

Rzeczywistość mamy tylko w sobie

Dorota Sankowska: Czy w ogóle jest możliwa sztuka bez odniesień do rzeczywistości? Jeżeli tak, to gdzie stawiasz granicę przynależną malarstwu rzeczywistości, a co nią już nie jest?

Piotr Wójtowicz: I czy to jest możliwe? No właśnie, w tej naszej tradycji najbliższej nam, europejskiej, jak doskonale wiecie, jest tak, że abstrakcja rodziła się jako swobodnego rodzaju metafora natury, czyli obraz abstrakcyjny wychodził od analizy przedmiotu, stopniowo ten przedmiot poddawany był redukcji, syntetycznej obróbce, w rezultacie której uwalniała się jakaś forma, bardzo już odległa od

procesu i myślenia przykładem. To jest ten wątek, ilustrujący wyraźnie naszą europejską tradycję abstrakcjonizmu. Ale też przecież sam Kandinsky w swoich pismach teoretycznych i w swojej praktyce bardzo wyraźnie wyselekcjonował pewne strategie dotyczące malarzkiego procesu abstrahowania. Podzielił swoją twórczość, swoje własne realizacje na pewnego rodzaju gatunki obrazowania. Wyróżnił, jak wiadomo, trzy rodzaje obrazów: impresje, improwizacje i kompozycje. Impresje według niego były odniesione do konkretnych, realnych motywów, najczęściej pejzażu, gdzie jakieś jego elementy, mimo przetworze-

Kompozycja natomiast jest właściwie już kombinacją swobodnych, zupełnie uwolnionych od kontekstów przedmiotowych form, i, jak sam to nazywał, jest ona najbardziej złożonym, najwyższym piętnem utworu abstrakcyjnego. Zatem już w tym podziale, który zarysował w książce: *O duchowości w sztuce*, której manuskrypt ukończył w roku 1910, a która ukazała się po raz pierwszy z datą 1912 roku, określone zostały pewne zasady kształtowania abstrakcyjnego obrazu i zarazem myślenia o tym, czym on jest. Widać tu wyraźnie związek z naturą, mimo wszystko wciąż istniejący respekt dla niej, jako silne ciążenie ku europejskiej tradycji mimetyzmu. W refleksjach zawartych w tym niewielkim objętościowo, ale znaczącym opracowaniu wybrzmiało to myślenie o wielowątkowej realizacji obrazu abstrakcyjnego, o różnych jego koncepcjach, o różnym podejściu; ale gdzieś ten moment wyjścia od natury był bardzo istotny. Tego nie było już w u dwu innych ojców abstrakcji – u Malewicza czy Mondriana, którzy oczywiście mieli swój etap malowania przedmiotowego, ale w momencie, kiedy sformułowali swoje teorie, swoje koncepcje, normy dotyczące w przypadku Malewicza suprematyzmu, a w przypadku Mondriana neoplastycyzmu, no to już nie miało żadnego związku z optyką świata przedmiotowego. Pojawił się za to związek ze światem pojęciowym, duchowym i symbolicznym. Malewiczowi chodziło o wywoływanie odczucia czystej bezprzedmiotowości, czego manifestacją miał być *Czarny kwadrat na białym tle*. Zapewne miało to u niego jakieś zakorzenienie w tradycji ikony jako obiektu, obrazu reprezentującego przede wszystkim wartość duchową. (...) Kandinsky,



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 x 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

swojego desygnatu jako przedmiotowego pierwowzoru. Motyw drzewa malowany przez Mondriana w wielu fazach tej właśnie syntetyzującej redukcji jest dobrym tego

nia, są jeszcze w obrazie czytelne, podczas gdy improwizacja jest już bardzo silnym odejściem od rzeczywistości, balansującym na granicy jakichkolwiek z nią związków.

spośród całej tej trójki, wydaje mi się być artystą najbardziej otwartym i nie tak sztywno w gruncie rzeczy pojmującym zasady abstrakcji, co bardzo w nim cenię i bardzo mi to odpowiada. Spośród nich trzech, on właśnie osobiście jest mi najbliższy. Tutaj pojawia się też kolejny problem, skłaniający nas do tego, aby uporządkować sobie terminologię i spróbować odpowiedzi na pytanie, czym jest rzeczywistość? Jak może się ona przejawiać, w jakiej postaci występować (...). Ja przywykłem w swoim myśleniu rozróżniać rzeczywistość zewnętrzną, czyli świat obiektywny, przedmiotowy, ten świat naoczny, który obserwujemy i w którym jesteśmy zanurzeni, ale on sam, co istotne, wobec nas jest przede wszystkim jakoś neutralny... Istnieje też świat rzeczywistości wewnętrznej, świat naszych emocji, doznań i przeżyć, zależny od tego pierwszego, ale jednocześnie mocno odrębny. W tekście, który zamieszczony został w katalogu naszej wystawy (*Realizm abstrakcji*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, 15.12.2017–17.01.2018, przyp. redakcji), pozwoliłem sobie umieścić trzy cytaty, jeden z nich, autorstwa Emila Ciorana mówi o tym, że *po uporaniu się z tysiącnymi wątpliwościami wreszcie może się on poszczycić odkryciem, że rzeczywistość mamy tylko w sobie*. Ale można, chyba bez większego ryzyka założyć, że istnieje jeszcze trzecia rzeczywistość, która nas tu interesuje szczególnie, a mianowicie: rzeczywistość malarstwa czy sztuki w ogóle, która w swojej symbolicznej przestrzeni jakoś łączy, scala te dwa wcześniej wskazane obszary...

Wracając do właściwego wątku Twojego pytania, przypuszczam, że pytasz, do jakiego świata Wasze obrazy miały się odnosić. Czy w ogóle jest możliwa sztuka bez odniesień do rzeczywistości? No nie jest możliwa, jasne, że nie jest możliwa. Tylko jest pytanie o ten świat właśnie i kiedy sięgasz po narzędzia i zaczynasz malować, to właśnie stawiasz to pytanie. Nie wiesz jednocześnie, czy

namalowany obraz udzieli odpowiedzi, może nie, ale przynajmniej znak zapytania pozostanie. To wcale niemało... Jeśli ta sytuacja wypełnia ideę sztuki dla sztuki, to

ekspresjonistą, malował fowistyczne mocno nasycone kolorem obrazy, fantastyczne, piękne. Niedawno widziałem je w Wiedniu na wystawie awangardy rosyjskiej



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 x 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

ja jestem za tym. (...) W momencie, kiedy odniesienie w obrazie jest bezpośrednie do widoków świata zewnętrznego, już mówiłem wcześniej na ten temat przy okazji Kandinskiego i tej abstrakcji improwizowanej chociażby, to tutaj formuła tych obrazów miałaby czytelny desygnat rzeczywistości obserwowanej, przedmiotowej. W przypadku improwizacji lub jeszcze bardziej kompozycji to zobrazowanie odnosiłoby się do świata wewnętrznego, emocjonalnego, do świata przeżyć. I tutaj wyłania się wątek ekspresyjny. Ekspresja ma swoje źródło w świecie wewnętrznym, taki jest rodowód pojęcia ekspresyjny, ekspresjonizm i tak dalej. I właściwie Kandinsky urodził się jako abstrakcjonista, będąc wcześniej

początku XX wieku, niezwykle silnie działające. Ale to były pejzaże o mniej lub bardziej czytelnych elementach realnych. Było w nich słyszalne, a właściwie widoczne, echo przedmiotowości. I on z tego przeszedł potem do obrazów o innej zawartości, geometrycznych, lirycznych, swobodnych kompozycji niezwykle muzycznych, bogatych, złożonych i harmonijnych zarazem.

Jarosław Sankowski: Specyficzna ekspresyjność Kandinskiego, zabarwiona poetyckim emocjonalizmem zarówno w jego figuracji, jak i abstrakcji, ma zapewne swoje korzenie w miejscu urodzenia – Rosji. To jest nasycone silną emocją.

Piotr Wójtowicz: Zdecydowanie tak jest, zgadza się.

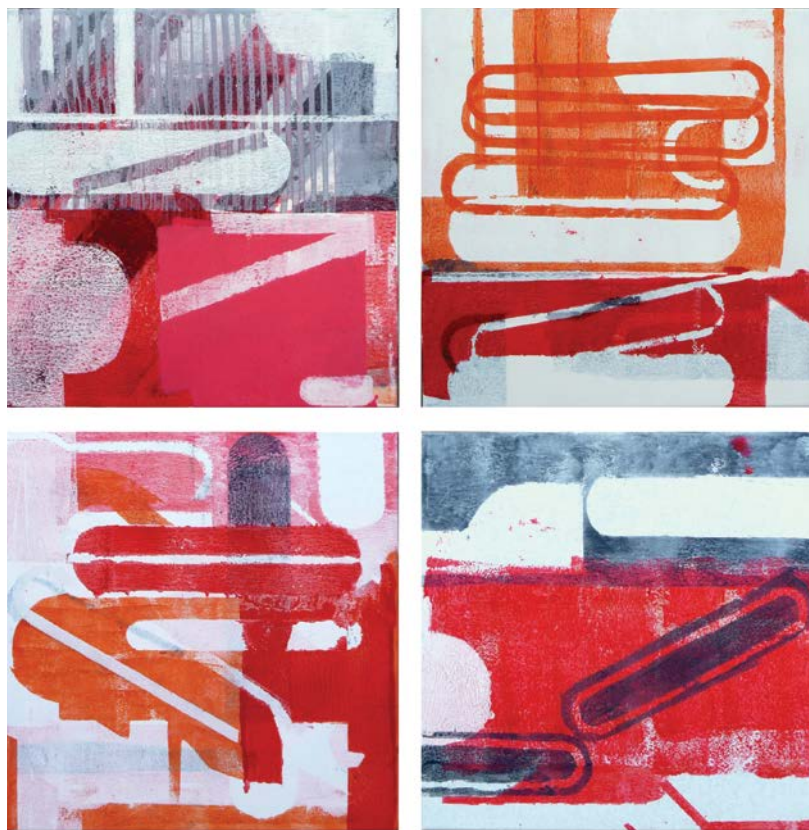
Jarosław Sankowski: Tylko, że rzeczywistość XX wieku zwłaszcza w Europie zachodniej, do której wyemigrował, bardziej zurbanizowana, była nieco innym źródłem doznań niż rosyjska natura. Postęp, dynamika i konstrukcja, słowem – cywilizacja z jej totalnym oddziaływaniem na sposób myślenia w połączeniu z bagażem dzieciństwa i młodości artysty dała tak niesamowity rezultat. Właśnie emocjonalizm, muzyczność z jednej i potrzeba porządkowania doznań impulsów w geometryczną całość z drugiej strony. Kandinsky kojarzony jest jako pionier z abs-

Piotr Wójtowicz: Jeśli dobrze rozumiem, to chcesz powiedzieć, że w dużej mierze architektura ówczesna, współczesna okresowi lat 20. chociażby, czy wcześniej jeszcze, miała wpływ na kreowanie nowych form. Jest to do pewnego stopnia racja. Ale wydaje mi się, że w czasie, o którym mówimy, to malarstwo odegrało pionierską rolę generatora form i sposobów myślenia o formie w jej zastosowaniu funkcjonalnym. Właśnie z wywiedzionej z malarstwa abstrakcyjnej formy, również zradikalizowanej do kształtów geometrycznych korzystała estetyka Bauhausu, architektura neoplastycyzmu w Holandii czy pewne propozycje projektowe konstruk-

adaptacje estetyki i idei pochodzących z obrazów neoplastycznych Mondriana. Wiele elementów formalnych: pion, poziomy, kolor w tej architekturze, to było rozwinięcie w przestrzeni właściwie jego malarstwa. Ja bym tutaj bardzo podkreślił tę pionierskość malarstwa i myśli teoretycznej pierwszych abstrakcjonistów, jeśli idzie o wpływ na architekturę. Potem to, jak zauważyłeś, bardzo pięknie się powiązało. Bauhaus, idea tej szkoły była manifestacją tego szczęśliwego powiązania rzemiosła, sztuki, malarstwa, rzeźby, a na szczycie tego amalgamatu miała być architektura, ona miała być tym stopem łączącym tę estetyczną wizję. Wiąza to jest tutaj też istotne słowo.

Jarosław Sankowski: Bardzo ważne jest rozgraniczenie funkcji, inna jest funkcja malarstwa, inna architektury, to jednak funkcja malarstwa zawsze zostanie odrębna, specyficzna, wyjątkowa.

Piotr Wójtowicz: Zgadzam się. Kwestia funkcji to oddzielny temat, możemy go rozwinąć osobno, choć on wydaje się być oczywisty. Pobudzenie myśli architekta, sam projekt architektoniczny powstaje na płaszczyźnie, chociaż jest projekcją wizji przestrzennej. Już nawet sam fakt, że on realizuje się pierwotnie na płaszczyźnie jest też odniesieniem do form w dwu wymiarach. Tak na marginesie, to bardzo ciekawy wątek, i tutaj też wspomniawszy o kontekście muzycznym, nie tylko architektonicznym. Do muzyki na przykład Kandinsky odwołuje się bardzo często, sam posiadał podstawy muzycznego wykształcenia. Uczył się gry na pianinie i wiolonczeli, znał muzykę i wspomniane instrumenty od strony praktycznej; jeśli się nie mylę, muzykowali dla przyjemności w czasach Bauhausu z Klee, który grał na skrzypcach, przyjaźnili się przecież... Kontekst muzyczny ma tutaj duże znaczenie. Muzyka, jako ta spośród sztuk, która nie jest opisowa, nie jest ilustracyjna, pozostając czystą abstrakcyjną strukturą



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 123 × 122 cm, dzięki uprzejmości artysty

trację, ale ta abstrakcja moim zdaniem nigdy nie uzyskała tak bezkompromisowej formy, jak kompozycje Mondriana czy van Doesburga. Malarz „karmi” swoją wyobraźnię poprzez otoczenie. Proces „oczyszczania” z ornamentu, dostrzec można również w architekturze.

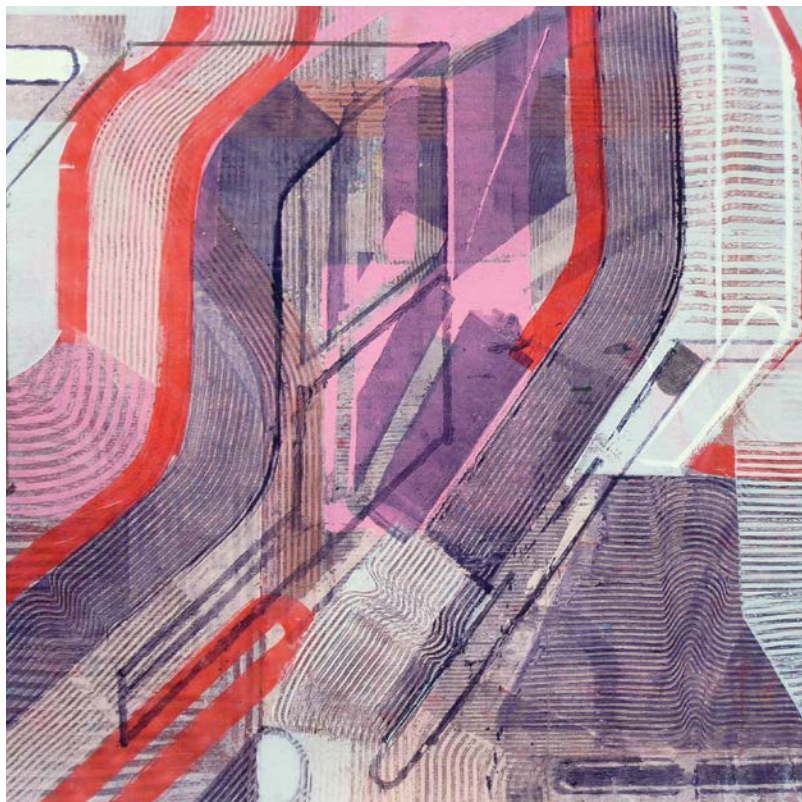
tywistów rosyjskich rzecz jasna. Wszystkie one ufundowane były głównie na malarstwie. W przypadku Holandii kluczową postacią był Mondrian, jego malarstwo i manifest neoplastycyzmu, ale także van Doesburg, a potem Ritveld, Oud i inni, którzy zajęli się architekturą. To były przestrzenne

dźwiękową, stanowiła swego rodzaju inspirację, ośmielającą Kandinsky'ego do snucia analogii z malarstwem, które może funkcjonować podobnie. Na podobnych jak w muzyce zasadach próbował budować struktury barwne, kombinacje elementów i figur. Nawet wspomniane wcześniej terminy, jak kompozycja, gama, ton, brzmienie itp., pojawiające się często na kartach jego opracowań teoretycznych, mają swoje źródło w świecie muzyki.

Dorota Sankowska: Korespondencja sztuk.

Piotr Wójtowicz: Tak, korespondencja sztuk, kolejna idea, stosowana niekiedy zamiennie z syntezą sztuk, choć niebędąca z nią tożsama, która jednocześnie mocno zaważyła nie tak na muzyce, jak na wzajemnej relacji malarstwa i literatury, na sposobie widzenia sztuk plastycznych. Bo jednak to wcześniejsze uwikłanie w literaturę, w opisowość, to z czym sztuka nowoczesna na progu dwudziestego wieku walczyła i od czego chciała się wyzwolić, jest jakąś konsekwencją korespondencji sztuk (...). To też tutaj jest czymś istotnym. My jednak jesteśmy zanurzeni w rzeczywistości słowa, w języku, słowo jest dla nas elementem porządkującym świat, myślimy słowami, układamy zdania, właściwie trudno jest nam doświadczyć świata bez słów. Doświadczamy go tak naprawdę, kiedy sobie go nazwiemy słowami. Czy nie jest tak? W dużej mierze tak przecież się dzieje. Wittgenstein powiedział: *granice mojego języka są granicami mojego świata...*, ale wyznał też, że: *podmiot nie należy do świata, lecz jest jego granicą*, to jakby analogia do myśli Ciorana przywołanej wcześniej... i w tym właściwie mieści się, jak sądzę, cała symboliczna przestrzeń sztuki, powiązania tych odrębności, zagłębienia w te granice...

Dorota Sankowska: Wols powiedział: *Widzieć to znaczy zamknąć oczy*. Przeżywanie świata nie



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płyta, 160 × 137 cm, dzięki uprzejmości artysty

opowiadając go słowami, ale obrazami.

Piotr Wójtowicz: Właśnie, obrazami. To jest bardzo istotna i kluczowa sprawa, na którą sztuka nowoczesna położyła bardzo silny akcent. Dążenie, aby zaznaczyć i dać wyraz odmienności wizualnego świata, świata sztuk wizualnych od świata literatury przede wszystkim, od żywiołu i ciśnienia słowa (...) obraz ma mnie zaskoczyć swoją naocznością i zbudować treść, pozyskać znaczenie. On ma pojawić się na początku, jako pewna rzeczywistość domagająca się z jakichś tajemniczych przyczyn zobrazowania, która ewentualnie może prowokować w następstwie słowa... Może chodzi o tę szczególną sytuację dostępu do szczeliny świata pomiędzy porządkującą świat kulturą słowa a neutralną naturą, która jest zagadką... To jest ten mechanizm, który może szczególnie w sztuce abstrakcyjnej ma duże znaczenie.

Jarosław Sankowski: Większość obrazów, także tych abstrakcyjnych, posiada tytuły, są one

związane w różny sposób z treścią malowideł. Tytuł jest potrzebny twórcy i może okazać się pomocny odbiorcy. Jeśli jest pewna dwuznaczność, otwartość w tytule, to zachodzi interesująca gra, treści i obrazu. Natomiast tytuł nie powinien być ilustracją tego, co widać na obrazie, bo wtedy jest trochę martwy, takie powtórzenie pewnej rzeczy.

Piotr Wójtowicz: Tak, ja chcę powiedzieć tylko, co w kontekście abstrakcji wydaje mi się być bardzo ważne, że tutaj obraz budowany jest od strony, ja to nazywam: ciśnienia formy. Najpierw jest ta potrzeba zbudowania pewnej jakości, ale czysto malarskiej, znaczenie jest malarskie, formalne i ono kształtuje obraz, a nie temat, nie wcześniej sformułowana myśl na temat tego obrazu. Oczywiście wiemy, że może być inaczej, na przykład Tadeusz Brzozowski, uwielbiany przeze mnie malarz, nie zaczynał obrazu, kiedy nie miał tytułu. Tytuły, te dziwaczne, rozmaite gry językowe, gdzieś tam mające swoje zakorzenienie w języku staropolskim, przebrzmiałym,

jakimś galicyjsko-sarmackim, w takim języku zmarginalizowanym przez język współczesny, to one, te słowa, wręcz generowały formę. Od tych tytułów zaczynał i to była kanwa poruszająca jego malarską wyobraźnię, na której budował obraz. Bardzo ciekawa metoda, gdzie brzmienie słowa wraz z jego tajemniczym znaczeniem kształtowało narrację już czysto malarską. Jest również taka metoda, chociażby praktykowana

obraz. Tak jak ty, kiedyś wspomniałaś o tym, że szukasz obrazu w obrazie, ja nawet powiedziałem o tym na wernisażu, jak pamiętasz. Mnie się to bardzo spodobało. Na przykład, czytałem refleksje Moshe Kupfermana, nieżyjącego, izraelskiego artysty, znakomitego malarza, abstrakcyjnego ekspresjonisty. Kupferman przychodzi do pracowni i jego działanie malarskie polega na tym, żeby sprowokować swoją wyobraźnię, uwolnić

by w następstwie tego natężenia chaosu poczuć silną potrzebę jego porządkowania. W efekcie tego „sprzątania” wyłania się obraz, zastyga i nabiera znaczenia (...). I to jest bardzo ciekawa koncepcja, mająca ścisły związek też z pewnymi pochodzącymi z surrealistycznego technikami i ideami myślenia o obrazie abstrakcyjnym. W jego przypadku, nieodmiennie dawała obrazy o bardzo przejmującej dramatycznej zawartości, wydobytej z głęboko uwewnętrznionej, jak podejrzewam, przeżytej, tragicznej rzeczywistości wojennego losu. Te obrazy stanowiły jakby rodzaj swoistej terapii, swoim gwałtownym pięknem ten los przekraczającej (...).

Dorota Sankowska: Mówiłeś o artystach amerykańskich, istnieje takie rozróżnienie – abstrakcyjni europejcy zakorzenieni w kulturze całej spuścizny dorobku malarstwa sztuki nowoczesnej aż po lata surrealizmu, pojęcie abstrakcja czy ekspresjonizm abstrakcyjny łączy się nierozzerwalnie z malarstwem amerykańskim, z obrazami młodych artystów, często dwudziesto, trzydziestoletnich, na miarę europejskiego zdarzenia jest trochę to nie do pomyslenia, aby młody artysta miał już taką sławę jak na przykład Helen Frankenthaler, Frank Stella czy inni. Tutaj jest dosyć istotna różnica, ponieważ malarze amerykańscy, wyzwając się ze swojego regionalizmu, naturalizmu amerykańskiego, chcąc zbudować nową tradycję malarstwa amerykańskiego, dużo odkryli w malarstwie europejskim, zrozumieli dokonania, mam na myśli dwóch artystów: Henri Matisse’a i Pablo Picassa.

Piotr Wójtowicz: Tak to była istotna inspiracja... Matisse, Picasso, także Miró...

Dorota Sankowska: Malarze amerykańscy dokonali szczegółowej analizy postimpresjonizmu i kubizmu, a zwłaszcza fazy kubizmu analitycznego, rozbicia



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2017, akryl, płyta, 153 x 151 cm, dzięki uprzejmości artysty

z powodzeniem przez ekspresjonistów amerykańskich, kiedy obraz powstawał jako działanie, jako proces, którego początkiem były prowokacje techniczne, wynikające z sytuacji plastycznych (...). Malarz rzuca plamę na płótno i ona prowokuje kolejne ruchy, kolejne formy i dzieje się to do momentu, kiedy z tego chaosu wyłoni się

podświadomość, w której – jak się wyraził – jest większa kreatywność i potencjał niż w świadomym działaniu..., nie mając ściśle określonego pomysłu, obraz kształtuje od działania czysto technicznego, kreślenia linii, nawarstwiania jakiejś plastycznej mierzwy bezładnych elementów, które rzuca przypadkowo na karton czy płótno,

przedmiotu. Mam tutaj na myśli Jacksona Pollocka, on budował formę do pewnego momentu w obrazie, był fizycznie wewnątrz obrazu, jego technika malowania tego wymagała, budował taki rodzaj przestrzeni, która u niego jest zdecydowanie inaczej sformułowana. Potocznie, abstrakcja to Picasso.

Piotr Wójtowicz: Pablo Picasso jest kluczową postacią, warto zawsze wracać do Picassa, ale Picasso nigdy nie był abstrakcjonistą. Co więcej, miał do abstrakcji krytyczny stosunek. Jego wyobrażenia, wrażliwość, musiała karmić się światem realnym... Kiedyś powiedział coś takiego: *Abstrakcja jest dobra dla spryciarzy, a gdzie jest dramat?* Ciekawe postawienie sprawy. To temat na osobną rozmowę... Ale wyznał także, że: *czy tego chcą czy nie, młodzi malarze muszą przejść po jego trupie!* Myślę, że malarze amerykańscy mieli tę odwagę; dzięki czemu trup okazał się nieśmiertelny, a rezultaty przejścia olśniewające...

Dorota Sankowska: Przemiany w malarstwie amerykańskim następowały w bardzo krótkim okresie, to lata 50., powiedzmy najważniejsze cztery dekady.

Piotr Wójtowicz: To się zaczęło wcześniej, ja bym to usytuował w latach 30., i potem, kiedy pojawiają się surrealiści w Stanach Zjednoczonych na skutek wojny w Europie. Te wpływy surrealizmu, nawet bez bezpośredniej obecności samych surrealistów w Stanach Zjednoczonych, już miały miejsce, na przykład znakomite abstrakcyjne obrazy Arshilla Gorky'ego powstały w latach 30. To on był w dużej mierze inicjatorem nowoczesnego myślenia malarskiego, ale także obrazy Hansa Hoffmana, no Philip Guston później, ale to była ta generacja, myślę tu głównie o Gorkym. Przecież także Willem de Kooning jako holenderski emigrant. Wszyscy czterej wymienieni artyści to emigranci..., więc w Stanach wtedy zaczęły się tworzyć podstawy bardzo ciekawych zmian

w sztuce. Nie zgodziłbym się do końca z tym, że te kariery i te zjawiska nastąpiły tak bardzo szybko, oczywiście warto zdać sobie sprawę, że był ogromny nacisk po wojnie, szczególnie w środowiskach opiniotwórczych i politycznych, ambicjonalne historie związane z tym, żeby przenieść centrum sztuki z Paryża, z Europy do Nowego Jorku. Powstała taka książka napisana przez francuskiego historyka sztuki Serge Guilbaut – *Jak Nowy Jork ukradł ideę Sztuki Nowoczesnej: Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, gdzie opisany został ten czas i ta sytuacja, kiedy i dlaczego te awangardowe zjawiska w sztuce zaczęły dominować w Stanach, a także szerzej. Ale pomijając kontekst społeczno-polityczny, przede wszystkim w środowisku abstrakcjonistów amerykańskich miało miejsce ciekawe, twórcze przepracowanie europejskiego surrealizmu. Gorky jest tutaj bardzo dobrym przykładem, ta jego dojrzała twórczość była ufundowana na surrealizmie, ale jego początki to była fascynacja Picassem i Miró (...). Zresztą mam wrażenie, że większość amerykańskich malarzy nowoczesnych z tamtego okresu dobrze odrobiło lekcje kubizmu i Picassa, nawet jeszcze wcześniejsi, tacy jak Stuart Davis, który przy okazji włączył jeszcze do analiz kubistycznych malarską fascynację jazzem, to są jakieś ślady w dobrym tego słowa znaczeniu, Matisse'a, Picassa, Legera... Wczesne obrazy Jacksona Pollocka, figuracja de Konninga, kompozycje Lee Krassner, obrazy Roberta Motherwella to jest przecież żarliwa analiza Picassa, czytelna fascynacja, ale nie naśladowcza tylko zapładniająca ich własną wyobraźnię. Więc oni przepracowali tam bardzo wiele i w bardzo głęboki sposób, to nie była sztuka powierzchowna. Pamiętam z wczesnych lat 80., taką wielką wystawę współczesnego malarstwa amerykańskiego, która była pokazywana w Bunkrze Sztuki w Krakowie, do której zresztą się odnoszę, a konkretnie do tekstu Barbary Rose z tej wystawy, to było wydarzenie

bardzo interesujące od strony jakości artystycznej, choć prezentujące znacznie późniejsze zjawiska od tych wspomnianych wcześniej, to generalnie była ta wystawa, moim zdaniem, twórczym echem postkubistycznych postaw poprzedników z heroicznego pokolenia lat pięćdziesiątych... Pewna widoczna w tych pracach estetyka budowy strukturalnej obrazu, jego wyraźnej rytmicznej konstrukcji, napięcie całej powierzchni obrazu lub ciążenia ku wyraźnej formule syntetycznego znaku... Wracając jeszcze do Pollocka i tego istotnego zwrotu, który dokonał się za jego przyczyną w stosunku do kształtowania abstrakcyjnego obrazu, pozbycia się przedmiotowej natury, jako inspiracji, kiedy mówi, że sam jest naturą i to mu wystarcza..., to jest jednocześnie silne zaakcentowanie wewnętrznego centrum, jako ośrodka ekspresji malarskiej, a także zaakcentowanie natury odnajdywanej w samym żywiole materii farby. Immanentne właściwości tworzywa obdarzone własnym autonomicznym życiem (...) to, jak mi się wydaje, istotny wkład Pollocka. Potem przecież to rzutowało, choć nie w tak ekspresyjnej formie zarówno na teksturalne malarstwo Rothko, jak i późniejsze europejskie malarstwo materii z Tapiensem na czele...

Dorota Sankowska: Czy jest jakaś istotna różnica między wyobraźnią malarza operującego formą przedstawiającą, realistyczną w tradycyjnym tego słowa rozumieniu a wyobraźnią malarza abstrakcjonisty?

Piotr Wójtowicz: No jest! Niewątpliwie. W momencie, kiedy masz punkt odniesienia do świata form realnych i posługujesz się nimi w obrazie, przenosisz je dosłownie, lub nawet interpretujesz, to jest łatwiej opowiedzieć jakąś historię czy zbudować pewną konstrukcję. Rzecz jest prosta, malarz figuratywny czy szerzej: ten, który korzysta ze świata form realnych, sięga po elementy gotowe. Ma tym samym gotowe składniki obrazu,

nawet jeśli je przetwarza mniej lub bardziej. Natomiast w przypadku wyobraźni malarza abstrakcjonisty nie ma on nic gotowego, to, co powstaje na obrazie, wytwarza się niejako samo z siebie, wynika w trakcie malowania i rodzi się na jego oczach... Jest problem, kiedy się zatrzymać, kiedy zauważyć obraz, kiedy się jakoś zgodzić z nim wewnątrz, ale tu polegać trzeba na swoim instynkcie. Tak czy inaczej, mamy tu do czynienia z innym procesem. Wyobraźnia malarza figuratywnego i abstrakcjonisty to dwie różne sprawy.

Jarosław Sankowski: Jako miłośnik malarstwa holenderskiego z XVII wieku nie mogłem się oprzeć porównaniu malarstwa Vermeera z neoplastycznymi rozwiązaniami Pieta Mondriana. Jest tu pewne podobieństwo, kultura i precyzja podziału płaszczyzny, wydaje się to holenderską cechą. Oczywiście, pierwszy z malarzy o drugim nic nie wiedział, drugi o pierwszym – a jakże. Vermeer mógł przeczuwać w okresie baroku siłę oddziaływania statycznych układów form, Mondrian z kolei, wartość kultury wizualnej w oparciu o tradycję i wartość historyczną, i w tym kontekście można powiedzieć, że malarstwo Vermeera nosi cechy malarstwa abstrakcyjnego.

Piotr Wójtowicz: Jest tak w istocie. Dobre malarstwo, niezależnie od konwencji, powinna charakteryzować dbałość o pewną stabilność i klarowność konstrukcji... Dobrze zbudowany obraz zaś powinniśmy objąć spojrzeniem w jednej chwili, niezależnie od jego złożoności... Jednak tutaj trzeba rozróżnić, czym jest konstrukcja obrazu, a czym jego składniki jako formy kształtujące jego wizualną zawartość. Wydaje mi się, że masz na myśli przede wszystkim konstrukcję obrazu Vermeera, bardzo precyzyjną, przemyślaną jego budowę i harmonię podziałów pion-poziom, stosunek partii jasnych do partii ciemnych i tak dalej, które są konsekwencją tej budowy. One są niezwykle precyzyjne i zarazem

harmonijne, a jednocześnie posiadają intrygujące i zagadkowe napięcie w sobie...

Jarosław Sankowski: Zwłaszcza obraz Vermeera *Kobieta z dzbanem*, to niemal matematyczny rachunek jakości malarskich i optycznych, ale też poezji.

Piotr Wójtowicz: Tak, to jakaś nadzwyczajna matematyka, ale śmiem twierdzić, że w dużej mierze intuicyjna. W końcu to genialny malarz, a nie naukowiec, więc instynkt i widzenie jakości plastycznych decyduje. Obrazy jego słynnego fałszerza, van Megereena, których nie widziałem w oryginale, powtarzam z wiarygodnego źródła, są podobno jakieś drewniane, puste, to tylko dobrze opanowana technika. Mimo stosowania określonych zasad perspektywy zbieżnej, *camera obscura*, itp. Ponadto u Vermeera jest ta poezja, jak mówisz, jakaś uważność i niezwykła czułość dla świata, w prostych gestach, zatrzymania czasu... Jest piękny wiersz Szymborskiej, który tego dotyka... Ja się zgadzam ze wszystkim, co jest z nim związane, ale ja bym jednak odróżnił pojęcie konstrukcji obrazu, którą Vermeer tworzył z elementów gotowych, od konstruowania czy kształtowania obrazu malarza abstrakcjonisty. Na przykład w geometrycznej abstrakcji jest ona bardzo czytelna, w lirycznej jest mniej uchwytana, ale także w odniesieniu do Pollocka czy de Kooninga można powiedzieć, że ich obrazy mają jakieś elementy wewnętrznej struktury i nie rozsypują się, chociaż posiadają ogromny ładunek aleatoryzmu, przypadku, on jest tam wkomponowany. Mnie chodzi tylko o to, o ten moment posłużenia się elementem, który buduje obraz. Konstrukcja to jest jedno, a składnik obrazu drugie. W przypadku malarza figuratywisty czytelny przedmiot, który ma swoją uformowaną postać, wyraża już pewien ład estetyczny, w związku z czym możemy się zgodzić, że ten kieliszek jest piękny a filiżanka jest jeszcze piękniejsza, a łyżka już

może nie... Często mówię na zajęciach z rysunku swoim uczniom, którzy rysują przedmioty, aby pomyśleli o tym, że większość z nich wcześniej została zaprojektowana przez profesjonalnych plastyków, zanim trafiła do produkcji i w konsekwencji przed ich oczy. Sugeruję więc, aby mieli dla pracy projektanta respekt, śledząc jego wysiłek i pokornie odwzorowując jego pracę nad formą. To samo dotyczy twórców natury, która także jest jakimś kosmicznym projektantem... Dlatego też dobieramy budując np. martwą naturę już gotowe elementy, co do których spodziewamy się, że one utworzą jakąś harmonię, którą przeniesiemy do obrazu, nawet jeśli ją potem interpretujemy, rozwijamy. Natomiast w przypadku obrazu abstrakcyjnego jest mgła, właściwie nie masz nic, tylko to, co się tworzy w zupełnie suwerennej, autonomicznej, otwartej przestrzeni wyobraźni malarza, co wynika jakoś z wewnętrznego potencjału kreowanych form i co ostatecznie materializuje się w ten fizyczny konkret obrazu. Tutaj więc widziałbym pewną istotną różnicę.

Dorota Sankowska: Czy idee obrazowania abstrakcyjnego mogłyby się okazać lekiem albo wzorcem myślenia malarskiego, w odróżnieniu od pomysłów malarstwa młodych, wychowanych w kulturze epoki obrazu?

Piotr Wójtowicz: To zależy od punktu widzenia. Z pewnością określanie nadrzędnych wzorców w sztuce jest mimo wszystko dość ryzykowne. Mój całkiem prywatny punkt widzenia jest taki, że abstrakcję widziałbym gdzieś w centrum sztuk wizualnych. Myślę, że przed nią istnieją ogromne możliwości obrazowania. To jest czyste malarstwo, cokolwiek by to miało oznaczać. Zarazem jest to taka formuła utworu wizualnego, która jednocześnie może być artystyczną metodą poznawczą. Malowanie abstrakcyjnego obrazu może być formą poznania rzeczywistości obiektywnej w niektórych

swoich odmianach, może też być zarazem poznaniem rzeczywistości wewnętrznej... Malarz przecież ze swoim obrazem się identyfikuje i ten gest identyfikacji już jest aktem poznawczym, niezwykle dla niego ważnym. Czapski mawiał, że obraz karmi malarza... On się dzieli nim potem, uzewnętrznia, bo wiesz na wystawie i tak dalej.

kto po nią sięga... utwór abstrakcyjny jest próbą i świadectwem zarazem niezwykle trudnego, z praktycznego punktu widzenia, zobrazowania i urealnienia rzeczywistości duchowej. Tym samym staje się jakby mimowolną deklaracją światopoglądową, podkreślającą istnienie świata ducha, jakiejś energii, która będąc w nas,

przesunięcia ciężaru na publicystykę, politykę, treści społeczne, na niekorzyść całej grupy zagadnień związanych z formą? Realizacja bardziej odpowiada na pytanie: co? A w mniejszym stopniu na pytanie: jak? Nowatorstwo w podejściu do tematu, odkrywczość, wytyczanie rejonów zainteresowania artystycznego, które należały do innych dziedzin działalności. Ale czy to na pewno oznacza brak formy, wszak forma przypisana jest każdemu działaniu.



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płótno, 40 × 40 cm, dzięki uprzejmości artysty

W moim odczuciu abstrakcja jest taką centralną formułą artystyczną i w tym znaczeniu mogłaby stanowić jakąś postać wysokiego piętra kreatywności w sztukach wizualnych. Dla mnie osobiście zawsze była niezwykle intrygująca i nadal postrzegam ją jako bardzo żywotną, kreatywną, otwartą i wielostronną drogę artystycznego poznania. Wciąż widzę tu wiele możliwości. (...) Czy ona może być lekiem? Z tego, co powiedziałem, być może tak, chociaż od razu chcę zaznaczyć, że sięganie po abstrakcję, jak zresztą po każdą inną formę artystycznego poznania, musi mieć autentyczne zaplecze, wynikać z wewnętrznej potrzeby, powinno zgodzić się w istotnym stopniu z wrażliwością tego,

przenika zarazem cały nasz świat... To wydaje mi się ważne i fundamentalne wręcz dla abstrakcji. To nie jest jakiś mistycyzm czy określona religia, jeśli już, to jak nazwał to Stanisław Fijałkowski, znakomity malarz i tłumacz zarazem dzieł Kandinsky'ego, „religia świecka” a już na pewno malarstwo tego rodzaju może być postrzegane jako swoista metoda uprawiania metafizyki... Przecież musisz mieć jakieś poczucie transcendencji, aby budując obraz z kilku prostych elementów, odczytać w nich zarazem jakąś zagadkową, energetyczną Obecność...

Dorota Sankowska: Czy nie obserwujesz pewnego rodzaju kryzysu wartości formy względem treści –

Piotr Wójtowicz: Problem w sztuce najnowszej, którą moim zdaniem dotknął głęboki kryzys, jest bardziej złożony. (...) Nie chcę narzekać, oceniać i krytykować zjawisk, wśród których z pewnością znaleźć można wartościowe i autentyczne realizacje. Sztuka przecież nie znosi próżni, jedynie słusznych kierunków działania i idących za nimi wzorców. Jednak w moim odczuciu kryzys, o jakim wspominałem, generalnie jest konsekwencją sytuacji, która zaznaczyła się gdzieś jeszcze pod koniec XIX wieku, a byłaby to sytuacja pewnego kompleksu sztuki wobec nauki. Zaistniałe w tym czasie przyspieszenie kultury technicznej, zdobywczy i odkryć naukowych, spowodowało jakąś potrzebę wśród artystów zmierzenia się z tą rzeczywistością. Przecież już Apollinaire określił kubizm mianem *peinture conceptuelle*... I nie byłoby z tym nadążaniem niczego niestosownego być może, gdyby nie jakieś niefortunne zagubienie swoistości poznania artystycznego, jego odrębności wobec poznania naukowego. John Dewey, amerykański filozof, pedagog, twórca ciekawej koncepcji szkoły pracy, żyjący na przełomie XIX i XX wieku bardzo klarownie sklasyfikował obydwie postawy myślowe, wyróżniając rodzaj myślenia o jakościach bądź, jak się wyraził na ich temat, co stanowi właściwość typu naukowego, oraz myślenie za pomocą jakości, właściwe sztuce. Wówczas jakości stają się identyczne z myślami... Genialne! I teraz zastosujcie to do sytuacji w sztuce

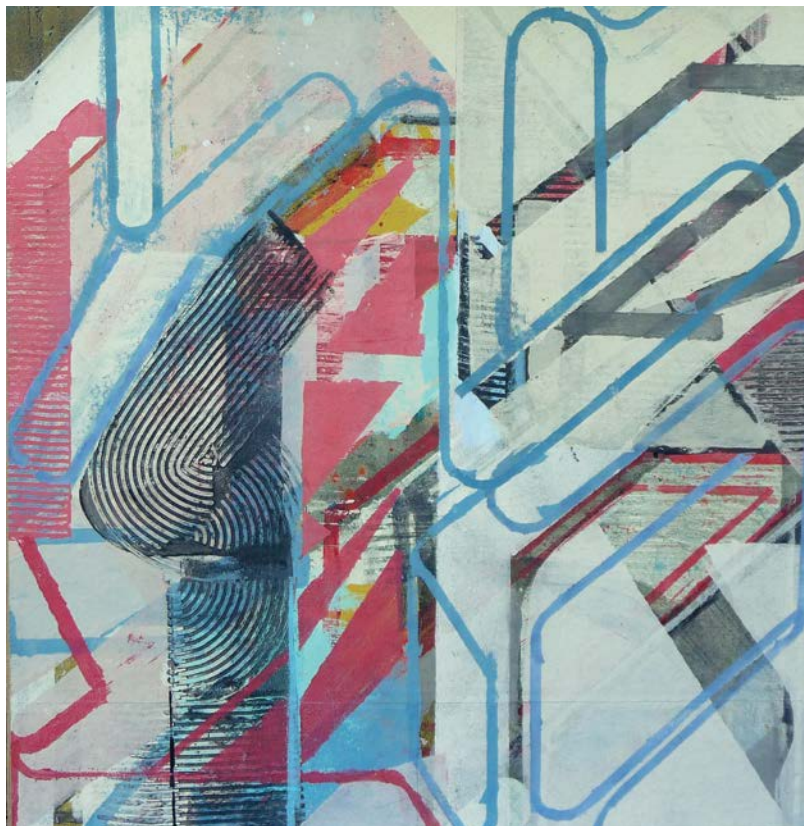
współczesnej, a jej zagubienie w wielu zaistniałych przejawach stanie się jasne. Rezonerstwo, ideologizowanie, przeniesienie akcentu z tworzenia autonomicznych światów jakości, które wyprzedzają myślenie, na: wymyślanie, społeczne i socjologiczne uwikłania, gonitwę pomysłów, które i tak okazują się często żalonym bana-

zdanem, jest historią wizualnych obsesji, czyli silnie uwewnętrznionych i przeżytych wizji. Otóż czasami myślę sobie, że malarstwo nowych figuratywistów, nie wiem czy mogłoby powstać bez pomocy fotografii czy filmu, że muszą mieć to oparcie choćby w fotografii, żeby coś zaproponować na obrazie. (...) Można inspirować się wszyst-

używania realności – dosłownie. Są to tendencje, zjawiska, które wracają często w chwili, kiedy praca nad formą w sztuce jest bardzo daleko posunięta i kiedy, jak to się zwykło mówić, sztuka niby traci kontakt z rzeczywistością. Ale pytanie jest, z jaką rzeczywistością kontakt jest utracony, na rzecz jakiej...?

Dorota Sankowska: Sztuka dzisiaj może wydawać się labiryntem.

Piotr Wójtowicz: Uważam, że największym zagrożeniem dla sztuki jest naturalizm. Naturalizm po prostu. Wymagam od sztuki jednak pewnego przetworzenia, stworzenia pewnej wizualnej utopii, świata autonomicznego, w którym usłyszę jakieś żywe tętno. To moja weryfikacja osobista w stosunku do utworu wizualnego, że jednak on powinien proponować pewien rodzaj niezależności wobec świata obiektywnego. I właśnie, poprzez wysoki stopień tej autonomii ma zarazem znaleźć z tym światem styk. To nie jest łatwe. Ja uważam, że najwyższym piętnem zaangażowania w sztuce jest forma. Forma, która odkrywa i poszerza wyobraźnię, nasze widzenie świata. Nigdy w kontakcie ze sztuką zaangażowaną, polityczną, krytyczną nie doznałem istotnych przeżyć. Ta sztuka niczego mi nie odkryła, mój świat nie poszerzył się dzięki niej... Do analizowania problemów społecznych i wyrażania wobec nich swojego stanowiska mam inne dostępne, realne i skuteczne formy, od zaangażowania w wybory lokalne, powszechne, po publiczne manifestowanie swoich poglądów w obronie bliskich mi wartości. To wydaje mi się otwarte i uczciwe. Natomiast od mediów oczekuję przekazywania rzetelnej, bezstronnej informacji, to one powinny ją dostarczyć. Ale to dotyczy tak zwanej powierzchni życia... Od sztuki takiej informacji nie oczekuję. Od sztuki w ogóle nie oczekuję informacji! Oczekuję natomiast pytania o rzeczywistość, zagłębienia pod powierzchnię, postawienia znaku zapytania właśnie, ale



Piotr Wójtowicz, *bez tytułu*, 2018, akryl, płótno, 60 x 60 cm, dzięki uprzejmości artysty

łem wobec rzeczywistego namysłu naukowego i analitycznego. Siła sztuki leży w wizji, wizjonerstwie, które urzeczywistnia się w materii dzieła i od tej materii też często bierze początek. To jest ta jakość i myślenie jakością, które jest elementem stałym i niezbywalnym i na nim zasadza się odrębność i nie zastępowalność rzeczywistości sztuki i artystycznego poznania. Nie pomysły, nie używanie gotowych elementów świata, nie gra z obrazem, tylko obsesja wizji, autentycznej, silnej, najlepiej przedwerbalnej i podświadomej może być jakimś lekiem, jeśli już mamy trzymać się tej medycznej metafory. Historia sztuki, moim

kim, fotografią także, co świetnie pokazał Bacon, Kitaj, Salle czy Neo Rauch, głównie we wczesnych swoich obrazach, ważne jednak, aby uzyskać z tej inspiracji nową jakość, zaskakującą dla samego malarza... Rzadko udaje mi się zobaczyć coś naprawdę świeżego i takiego prawdziwie kreatywnego, jeśli chodzi o współczesnych figuratywistów, więc tu jest powiedzmy problem tej świeżości. Oglądam pisma o sztuce i nie ma tam na czym oka zawiesić, widzę masę fotografii, różnych rejestracji akcji rozmaitych i tak dalej, to mnie nie przekonuje, to mnie głęboko nie przekonuje. Ta tendencja naturalistyczna poszła od happeningu,

takiego pytania, które odejmie mi mowę, które spowoduje przeżycie otwierające na wartości, jakich nie podejrzewałem w świecie.

Dorota Sankowska: Forma a obraz – jest jeszcze miejsce dzisiaj na wypracowywanie kryterium wewnętrznej logiki rozwoju formy i jej suwerenności? Czy ostatnie dekady nie zgubiły jej idei?

Piotr Wójtowicz: My tutaj właściwie cały czas mówimy o formie w kontekście abstrakcji, ona jest tym elementem, który wyzwala treść w odbiorze obrazu abstrakcyjnego, jego znaczenie spełnia się w momencie odczucia jego intensywności. Kiedy on działa właśnie. A jeśli tak jest, to zaczyna pracować wyobraźnia odbiorcy i on sobie zaczyna coś imaginować, odczuwać i odbierać taki obraz. Więc tutaj też jest różnica właśnie, pomiędzy tym obrazem przedstawiającym, narracyjnym założmy, już mniejsza o przedmioty tylko o opowiadanie jakiejś historii poprzez obraz, że ona jest tam bardziej dosłownie opowiedziana. W przypadku abstrakcyjnego obrazu treść trzeba w jakimś stopniu stworzyć sobie samemu, wypełnić go swoją wrażliwością, poprzez poruszenie własnej wyobraźni i pozytywnego nastawienia. Trzeba dać mu czas, patrzeć i też nie za dużo oczekiwać względem tej treści, jak to często się dzieje i prowadzi do zniechęcenia, bo wówczas obraz może nie odezwać się do nas... Zatem abstrakcja wymaga od nas bardziej aktywnej postawy odbiorczej. Wyobraźnia jest poruszana i znaczenie pojawia się w momencie, kiedy niejako na przedłużeniu odbioru szukamy słów, aby nazwać swoje odczucia. To wejście w obraz jest zbliżone do tego, jak jesteśmy uwikłani w związek z rzeczywistością, której często nie potrafimy sobie wyjaśnić. Wraca znów ten wątek wcześniejszy o świecie, który jest nieoczywisty, że nie wszystko jest tak jasne, że on cały czas, co dzień stawia nam jakieś pytania, jest jakąś zagadką – i to jest fascynujące.

Abstrakcja w jakimś sensie trochę podobnie próbuje działać, więc ta forma, o którą pytasz, ma ogromne znaczenie. Mówimy o formie jako całości konstytucji obrazu, nie tak jak się często uważa, że kolor to jest kolor, a forma to jest rysunek, kształt. Nie, nie, tu chodzi o szersze pojęcie formy, jako pewnej naoczności obrazu, jako zespołu elementów, które go tworzą, właściwie chodzi o tę fizyczną, a nie mentalną treść obrazu. Treścią jest to wszystko, co na nim widzę, to jest jego rzeczywistość. Albo ta rzeczywistość mnie porusza, wciąga i jakoś skłania mnie do refleksji albo nie. Wtedy odbieram ją jako dekorację, ornament..., to właśnie też jest niebezpieczeństwo w przypadku abstrakcji. Kiedy ona jest dekoracją? A kiedy przestaje nią być? Jest to bardzo trudne, ale wyczuwalne, myślę, że my jako malarze bez trudu wyczuwamy, kiedy coś jest zrealizowane na poziomie dekoracji i działa tak jak na przykład wzór na krawacie czy na sukience, czy na obrusie, a kiedy jest tam rodzaj takiego poruszenia w tym układzie form, że on, ten obraz zmienia się z dekoracji w jakiś znaczący komunikat czy znaczącą obecność. Może nie komunikat, bo chcę uciec od tego, że obraz jest językiem i przekazuje nam pewne określone z góry treści. Wydaje mi się, że obraz jest przede wszystkim rzeczywistością, rzeczywistością zmysłową, estetyczną, która może pochodzić z jakiegoś miejsca (...) jakiegoś pęknięcia pomiędzy światem, który wydaje nam się znajomy, który próbujemy oswajać słowami, gestami, przedmiotami, a światem nienazwanym, ale przecutym jako silna duchowa obecność (...)

Dorota Sankowska: Mamy dzisiaj do czynienia z popytem na pewnego rodzaju działania, czy dostrzegasz w ostatnich latach, właściwie od momentu wkroczenia lat 90. (cieszenia się wolnością), jakąś tendencję do relatywizowania wartości związanych z twórczością w ogóle.

Piotr Wójtowicz: Relatywizowanie wartości związanych z twórczością pojawiło się znacznie wcześniej, bo zasadniczy gest w tym kierunku wykonał Marcel Duchamp, wystawiając swój pisuar jako fontannę. Tym gestem wskazał na przedmiot gotowy, wyjęty z rzeczywistości potocznej i nadał mu swoją arbitralną decyzją inne znaczenie. Z jednej strony można spojrzeć na to jak na niewinny zabieg klasycznej *licentia poetica*, stworzenia pewnej... może zabawnej, może zaskakującej metafory, z drugiej zaś idea *ready made* otworzyła zupełnie wywrotową koncepcję sztuki jako życzeniowej uzurpacji... To, na co artysta wskaże, staje się automatycznie odkryciem istotnej estetycznej jakości. Zatem gest wskazania i przedmiot wskazany staje się sztuką... Tam, gdzie taki zabieg metaforyzowania może mieć zastosowanie i przynosić znakomite efekty rzeczywistego poruszenia wyobraźni, myślę tu przede wszystkim o przestrzeni języka, poezji, w rzeczywistości sztuk plastycznych, gdzie operujemy materialnym bytem dzieła, taki zabieg staje się już niebezpiecznym absurdem. A absurd, jako kategoria estetyczna wprowadzona do sztuki przez dadaistów, sięgając jeszcze do wcześniejszych zjawisk ze świata literatury, choćby Roberta Musila czy francuskiej tradycji teatru absurdu, podważających rolę absolutnej formy, lokuje sztukę w sferze bezsensu jako obrazu współczesnego świata. Należy, co prawda, oddać dadaistom rację i potraktować ich gest jako autentyczną próbę reakcji na koszmara I wojny światowej (...). Jednak warto pamiętać, że absurd, nawet wyrażony jako konieczność wewnętrzna, pozbawia świat metafizycznego sensu (...), a jego poszukiwanie, mimo wszystko, wydaje mi się być celem i najwyższą racją sztuki. Przyszło mi coś do głowy w tym momencie, więc zatrzymajmy się na chwilę... Zwróćmy uwagę na to powyższe przywołanie przeze mnie kontekstu słowa, przykładu z literatury. Przecież, czym byłby pisuar Duchampa,



Z Piotrem Wójtowiczem rozmawia Dorota Jajko-Sankowska, fot. J. Sankowski

gdyby nienadany mu słowem tytuł *Fontanna*. Pozostałby trywialnym, banalnym przedmiotem służącym równie trywialnym fizjologicznym potrzebom. Tym więcej potwierdza to uwikłanie tego „dzieła” w słowo i literaturę. Być może idea *ready made* wcale nie jest warta klękania przed nią, jako krokiem milowym przesuwającym sztukę w nieznanne wcześniej rejony, tylko można postrzegać ją jako prostą konsekwencję korespondencji sztuk z silnym adresem kontekstu słowa i literackiej wyobraźni. Natomiast obraz, każdy właściwie obraz, a szczególnie obraz abstrakcyjny znakomicie obywat się bez słowa, tytułu itd. (...). Odwołując się do potencjału refleksyjności wizualnej, broni się swoją naocznością, swoim fizycznym, właściwym mu materialnym, realnym bytem. Jest tym, czym jest, tym, co widać,

jakby powiedział Frank Stella. Wracając jednak do przerwanego wątku, to cieszenie się wolnością jest też jakąś konsekwencją tej sytuacji, relatywizowania (...). W sztuce jak sądzę, tak naprawdę liczy się wolność *do*, a nie *od*. Ta pierwsza przynosi dobre rezultaty, bo wynika z konieczności wewnętrznej, dotyka tej autentyczności, o której tyle mówiliśmy (...). Wolność *od* jest właściwie rodzajem frywolności bez zobowiązań, czyli tej sytuacji, gdzie wszystko może być sztuką. Obecnie, i tu jestem zgodny z opinią Stefana Gierowskiego, znakomitego malarza i wieloletniego pedagoga akademickiego, który zwrócił na to uwagę, ten stan rzeczy niebezpieczny jest szczególnie dla młodych adeptów sztuki, którzy oszołomieni są niejednokrotnie łatwością wykonania czegoś, co może być

uznane za sztukę, co łatwo mieści się w medialnym standardzie, jakimś zewnętrznym podobieństwem do utworów istotnych (...). Nie zauważają jednocześnie powierzchowności swoich realizacji, brnąc w miałość, dekoracyjność, efekciarstwo, modę, produkując rzeczy sztukopodobne jedynie. Brak w tym indywidualnego przeżycia, głębszego powodu i związanego z nim ściśle dochodzenia do własnej artykulacji i zespołu form.

Dorota Sankowska:

Dziękuję bardzo za rozmowę.

Czerwiec 2018 rok

Tytuł i skróty pochodzą od redakcji. Całość rozmowy można przeczytać w wydaniu internetowym Rocznika.