

Lutyński

Piotr Lutyński

Rdzeń obrazu

Rozmowa: Piotr Lutyński – Jaromir Jedliński

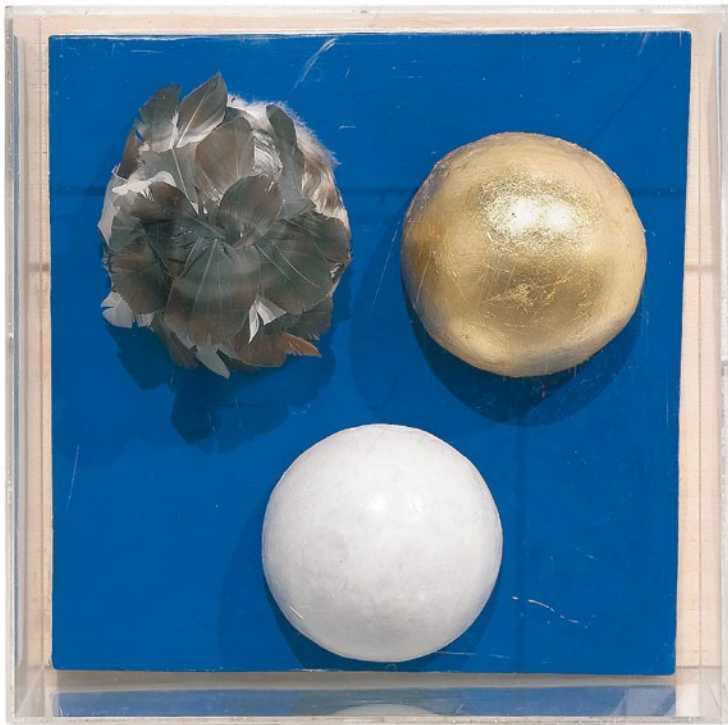




Święty Franciszek i skrzypek, 2006
Katalog pozycja 1



Muzyka dla ryb, 2006
Katalog pozycja 2



Obiekt bez tytułu, 2005
Katalog pozycja 3



Obiekt. Medalion danieli, 2006
Katalog pozycja 4



Obiekt bez tytułu, 2006
Katalog pozycja 5



Obiekt bez tytułu, 2006
Katalog pozycja 6



Obiekt bez tytułu, 2006
Katalog pozycja 7

Katalog prac

1. *Święty Franciszek i skrzypek*, 2006
collage, tombak, akryl, 65 x 85 cm
2. *Muzyka dla ryb*, 2006
collage, tombak, akryl, 45 x 54 cm
3. *Obiekt bez tytułu*, 2005
deska, złoto, tempera, akryl, ptasie pióra, szkło, 27 x 27 x 16 cm
4. *Obiekt. Muzyka dla danieli i jeleni szlachetnych*, 2006
(dwie części: *Medalion danieli* i *Medalion jelenia szlachetnego*),
lustra, 48 x 70 cm
5. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, amonit, plexi, 32 x 19 x 9 cm
6. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, plaster wosku, plexi, 45 x 19 x 9 cm
7. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, amonit, plexi, 35 x 30 x 9 cm
8. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, amonit, plexi, 19 x 38 x 9 cm
9. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, amonit, plexi, 30 x 19 x 9 cm
10. *Muzyka dla ryb*, 2006
collage, tombak, akryl, 81 x 61 cm
11. *Pomiędzy koniem a obrazem*, 2005
sitodruk, tombak, akryl, 200 x 300 cm
fotografia: Marcin Gulis
12. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, wosk, plexi, 54 x 40 x 9 cm
13. *Obiekt bez tytułu*, 2005
deska, złoto, tempera, akryl, ptasie pióra, szkło, 27 x 27 x 16 cm
14. *Obiekt bez tytułu*, 2006
deska, akryl, olej na płótnie, gęsie jaja, plexi, 19 x 340 x 9 cm
15. *Obiekt bez tytułu*, 2005,
klatka, słoma, strusie jajo, instalacja elektryczna, 50 x 30 x 30 cm

16. *Bez tytułu*, 2006

collage, tombak, akryl, 51 x 45 cm

17. *Obiekt. Muzyka dla ryb*, 2006

świerszcze, szkło, farby transparentne, kątownik,
instalacja elektryczna, 152 x 40 x 25 cm

Z Piotrem Lutyńskim rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Co przygotowuje Pan do pokazu planowanego w końcu tego roku w Galerii Muzalewska, co tam będzie zaprezentowane?

Piotr Lutyński: Generalnie można wymienić trzy rodzaje obrazów, albo cztery nawet, bo to będzie połączone z koncertem. W jednym z akwariów, terrariów – przygotowuję miejsce dla świerszczy i one będą nagłośnione na całą salę. Dalej będą medaliony – danieli i jelenia szlachetnego – na lustrach. Tym zwierzętom będzie właśnie poświęcony koncert żywych świerszczy i odtwarzanych ryczących byków na rykowisku, do których postaram się dograć na skrzypcach. W korytarzu chciałbym umieścić kolaże przedstawiające historie ze zwierzętami; rybami, goryłami i ptakami, zestawione z przedstawieniami Świętego Franciszka i z obrazami abstrakcyjnymi. Pozostają jeszcze obiekty z ukrytymi amonitami, plastrami wosku i ptasimi jajami.

Jaromir Jedliński: Cały czas pojawiają się też te żółte kwadraty ...

Piotr Lutyński: Tak, one się pojawiają w różnych przestrzeniach, odnajduję je w swoim otoczeniu i czasem potykam się o nie na ulicy. Ja nie pracuję na normalnej, racjonalnej płaszczyźnie artystycznej, nie stoję przed białym płótnem w niemocy twórczej. Nie robię nic, czego wcześniej nie widzę gotowego. Pierwszy raz chyba coś takiego przeżyłem po wystawie Roydena Rabinowitcha w Krakowie w Krzysztoforach. Doświadczyłem wtedy na sobie porażającego działania rzeźby. Na samej wystawie nie wiedziałem jeszcze w jakich kategoriach myśleć o *manifestach*. Nie znajdowałem metody odczytania ich. A potem wróciłem i przez tydzień nie mogłem pozbyć się tego obrazu, nie mogłem nic zrobić, chodząc, funkcjonując między

przyjaciółmi, w rozmowach ja po prostu tak, jakbym miał kalkę założoną na oczy. Podobnie jest z moimi rzeczami, ja nie wymyśliłem ani czarno-żółtego, ani tych układów abstrakcyjnych, one mi się łączą.

Jaromir Jedliński: Zobaczył je Pan?

Piotr Lutyński: Tak, ja po prostu zobaczyłem je gotowe. Myślę, że nasz wiek to jest czas, w którym jest wiara w racjonalne myślenie o rzeczywistości, o sztuce, o wszystkich rzeczach, że to trzeba zrozumieć, trzeba pojąć, a nie ma miejsca na uznanie, że to jest działanie, którego korzeni nie znamy i nie wiemy – jeśli jest naprawdę mocne – jak to zmienia naszą rzeczywistość, jak to zmienia naszą świadomość.

Jaromir Jedliński: Może korzeni nie znamy, celu nie znamy, ale znamy – powinniśmy uświadamiać sobie, myślę – powód.

Piotr Lutyński: Jest powód głęboki, to jest poczucie, że to jest ważne. Możliwe, że to jest jedyny powód, który daje się odczytać. Że jest to tak ważne, że gdyby tego nie zrobić to można by się rozchorować. I podejrzewam, że dużo ludzi, znajomych ze szkoły średniej, ze studiów, tych, którzy zarzucili pracę nad swoimi rzeczami, przez to, że mieli obowiązki małżeńskie, rodzinne, podjęli pracę – nagle chorują. Myślę, że to raczej choroba duszy, zaprzeczenie sobie, a nie wynik jakiegoś zakażenia. Takí rodzaj zakażenia życiem społecznym i poddania się naciskom z zewnątrz. Bo człowiek nie jest przygotowany. Profesorowie akademii, czy innych uczelni wyższych nie przygotowują do tego, co jest najważniejsze. Nie przygotowują młodych ludzi, pełnych entuzjazmu, do tego, że po studiach nikt na nich nie czeka, że trzeba dosłownie dwadzieścia lat przeżyć w dużej izolacji i przetrwać mimo wszystko, żeby dać, dać sobie czas na to, żeby dojrzeć.

Jaromir Jedliński: Pan miał chyba kontakt z ludźmi, którzy w swojej pracy również dużą rolę nadawali temu, że są nauczycielami, no chociażby Andrzej Szewczyk, Jerzy Wroński, bliskie, o ile wiem, Panu osoby, bardzo bliskie chyba, w Cieszynie. A właściwie, czy Szewczyk był tak dosłownie Pana nauczycielem?

Piotr Lutyński: Andrzej nie był moim wykładowcą. Łączyły nas bardziej kontakty przyjacielskie, podobnie jak z Markiem Chlandą i Jerzym Wrońskim. Zresztą oni od początku nie stwarzali sztucznych barier typu profesor – student. Nie narzucali jakiejś metody, oni dawali istotne sygnały. Właściwe podejście do materii sztuki, do siebie, do pojęcia sumienia. Oczywiście znalazło się grono wykładowców, którym się to nie podobało, po prostu zwykła zazdrość małych ludzi, niestety to reguła, która występuje w każdej dziedzinie. Na większości uczelni działa system doboru negatywnego. Profesorowie wybierają asystentów, którzy im nie zagrażają. Asystenci muszą szybko się określić. Pojawia się gombrowiczowskie udawanie dojrzałości. Tylko przed studentami można tak grać, ale już przed kolegami nie.

Jaromir Jedliński: No i nie przed samym sobą, przede wszystkim, myślę. Proszę porozmawiajmy teraz o muzyce, o koncertowaniu w Pana pracy i życiu, to jest bowiem aktywne koncertowanie, czasem z przyjaciółmi, czasem improwizowane, czasami ze szczerą zabawą i radością.

Piotr Lutyński: Na początku absolutna zabawa. Na uczelni chodziłem, grałem wieczorami na korytarzach. Skrzypce mojego dziadka, to była właśnie ta radość, o której Pan teraz mówi, a wcześniej pisał Pan w tekście do mojej wystawy w Bunkrze Sztuki. Takie granie bez obciążeń. Zabawa dźwiękiem. Był, pamiętam, w Cieszynie w szkole

student góral, zapamiętałem go, był muzykiem. Już na drugim roku udzielał rad swoim wykładowcom. Taki talent. Miał w domu wielką kolekcję skrzypiec, wszystkie połamane. Była u niego jakaś satysfakcja, radość: śpiewał, grał, uśmiechał się, przewracał i rozbijał skrzypce, a na koniec usypiał. Zauważyłem, jak to pięknie wygląda, kiedy człowiek śpiewa i uśmiecha się do świata, i nie może się obronić. Możliwe, że we wszystkich dziedzinach, bo ja teraz nie oddzielam muzyki od malarstwa. Ważna jest energia, czy to jest energia wewnętrzna włożona w instrument, czy w obraz.

Jaromir Jedliński: No, ale patrząc z zewnątrz – jest malarstwo, obiekty, kolaże, wszystkie te rzeczy, które Pan robi i jest to granie, koncertowanie, z recytacjami czasem, potem zapisy, płyty ...

Piotr Lutyński: I obrazy stają się jakby partyturami, są tematem muzycznym i nagle w obrazach pojawiają się zwierzęta i one też są świetnym tematem muzycznym ...

Jaromir Jedliński: Wprowadza Pan te zwierzęta w rozmaite miejsca, gdzie Pan się udziela – duże zwierzęta, małe, milczące, krzyczące, hałasujące po swojemu, te świerszcze teraz ...

Piotr Lutyński: Świerszcze to dla mnie świetny temat muzyczny. Tak samo ptaki, pszczoły, konie czy jelenie ryczące na rykowisku. To prawdziwy chór zwierząt, który musi znaleźć swoje miejsce w galerii. Musi zostać wyróżniony. Oczywiście w odpowiednich profesjonalnie przygotowanych warunkach dla funkcjonowania zwierząt. Do tego różne konfiguracje muzyczne. Od improwizowanej góralczyzny (zespół Rdzeń, z Jerzym Wrońskim, oraz wspólne granie z Depress), przez jazz, rock, blues (z Łukaszem Kobielą), muzykę klasyczną (z Tytusem

Wojnowiczem i Bogdanem Mizerskim), aż do poezji (z Marcinem Świetlickim, z zespołem Świetliki, Czarne Ciasteczka, i z Cezarym Ostrowskim). Powstaje zadziwiające zjawisko, które sprzyja pełnemu porozumieniu. Taki rodzaj *performance*.

Jaromir Jedliński: W rzeczach, które Pan robi – sam, z przyjaciółmi, z przypadkowymi partnerami – jest ręczna praca, ale jest też słowo, Marcin Świetlicki chociażby, to nie jest wtedy w każdym razie Pana słowo ...

Piotr Lutyński: To nie jest moje słowo, ale istotne jest porozumienie i uniwersalność przekazu. Oczywiście Marcin śpiewa dla ryb, myszek i mrówek, ale teksty te dotyczą czegoś szerszego, idącego gdzieś dalej. Atmosfera na koncertach jest wyjątkowa. Odmieniona projekcjami, obecnością żywych zwierząt, jakimś rodzajem absurdu. To poczucie daje rodzaj wyjątkowości i ważności zjawiska. Powstaje z tego jeden wyraźny barokowy obraz, który widać, słyszać i czuć. Myślę, że to tak, jak powiedział kiedyś Andrzej Szewczyk o malarstwie, że to ręce za niego malują. I myślę, że podobnie jest z muzyką, głowa skrzypka nie gra, grają jego ręce.

Jaromir Jedliński: Ja jeszcze chciałbym dowiedzieć się dlaczego te zwierzęta – wiem już, że życie, całość, Pana doświadczenia z pracą u farmera w Niemczech, czy we Francji – no, ale nie są to rośliny na przykład, tylko żywe zwierzęta w galeriach. Dlaczego?

Piotr Lutyński: To się zaczęło już w trakcie studiów, kiedy jeździłem do Niemiec, do Szwecji, Francji, żeby zarobić pieniądze i móc swobodnie przez jakiś czas skupić się na swoich rzeczach. Pracując przy zwożeniu zboża, przez cały czas powracały mi moje obrazy. Nie przeszkadzało mi,

że pot. Kiedyś słyszałem teorię, że sztuka i pot – to się nie łączy. A mnie pot zalewał w słońcu. Chodziłem w zbożu, w kontenerze przerzucałem kilkanaście ton dziennie. Wygarniałem je łopatą do suszarni. Temperatura zboża jest zadziwiająca. Może nawet dojść do samozapłonu. Pracowałem w tym gorącym zbożu i cały czas te obrazy powracały. Łączyły się ze zbożem. I kiedy wróciłem już do Polski pierwszą rzeczą jaką zrobiłem były głębokie gabloty, kolorowe obrazy zatopione w złotym zbożu. Przez swój ciężar często stały na ziemi. Tylko o krok od tego, żeby zamieniły się w karmniki, żłoby. A co do zwierząt, w zależności od przestrzeni odpowiednie gatunki. Pierwsze były kury w Galerii Potocka w 1997 roku, potem kozy, konie, ryby, myszki, egzotyczne ptaki, między innymi pięćdziesiąt kur ozdobnych z kolekcji Leona Tarasewicza w Zachęcie 2000 roku. Były jeszcze króliki oraz ostatnio w Galerii Starmach wylęgające się z inkubatora pisklęta, a teraz u Hani Muzalewskiej będą świerszcze.

Jaromir Jedliński: Mówiliśmy już o paru artystach, zaprzyjaźnionych, my obaj z nimi w większości pozostawaliśmy w przyjaźni ale, pamiętam wciąż takie wydarzenie, które było ważne, kiedy w dziesięć lat po śmierci Henryka Stażewskiego, we trzech: Pan, Koji Kamoji oraz Andrzej Szewczyk, wykonaliście w Galerii Foksal rekonstrukcję malarskiego projektu Stażewskiego do wnętrza Galerii. Tak więc, z jednej strony ten niezwykły pionier awangardy w Polsce i Europie, a zarazem patron samej Galerii Foksal, a z drugiej strony starsi od Pana, ale występujący jako partnerzy artyści silnie związani z Galerią Foksal. Artyści trzech pokoleń właściwie, ożywiający projekt przedstawiciela jeszcze dawniejszej generacji. Każdy z Was

robił własne, odmienne – choć może komunikujące się ze sobą – rzeczy, a tu zrobiliście coś wspólnie w cieniu Stażewskiego i współtworzonej niegdyś przezeń Galerii, w celu odtworzenia czegoś, co by nie zaistniało bez Was już wtedy, czegoś co warto nie tyle odtworzyć, co stworzyć właściwie podług tego projektu, a co wcześniej w tej pełnej formie w przestrzeni Galerii Foksal nie istniało. Jak to było, jak wtedy Pan się zapatrywał na takie współdziałanie, i jak teraz to Pan widzi?

Piotr Lutyński: Miałem to szczęście, że poznałem Henryka Stażewskiego na rok przed jego śmiercią [w 1988 roku]. Andrzej Szewczyk zabrał mnie i Marka Kusia do jego pracowni, Edward Krasiński był tam również. Posiedzieliśmy z nimi, w ich pracowni, i możliwe, że naprawdę dopiero tam zobaczyłem te malutkie obrazy, jedne z ostatnich, tak nieporadnie namalowane, ale możliwe, że ta nieporadność jest największą naszą siłą, one najmocniej utkwily mi w pamięci, a nie te inne, tak perfekcyjnie wykonane. I one zbudowały nagle taką przestrzeń. W tym momencie zobaczyłem taki maleńki kwadracik. Zobaczyłem tę przestrzeń, zobaczyłem tę przestrzeń w obrazie Henryka Stażewskiego. I ona zostanie mi do końca.

Jaromir Jedliński: Ta „nieporadność”, jak Pan powiada, wynikała z upływu czasu, Stażewski miał wtedy ponad dziewięćdziesiąt lat, ale może ona stanowić też wynik jakiejś dojrzałości do swobody?

Piotr Lutyński: Wstydzimy się swojej starości. To takie uwarunkowanie kulturowe. Tak na przykład w Grupie Krakowskiej najlepsze rzeczy, które widziałem Kantora czy Sterna powstały, gdy autorzy przekroczyli mniej więcej pięćdziesiąty rok życia. Naprawdę więcej pokory powinno

być w podejściu do siebie i do innych, żeby ludzie zaczęli myśleć, że starość to nie jest koniec. To równie istotne jak każdy inny moment życia.

Wracając do poprzedniego pytania o realizację rekonstrukcji malarskiego projektu Stażewskiego w Galerii Foksal. To było jak wejście w prywatność. To onieśmielające i bardzo zobowiązujące doświadczenie.

Jaromir Jedliński: No właśnie, a ponadto i Koji Kamoji, i Andrzej Szewczyk byli następcami w tej samej linii.

Piotr Lutyński: Tak, i to było porozumienie nawet bez słów, bo Koji to jest taka osoba, która właściwie nie musi mówić. On przez samą swoją obecność jest znaczący. Właściwie zawsze stara się trzymać z boku i to też jest stan jakby jego błogostawieństwa. Andrzej też zawsze podkreślał, jak zafascynowany był Stażewskim, jako główną osobą w sztuce w Polsce, a rysunki Stażewskiego zawsze gdzieś były u Andrzeja na ścianach. To była przyjemność przebywania z nimi. To było bardziej czarowanie, ja nie pamiętam, żebyśmy malowali, ale nagle okazało się, że to było gotowe. Tak jakby się to samo stało. Jakby się samo namalowało.

Jaromir Jedliński: Podobnie mówił mi o tym i Koji Kamoji, i Andrzej Szewczyk. Andrzej, który przez lata odwiedzał pracownię Stażewskiego i Krasieńskiego, przypominał czasem takie słowa Henia Stażewskiego, na swoje zdanie: „Panie Henryku, Pan jest impresjonistą” – pod koniec życia Stażewskiego, kiedy jego obrazy zaczęły wibrować, o czym Pan też wspominał wcześniej – „Pan jest impresjonistą”, mawiał Szewczyk z tą swoją dobitnością. A Stażewski odpowiadał, równie dobitnie: „Konstruktywistą!”. Przy całej swobodzie Stażewskiego, to była gra, oczywiście, był to wyraz jego przekonania, może przede wszystkim ideowych,

dalej dopiero tyczących metody obrazowania. Z kolei Koji mówił o Henryku Stażewskim, że to był jedyny, może obok Edwarda – a mówił to Koji, Japończyk – jedyny człowiek, jakiego spotkał, który wcielał w życie zasady Zen, chociaż może w ogóle o Zen nie myślał, wolny, w pełni wolny człowiek to był – zdaniem Koji Kamoji – Henryk Stażewski. A jeszcze innym razem Koji powiedział coś bardzo pięknego, jak porównywał późną też twórczość Stażewskiego nie do konstruktywizmu, nie do awangardy tylko mówił, że Stażewski był jak Giotto. „Lekki jak motyl, nasycone kolory” – tak mniej więcej mówił o Henryku Stażewskim Koji Kamoji.

Piotr Lutyński: Tak, to jest bliższe istoty rzeczy. Ja nie wiem do czego to wszystko zmierza, czym ja się zajmuję, tu jakby uprzedzam może pytanie ...

Jaromir Jedliński: No, ja z pewnością nie zadam pytania o cel, do którego praca artysty zmierza, bo tu nie ma celu przecież, zapytałbym zaś na pewno, to zapytanie wciąż powtarzam, o powody pracy, o motywacje decyzji etc.

Piotr Lutyński: Wiem na pewno, że powinienem jednocześnie robić te wszystkie rzeczy naraz, żeby właśnie nie mieć tego problemu. Myślę, że to wszystko musi być prowadzone na wielu płaszczyznach. Zostać nierozpoznanym. Wciąż zaskakiwać, nawet siebie. Zmieniać punkty widzenia. I dlatego wolę, na przykład, towarzystwo poetów i literatów niż malarzy, dlatego, że malarze może zbyt schematycznie myślą o swoim zawodzie, czy – nie wiem – o przeznaczeniu. Ja nie muszę być malarzem, nie muszę być artystą. Nie muszę odgrywać jakiejś roli. Wolalbym przez cały czas tylko utrzymywać się w takim stanie otwarcia, gotowości i przejrzystości w pracy, żeby nie popaść w rutynę, i żeby była ta możliwość realizacji. To myślę jest wielkie szczęście.

Człowiek z natury jest wygodny i trzeba być czujnym. Ale w gruncie rzeczy nie ma czasu i trzeba postępować irracjonalnie. Dlatego mam ten pomysł autobusu. Może mnie to, szczerze mówiąc, wykończyć, może wykończyć moją rodzinę, bo jak się zaangażuję, to później są koszty na bieżąco, trzeba się nim zajmować. Piękny piętrowy londyński autobus, żeby miał więcej miejsca, wyrzucić wszystkie krzeselka, praktycznie oprócz ośmiu, bo wtedy można zarejestrować jako ciężarówkę, i żeby w nim stworzyć rodzaj rzeźby żywej, żeby tam żyły te zwierzęta, te króliki, kozy, kury, oczywiście w takich warunkach, aby im to nie zaszkodziło, akwaria i tak dalej. W każdym razie, żeby to była taka rzeźba, która by była jak ta kolumna *Merz Schwittersa* co przebiła się przez sufit i wyszła na dach, a na dachu żeby było miejsce dla koncertujących muzyków. Chciałbym, żeby autobus przerodził się w coś, co nie będzie skończoną pracą, czymś raczej, nad czym trzeba przez cały czas pracować, żeby ta rzecz nie umarła w każdym razie. Jest tu kilka koncepcji, żeby jeździł z ambicjami „kulturotwórczymi”, czyli jedziemy na wioskę, gramy koncert, a w środku są ludzie i nie wiedzą o co chodzi. Tak, coraz bardziej utwierdzam się w tym, żeby ludzie nie wiedzieli o co chodzi, wtedy jest szansa, że sztuka zadziała. Jak ludzie wiedzą, że jest namalowane i jeszcze podpisane, to sztuka tego chyba nie lubi. Nie lubi zbyt racjonalnego myślenia, dosłowności. Później są oczywiście teoretyczne uzasadnienia, które powodują, że mamy szacunek, i to podnosi prestiż, natomiast ona musi sobie poradzić sama, przebić się do świadomości. I tutaj Rabinowitchem żyję cały czas, chociaż nie posiłkuję się tym praktycznie, też nie używam tej formy, ale cały czas to we mnie jest i zostanie

już do końca. Tak samo obrazy Rothko. Stoisz i oddychasz kolorem. Te obrazy w każdym momencie, kiedy chcę je przywołać, są we mnie. Możliwe, że one infekują ludzi, mają jakieś drobnoustroje, przechodzimy koło obrazu i one rozsiewają te drobiny, zarażają sobą Na szczęście coraz więcej młodych ludzi jeździ po świecie, bo w Polsce nie ma za wiele dobrej sztuki i naprawdę jest to wysiłek, trzeba solidnie pochodzić, pojeździć, żeby znaleźć coś, co naprawdę uderzy w świadomość i zmieni naszą świadomość. A więc autobus jedzie, tam zaprasza się ludzi, a myślę też o tym, żeby dwa razy w roku pojechać do artysty konkretnego, na przykład do Kojiego. I on by zrobił wystawę na miejscu, przed domem. I ten autobus by potem przejechał po Polsce, odbył trasę, a potem odwiózł artyście prace. Autobus mógłby też stać pod galerią. Tak też planowałem w przypadku wystawy w Poznaniu, w Galerii Muzalewska, ale mogę nie zdążyć z przygotowaniem mniejszej wersji – minibusu.

Jaromir Jedliński: Porozmawiajmy jeszcze, proszę, o projekcie pomnika *Wiecznego Wędrowca* (w nawiązaniu do Tadeusza Kantora), projekcie, do którego szkic pokazywał mi Pan niedawno.

Piotr Lutyński: Swego czasu był pomysł, żeby zrealizować pomnik Kantora w Krakowie, ale nie było pomysłu, który byłby przekonujący. Znając polskie doświadczenia z pomnikami, z papieżem etc., to jest przerażające, bardziej się to łączy może z horrorem, czy straszaniem dzieci, niż z dziełem sztuki. Monstrum, monstrum, monstrum. Brakuje innego materiału, innego światła, tego wszystkiego, czym sztuka jest. Przez cały czas to jest topienie ogromnych ilości pieniędzy w czymś, co jest anty-pomnikiem.

Pracowałem przez pół roku w Cricotece, pomagałem w porządkowaniu prac Kantora. *Wszystko wisi na włosku*. Posłuchajmy jak to brzmi. Jaki to budzi niepokój. Człowiek inaczej patrzy na rzeczywistość. Zauważyłem, że wartość pracy oceniam wedle tego, jak długo pozostaje w mojej świadomości. Idea *Wiecznego Wędrowca* Kantora stała się częścią mojego myślenia. Powstaje pytanie, na ile mogę sobie pozwolić skorzystać z elementów, których używał Tadeusz Kantor, dla zbudowania pomnika. Pomyślałem o niezafałszowanych materiałach. Użycie autentycznego bohatera. Skopiowanie kostiumu wiecznego wędrowca w celu ożywienia pomnika. Pozostaje jeszcze zamontowanie specjalnego bieźnika, po którym zatrudniony aktor nie udawałby, że chodzi. W spektaklach Kantora te wszystkie konstrukcje były takie lekkie, czyli można by zrobić rodzaj lekkiej konstrukcji na ramie stalowej z kółkami, żeby to się dało przesuwac. I żeby aktor był zatrudniony na cały etat i chodził dziennie te pięć godzin w miejscu jakimś wyraźnym. I żeby to właśnie był pomnik *Wiecznego Wędrowca*. Z jednej strony jest w tym jakiś absurd, a z drugiej, możliwe, że to jest jedyna metoda na przełamanie schematu myślenia o rzeźbie, i możliwe, że trochę opowiada o tej historii Kantora.

Jaromir Jedliński: Przede wszystkim, moim zdaniem, o tym, że w Pana myślach jest Kantor, że są one przepiękne tym, co on pozostawił.

Piotr Lutyński: Tak, tylko chcę powiedzieć, że nie staram się myśleć o tym bardziej, a o czymś innym mniej. Pozostaje to, co okazuje się dla mnie najistotniejsze. Zrobiłem też taki zegar dworcowy o ogromnej średnicy i na nim siedzi gołąbek, i trochę też nawiązuje do *Wszystko wisi na włosku*,

a zarazem jest to kompletnie inna historia, inna opowieść, a jednak jest tu coś, myślę, co dotyka Kantora, tyle, że nie dosłownie, nie ma żadnej dosłowności, wystrzegam się nadużycia i tego, co może być negatywne. No bo tak, jak tu na przykład w krakowskiej szkole, że jest ktoś kto zaczyna malować jak Nowosielski, to nie jest krzywda dla Nowosielskiego tylko krzywda dla tego, kto tak maluje, bo naprawdę nikt nie potrzebuje Nowosielskiego numer dwa, ani Kantora numer dwa, to światu nie jest potrzebne, jest to zbędny wysiłek i szkoda tej energii.

Jaromir Jedliński: Porozmawiajmy o radości jeszcze, jest to wyraźna cecha Pana bycia, o której nawet dzisiaj rozmawiałem z Wiesławem Borowskim, tak więc nie jest to coś, co jest Pana wyłączną własnością ...

Piotr Lutyński: [z wybuchem radości w głosie, a potem:] To jest trudne, żeby powiedzieć, to jest na pewno bardzo trudna sprawa. Myślę, że obraz dokładnie przekazuje taką wizję energii, w której możesz, jak szaman, zakląć historię radości, albo historię śmierci, albo grozy i zawsze myślę o Baconie, że nie mogę oglądać nawet jego reprodukcji, nie ze względu na to, że są to sceny przerażające, tylko dlatego, że to jest takie obciążenie, że nie mogę potem funkcjonować. To jest tak mocne działanie, nie mówię, że obrazy muszą być wyłącznie pozytywne, ale trzeba sobie dozować tę ilość mocy, którą dają, bo po prostu Bacon jest przerażający i ja później nie mogę spać. W jego obrazach zawarta jest duża moc energii i mądrości, i wszystkiego takiego. Od nas też trochę zależy, jak my tym pokierujemy. Jeśli mam wizję obrazu, który ma dużą dawkę energii to zarazem, ma dużą ilość emocji pozytywnych i ja nie mogę się inaczej zachowywać. I pewnie każdy dosłownie jest obrazem tego,

co robi. Jeśli się zachowujemy negatywnie w stosunku do bliźnich to potem nie możemy malować nawet pozytywnych obrazów. Nie twierdzę, że Bacon się źle prowadził, ale mogło tak też być. Można też starać się rozwijać każdą zdolność, którą mamy w sobie i dokładnie każdy znajduje w sobie takie zdolności, które stanowiąby podkład i można pewnie rozwinąć w sobie siłę takiego masochizmu, że ... czapka z głowy. A w moich obrazach tyle staram się zrobić, żeby nie były one zafaszowane, i żeby była ta energia, jak ktoś sobie w końcu powiesi obraz w domu, jeśli to da mu energię do życia to jest to chyba dość dobre oddziaływanie.

Jaromir Jedliński: Czyli są to dość proste radości?

Piotr Lutyński: To są proste radości, tylko znowu – nie da się ich przetłumaczyć na słowa. Myślę, że to jednak jest forma energii. Czy też muzyka; jeśli w skrzypcach udaje się uzyskać taki dźwięk, który paraliżuje to przydaje taką energię do życia, że nie mogę się inaczej zachowywać tylko muszę być otwarty, co powoduje też, z drugiej strony, że jak człowiek długo jest zbyt otwarty to później popada w ..., z góry spada się bardzo boleśnie. To wszystko jest więc opatrzone także czymś innym, i znaczy to, że trzeba najpierw posiedzieć w zamknięciu trochę, wyciszyć się – tak zaobserwowałem, że ja w domu wcale nie jestem ani taki wesoły, ani otwarty, ale wychodzę na ulicę i po prostu witam ludzi, spotykam ludzi z problemami, którzy wywołują u mnie tę pozytywną reakcję, czuję się jak psychoterapeuta.

Jaromir Jedliński: No właśnie, z tym trochę się jeszcze wiąże (dosłownie i symbolicznie) dwie substancje wciąż jakoś obecne w Pana działaniu – miód (albo plastry pszczele, nawet same pszczoły) i gorzałka.

Piotr Lutyński: W Poznaniu pokażę obraz, nad którym teraz jeszcze pracuję. Wycinałem z kolegą dziki ul w chałupie góralskiej i pięćdziesiąt tysięcy pszczoł fruwało nam nad głowami. To jest totalne przeżycie. Miałem maskę, spodnie i rękawy ściśnięte taśmą. Wyciąłem deskę z plastrem miodu i zamontowałem w obrazie. Tak samo naturalnie pojawiały się te znalezione przeze mnie zasuszone pszczoły i osy. Ostatnio nawet znalazłem ich większą liczbę w domu mojej mamy, gdzie się wyroiły i wyschły. Popatrzmy na pracownię. Myślę, że mieszkam trochę w obrazie, a nie tylko pomiędzy obrazami. A przyjmowanie gości w domu połączone jest z muzyką i z poczęstunkiem. I według mnie, w galerii powinno być tak samo. Przecież ludzie przychodzą po to, żeby odmienić swój stan świadomości, jak do kościoła. Często nie wiedzą o co chodzi, muszą uwierzyć, a niekoniecznie zrozumieć od razu. Wchodzi się do sali, która jest wypełniona ludźmi i z jednej strony ten lekki stres jest dobry, ale potem i muzyka, i poczęstunek powodują, że przełamuje się stopniowo ten dystans. Myślę, że w sztuce, we wszystkich dziedzinach chodzi o obraz, który jest często mądrzejszy od autora, przerasta go uniwersalnością. Jeśli jest dobry. Pamiętajmy jednak, że sztuka zdarza się bardzo rzadko. Nie wszystko co w galeriach znajdziemy nią jest – to jest jak święto. To zdarza się jak uczucie miłości w naszym życiu. W sztuce jest podobnie, zdarza się rzadko, ale się zdarza.

*W pracowni Piotra Lutyńskiego w Krakowie,
18 październik 2006 roku*



Obiekt bez tytułu, 2006

Katalog pozycja 14

Pomiędzy koniem a obrazem, 2005

Katalog pozycja 11

Biografia

Piotr Lutyński urodził się w 1962 roku w Tychach. Ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem (1982). Studia na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Dyplom w 1990 r.

Zajmuje się rzeźbą i malarstwem. Wykonuje obiekty, instalacje, *performance*, koncerty muzyczne.

Mieszka i pracuje w Krakowie.

Wystawy indywidualne

- 1985 Galeria Uniwersytetu Śląskiego, Cieszyn
- 1988 Galeria Uniwersytetu Śląskiego, Cieszyn
- 1993 *Malarstwo*, Galeria Zderzak, Kraków
Galeria Inny Śląsk, Tarnowskie Góry
Obiekty, Galeria 6, Gliwice
- 1994 *Kolumny*, Galeria Miejska, Wrocław
- 1995 Galeria Zderzak, Kraków
Galeria Kronika, Bytom
Historia Animalium, Galeria Krzysztofory, Kraków
- 1997 Galeria Foksal, Warszawa
Świetlani przewodnicy, Galeria Potocka, Kraków
- 1998 *Kamienie są twarde*, Galeria Starmach, Kraków
- 1999 *Rdzeń*, Galeria ON, Poznań (z Markiem Kozicą)
Rdzeń, Galeria Starmach, Kraków (z Markiem Kozicą)
- 2000 Galeria Wiktorii 12, Białystok (z Jerzym Wrońskim)
- 2001 *Ruchome obrazy*, Galeria R, Poznań
Ruchome obrazy, Galeria Inny Śląsk, Tarnowskie Góry
Rdzeń Obrazu, Galeria Sektor I, Katowice

- 2002 *Żywe obrazy*, Galeria Potocka, Kraków
- 2003 *Rdzeń Obrazu*, Bałtycka Galeria Sztuki, Ustka
Projekt ptasia kolumna, Bunkier Sztuki, Kraków
Pomiędzy koniem a obrazem, Alchemia, Kraków
- 2005 *Muzyka dla ryb*, Alchemia, Kraków
Muzyka dla ryb, Galeria Foksal, Warszawa
- 2006 *Narodziny*, Galeria Starmach, Kraków
Rdzeń obrazu, Galeria Muzalewska, Poznań

Wystawy zbiorowe

- 1991 Galeria Kronika, Bytom
- 1992 *Miejsca nie miejsca*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- 1994 *Pustynna burza*, BWA, Katowice
- 1995 *Wystawa sztuki współczesnej dla szanownej publiczności*, MN, Poznań
Spotkania krakowskie, BWA, Kraków
- 1997 *Klepsydra*, Ausstellung Englischen Garten, Berlin
Baltic Ikonopress 97, Zamek Piastów, Szczecin
Współczesna sztuka polska, Galeria u Dobrego Pasterza, Brno
I Międzynarodowe Spotkania Sztuki Współczesnej, BWA, Katowice
Prywatne przestrzenie, Galeria Kronika, Bytom
- 1998 *Wokół fotografii*, Galeria Kronika, Bytom
- 1999 *W kręgu Galerii Kronika*, Galeria Sektor I, Katowice
- 2000 *W kręgu Galerii Kronika*, Galeria Arsenał, Białystok
Rdzeń/Kern, Haus am Luetzowplatz, Studiogalerie, Berlin

- Rdzeń*, Galeria Zachęta, Warszawa (wspólnie z zespołem De Press)
- Rdzeń*, Galeria Inny Śląsk, Tarnowskie Góry
- 2001 *Prywatne przestrzenie*, Galeria Sektor I, Katowice
- 2002 *4 pokoje*, Bunkier Sztuki, Kraków
- Berliner*, Galeria Kronika, Bytom
- 2003 Galeria Sztuki Współczesnej, Pokaz III, Muzeum Górnośląskie, Bytom
- 2004 *Nowa Sztuka Polska*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Tallin, Wilno
- 2005 *Niosę przed sobą lustro*, Galeria Szara, Cieszyn
- Niosę przed sobą lustro*, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice
- Wesołych Świąt*, Galeria Arsenał, Białystok
- Kolekcja Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków
- 2006 *Kolekcja Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej*, Galeria MBWA, Olkusz

Wybrane koncerty

- 1999 Galeria ON, Poznań (*Rdzeń*) z Markiem Kozicą
- 1999 Galeria Starmach, Kraków (*Rdzeń*) z Markiem Kozicą
- 2000 Haus am Luetzowplatz, Studiogalerie, Berlin, (*Rdzeń*) z Markiem Kozicą i Wojciechem Jachymiakiem
- 2000 Galeria Zachęta, Warszawa (*Rdzeń*) z Markiem Kozicą, Wojciechem Jachymiakiem, Tytusem Wojnowiczem, pieśniarzami operowymi i zespołem De Press

- 2000 Galeria Wiktorii 12, Białystok, z Jerzym Wrońskim
- 2002 *4 pokoje*, Bunkier Sztuki, Kraków, koncert 10 zaprzyjaźnionych gości
- 2003 *Projekt ptasia kolumna*, Bunkier Sztuki, Kraków, z Tytusem Wojnowiczem i Bogdanem Mizerskim
- 2004 *Nowa Sztuka Polska*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Wilno, koncert 15-to osobowy
- 2005 *Muzyka dla ryb*, Alchemia, Kraków, z Marcinem Świetlickim, Grzegorzem Dyduchem, Cezarym Ostrowskim i Markiem Piotrowiczem
- 2006 *Muzyka dla myszek i mrówek*, Alchemia, Kraków (Czarne ciasteczka,) z Marcinem Świetlickim, Grzegorzem Dyduchem, Ziutem Gralakiem i Markiem Piotrowiczem

Prace w zbiorach

- Muzeum Narodowe w Krakowie
- Kolekcja Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie
- Kolekcja Galerii Foksal w Warszawie
- Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niepołomicach
- Kolekcja Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej
- Kolekcja Śląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Katowicach
- Galeria Kronika, Bytom
- kolekcje prywatne w kraju i zagranicą

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:

Piotr Lutyński, *Rdzeń obrazu*

prezentowanej w Galerii Muzalewska w Poznaniu,

grudzień 2006 - styczeń 2007

Copyrights © by Authors

Układ: Jacek Grześkowiak

Druk: perfekt, Poznań

Poznań, grudzień 2006 - styczeń 2007 roku

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ GRUDZIEŃ 2006-STYCZEŃ 2007