

Jagoda Barczyńska
Stefan Gierowski.
Obrazy z lat dwutysięcznych

Stefan Gierowski – nestor naszej współczesności – należy do nielicznego grona rodzimych twórców, którzy swym życiem łączą pamięć o czasach II Rzeczypospolitej, doświadczeniach dramatu wojny, niegodziwościach doby stalinowskich represji, oddechu, jaki wносиła odwilż utopijnego optymizmu lat siedemdziesiątych, o solidarnościowym zrywie kolejnej dekady, o drodze przemian i budowie na nowych warunkach państwowości kraju.

Gierowski ze względu na swoją pozycję (zarówno jako artysty, pedagoga, organizatora życia artystycznego) był raczej forpocztą, niż statystą wydarzeń. Jeśli nawet twórca upatruje w tym łut szczęścia, który z pewnością wielokrotnie był mu pomocny, to jednak jego inteligencja, talent, pracowitość, postawa etyczna, wierność raz powziętym prawidłom dzieła malarskiego, uczyniły zeń wzorzec dla kolejnych pokoleń. Jako malarz miał sposobność doświadczać różnych objawień. Swoje młodzieńcze wyobrażenia o sztuce łączył z mimetyzmem – naśladowczym odwzorowywaniem świata. Ale już na studiach w krakowskiej Akademii jego przywiązanie do historycznej tradycji zaczęło tracić na wyrazistości zastępowane przez nowe reguły formy, rozwiązań przestrzennych czy barwnych konstelacji. Jego dociekliwość i bystry zmysł obserwatora przyswajały szeroko zasób wiary i norm artystycznych przekazywanych mu przez profesorów, nie pozostawiając na uboczu postaw ujawnianych przez innych studentów. Po latach odkrywał dokonania Andrzeja Wróblewskiego, młodszego adepta jego Alma Mater, który już w okresie akademickiej edukacji, wyróżniał się nowatorskim podejściem do dwuwymiarowej powierzchni płótna. On sam niespiesznie podążał za radykalnym nurtem rozwiązań, doświadczając po drodze kubizującej stylistyki, którą poszerzał o modny wówczas surrealistyczny wątek. Można tu postawić przewrotną tezę, że podczas gdy szybkie dojrzewanie artystyczne Wróblewskiego mogło mieć swe podłoże w jakimś gorączkowym i nieświadomym przeczuciu szybkiego końca, Gierowski dysponował odpowiednim zapasem czasu, by rozpisać swą malarzką epopeję na długie sekwencje zdarzeń.

W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, już z perspektywy stolicy, wciąż pozostając na etapie uproszczonej konwencji figuracji, nie potrafił sprostać obowiązującej wówczas powszechnie doktrynie realizmu socjalistycznego.

Wielką wagę przywiązywał do przyjaźni, cenił kontakty, spotykał na swej drodze wielu znaczących, kreatywnych ludzi, słuchał, dyskutował, uczył się, podpatrywał i czerpał ze współpracy z tuzami wielu dziedzin naszej plastyki. Wiele zawdzięczał – jak utrzymuje – znajomości z Henrykiem Tomaszewskim, Waldemarem Świerzym, Romanem Cieślewiczem, którzy zaszczytli w nim ideę operowania skrótem. Przechowywał w pamięci obrazy Legéra, które przykuły jego uwagę na wrocławskiej wystawie, zorganizowanej z okazji Kongresu Pokoju. Pozostawał pod wpływem teorii unizmu Władysława Strzemińskiego, wielkim szacunkiem darzył dokonania Marka Włodarskiego, z którym rozmowy o sztuce do dziś budzą w nim żywe wspomnienia.

Świeży powiew zmian nadszedł w 1955 roku, kiedy wystawa Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi, otwarta w warszawskim Arsenale, opowiedziała się po stronie deformacji, uproszczeń, kontrastów barwnych, wyrazistości faktur. Udział Gierowskiego w tej przetomowej manifestacji młodej myśli plastycznej, podsumowany został przyznaną mu nagrodą. Osobny, bo na kilka lat rozpisany rozdział, dotyczył współpracy z Galerią Krzywe Koło (1957-1960) i Marianem Boguszem. W atmosferze tego szczególnego forum dyskusyjnego, w scenerii wystaw promujących nowe rozwiązania formalne i ideowe, zmieniała się świadomość artystyczna Gierowskiego i oblicze jego sztuki. Do roli, jaką odegrał ten malarz w kształtowaniu się niezależnego – jak na tamten czas – miejsca promocji sztuki artystów-nowatorów, nawiązała wystawa Stefan Gierowski i Galeria Krzywe Koło, zorganizowana w 2003 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Sam twórca w licznych wypowiedziach podkreśla, że w swoich próbach malarskich doświadczył

niemal wszystkich kierunków sztuki współczesnej. Dopiero jednak w tyglu nowoczesności, którego temperaturę ustanowił Arsenat, a podniósł ją profil działań Krzywego Koła, zrodziła się idea Obrazów, które począwszy od pierwszego artysta zaczął numerować rzymskim systemem.

Lata sześćdziesiąte i czas podjęcia pracy dydaktycznej w stołecznej ASP wpiszą w poczet przyjaciół Gierowskiego Jana Cybisa i Artura Nachta-Samborskiego, których osobowość stanowiła istotny punkt odniesienia w formowaniu się jego własnej praktyki pedagogicznej. Melanż nazwisk, sytuacji i miejsc, do których odwołuje się artysta, przybiera formę gotowej ilustracji, przystającej do słów wypowiedzianych kiedyś przez Willema de Kooninga: „Jakikolwiek są osobiste odczucia artysty, kiedy tylko wypełni jakiś obszar płótna, albo określi go, staje się postacią historyczną. To, co robi, pochodzi od innych artystów i będzie oddziaływać na jeszcze innych”. Gierowski chłonął, inspirował się, dokonywał pewnych adopcji zjawisk, ale zawsze po swojemu, nigdy wprost, świadomie szukając najwłaściwszej partytury, która zespoliłaby bliski mu obszar poszukiwań w jeden organizm obrazu.

Znana była jeszcze poboczna, ale jakże istotna, strona jego przyjaźni, będąca przypieczętowaniem bliskości tych zażyłości, które tak wysoce cenił. Wspólne biesiady i długie rozmowy przy kawiarnianym stoliku, pozornie tylko nie wnosily głębszych refleksji. Na poparcie tezy o doniosłości życia towarzyskiego w tamtym okresie, postuję się wypowiedzią Wojciecha Fangora z 1996 roku, jaką przedstawił w trakcie Pleneru dla Artystów Postępujących się Językiem Geometrii w Okunince nad Jeziorem Białym. Prezentując założenia swojej sztuki, nawiązał on do wspomnień o ciągnących się niemal bez końca spotkaniach w gronie przyjaciół, do bezkresnych godzin spędzonych w warszawskim Bristolu, Europejskim czy Kameralnej. Przekonywał, że to spowolnienie, wnoszące czas na refleksję, polaryzację poglądów, obfitujące w celne riposty, stanowiące swoisty rodzaj forum dyskusyjnego stanowiło dla niego najcenniejszy fundament, odniesienie i wsparcie dla jego przyszłej pracy na obczyźnie. W nowej rzeczywistości, w nieustannie towarzyszącym jej pośpiechu, przywoływał pamięcią obraz i atmosferę tamtych chwil spędzonych w kraju, które uruchomiły w nim celność i elastyczność reakcji.

Aktywność Stefana Gierowskiego była różnorodna, ale dwa obszary działań miały dla niego znaczenie fundamentalne: malarstwo oraz nauczanie w stołecznej ASP (1962-1996). Jako pedagog był kontynuatorem linii mistrzów, którzy współtworząc klimat wyjątkowości i wtajemniczenia w arkany sztuki, przekazywali swym następcom przede wszystkim dekalog wiary i etyki malarskiej¹. Jego pozycja na uczelni obrosła legendą, ustanawiając chronologię jej dziejów na „przed i po Gierowskim”. Pytany o liczbę dyplomantów, którzy opuścili jego słynną pracownię, z pamięci podaje, że „pewnie ze stu”, jakby nie wierząc w rzeczywistą (podwojoną) ich liczbę, którą notują archiwalne rejestry. Cele nauki, w kierowanej przez siebie pracowni, nakreślał słowami: „Program jest w zasadzie otwarty – jego jedyną granicą jest malarstwo, które należy rozumieć w pierwszym rzędzie jako indywidualny przekaz widzenia świata. Aby przekaz stał się wiarygodny, potrzebne jest doświadczenie poparte wnikliwą obserwacją natury i daleko idącym opanowaniem materii malarskiej”. W innych okolicznościach dodawał: „Ośrodkiem mojego zainteresowania jest obraz, ale taki, w którym człowiek kreuje nowe zobaczenie świata, obojętne przy pomocy jakich środków technicznych i formalnych...”². Był w tym względzie podobny do Josefa Albersa – twórcy epokowego cyklu *Homage to the Square*, a zarazem niezapomnianego wykładowcy na Uniwersytecie w Yale, który eksponował przekonanie, że „dobry nauczyciel jest od zadawania właściwych pytań niż udzielania poprawnych odpowiedzi”³. Do historii przeszła opowieść Jaspera Johnsa, który rozwiązując test na kolor przygotowany przez autora *Interaction of Color*, udzielił wszystkich odpowiedzi niepoprawnie. Zwierając się Albersowi z tak niefortunnego wyniku, otrzymał natychmiastową ripostę: „Ależ to świetnie! Uzyskał pan sto

procent!”⁴. Charyzmatyczni pedagodzy, kreując „szkoty” własnego imienia, nie proponują sprawdzonych teorii, wierzą w indywidualną intuicję i intelektualne zasoby studenta.

Przeświadczenie Gierowskiego, że „nauka malarstwa polega w gruncie rzeczy na malowaniu tego samego obrazu przez cały okres studiów”, brzmi jak wykładnia jego własnej sztuki. Wypowiadając się o istocie bliskiego mu medium, wyrażał swe przekonanie o autonomicznym obszarze i charakterze tej dyscypliny. Przekonywał, że w tym zamkniętym bycie, jakim jest obraz, zawiera się „szczególny sposób wyrażania myśli i emocji, oraz wielka tradycja dążenia do prawdy, doskonałości i piękna”⁵. Wielu badaczy, podążających tropem jego dokonań, podkreśla modernistyczną ciągłość jego zapatrywań na kształt malarstwa. On sam – konsekwentnie, z *Obrazu na Obraz*, udowadniał sens i wartość raz wytyczonej drogi.

Nigdy z niej nie zszedł, jedynie ją poszerzał. Zanim płótno przybrało kształt malarskiej wypowiedzi, jego zarys powstawał w głowie, dopięty w szczegółach, poparty notatką z kartki szkicownika. Artysta kładł kolor, który nie tylko był pochodną przyjętego programu, ale wydawał tony stosowne do chwili, klimatu, nastroju myśli i otoczenia. Jego ciepłe właściwości sąsiadowały z zimnymi, energia barwy z czernią. Twórca nie uznając rutyny, zawsze potrafił zaskoczyć w doborze pigmentów. Raz wydawał się być epikurejczykiem koloru, stosując gamy radosne i wibrujące, innym razem ich wydzwięk graniczył z projekcją spraw ostatecznych. Malarstwo tworzone „z oka” ujawniało dukt pędzla, eksponowało faktury. Światło – jeden z prymarnych komponentów tych opracowań – rozjarzało się, by za chwilę gubić swą moc i przejść na stronę cienia. Dynamiczne układy znajdowały przeciwagę w zrównoważonych, założenia pionowe przeciwstawiły się horyzontalnym. Gdy autor zamierzał poddać kompozycję dyscyplinie ładu, sięgał po język geometrii, który ujmował całość w ryzy harmonijnego porządku. Zdarzało mu się jednak uniezależnić swoją sztukę od geometrycznych powiązań, czemu potrafił nadać ton kategorycznej wypowiedzi: „...pozwalam sobie uprzejmie poinformować, że geometria w ogóle nie leży w kręgu moich zainteresowań i jestem zdeklarowanym ignorantem w tej dziedzinie. Jeżeli jednak w tym, co maluję, ktoś doszukuje się podobieństwa do geometrii, wówczas jest to wyjątkowo jego sprawa i nie ponoszę za ten fakt żadnej odpowiedzialności. Ponieważ pozostawiam obrazom otwartą drogę oddziaływania – w końcu to już sprawa obrazów, a nie moja”⁶. Bożena Kowalska, najbardziej zastrzeżona krytyczka sztuki znaczonej rysem form euklidesowych, ripostowała: „Zawsze, choćby werbalnie zaprzeczona, geometria pozostawała domeną jego (Gierowskiego) twórczości”⁷.

Wystawa, którą *Atlas Sztuki* prezentuje w swojej przestrzeni, pozwala – z pozycji odbiorcy – odnieść się do obu stanowisk. Pokaz, na który wybranych zostało ponad czterdzieści prac, stanowi zbiór płócien powstałych między 1997 a 2013 rokiem. Najstarszy z obrazów –znaczony numeracją tacińską DCCXVII – powstał tuż u progu nowego tysiąclecia, najnowszy zaś (CMVIII), namalowany został w roku 2013. Łatwo obliczyć, że wystawa stanowi wybór spośród 191 płócien, powstałych na przestrzeni tych lat. Ich zawartość formalna jest tak zróżnicowana, że możemy przekonywać o dążności do symetrii rozwiązań, jak i upodobaniu do asymetrycznych układów. Barwie wyznacza artysta zmienne zadania: raz wypełnia nią kształty, by z kolei obwieść je konturem, innym razem zakłada całe powierzchnie pointylistycznym systemem plamek lub stosuje gradacje tonów, wnoszące wrażenie „próśnienia” pigmentem, uzyskując efekt walorowo nasyconych przestrzeni. Ponadto, wiele kompozycyjnych założeń określa biegnący wzdłuż krawędzi pasek koloru, który zdaje się utrzymywać na miejscu całą resztę. Farby, zawsze niezawodne oleje, czasem rozłożone będą gładko, ale z malarskim rozmachem, by w innym przypadku uzyskać gęste, nieprzeniknione, impastowe faktury. Światło zajmuje centralne pozycje lub krawędzie obrazu, które będą wytyczać miejsce jego emanacji.

Prezentacja w łódzkim Atlasie Sztuki pokazuje dzieło wybitnego malarza, który świadomie wykorzystywał różnorodność danych mu środków wyrazu, by mówić o pięknie i radości życia, jak i jego nieodwracalnym i ostatecznym przeznaczeniu. Malarstwo, które jednoczy sprzeczności, spaja kontrasty w służbie jednego medium, tworzy jeden z najdonioślejszych rozdziałów tej dyscypliny w naszej sztuce powojennej. Do historii już przeszły obawy Romana Owidzkiego, który pisał: „Nie wiem, jak dalej potoczą się losy współczesnej sztuki. Do pewnych spraw podchodzę z pewnym smutkiem. Gdzie będą tacy ludzie jak Gierowski, Tarasin, Nowosielski, Gostomski, Stażewski... [...]. Ja tu widzę pewne trwożące mnie problemy. Nagradza się i promuje rzeczy, które dla nas, niezależnie od tego, czy jesteśmy starzy, czy młodzi, są już poza rejonem głębokich przeżyć artystycznych i tej kwestii »wewnętrznej konieczności«. Pojawiają się chłodne kalkulacje, które są ponad tą koniecznością”⁸. Mylił się, wszyscy wymienieni są obecni, jeśli nawet niektórych nie ma już wśród nas, i współtworzą naszą współczesność.

Jagoda Barczyńska, historyk sztuki, kustosz i kierownik Działu Sztuki Współczesnej i Galerii 72 Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie. Kuratorka wielu wystaw prezentujących dokonania znaczących twórców polskich i zagranicznych, autorka pokazów problemowych promujących zawartość zbiorów Galerii 72. Organizatorka wielu międzynarodowych spotkań artystycznych. Wieloletnia mentorka, popularyzatorka i kolekcjonerka twórczości Stanisława Koguciuka – jednego z najwybitniejszych współczesnych malarzy ludowych.

1. Wojciech Włodarczyk, Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948-2008, Warszawa 2008, s. 144.
2. Ibidem, s. 88.
3. Josef Albers, Interaction of Color, Yale University Press, New Haven, 1963, s. 73.
4. Thomas B. Hess, Homage to Albers, Galerie Gmurzynska, Kolonia 1973.
5. Wojciech Włodarczyk, op. cit., s. 102.
6. Język geometrii [kat. wyst. CBWA „Zachęta”; przygotowanie materiałów katalogowych Bożena Kowalska], Warszawa 1984.
7. Ibidem.
8. Cyt. za: Piotr Szubert, Aktualny obraz, Radom 2009, s. 12.