

Budowanie pomostów

Z inżynierem mechanikiem artystą malarzem Ryszardem Winiarskim rozmawia Krystian Brodacki.

Winiarski jest jedną z czołowych postaci awangardy plastycznej w Polsce. Od 1966 r. kiedy na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach zdobył główną nagrodę, jego „obszary” pokazywane były na kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Bernie, Nowym Jorku, Norymberdze, Paryżu, Sao Paulo, Berlinie Zachodnim, Kopenhadze, Malmö, New Delhi, Caracas, Londynie, Barcelonie. Jego kontrowersyjna twórczość jest antyemocjonalna i antysubiektywna. Jest i n n a.

Ryszard Winiarski: - Studiowałem przez dwa lata na Wydziale Mechanicznym w Łodzi. To były takie śmieszne czasy, że na 320 miejsc zgłosiło się nas 280. A po pierwszym roku zostało 140. Bo to potwornie trudne studia były! Profesorowie mieli trochę za mało tzw. zajęć dodatkowych i trochę za dużo czasu dla nas. Po dwu latach przenieśliśmy się na nowo utworzony Wydział Mechaniki Precyzyjnej w Warszawie. Bałem się, że nie podołam, a tymczasem studia okazały się jedną wielką przyjemnością. I to nie tylko dlatego, że nasi wykładowcy byli ludźmi bardzo zajęтыми, jako redaktorzy czasopism technicznych, czy dyrektorzy instytutów naukowych, i nie wzywali się na studentach. Atmosfera była inna, stosunki między profesorami a nami - dobre.

PT - Innowacje: - Jest dość powszechna opinia, że studia politechniczne to studia wyrobnicze...

- To zależy od uczelni. Miałem bardzo zdolnych kolegów, którzy na Łódzkiej Politechnice jednak wykruszyli się. Tam przychodziło się o 8 rano i o 8 wieczorem wychodziło. Ja na ogół dobrze sobie radziłem z nauką, a jednak w Łodzi bliski byłem załamania, egzaminy zdawałem „na krawędzi bólu”. W Warszawie udawało mi się całkiem dobrze godzić naukę z zainteresowaniami „ubocznymi”. Poznałem ludzi z kręgu STS-u i razem chodziliśmy do kin i teatrów, przesiadywaliśmy w „Stodole”, był czas na to. Co prawda połamałem sobie zęby na pracy przejściowej u prof. Obalskiego. Wziąłem temat, który zapamiętam na całe życie: psychometr aspiracyjny.

- A jaki był temat Pana pracy dyplomowej?

- Przekładnik pneumatyczno - hydrauliczny. Dyplom robiłem u prof. Leśniewskiego, bardzo go wszyscy cenili, był to świetny wykładowca. Mało brakowało, a zostałem u niego w katedrze i pewnie byłbym dziś spokojnym pracownikiem dydaktycznym... Z pracy dyplomowej dostałem „5”; gorzej poszło na obronie, bo prof. Obalski dobrał mi się do skóry. Ostatecznie otrzymałem ocenę „3” i w ten sposób rozstałem się z politechniką.

- Czy te „uboczne” zajęcia miały coś wspólnego z plastyką?

- Tak, plastyka zawsze mnie interesowała, nic więc dziwnego, że trafiłem do Ogniska Plastycznego, gdzieś na Muranowie [red. dzielnica Warszawy]. Chodziłem do pracowni pani Matuszczyk - Cygańskiej. Uznała, że jestem utalentowany malarsko i po 2 latach namówiła prof. Kobzdej z Akademii Sztuk Pięknych, by mnie przyjął na hospitanta. To było chyba na rok przed dyplomem na politechnice.

- Na czym polegały te hospitacje u Kobzdeja?

- To były normalne zajęcia w pracowni, malowanie aktów, martwych natur. Nie czuło się dystansu między studentami a hospitantami.

- *Czy myślał Pan już wtedy o związaniu swego życia z malarstwem?*

- Nie! Po studiach zaraz zacząłem pracować w takim małym zakładziku na ul. Okopowej w Warszawie. To była Wytwórnia Uszczeltek „Stelmos”, zaopatrująca przemysł motoryzacyjny. Przyszło nas tam trzech - pierwszych inżynierów, jakich ten zakład oglądał. Zostałem od razu kierownikiem narzędziowni. Fabryka „tłukła” całą produkcję na prasach, a my robiliśmy dla niej wykrojniki. Miałem coś dwudziestu ludzi pod sobą i oczywiście zarabiałem najmniej. Moje obowiązki polegały na rozdawaniu roboty, pilnowaniu, by szła do przodu i wyliczaniu płac. Poza tym z kolegą - inżynierem Władkiem Kamińskim budowaliśmy różne własne automaty, np. do produkcji wkładek do kapski do piwa. Wkładki z nalepionymi krążkami z folii aluminiowej sprowadzane były ze Szwecji, więc chodziło o antyimport. Ten nasz automat szczególnie dobrze pamiętam, bo mi kawałek palca uciął, w czasie pokazu w fabryce korków w Poznaniu. A najśmieszniejsze co zrobiliśmy, to była maszyna do parafinowania papieru: gdyśmy ją uruchomili, okazało się, że to nie jest maszyna, lecz wodotrysk - strzykała parafiną na odległość kilkunastu metrów!

Bardzo polubiłem moich współpracowników, byli to znakomici fachowcy. Niektórym udzielałem porad specjalnych, bo wiedzieli, że ja się poza fabryką różnymi innym sprawami interesuję. Jeden na przykład pisywał powieści i radził się mnie, czy można napisać, że hrabina jechała karetą, czy że jechała kolasą. Był też kierownik grupy mechaników, który w czasie wojny przebywał we Włoszech. Gdy zbliżał się termin obliczania wypłaty, on lubił przychodzić do mnie i śpiewał mi włoskie piosenki...

... Z dnia na dzień zostałem p.o. dyrektora technicznego. Gdy wychodziłem ze swojego pokoju, nasi kontrahenci tręcali moich pracowników i dopytywali się: ile ten dyrektor ma lat? 16? 18? Naczelnny mnie kiedyś dopadł na korytarzu: „Pan jest teraz dyrektorem, jak Pan się ubiera?! Przynajmniej krawat Pan powinien nosić, o, jak ja” – i pokazał coś szerokiego na 20 cm i pomalowanego w kwiaty – szczyt niemodności wówczas.

- *A co z Akademią? Być dyrektorem fabryki i jednocześnie hospitantem to chyba było jeszcze gorzej, niż nie nosić krawata.*

- Byłem wtedy już po trzech latach hospitacji i zdecydowałem się zdawać na Akademię. Swoje obowiązki w pracy wykonywałem w 3-4 godziny dziennie, sądziłem więc, że uda mi się pogodzić robotę z nowymi studiami.

- *Czy praca w przemyśle w jakiś sposób inspirowała Pana plastycznie?*

- Nie, wcale nie. Tam była walka o produkcję, o ten kawałek miedzi, żeby było z czego robić uszczelki, walka o dobre zamówieni, żeby tych uszczeltek można było wytłoczyć pięć tysięcy, a nie pięć. Napatrzyłem się przez dwa lata samego życia. Ale z malarstwem to nie miało nic wspólnego. Kiedy postanowiłem jednak odejść z zakładu, odszedłem bez żalu. Po trzech latach hospitacji czułem, że muszę spuścić z tonu i wiele się jeszcze uczyć.

- *A jak wypadł egzamin wstępny na ASP?*

- Normalnie. Malował się i rysowało przez kilka dni, kompozycję się składało, swe poglądy na sztukę wypowiadało. Zdałem, ale Ministerstwo Kultury i Sztuki nie zaakceptowało mnie, bo już byłem po jednych

studiach. Kiedy żaliłem się w Ministerstwie, że gdybym dotąd np. pasł krowy a nie studiował, to by mnie przyjęli, usłyszałem w odpowiedzi: „Tak, ale gdyby Pan krowy pasł, to by Pan miał nieskażoną wyobraźnię!”.

W końcu prof. Kobzdej interweniował i zostałem przyjęty. Był to dusza człowiek, każdemu, kto u niego studiował zawsze starał się pomóc. No i zacząłem nowe studia...

...Gdzieś na trzecim roku miałem tzw. Sukcesy. Polegało to na tym, że profesorom zaczęło się podobać to, co malowałem. Nawet prof. Nacht – Samborski, który był wielkim autorytetem na Akademii, polubił mnie i chwalił za taki czerwony akt, który wtedy namalowałem.

- Ale przecież teraz nie maluje Pan żadnych aktów...

- Na rok przed dyplomem trafiłem na seminarium, które zorganizował prof. Porębski (laureat Nagrody Państwowej 1978 – przyp. K. B.), wielki teoretyk i historyk sztuki. On już wtedy miał w dorobku takie zagadnienia jak informatyka w sztuce. Tematem seminarium było pobrzeże sztuki i nauki. Pamiętam takie bardzo burzliwe zebranie, na które przyszło mnóstwo ludzi i prawie wszyscy wyszli, gdy jeden ze studentów oskarżył tych, co się interesują nauką w sztuce, że widocznie malować nie potrafią. Na seminarium zostało nas dosłownie kilka osób i w ciągu roku spotykaliśmy się w mieszkaniu profesora Porębskiego. Na każde spotkanie ktoś przygotowywał jakieś zagadnienie, potem dyskutowaliśmy.

To, co robię dziś, zaczęło mi chodzić po głowie chyba na dwa lata przed dyplomem. Byłem obeznany z teorią informacji. Nawet trochę dorabiałam odczytami na automatyce. Nie były mi obce komputery, zagadnienie języków, np. zero- jedynekowych.

- Jest Pan zaliczany do uprawiających tzw. Malarstwo komputerowe...

- Niezbyt słusznie. Komputer jest to cudowne narzędzie ale nic więcej. Miałem pewne przygody z maszynami liczącymi, ale mnie to nie interesuje aż tak. To nie jest mi potrzebne.

Wracając do seminarium – tam po raz pierwszy sformułowałem moje założenia teoretyczne. Profesorowi się to spodobało i na podstawie tych założeń postanowiłem zrobić dyplom.

Wystąpienie w obronie dyplomu z pracami, za które dziś krytycy mnie poklepują, mówiąc „rób tak dalej”, mogło być wtedy uznane za prowokację. Zrobiłem mianowicie serię obrazów, w których przypadek decydował o rozłożeniu elementów na powierzchni obrazów, np. rzucanie kostką do gry, tablice giełdowe, taśmy z maszyn księgujących. Nawet nie wiedziałem jeszcze o istnieniu tablic liczb przypadkowych. Pamiętam, że coś przy pomocy numerów biletów tramwajowych robiłem – szukałem różnych źródeł zmiennej losowej. Już wtedy wiedziałem, że to musi być proste, że musi być czarno – białe, żeby była kategorięczność decyzji. Do dziś tym się rządzą. Te dwa kolory determinują dwa stany: „tak” lub „nie”.

- Można jednak powiedzieć, że coś jest bardziej lub mniej czarne, albo bardziej lub mniej białe...

- Oczywiście, i tego uczono nas na Akademii. To jest ważne w malarstwie wrażliwym, impresyjnym. Ale ja odrzucam wrażliwość i tzw. ocenę estetyczną – ja demonstruję pewien proces na obrazie, i ten proces jest dla mnie ważniejszy, niż sam efekt końcowy. Tym różni się od tzw. malarzy – manipulatorów, którzy komputerem posługują się tak, jak pędzlem. Czyli przykładają do produktu komputera ocenę estetyczną i

np. ze stu rysunków zrobionych przez komputer, wybierają ten jeden „najlepszy”. Ja natomiast pracuję nad gramatyką języka komputerowego i dla mnie ten efekt nie jest istotny – tylko – powtarzam – sam proces.

„Przystępując do budowania obrazu, czy obiektu (nazywam je zresztą częściej „obszarami”, gdyż nie jestem pewny, czy „obraz” odpowiada ich charakterowi) ustaliam przede wszystkim reguły postępowania, reguły gry, a potem zapraszam przypadek do udziału w ich realizacji. Źródłem losu może być moneta, kostka do gry, ruletka, tablica liczb przypadkowych, czy wreszcie odpowiednio zaprogramowany komputer. Na powierzchni, czy w przestrzeni odbywa się specyficzna rozgrywka poddana prawom logiki przypadku” (wypowiedź Winiarskiego z katalogu wystawy w Łodzi w 1974 r.).

- *Czy to, co Pan robi, mieści się jeszcze w pojęciu malarstwa?*

- To typowe pytanie! Kiedy przedstawiłem swoją pracę dyplomową, wielkie larum się podniosło. Oczywiście bez trudu otrzymali dyplomy koledzy, którzy pokazali po trzy prace, na których, nikomu niczego nie ujmując, były namalowane trzy butelki, razem 9 butelek. Takich i n n y c h, jak ja, było chyba tylko trzech. Tkwiłszy pod drzwiami długo, kilkadziesiąt minut, a tam w środku coś wrzało między profesorami. Wreszcie dostałem dyplom, ale potem Samborski zatrzymał mnie na podwórzu i powiedział: „Przykrość mi Pan zrobił. Pamięta Pan ten czerwony akt?...”.

- *Czy nie było Panu żal zrywać z tamtym malarstwem?*

- Nie, bo ja już wtedy czułem, że przede mną otwierają się wielkie perspektywy. Dziś w sztuce dzieje się tak, jak w nauce. Powiedzmy, że chodzi o jakąś dziedzinę, np. rachunek krakowianowy, czy teorię mnogości. W pierwszej chwili wydaje się, że wystarczy przeczytać kilka książek i na tym koniec. Nieprawda! To wciąż, horyzonty są coraz szersze, możliwości coraz więcej.

To, co ja uprawiam można by od biedy nazwać „systematyzmem”, czyli – musi być system, konstrukcja myślowa - to jest postępowanie systematyczne. Jest paru ludzi na świecie, którzy robią podobne rzeczy do moich – proponowałbym nazwę „systematyzm”, ale oni wolną nazwę „System plus program”.

- *Jak Pana prace odbiera tzw. Zwykły widz z ulicy?*

- Myślę, że zwykły widz w ogóle nie istnieje. Bo albo jest niezwykły przez to, że nic nie wie, albo przez to, że on coś wie, albo przez to, że dużo wie. Chyba widzowie już mnie rozszyfrowali i już nie jestem, niestety, zjawiskiem tak drażniącym, jak to było 10 lat temu.

- *Dlaczego „niestety” Czy drażnienie ludzi było Pana założeniem?*

- Trochę tak. Czułem się bardzo nieszczęśliwy, otrzymując złe recenzje, ale jednocześnie – szalenie ważny! Dlatego, gdy rok temu, ktoś mi w łódzkiej gazecie naurgał od szulerów i szachrajów, poczułem się bardzo dobrze – po tym zaledwie poklepywania i „rób tak dalej”. Teraz jest w sztuce, niestety, taka sytuacja, że krytycy boją się krytykować. Akceptują wszystko, bo się przekonali, że już wiele razy coś, co wydawało się bardzo wątpliwe i było wyśmiewane – później okazało się wartościowe i trwałe. Więc się boją.

- *Ale czy można budować jakiś trwały światopogląd artystyczny na chęci prowokowania?*

- Nie, to o czym mówiłem, są to osobiste, chwilowe satysfakcje, ale ja tak czy tak wiedziałem, że robię coś ważnego, że to nie lipa, ani „korzenio-plastyka”, jak mi kiedyś dopiekł Witz w recenzji w „Życiu Warszawy”.

Była to jego pierwsza recenzja o mnie, zupełnie niesprawiedliwa i bardzo mnie zabolęła. Ale chociaż już w trzeciej Witz pogodził się mną, wolałem tę pierwszą. Jeśli się coś robi i w i e się, że jest dobre, a ktoś uczulony na inny gatunek sztuki ma opory i atakuje, to to jest dla mnie jakieś potwierdzenie sensowności moich prób – skoro aż tak drażnią krytyka...

Dwa lata temu zainteresował się pracami Winiarskiego holenderski malarz Herman De Bresse [red. herman de vries]. Zaprosił go do uczestnictwa w sympozjum artystów w Gorkum [red. Gorinchem], małym miasteczku blisko Rotterdamu.

- Było nas tam 15, robiliśmy różne eksperymentalne realizacje. Niedawno odbyła się w Gorkum moja wystawa, na której prezentowałem m.in. „gry planszowe”. Widzowie grali i zarazem przemieszczając różne części układu, robili dla mnie obiekt sztuki...

- *Słyszałem o ważnej Pana wystawie we Wrocławiu.*

- O, to było bardzo ciekawe doświadczenie! Od dawna „chodziły” za mną tzw. anaglify, czyli rysunki dwukolorowe, które oglądane przez dwukolorowe okulary, dają złudzenie przestrzenności. Wystawa mieściła się przy ul. Świdnickiej, w bardzo ruchliwym miejscu, naprzeciw PDT (red. Państwowy Dom Towarowy). Na ścianach zmajstrowałem duże anaglify, przedstawiające różne zabiegi na sześcianie, a dwubarwne okulary przykleiłem na szybach, na różnych wysokościach, żeby i dzieci mogły popatrzeć. Nie było nic, co by do tego zachęcało a jednak przechodnie całymi rodzinami „przylepiali nosy” do szyby. Okazałem tam też moje „liczydła” – widz może sam przesuwając elementy i w ten sposób jakby komponować.

- *Jednocześnie w trakcie tych czynności jest o g l q d a n y przez innych.*

- Podpieram się cytatem z Tadeusza Peipera z 1922 r.: „Organiczność znana z fizjologii, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznych... Dzieło sztuki będzie społeczeństwem”. Na tej podstawie można budować pomosty między życiem, nauką, techniką i sztuką.

... Początkowo stosowałem dosłowność – poliniowane lustra zawieszane na wystawie, których społeczeństwo mi się odbijało. Potem poszedłem w kierunku sztuki obiektywnej.

- *W jaki sposób zabiera się Pan do malowania „obszaru”?*

- Układam program najczęściej dla serii przedmiotów, przyjmując jakąś regułę przejścia od przedmiotu do przedmiotu, np. że prawdopodobieństwo pojawienia się czarnego koloru zwiększa się o 4% przy każdym przejściu. Potem ustalę rodzaj zmiennej losowej i system korzystania z niej. Może to być bardzo proste ustalenie, że wyrzucanie kością liczb 1,2,4 i 6 oznaczać będzie kolor czarny, a 3 i 5 – biały; mogą też być bardzo skomplikowane systemy w oparciu o tablice liczb przypadkowych.

Chodzi mi o maksymalnie o b i e k t y w n e podejmowanie decyzji, i to tak precyzyjne by dawało się zapisać. Każdy mój obraz można zapisać w postaci zer i jedynek.

- *Czy nie wydaje się Panu czymś okropnym, gdyby wszyscy ludzie zabrali się do malowania według Pańskiej teorii?*

- Nie daj Boże, żeby tak się stało. Impresjonizm „wyciągnął” kolor, kubizm – sześcienne formy, informel – fakturę, sztuka gestu – gest malarski. A ja mam swoją drogę postępowania wobec obrazu. Moja główna propozycja polega na tym: tak jak gazeta, czy telewizja może przedstawić sytuację zastaną przy pomocy rastrowanego obrazu – tak można zrobić obraz zrastrowany, który powstaje z przyczyny niewymuszonej, z przyczyny obiektywnej.

- *Domyślam się, że Pana „obszary”, złożone prawie zawsze z siatki i białych i czarnych kwadratów o boku 1 cm to nie obsesja, lecz świadomy wybór, Pański sposób odwzorowania tego, co się obiektywnie dzieje.*

- Nie ma sensu, by np. medyk negocjował z matematyką, będzie znacznie lepiej, jeśli skorzysta z jego wiedzy. Powtarzam: w sztuce dzieje się dziś podobnie jak w nauce: są różne rzeczywistości równoprawne. Jestem na swojej ścieżce, choć lubię twórczość innych – Dobkowskiego, Starczewskiego, Mikulskiego, Nowosielskiego. Ale nie uprawiam tego, czym oni się zajmują, to nie jest moja sprawa.

Państwo z zewnątrz najczęściej chcecie wszystko jakoś nazwać. Ci, co „robią” w awangardzie, a ja się uważam za takiego, unikają słowa „sztuka”. Wolą raczej mówić o formie aktywności i demonstrowania postaw wobec świata. Jest to zaprzeczenie twórczości intuicyjnej, posługiwania się wyobraźnią, talentem...

Słowa Winiarskiego potwierdzają to, co pisało o nim wielu krytyków. Na przykład, Bożena Kowalska: „Stworzone przez niego obiekty zachowują charakter mechanicznej oschłości i sterylności, emocjonalnie obojętne i pozbawione jakichkolwiek elementów, w których ujawnia się ludzka osobowość”. Ignacy Witz dopatrywał się czegoś więcej: „Uważam go za indywidualność ciekawą i co ważniejsze, wnoszącą istotne momenty do naszej dyskusji o zasięgach i znaczeniach sztuki XX wieku. Zawsze mnie jednak bawi i podnieca to, kiedy Winiarski sprzeniewierza się swojej teorii, kiedy jego dzieło swym nastrojem dystansuje się od teorii, przynosząc autentyczne emocje. Tak było ze scenografią do „Medei” Eurypidesa i Parandowskiego. Chyba dla takich efektów warto rzucać kostką”.

W ascetycznym rytmie, jakiemu podporządkował się Winiarski, z własnej woli członek takiego świeckiego zakonu artystycznego o twardej regule – jest chłód, który odstrasza i zarazem przyciąga. Czas pokaże, co z tej przygody ze „sztuką obiektywną” wyniknie dla sztuki w ogóle.

Rozmowę prowadził i opracował Krystian Brodacki