plener malarski ani też wycieczka typowo turystyczna. Pojechałem na letni obóz pracy dla młodzieży, zorganizowany w ramach wymiany licealistów z zaprzyjaźnionych miast. Miałem okazję przyjrzeć się z bliska warunkom życia i pracy moich niemieckich rówieśników. Praca w gospodarstwie rolniczym była niezwykle ciekawym doświadczeniem. Wschodni Niemiecycy bauerzy, zorganizowani w spółdzielniach (podobnych do polskich PGR-ów), uprawiali warzywa na terenach własnych, przedwojennych majątków upaństwowionych po wojnie. Stopień zmechanizowania i zorganizowania pracy w spółdzielni był imponujący.

Warzywa uprawiano w sposób wysoce zmechanizowany. Starannie zaplanowano architekturę budynków pomocniczych, szklarni i laboratoriów badawczych, które mieściły się tuż obok stanowisk eksperymentalnych. Znajdowałem się w centrum kilkusethektarowego pola przeznaczonego do przemysłowej produkcji rolniczej. Pielęgnacja sadzonek, obserwacja, sadzenie, nawadnianie, zbiór, kontrola jakości, pakowanie, dystrybucja – wszystkie te procesy były zaplanowane i kontrolowane z wielką starannością.

Uprawianie warzyw nasunęło mi porównanie z procesem „uprawiania” kultury. Podobnie wymaga starannego planu, obserwacji, pielęgnacji, podtrzymywania, pracowni i laboratoriów, przeglądów, wystaw, konfrontacji. Jednym słowem – przemyślanej polityki kulturalnej nie tylko na szczeblu centralnym, ale również w terenie. To proces długotrwały, gdyż ludzie dojrzewają wolniej niż warzywa. To również proces wieloetapowy i kosztowny, gdyż kultura pozostaje niewidoczna z ośrodka zarządzania. Wymaga zaangażowania animatorów, ludzi o specjalnych predyspozycjach, często posiadających unikalne zdolności i talenty, ludzi, których nie można tak normalnie pozyskać z dnia na dzień przy pomocy zwykłego ogłoszenia rekrutacyjnego. Kultura potrzebuje środowiska różnorodnego i odpowiednich warunków do jej rozwoju.

Niemiecki pejzaż brunatnych pól biegnących po horyzont, tak bliski sercu Anselma Kiefera, był nie tylko wytchnieniem dla oka, ale i metaforą kultury. W owym czasie, w roku 1979, nie mogłem wiedzieć, jak wygląda „uprawianie kultury” czy też „uprawianie sztuki” w społeczeństwach stojących na wyższym stopniu rozwoju. Nie wiedziałem nic o wystawach sztuki nowoczesnej w zachodni Niemiecckim Kassel, leżącym raptem o dwie godziny jazdy na zachód od Erfurtu. Dzisiaj o Documentach w Kassel wie każdy, kto pretenduje do miana artysty. Wtedy, na niemieckich polach, granica kulturowa między Wschodem a Zachodem była widoczna i namacalna. Nad naszym bezpieczeństwem czuwały radzieckie dywizje pancerne. Pracując w polu, widywaliśmy czasem czołgi, małe zielone pudełeczka sunące daleko po linii horyzontu.

Prawdziwą granicę między Wschodem a Zachodem (taką z czasów zimnej wojny) miałem okazję oglądać z okna pociągu relacji Erfurt–Berlin podczas powrotu do Polski. Olbrzymie betonowe zapory przeciwczołgowe, umocnienia, bunkry, kilometry drutu kolczastego. Mur berliński stał stabilnie i nic nie zapowiadało, że kiedykolwiek runie. Widziałem go tylko raz, z tej szarej, niepomalowanej strony.

W 1981 ukazała się książka Bożeny Kowalskiej *Twórcy – postawy* podsumowująca dokonania polskiej sztuki współczesnej od roku 1945. Autorka rzeczowo i konkretnie prezentowała postawy niekwestionowanych autorytetów pozostających w kręgu abstrakcji geometrycznej. Książka ta była dla mnie swoistym podręcznikiem, przewodnikiem po współczesnym malarstwie polskim. Wskazywała na konceptualizm i sztukę geometrii jako jedyną i ostateczną formę, jaką mogła posłużyć się awangarda na drodze swojego dialektycznego rozwoju. Najbardziej pomysłowym i radykalnym artystą wydawał mi się mieszkający we Francji konceptualista, Roman Opałka. Jego *obrazy liczone* były dla mnie smutną refleksją nad nieuchronnym przemijaniem czasu, świadectwem malarskim o horyzoncie uniwersalnym, ale pozbawionym jakiegokolwiek nadziei.

Żyliśmy za żelazną kurtyną. Wiadomości do nas nie docierały, nie było źródeł, książek, albumów. Malarstwo zachodnie kończyło się na pop-arcie. Zjawisko i samo pojęcie *Neue Wilde* nic nie znaczyło na przełomie lat 70. i 80. także dla malarzy, którzy dzisiaj oficjalnie są zaliczani do tzw. *nowych dzikich*.

Włodzimierz Pawlak w rozmowie z Dorotą Monkiewicz twierdzi: „Po naszej wystawie pani Bożena Kowalska napisała w »Projekcie« nr 4 w roku 1984 na stronach 78–79, tekst pod tytułem *Nowi dzicy*. Tam spotkałem się z tym terminem, który do dzisiaj jest dla mnie obcy i nie czuję z nim żadnego związku. Jeśli mam czuć jakiś związek w historii sztuki, to z abstrakcjonistami Pacyfiku. Naprawdę”¹⁰.

Ryszard Grzyb: „Najlepszym rozwiązaniem było użycie gotowego słowa. To, co myśmy robili, bardziej wyrastało z relacji między nami i z tych lokalnych odniesień, jak Cwernarski czy Wróblewski, niż z oglądania tego, co się dzieje”¹¹.

Marek Sobczyk: „...było dużo wniosków z konceptualizmu, który tu umierał długo, a malarstwo nigdy nie umarło. Pamiętam, jak wpadając na pomysł dyplomu w 1979 roku, uparliśmy się, że my malarstwo przywrócimy”¹².

Ryszard Woźniak: „Ja tę (zachętę) dostałem nie ze strony Niemców, lecz Amerykanów. Właśnie w 1980 roku odbyły się dwie wystawy malarstwa amerykańskiego w Warszawie, jedna w Muzeum Narodowym, druga w Galerii Studio. Dla mnie to była mocna zachęta do zajęcia się malarstwem, bo Amerykanie malowali jak dzieci, dosłownie bez żadnych hamulców. Wydawało się po prostu, że każdy robi w tym medium jak chce”¹³.

10. *Artyści Grupy rozmawiają z Dorotą Monkiewicz o Jörgu Immendorffie, sztuce polskiej i niemieckiej, o Polakach i Niemcach*, [w:] Jörg Immendorff, *Znaki, symbole i wizje*, red. Dorota Folga-Januszewska, Muzeum Narodowe Warszawa, 1998, s. 83.

11-13. Ibidem



Joseph Beuys, *Akcja 7000 dębów – 7000 bloków bazaltu*, 1982, ©Joseph Beuys / VG Bild-Kunst. Źródło: Documenta archiv / Dieter Schwerdtle

14. Termin zaczerpnięty z opr.: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993, s. 253

Documenta 7 i Zeitgeist

W 1982 roku w Niemczech miały miejsce dwie ważne wystawy, które podsumowały osiągnięcia światowej sztuki nowoczesnej, począwszy od 1945 roku. Były to *Documenta 7* w Kassel i *Zeitgeist* w Berlinie. Łączyła je idea „muzeum na gruzach”¹⁴, zrodzona w latach 50. w czasie eskalacji zimnej wojny. Wywodziła się z założenia, iż nowoczesna sztuka dobrze „pracuje” na gruzach historycznych budynków. Po pierwsze dlatego, że przyciąga uwagę nowoczesnym, postępowym programem, po drugie – tłem do sztuki nowoczesnej pozostają zniszczone pomniki świetności wielkich Niemiec. Tak było w przypadku Kassel, gdzie podczas wojny znajdowały się centralne składy amunicji III Rzeszy. Miasteczko, doszczętnie zbombardowane przez aliantów, odżyło po wojnie jako miejsce nowego typu wystaw artystycznych. Początkowo były one organizowane na terenie krajowych targów rolniczych w prowizorycznie odbudowanym muzeum Fridericianum. W latach późniejszych (*Documenta* odbywają się co pięć lat) obejmowały nie tylko budynek galerii, ale były też rozlokowane w całej przestrzeni miasteczka i okolic.

Siódma edycja przeglądu sztuki współczesnej *Documenta* w Kassel odbyła się w dniach 19.06–28.10.1982 roku i prezentowała prace 179 artystów (wliczając grupy artystyczne), głównie z Europy Zachodniej i Ameryki. Dyrektorem artystycznym wydarzenia był Rudi Fuchs.

Chciałbym w tym miejscu dokonać analizy, która przybliży znaczenie, jakie miało malarstwo w Europie w owym czasie. Korzystałem z listy nazwisk artystów uczestniczących w wystawie¹⁵. Do każdego nazwiska przypisałem kraj pochodzenia, dyscyplinę główną oraz wiodący kierunek, do którego można zaklasyfikować danego twórcę. Artystom niedającym się zamknąć w obrębie jednego kierunku/dyscypliny przypisałem nazwę kierunku/dyscypliny wiodącej.

Przedstawicielem Polski na wystawie był Edward Dwurnik. Dla porównania: sztukę włoską reprezentowało 23 artystów, niemiecką 47, amerykańską 50.

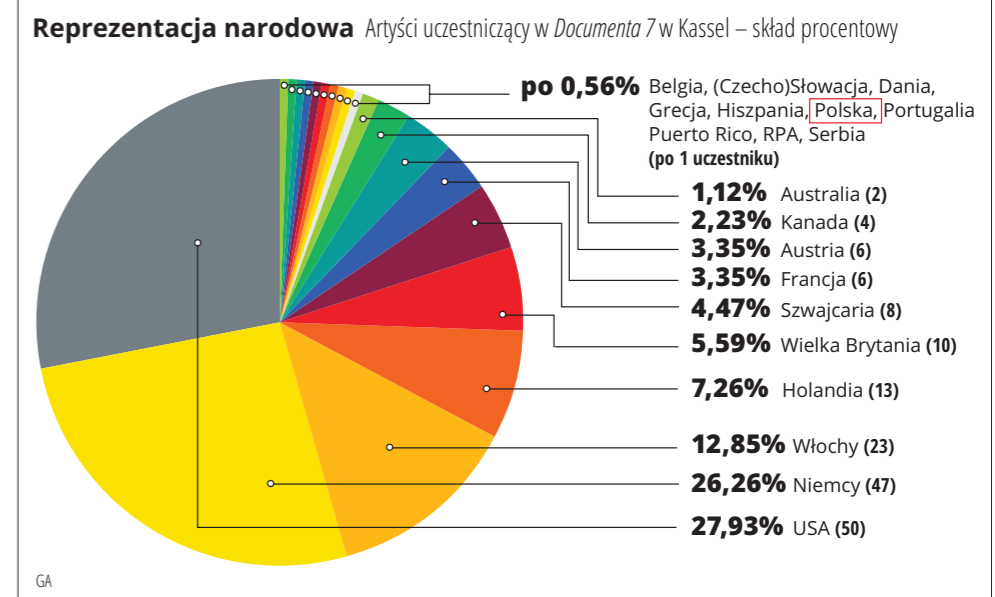
15. Źródło (https://en.wikipedia.org/wiki/Documenta_7).



Jonathan Borofsky, *Five Hammering Men*, instalacja na *Documenta 7*, Kassel, 1982. (<http://www.borofsky.com>).

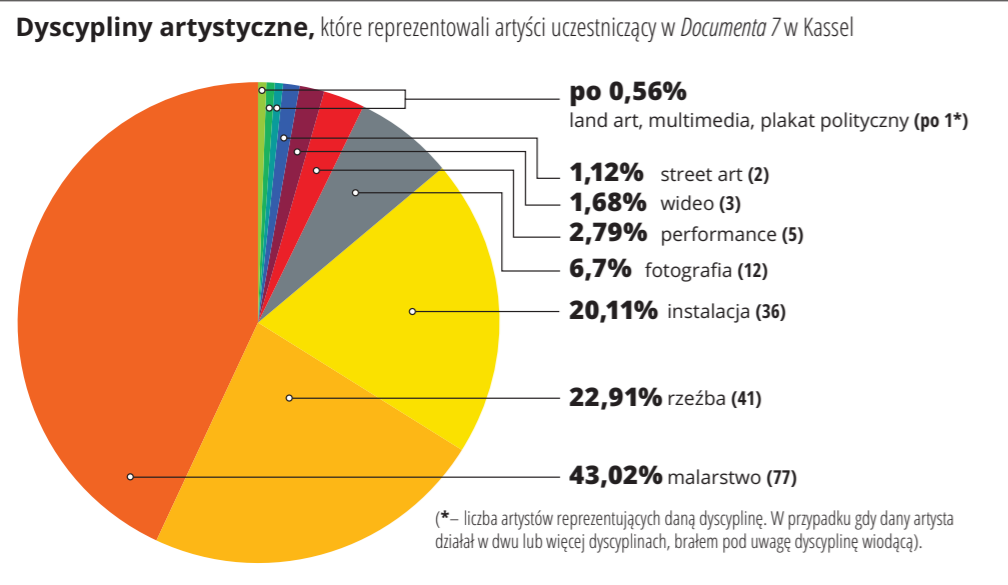
Documenta 7, Kassel, 19.06–28.10.82. Dyrektor: Rudi Fuchs, liczba eksponatów: 1000, liczba artystów: 182, liczba widzów: 378 691. Polskę na tej wystawie reprezentował Edward Dwurnik. (https://en.wikipedia.org/wiki/Documenta_7).

Documenta są prezentacją postaw i problemów artystycznych, nie artystyczną olimpiadą narodową. Moim celem jest tu przesłanie, z jakich krajów pochodzili artyści wydarzenia.

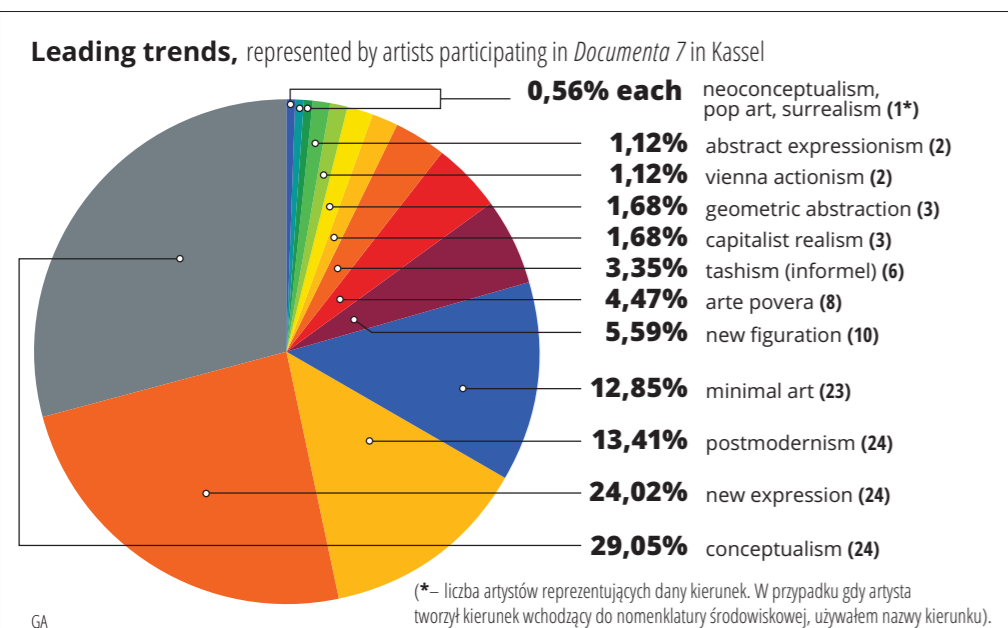


Kolejny wykres pokazuje procentowy udział dyscyplin artystycznych (w dużym uproszczeniu, gdyż są malarze, którzy rzeźbią lub posługują się formą instalacji czy performance'u). Przypisując artystę do danej dyscypliny, kierowałem się zasadą pierwszeństwa dyscypliny głównej. I tak np. Markus Lüpertz jest w zestawieniu malarzem, nawet jeśli zaprezentował obiekty rzeźbiarskie.

W zestawieniu malarstwo okazało się dyscypliną wiodącą, co oznacza, że „ukonstytuowani” malarze stanowili najsilniejszą reprezentację.



Przypisanie do kierunku jest przyjęte z założeniem: artystom, którzy tworzą obiekty malarskie pozostające w obszarze rozważań estetycznych, ale nie będące malarstwem w duchu *nowej ekspresji*, przypisałem kategorię ogólną *postmodernizm* (np. Roland Reiss, malarz sceny kalifornijskiej, znany przede wszystkim z obiektów rzeźbiarskich (Psycho-social Environments)). Jest to uproszczenie, gdyż postmodernizm jest terminem znacznie bardziej pojemnym. Zależało mi w tym przypadku na pokazaniu pewnego otoczenia, w jakim rozwijała się *nowa ekspresja* malarska, konkurując z konceptualizmem i minimal artem.



Zeitgeist, Berlin, Martin Gropius Bau.
Na przeszklonym suficie instalacja Jonathana Borofskiego, na posadzce – instalacja Josepha Beuysa (borofsky.com).



Martin Gropius Bau w 1972 i dziesięć lat później, fot. Chris Dewitt.
(<http://www.berlinunwrapped.com/mgb-a-memorable-grand-building>)



Zeitgeist, czyli *duch czasu* – w Martin Gropius Bau w Berlinie – nie był zwykłą wystawą. Był manifestacją malarstwa jako medium nadającego kształt swoim czasom.

Wystawa zorganizowana przez Christosa Joachimidesa, urodzonego w Grecji historyka sztuki, oraz Normana Rosenthala, kuratora w Royal Academy of Arts w Londynie, okazała się najważniejszym wydarzeniem sezonu jesiennego 1982 roku w Europie i wywarła wielki wpływ na sztukę europejską w następnych dziesięcioleciach.

W tym wypadku ekspozycja odbywała się w samym centrum Berlina. Mur berliński (zbudowany w 1961) biegł bezpośrednio przed głównym wejściem na wystawę. Martin Gropius Bau to okazały budynek w stylu neorenesansowym. Został oddany do użytku w 1881 roku jako Królewskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego. W czasie II wojny był siedzibą zarządu głównego SS i Gestapo. Mieściły się tu kancelarie Rzeszy, archiwa, sale przesłuchań, katownie. Naznaczony piętnem wojny, nie do końca odrestaurowany, w samym sercu utraconej stolicy Niemiec, idealnie nadawał się na miejsce wielkiej wystawy. Wydarzenie doskonale wpisywało się w koncepcję „wystawy na gruzach muzeum”¹⁶, jeśli użyć terminu zaproponowanego przez Douglasa Crimpa.

16. Douglas Crimp, *The Art of Exhibition*, t. 30 (jesień, 1984), s. 49-81. The MIT Press (<https://www.jstor.org/stable/778299>).



Zaplanowana wcześniej ekspozycja obrazów Davida Salle i Wolfganga Ludwiga Cihlarza.



Helmut Middendorf, *W czerwonej noc*, 1981, olej na płótnie, 220 × 180 cm.

Zeitgeist, Martin Gropius Bau, Berlin, Niederkirchnerstraße 7, 16 października 1982 – 16 stycznia 1983. Dyrektorzy: Christos M. Joachimidis, Norman Rosenthal. Kuratorzy: Hans Hermann Stober, Barbara Jacobson, Eberhard Roters, Lucie Schauer, Wieland Schmied.

Uczestnicy:

Siegfried **Anzinger**, Georg **Baselitz**, Joseph **Beuys**, Erwin **Bohatsch**, Peter **Bömmels**, Jonathan **Borofsky**, Werner **Büttner**, James Lee **Byars**, Pierpaolo **Calzolari**, Sandro **Chia**, Francesco **Clemente**, Enzo **Cucchi**, Walter **Dahn**, Rene **Daniels**, Jiri Georg **Dokoupil**, Rainer **Fetting**, Barry **Flanagan**, Gerard **Garouste**, **Gilbert & George**, Dieter **Hacker**, Hans **Hermann**, Antonius **Höckelmann**, Karl Horst **Hödicke**, Jörg **Immendorff**, Anselm **Kiefer**, Per **Kirkeby**, Bernd **Koberling**, Jannis **Kounellis**, Christopher **Le Brun**, Markus **Lüpertz**, Bruce **McLean**, Mario **Merz**, Helmut **Middendorf**, Malcolm **Morley**, Robert **Morris**, Mimmo **Paladino**, A.R. **Penck**, Sigmar **Polke**, Susan **Rothenberg**, David **Salle**, **Salome** (Wolfgang Ludwig Cihlarz), Julian **Schnabel**, Frank **Stella**, Volker **Tannert**, Cy **Twombly**, Andy **Warhol**.

Liczba widzów: 125 000, Liczba artystów: 47. (<https://kunstaspekte.art/event/zeitgeist-1982-10?hl=de>)



David Salle, *Zeitgeist Painting #1* (1982). Własność artysty oraz Mary Boone, Nowy Jork. źródło: <https://flash---art.com/article/zeitgeist/>

Wystawa nie była pomyślana jako szeroka prezentacja sztuki nowoczesnej, jak to miało miejsce w przypadku *Documenta 7*. Kuratorzy mocno zawężili swój wybór. Zaprosili jedynie 47 artystów (jedyną kobietą była Amerykanka, Susan Rothenberg), których twórczość w zakresie treści i formy w ich subiektywnym wyborze oddawała ducha czasu.

Organizatorzy zastrzegli, że tam, gdzie jest to możliwe, obiekty powinny pasować do przestrzeni budynku, w którym miał się odbywać pokaz. W rezultacie zebrano dzieła malarskie i rzeźbiarskie w jednolitej, monumentalnej skali. Aby sprostać wyzwaniu, artyści zaproszeni na wystawę mogli przyjechać wcześniej i pracować na miejscu. Oczywiście lepiej było, gdy przysyłali prace gotowe, ale ze względu na skalę nie zawsze było to możliwe. Kuratorzy polecieli więc ośmiu malarzom wykonać po cztery malowidła wielkości 3 x 4 metry specjalnie na tę wystawę. Byli to: Bruce McLean, David Salle, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Helmut Middendorf, Rainer Fetting i Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz). Wystawa była zamówieniem skrojonym na miarę, więc nie mogła się nie udać. Ogólnie zaprezentowano 237 wielkoformatowych obrazów, których skala przytłaczała formę i kolorem. „Była to erupcja malarstwa w swojej najbardziej dzikiej, bezkompromisowej postaci. Prawdziwe trzęsienie ziemi”¹⁶.

16. Breda Kennedy, *Circa Art Magazine*, nr 9, (03-04, 1983), s. 19–21, (<https://circaartmagazine.net/issues/issue9>).

Robert Rosenblum, historyk sztuki odpowiedzialny za redakcję amerykańskiej części katalogu do wystawy, tak wspomina tę wystawę:

„Wieże z kości słoniowej, których geometrię skrupulatnie obliczali artyści poprzedniej dekady, aby nie chybić chociażby o włos, teorie semiotyczne, czystości wizualne i intelektualne, wszystko to zostało zniszczone przez międzynarodową armię nowych artystów. Ich świadomie złe maniery dokonują wstrząsu. Wszędzie czuje się erupcję burzliwej, wyzwajającej wiary”¹⁷.

17. Robert Rosenblum, *Thoughts on the Origins of Zeitgeist*, katalog do wystawy, s. 11-12.

Jak napisał po wernisażu John Russel w „New York Timesie”:

„Były to dzieła mocne w odbiorze i przedstawiające, często opisujące *prywatne fantazje* wyniesione do skali publicznej. Zorganizowanie wystawy nowej sztuki w Berlinie to odnowienie tradycji długo pozostającej w zawieszeniu. Nawiązuje do Salonu Jesiennego z roku 1914, który był jedną z największych i najbardziej pomysłowych międzynarodowych debat nad sztuką współczesną, jakie można było zobaczyć w Europie i Stanach Zjednoczonych przed wybuchem I wojny światowej. Dzisiejszy Berlin jest ponownie otwarty na to, co dobre i nowe w sztuce, i to w skali międzynarodowej”¹⁸.

18. John Russell, *Art view; a big Berlin show that misses the mark*, 5.12.1982, rozdz. 2, s. 33, „The New York Times”. (<https://www.nytimes.com/1982/12/05/arts/art-view-a-big-berlin-show-that-misses-the-mark.html>)

Amerykański dziennikarz był przytłoczony skalą i ogólnym wrażeniem, jakie wywierała ta wystawa. W jego odbiorze oddziaływanie prac artystów niemieckich było druzgocące. „W głównej klatce schodowej dwa olbrzymie płótna A.R. Pencka (w formacie 5 x 10 metrów) wyglądające tak, jakby wypluł je przy pomocy pompki rowerowej. Przy nim prace Andy’ego Warhola przywołujące architekturę nazistowską były wręcz ohydne w swej niewrażliwości. Zaś zające akrobatyczne z brązu

Barry’ego Flanagana nie były wystarczająco duże, aby zdominować pomieszczenie, ani wystarczająco małe, aby stać się dostatecznie zauważalnymi. (...) Monstrualna instalacja Josepha Beuysa, która wypełnia cały wewnętrzny dziedziniec, ma formę małej góry z nieukształtowanej gliny, wraz z wyposażeniem, za pomocą którego mogłaby zmienić się w wielką rzeźbę. Oczywiście gdyby jakiś rzeźbiarz zdecydował się nad nią popracować”¹⁹.

19. Ibidem

Postawmy zatem pytanie: Czy malarstwo (a może generalnie – sztuka) przez swoją atrakcyjną lub nieatrakcyjną wizualność jest w stanie wpływać na bieg wydarzeń?

Jak dowodzi historia – tak. Efektem wystawy *Zeitgeist* była pewnego rodzaju walidacja znaczenia niemieckiej *nowej fali*, którą reprezentowali: A.R. Penck, Georg Baselitz, Rainer Fetting, Markus Lüpertz, Dieter Hacker, Helmut Middendorf, Salomè, Anselm Kiefer i inni. Konfrontacja ich prac z resztą świata wypadła korzystnie. To o ich obrazach mówiono w prasie i galeriach. Poprzez prezentację swoich artystów Niemcy jako naród pokazały silną wolę i determinację na drodze do zjednoczenia.

Organizacja wystawy kosztowała 600 tys. dolarów pochodzących z subsydium od lokalnych władz z puli środków przeznaczonych na kulturę. Biorąc pod uwagę wzrost rozpoznawalności niemieckich artystów z tej grupy na arenie międzynarodowej w ciągu kolejnych lat (co przekłada się bezpośrednio na obieg galeryjny i rynek aukcyjny), można się domyślać, że inwestycja w wydarzenie zwróciła się wielokrotnie. Korzyści w sferze wizerunkowej w aspekcie rozpoznawalności Niemiec jako marki w kolejnych latach okazały się niewymierne.



Anselm Kiefer, *Bohemia leży nad morzem*, 1996, olej, emulsja, szelak, węgiel, konopie i pigment w proszku, 191,1 x 561,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork. Fot. Grzegorz Adach.
Obraz Anselma Kiefiera wykonany na zamówienie nawiązuje formatem i kolorystyką do obrazu Jacksona Pollocka.



Jackson Pollock, *Jeden: numer 31*, 1950, (detal), olej i lakier na płótnie, 269,5 x 530,8 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork. Fot. Grzegorz Adach.

Gruppa

20. Paweł Kowalewski, *Oj dobrze już*, 2002 nr 9, s. 12.

„Gdy artyści są do dupy, łączą się w grupy”²⁰ – tak, w iście ekspresjonistycznym stylu, kwituje powstanie formacji jeden z jej ojców założycieli. Paweł Kowalewski (bo o nim mowa) wraz z Ryszardem Woźniakiem, Ryszardem Grzybem, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykem i Włodzimierzem Pawlakiem wypracowali alternatywną postawę wobec tego, co oficjalnie w Polsce we wczesnych latach 80. było nazwane sztuką nowoczesną. Przyjmuje się, że rok 1982 (czas pierwszej wystawy w Galerii Dziekanka) to początek działalności malarzy z Warszawskiej ASP, ale początki formacji sięgają odrobinę wcześniej, czasu studiów. Warto zwrócić uwagę na klimat panujący na uczelni w okresie, w którym panowie z Grupy studiowali.

Na Wydziale Malarstwa królowała niepodzielnie formuła kapistowskiego koloryzmu – politycznie bezpieczna, odrzucała wszystko, co wykaczało poza nurt powszechnie zaakceptowany. W pracowniach realizowano zadania głównie z natury mające na celu opanowanie materii malarzkiej: portret, akt lub postać w ubraniu, martwa natura, pejzaż. Obserwacja natury była podstawą nauczania, począwszy od pierwszego roku. W rezultacie pracownice często realizowały model mistrzowski – wypuszczając naśladowców stylu danego profesora. Z punktu widzenia studenta przeniesienie się z jednego wydziału na drugi nie było mile widziane. To sprawiało, że wybór danej pracowni był decyzją na całe życie. Dziekanem Wydziału Malarstwa na przełomie lat 1980–1981 był Stefan Gierowski, który postulował rewolucyjne zmiany. Chciał utworzyć wspólną pracownię malarstwa, w której studiowaliby wszyscy studenci I roku malarstwa, rzeźby i grafiki – oczywiście pod auspicjami Wydziału Malarstwa.

Na wszystkich wydziałach Akademii dawało się odczuć, że tradycyjne modele edukacji są niewystarczające. Nie inaczej było w czasach późniejszych, w których studiowałem na Wydziale Grafiki (1985–1995). W tym okresie pracownie malarskie prowadzili: Jerzy Tchórzewski, Janusz Przybylski i Teresa Pągowska. Jerzy Tchórzewski tak opisywał swoją koncepcję rozwoju pracowni: „Pracownie powinny stanowić pewnego rodzaju młode mikrośrodowiska artystyczne, a nie szkoły rzemiosła malarskiego w takiej lub innej konwencji. Rzecz prosta będzie ono stale i niezmiennie podstawową i żywą formą twórczej aktywności, ale tylko w warunkach zgodnego współistnienia z innymi formami obrazowania właśnie poprzez te konfrontacje”²¹. Relacje koleżeńskie były najważniejsze, ale trudno je było nawiązać, gdyż w ciągu dnia w pracowniach tłoku nie było. Prawdziwe życie toczyło się gdzieś indziej, na korytarzach, w pracowniach pomocniczych, w Dziekance.

Paweł Kowalewski wspomina: „Poznaliśmy się tak, że cztery osoby były w pracowni Gierowskiego: ja, Rysiek Woźniak, Jarek Modzelewski i Marek Sobczyk. Początek był dosyć śmieszny, bo my z Ryśkiem Woźniakiem byliśmy w takim kole naukowym. Czuliśmy, że coś w tej sztuce trzeba namieszać. Wtedy była taka historia, że były – dwie historie – jedna – był konceptualizm, i ten konceptualizm był dalej nie akceptowany przez

21. [w:] Jakub Banasiak, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Wydawnictwo ASP, Warszawa, s. 112.

profesorów – i było malarstwo. Z Ryśkiem Woźniakiem postanowiliśmy zawiązać »coś«. (...) Wiedzieliśmy, że żadnej grupy nie chcemy, ale zaczęliśmy się rozglądać po wydziale, kto jest osobą, która pasuje do tego, co my mamy w głowach. A w głowach mieliśmy i opowieść o świecie, i nonszalancję w malowaniu, i niemalowaniu na kolanach, i fotografię, i coś jeszcze nie wiadomo co. I takiego faceta spotkaliśmy, bo się przyjaźnili: Rysiek z Ryśkiem Grzybem. Poszliśmy do Ryśka Grzyba i powiedzieliśmy: fajnie chłopie malujesz, czybyś z nami nie powystawiał? No i okazało się, że Rysiek o dziwo powiedział TAK. Ale, powiedział – ja mam takiego kolegę, a kolega się nazywa Włodek Pawlak. Panowie byli w pracowni u Rajmunda Ziemskiego. Pokazał nam Pawlaka i Pawlak zrobił wrażenie nieprawdopodobne. Te bazgroły które on zasuwał, ta nonszalancja była idealna. Oczywiście było tych dwóch dżentelmenów, czyli Jarek i Marek, którzy dla nas byli starszymi kolegami. (Wy chyba wtedy dyplom robiliście). Nigdy nie zapomnę twojego obrazu, dwóch odrzutowców, które leciały w dwa różne kierunki. No i tak to się zaczęło”²².

Pierwsza wystawa młodego malarstwa tak zawiązanej formacji miała odbyć się 13 grudnia 1982 roku. Według przypuszczeń data ta miała być dniem zawieszenia stanu wojennego. Podczas wstępnej rozmowy w Dziekance z Tomaszem Sikorskim (prowadzącym galerię) Paweł Kowalewski proponował tytuł: zawieszenie metafizyczne. Na to Grzyb i Pawlak wykrzyknęli: Co wy gadacie, jakie bzdury, las góra chmura! Ostatecznie wernisaż przesunięto na 14 stycznia 1983 roku. Kolejna wystawa odbyła się już w marcu, w lubelskim BWA. W 1984 odbyły się dwie wystawy, styczeń–luty w Teatrze Kameralnym i w maju ponownie w Dziekance. Były to statyczne wystawy prac malarskich uzupełnione jedynie podczas wernisaży odczytami, śpiewami i muzyką.

Warto zaznaczyć, że formacja nie miała wspólnej strategii ani programu. Była zespołem odrębnych indywidualności zbiorowo manifestujących swój stosunek do sztuki. Była nakierowana na wzajemną inspirację, konglomeratem indywidualności odrębnych, ale podobnie odczuwających i reagujących na świat.

„Grupa w swych początkach obywatela się bez nazwy i występowała w płynnym składzie (brak Sobczyka w pierwszym wystąpieniu, obecność w wystawach pierwszego okresu Ewy Piechowskiej oraz Macieja Wilskiego i Małgorzaty Rittersschild, wreszcie wpisywanie w jej kontekst Zdzisława Kwiatkowskiego). Jej członkowie nie tyle uważali się, co byli postrzegani przez otoczenie jako grupa, i nie od razu zaakceptowali ten fakt. Wydaje się, że momentem, który skonsolidował Grupę w ostatecznym składzie i pod właściwą nazwą, było niepowodzenie w organizowaniu wystawy w Galerii Studio w końcu 1984 roku”²³.

Ale dlaczego akurat Grupa? Na zewnątrz „zaczęto nas nazywać grupa, co miało udowodnić przelotność i miałość tego zjawiska. My natomiast z wrodzoną sobie przekorą kazaliśmy nazywać się GRUPPA, ale przez dwa pe”²⁴, pisze Paweł Kowalewski w wydawanym piśmie „Oj dobrze już”. I tak, mimo że nie chcieli zakładać grupy, Grupą się stali.



Jarosław Modzelewski, *Dwa odrzutowce*, 1981, olej na płótnie, 80 x 100 cm.

22. Anda Rotenberg rozmawia z członkami Grupy na wernisażu wystawy przedaukcyjnej: *Nowa figuracja - nowa ekspresja*. Kurator: Klara Czerniewska-Andryszczyk. 12 września 2019, Desa Unicum, Warszawa. Zapis własny Grzegorz Adach.



23. Maryla Sitowska, *Grupa*. Katalog do wystawy w Galerii Zachęta, 1992, s. 4.

24. Paweł Kowalewski, *Oj dobrze już*, 2002 nr 9, str 12

W momencie pojawienia się nowej fali malarstwa w Polsce na uwagę zasługują ci, dzięki którym to zjawisko nie umarło śmiercią naturalną w chwili narodzin. Myślę tu o nowym pokoleniu historyków sztuki, które zwróciło uwagę na młodych artystów. Nowe zjawisko tak opisała Maria Morzuch w referacie wygłoszonym w listopadzie 1984 roku na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki: „Zamiast stylowej jednorodności artyści wybierają dynamikę formy malarskiej i swobodę w warstwie przedstawieniowej, wprowadzając absurdalność wyrażającą się w ironii i grotesce. To lapidarne i proste, a zarazem wieloznaczne malarstwo w zestawieniu z przewrotnymi, zaskakującymi, często opartymi na grze językowej tytułami manifestuje swoją ludyczność. Dotyka ona kondycji człowieka i możliwości rozumienia tego świata w szczególnym czasie i szczególnym miejscu, w sytuacji »tu i teraz« rozgrywanej jako swoisty karnawał w malarstwie”²⁵.

Paweł Kowalewski dodaje: „To ona pierwsza umieściła nasze nazwiska w nurcie malarstwa, które święciło swój powrót na salony w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. To co zaprezentowaliśmy w tamtym czasie, Morzuch chyba jako jedyny krytyk zobaczyła w szerszym, nie zaściankowym kontekście”²⁶. To właśnie ta zaściankowość była powodem patrzenia na nową ekspresję jak na powielenie pomysłów importowanych z Zachodu. Nie pierwszy to i nie ostatni raz, kiedy patrząc na sztukę rodzimego chowu, staraliśmy się przyczepić jej metkę towaru zapożyczonego. Przyjęło się używać terminu „malarstwo nowej fali”, gdyż niemiecki termin *Neue Wilde* brzmiał dobrze jedynie w Niemczech, z kolei *nowi dzicy* kojarzyli się z rozchełstaniem i anarchią.

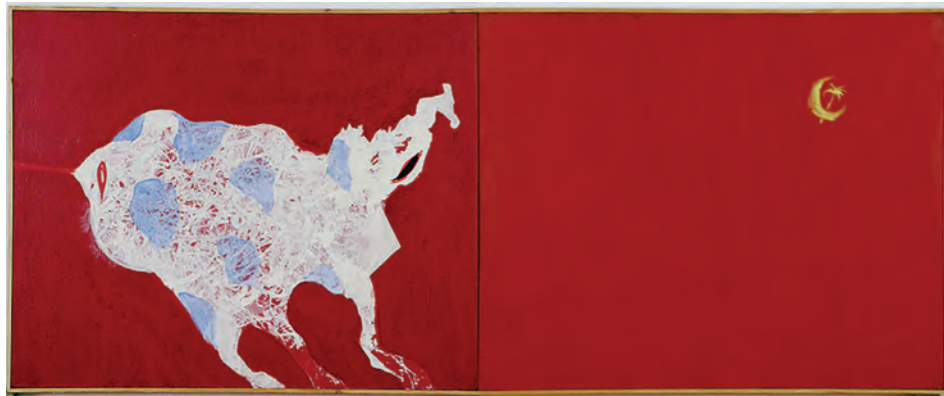
W tekście do katalogu wystawy malarstwa (13.02–6.03.1985) Anda Rottenberg tak opisuje nowe zjawisko: „Propozycja nadania wystawie tytułu *Nowi dzicy* spotkała się z gwałtownym protestem jej uczestników. I słusznie. Nowe malarstwo polskie łączy bowiem z zachodnią transawangardą podobieństwo czysto zewnętrzne – takie, że w ogóle zaistniało. Toteż jeśli chcemy bliżej je scharakteryzować – musimy zwrócić uwagę na pewną niepowtarzalną okoliczność związaną z miejscem i czasem jego narodzin. Taką mianowicie, że tylko na terenie sztuki polskiej ostatnich lat nastąpiło charakterystyczne skrzyżowanie procesów społecznych z artystycznymi i jeżeli zmierzch awangardy zmienił postawę artystów wobec sztuki na całym świecie, to tylko tutaj postawę tę określiła, w wymiarze co najmniej komplementarnym, rzeczywistość pozaartystyczna, a także związana z nią rewizja wartości moralnych i światopoglądowych”²⁷.

Czy wydarzenia historyczne, powstanie Solidarności, stan wojenny, namąciły nas moralnie do tego, żeby malować ekspresyjne obrazy farbą wyciśniętą prosto z tuby? Każdy z nas szukał swojej drogi twórczej. Życie w całej swej szorstkiej codzienności stało się tak męczące, że nie było czasu na rozważania formalne, na szukanie odpowiedniego „tonu”. Maciej Dowgiałło wspomina, że najlepszym źródłem inspiracji były dla niego starcia z milicją podczas demonstracji. Po solidnej „zadymie” dobrze mu się malowało.

25. [w:] Maria Morzuch, *Recepcja „nowego malarstwa” w Polsce*, XXXIII Sesja Naukowa SHS, Sztuka po 1945 roku, 1984, Warszawa.

26. Paweł Kowalewski, *Oj dobrze już*, 2002 nr 9, s. 12.

27. [w:] Anda Rottenberg, *Sztuka Podziwu. Wystawa malarstwa*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Galeria „SHS”, 1985, Warszawa.

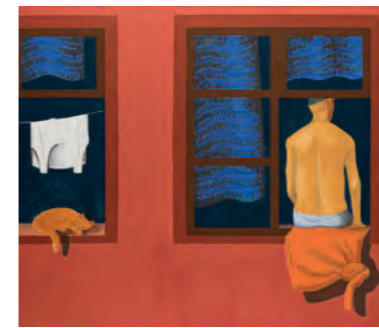


◀ Ryszard Woźniak, *Nowa fala popierdala*, 1982, akryl na płótnie, 80x200 cm. „Podczas drugiej wystawy Grupy w Galerii BWA w Lublinie (wyłączonej z miejsc objętych bojkotem dzięki postawie dyrektora Andrzeja Mroczyka) ten obraz szczególnie spodobał się lokalnym punkom do tego stopnia, że dorysowali na nim kilka innych symboli, m.in. liście konopi indyjskich. Po wystawie rysunki te usunąłem z obrazu” (<http://artbazaar.blogspot.com/2007/03/nowa-fala-popierdala-historia-jednego.html>).

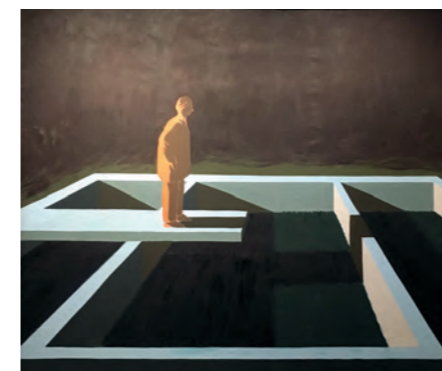
Nowa fala popierdala to tytuł obrazu Ryszarda Woźniaka z 1982 roku. Dyptyk składa się z dwóch podobrazów wielkości 100 x 80 cm, złączonych po krótszym boku. Lewe płótno zapewne powstało jako pierwsze, na co zwraca uwagę ilość przemalowań. Z czerwonego tła wyłania się biała forma przypominająca zwierzę – może krowę, może słonia? Na krowę wskazywałyby bladoniebieskie łaty, zaś na słonia zadarta w górę trąba. Zwierzę uchwycone jest w ruchu i w fazie ostrego hamowania. Dostawione z prawej strony płótno ma inny odcień czerwieni, widać powstało jako uzupełnienie koncepcji. W prawym górnym rogu z czerwieni wyłania się żółty półksiężyc (a może banan, sierp?) i przecina go mała palemka (a może młot?). Patrząc na obraz z daleka, można dopatrzeć się w formie konturów Związku Radzieckiego na tle flagi Kraju Rad.

Obrazy malarzy z Grupy budziły entuzjazm w czasie pokazów. Swoim lapidarnym komentarzem wskazywały na absurdalność sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy w Polsce po stanie wojennym. Żyliśmy w dwóch rzeczywistościach – tej oficjalnej i tej alternatywnej. Nie istniały galerie prywatne, sztukę wystawiano w każdej przestrzeni, która mogła obrazu „przyjąć”. Nowa ekspresja, szukając własnej drogi pomiędzy obiegiem oficjalnym a kościelnym, była strefą prawdziwie wolnej wypowiedzi twórczej. Słuchaliśmy muzyki Cabaret Voltaire²⁸, mając pełną świadomość znaczenia tej nazwy w naszej malarskiej rzeczywistości. Duch dadaizmu jest widoczny w tekstach (pismo „Oj dobrze już!”), tytułach wystaw i w poezji, którą uprawia Ryszard Grzyb. Działalność Grupy to tylko niewielki fragment rzeczywistości artystycznej tamtych lat. Równolegle działali tacy malarze, jak: Paweł Susid, Marek Sobczak, Wojciech Tracewski, Zdzisław Nitka, Krzysztof Skarbek, Maciej Dowgiałło, była grupa Luxus, Łódź Kaliska, Neue Bieriemienost i wielu innych twórców, których przedstawienie przekracza zakres tej pracy.

28. Angielski zespół muzyczny założony w 1973 r., grający muzykę z gatunku industrial i post-punk, nazwany na cześć klubu nocnego w Zurychu, gdzie w 1916 r. Hugo Ball ogłosił manifest Dada. Spotykała się w nim bohema: Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Giorgio de Chirico, Max Ernst.



Jarosław Modzelewski, *Wczasowicz z Kołobrzegu, tyłem* 1999, tempera żółtkowa na płótnie, 140 x 170 cm.



Jarosław Modzelewski, *Cień kolegi* 1995, olej na płótnie, 165 x 200 cm.

Wróblewski – Modzelewski

(O malarstwie Jarosława Modzelewskiego)

Kiedy patrzę na obrazy Jarosława Modzelewskiego, ogarnia mnie uczucie, jakbym zatrzymał na chwilę film, po to by móc kontemplować magiczną stopklatkę. Oto kawałek rzeczywistości, z pozoru banalny. Facet stoi na budowie, kobieta wsiada na rower w kierunku Magdalenki, zagubiony spawacz patrzy w bok. A jednak w każdym z tych ujęć jest coś niezwykłego. Każdy z nas jest zatopiony w swojej kropli czasu. Kiedy na obrazach osiada kurz, pojedyncze atomy czasu, które były inspiracją malarza, już zniknęły. Już ich nie ma. Bywa tak, że ułamek rzeczywistości staje się dopełnieniem malarskiej wizji. Mimowolnie, kątem oka zauważamy coś, co jest cudownością chwili i mogłoby być fragmentem jakiegoś renesansowego obrazu. Ach, gdyby tylko była taka możliwość cofnięcia się w czasie! A może ta chwila trwa nadal, tylko w równoległej rzeczywistości?

To malarstwo niczego nie udaje. Po prostu jest. Akceptuje niedoskonałość materii i człowieka. Modzelewski zaprasza do swoich obrazów codzienność. Na sznurku suszy się ręcznik, w oknie wygrzewa się kot. A jednak ten pozorny spokój ma olbrzymi ładunek ekspresji. Tak jakby ekspresja była zamknięta w formie, była w środku. Chwila trwa, ale nie jest to sielanka. Przychodzą mi na myśl sceny z filmu *Spaleni słońcem* Nikity Michałkowa. Spokój upływającego lata w niczym nie zapowiada dramatycznego zakończenia.

Forma budowana jest spokojnie, pewną ręką malarza. Jej ekspresja musi wybrzmieć. Rysunek jest ważny. Trzeba wiedzieć, co się maluje. Linia powstaje często na styku dwóch płaszczyzn i ma kolor warstwy leżącej pod spodem. Gest prowadzony jest po formie, naturalnie i swoim tempem. Nie widać tu pośpiechu. Tak jakby malarz mówił: Mam czas. Zdążę.

Jest to malarstwo w pewnym sensie renesansowe. Malarz operuje pełnym instrumentarium środków. Dobra kompozycja, najczęściej centralna, perspektywa, światłocień, solidny rysunek podparty szkicami z natury – słowem, jest tu wszystko. Kolorystyka jest zrównoważona, a jednak ekspresja istnieje. To dzięki tej pewnej nonszalancji, która pozwala na położenie koloru po całości w obrębie formy, a następnie przykrycie go kolorem dopełniającym. Paletę dominują ziemie – umbra, ochra, ugier, zestawione z czerwienią kadmową, ultramaryną, kobaltem, żółcieniami. W rezultacie powstaje niezwykle sugestywna, spójna wizja malarska.

Obraz zamknięty w konturze zwierzęcia

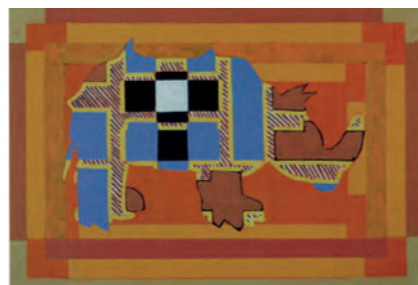
(O malarstwie Ryszarda Grzyba)

Lustrzany nosorożec w sklepie z tapetami, małpa w pasmanterii. Tytuł obrazu przyjdzie potem, ważny jest kolor i kształt. Kolor czysty i dźwięczny, kształt zdecydowany. Powalić widza jednym mocnym akcentem. Tu nie ma miejsca na bezformie. To wypadkowa wzornika kolorów i graficznie potraktowanego konturu. Oto malarz, który się nie boi. On już wie, że obraz artystyczny musi być czytelny, jednoznaczny, musi mieć temat główny. A wokół tego tematu niech się dzieje! Czego tu nie ma: są ptaki i żaby, wielkopłetwe toskańskie żółwie i ostrokoty, emanujące spokojnym niepokojem krowo-świnie oraz cała masa nosorożców. Nosorożce Grzyba są wyjątkowe i mają wiele wspólnego z motylami. Są to bizantyjsko umaszczone olbrzymy o słusznych gabarytach. Podobno biegnąc, wydają ledwo słyszalny szum, podobny do trzepotania skrzydeł motyla.

RG uprawia malarstwo ze sportowym zacięciem. Temat, format, styl zależne są od codziennej kondycji twórczej. Duże płótna emanują witalnością. Kolory są żywe, czyste, sposób położenia farby jest gładki i płaski. Nie ma tu miejsca na skomplikowane rozważania formalne. Kompozycja jest najczęściej centralna. Formę zamyka linia. Na prostokącie płótna najpierw pojawia się szkic. Jeśli jest to kontur zwierzęcia, płaszczyzna obrazu automatycznie zostaje podzielona na dwa obszary – zewnętrzny i wewnętrzny. RG wprowadza w te obszary kontrastujący kolor lub wzór: mozaikę, podział, raster. Co tylko ma pod ręką. W ten sposób zaciera kontur i powoduje rozbicie formy. W wyniku tego formalnego zabiegu percepcja formy staje się utrudniona. Zabieg przywołuje w pamięci praktyki formalistów rosyjskich, którzy na początku ubiegłego wieku bronili poezji futurystycznej i kubistycznej. Cytując Wiktora Szklowskiego:

Aby przywrócić nam poczucie życia, abyśmy odczuwali rzeczy, aby kamień był dla nas kamienny, istnieje to, co nazywamy Sztuką. Celem sztuki jest udzielić nam doznania przedmiotu tak, jak się go postrzega, a nie jedynie rozpoznaje. Aby osiągnąć ten cel, sztuka używa dwóch technik: defamiliaryzacji (singularisation, Verfremdung) rzeczy oraz odkształcenia formy, tak aby akt postrzegania uczynić trudniejszym i aby przedłużyć czas jego trwania. Bowiem proces postrzegania jest sam w sobie celem i należy przedłużać jego trwanie. Sztuka to sposób doświadczania procesu stawania się (devenir, Werden) przedmiotu; to, co stało się już tym, czym jest, nie jest dla sztuki ważne³⁰.

Propozycje przedstawieniowe RG oscylują pomiędzy figuracją a abstrakcją. Rozważania czysto plastyczne współistnieją razem z figuratywnym rysunkiem. Zarówno w stylu obrazowania malarskiego, jak i w języku poetyckim autor zwraca uwagę na dbałość o godzenie przeciwieństw. Obraz stanowi całość, podobnie jak kilka linijek wiersza doskonale opisuje stan psychiczny lub sytuację chwili. Można zadać pytanie – czy są to obrazy autoteliczne? Znając poezję RG, można sformułować tezę, że jest to malarstwo wynikające z poetyckiego przyglądania się życiu. Oba światy – poezji i malarstwa – się przenikają. Nadaje obrazom poetyckie



Ryszard Grzyb, *Poszukiwanie komfortu zawsze kończy się podobnie*, 2013, akryl na płótnie, 70 × 100 cm.



Ryszard Grzyb (obraz w trakcie powstawania), akryl na płótnie, 200 × 150 cm, (strona artysty na Facebooku).

30. Patrz: Wiktor Szklowski, *Sztuka jako technika*, za Marjorie Perloff, *Nowe progi, stare anatomie: współczesna poezja a granice egzegezy*, „Literatura na Świecie” nr 7 (180) 1986, Warszawa, str. 12.

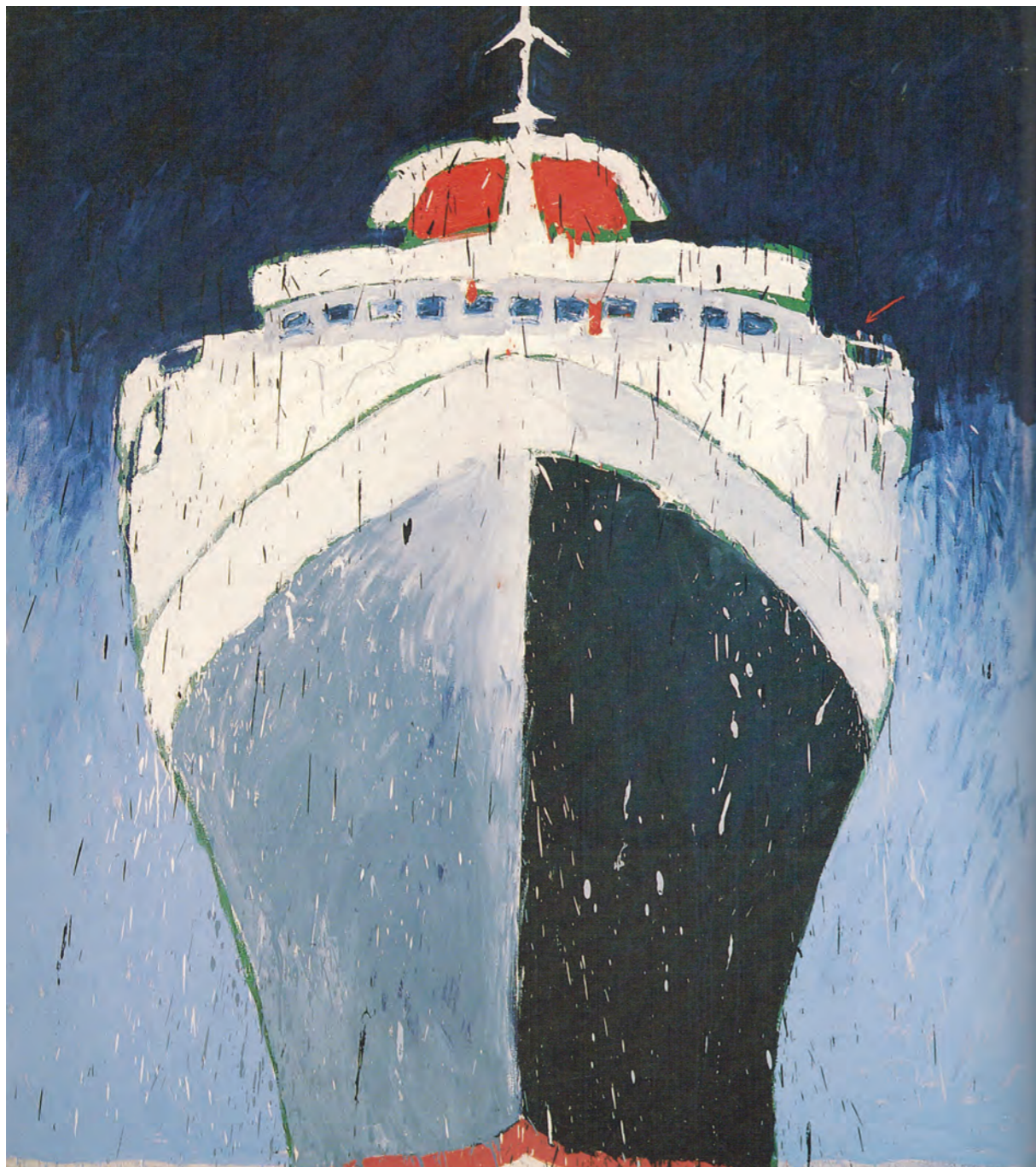
tytuły w stylu japońskich haiku, np: *Będziemy niczym ptaki zanim się znowu spotkamy, Soczystym różem rozkwitają hortensje, Poszukiwanie komfortu zawsze kończy się podobnie*.

Jak malować i co malować? Wykład estetyki Ryszarda Grzyba i przepis na obraz znajduje się w wierszu „Jak namalować obraz?”²⁹:

**Najpierw błękit
jest kolorem magicznym
potem pomaluj obraz na kilka kolorów
poczekaj aż wyschną
albo od razu
narysuj na nich figury
czernią lub bardzo ciemnym brązem
i dopiero wtedy poczekaj aż to wszystko wyschnie
potem pokryj całość różnymi rodzajami bieli
zostawiając rysunek jak popadnie
rozwiń płaszczyznę białą
od spodu niech przebijają strzępki kolorów
całkiem małe lub średnie
ale to w innym obrazie
figury niech się wyłaniają
mogą być zaatakowane przez tło
mogą same atakować tło
przebijać się na pierwszy plan
ciepłe kolory na błękitcie
brązy i ugry
lub same błękity, różne błękity i nic więcej
albo błękitne kawałki na ciepłym tle czerwieni
z dodatkiem żółci i ugrów
drobne
rozrzucone figurki
na jednostajnym tle**

1992

RG jest poetą i malarzem. Na wernisażach odczytuje swój wiersz, zastępując nim komentarz do wystawy. Kreuje rzeczywistość w której tworzy się nieustannie poetycka codzienność. Przywołuje słowa lub obrazy innych malarzy (Wróblewskiego, Baselitza, Nikifora, kolegów z Gruppy). W obrazach pojawiają się motywy zaczerpnięte z wyobraźni poetyckiej. Jest szamanem, który wie, że początkowi stworzenia świata towarzyszył mit. Dlatego tak często sięga do pamięci organicznej, pamięci, jaką być może noszą w sobie komórki naszego ciała. RG ulega tej pokusie, malując zwierzęta. Robi to po to, by je poczuć, zobaczyć je tak, jak widzieli malarze w czasach jaskiń. Maluje je gestem, odruchem, gdyż odruch istnieje poza rozumem. A to jedyna droga ucieczki przed pułapką kantowskiej analizy, szansa na przekroczenie granicy tego, co się wie i potrafi w sensie warsztatowym.



Włodzimierz Pawlak, *Witold Gombrowicz*, 1986, olej na płótnie, 180 × 160 cm. Własność: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Obraz ikoniczny

(O malarstwie Włodzimierza Pawlaka)

Obrazy, szkice, malowane dzienniki Włodzimierza Pawlaka były prezentowane na wielu wystawach i są często ilustracjami do artykułów prasowych opisujących twórczość Grupy. Twórczość Pawlaka pozostaje w obszarze ekspresji do końca lat 80. Na przełomie lat 80. i 90. wchodzi w fazę poszukiwań formalnych i przybiera formę dialogu z przeszłością – dialogu intelektualnego z wielkim teoretykiem sztuki i jego duchowym spadkobiercą: Kazimierzem Malewiczem i jego uczniem – Władysławem Strzemińskim. Malewicz, Strzemiński, Pawlak – trzej Polacy prezentujący polskie malarstwo w Polsce. To byłby naprawdę dobry temat na przekrojową wystawę. Nasz narodowy wkład do światowej historii sztuki. To nic, że wizerunkowo Kazimierz Malewicz (urodzony w polskiej rodzinie w Kijowie) jest przypisany do awangardy rosyjskiej, a o Strzemińskim nikt (może poza nielicznymi wyjątkami) na świecie nie wie. Nam to nie przeszkadza. Jesteśmy wszak dumnym narodem.

W połowie lat 80. Pawlak daleki był od rozważań na temat czystej formy. Siła jego obrazów tkwiła w ich malarskości. Gęsta materia malarska, ściekająca, rozchlapywana, wcierana, pokrywała płótno wieloma niechlujnie położonymi warstwami. Doskonale pamiętam obrazy Pawlaka wiszące jeszcze na ścianach Akademii. Sprawiały wrażenie, jakby można się było do nich przykleić. Zestawienia kolorów nie były specjalnie wyszukane – a może były „antywyszukane” – podążały w ślad za przyjętą regułą sprzeciwu. Malować obraz tak, aby bolało. Zrobić obraz taki, który zadziała na zasadzie wstrząsu, plamy, rany, rozdartego szwu, rozdrapanej blizny. Pawlak nie wychwalał jakiegś własnej estetyki. To nie były obrazy „za”, tylko „przeciw”. Przeciw czemu? Przeciw wszystkiemu, co uwierało młodego malarza tworzącego w Polsce.

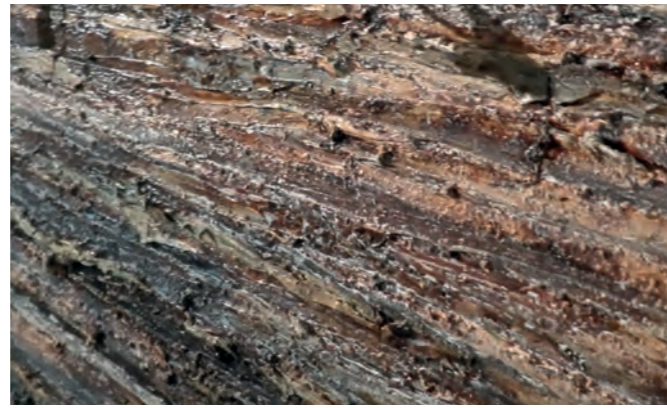
Obraz zatytułowany *Witold Gombrowicz* nie jest portretem pisarza. Przedstawia majestatyczną sylwetkę transatlantyku prującego pełną parą w kierunku widza. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem to sporych rozmiarów płótno (160 × 180 cm) ogarnęło mnie poczucie radości i dumy. Cóż za wspaniałe dzieło! Nareszcie jakiś malarz! Temat i wykonanie – mocne. Nonszalancja, z jaką forma i treść tworzą w tym obrazie całość – cudowna.

Bezczelne w swojej inteligencji własne, osobne „Ja”, które z uporem staje się na nowo w każdym twórcy, artyście, artystce, niezależnie od płci, rasy, narodowości, pochodzenia, poglądów, codziennie, w każdy poniedziałek, wtorek i środę, od dzisiaj aż do końca świata – niech będzie pochwalone!

Celne miał oko Jaromir Jedliński z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Wybrał to dzieło na wystawę *Polish Realities – New Art from Poland*, która odbyła się w Glasgow w 1988 roku. Wystawie towarzyszył katalog. Trzydzieści lat później ukazała się płyta kwartetu Dave’a Brubecka *The Crossing*, której okładka jest dokładną kopią obrazu. Plagiat absolutny. W ten sposób niedoceniony i niedoszacowany w Polsce Włodzimierz Pawlak stał się częścią światowej kultury masowej.



The Dave Brubeck Quartet, *The Crossing*, 2001.
Okładka płyty LP, wytwórnia Telarc Inc.



Włodzimierz Pawlak, *Polacy formują flagę narodową*, 1997, olej, ołówek, płótno. (detal)

Anselm Kiefer, *Merkaba*, 2002, akryl, ołowiane przedmioty, ołówek, płótno. (detal)

„I znowu, jak ongiś w przypadku Strzemińskiego, jak w latach pięćdziesiątych w przypadku Wróblewskiego czy Hasióra – rewelacyjne odkrycia naszych artystów nie zostały właściwie przez krytyków dostrzeżone i zdyskontowane na międzynarodowym forum”³¹. Jakże aktualne, pisane 50 lat temu słowa Bożeny Kowalskiej są smutną konstatacją prostego faktu: w Polsce nie docenia się wartości naszych rodzimych odkryć w zakresie kultury i sztuki. Z takim kapitałem początkowym trudno jest podjąć merytoryczną dyskusję na temat kształtu sztuki narodowej. Patrząc z dalszej perspektywy: rodzima sztuka jest licha, niedoinwestowana, pozbawiona wsparcia marketingowego. Nie potrafimy bronić swojej odrębności, promować swoich twórców. Podobnie jak przed wojną, po wojnie, w latach 60., 80. czy teraz – aby zaistnieć w Polsce, trzeba najpierw zaistnieć za granicą.

Upojeni radosnym płasem w rytmie disco polo, nasyceni miską ryżu, cieszymy się wizją nowoczesnego państwa. Porównujemy się z Zachodem. Jest dobrze, a będzie jeszcze lepiej. Ale w tym samym czasie coś bezpowrotnie tracimy. Zapominamy o wartościach leżących u podstaw malowania, które było wizytówką Gruppy. Powiew wolności, ucieczka przed szarą rzeczywistością, odcięcie się od przeszłości, bunt, niezależność, duma, indywidualny wyraźny ryt – to wszystko było w tamtych obrazach. Był też komentarz do zastanej rzeczywistości, był tytuł, był pomysł. Powstawały obrazy rozgadane, przedstawiające świat przerysowany. Była to też ciekawa propozycja dla stosunkowo niewykształconego estetycznie i intelektualnie polskiego odbiorcy. Czytelność pewnych figur i znaków, zaprawiona rubasznym humorem prostota ocierająca się o prostacką ilustracyjność – być może nie była lekkostrawna, ale za to nie przyprawiała o kompleksy. Proszę – tu jest koń, a tu głowa świni. Tu szkielet, tu sierp, a tu młot.

31. Bożena Kowalska, *Polska Awangarda Malarska 1945-1970. Szanse i mity*. PWN Warszawa 1975, s. 184.



Marek Sobczyk, *K. Kobro prasuje/prasująca*, 2008, tempera na płótnie, 136 × 124 cm. W zbiorach Centrum Sztuki Współczesnej ZNAKI CZASU w Toruniu.

32. Ulubione powiedzenie Pabla Picassa.

Między Wschodem a Zachodem

(O malarstwie Marka Sobczyka)

Trudno w dzisiejszych czasach spotkać tak wszechstronnego malarza. Teoretyk sztuki, akcjoner, tworzy instalacje i obiekty przestrzenne, pisze teksty literackie, zajmuje się grafiką wydawniczą i reklamową. Patrząc na obrazy i czytając teksty Sobczyka, nie sposób nie poddać się wrażeniu: zdolniacha. I jedno, i drugie przychodzi mu lekko. Jego obrazy malowane są najczęściej w technice tempery żółtkowej. Dezynwoltura, z jaką odnosi się do tej tradycyjnej techniki, ma swój wyraz w traktowaniu powierzchni płótna jedynie lekkim muśnięciem koloru. Rysunek? Odkąd wymyślono rzutnik, nie trzeba już umieć rysować. Temat? Każdy dobry, byle był zgodny z obecnym stanem ducha i pokrywał się z aktualną gonitwą myśli. Kompozycja? Przypadkowa. A jak coś nie pasuje, to w wolnym rogu zawsze można coś dopisać. Albo powtórzyć to samo co na pierwszym planie, tylko mniejsze. Kolor? To kolor pigmentu wybrany przez malarza. „Ja nie szukam, ja znajduję”³². Kto ma dzisiaj czas na szukanie koloru? Można sterować jedynie jego nasyceniem, dodając mniej lub więcej żółtkowego spoiwa. Jak coś przeszkadza, to zawsze można zamalować. Ale tak, aby widać było, że zamalowane. Bo po co poprawiać?

Z pisanem jest podobnie. Analiza tekstów Sobczyka wskazuje na jego przywiązanie do metody „strumienia myśli”. Pisze to, co akurat przyjdzie mu do głowy. W tym sposobie jest metoda. Tak można uwolnić zasoby, które zalegają w podświadomości – i dla Sobczyka to jest właściwe pole do eksploatacji.

Byłoby lepiej dla Marka Sobczyka, gdyby nie pojechał razem z sześcioma kolegami do Kassel w 1987 roku. Trauma związana ze zderzeniem cywilizacyjnym, kulturowym, artystycznym pozostaje pożywką stale aktywną do przepracowywania dla wrażliwej jednostki. Ten proces transformacji, odkrywania na nowo swoich słabości, mierzenia się ze swoimi kompleksami daje wyraz w twórczości. Nasuwa się pytanie: czy sztuka polska naprawdę ma ten depresyjny gen i musi stale przegłądać się w lustrze – w tym, co aktualnie wystawia się na Zachodzie?

W obrazie *Replika* (z 2019 roku, malowanym wraz z Jarosławem Modzelewskim) Sobczyk powraca do sytuacji życiowej i malarskiej, która miała miejsce w roku 1987, kiedy to wraz z kolegami reprezentował Polskę na arenie międzynarodowej. Młodzi malarze z Polski mieli do dyspozycji halę, a w niej na ścianie płótno o wymiarach 6 × 6 metrów. Przed obrazem zorganizowali malarski warsztat – stół, na którym mieszały farby, jedli, pili, dyskutowali i do którego zapraszali innych członków różnych grup artystycznych z całego świata. Ostatniego dnia przed prezentacją zamalowali cały obraz na czerwono. (Odbyło się głosowanie, o akcie zamalowania zdecydowali: Modzelewski, Sobczyk i Woźniak).

Zatrzymajmy się na chwilę w tym momencie. Młodzi artyści z Polski dostają w 1987 roku szansę na prezentację swojej postawy twórczej w Republice Federalnej Niemiec. Działają zespołowo. Integrują się ze



Grupa w akcji podczas malowania *Kuda Gierman?*, Kassel 1987, 600 × 600 cm. Fot. R. Grzyb.



Marek Sobczyk, Jarosław Modzelewski, *Replika*, 2020, tempera żółtkowa na płótnie, 400 × 400 cm.

środowiskiem międzynarodowym. Ostatniego dnia popełniają stylistyczne seppuku, niszcząc swoją pracę – zamalowując ją pięknym, jedynie słusznym, czerwonym kolorem.

Mija 40 lat. Powróćmy do wątku przepracowywania traumy przez jednego z nich – Sobczyka. Tytuł jego największego (malowanego z Modzelewskim dzieła: *Replika*) jest w tym przypadku tytułem złudnym. Nie wydaje mi się, żeby obraz malowany zespołowo przez tydzień nawiązywał nawet przypadkowo formą i stylem do oryginału. Niemniej jednak trzeba nazwać sprawę po imieniu. W katalogu do wystawy *Kuda Gierman?* Sobczyk pisze: „Obraz z Kassel zaginął, być może nasz wysiłek służy zachowaniu podstawowego zagadnienia: zaginionego obrazu”³³. Trzeba pogodzić się z faktem, że obraz nie zaginął, tylko został po wystawie wyrzucony na śmietnik. Była to nic nieznacząca, zamalowana czerwona płachta. *Replika* jest więc sennym marzeniem, powrotem do czasu, w którym artysta (wraz z kolegami) miał szansę zabłysnąć na arenie międzynarodowej.

Ten ambiwalentny stosunek do niemieckiej kultury i nieustanny z nią taniec zastanawia. Dlaczego? Sobczyk śmiało maluje portret Angeli Merkel, której twarz – jak stwierdza w katalogu do wystawy „przypomina zboże i ryzyko”. Maluje wewnątrz swojej pracowni, tak jakby była pracownią Anselma Kiefera. Nie jest Anselmem Kieferem. Na jego wernisaże w Berlinie nie przybędą tłumy. Szuka tematów do swoich ekspresyjnych obrazów, lecz w międzyczasie musi zarobić na farby, płótno, krosna, zapłacić za prąd i gaz. W swojej twórczości podejmuje ważne tematy. Zarzeka się, że nie będzie „zarabiał”, tworząc sztukę o Holokauście. Ale kogo to obchodzi?

Marek Sobczyk wydaje się wielkim niespełnionym marzycielem. Marzy o polskiej sztuce i o właściwym w niej miejscu dla Twórcy, Artysty, Narodowego Demiurga, Wieszczka. Niewątpliwie jest malarzem awangardowym. Z typową dla siebie intuicją unika klasyfikacji i stroni od instytucjonalnych zaszeregowania, nieustannie komentując polską rzeczywistość.

33. Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, *Kuda Gierman?* Katalog do wystawy, s. 10. Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 2020.



Marek Sobczyk, Jarosław Modzelewski, *#Metoo*, 2000, tempera żółtkowa na płótnie, 200 × 200 cm.

Opisy prac malarskich

Czy myślenie o mitycznej awangardzie w obrębie malarstwa ma jeszcze jakiś sens? Co jest dla mnie ważniejsze: patrzenie w przyszłość czy rewidowanie narracji obowiązujących w przeszłości? W moim przekonaniu oba kierunki poszukiwań są równie istotne. Praca z materiałem malarskim, z pigmentem, tworzenie w oparciu o emocje, żywioł gestu – to dla mnie ważne składowe dzieła malarskiego. Dużą wagę przywiązuję do manualnych procesów związanych z tradycyjną technologią. Sam przygotowuję podobrazia, kleję i gruntuję. Lubię tę niezgrabność, bułowatość formy wynikającą z gestu, tak jakbym chciał przez to powiedzieć: to jest ręczna robota.

Z postawą starszych kolegów (tych z Grupy i nie tylko) łączy mnie pewna pokoleniowa wrażliwość. Przejawia się ona w poszukiwaniu oryginalnej, własnej formy, alternatywnego sposobu ujęcia tematu. Być może zabrzmiało to patetycznie, ale wierzę w pewną archetypiczną, uzdrawiającą moc malarstwa. W moich obrazach zauważalne jest przywiązanie do pewnych narracji funkcjonujących w latach 80., podobne podejście do zagadnień formalnych, kompozycji – i jest mi trudno to zmienić. Doceniam zestawienia kolorystyczne rodem z Ryszarda Grzyba, sposób ujęcia tematu typowy dla Jarosława Modzelewskiego, nieobce mi są wycieczki intelektualne Marka Sobczyka, nie stronię też od ciężkiego olejnego malowania w stylu Włodzimierza Pawlaka. Wynika to z tradycji, nie z zapatrzenia. Z czasu, który ukształtował nasz sposób widzenia świata. Nie preferuję w tym przypadku jakiegось określonego stylu czy metody. Każda metoda jest dobra, jeśli prowadzi do odkrycia prawdy o sobie.

Skąd biorę inspiracje do malowania? Trudno jest mi jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Malarstwo jest obszarem, w którym ciągle dokonuje się przemiana jednego obrazu w drugi. Pozyskiwanie motywów następuje podczas selekcji, swoistego filtrowania zasobów zapisanych w pamięci. Wrażenie koloru i kształtu zaobserwowanych bezpośrednio gołym okiem w rzeczywistości stawiam wyżej od pracy z obrazami przetworzonymi. Inspiracją może być wszystko, co wywołuje wrażenia, emocje. Czerpię z poezji, muzyki, filmu, zdjęć, które sam wykonałem, lub z tych, które są dostępne w zasobach sieciowych.

Kolor może być impulsem do pracy. Czasem zdarza się, że odkręcam tubkę farby, patrzę na małe świecące kółko koloru i zaczynam malować. Z abstrakcjonistami Pacyfiku jak i Szkoły Nowojorskiej łączy mnie pewnego rodzaju idea (czy raczej przecucie) na temat tego, czym jest pigment. Myślę o pigmentcie jak o substancji, która jest nośnikiem pewnej ucieleśnionej treści. Przy takim podejściu myślenie figuratywne może przeszkadzać. Czasem chcę zaspokoić ciekawość, co się stanie, jak położę jeden kolor na drugi, w jaki sposób oko i ręka zareagują na kontrast. Zdarza się, że zamalowuję coś, eksperymentując z kompozycją, lub programowo nie kończę jakiegось fragmentu. Do tych działań popycha mnie ciekawość przemiany. Obraz zawsze będzie dla mnie odpadem, pozostałością pewnego fizyczno-intelektualnego procesu, testem mojej wrażliwości, mniej lub bardziej przypadkowym kształtem mojego czasu. Jak w lśniącej powierzchni bursztynu widzę w nim zatopiony szkic konkretnego pomysłu.



Kartki z notatnika

Do kogo kieruję swoją sztukę? Chciałbym malować obrazy wyraziste, agresywne, inteligentne i emocjonalne. Nie zawsze się to udaje, gdyż efekt końcowy bywa dla mnie zaskoczeniem. Malarz nie jest właścicielem swojej wizji. Wizja malarska należy do obszaru wspólnego, jest wypadkową danego czasu, w którym żyje artysta, oraz aktualnego wektora zmian – cywilizacyjnych i kulturowych. Amerykański abstrakcjonizm czy niemieckie *Neue Wilde* nie powstały dlatego, że ktoś wydał dekret nakazujący artystom stworzenie nowego kierunku w sztuce. Powstały, ponieważ takie było zapotrzebowanie społeczne. Zostały rozpoznane dzięki współpracy z autonomicznymi, niezależnymi instytucjami kultury. Pracując w obszarze języka form wizualnych, mimowolnie tworzymy rzeczy, które początkowo trudno jest nazwać i zaszklafkować. Paradoksalnie nie mają one żadnego sensu. Dzieło w chwili powstania jest nagie, nikomu niepotrzebne. Nie istnieją racjonalne powody, dla których miałyby istnieć. Dlatego uprawianie własnej twórczości – dla każdego artysty, niezależnie od kraju pochodzenia i epoki – jest nieuchronnie związane z ryzykiem odrzucenia. Wymaga osobistej odwagi w „dokopywaniu się” do swoich korzeni, wytrwałości w przepracowywaniu swoich kompleksów, pracy nad wzmacnianiem atutów. Wymaga też czasu, którego mamy coraz mniej.



Efektom moich letrystycznych rozważań jest obraz *Stażewski, Strzeмиński nie myślą mi się.*

Kiedy maluję, nie ma we mnie żadnych słów. Nie znajduję ani jednego słowa na obronę tego, co robię. Opis wydaje mi się niepotrzebny. To tylko nieudolna próba nawiązania kontaktu. Jest taki moment, kiedy słowa pojawiają się same, jedno po drugim. Chciałbym, żeby były dla nikogo niezrozumiałe, jakby pochodzące z obcego języka. Języka, którym nie mówi już nikt. Tysiące słów przelewających się przez setki kart ciężkich od druku. Opasłe tomy pełne nieznannej wiedzy, gęstej i intensywnej. Czytanie ich powinno otwierać nowe horyzonty, nazywać światy, których nikt jeszcze nie odkrył. Chciałbym pisać lekkim piórem. Wyrzucać z siebie słowa, nanizac je na linijki tekstu, wlać je na strony. Strony powiązać w rozdziały. Wymyślić się na nowo. Stworzyć fikcyjną autobiografię na miarę Borgesa. Zagubić się w labiryncie biblioteki wypełnionej rzędami regałów pełnych usystematyzowanej wiedzy. I ani jednego obrazu!

Ocena i dystans do własnej twórczości nie przychodzi mi łatwo. Rozważania malarskie postrzegam jako próbę ucieczki przed oczywistym i perfekcyjnym obrazowaniem, do którego przyzwyczyli nas media elektroniczne. Moją ambicją jest wykreowanie nowoczesnej formy, ale odwołującej się do tradycyjnego, prostego alfabetu plastycznego.

Nawiązuję do ekspresjonizmu, z którego czerpali wielcy mistrzowie XX wieku. Do rozważenia pozostaje kwestia kontynuacji tej drogi, sprowadzająca się do wyboru pomiędzy dwiema alternatywnymi postawami:

1. brnięcie dalej w ekspresjonizm ukierunkowany na poszukiwanie tematu, ale kontrolowany w sensie formy,
2. kontynuacja poszukiwań w kierunku abstrakcyjnym – mniej w stronę emocji, więcej w stronę rozumu.



Kolekcja kultur drobnoustrojów przemysłowych, fotografia własna Grzegorz Adach.



Kaktusy, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.

34. Paul Klee, *O sztuce nowoczesnej*, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1962, s. 311.

Podążanie ścieżką ekspresji wiąże się z wypracowaniem postawy wyrażającej się poprzez spontaniczne reagowanie na wydarzenia. Żywiołość wymaga poświęcenia, życia nastrojonego na poszukiwanie tematów i nieustannie napiętej wrażliwości. Czy mogę być do południa żywiołowy, a po południu zorganizowany? To jak być albo nie być. Potrzebna jest odwaga, żeby zrobić obraz przy pomocy kilku ruchów i trafnych decyzji. Chciałbym móc powiedzieć za Jackiem Sempolińskim, że *z malarstwem sobie poradzę*. Tymczasem kradnę każdą wolną godzinę na malowanie.

Zdarza się, że energia zawarta w samej czynności malowania wpływa na ostateczny kształt obrazu. Z pierwotnego zamysłu wyłania się nowa forma, która jest dla mnie tajemnicą. Wiem, że powinienem zaufać swojej intuicji, ale jak pogodzić wiedzę i emocje? Obraz, który powstaje, jest dla mnie wypadkową różnych procesów. Jest jak równanie matematyczne do rozwiązania, w którym zamiast liczb używam linii, kolorów i kształtów. Etap ten mogę porównać do rozważań, które składały się na estetykę wczesnego Bauhausu. Obserwacja natury połączona z analizą języka plastycznego nie negowała indywidualnych predyspozycji studentów. W tym aspekcie postawy i metody nauczania twórców Bauhausu są dla mnie niedoścignionym wzorem. Rozważania Wasyla Kandinskiego, notatki Paula Klee czy Johannesesa Ittena, wzbogacone o osiągnięcia sztuki lat 50. i 60., zawierają wskazówki, które wykorzystuję w malowaniu.

Formy biomorficzne pojawiły się na moich obrazach w trakcie pracy w Instytucie Biotechnologii Przemysłu Rolno-Spożywczego im. prof. Wacława Dąbrowskiego – Państwowym Instytucie Badawczym. Inspiracją do malowania były dla mnie obserwacje w laboratorium. W świecie mikroorganizmów dominują kształty obłe, kuliste, które dopiero na etapie zorganizowania tworzą linie i skupiska. Wykonane zdjęcia przedstawiają grzyby, pleśnie i inne drobnoustroje rozpoznane podczas procesów przechowywania i produkcji żywności. Uderzające jest to, że w świecie biologii nie występują linie proste. Na tym etapie uporządkowania geometria euklidesowa nie ma żadnego zastosowania, linia prosta, kwadrat czy okrąg wydają się abstrakcyjnymi wytworami ludzkiego umysłu.

„Prawo nakazujące sztuce być tak zmienną jak cała wielka natura”³⁴ może być pretekstem do obrazu złożonego z abstrakcyjnych form, ale szukającego innej drogi niż abstrakcja geometryczna. W rezultacie powstały cztery malowane szerokim pędzlem płótna jako próba interpretacji obrazów natury, zarówno tej widzianej pod mikroskopem, jak i obserwowanej gołym okiem. Są to obrazy-znaki przypominające kolonie bakterii, liście, kaktusy, świat nietknięty ręką człowieka. Była to dla mnie próba wyzwolenia malarskiego gestu i wyobraźni. Podobnie jak w naturze – działania chaotycznego, zmieniającego się w czasie i okolicznościach, ale z właściwą sobie determinacją dążącego do zaznaczenia swojej obecności, stworzenia nowej zorganizowanej całości.

Doświadczenie pandemii nie jest tematem żadnego z moich obrazów, lecz te trudne emocje, poczucie izolacji, lęk przed przyszłością są automatycznie wbudowane w proces tworzenia. Moje życie skurczyło się, toczy się mozolnie w jednym miejscu. Praca zarobkowa, gotowanie, dzieci, psy, koty, prosiaczek i świątynia dumania, czyli pracownia z obrazami pod ścianą – wszystko to funkcjonuje w jednej przestrzeni otwartej 24 godziny na dobę. Nie mam czasu na kontemplację. Kiedy pochylam się nad obrazem czy komputerem, życie toczy się tuż za moimi plecami. Jak w czasach jaskiń, gdzie jedno pomieszczenie musiało pomieścić wszystko. Na środku ognisko, wokół postania, gdzieś na ścianie rysunek, kontur zwierzęcia, ślad dłoni. Uprawiam zatem malarstwo jaskiniowe. W pierwszej kolejności odbiorcami mojej sztuki są domownicy, członkowie stada.

Exit to obraz o pracowni – jaskini malarza. Punktem wyjścia była dla mnie okładka katalogu ze zdjęciem przedstawiającym pracownię Francisca Bacona przy 7 Rees Mews w Londynie. Chaos panujący w pracowni był dla niego źródłem inspiracji. Kompletny wygląd pracowni wraz z wyposażeniem pieczołowicie odtworzono w Dublin City Gallery w 2001 roku. Olbrzymią większość starannie zabezpieczonych eksponatów stanowiły fotografie.

Chaos, chaos. Te słowa porucznika Kurtza z *Czasu Apokalipsy* mogą być tytułem politycznego obrazu w czasach, gdy ucieczka w ciemność urasta do rangi symbolu. Wygląda na to, że oswoiliśmy mrok i uwierzyliśmy, że nie może być inaczej. Ale czy to naprawdę jedyne wyjście? *Exit* – słowo to nabiera nowego znaczenia w kontekście polexitu, wyjścia z Afganistanu, relokacji.

Ostatnie moje prace zatracają cechy figuracji. W kompozycjach ze zwierzętami forma ulega dematerializacji, rozdrabniając się na cząsteczki. Uderzenia pędzla, ślady koloru, linie stają się bytami autonomicznymi. Żółte, niebieskie i czerwone punkty, umieszczone obok siebie, tworzą wibrujące płaszczyzny. Teoretycznie powinny dawać wypadkową w postaci popielatej szarości lub – gdyby były diodami – świecić białym światłem. Interesują mnie kontrasty. Biel i czern zestawione razem dają największy kontrast, podobnie jak światło i mrok.

W kompozycji dynamicznych skosów przechodzących od bieli do czerni nie widać już odniesień do rzeczywistości. Obraz ten powstał jako reakcja na zdjęcia przedstawiające demonstracje i pożary. To jednocześnie przepracowanie emocji i próba zamknięcia jej w abstrakcyjnej formie. Tworzenie obrazów – znaków nawiązujących do uniwersalnych treści – wydaje się ciekawym kierunkiem moich dalszych poszukiwań.

Grzegorz Adach



EXIT, 2021, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Okładka katalogu Thames & Hudson



Afganka paląca obrazy, sierpień 2021.
(<https://twitter.com/BBCYaldaHakim>).

**Reprodukcje prac malarskich
wchodzących w skład pracy doktorskiej**



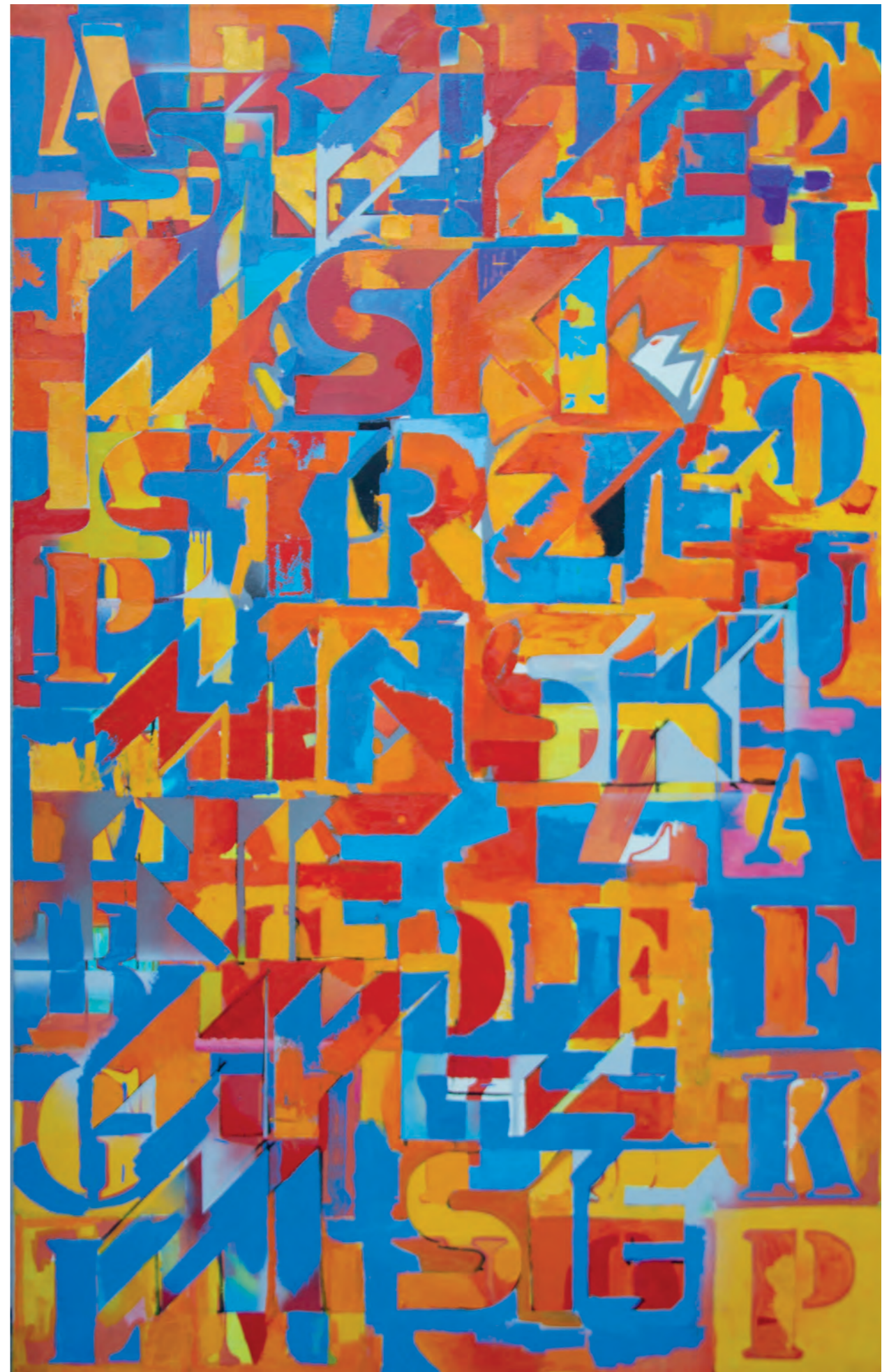
Untitled, 2021, oil on canvas, 87 x 165 inches.



Bez tytułu, 2021, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



EXIT, 2021, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Stażewski, *Strzeмиński nie mylą mi się*, 2021, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Bez tytułu, 2020, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Bez tytułu, 2020, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



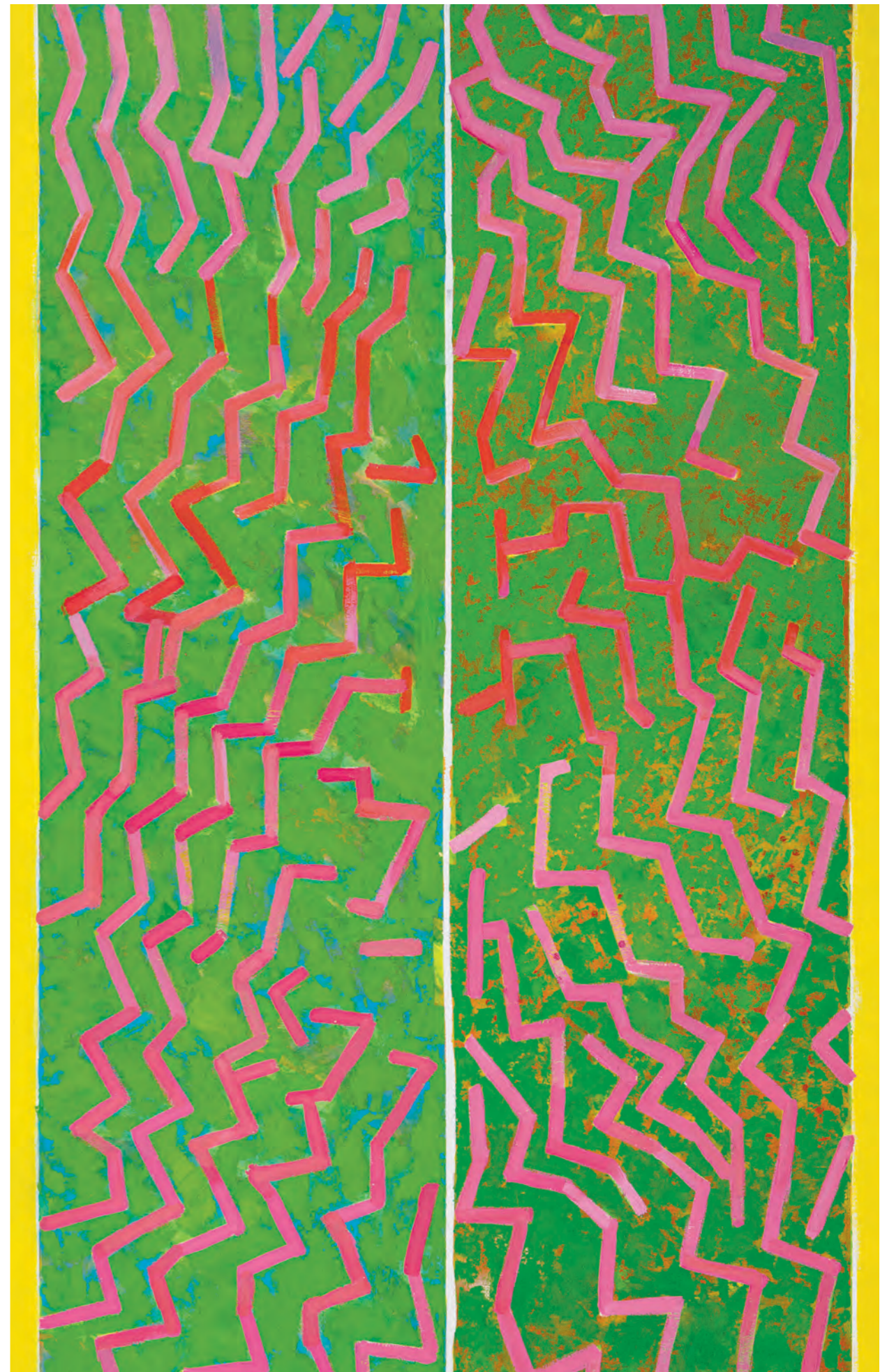
Jesenny nokturn, 2019, olej, akryl na płótnie, 220 × 140 cm.



Kaktusy I, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Kaktusy II, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Liść, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



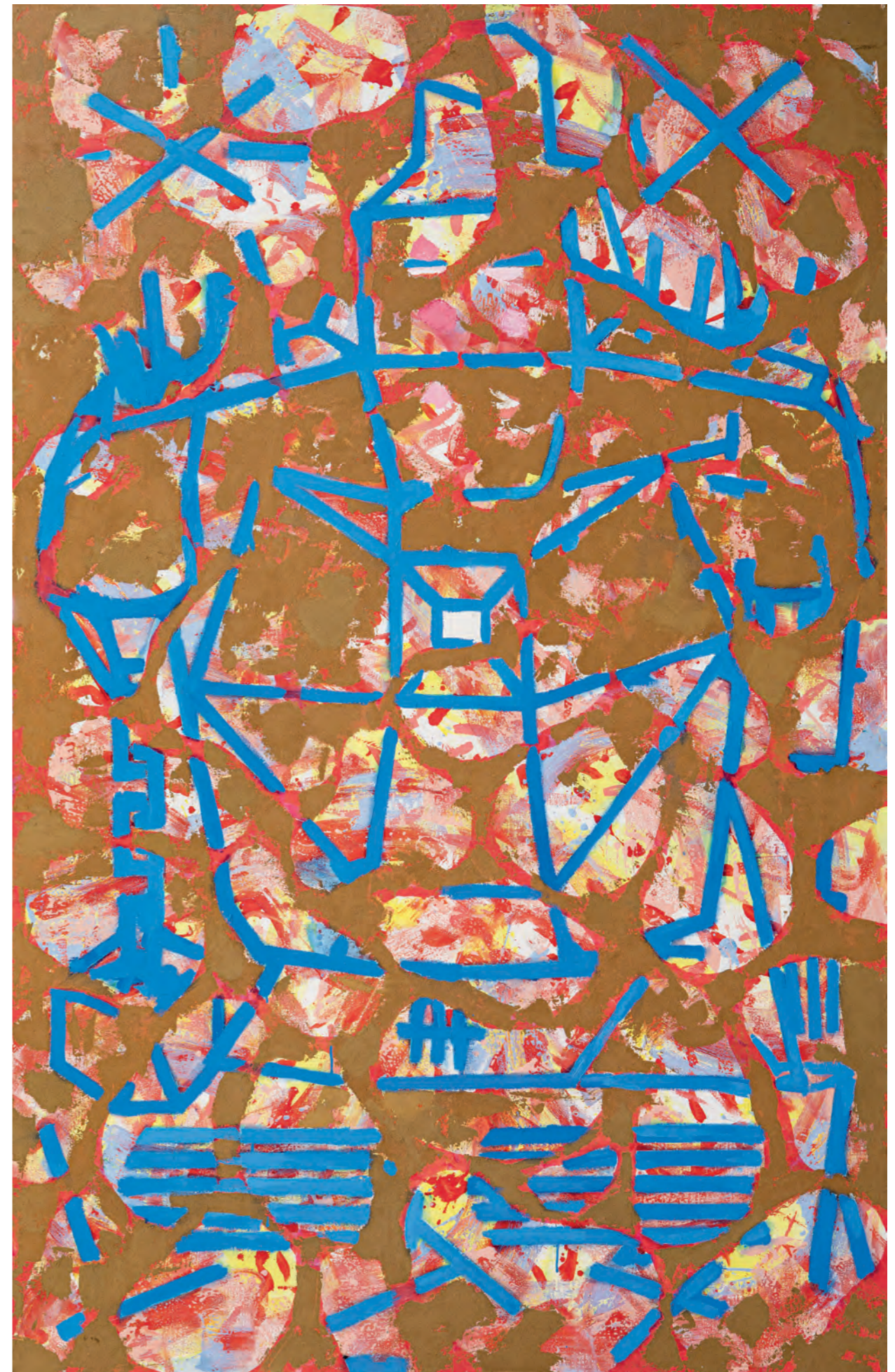
United Colors of Benetton, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Jazz, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Jazz II, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Zakładnik, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



Kosiarz umysłów, 2019, olej na płótnie, 220 × 140 cm.



▲ *Lekcja spawania*, 2020, tempera żółtkowa na płótnie, 140 × 220 cm.

Bibliografia:

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. Jolanta Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Dudzik Wojciech, Leyko Małgorzata, *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim. Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru pod redakcją Dobrohny Ratajczakowej, tom 14*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Droste Magdalena, *Bauhaus 1919–1933. Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung*, Taschen 1993.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Foucault Michael, *Archeologia wiedzy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Grzyb Ryszard, *Ja chrząszcz 1978-2002*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2020.
- Guilbaut Serge, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. Ewa Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- Hockney David, Gayford Martin, *A History of Pictures. From the Cave to the Computer Screen*, Thames & Hudson, Londyn 2016.
- Itten Johanes, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, przeł. Sława Lisiecka, Wydawnictwo d2d, Kraków 2020.
- Kandyński Wasył, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, PWN Warszawa 1975.
- Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Leyko Małgorzata (red.), *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Leymarie Jean, *Fowizm*, przeł. Andrzej Dulewicz, Editions d'Art Albert Skira S.A. Genève, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Michalski Jan (red.), Modzelewski Jarosław, Sobczyk Marek, Tarabuła Marta, *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Wydawnictwo Ze Zderzakiem, Kraków 1993.
- Pirie Donald, Young Jekaterina, Carell Christopher, *Polish realities. The arts in Poland 1980-1989*, Changing Perspectives Series, Third Eye Centre, Glasgow 1990.
- Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie dwudziestego wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.

Sukenick Ronald, *Nowojorska bohema*, przeł. Andrzej Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Turowski Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

Żyłko Bogusław, *Semiotyka kultury*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

KATALOGI

WYSTAW:

- Grupa „Gruppa”, publikacja towarzysząca wystawie 17.04.– 15.05.1988. Galeria na Ostrowie, Oddział Muzeum Archidiecezjalnego, Wrocław, ul. św. Marcina, Kościół.
- Folga–Januszewska Dorota (red.), *Immendorf Jörg, Znaki, symbole i wizje*, publikacja towarzysząca wystawie 5.06 – 30.08.1998, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Muzyczuk Daniel, Crowley David, *Notatki z podziemia*, publikacja towarzysząca wystawie „Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994”. 22.09.2016 – 15.01.2017. Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Pawlak Włodzimierz, *Autoportret w powidokach*, Agnieszka Szewczyk (red.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.
- Seipel Wilfried, Steffen Barbara, Vitali Christoph *Francis Bacon and the Tradition of Art*, publikacja towarzysząca wystawie, Kunsthistorisches Museum Wien, Wiedeń 15.10.2003-18.01.2004, wyd. Skira Editore, Mediolan 2003.
- Sitkowska Maryla, *Co słyhać. Sztuka najnowsza*, publikacja towarzysząca wystawie 14–30.11.1987, dawne Zakłady Norblina Oddział Muzeum Techniki, Warszawa, ul. Żelazna 1.
- Sitkowska Maryla (red.), *Co słyhać. Sztuka najnowsza*, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1989.
- Sobczyk Marek, *Kurs sublimacji*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.

CZASOPISMA:

- Artium Quaestiones* 2000, nr 10, Konstanty Kalinowski (red.), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Divertimento sztokholmskie. Rozmowy z Josifem Brodskim*, Jerzy Illg (red.), Oficyna Wydawnicza „Pokolenie”, Warszawa 1988.
- Format. Pismo artystyczne. Nr 56/2009*, Andrzej Saj (red.), Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta.
- Literatura na świecie. Szkoła Nowojorska*. nr 7 (180), 1986, Piotr Sommer (red.).
- Powiększenie*. Kwartalnik, nr. 1/2, Kraków 1987. Tadeusz Skoczek (red.), Krakowski Dom Kultury „Pałac pod Baranami”.