

Najważniejsza jest wrażliwość

- Porównuję kompozycję pracy do kompozycji obiadu: jakie zastosować składniki w jakich ilościach, żeby wyszedł smaczny. Tak samo jest z obrazem, każdy jego element musi być dobrze przemyślany – mówi profesor ANDRZEJ GIERAGA (ur. 1934), wybitny artysta i pedagog, pomysłodawca Konkursu im. Władysława Strzemińskiego dla studentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

Joanna Rembowska: - Spotykamy się w Muzeum Miasta Łodzi, gdzie od 2 kwietnia można oglądać wystawę pana prac: „Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972-2016”. Co czuje artysta z tak imponującym dorobkiem artystycznym: dumę i spokój, czy raczej niedosyt i potrzebę ciągłego poszukiwania?

Andrzej Gieraga: - Oczywiście niedosyt. Zacytuję pani coś, co kiedyś napisałem: „W czasie realizacji nad nowym odnoszę wrażenie, iż jestem w środku cyklonu, który całkowicie i bezwarunkowo mną zawładnął, z którego nie mogę się wydostać, ale też tego nie pragnę. Jest mi z tym dobrze, mimo że towarzyszy temu permanentna niewymuszona udręka mocowania się z materią ducha i ciała. Proces ten nie ma końca, wciąga, dręczy i uszczęśliwia zarazem. To właśnie jest mój imperatyw twórczy, który jest sensem mojego spełniania się w działaniu”. Jestem zadowolony, kiedy uda mi się zrealizować następny obraz, grafikę albo inny utwór plastyczny, ale to zadowolenie trwa bardzo krótko. Cały czas coś obserwuję i analizuję, na przykład zachowanie światła na kolumnie i zastanawiam się, jak to wykorzystam w swoim obrazie.

Wystawa ma charakter retrospektywny...

- Czasem chciałoby się zobaczyć swoje prace z różnych okresów w jednym miejscu. To jest mi bardzo potrzebne, bo nigdy nie miałem takiej możliwości. Prace powstawały po dwie, trzy w jednym czasie, po czym zgłaszałem je na konkursy i już do mnie nie wracały. Dlatego to jest dla mnie niezwykła sytuacja, bo wcześniej nie mogłem zobaczyć tego, co było, co jest. A to, co będzie, to przecież wielka niewiadoma. Na tę wystawę wybrałem obrazy, które były znaczącymi punktami w mojej twórczości.

Prezentowane prace idealnie odzwierciedlają pana drogę artystyczną, od początkowej ekspresji, która powoli przekształcała się w ład i harmonię. Bardzo dobrze widoczne jest również poszukiwanie formy.

- Genezą tych wszystkich prac był pomysł, jak za pomocą światła pokazać bryłę postaci. Wszystko zaczęło się jeszcze na studiach. Byłem na trzecim roku – profesor Roman Modzelewski, który mnie uczył zasad malarstwa, ustawił modelkę na tle okna, pod światło. Światło było bardzo intensywne i modelka złała się z ramą okienną. Pojawiło się światło na nosie, policzkach i to mnie zafascynowało. Pomyślałem wtedy, że właściwie można zredukować kolor do czerni i bieli. W zasadzie od początku miałem inklinację, żeby na modelu, nad którym pracowałem, dostrzec, gdzie jest forma w świetle, a gdzie w cieniu. Ta granica między strefą światła, a strefą cienia, jako pewna idea komponowania bryły, a jednocześnie formowania przestrzeni, była dla mnie zawsze najważniejsza. Cały ten proces zaczął później ulegać pewnym przemianom, redukcjom. Najistotniejsze jednak zawsze było to, żeby cały czas te formy były w dialogu, bo kiedy dialogu nie ma, nie istnieje obraz.

Powiedział pan kiedyś, że „w akcie twórczym nigdy nie wolno tracić z oczu żadnych z jego składowych części, ani wzajemnych relacji między nimi”.

- Mówię to też studentom, żeby zdawali sobie sprawę, że jeśli mają określoną płaszczyznę rysunku czy obrazu, to muszą wiedzieć, że każdy centymetr kwadratowy tej płaszczyzny jest ważny i że muszą się do niego ustosunkować. Albo go zostawić, ale wiedzieć, dlaczego się go zostawiło albo go zagospodarować w tym działaniu, w tym wzajemnym dialogu. To tak jak się pisze jakiś tekst –

przecież wszystkie zdania muszą ze sobą współgrać, nieść jakieś przesłanie, być złączone w jedną całość.

W jednym z pana tekstów przeczytałam, że „obraz w każdej fazie prac powinien wyglądać tak, jakby już był skończony”. Czy podtrzymuje pan ten pogląd?

- Oczywiście. Powstanie rysunku, obrazu czy rzeźby zawsze musi poprzedzić wizja pracy! Żeby stworzyć coś wartościowego, trzeba zakasać rękawy i wziąć się do roboty, no i oczywiście myśleć koncepcyjnie. Kiedyś pewien człowiek zobaczył mój obraz i powiedział, że to nic wielkiego, że on też potrafi zrobić coś takiego. No i zrobił, tylko że ni przypiął, ni przyłatał. Niby takie same formy...

Ale nie było treści...

- To też, ale nie było proporcji, wszystko się sypało.

Dlatego tak ważna jest wizja?

- Tak. Na przykład ustawiam martwą naturę dla studentów i robię to tak, żeby formy były zróżnicowane wielkością czy materią. Wszystko po to, żeby skierować wrażliwość studenta na odczytanie różnic zawartych w tych układach. Jeśli on rysuje naczynie i od razu zaczyna je cieniować, a reszty w ogóle nie ma, to znaczy, że myśli tylko kategorią jednego elementu, nie ma współoddziaływania. To jest tak samo, jak z planowaniem budowy domu - od razu trzeba wiedzieć, gdzie będzie kuchnia, gdzie łazienka, gdzie sypialnia. Konieczne jest myślenie kategorią całości i oczywiście rozwój świadomości, by iść w kierunku „im mniej, tym więcej”. Jeśli między elementami zawartymi na płaszczyźnie będzie ścisła relacja, to tych elementów może być znacznie mniej. Ja cały czas zmierzam do takiej redukcji. No i oczywiście bardzo ważne jest światło. Światło jest tą nieprawdopodobną energią, dzięki której postrzegamy cały świat, kolory, formy, relacje między nimi. Chodzi o to, żeby szukać tych minimalnych relacji między wartościami. Wtedy powstają rzeczy wyciszone, nienachalne. Nie uprawiam geometrii ortodoksyjnej, ta moja geometria jest bardziej uczuciowa. Obraz może być pozornie bardzo skromny, ale musi mieć taką siłę przekazu, że się do niego wraca.

I za każdym razem odkrywa się w nim coś nowego?

- I na tym właśnie polega wielkość artysty. Tak samo jest w plastyce, muzyce czy literaturze.

Czy artysta powinien ciągle poszukiwać nowych środków wyrazu?

- Bardzo dobre pytanie... Można całe życie malować pejzaż, ale niech on będzie za każdym razem inny, tworzony z inną świadomością. Na przykład Picasso zawsze potrafił zaskoczyć czymś nowym - formą czy kompozycją. Trzeba poszukiwać, dobrać inne kolory, które w połączeniu ze sobą dają nową wartość. Kiedy udał mi się obraz i mam silne, wspaniałe uczucie spełnienia, bo znalazłem takie proporcje, taką formę, mimo oszczędności, mimo redukcji, że już nic nie można dodać ani ująć, mogę powiedzieć: skończyłem! Ale słowo „skończyłem” to jest decyzja i niezwykła odpowiedzialność.

Co pan w takim razie czuł, gdy zobaczył pan swoje pierwsze prace po wielu latach od ich powstania?

- Gdy zobaczyłem swoje najwcześniejsze prace, byłem zaskoczony, że takie robiłem, że potrafiłem się wtedy tak skoncentrować. Szukałem już jakiejś formy, żeby zderzyć świat natury ze światem geometrii. Zobaczyłem te obrazy i powiem szczerze, że nic bym w nich nie zmienił. Sprawy dotyczące materii i pewnych idei zawartych w tych pierwszych pracach są dla mnie wciąż aktualne.

Być może to kwestia świadomości artystycznej, o której pan wspominał. W jednym ze swoich tekstów napisał pan, że „świadomość artystyczna decyduje o trafnym doborze środków warsztatowych pod warunkiem, że pedagog nie wywiera nadmiernej presji, nie stawia przed malującym zbyt wygórowanych zadań, a jedynie motywuje i czeka”. Czy

właśnie takim pedagogiem był dla pana profesor Roman Modzelewski?

- Profesor stwarzał odpowiednią atmosferę. Ustawiał martwą naturę lub modelkę i czekał na decyzje studenta. Obserwował, jak student podchodzi do tematu. Jeśli widział, że jest na dobrej drodze, podchodził do niego, oglądał pracę i nic nie mówiąc, klepał po ramieniu i odchodził. Nic nie sugerował. Chciał uformować człowieka myślącego samodzielnie, a nie podlegającego jakiejś presji.

A pan jakim jest pedagogiem? Jakich zasad uczy pan swoich studentów?

- Przede wszystkim rozmawiam z nimi jak z dorosłymi ludźmi. Zalecam obserwacje natury, form. Bardzo często używam sformułowań zapożyczonych z języka kuchennego. Porównuję kompozycję pracy do kompozycji obiadu: jakie zastosować składniki w jakich ilościach, żeby wyszedł smaczny. Jeśli ktoś gotuje zupę pomidorową, może wszystko zepsuć nie dodając jednego składnika albo dodając go za dużo lub za mało. Tak samo jest z obrazem, każdy jego element musi być dobrze przemyślany. Najważniejsza jest wrażliwość.

Skoro poruszyliśmy temat studentów, nie mogę nie zapytać o Konkurs im. Strzemińskiego - był pan jego inicjatorem.

- To był rok 1983, chyba trwał jeszcze stan wojenny. Atmosfera polityczna była taka, że studenci nie chcieli tworzyć. Nie wiedzieliśmy, co z nimi zrobić i przypomniałem sobie, że w latach sześćdziesiątych organizowany był w szkole konkurs dla studentów - nagrodami były stypendia. Każdy student, który się zgłosił, mógł zorganizować wystawę swoich prac. Ja sam byłem laureatem takiego konkursu. Pomyślałem, że coś podobnego przydałoby się naszym studentom. Poszedłem do rektora, którym był wtedy Krystyn Zieliński i przedstawiłem mu swój pomysł. Problemem okazał się brak funduszy. Zapowiedziałem więc, że znajdę sponsorów. Udało mi się zdobyć dziesięciu, w tym Ryszarda Stanisławskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi.

Czy organizując pierwszą edycję przypuszczał pan, że konkurs na stałe wpisze się w życie szkoły?

- Powiem tak... - w pierwszej edycji na dwa dni przed ostatecznym terminem zgłaszania prac nie było ani jednego chętnego. Myślałem, że nic z tego nie będzie, gdy w ostatniej chwili zgłoszono około 30 prac. Wystawy przygotowywaliśmy błyskawicznie. W jury zasiedli profesorowie i sponsorzy. Chyba przy piątej lub szóstej edycji wszyscy kierownicy katedr, którzy mieli pracownie, chcieli być w jury. Nigdy nie zgodziłem się na taki układ, bo nie może być w jury ktoś, kogo studenci biorą udział w konkursie. Zależało mi, by nagradzać tych, których prace wnoszą coś nowego, świeżego.

Jak zatem postrzega pan łódzki świat artystyczny?

- Na pewno jest zróżnicowany. Mamy Akademię Sztuk Pięknych i mocno osadzoną tradycję sztuki konstruktywistycznej, ale jest też grupa artystów, którzy nie kończyli łódzkiej uczelni i oni mają inne spostrzeżenia, inny ogląd rzeczywistości. I bardzo dobrze, że są różne formy wypowiedzi.

Posługuje się pan językiem geometrii, jest pan mistrzem sztuki abstrakcyjnej, sztuki, która nie ma zbyt wielu miłośników, bo bywa niezrozumiała...

- Sztuki nie należy rozumieć, sztukę należy przeżywać. Zwrot „rozumienie sztuki” nie powinien funkcjonować w ocenie pracy. To tak jak z muzyką - czy muzykę można zrozumieć? Nie, można ją tylko przeżywać i tak samo jest ze sztukami plastycznymi. W sztuce chodzi o to, żeby poruszyć sferę duchową człowieka.

W jakim kierunku, według pana, powinna iść sztuka współczesna? Może jakieś rady dla artystów?

- No cóż, jak już mówiłem - nawet jeśli ktoś maluje martwe natury, niech stara się za każdym razem zobaczyć je inaczej. Tę samą martwą naturę może namalować w różnych wersjach, na przykład upraszczając, odrzucając, redukując pewne elementy. Kiedy się redukuje elementy w sztuce, dochodzi się do pewnego absolutu. Czegoś, co jest ulotne, w co nie da się wpisać konkretnie, ale co

zostaje i drąży człowieka, jego wyobraźnię, wrażliwość.