

ZA nr 19

3	Rozmowa ze Stanisławem Teisseyrem
17	Rozmowa z Jarosławem Maszewskim
29	Rozmowa z Jerzym Kałuckim
40	Jan Berdyszak / O Akademii Sztuk Pięknych
41	Rozmowa z Janem Berdyszakiem
55	Rozmowa ze Stefanem Wojneckim
65	Rozmowa z Alicją Kępińską
75	Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim
87	Rozmowa z Andrzejem Wielgoszem
99	Rozmowa z Wojciechem Müllerem
113	Rozmowa z Izabellą Gustowską
127	Rozmowa z Piotrem C. Kowalskim
145	Rozmowa z Leszkiem Knaflewskim

Laudacje doktoratu honoris causa dla Christiana Boltanskiego:

159	Jerzy Olek
167	Ian Dibets
171	Izabella Gustowska
179	Grzegorz Kowalski
185	Kalendarium



Stanislaw Teisseyre

Jak braliśmy Sowietów

Ze Stanisławem Teisseyre'm rozmawiał Jarosław Maszewski

Jak wyglądała walka z socrealizmem w latach 40. i późniejszy socrealizm? Jakie były relacje z władzami rosyjskimi, z Moskwą?

Proszę pamiętać, że to, co się działo w wielkiej polityce, odbijało się na niższych szczeblach we wszystkich dziedzinach. Do kongresu zjednoczeniowego była inna polityka. Do aresztowania Gomulki i do aresztowania tych, co byli w Hiszpanii i tak dalej, była inna linia polityczna. To się wszystko jednocześnie zbiegło z obaleniem Masaryka i Benesa w Pradze, z procesami na Węgrzech oraz z wiadomymi aresztowaniami... Do 1949 roku była mniej więcej linia liberalna. Z chwilą, gdy się zaczęła zimna wojna, wszystko się zmieniło. Jeszcze pamiętam, Elbisch mi opowiadał, że przyjechał do niego Gierasimow, czyli prezes Akademii Sztuki z Leningradu – był 1948 rok, początek – i mówi mu: *No, jeszcze będziecie robić realizm socjalistyczny, nie bójcie się, do was dojdzie też*. On był zresztą jednym z twórców tego i zwolenników. Elbisch bardzo temu przeczył. Ale nie minął rok, jak był tu festiwal szkół artystycznych, w Poznaniu, na targach... właściwie dorobek szkół to dotąd pamiętam; to było zdumiewające, w przeciągu paru lat taki dorobek! No, wtedy było inaczej. Więcej pasji mieli ci ludzie, którzy przyszli z wojny. Różne roczniki, od całkiem młodych do całkiem starych. Pamiętam, że w pracowni miałem od 18-latków do 50-latków. Bo byli tacy, co przed wojną nie mieli możliwości materialnych na studia. Nagle, teraz można było dostać stypendium, jakoś urządzić się. I przychodzili na studia ludzie w bardzo różnym wieku. Ten przekrój wieku był bardzo różny. Oczywiście, byli to głównie ludzie dwudziestoparoletni, którzy przeszli przez wojnę. Profesura była młoda; profesorowie byli o kilkanaście lat starsi od studentów. Dziesięć, piętnaście lat maksimum. Była mała różnica wieku, panowały raczej stosunki koleżeńskie. Taki mąż Wnukowej, Marian Wnuk – redaktor w Gdańsku przede mną – to właściwie ze swoją pracownią siedział co wieczór w knajpie. O drugiej wychodzili z knajpy i on był pierwszy w pracowni o dziewiątej, zawsze. I zmuszał w ten sposób studentów, że później się wstydzi, żeby nie przyjść na dziewiątą i żeby Wnuk sam siedział w pracowni. Dorobek był olbrzymi i po raz pierwszy wtedy pojawił się ruch, który wyłamywał się z tego postimpresjonizmu kapistowskiego, bo co tu dużo mówić, w jakiś sposób – poza Łodzią – ten koloryzm polski zanad-

to zaciążył na wszystkich szkołach. Wyłamała się z tego Łódź, bo tam był Strzemiński. I wyłamali się młodzi z Krakowa – w ostatniej chwili. Tam była taka indywidualność jak Wróblewski, który zmontował sobie taką grupę. Był w niej i Wajda, bo w tym czasie jeszcze był on w Akademii Sztuk Pięknych u Rudzkiej-Cybisowej. Taranczewski miał wielką wystawę w Muzeum, a Sokorski ogłosił jednolity program zmierzający w kierunku tej właśnie sztuki opartej na programach najbardziej zacofanych akademii niemieckich z połowy XIX wieku. I na zjeździe plastyków w Katowicach tenże sam program też przeszedł. Jest bardzo trudno odtworzyć klimat tego, co się działo. Dzisiaj jest prawie nie do odtworzenia, a dla ludzi, którzy nie pamiętają tamtych czasów, jest on trochę niezrozumiały. Z oporami to właściwie przeszło, trzeba było iść na kompromis. Przeciwwstawienie się absolutne to było (w konsekwencji) opuszczenie szkół. Trzeba było zrezygnować wtedy z profesury, względnie zostać wylanym, jak to nastąpiło. Mimo że się nie przeciwstawiali, to wyrzucono ze szkół – w przeciągu 24 godzin – Strzemińskiego, Cybisa i Nachta-Samborskiego. Malarstwo i rzeźba miały zostać wyłącznie w akademiach, pozostałe wyższe szkoły miały zająć się wyłącznie architekturą wewnątrz, ceramiką, meblem, tkaniną. Przy czym podzielono: Łódź się miała zajmować tkaniną, Wrocław – ceramiką, Poznań – sprzętem. Jedyny wyjątek wystąpił na Wybrzeżu dlatego, że i Marian Wnuk, i myśmy znowu „brali” Sowietów. W tym rozstrzygającym momencie była rozpisana taka wystawa: „Młodzież walczy o pokój”. Reforma się odbyła w 1950 roku, w jesieni. Na początku piątego roku rozpisano tę wystawę i studenci nie mieli chęci przygotowywać się do niej. Myśmy z Marianem Wnukiem świetnie się zorientowali, że będzie wprowadzany socrealizm, że jeśli chcemy obronić na Wybrzeżu rzeźbę i malarstwo, to jedyne wyjście: żeby studenci gremialnie wzięli udział w tej wystawie. Myśmy to wszystko im wytłumaczyli w Grand Hotelu, przy wódce. Powiedzieliśmy: koncesji generalnej nie należy robić. Trzeba spróbować pogodzić jednak wartości malarskie czy rzeźbiarskie z tym, żeby to było jednocześnie i tematyczne. I zaczęliśmy chodzić ze studentami, na przykład Studnicki wyszukał sobie Centralę Rybną i namalował zresztą obraz stamtąd, taki z przodownicą. Nawet niezły. Z portów to są nawet bardzo plastycznie interfrapujące motywy. I nagle na tej wystawie, która została dosyć obsadzona przez naszych studentów – oni wzięli większą część nagród – Irena Mangelowa, która robiła reformę i Włodzimierz Sokorski [minister kultury i sztuki w latach 1952–1956 – przyp. red.]: *Jak tu zwijać malarstwo i rzeźbę w tej Akademii, w krzakach w Sopocie, jak oni wzięli większość nagród?* I zostawili nam wobec tego, wyjątek zrobili i zostawili nam malarstwo i rzeźbę... Ta kompromisowa formuła ocaliła tę szkołę, ale ona w jakiś sposób mściła

się później – kompromisowa formuła zawsze się mści. Przede wszystkim tak: studenci wracali z zebrań, gdzie Sokorski mówił – *nie mamy innych profesorów! Oni nie umieją rysować, ale nim wy się wykształcicie, to oni muszą pełnić te funkcje profesorskie...* Głupi Sokorski. Nie miał żadnego pojęcia o plastyce i wypowiadał takie trele-morele, które mówili Sowieci. Ponieważ myśmy dobrze żyli ze studentami, jak my nie umiemy rysować, tośmy się w siódmkę zebraли i powiedzieli: *Teraz my im pokażemy, czy my umiemy rysować według ich kryteriów!* I rozpisaliśmy konkurs między sobą, ponieważ było zamówienie na obraz „Pochód pierwszomajowy z Dzierżyńskim w 1905 roku”. To myśmy, oprócz rządowego, zrobili konkurs między sobą, każdy zrobił szkic. Wygrał Studnicki, zrobił koncepcję czołowego pochodu – maszerującego Alejami Jerozolimskimi. Dokładnie jedna osoba była delegowana, żeby całą ówczesną architekturę zrobić ze zdjęć – jak wyglądał płot przy kolei, jak wyglądały budynki... Wszystko to zostało odszukane, po czym każdy dostał 1/7 obrazu do narysowania. No, karton, obraz miał 5 metrów – karton był tu, pośrodku na przykład i ja miałem tę a tę figurę. Narysowaliśmy wszystko. Wybraliśmy potem jednego, który poszedł i te wszystkie rysunkowe style scalił. Braliśmy modeli – między innymi Motyka był jednym z modeli. Żeby dostać się na modela, trzeba było przynieść ćwiartkę – jak przyniósł ćwiartkę, to mógł pozować. I tak pozowało masę ludzi tam, po czym przenieśliśmy to z kartonu na płótno. Znowu każdy swój odcinek malował i jeden wybrany te poszczególne style łączył. Potem dostaliśmy nagrodę państwową, a studentom powiedzieliśmy: *Teraz zobaczcie, czy my nie umiemy rysować, jak chce Sokorski. Tylko że my tak nie chcemy, bo to jest kompromis. To jest kompromis, to wprawdzie ma pewne zadatki budowy kolorem i formą, ale to jest w gruncie rzeczy kompromisowe płótno.* I z tego wyrosła nazwa „szkoła sopocka”. Z tego płótna zrobionego przez siedmiu ludzi¹.

Jaki to był format?

5 na jakieś 2,70 metra, taki podłużny format².

¹ Autorami wspomnianego przez Profesora obrazu są: Krystyna Łada-Studnicka, Teresa Pągowska, Juliusz Studnicki, Stanisław Teisseyre, Józefa Wnukowa, Jan Wodyński, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski. Obraz ten był reprodukowany w „Sztuce” 2/1988 [Obraz reprodukowany jest też pod innym tytułem *Pierwszomajowa manifestacja 1905 roku* jako własność Muzeum Narodowego w Warszawie w: Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław 1964 – przyp. red.].

² W rzeczywistości: 275 x 575 cm [przyp. red.].



Gdzie on teraz jest?

W muzeum, w Warszawie. Warszawskie Muzeum Narodowe zakupiło... Po czym, ten idiotyczny program. Bo program by kompletnie idiotyczny. Na pierwszym roku właściwie tylko się studiowało głowę. Ucho, nos, oko i tak dalej... Na drugim roku – półakt. Dopiero na trzecim roku – cały akt. Czyli od szczegółu do całości. Wobec tego wszystko się sypało. [...] A byli tacy, tacy sztrabacy, co im się wydawało, że oni pana Boga za nogi złapiają, jak będą ten program realizować. Było ich mało... Polacy nie są konsekwentni, więc i tak całkiem by nie realizowali, a przy tej kadrze to było nie do przeprowadzenia. Bo myśmy jednak ten rysunek całościowo prowadzili dalej, a nie osobno: uszy, nosy, dłonie w takim położeniu czy takim. No, ale mimo wszystko to narobiło szkody. Umarł Stalin, Berię rozwalili. Zaczęła się odwilż. Głosy narzekające na to, co się dzieje w szkolnictwie, zaczęły się podnosić coraz bardziej. I Berman zwołał – to było albo w 1953 roku, w grudniu albo na początku 1954 – taką radę w Radzie Państwa. On był wtedy, no, z „Onych”, wiemy, w trójkę z Bierutem i Mincem. To był właśnie taki triumwirat, który wszystkim trząśł. Jemu podlegała między innymi kultura. On zwołał taką radę w Radzie Państwa, że zaprosił nie tylko zarządy główne stowarzyszeń twórczych, ale i poszczególnych wybitnych artystów. Dość, że na tych obradach było – ja wiem – ze stu ludzi co najmniej. Troszkę więcej nawet. I może najbardziej agresywne przemówienie to było przemówienie Eugeniusza Eibischa... To jeszcze wtedy ludzie mówili, ale strach mieli, tu na plecach mieli strach, czy przypadkiem nie pojedą gdzieś, nie wiem, może już wtedy o podróże się nie bali, ale czy nie zostaną aresztowani... Eibisch najmniej się bał. Dlaczego? Bo w okresie swoich studiów w Akademii Krakowskiej przed wojną, zdaje się, od 1912 do 1918 roku, między innymi właśnie przed wojną, dojeżdżając z Lublina, przewoził listy dla Lenina. Bo on był z Kongresówki, Eibisch. Powiązania jakieś miał wtedy, mimo że w partii nie był, i przewoził przez granicę listy. I należał do takiego kółka młodzieżowego nawet, z którym Lenin się kontaktował w Krakowie. Wskutek tego Eibisch, mając już tyle lat, mając taką historię w życiu, wywalił temu Bermanowi wszystko. Pamiętam, że świetnie to określił. Powiedział tak: *Widzi pan, był taki ogród. Bardzo piękny ogród. Tam rosły i drzewa owocowe, i kwiaty, i jarzyny. Może w tym ogrodzie było za dużo kwiatów. Za mało było jarzyn i drzew owocowych, które są nam, ludziom, też potrzebne. Nie tylko, żeby były piękne kwiaty. To co by dobry ogrodnik zrobił? No, by zmienił troszkę uprawy, by wprowadził więcej jarzyn, posadził więcej drzew owocowych. A co wyście zrobili? A co wyście zrobili? Wyście wpuścili do tego ogrodu stado byczków!* – pokazał tu na Krajewskich i na Zakrzewskiego. – *Wyście stado byczków wpuścili do tego ogro-*

du! Zadeptały wszystkie! Nic nie zostało! To był wstęp do przemówienia, a później szczegółowo na temat, co się z tą plastyką polską stało. Następnego dnia rano została Mangelowa – nie sama przecież, bo na rozkaz tak samo – ale ktoś musi być odpowiedzialny – od biurka od razu, *wstie!* za drzwi z ministerstwa. Na powrót trzeba było wracać do normalnego programu i normalnych studiów, i naprawić szkoły poniszczone. Przecież Poznań zniszczyli wtedy kompletnie! [...]

Dziękuję, Panie Profesorze. A ten znakomity wyjazd Wasz, wtedy do Związku Radzieckiego, z wystawą Waszej grupy? [...]

Aaa, ja mam praktykę w różnych związkach, tak jest, to jest właśnie los Polaków. Urodziłem się jako obywatel austriacki. Później byłem obywatelem polskim, później byłem obywatelem sowieckim...

...żeby wspomnieć pochodzenie francuskie...

Tak. Później byłem obywatelem sowieckim. Później byłem obywatelem Generalnej Guberni. Później, na chwilę, znowu obywatelem sowieckim. To samo ze związkami. Jak w 1939 roku... Jeszcze opowiem o obronie Lwowa, ale to później... ledwo z tej obrony Lwowa ten mundur porzuciłem, weszli Sowieci. A zdążyłem tylko tyle, żeby rzucić mundur na furę i już do swojego domu nie dobiegłem, tylko do Mariana Wnuka, bo nie chciałem pójść do niewoli. Bo kto w mundurze – szedł do niewoli. A tu już patrole sowieckie wkraczają. No i za parę dni oni od razu zaczęli wszystko organizować. Oni mieli podobnych pewnie delegatów jak ja wtedy do Krakowa z Wendem³. Tam przyjechał wtedy też taki, tylko że on był w mundurze, miał pistolet. Zwołał wszystkich artystów, długie przemówienie było, jak to będzie wspaniale, prawda, jak to zamówienia rządowe przyjdą. No, ale polecił: *Proszę przynieść rzeźby, obrazy, grafiki, rysunki, zrobimy wystawę. Nowy lokal dostaniemy na związek.* Bo ten przedwojenny nasz mały lokalik był do niczego. Nowy lokal dostaliśmy, przy placu Mariackim, więc w centralnym punkcie. Urządzili wystawę. Przyjechało w międzyczasie jeszcze paru innych artystów z Ukrainy, między innymi ten, który został mianowany naszym prezesem. To nie był się prezes, tylko hołowa. To był Dymitrenko, z Charkowa, malarz. Porozwieszali te obrazy, porozstawiali rzeźby. Zwołali nas wszystkich i duże przemówienie. *O, pierwsza sala, to jest najlepsze. Ona jeszcze troszkę jest może zbyt naturalistyczna* – bo naturalizm to był niby przez nich potępiany – *może zanadto naturalistyczna, ale*

³ Mowa tu o wyprawie Profesora do wyzwolonego Krakowa w 1945 roku, podjętej w imieniu rządu lubelskiego.

w tym kierunku trzeba iść. Po czym: tam jest gorzej, gorzej, a poslednij zal – poslednij raz! Ostatnia sala, ostatni, he, ostatni raz. Głównie tam się znaleźli komuniści, he, he... To był też przypadek, bo byli oni nie tylko lewicowi, ale i lewicowi w sztuce. No, a oni abstrakcjonizmu przecież nie tolerowali. Wprawdzie oni już przynieśli nie abstrakcyjne rzeczy, ale tak dalece mało przedstawiające, że kategorycznie od razu im powiedziano: *poslednij zal, poslednij raz*. Wcale tak różowo nie wyglądało, jak nam ten z pistoletem mówił. On pojechał. Zaczęły się normalne czasy. Z czegoś trzeba żyć. Złotówki wycofano. Wszystko w ogonkach. Wszystko znikło od razu. Za chlebem trzeba stać godzinę, za cukrem godzinę. Pieniądzy nie ma. Wobec tego przy tym związku kooperatywa: wcierki malować i „łuzungi”. Trzeba się uczyć tych bukw, pisać szyldy dla sklepów i malować wcierki. Szyldów, nie, nie szło mi to, to mnie... to liternictwo jeszcze tak obce dla mnie... Zacząłem wcierki malować. Najlepiej wcierki malowali ci z przedwojennego Bractwa świętego Łukasza. Albo z Bractwa świętego Łukasza albo ze Szczepu Rogatego Serca.

Co to było?

To był taki... Jak on się nazywał? Taki rzeźbiarz z Meksyku, Polak, który założył tu niby taki Szczep Rogatego Serca⁴. Taki Piast, Piast pomieszany z Inkami, ale też właśnie w kierunku naturalistycznego rysunku ekspresyjnego. Oni to piłowali, oni to umieli robić. Myśmy długo musieli uczyć się tego. Ponieważ na to było zapotrzebowanie, to – żeby sobie ułatwić – doszliśmy do tego, że trzeba brać jednego typu. Jak mi dali Berię pierwszy raz, to wobec tego Berię tylko malowałem. Żeby zarobić, żeby móc malować później, to brałem dziesięć Berii. Tak stał Beria, to szedłem: oczy, oczy, oczy, oczy, później: ucho, ucho, ucho, ucho, gwiazdki i tak dalej.

...guziki...

Tak, guziki. I ten Beria bardzo szedł, nie wiem dlaczego. Był w jasnej tonacji, nie miał tej czarnej, czarnej farby z tych... no, z marynarki. No, bo na przykład Mołotow był w czarnej marynarce. I ten Beria szalenie szedł. Jak Sowietci poszli, to dowiedziałem się, dlaczego. Bo był w jasnej tonacji, a ponieważ gaci nigdzie nie było, więc kupowali te wcierki, prali to i szyli gacie na prowincji z tego, he, he... No i tak pierwsze miesiące jakoś, pierwszy rok właściwie, tymi wcierkami można było żyć. Ale zaczęli myśleć o wystawie w Moskwie. I wybrali sobie kilkunastu facetów. Nawet

⁴ Chodzi tu o Stanisława Szukalskiego, który przyjechał do Polski nie z Meksyku, a z USA. Bliższe informacje – patrz „Sztuka” 4/87.

tak, mogą zaryzykować, że była 1/3 Polaków, 1/3 Ukraińców, 1/3 Żydów. Wybrali nas tak około 20 i urządzili nam wystawę w Moskwie. To był 1940 rok, grudzień. Przyjechaliśmy do Kijowa, bo jechaliśmy przez Kijów do Moskwy, zatrzymaliśmy się w Kijowie na jeden dzień i tam w sojuszu, związku ichnim, podpisywali z nami kontrakty na obrazy. Dotąd jestem winien Związkowi Radzieckiemu grube pieniądze, przypuszczam. Bo oni płacili duże zaliczki, ja nie wiem, no, chyba jakby mi dali zaliczkę dzisiaj na obraz: 50 tysięcy, mniej więcej. Ta równowartość była w rublach. Każdy deklarował tytuł obrazu, to miało iść na wszechzwiązkową wystawę za rok, zamawiane obrazy. No, jak tylko dostaliśmy te pieniądze, to my na bazar, kupować rękawice ciepłe, cebulę, jakieś tam inne ciepłe... gacie ciepłe, i wszystko to w robić i wysłać paczki do tych, co pasą białe niedźwiedzie. Każdy miał tam znajomych i przyjaciół. Między innymi Rzepiński już tam był. Bo Rzepiński się nie zorientował, właściwie z własnej winy wpadł. Pierwsze wywózki były parę miesięcy po ich wejściu, to były rodziny policjantów i policjanci, pamieszczycy, czyli ziemianie, sędziowie, jacyś tam wyżsi urzędnicy, powiedzmy, z województwa. I jak to się odbywało, to reszta mogła spać spokojnie. Później, na wiosnę, zaczęli wywozić bieżęnców i ten nasz hołowa, Dymitrenko, zamówił skądś większą słomę, cały związek był, parę sał, pokryty słomą i tam wszyscy bieżęncy spali na tej słomie. Bo powiedział: *oni będą was szukać. Nie znajdą was, to znajdą innych. Oni tam mają jakąś cyfrę wyznaczoną, jak do tej cyfry dojdą, to przestaną szukać.* I Rzepiński, który wcześniej mieszkał u Mariana Wnuka, mieszkał u mnie. Ale mój dom był daleko, kilometr za Wnukiem, jeszcze trzeba było iść wzdłuż parku. No, a on się akurat zakochał w takiej historyczce sztuki, tej, która napisała o problemach kolorystycznych – Maria Rzepińska, Huberówna z domu. Odprowadzał ją, to już tydzień te wywózki były, odprowadzał ją późno do domu, nie chciało mu się iść do mnie, myśli sobie – już te wywózki się skończyły. I tej nocy akurat po niego przyszli. Rano przylatuje Wnukowa do mnie, mówi: *zabrali Sławka.* Lecimy do Związku. Od tego Dymitrenki dostajemy bumagę do Obkomu, czyli do komitetu wojewódzkiego, do wydziału kultury, oni nam dają znowu bumagę, żeby go wyciągnąć z dworca. Chodzimy na dworcu. Zakratowane drutem kolczastym okienka towarowych wagonów. Gdzie tam. Ryczymy, ryczymy: *Rzepiński, Rzepiński, Rzepiński.* Nagle, kto się odzywa? Rafałowski! Też bieżęniec, ale ten nie miał zamiaru się chować. Bo on był komunistą przedwojennym, wprawdzie KPP było rozwiązane, ale on nie przypuszczał, że mogliby go wywieźć. A tymczasem był już za okienkiem. Więc Wnukowa poszła dalej szukać Rzepińskiego, a ja prędko do miasta znowu po bumagę dla Rafałowskiego, żeby go wyciągnąć z tego transportu. Wyciągnęliśmy

Rafałowskiemu, a Rzepińskiego nie znaleźliśmy. Rzepiński fatalnie trafił, bo jako kawaler trafił do obozu, gdzie go z miejsca ci, przeważnie kryminaliści, obrali ze wszystkiego, nawet z bielizny. Dali mu stare ciuchy. A poza tym był przy karczowaniu lasu, gdzie nie mógł, bo dawali mu taką działkę, gdzie, powiedzmy, wypadało 10 metrów kwadratowych czy 5 metrów kwadratowych, a na tych metrach kwadratowych mogło rosnąć jedno drzewo, a mogło rosnąć 5. A on dostawał zawsze takie metry kwadratowe, gdzie najwięcej rosło. Nie mógł tego wyrąbać, wobec tego dostawał mniejszą porcję jedzenia. Aż z głodu ciemniało mu w oczach i wszystkie zęby wypadły mu ze szkorbutu. I poszedł do szpitala, bo już w ogóle nie mógł robić. W szpitalu zaczęli go pytać, jaki zawód, to, tamto, i dowiedzieli się – chudożnik. I dowiedział się jego sztabowy. Taki sam, jak w Oświęcimiu byli, taki kapo. Ja nie wiem, jak się tam nazywali, no, jakoś się nazywali podobnie. Pospolity przestępca. Jak dowiedział się, że on jest malarz, to powiedział: *Na robotę więcej nie pójdziesz, będziesz mnie uczył rysować i malować*, bo miał dryg do tego. *I zamiast tego będziesz chodził, będziesz pisał napisy, tu do latryny, a tu barak taki i taki i tak dalej. Jak przyjdzie paczka – żadnej paczki ani nic nie mógł dostać, bo ci więźniowie się w nocy na niego rzucali, paczka znikwała, a on nic z tego nie miał – przyjdzie paczka, to pół na pół. Pół dla mnie, pół dla ciebie, ale ja ci będę wydzielał, bo cię inaczej zamordują, jak zobaczą, że masz coś do jedzenia więcej.* On wyszedł bez zębów z tego łagru. Gdzieś na Kaukazie przesiedział i Niemcy go, nawet nim trafił do Andersa, już przechwycili na Kaukazie. I tak, pomału, na piechotę, wrócił. Otóż, myśmy te paczki każdemu z tych ludzi – a mieliśmy, każdy z nas miał znajomych, bliższych, dalszych, kolegów – wysyłali. Po czym przyjechaliśmy do Moskwy i urządzili nam wystawę w Galerii Szczukina; wtedy jeszcze istniała. Po wojnie te zbiory Szczukina rozdzielili, połowę dali na Ermitaż, a połowę dali do tego muzeum moskiewskiego – jakże ono się nazywa?

Trietiakowska Galeria.

Nie, nie do Trietiakowskiej Galerii. Drugie muzeum. Nie do rosyjskiego malarstwa – tylko taki odpowiednik Ermitażu, moskiewski. A Szczukina zlikwidowali. Bo wtedy jeszcze Galeria Szczukina była w jego pałacu dawnym, który wybudował, jak kupił całą wystawę malarzy francuskich chyba w 1912 roku. To był facet, kupiec na kolosalną skalę. Zdaje się, flota na Woldze, prawie wszystkie statki – to Szczukin. Otóż jemu się spodobał Matisse, bo pewnie oko na ikonie wykształcone, Matisse mu podpadł bardzo i on, jak zaczął się zastanawiać, co kupić – tak kupił wsio. No, ale musiał to gdzieś pomieścić, to pałac musiał zbudować, gdzie zapraszał Mau-



rice'a Denisa do malowania panneau dekoracyjnego, Bonnarda zapraszał, Matisse'a. Matisse na jego zamówienie malował „Taniec”, który jest dzisiaj w Leningradzie, w Ermitażu. Potem – to był mądry facet – jak przyszła rewolucja, wszystko ofiarował państwu, całe swoje muzeum. Ten pałac razem z obrazami. Wobec tego Łunaczarski zrobił go kustoszem. On jeszcze po rewolucji jeździł kupować Picassa do Paryża, jeszcze tę galerię uzupełniał. Miał widocznie smykałkę w tym kierunku i smak wyrobiony. No, pewnie przez kontakt, bywał pewnie często w Paryżu przed wojną. Tak, to była wspaniała galeria.

Zdjęli tam część obrazów, część tych Francuzów wspaniałych i nas powiesili. Zrobili wielkie zebranie. Ja stoję z dwoma Ukraińcami, Romanem Turynem i Saszą Winnickim. Turyn dobrze mówił po rosyjsku, bo był w armii Petlury, mimo że z Tarnopola pochodził. Winnicki mówił dobrze po rosyjsku, ponieważ jego ojciec był popem, księdzem ruskim, który nie uznawał narodowości ukraińskiej. Takich było bardzo mało. Tylko to był tak zwany moskalofil, uważał, że jest naród rosyjski i trzeba się uczyć po rosyjsku, a jak powiedział, że jest Ukrainiec, to ojciec strzelił do niego butelką, o mało mu głowy nie rozbił. Ale to były jeszcze czasy sprzed I wojny światowej, kiedy on jako dziecko musiał się uczyć rosyjskiego. I Sasza znał rosyjski perfektnie. My tu oglądamy van Gogha, nie reprodukowanego, ja tego van Gogha nie znałem z reprodukcji, nigdzie go na reprodukcji nie widziałem, oni też – a podchodzi do nas jakiś facet, trochę starszy od nas – myśmy wtedy mieli ile? Turyn był najstarszy, mógł mieć lat 40, ja miałem 35, a tu podszedł do nas jakiś facet koło pięćdziesiątki. No i zaczyna z tymi dwoma Ukraińcami rozmawiać po rosyjsku, pytać, co nas tak zainteresowało. Więc tam Turyn mówi: *no, wspaniały van Gogh*. On mówi: *No, ja często tu przychodzę z moimi studentami*. A Turyn się pyta: *– A co oni mówią na van Gogha? – Oni skazali, że eto gawno!* To Turyn mówi: *Znaczytsaja, oni nie poniali?* Ten mówi: *Niet, oni prawilno poniali*. Tu dzwonią, że zebranie się zaczyna, więc my, prawie jako ostatni, wchodzimy na tę dużą salę, a na tej sali oprócz nas jest wszystko, co się w plastyce w Moskwie liczy. Ja wiem? – zebranie na 200 osób. Przewodniczy jakiś krytyk sztuki. Siadamy tak: ten Rosjanin, który wchodzi, prawie w ostatnim rzędzie, jeszcze są wolne miejsca, on siada, ja – koło niego, ci dwaj Ukraińcy – obok mnie. Ważne dla późniejszego przebiegu. Wchodzi pierwszy ruski i zaczyna, zagaja dyskusję – być może prezes związku tamtejszego, moskiewskiego. Mogę wstać?

Tak.

Bo to jest konieczne. Wszedł, rozbiera marynarkę. Zdjął marynarkę i mówi: *O, w tej marynarce ja pojechałem do Paryża i w tej marynarce ja z Paryża*

wróciłem, a ci wszyscy nasi koledzy ze Lwowa, co tu przyjechali, ci, co byli w Paryżu, to wszyscy tam przebrali się za Francuzów. I tak po nas, po nas. Co jeden, to... Bo ten jeszcze pierwszy był najdelikatniejszy... To nasz prezes, nasz hołowa, Dymitrenko, który został w międzyczasie przez nas przerobiony i to tak dalece przerobiony, że Marian Wnuk, który nie miał, nicował sobie ubranie... Nicuje ubranie, a tu problem – co z tą kieszonką zrobić, bo ona się znalazła po prawej stronie teraz; i powiedział: *Niech pan tego nie ceruje, zrobimy kieszonkę po prawej stronie*. Marian Wnuk był przystojny, elegancki zawsze, bardzo dbał o to, jak chodzi ubrany. Dymitrenko zamawiając sobie garnitur u krawca, kazał dać kieszonkę po prawej stronie. Z tego widać, jak był przerobiony. Był przerobiony przez nacjonalistów ukraińskich, jak się okazało później, zupełnie, ale był i przerobiony jako malarz. On przychodzi, mówi: *chłopcy, mówcie to, coście mi we Lwowie mówili, to tu mówcie*. No, to wreszcie zaczęliśmy wychodzić i mówić. I nawet w dyskusji zabrał głos, po raz pierwszy i ostatni w życiu, Artur Nacht-Samborski. Nigdy, w żadnej dyskusji później nie brał udziału. Ani przedtem ani potem. Tak go wkurzyli. Wyszedł i powiedział: *Proszę panów, ja przyznaję się; przyznaję się do tego, co ten kolega na początku powiedział, obrazowo niby, jako metaforę, że myśmy się przebrali w kostiumy francuskie. Owszem, ja się przyznaję. Ja jestem pod wpływem sztuki francuskiej XX wieku. Tak – jak cała Europa w ciągu XV wieku była pod wpływem renesansu włoskiego. I nie wstydził się tego Velázquez, że jest pod wpływem renesansu włoskiego, nie wstydził się tego Holendrzy, nie wstydził się Francuzi, nie wstydził się Poussin, że jest pod wpływem – dlatego, że na ówczesne czasy – była to przodująca sztuka. Tak jak przodującą sztuką jest w tej chwili, w XX wieku, sztuka francuska. Natomiast moim kolegom sowieckim muszę powiedzieć, że oglądałem tutaj wasze współczesne malarstwo, waszą wystawę, na którą nas zawieźliście. To jest – wybaczenie – ale sztuka niemiecka połowy XIX wieku. Noo... Jak to usłyszeli, to jakby w nich grom strzelił. Ten facet, co koło mnie siedział, to jakby mu ktoś szpilkę w tyłek wbił. Podskoczył z wściekłością, poprosił o głos zaraz po Nachcie. Wyszedł i powiedział: *To są sami kontrrewolucjoniści. Z nimi szkoda dyskutować. Albo oni zechcą tak pracować jak my żądamy, tak jak zostało ustalone, albo nie, to won z nimi! Tu nie ma co w białych rękawiczkach dyskusji prowadzić. Pałką po lbie i koniec!* Na to przewodniczący: *Odbieram wam głos*. Przewodniczący odebrał mu głos – mówi – bo czuł, że tak jakby iskry przeskakiwały już na tej sali, jak ten od kontrrewolucjonistów zaczął mówić. Odebrał mu głos, powiedział: *To jest dyskusja naukowa, takich argumentów – pałką po głowie – to nie wolno mówić. Zamykam zebranie. Zamknął zebranie. I teraz ten facet przyskakuje; my już wychodzimy, z duszą trochę na ramieniu,**

co tu będzie – a przyskakuje do naszego prezesa, do tej naszej głowy, łapie go za kłapy marynarki i mówi: *Ty kawo tu priwioz? To są sami kontrrewolucjoniści! To ty z takimi przystajesz?* Ten się chciał jakoś od niego oswo-bodzić. Bo słyszałem, że tak zaczął tam wołać – *wozmit ot mienia towo chuligana!* Tam ich zaczęli rozdzielać. Bo prawie się pobili. Dymitrenko pyta go: – *Ty w ogóle kto taki? – Ja? Ja z „Aurory”*. I okazuje się, że to był marynarz z „Aurory”, który skończył później studia malarskie widocznie i był profesorem w Instytucie. Uczył malarstwa. Błagorodzki. O ile... prawie na pewno to nazwisko. My wracamy do hotelu. Nie rozchodzimy się po swoich pokojach. Idziemy do tego Dymitrenki. On miał nie jeden pokój, ale jako przewodniczący miał tam apartament. Zbieramy się tak u niego i on mówi: – *Chłopcy, ratujcie mnie, on mnie zgubi, ten typ mnie zgubi, ten typ mnie zgubi, z „Aurory”!* – *Jak my ciebie możemy ratować – my siebie chcemy ratować. – Jak mnie ratować, to i siebie – razem. Jutro jesteście u przyjaciela Lenina, rzeźbiarza Merkurowa⁵. Wszystko mu opowiedzcie. Rano jesteście tam, a wieczorem Korniejczuk was zaprosił na przyjęcie. Dzisiaj czyta Stalinowi swoje libretto do opery „Bohdan Chmielnicki”. Trzeba, Korniejczukowi opowiedzcie też wszystko – jeszcze nie był żona-ty z Wasilewską. A my rzeczywiście, jesteśmy u Merkurowa, mniej więcej był w tym wieku co ja teraz, około osiemdziesiątki. Taaka siwa broda. Jak zobaczył, że są Polacy: *Ach! Boznańska! Ja się przyjaźniłem z Boznańską! W akademii w Monachium razem z nią studiowałem. Później widywałem ją w Paryżu, bo ja pojechałem. Ona pojechała do Paryża, ja też za nią, w parę miesięcy później. Byłem później u Rodina. Do końca życia właściwie się z nią przyjaźniłem. Teraz z nią nie koresponduję, bo nie da się – ona jeszcze żyła, w 1940 roku akurat umarła. On niedużo później. Odbywa się to daleko za Moskwą, dwadzieścia parę kilometrów, olbrzymie jakieś ogrody; on nas przyjmuje naprzód w pracowni, później w oranżerii, w ogrodzie zimowym, ale połączonym z willą jakąś... Jakaś luksusowa willa, znowu jakiegoś kupca milionera, którą dostał Merkurow po rewolucji na mieszkanie, pracownię urządził tam, w takich przybudowanych jakby hangarach, bo on jednocześnie przygotowywał pomnik Lenina, który miał stanąć na Pałacu Sowietów. Pałac Sowietów miał mieć 300 metrów, figura na tym – 100 metrów. I on nam pokazuje fragmenty studium ucha, studium dłoni w skali naturalnej, które robi. Później kolekcję masek. Wspaniałą kolekcję masek miał. I Gorki tam był, i Lenin, i wszyscy ci działacze wielcy, rewolucyjni i artyści. I powiada między innymi, jak Boznańską pocałował w kolano.**

⁵ Chodzi zapewne o rzeźbiarza Sergieja Merkurowa.

Mówi: *Bardzo mi się Boznańska podobała, ale ktoś z kolegów mówi: no, nic ci z nią nie wyjdzie, ona jakoś nie bardzo jest taka chętna do flirtów.* Merkurow mówi: *A ja, ponieważ piliśmy, powiedziałem, że ja się zakładam, że pocałuję ją w kolano. Bylbym ten zakład przegrał. Ale sobie myślę tak... Wymyśliłem – bo to przy maskach było, które nam pokazuje – żeby Boznańską pocałować w kolano, to ja wpadłem na to, żeby robić maski. I zacząłem robić wszystkim kolegom i koleżankom, w akademii w Monachium. Wkłada się dwie słomki w nos, smaruje tłuszczem, zalewa gipsem i robi te maski. I zrobiła się w akademii moda na maski. I przyszła Boznańska, że też chce mieć maskę. Więc dobrze. Położyła się. Zalałem jej głowę gipsem, odkryłem spódnice, pocałowałem w kolano. Wszyscy koledzy widzieli, że wygrałem ten zakład.* No i Merkurowowi po tym wszystkim myśmy opowiedzieli to. Powiedział: *Spokojnie panowie, spokojnie, ja... Zalatwi się, zalatwi się.* Wieczorem Korniejczuk nas przyjmuje w hotelu „Moskwa”, w restauracji. O godzinie drugiej kończy się tam godzina otwarcia. On przywołał tego *maitre’a* od sali, coś tam naszeptał mu. Zostało dwóch kelnerów i my, do rana, bo nie koronowany księżę Ukrainy – co czytał dziś libretto Stalino-wi – przyjmuje gości. I my też wszystko Korniejczukowi opowiedzieliśmy, po czym jeszcze siedzieliśmy w Moskwie jakieś dwa tygodnie. Na samym końcu zrobili tylko dla nas – tych kilkunastu – zebranie, gdzie nam zaczęli tłumaczyć – no, wiecie u nas to wszystko było, ale ludzie nie rozumieli tego. Nie wiedzieli, czy to rzeźba czy pisuar... no, musiało się to zmienić. Trzeba malować tak, rzeźbić tak, żeby ludzi wiedzieli, o co chodzi – jednym słowem: łagodnie. Po czym bankiet na pożegnanie. Na bankiecie wszyscy ci sami ludzie, co byli wtedy tam. I tu nas zastrzelili, bo my z tych ogonków za cukrem, za chlebem, a tu bażanty z piórami, michy kawioru, Bóg wie co. Żarcia i wódy... I toast za toastem, tak jak u nich zwykle. Mowa za mową. I w pewnym momencie wstaje ten Błagorodzki i publicznie nas przeprasza! I wtedy dopierośmy się przestraszyli... Pomyśleliśmy sobie: noo... jak taki zasłużony, na taką hańbę – tu nam wygrażał, a teraz nas, jak szczeniak mały, pięćdziesięcioletni facet z „Aurory” przeprasza nas jak gówniarz jakiś... Nieprzyjemnie nam się zrobiło nawet... Wystarczy. ■

Rozmowa opublikowana została w „Czasie Kultury” 7/1988, s. 12–20.

Wierzę tym, którzy mówią, że...

Z Jarosławem Maszewskim rozmawiał Rafał Grupiński

Co według Ciebie jest ważniejsze w aktywności artystycznej: spotkanie z innymi twórcami i wzajemne inspirowanie czy bycie po prostu wśród ludzi, także wśród artystów jako osobowości?

Wszystkie składniki, które wymienileś, są ważne, ale też tak normalne jak normalnym jest powietrze. Każdy z nas ma aforyzmy-klucze na dany okres życia, niezależnie od tego, czy jest bardzo młody, czy już jest w trzeciej młodości. Kiedyś sobie powiedziałem, że sztuką najwyższą jest nieantagonizowanie wartości, chociaż jasne, że w imię skutecznego działania również w sztuce z czegoś trzeba rezygnować albo się czemuś przeciwstawić. Jestem przekonany, że ze sztuką tak jak z miłością, jest tyle jej interpretacji, ile było istnień na świecie, znajduje się ją gdzieś tam, gdzie jest jakaś harmonia pomiędzy światopoglądem a konkretem. A jednostka ze swoją potencją i losem przemieszcza się raz na jeden obszar, raz na drugi. Kiedyś uczono nas, że obowiązuje zasada: od ogółu do szczegółu. Przyszedł jednak czas buntu, bo życie wykazuje, że często trzeba się nadrzędności tej zasady przeciwstawić. Projektant, artysta, każdy człowiek twórczy przypomina ptaka kołującego nad horyzontem, który opada na szczegół, potem się wznosi, znów opada, a te związki wzajemne pomiędzy detalem i szerszym horyzontem i to, ile razy musi opaść, żeby zobaczyć wyraźniej lub coś zinterpretować, to jest niewiadoma indywidualności i jej losu.

Ale to, co nazywasz nieantagonizowaniem wartości w sztuce, czy to nie jest pewnego rodzaju słabość artystyczna? Jest to bycie w sztuce takim, jakim się chce być także wobec ludzi, a więc bycie dla innych bardziej niż dla siebie. Jeżeli jest się bardziej dla innych niż dla siebie, to wtedy rezygnuje się z wielu rzeczy, które można by było osiągnąć, czasami ich kosztem.

Jeśli ktoś chce się piąć na listach rankingowych albo jeżeli chce z uporem przeforsować jakieś ograniczone pasmo swoich zainteresowań czy namiętności, to bardzo często zachowuje się bezwzględnie. Bywa, że jest to wykalulowane, bywa, że jest robione z pasją i przekonaniem. Istnieje zjawisko obstawiania takiej czy innej formy egzystencji artystycznej i konsekwentnego w niej trwania przy jednoczesnym obrażaniu się na innych i deprecjo-



Jarosław Maszewski, fot. ze zbiorów Andrzeja Maszewskiego

nowania ich jako naturalna część zachowań. Artyści niechętnie godzą się z koniecznością klasyfikowania na gatunki, ale moglibyśmy napełnić szuflady typami różnie w różnych okresach życia otwartymi na innych.

Natomiast zastanawianie się, jak nie antagonizować wartości, jest tym ważniejsze, im człowiek jest dojrzałszy. Ale czy artysta może być dojrzały? Chyba tylko w tym sensie, że osiąga taki stan, kiedy to bardziej on jest potrzebny muzom niż one jemu. Facecja?

Jesteś wykładowcą na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego w Państwowej Wyższej Szkole Nauk Plastycznych w Poznaniu. Co uważasz za szczególnie ważne i związane z tym faktem?

Stoimy przed koniecznością teoretycznego określenia naszego dorobku i jak zawsze stałego myślenia o przyszłości wydziału projektowego na naszej uczelni, rozwijania refleksji nad pojęciem „design”, które obecnie stało się tak nieczytelne jak termin „postmodernizm”. Kiedy zaczynało się dyskutować o postmodernizmie, to jeszcze mogłem się połapać, wokół czego krążą ci, którzy się na jego temat wypowiadają. Im więcej jest wypowiedzi, tym bardziej zduszona jest możliwość odpowiedzi sobie w sposób wzajemnie zgodny. Można jedynie spisywać protokoły rozbieżności. „Postmodernizm” rozplynął się w sztuce. Tak samo w życiu rozplywa się w tej chwili „design”.

Co to znaczy, że się rozplywa, co masz na myśli?

Coraz więcej aktywności łączy się z pojęciem designu, choć jednocześnie pojawiły się pomysły, aby wydzielić szkołę projektowe ze szkół artystycznych, szczególnie wzornictwo przemysłowe. Odbieram je jako wyraz dynamiki postaw profesjonalnych, oczywistych dla społeczeństwa konsumpcyjnego, jednakże realizacja takich pomysłów nasili w projektantach to, co bardziej finezyjni liberałowie nazywają ograniczeniami pragmatycznego profesjonalizmu. Uważam, z całym zarozumiałstwem, z racji odziedziczonego dorobku i charakteru miejsca, w którym szkoła się znajduje, że w PWSSP w Poznaniu my na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego powinniśmy być Oksfordem designu. Niech sobie istnieją dobre szkoły, które kształcą w wąskozawodowy sposób. Najgorsze jest jednak to, że ludzie, którzy mówią o oderwaniu kierunków projektowych od uczelni artystycznych, myślą tak jak w epoce minionej, że to powinna być decyzja MEN-u czy Ministerstwa Kultury i Sztuki, a nie ich własna i na ich odpowiedzialność.

Wróćmy jeszcze do pojemności pojęcia designu.

Ze sztuką jak ze wszystkim: jednym z jej fundamentów są jakieś umiejętności. A jednak wyjątkowość sztuki pozwala niekiedy lekceważyć warsztat

po to, aby za chwilę tym mocniej sobie o nim przypomnieć. Sztuka to jest coś więcej i praca na uczelni takiej jak nasza powinna polegać na tym, żeby w racjonalny sposób starać dowiadywać się, w co wierzymy. Wiadomo, że to komplikuje świat, ale też uelastycznia i uodparnia człowieka. Postawa wobec sztuki jest częścią jakiejś wiary, ale może być budowana na racjonalnym postępowaniu, na racjonalnej obserwacji, która nie wyklucza emocji. Nie ma opozycji między „czuciem i wiarą, a mędrca szkiełkiem i okiem”. Miejsce designu, architektury i bioniki jest między nauką a sztuką, to wcale nie oznacza, że uznają jakieś sztuki za bardziej od nich artystyczne. Jako nie nauki, a jedynie posiłkujące się naukami dziedziny, mogą niekiedy stawać się tym bardziej artystycznie wyzwolone, im bardziej się od sztuk pięknych oddalają. Jest to zjawisko paradoksalne, chociaż zrozumiałe wobec stałego zapotrzebowania artystów na realność złudzeń. Kierunek wyzwalań się designu, architektury i bioniki może też być odwrotny, ku sztukom pięknym, bo bycie kreatywnym wymaga stałych prób rozumienia harmonii sprzeczności i konsekwencji.

Czy ważna jest więc oryginalność i emocje, czy jednak warsztat, perfekcja, odnalezienie złotego środka?

Kiedyś w prywatnym mieszkaniu zetknąłem się z maleńkim obrazem, który przedstawiał trzy brzozy, i byłem oszołomiony maestrią materii, światła. I kadr, i obrazowana scena była najbanalniejsza z banalnych. To było coś, co widziałem na kilometrach krajobrazów, z których jedno mnie uwodziły swoją naiwnością, inne znowu tym, że są tak pospolite, ale tym się człowiek najada prędko. Ten obraz natomiast miał cechy złożoności i oczywistości, jakie właśnie sztuka, szczególnie dojrzała, potrafi ukazać jednocześnie. To był obraz Corota. Mistrz namalował sobie taki temat. Pomyślałem: jakby Miles Davis zagrał „Wlazi kotek”, to też zbudowałby wokół niego dzieło. Z designem jest podobnie, bywa mistrzowski, lecz bywa i zwyczajny. Do designu pojmowanego pospolicie przylegało prawo wielkiej serii, choć już od dawna istnieje design zwany artystycznym, rygorystycznie przestrzegający ograniczonej serii, przedstawiany w galeriach prezentujących idee. Jedni projektanci krzyczą, że przy milionach egzemplarzy dzieło nie jest designem, a inni mówią: nie, przeciwnie, właśnie o to chodzi. I to są namiętności podobne niekiedy do tych, które powstają wokół wykreowania takiego produktu jak Madonna lub zwycięstwa w kampanii wyborczej, bo to też się zaczyna wpychać w pojęcie designu. Design to znaczy po prostu projektowanie.

W designie szybciej spełniło się więc przekonanie awangardy, że wszystko jest sztuką? Czy to jest to samo przekleństwo ciężące nad sztuką współczesną, która weszła w świat przedmiotów codziennych? Czy te sfery gdzieś się spotkały i rozmyły się ich granice?

Nie ma podstaw, żeby wypowiadać się jednoznacznie. Opowiem ci natomiast o dwóch przypadkach. Spotykam przewodniczącego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Jánosa Brendla, który wrócił z Kassel i mówi mi, że sztuka dryfuje, a tylko design i architektura są witalne, a potem spotykam Grzegorza Dziamskiego, który polemizuje ze mną na temat wypowiedzi wartościującej, że Jurek Piotrowicz maluje lepiej niż Chagall i wypowiada się w tym duchu, że jakość warsztatowa nie jest problemem sztuki współczesnej. Są to poglądy lub prowokacje osób ważnych dla kształtowania opinii o tym, czym jest sztuka, czym jest design. Spytałem też panią Anę Rottenberg, jakie widzi miejsce dla sztuk projektowych w Ośrodku Sztuki Współczesnej przy Fundacji Batorego. Odpowiedziała: takie, jakie zajmują w ogólnej panoramie sztuki współczesnej. Jeżeli miernikiem tego miałyby być podręczniki, to marginalne. Jednocześnie jest tak, że malarze malując pejzaż, bardzo często porządkują architekturę; studiując martwą naturę, pochylają się nad produktem. Oni ci powiedzą, że pochylają się nad światłem i taka jest ich prawda, starają się zinterpretować światło, ale jednocześnie robią to poprzez konstrukcję obiektu.

Czy niedawna popularność obiektów, instalacji i tak dalej to dla Ciebie była w jakimś sensie działalność antydesignowska?

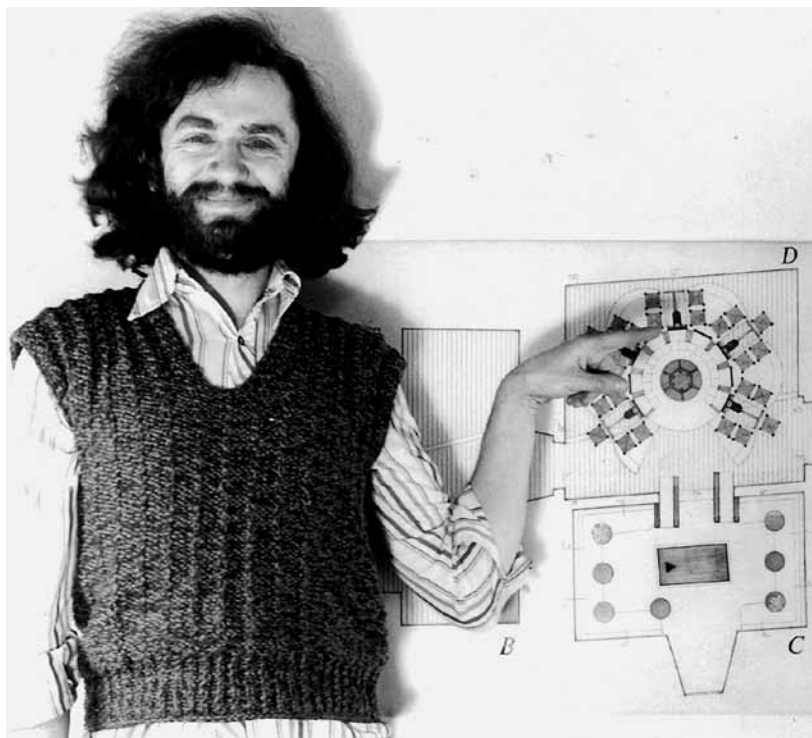
Tak, ale myślę, że to niekoniecznie było kierowane przeciwko istnieniu designu, tylko przeciwko skutkom, jakie on niesie, przeciwko zawężaniu wyobraźni. Z tym, że jeżeli spojrzeć w przeszłość, to epoki minione były znacznie bardziej skostniałe w swoich stylistykach, ale też istniała masowa wyobraźnia. Dlatego ja bym nie rozdzierał szat.

Mniej przedmiotów zapełniało świat i o wiele mniejsza była liczba tych standardów.

Pytanie, jak te przedmioty były adorowane? Trzeba by pytać etnografów, historyków, którzy są jednocześnie antropologami kulturowymi.

W każdym razie droga do porcelanowego nocnika była długa.

Zgadzam się na konieczność życia z pewnego rodzaju niekonsekwencją wartościowania. Są poeci, potem są pisarze, dziennikarze, tekściarze, są i hybrydy, to znaczy poeci reportażu i wybitni tekściarze, którzy są poetami,



a których się nie dostrzega, bo coś tam. Tak samo są oczywiście najpierw malarze, potem może graficy, rzeźbiarze, potem architekci i my...

...w środku dzisiaj są instalatorzy.

Uciera to się tak, że malarze mówią o nas: stolarze. Przy jednoczesnym szacunku i uznaniu istnieje potrzeba wywyższania się. Jak kiedyś wspominałem w wywiadzie z Leszkiem Nowakiem, prześmieszne jest zrozumiałstwo architektów, szczególnie po politechnice. Nie jesteśmy tak szaleni jak plastycy ani nie jesteśmy też tak ograniczeni jak inżynierowie. Z kolei projektanci emanują często poczuciem, że są niemalże wiedzą, jak człowiek powinien żyć na co dzień i czym się otaczać, by ukształtować się na sposób bardziej szlachetny.

Żebyśmy się dobrze zrozumieli: jestem przecież dziekanem tego wydziału wierzę, że forma wizualna kształtuje człowieka, jego uczucia, tylko spokojnie z tym przekonaniem o szczególnym posłannictwie. Ono jest zwyczajne, tak jak zwyczajne i niezwykle jest posłannictwo każdego nauczyciela, który uczy cię alfabetu. Po latach dopiero, gdy mijasz staruszkę na ulicy i wiesz, że to jest pani, która cię nauczyła alfabetu, to możesz mieć poczucie, że spotkałeś Matkę Boską. Dopiero po latach możesz tak przyjąć. W normalnym biegu życia nie sposób idealizować jego codzienności.

Był stan wojenny. Ty akurat prowadziłeś z przyjaciółmi niezależne pismo podziemne „Veto”, które miało szeroki kolportaż, było znane w kraju, i przede wszystkim – w odróżnieniu od wielu gazetek – publikowało obszerne artykuły, często zahaczające o filozofię polityki, które uczyły myślenia o tym, co zrobić z tym światem, kiedy już się uda go zmienić, a nie tylko jak go zmieniać przy pomocy puszek farby. Skąd się wzięła Twoja aktywność polityczna i jak ją godziłeś z pracą artystyczną?

Wtedy byłem na takim etapie w moim życiu, że zadawanie sobie pytań, czy jestem, czy nie jestem artystą, nie było istotne. Nie było istotne, prawdę mówiąc między innymi dlatego, że miałem poczucie małego talentu, może to były kompleksy i wiedziałem, że są zainteresowania, które mi to bardzo rekompensują. Wyniesione z domu zainteresowania problemami społecznymi. Wzięły się one z okrągłego stołu, który stał w naszym domu i przy którym codziennie z matką, ojcem i bratem rozmawialiśmy. I trzeba będzie ten stół kiedyś wyciągnąć z ogrodu, bo się rozpada, a to był może najważniejszy mebel w moim życiu. Zdawałem równocześnie na socjologię, do szkoły plastycznej ledwo zdałem, a na socjologii byłem pierwszy na liście. Studia uniwersyteckie to byłaby wyniesiona z dzieciństwa, z domu naturalna droga. Natomiast nie żałuję, myślę, że miałem wielkie szczęście,

że z małym talentem i z tamtym światem wylądowałem w tym środowisku, i jestem z tego powodu bardzo szczęśliwy, że tak mi się udało.

Z czego to wynika? Z Twojej potrzeby prowadzenia intensywnego życia? Bo chyba zgodzisz się z tym, że to, co się robi w sztuce dobrego, ma jednak trwalsze oddziaływanie niż największe nawet zaangażowanie w robienie jednej z setek gazet podziemnych, choćby nawet była taka dobra. Taka była argumentacja wielu ludzi z naszego środowiska.

Zgoda, ale wolę mieć męskie klimakterium z powodu niezrealizowanych marzeń bycia artystą niż z powodu tego, że nie stać mnie było na coś więcej w sytuacji, kiedy wydaje mi się, że przynajmniej powinienem spróbować, czy mnie stać. Bywa również odwagą powiedzenie sobie, że nas na coś nie stać. Pamiętam taki dzień, kiedy miałem dość. Daleki jestem od osądzania ludzi dlatego, że byli niekonsekwentni czy coś się w nich kończyło. W tej chwili tamte emocje nie są we mnie szczególnie żywe, ale jeszcze dwa, trzy lata temu wiedziałem, że zawsze wolę pójść przegadać noc z ludźmi, którzy wartościują otaczający świat z troską o Polskę i są gotowi coś zaryzykować. Wolałem z nimi przegadać noc niż z innymi mówić o sztuce.

Czy to nie wynika z tego, że życie intelektualne, towarzyszące polskiej sztuce, jest bardzo ubogie? Że sztuka jest o wiele bogatsza niż komentarz, jaki otrzymuje, i że może stąd też wolimy dyskutować o sprawach społecznych, bo nie za bardzo umiemy dyskutować o sztuce?

Myślę, że życie intelektualne nie jest ubogie w tym sensie, że jest wielu ludzi, z których można czerpać. Natomiast niewątpliwie słaba jest potrzeba komunikowania się.

Jeśli intelektualizmowi nie towarzyszy emocja, dzięki której chce się siedzieć nocami, które z sentymentem wspominam, to i wokół sztuki tak zwanej intelektualnej – jak w wymianie towarowej: myśl za myśl, pojawia się sytuacja, która bardziej przypomina wybory miss piękności. To są wyjścia, serie wyestetyzowanych wypowiedzi. Mówiący mają wiele wypracowanych elementów składowych i potrafią je zestawić, a niespecjalnie zależy im na ryzyku, na wątpliwościach, na układaniu się z inną osobowością. Przede wszystkim ważna jest projekcja siebie i potem możesz ich wypowiedzi oceniać jak te panienki: ta fajnie, ale nogi, a ta za głupio o turystyce, a ten angielski podejrzany i temu podobne. Dyskusje i zadęcia wokół sztuki tak zwanej intelektualnej są często zwyczajną powtórką z geometrii albo zwyczajnym porządkowaniem myśli dawno fundamentalnych. Rozumiem cenę konsekwencji również na tej drodze, niemniej zadziwia mnie, jak dla nie wiem jakiego *image'u* tak zwany artysta-intelektualista mówi poprzez siebie

tylko zrozumiałe skojarzenia, a kiedy jedziesz z nim autem i musi uważać na znaki drogowe – wypowiada się znacznie przejrzyściej.

No właśnie, o wiele chętniej rozmawiamy o literaturze, o kinie Felliniego, Antonioniego czy Kieślowskiego ostatnio niż o dziełach sztuki naszych przyjaciół.

Dlatego, że w tych rozmowach doszło do zupełnej paranoi. Dam ci przykład. Dyplomant naszej szkoły przedstawił obiekt i wygłosił tekst na jego temat. Ponieważ tekst był niezrozumiały, zaczęto mu zadawać pytania. Wtedy oświadczył, że chciałby, żeby obiekt bronił się sam. I zamknęło się koło. To była jedna z najbardziej beznadziejnych chwil na uczelni, jakie miałem okazję ostatnio doświadczyć.

Odnoszę wrażenie, że pozostajemy na poziomie pewnego żargonu, w którym są słowa-klucze, są umowne pojęcia, są metafory, które noszą jakieś znaczenia, które się przekształcają, w miarę jak upływają lata, ale generalnie jest to żargon, w którym słowa w rodzaju: „intuicja, przeświadczenie” czy parę tego typu niejasnych określeń pełni rolę wzorca.

Przynaję się do szalonej niekonsekwencji, bo z jednej strony, byłbym zwolennikiem tego, żeby na uczelni plastycznej uczono retoryki, bo jasność wypowiedzi porządkuje myślenie. A z drugiej strony, można się popukać po głowie i powiedzieć: po co? Istnieje coś takiego jak inteligencja wizualna. Wielu kolegów jest znakomitymi gawędziarzami, świetnymi erudytami, a nie potrafi mówić wprost o tym, co robią w sztuce. I nic dziwnego.

Jak dalece uznajesz za ważne widzenie sztuki przez człowieka, który jest autorem dzieła: poprzez osobowość, poprzez biografie?

To Andrzej Okińczyc sformułował kiedyś prowokacyjnie odpowiedź na pytanie: *Co dla ciebie jest sztukę? – Coraz mniej, albo potrafisz to zrobić, albo nie.* I to jest jeden koniec, a drugi jest taki, że wszystko jest sztuką, jest tylko kwestią kontekstu, waloryzowania konsekwencji, czegoś, co koledzy chętnie nazywają obecnością lub zaistnieniem... Oglądamy zyciorysy. Zaistniał, to jakaś gwarancja, że może będzie istniał. Reszta to kwestia, czy przekładamy postawy na parytet znaczenia czy na parytet pieniędzy i w imię jakich tęsknot?

Dla własnych potrzeb uznaję za ważne widzenie sztuki przez osobowość artysty.

Twoja postawa ma ten ogromny plus, że w sposób zupełnie naturalny, wcale nieprogramowy spotkania, które były robione w Ogrodzie Smoka



Jarosław Maszewski, fot. ze zbiorów Andrzeja Maszewskiego

czy organizowane przez Ciebie w mieście, gromadziły artystów wszelkiego autoramentu, wszelkich dyscyplin.

Może dlatego, że żyję w Poznaniu od dziecka, wiele osób znam, a będąc starszym kawalerem, mam więcej czasu. Ostatnio interesuje mnie wspólne budowanie czegoś takiego, co nazywam scenografią incydentalną. Masło maślane, bo scenografia jest z natury rzeczą incydentalną. Ale chcę podkreślić, że bliższa jest mi ostatnio forma przejściowa. Artyści plastycy, muzycy nie są aktorami, ale niektórzy chętnie wypełniają miejsce, które z nimi ustalę albo które im arbitralnie zaproponuję, bo jest moją sprawą, żeby wiedzieć, kogo chcę obsadzić w danym miejscu. Wydaje mi się, że w ten sposób budowało wystawy Koło Klipsa. Nie mam pojęcia, jaka tam była gra indywidualności, ale chyba było podobnie. Dawna architektura wypracowała nisze dla rzeźb, dla malarstwa – plafony i tym podobne. Dziś możemy pracować swobodniej i to jest wielka frajda.

Co więc z perspektywy czasu byłoby dla Ciebie najważniejsze: czasy opozycji, praca artystyczna, bycie demiurgiem środowiskowym...

Wiesz, że emocje zbiorowe są najmniej trwałe. To dotyczy również naszych związków i naszego sposobu myślenia. Dla mnie najbardziej rozwijającym intelektualnie okresem w czasie konspirowania były lata, kiedy było najbardziej jałowo społecznie, czyli już środek lat 80., kiedy było nas tak bardzo mało, a praca w podziemiu była bardziej symboliczna i przetrwalnikowa niż praktycznie skuteczna – przynajmniej wtedy się tak mogło wydawać. Dzisiaj z dystansu patrzę na tamte nasze postawy jak na bardzo racjonalne, a ci, którzy wytrzymali do końca, są tymi, którzy weszli na szczyt. Bo wytrzymałość i cierpliwość są nadrzędne wobec siły, i w życiu, i w sztuce i wszędzie. Wytrenować się można w każdej dziedzinie, a trwać jest o wiele trudniej. Pewnie, że można trwać w nawiedzeniu, można mieć rozmaite odjazdy psychiczne – to jest złożona sprawa, ale tak w uproszczeniu o tym mówiąc: wytrwałość przylega do czegoś takiego jak osobowość artystyczna. Doszedłem do wniosku, że talent jest czymś powszechnym. Z racji potrzeb społecznych ludzie się wykorzeniają z talentów, a raczej są wykorzeniani przez szkołę, przez rodzinę, przez presję innych wartości, które są szczególnie społecznie akceptowane. Mam przekonanie, że większość ludzi nadaje się do tego, żeby się wspaniale rozwijać w jakiejś dziedzinie artystycznej. I talent nie jest takim wielkim problemem, problemem jest rozwijanie równocześnie z nim osobowości artystycznej, czyli gotowości do dźwignia ulotności sukcesów i chęci ryzykowania porażek. Pytałem Andrzeja Kurzawskiego – malarza, człowieka, który sercem i głową jest ze szkołą związany od lat – czy podziela tę opinię i jak on na to patrzy. Odpowie-

dział mi: *Rzeczywiście tych talentów jest niezwykle dużo. Dociekałem więc: Widzisz, a osobowości artystyczne są znacznie rzadsze i jak to się dziwnie składa, że ktoś coś przegrywa w życiu, przetrwa i dzięki temu rozwija osobowość, a inny jest Michałem Aniołem na pierwszym roku i jego refleksja nie nadąża za tym, co potrafi.* Andrzej skomentował: *Wiesz, to jest rozrzutność przyrody, to jest tak jak z nasionami, które sypiesz...* Zresztą osobowość artystyczna często powstaje nie tyle wbrew człowiekowi, co jakby mimochodem. To, że zostajesz na jakiejś ścieżce, jest wynikiem myślenia, sprzeciwu i prowokacji wobec presji otaczającego świata. W piosence Jacka Kleyffa są słowa: *jeśli nawet nie rozumiesz mnie, to proszę cię, nie rozum mnie źle.* Podobnie rozumiem minimum komfortu wymarzonego przez artystę, ale to się prawie nie zdarza. Do tego artyści muszą mieć wątpliwości, a jednak w imię doskonalenia wielokrotnie powtarzają, utrwalają jakąś myśl, rozwijają autosugestię. Ta z kolei staje się jedną z istotnych trudności, bo z autosugestią tak, jak z alkoholem: niesie, ale potem trzeba sobie z nią poradzić, jak z kacem. Dlatego tak niezwykle ważne jest przeżywanie pomysłu. Po to między innymi, żeby stwierdzić, że i on był do przezwyciężenia albo do pominięcia, nawet do niczego. Bo pomysł to emocjonalność, niezbędna, lecz często tylko tyle. Dla mnie najważniejsze jest, że wierzę tym, co mówią: *sztuka jest najlepszym, co człowiek może dać człowiekowi.* Stąd też tak ważne wydaje mi się wyzwalenie z uprzedzeń.

Najbardziej znaczące porażki, jakie poniosłem wobec sztuki i życia, wynikały z uprzedzeń, które sam w sobie hodowałem lub które dałem sobie wmówić. ■

Rozmowa została opublikowana w „Czasie Kultury” 1/1994, s. 44–49.

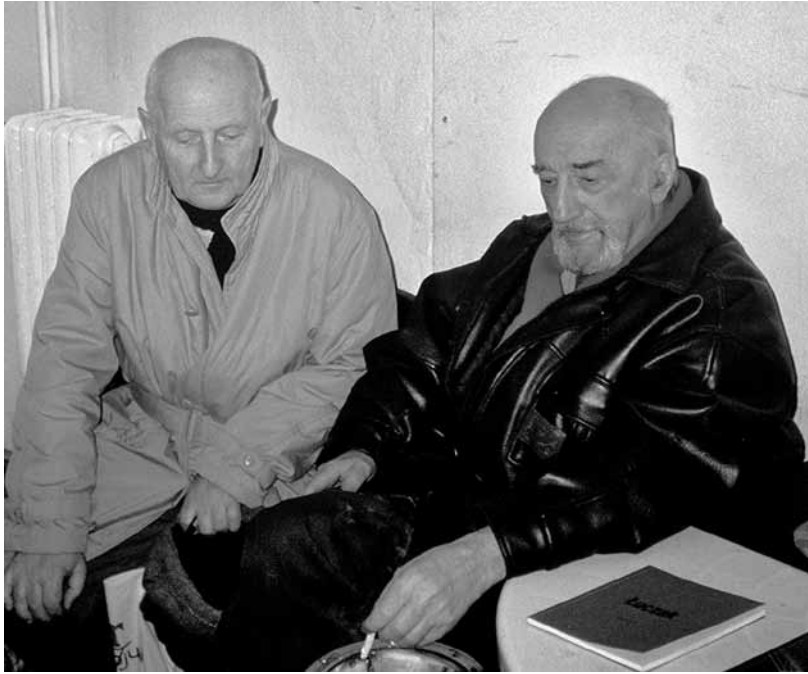
Niczego nie udawać

Z Jerzym Kałuckim rozmawia Natalia Całus

To się zdarzyło gdzieś w okolicy Opola. Zrobiła się taka dziwna pogoda, z jednej strony było słońce idące do zachodu, niebieskie niebo, a z drugiej, nadciągała burza z burzowymi chmurami, z błyskawicami i z tęczą. Świat podzielony na dwie połowy – zupełnie inny, walczący ze sobą. Tutaj burza, tam wspaniały zachód. A za oknem olbrzymie pole żółtego łubinu, aż po horyzont. Nie odtwarzałem tego pejzażu, mimo to przenieśliśmy go do obrazu. Przenieśliśmy to drogą racjonalizacji, pewnego uporządkowania. Niektóre rzeczy trzeba odrzucać, bo zaciemnia obraz, a te najistotniejsze zostawić. Za łubinem była ciemna ściana lasu szpilkowego, który był prawie czarny – ciemna, głęboka zieleń wchodząca w czerń, a zachodzące słońce oświetlało pnie drzew, prawdopodobnie to były sosny, może świerki, które robiły się zupełnie czerwone od tego słońca. Nad tym wisiała ciemna chmura. To było niesamowite przeżycie, coś, co się nie zdarza, przynajmniej nie przeżyłem czegoś takiego. Taki nadzwyczajny moment. Ja to zapamiętałem sobie i przyjechałem do Poznania, miałem spotkanie z wami, a to mi gdzieś tam w tyle głowy siedziało. Nie wiem, ile upłynęło czasu i myślę sobie: to było ciekawe przeżycie, muszę w jakiś sposób opowiedzieć o tym. Ale jak? Muszę to zmieścić w mojej formie, znaleźć w tej formie, którą sobie wymyśliłem, takie rozwiązanie, które odpowiadałoby tej historii. Tak powstał ten obraz. Dlatego Pani o tym opowiadam – by wyjaśnić, jaka może zachodzić relacja między geometrią, która uchodzi za wyspekulowany, zimny porządek, a doznaniem emocji w kontakcie ze światem. To nie są tylko manipulacje mentalne, możliwy jest też pewien ładunek emocjonalny. W tym wypadku łatwo jest opowiedzieć historię tego obrazu, inne nie mają takiego życiorysu, niemniej jednak odpowiadają one mojemu sposobowi percepcji świata.

Język, jakim Pan się posługuje, jest niezwykle oszczędny, składnia jest zaledwie kilkuelementowa. Manewrowanie w takim obszarze komunikowania się przez obraz jest swego rodzaju intelektualną grą. Czy wybór takiej drogi nie stanowi pewnego ograniczenia, czy jednak pozostawia nieskończenie wiele opcji?

Dlaczego ja się tego tak uporczywie trzymam i przez tyle lat nie zmieniam? Zmieniam. Tylko te zmiany muszą dojrzewać, to musi być po prostu potrze-



ba zmiany. Nie może wynikać z tego, że inni robią takie śmieszne, rozmaite rzeczy, to ja sobie wobec tego pozwolę też coś takiego, fajnego zrobić. To jest jeden z ostatnich obrazów, pokazuję go Pani, żeby Pani zobaczyła, jak się zmienia sprawa. Jeszcze zostaje łuk, jako taki porządkujący, naczelny, taki władca nad tym wszystkim. Ale tu zaczyna się ruch, zaczynają się dziać jakieś dziwne rzeczy.

No, tego to się nie spodziewałam.

Co Pani mówi?

Naprawdę. Prostokątów to nie spodziewałam się zobaczyć.

One się zaczęły od wystawy u Muzalewskiej. To była pierwsza wystawa, gdzie pojawiły się te prostokąty – korytarze jak powietrzne korytarze lotnicze. Są podporządkowane łukom, one jakoś się tam mieszczą albo nie mieszczą. Zasada dialogu – prostokąty rozmawiają z łukami i tworzą pewną rytmikę. Tworzą rytm jak w muzyce.

Mikołaj Poliński opowiadając o Panu, wspomniał właśnie, że Profesor kojarzy mu się z kompozytorem. Muzyka jest Panu bliska?

Ja bardzo lubię muzykę, mniej tę hałaśliwą, rockową, ale na przykład muzykę klasyczną. Jako chłopiec grałem w szkolnej orkiestrze na skrzypcach. Może miało to wpływ na to, że lubię pewien myślowy porządek i dyscyplinę w sztuce.

Lubi Pan swoje starsze obrazy?

Lubię.

Nie traktuje ich Pan po macoszemu?

Nie, lubię. Chociaż nie wszystkie jednakowo. Mam takie, które są mi bliskie i których nie zamierzam się pozbywać.

Jest kilka obrazów, które mają angielskie tytuły, dlaczego?

W niektórych wypadkach angielska wersja nazwy ma lepsze brzmienie. Mam kilka takich obrazów, to są raczej wyjątki. Na przykład obraz złożony z dwóch kół nazywa się „Twice”. Jak można nazwać taki obraz? Podwójny? Podwójniak – brzmi trochę jak obojnak. To są takie skojarzenia. Nie brzmi to, a „Twice”? [*kłaśnieście w dłonie*]

Kiedy był Pan młodym, początkującym twórcą, też posiadał Pan taką pewność i przekonanie, że to, co Pan wybrał, jest odpowiednie? Decy-

zja o wyborze drogi artystycznej była brzemenna w skutkach. W jaki sposób ją Pan podjął i co takiego kuszącego odnalazł Pan w geometrii?

No, to głęboko musieliśmy się w historię cofnąć. Na to złożył się szereg rzeczy, między innymi sytuacja sztuki polskiej w tym okresie. Zacząłem studia w 1951 roku i to był chyba jeden z gorszych okresów dla polskiej sztuki, ale szkoła rządziła się trochę innymi prawami. To znaczy starała się w miarę możliwości nie ulegać dyktatowi władzy. Nie zawsze się to udawało. I jak Pani wie z historii, bo to już jest dla Pani historia, albo nawet prehistoria, była taka doktryna, która się nazywała realizm socjalistyczny. Miał to być instrument partii dla propagandy i indoktrynowania społeczeństwa – to, co znamy też dzisiaj, choć zmieniły się treści, że politycy chcą nam wmówić rozmaite rzeczy. Wtedy mieliśmy jednak w Polsce tylko jedną partię – komunistyczną, realizującą taki projekt światowy, o którym Związek Radziecki myślał, że opanuje cały świat. Socjalistyczny realizm był głoszony głównie przez urzędników, część artystów poddawała się temu ze względów życiowych, musieli z czegoś żyć. Natomiast czołówka prawdziwych artystów, którzy byli wierni sobie i swoim przekonaniom, malowała wtedy, jak to się mówiło, do szuflady, trzymali obrazy w domu, w pracowni, nie pokazywali. Nawet nie mieli specjalnych szans dlatego, bo gdyby dali obraz na wystawę, to zostałby on odrzucony. Akademia miała jeszcze przedwojennych, wybitnych malarzy – profesorów takich jak: Eugeniusz Eibisch, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński, którzy wyszli z koloryzmu – szkoły kapietowskiej. To były wtedy w szkole autorytety. Ja, młody chłopak, interesowałem się wcześniej malarstwem, lubiłem rysować, rysowałem drzewa, domy, pejzaże. Mistrzem, którego podziwiałem, był Jan Matejko, ale i późniejsi – cała plejada malarzy z przełomu XIX i XX wieku. W szkole zetknąłem się z koloryzmem, to był pierwszy stopień wtajemniczenia: obraz nie musi być repliką, naśladowaniem tego, co oko zobaczyło, tylko porządkuje to, co się widzi. Kapiści podkreślali autonomiczność obrazu. Używali takiego określenia, że trzeba obraz rozwiązać, mieli na myśli rozwiązanie kolorystyczne. To znaczy, że trzeba kolory w pewien sposób ze sobą zestawzić, ułożyć, uporządkować. To było nowe dla mnie. Zacząłem myśleć, że obraz wynika z jakiegoś przyjętego porządku. To był pierwszy krok. Wtedy byłem na drugim roku malarstwa w pracowni Profesora Radnickiego. Potem nastąpiło zetknięcie z artystami Grupy Krakowskiej, poznałem Kantora, poznałem Marczyńskiego, który był wtedy profesorem w Akademii, Kraupe-Świdorską – bardzo dobrą malarkę, niedocenianą, Jadwigę Maziańską. I okazało się, że ode mnie zależy wybór. Nie muszę dzbanek interpretować impresjonistycznie, czy postimpresjonistycznie, czy jako troszeczkę skubiznowany. Mogę w ogóle namalować to, co chcę. Krzyżyk albo kółko i to też

będzie dobre. I to było odkrycie. Brak było informacji o sztuce Zachodu, dlatego że szefom socjalistycznego realizmu zależało na tym, by ją odcinać, ta sztuka uchodziła za wyklętą, psującą ich porządek. I to zbliżało ich myślenie do myślenia Hitlera, który zorganizował przeciw wystawę „Entartete Kunst” [Sztuka zdegenerowana – przyp. red.], więc to się powtórzyło, bo komuniści uważali, że sztuka Zachodu to jest właśnie *entartete Kunst*. W związku z tym nie dochodziły katalogi czy prasa, ale Polacy zawsze znajdą sposób, żeby coś ominąć. Niektórym udawało się wyjeżdżać na Zachód, to nie było proste, bo nie dawali paszportów. Jak już ktoś pojechał, to w walizeczce przywiózł jakieś fotki, jakieś katalogi. Poza tym Biblioteka Jagiellońska miała możliwość zakupu ilustrowanych albumów malarstwa na Zachodzie. Były to albumy szwajcarskiego wydawnictwa Skira, które wydawało znakomite katalogi malarstwa – już wtedy klasyki – Picassa, Juana Grisa, Kandinskiego, grupy surrealistów, najrozmaitszych. Tam zacząłem oglądać Kleego – wspaniały artysta. Zachwyciłem się nim. Potem Mondrianem, zacząłem sam malować takie mondriany, pomyślałem, że skoro nigdy nie będę miał takiego obrazu, to sobie taki namaluję. I rzeczywiście namalowałem, powiesiłem sobie na ścianie. Przychodzili koledzy, oglądali, jednym się podobało, drugim się nie podobało. Zaczęła się dyskusja. Już wtedy zdecydowałem, by nie wybierać wydziału malarstwa w Akademii, tylko scenografię, gdzie malarstwo jest przedmiotem dodatkowym. I tak zrobiłem. Malowałem sobie, pokazywałem znajomym. Chyba nie wystawiałem, bo wtedy nie było sensu.

A profesorom pokazywał Pan te prace?

Nie. Nowosielskiemu, ale on nie był wtedy profesorem, był po prostu kolegą z Grupy Krakowskiej. Miałem też przelotne zainteresowanie sztuką informel, która w swoim czasie była bardzo modna. Po 1956 roku, gdy na fali odwilży nastąpiło otwarcie na kulturę Zachodu, ten soc zaczął się wykruszać, więcej ludzi się z tego śmiało, niż brało to poważnie. Kantor przyjechał, przywiózł katalogi, opowiadał. To ja wzięłem parę płócien, zacząłem wylewać farby, zrobiłem parę takich obrazów, ale wolałem te wcześniejsze, tak że zniszczyłem je. Potem przyszła fala malarstwa materii, którą wylansowali Hiszpanie i częściowo Włosi. Takim wielkim mistrzem był Antonio Tapies, świetny do dzisiaj, wielki artysta. I koledzy w Grupie też zaczęli robić obrazy z takich surowych faktur, płócien, farby nakładanej szpachlą, mieszanej z piaskiem, czy ze żwirem, jakieś rozdarte strzępy szmat wklejali w to, takie fakturalne rzeczy. Mnie to też zainteresowało i miałem taką serię obrazów sznurkowych, bo się ograniczyłem do naklejania sznurka. Robiłem to jednak w bardzo uporządkowany sposób, wychodząc na przykład



z obserwacji przyrody. Liść ma żyłki rozłożone dookoła pionu i ja zrobiłem takie obrazy, w których żyłkę liścia symbolizował naklejony sznurek, a wszystkie były monochromatyczne. Znakiem wizualnym był relief, który przy bocznym oświetleniu dawał cień i powstawała struktura. Namalowałem serię takich obrazów i odbyła się pierwsza moja wystawa w Galerii Krzysztofory, którą zrobiłem do spółki z katowicką malarką Urszulą Broll. Kiedy malowałem te obrazy, pracowałem w teatrze w Toruniu, potem zrezygnowałem z tej pracy. Wróciłem do Krakowa, ale musiałem zdobyć pieniądze, zajmowałem się jakimiś doraźnymi robotami, już nie malowałem. Powstała luka, trwająca dwa lata, aż do momentu, kiedy znowu dostałem posadę w teatrze. Wziąłem się do malowania, ale przerwa była duża. Już nie wróciłem do tych sznurków, zainteresowanie minęło, coś innego już się działo. Któregoś dnia zacząłem sobie rysować obrazy geometryczne, które były płasko malowane. I to był początek tego, co do dzisiaj się toczy. Od wystawy w Krzysztoforach w 1968 roku, która została przeniesiona do Warszawy, do Galerii Foksal. Tam poznałem artystów warszawskich: przede wszystkim Starzewskiego, Krasieńskiego, Borowskiego, Gostomskiego. Już miałem kontakt z tą czołówką polskich artystów, to mnie szalenie mobilizowało. Zostałem zaproszony do Osiek na plener 1970 roku, tam namalowałem „Odcinek łuku o promieniu $r=1970\text{ cm}$ ”. Byli tam rozmaici, świetni artyści, wszyscy chodzą, spotkania, rozmowy. Myślę sobie: *co ja mam zrobić? Namaluję jakieś obrazy? Nie!* Tu trzeba jakiś problem postawić, a problemem dla mnie było to, że obraz kończy się formatem blejtramu. A dlaczego? A co się dzieje dalej? Co się dzieje w przestrzenie w ogóle? Dlaczego to ma się ucinąć, zamykać? I zamówiłem dziewięć takich kwadratów, metr na metr, białych, ustawiłem je na stołach w parku przed budynkiem, gdzie mieścił się plener. Koledzy się zeszli dookoła. Wziąłem sznurek, który miał 1970 centymetrów. Poprosiłem jednego kolegę, żeby stał pod płótnem i trzymał mocno w garści ten sznurek, a ja przy drugim końcu przywiązałem pędzel. Ten pędzel umoczyłem w czerwonej farbie i zacząłem iść wzdłuż tych kwadratów i ciągnąć. Wszyscy się patrzyli, jak to się dzieje i mówię, że dalej nie ciągnę, bo jest trawa, ale to nie znaczy, że tego łuku nie ma, on tam jest dalej, on idzie dookoła i się zamyka jako koło. My widzimy ten fragment, który pozwala nam sobie wyobrazić, że koło istnieje w całości. W ten sposób ramy zostały zlikwidowane. Żeby sprawę jeszcze bardziej skomplikować, włożyłem w ten łuk jedno, białe płótno, które spowodowało, że obie części łuku się nie spotkają, tylko się miną – zrobiły się dwa koła. Przez gest dodania białego płótna rozmnożyło się koło, coś jak w Kanie Galilejskiej, cud się zrobił, z wody – wino. To mnie bardzo jakoś rajcowało, taka sztuczka, ale ona jest fajna w tym miejscu.

To był wstęp do robienia instalacji przestrzennych, robiłem je z prętów, były już realną przestrzenią aranżowaną przeze mnie. To, co wymyśliłem w obrazie, można było realizować w trójwymiarze.

To był naturalny proces.

Tak, to dojrzało we mnie, wynikało z mojego pojmowania przestrzeni jako „przestrzeni geometrii”, o której napisałem w 1983 roku.

Jak to się stało, że Profesor znalazł się w Poznaniu w PWSSP?

Zostałem zaproszony przez Jarka Kozłowskiego, proste. Poznałem Kozłowskiego na tym plenerze, o którym opowiadałem wcześniej. Jakoś tak zaprzyjaźniliśmy się i po prostu on uważał, że mam może coś nowego do zaoferowania studentom. I zaryzykował po prostu. Wydaje mi się, że nie żałował tego. Chyba był zadowolony. Ja nie czułem się panem profesorem, pedagogiem, który wszystko wie, studentów traktowałem jak kolegów, z którymi się rozmawia o sztuce i słucha się przede wszystkim, co mówią. Dużo się dowiedziałem pośrednio nawet o swojej sztuce od studentów. To była wymiana, zawsze. Oczywiście są jednostki bardziej utalentowane, są mniej jak w każdej grupie społecznej. Parę osób wyszło z pracowni i zaistniało, chociażby Monika Sosnowska, która jest uznaną artystką w tej chwili. Ostatnio widziałem znakomitą wystawę Zbyszka Rogalskiego w Warszawie. Naprawdę, świetny facet, znakomity! On ma właśnie to myślenie, które ja zawsze starałem się przekazać studentom, że trzeba stać na swoich nogach, nie oglądać się, szukać w sobie i to rozwijać. On to właśnie robi. Jestem bardzo zadowolony z niego, świetny będzie gość.

Ma Pan jakąś receptę na bycie dobrym pedagogiem?

Niczego nie udawać, mówić otwarcie to, co się myśli, ale nie zniechęcać, bo czasami można powiedzieć coś przykrego i dotknąć tym człowieka. To jest tak troszeczkę jak z roślinkami w ogrodzie, które podlewamy i patrzymy jak rosną. Sprawy oczywiste, nic nadzwyczajnego. Mogę dawać sugestie, coś podpowiedzieć komuś, kto jest dopiero na początku drogi.

W jaki sposób formułował Pan programy Pańskiej pracowni?

Wybierałem problemy, które warto poddać pod rozwagę, dyskusję, próbę praktycznego sprawdzenia. Wiązały się z procesem powstawania sztuki, z tym, że nie zakładały z góry odpowiedzi. Dawały wolne pole, chodziło o to, żeby tematy były na tyle otwarte, żeby nie zmuszały do standardowych, pomyślanych z góry odpowiedzi. Ja wołałem być zaskakiwany odpowiedziami niż żeby mi coś potwierdzały.

Czy zawsze najpierw jest myśl, a potem budowanie obrazu, czy czasem zdarza się, że obraz rodzi się „samoczynnie” w naszej głowie?

To jest chyba sprzężenie zwrotne. Mamy pewną intuicję, która jest w trakcie realizacji weryfikowana. Potem ta weryfikacja powoduje zmianę, czy modyfikację w procesie realizacyjnym. I rezultat tej weryfikacji znowu jest w jakiś sposób oceniany. Ja przed każdym obrazem robię szereg szkiców i prób, żeby mieć odpowiedź na pewne moje intuicje, czy one się sprawdzają. Ostateczną odpowiedź daje obraz.

Czy Pańska sztuka istnieje w innym wymiarze niż realność życia (życie osobiste, wydarzenia polityczne, historyczne, czy oddziaływanie innych twórców), czy jest jej przetworzeniem?

Sztuka wynika z życia. Chociażby z tych moich opowieści widać, że kiedy byłem w gorszej sytuacji, to mniej malowałem czy wręcz miałem przerwy w malowaniu. To jest najbardziej dosłowny, trywialny przykład, ale on pokazuje, że kondycja naszej sztuki zależy od naszej kondycji. Autor inwestuje swoją energię w sztukę, w to, co robi. Jeżeli ma deficyt, to co on może zainwestować? Chociaż to też nie może być zasadą, bo bywają przypadki, że stres działa dopingująco na człowieka, a gdy jest dobrze, to sobie troszeczkę odpuszcza. Jeżeli chodzi o zależności od wydarzeń społecznych, historycznych – to kwestia temperamentu. Są twórcy, którzy angażują się w wypadki historyczne. Byłbym ostrożny w ocenie, która strona tu zyskuje, a która traci.

Jakimi prawami rządzi się Pańska sztuka – ewoluuje i staje się coraz lepsza, czy zalicza sukcesy i porażki?

Że ewoluuje, to Pani widziała. Czy ta ewolucja idzie w dobrym kierunku, to jest kwestia samooceny – jedna z trudniejszych rzeczy w ogóle dla artysty, żeby ocenić to, co się robi. Dlatego, gdy mamy zaufanych przyjaciół, którzy mogą nam coś powiedzieć, to korzystamy z ich ocen, ale też rzadko jesteśmy w stanie przyjąć ich krytykę. Z tego wynika, że wątpliwości są częścią sztuki i częścią życia artysty. Jeżeli ktoś powiada, że jest absolutnym geniuszem i wszystko, co robi, jest świetne, to nie należy mu wierzyć.

W jaki sposób udaje się Panu połączyć intelektualną stronę swojej osobowości twórczej z jej ewidentnie obnażonym irracjonalnym pierwiastkiem?

Pokażę Pani pewien obraz, być może nietypowy, ale może podpowie Pani coś na ten temat. Nazywa się „Zdobycze czerni”. Czerni idzie od dołu i zdobywa przestrzenie bieli – taka trochę zabawa. Walka się toczy w rytmie

geometrycznych podziałów, ale jest tutaj pierwiastek napięcia emocjonalnego. To, czego Pani szuka. Można uważać, że jest to ilustracja walki dobra ze złem, ale można też uznać to za malarską fantazję.

Czyżby zło wygrało?

Tutaj tak. Ale niewiadomo, bo obraz nie jest ruchomy i czerń zatrzymana została przez czerwony łuk. Tyle, co do „metafizyki” w moich obrazach.

Jak Pan się odnosi do opisów krytycznych Pańskiej sztuki?

Nie traktuję jako wrogości, tylko jako prywatne zdanie ludzi, do czego mają prawo. Nigdy nie mogę powiedzieć, żebym się w pełni zgadzał ze zdaniem krytyka. To jest jakaś cząstka, czasami niewielka, czasami większa, a czasami zupełnie dowolna interpretacja. Rozważam każdą opinię, o ile jest tego warta.

Biorąc udział w wielu wystawach zagranicznych, miał Pan okazję zwiedzić świat, poznać ludzi z różnych kręgów kulturowych. Czy Pańska sztuka potrzebowała tłumacza?

Nie sądzę. Miałem i mam jeszcze szereg znajomych czy nawet przyjaciół: Niemców, Włochów, Francuzów, Anglików, z którymi nie muszę się porozumiewać werbalnie dlatego, że oni czytają wszystko z moich obrazów. To jest naprawdę uniwersalny język.

Czy musi się Pan mobilizować do łamania rutyny, wyznaczać sobie wciąż nowe cele, czy jest to raczej naturalny proces – bezwysiłkowy?

Myślę, że to się dzieje właśnie w sposób samoczynny. Ta historia z pejzażem, którą Pani opowiedziałem, jest tego ilustracją. To było właśnie wywołanie emocji przez zjawiska atmosferyczne, miejsce, w którym się znalazłem akurat w tym momencie i to skłoniło mnie do przedłużenia tej chwili. Chwila jest ulotna, ale zostaje w nas jakiś ślad po przeżyciu, szczególnie gdy jest głębokie, ważne przeżycie. To już minęło, ale my pamiętamy. Pamiętamy spotkanie z interesującym człowiekiem, pejzaż, zdarzenie niespotykane, które zapisuje się gdzieś w głębi.

Niektórzy twórcy uzależniają się od takich bodźców, ich działania nie wynikają z długotrwałego procesu, tylko z takiego cytowania różnych wydarzeń, słów, obrazów.

Tak, jest teraz bardzo rozpowszechniony taki nurt społeczny postulujący, by sztuka działała interwencyjnie na różne zagrożenia czy niedomogi życia: niesprawiedliwość, dyskryminację z różnych powodów rasowych, religij-

nych. Artyści występują w obronie tych dyskryminowanych. Jaka jest realna wartość tego? Oczywiście, wartość artystyczna jest zależna od wartości sztuki, natomiast wartość użytkowa, czyli na ile namalowanie obrazu ulży doli tych ludzi, to już jest niewymierne i trudne do uchwycenia. Ja uważam, co jest już sądem niemożliwym, że najlepiej sztuka mówi w swoim imieniu. Jeżeli jest zaprzęgnięta do działań socjalnych, emocjonalnych, religijnych, czyli krótko mówiąc: jest używana instrumentalnie, to na tym traci. Mało, że traci, to nie wiele pomaga tym, którym miała pomóc, czyli to użycie sztuki w sposób instrumentalny przynosi ograniczone korzyści. Można dyskutować, sądzić, że jest to artystowska postawa, że sztuka ma służyć tylko sztuce, „Sztuka dla sztuki” – jak brzmiało hasło XIX-wieczne, ale nie jest to takie oczywiste i łatwe do zbagatelizowania. Sztuka ma wpływ na ludzi, ja wierzę, że jest w stanie ulepszać człowieka, a w każdym razie sprawiać, że teoretycznie powinni być lepszymi ludźmi. Zawsze można znaleźć na to taką odpowiedź, że hitlerowcy, którzy mieli na sumieniu życie ludzi, chętnie siadali do fortepianów w zajętych mieszkaniach i grali Chopina. Tego jednak nie należy uogólniać, człowiek jest tak zbudowany, że mieści się w nim i dobro, i zło, a my nie do końca siebie znamy.

Skąd czerpie Pan siły do nieustającej pracy artystycznej? Dlaczego Pan tworzy sztukę?

No, nie chcę się tu ubierać w jakieś piękne piórka, po prostu uważam, że skoro wybrałem ten zawód, to powinienem go uprawiać, czyli z pewnej lojalności wobec własnego wyboru. Nie wiem, czy to jest decydujące. Jeżeli zaczynam jakąś pracę, to jestem z nią związany, czyli mogę powiedzieć, że jestem uzależniony, nie mogę się tego pozbyć i muszę doprowadzić do końca. Męczyłoby mnie, że mam niedokończoną pracę, niedokończony obraz, nie zrobioną wystawę. Trzeba to jakoś rozwiązać, bo powstanie wyrwa, nie zapełniona pustka. No i wreszcie na końcu całkiem egoistyczny motyw, że jak namaluję coś co mi się podoba, czy zrobię dobrą wystawę, to mam frajdę, to jestem po prostu zadowolony z tego. Po prostu dlatego, że to lubię. ■

Fragment pracy magisterskiej „Jerzy Kałucki: artysta-pedagog”. Promotor: Grzegorz Dziamski

Jan Berdyszak

O Akademii Sztuk Pięknych

- Instytucja szkoły artystycznej pozwala powtarzać błędy i traktować je jako wartości.
- Tylko zła szkoła może „dobrze” korzystać z wcześniejszych doświadczeń.
- Bardzo często wartością szkoły jest to, iż jest ona zła – o ile każdy ze studentów jest zdolny określić (lub kilku jej studentów jest zdolnych określić), w czym leży jej zło dla nich.
- Szczęściem szkoły jest to, że nie może decydować o wartościach sztuki.
- Wartościowe jest to, że szkoła przez częste wskazywanie na różne wartości w sztuce jednocześnie je tym właśnie trwale dyskredytuje.
- Odpowiedzialność zbiorowa ciała szkoły jest ironią niemocy wobec jednostkowych możliwości i ograniczeń zarówno profesorów, jak i studentów.
- Ważnym elementem w szkole artystycznej są zamki i zawiasy w oknach.
- Biada szkole artystycznej, która nie potrafi siebie traktować jako koniecznego anachronizmu, zwłaszcza wobec ludzi szczególnie uzdolnionych.
- Zalety szkoły trzeba widzieć jednocześnie jako jej ograniczenia.
- Ciężar gatunkowy profesora tkwi często w zdolności studenta do opozycji wobec zastanego.
- Nic nie jest tak zabawne w szkole artystycznej jak przekonanie nauczycieli o ich uniwersalnych racjach.
- Czyż czasami NIE bronienie jednej racji nie jest obroną prawa do racji tworzących?
- Nic nie jest tak mocne w szkole artystycznej jak słabość i nijakość, ponieważ są one wspierane przez najliczniejszych.

13 października 1983

Z Uczelnią to jest właściwie tak jak z dobrą osobowością...

Z Janem Berdyszakiem rozmawia Justyna Ryczek

Pana przygoda z Uczelnią rozpoczęła się dawno temu, w 1952 roku, jest Pan związany ze Szkołą już ponad 50 lat. Czy można porównać Szkołę z czasów Pana studenckiej młodości z obecną?

Porównać można, ale nie wiem, czy jest po co, bowiem to zupełnie inne sytuacje, nie tylko w samej szkole, ale w rzeczywistości artystycznej, a przede wszystkim w wymiarze społeczno-ideologiczno-politycznym. Studia rozpocząłem w 1952 roku. Sytuacja dookoła nie była sprzyjająca niczemu. Znaczenie miała wewnętrzna wolność osoby, a ta w każdym czasie ma wagę.

W Pana życiorysie zaznacza się, że studiował Pan rzeźbę u profesora Bazylego Wojtowicza oraz samodzielnie malarstwo. Zastanawiam się, co to znaczy „samodzielnie” w tym kontekście?

Uważałem i uważam, że studiowanie to przede wszystkim praca samodzielna, bez względu, co i u kogo studiujemy. W moim przypadku znaczyło to jeszcze coś innego. Myślałem o studiowaniu malarstwa i rzeźby jednocześnie, ale wtedy malarstwo istniało w PWSSP jako pomocnicze wobec projektowania, nie posiadało praw dyplomowania i było tradycyjnie kapistowskie. Mnie interesowało natomiast poszukiwanie czegoś... więcej... Zgłębiałem problemy malarstwa samodzielnie w oparciu o wiedzę, obserwację malarstwa w muzeach i o moje własne namysły.

Pracownia rzeźby profesora Bazylego Wojtowicza nie tylko miała wyjątkowe prawa dyplomowania, ale dawała swobodę, było tam kilkoro interesujących starszych studentów, panowała atmosfera ciekawości. Profesor był wtedy bardzo aktywny w Związku Polskich Artystów Plastyków i uczestniczył w gremiach konkursowych. W pracowniach ustosunkowywał się, wymagając, do dziejących się faktów w kulturze. Największą uwagę przykładał do kompozycji, a wobec wszelkich ideologii był zdystansowany.

Już jako student wykazywał Pan nieprzeciętną aktywność. Działal w Kole Naukowym w Akademii oraz wspólnie ze studentami uniwersyteckimi, przede wszystkim z historykami sztuki, wystawiał swoje prace.



Wszystko zaczęło się na pierwszym roku studiów od mojej przyjaźni z asystentem Zakładu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, z Krzysztofem Łubieńskim, wybitną umysłowością, zajmującym się sztuką nowoczesną i współczesną. W tym czasie ważną rolę na uczelniach pełniły Koła Naukowe. Rozszerzały kontakty i możliwości. Spotykaliśmy się w naszej szkole, na uniwersytecie, na wystawach, dyskusjach otwartych i na spotkaniach prywatnych. Koła Naukowe urządzały wystawy prac studenckich powstających poza programem szkoły, a nasze prace bywały często, dla bezpieczeństwa, nie podpisywane. Te wystawy były troską i obawą ówczesnego Rektora Profesora Hipolita Polańskiego – ażeby nie było „nadużyć ideologicznych” przysparzających kłopotów szkole. Kiedy była potrzeba, zawsze bronił studentów. Studia trwały wtedy sześć lat. Historię sztuki wykładał między innymi profesor Gwido Cmarzyński, który razem z Krzysztofem Łubieńskim namówili mnie do urzędzenia wystawy moich prac w Zakładzie Historii Sztuki UAM. Byłem wówczas na czwartym roku studiów.

Pochodzi Pan z artystycznej rodziny, ojciec był związany nie tylko ze szkołą w Poznaniu, ale również w Krakowie. Czy nie myślał Pan Profesor o zdawaniu do bardziej szacownej, starszej instytucji i świadomie wybrał studiowanie w szkole poznańskiej?

To był zupełny przypadek. Nie otrzymałem oczekiwanego zawiadomienia o terminie egzaminów wstępnych na ASP w Krakowie. Zniecierpliwiony wybrałem się rowerem do Krakowa.

Rowerem? To przecież bardzo daleko, mieszkał Pan pod Poznaniem.

Tak, dużo jeździłem rowerem. Kiedy już dotarłam do Krakowa, okazało się, że przyjechałem za późno – było po egzaminach. W Poznaniu egzaminy były później, więc zdecydowałem się zdawać na rzeźbę i rozpocząłem studia.

Po dyplomie pracował Pan w różnych miejscach, między innymi nawiązała się współpraca z Teatrem Marcinek, jednocześnie odrzucił Pan propozycję pozostania w Szkole. Dlaczego nie zdecydował się Pan na pracę w szkole wtedy, ale podjął ją w 1965 roku?

Nie mogłem pozostać w Szkole zaraz po studiach dlatego, że nie widziałem miejsca dla siebie w ówczesnej placówce jako dydaktyk. Konflikt nie dotyczył moich związków z profesorem Wojtowiczem, z którym byłem w bliskim kontakcie do końca jego życia.

Po mojej wystawie w 1962 lub 1963 roku otrzymałem propozycję od profesora Tadeusza Brzozowskiego bycia asystentem w jego pracowni. Od-

mówiłem. Nie odnajdywałem w sobie wówczas racji wejścia do Szkoły. Wolałem bawić się z dziećmi i współpracować z Teatrem Marcinek. Profesor Brzozowski bez uszczerbku dla naszej przyjaźni uznał moją argumentację odmowy.

W 1965 roku zmieniła się sytuacja w Szkole. Rektorem został profesor Stanisław Teisseyre, który we współpracy z profesorem Zdzisławem Kępińskim, kierującym Katedrą Historii Sztuki na UAM oraz Dyrektorem Muzeum Narodowego w Poznaniu, zmienili oblicze Szkoły, zapraszając do współpracy znaczące nazwiska ze środowiska krakowskiego, warszawskiego czy poznańskiego.

Wszystkim zależało na jakości Szkoły – wszyscy byli pełni entuzjazmu i włączeni w kształtowanie uczelni. Otrzymałem Pracownię Rzeźby na Wydziale Projektowania. To dawało nadzieję, że będę mógł od razu postępować zgodnie ze swoimi przekonaniem jako dydaktyk.

A jeżeli chodzi o dydaktykę, czy zmieniła się wtedy relacja uczeń–mistrz?

Całkowicie się zmieniła, dlatego, że nie było powodu do dystansu. Wszyscy zaczęliśmy, studenci i my, a poza tym profesor Teisseyre stworzył atmosferę oczekiwania na to, ażeby każdy działał zgodnie ze swoimi przekonaniem twórczymi. Organizowało to różnorodność postaw w jeden zespół, a także wchłaniało inne postawy, ponieważ reforma była przeprowadzana w sytuacji zastanej. Inaczej także rozumiałem relacje asystent–profesor.

Bardziej jako...

...jako partnerstwo dwóch energii i generacji, a nie pracy na zasadzie uzgadnianego poglądu. Miałem wielu asystentów, zmieniali się z różnych powodów, ale zawsze stanowili bazę do dyskusji, w pracowni, w czasie pracy ze studentami. Byli zawsze młodzi, dynamiczni, o jakimś dorobku i samodzielności. To pomagało, powodowało także budowanie niezliczonej ilości kładek pomiędzy studentami.

Po 20 latach postanowił Pan wejść w układ siły, został prorektorem, z głównym rektorem Profesorem Jarosławem Kozłowskim. Dlaczego?

Szkoła potrzebowała pilnie reformy. Szkoły artystyczne mają predyspozycję do szybszego starzenia się od swoich nauczycieli. Reformować musi zawsze młodsze pokolenie i osoby dynamiczne świadomością działania. Profesor Kozłowski był optymalną kandydaturą. Teraz mamy kolejną zmianę. Szkoła jako organizm żywy szybko zużywa swoją potencję wobec następujących po sobie rzeczywistości artystycznych i przemian świata. Umożliwianie kolejnych przemian jest naszą tradycją od momentu powstania Szkoły w 1919

roku. Nie potrafię być biernym wobec słusznego działania na rzecz twórczości, dydaktyki i wartości wzmacniających środowisko.

Na czym polegała reforma w latach 80. ubiegłego wieku, gdyby Pan Profesor mógł powiedzieć w kilku słowach?

Przede wszystkim na jeszcze większym otwarciu się na problemy sztuki, życia, postawy indywidualnej i jeszcze na podporządkowaniu problemów organizacyjno-administracyjnych nie czemuś innemu, tylko podstawowym racjom Szkoły. Jak zawsze ścierały się różne postawy i poglądy, ale co do ogólnego założenia nie było możliwości lepszego rozwiązania. Uczelnia musi reagować na swoje zapaści, zużywanie się wewnętrzne i na zmiany zewnętrzne. Z Uczelnią to jest właściwie tak jak z dobrą osobowością, muszą zachodzić w niej nieustanne zmiany, żeby można być w zgodzie z czasem i własnym duchem.

A te zmiany mają dokonywać się według jakiegoś jednego kryterium, jest jakieś „kryterium dopasowywania się”? Czy należy podporządkować się pewnym „wyższym” racjom?

Nie, na szczęście nie ma takiego kryterium i nigdy nie będzie, to polega tylko na czerpaniu z kondycji różnych generacji i osobowości oraz na tworzeniu optymalnej sytuacji dla młodzieży, bo ona jest z natury, co jakiś czas generacyjnie inna, pójdziem za impulsem, który jest wyczuwalny w czasie, który właśnie przychodzi. Bardzo szybko, coraz szybciej przeobraża się wizerunek i pojęcie pokolenia. Dawniej zmiana dokonywała się w granicach 5, 7 lat, a teraz dokonuje się w ciągu 3, 4 lat. Przychodzą młodzi ludzie, którzy są inaczej ukształtowani, z innymi intuicjami przyszłości i zniewoleniami.

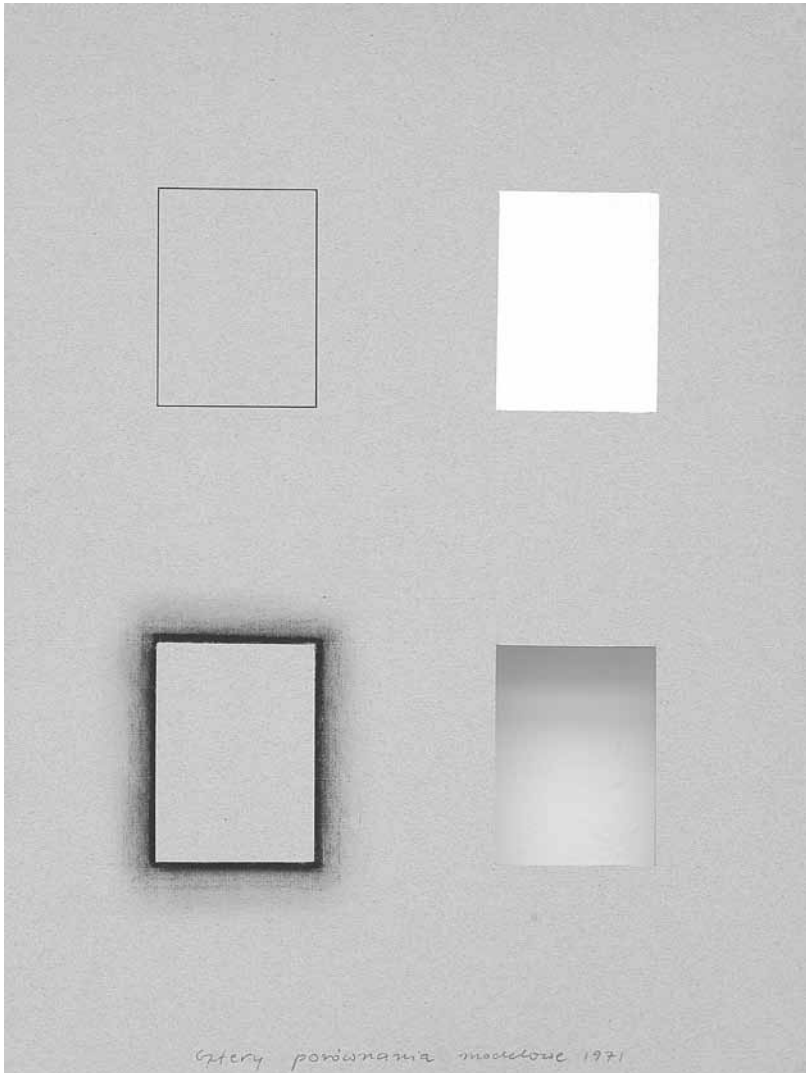
Zmienia się świat dookoła, życie nabrało niesamowitego tempa, pędu. Wobec tego my również szybciej się zmieniamy.

Tak i to wszystko musi być uwzględniane, nigdy nie będzie idealnie, bo wiemy, że wszystkie uczelnie, a artystyczne szczególnie, są skazane na tworzenie swojej aktualnej rzeczywistości, a jednocześnie skazane są na konserwatywizm „dokonać” chwili dnia dzisiejszego.

Otwarty konserwatywizm...

Otwarty konserwatywizm – różny...

Wiele osób podkreśla odrębność uczelni artystycznych, wskazuje na specyfikę i odmienności kształcenia artystycznego. Jeżeli Pan Profesor zgadza się z tą opinią, to chciałabym zapytać, na czym polega przywoła-



na odmienność, co nas wyróżnia spośród innych uczelni wyższych? Czy jest to aktualność właśnie?

Kiedy wskażemy i zdefiniujemy jakąś cechę różnic uczelni artystycznych, to zawsze może być ona, doraźnie, bardzo skuteczna praktycznie. Może nią być na przykład: aktualność właśnie. Uczelnie artystyczne pracują na więcej – na aktualność przyszłą – za kilka lat, w twórczych działaniach swoich absolwentów.

Najpierw: co nas łączy z wszelkimi uczelniami. Niewątpliwie potrzeba wiedzy i doświadczenia. Każda z dziedzin tworzy swoją specyficzną rzeczywistość kształcenia i kształcenia się.

Odrębnych uwarunkowań „kształcenia” artystycznego jest tak wiele i nieskończona ilość powiązań osobowych, zewnętrznych i twórczych, że nie sposób realizować ich racji przez wyszczególnienie. Jedno, co powinno być zapewnione w procesach kontaktów dydaktycznych, to warunki służące wymianie reakcji osoby na osobę. Obojętnie, jak by te reakcje przebiegały. O przebiegach procesów na rzecz „nauczania” decyduje charakter szkoły i osobowości pedagogów, a o rezultatach – studenci.

Pomiędzy nimi trwają procesy jednorazowości i zawsze pozostaje niewiadoma, którą trzeba oswajać ciągle od nowa. Może aktualność... lustro, to czas przyszły osobowy.

A jak jest u nas, Pana zdaniem, teraz?

Bardzo pragnę, żeby w Szkole górowali studenci [*delikatny śmiech*]. Jak im się zaufa, to oni mogą od siebie wyegzekwować więcej, ale niestety ze strony najmłodszych pokoleń mamy również do czynienia z umiejętnością manipulowania. Także zewnętrzność nie jest łaskawa dla młodzieży, ale możemy powiedzieć, że na pewno wychowamy jakieś indywidualności, ciągle inwestując w szkołę, nauczanie i młodzież. Zachodzą zmiany dotyczące możliwości i jakości procesów w tym czasie niezbędnych, a które także wzmacniają szkołę. O niezależność trzeba „walczyć” zawsze – dotyczy to osoby, ale także „szkoły artystycznej”.

A wracając do wcześniej poruszanego tematu – relacji mistrz–uczeń, nauczyciel czy osoba prowadząca pracownię powinna być mistrzem, czy jest mistrzem, dla swojego ucznia, uczennicy?

Im dłużej pracuję z młodzieżą, tym bardziej nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Jedno, co decyduje, to jest tworzenie szansy, a tworzenie szansy zależy, czy się uda prowadzącemu wczuć w ten moment, który jest momentem symptomu partnerstwa i czy młody człowiek będzie tak poprowadzony, że całą odpowiedzialność przejmie na siebie.

A wtedy „mistrz” się bardzo dużo uczy... „Mistrza” musi być mało... Są problemy.

Moje następne pytanie miało własnie brzmieć: czy czego się Pan uczy od studentów?

Pewno, że się uczę. O ile oni są za siebie odpowiedzialni, to stawiają mnie przed problemami, których ja nie mam albo na taki sposób nie miałem. Mam inne, wobec tego, ja się uczę jeszcze innych problemów.

A nieustanne pojawianie się nowych problemów postrzega Pan Profesor jako coś pozytywnego, czy negatywnego?

Naturalnie, że pozytywnie, to jest bardzo interesujące i twórcze. To działa na świadomość kondycji.

Wrócimy na chwilę do odpowiedzialności młodych. Mówimy nieustannie o zmianie pokoleniowej, podkreślamy odmienność nowego. Czy studenci chętnie przejmują odpowiedzialność?

Kiedy się ich do tego przygotowuje, to część z nich bardzo chętnie podejmuje to wyzwanie, ale to jest część. Pracujemy na mały procent rezultatu...

Ale zawsze tak jest. Prawdopodobnie nie zależy nam na ogromnej produkcji. Nie chcemy kształcić co roku setki artystów, wystarczy, że wypuszczamy setkę magistrów sztuki.

Tak, zdecydowanie. To jest gorzka prawda, którą zapominamy – my musimy zapominać, pracując. W każdym mamy obowiązek wzbudzenia wiary, że może zostać sobą. Reszta już do każdego należy.

Czyli parafrazując Beuysa, mówimy: każdy może być artystą.

Tak można, bo to się bardzo w praktyczny sposób przekłada na charakter społeczeństwa. Bo na przykład kończy dziewczyna malarstwo, ale zostaje matką dzieciom, ona będzie miała zupełnie inny pogląd również na wychowanie dzieci, ze względu na posiadaną kulturę artystyczną. Może nie działać artystycznie – to nie jest wartość stracona. Ta nadzieja, którą my wzniesamy, żeby stała się potencją sprawczą studenta, to jest coś, co przechodzi w pewne nawyki stanów działania i ma skutki w społeczeństwie.

Czy jest to kwestia genderowa? Mówi Pan o dziewczynie.

To tylko przykład, płeć nie ma tu znaczenia. Coraz więcej dziewcząt studiuje i są coraz lepsze, następnie robią różne kariery.

Gdy mówimy o karierach, chciałabym poruszyć kolejny problem. Pan Profesor najczęściej określa siebie po prostu jako artystę, ogólnie. Nie poprzez medium, bowiem gdy to zrobimy, zaczynamy wymieniać: rzeźba, malarstwo, fotografia, instalacja, ale to nic nie daje, jest zbędne. Jednak z punktu widzenia instytucji nieustannie jesteśmy wkładani w szuflady, wpychani w określone dziedziny, szczególnie przy dyplomach, nadawaniu stopni, jak i wobec nazw wydziałów. Jak sobie w tym radzić? Jak współegzystować z tymi podziałami, bo wiadomo, że na dziś porzucić ich nie możemy? Jak podziały na poszczególne dyscypliny wpływają na samą sztukę i nauczanie sztuki?

Patrząc na istotne sensy sztuki, przypisywana im dziedzina może być obojętna i nic nie wyjaśniać. Dzieła mogą przecież być z międzydziedzin albo nie przypisywane temu, co jest powszechnie rozpoznane nazwaniem. Zastosowane środki artykulacji nie są obojętne dla powstawania dzieła i jego zawartości, i interpretacji. Wszystko, z czego zbudowana jest artykulacja, musi być wartością dla podjętego problemu, wyrazu i świadomości.

Pozorny paradoks uczelni polega na tym, że jej istnienie oparte jest o przeszłość i terażniejszość, które służą nieporównywalnej i nieznannej przyszłości. A Uczelnia rozumiana jest jako instytucja i to stawia ją w trudnych warunkach. Wymaga się od niej ciągle określeń informacyjnych, a one nie przylegają do rzeczywistości twórczej. Uogólnianie i uszczegółowianie prowadzi do absurdu, a złotego środka nie ma.

Pocieszeniem jest fakt, że to studenci wybierają konkretne pracownie, które są różne, kreacja stawia za każdym razem inne swoje wymogi wobec tworzącego i to trzeba brać pod uwagę. Reszta jest tylko formą narzuconą, nawet z odpowiedzialnością prawną instytucji.

Czyli radzić sobie w stanie bieżącym, podejmując racjonalne decyzje.

Jak się uda, to go określić, jak nie, to zostawić, byle nie szkodzić. Bo dla absolwenta i tak to nic nie znaczy, również dla tego, komu dyplom przedstawia. On jest rozliczany ze swoich osiągnięć. Kreacja robi ze stanem nazwań i tak to, co będzie dla niej konieczne. Podobnie zachowa się odpowiedzialny student. Zawsze jest ciekawiej, kiedy wszystkiego nie można sobie podporządkować – to lepiej pod każdym względem, zwłaszcza że tymczasem trwa globalna standaryzacja, która chce także włączyć twórczość – jak wszystkim. Istotność zmienia na pozory.

Z pewnością podziały wynikają z instytucjonalnego punktu widzenia. Musimy nazywać pracownię, przypisać ją do określonego Wydziału, podać dyscyplinę na dyplomie...



Jan Berdyszak, Bierzmowanie II; 1991; instalacja w Oranżerii: belki, szkło transparentne i opakowe;
wystawa indywidualna Muzeum Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko; fot. J. Gaworski

Akademia będąc już uniwersytetem, z konieczności znajdzie elitarne, a więc właściwe rozwiązanie praktyczne.

Na zakończenie chciałabym przywołać jeszcze jeden bardzo ważny problem związków sztuki z teorią. Dla Pana osobiście związki te są bardzo istotne, podstawowe, przez pewien czas był Pan także przewodniczącym redakcji „Zeszytów Artystycznych”. Jaka jest rola „Zeszytów Artystycznych”?

Fakt wyróżniającej się pozycji studentów Wydziału Edukacji Artystycznej jest szczęściem dla Akademii, ale niestety nie dla wszystkich studentów, dlatego, że nie wszyscy studiują na tym wydziale. W każdej prostej rozmowie można odróżnić studenta WEA od studenta innych wydziałów. Wiedza i doświadczenie muszą stanowić niepodzielność.

Wobec tego także „Zeszyty Artystyczne” mają do spełnienia misję respektowania w równym stopniu kondycji twórczej i kondycji naukowej. Skoro sztuka jest tak stara jak człowiek, to przepraszam, ale nie da się bez wiedzy osiąść świadomości twórczej ani osobowej, ani zachodzących przemian.

Zaznaczmy, że mówimy tu o szeroko rozumianej wiedzy, z filozofią na czele. Kiedyś powiedział Pan, że nie ma ostrej granicy pomiędzy filozofią a sztuką w pewnym rozumieniu.

Filozofia i sztuka, traktowane jako postawa kreatywna, nie zawierają podziałów. Jest to tylko zmiana artykulacji na rzecz świadomości rzeczywistości innej, bądź samej świadomości, która umożliwia ujawnienie czegoś właśnie w innej rzeczywistości artykulacyjnej.

W kontekście szukania związków, wspólnych płaszczyzn pomiędzy sztuką a wiedzą, nauką, prawdopodobnie pozytywnie możemy oceniać decyzję zmiany nazwy Akademii na uniwersytet.

To może być powodem lepszego zrównoważenia wiedzy i kreacji, a jest to potrzebne działanie. Ażeby było jasne – nauka to twórczość. Dobrze, że sztuka ma także konieczność posiadania świadomości intelektualnej.

A ma? Artyści również?

To konieczne: posiadać rozumienie dla porozumiewania się. Intuicje też mają to do siebie, że rozpoznane, po czasie stają się wieloartykulacyjne, można je wyrażać na wiele sposobów. Chodzi o ten pierwszy symptom, który albo jest językowy albo nie. Potem to wszystko razem się uzupełnia. To nie jest problem samej informacji, ale czegoś znacznie więcej, to jest jakby wrażenie różnic, jakie dają różne artykulacje. To świadomość różnic.



Od lewej stoją: prof. Mirosław Pawłowski, Cezary Pieczyński, prof. Jan Berdyszak, Grażyna Kulczyk, Wojciech Makowiecki, Maria Berdyszakowa, Stary Browar w Poznaniu, 2006

Niestety osoby, które podejmują decyzje, posiadają łatwość mówienia, że sztuka to nie jest ten rodzaj artykulacji, który warto doceniać. Innym bardzo łatwo przychodzi ocenianie, nie patrząc na subtelności, różnice.

Władza dana, ale i władza przypisana sobie, potrafią tak czynić, nie bacząc na nic. Pewność utrudnia, jeżeli stoi przed rozpoznaniem.

Ze strony sztuki jest zrozumienie, że nie można izolować się od nauki, od rzeczywistości, z drugiej strony postawa taka jest zupełnie obca. Sztukę umieszcza się w getcie artystycznym. Naturalnie postmodernizm dokonał pewnej zmiany, ale nie zawsze jest ona widoczna.

Siła sztuki polega na jej słabości, zwłaszcza, od momentu, gdy uzmysłowimy sobie, że sama postawa może być twórczością. Proszę pamiętać, dzisiaj argumentacja i konkurencja często polegają na usuwaniu przeciwnika. Astronomia istnieje i rozwija się dlatego, że najpierw służy astronomom, a następnie może korzystać z niej każdy i każda dziedzina wiedzy.

Ważne jest przyznawanie się do słabości, tak obce wiedzy i nauce w większości przypadków.

Po stronie nauki cały czas panuje nie bezpodstawne przekonanie o wielkiej sile. Postawa zwycięsko-aprioryczna. Na szczęście istnieją także cenne wyjątki od tej reguły. Kiedyś czytałem książkę o pomyłkach w nauce, które jako obowiązujące miały negatywny wpływ na jej dalszy rozwój. W sztuce pomyłki w ogóle się nie utrwalają. Pomyłka w sztuce ginie z życia.

Pewnie także dlatego, że sztuka, chcąc być nieśmiertelną, musi być świadoma swojej przemijalności. A w nauce panuje przekonanie o odkryciu prawdziwego obrazu świata, który musi być prawdą powszechną.

Zaczynamy poruszać problemy ogólne, może o wiele ciekawsze, jednak musimy już kończyć naszą jubileuszową rozmowę. Bardzo dziękuję za rozmowę.

Tak, nie mamy już więcej czasu, dziękuję również. ■



Interesuje mnie eksperyment

Ze Stefanem Wojneckim rozmawia Marek Wasilewski

Jak to się stało, że na naszej uczelni zaistniała fotografia?

Pozwól, że sięgnę głęboko w przeszłość. Wynalazek fotografii został ogłoszony w 1839 roku i już w tym samym roku w grudniu podręcznik dagerotypii ukazał się w Poznaniu w polskim tłumaczeniu, również pierwszy raz na ziemiach polskich. W 1879 roku – przepraszam, że cofamy się aż tak daleko w przeszłość – odbyła się w Poznaniu wystawa osiągnięć gospodarczych prowincji poznańskiej (bo tak to się wtedy nazywało), a druga taka wystawa powtórzona została w 1895 roku. Dlaczego o tym wspominam, choć wystawy te organizowali oczywiście Niemcy? Otóż na tych wystawach fotografia pokazana została razem z malarstwem i innymi sztukami plastycznymi. To jest zupełnie wyjątkowe na tle innych miejsc ważnych dla fotografii, takich jak Warszawa, Wilno czy Lwów. Na przykład bardzo znany wówczas malarz i fotograf Henryk Mikolasch nie mógł w żadnym wypadku w ramach swojej wystawy indywidualnej we Lwowie pokazać jednocześnie malarstwa i fotografii. Do tego nie dopuszczono, musiał swoje malarstwo i swoją fotografię pokazywać na dwóch oddzielnych wystawach. Dla ludzi w innych zaborach między fotografią i malarstwem była przepaść. Tymczasem w Poznaniu sytuacja kulturowa była zupełnie inna. To jest według mnie bardzo ważne, bo ta jedność fotografii i pozostałych sztuk później zaowocowała. Na przykład w 1912 i 1913 roku podczas wspólnych wystaw polskich artystów malarzy, rzeźbiarzy, grafików i fotografów. Gdzie indziej, jak wspominałem, było to nie do pomyślenia. Podczas tych wystaw były także robione pamiątkowe zdjęcia, wykonał je Bronisław Preibisz. Wobec takiej sytuacji, gdy doszło do utworzenia naszej uczelni już w Polsce w 1919 roku (naturalnie pod inną nazwą, jako Szkoła Sztuk Zdobniczych), to wśród pięciu współzałożycieli był też fotograf Bronisław Preibisz. Gdzie indziej w Polsce ze względu na odrębne pojmowanie fotografii i tradycyjnej sztuki było to absolutnie niemożliwe. Utworzono wtedy pracownię fotografii pod nazwą Wydział Fotografii – w domu obok, gdzie znacznie później była Katedra Intermediów...

...na Placu Wolności.

Było to właśnie miejsce, gdzie odbywały się wystawy fotografii i malarstwa. A tam, gdzie dzisiaj mieści się Teatr Ósmego Dnia, Bronisław Preibisz miał



swoją pracownię i prowadził zajęcia dla studentów. Dzisiaj tam czasami odbywają się przewody habilitacyjne z fotografii już, jest więc ciekawa ciągłość kulturowa. Mówię o tym, bo wydaje mi się, że właśnie wskutek tej ciągłości fotografia mogła zaistnieć od samego początku na naszej uczelni, nawiasem mówiąc po raz pierwszy w Polsce wśród wszystkich innych uczelni.

Czy bezpośrednio po wojnie studia nad fotografią były u nas kontynuowane?

Tak od razu kontynuacji nie było. Fotografia wróciła dopiero, jeśli się nie mylę, w 1963 roku jako przedmiot pomocniczy. Tak, trwało to do końca lat 70. ubiegłego stulecia – fotografia była traktowana wybitnie usługowo, na przykład jako laboratorium do prac malarskich. Wykonywano fotografie na polecenie malarzy, którzy malowali na tych dużych powiększeniach. Tak wtedy rozumiano obecność fotografii w sztuce. Kiedy rektorem został Antoni Zydroń, to zgłosiłem się do niego, to był 1978 rok. Zaproponowałem mu trochę inne spojrzenie na fotografię. On na to bardzo szybko zareagował i zostałem natychmiast zatrudniony – miałem opracować program studiów fotograficznych. Od razu włączyliśmy do tego film animowany, który od swoich pierwszych dni sprzężony został z fotografią. W 1981 roku mieliśmy pierwszy nabór studentów na fotografię i na animację. Jednym z tych pierwszych studentów był na przykład Krzysztof Baranowski. Przyszedł stan wojenny i wszędzie pojawiły się afisze zakazu fotografowania. Nie wiem, czy dlatego czy z innych powodów, fotografia i animacja zostały zlikwidowane jako kierunki. Wszyscy nasi studenci zostali wtedy skierowani na grafikę.

To była decyzja rektora?

Tak.

Jak się dalej sprawy potoczyły?

Już wcześniej myślałem o tym, żeby zbliżyć fotografię do innych sztuk wizualnych. W latach 70. i 80. XX wieku byłem komisarzem Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, mogłem wówczas zapraszać, kogo chcę. Zapraszałem po sto, dwieście osób, w dużej części z kręgu fotografii awangardowej. Zapraszałem na przykład Antoniego Zydronia, Tadeusza Brzozowskiego, dbałem też o to, żeby zawsze był ktoś z uniwersytetu. „Przygotowywałem” mentalnie ludzi z naszej uczelni, żeby fotografię wprowadzić jako kierunek artystyczny. Mówiąc szczerze, przede wszystkim z tego powodu przeprowadziłem dwa ważne sympozja w Skokach i wystawę „Polska fotografia intermedialna lat 80.”. W 1989 roku sytuacja dojrzała do tego, żeby fotografię wprowadzić jako kierunek jeszcze raz, po raz pierwszy



w Polsce. Miałem ogromne trudności z habilitacją, bo był to pierwszy taki przewód z fotografii w Polsce. Wysłano mnie do Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, jeździłem tam ponad rok i zawsze były jakieś trudności. Skończyło się to oświadczeniem, że nie można tego przewodu przeprowadzić w Łodzi i zostałem przeniesiony z przewodem do Krakowa, gdzie już była katedra fotografii. Według mnie, w krakowskiej ASP mogli jako pierwsi w Polsce wprowadzić kierunek fotografia do nauczania, ale chyba nie odpowiadało im takie zrównanie fotografii z innymi dyscyplinami sztuki. W sumie zanim przewód habilitacyjny się zakończył, miałem z dziewięciu recenzentów. Był to 1987 rok. Zostałem dziekanem Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, rektorem został profesor Witold Gyurkovich i mogłem myśleć o tym, żeby wprowadzać fotografię jako kierunek studiów.

Skąd się wzięła nazwa Katedry Intermediów?

Upierałem się, żeby nazwa podkreślała łączność fotografii ze sztuką. Jeszcze w 1985 roku przygotowałem wspomniane sympozjum w Skokach, które nazwałem „Fotografowie filozofujący”, a po roku zorganizowałem sympozjum pod tytułem „Fotografowie własnych dróg”. Było to przygotowanie do wystawy w poznańskim Arsenalu w 1988 roku pod nazwą „Polska fotografia intermedialna lat 80.”. Była to wielka wystawa, uczestniczyło w niej ponad 70 artystów – także malarzy, rzeźbiarzy i grafików, przede wszystkim z naszej uczelni. Wszyscy artyści bardzo dobrze znali i podobnie myśleli. Intermedialność służyła podkreśleniu łączności fotografii ze sztukami plastycznymi – nie odważyłem się na wprowadzenie całej fotografii jako kierunku do przyszłego nauczania. Nie wiedziałem wtedy, że termin „intermedia” pojawił się o wiele wcześniej.

Dick Higgins pisze, że słowo „intermedia” pochodzi z prac Samuela Taylora Coleridge’a z 1812 roku!

Ja tego nie wiedziałem, wymyślałem to pojęcie od zera – były wielkie opory wśród krytyków, co też za nazwę wymyśliłem. Wtedy bardzo mnie krytykował na przykład bliski mi Jerzy Olek. Było to wtedy coś nowego i ja nie wiedziałem, że jest tak naprawdę bardzo stare! Jak już zaznaczyłem, wspomniana wystawa miała przekonać ludzi z naszej uczelni, że fotografia może być kierunkiem nauczania, że nie chodzi o całą fotografię, na przykład reportażową czy ściśle użytkową. Bardzo zależało mi na nazwie „Katedra Intermediów”, rektor się opierał, ale poparli mnie mocno profesorowie Alicja Kępińska i Wojciech Bruszewski. I tak za zgodą rektora profesora Witolda Gyurkovich’a powstała Katedra Intermediów...



...która teraz jest czymś zupełnie innym.

Fotografia jako kierunek została na naszej uczelni zatwierdzona dokładnie 20 lat, temu w 1989 roku, ale zaistniała w 1990 roku. Mówimy tutaj o zupełnie innej epoce, dzisiaj sytuacja jest absolutnie inna. W czasach, kiedy rektorem był profesor Wojciech Müller, uruchomiliśmy Zaoczne Studium Fotografii po długich i żmudnych przygotowaniach, dokonanych przez cały ówczesny zespół pedagogów fotografii. To wiele zmieniło, bo pojawiła się ogromna liczba studentów i ta ilość wymusiła konkurencję – przekroczono masę krytyczną, która doprowadziła do eksplozji pomysłów. W 1993 roku zostałem profesorem tytularnym, według profesora Józefa Barana z praskiej FAMU: pierwszym na wschód od Łaby.

Fotografia także się w m tym czasie zmieniała. Dzisiaj jest częścią świata cyfrowego.

Fotografia staje się stopklatką – jak ja to określam – dla „wielkich integratorów”, czyli cyfrowych, mobilnych komórek. Dzisiaj praktycznie każdy ma telefon komórkowy, którym można nie tylko nagrać film, dźwięk, zrobić zdjęcie. Ale obraz nieruchomy zawsze będzie miał swoją wartość. Ma między innymi taką zaletę, że może być oglądany bardzo dokładnie przez dłuższy czas. Fotografia już dawno stała się częścią kultury multimedialnej. Kiedyś chodziło o integrację fotografii ze sztukami plastycznymi, a dzisiaj mówimy o multimediami – to już zupełnie inny obszar naszej aktywności.

Pojawiło się tu, w Poznaniu, kilka bardzo ciekawych osobowości, które niestety już nie żyją. Na przykład Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk...

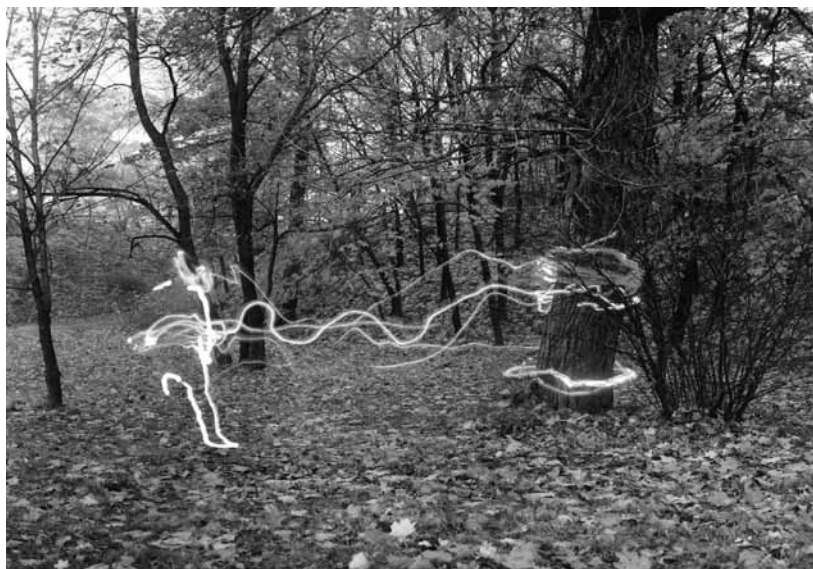
Pamiętam, jak Wojtek Bruszewski fantastycznie animował na schodach stare fotografie Muybridge’a z 1889 roku, przedstawiające kondora w locie. To było coś fenomenalnego, wszystko nagle ożyło! Miał wiele innych, fantastycznych pomysłów.

Wojciech Bruszewski chyba jako pierwszy w Polsce wprowadził do uczelni artystycznej komputery jako narzędzia sztuki?

Tak. Jego wspomniały asystent Zbyszko Trzeciakowski też niestety już nie żyje.

Jak się u Pana zaczęło zainteresowanie fotografią?

Mój ojciec był zapalonym fotoamatorem, filmowcem, kręcił według mnie zupełnie dobre krótkie filmy. Przed wojną dużo jeździł, był w Berlinie, Kopenhadze, Londynie czy w Amsterdamie. Lubił podróżować naszym



transatlantykiem Batorym, co roku gdzieś wypływał i robił dużo zdjęć w Maroko, Jugosławii, Norwegii... W mieszkaniu wisiły duże powiększenia fotografii ojca. Powiększenia zamawiał w znanym zakładzie Kazimierza Gregera, u którego też bywałem jako mały chłopiec. To były wrażenia, które utkwily w mojej pamięci. Była tam pełna tajemniczości atmosfera! Ukończyłem studia w zakresie fizyki i poszedłem pracować w przemyśle lotniczym. Uważam, że dobrze nadawałem się do przemysłowych zastosowań fizyki. Niestety, jeszcze nie nadszedł właściwy czas. Nawet mój syn, który zrobił doktorat także z fizyki, też za szybko się urodził. Może wnuk da radę, bo też wykazuje zdolności w tym kierunku. Można powiedzieć, że zostałem wyeliminowany z tego, co chciałem robić, a nie chciałem pracować tylko po to, żeby zarabiać. Kiedy skończył się mój nakaz pracy w przemyśle (bo wtedy obowiązywały nakazy pracy – odwrotnie niż teraz!), pomyślałem, że fotografia jest tą dziedziną, co do której mam najlepsze predyspozycje. To był 1956 rok. Fotografiami interesowałem się już wcześniej, ale zupełnie nie interesowały mnie ówczesne stosunki artystyczne. Socrealizm absolutnie mnie nie interesował. Dopiero po poznańskich wydarzeniach czerwcowych, w których brałem także udział, możliwości się zmieniły. Socrealizm upadł, zapanowała większa swoboda.

A w Czerwcu robił pan zdjęcia?

Wtedy nie. Szczerze mówiąc, bałem się, bo zdjęcia robili głównie ubecy i mógłbym zostać pobity przez tłum. Nawet nie zabrałem ze sobą aparatu – nie byłem w ukryciu, byłem w zbitym tłumie. Po 1956 roku bardzo silnie działali w Poznaniu Fortunata Obrąpalska i Bronisław Schlabs, i ja zacząłem działać z nimi. Zostałem przez nich zauważony, brałem udział w takich wystawach jak „Krok w nowoczesność” w 1957 roku. Później nawiązałem kontakt ze Zbigniewem Dłubakiem, z Andrzejem i Natalią Lachowiczami – i to była już zupełnie inna fotografia.

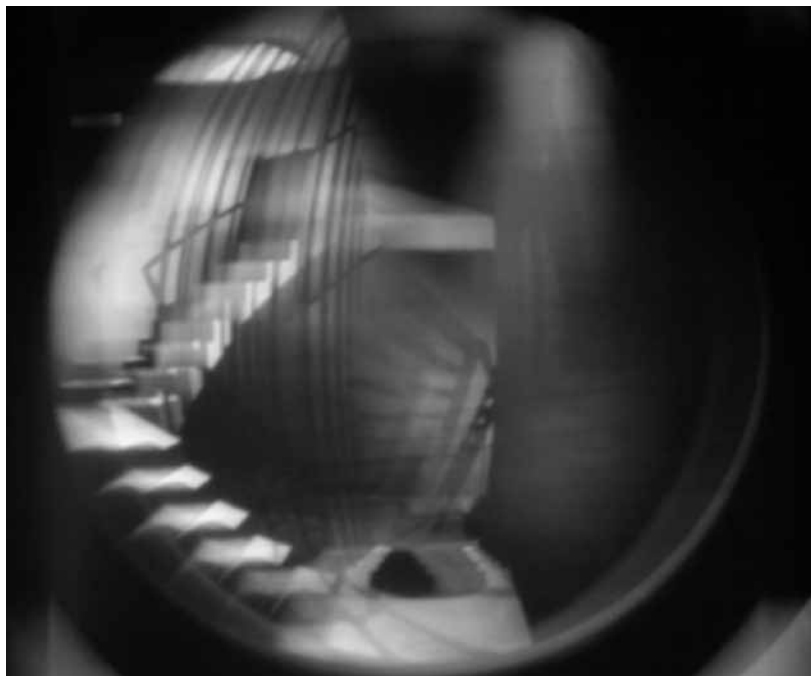
Co najbardziej interesuje Pana w fotografii?

Eksperyment. Może to, że byłem fizykiem, ma na to wpływ? Już moja praca magisterska na fizyce dotyczyła opracowanej przeze mnie migawki fotograficznej o ekstremalnie krótkim czasie otwarcia.

Te zainteresowania od początku były połączone? To umieszcza fotografię bardziej w polu intelektualnym niż wizualnym. Na przykład doświadczanie czasu w fotografii...

Tak jest. Wojciech Bruszewski też się zajmował podobnymi sprawami. Interesowała mnie fotografia oparta nie tylko na wizualności, ale także na

refleksji. Zawsze starałem się łączyć refleksję nad fotografią z tym, co robię. Profesor Andrzej P. Bator z Wrocławia wyraża opinię, że moja twórczość jest programem intelektualizacji fotografii. ■



Rozmowa ma trwać

Z Alicją Kępińską rozmawia Ewa Wójtowicz

Pytania, które zamierzam zadać, mogą być nieco sztampowe, ze względu na to, że wywiad ten może trafić także do osób, które nie mają pojęcia o historii Szkoły.

Ja też nie mam pojęcia o historii Szkoły! [*śmiech*]

Jaka była Szkoła, kiedy Pani Profesor zaczęła w niej wykładać? Jaka była atmosfera intelektualna tego czasu, jakie postaci stanowiły o znaczeniu szkoły?

Kiedy zaczęłam wykładać w 1960 roku, rektorem był jeszcze Hipolit Polański, postać dosyć dziwna. Wkrótce przyjechał do Poznania z Londynu Piotr Potworowski. Prawdę mówiąc, to jemu zawdzięczam pracę na tej Uczelni, dlatego, że on, przyjeżdżając tutaj, miał świeże oko. Inaczej oceniał ludzi. Zauważył, że ja coś umiem, potrafię to przekazać i że mam jakiś osobisty stosunek do sztuki. Obecność Potworowskiego w szkole była nie do przecenienia – nie ze względu na mnie – ale w sensie świeżego ładunku intelektualnego, jego myślenia o malarstwie, wreszcie samej jego sztuki. Potem pojawił się Stanisław Teisseyre. Z tymi dwiema postaciami właściwie wiąże się, można powiedzieć, proces intelektualizacji szkoły. Nie tylko robienie sztuki, ale również myślenie o sztuce. Ten proces intelektualizacji uzyskał pełny wymiar, kiedy z inicjatywy Antoniego Zydronia powstał Wydział Edukacji Artystycznej. Nie do przecenienia są również kadencje rektorskie Jarosława Kozłowskiego. Wtedy to wszystko wystrzeliło i jakoś się utrwaliło. Tak to wygląda w mojej pamięci. Dzisiaj mamy szerokie grono wybitnych artystów, u których instynkt sztuki i refleksja intelektualna są nierozłączne, przy czym każdy z tych twórców jest zupełnie inny od pozostałych. Artyści tacy jak: Jan Berdyszak, Jarosław Kozłowski, Marcin Berdyszak, Izabella Gustowska, Jacek Jagielski, Piotr Kurka, Maciej Kurak i wielu innych – to różne światy tej samej współczesności. I każdy z nich jest mi na inny sposób bliski.

A jak Szkoła przetrwała okres socrealizmu?

Nie potrafię odpowiedzieć, mam jedynie uwagę generalną: ponieważ Polska była jednak wyjątkowym „barakiem w obozie”, więc i sztuka kultura,



literatura, miały względną niezależność. Można było na przykład malować abstrakcję i nie przychodziło z tego powodu żadne KGB [*śmiech*]. Nie funkcjonowało wśród naszych władz, jakie by nie były, pojęcie „sztuki zdegenerowanej.” Poza tym Polska była tym wyjątkowym krajem, z którego ludzie, przy dużych trudnościach, ale jednak mogli wyjeżdżać na Zachód. Możliwe były wyjazdy do Paryża, który do końca lat 60. ubiegłego wieku był centrum sztuki. Pamiętam, że za Edwarda Gierka można było kupić 100 dolarów i wyjechać, chociaż za każdym razem trzeba było wyszarpać paszport. Ale 100 dolarów to już był pieniądz, można było do Paryża wyskoczyć i już był jakiś kontakt z tym, co się dzieje na świecie.

Czy w szkole widoczne było dziedzictwo kolorystów, które się pojawiło wraz z osobą Potworowskiego?

Potworowski nie kontynuował tego dziedzictwa, jego sztuka jednak była inna. Zrobił on zdumiewającą uwagę, gdy przyjechał do Polski, że w sztuce kolorystów nic się od przedwojnia nie zmieniło. Potworowski mówił: *Przetoczyła się potworna wojna światowa, która również uderzyła strasznie w nas, zmienił się ustrój – kolejny wstrząs, tyle się zmieniło, a oni malują te same pejzaże i te same kwiatki.* Nie mógł tego zrozumieć.

Uważał to za eskapizm?

Tak, uważał, że dzieło kolorystów było już nie do kontynuowania, zresztą każda formacja się wyczerpuje.

Pierwsze Pani dwie książki dotyczyły twórczości Jana Piotra Norblina. Jak przeszła Pani Profesor od zainteresowania Norblinem do sztuki współczesnej?

Na studiach i tuż po studiach interesowałam się współczesnością, ale także Oświeceniem jako pierwszą fazą nowoczesności. Od tego się zaczęła nowoczesność: nowoczesna Europa i nowoczesne myślenie. Gdybym utknęła w baroku, byłoby mi trudniej [*śmiech*], a Oświecenie dało mi ten rodzaj otwarcia ku współczesności. Bardzo szybko też się połapałam, co się dzieje w sztuce na świecie i stwierdziłam, że to, co wyprawia sztuka, za każdym razem jest dla mnie źródłem ekscytacji intelektualnej i również emocjonalnej. Że to, co się dzieje w sztuce, sprawdza się w życiu. Socjolog amerykański Daniel Bell bardzo ładnie o tym powiedział: *Na co pozwala sztuka, na to pozwala również życie.* Sztuka jest *first*, pierwsza. Sprawdziłam to na sobie i wyostrzyłam sobie słuch na te podszepty. Myślałam: jeżeli sztuka robi taki ruch, taki manewr – na przykład konceptualizm, który bardzo na mnie wpłynął – jeżeli sztuka sama wobec siebie ma tak głęboką refleksję intelek-

tualną, pozbawioną wszelkiego sentymentu do siebie samej, to znaczy, że ja muszę to zrobić w stosunku do siebie. Sztuka współczesna mnie w jakiś sposób wychowała – ku sobie samej, ale także ku życiu.

W wydanej w 1987 roku książce „Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980” pisze Pani między innymi o Jarosławie Kozłowskim. Co było szczególnego w jego twórczości, co kazało ją wyróżnić w tamtym czasie?

To, co mnie uderzyło i przyciągnęło do tej postaci, to dyscyplina intelektualna przy bardzo dużej wyobraźni, co nie zawsze się składa, a tu się złożyło. Umiejętność wytrącania wszelkiej głupoty i wszelkich nadużyć w sztuce. Silna kontrola, ale jednocześnie wspaniała nieprzewidywalność. Do dzisiaj idąc na wystawę Jarosława Kozłowskiego, nigdy nie wiem, czego się spodziewać. Zawsze jestem zaskoczona i w jakiś sposób wściekła, że wpadł na coś, na co ja nie wpadłam [*śmiech*]. Myślę: to ja powinnam na to wpaść! A jednocześnie jestem mu wdzięczna za jego obecność na polu sztuki.

Mówimy o Jarosławie Kozłowskim jako artyście. Był on również rektorem. Jak zmieniła się szkoła za jego kadencji?

Kozłowski jest doskonałym organizatorem, o czym sam zresztą wie. Była w nim pewna surowość, nie przepuszczał nikomu, ale to było dobre i dyscyplinujące. Żadnej rozlazłości. Po prostu powaga uczelni wyższej.

Chciałam też zapytać o Jerzego Ludwińskiego. Jak on lokował się w przestrzeni intelektualnej szkoły?

Doskonale się lokował i bardzo wiele wniósł, ponieważ należał do tych rzadkich ludzi, którzy mają w stosunku do sztuki słuch absolutny. Tak, jak niektórzy mają słuch absolutny do muzyki, tak on miał do sztuki. Ludwiński miał też wspaniałą umiejętność wypowiedzenia tego. Tworzenia niespodziewanych, ale nie górnolotnych, prostych fraz, które od razu trafiały w cel.

Czy posługując się tym słuchem absolutnym, odkrył coś lub kogoś w sztuce?

On był związany ze środowiskiem wrocławskim w czasach, kiedy Wrocław był jedną z baz konceptualizmu i w tym wyrósł. Nie spotkałam się z tym, żeby jakichś artystów preferował w sposób szczególny. Nie ustawiał się w roli krytyka sztuki, który kogoś lansuje, czy wskazuje. Jego refleksja była nie tyle krytyczna, co teoretyczna. Bardzo ładnie określił w którymś wykładzie inauguracyjnym na naszej uczelni, nie pomnę już, w którym roku, przejście od nowoczesności czy w ogóle czasu awangard do ponowoczesności, co się jeszcze wtedy nie nazywało postmodernizmem. A nawet,

gdyby się nazywało, on chyba niechętnie użyłby tego słowa. Porównał to do dwóch kolorów: przejścia od ostrego żółtego, do miękkiego niebieskiego, do sfery *blue*. To właściwie tłumaczy wszystko, zapada w pamięć, objaśnia też trochę naturę świata.

Druga ważna postać, o której chcę porozmawiać, to Andrzej Matuszewski.

To bardzo szczególna postać, pierwsza od nowoczesności w Poznaniu. Powiedziała o nim kiedyś, że to sztuka nim zawładnęła. Nie on sztuką, ale sztuka nim. Cały był w szponach tego wspaniałego kruka, jakim jest sztuka. Doskonale wchodził w te wszystkie otwarcia przestrzenne, począwszy od *environment*. Przy całym swoim pozornym bałaganiarstwie, miał wspaniałą talent organizatorski. Organizował zupełnie unikalne sympozja dla artystów i krytyków z całej Polski, wybranych bardzo surowo i arbitralnie przez niego samego. Wspaniałe sympozja, na które udawało mu się wynajmować zamki w okolicach Poznania, takie jak Pawłowice czy Głusko. To były intelektualne sabaty, nie do zapomnienia. W tej całej mazi peerelowskiej to były pola startowe do innego świata. Czekaliśmy tylko, kiedy przyjdzie ten napęd, że można się będzie oderwać.

Jak wyglądała mapa życia artystycznego Poznania w latach 60., 70., 80. XX wieku? Gdzie rozgrywały się najważniejsze wydarzenia?

To na pewno Galeria Akumulatory 2, prowadzona przez Jarosława Kozłowskiego. To był rzeczywiście fenomen, ponieważ przyjeżdżali ludzie z całej Europy, najpierw do Berlina Zachodniego, później do Poznania i dzięki temu nie ruszając się z miejsca, mieliśmy wgląd w to, co się w Europie dzieje. Odbywały się tam także dyskusje. Była to też galeria, w której ja raz wzięłam udział w wystawie, nie jako krytyk i teoretyk sztuki, tylko jako artystka, mimo że artystką nie jestem. To było w fazie konceptualnej, gdy wystawiłam moje teksty. Prezentowałam je nie przez odczytanie czy mówienie, ale przez wizualne wystawienie na kartkach. Drugą moją wystawą była wystawa „Opowiedz mi jakąś historię”, zorganizowana przed paru laty w Rotundzie.

W okresie konceptualizmu miała miejsce, jak Pani pisała: *niezwykła mobilizacja intelektualna sztuki*. Kiedy zaczęło być widoczne, z perspektywy Poznania, że coś się zmienia?

To było widoczne od początku lat 70., głównie za sprawą Jarka Kozłowskiego, jego własnej działalności i działalności galerii. Nie było to łatwo przyjmowane, bo nie wszystkim artystom, także na uczelni, podobało się



– i nie musiało, bo to jednak było duże przekroczenie bariery, ale się rozpowszechniło. Od tego czasu Akademia stała się intelektualną fortecą. Galerie, które przynależą do Akademii, jak Galeria AT, świetnie prowadzona moim zdaniem, z bardzo wielkim wyczuciem, czy Galeria ON czy już nieistniejąca Galeria Wielka 19, znakomita, ze wspaniałym wnętrzem – w ten sposób Akademia wysuwała swoje macki i prezentowała tę wielość tak, że można było się zdziwić, jak wiele tam się dzieje. To były różne profile i działalność pozbawiona piętna lokalności. To nie było „tuteczne”, ale od razu europejskie. Te wystawy mogły równie dobrze odbywać się w Londynie.

Jaki profil prezentowała Wielka?

Tam funkcjonowała grupa Koło Klipsa, świetna, bardzo szczególna grupa, ale to nie znaczy, że oni stworzyli jakiś profil. Prezentowali swoją sztukę, ale tam odbywały się także znakomite dyplomy, które z jednej strony, można było traktować jako zaliczenie na stopień, ale z drugiej właściwie, jako dojrzałą sztukę.

Pisze też Pani Profesor o rozkładzie pojęcia awangardy w tym czasie, kiedy konceptualizm zaczął się formować. Czy nie było to wtedy poczucie utraty gruntu pod nogami?

Dla wielu było, ale również dla wielu, w tym dla mnie, było to powiedzenie sobie: nareszcie! Nareszcie ten okręt tonie. Już przyszła pora. Napisałam kiedyś taki tekst „Zatopiony okręt flagowy” i przyrównałam sytuację do zachowań floty. Czasy awangardy i nowoczesności dysponowały flotą wojenną, która walczyła o wszystko: o profil sztuki wedle swojego wyobrażenia, o pewną unifikację tego profilu i o terytoria. Natomiast sztuka w postnowoczesności to jest flota, która już nie wojuje, ale łowi. Szuka łowisk po prostu. Porusza się po terenach koncesjonowanych i niekoncesjonowanych, uprawia rozmaitego rodzaju piractwa. Gdzie się coś da złowić, tam płynie.

Chciałam również zapytać o motto uczelni zawarte na stronie internetowej, będące fragmentem z tekstu Pani Profesor. Mówi on o sensie uczelni realizującym się poprzez kształcenie świadomości studentów, pracę nad ich wyobraźnią. Jak sobie z tym radzić dzisiaj, kiedy sztuka czyni rozmaite wolty?

Tutaj już od lat widać, że zmieniała się funkcja kadry. Mówię zresztą moim studentom: chcę was czegoś nauczyć, ale chcę się też nauczyć czegoś od was. To jest pewien rodzaj osmozy, ponieważ oni są twórcami albo przyszłymi twórcami. Albo „twórcami za chwilę”. Mają swoje intuicje i swoją wiedzę, też podróżują, czytają. Ja mam swoją wiedzę. To gdzieś musi się razem zejść,



Alicja Kepińska, fot. ze zbiorów Galerii AT, 2009

nie w sensie uzgadniania poglądów, bo to czasem może być rozmowa, jak to Rorty powiedział, słownika greckiego z chińskim [*śmiech*]. To nie szkodzi, rozmowa ma trwać. Rorty mówi też: *Wartością jest rozmowa*. A nie finał. To jest rozmowa bez finału, ponieważ nie ma już finalnej świadomości.

Jak możemy porządkować wiedzę w rzeczywistości ponowoczesnej, skoro rzeczywistość sama nam udowadnia, że to niemożliwe.

Tak, rzeczywistość już nie chce tego porządku.

Czy wobec tego relacja ze studentami jest inna niż, powiedzmy, 20 lat temu?

Jest inna. Profesor nie jest już tym profesorem, którego słowo jest ostateczne i który wie na pewno. Jest współuczestnikiem sytuacji, z której coś może wyniknąć, poruszyć wyobraźnię. Oczywiście, jest pewne *quantum* wiedzy, którą się przekazuje, są pewne fakty, aczkolwiek, jak powiada Derrida: *Nie ma czystych faktów. Fakt już jest interpretacją*. Nie da się już dzisiaj zębami trzymać żadnego podłoża, nawet podłoża faktów, bo one mogą ulec reinterpretacji.

Pojawia się pytanie, czego się uczepić, szukając intelektualnej inspiracji, rozwoju, oparcia – dzisiaj?

Z uczepieniem jest kłopot, bo nie wiemy, jak będzie wyglądało „dalej”. Wszelkie przewidywania biorą w łeb, bo nie będziemy wiedzieli, jakie intuicje w sztuce pojawią się za rok. Nie da się tego przewidzieć. Weszliśmy w taką sytuację, że przyszłość przychodzi za szybko. Ona już jest. To, co jest teraz, jest już dniem jutrzejszym, a sztuka ma przy tym fenomenalny talent do zasysania przyszłości ku sobie. W ten sposób nie jest bezpiecznie snuć przewidywania.

Kiedy pojawiło się widmo kryzysu, czytałam teksty filozofów pytanych o to, co robić i najtęższe głowy odpowiadały: nie wiem.

Tak, to jak w tym kryzysie finansowym, żaden specjalista nie ma racji. Nikt nie umie powiedzieć, czy kryzys się kończy. Jedni mówią, że najgorsze mamy za sobą, drudzy wieszczą kolejny krach na wielkich giełdach: nowojorskiej i tokijskiej późną jesienią.

Czyli nieokreśloność?

Tak, nieokreśloność. Ihab Hassan, pisząc o postnowoczesności, stwierdził, że są dwie tendencje, które ją określają i pierwszą z nich jest nieokreśloność (*indeterminancy*), drugą jest immanencja, która w jego eksplikacji jest

bardzo bliska tej nieokreśloności. W dodatku komplikacja pola jest taka, że żadna z tych tendencji nie jest czysta, bo każda jest zakażona elementami sąsiedniej. Czyli obie są ambilektyczne, nadające się do podwójnego odczytania. Pragnienie wyjaśniania, które w nas tkwi, jest dziedzictwem Oświecenia, a może jeszcze głębiej, starożytnej Grecji, której jesteśmy intelektualnymi potomkami. Wyjaśnić świat do samego końca, to pragnienie stworzyła kultura Zachodu. Ale teraz ta kultura, paradoksalnie, stworzyła sytuację nie do wyjaśnienia. Bardzo piękny ruch, przeciwko sobie samej: a masz! To jest właśnie wspaniałe.

Dziękuję za rozmowę. ■

Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, 27 sierpnia 2009

Akademia powinna pozostać elitarna

Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Ewa Wójtowicz

Skąd wzięła się decyzja o studiach na uczelni i jakie są Pańskie najwcześniejsze doświadczenia związane z nią – studiował Pan w PWSSP malarstwo.

To było dawno temu. Wybierałem się na studia reżyserskie do Łodzi, przeszedłem tam przez dwa etapy egzaminów, ale w ostatniej chwili pomyślałem, że być może nie jest to dobry wybór. Przechodziłem w tym czasie pewien kryzys psychiczny, miałem sporo wątpliwości wobec wielu spraw. Zrezygnowałem z Łodzi i złożyłem papiery w PWSSP w Poznaniu, a ponieważ wcześniej interesowałem się już sztuką, rysowałem i malowałem, ta decyzja była łatwiejsza. Jakimś cudem dostałem się, choć to, co zrobiłem na egzaminie, było naiwne i chyba dość amatorskie. Nie chodziłem do liceum plastycznego, nie brałem żadnych kursów przygotowawczych. Pamiętam, że w ramach tematu z wyobraźni narysowałem orkiestrę jazzową, a z malarstwa – wielką głowę Murzyna. Szkoła kultywowała wówczas rodzaj malarstwa „pointylistycznego”, w jednym centymetrze kwadratowym obrazu musiało się bardzo dużo dziać, natomiast ja zrobiłem to płaszczynowo, ostatecznie zostałem jednak przyjęty na pierwszy rok.

Szkoła pozostawała wtedy pod wpływem tradycji kolorystów. Czy to było wyraźnie widoczne w jej profilu edukacyjnym?

Mówiąc o pointyлизmie, użyłem tego pojęcia w cudzysłowie. Był to rodzaj zakademizowanego kapizmu, który okazał się obligatoryjnym i nader uwierającym gorsetem. Nie potrafię sobie przypomnieć, jak udało mi się przetrwać w Szkole do czasu, kiedy rektorem został profesor Stanisław Teisseyre, który wprowadził zupełnie odmienne jakości i kryteria. Ale wkrótce one też stały się ponad miarę sztywne i na inny sposób akademickie, tym bardziej, że w jego koncepcji poznańskiej szkoły „nowej figuracji” dało się rozpoznać echa ucywilizowanego socrealizmu, nie tyle w sensie formalnym, co ideowym. Programy pracowni, a w każdym razie pracowni Teisseyre’a, w której byłem, w jakiejś części odnosiły się do ówczesnego kontekstu politycznego, były serwilistyczne, na przykład tematy związane z radzieckim podbojem kosmosu czy kolejną rocznicą rewolucji październikowej. Na domiar złego, traktowano je jako obowiązkowe, stanowiły o zaliczeniu.



W związku z tym właściwie przez cały okres studiów malowałem równoległe w domu, dla siebie. Była więc „sztuka użytkowa” na rzecz wpisu w indeksie i był odmienny obszar poszukiwań artystycznych wynikający z własnych potrzeb i zainteresowań, który realizowałem samodzielnie. Ta dychotomia stała się jaskrawa od momentu, w którym zacząłem współpracować z Galerią OdNOWA i prowadzącym ją Andrzejem Matuszewskim. To równoległe doświadczenie otworzyło zupełnie inne obszary sztuki. Tam spotkałem Jurka Ludwińskiego, Włodka Borowskiego, Jerzego Rosołowicza, Jana Chwałczyka, Andrzeja Turowskiego oraz innych artystów i teoretyków, którzy mówili o sztuce inaczej. Artykułowali tę sztukę także innym językiem. Właściwie najważniejszą dla mnie szkołą w tym czasie stała się Galeria OdNOWA, dużo bardziej poznawczą i bliższą aktualnej sztuce niż rutyna akademicka.

Wymieniając najważniejsze postaci dla fermentu intelektualnego tamtego środowiska, wskazał Pan na Andrzeja Matuszewskiego. Co było w jego postaci szczególnego?

Galeria OdNOWA była jedną z sześciu (obok Foksalu, Mona Lizy, Krzysztoforów, Galerii EL i Współczesnej) niezależnych galerii, które w tamtym czasie funkcjonowały w Polsce. To wokół nich skupiała się sztuka awangardowa, nieoficjalna. Istniał wówczas bardzo ostry podział między oficjalną sceną artystyczną, gdzie pokazywano sztukę bezkonfliktową, spolegliwą wobec partyjnego programu polityki kulturalnej i zazwyczaj bardzo tradycyjną, a undergroundem artystycznym, który był miejscem dla eksperymentu, gdzie ujawniały się postawy radykalne, zrywające z przyjętymi kanonami, naruszające *status quo*. Dzięki Andrzejowi Matuszewskiemu i jego bezkompromisowości OdNOWA miała ogromne znaczenie dla Poznania, była obecna w Polsce, mimo ustawicznych prób deprecjacji jej działalności. W końcu, po sześciu latach aktywności, pod pretekstem „propagowania obcych ideologii”, po happeningu Matuszewskiego „Postępowanie”, w 1969 roku zamknięto Galerię.

Jak wspomina Pan swoje pierwsze zawodowe zetknięcie ze Szkołą?

Jeszcze w czasie studiów profesor Teisseyre zaproponował mi asystenturę. Trwała ona niecałe dwa lata, ponieważ wkrótce pojawiły się między nami nieporozumienia. Zaczęło się od pracy magisterskiej, którą musiałem pisać dwukrotnie, bo pierwsza została uznana za wyraz żydowskiego rewizjonizmu. Był to czas haniebnej, inspirowanej przez partyjne frakcje i ubecję nagonki na Żydów w Polsce. Pisałem o modelunku człowieka w sztuce współczesnej, odwołując się do Kleina, Duchampa, Schwittersa, a więc

artystów nie związanych z konwencjonalnym, tym bardziej z „nowofiguralnym” rozumieniem uobecniania człowieka w sztuce. Ponadto okazało się, że wszyscy ci artyści mają pochodzenie żydowskie, o czym się dowiedziałem od Teisseyre’a, który nie przyjął pracy. Było to dla mnie ogromnym rozczarowaniem, argumenty Profesora były żenujące. Nie jestem Żydem, ale wysłuchując ich, rzeczywiście chciałem wówczas być Żydem. Musiałem więc pisać o czymś innym i napisałem o technice kolażu. Nie unikałem oczywiście pisania w tym kontekście o Duchampie czy Schwittersie, ale to był już kontekst „techniczny”, bez odniesień do teorii kultury czy filozofii. Źle również zostało odebrane moje zaangażowanie w sztukę konceptualną. W związku z tym nasza współpraca trwała dosyć krótko. Potem byłem asystentem profesora Mariana Szymańdy, jakiś czas u Jana Świtki, do momentu, kiedy na początku 1972 roku w rezultacie akcji artystycznej „NET” pozbawiono mnie w ogóle możliwości uczenia. Przez kolejne pięć lat pracowałem w Bibliotece PWSSP, co okazało się bardzo pożytecznym doświadczeniem.

Proszę przybliżyć kontekst akcji „NET”, która jest pomysłem prekursorskim nie tylko w kontekście poczty, ale także wobec kultury Internetu.

To dotyczyło swobodnej, pozainstytucjonalnej komunikacji między artystami. Ponieważ wyjazdy i bezpośrednie kontakty były utrudnione i zazwyczaj uważnie kontrolowane, trzeba było znaleźć inny sposób porozumiewania się. W 1971 roku powstał manifest „NET”. Sformułowałem go wspólnie z Andrzejem Kostołowskim i rozesłałem – z listą adresową – do około 350 artystów i teoretyków z Polski i ze świata. Spotkało się to ze znakomitą recepcją. W bardzo krótkim okresie czasu nadeszły rozmaite odpowiedzi realizujące ideę „NETu”, a więc wymiany artystycznych projektów, koncepcji, katalogów i publikacji. Po dwóch miesiącach od rozesłania manifestu urządziłem u siebie w mieszkaniu pokaz nadesłanych materiałów, który przerwany został niespodziewanym najściem Służby Bezpieczeństwa – pod pretekstem nielegalnego zgromadzenia. Funkcjonował wówczas taki sprytny zapis prawny (zazwyczaj martwy, ale niekiedy wykorzystywany) stanowiący o tym, że poza uroczystościami rodzinnymi: ślubami, imieninami, pogrzebami, stypami i tak dalej wszelkie prywatne spotkania więcej niż czterech czy pięciu osób winny być wcześniej zgłaszane w Urzędzie Spraw Wewnętrznych. Ja tego nie zrobiłem. I w rezultacie sprawa „NETu” ciągnęła się przez ponad rok. W międzyczasie zorganizowałem – już nie w mieszkaniu, bo było ono inwigilowane, ale w Klubie Związków Twórczych – drugi pokaz: materiałów nadesłanych przez bardzo ważną dla sztuki na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia galerię Art & Projekt z Amsterdamu.

Wtedy zaczęła się wyłaniać Galeria Akumulatory 2 i nowe środowisko, ważne miejsce, gdzie pojawiali się artyści dużego formatu.

Akumulatory były prostą implikacją „NETu”. Gdy zostałem „zesłany” do biblioteki, Andrzej Turowski zaproponował mi wykłady z technologii malarskiej w Instytucie Historii Sztuki UAM. W ramach tych wykładów mówiliśmy głównie o sztuce współczesnej. I z tych rozmów zrodziła się idea, by zrobić galerię, która realizowałaby – w innej nieco formie – postulat „NETu”. Przy zaangażowaniu studentów: Piotra Piotrowskiego, Tadeusza Matuszczaka i Andrzeja Jura udało się znaleźć potrzebnego dla takiej inicjatywy protektora – Zrzeszenie Studentów Polskich. Wskazano nam klub Akumulatory, gdzie w okresie między dyskotekami można było robić wystawy. Ale nie tylko wystawy; równie ważne były też odczyty z zakresu teorii sztuki. Nie widziałem żadnego powodu, by wprowadzać jakieś kategoryczne dystynkcje między teorią a praktyką artystyczną. Do wystaw zapraszani byli przede wszystkim artyści z listy „NETu”, wśród nich wielu bardzo dobrze dzisiaj rozpoznawane postaci sztuki współczesnej. Ale również artyści młodzi, także i tacy, którzy debiutowali w Akumulatorach.

Jakie nazwiska można przypomnieć z grona artystów, którzy wystawiali w Akumulatorach?

Z artystów polskich między innymi: Andrzej Bereziański, Krzysztof Wodiczko, Włodzimierz Borowski, Andrzej Dłużniewski, Jerzy Rosołowicz, Jerzy Kałucki, Hanna Łuczak, Tomasz Osiński, a spoza Polski: Douglas Huebler, Petr Stembera, Lawrence Weiner, Richard Long, Michael Craig-Martin, Robin Klassnik, Joel Fisher, Joan Matthews, Reiner Ruthenbeck, Carlfriedrich Claus, László Lakner, Endre Tót, Peter Mandrup Hansen, Helmut Nickels, John Blake, artyści Fluksusu jak: George Maciunas, George Brecht, Emmett Williams, Geoffrey Hendricks, Eric Andersen. Tych nazwisk było bardzo dużo, w sumie pokazaliśmy prace około 130 artystów. Odbyło się 169 wystaw i 26 odczytów.

Akumulatory funkcjonowały przez kilkanaście lat. Dlaczego zostały zamknięte?

Funkcjonowały przez 19 lat, oczywiście z perturbacjami. Na przykład nie wpuszczano nas niekiedy do sali galerii. W związku z tym wielokrotnie użyczala nam pomieszczenia Galeria Wielka 19, także Galeria ON oraz Galeria AT. Pamiętam, że gdy z Londynu przyjechał z pracami John Hilliard, w ostatniej chwili i bez żadnego powodu – poza czystą złośliwością – nie wydano nam kluczy do galerii. Musiałem interweniować u ówczesnego rektora uniwersytetu Benona Miśkiewicza, który po



niezbyt przyjemnej wymianie zdań ostatecznie zezwolił, by nas wpuszczono. Wszystko to było dosyć wredne. Wystawy trwały zaledwie trzy i pół dnia. Zresztą nie można było inaczej, bo były dyskoteki, gdy te się skończyły, przez kilka miesięcy dzielił się przestrzeń z biurem Totalizatora Sportowego... Galeria przestała działać krótko po przełomie politycznym 1989 roku. Wszystkimi i wszystkimi zawładnęła pazerna ekonomia. Powiedziano nam, że jeżeli nie będziemy płacić wygórowanego czynszu, opłat za elektryczność i tak dalej, nie ma żadnych możliwości kontynuacji. Ja też już miałem dosyć – i zrezygnowałem.

Równoległe był Pan rektorem PWSSP. Objął Pan to stanowisko w dość szczególnym momencie...

Zostałem wybrany w 1981 roku, po tym, gdy Solidarność została zalegalizowana i miała przez krótki czas rzeczywistą siłę społeczną. W tym wyborze ważną rolę odegrali studenci, którzy stanowili 30 procent elektoratu. Były to nie tylko pierwsze, ale i najbardziej demokratyczne – z uwagi na tak liczną reprezentację studentów – wybory w historii Szkoły. Wkrótce potem nastąpił stan wojenny. Ale zanim to się stało, udało mi się przeprowadzić wiele radykalnych i zasadniczych zmian w strukturze, programie i zasadach funkcjonowania uczelni. Wprowadziliśmy je w życie w tempie błyskawicznym, nie czekając na formalną akceptację Ministerstwa Kultury, któremu uczelnia podlegała. Paradoksalnie, dzięki temu, że ogłoszono stan wojenny, wszystkie te zmiany stały się faktem, ponieważ jeden z paragrafów rozesłanego wtedy do szkół wyższych dekretu ministerialnego głosił, że z chwilą wprowadzenia stanu wojennego nie można wprowadzać żadnych zmian na uczelniach, a nasz nowy program był już od kilku miesięcy realizowany. Nie miał, co prawda, akceptacji ministerstwa, ale w odpowiednim czasie był tam złożony. A ponieważ nie otrzymaliśmy żadnej odpowiedzi, brak reakcji negatywnej uznaliśmy za zgodę i tak już zostało.

Jakie to było uczucie: wrócić do pracy pierwszego dnia po ogłoszeniu stanu wojennego?

Z chwilą ogłoszenia stanu wojennego zamknięto wszystkie szkoły i uniwersytety. Sformułowałem apel do studentów z prośbą o kontynuowanie nauki w domu, poza uczelnią i zadeklarowałem możliwości kontaktu i rozmowy o pracach na płaszczyźnie czysto prywatnej. W reakcji na stan wojenny niektóre uczelnie postanowiły strajkować. Także i w PWSSP pojawiły się postulaty, by przyłączyć się do strajków, które milicja – niekiedy brutalnie – pacyfikowała. Nie strajkowaliśmy. Byłem bowiem głęboko przekonany, że strajki były na rękę władzy, która mogła wówczas demonstrować swoją siłę.

Sądzę, że w jakimś stopniu były nawet prowokowane. Od momentu, kiedy zamknięto Szkołę, a więc od 13 grudnia 1981 roku, zacząłem starania o to, by jej funkcjonowanie jak najszybciej reaktywować. Po czterech czy pięciu miesiącach to się udało. Można powiedzieć, że w miarę normalnie, choć zdarzały się różne utrudnienia. Największą niedogodnością były niemal codzienne wizyty funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa, którzy wszędzie węszyli. Były też próby jakichś tandetnych prowokacji, związanych z możliwościami druku nielegalnych materiałów w pracowniach graficznych, były ostentacyjnie przepiłowane klódki, na które zamykaliśmy na noc większość drzwi, były podrzucane od czasu do czasu antypaństwowe ulotki. Szukano Jarka Maszewskiego, którego zamierzano internować, internowano Rafała Grupińskiego, w sprawie którego trzeba było interweniować u władz wojewódzkich.

Czy wobec studentów też stosowano represje?

Zabierano co pewien czas teczki osobowe, niektórych przesłuchiowano. Prawdopodobnie w wyniku „życzliwych” donosów. Niewątpliwie zarówno wśród studentów, jak i pedagogów byli tak zwani informatorzy, tak jak i w innych środowiskach. O niektórych wiedziałem, co do innych – domyślałem się. Ale udało się to wszystko jakoś przejść. Paradoksalnie, dla uczelni, pomimo całej tej sytuacji i wynikających z niej problemów, był to okres artystycznie bardzo aktywny i twórczy. Realizowaliśmy nowy, otwarty na aktualną sztukę program, studenci współdecydowali o kierunku swoich studiów, po raz pierwszy swobodnie dokonywali wyborów pracowni, budowała się inna jakość relacji między studentami a pedagogami, w czym ogromną rolę odgrywały autoprezentacje tych ostatnich, pod opieką PWSSP działało niezwykle aktywnie aż siedem niezależnych galerii o bardzo zróżnicowanych obszarach zainteresowań, organizowaliśmy wykłady i seminaria artystów wizytujących z Polski i zagranicy, zaczęliśmy wydawać „Zeszyty Artystyczne”, które stanowiły forum dla wypowiedzi autorskich i dyskusji. A za oknem było szaro i ponuro.

Jak ta sytuacja zmieniła się w latach 90. ubiegłego wieku, które zmieniły układ sił i wprowadziły konkurencję wolnorynkową?

Początki polskiego kapitalizmu były dość prostackie. Ideologię realnego socjalizmu zastąpiła realna ekonomia z właściwymi konkurencji wolnorynkowej wynaturzeniami, które dotknęły również kulturę. Nagle okazało się, że gdzieś zniknęła bezinteresowność, wszystko oklejone zostało etykietkami z ceną. A więc także sztuka i edukacja powinny być opłacalne. Uczelnia zaczęła ponad miarę rozrastać się, zwielokrotniła się liczba studentów.

Nie zawsze jednak ilość przekłada się na jakość, szczególnie w nauce, sztuce, edukacji. Myślę, że Akademia powinna pozostać w jakimś stopniu elitarną, inaczej cechujące ją wartości ulegają pauperyzacji. Niebezpieczne jest też i to, że wraz z rozrastaniem się struktury instytucji pogłębia się jej instytucjonalizacja, zmniejsza się zatem obszar podmiotowości jednostki i swobodnych wyborów. Ten proces należy zatrzymać, szczególnie gdy na świecie – zgodnie ze stanem sztuki – granice pomiędzy dyscyplinami stają się w uczelniach artystycznych coraz bardziej płynne, a w gruncie rzeczy zanikają.

Mówiąc o nowych formułach relacji między nauczycielem a studentem, chciałabym zapytać, jak Akademia zareagowała na pierwsze zwiastuny sztuki konceptualnej, której nie da się nauczać w konwencjonalnym sensie tego pojęcia?

W latach 60. i 70. XX wieku sztuka konceptualna była nieobecna w Szkole. Dominowała, jak już wcześniej wspomniałem, formuła postkapistowska, później „nowa figuracja”. Jeżeli występowała, to na obrzeżach i poza uczelnią, w jakimś stopniu w Galerii OdNOWA, potem – w znacznie szerszym zakresie – w Akumulatorach. Profesor Teisseyre był zdecydowanym przeciwnikiem konceptualizmu. Często słyszałem adresowane do mnie z przekąsem słowo „konceptualista” – jako pewnego rodzaju inwektywę. Dopiero w latach 80. w programach kilku pracowni pojawiły się idee korespondujące ze sztuką konceptualną. Ważną rolę odegrała w tym Galeria Akumulatory 2, którą traktowałem również jako obszar procesu edukacyjnego. Jej program nie był *stricte* konceptualny, prezentowane były bardzo różne postawy z kręgu neoawangardy, niemniej odbyło się w niej sporo wystaw i odczytów związanych z szeroko pojmowaną refleksją konceptualną. Ważnym aspektem Akumulatorów było to, że dużo rozmawialiśmy o aktualnej sztuce. I te rozmowy w sposób naturalny przenosiły się także do uczelni, do pracowni. Były również magnesem dla artystów ze świata zachodniego – świadomość, że tutaj mogą poważnie dyskutować o sztuce, o wartościach i postawach, a nie tylko o pozycjach na listach rankingowych, była na tyle atrakcyjna, że chętnie do Poznania przyjeżdżali. A czasami coś też stąd zabierali. Na przykład Robin Klassnik, zafascynowany jakością intelektualną i temperaturą dyskusji podczas otwarcia swojej wystawy w Akumulatorach, po powrocie do Londynu postanowił sprawdzić, czy będzie to możliwe w Anglii. I założył w 1979 roku Matt’s Gallery, jedną z najbardziej prężnych, niezależnych galerii w Wielkiej Brytanii, która działa zresztą do dnia dzisiejszego w znakomitej przestrzeni przy Copperfield Road.

Doprowadził Pan do wydania tekstów Jerzego Ludwińskiego jako książki „Sztuka w epoce postartystycznej”¹. Jak Ludwiński funkcjonował w Szkole?

Był jedną z tych osób, które zatrudniłem z chwilą objęcia stanowiska rektora, podobnie jak między innymi: Jerzego Kałuckiego, Andrzeja Klawitera, Kazimierza Świrydowicza, Wojciecha Bruszewskiego. Z mojego punktu widzenia Ludwiński był jednym z najwybitniejszych teoretyków sztuki XX wieku w Polsce, a jego oryginalne idee i koncepcje sztuki nie tylko korespondowały z tymi, które artykułowano były wówczas na świecie, lecz często je wyprzedzały, stąd ich aktualność i dzisiaj. „Sztuka w epoce postartystycznej” powstała w czasie, kiedy Tomasz Kuhn formułował teorię struktur rewolucji naukowych, obie teorie oscyływały wokół tego samego zagadnienia, choć jedna odnosiła się do sztuki, druga do nauki. Podobnie wizjonerskich tekstów było wiele. Niestety, nie wszystkie zachowały się, ponieważ Ludwiński najchętniej je wygłaszał, nie dbał jednak o ich zapisanie. Poruszając kwestie trudne, posługiwał się językiem prostym, mówił bez kartki, odwołując się jedynie do diagramów, które same w sobie pobudzają wyobraźnię. Te, które udało się odnaleźć, reprodukowano są zresztą w książce.

Niestety, został zapomniany, a w tej chwili jest bliżej nieznanym studentom.

Nie tylko studentom. Był osobą, której obojętna była ustabilizowana pozycja, nie zrobił nigdy doktoratu, chociaż kiedyś przymierzał się do tego. Sam siebie marginalizował, nie przywiązywał szczególnej wagi do własności intelektualnej. Później okazywało się, że wiele jego koncepcji zostało adoptowanych przez innych, oczywiście bez przywołania źródła, jak w przypadku niektórych tekstów programowych Galerii Foksal.

A jak dzisiaj można mówić studentom o sztuce, skoro przestały obowiązywać wielkie paradygmaty? W jakiej relacji powinniśmy pozostawać, próbując uczyć?

Wydaje mi się, że bezwzględnie skończyła się epoka jednej teorii i jednej prawdy. Zresztą o tym też Jurek Ludwiński pisał już na początku lat 70. ubiegłego wieku. W miejsce hierarchicznych paradygmatów, modeli, wzorców, które stanowiły o wszystkich ukonstytuowanych i obligatoryjnych „-artach” i „-izmach” powstała nieskończona ilość punktów indywidualnych artykulacji, indywidualnych poglądów i teorii. Wszystko się rozproszyło.

¹ Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, [Kozłowski J. (red.)], Poznań 2009 [przyp. red.].

Profesor Ludwiński pisał: jaka będzie sztuka za kilkadziesiąt lat? KAŻDA. Akademia jednak jest pewnym systemem. Jak się wobec tego odnaleźć?

Myślę, że cały czas powołujemy pewne kryteria i mimo że nie ma możliwości odwoływania się do klasycznych wzorców, w dalszym ciągu istnieje możliwość analizowania i wartościowania. Nie wedle jakiś „zobiektywizowanych” zasad, ale kryteriów, które każdorazowo sami winniśmy konstruować i wprowadzać. One nie są uniwersalne ani obligatoryjne wobec wszelkich faktów i teorii artystycznych, odnoszą się być może tylko do jednej postawy, czy jednego artysty. Ale jeżeli potrafimy uważnie wniknąć w głąb, to znajdują się odniesienia, które pozwolą odróżnić to, co jest dobre, od tego, co jest złe; to, co znaczące, od tego, co błahe. Jednym z użytecznych kryteriów może być na przykład koherencja między wszystkimi elementami struktury wypowiedzi artystycznej. To wymaga oczywiście więcej pracy, skupienia, a przede wszystkim otwartości. Ale z pewnością jest poznawczo bogatsze niż odwoływanie się do kanonów. Dla mnie znakomitym doświadczeniem ustawicznej konieczności zmiany punktu widzenia było uczenie w Rijksakademie w Amsterdamie, gdzie w ciągu jednego dnia, mniej więcej co półtorej godziny spotykałem się z pięcioma bądź sześcioma studentami pochodzącymi z różnych krajów, z różnych kręgów kultury. Byli tam studenci reprezentujący około 30 różnych narodowości z wszystkich kontynentów. Nie można więc było przyjąć żadnego wspólnego klucza, trzeba było każdorazowo zmieniać mapę odniesień, co czasami wyczerpywało, ale było jednocześnie fantastyczną przygodą i ćwiczeniem, zarówno intelektualnym, jak i egzystencjalnym: towarzyszyć czemuś, co jest absolutnie różne od tego, o czym była mowa przed chwilą i odsunąć to, co było przed chwilą, by zrozumieć to, co jest ważne tu i teraz.

Dziękuję za rozmowę. ■



To już jest inny – nowy, bardziej aktualny świat

Z Andrzejem Wielgoszem rozmawia Ewa Wójtowicz

Rozpocznijmy naszą rozmowę od rzeczy chronologicznych. Jakie było pierwsze spotkanie ze Szkołą, jak wtedy wyglądała, co się zmieniło w czasach Szkoły od PRL-u do czasów Polski w Unii Europejskiej?

To, o czym koniecznie chciałbym wspomnieć, zaczynając rozmowę o Szkole, to odnieść się do osobowości, które miały dla mnie szczególne znaczenie, byli to profesorowie: Jerzy Schmidt i Włodzimierz Wojciechowski. Profesor Jerzy Schmidt był moim promotorem. Potem pojawiło się jeszcze kilka innych ważnych osób, między innymi profesor Jan Berdyszak, profesor Jarosław Kozłowski, którzy potem z nauczycieli stali się kolegami. Jeżeli chodzi o dwa pierwsze nazwiska, to byli architekci, a więc osoby, które budziły szacunek i zaufanie do tego, co mówiły, poprzez to, co robiły. To byli architekci z określoną pozycją, do dzisiaj funkcjonujący w historii architektury Poznania. Byłem pewny, że profesor Schmidt jako Dziekan i profesor Wojciechowski jako Prodziekan w Szkole, na Wydziale byli od zawsze [*śmiech*].

Miałem wrażenie, że nic się nie zmieniało, wszystko miało trwać w czystej, jasno określonej formie, tym bardziej, że obaj byli przedstawicielami określonego stylu, charakteru, epoki architektury, która też miała trwać, podczas, gdy w rzeczywistości wszystko się potem zmieniło.

Po uzyskaniu dyplomu pracowałem w Zakładzie – potem Instytucie Architektury na Politechnice Poznańskiej jako asystent, potem jako adiunkt profesora Andrzeja Jeziorkowskiego i stamtąd wyjechałem do USA na zaproszenie profesora Gene Matthews'a, Prodziekana Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Kolorado w Boulder, bo koniecznie chciałem tam wyjechać.

W Boulder prowadziłem zajęcia ze studentami w pracowni malarskiej, otrzymałem Stypendium Kościuszkowskie, przedłużyłem pobyt, wyleciałem z politechniki dyscyplinarnie, bo nie wróciłem w określonym terminie. Pobyt w Boulder i potem w Nowym Jorku zupełnie zmienił moje widzenie szkoły i ludzi, wszystkiego. Przed wyjazdem starałem się w większym stopniu zabiegać o jakąś pozycję w środowisku artystycznym Poznania. Po powrocie miałem inną perspektywę, wiele wartości, spraw, rzeczy straciło znaczenie i atrakcyjność. Z innego punktu widzenia to, co się działo



w Szkole, w Poznaniu, w Polsce, już nie było takim niezwykłym wydarzeniem. Wciąż było czymś interesującym, ale nie było już jedynym.

W 1992 roku, po ponad 4 latach pobytu w USA wróciłem do Poznania i dzięki uprzejmości profesora Wojciecha Müllera od 1994 roku, a wcześniej jeszcze profesora Henryka Regimowicza, znalazłem się ponownie w Szkole. Znałem w Poznaniu wielu osób, ale miałem w tym czasie wrażenie, że wszyscy byli tu już zorganizowani w jakiś inny, nowy sposób. Dzięki tym i podobnym okolicznościom znalazłem się na nowo w środowisku Szkoły, mogłem złapać głębszy oddech, uzyskać jakąś formę związania się czy odnalezienia się na nowo, co rzeczywiście po tak skrajnie radykalnych zmianach i długich wyjazdach bywa skomplikowane.

W 1996 roku na skutek sugestii ze strony Jarka Maszewskiego zostałem wybrany dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. Potem i nazwa, i Wydział się zmieniały. Wydawało mi się, że Szkoła czy sam Wydział powinny zmierzać w takim kierunku, aby zbliżyć się do tych szkół, które znałem między innymi ze Stanów Zjednoczonych. Pierwszym uniwersytetem, który tam poznałem, był Uniwersytet Colorado w Boulder, jeden semestr regularnych zajęć ze studentami pomógł mi zorientować się w zupełnie nowej dla mnie sytuacji. Mogłem się tam sprawdzić jako wykładowca, ale to nie wszystko, bo pamiętam marzenia z tego czasu o tym, aby zajrzeć jako zwyczajny gość (*visitor*) do Harvardu, do MIT, do Princeton czy do nowojorskiej Columbii... do której potem, mieszkając na West 125 Street, często zaglądałem. Kiedy wróciłem do Szkoły, do Poznania, byłem pewny, że Wydział Architektury Wnętrz powinien być zdecydowanie nowoczesny, a ja rozumiałem to poprzez powiązania z ludźmi i instytucjami na zewnątrz. Krótko mówiąc, żeby „być”, należało się otworzyć na zewnątrz i tak też się działo za czasów Rektora Włodzimierza Dreszera i potem Rektora Wojciecha Müllera, w czym również widziałbym swój skromny udział.

Na tle szkoły studenci Wydziału Architektury i Wzornictwa wydają się zawsze odrębną grupą. Jaka jest rola wydziałów projektowych w szkole, skoro właściwie to, czym te wydziały się zajmują, nie zalicza się do klasycznie rozumianych sztuk pięknych.

Z jednej strony, to jest pytanie bez odpowiedzi, z drugiej strony – niekończący się akademicki problem, trochę tak jak kwestia różnicy między sztuką a nauką, nie bardzo dających się ze sobą porównać. Architektura wnętrz w szkole plastycznej uchodziła za prawie inżynierski kierunek, podczas gdy architekci na politechnice uważani są za mniej pragmatycznych inżynierów, „prawie artystów”. Tak to pewnie funkcjonuje do dziś. Wydaje mi się,

że dziś w projektowaniu – *designie* dominuje działalność artystyczną, jakkolwiek by jej nie definiować. To, co w tej chwili możemy obserwować w sztuce, w dużym stopniu ma charakter projektowy, koncepcyjny, to *design*. Dzieje się tak z pewnością od czasu, kiedy sztuka stała się – w jeszcze większym stopniu aniżeli wcześniej – środkiem wyrazu nowych mediów, a tym samym: środkiem wyrazu komunikacji wizualnej, wystawiennictwa, architektury czy architektury wnętrz – o ile ktoś jeszcze dziś podejmie się oddzielenia jej od „architektury”. To był też powód, żeby jeszcze w czasach, kiedy Dziekanem Wydziału Architektury na Politechnice Poznańskiej był profesor Robert Ast, a ja miałem przyjemność być Dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa – pojawiła się koncepcja powołania kierunku Urbanistyka i Architektura w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, co w tamtych czasach było ewenementem na skalę krajową. Architekci wnętrz, uzyskując dyplom magisterski w ASP, nie byli inżynierami i dlatego od razu byli pozbawieni możliwości ubiegania się o uprawnienia w jakimkolwiek zakresie projektowym. To była wewnętrzna sprzeczność – edukowanie i przygotowywanie do zawodu, którego potem nie można wykonywać. I rzeczywiście, koncepcja utworzenia kierunku Urbanistyka i Architektura została zrealizowana, kiedy Dziekanem Wydziału był profesor Zdzisław Łosiński. Jeżeli natomiast chodzi o filozofię działań projektowych, artystycznych, paraartystycznych, to trudno jest cokolwiek powiedzieć, nie skazując się na banał. W tej chwili, aby być projektantem, artystą, niepotrzebna jest jakaś szczególna licencja. Każdy, kto posiada wyobraźnię, inwencję, czuje potrzebę wypowiedzi, potrafi wyartykułować interesującą wypowiedź, koncepcję projektową, sformułować komunikat o charakterze artystycznym – w naszym wypadku jakoś wizualnym – wykonać projekt, z pewnością może być artystą, jest artystą – abstrahując od trudności definicji tej postawy. Każdy z nas potrafi zorganizować kilka dźwięków w jakąś melodię, tak samo jest w stanie skomponować obraz czy przedstawić koncepcję projektową. To jest kwestia znaczenia i wartości, jakie wytworzony obiekt-komunikat może posiadać. To jest też kwestia charakteru myślenia, a tym samym, w dużym stopniu, kwestia edukacji. Nauczanie umiejętności rozwiązywania problemów projektowych-artystycznych i posługiwania się mediami, narzędziami jest priorytetem w procesie edukacji. Generalnie rzecz biorąc, dla mnie wszystkie koncepcje artystyczne mają charakter koncepcji projektowych, a projektant to filozof – *inventor* – wynalazca form spełniających określone funkcje i przenoszących określone znaczenia.

W tej chwili umiejętności projektowe sprowadzają się do umiejętności myślenia projektowego i posługiwania się narzędziami, które to narzędzia w dużym stopniu zdeterminowane są aplikacjami cyfrowymi. Trudno

mówić o niezwykle innowacyjnych pomysłach, jeżeli w zakresie *designu* kilkanaście milionów osób posługuje się podobnym programem, sprzętem, medium *et cetera*, a więc tym samym podobnym podstawowym konceptem projektowym.

Z drugiej strony, trudno jest mi podważać fascynację współczesnymi czasami i mediami informacyjnymi. Jestem pełen entuzjazmu do tego, co możemy obserwować w świecie wymiany informacji i nowych technologii. Podstawowa dla edukacji relacja nauczyciel-uczeń wydaje się utrzymywać swoje naturalne, szczególne znaczenie i szczególną wartość, choć być może dziś inaczej już artykułowaną. Nie przekonuje mnie czarna wizja dominacji technologicznej. Jeżeli myślę o przyszłości Szkoły, również każdej innej szkoły, to myślę przede wszystkim o ludziach, i starych, i młodych, którzy takie szkoły tworzą w określonych czasach, w określonych warunkach, w określonych sytuacjach.

Czy praca ze studentami zmieniła się w momencie, kiedy pojawiły się możliwości, jakie dała Unia Europejska, czy możliwości, jakie oferują nowe narzędzia – dostępne i łatwe do opanowania? Czy dzisiejsi studenci są inni niż ich rówieśnicy sprzed 20 lat?

Studenci są dziś inni, ale są tacy sami jak dawniej! Z jednej strony, to zupełnie inny świat, ale z drugiej, dość łatwo da się wykazać, że nie znowu tacy inni. Myślę, że nie było takich czasów, w których studenci byliby w takim stopniu partnerami nauczycieli. Program Pracowni Interpretacji Przestrzeni realizowany jest przy bezpośrednim i partnerskim zaangażowaniu pana magistra Pawła Buszko. Mój autorytet nie polega na żadnym stanowisku, tylko na tym, na ile jestem w stanie zainteresować studentów tym, co mam do powiedzenia w zakresie projektowania, architektury, filozofii, mediów, narzędzi *et cetera*. Cały urok mojej pracy polega na rozmowach, rozważaniach, projektach, analizach i tym podobnych. Formy rozmów zmieniają się – rozmowy mogą być rysunkami, projektami, a projekty – rozmowami, plikami, mailami *et cetera*. Staram się podążać, obserwować nasze czasy, „doświadczać” architekturę – na przykład podróżując, permanentnie ucząc się nowych rzeczywistości projektowych razem ze studentami. Jest taki moment, kiedy studenci przystępując do projektowania, przynoszą zbieraną przez siebie bibliografię, informacje pochodzą z najróżniejszych źródeł – dziś oznacza to kontekst globalny, co daje i nam, i pewnie naszym studentom poczucie ponadlokalnej orientacji w zakresie *designu*, architektury, filozofii *et cetera*, a tym samym daje nam świadomość funkcjonowania pracowni w szerokim kontekście aktualnych wydarzeń, wartości, znaczeń. W ubiegłym roku kilku studentów z naszej Pracowni brało udział w kon-



kursach, z bardzo dobrym rezultatem, co też tworzy dobrą aurę wokół pracowni i wzmacnia poczucie sensu tego, co robimy. Sam też staram się być w ruchu, jestem przekonany, że aby funkcjonować jako nauczyciel, cały czas powinienem być w stanie podejmować zmieniające się wyzwania filozoficzne, projektowe, artystyczne, z którymi studenci przychodzą do pracowni. Koncepcja Pracowni jest otwarta – nie zmierzamy do budowania zamkniętej, wyspecjalizowanej w czymkolwiek grupy i być może dzięki temu w Pracowni pojawiają się różne osobowości. W ostatnich latach jako Pracownia braliśmy czynny udział w kilku programach międzynarodowych, studenci wyjeżdżają, ale jest to również kwestia ich inwencji. Kiedyś dziwiłem się, że na przykład niemieccy studenci nie chcą wyjechać do Stanów Zjednoczonych, czy do Australii, to samo zdarza się teraz u nas – bo powstaje pytanie o sens i wartość takiej podróży – i to wydaje się mieć zasadnicze znaczenie. Nie chodzi o to, żeby wyjechać gdziekolwiek, wyjazd sam w sobie nie jest już taką atrakcją i wartością jak dawniej.

Jakie jest znaczenie wyjazdów i kontaktów zagranicznych? Do najciekawszych należała chyba wyprawa do Mongolii koleją transsyberyjską.

Nadzwyczajne doświadczenie, każdego namawiam. Zwłaszcza jazda pociągiem, to spowolnienie, powolne przybliżanie się, jak z innej epoki. Teraz ktoś łąduje, mówią mi, że to Nowy Jork albo Sydney i on w to wierzy, podczas gdy podróż pociągiem to inne doświadczenie czasu. Jadąc w 2003 roku z Piotrem Szwiecem do Mongolii, a potem dalej, do Chin, miałem wrażenie, że można przepaść „gdzieś”, zagubić się w czasie i przestrzeni, co jest z pewnością szczególnego rodzaju ekscytacją i wartościowym *experience* dla każdego. W Ułan Bator odwiedziliśmy Szkołę Designu na Uniwersytecie Mongolskim, gdzie bardzo przyjaźnie zostaliśmy przyjęci. Goście z Ułan Bator byli w 2004 roku w ASP w Poznaniu. Mam wrażenie, że już jakiś czas temu skończyło się pojęcie „miejsca prowincjonalnego”, „prowincjonalnej szkoły” w lokalnym i w globalnym kontekście. W Mongolii mieliśmy kontakt z naszym kolegą Baatarem Szarawynem, który jest absolwentem i doktorantem naszej szkoły. Jego rodzina, syn, córki intensywnie podróżują, studiują w Chinach, Polsce, USA. To już jest inny – nowy, bardziej aktualny świat. Zmiany dotyczą nie tylko poszczególnych elementów prozaicznego życia, ale przede wszystkim świadomości, koncepcji komunikacji i życia w ogóle.

Czy jest możliwe, że w przyszłości Szkoła również się zdecentralizuje, zacznie działać na innych zasadach?

Myślę, że tak, ponieważ te umiejętności, które może przekazać szkoła projektowa-artystyczna, mają specyficzny charakter, nie wiem, czy nazwać je



filozoficznymi czy narzędziowymi – czy są to może jakieś wypadkowe umiejętności między filozofią i narzędziem. Szkołę zawsze tworzą nauczyciele i uczniowie, i dlatego ciekawe będą bardziej merytoryczne, zasadnicze zmiany w większym stopniu odbijające charakter naszych czasów. Wyobrażam sobie szkołę, która jest wszędzie i nigdzie albo w różnych miejscach naraz. Wydaje mi się, że takie zmiany następują już, dzieją się cały czas. Oczywiście, szkoła jest państwowa i podobnie jak w państwowej stoczni czy kopalni, kieruje się określonymi regułami nie tylko jako organizator dydaktyki ale na przykład jako pracodawca – ale to jest już zupełnie inna sprawa.

Warto wrócić jeszcze do postaci, o których wspomnieliśmy wcześniej: Jarka Maszewskiego i profesora Zdzisława Łosińskiego. Kim oni byli dla Wydziału?

Akurat tak wypadło, że byłem dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa w czasie łączącym ich kadencje dziekańskie. Byłem oczywiście bliżej Jarka Maszewskiego, przez fakt, że byliśmy rówieśnikami, byliśmy razem na roku, potem spotkaliśmy się ponownie, już pracując w szkole. Ze Zdzisławem Łosińskim zetknąłem się najpierw jako asystentem w pracowni profesora Zamecznika (profesora Jerzego Schmidta), o ile pamiętam, a potem już wykładowcą i kolegą. Jarek Maszewski to była indywidualność, której nie da się opisać w kilku słowach. Fantastyczny gość, charakter, osobowość. Imponował mi bystrością oglądu rzeczywistości, trochę mniej entuzjazmu budził jego dość swobodny stosunek do terminów [*śmiech*]. Ale myślę, że był ważną osobowością i dla Wydziału, i dla Szkoły. Ze Zdzisławem Łosińskim byłem także związany sprawami pozaszkolnymi, na przykład byliśmy razem przez wiele lat członkami jury konkursu Acanthus Aureus organizowanego przez Międzynarodowe Targi Poznańskie. Zdzisław był bardzo pragmatyczny. Obaj byli dziekanami w określonym czasie, który dobrze do każdego z nich pasował, każdy miał inny czas i tych czasów już dzisiaj nie ma. Zresztą jestem pewien, że mija również mój czas i odnoszę się do tego faktu ze zrozumieniem. Nie zabieram się już do rewolucji [*śmiech*].

Na pewno chciałbym jeszcze wspomnieć o profesorze Witoldzie Gyurkovichu, którego pamiętam, od kiedy przyszedłem do szkoły. Profesor jest osobą, która potrafiła studentów trochę ująć, trochę zaczarować, być atrakcyjnym – zainteresować studentów projektem, sprawą. Wydaje mi się, że taki właśnie nauczyciel powinien być. Nie chciałbym nikogo pominąć, ale na przykład z profesorem Janem Węclawskim i profesorem Rajmundem Hałasem miałem już mniejszy kontakt, ponieważ oni prowadzili pracownie projektowe w innej części – po drugiej stronie tego samego budynku szkoły – co kiedyś mogło być dystansem „trudnym do pokonania”.



Jaka powinna być rola szkoły w mieście? Nawiążę do Jarka Maszewskiego i jego projektów, takich jak Kółko Graniaste, które sprawiały, że szkoła stawała się widoczna. Co może architekt wywodzący się z Akademii zrobić dla przestrzeni publicznej miasta?

Brałem kiedyś udział w spotkaniu rektorów poznańskich uczelni i zorientowałem się, że studenci ASP stanowią mniej więcej jeden procent wszystkich studentów w Poznaniu. W stosunku do tego jednego procentu studenci ASP są wyraźnie identyfikowani w wielu miejscach i inicjatywach. Kółko Graniaste wymyślone przez Maszewskiego było formą przejawiania się innych, ponadużytkowych wartości, treści, innych znaczeń właśnie w mieście. Dzisiaj również ożywiana jest przestrzeń publiczna w mieście, choć przenosi ona już inne treści, za pomocą innych form, innych mediów.

Przykładem może być debata wokół Śródki.

Uważam, że ta debata i pewno też inne powinny sięgnąć dalej, a koncepcje – być bardziej radykalne, bardziej merytoryczne, działać śmiało, przekraczając zbyt oczywiste konwencje.

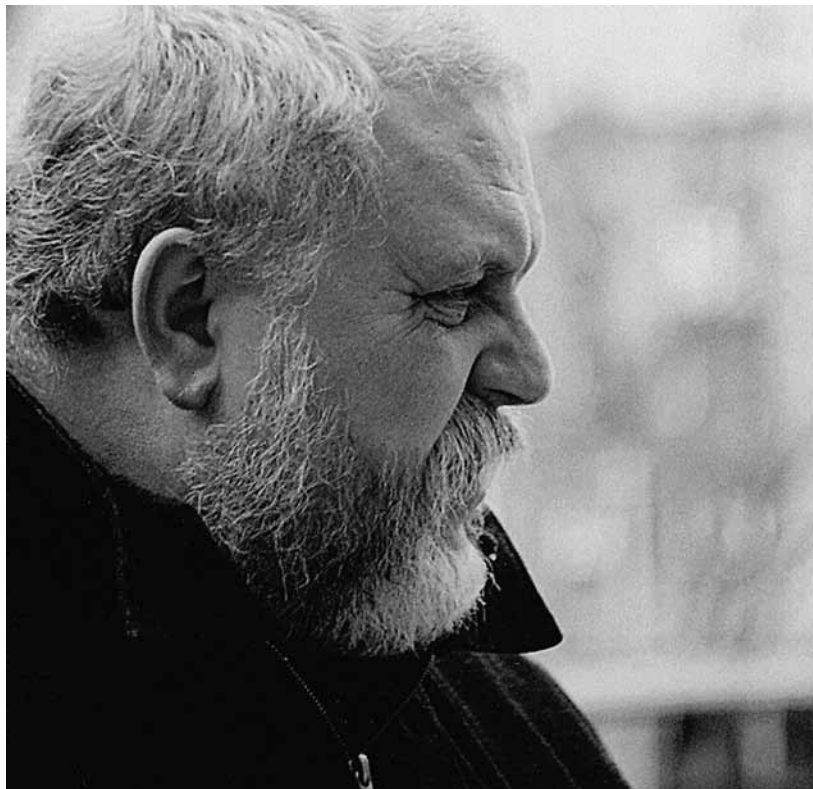
Czy jest coś unikalnego w edukacji, jaką zapewnia szkoła?

Każda szkoła artystyczna z natury rzeczy wydaje się unikalna i pewno każda szkoła taką może i powinna być! Pokusa uzasadniania unikalności Szkoły trochę przeczy naturze szkoły, unikalność, wartość, znaczenie szkoły w naturalny sposób powinny uzasadniać się same!

Bardzo doceniam fakt, że Szkoła jest otwarta, że edukacja jest otwarta na wiele różnych idei, koncepcji, filozofii. Nasza Szkoła wydaje się być miejscem, gdzie wiele osób – i nauczycieli, i studentów – może znaleźć szczególnie sprzyjające okoliczności do podjęcia jakiegoś istotnego i wartościowego projektu.

Dziękuję za rozmowę. ■

Poznań, 10 sierpnia 2009



Nieustanny rozwój

Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryczek

Panie Profesorze, w najnowszej historii poznańskiej Akademii zajmuje Pan szczególne miejsce, był Pan Rektorem i to przez cztery kadencje. Poza tym w latach 60. ubiegłego wieku studiował Pan na Uczelni, a w czasach pozarektorskich był Pan zwykłym profesorem. Która z tych ról jest Panu najbliższa? Z którą się Pan najbardziej identyfikuje?

Właściwie każda, każda jest ważna. Ogromnym przeżyciem był dla mnie moment, kiedy zostałem studentem. Zostałem przyjęty na studia za drugim razem, pierwszy start zakończył się niepowodzeniem, co było dla mnie bardzo przykre, bowiem jako absolwent liceum plastycznego byłem przekonany, że wiem już bardzo dużo. W konfrontacji z komisją egzaminacyjną okazało się, że są to złudzenia. Rok później druga próba skończyła się pomyślnie i od tego czasu, od 1967 roku, kiedy się dostałem i po raz pierwszy wszedłem na nasze schody, tak wchodzę na te schody codziennie i za każdym razem jest to wejście tak samo ważne. Dzisiaj też.

Ale oczywiście, czas bycia Rektorem był czasem szczególnym, bo wtedy była o wiele większa odpowiedzialność. To nieustająca presja myślenia o wszystkim, o każdym szczególe, od spraw nieistotnych po ważne, od programu, aż po sprawy najbardziej uciążliwe, czyli pieniądze.

Zapewne dodatkowo czas, kiedy został Pan pierwszy raz Rektorem, był istotny, rok 1990 – początek zmian ustrojowych, znaleźliśmy się w ich centrum. Czy to wpływało na zarządzanie Szkołą w jakiś szczególny sposób?

Wpływało pozytywnie, z perspektywy czasu mogę powiedzieć, że były to najlepsze lata dla nas, dla Akademii. Nie było jeszcze tak dalece idących obciążeń biurokratycznych jak teraz. Wtedy pojęcie wolności, odpowiedzialności było traktowane na serio. Jeżeli Uczelnia jest instytucją samodzielną jak mówi ustawa, jest autonomiczna, wtedy naprawdę sama mogła o sobie decydować. Żałuję, że nie miałem doświadczenia, oczywiście wcześniej byłem prodziekanem, prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków, przewodniczącym związków zawodowych „Solidarność”, ale to były za małe doświadczenia, żeby móc wykorzystać wszelkie możliwości tamtego okresu.



Ale czy w ogóle można posiadać takie doświadczenia, to była zupełnie nowa sytuacja dla wszystkich?

Tak, to prawda. Wszyscy uczyliśmy się obecności w III Rzeczypospolitej. Ale mówiąc o moich doświadczeniach, myślę o tym, czego nauczyłem się będąc, po odbyciu dwóch pierwszych kadencji rektorskich, członkiem Prezydium i Przewodniczącym Sekcji Plastycznej Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego. To lata 1996–2002.

Nowa wiedza pozwalała spojrzeć w globalny sposób na szkolnictwo.

Tak, całościowo, to dawało mi prawdziwą wiedzę o bardzo wielu aspektach szkolnictwa, problemach, zadaniach, które można było realizować. I gdy zostałem wybrany Rektorem po raz trzeci, miałem taką wiedzę, że wszystkie ewentualne możliwości mogłem wykorzystywać, jednak już wtedy zmieniła się sytuacja, to znaczy narosło bardzo wiele przeszkód formalnych, biurokratycznych. I żeby było jasne, przeszkody nie są wymyślone przez mitycznych urzędników, tylko przez naszych kolegów. Żeby było śmieszniej, wszystkie ciała służące demokratyzacji: Rada Główna Szkolnictwa, Państwowa Komisja Akredytacyjna, Centralna Komisja do spraw Tytułów, wszystkie te ciała tworzą profesorowie wybrani demokratycznie, nie na drodze mianowania. Efekt jest taki, że dochodzi do wielkiego spiętrzenia pomysłów i najczęściej do uchwalania zakazów.

Dlaczego? Boją się konkurencji, zróżnicowania, czy po prostu chcą porządkować, ułatwić? Jaka jest diagnoza Pana Profesora?

Jeżeli te czynniki się pojawiają, to tkwią w podświadomości, przede wszystkim jest to chęć regulowania wszystkiego, tworzenia instrukcji, najlepiej o charakterze wojskowym. Tego nie wolno, tamtego nie wolno, coś można robić jedynie w ściśle określonych ramach. Chęć porządkowania wszystkiego, jakbyśmy nie mieli zaufania do siebie. Ostatnimi laty tych nakazów jest coraz więcej, autonomia uczelni jest ciągle ograniczana, patrząc na to z przerażeniem.

Ofiarami tego procesu stają się studenci, których wolność wyboru studiowania jest regularnie ograniczana. Powinniśmy pamiętać o tym, że to kształcenie studentów jest sensem istnienia Uczelni.

Mam wrażenie, że studenci chcą mieć jasno sformułowane prawa i obowiązki, właściwie uporządkowane proste wykładnie. Gdy mamy zapis w regulaminie, nie dociekają, dlaczego.

Taką chęć rozumiem, ale nie rozumiem potrzeby tworzenia absurdalnych przepisów, które ograniczają prawa studentów i autonomię Szkoły.

Wiadomo, to może prowadzić do absurdu, najlepszy Arystotelesowski złoty środek, trochę wolności i trochę uporządkowania, ograniczenia.

Myszę, że tej wolności powinno być jak najwięcej. Uczelnie, jak nazwa wskazuje, prowadzą uczeni, czyli ludzie, którzy potrafią odróżnić prawdę od fałszu, dokonać syntezy i analizy jakiegoś zjawiska, zaufajmy tym ludziom. Jest Senat, Rektor – dajmy im możliwość prowadzenia Uczelni. Po co częste nowe instrukcje?

Tak jest łatwiej kontrolować.

Tylko po co, przecież są dotacje, które należy rozliczyć, co jest oczywiste. I drugi wymóg, a właściwie pierwszy, to wymóg kształcenia, więc sprawdzajmy jakość kształcenia. I to wystarczy.

Mówiąc o zmianach, pod koniec Pana pierwszej podwójnej kadencji Uczelnia stała się Akademią Sztuk Pięknych. Czy było to działanie odgórne, czy Państwo musieli zabiegać o tę nazwę?

Musimy to wyjaśnić: nic nam nie zostało dane, staraliśmy się o to, były dwa lata pracy. Wtedy nazwa: Akademia była traktowana jako nobilitacja. Musimy się odnieść do tradycji, w latach międzywojennych była jedna Akademia – krakowska, wywodząca się z tradycji Matejkowskiej, po wojnie, powstała druga stołeczna – warszawska. Po wojnie, przy dużej akceptacji środowiska plastycznego, przyjęto taki model: istniały dwie Akademie Sztuk Pięknych: w Krakowie i w Warszawie oraz cztery szkoły plastyczne: w Łodzi, Poznaniu, Wrocławiu i Gdańsku. One dobrze się rozwijały do lat 50. ubiegłego stulecia, niestety wtedy, już bez akceptacji środowiska plastycznego, pojawił się pomysł, by z tych Uczelni stworzyć szkoły o tak zwanym profilu. Wrocław miał kształcić w zakresie projektowania szkła i ceramiki, w Łodzi projektowanie tkanin, ubioru. Poznań miał zająć się projektowaniem mebla, architekturą wnętrz, malarstwo i rzeźba pełniły jedynie rolę pomocniczą. Powstało coś w rodzaju szkół zawodowych, co nie było dobre.

W Poznaniu udało się reaktywować poprzedni system w 1964 roku, gdy powrócił profesor Stanisław Teisseyre, został Rektorem, zaczął zapraszać artystów z innych środowisk i otwierać nowe kierunki brakujące wcześniej.

Profesor Teisseyre wzmocnił głównie grafikę, otworzył Szkołę.

Wzmocnił malarstwo, rzeźbę, grafikę, architekturę wnętrz, zaczęło się strukturalne rozbudowywanie Uczelni. Rozwój postępował, dobre i silne lata 70. i 80. XX wieku to kontynuacja. Szkoły Wyższe Sztuk Plastycznych wzmocniły się, ich program nie odbiegał od dwóch Akademii, wobec tego w latach 90. doszliśmy w gronie czterech rektorów do wniosku,

że podejmujemy starania o nazwę: Akademia. Chociażby z bardzo prozaicznego powodu: kontaktów zagranicznych – osoby spoza Polski nie rozumiały tego polskiego podziału, nie widziały różnic programowych pomiędzy szkołą wyższą a akademią. Wprowadzało to zamieszanie, nieporozumienia. Zaczęliśmy się o starać o zmianę, potrzebna była ustawa, którą ktoś musiał ją zgłosić do Sejmu, a Ministerstwo Kultury nie chciało tego zrobić.

Ministerstwo Kultury było przeciwne tej zmianie?

Nie tyle ministerstwo, co środowisko warszawskie, osoby z Akademii były przeciwko nam, chociaż sam Rektor Adam Myjak nie był przeciw i powstrzymał uchwałę senacką wyrażającą niezgodę na nasze Akademie. W Krakowie przyjęto taką uchwałę, Akademia Krakowska protestowała przeciwko temu, żeby Szkoły Wyższe nazywały się Akademiąmi.

Musieliśmy znaleźć posła, na szczęście z Poznania był Marek Zieliński, który zbierał podpisy posłów i złożył wniosek do łaski marszałkowskiej. Odbywały się różne komisje, byłem zapraszany, żeby referować temat. To musiało trwać, dokładnie to pamiętam, byłem liderem czwórki Rektorów (Łódź, Gdańsk, Wrocław, Poznań), oni oddali sprawę w moje ręce, tym bardziej poczuwałam się do odpowiedzialności.

Dokładnie 26 sierpnia 1996 roku przyszła decyzja, że jesteśmy Akademią, pracownicy szybko zrobili mi pieczętkę: *Wojciech Müller, Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu* i przez kilka ostatnich dni drugiej kadencji byłem Rektorem Akademii, to było bardzo miłe.

To tym bardziej, jak Pan ocenia obecną decyzję władz przyjęcia nazwy Uniwersytet?

Jestem za.

Pomimo tego wysiłku włożonego, aby uzyskać miano Akademii? Traktuje to Pan jako kontynuację starań wzmocnienia Szkoły?

Tak, jest to kontynuacja, rodzaj progresywnego działania. Oczywiście, biorąc pod uwagę tradycję, nazwa: Akademia jest najlepsza, ale nazwa: Uniwersytet Artystyczny ma swoje odniesienia międzynarodowe, mówi o randze uczelni.

Zatrzymanie nazwy Akademii byłoby pewnym regresem, nie docenianiem zachodzących zmian, jak Pan mówił, jest to nobilitacja, ale także pewien konserwatyzm.

Akademia, dlatego jestem za uniwersytetem.



Gdy podsumowywał Pan swoją pierwszą podwójną kadencję, powiedział Pan: *Wiele się wtedy dowiedziałem, zrozumiałem, choćby to, jak trudne jest kierowanie uczelnią artystyczną przy jednoczesnym poszanowaniu delikatnej materii jej wewnętrzznego życia. Pomimo tych, trafnie oddających trudy rządzenia, słów, po 6 latach zdecydował się Pan ponownie kandydować. Miał Pan poczucie niedosytu, niedokończenia rozpoczętych projektów?*

Tak, to też, jak wspominałem, miałem doświadczenia zdobyte w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego, widziałem, że jeszcze mogą coś zrobić dla uczelni. Poza tym niektóre wątki przeze mnie rozpoczęte zostały urwane, Rektorzy z lat 1996–2002 kładli nacisk na inne sprawy, materialno-bytowe, lokalowe. Jestem pewien, że to są ważne sprawy, ale myślenie o rozwoju uczelni, o tworzeniu nowych kierunków, zapraszanie ciekawych artystów, zatrudnianie nowych osób, pilnowanie rozwoju młodej kadry jest najważniejsze dla Uczelni, zarówno dla studentów, jak i dla samej kadry. Ciągle brakowało pieniędzy, pomimo tego należało nieustannie myśleć o przyszłości.

To były powody, dla których byłem chętny kandydować.

Wyraził Pan ochotę, żeby być namawianym. Naiwnie spytam: czy osoby młode potrzebne są jedynie z przyczyn kadrowych, dla uzupełnienia personalnego?

Nie, to przede wszystkim młodość myślenia, chodzi o ludzi, którzy nieustannie się rozwijają, stają się samodzielni. Chodzi o to, żeby wyszukiwać młodych interesujących ludzi, umożliwiać im rozwój, pomagać. Oni mogą mieć lepszy kontakt ze studentami, należy dawać im szansę pracy dydaktycznej, która jednocześnie będzie szansą dla studentów. My powinniśmy być odbiciem życia artystycznego, tego, co dzieje się wokół nas, w środowisku polskim, światowym.

Przy pierwszej kadencji głównym celem była otwartość uczelni, czy przy drugiej również przyświecał podobny cel?

Otwartość też, ale także dbałość o rozwój młodej kadry, doktoraty, habilitacje. Dbałem o to, ciągle przekraczając budżet, bo nie mieliśmy na to żadnych dotacji. Ważne było, wypracowanie możliwości przeprowadzenia nadawania stopni u nas. Pięć wydziałów posiada takie uprawnienia. Musieliśmy to wypracować kosztem czegoś innego, na przykład remontów, dlatego ta szkoła wygląda jak wygląda i pewnie wielu ma mi to za złe. Ale dla mnie najważniejszy był rozwój Uczelni. Uważam, że należy dbać o zespół, który umożliwi nadawanie stopni i wzmocni szkołę. Czasami przepłacałem

to nieprzespanymi nocami, zastanawiając się, jak zorganizować pieniądze na wszystko.

Sama sytuacja konieczności podejmowania takich wyborów jest zła. Albo – albo.

Jednak na moment zostawmy funkcję Rektora. Pan Profesor od lat kształci młodych ludzi, zachęcając studentów do wystawiania, szczególnie ceni Pan wystawy pracowni, wspólne pokazy studentów z profesorem.

W moim subiektywnym rozumieniu to jest pożądana sytuacja, pokazywanie i kreowanie mikrośrodowiska, integracja pracowni, profesorowie, asystenci, studenci wspólnie ją tworzą. To jest obopólna korzyść, ja się uczę od młodych ludzi, a jednocześnie myślę, że to im dużo daje, wsparcie w działalności. Popieram i zachęcam do aktywności wystawowej każdego rodzaju.

Jak Pan Profesor ocenia działalność wystawienniczą studentów obecnie?

Mam dobre zdanie, podoba mi się wiele działań. A co więcej, często mówię im, zachęcając do działania, że nie zawsze to się kończy tak zwanym sukcesem, nie zawsze wy będziecie zadowoleni, czy inni będą dobrego zdania o waszej działalności, ale to nie jest ważne. Oczywiście należy słuchać, co mówią inni, ale nie przejmować się specjalnie udaną akcją, bo po to się uczycie, to jest ten czas na pomyłki. Ostatnio słyszałem w radiu którąś z młodych aktualnych gwiazdek, dziennikarz pytał o poszukiwanie przez nią najlepszych środków wyrazu, a ona oburzona odpowiedziała, że już znalazła, że już nie poszukuje. A ja mam tyle lat i jeszcze nie znalazłem wielu odpowiedzi.

To prawdopodobnie byłoby straszne, gdyby Pan jako artysta uznał, że nic nie poszukuje, że odnalazł, wtedy prawdopodobnie skończyłaby się twórczość.

Tak, z pewnością, ale ta młoda osoba mówiła to z pełnym przekonaniem.

Pojawił się wątek muzyczny, to dobry pretekst do zadania kolejnego pytania. Od wielu lat jest Pan związany z Festiwałem Studentów Szkół Artystycznych FAMA, był Pan odpowiedzialny za scenografię, za całość programu, był Przewodniczącym Rady. Jak w dzisiejszej sytuacji ocenia Pan Profesor ten festiwal? Przez pewien czas był on bardzo istotny. Jaka jest dzisiaj jego rola?

Dziś nie jest najlepiej. Tak, to taka pasja mojego życia. Mogę o tym mówić godzinami.

Możemy kiedyś umówić się specjalnie, żeby porozmawiać o FAMIE, teraz niestety nie mamy tak dużo czasu i musimy skupić się jedynie na najważniejszych sprawach.

Dobrze, Festiwal w przyszłym [2010 – przyp. red.] roku będzie miał 40. edycję, a istnieje już 45 lat, jak szacowna instytucja kulturalna. Samo określenie „festiwal” jest niedobre, kojarzy się z zabawą, festynem i przywoździ na myśl festiwal sopocki.

A kiedyś to był festiwal kontrkultury, nie chodziło o walkę z reżimem (może trochę), chodziło o próbę szukania języka młodej sztuki. W tamtych czasach, jak zresztą w każdym czasie, istniał pewien *establishment* artystyczny, a młodzież chciała znaleźć swój język. Wtedy FAMA to robiła. A teraz jest tyle form ekspresji dostępnych dla każdego. Nie ma powodu, żeby w tym celu się gromadzić, bo istnieje wiele możliwości, wystarczy kliknąć w Internecie i już mamy swoją grupę. Wtedy takie zadanie spełniał festiwal. W tamtych czasach to było jedyne spotkanie interdyscyplinarne, skupiające artystów z różnych dziedzin: plastyka, teatr, muzyka. Spotykały się wszystkie sztuki, z tego mieszania czasami wyszło coś ciekawego.

Teraz tych form integracyjnych jest niezliczona ilość, a każda ze sztuk, szczególnie we współczesnym rozumieniu, każda wypowiedź artystyczna, szczególnie młodych, posługuje się różnymi językami. To cecha immanentna współczesnej prezentacji. Chęć integracyjności nie jest celem nadrzędnym, wobec tego nie jest najważniejsza i dlatego te spotkania również nie są najważniejsze.

A nasi studenci chętnie biorą udział w kolejnych edycjach festiwalu?

Te osoby, które już raz pojadą, to chętnie wracają na FAME.

Trzeba ich jakoś specjalnie zachęcać ten pierwszy raz?

Proponuję, ale pozostawiam do samodzielnej decyzji, nigdy nie chciałem wywierać presji, natomiast jak pytam tych, którzy byli i uczestniczyli, to są zadowoleni. Myślę, że to miejsce wciąga, ale z pewnością nie ma tej siły oddziaływania, co wcześniej. Ono ewoluuje.

Nie można powtarzać rzeczy dobrych kilkadziesiąt lat temu, świat się zmienił.

Były takie próby, ale nieudane, co więcej jestem pewien, że nawet coś, co było rok wcześniej nie może być powtórzone w następnym roku.



Pierwszy raz ma w sobie spontaniczność, świeżość, powtórzenie to zabija, niszczy.

Pan Profesor podkreśla wolność, niezależność, a czytając wywiad przeprowadzony z okazji 80-lecia Akademii, natknęłam się słowa, które we mnie wywołały wrażenie skłonności dyktatorskich. Na pytanie, dlaczego Pan Profesor kandydował, padła taka odpowiedź: *Chciałem mieć możliwość realizowania swoich zamierzeń przez bardziej bezpośrednie decyzje. Nie jako uczestnik procesu, bo takim uczestnikiem jestem od momentu pracy w Szkole, ale jako osoba mająca większe możliwości wpływu (w dalszym ciągu niesamodzielnie, bo jest jeszcze Senat i Dziekani) na ten proces. Wyczuwam lekką nutę żalu za całkowitym, samodzielnym panowaniem.*

Może to być tak odebrane, chociaż myślę, że mało kto by mi przypisał cechy dyktatorskie. Większość pomysłów, decyzji szeroko konsultowałem. Chociaż muszę przyznać, że denerwuje mnie nadmierna gadatliwość różnych gremiów, podkreślam: nadmierna, gdy idea główna się rozmywa, a pojawia się coraz więcej nieistotnych szczegółów. Może stąd moje przekonanie, że pewne decyzje należy podejmować na zasadzie węzła gordyjskiego – przeciąć, ktoś musi podjąć tę decyzję. Dopóki nic nie postanowimy, nic się nie zmieni.

Nie wycofuję się z tych słów, nie odbieram ich dyktatorsko, ale zgadzam się, że można je tak odebrać. Za moich czasów Senat nie był ciałem oponującym. Jak były sprzeciwy, to w jakichś grupach interesów. Jeżeli przed Senatem wyartykułowałem w sposób logiczny swoje decyzje, to najczęściej była akceptacja. Przez moje cztery kadencje nie żyłem w konflikcie z Senatem. Oczywiście były wcześniej konsultacje z Radami Wydziału, z Dziekanami.

To wrażenie dyktatorskie może wynika z tego, że często oceniamy decyzje rektorskie, nie widzimy Senatu i obarczamy pełną odpowiedzialnością Rektora. Za tym kryje się ciężar/brzemie odpowiedzialności.

Zdecydowanie tak, Rektor ponosi odpowiedzialność za wszystko, a sam wie, ile decyzji jest sprawą kompromisu, ile interesów należy pogodzić.

Obecny Rektor, profesor Marcin Berdyszak zdobywał pierwsze doświadczenia władzy – przyjemności i trudy – gdy Pan był Rektorem. Jakie ma Pan rady i przestrogi dla młodszego kolegi?

Tak, to była moja świadoma decyzja, zaproponować Marcinowi bycie prorektorem, to świetna osoba, organizator, artysta.

Rady: żeby robił wszystko po swojemu, żeby nie poddawał się żadnym naciskom, podszeptom, żeby po prostu był sobą.



A przestrogi?

[*zastanowienie i z uśmiechem*] Żeby bardzo starannie przyglądał się wszystkiemu, co mu pracownicy i ludzie wokół mówią i podsuwają, żeby uważał na nieszczerłość.

Sam Pan wspominał, że po tych dwóch pierwszych kadencjach najważniejszym doświadczeniem byli ludzie, zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym. Inaczej był Pan odbierany jako Rektor niż wcześniej?

Tak, ze śmiechem opowiadam znajomym, że kiedy byłem Rektorem, wszyscy się do mnie miło uśmiechali, jak przestałem być, to niektórzy z nich przestali mówić „dzień dobry”, gdy zostałem ponownie Rektorem – sytuacja znowu się powtórzyła. Jest taka anegdota o Gustawie Holoubku, kiedy przestał być dyrektorem Teatru Dramatycznego, w 1983 roku, po decyzji władz zrobił zebranie pracowników, powiedział, że żałuje, bo nie jest już dyrektorem, ale jednego żałuje najbardziej, że teraz nikt nie będzie się śmiał z jego dowcipów. Podobnie ja, przede wszystkim żałuję, że nie jestem Rektorem, bo koledzy przestali się śmiać z moich dowcipów.

Na zakończenie naszej rozmowy, chciałabym Pana poprosić o życzenia dla Akademii, jest Pan osobą, która jak nikt inny zna bolączki i sukcesy Szkoły. Czego Pan Profesor życzy Akademii z okazji jubileuszu 90-lecia?

Mogę powiedzieć o moim marzeniu: żeby Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu był uczelnią łączącą wiele sztuk. Nazwa oddawałaby istotę sprawy. Uniwersytetu Artystycznego kształcącego w zakresie sztuk plastycznych, filmowych, teatralnych i muzycznych – tego bym życzył naszej Uczelni.

Jak słyszę, Pan Profesor posiada ciągle wizję przyszłości Uczelni, bardzo dziękuję za rozmowę. ■



Przystanek po drodze

Z Izabellą Gustowską rozmawia Justyna Ryczek

Z okazji jubileuszu Szkoły chcemy porozmawiać z osobami, które są związane z nią od wielu lat, często łączą doświadczenie studenckie i profesorskie. Należysz do takich osób. W 1967 roku zdawałaś do naszej Szkoły, wtedy była to zupełnie inna placówka. W jaki sposób odbywała się rekrutacja? Czy egzaminy wstępne przypominały dzisiejszy sprawdzian kwalifikacyjny?

Raczej trudno porównywać mój egzamin ze sprawdzianem, chociaż istnieje pewne podobieństwo. Była teczka, egzamin z malarstwa i rysunku, z malarstwa – martwa natura, z rysunku – postać. Zdawaliśmy również historię sztuki – pisemnie i ustnie, oraz język, ja – francuski. Zdawałam na grafikę warsztatową i na egzaminie specjalistycznym były dwa tematy do zrealizowania.

A wyniki egzaminu?

Gwiazdą nie byłam. Niestety, miałam o jeden punkt mniej od ostatniej osoby, która dostała się na obleganą wówczas grafikę, ale ponieważ na architekturze wewnątrz był niedobór, zaproponowano kilku osobom, w tym mnie, studiowanie na tym kierunku. Odbyłam rozmowę z ówczesnym Rektorem Stanisławem Teisseyrem, który zapowiedział, że pod żadnym pozorem nie będę mogła przenieść się na grafikę. Trudno było dostać się do Szkoły, więc zdecydowałam się podjąć studia i strasznie się przez rok męczyłam. Musiałam uczyć się: materiałoznawstwa, geometrii wykreślnej, matematyki, a ja od takich przedmiotów chciałam uciec. Z drugiej strony jednak, spędzałam dużo czasu w pracowni rysunku i malarstwa. Wspólnie z innymi, między innymi z Wojtkiem Müllerem, zorganizowaliśmy dodatkowe lekcje z modelką, a opiekun naszego roku profesor Andrzej Kurzawski kibicował mi i wspierał, widząc progres w mojej pracy. Po roku znalazłam się na wymarzonej grafice.

W samym przeniesieniu pomógł profesor Tadeusz Brzozowski, mnie i Katarzynie Bersz. Mówię to dlatego, żeby podkreślić, iż koleje losu bywają różne i jeden egzamin wstępny jeszcze wszystkiego nie przesądza.

To również pokazuje, jak niewiele mówią egzaminy wstępne, są one połączeniem wiedzy, umiejętności i szczęścia, w pewien sposób jest to loteria.



W pracowni grupy Od Nowa. od lewej: Irmina Felińska, Krystyna Piotrowska, Andrzej Piątek, Józef Drażkiewicz, w środku: Wojciech Müller, Izabella Gustowska, Grzegorz Marszałek, 1979

Z pewnością tak, chociaż ważny był kanon, który panował na Uczelni – kanon realistyczny ustawiony pod kątem manualnych zdolności, moim atutem była wyobraźnia i czytanie.

W tamtym czasie Szkoła była bardzo tradycyjna, akademicka, królowało myślenie poprzez technę, podkreślano zdolność wykonawczą.

Co tu dużo mówić, to odzwierciedlało spojrzenie na sztukę generalnie, pokazywało sposób traktowania sztuki w Polsce w tamtych czasach.

Akademicki wzorzec kształcenia panował jeszcze przez pierwsze dwa lata studiowania. Chociaż osobiście miałam szczęście i trafiłam do pracowni profesora Brzozowskiego, który jeździł, widział, co się dzieje w sztuce, a także stawiał na indywidualności. Kontakt z Nim dużo dawał, robił bowiem rzeczy, które dziś są normą. Miał swój pokój za biblioteką, wtedy umiejscowioną w budynku głównym na dole, gdzie dziś są pracownie rysunku, tam spotykał się ze studentami, z asystentami, rozmawiał z nami, dyskutował o sztuce. Na spotkania przynosił książki, które nam pożyczał, mówił o zupełnie nowych sprawach. Drugim szczęśliwym zbiegiem okoliczności było to, że profesor Teisseyre, który przecież także był człowiekiem o dużej świadomości, posiadającym rozległą wiedzę o kulturze obszaru francuskojęzycznego, a przypomnijmy, że Paryż był ścisłym centrum, postanowił ściągnąć do Szkoły najlepszych i młodych artystów. Na grafice warsztatowej zatrudnił Lucjana Mianowskiego, Zbigniewa Lutomskiego, Andrzej Pietscha, a następnie Tadeusza Jackowskiego. To było szczęście i przyjemność studiowania u takich ludzi, chociaż patrząc z perspektywy czasu, oni także byli klasykami, w relacji z rozwijającym się nurtem sztuki konceptualnej.

Jeszcze na moment zostaniemy w przeszłości. Pochodzisz z Poznania, jakie były powody zdawania do poznańskiej szkoły? Czy to był przemysłany, świadomy wybór, czy podyktowany jedynie czynnikiem ekonomicznym?

Mój wybór zdecydowanie był uwarunkowany ekonomicznie, studiowanie w innym mieście w ogóle nie wchodziło w grę.

Czy z perspektywy czasu nie żałujesz tej decyzji, uważasz, że inna Akademia, na przykład warszawska czy krakowska z bardzo silnie rozwiniętą grafiką, nie byłaby lepszym wyborem?

Nie, nie żałuję, to był dobry wybór, ze względu na ludzi uczących w Szkole. Chociaż muszę się przyznać, że po dyplomie rozważałam wyjazd do Warszawy, zdawałam sobie sprawę, że tam znajduje się centrum, ale

z przyczyn ekonomicznych to również nie było możliwe. Myślałam tak-
że o studiowaniu w szkole łódzkiej, miałam ochotę pójść na reżyserię, ale
ponownie zdecydowały powody ekonomiczne. Zaczęłam pracować, dzia-
łać i nawet jak pojawiły się późniejsze możliwości wyjazdu, postanowiłam
już zostać w Poznaniu.

**Zaraz po szkole dostałaś propozycję asystentury, działałaś także w gru-
pie artystycznej OdNowa, więc nie były to jedynie więzy szkolne.**

**Ciekawe jest to, co mówisz o szkole filmowej, w kontekście decyzji
obecnych studentów czy absolwentów Intermediów, oni także wybie-
rają studia w łódzkiej szkole, aczkolwiek głównie wydział operatorski.**

Tak, oni dzisiaj myślą poprzez medium. Ale wracając, warto powiedzieć o at-
mosferze tamtych czasów, był wtedy boom grafiki, oczywisty i niekwestion-
wany, wszystko, co docierało do nas z Zachodu, docierało przez grafikę. Ist-
niało Triennale Grafiki w Krakowie, gdzie można było zobaczyć, co się dzieje
na świecie: Amerykanów, Japończyków, u nich elementy popartu. W Polsce
nie istniało podobne widzenie, u nas panowała głęboka metafora, tradycyj-
ne techniki metalowe, chociaż trzeba przyznać, że profesorowie Mianowski
i Lutomski wprowadzili zmiany, niewyobrażalne w porównaniu do innych
uczelnii. W takiej atmosferze w 1972 roku, w pracy dyplomowej sięgnęłam
po fotografię, łącząc ją z technikami metalowymi. Profesor Jackowski chyba
nie był za szczęśliwy. Udało mi się jednak do tradycyjnych technik, akwaforty
i akwatinty, wprowadzić kliszę chemigraficzną. Było to nowatorskie myśle-
nie. A jednocześnie wraz z Mirkiem Giernatowskim, który był rok wyżej,
żeby mieć dostęp do kamery, zgłosiliśmy się do ośrodka badawczego w Sta-
rym Rynku, który zajmował się realizacją filmów BHP. Tam robiliśmy filmy
o bezpiecznym stawianiu słupów betonowych po to, żeby mieć dostęp do
kamery 16-milimetrowej. I używając klisz fotograficznych, nakręciłam swój
pierwszy film, który wświetliłam w obraz – mówię to, ponieważ Dominik
Lejman zrobił to później, po wielu latach. Na dyplomie z przesłaniem prze-
wodnim „Przypomnienie/Powtórzenie” pokazałam film wświetlony w obraz,
grafiki powstałe z użyciem fotografii i obrazy wypukłe z zastosowaniem płót-
na światłoczułego, które sprowadzałam z Niemiec (z NRD).

Było to dyplom nowatorski, zarówno od strony technicznej, jak i myśle-
nia o sztuce. To była kwestia intuicji i przyzwolenia ze strony promotora,
bowiem trzeba wiedzieć, że w szkole była mocno rozwinięta nowa figura-
cja. Gwiazdami byli Paweł Kromholz, Norbert Skupniewicz, a nie Jarosław
Kozłowski. Miało się wrażenie, że tak będzie zawsze, że taki porządek arty-
styczny będzie trwał wiecznie. Dlatego przyzwolenie na taki dyplom także
wymagało pewnej odwagi.

Zaraz po dyplomie zostałam asygentką Alfonsa Gielniaka w pracowni rysunku, gdzie podkreślano znaczenie rzemiosła. Głoszono tradycyjne podejście do sztuki.

Ale ponownie miałam szczęście, ponieważ profesor Gielniak lubił życie towarzyskie, często był nieobecny i rzucił mnie na głęboką wodę, musiałam wiele zajęć prowadzić sama, co było bardzo mobilizujące. Nie chciałam się nudzić, rysunek trwał od godziny 15 do 20, trzy razy w tygodniu, więc wymyślałam różne sytuacje, na przykład ubrałam modelkę w pomarańczową kamizelkę ratunkową, wyświetlałam na nią slajd czy włączałam radio. W innych tradycyjnych pracowniach ustawiano modelkę wspierającą się na kijku. Udało mi się, bo profesor Gielniak dał mi wolność.

Udało mi się także, ponieważ do Szkoły przyjechał profesor Emilio Vedova. W tym czasie trwała wystawa dyplomów, spodobał mu się mój i zaprosił mnie do siebie, do Wenecji. To był 1973 rok, dziwne czasy. Nie mogłam dostać paszportu, uzyskiwałam go dopiero z pomocą profesora Gielniaka. Ale przez to pojechałam później, nie jesienią, tylko na wiosnę. Nie wysłałam nawet żadnego telegramu do Vedowy, tylko zjawiłam się pod drzwiami jego pracowni. To był bardzo dobry wyjazd, ze względu na doświadczenia artystyczne, ale także, że był to mój pierwszy, prawdziwy wyjazd na Zachód.

To, co mówisz, jest dla młodych osób zupełnie niezrozumiałe. Problem z wyjazdem zagranicznym przy ich doświadczeniu swobodnego poruszania się, jest zupełnie przebrzmiałą i zamierzchłą opowieścią.

Tak, zdecydowanie, ale dla mnie osobiście to było bardzo ważne wydarzenie, nie tylko Wenecja i kontakt z Vedową, niekwestionowanym artystą. Mając bardzo mało pieniędzy, jakieś 50, 100 dolarów, ale otwarty bilet, postanowiłam skorzystać z tego i zobaczyć inne miejsca. Udałam się do Florencji, Rzymu, a później do Paryża. Po raz pierwszy mogłam zobaczyć sztukę zgromadzoną w muzeach, przebywać z nią tak blisko. To było coś niesamowitego.

Z pewnością to musiało być wielkie i niezapomniane przeżycie, przecież musimy pamiętać, że poznawanie historii sztuki polegało głównie na oglądaniu biało-czarnych reprodukcji i przekazywaniu wiedzy książkowej.

Muszę tu podkreślić, że my mieliśmy historię sztuki z profesor Alicją Kępińską i ona robiła to naprawdę super. Posiadała liczne kontakty, możliwość obcowania z artystami, ogromną wiedzę i zawsze starała się oprócz podstawowych wiadomości przemycić nam bardziej współczesne widzenie, to, co sama zobaczyła czy przeczytała.



W naszej rozmowie często podkreślasz wartość kontaktu z osobami w Akademii. Zaznaczasz wyraźnie wartość ludzi, których cechuje otwartość spojrzenia na sztukę, posiadanie wiedzy o sytuacji obecnej, w ówczesnych czasach.

Tak, mocno podkreślam rolę ludzi inteligentnych i takich, którzy mieli kontakt ze sztuką w tym lichym okresie czasu, otwartych na różne aspekty. W tamtych czasach osób, które mogły coś powiedzieć o sztuce współczesnej nie było tak dużo.

Oprócz tej wiedzy ważna była również otwartość na młodych, wola czy świadomość dopuszczenia Was, młodych, do głosu.

Tak, profesor Jackowski na przykład nie przepadał za tym, co robię, ale słuchał mnie, dyskutował ze mną, z pewnością duży wpływ miał Mianowski, bardziej otwarty na poszukiwania fotograficzne. A pomimo tego dostałam wyróżnienie. Z reguły takie wyróżnienie było jedno na danej specjalności, wtedy wyjątkowo dano dwa, dla Wojtka Müllera i dla mnie. Wtedy to wyróżnienie miało swoją wagę, rangę.

Nadmiar produkcji wyróżnień działa na niekorzyść samych zainteresowanych. Jak wszyscy są wyróżniający się nikt się nie wyróżnia.

Już jako asystentka miałaś wiele pomysłów, myślę, że nigdy tych pomysłów Tobie nie zabrakło. Mogłaś sprawdzać się w różnych rolach, przez pewien czas byłaś prorektorem naszej Uczelni. Rektorem został profesor Witold Gyurkovich. Jak wspominasz tamten okres, lata 1987–1990, dość specyficzny, czas zmiany systemowej w Polsce?

No cóż, nie było łatwo, trudny okres w Polsce, wiele zmian, no i bardzo dużo pracy, ale dobre, aczkolwiek ekstremalne doświadczenie, na przykład pracy w zespole prawie całkowicie męskim. Udowodniłam sobie samej, że daję radę, mimo permanentnego braku czasu zrobiłam swoje, może nawet najlepsze, prace. Brałam udział w Biennale weneckim i w wystawie Expressiv. Ale te 3 lata całkowicie wyleczyły mnie z miłości do stałej pracy administracyjnej.

Po kilku latach wraz z kolegami powołaliście Katedrę Intermediów, a przede wszystkim nowy unikatowy kierunek – Intermedia. Czym była podyktowana ta decyzja?

Zapewne wpływało wszystko, co działo się w określonym momencie, fascynacja mediami, które wkraczały coraz silniej we wszystko, każda z osób zaangażowanych w powstanie Katedry korzystała z różnych mediów. Leszek Knaflewski był już wciągnięty w działania audialne. Sławek Sobczak, który jako pierwszy miał komputery, rozpoczynał pewne realizacje z ich użyciem,

Antoni Mikołajczyk i Marek Wasilewski byli związani trochę z wideo, trochę z fotografią. Ale preludeum był grant na zakup sprzętu komputerowego, który dostaliśmy ze Sławkiem. To wszystko działo się na rysunku, a tam było duże przyzwolenie na eksperyment. Kierownikiem Katedry był Kozłowski, w jego pracowni i w naszej – z Andrzejem Peplńskim, który był moim pierwszym, chociaż właściwie drugim, asystentem – powstawały prace medialne, filmowe, audialne i inne. Kolejnym asystentem w mojej pracowni został Sławek Sobczak, który był bardzo zaawansowany technologicznie. Z grantu kupiliśmy kamerę, aparat fotograficzny, dwa czy trzy komputery – to była technologiczna podstawa do utworzenia Katedry. Powstał zespół, który doprowadził do powołania Katedry, a następnie kierunkowi, chociaż dopiero za drugim razem, pierwszą próbę mocno oprostował profesor Kozłowski, co dziwne.

Jeżeli chodzi o moją decyzję personalną, to musiałam ją przemyśleć, mogłam bowiem spokojnie zostać na rysunku, który dawał już pewien komfort pracy albo wejść w nowe struktury. Uznałam, że ze względu na otwarcie, szerokie możliwości pojawia się szansa na eksperyment. Bałam się trochę technologicznych przeszkód, braków, ale to była szansa zrobienia czegoś nowego. Poza tym podobał mi się zespół, wszystko dawało gwarancję, że nie będzie nudno. Daliśmy studentom sporo wolności, to zmienia pracę. Chociaż po iluś tam latach jest trudniej niż na początku. Wtedy panowała euforia.

To zrozumiałe, po kilku latach działania przychodzi czas na refleksję. Pojawia się krytycyzm, przemyślenia, nie ma już hurraoptyzmu obecnego na początku.

Powołanie Katedry do życia było dodatkowo wypełnieniem wieloletniej luki, materiału było dużo, przyjeżdżały osoby z zagranicy, Gary Hill dostał doktorat *honoris causa*, studenci brali udział w konkursach, wygrywali je, pojawiły się pierwsze świetne dyplomy.

Dzisiaj jest trudniej.

Zmiany są rzeczą naturalną, zmieniają się studenci, mają inne oczekiwania, potrzeby. Sam system kształcenia również wymusza pewne przekształcenia, szczególnie teraz, gdy przechodzimy na system boloński, czyli wprowadzamy model 3+2. Jesteście pionierami nowego systemu na studiach stacjonarnych, już w tym roku mieliście nabór na studia magisterskie. Jaką masz refleksję po pierwszych doświadczeniach?

Byłam ciekawa, ile osób zostanie, kto będzie kontynuował magisterskie studia. Została tylko jedna osoba, chociaż trzeba przyznać, że nie był to mocny rok...

Przepraszam, że wejde Ci w słowo, ale czy nie uważasz, że jest to sytuacja naturalna? Nie wiadomo, dlaczego większość z nas założyła sobie, że pozostanie nadal przez 5 lat studiów z tymi samymi osobami, jedynie z dodatkowym dyplomem robionym pośrodku, tymczasem większość osób po licencjacie będzie zmieniała kierunek studiów, co przecież jest założeniem systemu.

Tak, zgadza się, ale optymistyczne jest to, że kilka osób poszło do bardziej wyspecjalizowanych szkół. I mile nas zaskoczyło, że ludzi zdających było bardzo dużo, z różnych ośrodków, po różnych kierunkach. Mieliśmy z czego wybierać. Dobrze, gdyby to się utrzymało, chociaż będzie coraz trudniej, bo teraz jesteśmy w uprzywilejowanej sytuacji jako jedyni, ale coraz więcej uczelni będzie powoływało intermedia i ludzie się rozejdą. Chociaż, oczywiście, my mamy renomę. Musimy dbać o jakość naszej oferty.

Taka troska powinna być obecna w całej Akademii. Jak na razie mamy dobrą ocenę, jesteśmy postrzegani jako uczelnia otwarta, nowatorska. Czym według Ciebie jest Akademia dziś? Jaka jest jej rola? Zapewne odpowiedź nie jest łatwa.

Tak, to trudne pytanie. Trzeba powiedzieć dwie rzeczy. Kiedyś Akademia była wyspą, w mizerii naszego ustroju, możliwości, które były, więc ludzie się integrowali, trzymali razem, by wspólnie coś budować. Teraz takich wysp jest wiele, wzrosła także liczba możliwości. Inne jest wykształcenie ludzi, świat jest otwarty, nieskończony. Zmienia się postrzeganie edukacji w ogóle. To jest przystanek po drodze, nie ma wielkiego przywiązania ani do wykładowców, ani do budynków, sprzętu, do niczego, to jest chwila. Za moment znajdują się w Berlinie, co zdolniejsi w Nowym Jorku i oni sami o tym wiedzą, dlatego muszą mieć pęd na wykreowanie własnej drogi, my jesteśmy potrzebni po to, żeby im w tym pomóc. Na razie, patrząc po dyplomantach, radzą sobie. Idą dalej, rozwijają się, robią kariery, niektórzy europejskie, czasami nawet kariery światowe. Nie wiadomo, na ile jest to udział ludzi uczących, a na ile samorodne talenty. Nigdy tego precyzyjnie, procentowo nie wyliczymy.

Na pewno można powiedzieć, że Szkoła jest niezła, a to z kilku powodów. Po pierwsze, zawsze była szkołą „prowincjonalną” – w dobrym znaczeniu, nigdy nieobciążoną akademickim statusem, na przykład Matejki, jeśli już były tu tak zwane wielkie nazwiska, to takie jak Piotr Potworowski, czyli ludzie otwarci. Akademia w Poznaniu także nie ponosiła ciężaru bycia stołeczną placówką. Kolejny powód to dbanie o dobrą kadrę, w pierwszej kolejności osoby, które zatrudnił Teisseyre, po nich przyszli następni: Bruszewski, Mikołajczyk, Kluszczyński – wnieśli wiedzę z filmu, fotografii. Zawsze były tutaj ciekawe osobowości.



Montaż wystawy prac studentów ASP. Od lewej: Piotr Czech, Berata Nowicka, Izabella Gustowska,
Madryt 1992

Mówisz o osobach z przeszłości, a teraz nie ma osobowości?

Mówię o osobach spoza, z zewnątrz, później pojawiło się sporo osób wykształconych już w Szkole. Ludzi stąd. Na szczęście wykładowcy nie zamykają się w tym tyglu, chociażby wskazując Lejmana czy Bałkę, to są ciekawi artyści, którzy dobrze zaistnieli, a są z zewnątrz. Dobrze byłoby, gdyby w każdej katedrze była jedna osoba z zewnątrz, to doskonale dodaje pozytywnej energii wymianie pomiędzy ludźmi.

Wcześniej mówiłaś o tradycyjnie rozumianej akademickości, jak dzisiaj określiłabyś akademickość Akademii?

Niewątpliwie istnieje kontynuacja tradycyjnej akademickości, nie wszyscy są poszukujący i otwarci, nastawieni na czas współczesny.

Niewiadomo, czy byłoby to dobre, przecież są różne osoby i niektórzy bardziej odnajdują się w tradycji.

Tak, tym bardziej, że jak wszyscy byliby otwarci, to nie byłoby żadnego wyboru. Myślę, że akademickość to rodzaj hybrydy, posiada swoje plusy i minusy, jako hybryda ma swoją zmienność. Dobrze, że tak jest. Trzeba liczyć na jakąś świadomość ludzi, na ich wybór. Nie wiem, czy ta świadomość istnieje, może bardziej ma charakter kularowo-szeptany, ale dziś można sprawdzić każdego, z kim mamy do czynienia. Myślę, że dobrze być na Uczelni, która ma hybrydalną naturę, to zapewnia, że nie będzie stagnacji, tylko nieustanny ruch. Myślę, że interesujące rzeczy, które się dzieją, wiążą się z czasami, w których żyjemy, dziś *design* wydaje się bardzo ciekawy.

Kiedy mówiłaś na początku o wolnych miejscach na architekturze wewnątrz, pomyślałam o sytuacji dzisiejszej, zupełnie innej – to najbardziej oblegany kierunek. Wszystko zmieniło się w dość krótkim czasie.

Wydaje mi się, że w tej chwili rzeczywistość, jaka jest w danym kraju, rzutuje na to, co się dzieje i co ludzie wybierają. Będą się wzmacniać te dziedziny, które mają szansę na rozwój, *design* właśnie, grafika użytkowa, z preferencją na komputerowe realizacje, film animowany, który coraz bardziej będzie wchodził w relacje reklamowe i intermedia, chociaż one nie mają czystego, ścisłego użytkowego przełożenia. Założenie mamy takie, że kształcimy artystów, ale naturalnie możemy zmienić nasze założenia...

Nic nie jest aksjomatyczne.

Wpływ rzeczywistości widać w przemianie systemu kształcenia, o której mówiliśmy wcześniej, przecież stopień licencjacki jest stopniem zawodowym, dopiero studia magisterskie pozwalają na bardziej swobodny

rozwój. Mówimy o zmianach, wobec tego nie mogę nie spytać o jeszcze jedną istotną zmianę. Co myślisz o przyjęciu nazwy: Uniwersytet Artystyczny?

Zdaję sobie sprawę, że nazwa Uniwersytet lepiej funkcjonuje w obiegu międzynarodowym, chociaż jestem przywiązana do Akademii. Takie mniejsze enklawy, szkoły artystycznej nie powinny się wstydzić tej nazwy. Ale nie rozdierałabym szat w żadną ze stron, jak się to wyliczy ekonomicznie, brzydko mówiąc, jak będzie lepiej, bo dostaniemy więcej pieniędzy czy wejdziemy w inne relacje, taka decyzja powinna zapaść.

Czy to, że pracujesz na uczelni, dla Ciebie jako artystki z dużym dorobkiem, określonym miejscem w sztuce, daje coś? Czy wpływa na Twoją sztukę?

Wiesz, bezpośrednio nie, ale pośrednio – na pewno. To jest kontakt z ludźmi, bez przerwy słyszę, co ktoś robi, co widział, słyszał. To jest dobre, rozszerza moje możliwości percepcyjne, nie miałabym przepływu różnorodności, poza tym każde pokolenie wnosi coś nowego. Z pewnością są dobre i złe strony pracy na uczelni.

Kontakt z nowymi osobami, z nowym widzeniem jest pozytywny.

Tak, ale jednocześnie zastanawiasz się, zaczynasz myśleć o samej sztuce, o wartościach. Czym jest sztuka dla mnie, jako osoby dojrzałej, a czym dla młodego pokolenia? Jaka jest wartość młodości? Co jest warte moje doświadczenie? Czasami myślę, że nic nie jest warte.

A czy to, że jesteś belfrem, przeszkadza tworzyć, czy praca odrywa od tworzenia?

Nie, ale wolałabym pracować w jednym miejscu, pracę w drugiej placówce podjęłam z przyczyn czysto ekonomicznych. Robię coś, muszę wyjechać na kilka dni, a zdecydowanie wolałabym ten czas poświęcić dla siebie, na własną pracę. Tym bardziej, że mamy coraz mniej czasu, marnujemy go.

Przypomniało mi się, że ostatnio dużo mówi się o urzędniczym, papierowym charakterze naszej Akademii. Musimy wypełniać coraz więcej dokumentów, coraz bardziej pasujemy do odpowiednich szablonów.

Cały świat bardziej się porządkuje, wcześniej żyliśmy bardzo dziwnie, poza wszelkim porządkiem, w iluzji, teraz to zmieniamy. Rzeczywistość nabiera odpowiednich ram, one czasami wprowadzają porządek, a czasami jedynie znamiona porządku. Decyzje były przesunięte, podejmowano je bardziej koleგialnie. Teraz człowiek mocniej odpowiada za swój los. A charakter urzęd-

niczy wiąże się także z rozrostem naszej szkoły, musimy kategoryzować, bo inaczej nie ogarniemy całości. Ale nie uważam, żeby to było złe, a wręcz odwrotnie, to również porządkuje nas samych, nasze życie. Pilnowanie czasu.

Czyli dzięki kolejnym sylabusom i innym papierom, które musimy oddać na czas, mniej go marnujemy?

I tak marnujemy czas.

Czy chodzenie do Akademii jest marnowaniem czasu?

Nie, nie, uważam, że jest to fajna i znacząca rzecz, która wydarzyła się w moim życiu.

Bez różnicy, jak będziemy się nazywać, to prawdopodobnie wokół Szkoły będą funkcjonować galerie. Przez długi czas byłaś związana z Galerią ON, odpowiadałaś za jej program, działanie. Nie pytam o historię ON-u, bo została ona już dość dobrze opisana, ale w kontekście Twoich związków z Galerią, jak oceniasz działalność galeryjną powiązaną ze Szkołą? Czy powinna ona ograniczać się do szkoły?

Jestem zdania, że im więcej rzeczy będzie zewnętrznych, a tylko wspomaganych ekonomicznie przez Uczelnię, tym lepiej, nie tylko galerie, ale „Zeszyty Artystyczne”, inne wydawnictwa, profesorowie wizytujący, festiwale – to wszystko, co obudowuje, to dodaje własnej energii. Nigdy tego typu działalność nie powinna być *stricte* związane ze szkołą, bo stanie się hermetyczna bez przepływu, a ludzie bardziej świadomi, nie będą chcieli wystawiać w takich miejscach. A z drugiej strony miejsc alternatywnych jest tyle, że jakakolwiek galeria czy inicjatywa powinna być profesjonalna. Choćby związki ze szkołą będą zawsze, nie tylko formalne, ale i ludzkie.

Ale jako pola do eksperymentu takie miejsca są ważne, tylko osoby za to odpowiedzialne powinny być rotacyjne.

Bardzo dziękuję za rozmowę. ■

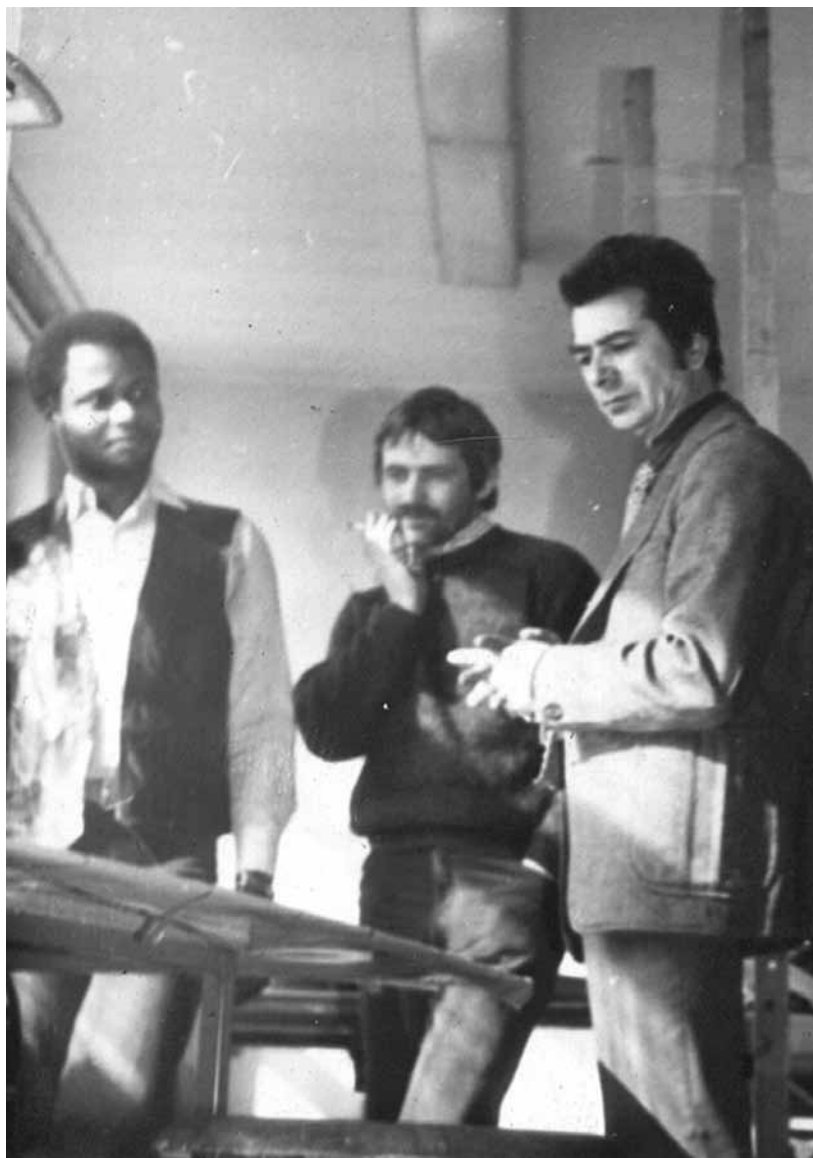


Dzisiaj nikt nie wie, co to jest przeprócha...

Z Piotrem C. Kowalskim rozmawia Marek Wasilewski

Piotrze, jak to się stało, że zacząłeś studiować w PWSSP? Skąd to się wzięło, że pomyślałeś o tym?

To nie ja pomyślałem, pomyślał o tym mój nauczyciel w szkole podstawowej w Mieszkowie koło Jarocina, Kazimierz Grobelny, który uczył rysunków, rosyjskiego i wf-u jednocześnie – tak różnych przedmiotów, których inni nie chcieli chyba uczyć. To on zauważył, że maluję i rysuję więcej niż inni. Miałem iść do technikum kolejowego, miałem być kolejarzem, tak jak mój ojciec i dziadek, ale on powiedział moim rodzicom w ostatniej, siódmej klasie, że powinienem iść do liceum plastycznego imienia Kenara w Zakopanem. Skończyło się na tym, że zdawałem do liceum plastycznego w Poznaniu. Wtedy, mieszkając w Mieszkowie, w ogóle nie zdawałem sobie sprawy, że jest takie liceum, że są takie studia. Na egzaminach wstępnych miałem teczkę, a w niej pełno rysunków i obrazków, ale u nas była taka moda, że to nauczyciel się podpisywał na pracach obok oceny – czyli w moim przypadku zawsze 5 plus i Grobelny, a nie autor – więc było zamieszanie: pan się nazywa Kowalski, a tu wszędzie Grobelny, Grobelny... W liceum plastycznym, w pierwszej klasie każdy z uczniów był inny, ale szybko mnie, jak i innych kolegów nauczono poprawnie malować i rysować, tak że w trzeciej klasie malowałem i rysowałem już tak jak wszyscy. Dochodziło do tego, że po powrocie z przerwy nie mogliśmy czasami dojść, który rysunek jest czyj, który mój, a który kolegi. Po ukończeniu liceum nie dostałem się na studia, zresztą z mojej klasy nikt za pierwszym razem się nie dostał. Przez pół roku pracowałem w teatrze w Gnieźnie jako plastyk, statysta i maszynista. Statystą byłem w sztuce Alfreda de Musseta pod tytułem „Nie igra się z miłością” w reżyserii Ireny i Tadeusza Byrskich. Doskonale to pamiętam, gdyż aż 50 razy statystowałem, ale na afiszu nie ma mojego nazwiska, jestem jako „I Inni”, a właściwie to powinno być „I Inny”, bo byłem jedynym statystą. I być może do dzisiaj pracowałbym w tym teatrze, ale zostałem powołany do wojska. Byłem dwa lata w Garnizonie Krosno Odrzańskie. Byłem tam tak zwanym plastykiem pułkowym, często wieszałem flagi czerwone oraz biało-czerwone, a także pisałem hasła takie jak: *Bądź czujny – wróg czyha* i *Ludowe Wojsko Polskie stworzyła Partia i ona jest źródłem jego męstwa*. Potem dostałem się do PWSSP,



Asystent Piotr C. Kowalski, docent Jan Gawron i student Billy Moro-Way, PWSSP 1977

na grafikę. Pamiętam, że na teczce w czasie egzaminów miałem numer 100 i pani docent Kapela-Rzyska, która była wówczas sekretarzem egzaminów wstępnych, powiedziała: *O, to bardzo szczęśliwy numer, na pewno się pan dostanie*. I miała rację. Moi koledzy z liceum, z klasy, tacy jak na przykład: Grzegorz Nowicki (obecnie profesor prowadzący pracownię na Wydziale Grafiki), Józef Nowicki, Włodek Mazanka i Broniek Modrzyński studiowali tam już od dwóch lat, mogłem się więc wielu rzeczy od nich dowiedzieć, gdzie jest ciekawie, gdzie nie, kogo słuchać i tak dalej. Pierwsze dwa lata studiowałem grafikę (bo podobno łatwiej się było dostać). W czasie wakacji, będąc w Jarocinie, zupełnie przypadkowo spotkałem na rynku tego mojego nauczyciela rysunków z Mieszkowa, Grobelnego. Chwilę porozmawialiśmy, zapytał, co robię, powiedziałem, że studiuje, że jestem na grafice na PWSSP w Poznaniu. Kiedy usłyszał „grafika”, zaczął na mnie prawie krzyknąć: *Ty jesteś malarzem, a nie grafikiem! Ty powinienes obrazy malować, a nie grafiki odbijać!* I wtedy, w czasie wakacji, za jego namową przenieśliśmy się na malarstwo. On mi wtedy bardzo pomógł, bo nie mogłem się zdecydować pomiędzy litografią, drzeworytem czy metalem. W PWSSP na pierwszym roku rysunek był z docentem Andrzejem Kurzawskim, a malarstwo prowadził adiunkt Jan Gawron, często pojawiali się tacy profesoro- wie jak Eustachy Wasilkowski i Marian Szymański.

Który to był rok?

To był rok 1973. Kiedy opowiadam, jakie wtedy się robiło korekty, to ludzie nie wierzą. Jak chcesz, to tobie mogę powiedzieć, ale i tak to wykreślił! [*śmiech*] Wtedy w szkole były autorytety, na przykład wspomniany już profesor Szymański, który podczas korekty brał pędzel i malował na pracy studenta, potrafił tak robić przez godzinę, żeby nam pokazać, jak należy malować martwą naturę, a my wszyscy staliśmy z boku, przyglądaliśmy się, i się „uczuliśmy”, oczywiście. Docent Alfons Gielniak w trakcie robienia korekt zawsze palił papierosa i puszczał kółka, mało się odzywał – po prostu nie chciał przeszkadzać w rysowaniu – a asystentką u niego wtedy była Iza Gustowska. Ona już wówczas była KIMŚ, podobnie jak Michu Ratajczyk, i Paweł Kromholz – to były osobowości, którym bardzo zazdrościliśmy. Profesor Stanisław Teisseyre, u którego potem byłem w pracowni malarstwa, też lubił malować, ale raczej rzadko, i oczywiście nie cały obraz, on stawiał tylko jedną plamę, wcześniej długo mieszając. Często też mówił tak (swoim grubym, donośnym głosem): *Gdzie pan ma czysty pędzel? Proszę podać paletę. Nie ma pan kraplaka? Proszę pożyczyć, każdy malarz musi mieć kraplak!*

Co to jest kraplak?

Lazur alizarynowy. Profesor mieszał studentowi, na przykład Jackowi Martyniukowi odpowiedni kolor i potem kładł na obrazie taką plamę, w prawym dolnym narożniku – pamiętam to doskonale – następnie odszedł parę metrów do tyłu, popatrzył, nieco przysłonił lewą ręką i powiedział: *O! teraz jest obraz dobry, ustawiony po malarsku*, i dodał jeszcze: *tylko wytrawny malarz jest w stanie zrobić plamę odpowiedniego koloru i położyć ją w odpowiednim miejscu!* Profesor Teisseyre nie tylko wiedział, gdzie należy położyć dany kolor, on również wiedział, w którym momencie należy przestać malować obraz, żeby go nie zabić i mógłbym w tym miejscu przytoczyć kilka konkretnych przykładów.

To było jednak efekciarstwo, prawda?

No, nie wiem, wówczas wydawało nam się, że jedną plamą można było naprawić obraz, gdyż z takim przekonaniem i zaangażowaniem profesor to robił, przecież on był dla nas wielkim autorytetem.

...ale dzisiaj Ty chyba nie robisz takich korekt!

No nie... w ten sposób – nie.

U kogo robiłeś dyplom?

U profesora Teisseyre'a oraz docenta Jana Gawrona, ale wtedy w szkole uczył też profesor Zdzisław Kępiński – wszyscy mówili na niego Kępina albo Dziadek – i wszyscy wiedzieli, że to jest najlepsza pracownia malarstwa i do niej chciałem się zapisać, ale kiedy byłem na drugim roku, Kępiński zmarł i miał go zastąpić Artur Nacht-Samborski, ale on także zmarł w międzyczasie. Rektor Teisseyre zawsze ściągał do szkoły najlepsze nazwiska. Obecnie w Galerii „Arsenal” jest duża wystawa obrazów Nachta Samborskiego¹. Na wernisażu był jego bratanek Roman Wachs, rozmawiałem z nim o Samborskim, o tym, że miał uczyć w Poznaniu, a on na to: *Tak, tak cieszył się bardzo z tego zaproszenia, mało tego, gdy zmarł, to w kieszeni marynarki znalazł kopertę, a w niej prywatny list od Teisseyre'a w tej sprawie, przecież oni byli wielkimi przyjaciółmi.*

Wtedy dwie pracownie naraz – swoją i tę po Kępińskim – prowadził Tadeusz Brzozowski, wówczas jeszcze docent. Ja studiowałem u Teisseyre'a i u niego zrobiłem dyplom – ale tylko przez dwa lata jemu bardzo się podobało to, co malowałem, zawsze w trakcie korekt chwycił mnie za rękę w łokciu. Kiedyś powiedział mi: *O, pan to maluje tak jak ten rosyjski Żyd*

¹ Nacht-Samborski A., *Pamięć motywu*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań, 21.08. – 20.09.2009 [przyp. red.].

z Francji. *Wie pan, o kim myślę?* Odpowiedziałem – *Sutę* (czyli Soutine) – a on mnie poprawił: *Sutin*. Często mówił takie zdanie: *biel i olej to najwięksi wrogowie malarza*, albo powoływał się na Picassa, mówiąc: *Paweł Picasso powiedział „je ne cherche pas, je trouve”*. Korekty robił codziennie i po godzinie, dwóch wychodził do swojego rektoratu. Raz się zdarzyło, że zapomniał zabrać okularów i wrócił – i to był szok dla niego – gdyż jak on tylko wychodził, zdejmowaliśmy ze sztalug te obrazy, które malowaliśmy dla niego na zaliczenie i zaczynaliśmy malować swoje. On patrzy zdziwiony i nie wie, co jest grane, w pracowni są ci sami studenci, ale zupełnie inne prace. To mu dało dużo do myślenia. Bardzo często ni stąd, ni zowąd robił nam wykłady. Jego ulubionym tematem był Marcel Proust i jego „W poszukiwaniu straconego czasu”. Kiedyś po takim solidnym wykładzie, poszedłem z kolegami do księgarni w poszukiwaniu Prousta i kupiłem całe 7 tomów – mam je do dzisiaj – i nie żałuję. I to wszystko dzięki Teisseyre’owi. A czy dzisiaj ktoś czyta Prousta? Kiedy natomiast profesor wracał zza granicy, potrafił barwnie opowiadać o tym, co widział i kogo spotkał, na przykład o obrazach Salvadora Dalego i o samym Dalim, o Emilio Vedowie i innych oczywiście. Chodził w tę i z powrotem po pracowni i żywiołowo gestykulował w powietrzu swoimi grubymi jak pędzel paluchami – i wszyscy go słuchali w napięciu – niekiedy zatrzymywał się na chwilę po to, żeby powiedzieć jakiś cytat o malarstwie, oczywiście w oryginale po francusku. Przypomniał mi się teraz taki ciekawy epizod o malowaniu obrazów w pracowni 301 – jak chcesz, to go zamieść, a jak nie, to nie. Była sobota, czyli dzień wolny, a ja jak zwykle przyszedłem do pracowni, by malować obrazy, w ciszy i w spokoju. Ale tego dnia – jak się wkrótce okazało – nie było ani ciszy, ani spokoju. Tego dnia była jeszcze w pracowni Ewa Gruszczyńska ze Szczecina (teraz podobno jest gdzieś w Nowym Jorku). Jeszcze na dobre nie zaczęliśmy malować, a tu nagle drzwi się otwierają, wchodzi grupa wykładowców i kilka osób z administracji, ale z tej wyższej półki. Jedna z pań zwraca się do mnie i zadaje pytanie: – *Co pan tu robi?* – *Maluję obrazy* – odpowiadam (przecież to jest moja pracownia malarska). – *Ale przecież dzisiaj jest sobota, dzień wolny.* – *Mnie to nie przeszkadza, ja bardzo lubię malować w soboty, jest mniej studentów i więcej miejsca.* I co się okazało? Oni wszyscy przyszli myć okna w ramach partyjnego czynu społecznego, w rękach trzymali wiadra, miski, jakieś gąbki i szmaty. Oni myli okna, a my malowaliśmy obrazy, głupio mi się wówczas malowało, ale cóż, miałem przecież weneńską twórczą. Finał tego malowania też był niezły, gdyż po jakichś trzech godzinach, ktoś przyniósł blachę placka i zaczął częstować wszystkich w ramach regeneracji sił i my też zostaliśmy poczęstowani tym plackiem. Nie wiem tylko, czy on został upieczony w ramach czynu, czy nie.

Jak wyglądał Twój dyplom?

Powiesiłem wszystkie obrazy na jednej ścianie, ale koledzy mówili, że tak się nie wiesz obrazów. Inna część dyplomu była realizowana u docenta Gawrona, to były kompozycje figuralne robione przy użyciu żywic akrylowych na sklejkach, część z nich realizowałem w szkolnej stolarni, szlifowałem i ścierałem poszczególne warstwy (mam niektóre z tych obrazów, mogę ci przy okazji pokazać). Tak jak z początku było mi z Teisseyrem po drodze, to potem już sądziłem, że on nie czuje tego, co robię i tak jak chciałem się do tej szkoły dostać, to potem bardzo szybko chciałem ją skończyć i robić coś swojego. Ale jak teraz, po ponad 30 latach, analizuję to moje malarskie studiowanie w poznańskiej szkole, dochodzę do wniosku, że jednak największą swobodę miałem bez wątpienia w pracowni ówczesnego docenta Gawrona – nie tylko dlatego, że profesor niczego mi nie narzucał, że akceptował to, co robiłem – to jeszcze dostawałem z pracowni wszystkie niezbędne materiały, które wówczas były nowością na rynku. Bardzo lubiłem eksperyment i ryzyko – a to było możliwe w technice żywic akrylowej, gdzie rozpuszczalnikami były benzen, ksylen i toluen.

Na dyplomie otrzymałem ocenę bardzo dobrą, ale nie bardzo dobrą plus – a wtedy, w latach 70. za dyplom z wyróżnieniem dostawało się mieszkanie w nowych blokach! Władza ludowa chciała w ten sposób „kupować” najlepszych studentów, myśląc, że oni się potem jej odwdzięczą. Dostałbym mieszkanie w bloku na Winogradach, koło wieży telewizyjnej, tak jak moi niektórzy koledzy i sądzę, że malowałbym zupełnie inne obrazy, nie malowałbym tych parawanów, które powstały po to, by podzielić nasze mieszkanie, wielką przestrzeń strychu przy ulicy Granicznej. A w blokach ludzie raczej wyrzucali ścianki, a nie stawiali.

Od razu zacząłeś pracować w szkole?

Ku mojemu zdziwieniu, od razu dostałem propozycję od docenta Gawrona, żebym został jego asystentem. Doceniam to do dzisiaj. Przez 9 lat byłem u niego asystentem, najpierw w Pracowni Malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego, a potem na Wydziale Malarstwa w II Pracowni Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce. Nie wiem czy to ważne, czy nieważne teraz, ale nigdy nie należałem do partii, a profesor był wówczas sekretarzem POP i byliśmy bardzo różni pod tym kątem, ale na pewno malarstwo nas łączyło. Podobało mi się, że on to docenia, gdyż z mojego roku aż pięciu studentów zapisało się do PZPR w nadziei, że im to coś da, a na moje pytanie do jednego z nich: *Dlaczego wstąpiłeś do partii?*, usłyszałem: *Pamiętaj! W Polsce żadne stanowisko kierownicze nie może być obsadzone przez niepartyjnego*. Potem, już w latach 80. ubiegłego wieku,

mówili między innymi: *Poszedłem i rzuciłem, i pierdolnąłem im tą legitymacją w stół* – a ja mówię, że ja nie mogłem tego zrobić. – *A czemu?* – *No, bo jej nie miałem.*

„Widmo komunizmu” odcisnęło się jednak jakoś na tej uczelni.

Nie tylko na tej, ale i na innych, bo kiedy byłem na trzecim roku, Ministerstwo Kultury i Sztuki ogłosiło ogólnopolski konkurs dla studentów ze wszystkich wydziałów pod tytułem: *Lenin – Polska – polski Ruch Rewolucyjny*. Najpierw przez semestr, a potem przez cały rok musieliśmy to malować. Pamiętam jak dzisiaj, Teisseyre z Brzozowskim siedzieli obok siebie w pracowni 301 i zatwierdzali prace malarskie do konkursu. Te projekty, które mi się podobały, odrzucili, wybrali inne, jeden pod tytułem „Auro-ra”, i jeszcze inny pod tytułem „Polska”, i cały czas Teisseyre czuwał nad postępowaniem prac.

A co na to studenci?

My nie mogliśmy nic zrobić, musieliśmy malować, rzeźbić, odbijać grafiki. Rektor Teisseyre chciał, żeby jak najwięcej prac z naszej szkoły pojechało na wystawę do Muzeum Lenina, doskonale to pamiętam – i nasi studenci otrzymali wtedy najwięcej nagród i wyróżnień w porównaniu z innymi uczelniami (katalog w sztywnej okładce mam do dzisiaj). Także jeden z tych moich obrazów dostał wyróżnienie i 8 tysięcy złotych, zakupiono go do Muzeum Lenina za kolejne 7 tysięcy, on musi gdzieś tam być, chociaż tego Muzeum już dawno nie ma! Malowałem jeszcze ten drugi obraz „Polska” – takie moje gierki z Gierkiem i z tego mojego Pierwszego Sekretarza profesor absolutnie nie był zadowolony, ale kazał mi obraz kontynuować. Teisseyre mówił tak: *Musi pan namalować tak, żeby się czuło, że to jest przywódca naszego narodu, którego wszyscy kochamy i to musi być dobrze namalowane, a jak pan nie potrafi, to niech pan poprosi Kromholza* (Paweł Kromholz był wówczas asystentem w pracowni malarstwa profesora Teisseyre’a i słynął ze specyficznych, białoczarnych portretów). Po 2 latach był następny konkurs pod tym samym hasłem, ale ja już nie musiałem malować, bo złamałem nogę!!! Dzisiaj, gdyby minister ogłosił TAKI konkurs, z TAKIMI nagrodami, to dopiero by powstały TAKIE prace, że...

Obok aktów konformizmu w stanie wojennym pracownicy uczelni, tacy jak: Jarek Maszewski, Rafał Grupiński, Andrzej Piątek, nie wspominając już o Tobie, angażowali się jednak w działalność podziemną.

Ale to było znacznie później, a do tych wymienionych nazwisk dodałbym jeszcze Grażynę Strykowską i Włodka Filipka, a ze studentów na pewno na-

leży wymienić bez wątpienia Jagę Sulikowską. Lista nazwisk jest oczywiście o wiele dłuższa, ale nie chcę wymieniać wszystkich, bo na pewno bym nie jedno nazwisko pominął, tym bardziej, że działało się wówczas w konspiracji i nie wszyscy o wszystkich i wszystkim wiedzieli, i nie mieli wiedzieć. Natomiast jeżeli chodzi o mnie, to razem z moją żoną Joanną Janiak nadawaliśmy pierwsze audycje Radia Solidarność w Poznaniu z naszego mieszkania na Łazarzu, przy ulicy Granicznej. Na początku lat 80. XX wieku brałem udział w kilku wystawach malarstwa w Paryżu, jadąc pociągiem, za każdym razem przewoziłem bibułę, ale nigdy jej nie dowiozłem, gdyż zawsze służby celne polsko-enerdowskie, z psami oczywiście, wszystko znalazły. Z jednej strony, byłem strasznie wkurzony, a z drugiej, pełen podziwu dla perfekcji ich poszukiwań. Tu muszę przyznać, że po takich granicznych i zagranicznych doświadczeniach człowiek jeszcze bardziej się angażował i jeszcze więcej miał sił.

Czy jesteś w stanie uchwycić różnicę pomiędzy tym, jaka Uczelnia była wtedy, a jaka jest teraz?

Były wówczas tylko dwa wydziały: Malarstwa, Grafiki i Rzeźby oraz Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. Uczelnia była o wiele mniejsza, wszystko mieściło się w jednym budynku, wszyscy się doskonale znali, zarówno studenci, jak i wykładowcy, zarówno pracownicy administracji, jak i modelki. To była jedna wielka rodzina – nie mająca oczywiście nic wspólnego z nepotyzmem. Była tylko jedna portiernia, w której witał nas zawsze jeden portier, albo był to pan Antoniewski, albo Bolek Siedlecki.

Biblioteka była tam, gdzie pracownię rysunku ma profesor Bogdan Wegner, a pokoje gościnne dla profesorów były tuż obok, tam gdzie jest pracownia rysunku profesora Bogdana Wojtasiaka. Nawet tramwaj numer 17 zatrzymywał się przy naszej szkole, przystanek był pod oknami pracowni gobelinu docent Magdaleny Abakanowicz. Organizowane były rokrocznie wielkie bale na terenie uczelni: w auli, przed aulą i na schodach, na przykład bal beana – i wszyscy tańczyli ze wszystkimi: studenci, asystenci, profesorowie i modelki z 80-letnią panią Kramerową na czele. Nasz klub DNO był najlepszym klubem studenckim w Poznaniu, wszyscy chcieli przychodzić na imprezy do DNA. To tam wówczas występował Adam Makowicz, kiedy jechał koncertować do Berlina Zachodniego, bywał u nas Andrzej Żuławski ze swoimi filmami, to właśnie w DNIĘ widziałem po raz pierwszy jego „Trzecią część nocy”, sala zawsze pękała w szwach. A Franek Starowieyski wykonał na całą ścianę swój charakterystyczny autograf, moim pędzlem zresztą.

Raz do roku, zawsze w listopadzie, była organizowana akademie z okazji którejś tam rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej.

Akademie te odbywały się w nieistniejących już kinach Gwiazda albo Przyjaźń i były podzielone na dwie części: w pierwszej zazwyczaj jeden z pułkowników mających na co dzień zajęcia z wojska w naszej szkole, czytał nudny tekst o Rewolucji, czytał i czytał, i końca nie było tego czytania, bywało, że trwało to nawet godzinę. Druga część była zawsze artystyczna i był prezentowany jakiś film rosyjski na przykład, „Kalina czerwona”. Któregoś roku wykład miał mieć profesor Antoni Zydrzeń, a raczej miał, bo wyszedł przed mównicę i powiedział głośno: *Proszę państwa, dzisiaj obchodzimy tę i tę rocznicę Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, wydaje mi się, że doskonale państwo orientujecie się, co to była za rewolucja. Proszę o projekcję* – i w tym momencie otrzymał autentyczne, rzęsiste brawa. To był gość, niezłą miał odwagę tak postąpić, zawsze go podziwiałem za to.

Innym, nie mniej ciekawym miejscem zasługującym jak najbardziej na uwagę, były nasze drewniane akademiki, czyli baraki przy ulicy Grunwaldzkiej 44, obecnej ulicy Księżycowej, ale baraki już dawno nie istnieją. Ich opiekunem był zawsze profesor Andrzej Kurzawski, może dlatego, że mieszkał bardzo blisko, ale był dla nas takim drugim ojcem. Był tak wyrozumiały na nasze wszystkie ekscesy, że... Właściwie to osobny rozdział musiałbym poświęcić temu akademikowi, bo takich już nie ma. Jednym z bardziej głośnych studentów był Batar z Ulan Bator. Batar mieszkał sam, to znaczy prawie sam, gdyż nikt ze studentów nie chciał w jego JURCIE z autentycznymi mongolskimi zapachami mieszkać, ale niektórym poznaniankom to absolutnie nie przeszkadzało. Albo wyobraź sobie, że jeden ze studentów nie otrzymuje miejsca w akademiku, dlatego, że powtarza rok – więc co on robi? Prosi kierownika i opiekuna akademika, aby chociaż mogła „zamieszkać” jego szafa, którą on będzie od czasu do czasu odwiedzał. A w tej szafie było wszystko, od biblioteki poprzez spiżarnię – a w niej wszystkie przetwory w wekach, niektóre nalewki – no i oczywiście ciemnia fotograficzna, jedyna w akademiku, z której kto chciał, mógł korzystać. W końcu w tej szafie znalazło się miejsce również dla jej właściciela, a tym właścicielem był oczywiście Antek Bryła, który przy okazji robił w akademiku najlepsze i największe chałtury dla Studenckiej Spółdzielni „Akademik”, kierowanej przez Grzędę. A to, co było potem na piątym roku studiów w nowym akademiku przy ulicy Rocha i Serafitek – to był zupełnie inny, bo betonowy świat, z opiekunem profesorem Witoldem Gyurkovichem

Mówiłeś o autorytetach, dzisiaj jest zupełnie inaczej...

Autorytetem był Tadeusz Brzozowski, wszyscy czekali, kiedy przyjedzie z Zakopanego, autorytetem była bez wątpienia Magdalena Abakanowicz, Waldemar Świerzy oraz Jan Berdyszak, którego twórczość poznałem już

w Liceum Plastycznym dzięki Edmundowi Łubowskiemu. Ten ostatni często w ramach zajęć z malarstwa wyprowadzał nas do BWA na różne wystawy – i za to go bardzo lubiłem, gdyż poznawał nas z różnymi artystami, na przykład Józefem Krzyżańskim, Janem Piaseckim i innymi. W ten sposób w 1968 lub 1969 roku widziałem nie tylko indywidualną wystawę ówczesnego adiunkta Jana Berdyszaka w BWA, ale także miało miejsce spotkanie z nim, i już wtedy zafascynowało mnie to jego poszukiwanie „pustych miejsc” oraz to, czego poszukiwał on w obrazie i jego otoczeniu. Niestety, nigdy nie byłem w jego pracowni, ale zawsze żywo interesowała i interesuje mnie jego twórczość.

Jednym z największych autorytetów uczelni był bez wątpienia profesor Jan Węclawski, architekt. To był po prostu KTOŚ! Ale był zawsze tym drugim, zawsze za Teisseyrem – wszyscy jednak zawsze się liczyli z jego zdaniem. Na początku lat 80. jako młody asystent byłem w Senacie i gdy w jakiejś bardzo ważnej kwestii nie było jednomyślności, to wszyscy kierowali wzrok na profesora Węclawskiego i to on rozstrzygał. Bliskim przyjacielem profesora Węclawskiego był profesor Wacław Twarowski, z którym współpracowałem od 1987 roku, czyli od początku moich zajęć na Wydziale Wychowania Plastycznego. Dla mnie on był autorytetem.

Nie należy zapominać o profesor Alicji Kępińskiej, która jako jedyna prowadziła historię sztuki dla wszystkich studentów – bardzo dobre było u niej to, że na wszystkich zajęciach ostatnie 15 minut przeznaczala na omawianie sztuki współczesnej, w tym na ciekawe i ważne wystawy, które akurat odbywały się w Poznaniu.

Nie było wymian międzynarodowych, jedynie do Abakanowicz przyjeżdżali studenci zza granicy, ona była tym magnesem, przez jej pracownię nasza Szkoła się odróżniała. Zupełnie innym autorytetem był Wasilkowski – na którego studenci mówili Wasil – ze swoim „żarłocznym okiem”. Profesor Wasilkowski lubił, by na obrazie była faktura, dużo faktury, znaczyło to tyle, że obraz był długo malowany. Dla mnie jednym z większych autorytetów był Eugeniusz Markowski, który przyjeżdżał z ASP w Warszawie i który przejął prowadzenie pracowni malarstwa po Marianie Szymańdziej. Był dla mnie autorytetem zarówno jako malarz, jak i człowiek. Poza nim na Uczelni, na malarstwie nowy pozytywny powiew nastąpił, gdy pojawili się nowi wykładowcy z Krakowa: Jerzy Kałucki i Jacek Waltoś, ale ja już wtedy byłem młodszym asystentem.

A kiedy pojawił się Jerzy Ludwiński? Przyjaźniłeś się z nim.

Jurek Ludwiński w szkole zaczął uczyć na początku lat 80. ubiegłego wieku, zaraz po stanie wojennym, zaprosił go oczywiście ówczesny rektor Jarek

Kozłowski. Pamiętam, jak studenci mówili, że jest nowy facet od historii sztuki, który prowadzi zajęcia inaczej niż wszyscy, który lubi, gdy mu się przerywa, lubi dyskusję. Ja poznałem go osobiście w pociągu, kiedy jechaliśmy do Zielonej Góry na Festiwal Sztuki Nowej, który wówczas organizował Zenon Polus. Jurek znał mój jeden obraz, tryptyk „Martwa natura” z 1982 roku, który malowałem runem leśnym – widział go na wystawie w poznańskim BWA. Kiedy się zorientował, czym był malowany i dlaczego – chciał koniecznie poznać autora. Gdy w 1993 roku zostałem wybrany Dziekanem Wydziału Wychowania Plastycznego, zaprzyjaźniliśmy się na dobre. Jurek przyjeżdżał z Torunia do Poznania co dwa tygodnie, bardzo często w poniedziałki albo we wtorki – spotykaliśmy się najczęściej w moim pokoju dziekana, w sali 103 – i wtedy Jurek, pałac Mocnego, pijąc kawę za kawą – też mocną – opowiadał fantastycznie o pisarzach-przyjaciółach, między innymi Białoszewskim i Stachurze – już nie wspominając artystów – a znał wszystkich, od Henia Stażewskiego poczynając. Mówię świadomie: Henia, a nie Henryka, bo Jurek zawsze używał zdrobniałych imion, na przykład: Wiesio, gdy chodziło o Borowskiego, Edzio, gdy chodziło o Krasińskiego i tak dalej. Studenci go bardzo lubili, a on ich jeszcze bardziej. Potrafił przyjechać specjalnie na jeden dyplom, bo wiedział, że student na niego czeka i liczy, zresztą bardzo lubił uczestniczyć w obronach dyplomów i zawsze zabierał głos jako ostatni, wnikliwie analizując pracę zarówno artystyczną, jak i teoretyczną, bo Jurek znał wszystkie prace wszystkich swoich studentów (w przeciwieństwie do niektórych dzisiejszych wykładowców, o czym mówią sami studenci). Lubił je analizować, porównywać z innymi. Pamiętam, jak byliśmy wspólnie na X Documentach w Kassel, Jurek analizował rzeźbę Jonatana Borofskiego znajdującą się przed dworcem kolejowym. Porównał ją do dyplomu studenta Jana Kolaśińskiego (z początku lat 80., z pracowni rzeźby profesora Jana Berdyszaka). *Zobacz, Piotr – mówił – jakie to dziwne, ten student zrealizował swoją pracę kilkanaście lat temu, czyli nie mógł znać tej rzeźby Borofskiego, a mało prawdopodobne jest, aby Borofski znał prace dyplomanta z Poznania.* Podobno wreszcie Uczelnia wydała książkę o profesorze Ludwińskim, z jego jakże ważnymi tekstami o sztuce współczesnej, podobno jest super zredagowana²...

Wspominałeś, że stan wojenny był kolejnym istotnym etapem w życiu Uczelni...

² Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Kozłowski J. (red.), Poznań 2009 [przyp. red.].



Najważniejsze były pierwsze demokratyczne wybory, w których w jednej trzeciej głosowali profesorowie, jednej trzeciej młodszy pracownicy i jednej trzeciej studenci. Jarek Kozłowski, wówczas docent, został wybrany na Rektora. Cała szkoła się totalnie zmieniła przez jego reformę, która realizowana jest do dzisiaj, a polega między innymi na wolnym wyborze pracowni. Ludzie ufali Jarkowi – i studenci, i asystenci nie robili oddolnie żadnych strajków. Pamiętam nawet napis, który pojawił się na fasadzie szkoły od strony ulicy 23 Lutego: *W PRL nie strajkują tylko szkoły wojskowe i PWSSP w Poznaniu*. Ale nie chodziło o to, że byliśmy wciągnięci w jakieś układy z władzą, dla nas było naturalne, że mamy takiego młodego rektora, którego po raz pierwszy sami wybraliśmy i typowe strajki nie mają sensu, my strajkowaliśmy inaczej, na przykład jeden z pierwszych wykładów miał u nas profesor Leszek Nowak. To na naszej Uczelni pracowali tacy wykładowcy jak wspomniani już: Jarek Maszewski, Andrzej Piątek i Rafał Grupiński. To, co mi się najbardziej wtedy podobało, to wystawy różnych artystów z Europy wystawiających w galerii Akumulatory 2 i wykłady tychże artystów i naszych profesorów w ramach „Prezentacji postaw i poglądów pedagogów” w Szkole, w sali 104. Nastąpiło otwarcie Uczelni, artyści z całego świata dzielili się swoimi doświadczeniami ze studentami i z wykładowcami naszej Uczelni. No i za czasów Kozłowskiego zaczęły pojawiać się „Zeszyty Artystyczne”, to było naprawdę super (niektóre numery można jeszcze kupić w sklepiku u Andrzeja Patalasa), pojawiły się galerie studenckie, dużo ich było: Galeria Wielka 19, ON, AT, Studio Wizualne KON-TAKT, Maximal Art, Galeria Rysunku – Drawing Gallery Andrzeja Wielgosza, Galeria Utilis Marcina Berdyszaka... Ten ruch był bardzo ożywiony.

Byłeś chyba najbardziej związany z Galerią Wielką.

Wielka 19. Wydaje mi się, że odżyłem malarsko dopiero kilka lat po studiach, kiedy zacząłem realizować „Obrazy malowane na sztalugach i ich ślady”. Byłem totalnie wolny i malowałem pod kątem mieszkania na Łazarzu, bo tam mieszkałem oraz pod kątem Galerii Wielka 19, bo tam najczęściej wystawiałem – dla mnie to była druga szkoła. Najbardziej aktywni ludzie spotykali się tam i to było coś, czego w szkole dzisiaj brakuje – oczywiście są inne nowe miejsca, ale Wielka 19 miała swój niepowtarzalny klimat. Tam przyjeżdżała Grupa i Neue Bieriemniennost z Warszawy, tam wystawiał swoje pierwsze prace młody Grzegorz Klaman z Gdańska, byli młodzi artyści z Aten z Tassosem Pavlopoulosem na czele, nie wspominając tych z Niemiec, Anglii czy Holandii.

Tam także pojawiło się poznańskie Koło Klipsa...

No oczywiście, że tak, byłem na ich wszystkich wystawach, ale szczególnie o samym Kole powinni mówić Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Krzysztof Markowski albo Wojtek Kujawski, albo Piotr Kurka, który na początku też do Koła Klipsa należał.

Szefem Wielkiej 19 był Stefan Ficner, przez długie lata Twój sąsiad z ulicy Granicznej.

Tak, ale kiedy Stefan zamieszkał na Granicznej, to już od dawna nie było Wielkiej 19, mogliśmy sobie tylko miło powspominać o niej. Oczywiście jest też, że Wielka 19 bez Stefana i jego żony Joanny nie byłaby Wielką 19, to oni nadali jej taki profil, to oni zapraszali takich, a nie innych artystów.

A czym była Pracownia Wielka Polska?

Nie pracownia, tylko grupa Wielka Polska. Pierwsza wystawa tej grupy miała miejsce w Marsylii, w 1989 roku, na Place des Abattoirs. Z Poznania wystawiali wtedy: Piotr Kurka, Mariusz Kruk i Zbyszek Taszycki. Druga wystawa miała miejsce w pracowni, w Starym Browarze, tym za Maltą. To była wspólna pracownia Agaty Michowskiej, Wojtka Łazarczyka, Jurka Hejnowicza i moja. Wynajmowaliśmy ją od Grażyny Kulczyk i w tej właśnie pracowni zrobiliśmy dużą wystawę. Był to 1990 albo 1991 rok i oprócz naszej czwórki wystawiali jeszcze: Joanna Hoffmann, Zbyszek Taszycki, Wawrzyniec Szulgit, Krzysztof Sołowiej, Tomasz Wilmański, Piotr Kurka. Słynny autobus szkolny z napisem PWSSP trzy razy przywoził gości na wystawę. Tych wystaw miało być więcej, ale skończyło się na jednej.

Powiedziałeś, że odżyłeś. Można wnioskować, że ten system nauczania wtedy uśmiercał artystę, nie skłaniał go do poszukiwań, do żywego uczestnictwa w sztuce.

Mnie to nie zadowalało. Żałowałem, że nie byłem studentem później, za czasów Jarka Kozłowskiego. Nagle otworzyłem oczy i zacząłem patrzeć, co jeszcze można. Nie opuściłem żadnej wystawy w galerii Akumulatory.

Teraz jesteś profesorem, prowadzisz pracownię malarstwa, czym różnią się korekty, które otrzymywałeś od tych dzisiejszych? Chyba już w ogóle nie używa się słowa „korekta”?

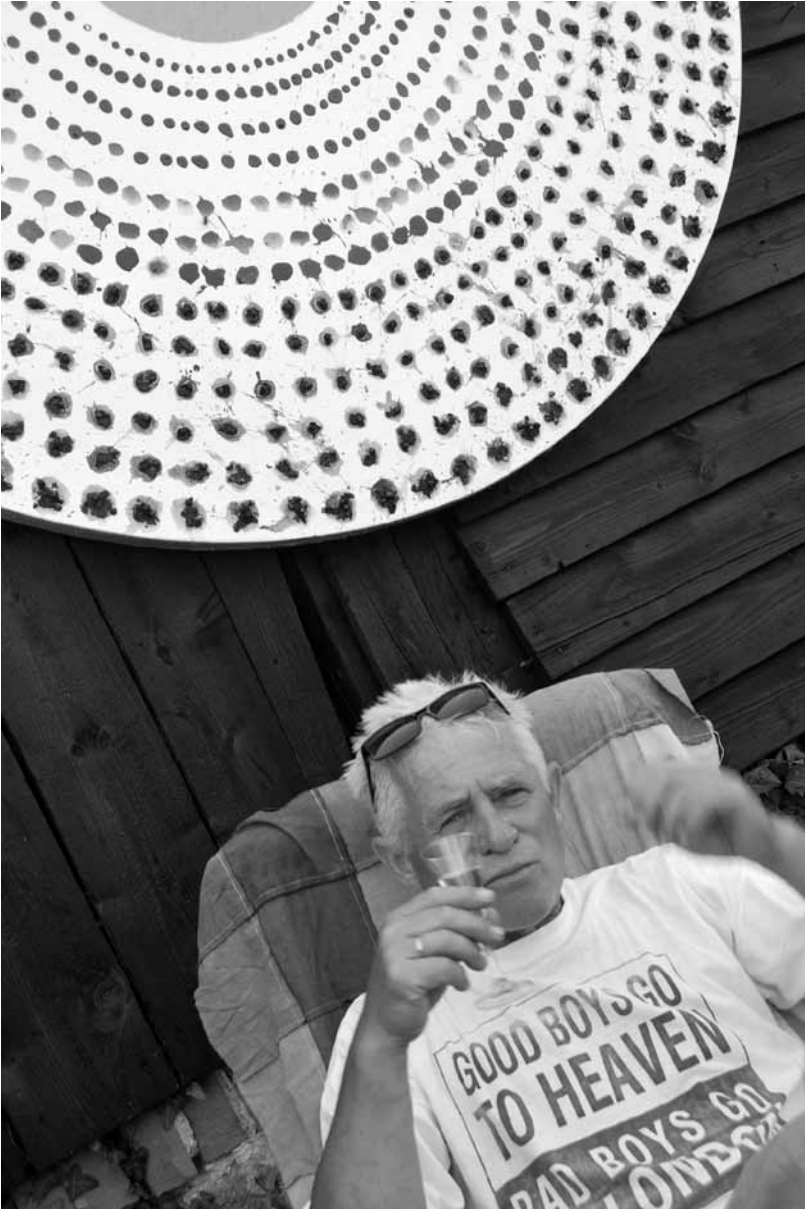
Kiedyś zawsze musiała być wielka martwa natura, model, konkret. Mam jeszcze obrazy z tego czasu i mógłbym przy każdym obrazie powtórzyć ci słowa, które mówił mi profesor Teisseyre, a asystent zawsze grzecznie stał z tyłu i wiedział, gdzie jest jego miejsce. Zawsze był akt malowany przez

2 czy 3 miesiące, tak że człowiekowi już się nudziło. U Kępińskiego na przykład jeden obraz malowało się podobno przez cały semestr. Robiło się szkice, projekty, potem ten jedyny projekt był zatwierdzany, była dyskusja, jakiej wielkości powinien być ten obraz, w jakich proporcjach, na jakim podłożu, i wtedy dopiero szło się do stolarza, by zrobił odpowiedni blejtram – nawet mi się to podobało. Natomiast u Teisseyre’a na przykład przed malowaniem aktu trzeba było zrobić koniecznie przepróchę, dzisiaj nikt nie wie, co to jest przeprócha. Na płótno trzeba było nałożyć papier i na nim szkicować, profesor to zatwierdzał często po dwóch tygodniach albo po miesiącu. Wtedy radełkiem krawieckim robiło się dziurki, brało sadzę i prószło, a na płótnie zostawał kontur. Wtedy dopiero można było zacząć!

Czy z dzisiejszej perspektywy widzisz w tym jakkolwiek sens?

U mnie w pracowni nie ma obecnie ani modelki, ani modela, ani martwej natury, co nie znaczy, że na obrazach studentów nie ma ani człowieka, ani przedmiotów. Wiadomo przecież doskonale, że by robić cokolwiek, trzeba mieć powód, ale tym powodem wcale nie musi być ani żywa modelka, ani martwa natura. Pracownia malarska to jest bardzo ważne miejsce, gdzie się coś rodzi. To ma być środowisko twórcze umożliwiające indywidualny rozwój studentów, bo przecież każdy z nich jest inny. Mam też świadomość, że student zapisuje się do pracowni na jeden rok, bez względu na to, na którym jest roku i że wcale nie musi zapisywać się ponownie. Dzisiaj jesteśmy bardziej partnerami, rozwiązujemy przecież podobne problemy, jedziemy na tym samym wózku, z tym że ja już mam dużo za, a oni jeszcze więcej, ale przed sobą. W pracowni malarskiej zdecydowanie lepiej jest, jak nie ma hierarchii mistrz–uczeń.

Dla nas wtedy autorytetem był na przykład Francis Bacon czy Robert Rauschenberg, którego wystawa odbywała się wtedy w Warszawie (pamiętam, jak jechaliśmy jakimś tanim nocnym pociągami do Muzeum Narodowego, żeby zobaczyć tylko jego wystawę i wracać zaraz z powrotem do Poznania, do szkoły, do pracowni, żeby malować swoje obrazy). Dzisiaj autorytetów może być mnóstwo, każdy student może mieć innych. Zawsze zależy mi na tym, żeby nastąpił dialog: ja i oni. Ja im coś daję, ale i coś biorę dla siebie, nie może być tak, że tylko się daje, bo wtedy straciłbym całą swoją energię. Chodzi o to, żeby nie zniszczyć ich osobowości, tego czegoś, co jest niepowtarzalne, tylko ich. Bardzo ważną rolę odgrywa asystent, na równi ze studentami tworzy on odpowiedni klimat pracowni, asystent również może proponować swoje tematy. W mojej pracowni pojawia się zawsze kilku studentów zza granicy, a jednocześnie nasi studenci jadą do innych uczelni w ramach wymiany międzynarodowej. Obok sztalug pojawia-



ją się również rzutniki, projektory, laptopy. Granice malarstwa całkowicie się zatarły. Dla mnie obecnie w pracowni malarstwa ważniejszym meblem od sztalugi jest bez wątpienia stół, przy którym siedzimy i rozmawiamy, analizujemy. Dzisiaj są także tacy studenci, którzy orientują się w sztuce aktualnej lepiej niż ja, przecież nie sposób być wszędzie. Studenci częściej jeżdżą za granicę, odwiedzają galerie, wystawy, festiwale, przywożą katalogi i cała przyjemność jest w tym, że można ich posłuchać. I na koniec, bardzo dobrze, że w naszej Uczelni jest aż tyle pracowni malarstwa, bardzo różnych pracowni i studenci świadomie wybierają jedną z nich i co roku mogą je zmieniać, a ci którzy zapisują się do mojej pracowni, wiedzą, że pozwalam zawsze iść na ryzyko. Dlatego przytoczę na zakończenie cytat, który kiedyś gdzieś przeczytałem: *Młodzi nie mają tak wiele skrupułów, jak starzy, nie przejmują się ryzykiem żenady. Młodość to denerwujący, ale i wiele obiecujący stan przejściowy. Młode jest to, co ma potencjał, tkwi w sferze nadziei i nie zrobiło wystarczająco dużo, żeby kogokolwiek rozczarować* i ja ich do tego zawsze namawiam. Obecnie, od kilku lat nie mam żadnej funkcji na Uczelni, nie jestem już ani Dziekanem, ani Kierownikiem Katedry, ani członkiem Senatu, mogę się wreszcie w stu procentach skoncentrować na pracy ze studentami i na własnej twórczości. ■



Leszek Knaflewski, 1983

Byłem punkowcem

Z Leszkiem Knaflewskim rozmawia Natalia Cafus

Czy jest w Pańskiej pamięci jakieś wspomnienie lub wydarzenie związane z profesorem Jerzym Kałuckim, które miało dla Pana wyjątkowe znaczenie?

Muszę opowiedzieć tę historię od początku. Znalazłem się w pracowni Jerzego Kałuckiego na drugim roku studiów. Na pierwszym roku – wiadomo, że nie mieliśmy wolnego wyboru – więc z tak zwanego przydziału trafiłem do Profesora Jana Świtki. W związku z tym, że od drugiego roku mieliśmy możliwość wybierać pracownie, wybrałem Kałuckiego, i to z kilku względów. On był wtedy młodym profesorem nie w sensie wieku czy doświadczeń, ale że był to ktoś z Krakowa, kto pojawił się w Poznaniu. Wiadomo: inne miasto – inne relacje, a ktoś łąduje jako szef pracowni w innej rzeczywistości, w tym przypadku poznańskiej. Wydawało mi się też, kiedy chodziłem sobie po szkole, że tam powstają ciekawe rzeczy. I rzeczywiście tam się zjawiłem. Znajdowałem się natomiast w dość specyficznym momencie życiowym, bo wtedy jeszcze należałem do pierwszej załogi punkowej w Poznaniu, byłem punkowcem, grałem w zespołach punkowych, tworzyłem ten ruch, taki pierwszy rzut i byłem zafascynowany hasłami *No future* czy *Destrukcja*. Malowałem w pracowni Profesora na takich dużych formatach, zbijałem 6, 7, 12 blejtów, to były duże powierzchnie 5-, 6-metrowe. I w związku z tym, że chciałem maksymalną energię wysłać w stronę widza, zacząłem eksperymentować z narzędziami. Te wszystkie pędzle wydawały mi się za małe, mój gest był zbyt zdawkowy. Zacząłem malować miotłami do zamiatania. Musiałem sobie natychmiast stworzyć taki parawan, ponieważ cała pracownia była zapryskana, chodziłem w kombinezonie. Profesor był zafascynowany tą moją naturalną, młodą i punkową energią do pewnego momentu. Nie pamiętam nazwiska tego pierwszego asystenta Profesora, który później wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Po nim asystenturę objął Mariusz Kruk. Ten pierwszy asystent był raczej konceptualistą, a ja doprowadzałem go do szału, bo malowałem tylko różowe paski i niebieskie paseczki, takie morze. On się mnie zapytał: – *Dlaczego robisz taką bezsensowną rzecz, po co ty malujesz te różowe i niebieskie paseczki?* A ja mu mówię: – *To jest morze*, on: – *Po co ci takie morze? Co z tym zrobisz?* Odpowiedziałem: – *Ponieważ jutro będę sobie jeździł motorówką*. Następ-



Grupa Koło Klipsa, od lewej: Krzysztof Markowski, Wojciech Kujawski, Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski,
Poznań 1983

nego dnia wzięłem te moje miotły i kubły – to była pełna ekspresja! Później opowiedziałem też pewną historię Mariuszowi Krukowi, historia dotyczyła relacji między chłopakiem a dziewczyną. Oni się spotykają, kochają, to się układa w pewien związek. Zrobiłem więc dużą kompozycję na takich transferach z różnych listew drewna, podobijałem fragmenty powycinanych, malowanych wykładzin, fragmenty metalizujących obić brokatowych. To była, powiedzmy, kompozycja abstrakcyjna z dużą domieszką geometrii. Powiedziałem, że to jest układ pomiędzy tymi osobami. I na pytanie, co się będzie działo dalej, odpowiedziałem, że za 2 miesiące te osoby się rozstaną ze sobą i się spotkają dopiero po jakimś czasie. Wzięłem siekiere i rozwalilem ten cały obraz, porzuciłem go po różnych fragmentach szkoły. Powiedziałam następnie, że za 2 miesiące te osoby znowu się spotkają i tak się też stało. Pozbierałem wszystkie fragmenty i zacząłem rekonstrukcję – nawet najmniejsze drzazgi zakręcałem drucikami czy strunami od gitary. Te osoby znowu się spotkały, są starsze, zmieniła się pora roku i to już nigdy nie będzie tym samym. I właściwie po tej pracy Mariusz Kruk zaproponował mi współpracę z powstającą wtedy grupą Koło Klipsa. W pierwszym rzucie byli tam: Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Krzysztof Markowski, Wojciech Kujawski i ja. Ale też doszło do pewnych nieporozumień, prawdopodobnie dlatego, że Profesor był nowy w tej rzeczywistości poznańskiej i trochę się obawiał zakończenia – mojego dyplomu. Kiedy konstruowałem te obrazy, to używałem siekiery i biegałem z nią po schodach na dół i do góry, nikt nie wiedział, po co. Miałem opinię tego, z którym chyba coś jest nie tak. Nikt nie wiedział, że biegałem po prostu do kuźni na dół ostrzyć siekiere, bo po kilku gestach była ona po prostu tępą i nie było takich fajnych cięć. Miałem wrażenie, że Profesor sądził, iż jestem trochę niezborny i z tym moim punkrockiem przesadzam. Ja mu opisałem, jak to widzę, a On powiedział mi w rozmowie: *Leszek, ty nie robisz tak, że po „a” jest „b”, po „b” jest „c” i tak dalej, twoje prace są kompletnie chaotyczne. „A” wyklucza „c”, „c” jest w konflikcie z „rz”*. Powiedział mi to jako zarzut, a ja: że o to właśnie mi chodzi. I tu po raz pierwszy może ten nasz sposób widzenia, postrzegania tego, co ja robię, był trochę inny. Profesor był być może za takim wyczekany gestem, który pasuje do tego, co było przedtem. Ja być może działałem po omacku, być może zbyt energicznie, ale chodziło mi o te wielkie sprzeczności. One tak naprawdę się sumują i mamy jakąś tam jedność. No i potem, skoro już byłem zamieszany w grupę Koło Klipsa, praktycznie przestałem malować obrazy, bo były to obiekty – przywołałam tu tekst Anny Rottenberg, która napisała, że były to *rzeźby postmalarzkie* – nasze korzenie i wykształcenie o tym świadczyło: byliśmy malarzami. Nie ukrywam: mimo że byłem wtedy studentem, pracując z Kołem Klipsa



Grupa Koło Klipsa, od lewej: Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski, Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Poznań 1984

robiliśmy już wtedy profesjonalne wystawy. Wystawialiśmy w Galerii Foksal, co było dla mnie niezwykłym przeżyciem. Również w Galerii Krzysztofory – dotknęliśmy miejsc historycznych awangardy polskiej. Dla mnie to było niesamowite przeżycie, kiedy wieszaleam plakat *Galeria Foksal, Grupa Koło Klipsa* w szkole – to mi po prostu ręce latały z przejścia i z tej ogromnej przyjemności, że tak jakoś szybko, bo byłem najmłodszym w tej grupie studentem.

Dochodzi do dyplomu, Profesor mnie zapytał, jak ten dyplom ma wyglądać, ja mówię: *Tyle w tych ostatnich 2 latach się działo w moim życiu artystycznym: rozstałem się z graniem w zespole, zawiązała się grupa artystyczna. Chcę pokazać najważniejsze momenty z tych 2 ostatnich lat, ale to są już obiekty, tam nie będzie obrazów.* Widziałem, że Profesor próbował mnie nakłonić mówiąc: *Panie Leszku, a może Pan przygotowałby jednak cykl obrazów jak kiedyś tą miotłą Pan szalał po tych dużych formatach.* Ja już byłem 2 czy 3 lata do przodu we własnym myśleniu i tak naprawdę moje dojrzewanie artystyczne raczej rozgrywało się w obrębie doświadczeń w grupie, czyli dyskusji z Mariuszem Krukiem, Piotrem Kurką, Krzysztofem Markowskim. Tam to było prawdziwe dojrzewanie i kształcenie, o wiele bardziej niż w pracowni. No, nie ukrywam, że źle odebrałem tę radę Profesora, mówiąc, że chcę pokazać obiekty. Rok wcześniej Krzysztof Markowski robił dyplom u Profesora Dudkowiaka, tam były jeszcze obrazy na ścianach, powiedzmy, 50 na 50, co już było jakimś wyłomem. To były przełomowe rzeczy, w takim sensie, że ktoś robi dyplom z malarstwa, a nie pokazuje obrazów.

Być może Profesor miał obawy, że nie może sobie pozwolić na tak progresywne dyplomy?

Myślę, że on się właśnie tego obawiał, powtarzam: był wówczas młodą stażem osobą, która pracuje w nowej sytuacji poznańskiej Akademii.

Jak więc wyglądał Pański dyplom?

Dyplom zrobiłem w Galerii Wielka 19, przepięknej galerii, która już nie istnieje. Nie pokazałem żadnej pracy malarskiej, tylko instalacje i obiekty. Wszystko się dobrze skończyło, to znaczy był to dyplom z wyróżnieniem, ale przyznaję, że zrobiłem to na własne ryzyko. Nie czułem wsparcia Profesora – wręcz odwrotnie – była to propozycja pokazania obrazów, z którymi już dawno się rozstałem, przekroczyłem ten moment, szukałem w abstrakcyjnym podejściu obrazów do tego katowania, biczowania. Ten gest był bardzo podobny do dużych, gigantycznych szczap drewnianych, które malowałem na kolorowo, część przybijałem w miejscu, gdzie był gest,



Bez tytułu (dzidy), 1983, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi

a część jakby nabrała fizyczności i pospadała na podłogę, grawitacja je przyciągnęła. Rzeczywiście, były to duże płótna abstrakcyjne, te gesty, które czasem są rejestrowane przez szeroki pędzel i mokrą farbę, one pospadały z tych obrazów, leżały kolorowe szczapy, różowe, gdzieś pomalowane. Dla mnie to było wyjście w kierunku obiektu trójwymiarowego. Ja już nie chciałem wracać do obrazów.

Profesor być może nie zdążył dogonić Pana, został gdzieś zapatrzony w Pańskie wielkoformatowe malarstwo?

Nie ukrywam tego: nie odebrałem tego dobrze. On jakby nie chciał przyjąć tego, co się wydarzyło. Potem była wystawa dyplomów z wyróżnieniem z wszystkich uczelni artystycznych i mój dyplom też został tam wysłany, ale odmówiłem udziału. Jest z tego wydarzenia katalog, jest rzeczywiście strona, gdzie nie ma zdjęcia, jest: *pracownia Jerzego Kaluckiego, dyplom: Leszek Knaflewski z wyróżnieniem* i jest tylko czarna ramka na białej stronie.

Ta czarna ramka, to poniekąd odrobinę w Pańskim stylu.

Troszeczkę. Prawdopodobnie chciałem coś zamanifestować, chyba własną niezależność. Nasze drogi z Profesorem trochę się w tym momencie rozjechały. Nie ma natomiast między nami jakiejś niewidzialnej granicy. Zawsze, od czasu dyplomów, kiedy Profesora widzę, zawsze się uśmiechamy, podajemy sobie rękę. Ja go bardzo dobrze wspominam. Ta moja partycypacja w grupie spowodowała pewne przyspieszenie, myślałem szybciej, człowiek czasem, jak zablądzi – dwie, trzy zaufane osoby wyciągają go za uszy. Ten przyspieszony edukacyjny kurs nastąpił bardziej w obrębie grupy, w zetknięciu z miejscami wystawienniczymi i z innymi artystami, typu: Mirek Bałka – to jest też to pokolenie, myśmy wspólnie wystawiali. Praktycznie ten ruch związany był więc z wystawianiem, kontaktami z krytyką, z publicznością, powstawały bardzo mocne związki wynikające z bycia członkiem grupy artystycznej. Byliśmy wtedy jedyną grupą, która nie polegała na tym, że jest pięciu, sześciu czy trzech członków, a każdy przynosi, co chce i podpisuje jak chce. Myśmy tworzyli pewne całości i nie miał znaczenia fakt, czy ktoś proponuje jako szkice, projekty: trzy, cztery prace czy tylko dwie, czy jedną. Wchodziły tylko te prace, które wzmacniały całą koncepcję, całość wystawienniczą. To jest jeden z największych wyróżników naszej działalności, jeżeli chodzi o grupy lat 80. ubiegłego stulecia. Mimo tego, że byliśmy wszyscy malarzami, zajęliśmy się obiektami i instalacjami.

Dyplom został zauważony i doceniony.

No tak, dyplom był progresywny. Nie wiem, czy ten dyplom zostałby dobrze przyjęty, gdyby prace nie zostały wcześniej opublikowane w miejscach, gdzie Koło Klipsa funkcjonowało. Chciałem podsumować te ostatnie 2, 3 lata pracy na uczelni. To nie było takie łatwe, wtedy został zawieszony stan wojenny, był bojkot wystawienniczy, a młody człowiek, który kończy szkołę, jest pełny energii. Trzeba było poskromić chęć eksponowania własnej osobowości i prac, ponieważ jest bojkot i nie wystawia się w miejscach należących do reżimowych kacyków władzy. Na szczęście, Galeria Wielka 19 była za tą manifestacją i tutaj nie było problemów. To były trudne czasy – pomijając dostęp do jakichkolwiek materiałów, farb, ale w takich sytuacjach widziałem też desperackie próby tworzenia, które potem z perspektywy czasu okazały się fajne. Widziałem gigantyczny rysunek pani Joanny Przybyły, która nie mogła dostać wielkiego papieru, więc kupiła worki papierowe, które posklejała w gigantyczny format. Nie było węgla, więc do Galerii Wielka 19 przyniosła trzy gałęzie, spaliła je po prostu i popelniła nimi jeden ze swoich najlepszych rysunków, jakie miałem przyjemność oglądać. Tworzyło się ze środków dostępnych, ja wtedy bardzo dużo pracowałem z taśmą przezroczystą, samoprzylepną. Oklejałem wszystko, co jest możliwe do oklejenia, w nieskończoność. Jedna z tych prac, moich debiutanckich, w tej chwili jest do oglądania w Muzeum Sztuki w Łodzi, ona przetrwała i to jest mój debiut¹.

Wracając jeszcze na chwilę do czasów Pańskich studiów: dlaczego wybrał Pan pracownię profesora Kałuckiego? Czy była to pracownia spektakularna na tle innych?

To miejsce było ciekawe, ponieważ tam można było spotkać ciekawe postawy artystyczne wśród studentów, a potem młodych pracowników katedry. W tamtym czasie funkcjonowała opinia, że najbardziej progresywna, jeśli chodzi o wystawy końcoworoczne, była pracownia profesora Kałuckiego i profesora Dudkowiaka.

Czy były jeszcze okazje do spotkań i rozmów z Profesorem?

Mieliśmy okazję i przyjemność widzieć Profesora na naszej wystawie w Krzysztoforach, po tym już nie było żadnego kontaktu. Jeżeli już, to bawaliśmy na wystawach Profesora, między innymi w Galerii AT, być może Profesor również miał okazję być na mojej wystawie czy na naszej. Ale już

¹ Mowa tu o pracy: Knaflowski L., *bez tytułu (dzidy)*, 1983, drewno, metal, ziemia, taśma klejąca, części maszyn; 14 elementów o różnej wysokości od 154 do 247 cm [przyp. red.]

takich rozmów na temat strategii artystycznych nie było, nie było potrzeby, chyba z żadnej ze stron. To nie znaczy, że my – czy ja, czy Profesor – nie śledzimy, nie zwracamy uwagi na to, co się jednak wydarzyło. Wszyscy pracujemy, jesteśmy w miarę aktywni, ten dorobek jest w jakimś stopniu znaczący. W każdym razie jest szacunek dla Profesora i to jest podstawowa rzecz.

Być może na polu sztuki było coś, co w pracach Profesora wzbudziło w Panu zainteresowanie?

Abstrakcja czy geometria mają to do siebie, że próbują nawiązać bliski kontakt z czymś, co – nie lubię tego słowa – jest absolutem. Polega to na wielkim wyczuciu i znalezieniu odpowiednich relacji, proporcji i dojściu do czystości, minimalizmu, czy do pewnych cięć, które mogą się rozegrać tylko w jednym, a nie innym punkcie. I pod tym względem, mam osobiście wielki szacunek do tego, co Profesor zrobił i te prace na mnie działają. Jak powiedziałem jednak wcześniej, lubię pracować z różnymi stylistykami i może w jakimś momencie geometria w moich pracach miała znaczenie. Tak naprawdę ma ona znaczenie wszędzie, ponieważ funkcjonuje w naturze i tego nie da się pominąć. To nie jest twórczość, która w danym momencie zawładnęła moim umysłem czy jakąś tam koncepcją. Doceniam działalność, tę metodę pracy i te dokonania – to nie ulega wątpliwości. Nigdy nie pozwoliłbym sobie na stwierdzenie, że to, co artysta Jerzy Kałucki robi, nie działa na mnie, mnie się to podobało i miałem przyjemność obcować z tymi pracami na żywo, ponieważ znam wielu kolekcjonerów prac Profesora i innych artystów z tego kręgu. Mogłem oglądać te obrazy na ścianach u znajomych i oczywiście, na wystawach Profesora.

Może Pan wie, skąd bierze się w człowieku potrzeba ciągłego tworzenia, nieustającej pracy nad sobą?

Dlaczego to robi po prostu?

Właśnie, dlaczego to robi?

No, pytanie jest trudne, bo dotyczy rzeczy podstawowych. Myślę, że każdy z nas zdaje sobie sprawę z wiekiem, z wyborami życiowymi, z doświadczeniami pozytywnymi i negatywnymi, że może funkcjonować na wielu obszarach. Tak naprawdę, jak się patrzy na społeczeństwo, czy na życie – to ludzie uwielbiają kalki i kiedy się wtłoczy im jeden typ modnego obuwia, to wszyscy to ubiorą. Osoby, które idą wbrew temu, są z jednej strony oceniane jako te, które nie podążają z tym trendem, albo są wręcz dyskwalifikowane, albo odrzucane. Natomiast w sensie artystycznym uprawianie tego zawodu, czyli bycie artystą, daje mi poczucie równowagi psychicznej, mimo



że ta równowaga jest chwiejna. Druga rzecz, wydaje mi się, że jestem inny w stosunku do reszty społeczeństwa – z pełnym szacunkiem dla różnych klas, dokonań, zawodów – wydaje mi się, że nadaję na innych falach. Trzecia rzecz, działa to na mnie terapeutycznie. Są momenty i są, oczywiście, różne teorie, kto jest artystą, a kto nie jest – ja się przyznaję, że przez ułamki sekund bywam artystą. To znaczy wtedy, gdy wpadam na jakiś trop, tworzę i mam wrażenie, że delikatnie się unoszę, grawitacja jest zachwiana. Potem właściwie jest logistyka, sposób opracowania prac, transportu, załatwienia, umówienia się, jest trochę marketingu, są dobre spotkania intelektualne, czasem z krytykami, z ludźmi wrażliwymi, z kolegami-artystami, koleżankami-artystkami. Wtedy w sensownej rozmowie, na wernisażu wydaje nam się, że poszerza się pojemność symboliczna pewnych faktów, które udało nam się gdzieś wcześniej zarejestrować, potem przetworzyć i pokazać w transferze zwrotnym do publiczności. To, czego się dowiadujesz po tej konfrontacji z widzem, wzbogaca ciebie na tyle, że jaśniej widzisz sens uprawiania tego zawodu. W ten sposób poznajesz siebie, świat, pobierasz coś, ale też coś dajesz. To jest taki ruch wahadłowy, który idzie od artysty do potencjalnego widza, potem jest opinia, rejestrowanie różnych zachowań, sytuacji, potem to wraca. Następuje cykliczność, która czasami jest zachwiana przez brak momentu „nażycia się” życiem, skonsumowania wielu faktów, przeżyć, które czasami pozornie wyglądają fatalnie, a potem okazuje się, że są początkiem ciekawszej, lepszej drogi. Tak jak w życiu. Kiedyś asystent Kałuckiego, gdy robiłem pewną pracę, podszedł do mnie i powiedział: *Ty, Knaflowski, idziesz dobrą drogą, ale rowem*. Moja odpowiedź wewnętrzna była taka: *No, to ja ci pokażę, gdzie tym rowem zajdę*. ■

Fragment pracy magisterskiej „Jerzy Kałucki: artysta-pedagog”. Promotor: Grzegorz Dziamski



Christian Boltanski, 2009, fot. Marek Wasilewski

Laudacje doktoratu honoris causa dla Christiana Boltanskiego:

Jerzy Olek

Ian Dibets

Izabella Gustowska

Grzegorz Kowalski

Q.U.E.



F.Q.S.

SUMMIS AUSPICIIS SERENISSIMAE REI PUBLICAE POLONORUM

NOS
ACADEMIAE ARTIUM PULCHRARUM POSNANIENSIS
RECTOR MAGNIFICUS

ET
FACULTATIS COMMUNICATIONIS MULTIMEDIAE DECANUS

ET
PROMOTOR RITE CONSTITUTUS
COMMUNI ACADEMIAE SENATUS CONSENSU

IN
VIRUM CLARISSIMUM AC HUMANISSIMUM

CHRISTIANUM
BOLTANSKI

NOBILISSIMUM TOTO ORBE TERRARUM ARTIFICEM FRANCOGALLICUM
OPTRUM ARTIFICIOSORUM IN PRÆSTANTISSIMIS TOTIUS MUNDI
MUSÆIS EXPOSITIONUM CREATOREM
NOVORUM EXPRESSIONIS MODORUM INDAGATOREM PERTINACISSIMUM

QUI OPERIBUS SUIS COTIDIANÆ VITÆ MISERIAM ATQUE HUMANÆ
CONDICIONIS RERUM ABSURDARUM CONSIDERATIONES EXPRESSIT
QUI VARIAS EXPRESSIONIS RATIONES LIBERE ET INGENUOSE CUM DIVERSIS
COMMUNICANDI CONTINUIT ARTIBUS
QUI ARTE SUA RES UNIVERSALES ATQUE AD OMNIA TEMPORA PERTINENTES
GENTI HUMANÆ OSTENDIT
QUI IN OMNEM ARTEM OCULIS VIRI VERE HUMANI SEMPER SPECTAVIT

HONORIS CAUSA DOCTORIS

NOMEN ET HONORIS IURA ET PRIVILEGIA CONTULIMUS IN ILLIUSQUE REI FIDEM HASCE
LITTERAS ACADEMIAE ARTIUM PULCHRARUM SIGILLO SANCIENTIAS CURAVIMUS

DATUM POSNANIAE DIE XXVII MENSIS OCTOBRIS ANNO MMIX

ANDRZEJ FLOKOWSKI
DECANUS

MARTINUS BLĄDYSZAK
PROMOTOR

GEORGIVS OLEX
PROMOTOR

Jerzy Olek

Niejednoznaczność oczywistości

Jest w pewnym sensie nieokreślony i nawiedzony, przewidywalny i zaskakujący, obsesyjny i nonszalancki. Jest artystą. Nietuzinkowym. Kontrowersyjnym i uznanym. Niepokornym i nieobliczalnym. Aroganckim w stosunku do przemierzonej drogi i wyciszonym, kiedy myśli o nieuchronnym celu.

Gdyby znał przykazania Gombrowicza, z pewnością byłyby mu bliskie. Na przykład to:

Nie pytać wciąż do znudzenia o cel, o drogę i tak dalej.

Rzeka nie wie, po co płynie. Człowiek nie wie, po co żyje.

Poeta nie wie, po co pisze.

Poeta nie ma prawa tego wiedzieć.

Jeżeli wie – nie jest poetą.

Ale i to:

Więc – wierzyć. W cokolwiek. Byle wypełniło to pustkę pomiędzy pewnikami.

Wierzyć, że to, co robisz, ma swój sens. Nawet absurdalny, ale ma. Absurd to przecież jeszcze jedna z metod opanowywania świata. Nie gorsza, nie lepsza od innych. Więc wierzyć choćby w absurd, choćby w chaos, jeśli jest on poszukiwaniem nowego porządku.

Nowego Stworzenia.

Na innym niż dotąd poziomie.

I wierzyć, że na wyższym.

A w co wierzy przywołany tu artysta? Wierzy w śmierć, lecz nie wierzy w pamięć, dlatego ciągle wypowiada się na temat jej utraty. Wierzy w sens podejmowanych działań i wątpi w nie. W jego postawie ujmuje bezpretensjonalność, ale i dosadność. Poglądy, które głosi, są absolutnie nietuzinkowe. Oto przykład:

Zawsze jestem na początku drogi, najważniejsza praca jest zawsze przede mną. My, artyści, nigdy nie wiemy, czy znowu uda się coś zrobić. Robi się coś – a ja przeważnie nienawidzę prac sprzed kilku lat – i nie wie się, czy teraz uda się coś stworzyć. Dobrzy artyści to zazwyczaj bardzo młodzi lub



Fragment ekspozycji z wystawy: Christian Boltanski, Kronika wypadków, Kraków 2008, fot. Foto-Medium-Art

bardzo starzy ludzie. Ci młodzi są tak głupi, że się nie boją. Ci starzy już się nie przejmują. A ci pomiędzy zawsze, zawsze się boją.

Jako człowiek i jako twórca jest pełen sprzeczności. Podejmuje działania, do których od razu się dystansuje. Angażuje w dziedzinę, z której szybko się wycofuje. Sięga po ciągle inne środki wyrazu, by je po jakimś czasie porzucić. Zaczął od malarstwa. Po paru latach przeszedł do fotografii. Podobnie jak kilku innych, którzy w pewnym okresie uczynili z fotografii główne medium swojej sztuki. Myślę o Becherze, Dibbetsie, Beksińskim, Hockneyu. Tamci jednak fotografię uprawiali, często na wysokim profesjonalnie poziomie. On – nie. On fotografii używał, wykorzystywał ją, ale jej nie robił.

Wspomina:

Nigdy nie przestałem malować, jestem malarzem. Jestem bardzo tradycyjnym artystą. Maluję obrazy i nic więcej nie robię. Pomiędzy malarzem a artystą jest ogromna różnica, która polega na tym, że pewna sztuka zajmuje się przestrzenią, a ta druga sztuka ma związek z czasem. Muzyka, literatura czy teatr, wszystkie one związane są z czasem. Malarstwo ma związek z przestrzenią. Kiedy oglądamy film, przeważnie jest początek i koniec. Kiedy oglądamy obraz, możemy przyglądać mu się 10 minut albo 6 godzin, i możemy poruszać się w przestrzeni. W kategorii mediów jest zasadnicze rozróżnienie: czas/przestrzeń. Filmy wideo niektórych artystów bardziej przypominają obrazy, ponieważ, podobnie jak rzeźba, są tworem przestrzennym. Ale są również artystyczne filmy wideo przypominające kino, ponieważ mają początek i koniec, i siadamy, żeby je obejrzeć.

W 1973 roku zaprezentował „Kronikę wypadków”: sto kilkadziesiąt wyciętych z magazynu „Detektyw” twarzy ludzi młodych, starych, o przerażającym spojrzeniu, to znów łagodnie uśmiechniętych, kobiet, mężczyzn, ale i oblicz trudnych do zidentyfikowania. Wiadomo było tylko, że przedstawiają ofiary oraz sprawców gwałtów i morderstw, jednak na podstawie wizerunków opublikowanych w gazecie, a później wystawionych nie sposób było ustalić, kto jest kim. Ze ściany galerii patrzyły bowiem na widza same portrety pozbawione podpisów, a tym samym jakiegokolwiek informacji. Realizację tę uznano za jedną z ważniejszych wypowiedzi artystycznych na temat natury fotografii – jej możliwości i ograniczeń. Okazuje się, iż ważne rzeczy można mówić w sposób pośredni, wykorzystując do tego celu materiał gotowy. Pozorny paradoks.

Paradoksów jednemu z najbardziej znanych twórców multimedialnych życie nie szczydziło. Inna rzecz, że on sam to pokrecone życie skrzętnie wspomagał. Był do niedawna wykładowcą, cenionym dydaktykiem, a od uczenia się samemu, na ile tylko mógł, stronił. Teraz mówi o tym ze spokojem:

Przestałem chodzić do szkoły w wieku 12 lat. Byłem kompletnie szalony. Zamiast w szkole, siedziałem w domu. Pewnego dnia ulepiłem coś z plasteliny i rodzice powiedzieli, że rzecz jest niezła. Zacząłem zatem robić tego więcej i rysować, a potem malować duże obrazy w swojej sypialni. Mam brata i brat mi wtedy powiedział: „Ponieważ musisz się czegoś uczyć, to robiąc swoje prace, będziesz mówił po angielsku”. Cały czas, kiedy malowałem, brat mówił do mnie w tym języku. I dlatego potrafię co nieco mówić po angielsku. A ponieważ był to duży obraz, z mnóstwem ludzi i historii, więc było o czym opowiadać. Brat jest teraz profesorem lingwistyki.

Ma odwagę mówić o sobie szczerze i bez ogródek:

Wspaniale w moim życiu jest to, że nigdy nie pracuję. Jestem leniwy. Uczyłem tego moich studentów. Mówiłem im: czekajcie z nadzieją – nic więcej nie możecie zrobić. A kiedy wpadniecie na pomysł, możecie go zrealizować w 5 minut.

Przez studentów jest lubiany, choć wyczuwa się w ich stosunku do niego pewien dystans. Wynika on z szacunku dla tego, co zrobił, oraz autentycznego uznania. Pomimo że jest nietuzinkowy, a w poglądach daleki od konformistycznej poprawności, choć może właśnie dlatego. To zawsze urzekąco, szczególnie tych, którzy sami nie mieli odwagi postępować i myśleć tak jak on:

To, że jestem artystą, nie powoduje, że czuję się szczęśliwy. Nie ma powodu wstawać rano. To mój wielki problem. Dlaczego nie miałbym cały dzień siedzieć przed telewizorem? Nie ma powodu, żebym przychodził do studia. Jeśli przestanę cokolwiek robić, nic się nie stanie. Zawsze marzyłem o tym, że któregoś dnia otworzę w Bratysławie piekarnię, będę miał grubą żonę i dziesięcioro dzieci! Ale to się nigdy nie stanie. Moje życie jest samotne. Niektórzy przyjaciele lubią zajmować się ogrodem albo samochodem, i ja to rozumiem. Ja wolę nic nie robić, nie rozpraszać się. Lubię jeść, pić, spotykać się ze znajomymi. Nie zawsze jestem sam. Od czasu do czasu śni mi się, że jestem nauczycielem, ale najwyraźniej kiepskim, bo nieczęsto przychodzę na lekcje. Samotność polega na tym, że nie ma się nikogo, kto mógłby powiedzieć coś użytecznego na temat prac. Nawet Annette nigdy tu nie przychodzi. Nie ogląda tego, co robię. U Prousta jest znakomita historia. Smutny mężczyzna, którego żona niedawno umarła, spotyka przyjaciela, który chce

popelnić samobójstwo. Idą ścieżką w ogrodzie i ten mężczyzna mówi do przyjaciela: „Patrz na te kwiaty, są takie piękne. Spójrz na błękitne niebo”. I przyjaciel patrzy, i zapomina, że miał się zabić. Żyje, ponieważ zapomina. Czasem musimy zapomnieć. Dlatego nic nie robię, tylko czekam na śmierć. Musimy oswoić śmierć. Życie znaczy być uczciwym.

Powyższe słowa przywołują z pamięci refleksje autora „Kwiatów zła”. Wyjaśniając rodowód swej posępnej i chorej duszy Charles Baudelaire napisał w „Paryskim splinie”: *dochodzą kolejno do głosu wszystkie myśli, które podszeptuje ulica, przypadek i paryskie niebo, wszystkie drgnięcia sumienia, wszystkie marzenia i tęsknoty, filozofia, sny, a nawet anegdota. Cała trudność to znalezienie prozy zdolnej oddać rozmaite stany duszy markotnego szlifibruka.* Tak, na tym polega cała trudność – na odkryciu adekwatnych słów lub stworzeniu odpowiednich obrazów. Wtedy często ujawnia się potrzeba bycia w sobie, bycia samemu, bycia osobno: *Nikt tu nie przychodzi – nie lubię, żeby ludzie tu przychodzili. Tu nie ma nic do oglądania. Przeważnie udzielam wywiadów w paryskiej kawiarni, i tak jest dobrze. Tu, w Malakoff, jestem tak daleko od Paryża, że nikt nawet nie wie, gdzie to jest. Moje studio, w którym tak naprawdę nic nie ma, przypomina mieszkanie. Jedyne, do czego przydaje się studio, to wyobrażanie sobie czegoś, na przykład lasu. Czasem wchodzę do studia i nic, ale za jakiś czas, na przykład 2 tygodnie, coś z tego może być.*

Z owego pozornego „nic” powstawały nieraz przejmujące instalacje. Ot, choćby „Ołtarz-relikwiarz”, wzniesiony z zardzewiałych metalowych pudełek po herbatnikach i portretów anonimowych dzieci – ofiar Holokaustu. Wymowny pomnik wyrażający martwą obecność nieobecnych dzieci. Nieostre, bo powiększone z amatorskich zdjęć młode oblicza o rozmazanych, delikatnych rysach, zdają się jeszcze bardziej zagubione i bezradne w świetle skierowanych na nie lamp. Zetknięcie z takim ołtarzem może poruszyć do głębi. I znowu nadrzędną rolę odgrywa tu – zdawkowa, nie-artystyczna i wolna od jakiegokolwiek pretensjonalności – fotografia, wprawdzie zachowująca coś z przeszłości, ale zarazem umykająca pragnącej ukonkretnić ją pamięci. Fotografia niegdyś mało ważna, choć przecież indywidualnie spełniona, teraz wbijająca się w zbiorową pamięć uniwersalnym wydzźwiękiem.

Jeszcze jedna odsłona syndromu śmierci, syndromu od lat piętającego autora:

Zaczęłam działać jako artysta, kiedy wszedłem w dorosłość, kiedy zrozumiałem, że moje dzieciństwo się skończyło, umarło. Myślę, że wszyscy mamy

w sobie kogoś umarłego. Umarłe dziecko. Pamiętam małego Christiana, który jest we mnie, umarły.

Czyż nie nasuwa się tu od razu odwołanie do obsesji kreatora „Umarłej klasy”. Kiedyś przeprowadziłem z nim rozmowę, opublikowaną pod tytułem „Tadeusz Kantor: «... jest symbolem śmierci...»”. Teraz okazuje się, że nie tylko on. Obu artystów łączył zresztą dosyć bliski związek. I sympatia. W pewnym sensie byli podobni do siebie, ale zarazem różni.

I znów spowiedź dokonywana bez ogródek:

To, co nakręca mnie jako artystę, to to, że każdy jest niepowtarzalny, a tak szybko znika. W 1990 roku zrobiłem dużą pracę zatytułowaną „Umarli Szwajcarzy”, w której wszyscy ludzie na fotografiach nie żyli. Nie lubimy patrzeć na zmarłych, ale ich kochamy. Bardzo ludzkie. Nic więcej nie da się powiedzieć. Każdy jest niepowtarzalny i ważny. Ale podoba mi się, co powiedział Napoleon, kiedy ujrzał setki swoich żołnierzy padłych na polu bitwy: „To nic takiego, jedna noc miłości w Paryżu i wszystkich da się zastąpić”.

I tak, i nie. Truizmem stało się powiedzenie, że nie ma ludzi niezastąpionych. Czy aby jednak? Co warta jest Cricoteka bez Kantora czy Laboratorium bez Grotowskiego? Pytanie, co będą warte w przyszłości zamrożone w sarkofagach muzeów instalacje francuskiego artysty czy jego metafizyczne spektakle zapisane na filmie? Nowe ich koncepcje powstają w wyciszonym pracowni, w której ceni swoją samotność:

Co dzień przychodzę do studia o wpół do jedenastej i siedzę, nic nie robiąc. Okazjonalnie jadę do Paryża. Nieraz mam jakiś pomysł. Może to zabrzmie pretensjonalnie, ale zdarza mi się wierzyć, że to mistyka. Bywa, że nic nie przychodzi mi do głowy, kiedy indziej wpadam na coś fantastycznego. Naturalnie zdarza się, że okaże się to pomyłką, ale czasem jest to rzecz prawdziwa. Może się to wydarzyć w studio, ale może też na ulicy albo kiedy czytam gazetę. Bycie artystą to dobry sposób na życie, ponieważ robi się, co się chce.

Wbrew pozorom i temu, co sam mówi, jest człowiekiem bardzo zajęтым. Pochłania go realizowanie filmów, a także tworzenie spektakli. Dodawanie do tego, co dotąd stworzył, nowych faktów. Każde kolejne zaproszenie, każda wystawa są wyzwaniem:

Kiedy robię dużą wystawę, staram się często, żeby miała początek i koniec, ponieważ emocje są związane z czasem. Ale to inny czas niż ten w teatrze czy kinie. W książce na jednej stronie dziewczyna jest szczęśliwa, a kie-

dy przewróci się kartkę – dziewczyna umiera. Tego typu emocje powstają w wyniku wstrząsu. Kiedy realizuję nową pracę, staram się stworzyć rozmaite przestrzenie, a nawet rozmaite rodzaje wstrząsów, żeby był początek i koniec, i różne skale emocji. Moje prace przypominają nieco teatr, choć są całkiem inne. Jestem jak muzyk. Gram swoimi pracami i robię to lepiej lub gorzej, w zależności od miejsca, w którym jest wystawa. To teatr bez tekstu, bez spektaklu. Dążę do stworzenia czegoś pomiędzy teatrem a instalacją.

A co pozostaje? Części, fragmenty, resztki:
Po każdej wystawie jakieś 60 procent moich prac ulega zniszczeniu. A jeśli nie są niszczone, to zostają wymieszane z innymi. Robienie wystawy przypomina powrót do domu w nocy. Otwierasz lodówkę i okazuje się, że są tylko dwa ziemniaki, kielbasa i dwa jajka, i musisz z tego przyrządzić posiłek. Ja próbuję zrobić coś z tego, co jest w mojej „lodówce”.

Takim jawi się ten wielki artysta – nieco nonszalancki, umiarkowanie skromny. Opanowany przez syndrom śmierci, opętany przez paradygmat pamięci – wątlej, zawodnej i nieustannie traconej. W swoich dziełach prezentuje na ogół anonimowe postacie – ludzi, którzy zniknęli. Choć właściwie przez cały czas pokazuje siebie. Z jego twórczości przebija przede wszystkim ulotność: chwilowość tego, co „jest”. Stąd z instalacji i obiektów tak silnie emanuje przemijalność. Charakteryzując skrótowo tę bogatą twórczość, należałoby użyć określenia *metailuzja*. W licznych i różnorodnych formalnie dziełach, które od lat tworzy, sięgając po film, performance, fotografię czy wideo konsekwentnie przeplata się nieprawda z fundamentalną prawdą. Łącząc w jednym wizualnym utworze rozmaite media, kreuje własny wymiar przestrzenny. Manipuluje i ironizuje. W wystawianych sekwencjach używa dokumentu, nie dając żadnej gwarancji jego autentyczności. Pozostawiając widza sam na sam z obrazem, pozbawionym jakichkolwiek podpisów, rozbudza w nim podejrzenie, iż być może ma do czynienia z fikcją. Czyż nie takie jednak oblicze zwraca ku nam współczesna epoka, grająca fałszywą nutą na klawiaturze mediów?

A oto i on – **Christian Boltanski**, urodzony 6 września 1944 roku w Paryżu. Artysta-samouk. Do końca zeszłego roku akademickiego był profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. W ostatnim dziesięcioleciu wystawiał w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Włoszech, Meksyku, Polsce, Wenezueli, Lichtensteinie, Szwecji, Rosji. Wcześniej były Korea, Dania, Hiszpania, Holandia, Wielka Brytania, Szwajcaria, Japonia, Kanada, Belgia, Austria, Izrael, Portugalia, Węgry, Grecja i tak dalej. Jego instalacje do

zbiorów zakupiło ponad 20 muzeów, w tym Centrum Pompidou w Paryżu, Tate Gallery w Londynie i Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku. W 2006 roku otrzymał uważaną za odpowiednik Nobla w dziedzinie sztuki nagrodę Premium Imperiale w kategorii rzeźby.

Kiedy zastanawiam się nad sednem twórczości Boltanskiego, przychodzi mi na myśl, że sytuuje się ona gdzieś pomiędzy historią rozumianą jako zbiór faktów i semantyką, która te fakty niekoniecznie jednoznacznie interpretuje. Można jeszcze zadać pytanie, jaką rolę w wypowiedziach wizualnych Boltanskiego odgrywają dokumenty, których archiwalność jest mocno dwuznaczna. Powoływane przez niego do publicznego życia galerie indywidualnych losów, potwierdzanych fotograficznymi wizerunkami, stają się przez swą nieokreśloność ponadczasowymi, uniwersalnymi ikonami – nie tyle zastępującymi konkretne osoby, ile tworzącymi obraz człowieka jako takiego, człowieka zrodzonego i zniewolonego przez wiek XX.

Sztuka Boltanskiego w znacznym stopniu rozgrywa się w strefie „pomiędzy”. W strefie zdominowanej przez cienie; na obszarze, gdzie prym wiodą złudzenia i związana z nimi niepewność; rozgrywa się w labiryncie zwątpień, gdzie pojawia się dylemat, czy mamy tu do czynienia z czymś naprawdę czy z czymś, co jedynie wydaje się być. Jego układanki, konstrukcje i spektakle są o zwodniczym widzeniu i niejasnym myśleniu, są też o tożsamości – jakkolwiek by była, są wreszcie o łatwości zniekształceń i wątpliwym rekonstruowaniu własnego „ja”. Są przez to głęboko ludzkie.

Podobnie myśli on sam:

W byciu artystą wspaniale jest to, że kiedy mówi się o swojej wiosce, to wioska ta staje się wioską uniwersalną. A jeśli jest się dobrym artystą, to kiedy opowiada się o dzieciństwie, ludzie powiadają: mówi o mnie. ■

Ian Dibbets

Dawno temu byłem na wystawie Christiana Boltanskiego. Zorganizowano ją w De Pont, w prywatnym muzeum w Holandii znanej z doborowej kolekcji sztuki współczesnej.

Byłem już wcześniej na wystawach Boltanskiego i zapamiętałem setki twarzy na biało-czarnych fotografiach. W pewnym momencie anonimowość zrobiła na mnie wrażenie, a i ilość sprawiła, że poczułem pokorę.

Tym razem jedna z twarzy przykuła moją uwagę. Twarz, która nagle zdawała się być znajoma i droga, a z drugiej strony, tak bardzo nieznaną – uczucie to stało się nieznośne.

Później doświadczałem tego za każdym razem.

Nawiązywałem do pozornego podobieństwa do prac Gilberta i George'a, jednak w przypadku ich autoportretów rozpatrywanych jako całość, ich prace stają się coraz bardziej bezosobowe.

U Boltanskiego proces jest odwrotny.

Kiedy pokazuje wielką ilość portretów w różnych układach, anonimowość nabiera osobowości.

Boltanski jest artystą obdarzonym nieprawdopodobną wyobraźnią, posługując się nią, potrafi wywoływać poruszającą ciszę.

Wszystkie twarze stają się jednością. Twarz człowieka, posiadającego więcej twarzy niż ktokolwiek inny, to Boltanski we własnej osobie.

Nie ludzkie słowa, lecz obraz mówi sam za siebie.

Język obrazów zagubiony pomiędzy słowami. Sztuka nie podlegająca dyskusji.

Przeoczona pozostaje ważna rola Boltanskiego dla dzisiejszej fotografii.

Wszakże Boltanski nie postrzega siebie jako fotografa, ponadto twierdzi, że nie fotografuje samodzielnie.

Jest natomiast pionierem w ponownym użyciu materiału już istniejącego. Te gotowe fotografie, których używa w kółko, w różnych układach, zmieniając je przy użyciu manipulacji technicznej.

Jego pionierskość dotyczy wielowarstwowości emocjonalnej, jaką uzyskuje w swoich pracach bez rozciągania duszy fotografii.

Zwykła odwaga przywrócenia emocji sztuki z końca XX wieku zasługuje na nasz szacunek.



Sztuka Boltanskiego może wywodzić się z minimalizmu, choć większe znaczenie ma jego magia i emocje, które wywołuje przy użyciu tak skromnych środków.

Materiały, jakich używa, są proste. Blaszane pudełka, fotografie, które nie mają wartości dla nikogo, tajemnicze lśniąca lampy zainstalowane to tu, to tam, eleganckie draperie, cienie rozbiegające się wokół tworzą obraz rodem z piekielnego snu – wszystko prawdziwe, ale w nie istniejącym świecie.

Zbyt wiele warstw, nieznanych dla minimalizmu, sprawia, że jego praca staje się wrażliwa na łatwą interpretację.

Sztuka Boltanskiego jest dla niego momentem końca XX wieku.

Dlaczego, myśląc, że potrafimy konstruować, zdekonstruować i zrekonstruować cokolwiek, co powstało wcześniej albo jeszcze nie powstało, mielibyśmy odczuwać potrzebę istnienia materialnych pomników?

Pragniemy, aby nasze myśli, ogólne szkice naszych idei i fantazji były reprezentowane przez niematerialne obrazy, stając się rozszczepieniem najbliższej rzeczywistości.

Widzę młodego Boltanskiego w jednym z jego źródeł inspiracji w Musée de l'Homme w Paryżu. Stoi tam pośród tych wszystkich antycznych gablot pełnych przedmiotów, które straciły swoje znaczenie dawno, dawno temu, wszystkie opatrzone niezrozumiałymi opisami.

Stamtąd idzie długą drogą, prowadzącą do „zaginionego czasu”, aby przywrócić go ponownie i nadać mu znaczenie.

Nadanie anonimowości duszy to oszałamiająca przygoda.

To sztuka, która naprawdę działa.

Christianie Boltanski biedne małe dziecko
– samouzdrzwieliu
– księżu, rabbi, niewiarku
– sprzedawco relikwi
– czuły minimalista
– bolesny humorysta
– ołtarzu szkoły w Chases
– dzieci Berlina, piękne dzieci
– muzeum zaginionego domu
– martwy Szwajcarze
– żydowska szkoła z Grosse Hamburger Strasse
– Aniele zgody
– zgubiona własności
– inwentarzu rzeczy należących do kobiety
z Bois-Colombes
– dzieci poszukujące swoich rodziców
– miesiącu miodowy w Wenecji
– cieniu pasji
– pomniku „Dzieci z Dijon”
– jezioro martwych
– wielki tygodniu
– lekcjo ciemności
– święto Purim

... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...
... módl się za nami...

Zawsze pamiętaj słowa Boltanskiego:
śmierci muszą być odliczane jednostkowo.
Czy jesteś kolejną ofiarą?
Konam ze śmiechu!

Dziękuję. ■

Izabella Gustowska

Dzisiejszego dnia przyznajemy zaszczytny tytuł – doktora honoris causa – Artyście, który z wyjątkowym wyczuciem rozumie złożoność naszego czasu. Artyście, którego dzieciństwo i młodość upłynęły w cieniu wojny i trudnych przemian lat powojennych. Jednocześnie: Artyście, którego twórczość jest nieustannym poszukiwaniem, w czasie niezwykłych przemian w sztuce XX i już XXI wieku.

Pisanie recenzji w przewodzie o nadaniu tytułu doktora honoris causa Christianowi Boltanskiemu wydało mi się niezwykle trudne, biorąc pod uwagę jego rozległą twórczość, setki wystaw w najlepszych muzeach, galeriach i udział w manifestacjach artystycznych na całym świecie.

Trudno jest pisać o „gwiazdach” w obszarze sztuki, gwiazdach naszych czasów. Mam jednak nadzieję, że przybliży twórczość tego ciekawego artysty, punktując to, co w jego sztuce uważam za najważniejsze.

Muzeum

Christian Boltanski napisał: *Od kilku lat tworzę własne muzeum. Znajduje się w brzydkiej dzielnicy Bordeaux i ma się nazywać: Musée de Christian Boltanski. Będzie czynne kilka razy w tygodniu. Prezentowane w nim będą: moja fajka, marynarka, kilka ręcznie pisanych listów – czyli nic. Wkrótce umrę, podobnie jak jego kuratorzy. Za 30 lat nikt nie będzie wiedział, kim był Christian Boltanski. Wtedy muzeum stanie się „czyimś tam muzeum”, trochę jak te małomiasteczkowe izby pamięci ku czci zapomnianych dawno pisarzy.*

W 1968 roku, a więc na początku swojego tworzenia, artysta pisze: *zdaję sobie świetnie sprawę ze swojej śmieszności, że śmierć jest poniżająca, że powinniśmy natychmiast zacząć wszystko gromadzić, przechowywać, podpisywać, aby nie umrzeć. Moja pierwsza książka z 1969 roku „Badanie I” – prezentacja wszystkiego, co pozostało z mojego dzieciństwa – była punktem wyjścia do tego, czym zajmuję się dzisiaj – zawiera ona wszystko, co od tamtej pory stworzyłem.*

A Boltanski wie, że *książka podobnie jak muzeum jest miejscem.*

Takim też katalogiem było „Abecadło Christiana Boltanskiego” – zbiór myśli z licznymi cytatami spisany przez Martina Aboucaya i Paulo



Fabrii – w którym zawarł wszystko, co istotne w jego życiu i twórczości. Tych kilka pozycji określa doskonale twórczość tego francuskiego artysty, pochodzenia żydowskiego, ale przede wszystkim to, co najważniejsze: strategię pamięci, stosunek do własnej biografii, ciągle niejasnej, zamazywanej, pisanej na różne sposoby, archiwum przedmiotów, rzeczy własnych i adoptowanych, próby ocalenia historii i tożsamości pojedynczego, realnego, ale i czasami zmistyfikowanego człowieka.

Bo Boltanski przyznaje się do manipulacji, zacierania śladów, balansowania na granicy prawdy i fikcji.

Jean Baudrillard napisał: *Świat jest ready made, a wszystkim, co możemy zdziałać, jest podtrzymywaniem złudzenia, albo przesądu sztuki, za pomocą przestrzeni, w którą transponujemy przedmioty i która siłą rzeczy staje się przestrzenią muzealną. Muzeum jednak – jego nazwa na to wskazuje – jest koniec końców również sarkofagiem.* I Boltanski takie muzeum pamięci stale tworzy. W twórczości artysty większość realizacji to właściwie budowanie wielkiego pomnika czasu przeszłego i obecnego, ale monument ten nie jest martwy, przekształca się, staje się uwodzącą hybrydą pamięci. To ona każe Boltanskiemu między innymi *powracać do własnego dzieciństwa, do częściowo wymyślonej przeszłości, która powoli staje się mitem.*

Mały Christian

Kiedy bawiłem się moją małą lalką, małym Christianem, odkryłem, że im więcej człowiek pracuje, tym bardziej go nie ma. Moja idea to być nicością, nigdy więcej sobą. Często nazywam moim imieniem coś, co nie jest mną.

Z myślą o dzieciństwie, ale i różnych tożsamościach Boltanski zrobił książkę z 10 fotografiami dziecka z podpisami: *Christian w wieku lat 8, Christian w wieku lat 10, Christian w wieku lat 20.*

We wspomnianej książce z 1969 roku jest zarówno prawda, jak i fikcja, artysta *chciał zapomnieć o własnym dzieciństwie, stworzyć rodzaj dzieciństwa zbiorowego.* Zapewne mamy tutaj do czynienia z traumą, którą trzeba z siebie wyrzucić, stąd gra w różne tożsamości, a wreszcie intrygującą wypowiedź artysty, że *jego dzieciństwo nieodwracalnie umarło, jako tak zwane obce ciało – zostało usunięte.*

A jednak to właśnie – nieodwracalnie – powolnemu umieraniu artysta poświęcił wiele uwagi i to w różnych etapach swojego życia.

Pamięć

Mała pamięć, która kształtuje nas naprawdę, to szereg zabawnych historii, pewien zasób wiedzy, nagromadzenie drobnych faktów, które nas formują. Wszystko to oczywiście znika razem z nami – mówi Boltanski.

Artysta chce zachować ulotne wspomnienia, przedmioty, rzeczy jako istotny fragment prywatnego życia, jednocześnie buduje w ten sposób świadectwo losów innych ludzi, a także wskrzesza na nowo pamięć przeszłości pokolenia wojny, a w szczególności Holokaustu. I chociaż sam nie próbuje tak jednoznacznej interpretacji jego prac, zdaje sobie sprawę, że to właśnie Holokaust ukształtował powojenną świadomość Europejczyków.

Przypominając, co powiedział Jean-François Lyotard: *po Holokauście wszyscy jesteśmy Żydami*, u Boltanskiego współlistnieje na równych prawach pamięć – ta wielka, dotycząca historii narodów, świata, i ta mała, prywatna, która poprzez swoją epizodyczność jest częścią składową wielkiej narracji. W jego pracach setki patrzących na nas twarzy, oczu, grymasów ust, zdziwień, uśmiechów, niemych okrzyków są świadectwem czasu, przemijania i oczywiście pamięci. Przykładem niech będą: instalacja „Pomnik dzieci z Dijon” (1986), „Umarli Szwajcarzy” (1990), „Wieszaki”, „Klub Myszki Miki” (1999) czy „Mieszkańcy Warszawy” (2001).

Wszystkie wymienione wyżej prace pokazano na retrospektywnej wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, w 2001 roku.

Fotografia

Roland Barthes napisał: *Nieruchomość zdjęcia jest jakby rezultatem przewrotnego pomieszania dwu pojęć; Rzeczywistego i Żyjącego. Poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy. Dzieje się to z powodu właśnie tej przynęty, która przypisuje realności absolutnie wyższą wartość, jakby wieczną. Ale przenosząc tę rzeczywistość ku przeszłości „to-co-było”, sugeruje, że jest ona już martwa.*

Żadna relacja nie jest w stanie zniweczyć świadomości, że ów fascynujący obraz został nam na krótko wypożyczony z archiwum czasowej oddali.

Z tego archiwum Boltanski czerpie – pokazując życie jako serię kolejnych zgonów – tworząc różnorodne tablice pamięci.

Komentując wystawę „Menschlich” w Wiedniu (1995), do której wykorzystał 1,5 tysiąca zdjęć – ofiar i katów, Żydów, hiszpańskich kryminalistów, członków klubu Myszki Miki, artysta powiedział: *wszyscy ci ludzie stracili tożsamość, nie można rozpoznać, kto jest winny, kto był katem lub ofiarą, ale wszyscy byli po prostu ludźmi.*

Co ciekawe, Boltanski sam nie fotografuje – *czuje się raczej kimś, kto wykorzystuje surowce wtórne.*

Przewrotnie w jego biografii można znaleźć przykłady fotografii, które wykonał sam. Prace: „Compositions” i „Model Images” z końca lat 70. XX wieku. W „Model Images” wykonał serie tak zwanych typowych tema-

tów, które od zawsze znajdują się w amatorskich albumach, a wspólnie w komputerach zwykłych ludzi.

Klasyczne zachody słońca, portrety kobiet, wszystko to znalazło się na wystawie „Christian Boltanski – fotograf”. Boltanski z satysfakcją wspomina: *nikt nie kupił żadnego ze zdjęć – wszyscy mówili, że mają takie same w domu.*

Rzeczy

Filozof Roger-Pol Droit pisze: [...] *nasz stosunek do rzeczy pokazuje, jak traktujemy siebie. Jeżeli nas fascynują i zniewalają – już nie wiemy, gdzie jesteśmy. Ale jeżeli je odrzucamy, jeżeli nimi gardzimy, to też lokujemy się obok samych siebie. Należy się trzymać pomiędzy, być gotowym na spotkanie rzeczy, pozwolić, by się z nami mieszały, aby uzurpowały sobie prawo do naszej, niby wolnej, przestrzeni. Znajdziemy „centrum” samych siebie jedynie wówczas, gdy uświadomimy sobie, że takie centrum nie istnieje.*

„Małymi wspomnieniami” – Relikwiami, które są jednocześnie antyrelikwiami, nazywa Boltanski gromadzone przez siebie przedmioty. Od lat je kolekcjonuje – jak pudełka po herbatnikach, schowki na dziecięce skarby, które nazywa także *sejfami biedaków* czy *sejfami iluzorycznymi*, a które odnalazły swoją nową tożsamość w cyklu „Pomników z lat 80.”. *Dobry artysta to ktoś, kto przyjmuje kształt własnych dzieł, ja coraz bardziej upodabnam się do pudełka po herbatnikach. Stajemy się własną sztuką.*

Przejmujące wydają mi się prace z cyklu „Réserve du musée des enfants” (1989). Zgromadzone setki używanych ubrań znalazły idealne miejsce w podziemiach Musée d’Art Moderne de la Ville w Paryżu. Te *stricto* magazynowe pomieszczenia, szare, niskie, niedoświetlone, wzmacniają strategię porzucenia, przypominają o życiu zwykłych ludzi, codzienności, która przemija, ale też pozostaje w zapachu, w zużyciu, w innym sposobie ułożenia, w ciszy tego piwnicznego wnętrza.

Rzeczy – *Ktoś je wybrał, kochał, ale teraz życie w nich umarło. Pokazywanie ich na wystawie przywraca je do życia, wskrzesza.*

Używana marynarka, czyjeś zdjęcie czy trup są symbolami życia, które przeminięło. Są przedmiotami związanymi z nieistniejącymi już podmiotami – cytata z wywiadu z artystą.

Śmierć

Powiedziałabym, że w sztuce istnieje dość ograniczony zestaw tematów: śmierć, miłość i seks.

Ja zajmuję się tematem vanitas, który jest dość szeroko eksploatowany w sztuce.

W pracach Boltanskiego nie możemy zapomnieć o perspektywie śmierci. Wystawa „Revenir” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, w 2001 roku była nią nasycona przez wszechobecne zdjęcia zmarłych, przez półmrok, żółte światło z instalacji „Pomniki” (1986), przez zimne światło w instalacjach „Ekran” (1998), przez opuszczone gabloty, niby groby z cyklu „Groby” (1996) czy blade twarze z „Chust Weroniki” (1996). Wszystko przypominało teatr śmierci, tajemne rytuały z „Teatru cieni” (1984), aż po samotnego Anioła śmierci z instalacji „Cień” (1986).

Z tej pięknej, teatralnej – bo nie znajduję bardziej adekwatnego określenia – wystawy najbardziej utkwiła mi w pamięci przestrzeń z instalacji „Pokrywy” (1999), tajemnicze zdjęcia ni to rozpadających się domów, ukrytych w czarnych płachtach, studium destrukcji rozpadu, realizacja niejednoznaczna, wciągająca w głęboką otchłań – metafizyczna jak czarna dziura.

Te wszystkie poważne tematy: śmierci, pamięci, upływającego czasu przypisane są do twórczości Boltanskiego, ale trzeba pamiętać, że jest też on ironistą, który o *rzeczach wzniosłych potrafi mówić z kpiną co, jak potwierdza, należy do tradycji judeochrześcijańskiej*. Dlatego też uważa on, że artyści są podejrzanymi kaznodziejami, a siebie widzi w roli Roberta Mitchuma jako podłego księdza z filmu Charlesa Laughtona „Noc łowcy”. Dlatego też z lekkością oświadcza: *Po mojej śmierci ktoś będzie umiał grać i podpisywać moją muzykę. Będzie to wówczas takie to, a takie dzieło Christiana Boltanskiego zinterpretowane przez tego i tego.*

Przestrzeń publiczna

Jawi się ona jako najciekawszy fragment twórczości Boltanskiego i to nawet nie dlatego, że jest taka aktualna, nawet nie dlatego, że wchodzi w relacje z takimi miejscami jak dworce, kościoły, fabryki, ale przede wszystkim dlatego, że spotyka się z powszechnym i aktywnym odbiorem oraz staje się interaktywna.

Chociaż sam artysta mówi o niej w sposób bardziej tradycyjny: *Lubię wystawiać na dworcach, w garażach, w kościołach. Fakt, że to coś nie powinno tam być, sprzyja powstawaniu emocji, bo życie porusza bardziej niż sztuka*. Jedną z prac z 1993 roku „Diese Kinder suchen Ihre Eltern” realizował przez 2 lata na dworcu w Kolonii. Pasażerowie otrzymali 20 tysięcy zdjęć z podobiznami dzieci poszukiwanych po wojnie przez Czerwony Krzyż z podpisem: *jeżeli je rozpoznałeś*.

W 1995 roku w projekcji „Lost” na Grand Central Station w Nowym Jorku artysta zgromadził 3 tysiące obiektów – rzeczy zagubionych w nowojorskim metrze.

Realizacja „Lost Workers” (1995) zrealizowana w Halifaksie gromadziła pudła z rzeczami pozostawionymi przez robotników pracujących w nieczynnej już fabryce dywanów.

W 1997 roku monachijski Haus der Kunst zbudowany w czasach władzy Hitlera szczerze oblepiły zdjęcia w formacie plakatu z portretami uczestników ruchu oporu Rothekepel.

W 2000 roku w wystawie poświęconej idei muzeum, w paryskim Luwrze w gablotach archeologicznych z fachowymi opisami umieścił obiekty pozostawione czy może bardziej: zagubione przez zwiedzających.

W 2001 roku, 40 billboardów z motywem patrzących oczu umieszczonych na ulicach Warszawy i 5 tysięcy wkładek w „Gazecie Wyborczej” z napisem: *Ci ludzie żyli w Warszawie w roku 1937. Jeżeli ich rozpoznasz, skontaktuj się* – dedykował żydowskiej drużynie bokserskiej Gwiazda.

Sztuka

Najciekawszy kontakt ze sztuką Boltanskiego znalazłam nie tyle w erudycyjnych komentarzach krytyków sztuki, co w licznych wywiadach. W nich właśnie ujawnił się ciekawy i niejednoznaczny obraz artysty. Człowieka zarówno pełnego intelektualnej refleksji nad życiem, czasem, pamięcią, równocześnie ironisty, dowcipnego „gawędziarza” bawiącego się prawdą, co do której prawdziwości nigdy nie możemy mieć pewności.

Zapytany, jaka jest rola sztuki w postutopijnym świecie, Boltanski odpowiada: *Artysta nie ma na nic bezpośredniego wpływu. Może tylko zadawać pytania i budzić uczucia. Staram się chronić ideę mówiącą o tym, że każdy jest ważny i wyjątkowy. Każdy to ktoś.*

W dzisiejszej sztuce chodzi o działanie. Nie o tworzenie wielkiego dzieła, ale o bycie aktywnym tam, gdzie ono jest. Idea nieśmiertelnego dzieła umarła. [...] Sztuka zawsze jest świadkiem, czasem nawet świadkiem wydarzeń, które dopiero mają się zdarzyć. Chcąc zrozumieć społeczeństwo powinniśmy przyjrzeć się artystom.

Przyznanie tytułu doktora honoris causa znakomitemu artyście Christianowi Boltanskiemu jest dla naszej Akademii wielkim honorem i zaszczytem. ■



Grzegorz Kowalski

Recenzja o artyście znanym i uznanym, zwłaszcza w okolicznościach doktoratu honorowego, jest w zasadzie formalnością. Z jednej strony, łatwo popaść w ton laudacji, zaś z drugiej, należy ustrzec się niestosownego w tej sytuacji krytykanctwa. Jest to więc rodzaj pisemnego egzaminu dla recenzenta, na ile zna i przyswoił sobie całokształt sztuki Cbristiana Boltanskiego. Obawiam się, czy zdałbym taki egzamin, proponuję więc kilka refleksji na marginesie wystaw artysty, które mogłem oglądać w Polsce. Począwszy od 1978 roku, Boltanski miał ich cztery, w tym trzy w Galerii Foksal. W 2001 roku odbyła się duża wystawa „Powroty” w Zamku Ujazdowskim. W 1995 roku Boltanski wziął udział w pamiętnej wystawie Andy Rottenberga „Gdzie jest brat twój Abel?”, z okazji której Andrzej Przywara opublikował znakomity esej poświęcony artyście. Boltanski ma szereg stron w Internecie, gdzie obok faktów biograficznych można znaleźć wybór cytatów z wypowiedzi artysty, niestety nie datowanych.

Jeśli o artyście pisze się: *może być określany jako alchemik, filozof, potencjalny zabójca, klown lub Rasputin*, to może budzić podejrzenie, że mamy do czynienia z chwytym marketingowym. Jeśli natomiast artysta mówi o sobie: *Powiedziałbym, że w sztuce istnieje dość ograniczony zestaw tematów: szukanie Boga, śmierć, miłość i seks. Ja zajmuję się tematem vanitas, który jest dość szeroko eksploatowany w sztuce* – brzmi to skromnie i przekonująco.

Przekonuje mnie stwierdzenie o ograniczonej ilości tematów ważnych i wiecznych, i że właściwie każdy artysta, traktujący poważnie swoje powołanie, obraca się w podobnym kręgu problemów „szeroko eksploatowanych”. Jeśli Boltanski akcentuje temat *vanitas*, to stara się nadać mu sens ogólnoludzki.

Wyjście z jednostkowego doświadczenia do przesłania uniwersalnego jest procesem trudnym i bywa czasem bolesne, a nawet niebezpieczne. Trzeba wznieść się ponad własną legendę, którą mniej lub bardziej świadomie tworzymy, unikając mielizn sentymentalizmu, a potem wykrystalizować mocne i jednoznaczne przesłanie. Podkreślam to określenie: jednoznaczne, aby w dalszej części wyjaśnić, jak je rozumiem.

Boltanski wykonał manewr wyprzedzający na samym początku artystycznej kariery – wyszedł poza siebie, z Ch.B. człowieka uczynił wizerunek Ch.B., który odtąd egzystował jako Christian Boltanski-artysta. Konceptualny Ch.B. mógł być używany jako fantom. Wystawiany na ciężkie próby, chronił realnego Boltanskiego od ich konsekwencji.

Boltanski określił swój stosunek do jednostkowego doświadczenia, mówiąc: *Towarzyszy mi pewna nieustająca obsesja, wracają te same tematy, dzieciństwo, umarłe dzieciństwo, okrucieństwo, wojna, dobro, zło. To są wszystko moje tematy.* Już samo nazwanie nurtujących go obsesji tematami przenosi ciężar problemu z doświadczenia osobistego na doświadczenie generalnie ludzkie. Boltanski świadomie konstruuje własną biografię, w 1969 roku publikuje broszurkę pod tytułem „Poszukiwanie i prezentacja wszystkiego, co przypomina moje dzieciństwo 1944–1950”. Z niewielu i mało znaczących faktów buduje legendę dzieciństwa. Z czasem, jak kręgi na wodzie, automitologia artysty obejmie legendę pochodzenia (ojciec urodził się ukraińskim Żydem, matka – Korsykanką), przynależności do narodu żydowskiego i tragicznej historii Shoah. Boltanski zawłaszcza historię, przedstawia ją jako *biografię Christiana Boltanskiego*. W 1968 roku na pierwszej wystawie w paryskim kinie Ranelagh przedstawia tę fikcyjną biografię pod tytułem „Niemożliwe życie Chrystiana Boltanskiego”. Posuwa się też dalej: skoro mitologizacja przeszłości jest możliwa, to możliwa może być też projekcja zmitologizowanej przyszłości. Boltanski gromadzi fikcyjną dokumentację wypadku, w którym poniósł śmierć w 1968 roku. Jak słusznie zauważył Andrzej Przywara, *Boltanski obsadza dwie role, trudne do pogodzenia, równocześnie skrupulatnego archiwisty i fałszywego proroka. Dokumentuje pracę czasu, ale w swoim zapale pozwala sobie ją wyprzedzić.* Andrzej Przywara przytacza jedną z wczesnych prac Boltanskiego – listy pod hasłem „Musisz mi pomóc”, rozesłane do kilkunastu lub kilkudziesięciu osób. O swojej akcji artysta mówi: *Byłem bardzo nieszczęśliwy w tym czasie, wydaje mi się, że gdybym nie był artystą, napisałbym tylko jeden list i najprawdopodobniej zabiłbym się. Ponieważ byłem artystą, napisałem 15. Grałem ze śmiercią, z ideą samobójstwa. Przeniosłem ją z poziomu osobistego na powszechny. Ja już nie byłem nieszczęśliwy, przedstawiałem samo nieszczęście. Kiedy przedstawiasz nieszczęście, nie przeżywasz go tak jak aktor, który nie umiera naprawdę.*

Metamorfoza autentycznego, własnego nieszczęścia (a może zaledwie chwilowej depresji?) w nieszczęście, które jest odgrywane na scenie sztuki, które – co więcej – angażuje innych ludzi, może mieć format wielkiego dramatu lub trywialnego kabotyństwa. Boltanski podejmuje takie ryzyko.

Jednostkowe doświadczenie jest u Boltanskiego impulsem, punktem wyjścia do rozbudowanej kreacji artystycznej. Taka postawa nasuwa szereg pytań: czy życie wzięte w nawias sztuki jest przez to mocniej odczuwane i głębsze, czy przeciwnie – oddala się w uogólnienia, w stronę generalnej konkluzji o kondycji człowieka, o losie Żydów, o przemijaniu? Powraca stare pytanie o prymat – sztuka czy życie? Co jest ważniejsze? I dla artysty, i dla widza. Cenię pogląd Jacka Sempolińskiego, że sztuka będąc częścią życia, jest zarazem ponad życiem. Mogę dopowiedzieć: sztuka ma sens, jeśli jest autentycznym doświadczeniem ludzkim.

Obserwuję obecnie renesans zainteresowania „nagim życiem” u moich studentów. Odchodzą od przedstawień symbolicznych, wymyślonych sytuacji i konstruowanego przekazu. Fascynuje ich inny człowiek, ponieważ jest nieprzewidywalny, ponieważ zagadką są jego przeżycia, percepcja świata, ponieważ jego losy są nie do powtórzenia. Artyści stają się podglądaczami, świadkami i – dzięki rejestracji filmowej – dokumentalistami. Historia zapisana w przeżyciach i losach poszczególnych osób zajmuje istotne miejsce w pracach tych młodych adeptów.

Vanitas z perspektywy osoby dwudziestoparoletniej nie jest odczuwane realnie, jest zaledwie sygnałem wysyłanym przez starszego człowieka, sygnałem tym bardziej wiarygodnym, im bardziej jest „nagim życiem”.

Sam zauważyłem, jak ważne jest osobiste doznanie historii. Moi starsi o kilka lat kuzyni zdają się być starsi o całe pokolenie, ponieważ świadomie przeżyli traumę powstania warszawskiego. Dla mnie, ponieważ go nie pamiętam, jest to magma bez odniesień do konkretnego. Jednakże owa magma zaległa w jakichś tajemniczych zakątkach mózgu i odzywa się w snach. Najdawniejsze zapamiętane sny dotyczą ucieczki, zagrożenia i sytuacji bezradnych, w których jedynym ocaleniem było przebudzenie.

Życie odbite we śnie może być impulsem do refleksji w życiu realnym, ale śnić trzeba samemu. Jednostkowe doświadczenie dotyczy czasu i miejsca, w jakich się żyło i żyje. Dla Boltanskiego będzie to Francja, dla większości z nas Polska. Nie sądzę, że istnieje doświadczenie ogólnoeuropejskie czy ogólnoludzkie. Może się to odbywać na poziomie wyuczonej wiedzy lub wytrenowanej świadomości, ale każdy jest sobą na poziomie indywidualnego doświadczenia tkwiącego w podświadomości.

Piszę to dlatego, że istnieje nieprzekraczalna granica doświadczenia jednostkowego. Istnieje autonomia i nieprzystawalność poszczególnych autonomicznych doświadczeń. Oczywiście, na obrzeżu jednostkowego doświadczenia jest też przekaz płynący od starszych: rodziców, nauczycieli, wreszcie mistrzów. To jest łącznik z czasem i miejscem historycznym.

I jeszcze jedno, co dotyczy miejsca. Polska jest depozytariuszem straszliwego historycznego dziedzictwa, jakie zostawiła wojna i Shoah. Żyjemy w miejscu, gdzie automatyzacja w kręgu tych tematów jest sprawą delikatną. Z jednej strony, grozi trywialne upolitycznienie, z drugiej – niemniej trywialny sentymentalizm i kabotyństwo. Konceptualizacja Zagłady wywołuje we mnie odruchowy lęk. Moja reakcja spowodowana jest nieprzewyższonym strachem przed konfrontacją z relikdami Auschwitz-Birkenau. Przeżyłem tyle lat i nie odważyłem się na pielgrzymkę do Auschwitz.

Polski debiut Christiana Boltanskiego w warszawskiej Galerii Foksal przypada na rok 1978. Nie było to wcześnie, zważywszy, że debiut paryski artysty miał miejsce 10 lat wcześniej – ale też nie było to późno, gdy przypomnimy ówczesny podział Europy.

Aby wystawa w Galerii Foksal mogła zaistnieć, musiało dojść do połączenia dwóch determinant: ciekawości lub sympatii artysty dla naszej części Europy oraz ambicji ludzi galerii, którzy od połowy lat 60. ubiegłego wieku chętnie prezentowali przejawy „eliminacji sztuki w sztuce”, polskiej odmiany konceptualizmu. W Galerii Foksal następcy pierwszej ekipy kontynuowali zainteresowanie konceptualizmem i na tej fali urządzono wystawę Boltanskiego. Ale dla mnie artystyczna zawartość wystawy jest drugoplanowa. Kto pamięta czasy żelaznej kurtyny, wie, ile determinacji wymagały kontakty między ludźmi żyjącymi po obu jej stronach. Jaką upokarzającą cenę płaciliśmy za paszport i jakie to było egzotyczne dla obserwatorów z Zachodu.

To następny, obecnie już historyczny, dowód na nieprzystawalność sztuki powstającej w warunkach wolności we Francji i w warunkach informacyjnej luki, izolacji i politycznej opresji w Polsce.

Ostatnia wystawa Boltanskiego miała miejsce w 2008 roku w tej samej przestrzeni, w galerii o tej samej nazwie, będącej w istocie już inną galerią, z innymi ludźmi. Polska też jest już inna, na szczęście. Jednakże za prawdziwą kłamrę spinającą kontakty polskiej publiczności ze sztuką artysty może być uznana wielka retrospektywa „Revenirs” w Zamku Ujazdowskim w 2001 roku. Boltanski pokazał szerokie spektrum swych prac, dawnych i nowych. Można było prześledzić ewolucję jego twórczości, spojrzeć z pewnym dystansem na całokształt. To była wielka wystawa. Miałem wrażenie, że jest aktem ekshibicjonistycznej odwagi artysty. Boltanski pokazał, jakim jest. Do tej wystawy odnieść chciałem swój postulat o wykrystalizowanie jednoznacznego przesłania – to była wystawa o śmierci z bezwzględnie pesymistycznym przesłaniem, które streszczę: na nic nasze życie pełne trudu, wizji i wyrzeczeń, aby te wizje zrealizować. Przychodzi nam umrzeć

i zostają po nas tylko nietrwale ślady. Bez czucia i życia.

Znacznie później znalazłem werbalną konkluzję, która nie odnosiła się do tej konkretnej wystawy, ale która jednoznacznie określiła postawę Boltanskiego: *Jesteśmy wszyscy tak skomplikowani, a potem umieramy. Jednego dnia jesteśmy podmiotami: z naszymi próżnostkami, naszymi miłościami, naszymi smutkami, i nagle pewnego dnia raptownie stajemy się przedmiotami, absolutnie odrażającym kawalkiem gówna. Bardzo szybko przechodzimy z jednego stanu w drugi. To bardzo dziwne. Zdarza się to nam wszystkim w magiczny sposób i bardzo nagle. Stajemy się przedmiotem, który można podnieść jak kamień, choć ten kamień był kimś.*

Christian Boltanski przeżył drogę od młodego artysty, który finguje własną śmierć w wypadku rowerowym, który innym razem wprost mówi, że gra ze śmiercią, do dojrzałego człowieka, który stoi wobec nieuchronności własnej śmierci. Ten sam Boltanski wydaje się obsadzony w dwu rolach: młody w roli artysty, stary zaś w roli człowieka. Artystyczne doświadczenie śmierci, fikcyjne i teoretyczne, stanie się – w bliższej raczej niż dalszej perspektywie – realne. Co więcej: wiadomo, że nastąpi, bo śmierć JEST, choć naprawdę nie wiadomo, czym jest. Boltanski uważa, że metamorfozą z podmiotu w przedmiot.

W najlepszym przypadku ów przedmiot jest symbolicznym kamieniem, który ktoś podniesie. Gdy ubrany w tożę artysta Christian Boltanski będzie odbierał doktorat honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, pamiętał będąc o przesłaniu Boltanskiego-człowieka. ■

Warszawa, 11 września 2009

BGS

6 Ogólnopolskie Biennale Grafiki Studenckiej
Poznań 2009



konferencja

Młoda Grafika Polska
Postawy artystyczno-społeczne pokolenia XXI

5 marca 2009 10.00-13.00

Prof. Mirosław Pawłowski | ASP w Poznaniu
Młoda Grafika Polska. Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu 1999-2009

prof. UAM Rafał Drozdowski | UAM w Poznaniu
Do czego socjologowie mogą się przydać artystom?

dr Jerzy Kaczmarek | UAM w Poznaniu
Grafika jako przedmiot analizy socjologicznej
– na przykładzie prac Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej

15.00-18.00

prof. Grzegorz Banaszkiewicz | Instytut Plastyki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
Pojęcia Grafiki. Matryca

prof. Paweł Frąckiewicz | ASP we Wrocławiu
Ogródek Graficzny 09. Litografia a digitalizacja

prof. Adam Romaniuk | ASP w Katowicach
Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach

dr Janusz Gajewski | ASP w Katowicach
PrintArt Katowice. Międzynarodowy Przegląd Młodej Grafiki


6 marca 2009 10.00-13.00

prof. Jan Berdyszak | ASP w Poznaniu
Sytuacyjność efemeryczna grafiki dzisiaj

dr Sebastian Dudzik | UMK w Toruniu
Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność czy
element tożsamości artystycznej w grafice?
Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki

dr Marta Raczek | SMTG Kraków
Il faut être de son temps:
Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów

Zofia Starikiewicz | Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu
Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu

Aula ASP | Moderator: prof. Ryszard K. Przybylski |  Organizator: Wydział Grafiki



galeria asp

<http://www.asp.poznan.pl/extras/galeriaASP.html>

2009**styczeń**

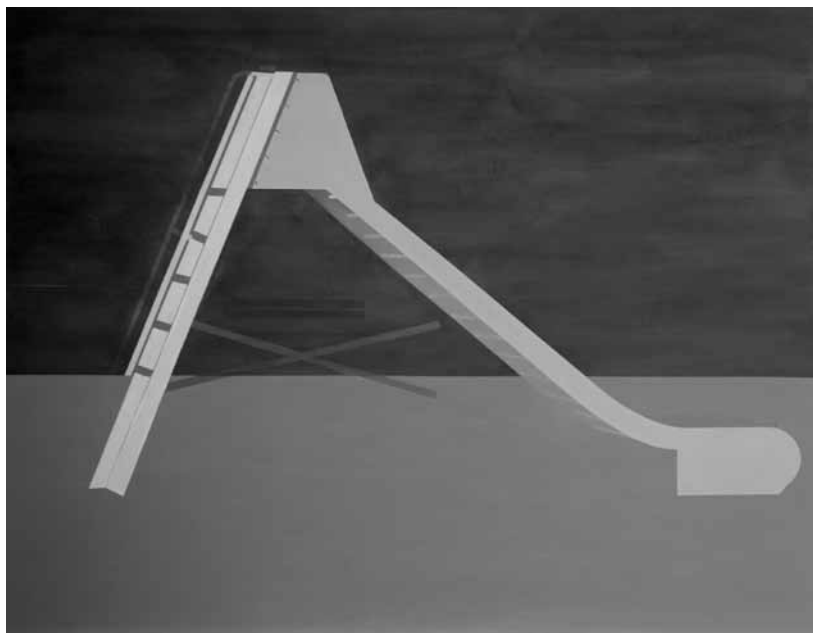
- PEP design – VIII edycja Programu Edukacyjno-Projektowego, (wystawa studencka)
- Lex Drewinski (prezentacja artysty)
- Live Art Foundation – Societas Raffaello Sanzio
- Leon Urbański „Światło dała czarna sadza” (wystawa monograficzna)

**luty**

- obrony prac dyplomowych
- Marta Tomasik „Malarstwo” (wystawa studencka)
- „Hommage à Matuszewski” (panel dyskusyjny)
- Lex Drewinski (warsztaty artystyczne dla studentów Wydziału Grafiki)

marzec

- Młoda grafika polska – konferencja graficzna w ramach 6. BGS 2009
- Portfolio „Grafika | My Dzisiaj” (wystawa pedagogów wydziału Grafiki ASP)
- „Nie-notatka, nie-propozycja” (wystawa rysunków z archiwum pracowni profesora Bogdana Wojtasiaka)



Galeria ASP, Marta Tomasiak – malarstwo

Galeria ASP, Grafika | My dzisiaj

- Dietmar Schmale „Cultural Exchange” (wystawa i prezentacja artysty)
- „Czy sztuka jest wściekłym psem?” – dyskusja o książce Marka Wasilewskiego, prowadzenie: Roman Lewandowski
- „Wywiad: kontynuacja”. Multimedia (ogólnopolska wystawa poplenerowa)

kwiecień

- Justyna Kisielewska, Anna Miczko – „it’s a place like:” (wystawa studencka)
- Zbigniew Rybczyński – projekcje filmów, spotkanie z artystą oraz wykład „Traktat o obrazie”
- Nahum Tevet – prezentacja artysty
- Partycypacja „NO LOGO” – Poznań-Toruń (wystawa studencka)

maj

- I Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej (wystawa pokonkursowa)
- Wally Gilbert (wystawa i prezentacja artysty w ramach cyklu „Akademicki Poznań”)

czerwiec

- wystawa końcoworoczna oraz obrony prac dyplomowych

październik

- Janusz Baldyga – performance | wykład
- Janusz Kapusta – K-dron – prezentacja i spotkanie z artystą
- „Bez Komentarza” – La Biennale di Venezia – fotoprezentacja
- Mirosław Bałka „How It Is” – prezentacja i spotkanie z artystą
- Leszek Brogowski – prezentacja i spotkanie z artystą

listopad

- Mamoru Sato / Hawaj – wystawa
- „Vivisesja” – Grzegorz Kowalski – prezentacja
- Sławomir Magala – „O fotografii”, prezentacja i dyskusja o książce
- Marek Chlanda – prezentacja i spotkanie z artystą
- Krzysztof Wodiczko – prezentacja i spotkanie z artystą

grudzień

- „Przyjemność bez satysfakcji” – wystawa
- Liberatura (panel dyskusyjny Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, Radosław Nowakowski)
- Petra Weifenbach, Niemcy – wystawa i spotkanie z artystką



2010**styczeń**

- Sławomir Marzec – promocja książki i spotkanie z artystą
- Piotr Wyżykowski – prezentacja i spotkanie z artystą
- Natalia Wiśniewska – performance i wystawa

luty

- Sebastian Stumpf, Lipsk – prezentacja i spotkanie z artystą
- Johan Thurfjell, Sztokholm – prezentacja i spotkanie z artystą
- „Artysta Kurator Obywatel” – Artur Żmijewski, Stanisław Ruksza, Joanna Erbel – warsztaty i prezentacje
- „Formy zamieszkiwania” – wystawa fotografii

marzec

- „Edu*K/ce” – wystawa Katedry Projektowania Graficznego ASP w Katowicach
- China Town – wystawa oraz dokumentacja warsztatów z 2008, 2009 w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Shanghai Normal University
- „Poturbowani” – wystawa
- „Anima Life” – koncert muzyki improwizowanej do animacji





Galeria ASP | ROTUNDA

2009

listopad

- Dariusz Paczkowski, „Solidarni z Tybetem”, wystawa
- Marek Jakuszewski, cykl „Twórca i jego dzieło”
- Multimedia – wystawa

grudzień

- Cyryl Zakrzewski – wystawa
- Marysia Szydłowska – wystawa

2010

styczeń

- Marta Wszyńska – wystawa
- Joanna Malinowska – wystawa
- Agata Stolarska – wystawa

luty

- Dorota Piekarczyk – wystawa
- Piotr Radocki – wystawa
- „Formy zamieszkiwania” – wystawa fotografii
- Krzysztof Rozpondek – wystawa

marzec

- Kazimierz Raba Ryty *naskalne*, cykl „Twórca i jego dzieło”
- Andrzej Rozwadowski – wykład, cykl „Twórca i jego dzieło”
- Sławek Decyk – wystawa
- Katarzyna Kielan – wystawa



Renato Nicolodi, Belgia, „Obsuwając ciemność”, AT 2009

Galeria AT, „Hommage à Matuszewski” – 2009

Galeria AT

<http://free.art.pl/at/>

styczeń–luty

- Jacek Jagielski „Jasny punkt”, 26.01–08.02.2009

luty

- „Homage á Matuszewski” – Włodzimierz Borowski, Jan Chwalczyk, Andrzej Dłużniewski, Stanisław Fijałkowski, Mariusz Gill, Wanda Gołkowska, Jerzy Kąłucki, Jarosław Kozłowski, Hanna Łuczak, Wojciech Müller, Andrzej Paruzel, Ireneusz Pierzgałski, Anna Rodzińska, Tadeusz Rolka, Kazimierz Sita, Jerzy Trelński, Ewa Twarowska, Tomasz Wilmański (kurator wystawy: Jarosław Kozłowski) oraz panel dyskusyjny z udziałem: profesor Alicji Kępińskiej, profesora Jarosława Kozłowskiego, doktor Luizy Nader, profesor ASP Hanny Łuczak (Galeria ASP/Aula) 16–27.02.2009

marzec

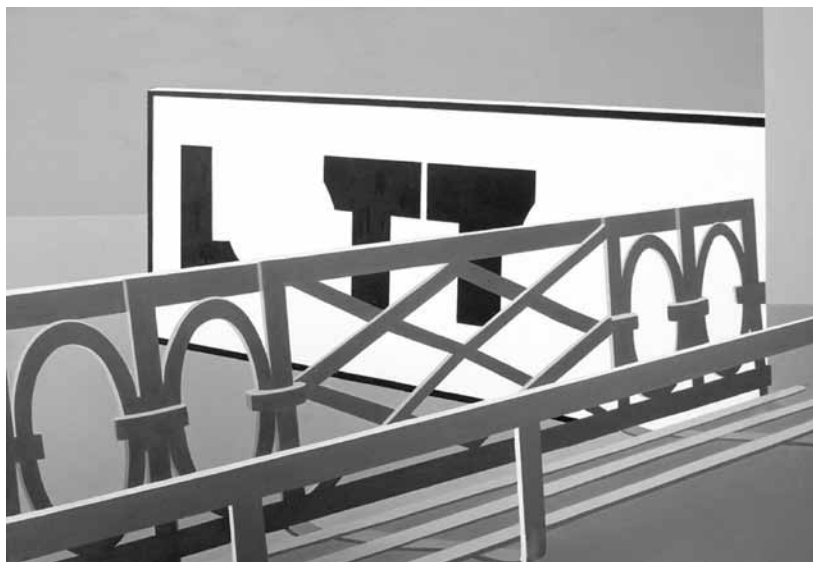
- Renato Nicolodi, Belgia, „Obserwując ciemność”, 16–27.03.2009

kwiecień–maj

- Nahum Tevet, Izrael, „I i I jest 2 (podzielone)” kurator wystawy: Rafał Jakubowicz. Wykład profesora Nahuma Teveta z udziałem: Rafała Jakubowicza, doktora Piotra Bernatowicza (Galeria ASP/Aula) 20.04 – 08.05.2009

maj

- Rafał Jakubowicz „Piektó/Niebo”, 18–29.05.2009



Nahum Tevet, Izrael, *I i I jest 2 (podzielone)*, ASP | Aula 2009

Maryna Mazur, *Neon_lotto*, 2008, olej na płótnie, Galeria Naprzeciw ASP

Galeria Naprzeciw ASP

<http://www.naprzeciw.net>

luty

- Mateusz Sadowski „Pokój światów”, 8–9.02.2009

kwiecień

- Daniel Koniusz „Transkodowanie”, 19–20.04.2009

maj

- Maryna Mazur „Texicana”, 17–18.05.2009

Galeria STARTER

<http://www.starter.org.pl/>

2009

17–26.04.

- Wystawa zbiorowa: “I Like All These Pictures”

9–17.05.

- Wystawa indywidualna: Julita Paluszkiewicz, „Weź to duchem unieś”

25–31.05.

- Wystawa indywidualna: Michał Grochowiak, „Dech”

9–15.06.

- Wystawa indywidualna: Agnieszka Grodzińska, “Light Fever”

15–22.09.

- Wystawa indywidualna: Oliver Hangl, „Sleepshow”

2–12.10.

- Wystawa Jakuba Czyszczenia i Piotra Łakomego, „Polscy malarze, polskie obrazy”

23.10–13.11.

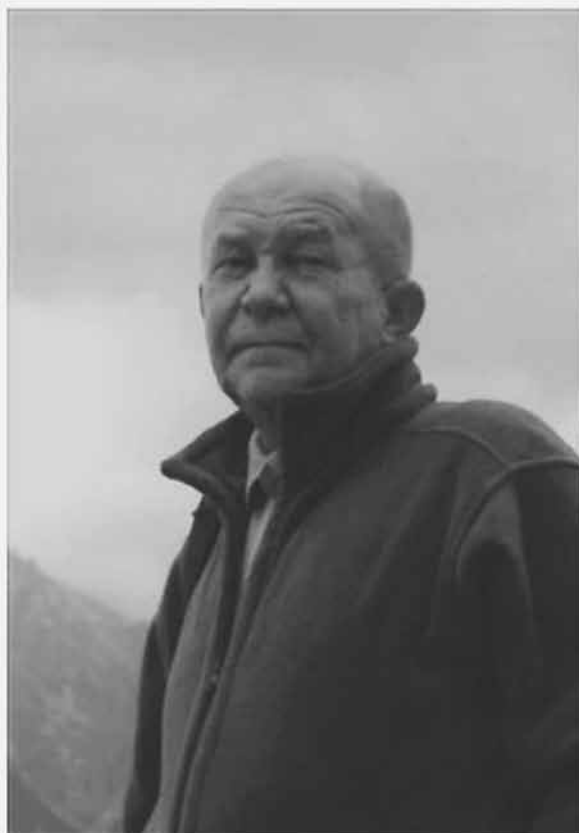
- Wystawa duetu Lidii Krawczyk i Wojtka Kubiaka: „997”



GALERIA MIEJSKA
W MOSINIE

Pod patronatem
ASP Poznań
ZPAF Okręg Północny

ZAPRASZA NA WERNISAŻ



ZDZISŁAW ŁOSIŃSKI

ARTYSTA I PROJEKTANT

Wernisaż 19 czerwca 2009 roku o godz. 17.30

Czas trwania wystawy: od 19.06.09 do 12.07.09, godziny otwarcia Galerii wt.-pt. 9-15, sob.-niedz. 10-13, pon. - nieczynne.
62-050 Mosina, ul. Niezłomnych 1, tel. /061/ 819 15 91

Galeria Miejska w Mosinie

<http://www.kultura.gmina.pl>

2009

styczeń

- Barbara Pilch – „Dzieciństwo”. Wystawa w ramach nagrody-wyróżnienia w konkursie imienia Marii Dokowicz na najlepszy dyplom ASP w Poznaniu
9.01.–31.01.

luty

- Waldemar Masztalerz – rysunek
6.02.–8.03.

marzec

- Tomasz Kalitko – malarstwo
13.03.–8.04.

kwiecień

- Ireneusz Domagała – projekty scenograficzne
16.04.–13.05.

maj

- Konkurs na małą formę rzeźbiarską im. Józefa Kopczyńskiego – II edycja. Konkurs organizowany jest przez ASP w Poznaniu.
22.05.2009 – 14.06.

czerwiec

- Zdzisław Łosiński (1943–2007) – projekty w architekturze
19.06.–5.07.

grudzień

- Grzegorz Ratajczyk – malarstwo
18.12.2009–9.01.2010



Urban Legend, Bałtyk, Sylwia Czubała

Urban Legend, Mirosław Balka

Paweł Leszkowicz

**Zaangażowana urbanistyka imaginacji
czyli: festiwal sztuki w przestrzeni publicznej Urban Legend**

Urban Legend – festiwal sztuki w przestrzeni miejskiej Poznania odbył się 13 czerwca 2009 roku, zorganizowany przez pomysłodawcę Ramana Tratsiuka, oraz Izabellę Gustowską i Pawła Leszkowicza.

Artystki i artyści zaprosili publiczność do odkrywania alternatywnych opowieści o Poznaniu stworzonych lub odtworzonych w projektach artystycznych zrealizowanych w mieście. Była to propozycja poznania Poznania inaczej, jednodniowy zbiorowy performance, którego ambicją było odkrycie odmiennego oblicza miasta oraz przypomnienie starych i wykreowanie nowych legend.

Sztuka współczesna posłużyła alternatywnemu mapowaniu miasta, a prace artystyczne pomogły wykreować opowieści o Poznaniu z pogranicza fantazji, historii i codzienności. Krótkotrwałe realizacje odnosiły się do konkretnego miejskiego kontekstu, na przykład: ulicy, budynku, społeczności, dzielnicy lub parku. Zaproszeni artyści, inspirując się znanymi legendami, nieoficjalnymi i efemerycznymi pogłoskami oraz osobistymi wspomnieniami, zaproponowali wędrówkę po mieście jako przestrzeni indywidualnych przeżyć i doświadczeń wplecionych w historyczną i społeczną tkankę urbanistyczną.

Dzięki „sztuce legend miejskich” miasto ożywione zostało wyobraźnią, powstała nowa urbanistyka imaginacji. Jednocześnie poprzez dotknięcie problematycznych aspektów miasta, sztuka inspirowała do współuczestnictwa w demokratycznej sferze publicznej debaty.

Artyści zaproponowali projekty, które przypominały niegdyś kultowe, a dziś nieistniejące kino (SYLWIA CZUBAŁA), pozwoliły Kupcowi Poznańskiemu ponownie stoczyć walkę z poznańskim kupcem (WOJCIECH DUDA, RAFAŁ JAKUBOWCZ), a Park Sołacki wypełniły paradą ślubnych par (IZABELLA GUSTOWSKA). Sklep spożywczy zaiskrzył erotyką jedzenia (ALEKSANDRA SKA), w Muzeum Narodowym wystawiono żebracze opowieści (BERGAMOT), przed Starym Browarem pojawiło się pokrętne wspomnienie zakazanego Marszu Równości (MAREK WASILEWSKI) oraz przypomniano śmierć nazistowskiego władcy Poznania (PIOTR BOSACKI). Powróciliśmy do renesansowego miasta i historii łączącej powstanie pręgierza z kobietą zazdrością (KATARZYNA GLONTI). Ponownie straszły czarownice z Chwaliszewa (VIRGINS DELUXE EDITION), globalny kryzys ekonomiczny (ANDRZEJ SYSKA) i stary mieszkaniec Jeżyc (SŁAWOMIR SOBCZAK), a poruszały opowieści o sietrotach ze Starego Miasta (AGATA MICHOWSKA). Artyści stworzyli także własne



Urban Legend. Love stories, Izabella Gustowska

Urban Legend. Love stories, Izabella Gustowska

legendy o uderzających kulistych piorunach (JAKUB CZYSZCZOŃ, HONZA ZAMOJSKI), wędrujących drapieżnych drzewach (ALICJA WYSOCKA), unoszonym przez balony moście (PRZEMYSŁAW NOWAK), nieszczęśliwych romansach (DARIA GIWER), ożywionej zieleni miejskiej (TASAK) i poznańskich konszachtach Edgara Allana Poe'go (PIOTR KURKA). W tym czasie ulicami Poznania jeździła tajemnicza ciężarówka wypełniona piaskiem i owiana dymem (MIROSŁAW BAŁKA), a przejścia dla pieszych pokryło malarstwo (PIOTR C. KOWALSKI).

Wszystkie projekty można było oglądać, uczestnicząc w specjalnej autokarowej wycieczce-performance szlakiem powołanych legend miejskich (PAWEŁ LESZKOWICZ). A ukoronowaniem dnia stała się kontrowersyjnie legendarna impreza z występem gwiazdy nowego gatunku rodem z YouTube, czyli – GRACJANA ROZTOCKIEGO, który specjalnie na tę okazję napisał piosenkę o Poznaniu. ■



Jan Berdyszak

Ur. 1934. Prof. zw. Prowadzi Pracownię Rzeźby i Otoczenia, Kierownik Katedry Rzeźby na Wydziale Edukacji Artystycznej. Zajmuje się obrazem, instalacją, grafiką, fotografią i teatrem w sztuce. Wypowiada się różnymi środkami artykulacji. Prezentował wiele wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą, m.in.: w Wiedniu, Tokio, Londynie, Brnie, Hannoverze, Skironio, Norymberdze, Lyonie, Bratysławie, Hamburgu, Ankarze, Sofii, Stuttgarcie.

Izabella Gustowska

Ur. 1948 w Poznaniu. Studia w PWSSP (obecnie ASP) w Poznaniu (1967–1972). Obecnie prof. zw. w ASP w Poznaniu. Prowadzi Pracownię Działań Multimedialnych i Performatywnych. Kierownik Katedry Intermediów (2002–2007). W latach 1979–1994 prowadziła poznańską Galerię ON. Realizuje prace w obszarze mediów różnych.

Pracuje cyklami:

1979–1990 *Względne cechy podobierstwa*;

1990–1994 *Sny*;

1994–1997 *Płynąc*;

1996–2001 *Śpiewające pokoje*;

1999–2001 *Namiętności i inne przypadki*;

2001–2007 *Life is a Story*;

Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Leszek Knaflewski

Studia w PWSSP w Poznaniu (1980–1985). Dyplom uzyskał w pracowni Malarstwa prof. Jerzego Kałuckiego w 1985 roku. W latach 1983–2000 aktywnie uczestniczył we wszystkich prezentacjach grupy „Kolo Klipsa”. Ponadto zasilał formacje muzyczne takie jak: Rasa, Sten, Socrealism, Art Sound Project, Drum Machina, KOT. W 2002 roku powołał do życia Pracownię Audiosfery (obecnie jest jej kierownikiem) na Wydziale Komunikacji Multimedialnej – kierunku Intermedia na ASP w Poznaniu. W swojej twórczości artystycznej zajmuje się szeroko pojętym obrazem, obiektami dźwiękowymi, wideo i audioperformance. Jako pedagog związany z ASP w Poznaniu oraz z Uniwersytetem Zielonogórskim – Wydział Artystyczny. Tworzy instalacje, obiekty. Współpracuje z Galerią Piekary.

Jarosław Kozłowski

Ur. 1945 w Śremie, studiował malarstwo w PWSSP w Poznaniu (1963–1969). W latach 1981–1987 był rektorem PWSSP w Poznaniu. Profesor zw. Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Był również profesorem; Statens Kunstakademie, Oslo, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, Academy Without Walls, Lusaka. Założył i prowadził Galerię Akumulatory 2 w Poznaniu (1972–1990). Był kuratorem zbiorów i galerii Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Swoje prace prezentował na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w prestiżowych galeriach i muzeach na świecie. Brał udział w X Biennale de Paris (1977), VIII Biennale of Sydney (1990), Istanbul Biennale (1995), XXVII Bial de Sao Paulo (2006). Był jednym z twórców sztuki pojęciowej, zajmuje się instalacją, rysunkiem, malarstwem, książką artystyczną oraz performancem.

Jerzy Kałucki

Ur. 1931 roku we Lwowie. W latach 1951–1957 studiował na ASP w Krakowie. Na początku lat 60. XX wieku uprawiał malarstwo materii. Od lat 70. związany z nurtem sztuki geometrycznej. Zajmuje się malarstwem, grafiką, tworzy konstrukcje przestrzenne. Od 1976 roku należy do Grupy Krakowskiej. Wystawiał m.in. w Galerii Krzysztofory w Krakowie, Galerii Foksal w Warszawie, Galerii Potocka w Krakowie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Galerii Sarmachów w Krakowie, Galerii Studio w Warszawie. Obrazy Kałuckiego znajdują się w zbiorach muzeów polskich i obcych, m.in. w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu. Profesor tytularny w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Alicja Kępińska

Historyk i teoretyk sztuki. Prof. zw. dr hab. w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Swoje teksty konstruuje jako utwory bliskoznaczne sztuce, dlatego przybierają one często postać literackich parabol. Problemem badań Alicji Kępińskiej są styki między sztuką a filozofią i literaturą postmodernizmu oraz charakter tego pogranicza. Otrzymała stypendia naukowe Rządu Francuskiego (du Gouvernement Français), Deutscher Akademischer Austausch Dienst, Bonn (DAAD) i The Kosciuszko Foundation in New York. Od 1960 prowadzi wykłady i seminaria w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Od 2000 również w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu. Prowadziła także wykłady w San Diego State University i Texas University w Austin. Jest członkiem AICA (Association des Critiques d'Art). Obszar badań i tematyka wykładów: fenomen „zmiany kulturowej” – przejście od nowoczesności do ponowoczesności oraz pole rozproszonych intuicji i poszukiwań sztuki współczesnej. Opublikowała ponad 160 rozpraw naukowych i esejów na temat sztuki współczesnej.

Piotr C. Kowalski

Ur. 1951 w Mieszkowie. Dyplom z Malarstwa w PWSSP w Poznaniu w 1978 r. Prof. zw., prowadzi pracownię malarstwa w ASP w Poznaniu oraz w Instytucie Wzornictwa na Politechnice Koszalińskiej.

Autor cyklów obrazów realizowanych bezpośrednio w plenerze pt: *Żywa natura* m.in.:

obrazów smacznych i niesmacznych,

obrazów przejściowych, przejezdnych i przelotnych,

obrazów granicznych, przygranicznych i zagranicznych,

obrazów grzecznych i grzesznych, czyli niegrzecznych,

obrazów malowanych w pełnym słońcu, w cieniu, bez cienia i bez cienia wątpliwości,

obrazów skończonych i obrazów nieskończonych,

obrazów malowanych w schroniskach, na szlaku i takich, których szlag by tafil,

obrazów malowanych bez ram, w ramach i w ramach przyjaźni,

obrazów malowanych na sztaludze, pod sztalugą i obok sztalugi,

obrazów malowanych na wysokim i na niskim poziomie (Giewont i szczyt Bolesław w kopalni miedzi Lubin),

obrazów malowanych w pionie, w poziomie i na odpowiednim poziomie,

obrazów malowanych na ogniu i obrazów malowanych na gazie (co prawda, niewielkim, ale jednak),

obrazów malowanych na drzewie i z drzewa,

obrazów malowanych szybko, wolno i takich, których zdawać by się mogło, że nie wolno malować.

Jarosław Maszewski

(1951–2003). Absolwent PWSSP w Poznaniu (1974). Od 1978 pracownik naukowo-dydaktyczny PWSSP.

Od IX 1980 w „S”; współzałożyciel struktur uczelnianych; w 1981 członek Komitetu Budowy Pomnika Poznańskiego Czerwca 1956; 1982–1988 założyciel, redaktor naczelny, wydawca niezależnego pisma „Veto”; od 1982 współpracownik pism niezależnych, m.in. „Obserwatora Wielkopolskiego” i „Czasu Kultury”, poznańskiego Radia „S”; aktywny uczestnik podziemnych struktur „S” konsolidujący poznańską opozycję; animator ruchu kultury niezależnej w Poznaniu, scenograf spektakli Teatru Ósmego Dnia.

W 1989 członek Wojewódzkiego KO „S” w Poznaniu. W latach 90. pracownik naukowo-dydaktyczny Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu; od 1993 dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP, od 1999 profesor. Inicjator i reżyser plenerowych wydarzeń parateatralnych, m.in. imprez towarzyszących Festiwalowi Teatralnemu Malta oraz Orszaku dla Ottona III na Expo 2000 w Hannoverze, twórcza „Asocjacji Kółka Graniastego” – ruchu teatralnego studentów ASP, autor aranżacji wystaw, m.in. w poznańskim Centrum Kultury Zamek oraz w Galerii „U Jezuitów”, Muzeum Narodowym, Muzeum Powstania Wielkopolskiego i Muzeum Poznańskiego Czerwca 1956. W 2003 r. laureat Nagrody Artystycznej Miasta Poznania.

Wojciech Müller

Ur. 1947 w Poznaniu. W 1972 roku ukończył studia w PWSSP w Poznaniu. Od 1974 roku pracuje na tej uczelni. W latach 1990–1996 był rektorem PWSSP, która za jego kadencji stała się Akademią Sztuk Pięknych. Ponownie wybrany został na stanowisko rektora ASP na kadencję 2002–2005. Profesor tytularny w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Zajmuje się grafiką, scenografią i działaniami plenerowymi. W latach 70. był liderem Grupy Plastycznej „Od Nowa”, z którą zrealizował kilkadziesiąt wielkich widowisk plenerowych. Prace graficzne tworzy w technice własnej, opierając się na fotografii, projekcji światła, zapisie wideo i druku offsetowym. Anektując przestrzeń, światło i dźwięk – stwarza parateatralne aranżacje. Zrealizował około 50 wystaw indywidualnych w kraju i na świecie, brał udział w kilkuset pokazach zbiorowych.

Stefan Wojnecki

Ur. 1929, pracownia Fotografii Komputerowej, Katedra Fotografii – Wydział Komunikacji Multimedialnej. Ukończył fizykę na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Twórca/animator i teoretyk fotografii. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych, brał udział w około stu wystawach zbiorowych. Autor kilkadziesiątu wypowiedzi teoretycznych związanych z fotografią. Piastował najwyższe funkcje w polskim ruchu fotograficznym. Kurator kilkadziesiątu wystaw i sympozjów i warsztatów również o zasięgu międzynarodowym. Profesor tytularny w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Stanisław Teisseyre

(1905–1988) W latach 1928–1932 studia malarskie w „Grupie rysunkowej” Politechniki Lwowskiej, potem w Paryżu i we Włoszech. Był jednym z założycieli związku zawodowego Lwowskich Artystów Plastyków. W latach 1945–1946 prezes Zarządu Głównego ZPAP i redaktor naczelny „Przeglądu Artystycznego”. Profesor i rektor PWSSP w Gdańsku w latach 1950–1965. Poseł na sejm PRL (1952–1956), członek Polskiego Komitetu do spraw UNESCO. Zajmował się malarstwem i scenografią.

Andrzej Wielgosz

Profesor tytularny w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

2002–2005 i 2005–2008, prorektor do spraw organizacyjnych i programów współpracy zagranicznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

1996–1999 i 1999–2002, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Od 1997, Instytut Wzornictwa, Politechnika Koszalińska, a w latach 1975–1987, Instytut Architektury Politechniki Poznańskiej.

zeszyty artystyczne / nr 19 / marzec 2010 / rok XIX

Rada programowa Zeszytów Artystycznych:

prof. Alicja Kępińska
prof. ASP Roman Kubicki
prof. Piotr Kurka
prof. Jerzy Olek
prof. ASP Marek Wasilewski
prof. ASP Weronika Węclawska-Lipowicz
dr Justyna Ryczek
dr Piotr Szwiec
dr Dominik Lejman
stud. Tomasz Drewicz

Redaktor naczelny	Marek Wasilewski
Redaktor prowadzący	Marek Wasilewski
Redaktor graficzny	Miroslaw Pawlowski
Sekretarz redakcji	Ewa Wójtowicz

Korekta: **Justyna Knieć**

ISSN | 232-6682
© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu 2010

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 61 855 25 21 | fax +48 61 852 80 91
e-mail: office@asp.poznan.pl | <http://www.asp.poznan.pl>

Numer specjalny na 90. lecie ASP w Poznaniu 1919–2009