Kidner

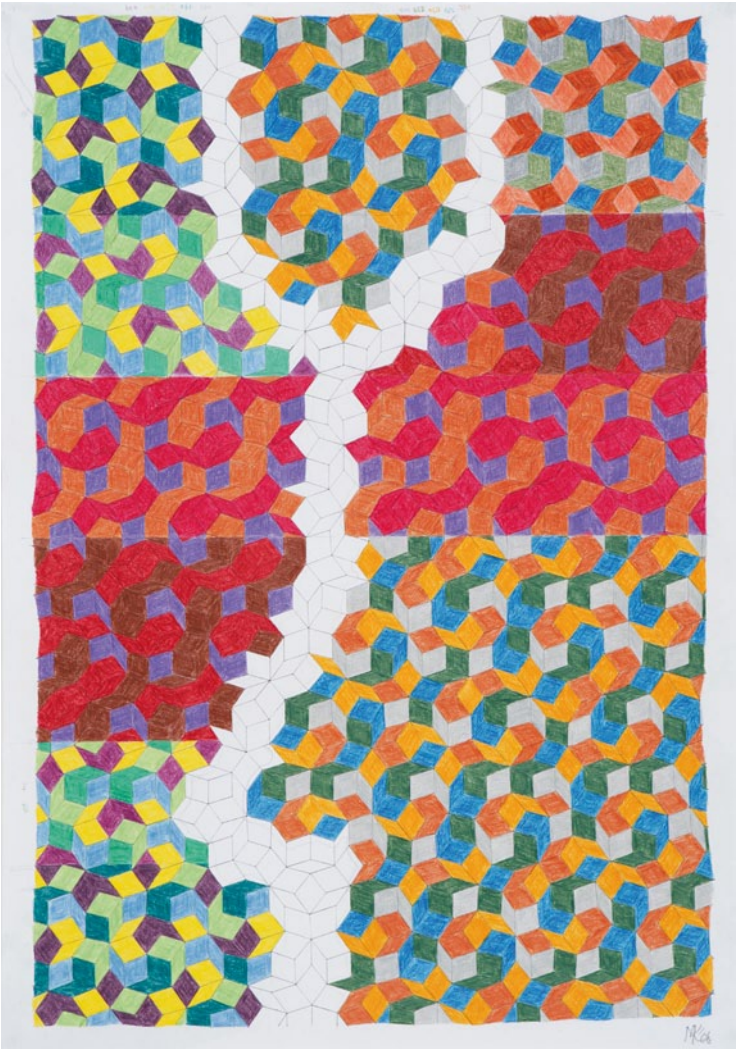
Michael Kidner

Kreacjonizm?

Rozmowa: **Michael Kidner – Jaromir Jedliński**

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, PAŹDZIERNIK – LISTOPAD 2006

Bez tytułu, 2006
Katalog – pozycja 9



Różdżka wróżbity, 2006
Katalog – pozycja 4

Tonące bąbelki, 2006
Katalog – pozycja 5

Zakłócenie pionowe nr 2, 2006
Katalog – pozycja 13

Zakłócenie pionowe nr 1, 2006
Katalog – pozycja 12

Bez tytułu, 2006
Katalog – pozycja 11

Bez tytułu, 2006
Katalog – pozycja 10

Galaktyka, 2006
Katalog – pozycja 6

Katalog prac

1. *Synteza koloru i kierunku*, 2006
   kredka na papierze (trzy części)
   każda część: 90 x 65 cm
2. *Redukcja kolorów od 5 do 1*, 2006
   kredka na papierze, 78 x 84 cm
3. *Kreacjonizm?*, 2006
   kredka na papierze (cztery części)
   całość: 280 x 188 cm
4. *Różdżka wróżbity*, 2006
   kredka na papierze, 84 x 60 cm
5. *Tonące bąbelki*, 2006
   kredka na papierze, 84 x 59 cm
6. *Galaktyka*, 2006
   kredka na papierze, 84 x 59 cm
7. *Widmo Czernobyla*, 2006
   kredka na papierze, 60 x 85 cm
8. *Ton i kolor – Dyptyk*, 2006
   kredka na papierze, 90 x 65 cm
9. *Bez tytułu*, 2006
   kredka na papierze, 85 x 59 cm
10. *Bez tytułu*, 2006
    kredka na papierze, 60 x 85 cm
11. *Bez tytułu*, 2006
    kredka na papierze, 60 x 85 cm
12. *Zakłócenie pionowe nr 1*, 2006
    kredka na papierze, 65 x 90 cm
13. *Zakłócenie pionowe nr 2*, 2006
    kredka na papierze, 57 x 84 cm
14. *Kocioł Wiedźm*, 2006
    kredka na papierze, 65 x 91 cm

Jaromir Jedliński: Rozmawialiśmy już o nowej rodzinie prac, w których zmaga się Pan z chaosem, porządkiem, Wszechświatem; te zagadnienia czasem znajdują odzwierciedlenie w samych tytułach nowych dzieł. Czy zechciałby Pan podzielić się swoimi myślami na temat tych prac oraz refleksjami towarzyszącymi ich powstawaniu?
Michael Kidner: Myślę, że muszę rozpocząć od wyznania tego, iż w moim wieku, kiedy dochodzę do dziewięćdziesiątego roku życia, możliwości zaczynają być bardzo ograniczone, a ja sam czuję się coraz bardziej wyizolowany, ponieważ nie bywam wiele w świecie i już nie nauczam, a także nie spotykam tak wielu osób ze środowisk artystycznych, jak dawniej. Tak więc, czuję się nieco osamotniony, naprawdę, odłączony! Nie tylko dlatego, że moje możliwości są bardziej wątłe, ale też z powodu upływu czasu. Mam tu na myśli to, że w czasie, w którym sam pracowałem, kilka już generacji się wyłoniło, a ich doświadczenie różni się znacznie od mojego. Nigdy przecież nie wychowywałem się z komputerami, czy video, a te dzisiejsze dzieciaki uczą się używania swoich palców do obsługiwania klawiszy zanim osiągną dziesięć lat …
Jedliński: właściwie zanim potrafią czytać i pisać …
Kidner: … nie muszą już czytać w ogóle, właściwie muszą manipulować klawiszami. Tak, mówi Pan o czytaniu. Wydaje mi się, że to tak, jak dzieci w moim pokoleniu, które gdy nie potrafiły czytać podpisywały się krzyżykiem, gdyż nie potrafiły pisać, to w tej generacji, kiedy nie potrafisz manipulować klawiaturą komputera wtedy jesteś uważany za analfabetę. Teraz mówi się nawet na temat zniknięcia gazet z ulicznych stoisk, ponieważ można je czytać na własnym komputerze. Tak więc dla wielu gazety okazują się już

niepotrzebne. Czuję się w tym coraz bardziej wyizolowany, a mówiąc to, czuję, że muszę żyć w swoim własnym świecie, co prowadzi mnie ku tym rysunkom na ścianie [mowa tu o pracy *Kreacjonizm?* reprodukowanej w tym katalogu – JJ], a które wykonane zostały na podłożu wydruków. Zaczynam od arkuszy formatu A0, lub A1, na których nadrukowane zostały pięciokąty Penrose'a. Dlaczego je wybrałem? Ponieważ przeżyłem kiedyś doświadczenie nurkowania głębinowego z akwalungiem, a przeżycie to doszczętnie zburzyło moje pojęcie wertykalności. Jako że stoimy pionowo na dwóch nogach, całość siły ciążenia formuje nasze pojmowanie przestrzeni. Kiedy nurkujesz pod wodą z akwalungiem, wtedy całe to doświadczenie rozpływa się, można powiedzieć; pływa się wtedy w górę oraz w dół. Jedynym wskaźnikiem gdzie jest góra, a gdzie dół, pozostaje zaledwie blade światło na powierzchni wody. Gdyby nie ono, nie mógłbyś się naprawdę zorientować w położeniu swojego ciała i jest to bardzo dziwne doznanie. Uważam, że szczególny wzorzec, jaki w latach pięćdziesiątych wypracował Penrose obala zasadę pion-poziom, owo ulubione narzędzie Mondriana. A co najmniej pozwala zwątpić w zasadę pionu-poziomu. To dało mi siatkę, jeżeli mogę tak powiedzieć, jakąś podstawę podkreślającą te pojęcia. Kiedy wpatrywałem się we wzór Penrose'a, wyglądało to naprawdę jakby tworzyły się wiry, a potem znikały, w czasie patrzenia nań…, kiedy patrzyło się na jeden z nich [pięciokątów Penrose'a – JJ], inne wydawały się znikać, a potem gubił się ten, na który wpierw patrzyłeś, gdy zwróciłeś spojrzenie na inny, a wszystko to razem bardzo przypominało przepływanie wody pod mostem – wie Pan, wiry pojawiają się i znikają, i ta płynność fascynowała

mnie. Od tego zacząłem swoje rysowanie, a potem nanosiłem barwę i wzór Penrose'a – jego redukcję do dwóch kształtów, gruby romb i cienki romb, ze względu na ich proporcje. Tak więc nanosiłem kolor na tych romboidalnych kształtach, a zdecydowałem, że pięć barw będzie wystarczające. Potem rozwinęło się to w pięć grubych romboidów zwróconych w pięciu różnych kierunkach. Wraz z ustaloną zasadą nanoszenia kolorów na wzór, rozwinęło się to ku pięciu cienkim romboidom łączącym grube i cienkie romby, i jakkolwiek przebywają one rozmaite drogi to odpowiadają mojemu pojmowaniu pięciu podstawowych kierunków.

Potem zacząłem nakładać swoją własną interpretację kolorystyczną na rytm wzoru Penrose'a. Uświadomiłem sobie ogromną wielość możliwości, jakie pojawiały się, kiedy to robiłem. W pewnym sensie rysunki w dolnym rzędzie [pracy *Kreacjonizm?*, porównaj ilustrację, pozycja katalogu 3 – JJ] stanowiły rodzaj eksperymentu z użyciem jedynie pięciu różnych barw. Trudno jest przewidzieć, jaki całościowy efekt może przynieść zestawienie tych pięciu barw. Kiedy patrzyłem na prace Donalda Judda uświadomiłem sobie, że niektóre z nich ewoluowały ku tego rodzaju wydłużonym kształtom, faktycznie jednobarwnym. Kiedy realizowałem te kształty, nie wiedziałem w istocie jaki kolor, jaki całościowy kolor z tego wyniknie. Tak więc jest to myślenie wysoce eksperymentalne. Wykonałem zatem te formy (cztery, albo pięć na każdym arkuszu), tak więc mamy tu piętnaście różnych rozwiązań ...

Jedliński: Cały czas mówimy o pracy zatytułowanej *Kreacjonizm?* ?

Kidner: Jest to część pracy *Kreacjonizm?*, dolna część.

Wykonałem to długo zanim powziąłem jakąkolwiek ideę *Kreacjonizmu?*; zrobiłem to aby po prostu zobaczyć, co się może wydarzyć. Myślę, że jest ważne aby nie przewidywać rezultatu eksperymentu zanim nie zobaczy się jego wyniku.

Jedliński: Kiedy zaczął Pan używać wzoru Penrose'a? Gdyż wcześniej pracował Pan z użyciem motywów fal, kolumn etc.

Kidner: Początki tego miały miejsce w latach dziewięćdziesiątych.

Jedliński: A zatem po Pańskich dociekaniach na temat percepcji kolorów?

Kidner: Kolor był moim tematem w latach sześćdziesiątych.

Jedliński: Ale w połączeniu z tymi wzorami zdaje się wyznaczać raczej nowy okres w Pańskiej pracy.

Kidner: Raczej niedawno zdefiniowałem to na własny użytek. Nie uważam aby było to coś nowego – zapewne daje mi to stymulację do dalszej pracy, do posuwania się dalej, i wciąż nie czuję się w tym całkowicie pewny.

Jedliński: Jest to zatem inny system? Zawsze zdawał się Pan pracować z systemami – uczestniczył Pan nawet w *Systems Group*. Nazywał Pan też różne fazy swojej pracy systemem tego, systemem tamtego etc. Czy bada Pan teraz kolejny system?

Kidner: Sam siebie czasami pytam, dlaczego jestem zależny od systemów i myślę, że bierze się to stąd tak naprawdę, gdyż uważam, że w samej istocie natury jest jakiś system. Nie uważam aby był to jakowyś system logiczny, albo jakiś system ludzki; jest to raczej coś, jak system materialny. Nie wiem – temperatura, ciśnienie, chemia ...?

Jedliński: Uważa Pan, że w tych pracach poszukuje, usiłuje odkryć jakiś system, oczywiście nie wynaleźć go, ale odkryć system, który w niej, w naturze, jest...

Kidner: O tak, właśnie w taki sposób.
Jedliński: Niektórzy ludzie robią to używając metody naukowej, inni zaś poprzez podejście artystyczne, albo jeszcze – tak, jak Pan – na drodze łączenia, do pewnego stopnia, być może, obu tych postaw...
Kidner: Chciałbym być bardziej sprawny w matematyce tego [zagadnienia – JJ].
Jedliński: Rozumiem, ale posługuje się Pan pewnymi odkryciami, czy też teoriami nauki, w wersji dostępnej dla nie-naukowców – w metaforycznej wersji nauki, by tak powiedzieć.
Kidner: Jeżeli mogę dokonać jakichś odkryć, to jedynie poprzez moją interpretację wzoru Penrose'a za pomocą koloru, oraz poprzez nadanie mu organizacji, i jak Pan widzi, w podstawowym sensie ta dolna seria [rysunków] jest zorganizowana... . Kiedy podąża się ku centralnym rysunkom to są one w jakiś sposób chaotyczne. Chaos ten nie jest aż tak chaotyczny, jakim mógłby być, ale chaotyczne malowanie nie jest takie proste. Mam na myśli to, że technicznie nie jest to tak proste. Zawsze się wybiera: o, nie umieszczę tego tam, umieszczę to tu; dyryguje się chaosem, co jest fałszywe, tak więc powinno się robić to [rysunki] niezależnie od swoich odczuć, czy też smaku – mam na myśli to, że czasami jest to wręcz bolesne aby nałożyć jakiś kolor obok innego, do którego on nie pasuje. Lecz w końcu owe niedopasowania tworzą inny rodzaj wzoru – jest to inny chaotyczny porządek, ale nie jest to porządek smaku, jest to jakieś wyzwanie. To całkiem bolesne, kiedy zaczyna się, a potem gdy wzór się rozwija, można czuć się rozczarowanym, ale moim zdaniem nie jest dobrze kierować się smakiem. To jest jeden z celów tego [co teraz robię].

Jedliński: Czy nie powiedział Pan, że sam Pan zadaje sobie pytania co do własnych systemów?
Kidner: Ma Pan całkowitą rację. Przekonany jestem, że ewolucja nie kieruje się żadnym znanym [nam] porządkiem, który nią rządzi. Nie wiem, jak to uzasadnić, ale wymieranie gatunków, wszystkie te sprawy nie są naprawdę przypadkowe. Czym one w takim razie są? Być może podążają za jakimś rodzajem porządku, którego jeszcze nie nauczyliśmy się rozpoznawać? Mam mocne przeczucie tego rodzaju. Nie jest to oczywiście oparte na logice, ani nie jest to do przewidzenia w dzisiejszym stanie naszej wiedzy, ale gdzieś to tam jest i kieruje nami w sposób, którego nie akceptujemy. Jedna sprawa, która jest, być może, w pewnym stopniu sporna to świętość życia. Uznajemy życie za uświęconą wartość, ale natura nie potwierdza tego. To znaczy, możemy zostać zgładzeni przez coś zewnętrznego, rzecz czy zdarzenie, kometę, albo meteoryt, co pozostaje całkowicie poza naszym wpływem, albo prawie całkowicie. Myślę, że kiedy kometa zbliży się zbytnio [do Ziemi], uczynimy wszystko, co w naszej mocy, aby zmienić trajektorię jej lotu, ale...
Jedliński: Miliony lat temu, kiedy kometa, czy też meteor się zbliżał, i kiedy niemożliwa była jakakolwiek reakcja ze strony naszej planety, niektóre gatunki wyginęły, na przykład dinozaury..., miała miejsce dramatyczna zmiana klimatu etc.
Kidner: No właśnie, niedawno zrealizowany został program na temat tej katastrofy i naprawdę wydaje się to straszliwe, nie tylko klimat się zmienił na jakiś czas, ale atmosferę przepełniła siarka. Światło [słoneczne] zostało przesłonięte chmurami dymu i pary, tak więc zrozumiałe się staje dlaczego wyginęły dinozaury.

Jedliński: Lecz uważa Pan, że nawet takie wydarzenie jak to stanowi składnik pewnego porządku, którego nie pojmujemy, że owe chaotyczne – z punktu widzenia naszego pojmowania –zdarzenia czy zjawiska...?
Kidner: Ewolucja..., jeżeli ujmujemy to pod wspólnym mianownikiem ewolucji...; nie sądzę, że naprawdę pojmujemy moc ewolucji, ani, że możemy ją w jakikolwiek sposób kontrolować. Myślę teraz o rzece Odra i o sposobie, w jaki Fryderyk II podjął decyzję o osuszeniu mokradeł. Przeprowadził on tę operację jako swoistą wojnę przeciwko naturze, a niemal do dziś natura postrzegana była jako rodzaj wroga, którego można pokonać, chociaż nie sądzę, że zostanie ona [przez nas] pokonana. Możemy osuszyć bagna, ale wtedy możemy wypatrywać następnych nieszczęść czających się w ukryciu. Natura ma sposoby na odzyskiwanie tego, co do niej należy. Nie uważam, że możemy poddawać kontroli swoje przeznaczenie.
Widzi Pan, kiedy dochodzi się do mojego wieku, przychodzą na myśl sprawy takie, jak eutanazja. Uważam, iż nadchodzi moment, gdy zdolności życiowe człowieka stają się tak znikome, że absolutnie nie ma powodu życia na koszt społeczeństwa. Ogromne sumy pieniędzy wydawane są na podtrzymywanie życia ludzi, ale po co? A wszyscy pozostali pomiędzy nami płacą za to rachunek. Podatnicy opłacają opiekę medyczną, a mimo to ludzie wciąż uważają, że eutanazja jest czymś straszliwym, ja zaś wcale nie myślę, że tak jest!
Jedliński: Nie uważa Pan, że mamy do czynienia z ogólnym napięciem albo konfliktem, czy też sprzecznością pomiędzy odczuwaniem a wiedzą. To, co Pan powiedział przed chwilą jest absolutnie logiczne oraz racjonalne, ale kiedy tyczy

to kogoś bliskiego nam, wtedy zapewne mówimy coś odmiennego. Chcemy wtedy za wszelką cenę podtrzymywać życie takiej osoby – nawet, kiedy pozbawiona jest świadomości – tak długo, jak tylko jest to możliwe, jak długo medycyna, nauka potrafi. Musimy, wierzę w to mocno, jasno rozróżniać pomiędzy odczuciami i wiedzą, co jest bardzo trudne, ale posiada dla nas kluczowe znaczenie ...
Kidner: Ta tragedia izraelskiego premiera, wie Pan, Ariel Sharon, który miał wylew, wielu Izraelczyków przeżywa szok z tego powodu. Wiem, co Pan ma na myśli.
Jedliński: Rozumowanie podpowiada nam: w naturze pojedyncze życie nie posiada wartości, podczas gdy nasze uczucia powodują, że życie pewnej jednostki staje się bezcenne ...
Kidner: Tak, wie Pan, dlatego mówiłem o tych sprawach tyczących barwy. Uczymy się wiele na temat naszych uczuć. To mi nie daje spokoju, zgadzam się z Panem, myślę, że musimy przyjąć, że opowieści biblijne są bardziej humanistyczne aniżeli wyjaśnienia naukowe. Ale nie sądzę, aby te pierwsze były prawdziwsze. To znaczy, czy możemy pozostawać w zgodzie z naszymi uczuciami i odrzucać to, co nauka ma do powiedzenia, czy przeciwstawić się temu ...?
Jedliński: Uważam, że łączymy w sobie oba te podejścia i oglądy spraw ...
Kidner: Tak, łączymy, ale czy pozostajemy w konflikcie z samymi sobą? Naprawdę nie wiem, jakie jest realne wyjście z tego. Mówię sobie, że staję po stronie nauki, i tyle.
Jedliński: Czy nie jest to interesujące, że artyści tacy, jak Pan, jak wspominany przez nas Judd, jak Royden Rabinowitch, może inni jeszcze o podobnej postawie,

odwołują się do nauki, usiłują podejmować dialog z nauką, podczas gdy niektórzy uczeni (niewielu, obawiam się, ale wciąż bywają tacy) na przykład grają – jak Einstein – na skrzypcach ...?

Kidner: To prawda ...

Jedliński: Przypuszczalnie rozstrzygnięcie tego, o czym mówi Pan znajduję się pomiędzy owymi różnymi podejściami. Nie możemy zaś w owocny sposób powiązać obu z nich. To tak, jak z poszukiwaniem „teorii wszystkiego" (której pomiędzy innymi badaczami docieka Hawking). Czy to nie jest podobne? Pana praca jest racjonalna, postrzegana jest jako racjonalistyczna, a kiedy usiłuje Pan racjonalizować myślenie na temat chaosu, kiedy próbuje Pan wizualizować zagadnienia odnoszące się do myślenia na temat chaosu, w tym samym czasie nadaje Pan swym pracom bardzo poetyckie tytuły, a nawet nazwy zabawne, jak na przykład: *Miłość to wirus przybywający z Kosmosu* (*Love Is a Virus Coming from the Outer Space*).

Kidner: Odczuwanie jest bardzo ważne. Absolutnie dla artysty, który w istocie zależny jest od swych uczuć (odczuć). Widzi Pan, kiedy mówiłem o zabarwianiu tych rombów i używaniu systemu, to znaczy gdy umieszczałem jedną barwę obok innej, jakiej w przeciwnym razie nigdy bym nie wybrał, to było to właściwie wbrew moim odczuciom. Lecz, kiedy widzę je już naniesione na arkusz, owe kombinacje kłócących się między sobą barw, w pewien sposób – jeżeli tak mogę powiedzieć – znikają. Tak, dochodzę do kombinacji, która naprawdę nie podoba mi się.

Jedliński: A więc na początku jest tu rygorystyczna, nadrukowana na arkuszu papieru, siatka?

Kidner: Tak, to jest bardzo rygorystyczny wydruk.

Jedliński: O.K., a potem w obrębie tego systemu poszukuje Pan wszelkich możliwych sposobów, kombinacji, a dalej to wszystko okazuje się być wcale nie tak chaotyczne, jak to mogło się było wydawać.

Kidner: Tak jest.

Jedliński: Dobrze, kontynuuję parafrazowanie Pańskich założeń: przyjmuje Pan, że istnieje jakiś wcześniej istniejący porządek, a jest on reprezentowany przez ową siatkę.

Kidner: Tak jest.

Jedliński: Nie jest to jednak ten rodzaj wizualizowania chaosu, jak u Pollocka, nie jest to gest.

Kidner: Nie, nie jest.

Jedliński: Nie jest to gest, to należy do szerszego porządku, nie do porządku wizualnego, jest to rodzaj porządku intelektualnego, racjonalnego, prawda?

Kidner: Ach, z powodu tej siatki – poza tym nie.

Jedliński: Ale nie rozrywa Pan tej siatki!

Kidner: Nie rozrywam siatki, ma Pan rację.

Jedliński: Wypróbowuje Pan wszystkie możliwe sposoby w ramach systemu tejże siatki.

Kidner: To prawda. W jakimś sensie jest to może powolny sposób robienia tego, co Jackson Pollock, ponieważ, kiedy robię te prace naprawdę nie wiem co z tego się wyłoni, jedynie odbywa się to całkiem powoli. Nie można uniknąć przywoływania skojarzeń z tym, co się ujawnia. Zaczynam, nie mając pojęcia co może nastąpić. Zainteresował mnie całościowy wynik przemieszania kolorów na tym samym arkuszu oraz to, w jaki sposób mógłbym to zmienić na kolejnym arkuszu. To, co robiłem, przypominało mi meteoryt ale faktycznie potrzebowałem więcej miejsca aby się to mogło rozrosnąć w procesie przypadkowego nagromadzenia arkuszy.

Jedliński: A zatem pracuje Pan oddzielnie na poszczególnych arkuszach, ale zyskują one jakieś logiczne powiązanie wzajemne?
Kidner: Coś w rodzaju wewnętrznej logiki, absolutnie. Interesuje mnie zasada oddzielnych arkuszy, które mają swoją własną logikę. Nie ma tu starania o maskowanie kombinacji arkuszy w jednej (większej) pracy, i nie ukrywam tego. Myślę, że w jakiś sposób musiałem wypracować tę metodę kompozycji, która nie jest determinowana przez smak, zanim zacząłem swą pracę (nad tym).
Jeżeli zaczyna się wykonywać obraz to zazwyczaj w pewien sposób wiadome jest co się będzie robiło. Pracuje się nad obrazem przez cały czas. W tym przypadku tak nie jest. Angażujesz się w każdy fragment obrazu zanim poweźmiesz wiedzę, co ma nastąpić na pozostałym polu obrazu.
Jedliński: To ciekawe, że użył Pan słowa „kompozycja", tak więc jest tu pewna kompozycja, ale nie ma jej planu. Czy słusznie?
Kidner: Mam głęboko w głowie to, iżby nie określać z góry rezultatu. Zamiast tego chcę pozwolić aby ów rezultat narastał wraz z rozrastaniem się obrazu.
Jedliński: A więc częścią Pańskiego systemu jest przypadek. Przypadek stanowi składnik procedury Pana pracy?
Kidner: Myślę, że tak, ma Pan rację, rację w tym, że ów przypadek działa przeciwko mnie, owa obejmująca całość siatka. Być może przenosi mnie to o krok dalej...?
Jedliński: Czy mógłby Pan powiedzieć, proszę, w jakiej fazie procesu pracy, podejmowania decyzji, nadaje Pan swoim realizacjom konkretne tytuły? Mówił Pan mi kiedyś, że kieruje Pan uwagę innych ludzi ku pewnym aspektom swoich prac, a poprzez te prace na wybrane aspekty świata nas

otaczającego. Koncentruje Pan naszą uwagę w drodze tytułowania w taki, a nie inny sposób, efektów Pańskiej pracy. Przypuszczam, że nadaje Pan nazwy swoim pracom wtedy, kiedy są one już ukończone?
Kidner: O tak, wolę postępować w taki właśnie sposób.
Jedliński: A zatem widzi Pan, co się przed Panem wyłania, a potem interpretuje Pan ten obraz poprzez nadanie mu tytułu. Tym samym zdaje się Pan proponować możliwy sposób percepcji swojej pracy.
Kidner: Słusznie, tak jest naprawdę. Ale jest to sposób podania jedynie mojego pojęcia o tym. Widzi Pan, świadomy jestem, że moja koncepcja oraz koncepcja widza nie musi być taka sama. Nie tylko jestem tego świadomy, ale martwi mnie to, iż nie jestem w stanie przekazać swojej koncepcji w bardziej jasny sposób, aniżeli tu opisany. Na przykład, tę tu rzecz nazywam *Kreacjonizm?* – ze znakiem zapytania. Niedawno była w pracowni osoba, z którą się przyjaźnię, a kiedy zapytałem ją, jakie było jej pierwsze wrażenie co do tej pracy, odparła ona: „Bliźniacze Wieże". Teraz, gdy patrzę na tę pracę mogę dostrzec, co chciała powiedzieć.
Jedliński: Duża siła nacierająca z zewnątrz ...?
Kidner: Właśnie tak, a dwie wieże znajdują się po bokach. Ale ja myślałem raczej o niebie, czy też przestrzeni kosmicznej poprzez którą mknie ten meteor.
Jedliński: Mówił Pan, że jest to część serii prac. Wcześniejsze Pańskie realizacje nie odnosiły się w takiej mierze do chaosu, teraz zaś planuje Pan zrealizować więcej podobnych do tej (*Kreacjonizm?*), przed którą rozmawiamy.
Kidner: Będzie ich więcej. Pomysł, aby opisać chaos jest dla mnie bardzo interesujący. To była wcześniejsza wersja chaosu, a nowa seria prac dotyczy tego, jak on się jawi teraz.

Jedliński: Wygląda ona na bardzo zorganizowaną, a w jej obrębie niektóre części są nawet w większym stopniu poddane organizacji.
Kidner: Tak, ma Pan rację, jest zorganizowana. Tak naprawdę, wydaje się mnie ona całkiem bogata kolorystycznie.
Jedliński: Gdybym ja został zapytany o to, co to jest, odparłbym: może to być Anglia, Walia, Szkocja i Irlandia.
Kidner: (śmiejąc się) Mogłoby to być też to, teraz to widzę. Kiedy pokazałem tę pracę w Austrii, nie była ona zawieszona w taki jak teraz sposób, powieszona wtedy została poziomo powyżej rzędu prac nazwanych przeze mnie *Świat*. Ale zmieniłem ideę odkąd wykonałem tę pracę na rzecz rozwiązania, które teraz Pan ogląda. A gdy wykonam pracę *Asteroida*, wtedy – mam nadzieję – jeszcze raz idea odmieni się. Nie sądzę, że będzie to przerażająca siła. Asteroidy zdają się przebywać w odległych przestrzeniach, i w jakiś sposób są one bardziej prymitywne wedle pojęć (odnoszących się do) chaosu, aniżeli cokolwiek, co znamy na Ziemi.
Jedliński: Dlatego, że zbudowane są z innej materii?
Kidner: Tak, ponieważ są z innej materii, ale może się okazać, że będziemy znali metodę ich chemicznego zdefiniowania. *Ostrzeżenie przed asteroidą*, czy też *Groźba asteroidy* to tytuły, jakie rozważam dla tych prac. Po wystawie w Austrii przyszedł *Kreacjonizm?* Niedawno przywieziony został pył, z jakiego zbudowane są asteroidy. Jest to materiał, z jakiego składa się cała stała materia we Wszechświecie. Nie wiem, co zostało odkryte. Wszystko, co posiadamy, o ile wiem z (naukowych) programów radiowych, to dwanaście niewidocznych cząstek pyłu, tak małych, że nie

można ich (gołym okiem) zobaczyć. I z tego niewidzialnego pyłu ma zostać wyprowadzona teoria (budowy materii)...
Jedliński: Teoria powstawania gwiazd, narodzin Wszechświata, być może...?
Kidner: Przypuszczalnie tak. Tak więc opowieść nauki może być równie niewiarygodna, jak opowieści biblijne. Ale, widzi Pan, wracając do tego, o czym Pan mówił, naprawdę niepokoję się co do statusu mitu w naszym (dzisiejszym) społeczeństwie, w naszym systemie wierzeń. Nie tylko chrześcijańskich, także islamskich; jakakolwiek wiara, wiara człowieka wydaje się stanowić wielce destrukcyjną siłę w społeczności. Wierzenia wiodą nas ku własnej zagładzie.
Jedliński: Z drugiej wszak strony tworzenie wszelkiej wspólnoty, małej, wielkiej, narodu, państwa etc., wymaga jakiegoś rodzaju „spoiwa" w celu skupienia ludzi pospołu. Możemy nazwać to „wartościami"? Poprzez całe dzieje ludzie poszukują powodów oraz sposobów wspólnego działania, a nie tylko działania przeciwko sobie wzajem. Religia, mit, ideologia, wierzenia, być może – także polityka oraz zaangażowania społeczne ...?
Kidner: Nie wiem, czy byśmy mogli współdziałać bez zewnętrznych przeciwności. Zewnętrzne przeciwności powodują, że skupiamy się pospołu. Ale to Pan wie więcej ode mnie na temat zewnętrznych przeciwności.
Jedliński: Czy to oznacza, że konflikt nie zawsze jest czymś destruktywnym, ale może stanowić czynnik budujący?
Kidner: Tak, jestem pewien, że tak jest. Jestem pewien, że tak jest w pewien doraźny sposób. Ach, to skomplikowana kwestia. Uczynię teraz przeskok, ale stworzenie polderu w krainie mokradeł jest budujące w doraźnym wymiarze, zaś kompletnie destruktywne na dłuższą metę. A my rzadko

myślimy w wymiarze długoterminowym. Dzisiaj nawet rzadziej aniżeli dawniej.

Jedliński: Powracając do naszych zagadnień, uważam, iż każda generacja musi odnaleźć swoisty dla swego czasu sposób zmagania się ze światem oraz ze sztuką.

Kidner: Myślę, że koniec końców musi. Ale robią to wybierając odmienne drogi. Mam na myśli to, że niektórzy ludzie są w pełni przywiązani do swoich ojców i matek, inni zaś zrywają te więzi.

Jedliński: To się wiąże z tym, o czym była mowa parę chwil temu. Wyznał Pan, że obawia się, iż ludzie nie podążają za koncepcjami obecnymi w Pańskiej pracy. Wie Pan, że to okaże się niemożliwe, lecz marzy Pan o pełnej jasności, o braku wieloznaczności w swojej wypowiedzi artystycznej, prawda? Chciałoby się odnaleźć sposób całkowicie dokładnego, jeden-do-jeden komunikowania, przypuszczam. Każdy zapewne chciałby taki stan osiągnąć, czy nie jest tak Pana zdaniem?

Kidner: Widzi Pan, to zwykle odnosi się do malarstwa niefiguratywnego. Nie można tak naprawdę rozumieć pejzażu, tak, mamy Ruysdaela, tego malarza holenderskiego. Pewien pisarz otworzył mi oczy na malarstwo Ruysdaela w stopniu, jakiego sobie wcześniej nie wyobrażałem... po prostu pejzaż... . To, że malował on pejzaże dzikiej natury na równinach holenderskich oznacza, iż dokonywał on odkrycia, stworzenia pejzażu, nie jedynie kopiowania go. Przypuszczam, że posługiwał się rycinami, od których zapożyczał to lub tamto, ale był to całkiem odkrywczy malarz w odległej przeszłości XVII-go stulecia. Nie uważam, żeby malarstwo musiało komunikować coś tak, jak słowa. W ogóle, myślę, że naprawdę słowa bywają bardziej

precyzyjne niż obrazy. Ale obrazy (malowidła) naprawdę komunikują jakieś uczucie (śmiech), jakieś odczucie, myślę.

Jedliński: Może także intuicje?

Kidner: Może. Ale to ironia. Malarze (Grupy) *Systems* zawsze oskarżani byli o malowanie bez uczuć. I do pewnego stopnia, przypuszczam, można było nam zarzucać malowanie bezuczuciowe.

Jedliński: Myślę, że odbiór pewnych okresów w sztuce, odbiór wybranych okresów w następstwie pracy poszczególnego artysty, podlega zmianom. Odnosi się to w mocnym stopniu do Strzemińskiego, my obaj wielokrotnie dyskutowaliśmy niektóre aspekty pracy Strzemińskiego oraz Kobro, dawniej i ostatnio ...

Kidner: Ogrom tłumionych uczuć ...

Jedliński: Przez długi czas, przez dziesięciolecia, prace Strzemińskiego odbierane były tak, jak to zakładały jego wypowiedzi teoretyczne, jego teksty.

Kidner: Nauczanie.

Jedlinski: Tak, i jego pisanie, ogólnie rzecz biorąc jego autointerpretacja. Od jakiegoś momentu, długo po jego śmierci (w 1952 roku), zaczęliśmy oglądać jego dokonanie w odmienny sposób; poszukując uczuć, zmysłowości etc. Pozostawały zaś one niemalże przeciwieństwem jego własnych deklaracji, co do jego założeń twórczych, wynikających z jego pojmowania sztuki w ogólności w czasie, gdy jego główne dzieła były tworzone.

Kidner: To racja.

Jedliński: Po części odbieramy teraz (ja tak czynię) jego obrazy niejako przeciwstawiając się jego deklarowanym intencjom. Jego deklarowanym w słowie intencjom co do tego, ku czemu chciał on zmierzać.

Kidner: W jakim stopniu, zdaniem Pana, jego późne obrazy stanowiły wynik koncesji na rzecz wyrażania uczuć w sposób bardziej bezpośredni?
Jedliński: To, o czym mówię to nie jest jedynie przypadek jego późnych prac. Już w latach trzydziestych Strzemiński napisał, że po namalowaniu dwóch głównych zespołów obrazów: *Kompozycji unistycznych* i *Kompozycji architektonicznych*, był on tak zmęczony ich tworzeniem w latach dwudziestych i początku lat trzydziestych, że rozpoczął nową serię nazwaną *Pejzaże morskie*. Myślę, że przez całą pozostałą część jego życia (niecałe dwadzieścia lat), chociaż jego warunki życiowe były skrajnie niesprzyjające (mam na myśli jego stan zdrowia, wojnę, kryzys w rodzinie, sytuację materialną), albo może właśnie dlatego, że cała późniejsza jego twórczość stanowi zerwanie z tym, czego dokonał wcześniej, a co spowodowało, że poczuł się tym wyczerpany. Myślę, że wyczerpało go to, iż nie pozwalał on sobie na wyrażanie uczuć. Ale po swych wczesnych pracach zaczął ujawniać uczucia. Jego zaś wcześniejszy, radykalny program zdawał się doprowadzić go do kresu wytrzymałości.
Kidner: Jak gra w szachy?
Jedliński: Tak, coś w tym rodzaju. Jest to jedynie moja wstępna hipoteza.
Kidner: Jego wczesne prace mają potężne oddziaływanie.
Jedliński: Gdy teraz przyglądamy się całemu jego dokonaniu, myślę, iż to, co on zrobił, co uznawał on i co zwykle my uznajemy za jego główne dzieła, że wszystko to razem ukazuje, iż od jakiegoś momentu zaczął on niejako występować przeciwko sobie samemu. Był to rodzaj narzuconego sobie samemu przymusu. A od pewnego późniejszego momentu nie mógł Strzemiński już dalej znosić

przez siebie wybranej metody. W tym sensie dostrzegam więcej uczuć w jego późniejszej pracy, bowiem nie mógł on już dłużej opierać się im.
Kidner: Nie możemy oprzeć się uczuciom. Musimy wypracować strategie ich włączania (w naszą pracę), myślę. Ale widzi Pan, on należał do ery idealizmu z czasu przed II wojną. Można powiedzieć, że skończyło się to w Brazylii, Mieście Brazylia.
Jedliński: Myśli Pan tu o ideach Le Corbusiera?
Kidner: Tak, idealistów prawdę mówiąc; ten blok mieszkalny w Marsylii.
Jedliński: Utopijne idee?
Kidner: Ma Pan rację, to było bardzo utopijne. No i oczywiście również Mondrian był całkiem utopijny.
Jedliński: No tak, tyle, że Mondrian umarł wcześniej (w 1944 roku w Nowym Jorku) – a więc, kiedy wojna jeszcze trwała – zanim powstało Miasto Brazylia.
Kidner: Jego *Boogie Woogie* stanowiło jego własny sposób ustępstwa na rzecz uczuć. Cała ta holenderska grupa, Lissitzky, cały ten przedwojenny idealizm. Dostrzegamy efekty tego idealizmu w przedsięwzięciach takich, jak Miasto Brazylia. Idealizm nabrał po wojnie negatywnego obrazu, a teraz musimy żyć w sytuacji braku idealizmu, można by powiedzieć. Myślę, że to przyniosło tak zwany amerykański (abstrakcyjny) ekspresjonizm. Jest teraz w Londynie ciekawa wystawa późnych prac Elswortha Kelly w Serpentine Gallery. Jestem pod jej wrażeniem, gdyż na swój użytek interpretuję ją jako powrót Elswortha do figuracji. Jak Pan wie, zawsze deklarował on, że maluje fragmenty cieni i takie rzeczy, ale w abstrakcyjny sposób. W Serpentine, tak to odczułem, zdaje się, że odnalazł otoczenie [park – JJ], które mógł

reprodukować w abstrakcyjnej formie. Teraz ma on osiemdziesiąt lat, przyjechał do Londynu i miał wykład. Ogromny mężczyzna, jego wygląd robi wrażenie. Większość obrazów składa się z dwóch płócien, jednego w pionie i jednego w poziomie, w takiej proporcji, iż odzwierciedlają otoczenie, w jakim się znalazły w Serpentine.

Jedliński: Ciągle dobrze pamiętam Pańską wystawę w Serpentine.

Kidner: Ach, to było dawno temu ...

Jedliński: Wydaje mi się, że w 1984 roku. Niedługo potem organizowaliśmy Pana wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi, w jakimś stopniu nawiązując do Pana pokazu w Serpentine.

Kidner: O tak, Pan to robił. Był to wielki moment w moim życiu, ta wystawa w łódzkim Muzeum Sztuki!

Jedliński: Widzę wciąż *Kolumny* w przestrzeni Serpentine, a wkrótce potem w Muzeum Sztuki pokazane na tle wielkich *Kolumn* wykonanych na półprzezroczystej folii, zawieszonych pod sufitem, a potem jeszcze powtórzyliśmy to w Krzysztoforach w Krakowie i w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Kidner: Mam obawy, że papier pożółkł strasznie od tego czasu, już w czasie wystawy w Lyonie w 1992 roku szokowało mnie to.

Jedliński: No cóż, efekt działania światła na papier, a szczególnie na ten jego rodzaj.

Kidner: Tak, nie był to dobrze wybrany rodzaj papieru. Musiałem takiego jednak użyć, gdyż musiał to być papier przejrzysty, półprzejrzysty, jak Pan powiedział. Było to dawno temu.

Jedliński: Czy możemy powrócić do Pańskich rozważań na temat idealizmu z czasu poprzedzającego II wojnę

światową? Wspomnieliśmy już Lissitzky'ego, Strzemińskiego, Mondriana, Le Corbusiera.

Kidner: Ich spuścizna stanowi potężny zespół dzieł. Kiedy ja dorastałem nie byli oni oglądani, nie byli uznawani. Lata trzydzieste, lata tej strasznej presji – wielkie załamanie ekonomiczne – narastanie faszyzmu, w takim czasie ja dorastałem, a z powodu groźby wojny naprawdę nie widziało się żadnej przyszłości, której można by wyczekiwać. Wszystko zmierzało ku końcowi w ciemnościach.

Jedliński: Ale w czasie wojny nie przebywał Pan w Londynie, prawda?

Kidner: Nie, byłem w Ameryce, kiedy zaczęła się wojna, ale przez całe lata trzydzieste wojna stała wprost na progu. To naprawdę wisiało w powietrzu. Wyjechałem z Anglii w 1939 roku na wakacje w Stanach po ukończeniu uniwersytetu, było to lato 1939. Widzi Pan, rok 1938 już był blisko wojny – Monachium, to był naprawdę straszny czas. Próbowałem zaplanować przyszłość. Potem, kiedy byłem w Ameryce, wstąpiłem do armii kanadyjskiej i wróciłem do Europy z Drugą Armią Kanadyjską, z którą wylądowałem tutaj. Był to czas latających bomb i tak dalej. Stacjonowałem na Południowym Wybrzeżu Anglii; byłem radio-operatorem i miałem próbować przechwytywać niemieckie komunikaty – było to w trakcie wojny w Afryce, wydaje mi się. W czasie wojny naprawdę miałem niemalże szczęście. Przede wszystkim, bo byłem szkolony jako radio-operator, a połowa radio-operatorów przydzielana była do służby na czołgach, druga zaś połowa na stanowiska nasłuchowe, przechwytujące komunikaty radiowe wroga. Szansa na przeżycie radio-operatorów czołgowych była mniejsza niż pilotów. Nie wiem, ludzie byli dzielni, albo nie mieli wyboru. W jakimś

sensie nie ma się wyboru, kiedy wstąpi się do armii. Ale te czasy minęły, przynajmniej dla nas. Irak musi być czymś nie do zniesienia. Rozmawiałem z pewną osobą, nie członkiem armii, ale spomiędzy obsługi cywilnej w Iraku, powiedział mi on, że nie odczuwają oni tam już wsparcia ze strony naszego kraju. Albo weźmy Irlandię Północną? Nie wiem, jak to musi być, kiedy jest się w armii.

Jedliński: Często przypominam sobie i czasem przywołuję Pańskie słowa, które usłyszałem tu wiele lat temu. Powiedział Pan wtedy, że miał Pan poczucie, iż jedynie w czasie wojny posługiwał się Pan w pełni wszystkimi swoimi zmysłami, podczas gdy w normalnym czasie, dzięki technologii, wygodzie i bezpieczeństwu, jakie posiadamy – już tak nie jest.

Kidner: To prawda, nasze zmysły usypiają. Bezpieczeństwo …

Jedliński: To znaczy w takim razie, inaczej mówiąc, że posiadamy zmysły, ale ich wrażliwość pozostaje zredukowana …

Kidner: Na wojnie stajesz się bliższy zwierzęciu, gdyż ciągle skradasz się, nasłuchujesz wszystkiego.

Jedliński: A sztuka, w takim razie, co ze sztuką? Wydaje się, że odwołuje się ona do zmysłów – tak do zmysłów tych, którzy ją tworzą, jak i odbiorców. Myślę, że mimo wszystko ludzie sztuki mają tu jakąś nadwyżkę, że ich zmysły są bardziej pobudzone aniżeli innych współczesnych im członków tej samej społeczności.

Kidner: Ja dopiero po wojnie zacząłem myśleć o sztuce, pod koniec wojny miałem niemal trzydzieści lat. Moja siostra zachęciła mnie abym zajął się sztuką. Widzi Pan, przed wojną studiowałem historię na uniwersytecie. Był to mój wielki błąd, w dużej mierze spowodowany tym, że to moja szkoła

wmówiła mi to, popchnęła mnie w kierunku uniwersytetu. Nie była to zdecydowanie moja dziedzina, to nie miało dla mnie żadnego sensu. Nie wiedziałem, jak zabrać się do czytania książki, tak że były to stracone trzy lata.

Jedliński: Być może nie zrozumiałem właściwie tego, co opowiadał mi Pan dosyć dawno temu. Pamiętam te słowa jednak, jakgdyby wskazywał Pan na niejako pozytywną pochodną doświadczenia wojennego – jak gdyby zmuszało ono do posługiwania się wszystkimi zmysłami, do ich przebudzenia, oraz że w pewnym sensie brakowało tego akurat elementu doświadczenia w Pana życiu w normalnym czasie; odczuwa Pan niedostatek tego przebudzenia percepcji, no, ale przecież nie powodu tegoż stanu.

Kidner: Zgadzam się, to prawda.

Jedliński: Chciałby Pan, aby zmysły były wyostrzone, acz bez zagrożenia, które powoduje ten alarm. Czy to jest w ogóle możliwe?

Kidner: Ma Pan sporo racji. Przypuszczam, że ludzie, którzy dobrze czują się w warunkach wojennych, korespondenci wojenni, na przykład, ludzie tego rodzaju, jadą tam aby odnaleźć swoją zdolność postrzegania. Myślę, że niebezpieczeństwo wyostrza zmysły. Dlatego też ludzie lubią historie z duchami.

Jedliński: Lecz to wszystko są sprawy sztuczne – sporty ekstremalne, tak zwane „wyprawy przetrwania" etc. – jest to inny rodzaj rozrywki, to jest po prostu komercja sprzedająca podniecenie.

Kidner: W coraz większym stopniu zmierzamy do urządzania naszego życia, jak w kokonie. Żyjemy w kompletnie sztucznym otoczeniu. Długie życie. Uodporniamy się na naturę. Kiedy przebywałem w Kanadzie pojechaliśmy

w grupie poza Ottawę w góry, pozostali poszli na narty, ja zaś nigdy w swoim życiu nie jeździłem na nartach, tak że wybrałem się pieszo. Po półgodzinie stwierdziłem, że nie mam pojęcia, w jaki sposób mam wrócić. Otaczały mnie drzewa, a na swoje szczęście poczułem zapach dymu z cygara. Podążałem za swoim nosem tak szybko, jak to było możliwe, usiłując chwytać ten cygarowy dym, aż natknąłem się na ciężarówkę, a ten samochód znaczył dla mnie powrót do domu. Ale byłem mocno wystraszony, ponieważ mogłem przecież maszerować wiele mil w jakimkolwiek kierunku, a przy tym mogłem zamarznąć.

Jedliński: Co zatem stanowiło pierwszy znak, że będzie Pan artystą, i kiedy ten znak się pojawił?

Kidner: Kiedy zostałem zdemobilizowany po zakończeniu wojny. Najpierw miałem bardzo dziwne uczucie, kiedy wyszedłem z koszarów w cienkich butach, cienkich spodniach, i gdy uświadomiłem sobie, że muszę płacić za swoje posiłki. A było to raczej niepokojące uczucie. Armia tak dobrze o mnie dbała. Myślę, że więźniowe, kiedy wychodzą z więzienia muszą mieć podobne odczucia. Był to więc bardzo wyrazisty moment; grali nam *Symfonię Nowego Świata* Dvořaka przez głośniki i miałem wyraźne poczucie przechodzenia drogą przez koszary po raz ostatni. Dvořak dodawał otuchy. Lubiłem tę symfonię niezależnie od tego. A potem moja siostra, która ma artystyczną duszę, ona mieszka w Waszyngtonie, to ona naprawdę zachęciła mnie. Znała pewne centrum sztuki w Londynie. Była to dosyć dziwna szkoła artystyczna, myślę, że tak to można nazwać. Człowiek, który ja prowadził zapraszał artystów francuskich, prawie wyłącznie francuskich artystów, aby przyjeżdżali i nauczali przez miesiąc; była to prywatna szkoła artystyczna.

Płaciło się za to. Moja siostra wprowadziła mnie tam, ona była bardzo towarzyska. Szkołę prowadził człowiek o nazwisku Alfred Green. Tak więc to były moje pierwsze kroki. Od roku 1945 do 1950 prowadziłem eksperymenty poszukując kierunku. Aż spotkałem Marion [późniejszą żonę Michaela Kidnera – JJ], a ona była na tyle dzielna, że stwierdziła, iż musimy jechać do Francji. Tam natknąłem się na swego nauczyciela – Francuza André Lhote. To był inny cudowny moment w moim życiu, o ile przypominam sobie, jego tygodniowy kurs. Letni kurs na Południu Francji. Był koniec lata i koniec letniej szkoły, potem on pojechał do Paryża, gdzie miał *atelier*. Pamiętam to trwające tydzień wprowadzenie w kubizm, co naprawdę otworzyło mi oczy. Widzi Pan, do tego momentu malowałem pejzaże. Myślałem, że to nic nadzwyczajnego, po prostu kopiujesz to, co widzisz. On mi powiedział, że to (malarstwo) coś znacznie więcej aniżeli jedynie malowanie pejzażu. Nie miałem odwagi sam pojechać do Francji, aż dopiero kiedy Marion powiedziała: dobrze, jedziemy do Francji, no i pojechaliśmy. Spędziliśmy niezwykły rok w Paryżu. W owym czasie zacząłem odnajdywać swą własną drogę w malarstwie. Zajęło to parę lat zanim byłem w pełni przekonany. Z Paryża pojechałem też do St. Ives. Przebywało tam wielu angielskich malarzy; była to kolonia artystyczna. Czy ich kochałeś, czy nienawidziłeś, spotykałeś ich. Potem przyjazd do Londynu stanowił (dla mnie) raczej pewien szok, gdyż nikogo tu nie znałem. Istniało wtedy nieduże centrum zwane AIA (Artists International Association), mała galeria, było to coś w rodzaju tego, co mówił Pan na temat Foksal. Miejsce to stwarzało zachętę do eksperymentowania, do nowego podejścia do sztuki. Praca tego ośrodka omawiana była przez

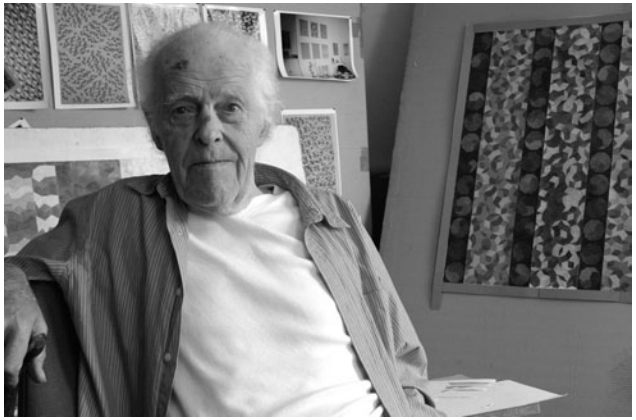
krytyków, którzy często tu przychodzili i przyglądali się. Było to dosyć wyjątkowe w owym czasie. Uważam, że Leicester Gallery była (wtedy) najbardziej interesująca – tak więc bardziej znaczące nazwiska, które pojawiały się w AIA pokazywane były także w Leicester Gallery w tym okresie. O ile pamiętam, istniały jedynie dwa miejsca w Londynie, które nie istniały przed wojną, a miały dla nas znaczenie.
Jedliński: Miejsca publiczne?
Kidner: AIA to była kooperatywa, nie miała dyrektora. Przyciągała grono zupełnie nieznanych w owym czasie artystów.
Jedliński: A czy nie pociągało Pana ICA [istniejący po dziś dzień w Londynie Institute of Contemporary Arts – JJ], Alloway i ludzie skupieni wokół niego, Paolozzi i inni?
Kidner: Wtedy o nich nie słyszałem.
Jedliński: Pytam o krąg skupiony wokół ICA, gdyż jego przedstawiciele poszukiwali swoistego dialogu pomiędzy sztuką i nauką, interesowali się technologią, kulturą masową, socjologią, cybernetyką, nowymi mediami etc.
Kidner: Później było wśród nas, skupionych wokół AIA pewne zainteresowanie tym, co robiono w ICA. Tak więc ja chodziłem na niektóre ich spotkania i znałem jakichś ludzi wystawiających w ICA, Dick Smith był jednym z nich. Alloway już był po zorganizowaniu tej głośnej wystawy …
Jedliński: *This Is Tomorrow* [wystawa ta zorganizowana została przez Alloway'a w Whitechapel Art Gallery w Londynie w lecie 1956 roku – JJ]?
Kidner: Mówię teraz już o wczesnych latach sześćdziesiątych, pamiętam też wystawę *This Is Tomorrow*, gdyż po niej Kenneth Martin i ja zostaliśmy przyjaciółmi.

Jedliński: Reyner Banham miał w tym kręgu sporo do powiedzenia.
Kidner: Tak, Banham, ale on bardziej zajmował się architekturą, oni łączyli architekturę, malarstwo, nie pamiętam już, co jeszcze.
Jedliński: A wspomniany już Paolozzi, Richard Hamilton, czy oni byli znaczący dla Pana?
Kidner: Tak, oni wszyscy zrobili całkiem interesujący pokaz. Nie miał on takiego nagłośnienia, jakie zyskałby, gdyby na przykład działo się to w Ameryce. Ale tak, to było ważne.
Jedlinski: Potem Jasia Reichardt zaczęła pracować w ICA.
Kidner: I robiła bardzo dobre rzeczy. Trudno było kontynuować po Alloway'u, ale Jasia objęła to miejsce i odniosła sukces.
Jedliński: A teraz Pan kooperuje z Angela Flowers Gallery?
Kidner: Nie jestem z nią w pełni związany, ale pokazywałem w tej galerii – w obu jej siedzibach londyńskich – w jej galerii w East End oraz w galerii przy Cork Street. Angela Flowers miała również swoją siedzibę w Los Angeles, ale teraz przeniosła się do Nowego Jorku.

Londyn, 3 kwiecień 2006 roku, w pracowni artysty

©2006 by Michael Kidner & Jaromir Jedliński

[zredagował Jaromir Jedliński]



Michael Kidner w swojej pracowni, Londyn 2006

foto: Gillian Vaux

Michael Kidner RA (Członek Royal Academy)

Nota biograficzna

1917 urodził się w Kettering, Northamptonshire, Anglia
2004 wybór na Członka Royal Academy
Mieszka i pracuje w Londynie

Wystawy indywidualne

1959 *St Hilda's College*, Oxford
1962 *Grabowski Gallery,* Londyn; wystawiał także – William Tucker
1964 *Grabowski Gallery*, Londyn
1967 *Axiom* Gallery, Londyn
Gardner Centre Gallery, University of Sussex, Brighton
Arnolfini, Bristol; także – Malcolm Hughes
Betty Parsons Gallery, Nowy Jork;
także – Bruce Tippet, Michael Tyzack i John Walker
1974 *Lucy Milton Gallery*, Londyn
1975 *Jacomo Santiveri Gallery*, Paryż;
także – Norman Dilworth i Jeffrey Steele
1981 *Galeria ON*, Poznań
Kunstfackskolan, Sztokholm
Galleri Sankt Olaf, Norrköping, Szwecja;
także – K.G. Nilson
1983 *Air Gallery*, Londyn
Galleri Engström, Sztokholm; także – Francis Pratt, David Saunders i Gillian Wise Ciobotaru;
potem wystawa także w: Norrköpings Konst Museum i Malmö Konsthall
1984 *Michael Kidner: Painting, Drawing & Sculpture, 1959-84, Serpentine Gallery*, London (Arts Council – Great Britain)
1985 *Hatton Gallery*, Newcastle (Arts Council – Great Britain)
Wystawa retrospektywna, Muzeum Sztuki w Łodzi (British Council); zorganizowana przez Ryszarda Stanisławskiego i Jaromira Jedlińskiego
Galeria Krzysztofory, Kraków
Victoria Art Gallery, Bath
Muzeum Narodowe, Wrocław
1986 *Galeria Sztuki Współczesnej, Uniwersytet Śląski*, Cieszyn
Joszefvarosi Kaillito Terem Gallery, Budapeszt
1987 *Amos Anderson Museum*, Helsinki; wystawiali także – Matti Kujasalo i Marcello Morandini
1988 *Escola de Artes Visuales*, Rio de Janeiro
1989 *Galerie de Sluis*, Leidschendam, Holandia; wystawiali także – Fre Ilgen, Leonardo Mosso i Sigurd Rompza
Galerie St Johann, Saarbrücken, Niemcy (Zachodnie); wystawiali także – Ilgen, Mosso i Rompza
1990 *The Wave: Concepts in Construction, Galerie Hubert Winter*, Wiedeń
Mario Flecha Gallery, Londyn
Eine Neue Raumlichkeit, Galerie Schlegl, Zurych;
także – Ilgen, Mosso i Rompza
At-Tension to the Wave, Center for International Contemporary Arts, Nowy Jork
1991 *Galerie Bismark*, Brema
1992 *Galerie Hubert Winter*, Wiedeń

1993 *Rezydencja Księży Młyn, Oddział Muzeum Sztuki*, Łódź
1993/94 *Galerie Hoffmann*, Friedberg, Niemcy
1994 *Centre for the Philosophy of the Natural and Social Sciences*, Londyn
1995 *Galerie Emilia Sluis*, Ettlingen, Niemcy
1997 *Henry Moore Institute*, Leeds, Anglia
Michael Kidner: Work in Progress, Galerie Emilia Sluis, Ettlingen
2001 *Galerie Hubert Winter*, Wiedeń
2003 *Love Is a Virus from Outer Space*, *Flowers East*, Londyn
2005 *Rhombic Speculations*, *Flowers Central*, Londyn
2006 *Kreacjonizm?*, *Galeria Muzalewska*, Poznań

Michael Kidner brał również udział w znaczącej liczbie wystaw zbiorowych w całym świecie.

Realizacje zamówień publicznych

1988 rzeźba dla *Museo Internazionale di Scultura all'aperto Citta'di Portofino*, Portofino, Włochy
1989 rzeźba dla miasta Vlissingen, Holandia
1995 konstrukcje z sieci w pięciu oknach nowego budynku Dresdner Bank, Merzeburg, Niemcy
1996 wisząca rzeźba w *Aldeman Smith School Library*, Nuneaton, Anglia
eksperyment w obszarze rzeczywistości wirtualnej, *Artists in Residence*, *Lutchi Research Centre*, Loughborough, Anglia

Kolekcje publiczne

Tate Gallery
Arts Council of Great Britain
The Berardo Collection, Städtische Galerie, Würzburg
British Council
Walker Art Gallery, Liverpool
Contemporary Art Society, Londyn
Huddersfield City Art Gallery; New College, Oxford
Sussex University; University of Southampton
Manchester City Art Gallery
University of Wales
The Government Art Collection, Londyn
Gulbenkian Foundation, Lizbona
Stuyvesant Foundation, Holandia
Victoria & Albert Museum, Londyn
The Museum of Modern Art, Nowy Jork
Muzeum Sztuki, Łódź
Muzeum Narodowe, Poznań
Amos Anderson Museum, Helsinki
Southampton City Art Gallery
Norrköpings Konstmuseum, Szwecja
Malmö Konsthall, Szwecja
National Gallery of Australia, Canberra
Moderna Museet, Sztokholm
Muzeum Narodowe, Wrocław
Muzeum Architektury, Wrocław
Vanderbilt University, USA
University of East Anglia, Norwich
Pfalzgalerie Kaiserslautern, Niemcy
The Henry Moore Sculpture Trust
Sintra Museum of Modern Art, Portugalia
The Berardo Collection
Städtische Galerie, Würzburg
Museum für Moderne Kunst, Norymberga

Wydawca:
Hanna Muzalewska-Purzycka
Galeria Muzalewska
Głogowska 29/6a
60-702 Poznań
tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718
e-mail:galeriamuzalewska@witryna.pl

Publikacja ta towarzyszy wystawie:
Michael Kidner, *Kreacjonizm?*
prezentowanej w Galerii Muzalewska w Poznaniu,
październik – listopad 2006 roku

fotografie dzieł Michaela Kidnera: Shaun McCracken, Flowers, London
fotografia pracy *Kreacjonizm?*: The Royal Academy of Arts, London,
fotograficzny portret artysty: Gillian Vaux

Copyrights © by Authors
for the photos: Michael Kidner, Gillian Vaux, Flowers, London
for the texts: Michael Kidner, Jaromir Jedliński

Układ: Jacek Grześkowiak
Druk: perfekt, Poznań

Podziękowania za pomoc w realizacji wystawy oraz publikacji,
zechce przyjąć:
Michael Kidner
a także:
Richard H. Kidner
Amie Conway – Flowers, London
Jacek Grześkowiak – perfekt, Poznań
Adam Czymbor – Poznań

Poznań, październik – listopad 2006 roku

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ 2006