

Jak się maluje wspomnienia. Rozmowa z Jarosławem Modzelewskim

Niezależnie od tego czy zaczynam pracę od razu, czy dopiero po chwili, impuls zawsze przychodzi z zewnątrz. Pochodzi „ze” świata. W „Obrazach z dzieciństwa” pochodzi z wewnątrz i wychodzi „do” świata – mówi Jarosław Modzelewski w rozmowie z Michałem Strachowskim.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Jak się maluje wspomnienia?

Jarosław Modzelewski: Dwoście. Jednocześnie jest to piękne i piekielnie trudne doświadczenie.

Trudne?

Tak, miałem poczucie, że stoję przed wielkim wyzwaniem. Wszystkie wspomnienia, szczególnie te z najwcześniejszych lat, są fragmentaryczne. Podam przykład. Obraz, którego nie ma na wystawie – *Plac Narutowicza*[1] – to zapis mojego pierwszego wspomnienia. Ale gdy próbowałem je przywołać, to zdałem sobie sprawę, że pamiętam tylko wybite szyby tramwaju, nic więcej. Tak samo z *Kopytami*, *wypadkiem w Ukcie*, we wspomnieniu zostały tylko srebrne podkowy błyskające przed oczami, reszta jest dosłyszana z opowieści rodziców. *Citroën* oparty jest na tym zapraszającym gościu. Poza tymi „błyskami” nie ma nic. Trudnością, o której mówiłem, było zbudowanie tych obrazów niejako „od początku”, znalezienie przestrzeni, w której się rozgrywały poszczególne wydarzenia wraz z przedmiotami, ale też ze światłem i barwą. Wszystko musiało być wymyślone. Samo wspomnienie dużo nie daje. Wiedziałem jednak, że muszę wrócić do tych obrazów z dzieciństwa. W każdym razie na pewno do tego pierwszego, który chodził za mną od bardzo dawna.

A ta druga, przyjemniejsza strona?

Szalona radość malowania, biorąca się z tego, że wspomnienie zaczęło się materializować.

Przeszłość mogła ponownie zaistnieć dzięki malarstwu?

Powiedziałbym raczej, że zamieniała się w fakt, czy też w „rzeczywistość malarską”. Za pomocą całej tej technicznej strony tworzenia obrazu, tzn. szukania i dobierania koloru, rozkładania farby na płótnie lub nawet poszczególnych pociągnięć pędzla, pozwalałem zmaterializować się czemuś, co w nieostrych zarysach tkwiło w mojej głowie. To było dla mnie zupełnie nowe, bo wychodzące z innego źródła, doświadczenie. Malując bowiem, zawsze opieram się na obserwacji. Niezależnie od tego czy zaczynam pracę od razu, czy dopiero po chwili, to impuls zawsze przychodzi z zewnątrz. Pochodzi „ze” świata. W *Obrazach z dzieciństwa* pochodzi z wewnątrz i wychodzi „do” świata.

A jednocześnie nie jest to surrealistyczna gra skojarzeń. Cykl jest zdumiewająco „realistyczny”, jeśli można użyć tego słowa...

I tak, i nie. Podczas pracy sięgałem po wcześniejsze szkice moich dzieci. A kiedy potrzebowałem konkretnych ujęć prosiłem je, aby mi pozowały. Weźmy na przykład *Groźne wiry, a wiosła krótkie*.

Niezwykle skomplikowane ujęcie.

Prawda? Nie da się czegoś takiego po prostu wymyśleć. Musiałem poprosić syna, aby mi pozował. I dopiero rysując go, znalazłem kompozycję, o którą mi chodziło. Tak samo w przypadku *Obojętności świata w Broku nad Bugiem* czy wypadku furmanki. Punktem wyjścia była opowieść, resztę trzeba było wymyśleć, nadać jej „realizmu”, jak pan to ujął.

Ale jednocześnie nie można rozpoznać postaci. Nie portretuje pan siebie ani swojego syna. Kim są postaci z obrazów?

Czy ja malowałem siebie? Raczej nie. Przynajmniej tak o tym nie myślałem. Nie próbowałem nawet przekształcić mojego syna w siebie z tamtych czasów. Wydawało się to zupełnie niepotrzebne. Oczywiście, wioślarze w *Groźnych wirach* są „jakby” moim synem. Następuje przeniesienie. Na podobnej zasadzie, dawni malarze sięgali po modeli, których mieli pod ręką. Patrząc na postać świętego Józefa, dajmy na to z *Ucieczki do Egiptu* Caravaggia, doskonale wiemy, że mamy do czynienia z przedstawieniem konkretnej osoby, która użycza wizerunku świętemu. Zarazem jest i nie jest świętym Józefem.

Co pan przez to rozumie?

Ujmę to w ten sposób: malowanie to tworzenie bariery.

Bariery?

Moim zadaniem jest powołać do życia pewien świat obrazu. To, kim jest postać i czy wygląda tak, jak wyglądała, ma znaczenie drugorzędne. Kolegę z *Dwóch Jarków grających na koloniach w karty własnej roboty* pamiętam jedynie mgliście. Spotkałem go przypadkiem po wielu latach i gdy o nim pomyślę, to widzę dorosłego człowieka, a nie tego Jarka, który grał ze mną w karty. Im rzecz dawniejsza, tym bardziej nieczytelna, ograniczona do pewnego wrażenia. W przypadku *Groźnych wirów* pamiętam ukąszenia gzów, zapach potu i strach. I na przekazaniu tego zmysłowego doświadczenia się skupiłem. Mówiąc o barierze, mam na myśli rozległą przestrzeń między moim wspomnieniem osoby, a tym kim jest na obrazie.



Rozmawiając o wspomnieniach i sposobach w jaki funkcjonują, nie można uciec od pytania o czas. W tekście zawartym w katalogu napisał pan: „Przemożne powroty [...] wspomnień [z dzieciństwa] zapewne pojawiły się u mnie z wiekiem. Większość danego [mi] czasu już minęła, próbuje się zapełnić to miejsce z lewej strony równania. Nie jest dla mnie jasne, dlaczego zdecydowałem się malować wspomnienia, są tylko moje i tylko mnie obchodzą. Jednak zamknięte w rzeczywistość obrazu stają się, mogą się stać, źródłem refleksji i możliwej przyjemności, jaką zazwyczaj daje obraz. Ta decyzja to przygoda i wyzwanie”. Przyjemność przyglądania się czyjemuś życiu splata się tu z przyjemnością kontaktu z dziełem sztuki, poniekąd jak u Prousta. Ale jaką rolę w tym „poszukiwaniu utraconego czasu” odgrywa sam proces malowania? Posługuje się pan tradycyjną, czasochłonną techniką, jaką jest tempera oraz pracuje w dużym formacie...

Zanim odpowiem na to ostatnie pytanie, wróćę do przytoczonego przez pana cytatu. Kwestia tego, czym jest dzieciństwo, pozostaje dla mnie wciąż żywa. Może nawet żywsza dziś niż kiedykolwiek wcześniej.

Czyli?

Wciąż intryguje mnie pytanie, jak to stało, że zacząłem robić to, co robię. Kiedy i gdzie ten pomysł się urodził, ukształtował i okrzepł? Jaka siła mną pokierowała? I mimo tylu lat poszukiwań, wciąż jest to dla mnie zagadką. Choćby dlatego, że wybór drogi życiowej był dość nietypowy...

W rodzinie nie było tradycji artystycznych?

Nie wśród najbliższych. Po latach dowiedziałem się, że jakaś ciotka coś malowała, ale nic więcej. Moi rodzice byli przedstawicielami średniej kadry techniczno-inteligenckiej, jak to mówiono w PRL-u. Oboje byli urzędnikami, nie mieli kontaktu ze światem sztuki. Rodzice podjęli decyzję, że muszę mieć „konkretny zawód” i posłali mnie do technikum elektronicznego.

Jak młody artysta odnalazł się w szkole technicznej?

Wtedy nie byłem jeszcze artystą. Może to pana zaskoczy, ale szkołę wspominam bardzo dobrze. To był dar losu.

Dar losu?

Miałem wspaniałych kolegów i jeszcze przedwojennych nauczycieli. Jeden z nich – przed 1939 rokiem specjalista od materiałoznawstwa – był w zespole konstruktorskim *Łosia*. Oczywiście edukacja techniczna jest bardzo wymagająca i spędziłem długie godziny nad zadaniami z matematyki czy fizyki. Do dziś pozostało mi zainteresowanie naukami ścisłymi, lecz na amatorskim poziomie.

Dlaczego nie poszedł pan na studia techniczne?

Nie miałem do tego talentu. Profesor od matematyki z mojego technikum miał taką metodę, że zadania rozwiązywało się na tablicy. Kiedy rozwiązane było poprawnie, mówił: „dobrze, ale nieudolnie”. To

miał być dowód na to, że umiejętności można wyćwiczyć, ale jeśli nie ma się „iskry”, to nic nie da. Wtedy podjąłem decyzję, że będę malował. Zacząłem od zajęć w Pałacu młodzieży.

Pamięta pan swój pierwszy obraz?

Nie tyle obraz, co fakt, że były to próby uchwycenia tego, co widziałem za oknem.

Malowanie stało się pasją?

Powiem więcej: wciągnęło mnie na tyle, że zdecydowałem się zdawać na ASP.

Jak rodzice przyjęli tę decyzję?

Zgodzili się, ale pod warunkiem, że będę też zdawać na SGPiS[2]. Wyszli z założenia, że na Akademię i tak się nie dostanę. Przygotowywałem się do obu egzaminów równocześnie, Jednak te na malarstwo były wcześniej...

No i dostał się pan na Akademię.

I to za pierwszym razem. Wydaje mi się, że tak to właśnie działa. Pewne rzeczy muszą się stać. Człowiek znikąd, taki jak ja, dostaje się bez koneksji i tradycji rodzinnych na renomowaną uczelnię artystyczną [śmiech].

Nie żałował pan, że nie zdawał na SGPiS?

Zapewne i tak bym się nie dostał [śmiech]. Kandydatów na jedno miejsce było o wiele więcej niż na ASP.

Jak wyglądała inicjacja w świat sztuki?

Muszę zacząć od tego, że miałem też szczęście do ludzi. Jeden z moich nauczycieli był, o ile można użyć tego słowa w takim kontekście, swoistym demiurgiem. Pokazał mi czym jest sztuka. Nie tylko sprawnością warsztatową, ale też złożonym procesem, czymś co „spływa z góry”. Dowiedziałem się, że jest to jakaś siła, która nas determinuje do tworzenia. To było bezcenne doświadczenie dla młodego człowieka, którym wtedy byłem.



Dzisiaj też tak się kształci na Akademii?

Mogę mówić jedynie za siebie. Kilkanaście lat temu, już jako wykładowca na ASP wpadłem na pomysł, żeby organizować trzydniowe warsztaty dla dyplomantów. Razem z moim asystentem jeździliśmy do Zakopanego, a dokładniej na Jaszczurówkę. Ten wyjazd miał studentów piątego roku przygotować nie tylko do pracy nad dyplomem, ale skłonić do szerszego spojrzenia na siebie samych i swoją profesję. Pierwszego dnia rozmawialiśmy o tym „skąd się wzięło” u mnie to, że maluję? Drugiego zastanawialiśmy się nad sztuką „na zewnątrz”, zarówno w odniesieniu do tego jakie są współczesne trendy, ale też w stosunku do

tego co ludzie myślą o malarstwie. A ostatni dzień poświęcony był refleksji nad tym, czym jest Akademia dla studentów. Co im dała? Co się tam zdarzyło? Było to dla nas wykładowców ważne, bo pozwalało dowiedzieć się co robimy dobrze, a co źle. I czy w ogóle nasza praca ma sens.

Jak wyglądały te spotkania?

Po prostu rozmawialiśmy.

Tylko tyle?

Tylko i aż tyle. Z tych niepozornych pytań rodziły się fascynujące dyskusje. I tu wracamy do głównego tematu naszej dyskusji, bo inspiracją do tych warsztatów było moje pytanie o pra-początki zainteresowania malarstwem, pytanie o dzieciństwo. Chciałem, aby ci młodzi ludzie wniknęli w siebie i poszukali odpowiedzi na to samo pytanie. Skąd pochodzi ta siła, która wciąż domaga się bym robił to, co robię? Przecież to nie tylko kwestia przeszłości. To co robię, kształtuje mnie w permanentny sposób. Dlaczego w taki a w taki to sposób mierzysz się ze światem tymi, a nie innymi narzędziami? W kocu moja praca wciąż jest ze mną. Inaczej mówiąc, moim zamiarem było zachęcić studentów, aby sięgając do źródeł, by przyglądali się fenomenowi kreacji. Ale działała to też w dwie strony. Pracując ze studentami, musiałem raz po raz wracać do tej kwestii.

Wróćmy do pytania o technikę. Czy owo wracanie do przeszłości, odzyskiwanie jej, jest również możliwe w samym procesie malarskim?

Jeśli chodzi o samo malowanie, to odpowiedź brzmi: nie. To jest fizycznie niemożliwe. Ten tzw. „moment warsztatu”, o którym często malarze mówią, to stan bezmyślności, instynktownego działania. W jakimś sensie jest to odruch.

Malarstwo to odruch?

Odruch zbudowany na doświadczeniu. Nie jest zupełnie „zwierzęcy”. Gdyby był zupełnie bezwiedny, nie poddany „kontrolom” doświadczenia, to to nie byłoby w ogóle ciekawy. Oczywiście w całym procesie malowania, oprócz rozmazywania farby na płótnie jest dużo zastanawiania się, przyglądania efektom pracy. Ale to odruchowi obraz zawdzięcza najwięcej. To nie jest po prostu kwestia wykonania konkretnego „zadania”. Przygotowując się do malowania, muszę precyzyjnie przemyśleć wiele rzeczy, od tego, ile i jakich farb będę potrzebować, po kompozycję, itd., bo pewne rzeczy są nie do powtórzenia.

Na przykład?

Jeżeli chcę uzyskać pewien rodzaj światła lub jakiś efekt kolorystyczny, to muszę położyć od razu określoną grubość farby. Jeśli położę za grubą warstwę, to grunt spod spodu nie będzie świecił i kolor nie będzie miał tej świetlistości, o którą mi chodzi. Zmiana będzie nieodwracalna.

Malowanie to nieustanne ryzyko. Ciągłe towarzyszy mi niepewność czy efekt rzeczywiście zagra, czy mi się uda go uzyskać, itd. Na obraz muszę być cały czas przygotowany. Niemniej mimo tych wszystkich przygotowań, które są we mnie, w samym akcie malowania, wydarzają się rzeczy, których nie sposób przewidzieć. Właściwie to na nich polega cała przyjemność tej roboty i to dzięki nim obraz zyskuje na jakości.

Przykładowo: kładę kolor, tak jak sobie zamierzyłem, cienką warstwą, ale to jak się on położy, w którą stronę pędzel będzie go prowadzić, to są rzeczy zupełnie nie do przewidzenia. Tak naprawdę zamyślony obraz „staje się” w trakcie aktu malowania, balansując między wiedzą i doświadczeniem a całkowitym przypadkiem.



Skąd pomysł na duży format? Może to efekt obcowania z fotografią, smartfonami, które służą nam za zewnętrzną pamięć, ale moim pierwszym skojarzeniem ze wspomnieniem jest coś niewielkiego, co da się zawrzeć w dłoni. A pańskie obrazy wspomnienia...

Monumentalizują? [śmiech]

Tak, monumentalizują. Nie można przejść obok nich obojętnie.

Te płótna nie są jeszcze takie duże, malowałem większe [śmiech]. Jeśli chodzi o format to ja od razu czułem, że to muszą być spore obrazy. Duża skala daje przedstawieniu inną dynamikę, inną energię. Ale niezależnie w jakiej skali się maluje, format nie jest kwestią przypadku, zawiera się w samym pomysle na obraz. Czasem zdarzają się różne wersje poszczególnych płócien, jak w przypadku *Wioślarza*, który jest wariacją na temat jednego motywu. Ale wracając do pańskiego pytania. Tak, chciałem zmonumentalizować moje wspomnienia.

Dlaczego?

Pewne pomysły wymagają dużego formatu, to się czuje. W tym cyklu było to ewidentne. Malowanie w większym formacie pozwala na większą swobodę, więcej się „malarsko” dzieje, więcej jest tych „malarskich przygód”, o których mówiłem wcześniej. Większe rozmiary sprawiają, że obraz daje więcej z tego, co „samo z siebie” generuje malarstwo. Czymś innym jest położenie plamy błękitu na formacie A4 czy A5, a czymś zupełnie innym na metrze kwadratowym. Nie chodzi tylko o ilość farby, ale także to jak się zachowuje. Na małej powierzchni plama działa inaczej niż na dużej. Inaczej też rozprawdza się kolor i samo rozprawdzanie go zmienia. Gdy pędzel zahacza o inny kolor i go rozmaże, to stworzy się jakiś nowy odcień, który zmienia „ducha” i przestrzeń obrazu, dodając nowe efekty i znaczenia. Inaczej mówiąc, w dużej skali można więcej znaleźć.

A technika? Malarstwo temperowe ma długą tradycję, ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieco...

Staroświeckie?

Powiedziałbym raczej niszowe, przynależne malarstwu ikonowemu lub konserwacji. Od Renesansu do XX w., to technika olejna święciła swoje tryumfy. A pan zdecydował się na temperę. Czy był to jakiś gest powrotu do tradycji, do czegoś „archaicznego”? A może chęć powrotu do techniki wymagającej czasu, zmuszającej do namysłu nad czasowością, procesem tworzenia?

Muszę pana rozczarować. Choć powodów było kilka, to miały prozaiczny charakter. Z temperą zetknąłem się dość wcześnie, przy okazji tworzenia wspólnych obrazów z Markiem Sobczykiem[3]. Gdzieś od początku lat 90. ubiegłego stulecia pracowaliśmy w tej technice. Tempera była niezwykle użyteczna, zwłaszcza w pracach wielkoformatowych. Malowaliśmy przeważnie gdzieś na wyjeździe. Płótna trzeba było zrolować, zawieść, a potem rozwinąć i znowu zwinąć. I tak kilka razy. Do dyspozycji mieliśmy tylko małego Fiata. Nie muszę tłumaczyć, że potrzebowaliśmy wytrzymałej i szybkoschnącej farby. Takie możliwości dawała jedynie tempera. A że Marek miał

doświadczenie w pracy z nią, przez wiele lat malował polichromie w kościele w Kostomłotach, to mnie jej nauczył. Jakiś czas potem nastąpiło włamanie do mojej pracowni, podczas którego skradziono mi duży zapas farb olejnych, które dopiero co kupiłem. A jako że wtedy dość cienko przędłem, to wiedziałem, że prędko ich nie odkupię.

Skradziono też obrazy?

Nie, to byli złodzieje-materialiści. Obrazów nie ruszyli, wynieśli wszystko poza nimi [śmiech]. Wtedy to postanowiłem malować temperą. Akurat udało mi się kupić bardzo dużo pigmentów na Akademii ze zlikwidowanej fabryczki farb olejnych. Były sprzedawane dosłownie za grosze. Kupiłem ze 40 kilogramów pigmentów, które zresztą mam do dzisiaj i których już chyba nie zużyję, to jest nie do wymalowania [śmiech]. To było osiem–dziesięć podstawowych kolorów. Ale to mnie uratowało. Zacząłem malować temperami. Bardzo mi się spodobała ta technika, bo w przeciwieństwie do olejnej, zaspokajała wszystkie moje potrzeby. To bardzo „bezpośrednia” technika.

Czyli?

Malowałem wtedy dosyć płasko, operując mocną i prostą formą. Tempera umożliwia mi takie operowanie kolorem, ale dawała też możliwości takie jak akwarela, gdzie kolory się przenikają, dając niezwykłą wprost świetlistość. Poza tym powierzchnia obrazu temperowego jest ze swojej natury matowa. A to z kolei jest nie do osiągnięcia ze względu na naturę malarstwa olejnego [śmiech]. Oczywiście trzeba zachowywać pewne rygory technologiczne. Tempery nie można kłaść w nieskończoność. Należy poczekać, aż trochę przeschnie zanim położy się kolejną warstwę, etc. Malując wspólne obrazy z Markiem Sobczykiem, poznawałem wszystkie właściwości tempery i tak mi się ona spodobała, że zabrała mnie bez reszty [śmiech].

Z tego co pan mówi, jeśli dobrze rozumiem, wynika, że bohaterami obrazu są nie tylko postacie, ale również kolor, technika i format.

Tak, oczywiście! Wszystko, co składa się na obraz, odgrywa rolę, ma swoje znaczenie. Sama tempera, to jak współpracuje z płótnem, jak kolory grają ze sobą i format – wszystko to jest ważne.

Czy to nie za duży ciężar do udźwignięcia dla malarstwa?

Co pan przez to rozumie?

Czasami zdaje mi się, że dla malarstwa, czy szerzej dla sztuki operującej tradycyjnymi technikami, nie wyrzekającej się figuracji, nie ma zbyt wiele miejsca w świecie przesyconym obrazami. Kto dziś ma nie tylko czas, ale przede wszystkim możliwość niespiesznego przyglądania się płótnu, tym wszystkim detalom, o których pan mówił wcześniej? Liczy się „efekt wow”, liczba „reakcji” i komentarzy, a terminy są zabójczo krótkie. Nie ma miejsca na intymne obcowanie z obrazem, zapoznawanie się z jego historią czy życiem autora...

Kiedy byłem studentem w pracowni profesora Gierowskiego[4], moi starsi koledzy z Grupy Pracownia Dziekanka odchodzili od malarstwa[5]. Stawiali na nowe media. Na zadania malarskie, które stawiał im Gierowski odpowiadali filmem i fotografią, przy pełnej aprobacie profesora zresztą. Wszystko to było podane w bardzo siermiężnej formie, bo w czasach PRL-u kamera czy aparat fotograficzny były dobrami rzadkimi. Ale nie to jest ważne, tylko pytanie o pozycję obrazu malarskiego. Wszyscy się nad tym zastanawiali. Gdy pracowaliśmy nad naszymi dyplomami, wciąż siebie pytaliśmy: czy obraz wciąż może udźwignąć zadanie przedstawiania rzeczywistości? Czy daje nam to, czego potrzebujemy? Czy nie wymagamy od malarstwa, od sztuki zbyt wiele? To były naprawdę

ważne pytania! Poczucie kryzysu obrazowania, to było doświadczenie pokoleniowe. Ale mam wrażenie, że ostatecznie malarstwo wyszło zwycięsko z tej potyczki. Postawiliśmy na dobrą kartę.

Mówi pan o Gruppie?

Tak. W Gruppie przerobiliśmy problem konceptualizmu[6]. Potraktowaliśmy serio zagadnienie konceptualizacji obrazu, co sprawiło, że nasze prace były zupełnie inne niż te, które proponowali przed nami abstrakcyjniści. Na to wszystko nakładała się kultura i polityka lat 80. Wszystko się razem kotłowało, a w rezultacie powstało malarstwo, które w swoim czasie odegrało ważną rolę, które coś znaczy. Okazało się, że stawiając na „anachroniczne” medium, które w opinii mainstreamu było na straconej pozycji, podjęliśmy dobrą decyzję, bo to w malarstwie pojawiły się nowe, mocne zjawiska. „Przewietrzyliśmy” scenę artystyczną [śmiech]. Po nas kontynuowali to ludzie z Grupy Ładnie[7]. Okazało się, że malarstwo to potężne narzędzie, że umowność obrazu, bariera między płótnem a rzeczywistością ma potężną siłę. Tworzyliśmy rzeczy wymagające, nie posługiwaliśmy się gotowymi przedmiotami[8], dystansowaliśmy się od dosłowności. I to przyniosło nam oraz malarstwu korzyść [śmiech].



Ale mimo odżegnywania się od malarstwa abstrakcyjnego pańskie obrazy wciąż balansują na jej granicy. Można je określić jako „realistyczne”, w bardzo szerokim rozumieniu tego słowa, ale nie są, dajmy na to, hiperrealistyczne[9]. A to ten drugi był popularny w czasach, gdy Gruppa zaczynała działalność.

I dalej jest! Wciąż są hiperrealiści. Sam niedawno pisałem recenzję habilitacyjną artyście z Łodzi, który tworzy w tym stylu. Hiperrealizm wciąż żyje! [Śmiech]. Ale wie pan, to jak się maluje, jest zależne od tego, kim się jest, jaki ma się charakter. Każdy malarz ma swoje preferencje co do techniki, formatu i stylistyki. Mnie pociąga upraszczanie i monumentalizowanie. Widziałem, że duży format działa, że jest mocny i może dać adekwatną odpowiedź dla konkretnej rzeczywistości np. politycznej. Jeszcze na studiach, bez oporu ze strony wykładowcy, przestałem rysować z modelu, a zacząłem wycinać figury w różnych ustawieniach nożyczkami. Zacząłem wchodzić w pewną sferę uproszczeń, pewnego uabstrakcyjniania, czyli odrzucania rzeczy niepotrzebnych. To z kolei nakładało się na sposób malowania i utwierdzał w poczuciu słuszności obranej stylistyki. Ale po pewnym czasie coś się zmieniło, wyeksploatowałem tę abstrakcyjną ścieżkę i nastąpił zwrot w moim malowaniu, na który następnie nałożyła się zmiana techniki, itd. Niemniej zostały kluczowe wartości, rdzeń poszukiwań formalnych. Oczywiście nie maluje się wciąż tego samego w taki sam sposób, przynajmniej, jeśli chodzi o mnie, lecz zawsze jest jakaś stała. Malarstwo ma swoją oś, wokół której się „dzieje”.

Wielokrotnie wspominał pan o rzeczywistości politycznej i społecznej PRL-u, do której odnosiła się Gruppa. Czy *Obrazy z dzieciństwa* są opowieściami o Historii, pisanej z wielkiej litery, zamkniętymi w historiach osobistych?

Nie myślałem o tym w ten sposób, ale można je tak interpretować. Jak wspomniałem na początku naszej rozmowy, pamiętam jedynie „błyski”, nawet nie zdarzenia czy ruch, tylko pojedyncze, zamazane obrazy. Aby odtworzyć tamten świat musiałem dowiedzieć się, jak wyglądał. Jakie jeździły wtedy tramwaje, a jakie furmanki... Cały ten PRL-owski sztafaż siłą rzeczy się przewijał, ale nie są to obrazy historyczne *sensu stricto* [śmiech]. Natomiast sama Historia, ta, jak

pan to ujął, pisana z wielkiej litery, zawsze była dla mnie ważna. Czasem była obecna bardzo silnie na mich płótnach. W latach 80. tworzyłem rzeczy wprost odnoszące się do historii Polski. W ogóle, to była ważna tematyka dla Gruppy. I wciąż pozostaje ważna, na pewno dla mnie, jakkolwiek nie stawiam sobie za cel tworzenie obrazów „historycznych”.

A może ten cykl to taka artystyczna *summa*?

Czyli?

Nie tylko „konieczna praca”, która wiąże przeszłość, terażniejszość i przyszłość w wymiarze jednostkowego życia, ale szerzej rozprawa malarza z malarstwem jako formą życia.

Może i tak. Trudno jest mi siebie wyobrazić poza malarstwem. W pełni zrosłem się z moim zawodem, który stał się powołaniem.

To się chyba nieczęsto zdarza?

Jest kilka takich działalności ludzkich, które mają w sobie to połączenie – powołanie, które jest zawodem. Na pewno jest tak w przypadku sztuki. To jest dar.

Dar?

Tak to rozumiem. Człowiek otrzymuje dar, który musi w sobie rozpoznać. Potem nad nim pracuje i oddaje go dalej [śmiech]. Tworzenie to pewnego rodzaju obowiązek, z którego muszę się wywiązać, więc to robię [śmiech].

Skąd pochodzi ten dar?

Z ducha. Dostaje się go i tyle [śmiech].

Komu oddał pan swój?

Jakkolwiek obrazu doświadcza się indywidualnie, w relacji malarz – płótno – widz, to trudno o sprecyzowanego adresata. Jednak pracując nad obrazem ma się poczucie, że z „drugiej strony” zawsze ktoś jest. To bardzo intymne i bardzo jednostkowe przeżycie. Tak chyba w ogóle jest ze sztuką, to rzecz rozgrywająca się między jakimś „ja” i jakimś „ty”. To poczucie wspólnoty, dzielenia się, niezwykle mnie wzmacnia. Myślę, że obdarowałem ludzi pewną przyjemnością [śmiech].

Przyjemnością?

Tak mówią ci, którzy oglądają moje obrazy [śmiech]. Mówią, że są dla nich ważne, że dużo im dały i to stanowi dla mnie największą wartość. Człowiek łapie się takich „nieskromnych” potwierdzeń własnej ważności, bo dają poczucie, że jednak w miarę przyzwoicie oddaje się to, co się dostało. [Śmiech]. Niemniej, jak mówiłem wcześniej, malarstwo to też zawód, sposób na zarabianie pieniędzy. Czasem się to udaje, a czasem nie. Nie wiem, jak wyglądałoby moje życie, gdybym porzucił malarstwo. Nie ma skali porównawczej. Moim zdaniem, nie da się zbudować takiego modelu. Mnie się udało jakoś utrzymać z malowania. Głównie, dlatego, że długo pracowałem na Akademii, co dawało mi pewne bezpieczeństwo socjalne. Ale to też nie jest warunek konieczny. Niektórzy z moich kolegów, mimo tego, że nie pracowali na uczelni, radzili sobie dobrze, inni pracujący na ASP nie radzili sobie wcale. [Śmiech].



Wielokrotnie wspominał pan o innych twórcach. Oglądanie obrazów innych jest ważne w pracy malarza?

Pyta pan o inspiracje?

Inspiracje, źródła odniesienia...

Zawsze jest coś takiego w dziełach innych artystów, co będzie pociągać. Oczywiście to są wszystko rzeczy zmienne w czasie. Co innego podoba mi się teraz, a co innego pociągało mnie w czasach studenckich. Zmieniają się też oczekiwania wobec sztuki, czego innego się w niej szuka. Odpowiadając na pytanie, trudno byłoby mi wskazać na konkretnego artystę czy nurt. Powiedziałbym raczej, że szukam czegoś co jest obecne w różnych miejscach i epokach, w sztuce minojskiej, średniowiecznej, u Goyi i u malarzy współczesnych. Powiem więcej, to nie muszą być tylko sztuki wizualne, ale też muzyka czy literatura... Muszę się jednak przyznać, że nieco „uodporniłem” się na zewnętrzne „wpływy” dzięki pracy ze studentami.

Czyli?

Każdy z tych młodych ludzi ma swój charakter, jakąś historię życia oraz powody, dla których zajmuje się sztuką. Musiałem służyć im pomocą w rozwijaniu ich własnej indywidualności twórczej, a czasem nawet stawać się takim jej „katalizatorem”. Wychodziłem z założenia, że uczenie to bardzo odpowiedzialna robota, popsuć kogoś jest bardzo łatwo.

Popsuć?

Źle pokierować. Mimowolnie zrobić komuś krzywdę z dobrych intencji. Staralem się więc pracować ostrożnie. Bardzo się przejmowałem rolą pedagoga. To był taki kamień, który się ciągle nosi na barkach. [Śmiech]. Kolejne, równoległe w stosunku do własnej pracy twórczej, zadanie. Nie było prosto zgrać to wszystko ze sobą. Cały czas miałem do czynienia z pracami innych, co wyrobiło we mnie pewien dystans do cudzej twórczości. Nabrałem odporności. Ale tak naprawdę człowieka tylko własne rzeczy obchodzą. [Śmiech]. Teraz umiem machnąć ręką na to wszystko. Bez tego nic by się nie dało zrobić.

Z Jarosławem Modzelewskim rozmawiał Michał Strachowski

Rozmowę spisał Antoni Pluta

Foto: Jacek Łagowski

Dowiedz się więcej o wystawie *Obrazy z dzieciństwa* w galerii aTak

[1] Rozmowa odbyła się 17 kwietnia 2021 w galerii aTAK, gdzie prace Jarosława Modzelewskiego prezentowane są na wystawie *Obrazy z dzieciństwa*. Płótno *Plac Narutowicza*, wystawiane obecnie w Instytucie Polskim w Düsseldorfie na wystawie *Jarosław Modzelewski. Obojętność świata*, reprodukowane jest w katalogu warszawskiej galerii.

[2] Obecnie Szkoła Główna Handlowa w Warszawie.

[3] Marek Sobczyk razem z Jarosławem Modzelewskim, Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Ryszardem Woźniakiem oraz Włodzimierzem Pawlakiem tworzyli w latach 80. XX wieku „Grupę”, nieformalną grupę artystyczną, której prace lokowały się w estetyce neoekspresjonizmu i postmodernizmu.

[4] Stefan Gierowski (ur. 1925 r.) – polski malarz abstrakcjonista z nurtu informel, skupiony na kolorze i jego możliwościach plastycznych.

[5] Grupa artystyczna założona w 1976 r. w Warszawie przez Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę, którzy byli wówczas studentami stołecznej ASP.

[6] Nurt w sztuce XX wieku skupiający się na samym procesie twórczym, który w skrajnych przejawach odrzucał samo pojęcie dzieła sztuki. Konceptualiści rozumieli sztukę jako ideę, a nie jako działanie mające na celu wytworzenie jakiegoś obiektu artystycznego.

[7] Nieformalna grupa artystyczna założona w Krakowie i działająca w latach 1996-2001. W jej skład wchodził Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski i Wilhelm Sasnal.

[8] Tzw. *ready-made* (fr. *objet trouvé*), obiekt nieartystyczny, któremu decyzją artysty nadaje się status dzieła sztuki przez umieszczenie w niezamierzonym pierwotnie kontekście.

[9] Hiperrealizm – kierunek w sztuce, który narodził się w połowie lat 60. XX w. Przedstawiciele tego ruchu starali się z drobiazgową precyzją oddać widzialną rzeczywistość, częstokroć opierając się na fotografii. Jego przedstawicielami byli m.in. Ewa Kuryluk, Łukasz Korolkiewicz, Gerhard Richter, Duane Hanson czy Chuck Close.

