

Kozłowski

Jarosław Kozłowski

Hot News

„15.10 do Kabulu”, 2002 – detal
katalog – pozycja 1







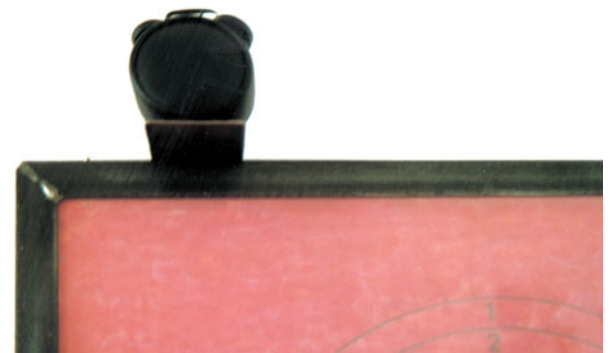
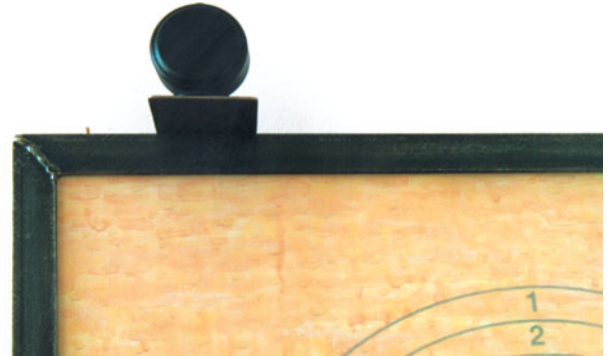
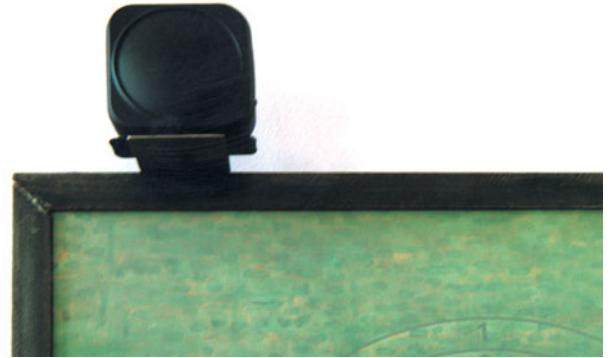
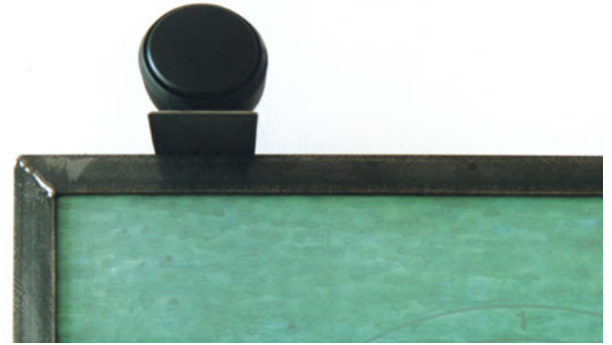
„W Afryce Środkowej bez zmian”, 2002
katalog – pozycja 10



„W Afryce Środkowej bez zmian”, 2002 – detal
katalog – pozycja 10



„Cel alternatywny I – VI”, 2002
katalog – pozycja 2 – 7



„Cel alternatywny I, II, III, IV”, 2002 – detale
katalog – pozycja 2 – 5



„Służby specjalne w poszukiwaniu kamienia filozoficznego”, 2002
katalog – pozycja 9



„Służby specjalne w poszukiwaniu kamienia filozoficznego”, 2002 – detal
katalog – pozycja 9



„Kuszenie ciał purpurowych”, 2002
katalog – pozycja 13

„Kuszenie ciał niebieskich”, 2002
katalog – pozycja 12



„Długie, gorące lato”, 2002
katalog – pozycja 11



„15.10 do Kabulu”, 2002
katalog – pozycja 1

„Hot News”, 2002 – 7 części
katalog – pozycja 8



„Hot News”, 2002 – 1 część
katalog – pozycja 8



„Hot News”, 2002 – detal
katalog – pozycja 8

Katalog prac

1. „15.10 do Kabulu”, 2002
akwarela, ramy metalowe, plexiglass, zegar wiszący
dwie części: 152 x 254 cm; 181 x 148 cm
2. „Cel alternatywny I”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
75,5 x 70 cm
3. „Cel alternatywny II”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
72,5 x 70 cm
4. „Cel alternatywny III”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
72,5 x 70 cm
5. „Cel alternatywny IV”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
72,5 x 70 cm
6. „Cel alternatywny V”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
72,5 x 70 cm
7. „Cel alternatywny VI”, 2002
akwarela, rama metalowa, szyba piaskowana, budzik
72,5 x 70 cm
8. „Hot News”, 2002
akwarela, ramy drewniane, szyba
9 części (42 x 57 cm)
9. „Stużby specjalne w poszukiwaniu kamienia filozoficznego”, 2002
akwarela, fotografia, ramy drewniane, szyba, kamera, monitor
25 części (31 x 41 cm)
10. „W Afryce Środkowej bez zmian”, 2002
akwarela, rama metalowa, plexiglass
181 x 152 cm
11. „Długie, gorące lato 2002”, 2002
akwarela, rama metalowa, plexiglass
69 x 99 cm
12. „Kuszenie ciał niebieskich”, 2002
akwarela, rama metalowa, plexiglass
69 x 99 cm
13. „Kuszenie ciał purpurowych”, 2002
akwarela, rama metalowa, plexiglass
69 x 99 cm

Jarosława Kozłowskiego, którego pokaz zatytułowany „Hot News” prezentuję jako piąty w cyklu wystaw „Spojrzenia” w mojej galerii, poznałam przed rokiem. Wcześniej, wiedząc niewiele o jego pracy, byłam zaintrygowana jego wybranymi realizacjami, jego postawą oraz pewną enigmą, jaka otaczała osobę artysty. Teraz, kiedy przygotował on swój pokaz do mojej galerii, jestem z faktu naszej znajomości, naszej współpracy – powiem wprost – dumna.

Ponad dwadzieścia lat temu oglądałam w poznańskim Muzeum Narodowym wystawę, w której eksponowane były rysunki Jarosława Kozłowskiego z serii „Fakty rysunkowe”, wcześniej wystawiane w Galerie 38 w Kopenhadze. Przed paroma miesiącami, kiedy artysta zaprosił mnie do swojej pracowni, przypominałam mu tamto, sprzed dwu ponad dziesięcioleci wrażenie. Nie pamiętałam tytułów rysunków, opisałam je jako „bliźniacze”. Ich autor po chwili namysłu zidentyfikował je bezbłędnie, pokazał mi oraz wręczył jeden z nich w darze, niejako wynagradzając trwałość mojego dawnego wrażenia. Pozwalam sobie teraz publicznie mu za to podziękować. Za to i za wystawę, i za pracę nad towarzyszącą jej publikacją, w której, w pomieszczonej tam rozmowie Jaromira Jedlińskiego z Jarosławem Kozłowskim, mówi on ważne rzeczy na temat rysunku, rysowania, na temat akwareli i malarstwa. Mówi tam takie słowa: „Rysunek jest bliski myśleniu.”

Cieszę się, że ten artysta podzielił się ze mną, a w efekcie tego faktu, z Gośćmi mojej galerii, swoimi doznaniem, swoimi myślami i owocami swojej pracy twórczej w tak zaangażowany i szczodry sposób.

Hanna Muzalewska

Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: To nie pierwsza nasza rozmowa zapisywana z myślą o publikacji oraz nie pierwsza współpraca przy organizowaniu wystawy. Współpraca – ta kwestia by mnie wprawdzie interesowała. W „Rozmowach o sztuce (VI)” z „Odry” sprzed lat pięciu już rozważaliśmy sprawy dialogu, współuczestnictwa i współpracy właśnie. Myślę, że sprawy te wciąż stanowią trzon całej Pana pracy. Różnych jej obszarów – co dla porządku warto chyba od razu powiedzieć – to znaczy pracy artystycznej, pedagogicznej, organizacyjnej, które zdaje się Pan traktować oddzielnie. Interesują Pana gry, także gry językowe – a to również są specyficzne formy dialogu albo współdziałania. Myślę, że interesuje Pana negocjowanie sensów – na przykład pod postacią realizowania wystawy w odniesieniu do danego miejsca jej uobecnienia. Często są to daleko idące interwencje w materialny albo znaczeniowy status miejsca, w którym praca ma zaistnieć. W jakim stanie samoświadomości wobec tych wszystkich spraw znajduje się Pan dzisiaj?

Jarosław Kozłowski: Stosunek do miejsca można mieć dwojaki. Można miejsce ignorować w przekonaniu, że praca – powieszona, ustalona, położona – zdominuje je bez względu na to, czym ono jest, jaki jest jego status i jakie ma właściwości architektoniczne, społeczne, historyczne czy polityczne. Postawa taka wydaje się ciągle jeszcze dość powszechna. Wynika z ugruntowanej długą tradycją wiary, że dzieło sztuki, czymkolwiek by ono nie było, to być w pełni autonomiczne, także wobec kontekstu miejsca, w którym występuje. A ponieważ nie przynależy do rzeczywistości potocznej, nie jest zależne od konstytuujących tę rzeczywistość aspektów, na przykład od specyficznych jakości przestrzennych bądź znaczeniowych pomieszczenia. Za fizyczny wyznacznik

gwarantujący ową „eksterytorialność” przyjęło się uznawać na przykład postument lub cokół dla rzeźby. Dla obrazu funkcję taką pełnić ma rama, impregnująca wizerunek malarski przed wpływem tego, co wokół niego, a więc izolująca *sacrum* sztuki od *profanum* życia codziennego. Zadziwiające jak niewielu malarzy przywiązuje wagę do celowego usytuowania obrazu we wnętrzu. Tym bardziej, że nawet najgrubsza rama nie uchroni go od relacji ze ścianą, jej wielkością, kolorystyką, rodzajem oświetlenia, charakterem przestrzeni itd. Wszystkie te elementy są aktywne, wpływają na obraz, tak jak on sam oddziałuje na nie. Jest to rodzaj permanentnej wymiany rzutu na sensy i obrazu, i przestrzeni. Inaczej ta sama praca „znajduje się” w mieszkaniu, inaczej w miejscu publicznym, inaczej w galerii, a jeszcze inaczej w holu bankowym. I nie dotyczy to tylko kwestii estetycznych. Dla mnie miejsce zawsze było bardzo ważne, bez względu na rodzaj artykulacji. Zaczęło się od zrealizowanej w roku 1967 w Galerii odNOWA w Poznaniu „Aranżacji”, której konstrukcja w dużej mierze wynikała z architektonicznego podziału przestrzeni galeryjnej. Przez trzydzieści pięć lat, jakie upłynęły od tamtej prezentacji, każda kolejna wystawa stanowiła o nowym doświadczeniu miejsca i stwarzała konieczność inicjowania nowych, odpowiednich dla sytuacji reguł gry. Nie ma bowiem żadnego uniwersalnego sposobu na miejsce. Są miejsca, które wabią, przyciągają się, są miejsca niechętnie, trudne, bądź pozornie nijakie. Można starać się w nie wpisać, „układać się” z nimi, współpracować, można im ulegać, zostać przez nie zdominowanym, można też narzucać im własne zasady, transformować, by zmienić ich status. Moją aktualną relację wobec miejsca najlepiej określa użyty właśnie przez Pana termin „negocjacja”, zatem próba

rozmowy z miejscem, uszanowanie jego szczególności, ale bez okazjonalnego podporządkowania mu własnych idei. Celem tak pojętej negocjacji winna być pełna koherencja między wszystkimi komponentami pracy i przestrzeni, w której się ona ujawnia.

Jaromir Jedliński: Znaczą część swojej aktywności wypełnia Pan nauczaniem, pracą, czy też współpracą z adeptami sztuki w uczelniach w Poznaniu, w Amsterdamie, wcześniej także w Oslo. Powiedział mi Pan przed paru laty: „... odpowiada mi sposób, który Jaspers określił *nauczaniem sokratejskim*, właśnie poprzez rozmowę, partnerski dialog, przysposabiający do kwestionowania konwencjonalnych poglądów i do sceptycyzmu wobec prawd oczywistych.” Sądzę, że inny myśliciel, który z rozmowy również uczynił centralny punkt swojego namysłu nad światem, zmarły przed paroma miesiącami Hans-Georg Gadamer może także być Panu bliski w tym, co mówił o rozmowie jako o wymianie dokonującej się pomiędzy różnymi egzystencjami. Pisał on: „W rozmowie usiłujemy otworzyć się na partnera, to znaczy dotrzeć do tej wspólnej sprawy, w której razem się znajdujemy.” Ale gdzie przebiega granica – teraz właśnie kwestia granic interesowałaby mnie – pomiędzy *ja* a *nie-ja* w tak pojmowanej rozmowie? Gadamer, którego namysł w dużym stopniu odnosił się do sztuki, do poezji zaś w głównej mierze, twierdził ponadto, że: „... dzieło sztuki oznajmia: to jesteś Ty – ale mówi też: musisz zmienić swoje życie.” Powtórzę więc, gdzie przebiega granica pomiędzy *ja* a *nie-ja* w dialogu, w pracy artystycznej pojmowanej jako rozmowa, w nauczaniu rozumianym jako współpraca i wreszcie w odbiorze pracy artystycznej, będącym wymianą, a mającym wieść ku odmianie życia?

Jarostaw Kozłowski: Trudno byłoby precyzyjnie wyznaczyć taką granicę. Po pierwsze dlatego, że nie jest statą lecz zmienia się, przesuwa raz w jedną, raz w drugą stronę, a czasami, choć to niezmiernie chyba rzadkie, zanika. Po drugie, ponieważ dotyczy intencji, w dodatku intencji szczególnego rodzaju – przekraczania własnego egotyzmu, zatem w istocie rzeczy winna być maksymalnie dyskretna, a w każdym razie na tyle enigmatyczna, by niczego nie blokować. Inaczej uniemożliwiłaby dialog, który polega na wymianie myśli, by w rezultacie doprowadzić do porozumienia. Odnosi się to zarówno do pracy artystycznej i jej odbioru jak i do nauczania, jakkolwiek w obu tych obszarach aktywności spełnia się odmiennie. O różnicach – arbitralności wypowiedzi artysty oraz konieczności wyciszenia „ja” w nauczaniu – rozmawialiśmy już wcześniej w naszej rozmowie w „Odrze”. W przypadku odbioru sztuki, a ściślej: w konfiguracji artysta – fakt artystyczny – odbiorca, spotykają się dwie wolności. Tego, kto za pośrednictwem swojej pracy swobodnie wypowiada się i tego, kto tę pracę swobodnie odczytuje. Warunkiem porozumienia jest obustronna wola otwartego, niczym nie krępowanego kontaktu poprzez ów fakt artystyczny oraz wzajemne poszanowanie swoich wolności, w tym także wolności określania bądź niwelowania granicy pomiędzy „ja” a „nie-ja”. To warunek podstawowy. Inne, takie jak na przykład: ciekawość poznawcza, rozbudzona wyobraźnia, pewna kompetencja językowa, znajomość praktyk społecznych – stanowią o jakości kontaktu. Rzeczywiste porozumienie zakłada partnerstwo, równoważność płaszczyzn rozmowy. Dlatego nieufnie odnoszę się do wszelkich prób pouczania poprzez sztukę, do sztuki, która nakazuje bądź głosi „jedyną prawdę”. Stąd sądzę, że bardziej właściwy dla wypowiedzi

artystycznych jest tryb pytający niż oznajmujący, zaś od dyrektywnego „mussis” zdecydowanie bardziej odpowiada mi modalne „możesz”. Pojęcie możliwości implikuje bowiem wybór, świadomą decyzję. Łączy się więc ze spersonifikowaną odpowiedzialnością, która uwiarygodnia postulowaną przez Gadamera ewentualną odmianę życia. Obligatoryjność, przymus, osłabiają odpowiedzialność własną, czyniąc zmianę połowiczną, zewnętrzną, ponieważ narzuconą.

Jaromir Jedliński: W swojej realizacji z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych, w której jednej części umieścił Pan lustro *vis à vis* zegara idącego do przodu, w drugiej zaś lustro odzwierciedlało cyferblat zegara idącego do tyłu, umieścił Pan napisy, hasła, postulaty: „CZAS ZMIENIĆ SZTUKĘ/TIME TO CHANGE ART” oraz „CZAS POPRAWIĆ RZECZYWISTOŚĆ/TIME TO CORRECT REALITY”. Sądzę, że posługuje się Pan formami językowymi, na przykład hasła, sloganu, postulatu w sposób przewrotny, ba – wywrotowy wręcz – acz w efekcie metaforyczny, poetycki. Tak zresztą obecnie pojmuję całą Pana pracę i postawę. Zgoda, niech będzie to rozumienie poetyki czerpane z doświadczeń tego, co określane jest mianem poezji konkretnej. Ciekaw jestem jak w tym kontekście znaczeń odnosi się Pan do dokonania Josepha Beuysa. W ogóle, od dawna chciałem zapytać o stosunek Pana do tego zmarłego przed ponad szesnastoma laty artysty z Niemiec.

Jarostaw Kozłowski: W pracy, o której Pan wspominał rzeczywiście posłużyłem się formą jednoznacznie postulatyczną – nieco zmodyfikowanym sloganem zaczerpniętym z innego kontekstu. Był to rodzaj prowokacji, tym bardziej, że hasła ewokujących czas (w domyśle: teraźniejszy) dopełniały dwa „prawdziwe”

zegary, wskazujące właśnie dokładny czas aktualny, tyle tylko, że jeden z nich „chodził” regularnie do przodu, drugi do tyłu. Ale był tam też i trzeci zegar, iluzyjny, bo powstał z połówkowego, lustrzanego odbicia tych dwóch „prawdziwych”, eksponujący czas alternatywny, wyobrazeniowy. Nadal chętnie posługuję się metaforami, choć od kilku lat daje się zauważyć jakąś wstydliwą nieobecność tego pojęcia w tekstach o sztuce współczesnej. Cieszę się, że je Pan przywołał. Uważam metafory za równie uprawnione stylistycznie i poznawczo formy wypowiedzi artystycznej oraz teoretycznej jak wszelkie inne akceptowane wyrażenia i konstrukcje językowe. Tak jest przecież w poezji, w literaturze, ale także i filozofii czy nawet naukach przyrodniczych. Trudno wyobrazić sobie codzienną komunikację międzyludzką bez metafor; brakowałoby nam słów, byłibyśmy bezradni usiłując przekazać proste treści.

A co do Josepha Beuysa: mam wielki szacunek dla tego artysty. Wiele z jego rysunków i instalacji rzeźbiarskich uważam za ogromnie ważne dla sztuki XX wieku. To bez wątpienia jedna z najsilniejszych osobowości, której aktywność odcisnęła swoje piętno nie tylko w obszarze sztuki. Z drugiej strony, ze względu na wrodzoną awersję do jakichkolwiek ideologii totalitarnych, próbujących zawłaszczyć wszystko, co możliwe do ogarnięcia, z pewnym krytycyzmem traktuję autokomentarze i teoretyczne wypowiedzi Beuysa. Obca jest mi tak istotna dla jego światopoglądu idea sztuki totalnej, prowadząca do całkowitego jej rozproszenia w rzeczywistości, a właściwie do zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością i w konsekwencji do przyznania statusu artysty „każdemu”. Z dużym sceptycyzmem odnoszę się również do eksponowanych przez Beuysa terapeutycznych

i pedagogicznych funkcji sztuki. Przeciwnie, za jej najwyższą wartość uznaję bezużyteczność, niepraktyczność. Nie lubię wreszcie nadawania sobie przez artystów kompetencji przewodnika, nauczyciela, kapłana czy szamana. Parafrazując twierdzenie Beuysa, iż „każdy człowiek jest artystą”, osobiście uważam, że każdy artysta jest przede wszystkim człowiekiem, a bycie artystą jest tylko akcydensem, jednym z wielu możliwych sposobów bycia w świecie, ani lepszym ani gorszym od innych. Dlatego zawsze miałem problemy z automitologiami artystycznymi, zmistyfikowanym biografizmem prowadzącym do fetyszyzacji śladu, dotyku lub podpisu pozostawionego przez artystę. Co prawda pragmatyka obiegu sztuki uczy, że tego rodzaju „relikwie” cieszą się zainteresowaniem, są pożądane. I tu miejsce na krótką opowieść łączącą się z Beuyssem i swoistą lekcją, jaką pośrednio od niego otrzymałem. Otóż spotkałem go zaledwie dwukrotnie. Raz w roku 1979 w Galerie René Block w Berlinie Zachodnim i ponownie kilka lat później, podczas *Documenta* w Kassel. Opowieść dotyczy tego pierwszego spotkania. Było to pod koniec mojej wystawy w Galerie René, gdzie między innymi wykonałem dwie „Rzeźby ścienne”. Jedną w kształcie równoramiennego trójkąta o wysokości 1 metra w narożniku sali, drugą prostokątną, mniejszą, na jednej ze ścian w holu galerii. Polegały one na odkuciu warstwy tynku „do cegły” z zachowaniem precyzyjnego rysunku obu form geometrycznych. Beuys pojawił się w związku ze swoją wystawą, planowaną jako następna po mojej, a jednocześnie ostatnia w piętnastoletniej aktywności René, który zamierzał ją zakończyć. Ponieważ inaugurował działalność galerii prezentacją Beuysa, postanowił zamknąć ją również jego ekspozycją – rodzajem

retrospektywnego przeglądu prac artysty powstałych w przeciągu owych piętnastu lat. Pośród tego, co pokazałem w Berlinie, najbardziej zainteresowały Beuysa właśnie „Rzeźby ścienne”. A po kilku tygodniach dowiedziałem się, jak zrealizował ostatecznie swoją wystawę. Był zdecydowanie bardziej radykalny ode mnie. Dokładnie odkut z tynku wszystkie ściany we wszystkich pomieszczeniach galerii, ale także i sufity. W to ogołoczone wnętrze wstawił kilka prac, które w tych samych miejscach eksponowane były już wcześniej. Natomiast cały odkuty tynk skrupulatnie zebrał i zapakował do plastikowych worków, które następnie, już w specjalnych skrzyniach ze stemplem „Art Transport – Joseph Beuys” powędrowały do Nowego Jorku do Ronald Feldman Gallery, której właściciel zakupił je do kolekcji. Ja – naiwnie – „swoją” tynk ze „Ściennych rzeźb” wyrzuciłem po prostu do śmietnika. Ale mam chociaż małą satysfakcję. Wynika ona z nieco złośliwej świadomości, że Feldman zapłacił za dzieło niekompletne, lżejsze o co najmniej kilkanaście kilogramów, bez których jego zakup stracił właściwie sens. Z drugiej strony – i to jest właśnie mój kłopot z mitologizacją sztuki, czemu w latach 80-tych poświęciłem serię prac – zastanawiam się, co by nastąpiło, gdyby nie było żadnego ubytku i skrzynie zawierałyby cały tynk z Galerie René Block, ale pozbawione byłyby sygnatury Beuysa. Czy Feldman bądź ktokolwiek inny transportowałby je z Berlina do Nowego Jorku i umieścił w swojej kolekcji? Problem, o którym w tej chwili mówię nie dotyczy oczywiście tylko prac Beuysa. Można byłoby sporządzić długą listę artystów, również polskich, posługujących się analogiczną strategią. Przypomina mi się w tym kontekście głośna przed laty edycja

kilkudziesięciu blaszanych, szczelnie zamkniętych puszek z etykietkami „Merde d’Artiste”, sygnowanych przez Piero Manzonięgo. Gdy artysta prowokacyjnie wystawił je na sprzedaż, wszystkie zostały wykupione przez międzynarodowych kolekcjonerów sztuki. Niedawno widziałem ponownie w Londynie kilka z tych puszek. Małe, zardzewiałe, na dobrą sprawę nie wiadomo, czy naprawdę zawierały gówno artysty czy coś innego. Nikt z ich posiadaczy przecież tego nie sprawdził, bo otwarcie puszeki byłoby równoznaczne ze zniszczeniem drogiego dzieła sztuki. Liczy się mit.

Jaromir Jedliński: Ludwig Wittgenstein w jednym ze swoich wykładów w Cambridge w 1930 roku, powiedział: „Głos instynktu ma zawsze *na pewien sposób* rację lecz nie nauczył się jeszcze wypowiadać tego w sposób precyzyjny.” Czy mógłby Pan ujawnić, co dzieje się w głowie artysty, kiedy próbuje w precyzyjny właśnie sposób wypowiedzieć, uzmysłowić, uświadomić etc., to, co instynktowne a trudne do pochwylenia w inny niż artystyczny sposób wyrażania?

Jarostaw Kozłowski: Wittgenstein przez całe swoje życie, niezależnie od tego co robił, gdy wykładał, pisał, pracował jako ogrodnik czy walczył na froncie, usiłował odpowiedzieć sobie na podobne pytanie: co dzieje się w głowie filozofa czy – w ogóle – w głowie człowieka, gdy próbuje wypowiedzieć jasno w języku to, co doświadcza zmysłami, co przychodzi mu na myśl, co mu się objawia. I ciągle, mimo ogromnej docieklivości, był niezadowolony z nasuwających się odpowiedzi, zawiedziony brakiem ich precyzji właśnie. Głowa artysty nie jest znów tak bardzo różna od innych. Boryka się z tą samą trudnością, jakkolwiek język sztuki pozwala wyrazić o tyle więcej, że nie jest

limitowany poprawnością gramatyki ani sztywnymi regułami logiki języka naturalnego. Ale to nie jedyne przywileje sztuki. Nie obowiązują tutaj również ani kryteria przyczynowości ani prawdopodobieństwa, wobec czego wszystko staje się możliwe, cokolwiek przyjdzie artyście do głowy. W tym sensie nie determinują go żadne ograniczenia. Pojawiają się one w momencie artykulacji tego „cokolwiek”, gdy trzeba pomyśleć o formie. Wówczas okazuje się, że głowa artysty nie jest już tak lekka. Bo mimo, iż nie obowiązują powszechne kanony gramatyki ani normy logiki, dla każdej wypowiedzi należy powołać jej własną gramatykę i jej własne zasady logiczne, które od tego momentu stają się dla niej obligatoryjne. To wymaga zarówno inwencji jak i dyscypliny, a także samokontroli. Tym bardziej, że dla następnej wypowiedzi mogą okazać się one zupełnie już nieprzydatne. I tak zresztą zazwyczaj bywa. Dla mnie ta ustawiczna zmienność reguł, potrzeba ich ciągłej weryfikacji, jest najbardziej interesującym i twórczym aspektem całego procesu.

Skoncentrowanym, nerwowym, pełnym pytań i wątpliwości, lecz fascynującym. Ale co się dzieje wówczas w głowie? Dlaczego spośród wielu możliwych następują takie a nie inne wybory? Nie, na to pytanie nie potrafię jeszcze odpowiedzieć.

Jaromir Jedliński: Proponuje w takim razie, abyśmy pomówili o pewności i o wahanii. W wystawie „*Vision and Unity. Strzeмиński and 9 Contemporary Polish Artists*”, którą prezentowaliśmy w Holandii w końcu lat osiemdziesiątych, pokazał Pan zespół dużych, rysowano-malowanych akwarel na polu prostokątnego, kwadratowego bądź trójkątnego arkusza papieru. Tytuły tych prac stanowiły nazwy zestawów barwnych, na przykład „*Niebieski-Czerwony-Żółty*”, albo nazwy pojedynczych kolorów

elementarnych, na przykład „*Czerwony*”. Były to utwory intrygujące i piękne. W moim odczuciu opierały się one na balansie pomiędzy porządkiem a nieprzewidywalnością, między koniecznością a przypadkiem, wahały pomiędzy rygiorem a wolnością. Stanowiły wizualne „*Albo-Albo*”; w tym ich intryga i harmonijność. Jakie miejsce w całej Pana pracy zajmują te wykonane dwadzieścia jeden lat temu akwarele? Jakie znaczenie ma dla Pana ta technika i w ogóle techniki rysunkowe oraz procedury rysowania?

Jarosław Kozłowski: Rysunek jest bliski myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych. Zdziwiająca, jak długo uważany był za drugorzędną formę wypowiedzi, za środek pomocniczy, służący – jako szkic czy notatka – zakomponowaniu obrazu malarskiego, rzeźby lub płyty graficznej; do dziś w większości uczelni artystycznych postrzegany jest jako wstępne studium nauczania malarstwa czy rzeźby (pokutująca kategoria „*rysunku wieczornego*!”), w wielu w ogóle nie występuje w programie. Dla mnie na przełomie lat 60-tych i 70-tych stał się podstawowym narzędziem rozpoznawania tajemnic języka sztuki i kształtowania świadomości artystycznej. Z upływem czasu odkryłem jego cechy autonomiczne, takie jak fizykalność (wagę, wymiar, czasowość), anaturalizm, pewnego rodzaju „*abstrakcyjność*”, pozwalającą na – co paradoksalne – wyrazistą artykulację dowolnych koncepcji podsuwanych przez wyobraźnię. Czym jest kreska? Nie ma żadnego odpowiednika w rzeczywistości, sama w sobie niczego nie obrazuje. Dopóty, dopóki nie zostanie „*postawiona*” na kartce papieru czy jakiegokolwiek bądź powierzchni – nie istnieje. Ale gdy zostanie narysowana, narusza strukturę tej powierzchni, „*wchodzi*” w jej głąb. I nawet jeśli ją dokładnie

wyramy, choć niewidoczna dla oka, zostaje, trwa jako ślad. To jeszcze jedna szczególna cecha rysunku: niemal metaforyczna egzystencjalność.

Powody sięgnięcia po akwarele były nieco odmienne.

Kiedyś, jeszcze w czasie studiów, bardzo lubiłem malować.

Potem przestałem, gdyż lubiłem za bardzo, zatracając krytycyzm i dystans wobec malarskich procedur. W dalszym ciągu jednak interesował mnie kolor, który w wielu pracach, dalekich od malarstwa, odgrywał ważną rolę, także znaczeniową.

Akwarele pojawiły się z przekory, ze względu na domniemaną anachroniczność, złe skojarzenia z malarstwem niedzielnym i traktowaniem sztuki jako *hobby*. Po pierwszych doświadczeniach okazało się, że jest to równie dobry język do wyrażania współczesnych treści jak każdy inny. Powstała seria prac badających fenomen zamalowanej w określonym porządku powierzchni, możliwości wykorzystania przypadku (np. swobodnie ściekającej farby) i możliwości kontroli (np. poprzez wybór kolorów, jakości papieru itp.). W sensie ideowym obrazy te nawiązywały – w każdym razie intencjonalnie – do unizmu, były moim prywatnym hołdem złożonym Strzemińskiemu, uznawanemu przeze mnie za jednego z najważniejszych artystów w historii polskiej sztuki. Z tej intencji wynikały między innymi powściągliwe, bo sprowadzone do nazw użytych kolorów, tytuły tamtych akwarel. A ich wizualna uroda, o której Pan wspominał, była po prostu następstwem procesu malowania, gry między tym, co określił Pan terminem „rygoru”, a tym, co nazwał Pan „nieprzewidywalnością”.

Przyczyny, dla których wracam do malowania i akwarel dzisiaj, po kilkuletniej przerwie, są jeszcze inne. Po pierwsze, jestem znużony panoszącym się wokół kanonem sztuki inter-

i multimedialnej oraz nachalną publicystyką i infantylnym skandalizmem tak zwanej „sztuki krytycznej”. Po drugie, śmieszą mnie powtarzane z uporem i niezrozumiałą satysfakcją „poważne” diagnozy o wyczerpaniu bądź końcu malarstwa. Wbrew tym popularnym opiniom wyznaję pogląd, że żadne języki sztuki nie podlegają dezaktualizacji, ponieważ to tylko od nas zależy, czy nasycamy je znaczeniami, czy też używamy ich w sposób konwencjonalny.

Po trzecie wreszcie, i to jest powód najważniejszy, intryguje mnie kwestia, która wydaje się być elementarną dla sztuki: na ile to, co postrzegamy w obrazie, na przykład w malowanej swobodnie, choć z zachowaniem pewnego porządku akwareli, wynika z tego, co w niej widzimy, na ile zaś jest projekcją naszego umysłu, a ściślej, wpisanych w naszą świadomość klisz kulturowych? W jakim stopniu treść interpretacji jest następstwem aktu percepcji, odczytaniem tego, co dane oczom, w jakim natomiast stopniu jest konstrukcją wyobraźni, swoistą konfabulacją? A także: na ile tytuł pracy może ukierunkować sposób jej „lektury” i jaką rolę odegrać może w deszyfrowaniu znaczeń, sugerowanych na dodatek dopełniającymi niektóre obrazy elementami przedmiotowymi, przeniesionymi z „realnego”, a więc rozpoznawalnego kontekstu?

Implikacje tych pytań dotyczą zarówno poznawczych właściwości sztuki jak i jej statusu ontologicznego. Część z nich wpisuje się w nigdy nie zakończoną, a aktualizowaną przez sztukę konceptualną dyskusję o naturze istnienia uniwersaliów, w której również swego czasu uczestniczyłem. Ze względu na zakres owych pytań malarstwo, z całą swoją długą i bogatą historią, wydaje się najbardziej odpowiednim polem poszukiwań.

Jakkolwiek fakt, że mówimy o sztuce, wcale nie znaczy, że to, o czym mówimy, dotyczy wyłącznie sztuki.

Jaromir Jedliński: W indywidualnej Pana wystawie „Rzeczy i przestrzenie”, jaką zorganizowaliśmy w 1994 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi pokazał Pan realizację w osobnym wnętrzu zatytułowaną „Czytelnia”, którą później wcieliliśmy do stałej kolekcji Muzeum. Rok później w ekspozycji w Museet for Samtidskunst w Oslo zatytułowanej „Installasjoner/Installations” zaprezentował Pan większą realizację przestrzenną – przykład tego, co nazywane jest *environment* – pracę „Biblioteka”.

Obie te realizacje ukazały zbiory tomów książek w miejscach stworzonych do ich gromadzenia i czytania. Książki te jednak, jak w złym śnie, znajdowały się w stanie uwięzienia. Tomy były zamalowane, przygwożdżone do blatu stołu, przeprute poziomym prętem, kiedy stały na regałach. Przeciwnieństwo Biblioteki Borgesa – chociaż może nie? Przecież Borges to wielki niewidomy pisarz, wielki niewidomy czytelnik książek. Przywołałem te Pana prace, co stanowi właściwie pretekst do zapytania o własną Pana bibliotekę. Od jakiegoś już czasu bowiem – dokładnie odkąd obejrzałem bibliotekę Donalda Judda w jego domu-pracowni w Marfie w Teksasie – frapuje mnie sprawa bibliotek artystów. Pewnych, wybranych – co jasne – artystów. Teraz interesuje mnie Pana księgozbiór. Planowałem nawet wystawę poświęconą tej sprawie, być może zatem nasza rozmowa na ten temat okaże się również krokiem w stronę jej realizacji.

Jarostaw Kozłowski: Książki to wielka przygoda, a zarazem codzienna potrzeba, rodzaj uzależnienia. Lubię książki, lubię trzymać je w ręku, przewracać kartki, lubię być otoczony książkami, mieć je w bliskim zasięgu. Doświadczenie książki, czytanie

i towarzyszące temu doświadczenie wyobraźni uważam za równoznaczne innym doświadczeniom, także tym najbardziej bezpośrednim, fizycznym. Ta ekwiwalencja dotyczy w równym stopniu rozpraw naukowych jak i wszelkiego rodzaju fikcji literackiej. Nie jestem natomiast pewien, czy mógłbym wskazać na coś bardzo specyficznego w moim księgozbiórze, oprócz tego, że jest dość duży, bo składa się z kilku, a może nawet już kilkunastu tysięcy tomów. Nie kolekcjonuję pierwszych wydań, „białych kruków”, unikatów. Chyba, że należą do nich prace artystów, w których forma książki użyta została do wypowiedzi artystycznej. Takich mam sporo, podarowanych przez ich autorów. Poza tym są książki z bardzo różnych dziedzin: od szerokiego *spectrum* publikacji z zakresu sztuki i filozofii, poprzez rozmaite obszary wiedzy i nauki, po powieści i poezję, od klasyki po współczesność. Oczywiście, mam swoich ulubionych pisarzy, do których wracam, których książki są niezbędne i traktowane z najwyższą atencją. Ich lista jest długa. Należą do nich między innymi Jonathan Swift i Conrad, Lewis Carroll i Wittgenstein, Kafka i Bułhakow, Gombrowicz i Robert Musil, Richard Rorty i Beckett, John Barth i Kundera, Paul Feyerabend i Philip K. Dick, i wielu innych. Na dobrą sprawę każda książka jest ważna i wcześniej czy później okazuje się przydatna, chociażby tylko z powodu jednego istotnego zdania.

Umieszczone obok siebie w takim czy innym porządku na półkach, znakomicie nawzajem siebie znoszą, bez popadania w konflikt z uwagi na odmienne poglądy w nich zawarte. W tym ich niezależność i swego rodzaju godność. Nawet bez wnikania w ich indywidualną treść uczą w ten sposób tolerancji. Swoją drogą zastanawiające jest, jak często i łatwo książki

personifikujemy nazwiskami ich autorów. Mówimy na przykład: „Gombrowicz stoi na czwartej półce od dołu”. Przypuszczam, że wynika to nie tylko z upraszczających praktyk języka potocznego, lecz również z zakorzenionego głęboko kulturowego nawyku utożsamiania książki z tym, kto ją napisał, co świadczy o osobliwym statusie książki. Z jednej strony jest przedmiotem o określonych, przeważnie zunifikowanych cechach fizycznych, z drugiej zaś źródłem informacji i wiedzy o świecie, poszerzającym myślenie i wyobraźnię, pogłębiającym wrażliwość i stymulującym emocje. Czym zatem jest? Czy bardziej przedmiotem, rzeczą pośród innych rzeczy, czy czystym przekazem, który w dodatku utożsamiany jest z osobą autora? A co się stanie, gdy ów przekaz zabierzemy, uniemożliwimy? Czy będą to nadal książki? Między innymi te właśnie wątpliwości stanowiły punkt wyjścia prac, do których Pan się odwołał – „Czytelni” i „Biblioteki”.

Jaromir Jedliński: Przy okazji moich rozmów z niektórymi spomiędzy artystów, których wystawy układają się w cykl „Spojrzenia” w Galerii Muzalewska w Poznaniu, w naturalny sposób wypływały, zwykle pod koniec naszych konwersacji, tematy dotyczące muzyki. Znam z widzenia niezmierny zbiór płyt analogowych, jaki wypełnia ścianę pokoju, w którym tu zwykle rozmawiamy w Pana domu. Czy zechciałby Pan ujawnić jakieś tematy muzyczne i powiedzieć coś o swojej kolekcji nagrań muzyki? Myślę, że nie inaczej aniżeli motywy związane z książką, z biblioteką, o których mówiliśmy, także przedmioty i formy zachowań związane z muzyką – metronom, instrumenty, gra na skrzypcach – obecne były często w Pana realizacjach i działaniach. Wnikam teraz w sferę prywatną, ale pamiętam to, co powiedział Pan w czasie przygotowań do wystaw w Lyonie – w Musée d’Art

Contemporain oraz w Espace Lyonnaise d’Art Contemporain – w początku lat dziewięćdziesiątych, iż większość realizacji powstaje w związku ze sprawami personalnymi, acz w procesie pracy stara się Pan odejść najdalej jak to jest możliwe od tych osobistych źródeł ich powstania...

Jarostaw Kozłowski: Płyty analogowe – bo tylko takie zbieram – to, obok książek, moja druga pasja. Zdecydowaną większość z nich stanowią nagrania muzyki jazzowej, przede wszystkim jazzu nowoczesnego, poczynając od Coltrane’a, Erica Dolphy, Ornette Colemana, Alberta Aylera po awangardę chicagowską skupioną wokół AACM (Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, M.R. Abrams, George Lewis, Joseph Jarman) oraz takich muzyków jak David Murray, Hamiet Bluiett, Frank Writhe, Cecil Taylor, Johnny Dyani, Dollar Brand, Louis Moholo czy Fred Anderson. Słuchanie ich płyt oczyszcza głowę, wyzwala energię, daje poczucie nieograniczonej wolności. I to jest właśnie siła jazzu improwizowanego. Zawsze zazdrościłem jazzmanom bezpośredniości doświadczenia, tej ryzykownej – bo nieodwracalnej – możliwości spełniania się „teraz” i „tutaj”. W sztukach wizualnych proces jest znacznie bardziej rozciągnięty w czasie, w tym sensie bezpieczniejszy. Mogę poprawić, a to, co niezadowolające wyrzucić; między realizacją idei a jej spełnieniem – kontaktem z odbiorcą – upływają zazwyczaj tygodnie, miesiące, niekiedy lata. W muzyce, w jazzie, następuje to natychmiast. Roscoe Mitchell wchodzi ze swoim saksofonem na scenę i zaczyna grać. Czasem ma jakiś motyw na początek, czasem zaczyna od zera, ciszy sali. Grając konstruuje – dźwięk po dźwięku – nową strukturę, zdanie, które nigdy wcześniej nie zostało wypowiedziane. I jak zagra, tak jest. I jeszcze coś fascynuje mnie w jazzie:

współdziałanie. Bo przeważnie wchodzi na scenę nie jeden muzyk, a kilku, niekiedy spotykają się tam po raz pierwszy. Gdy improwizują, muszą reagować na siebie, wzajemnie sobie pomagać, szanować swoją odmienność, rezygnując z eksponowania własnego *ego*. Tym, co ich motywuje jest muzyka i przyjemność wspólnego doświadczania. Coś takiego zdarza się bardzo rzadko w sztuce.

w Poznaniu, czerwiec-wrzesień 2002 roku

Biografia

Jarosław Kozłowski urodził się w roku 1945 w Śremie. W latach 1963-1969 studiował malarstwo w PWSSP w Poznaniu. Był założycielem i kierownikiem działającej w latach 1972-1990 niezależnej Galerii Akumulatory 2, później kuratorem zbiorów i galerii Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (1991-1993). Obecnie profesor Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Rijksakademie van Beeldende Kunst in Amsterdamie. W latach 1981-1987 był rektorem poznańskiej uczelni.

Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych, m.in. w: Galeria odNOWA, Poznań (1967), Galeria Mona Lisa, Wrocław (1968), Galeria Krzysztofory, Kraków (1971, 1980), Galeria Foksal, Warszawa (1971, 1972, 1974, 1976), Galeria Akumulatory 2, Poznań (1973-1984), Galerie S:t Petri, Lund (1977, 1979), Galerie René Block, Berlin (1979), Matt's Gallery, London (1980, 1982, 1986, 1990, 1995, 1999), Galerie Kanal 2, København (1983), daadgalerie, Berlin (1985), Galeria Piwna 20, Warszawa (1987), Galeria Potocka, Kraków (1988, 1991, 1999), Kunsthalle, Odense (1989), Archipel, Apeldoorn (1989), Kunstverein Giannozzo, Berlin (1990), Galerie l'Ollave, Lyon (1992), Tapko, København (1992), Archief-HCAK, den Haag (1993), Muzeum Sztuki, Łódź (1994), BWA, Wrocław (1995), Museet for Samtidskunst, Oslo (1995), Stadtgalerie, Bern (1997), Muzeum Narodowe, Poznań (1997), CSW, Warszawa (1997), BWA, Lublin (1997), Galeria AT, Poznań (1999), Dum Umeni, Brno (2000).

Uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i na świecie,
m.in.:

„Perspective '74”, Museu de Arte Contemporanea, São Paulo 1974;

„Signifying”, The Kyoto Museum of Art, Kyoto 1975;

X Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, Paris 1977;

„Triptichon”, Kempelnagelfabrik, Hamburg 1983;

„Dem Frieden eine Form Geben”, Kunstverein, Hamburg 1985;

„Vision and Unity”, Van Reekum Museum, Apeldoorn 1989;

„The Ready Boomerang”, 8th Biennale of Sydney, Sydney 1990;

„Rhetorical Image”, The New Museum of Contemporary Art,
New York 1990;

„Hovedet Gennem Muren”, Statens Museum, København 1992;

„Książki i strony”, CSW, Warszawa 1992;

„Polnische Avantgarde 1930-1990”, Kunsthalle, Berlin 1992;

„Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992”, Musée d'Art Contemporain,
Lyon 1992;

„Europa, Europa”, Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn 1994;

„Orientation”, International Istanbul Biennale, Istanbul 1995;

„Fotografia – wehikuł czasu”, Bunkier Sztuki, Kraków 1996;

„Lengyelország Művészet 1945-1996”, Mücsarnok, Budapest 1997;

„Sunday Morning Walk”, Kunsthallen, Odense 1998;

„Firma '99”, Historical Museum of Reykjavik, Reykjavik 1999;

„Refleksja konceptualna w sztuce polskiej 1965-1975”, CSW,
Warszawa 1999;

„Chronos and Kairos”, Museum Fridericianum, Kassel 1999;

„The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West”,
Museum of Modern Art, Ljubljana 2000, Orangerie Congress,
Innsbruck 2001.

Prace w zbiorach – wybór

Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Muzeum Okręgowe w Koninie

Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy

Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie

Van Reekum Museum, Apeldoorn

The Arbaer Museum, Reykjavik

Moderna Galerija, Ljubljana

Block's Sammlung, Berlin

Robin Klassnik Collection, London

Zbiory prywatne w Polsce i za granicą

Wydawca:

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań

tel.: 869 98 43, 0.603 399 718

Fotografie:

Jarosław Kozłowski

Koncepcja i projekt graficzny:

Diagram – Michał Cierkosz, Poznań

Druk:

Zakład Poligraficzny „Grafika”, Poznań

Copyrights by Authors

ISBN 83-87350-22-2

Podziękowania za pomoc w realizacji wystawy

zechcą przyjąć: Marcin Mikołajczak, Bartłomiej Walerych

– Artystyczna Oprawa Obrazów i Grafik, Poznań

tel.: 0.607 034 755

Poznań, listopad 2002

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, LISTOPAD 2002