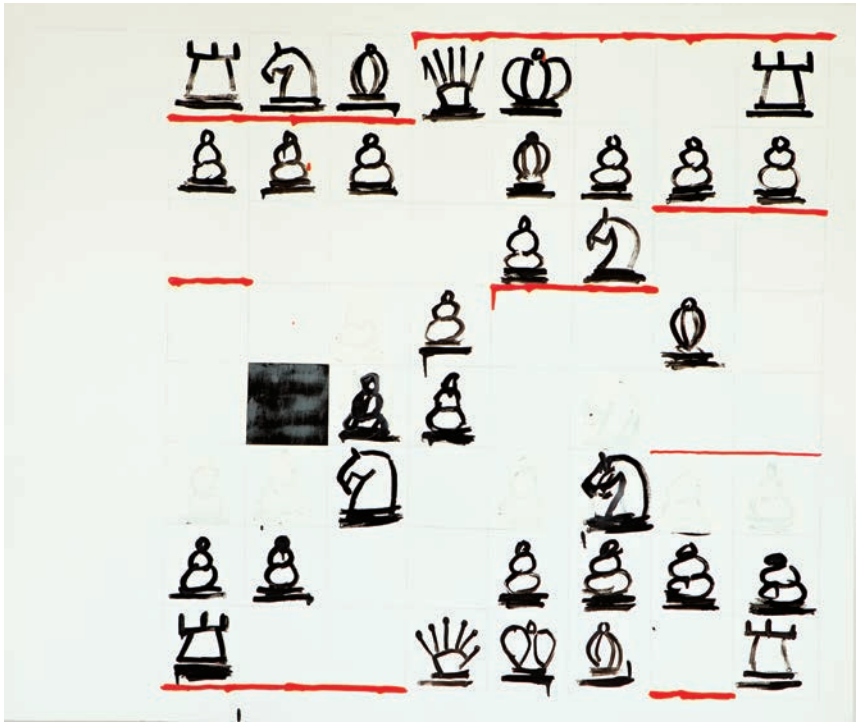
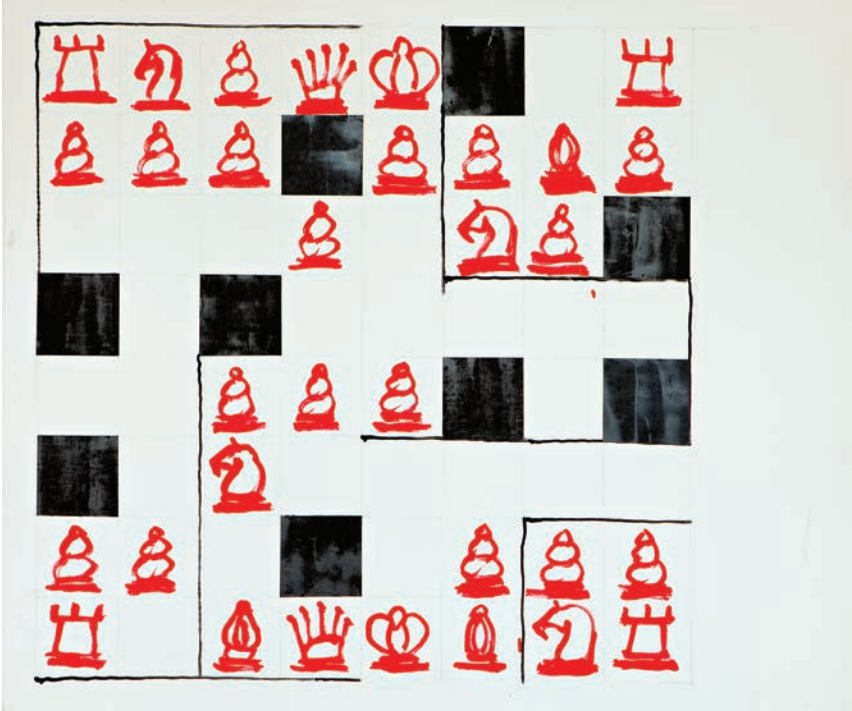


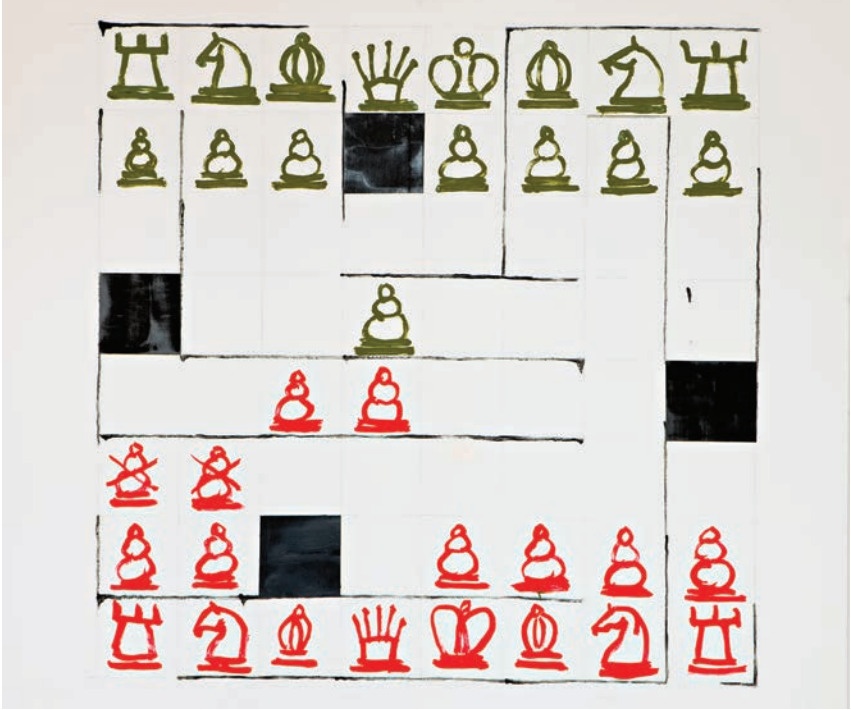
Włodzimierz Pawlak
Gry wojenne

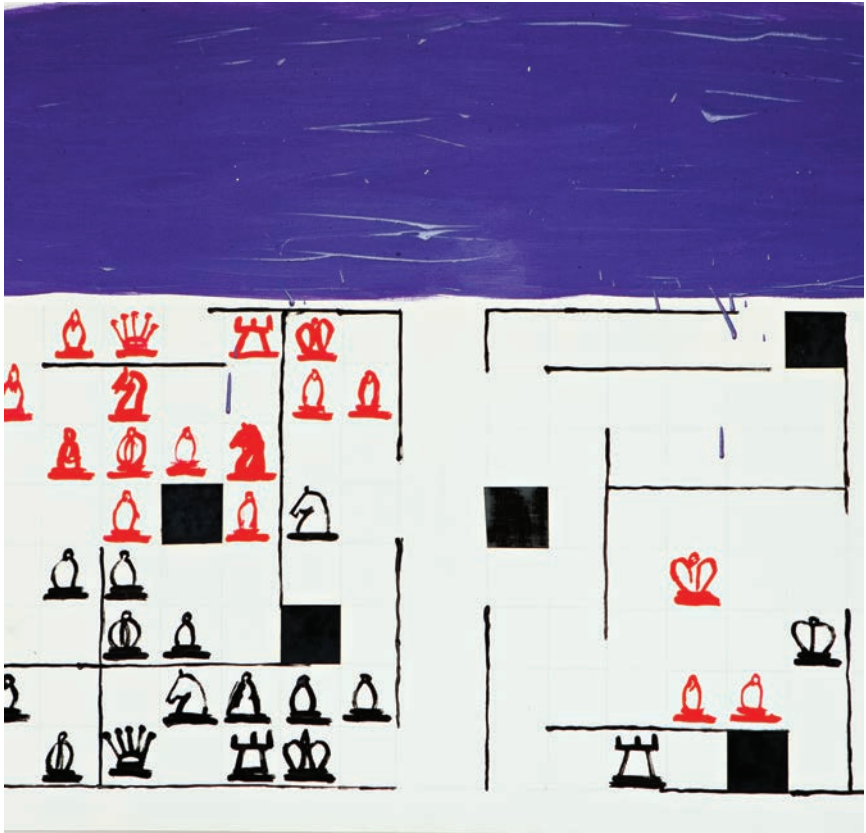
	1x	2x	3x	4x	5x	6x	7x	8x	9x	10x	11x	12x	13x	14x	15x	
1	1	t		À	Ş	À	Ǫ									
2	a	b	c		ă	ă	ř	â	ă	ç						
3	d	e		3	ë	ë	č	ę								
4	g	h	i	4	d	í	ê	î								
5	j	k	l	5												
6	m	n	o	ó	ö	ń	ó	ň	ô	ö						
7	p	q	r		7	ß										
8	t	u	v	8	ü	ú	û	ü								
9	w	x	y		9	Ÿ	č	ř	í							
0	[]	,		!	0	+	:	ž	√	u	.	;	-		
x	*	/	()	<	=	>	%								
x		#	@	\	&	§										

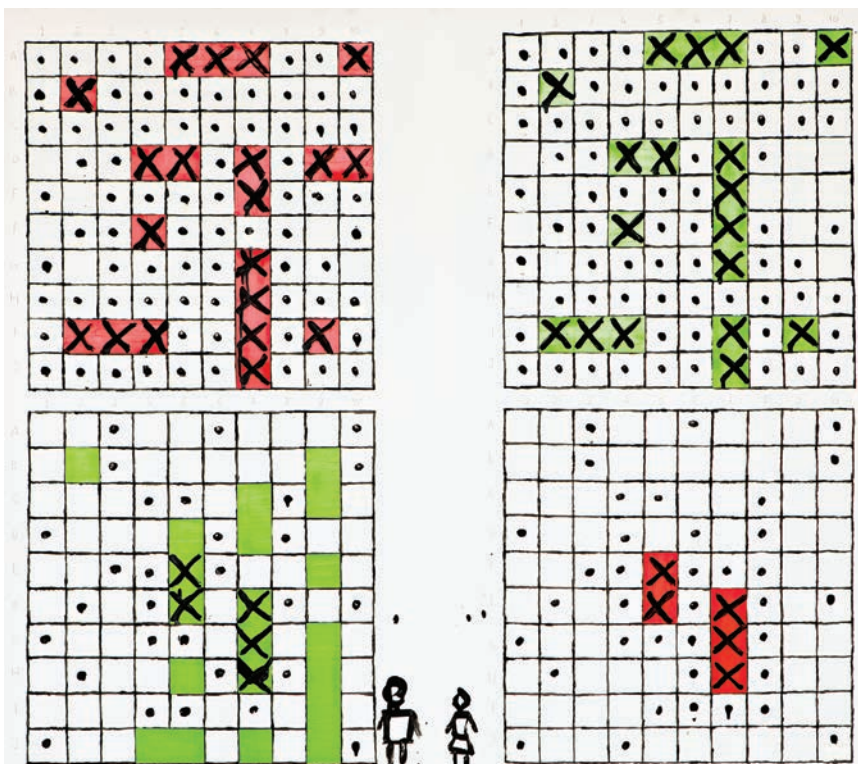




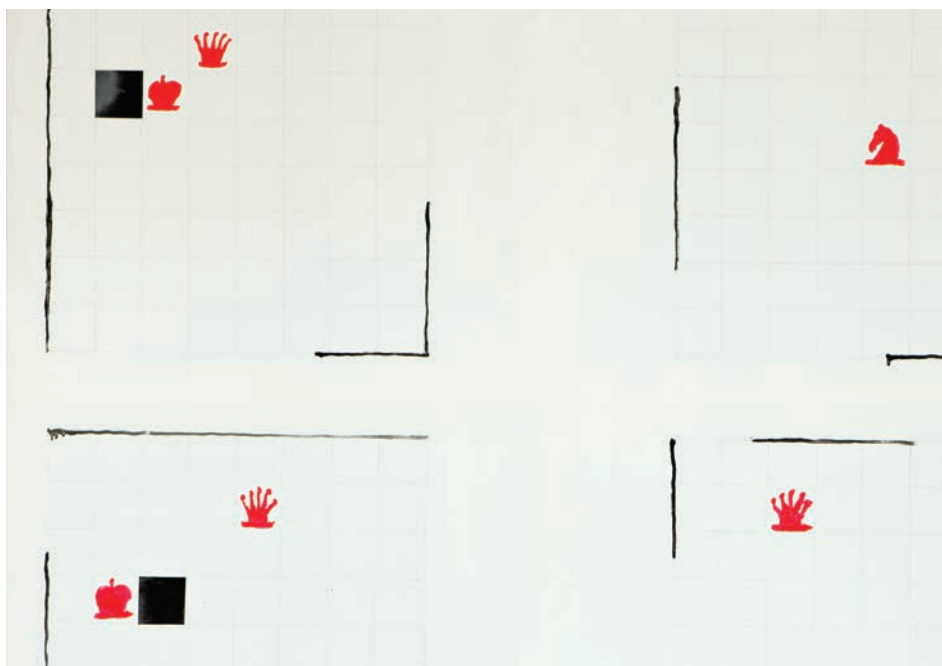
Katalog, pozycja 1d













Wystawione dzieła

1. *Gry wojenne, 2014*
cykl dziewięciu obrazów – a, b, c, d, e, f, g, h, i
olej, płótno, 110 cm x 130cm każdy
2. *Białe gry czarne, 2008*
drewno, plastik, 28 cm × 15 cm × 15 cm

Rozmowa: Jaromir Jedliński – Włodzimierz Pawlak, część A

Włodzimierz Pawlak: Czy punkty widzenia krytyka i artyści są zbieżne?

Jaromir Jedliński: Nie, i takie być nie powinny. Obowiązuje, a w każdym razie wedle mnie winien obowiązywać, podział ról. Ale skoro tak zaczynamy naszą rozmowę to uściślę. Ja właściwie nigdy nie byłem krytykiem. Byłem muzealnikiem (pracowałem w muzeum publicznym – Muzeum Sztuki w Łodzi), byłem organizatorem wystaw, współtwórcą kolekcji, redaktorem wydawnictw, prowadziłem publiczną galerię (Galerię Foksal w Warszawie), organizowałem wiele wystaw z wolnej stopy, pisałem zazwyczaj komentarze do wystaw, nie recenzje, prowadziłem rozmowy z artystami, byłem jeszcze też scenarzystą i współreżyserem filmów poświęconych artystom, sztuce, a teraz od lat już współdziałałem z prywatną galerią (Galeria Muzalewska w Poznaniu), aha, doradzałem też okazjonalnie kolekcjonerom. W tych wszystkich rolach, podobnie jak ma to miejsce u kogoś, kto wypełnia rolę krytyka sztuki, moje punkty widzenia nigdy nie były zbieżne z punktami widzenia artysty. Gdyby tak było, znaczyłoby to, że moglibyśmy zamienić się punktami siedzenia. Pomiędzy organizatorem wystaw, krytykiem, galerzystą, a artystą występuje – i to jest zdrowe – konflikt. Warto by był to jednak twórczy konflikt. Ja za jedno ze swych głównych zadań uznawałem zawsze (odkąd dojrzałem zawodowo) dogłębnie by nie była przekraczana linia graniczna pomiędzy rolą kustosa, kuratora, galerzysty, czy autora tekstów o sztuce, a rolą artysty. Kustosz z definicji strzeże, i ja tej granicy strzegłem, sam wystrzegając się również zaborczości. Strzegłem granicy, którą często pewien gatunek artystów przekracza usiłując wpływać na kształt wystawy, ekspozycji muzealnej, publikacji. Artysta ma ostatnie słowo w pracowni, kustosz ma ostatnie słowo w muzeum, kurator w przestrzeni wystawy, autor tekstu nad kartką papieru. Jest to kwestia kompetencji. I jest to kwestia odpowiedzialności.

Włodzimierz Pawlak: Czy można uniknąć błędu krytycznego?

Jaromir Jedliński: Błędą krytycznego w szerokim, filozoficznym sensie, nie można uniknąć. Gdy jednak myślimy o krytyce sztuki wspartej na równocześnie prowadzonym krytycznym namyśle nad samym naszym formułowaniem osądów, ominięcie błędu w ocenie wartości dzieła czy też w określeniu znaczenia artysty staje się osiągalne. Warto byśmy wyłożyli na początek swą hierarchię wartości. Zwracamy uwagę na to co proste i prawdziwe w dziele, zważamy na wiarygodność artysty. Ale to dopiero początek procesu. Nawet bowiem, gdybyśmy osiągnęli taki stan szczerego namysłu i oglądu oraz doszli do wniosku o bezwartościowości większej części tego co powszechnie chwalone, gdybyśmy chcieli zaś wskazać na zjawiska i postawy osobne jako na cenne, potrzebny do tego jest jeszcze jeden element. Jest nim odwaga. A zaraz za tym – za poważeniem się na odwagę i na kierowanie się hierarchią wartości – idzie zgoda na osamotnienie. Gdy odrzucimy towarzyskość (niegdyś ciekawie ten temat – w kwestii towarzyskości jako przyczyny słabości polskiej kultury – pisali w korespondencji Miłosz z Gombrowiczem; wykazali dowodnie wartość odosobnienia), gdy zatem staniemy obok głównego nurtu życia artystycznego, zyskujemy lepszy punkt oglądu spraw sztuki i okoliczności wokół-artystycznych. Tym samym podejmujemy przynajmniej próbę uniknięcia grubego błędu krytycznego. Paradoks polega na tym, że większa część przedstawicieli tzw. krytyki artystycznej, przeważająca większość zwolenników tzw. sztuki krytycznej pozostaje bezkrytyczna.

Włodzimierz Pawlak: Co to jest strach przed arcydziełem?

Jaromir Jedliński: Ja go nie podzielam. Oczekuję arcydzieła. Zdarzało się, że stawałem z arcydzielnością twarzą w twarz, zdarza się to raz za razem. Jednak ja nie jestem artystą, jestem świadkiem, uczestniczącym świadkiem procesów tworzenia w sztuce. Wyobrażam sobie, że – być może – artyści mogą odczuwać „strach przed arcydziełem” w znaczeniu lęku przed zamknięciem poszukiwań i odkryć, że – może – jest to równoznaczne z tym, co Kantor miał

na myśli, kiedy wypowiadał obawę przed „zneruchomieniem”, przed „muzealizacją” utożsamianą z mumifikacją. Ja wszakże bardziej obawiam się pseudo-sztuki, jałowych spekulacji na temat sztuki i tym podobnych symptomów zepsucia życia artystycznego. „Strach przed arcydziełem” może być objawem obsesji wykonywania pracy artystycznej, poczucia przymusu mozołu twórczego, czyli swoistego artystycznego pracoholizmu. Uważam, że wielkie dzieła powstają w sposób nie wykazujący męki i trudu (choć wiem, że męką i trudem cechuje się samo nasze istnienie, czy jesteśmy artystami, czy nie). Co więcej, nie uważam, że stworzenie arcydzieła jest nieszczęściem, wręcz przeciwnie, dążyłbym do tego by stworzyć arcydzieło i by robota została skończona. Tu nasuwać się mogą dalsze pytania co do ego, ścigania się z innymi i ścigania się z samym sobą. Moje pytania. Ale to ja jestem pytany...

Włodzimierz Pawlak: Jak rozumieć słowa Mieczysława Porębskiego odnośnie krytyków i artystów w ujęciu takiej oto metafory: ściana, okno, lustro: drzwi?

Jaromir Jedliński: Ściana – granica widzenia. Gdy na ścianie obraz, widzenie bezgraniczne (potencjalnie) otwiera się. Okno to zarówno wyglądanie na zewnątrz, jak i zagłądanie do środka. Lustro ma zajmujące miejsce w widzialności, odwraca kierunki widzenia, zamienia strony lewą na prawą, podwaja, a dwa lustra zwielokrotniają obraz w nieskończoność. Drzwi, cóż, jeden z angielskich kolegów-kuratorów powiadał, że nasza praca polega na tym, że przed niektórymi artystami otwieramy drzwi, przed wszystkimi pozostałymi je zamykamy. Ale drzwi, drzwi bezdomne, mogą same w sobie stać się dziełem; obiektem grywanym, jak u Kantora (w spektaklu „Wielopole, Wielopole”), obiektem muzealnym do statycznego oglądania, jak u Beuysa (drzwi z Poorhouse w Edynburgu przeniesione do muzeum w Mönchengladbach). Ściana, okno, lustro, drzwi – w iluż to obrazach pojawiają się te elementy. Też wszystkie naraz – a wespół jeszcze z grą krzyżujących się spojrzeń (z licznymi wyobrażonymi postaciami i obrazem na sztaludze widzianym od tyłu) – pojawiają się w obrazie „Las Meninas”

(„Panny dworskie”) Velázquez. To traktat malarski na temat widzenia, z genialnym użyciem wszystkich przywołanych w metaforze Porębskiego elementów ikonograficznych.

Włodzimierz Pawlak: Jak szeroki może być zakres niezrozumienia?

Jaromir Jedliński: Wiesław Borowski mówił kiedyś, cytuję z pamięci: „zafascynowało mnie to malarstwo, nie rozumiałem go, jak większości wartościowych rzeczy, z którymi zetknąłem się w życiu”. Zrozumienie nie jest warunkiem doznania. Malraux kiedyś powiedział, że nawet nie odczytane pismo jest wciąż komunikatem. Czasem czytamy książki naukowe, niewiele z nich rozumiejąc, ale wsłuchując się w wywody astrofizyków, na przykład, jak w muzykę. Zmysły i uczucia są rzeczą sztuki. Niezrozumienie rozumowe wręcz jest wskazane. Kiedy pracowałem (i obcowałem) dużo z obrazami Strzemińskiego, za każdym razem, gdy je wieszałem, gdy wpatrywałem się w *Kompozycje unistyczne*, w *Kompozycje architektoniczne*, dochodziłem do wniosku, że są one piękne, że oddziałują poza, może nawet wbrew, wyrozumowanemu programowi, jaki przy ich malowaniu formułował twórca unizmu. Tak, sztuka jest domeną zmysłów i uczuć, a jeszcze też intuicji, a wręcz instynktów. „Zakres niezrozumienia” więc może być szeroki, a odbiór i tak pozostawać może głęboki.

Włodzimierz Pawlak: Jaką widzi Pan różnicę i podobieństwo pomiędzy farbą, kolorem i barwą i jakie jest Pana rozumienie teorii formy?

Jaromir Jedliński: Farba jest materialna, kolor i barwa to wrażenia. Jedno z drugim się łączy ale nie jest nierozłączne. Namaluj tęczę, można powiedzieć, albo smugę światła na toni jeziora, na falującej skórze morza. Namaluj farbą na płótnie kolor źrenicy oka, można powiedzieć, potem oddaj to na fotografii, potem jeszcze w druku w reprodukcji. Malarz bardziej zмага się z farbą, ktoś taki jak ja z kolorem, barwą. Nieraz, gdy uczestniczyłem w procesie drukarskim, zabierałem oryginał malarski do drukarni by szukać wierności reprodukcji. Przed laty współorganizowałem zajęcia ze studentami w Cieszynie

angielskiego artysty, mojego przyjaciela, Michaela Kidnera. Zadał on adeptom sztuki proste zadanie, polecił namalowanie z pamięci na karcie papieru trawy. Wszyscy mieli te same farby, ten sam papier, przebywali w jednym pomieszczeniu (ale każdy w odrębnym „pokoju” swej czaszki, pamięci, zmysłów, jak się okazało); po wykonaniu ćwiczenia zawieszono na jednej ścianie wszystkie te malarskie wypracowania, odcieni zieleni było tyle ile arkuszy, a za oknami rozścielał się trawnik o jednolitej barwie. Tak więc farby używa się z uwzględnieniem filtra własnej wrażliwości kolorystycznej; barwa malowidła jest pochodną tych dwóch wymiarów widzenia kolorów. Co do mego rozumienia „teorii formy”, jak pyta Pan, przyznam, że niewiele nad tym się zastanawiam. Nie jestem, nigdy mnie to nie pociągało, nie rozumiałem właściwie takiego podejścia, teoretykiem sztuki. Podziwiam ludzi, którzy w jasny i wiarygodny sposób prowadzą takie rozważania, jak przywoływany często przez Pana Wiesław Juszcak. W swej książce *Zastona w rajskie ptaki*, pisze on: „Stwierdzaliśmy wielokrotnie, że forma jest celem ostatecznym, najwyższym celem sztuki. Dodajmy teraz, że sztuka jest jedną z dróg czy postaci poznania”. (*op. cit.*, s. 48). No tak, tu się zgadzam, że forma w sztuce to jedna z postaci poznania, szczególnego poznania – poprzez sztukę. Przeczuwam to ale to kwestie z domeny filozofii sztuki, która mnie do obcowania z jej dziełami nie jest potrzebna, ba, przeszkadza mi nawet w szczerości, bezpośredniości odbioru. Wierzę bowiem, że zmysły (ich doznania) i uczucia (ich przeżywanie) są rzeczą sztuki. Wrażliwość zmysłowa wyznacza moje pojmowanie formy, przekaz doznań i uczuć określa przesłanie dzieła, wedle mego pojmowania. Aha, Juszcak pisze jeszcze: „... odnosimy wrażenie, że wszystko dane jest nam tutaj wprost (tak jest zarówno u Mondriana, jak u Pollocka), że celem zabiegów, których utrwalone ślady obserwujemy, było poznanie i ujawnienie esencjalnych, prostych treści, lecz zarazem – zdając sobie sprawę z dokonywanego tu ‘przekładu czegoś’ na malarstwo – uświadamiamy sobie właśnie nieodwracalność tego przekładu”. (*op. cit.*, ss. 56/7). Nieco dalej Juszcak podsuwa następujący obraz owej

nieodwracalności: „Nasza codzienna percepcja, ‘zwyczajne’ odbieranie świata, pozaartystyczne reagowanie na płynące zeń bodźce, jest czymś podobnym do lustra, które po prostu świat ten odbija albo w którym odbija się ten świat. Artystyczną deformację (lub ‘de-formację’, czyli odkształcanie jej na użytek, dla ukazania formy) porównać można do ciosu, pod którym pęka gładka i jedna przedtem tafla zwierciadła. Stłuczonego lustra nigdy nie scalimy: będzie zawsze inaczej odzwierciedlało to, co znajdzie się przed nim”. (*op. cit.*, s. 63). Pana obrazy są takim ciosem. Są długą serią takich ciosów. Wszak był Pan bokserem...

Włodzimierz Pawlak: O poznawaniu dzieła malarskiego; czy podjąłby się Pan napisania eseju na temat *Dziennika numer 8*, ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi?

Jaromir Jedliński: Tak. Obraz ten kupiliśmy do kolekcji łódzkiego Muzeum w czasie, kiedy nim kierowałem, jakoś w pierwszej połowie lat 1990. Napisałbym taki esej dzisiaj zdecydowanie bardziej ochotczo niż niegdyś. Teraz bowiem wyżej cenię stawianie oko w oko z poszczególnym dziełem. Idę lub jadę specjalnie nieraz do jakiegoś muzeum by poobcować z jednym obrazem. Napisałem już kilka takich tekstów-prób wokół jednego dzieła, na przykład dwa eseje *Studium odosobnienia*, z których każdy poświęcony był jednemu rysunkowi Moniki Szwed. Pisałem inne bardzo krótkie teksty, powiedzmy mikro-eseje, poświęcone jednemu dziełu, teksty takie umieszczamy na rewersie kart pocztowych, jakie wydaje Galeria Muzalewska; może coś podobnego zrobimy i w przypadku którejś z Pańskich prac. Esaj na temat tego *Dziennika* (albo raczej teraz innego, chciałbym go bowiem mieć przed oczami w trakcie pisania) musiałby być – przypuszczam teraz, jeszcze się nie zabrałem, to dopiero przecucie – do pewnego stopnia muzyczny, rytmiczny, chyba improwizowany. Jego forma ukształtowałaby się spontanicznie w trakcie opatrywania i równoczesnego opisywania przez Pańskiego obrazu. Ten egzystencjalny obraz jest podzielony na wdechy i wydechy, na sekundy,

minuty, godziny, dni, tygodnie ale przy tym bardziej jest żywotny niż na przykład płótna Romana Opałki. Musiałbym z nim poobcować dłużej, spleść swoją egzystencję z tą zapisaną w obrazie-dzienniku... zobaczymy... Teraz moje do Pana pytanie. Czym jest ciągłość w sztuce, stałość, trwałość. Czy jest w Pana obrazach jakaś stała gdy spojrzeć na bardzo wczesne, dawne i dzisiaj malowane?

...

cdn.

w maju 2018 roku

Nota biograficzna

- Szkoła Muzyczna w Żyrardowie, akordeon, ½ zerówki, bez znajomości nut
- Szkoła podstawowa w Korytowie
- Zuch zastępowy. Harcerz. Skarbnik SKO
- Zasadnicza Szkoła Samochodowa, Grodzisk Mazowiecki, kurs kowalstwa
- Kurs rolnik-hodowca bydła
- Przewodniczący Klubu Starych Motocykli
- Technikum Samochodowe, Grodzisk Mazowiecki
- Harcerstwo drużynowe
- Teatr Poezji w Klubie Opty im. Leonida Teligi, Grodzisk Mazowiecki
- Stowarzyszenie Inżynierów i Mechaników Polskich
- Klub Bokserski w Żyrardowie
- Eksternistyczny egzamin z historii sztuki, udział w Olimpiadzie Wiedzy o Sztuce, półfinały
- ASP, Warszawa
- Współzałożyciel grupy Grappa
- Współredaktor pisma *Oj dobrze już*
- Współreaktywujący ZPAP (komisja skrutacyjna)
- Współorganizator Stowarzyszenia AICA – Sekcja Polska
- Współreaktywujący Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Zachęta
- Praca w Katedrze Ogólnoplastycznej Wzornictwa Przemysłowego ASP, Warszawa, od asystenta stażysty do doktora habilitowanego (zwolniony na skutek zmian strukturalnych)
- Nagrody: Grand Prix Festiwalu Malarskiego w Cagnes sur Mer, Nagrody Rektorskie w ASP, Warszawa, Medal imienny Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida, Nagroda imienia Jana Cybisa

Wydawca

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska i Fundacja im. Andrzeja Szewczyka

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań, Poland

tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718

e-mail: galeriamuzalewska@witryna.pl

www.galeriamuzalewska.pl

Publikacja towarzyszy wystawie

Włodzimierz Pawlak

Gry wojenne

Galeria Muzalewska, Poznań

grudzień 2018 – styczeń 2019

Copyrights © by Galeria Muzalewska and Authors

kurator: Jaromir Jedliński

zdjęcia: Zdzisław Orłowski

układ: Jacek Grześkowiak