

67/73



malarstwo
JERZEGO
WOLFFA

61/73

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

malarstwo
JERZEGO
WOLFFA

luty 1973

Warszawa „Zachęta”, pl. Małachowskiego 3

Zdjęcie na okładce:
ŚNIEŻNA ZIMA



JERZY WOLFF
Laski k/Warszawy

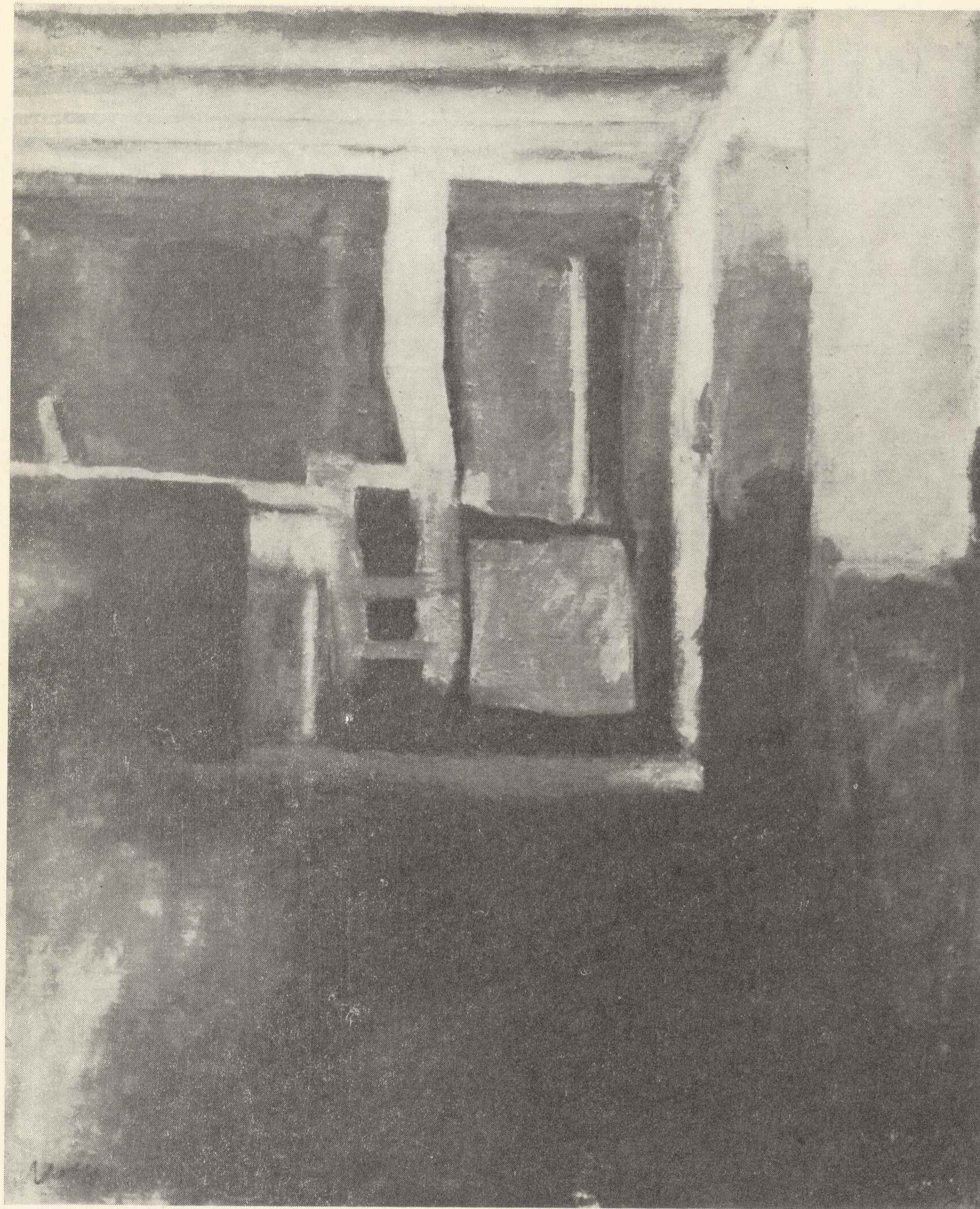
Ur. w 1902 r. w Pokrzywnicy woj. kieleckie. W latach 1920—1926 studiował malarstwo i grafikę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach prof. prof. I. Pieńkowskiego, F. Kowarskiego i J. Wojnarskiego. Po ukończeniu Akademii przebywa w Krakowie, pracuje samodzielnie uprawiając głównie techniki graficzne. W 1927 r. trzymiesięczny pobyt w Paryżu; w latach 1929—1933 stale przebywa w Paryżu gdzie uzupełnia swoją wiedzę malarską. W 1933 r. powraca do kraju przez Holandię. Od 1936 r. mieszka w Warszawie pracując w zakresie malarstwa, grafiki i publicystyki artystycznej (pisał m.in. w *Głosie Plastyków*). Udział w wystawach od 1933 r., m.in. Salony IPS w Warszawie i in. miastach; laureat Salonu Lubelskiego, 1939.

Okres wojny spędza na wsi w Sandomierskiem, w 1944 r. wyjeżdża do Lublina, następnie kilka miesięcy pracuje w Kozłowie jako inwentaryzator malarstwa. W latach 1945—1948 przebywa w Warszawie zajmując się malarstwem i publicystyką artystyczną.

Pełni funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego ZPAP w latach 1946—1948. Pierwsza wystawa indywidualna jego prac odbyła się w 1939 r. w Salonie IPS w Warszawie, następne: Warszawa Zachęta 1959, 1966, Białystok KMPiK 1971.

Udział w wystawach po wojnie, m.in.: Salon wiosenny, Warszawa 1946; II Ogólnopolski salon zimowy, Kraków 1947; III Ogólnopolski salon, Poznań 1948; Wystawa malarstwa w XV-lecie PRL, Warszawa 1961; Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w., Warszawa 1962; I, II, IV Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin 1962 — wyróżnienie, 1964, 1968; IV Ogólnopolska wystawa marynistyczna, Warszawa 1963; Wystawa malarstwa w XX-lecie PRL, Warszawa 1965; „Porównania”, Sopot 1965; XXX-lecie ZPAP w Lublinie, Lublin 1966; „Orientacje II”, Warszawa 1966; I, II Festiwal sztuk pięknych, Warszawa 1966, 1968; Wystawa plastyki „Milenium”, Radom 1966; Spotkania krakowskie, Kraków 1969; Wystawa „Kontrasty, kontynuacje i poszukiwania”, Warszawa 1970; Malarstwo w Polsce Ludowej, Warszawa 1970; 25 lat malarstwa polskiego, Poznań 1971. Udział w wystawach za granicą i międzynarodowych, m.in.: Wystawa prac młodych malarzy polskich, Praga 1946; Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej UNESCO, Paryż 1946; Wystawa prac współczesnych malarzy polskich, Karlowe Wary 1948; Wystawa prac współczesnych artystów polskich, Tel Awiw 1965; Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Teheran 1968; Warszawa we współczesnym malarstwie polskim, Budapeszt 1971; Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Montreal 1972.

Prace w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Szczecinie, Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, muzeów w Lublinie i Olsztynie, zbiorach instytucji państwowych i kolekcjach prywatnych.



1. WNETRZE STAJNI

W chwili gdy przystępuję do pisania wstępu do katalogu mojej malarskiej wystawy, nasuwa mi się oczywiście myśl naprzód o malarstwie w ogóle, a potem o tych wszystkich najróżniejszych odbiorcach, którym moje obrazy wyjdą jak gdyby naprzeciw. I którzy będą je sądzić. Którym one do gustu przypadną może, albo wcale — ni trochę.

Mówi się niekiedy, że dzisiejszy człowiek potrzeby sztuki nie odczuwa już niemal, różniąc się w tym względzie radykalnie od człowieka dawnego, który — jak wiemy — tworzył ją i odbierał od zarania, nawet nie dziejów, ale po prostu od chwili, kiedy w gatunkowym swoim rodzaju doszedł, człowiek ów, do stadium homo sapiens.

Mówi się, ale to nieprawda. A dowodzą tego tak tłumy przepływające przez pewne głośniejsze wystawy, jak powodzenie niektórych książek o sztuce — i dalej reprodukcje zawieszane po ścianach mieszkań ludzi, których nie stać na oryginały, jakie by im do gustu przypadły. Nawet te okropne nieraz oleodrukowe kwiaty czy pejzaże, nawet osławione „jelenie” świadczą o tym, że i człowiek dzisiejszy dalej potrzebę sztuki odczuwa. Potrzebę sztuki, to znaczy potrzebę pewnego rodzaju piękna.

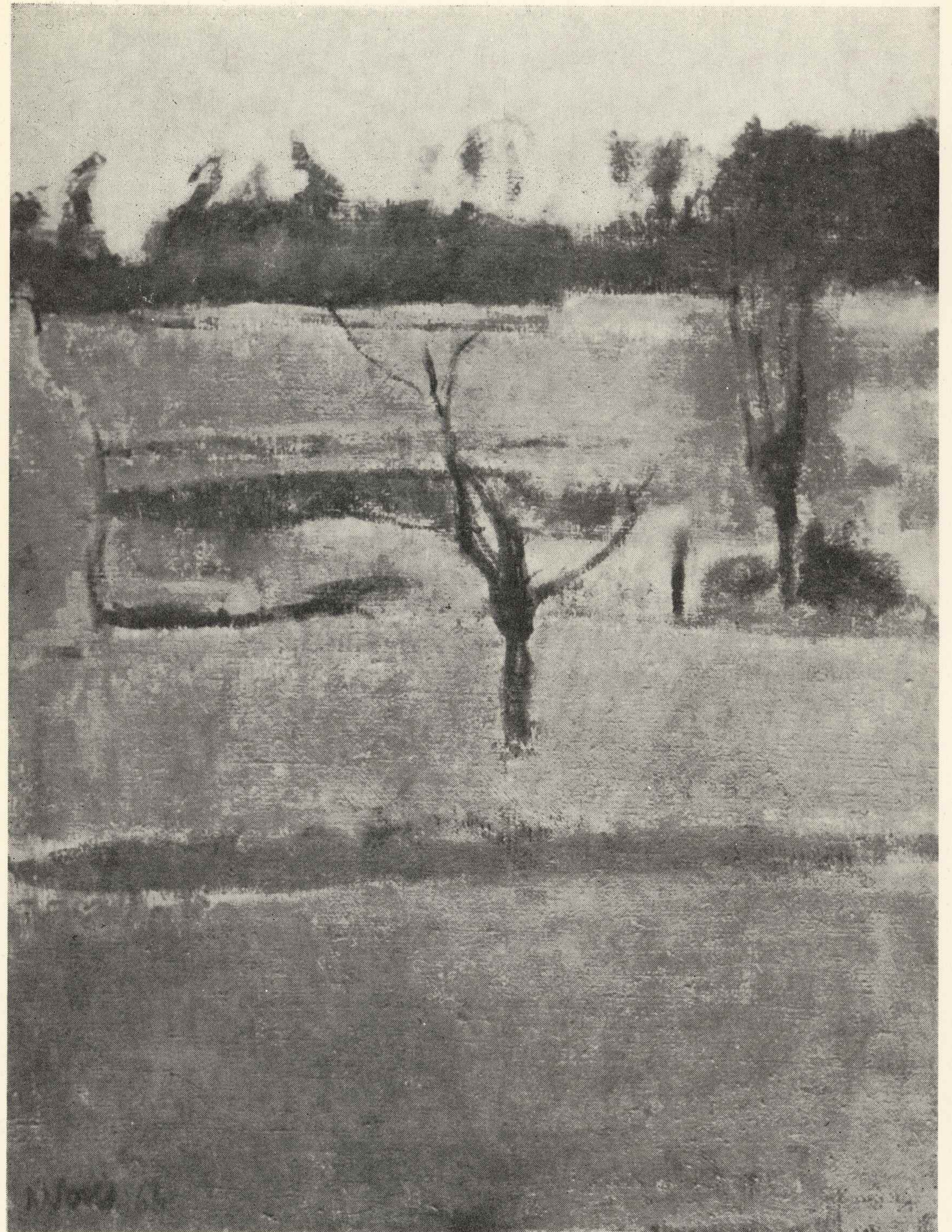
Potrzeba zaś piękna to bardzo szczytna tęsknota, skoro odbiorca sztuki wobec dzieła podniesiony bywa zachwytem. Tym oczywiście wyżej, z im wyższym pięknem w danej chwili mając do czynienia, obcuje. Tyle tylko, że plastyka to najtrudniejsza chyba do pojęcia ze wszystkich sztuk nazwanych pospolicie pięknymi. Trudniejsza wiele niż muzyka, niż literatura i niż sztuka sceniczna, z filmem oczywiście włącznie. Trudniejsza ze względu na zagadnienie, które nasuwa się wobec obrazu czy rzeźby, czy grafiki, na usta „wykwitając” pytaniem: co dana rzecz przedstawia? Pytaniem pierwszym, odruchowym nieomal, a pozbawionym równocześnie głębszego nieco sensu, bo to zupełnie podrzędne, co dany obraz, dajmy na to, przedstawia, wobec zagadnienia czym dany obraz *jest jako dzieło sztuki*. Ile piękna zawiera, co ma do dania w tej dziedzinie odbiorcy. Jaką jest okazją dla niego do zachwyty — i jakiego gatunkowo zachwyty.

Gdyż bywają zachwyty bardzo różnych gatunków. Są całkiem tanie, albo bardzo wysokie. Są takie, które dają nieskończenie wiele, i takie, które nie dają właściwie nic. Są obrazy Vermeera i są też — z drugiego żałostnego już końca — malowane na dywanikach jelenie.

Przyszedł mi teraz do głowy Vermeer i dlatego też, że urządziłem niedawno króciutki wypad do Drezna i że oglądałem tam jeden z jego najpiękniejszych obrazów, przedstawiający (jak się tu porozumieć inaczej?!) kobietę w otwartym oknie czytającą list pewno — z zieloną wspaniałą kotarą z prawej strony płótna. Dla tego jednego Vermeera choćby warto było do Drezna się udać, a byłoby warto i do Australii. Gdyby tam były Vermeery. Ale ich tam nie ma. Jest natomiast jeden w Nassau, na wyspach dalekich Bahama i jest sporo też w Stanach.

Vermeer ten bowiem stanowi z najzupełniejszą pewnością „pułap” artystyczny malarstwa i drezdeńskiej galerii, oczywiście, również w bardzo wielkie nazwiska wcale nie ubogiej. Są tam przecież: Rembrandty, Veronesy, Tycjany, jest Rafaela sławna „Madonna Sykstyńska”. Jest dalej Van Eyck, Poussin, sporo Włochów; są i Valasquesy — alem tych nie widział, bo drugie piętro w remoncie.

Jest w galerii tej więc skala porównania szeroka, a to zupełnie niezbędne, by właściwie ocenić wystawione przedmioty. Z tym, że to byłoby jeszcze nieco za mało — trzeba oprócz Drezna znać też inne galerie. I tu jeden jedyny Vermeer wychodzi zupełnie bez szwanku. I nie tylko bez szwanku — on w sercu odbiorcy króluje — zjawisko jak gdyby niezemskie. Jest lekcją poglądową malarstwa. Tego, jak ono naprawdę powinno by wyglądać, gdyby wszyscy pozostali malarze...



17. KWIECIEŃ

Jest pewnym wcieleniem niby ideału, doskonałością nieprześcignioną. Może niedościgłą...?

Jest lekcją również w tym względzie, że dając tak nieskończenie wiele w dziedzinie piękna, przedstawia zarazem niedużo. Po prostu bowiem kobietę, i to wcale nieładną, na tle ściany bielonej. Bo że również jedwabną kotarę, witraż i na stole owoce, czy to ważne wobec takich wydarzeń, jakie przedstawiają obok inne obrazy: Veronesa, Rembrandta, Tycjana, Rafaela, Rubensa? A mimo to one ani równać się często nie mogą z tematycznie skromniutkim, niedużym obrazem Vermeera.

Stąd tym bardziej żałośnie robiło mi się na duszy, kiedyś słysząc w tym Dreźnie magnetofonowy po galerii owej przewodnik, gdzie mowa była właściwie jedynie nieomal o treści literackiej wystawionych obrazów. Co z komentarza takiego mógł wynieść za pożytek odbiorca? Przecież każdy przytomny i tak sam wie, że płótno przedstawia kobietę i kotarę, i ścianę. A powinien by wiedzieć, że wartość jego tkwi w najzupełniej czym innym. W jego pięknie — i tyle.

I mógłby się utwierdzić poza tym w przekonaniu na czym ono — to piękno — w jakiś sposób polega. Piękno wyczuwalne — jedynie wyczuwalne, ale którego zasady można jednak określić w ludzkim naszym języku. I co uczyniono już nawet.

Gdyż w vermeerowskim tym płótnie co uderza najbardziej i na samym literalnie początku, to jedność, jaką ono stanowi. Ta jedność artystyczna, nic nie mająca wspólnego z materialną jakowąś jednością, wynikającą z faktu, że wszystkie elementy obrazu leżą tam na jednej, materialnej po prostu płaszczyźnie. Jedność oczywiście wyczuwalna jedynie, której zatem słowami dowodzić nie pokuszę się wcale — którą stwierdzę jedynie, bo mię ona tu uderzyła tak bardzo, jak w żadnym innym w tej galerii obrazie. I która nasunęła mi myśl, że Vermeer ten to najlepszy tamtejszy eksponat.

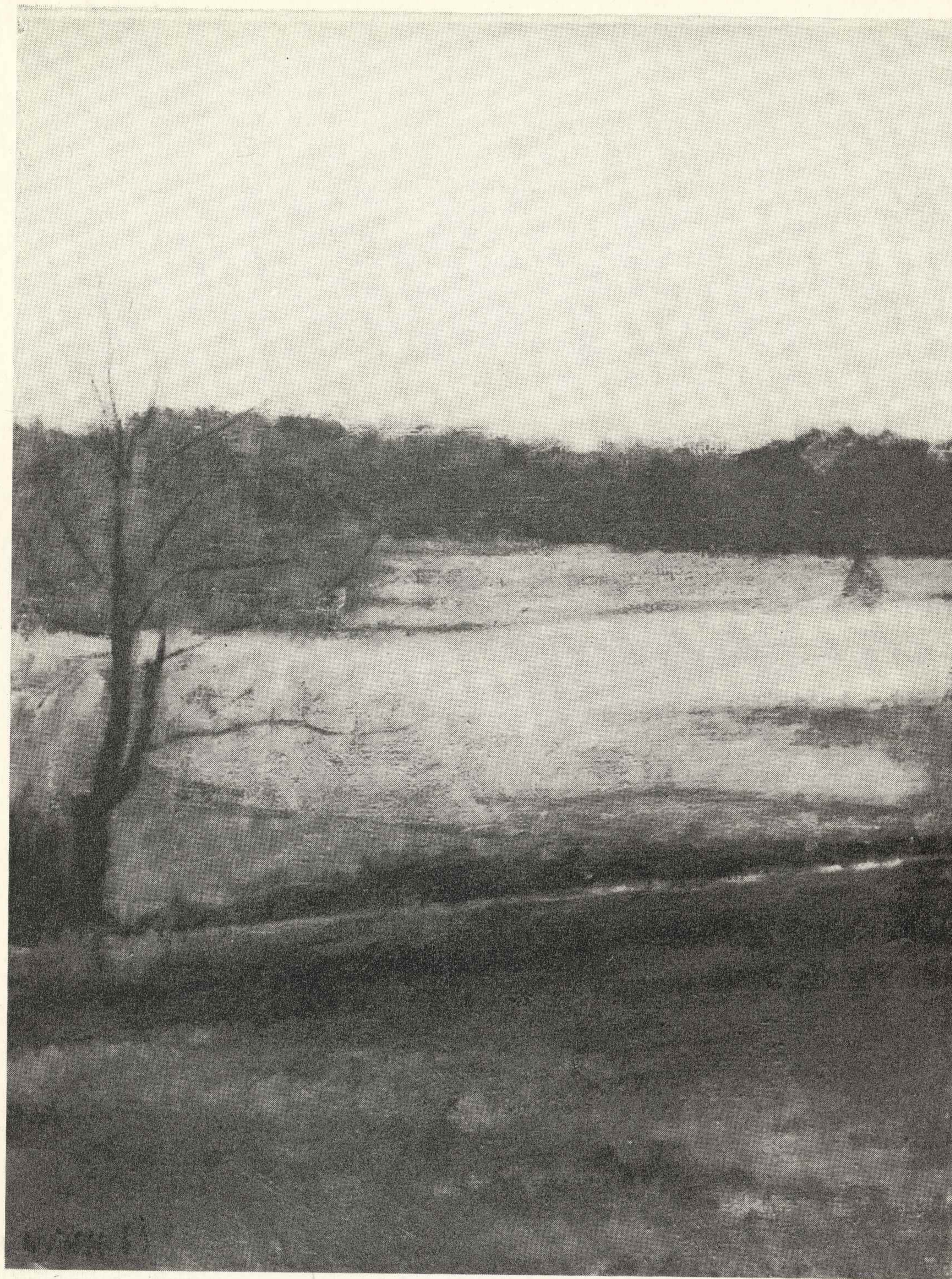
Bo skoro dzieło sztuki organizmem jest jakimś i to organizmem w pewien specyficzny sposób żywym, to musi ono być koniecznie jednością.

A ten Vermeer jest właśnie doskonałą jednością.

Dzięki innym dwóm cechom przysługującym prawdziwemu pięknu — proporcji i jasności układu, z proporcji właściwych wynikłej. Pierwsza bowiem jest kwestia proporcji, ona to się nasuwa zaraz na początku wobec płótna jak dotąd jeszcze „dziewiczego”. Trzeba je będzie podzielić i ten podział jakowś zadecyduje o dziele — o jego artystycznej postaci. Podzielić oczywiście na sposób odpowiedni, to znaczy we właściwych w danym wypadku proporcjach, i płaszczyznę obrazu, i wewnątrz również, na plany. Co się już właściwie dokonało uprzednio, wewnątrz, w twórczej wyobraźni artysty, gdzie jest miejsce na proces zasadniczy tworzenia — zasadniczy, pierwotny i decydujący w wielkiej mierze o wszystkim. Równie w pracy „z natury”, przed naturą, jak „z głowy”. „Motyw” bowiem należy w mierze całkiem jednakiej zobaczyć w sobie nasamprzód, okiem swoim wewnętrznym, nim przystąpisz do dzieła — jak i to, co w tobie narodziło się samo, jakby samo, że nie wiesz skąd rzecz cała się wzięła, gdy się bierzesz do pracy nad komponowaniem czegoś „z głowy”, li tylko.

Proporcje zaś dotyczyć będą waloru, arabeski i barwy, i zadecydują, jeśli będą właściwe, o tym czy rzecz dana stanie się tworem zamkniętym, to znaczy organizmem pewnym samoistnym. Gdy, przeciwnie — fałszywe sprawią, że nie zwiążesz, że otworzysz na ścieżaj, że nie stworzysz obrazu, choćbyś nawet używał farb do pracy i pędzli.

A kiedy już wszystko zostanie w proporcje właściwe ujęte, wtedy jasny stanie się układ, zrozumiała budowa całości, zrozumiała, bo jasna, i rzecz



31. SŁONECZNY LISTOPAD

jedność osiągnie — tę, która mnie tak bardzo radowała, w Dreźnie, gdy Vermeera oglądał.

Figuracja, abstrakcja — dwa terminy tak bardzo dziś znane, a tak bardzo wieloznaczne zarazem! Jakże bardzo bowiem nieprecyzyjne w swej treści! Abstrakcja — to proces odrzucania. Abstrahere — znaczy przecież oddalać, oddzielać, od czegoś coś odciągać. Abstrakcja więc to proces po prostu oczyszczania dzięki oddzielaniu od tego, co dla nas cenne, wszelkich tutaj niepotrzebnych dodatków.

Dla wszelkiej pracy artysty punktem wyjścia jest nieodmiennie widzenie — zjawisko jak najbardziej wewnętrzne. Musi on rzecz daną zobaczyć w sobie, koniecznie, na to, aby móc następnie realizować ją w kształcie całkowicie zewnętrznym. Aby mieć co realizować po prostu. Lecz widzenie to, jeżeli ma dla niego być podstawą tworzenia, musi nieodzownie produktem być pewnej specyficznej abstrakcji — czymś najprawdziwiej czystym, wolnym od tego wszystkiego, co nieprzydatne, i co wobec tego „nieczyste”.

Nie ma więc procesu tworzenia bez procesu abstrakcji. Stąd termin „sztuka abstrakcyjna” terminem jest w gruncie rzeczy raczej niewłaściwym. Skoro przezeń rozumieć należy taką sztukę jedynie, która nie przedstawia... przedmiotów jednoznacznie nazwalnych. Z tym, że coś jednak nieodzownie i zawsze przedstawia — realizację mianowicie widzenia. I za jej pośrednictwem samo również widzenie.

Stąd — jak widać — nie ma plastyki, i być nawet nie może, nieprzedstawiającej. Stąd też ona jest zawsze, nieodmiennie, zwierzeniem — i to bardzo intymnym. Skoro mówi o tym, co w nas — artystach — gdzieś tam w głębi się dzieje.

Nie o tym wcale, że kiedyś na puszystym dywanie stały sobie owoce i że ktoś tam list czytał na tle ściany bielonej, stojąc w oknie ozdobionym witrażem. A tuż obok wisiała kotara z zielonego jedwabiu. Ale, że to wszystko tak się kiedyś wspaniale pojawiło w widzeniu — tym wewnętrznym najbardziej — kogoś, kto się nam potem zwierzył z owego zachwyty wobec ściany bielonej i kobiety, i witrażu, i jabłek. I kotary zielonej. Sztuka zatem pochodzi z zachwyty bardziej nad tym co wewnątrz, niż co zewnątrz się dzieje i z przymusu pewnego podzielenia się owym zachwytem z innym obok człowiekiem. Jakże zatem boleśnie, gdy ktoś zachwyty odtrąci, nie chce słuchać mych zwierzeń! Po co wszystko to razem, kiedy nie ma zwierzyć się komu?!

Po co owo widzenie wewnętrzne, po co talent zarazem? Który nie jest czym innym, jak zdolnością po prostu wypowiedzenia tego, co widzimy wewnątrz i co — póki nie wypowiedziane — płodem jest niby jakowymś, domagającym się najgwałtowniej narodzin.

Stąd dwa kapitalne w życiu każdego artysty i naczelnne problemy — co mianowicie i jak? Co mam do powiedzenia i jakimi dysponuję środkami wypowiedzi — to jasne. Talent bowiem, nawet całkiem bezsprzeczny, nie musi służyć widzeniu, które by doń było w pełni adekwatne. Arcydzieło więc wtedy jedynie ma szansę narodzenia się, bytu, jeżeli i widzenie, i talent są jakości wysokiej, raczej bardzo wysokiej.

A wszystko to widać dokładnie — jak na dłoni po prostu — w tej galerii drezdeńskiej. (Bo mi jeszcze to Dreżno stale w myśli wciąż stoi, jak dotąd). Tę konieczną relację tak ścisłą widzenia i talentu.

Takie jasne to zda się wobec dzieła artysty, o którym wiemy skądinąd, że talentu mu całkiem nie brakło, że posiadał go niby w nadmiarze, a co tutaj nas wcale nie zachwyca tak bardzo, jakby wolno nam było sądzić z góry, nie widząc.

Veronese chociażby, o którego obrazach tamtejszych niepodobna nie



twierdzić, że wykonane zostały po mistrzowsku przeważnie, z kolosalnym talentem, które znamy i z Luwru, a jakie równocześnie nie budzą w nas entuzjazmu, ni trochę. Wciąż bowiem wobec nich wspominamy „Kana”, ciężko sobie wzdychając, że „to nie to”. Mistrzostwo bowiem polega tutaj na świetnym przedstawieniu przedmiotów: ludzkich twarzy, postawy, strojów bardzo bogatych, krajobrazu i nieba. One wszystkie „jak żywe” — tak by mogło się zdawać — a płótna owe zarazem zakolorowane raczej zdają się niby, niż namalowane. Nie rozśpiewane tak, jak by należało. Jak rozśpiewana jest „Kana”.

Nie rozśpiewałeś, jak należy, obrazu — najwidoczniej ci w duszy nie śpiewało widzenie. Jakże miałeś rozśpiewać „imago”, gdy wzór jakoś nie śpiewał?

Owo zaś „nie śpiewa”, „nie gra” — to jest wyrok surowy wobec tego, że obraz po to właśnie istnieje, aby śpiewał, grał przed moimi oczyma, moim oczom, w mych oczach. A nie po co innego.

Podobnie w tamtym Dreźnie się dzieje i z Rembrandtem, Rafaelem, Tycjanem.

Nawet „Grosz czynszowy” z całym swoim ogromnym pięknem partii niektórych tęsknie każe nam myśleć o „Złożeniu do grobu”, o ileż bardziej „całościowym”, wytrzymanym jednolicie w całości. Zespolonym i równym, zhierarchizowanym jak należy, dokładnie.

A tutejsze Rembrandty... One wszystkie sprawiają, że myśłami biegniemy z utęsknieniem ogromnym ku „Betsabee” — tej z Luwru — „Miłosiernemu Samarytaninowi”, portretowi brata i własnemu też, z białą chustą na głowie. I — w Amsterdamie i Hadze — ku „Rontowi nocnemu”, „Narzeczonej żydowskiej”, „Płaczącemu Saulowi”.

Jak „Madonna Sykstyńska” myśli moje zwracała ku „Baltazarowi Castiglione” z Luwru — podziw mój budzącemu niezmiennie.

Bo malarstwo jest po to, aby podziw budziło, zachwyty wielki, entuzjazm. Malarz zaś nie po to, by odtwarzać lecz by tworzyć prawdziwie. Widzenie bowiem wewnętrzne, jeśli bywa koniecznym punktem wyjścia i wzorem, to jedynie w tym sensie, w jakim wzorem jest causa zwana exemplaris, to znaczy przyczyna nazywana wzorcą. Nigdy się go wziąć nie da za model, by skopiować kropka w kropkę zjawisko, którym w sobie zobaczył. Skoro owo widzenie zawsze w jakiś tam sposób dotknięciu naszemu umyka. Jest w nim bowiem coś z marzeń przeżywanymi nocami — coś z ich ślicznej zwiewności, jakby braku precyzji... Choćby nawet się ono wydawało konkretne oraz trwało w nas długo — i latami całymi.

Jest więc realizacja materialna widzenia zawsze pełną twórczością. A obcowanie z widzeniem zawsze pewnym kontaktem z jakimś światem tajemnym. Gdzie on? — w nas. Ale skąd się w nas biorą owe wizje przeróżne? Czy w nas na świat przychodzą, czy skądś z zewnątrz, być może? Jeśli z zewnątrz, to z jakich tajemnych regionów?

Artysta, jeżeli odbiorcy się zwierza, to go tym samym wprowadza w świat swój jakiś wewnętrzny. A jeżeli jest wielkim artystą, to świat jego malarstwa jest nasamprzód prawdziwy — nie z przyczyny relacji oczywistej zgodności z tym, co zwiemy my — światem, światem naszym, zewnętrznym — ale z racji zgodności jego sztuki z prawami rządzącymi tą sztuką. Sztuką — pewnie — prawdziwą. Sztuką wielką, jeżeli sam artysta jest wielki. Świat prawdziwie grający i świat taki zarazem, w którym żyć by się dało, choć nie zawsze byś pragnął. W świat się przenieść Bruegla czy świat Boscha, czy Goyi. W te ich światy wystarczy nam zaglądać od zewnątrz, ale jakże zarazem zaglądać tam kusi, jak lubimy zaglądać...! Przed tym Goyą przystawać, by spoglądać wprost w oczy jego markizie de la Solana



45. KOMPOZYCJA TANECZNA

choćby — po to, aby w nich szukać tajemnicy — lecz jakiej? Tajemnicy jej duszy czy też może tajemnic szerszych, ogólnych? Czy w obrazach Poussina zakosztować nastroju bardzo dawnych lat ludzkich.

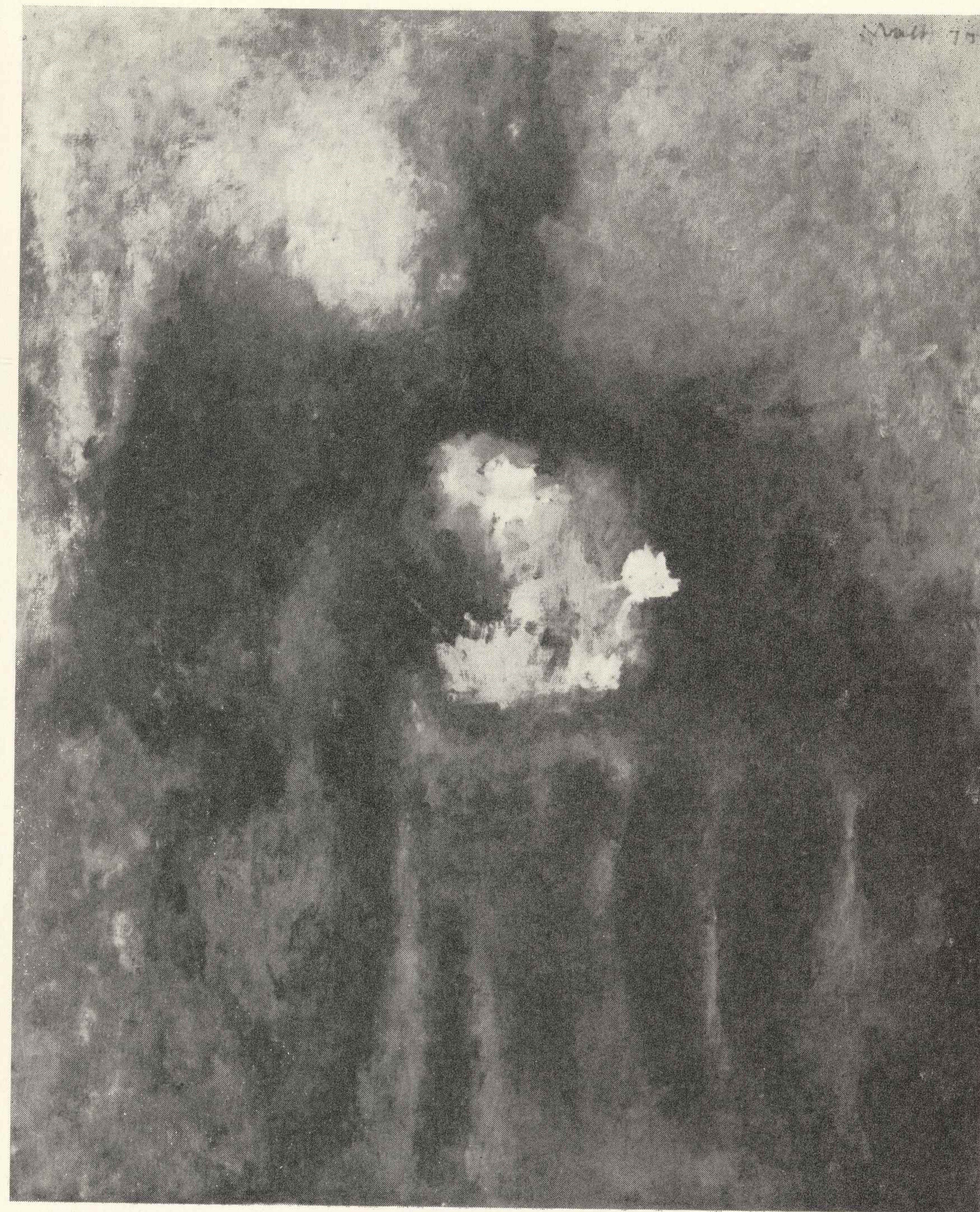
Albo wreszcie w płóciach Vermeera z tym się zetknąć, co zda się, rzekłbyś, całkiem zwyczajne: z białą ścianą, z dywanem, oknem na pół otwartym, w które witraż wprawiono. Poobcować z przedmiotem niby zwykłym, codziennym, przemienionym zarazem tak wyraźnie, tak bardzo, że ci ściana się wyda czymś jak gdyby duchowym, tak wyraźnie, tak jasno, że zamilkiesz i będziesz długo patrzył i patrzył, oczom własnym nie wierząc.

A gdy wreszcie odejdiesz, twoje serce przepęłniać będzie wdzięczność dla mistrza, mistrza ściany bielonej, za doznanie, którego nie zapomnisz, przenigdy.





50. KOMPOZYCJA ŻÓŁTA



52. PAPIEROWE KWIATY

Au moment où je me mets à écrire l'introduction au catalogue de ma propre exposition de peinture, il me vient d'abord à l'esprit des réflexions sur la peinture elle-même, puis je pense à tous ces destinataires auxquels mes tableaux „feront des avances” et qui jugeront mes oeuvres, les accepteront peut-être ou les refuseront.

On dit parfois que l'homme contemporain ne sent presque plus le besoin de l'art, et on lui oppose l'homme ancien qui — comme on le sait — créait l'art et en jouissait non pas seulement depuis l'origine de l'histoire mais dès le moment où son évolution a atteint le stade de homo sapiens.

On le dit, mais ce n'est pas vrai. La preuve? Ce sont les foules qui passent lors de certaines expositions notables, c'est le succès de certains livres traitant de l'art, ce sont les reproductions ornant les maisons des gens qui ne peuvent se payer l'original qui leur a plu. Même ces horribles chromolithographies avec des fleurs ou paysages, même ces fameux navets représentant des cerfs témoignent de ce que l'homme d'aujourd'hui continue à sentir le besoin de l'art. Le besoin de l'art, c'est-à-dire la nécessité d'une certaine catégorie de beauté.

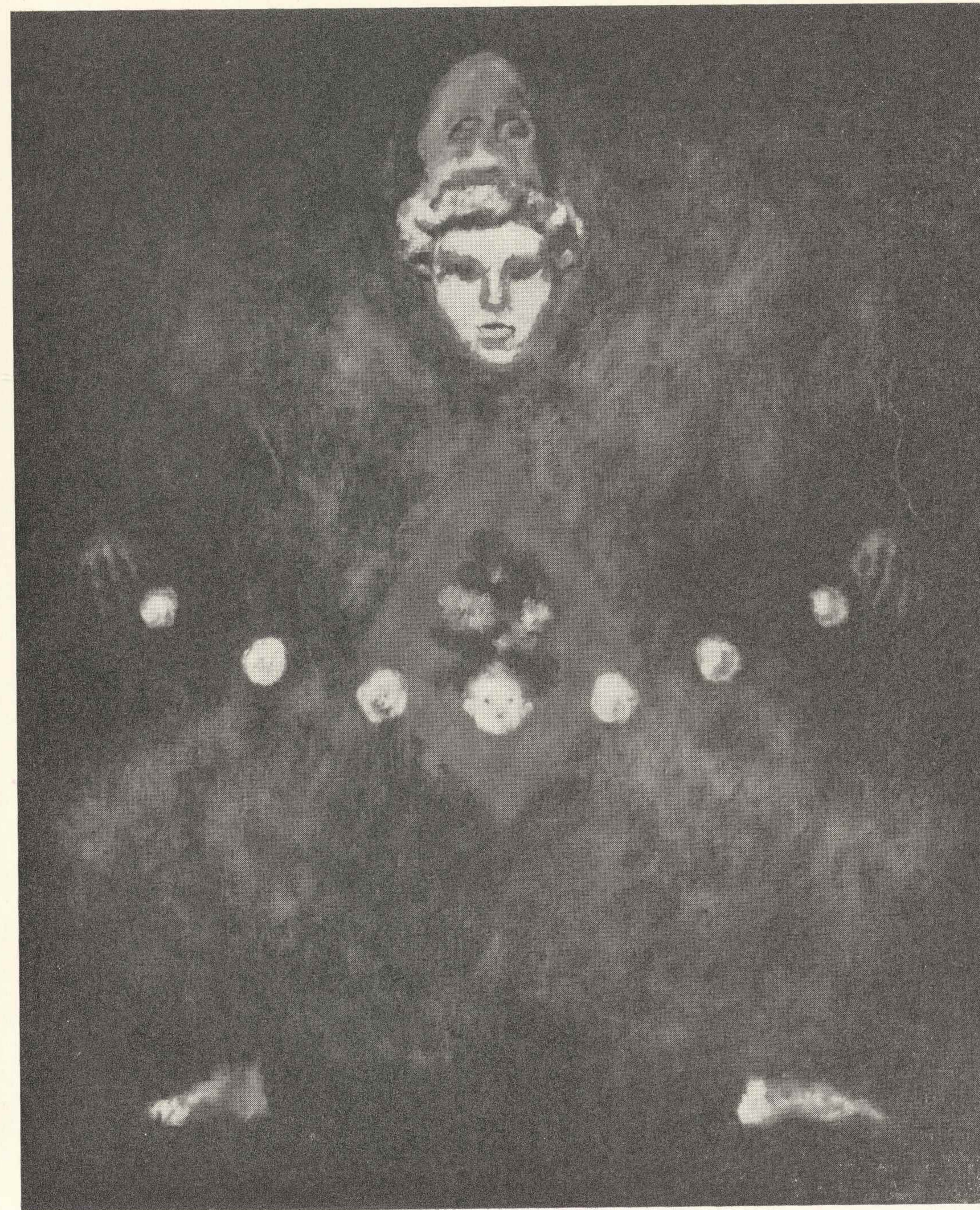
Or la nécessité du beau est un désir sublime puisque le spectateur devient ravi en face d'une oeuvre. Et ce ravissement est d'autant plus intense que le beau avec lequel il communique est de nature plus élevée. Mais il faut tenir compte du fait que les arts plastiques sont les plus difficiles à saisir parmi les disciplines appelées communément beaux-arts. Beaucoup plus difficiles que la musique, la littérature et l'art scénique, y compris la cinématographie.

Plus difficile à cause de la question qu'on se pose devant un tableau, une sculpture, une gravure: que représente cette chose? C'est la première question, quasi instinctive, et dépourvue en même temps d'une signification approfondie car ce qu'un tableau, par exemple, représente est absolument subordonnée à la question ce qu'un tableau est en tant qu'oeuvre d'art. Quelle est sa beauté? Que peut-il transmettre dans ce domaine au destinataire? Est-il pour lui une occasion qui fera éclater son admiration? Et quelle sorte d'admiration?

Il y a des admirations de toutes espèces. Il y en a à bon marché et il y en a à un prix très élevé. Il y en a qui donnent infiniment beaucoup et il y en a qui ne donnent pratiquement rien. Il existe des tableaux de Vermeer, et à l'autre bout, on trouve des chroûtes peintes sur des moquettes. Et si je pense maintenant à Vermeer, c'est parce que j'ai fait récemment une brève excursion à Dresde et que j'ai vu là un de ses plus beaux tableaux, représentant (comment me ferai-je comprendre autrement?) une femme devant une fenêtre ouverte lisant probablement une lettre — avec un magnifique rideau vert à droite de la toile. Pour ce seul Vermeer, cela valait la peine d'aller à Dresde, et cela aurait valu la peine d'aller jusqu'en Australie s'il y avait là des Vermeer. Mais il n'y en a pas. On en trouve par contre un à Nassau dans les îles lointaines de Bahama et un bon nombre se trouvent aux États-Unis.

Ce Vermeer a atteint certainement le „plafond” de la peinture artistique et évidemment aussi de cette galerie de Dresde quoiqu'elle ne soit pas du tout pauvre en noms très célèbres. On y voit des Rembrandt, des Véronèse, des Titien, il y a également la „Madone Sixtine” de Raphaël. Et plus loin un Van Eyck, un Poussin et beaucoup d'oeuvres d'Italiens; il y a aussi des Vélasquez — mais je ne les ai pas vu car on remettait à neuf le second étage.

On peut donc, dans cette galerie, faire des comparaisons à une vaste échelle et c'est indispensable si l'on veut apprécier convenablement les objets exposés. Il serait bon en outre de connaître d'autres galeries car



56. TANIEC OGNIA

la connaissance de celle de Dresde uniquement pourrait s'avérer insuffisante. Et que constate-t-on? Seul, l'unique Vermeer en sort sans faille et de plus, il s'empare du coeur du spectateur — phénomène supraterrrestre, dirait-on.

Ce Vermeer, c'est une leçon de choses pour la peinture, une leçon de ce que la peinture aurait dû être si tous les autres peintres...

Il constitue une certaine incarnation de l'idéal à la perfection inégalée, et peut-être inégalable...?

C'est une leçon encore en ce sens que donnant infiniment beaucoup dans le domaine du beau, il ne nous montre en même temps que peu d'objets. Simplement une femme, pas très jolie, sur le fond d'un mur blanc. Le rideau en soie, le vitrail et des fruits sur la table qu'on y voit aussi, est-ce important en face des événements que représentent tout à côté d'autres tableaux, ceux de Véronèse, de Rembrandt, de Titien, de Raphaël, de Rubens? Et malgré cela, souvent ils sont loin de pouvoir égaler le tableau de Vermeer, aux dimensions réduites et traitant un sujet très modeste.

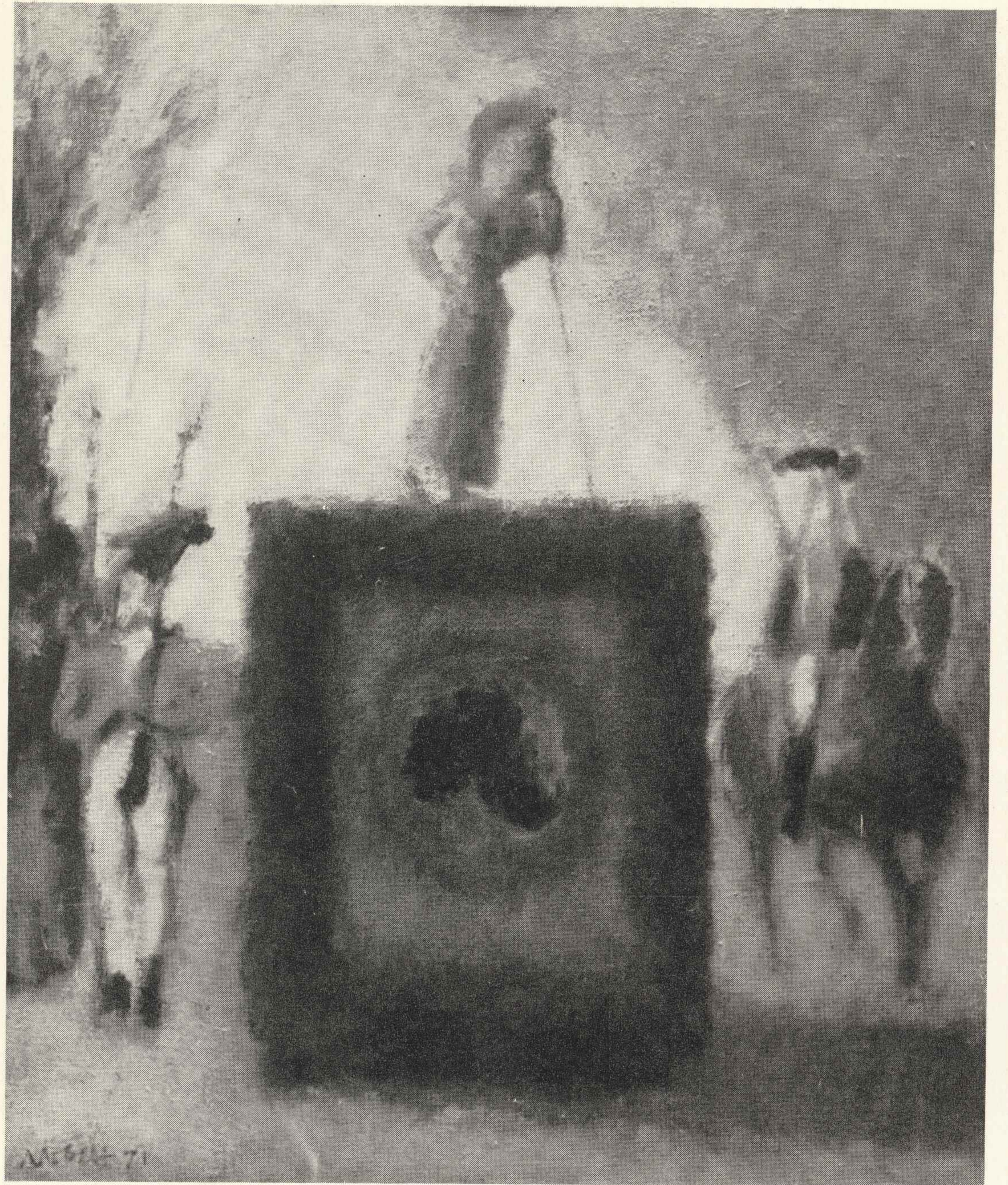
Et pour cette raison, j'avais bien de la peine quand j'entendais, dans cette galerie de Dresde, les commentaires enregistrés sur magnétophone. Il n'y était question que du contenu littéraire des tableaux exposés. Quelle utilité d'un tel commentaire pour le destinataire? Toute personne consciente sait très bien par elle-même que la toile présente une femme, un rideau et un mur. Mais elle devrait savoir que la valeur du tableau réside ailleurs: dans sa beauté — et c'est tout. Et elle pourrait s'assurer en outre en quoi cette beauté consiste. Une beauté sensible, uniquement sentie mais dont les principes peuvent être pourtant définis dans notre langue humaine. Et on l'a déjà fait.

Ce qui frappe, en effet, dès le début, c'est l'unité que forme cette toile de Vermeer. Une unité de type artistique, n'ayant rien de commun avec une unité purement matérielle qui découle du fait que tous les éléments du tableau se trouvent simplement sur le même plan matériel. L'unité sentie seulement que je ne tenterai point de prouver avec des mots mais que je constate simplement car elle m'a frappé ici bien plus que dans aucun autre tableau de cette galerie. Et ceci m'a fait penser que ce Vermeer est le meilleur des tableaux exposés.

En effet, si une oeuvre d'art constitue un organisme et un organisme vivant d'une certaine manière spécifique, alors elle doit forcément être unité.

Et ce Vermeer constitue précisément une unité parfaite. Grâce aux deux autres propriétés inhérentes à la beauté véritable — la proportion et la clarté de la disposition qui découle elle-même des proportions spécifiques. Le premier est, en effet, le problème de la proportion qui vient se poser en face de la toile „vierge” jusqu'à ce moment. Il faut la diviser et cette division décidera de l'oeuvre — de son aspect artistique. Il faut répartir en plans et la surface du tableau et également l'intérieur, et cette répartition devra se faire dans des proportions optimales pour un cas donné. Or tout ceci a eu lieu déjà dans l'imagination créatrice de l'artiste où se forme le processus fondamental de la création. Ce processus primordial est décisif aussi bien dans les travaux d'après nature, en face du modèle que dans ceux qui sont fruits de la seule imagination. Avant de commencer une oeuvre, il faut que ton oeil intérieur voie le même „motif” se cristalliser d'abord au fond de toi-même, et qu'il embrasse aussi ce qui est né en toi spontanément sans que tu en connaisses les sources.

Les proportions vont concerner la valeur, l'arabesque ainsi que la couleur et à condition d'être appropriées, elles décideront si la chose donnée constitue une oeuvre fermée, c'est-à-dire un organisme autonome. Si elles



57. POMNIK BOHATERA

sont fausses, alors quoi que tu fasses, quelle que soit ton application à manier le pinceau, tu ne sauras faire un tout organique, tu ne créeras pas de tableau.

Et quand tout aura été inscrit dans des proportions convenables, la disposition sera nette et la construction de l'ensemble intelligible, intelligible parce que claire. Et la chose atteindra l'unité, celle que j'ai constatée chez Vermeer à Dresde, et qui m'a procuré tant de joie.

Figuration, abstraction — deux termes tellement connus aujourd'hui et si polyvalents en même temps! Leur sens, en effet, reste très imprécis.

L'abstraction, c'est l'action de rejeter. Abstrahere veut dire éloigner, séparer, isoler quelque chose. L'abstraction c'est donc le processus de la purification consistant à séparer ce qui pour nous est précieux de tous les éléments inutiles.

Le point de départ de toute oeuvre, c'est la vision de l'artiste, phénomène entièrement intérieur. Pour donner corps et forme à une oeuvre, l'artiste doit d'abord la voir intérieurement, sans quoi il n'aura rien à dire. Et cette vision doit forcément résulter d'une certaine abstraction, c'est-à-dire être absolument pure, dépourvue de tout ce qui est superflu, donc de ce qui est „impur”.

Ainsi, sans le processus de l'abstraction, il n'y aura point de création. Il en résulte que le terme „art abstrait” est par définition inexact s'il sert à déterminer uniquement cette forme de l'art qui ne représente pas les objets ayant une désignation concrète. Il faut cependant ajouter que cet „art abstrait” représente toujours quelque chose, à savoir, la réalisation de la vision et par son intermédiaire la vision elle-même.

D'où, on a droit d'affirmer qu'il n'y a pas et qu'il ne peut pas y avoir d'art plastique sans figuration. L'art plastique est toujours une forme de confiance, d'une confiance intime puisqu'il dit ce qui se passe au fond de nous autres, artistes. Il ne s'agit pas de relater qu'autrefois sur un tapis moelleux il y avait des fruits et que, sur le fond d'un mur blanc, quelqu'un lisait une lettre devant une fenêtre ornée de vitrail, et, tout à côté, était suspendu un rideau de soie vert. L'essentiel, c'est qu'un jour tout cela a apparu dans la vision intérieure de quelqu'un avec tant de force qu'il s'est senti obligé de nous confier son admiration en face d'un mur blanc, d'une femme, d'un vitrail et des pommes. Et du rideau vert également. L'art vient donc non pas tellement de ce qui se passe à l'extérieur mais de l'admiration intérieure qui force l'artiste à partager son ravissement avec un autre homme. Quelle douleur donc si on repousse ce ravissement, si personne ne veut prêter l'oreille à mes confidences! A quoi bon tout cela, s'il n'y a personne à qui je puisse me confier?!

A quoi peut servir cette vision intérieure et le talent aussi? Le talent, lui, n'est autre chose que la faculté d'exprimer ce que nous voyons intérieurement, et notre vision tant qu'elle n'est pas manifestée reste comme un embryon qui cherche à voir le jour.

Deux problèmes fondamentaux dans la vie d'un artiste en découlent: que dire et comment? Quel message ai-je à transmettre? De quels moyens je dispose pour le faire? C'est clair. Le talent, même le plus indiscutable, peut servir la cause d'une vision qui ne lui est pas pleinement adéquate. Or le chef-d'oeuvre a la chance de naître si la vision et le talent sont tous les deux d'une haute, plutôt très haute qualité.

Tout cela, on le voit très clairement dans cette galerie de Dresde (car je ne peux pas débarrasser mon esprit de cette ville qui hante mes pensées). On voit la nécessité de cette relation étroite entre la vision et le talent. Ce fait semble évident quand on prend en considération l'oeuvre de l'artiste dont on sait par ailleurs qu'il ne manquait pas de talent, qu'il



64. LALECZKA

l'avait en quelque sorte en surplus et cependant nous ne sommes pas enchantés ici dans la mesure où on aurait pu le supposer d'avance, sans voir son oeuvre.

Prenons Véronèse, par exemple, dont les tableaux de Dresde ont été, pour la plupart, exécutés avec une maîtrise remarquable, avec un talent extraordinaire qui fait penser à Louvre mais qui, en même temps ne suscitent pas en nous de l'enthousiasme. En les contemplant nous faisons le parallèle avec les Noces de Cana et constatons, en soupirant, qu'ici „ce n'est pas ça”. La virtuosité consiste ici dans la représentation des objets: visages humains, attitudes, costumes très riches, paysage et ciel. Ils sont tous „comme vivants” — pourrait-on dire — et cependant ces toiles semblent plutôt coloriées que peintes. Elles ne chantent pas comme on l'aurait voulu, elles ne chantent pas comme le fait le tableau „Noces de Cana”.

Tu ne l'as pas fait chanter comme il faut, ton tableau — c'est que dans ton âme la vision ne chantait pas, non plus. Comment voulais-tu que „l'image” chante si son archétype, lui, ne le faisait pas?

Quand on dit „ça ne chante pas”, „ça ne marche pas” on énonce un jugement sévère, car le tableau existe pour chanter devant mes yeux, à mes yeux, dans mes yeux. Il n'a pas d'autres fonctions.

On pourrait faire des remarques analogues au sujet des oeuvres de Rembrandt, Raphaël, Titien qui se trouvent à Dresde.

Même le „Tribut” avec l'immense beauté de certaines de ses parties nous fait invoquer avec nostalgie la „Mise au tombeau” beaucoup mieux structurée et présentant un „tout” homogène, hiérarchisé avec précision. Et les Rembrandt d'ici... Ils font, qu'insatisfaits, nous nous reportons à „Beathsabée” — celle du Louvre — au „Samaritain charitable”, au portrait de son frère et également à son autoportrait avec un fichu blanc sur la tête. Nos pensées s'envolent à Amsterdam et à La Haye vers la „Ronde de nuit”, la „Fiancée juive”, le „Saül en pleurs”.

La „Madone Sixtine” détournait mes pensées vers „Balthazar Castiglione” du Louvre que je n'ai jamais cessé d'admirer.

La peinture est faite pour susciter de l'admiration, de l'enthousiasme, pour nous enchanter. Le peintre, lui, existe non pour *reproduire* mais pour *créer* véritablement. Si la vision intérieure est nécessaire en tant que point de départ et archétype, elle l'est dans la même mesure où l'archétype constitue la cause dite exemplaire. On ne peut jamais la prendre pour modèle exact afin de la copier trait pour trait, puisque cette vision échappe toujours d'une certaine manière à nos sens. Il y a en elle comme une sorte de rêveries nocturnes, quelque chose de leur caractère éphémère qu'on ne peut rendre avec précision... Et cela, même si elle nous paraissait concrète et durait en nous des années entières.

Ainsi la réalisation matérielle de la vision constitue une création originale. Et le commerce avec la vision, c'est une sorte de contact avec un monde mystérieux. Où est-il? — En nous. Mais d'où viennent ces visions de toutes espèces? Naissent-elles avec nous ou viennent-elles d'ailleurs, du dehors? Et si c'est de l'extérieur, de quelles régions mystérieuses alors? Si l'artiste se confie au public, il l'introduit par le fait même dans son monde intérieur. Et s'il est un grand artiste, son univers pictural sera véritable, non pas à cause de la concordance évidente avec ce que nous appelons univers matériel, notre univers, mais à cause de la concordance de son art avec les lois régissant cet art. L'art, sans doute, véritable, un grand art si l'artiste est lui-même grand.

Un univers enchanteur et un monde dans lequel on pourrait vivre peut-être, bien que tu ne désires pas y demeurer sans cesse. Se transporter dans



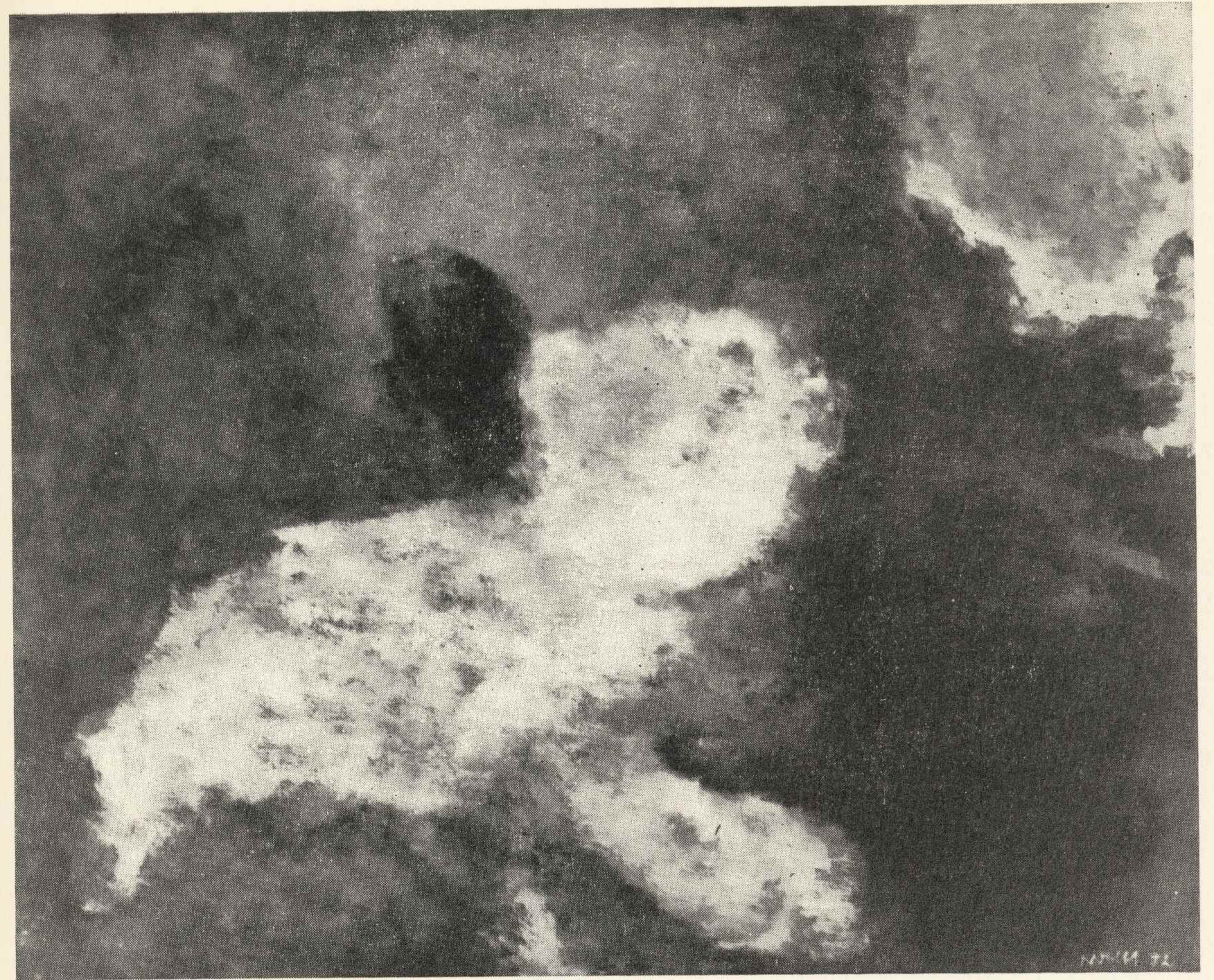
71. POPOCATEPETL

l'univers de Brueghel ou de Bosch ou de Goya? Il nous suffit de regarder de l'extérieur dans ces univers, d'y jeter un coup d'oeil. Mais quelle tentation! Rester devant Goya pour plonger le regard dans les yeux de sa marquise de la Solana — ne serait-ce que pour y chercher un secret, mais quel secret? Le secret de son âme ou bien d'autres secrets, plus généraux?

Ou bien, goûter, dans les tableaux de Poussin, à l'ambiance des époques révolues.

Ou enfin, dans les toiles de Vermeer tomber sur ce qui, dirais-tu, est tout ordinaire: un mur blanc, un tapis, une fenêtre à demi-ouverte, ornée d'un vitrail. Et rester avec ces objets ordinaires, quotidiens mais transformés si nettement que le mur te paraîtra spiritualisé à tel point que tu te tairas et tu regarderas très longtemps n'en croyant pas tes propres yeux.

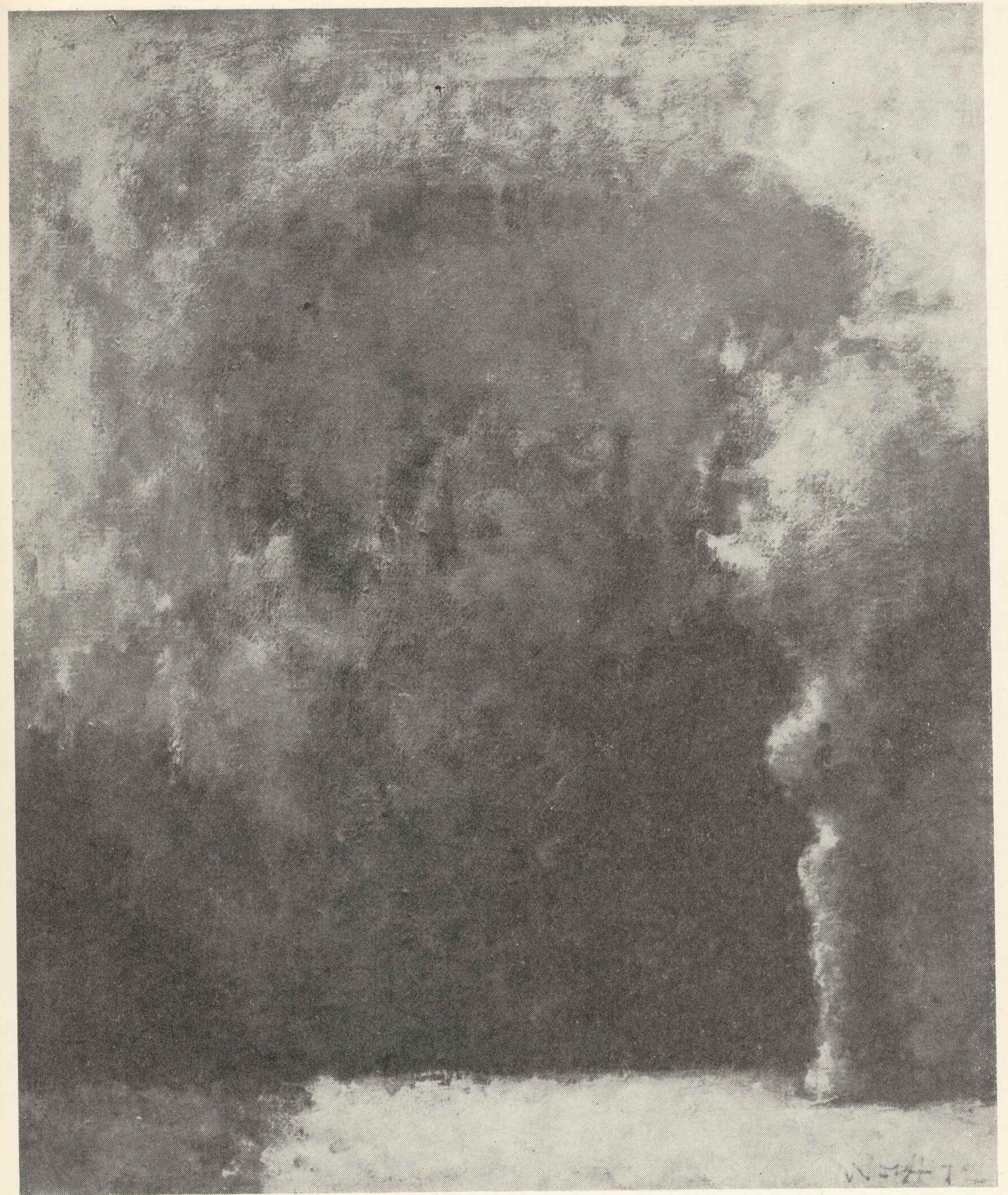
Et quand enfin tu seras parti, ton coeur se remplira de gratitude envers le maître, le maître du mur blanchi, pour tout ce que tu auras éprouvé et senti, et que tu ne sauras jamais oublier.



SPIS PRAC

MALARSTWO OLEJNE NA PŁÓTNIE

1. Wnętrze stajni, 1961, 61 × 50
2. Pejzaż z Bretanii I, 1962, 50 × 65
3. Sosny, 1964, 65 × 50
4. Styczeń, 1965, 38 × 55
5. Domek we wrześniu, 1965, 60 × 73
6. Akwarium, 1966, 54 × 73
7. Kompozycja czerwono-zielona, 1966, 61 × 50
8. Chińszczyzna, 1966, 60 × 73
9. Szary pejzaż z domkiem, 1966, 65 × 81
10. La kermesse, 1966, 73 × 92
11. Błękitne morze, 1966, 46 × 55
12. Błękitne kwiaty, 1966, 46 × 33
13. À la Paul Klee, 1966, 54 × 38
14. Ogień, 1966, 54 × 38
15. Jej pierwszy bal, 1966, 65 × 50
16. Konik polny, 1966, 50 × 65
17. Kwiecień, 1966, 55 × 38
18. Kompozycja czarno-czerwona, 1966, 38 × 55
19. Złota tarcza, 1966, 73 × 90
20. Hades, 1966, 92 × 65,5
21. Kompozycja niebieska, 1966, 65 × 50
22. Kosmogonia, 1967, 81 × 65
23. Kompozycja z kwiatami, 1967, 65 × 50
24. Kwiatki, 1967, 81 × 65
25. Pejzaż wiosenny z domkiem, 1968, 54 × 65
26. Głowa pajaca, 1968, 55 × 46
27. Altana, 1968, 50 × 65
28. Pean na cześć Tarkwiniusza, 1968, 50 × 65
29. Pejzaż z Wenus, 1968, 65 × 81
30. Skarby Inków, 1968, 81 × 51
31. Słoneczny listopad, 1969, 61 × 46
32. Pochmurny listopad, 1969, 46 × 61
33. Wojna, 1969, 65 × 92
34. Żółty dywan, 1969, 55 × 46
35. Reklama kolorowej włóczki, 1969, 65 × 50
36. Sen, 1969, 65 × 50
37. Domek latem, 1969, 50 × 65
38. Pejzaż z Księżycą, 1969, 50 × 65
39. Czaszka, 1969, 55 × 38
40. Noc odchodzi, 1969, 65 × 81
41. Kompozycja szara, 1969, 65 × 54
42. Kompozycja błękitno-czerwona, 1969, 81 × 60
43. Kompozycja ognista, 1969, 81 × 116
44. Śnieżna zima, 1970, 54 × 73



73. ROZMOWA W PARKU

45. Kompozycja taneczna, 1970, 73×60
46. Pejzaż zielono-rudy, 1970, 65×65
47. Japońszczyzna, 1970, 81×81
48. Rokoko, 1970, 38×55
49. Choinka, 1970, 65×50
50. Kompozycja żółta, 1970, 65×50
51. Wrześniowe słońce, 1970, 73×100
52. Papierowe kwiaty, 1970, 100×81
53. Kompozycja czerwona, 1970, 73×54
54. Projekt na haft I, 1970, 65×65
55. Prawdziwa miłość, 1971, 81×65
56. Taniec ognia, 1971, 100×81
57. Pomnik bohatera, 1971, 55×46
58. Laski latem, 1971, 61×50
59. Projekt na haft II, 1971, 73×54
60. À la Jan Matejko, 1971, 55×40
61. Zabudowania, 1971, 27×41
62. Podwórze, 1971, 55×55
63. Witraż, 1972, 54×73
64. Laleczka, 1972, 81×116
65. Łazienki, 1972, 65×81
66. Portret malarza, 1972, 65×81
67. Lato, 1972, 81×100
68. Zima, 1972, 81×100
69. Biały obłok, 1972, 54×65
70. Królestwo grzybów, 1972, 65×54
71. Popocatepetl, 1972, 50×65
72. Kompozycja obłoczna, 1972, 81×100
73. Rozmowa w parku, 1972, 55×46
74. Aleja w Puławach, 1972, 46×38
75. Pejzaż zimowy, 1972, 55×38
76. Człowiek Lascaux, 1972, 55×38
77. Panienska z okienka, 1972, 38×55
78. Pejzaż z Bretanii II, 1972, 50×61
79. Żółte niebo, 1972, 65×54
80. Fontanna, 1972, 65×54
81. Wiosna, 1973, 130×81

RYSUNKI OŁÓWKIEM

1. Laski, 1965, 49×31
2. Zwierzyniec, 1966, 30×48
3. Most, 1966, 30×44
4. Żułów, 1966, 30×47
5. Znad Wieprza, 1966, 30×47
6. Drzewa, 1966, 30×47
7. Szopa, 1966, 40×30
8. Grusza, 1967, 48×30



79. ŻÓLTE NIEBO

Projekt ekspozycji: Wojciech Bylicki
Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Jerzy Treutler
Redakcja katalogu: Halina Zacharewicz (CBWA)
Zdjęcia: Wiesława Bąblewska-Rolke — Pracownia Fotograficzna CBWA
Redakcja techniczna: Henryk Malko (CBWA)

Cena zł 10.—

