

## **Maciej Mazurek: Malarz bardzo realnych onirycznych śnień**

Modzelewski „łapie” powidokowym kolorem nierealne, absurdalne sytuacje życiowe, sceny charakteryzujące się zaskakującą niezwykłością. Przedstawiane postaci są często ukazane w sytuacji niepewności, groźby upadku czy przewrócenia. Odbywa się to wszystko nieokreślonym geograficznie pejzażu, wszędzie i nigdzie – pisze Maciej Mazurek dla „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)zwykłych”.

Jarosław Modzelewski był współzałożycielem dzisiaj już legendarnej warszawskiej Grupy, z którą wystawiał w latach 1983–1992. Jest uważany za jedną z głównych postaci „ekspresji lat 80.”. Zdobył uznanie. Jest klasykiem. Stworzył silny, suwerenny, niemający punktów odniesienia własny malarski język.

Studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (ASP). W 1980 roku obronił dyplom z malarstwa w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, czołowego przedstawiciela polskiej abstrakcji. W polskiej sztuce niemożliwym stało się – po abstrakcjonście tej klasy co Gierowski – kontynuowanie drogi twórczej w obrębie abstrakcji. Pokusa wejścia w abstrakcję musi być silna u każdego nowoczesnego malarza po rewolucji w sztuce, dokonanej przez Kazimierza Malewicza. Albo inaczej: żaden malarz nowoczesny, chcąc pozostać w głównym nurcie sztuki, nie może się uchylić od wpływu rosyjskiego artysty, a szerzej –

od awangardy. Ciekawe jest to, że to artysta rosyjski, pracujący na obrzeżach zachodniej kultury, dokonuje tej nowoczesnej rewolucji w sztuce na początku XX wieku. Ostateczne definitywnie zerwanie z zasadą mimesis dokonuje się nie w Paryżu, ale w Leningradzie i w Witebsku.

### **Przeczytaj również: Dlaczego Jarosław Modzelewski fascynuje kolekcjonerów sztuki?**

Malarz i teoretyk Malewicz, twórca abstrakcji geometrycznej, tak pisał o suprematyzmie, którego to kierunku był kreatorem: „Suprematyzm to absolutna dominacja czystego uczucia w twórczej sztuce. To oderwanie się od reprezentacji rzeczywistości zewnętrznej”. Innymi słowy kryje się w suprematyzmie dążenie do absolutnego czystego artyzmu, koncentracja na prostych, podstawowych formach geometrycznych, jako nośnikach emocji i ekspresji, eliminacja wszelkich związków z rzeczywistością zewnętrzną, likwidacja odniesień do przedmiotów materialnych, swobodna kompozycja form na płaszczyźnie płótna. O tym, że ta tradycja była i jest bliska Modzelewskiemu, świadczy tajemniczy obraz Modzelewskiego „Strzemiński opłakuje śmierć Malewicza”. Strzemiński, autor Teorii widzenia, w tym obrazie występuje prawdopodobnie jako pośrednik między tradycją stworzoną przez Malewicza, a schowanym w cieniu autorem obrazu. W jednym z wywiadów Modzelewski wyznał, że Strzemiński przywiózł do Polski trochę mistycyzmu Malewicza. Być może ślady tego Malewiczowskiego mistycyzmu można znaleźć w tytule wystawy z roku 1987 w Muzeum Narodowym w Warszawie, który brzmiał „Radykalny realizm, abstrakcja konkretna”. Wystawa prezentowała młodą polską sztukę lat osiemdziesiątych. Głównym jej bohaterem byli malarze Gruppy. Dzisiaj po latach jest to wyraźnie widoczne. Realizm radykalny, jak się wydaje, to kontynuacja w tej ówczesnej młodej sztuce języka ich poprzedników,

czyli artystów Nowej Figuracji, z jej radykalną „realistyczną” wiwisekcją człowieczeństwa jako problemu. „Nowi dzicy”, czyli młodzi artyści zaczynający swoją karierę w latach osiemdziesiątych, w większości byli pod wpływem aury wytworzonej przez Francisca Bacona, z tym że dodali do niej sarkazm i groteskę. Malarze Gruppy, tacy jak Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, Marek Sobczyk, Paweł Kowalewski czy Włodzimierz Pawlak znakomicie potrafili wykorzystać w swojej „dzikiej” twórczości zdobycze nie tylko Nowej Figuracji, lecz także poetykę obrazów niemieckich neoekspresjonistów z „Neue Wilde”. Było to malarstwo publicystyczne, malarski komentarz do rozpadającego się świata systemu realnego socjalizmu. Świat widziany na opak, absurdalna rzeczywistość uchwycona przez sprawnych i elokwentnych artystów, którzy – jak dadaści – bawią się i grają z absurdalnością, zachwyceni swoją językową skutecznością w wymyślaniu kalamburów.

Modzelewski był inny. Na poziomie malarskiej publicystyki nie różnił się zasadniczo od swoich kolegów z Gruppy. Spoglądał jednak w innym kierunku, jeśli chodzi o formę twórczości. Malewicz i awangarda stały się podłożem jego sztuki w kwestiach formalnych – a forma jest wszystkim w sztuce. Abstrakcja konkretna dobrze charakteryzuje początek twórczości Modzelewskiego. Wyjaśnienie momentu genezy jest kluczowe, sama bowiem nazwa *abstrakcja konkretna* to oksymoron, a więc coś mistycznego, jak Bóg, który jest *coincidentia oppositorum*. Treść, czyli to, co zawsze było dla Modzelewskiego ważne, co możemy określić mianem duchowości albo „literatury”, miała wektor metafizyczny, ale z pewnością nie był to mistycyzm Malewicza. „Podpiwniczenie duszy” Modzelewskiego jest polskie. To romantyczna elegijność i melancholia oraz etyczna wrażliwość i empatia dla niedoskonałego bytu.

Można mieć wątpliwości czy w ogóle istnieje coś takiego jak *abstrakcja konkretna*. Wiadomo jednak, że malarstwo sięga tych przestrzeni i tych rewirów, do których nie docierają słowa. W 1983 roku Modzelewski w jednej z rozmów wyznał, charakteryzując początek swojej drogi twórczej i swoich kolegów: „zaczynamy w czasach, gdzie wszystko pływa w bajorze i wszystko wolno, bo jest bez znaczenia, dlatego chcemy coś wyraźnie i prosto nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy to tylko radocha z podglądniętych kałesonów wystających z nogawek”. Kałesony wystające z nogawek to fascynujący motyw, gdy ujmuje się go w kategoriach „abstrakcyjnej” gry płaszczyzn i kolorów kałesonów, butów i skarpetek. To temat otwierający przestrzeń surrealizmu, który w sztuce Modzelewskiego jak i jego kolegów jest odpowiedzią na uciążliwość pływania w bajorze rzeczywistości. Elementy surrealizmu, czyli zdolność uchwycenia w rzeczywistości widzialnej paradoksów i szaleństw świata ludzkiego jakby na opak, zostały w osobowości twórczej Modzelewskiego stopione w szlachetny amalagat twórczy, w którym znalazł się Kazimierz Malewicz. Jak się to mogło dokonać? Zwykle – jak zauważył w znakomitym dziele „Zakazany obraz” Alain Besançon – artysta surrealistyczny utrzymuje, że wizualizuje obrazy, których dostarczają mu niektóre stany psychiczne. Jednak, jego zdaniem, nie jest to prawda. Jeśli artysta jest malarzem, buduje obraz na podstawie elementów rzeczywistości, które poddaje deformacji albo wymyśla od podstaw formy zestawień bez związku z rzeczywistością widzialną. Usiłując oddać „tylną stronę”, podszewkę świata bez pośrednictwa przestrzeni, światła naturalnego przedmiotów, malarstwo surrealistyczne zaczyna dość szybko zbiegać się z malarstwem abstrakcyjnym. I to jest, jak mi się zdaje, właśnie przypadek Jarosława Modzelewskiego.

## **Przeczytaj również: Malarstwo Modzelewskiego w okresie PRL**

Światło w jego obrazach nie ma nic wspólnego ze światłem słonecznym. Jest to zwykle zawsze przytłumione światło sennego marzenia, światło „obsługujące” nierealne obrazy na onirycznej scenie. Modzelewski nieomylnie wybiera moment, kiedy kończy malowanie. Jego obrazy wydają się jakby niedokończone, zaledwie szkice z jakiejś rzeczywistości równoległej, może hadesowej? Zmiana medium z farb olejnych na temperę jest tu wymowna: mamy wrażenie, gdy z nimi obcujemy, że artysta na chwilę opuścił pracownię, za chwilę wróci i w naszej obecności będzie kontynuował malowanie. To poczucie nieokreślonego niedosytu przywiązuje widza do tych obrazów.

Obrazy Modzelewskiego, jak trafnie zauważył Jan Michalski, wywołują „elementy anamnezy, przypomnienia sobie czegoś, czego być może nie było”. Jak malarz buduje taką artystyczną projekcję? Kolor, jaki stosuje Modzelewski, jest powidokowy, zgaszony, jest to raczej światło duszy artysty niż światło słoneczne. Patrzy okiem architekta-suprematysty, szuka mocnej formy, redukuje bogactwo szczegółów. Maluje sytuacje egzystencjalne, w których jest to, co moglibyśmy nazwać „dziwnością istnienia”, jak choćby w obrazie „Niewidomy obsługujący centralkę telefoniczną”. Obraz staje się wizualizacją śnienia. Artysta ma zdolność odrzeczywistniania rzeczy. W „konkretną” mocną formę (odziedziczoną po Malewiczu), Modzelewski „łapie” powidokowym kolorem nierealne, absurdałne sytuacje życiowe, sceny charakteryzujące się zaskakującą niezwykłością. Przedstawiane postaci są często ukazane w sytuacji niepewności, groźby upadku czy przewrócenia. Odbywa się to wszystko nieokreślonym geograficznie pejzażu, wszędzie i nigdzie.

Zwraca też uwagę szczególna predylekcja Modzelewskiego do okien, drzwi, korytarzy i schodów, a więc patrzenia z dystansu na coś, co rozgrywa się przed naszymi oczami. Rama okienna wydaje się konkretna, ale to, co w niej widzimy już nie.

Im późniejsze obrazy artysty, tym mocniej zdaje się dochodzić do głosu – spod awangardowego sztafażu – plotyńska tradycja obrazu jako okna na transcendencję. Nierealność tego odrzeczywistnionego świata chce wybuchnąć realnością, obudzić się z onirycznego drżenia. Chcemy tę jaskinię opuścić, bo to nie jest malarstwo, które ma wprowadzać harmonię władz estetycznych. Raczej niepokoi. Bo malarz w mozolnym procesie pracuje nad odzyskaniem utraconej jasności widzenia. Być może pomaga nam: chwyta z powietrza naszych czasów, którym oddychamy, fluidy wirtualnej nierzeczywistości i zaprzęga tę wirtualno-senną nierzeczywistość złapaną w obraz, do procesu wychodzenia z trwania-w-niebycie.

*Maciej Mazurek*

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”  
[497]: Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)zwykłych**

Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory sztuki współczesnej

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---