

Akt radości, powód do trwania [WYWIAD]

Piotr Grobliński: Rozmawiamy z okazji otwarcia - no właśnie, jak to nazwać - instalacji, mozaiki, rzeźby, obiektu pt. „Most. Porcelanowa biblioteka”?

Andrzej Marian Bartczak: To jest ceramiczna kompozycja naścienna. Można jeszcze dodać: wieloelementowa.

Do jakiego gatunku plastyki przypisałby pan swoją pracę?

Też mam z tym problem. Na pewno w szerokim rozumieniu to jest coś z obszaru dekoracji instalowanych na ścianach. Gdyby nie dość duży format elementów modularnych, czyli płytek ceramicznych, można by tu mówić o idei mozaiki. Ale klasyczna mozaika operuje małymi elementami – gdy sobie przypomnimy przepiękne mozaiki z Rawenny, to jest to jednak coś innego.

A na przykład mozaiki Joana Miró?

Toutes proportions gardées, ale tak – Miró, który operuje większymi elementami modularnymi, jest w pewnym sensie podobny. Ale to też nie jest mozaika. Instalacja z kolei kojarzy się z wieloelementowym, zdefiniowanym tematycznie utworem, który aranżuje znaczną przestrzeń. A moja praca jest płaska, mimo że ma elementy reliefowe. Oprócz płytek na ścianie są też elementy umieszczone na podłodze. W tym sensie można mówić o aranżacji wnętrza, która się zbliża do instalacji typu in situ. Projektując kompozycję, brałem pod uwagę całość wnętrza, jego wysokość, funkcjonalność, rozległość, także energię kinetyczną, którą wywoła obecność ludzi przechodzących tym pasażem. Geometria, wzajemne relacje elementów, stosunek wielkości elementów do wielkości ścian, kształt tego pola ceramicznego – to wszystko było dla mnie ważne. Podsumowując: jest to ceramiczna kompozycja naścienna złożona z jednakowej wielkości płytek porcelanowych.

I stąd druga część tytułu „Most. Porcelanowa biblioteka”...

Porcelana jest dla mnie istotna. „Porcelanową bibliotekę” realizuję od 2002 roku w ważnej dla polskiej kultury materialnej fabryce w Chodzieży (a właściwie realizowałem, bo zakład został zamknięty). Dzięki uprzejmości kierownictwa fabryki przez wiele lat mogłem tam pracować. „Porcelanowa biblioteka” jest eklektyczna – tam występują przeróżne motywy, prace seryjne. Ja w ogóle pracuję seriami, cyklami. Tryb produkcji, wypalania porcelany dodatkowo wymuszał działania seryjne. Porcelana jako materia ma szlachetny charakter, jest zmitologizowana w naszej tradycji. W czasie wojny zakopywano porcelanę w ziemi, żeby przetrwała. Porcelana łączy trwałość kamienia z delikatnością. To połączenie żywiołów – gliny, wody i ognia. No i głowy autora. Fascynujący proces, tajemnica wypalania, kiedy żywioły tworzą coś trwałego.

Dotknęliśmy pośrednio kwestii powinowactw, tradycji. Do której linii w sztuce XX wieku by się pan przypisał?

Pan zadaje fundamentalne pytania, na które trudno krótko odpowiedzieć. Niewątpliwie zauważam u siebie różne inspiracje, nie tylko bezpośrednio związane ze sztukami wizualnymi. To także literatura, filozofia, nauka, bo moja działalność ma też wymiar kognitywny, a nie tylko wrazeniowy, emocjonalny. Fascynuje mnie kultura dawna, oglądam filmy o sztuce, architekturze i nie mogę się nadziwić, jak oni to robili. Ja już nie chcę wracać do budowniczych katedr, którzy nie mieli dzisiejszych narzędzi, tych wielkich dźwigów, ale zastanówmy się, jak Gaudi budował Sagradę Familię. To są niepojęte tajemnice, kolosalny wysiłek, wielki talent, praca i jakaś głęboka motywacja, często religijna. To wymagało ogromnego natchnienia, koncentracji, umiejętności warsztatowych. Rzeźba Michała Anioła...

Też pana inspiruje?

W tym roku namalowałem kilkanaście obrazów z cyklu „Michelangelo”. Są w nich metodą kolażu użyte pewne elementy zniszczonej książki o artyście. Inspiracja jest u mnie wieloźródłowa. W tym samym stopniu, co sztuka antyczna, inspiruje mnie sztuka modernistyczna, np. rzeźby Hansa Jeana Arpa, niewyczerpane źródło to twórczość Picassa – nie tylko jego obrazy, ale też jego myślenie o sztuce, jego aforystyczne wypowiedzi, jakże inspirujące i trafne. I ten niespożyty geniusz, gdzie widać radość tworzenia. Jeśli tworzenie jest udręką, to chyba nie jest to najlepszy stan rzeczy. Twórczość jest aktem radości i nadziei, powodem do trwania – tak myślę.

Wśród pokazanych płytek jest cykl „Tak mówi mistrz”. Dotykamy tu tematu relacji mistrz-uczeń. Pańskim mistrzem jest Stanisław Fijałkowski, który z kolei jest uczniem Władysława Strzemińskiego. Jaka tu zachodzi relacja? Czy trzeba z mistrzem podjąć dialog, czy kontynuować jego dzieło? A może je zanegować? Bo przecież trudno uznać profesora Fijałkowskiego za kontynuatora dzieła Strzemińskiego.

Wręcz przeciwnie, w pewien sposób mamy do czynienia z zaprzeczeniem, bo jeśli Strzemiński był twórcą unizmu, czyli unifikacji siły obrazu, gdzie każdy element jednakowo waży, tworząc jednorodne pole obrazowe, to Fijałkowski swoją koncepcję oparł raczej na dramacie kontrastu, napięcia formy. Mimo wielkiego, wciąż podkreślanego szacunku dla swojego mistrza.

Czyli spór?

W pewnym sensie tak, ale trudno mówić o sporze, jeśli wyraża się tak wiele szacunku, mówiąc o swoim nauczycielu jako o człowieku nieprzeciętnym, twórcy, który dał sztuce nową koncepcję, budzącą do dziś zainteresowanie na całym świecie.

A pańska relacja z profesorem Fijałkowskim – to spór czy kontynuacja?

Niewątpliwie profesor Fijałkowski jest moim mistrzem, ale trudno tu mówić o sporze czy kontynuacji. Dzieła mistrza nie da się kontynuować, można z niego czerpać, przetwarzać, przejąć pewne idee. Z tego punktu widzenia profesor mnie wiele nauczył w zakresie technik graficznych i malarskich, ale też w kwestii światopoglądu artystycznego, podejścia do sztuki, w kwestiach dydaktycznych, metodach przekazywania wiedzy. Kiedyś zdobyłem się na odwagę i go zapytałem: Panie profesorze, co my malujemy? Odpowiedział: Panie Andrzeju, my nie wiemy, co malujemy. Taki erudyta, znawca sztuki, myśliciel. Ale cykl „Tak mówi mistrz” nie odnosi się tylko do Stanisława Fijałkowskiego. Poza tym wykonałem szereg płytek poświęconych wybitnym artystom: Różewiczowi, Herbertowi, Tuwimowi, ale też Władysławowi Strzemińskiemu, Leszkowi Rózdze czy Krzysztofowi Wawrzyniakowi.

Krzysztof Wawrzyniak był pańskim uczniem...

Uczniem, dyplomantem i asystentem.

Ma pan uczniów, którzy nawiązują do pańskiej twórczości?

Cieszę się, gdy moi uczniowie podejmują ideę samodzielnego dochodzenia do prawdy. Chodzi o pewną etykę twórczości, której ostatnio w sztuce brakuje. Etyka przed estetyką – to, co jest uczciwe, prawdziwe, szczere, to jest dobre. Nawet gdy wydaje się nieudolne, zdeformowane, karykaturalne. Wielu nieuczonych, „naiwnych” artystów zachwyca, a z drugiej strony wiele dzieł twórców biegłych warsztatowo nic nie znaczy, w ogóle mnie nie obchodzi.

Piękna teoria, ale trochę wbrew idei akademii.

Akademię można pochopnie uznać za instytucję skostniałą, manieryczną, wyczerpaną, ale współczesna akademia to jest tygiel różnych temperamentów, indywidualności. To może być twórcze.

Jest pan prekursorem książki artystycznej w Polsce. Jak porcelanowa biblioteka ma się do

idei książki artystycznej?

Najstarsza moja książka artystyczna pochodzi z 1975 roku, ale składa się z grafik wykonanych w roku 1972, stąd kłopot z datowaniem. Od tamtego czasu wykonałem kilka tysięcy książek z wykorzystaniem różnych technik – rysunkowych, graficznych, malarskich, ale i trójwymiarowych (czyli książek-obiektów). Jak pisał Piotr Rypson, moja twórczość ewoluowała od książki klasycznej do książki-rzeźby. To się wiąże z problemem działania seryjnego. Mam taką naturę, że nie umiałbym się skoncentrować na jednym dziele. Zawsze robię wiele prac na interesujący mnie temat – aż do zmęczenia, wyczerpania. Ten proces to jest przecież natura książki – utworu czasoprzestrzennego. Potrzebny jest czas i przestrzeń, by kartkować, przeglądać, wertować. I stąd może mnogość tych porcelanowych płytek. Zresztą w moich książkach pojawiają się też elementy porcelanowe.

Wszystko może być książką?

Mam wrażenie – może to zabrzmieć nieco megalomańsko – że rozszerzyłem definicję książki. Moje prace mają bardzo różną strukturę, ale są moim zdaniem książkami. W pewnym stopniu anarchizuję ściśle określone pojęcia – dla mnie księgą może być wszystko, tak jak pismem może być wszystko. Obraz jest pismem, most jest pismem. To są zbiory komunikatów, informacji – obrazy są do czytania.

Teraz mówi pan jak semiotyk, jakby przejął pan tezy Umberta Eco.

Nie tylko, Eco to koniec łańcuszka, który zaczyna się od de Saussure'a. To jest szkoła myślenia postmodernistycznego, która jest też zwizualizowana w pewnych kierunkach rzeźby. To, co robiłem, może być klasyfikowane jako postmodernizm, choć na przykład profesor Grzegorz Sztabiński dowodził, że jest inaczej. Ja się już w tym gubię. Nie mam czasu na teoretyczne rozważania – czuję, że muszę wciąż pracować, robić coś nowego. Pytam sam siebie, co się z tym stanie, a jednocześnie wciąż działam, od 50 lat. Inaczej nie byłbym sobą.

Pojawił się w pańskiej wypowiedzi temat mostu, który jest przecież głównym motywem kompozycji, o której rozmawiamy. Jak pan czyta symbolikę mostu? Jako połączenie, przejście?

To najbardziej oczywiste znaczenie. Ale most może też dzielić. Most to figura o rozległej metaforze, a jednocześnie osadzona w konkrecie, w architekturze, bardzo malownicza. Daje możliwości filozofowania, szukania analogii, paraleli.

W tradycji rzymskiej most miał też znaczenie sakralne, pontifex był najwyższym kapłanem. Stąd słowo pontyfikat. Most jako metafizyka?

Tak, most może symbolizować przekroczenie niemożliwego. Niemożliwe staje się możliwe.

Obok mostu wykorzystuje pan też inne symbole - ludzki profil, koło...

Zgadza się, choć nie każdy znak ikoniczny jest symbolem. Trzeba uważać z pojęciem symbolu. Ale ja zajmuję się praktyką artystyczną, a nie semiotyką. Nawiasem mówiąc, gdy czytam, co się pisze o sztuce, to już tracę cierpliwość. Moim zdaniem takie teksty powinny być krótkie, ciekawe, zrozumiałe, a często są nudne, rozwlekłe, przemądrzałe. Wspomniany przez pana Umberto Eco pisał mądrze, a jednocześnie przekonująco, ciekawie.

Wróćmy do kompozycji „Most. Porcelanowa biblioteka”. Czy każda płytka jest autonomicznym dziełem, czy funkcjonuje tylko jako element większej całości?

Każda płytka ma prawo do autonomii, gdyż jest świadomie zaplanowanym układem elementów. Jednocześnie wpisuje się w rozległy cykl, w kompozycję ściany. Ale te zainstalowane płytki to przecież tylko część większej całości, reprezentacja, na podstawie której można sobie wyobrażać dalsze ciągi (pars pro toto), odczytywać inspiracje, np. Josephem Cornellem, Beuysem, Picassem.

A w tym nagromadzeniu poszczególne elementy nawzajem się nie zagłuszają?

Istnieje takie niebezpieczeństwo. A jednocześnie w tym nagromadzeniu pewnych sprzeczności formalnych stanowią o wielobarwności i różnorodności świata.

Czyli tworzą jakiś chór?

Tak, dobrze pan to ujął. Gdy oglądam dawną architekturę, odczuwam horror vacui – nagromadzenie reliefów, figur, napisów, inskrypcji. Mnie to w ogóle nie przeszkadza, choć może się wydawać przesadą. Zwłaszcza że mamy w sztuce tendencje purystyczne, minimalistyczne. I tu pojawia się prawdziwy dramat myślenia – ku czemu się skłonić? Namalować jeden kwadrat i koniec czy malować tysiące kwadratów, jak podpowiada nam natura ludzka. Nie ma gotowych recept. Każde wyjście jest kompromisem.

Zaprojektował pan też umieszczenie pewnych elementów w podłodze. Czy te „okienka” mają coś wspólnego z koncepcją dzieła otwartego?

Umieściłem w nich tabliczki ze słowem most – zachęcam do przemierzania mostu. W moim zamyśle to ma być rodzaj galerii, w której będzie się wymieniać pewne elementy. Początkowo myślałem o swoich pracach, ale tak naprawdę można tam umieszczać różne rzeczy innych artystów.

Jest pan zadowolony z miejsca, w którym zaistniała pańska kompozycja?

Jestem zaszczycony, że moje rzeczy mogły się tu pojawić. Od lat chodząc po Łodzi, mijałem budynek Łódzkiego Domu Kultury i zawsze rzucał mi się w oczy jako niezwykle interesujące miejsce. A Pasaż Kultury dobrze koresponduje z mostem.

* Andrzej Marian Bartczak urodził się w 1945 roku w Kutnie. Ukończył Wydział Tkaniny łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. W 1971 roku rozpoczął pracę dydaktyczną w macierzystej uczelni. Kierował Pracownią Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej, Katedrą Grafiki Warsztatowej, Pracownią Malarstwa I „Otwarta Księga”. Uczestniczył w ponad 200 wystawach indywidualnych i 500 zbiorowych, jest laureatem wielu nagród, wyróżnień i medali. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i publicznych na całym świecie.

Pełna prezentacja "Mostu. Porcelanowej biblioteki" w "Kalejdoskopie" 10/20, w której można znaleźć również rozmowę z prof. Bartczakiem.

Jak kupić "Kalejdoskop"?

Numer 10/20 do kupienia w Łódzkim Domu Kultury, punktach Ruchu S.A., Kolportera, Garmond-Press w salonach empik i łódzkiej Księgarni Do Dzieła (Próchnika 3). A także w prenumeracie:

- Redakcyjnej - część kosztów wysyłki każdego numeru bierzemy na siebie, a prenumerata powiązana jest z prezentami dla kupujących - na początek każdy otrzymuje antologię naszych felietonów (i nie tylko) "The best Of.. Kalejdoskop. Felietony": [TUTAJ](#)
- dostępnej od lat via Ruch (w opcji darmowa dostawa do wybranego kiosku Ruchu): [TUTAJ](#)

Nasze PODKASTY

Możecie też słuchać naszych najlepszych tekstów w interpretacjach aktorów scen łódzkich, z Łodzią i regionem związanych - na platformie "Kalejdoskop NaGłos": [TUTAJ](#) i [TUTAJ](#)

Rozwijamy też tematyczne "Podkasty Kalejdoskopu", dostępne [TUTAJ](#)