

Mariusz Rosiak  
Niech żyje Leder!

Już sam nie wiem, czy wolę grać z Wojtkiem Lederem w szachy czy rozmawiać o sztuce. W jednym i drugim przypadku dochodzi dość szybko do mniejszej lub większej sprzeczki. Nie żeby miała z tego urodzić się jakaś karczemna awantura, w której stawiamy jak na tacy poważne argumenty, a za pazuchą trzymamy ostre noże, ale - z przekory, z temperamentu, już nie wiadomo z jakich jeszcze powodów - kłócimy się. Kłócimy się jak dzieci, udowadniamy to, co zostało udowodnione już dawno i nie ma tak naprawdę o co kruszyć kopii. Przyjaciele muszą rozsądzać, kto miał rację, a kto powinien prowadzić restaurację. Czyja oliwa żywa, a czyja sprawiedliwa. I jak wybrnąć z zakłopotania, w jakie wpędza graczy w szachy... niedoczas! Ale szachy to tylko pretekst. Okazja, aby podnieść poziom adrenaliny. Odczuć - dosłownie i w przenośni - na własnej skórze, że ten świat istnieje naprawdę, a nie jest tylko mydlaną bańką..

Zanim poznałem osobiście Wojtka Ledera, poznałem jego obrazy. Przypadły mi do gustu. Ba, nawet polubiłem niektóre od pierwszego wejrzenia. Później kilka z nich weszło do mojej kolekcji (nigdy nie potrafiłem bowiem oddzielić pasji kolekcjonerskiej od roli krytyka czy działacza sztuki), więc miałem rzadką okazję zżyć się z nimi, oglądać je od spodu i z wierzchu, od góry i od podszewki. To było dość szczególne doświadczenie, gdyż pozwoliło mi odczuć czysto fizyczną materialność tych obrazów, bez achów i ochów krytyków i sawantek, bez całej tej nadbudowy, która często czyni obcowanie z obrazem koszmarem, obszarem ujawniania kompleksów - zarówno malarza, jak i widza niepewnie przestępującego z nogi na nogę wobec zadziwiającej go płaszczyzny obrazu. Niemożność zrozumienia intencji malarza często bowiem bywa dla widza kłopotliwa, paraliżująca. Nie wie, gdyż nikt nigdy mu nie powiedział, że niemożność ogarnięcia wszystkich aspektów obrazu nie jest grzechem ani ułomnością. A zresztą i w samej ułomności ludzkiej, nawet w ułomności obcowania z obrazem, tkwi być może więcej prawdy o człowieku niż w tym, co w nim bywa wzniosłe i doskonałe. Ale po kolei. [...] Zastanawiam się, na ile talent Ledera jest - przez analogię do rzadkich kamieni - samorodkiem, a na ile wykwitem środowiska, z które go - żeby się rozwijać - czerpał soki. Czy Leder - poszukuje - tak jak nakazywał Władysław Strzemiński - jednogodności wszystkich elementów obrazu? Czy też, jak Karol Hiller, dąży do maksymalnego wprężenia w proces twórczy m.in. procesów chemicznych. I czy jedno wyklucza drugie? Warto przypomnieć, że Hiller w pewnym okresie czasu, gdzieś w połowie lat 30., eksponował w swoich pracach (zarówno rysunkach, obrazach, jak i heliografikach) formy o cechach niemal biologicznych. Szczególną uwagę zwracają właśnie heliografiki, wykorzystujące procesy fotochemiczne do budowy całkiem autonomicznych obrazów. Tak jak Hiller pragnął osiągnąć idealność obrazu fotograficznego bez użycia kamery, tak Leder pragnie osiągnąć czystość malarskiego przedstawienia bez użycia tradycyjnych materiałów i procesów malarskich. I w tym sensie bliska mu jest zarówno organiczna jedność obrazu, konieczność jego ciągłego odsymbolizowywania, jak i podążanie tropem biologicznych form wywiedzionych ze świata zjawisk fizycznych i chemicznych.

A może - szukając dalej źródeł inspiracji, punktów odniesienia dla twórczości Ledera w tradycji tódzkiej awangardy - Leder okaże się - równie pilnym jak Samuel Szczekacz bądź Julian Lewin - uczniem tódzkich mistrzów: pośrednio Władysława Strzemińskiego, a bezpośrednio Stanisława Fijałkowskiego, który jako niedawny uczeń Mistrza i profesor tódzkiej Akademii Sztuk Pięknych był, w pewnym sensie, kontynuatorem artystycznego i dydaktycznego programu Strzemińskiego. [...]

Przytoczmy słowa Fijałkowskiego, ucznia Strzemińskiego w latach 1946 - 1949, które potwierdzały znaną tezę Yve-Alaina Bois, że istnieją dzieła, które w historii sztuki pojawiły się zbyt wcześnie, ich przedwczesność była i jest nadal niekorzystna dla ich odbioru: "Jego (Strzemińskiego) walka o nowoczesną sztukę w Polsce przyniosła pewne rezultaty, choć nie

przeorała powszechnej świadomości. Jego teoria unizmu pozostaje nadal świadectwem tryumfu ducha nad ciężkim losem. (...) Jest zamkniętą kartą wspaniałej historii". Ale jednocześnie Fijałkowski konstatuje, że opracowany przez Strzemińskiego program artystyczny i dydaktyczny nie doczekał się nigdy pełnej realizacji, choć zarówno sam Fijałkowski, jak i jego kontynuator - Leder włożyli wiele wysiłku, aby idee Strzemińskiego nie znikły z artystycznego szkolnictwa w Łodzi, aby po Strzemińskim nie pozostał jedynie sztyl na budynku Akademii Sztuk Pięknych, która nosi jego imię. [...]

Myślę, że nie popełnię krytyczno-artystycznego świętokradztwa, jeśli powiem, że - moim zdaniem, podkreślam mocno ten osobniczy punkt widzenia, który wyraźnie dystansuje się wobec prób obiektywizacji wyrażonych przez krytyka sztuki sądów - Wojciechowi Lederowi zależy, podobnie jak zależało Władysławowi Strzemińskiemu - na wyeliminowaniu z obrazu wszelkich kontrastów, by wyrazić organiczność wyjawiających się z podłoża obrazu bezprzedmiotowych form. Leder tym samym zbliża się do bliskiej Strzemińskiemu idei monochromatyzmu, opartej na programie organicznej jedności obrazu i konieczności jego odsymbolizowania, sprowadzenia niejako z chmur na ziemię.

Janina Ładnowska - w tekście poświęconym Samuelowi Szczekaczowi, jednemu z najbardziej pilnych uczniów łódzkiego Mistrza - zauważyła, że w latach 30., kiedy w aktywności Strzemińskiego działalność dydaktyczna brała górę nad działalnością artystyczną, "trwała jednak jeszcze walka o obraz w sobie, o dzieło doskonale zorganizowane, oczyszczone z tego, co nie należy do struktury, a także z tego, co pozornie najbliższe: z dynamiki suprematyzmu czy harmonii kontrastów neoplastycyzmu". Strzemiński głosił wtedy tezę - wyrażaną m.in. w licznych polemikach z Leonem Chwistkiem - "dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznym unizmu". I chociaż Strzemiński, co podkreśla Ładnowska, "nie malował już w tym czasie obrazów unistycznych, to właśnie w tym stylu widział panaceum na grę ślepych instynktów, na epokę panowania niższego rzędu odruchów społecznych. Żołnierzami w tej walce byli następcy - młodzi o wykształconym umyśle, świadomości działania i czystym, nieskażonym talencie. Drogę wskazywał Kazimierz Malewicz i jego akolici z kręgu Unowisu". Takie warunki, według Janiny Ładnowskiej, spełniał wtedy Samuel Szczekacz i jego koledzy. Takie warunki spełniał później - moim zdaniem - Stanisław Fijałkowski, a dzisiaj spełnia... Wojciech Leder.

Co jednak - mimo wszystkich różnic, wyrastających z odmiennych nakazów artystycznych epok, jakie eksplikuje zeigast - łączy Ledera z takimi malarzami, jak Samuel Szczekacz? Zamiatowanie do skomplikowanego układu faktur, zawikłanych układów formalnych, a jednocześnie wrażenie optycznej jednorodności? Biologizm form? Jawne i ukryte powtórzenia obrazów Strzemińskiego, charakterystycznego dla nich układu form, konstrukcji, rytmów? Janina Ładnowska konkludowała: "Te powtórzenia (dokonane przez Szczekacza, ale przecież nie tylko, bo i w obrazach Ledera znajdziemy, choć już co oczywiste znacznie słabsze niż w obrazach Szczekacza, echo Strzemińskiego) nie miały negatywnych odniesień, były potrzebne, bez nich unizm nie mógłby zostać rozpowszechniony, nie mógłby zapaść w pamięć". Pozostaje bowiem unizm nie tylko najbardziej oryginalnym wkładem polskim w dzieje europejskiej awangardy konstruktywistycznej, ale przede wszystkim wyznacznikiem pewnego zwrotu na drodze rozumienia sztuki i jej powinności - tak wobec natury, jak i kultury. Zwrotu, jaki dokonał się w świadomości sztuki właśnie za sprawą Strzemińskiego, a przynajmniej bez jego udziału i wkładu intelektualnego byłby niepełny.

I jestem przekonany, że tę świadomość dźwiga Wojciech Leder. I daje jej nieustannie wyraz w swoich obrazach, które dla mnie są obszarami, w jakich malarz zmagają się z tradycją sztuki,

z nietatwymi przecież materiałami, w które usiłuje przelać swoją tęsknotę za trwałością (bo za trwałością tęskni każdy twórca), wreszcie z samym sobą. Z własną biegłością i ułomnością zarazem. Z własnym geniuszem i jego przekleństwem - wåtpliwością, jaka rodzi się w trakcie pracy nad każdym kolejnym obrazem, kiedy jakaś nagle odstónięta plama czy masa zdaje się niweczyć wielotygodniowy wysiłek, skazywać obraz na porażkę, na konieczność unicestwienia. Ale to, co w świetle jednego dnia wydawało się porażką, w świetle nowego dnia (albo jeszcze lepiej w jarzeniowym świetle nocy, bo Leder jest bardziej typem nocnego Marka niż porannego ptaszka) może okazać się przeczuciem tryumfu, nie przeczucianą wcześniej ścieżką wiodącą do eureka: jest obraz. Wydarzył się naprawdę. Można uznać teraz dzieło za skończone i wystawić pod osąd publiczności sztuki. Taki obraz bywa godziwą i sutą zapłatą za tygodnie wyrzeczeń, mozotu czysto fizycznej pracy nad obrazem i trwania przed nim w oczekiwaniu, aż z głębi wytoni się kształt przeczuty i oczekiwany.

W tym sensie Leder pragnął odnaleźć taką receptę na własną sztukę, która pozwalałaby mu kreować kolejne obrazy na podobnej zasadzie, na jakiej działa natura. Jeśli moglibyśmy w przypadku Ledera mówić o jakimkolwiek naśladownictwie natury, to tylko w tym sensie, że malarz usiłuje naśladować zdolności kreacyjne natury - tworzyć w symbiozie z materię, po którą sięga, a nie zadać jej gwałt, zmuszać do wyrażania czegoś, czego z istoty wyrazić nie może. Ten aspekt surowcowy czy materiałowy malarstwa w rozumieniu, jakie wytrwale usiłuje mu nadać Leder, staje się tym bardziej ważki i programowy, że oparty na nowo formułowanej w sztuce aktualnej wizji wzajemnych relacji natury i kultury - dwóch światów, w których zaczyna się i kończy, spełnia (albo nie spełnia) życie człowieka. [...]

Czasami Leder postępuje podobnie do włoskich mistrzów sgraffito. Sgraffito to jedna z dawnych technik dekoracyjnego malarstwa ściennego. Polegała na pokryciu muru kilkoma warstwami barwnego tynku i na częściowym zeszkrobaniu wilgotnych warstw górnych za pomocą ostrych narzędzi. W ten sposób, w wydrapywanych partiach odstóniał się kolor warstwy dolnej i powstawała kilkubarwna kompozycja. Na ogół była ona oparta na ornamentyce geometrycznej. Sgraffito było dość powszechnie stosowane w dekoracji fasad, w architekturze włoskiej. Znalazło zastosowanie także w sztuce, już w latach 30. Między innymi Karol Hiller w 1934 roku na płycie rabszowej wykonał Płaskorzeźbę konstruktywistyczną - zdumiewające swoją odkrywczością i radykalnością artystyczną dzieło, które Leder - jako uczeń Stanisława Fijałkowskiego - musiał oglądać w Muzeum Sztuki. I to także w jakiś sposób - nie ważne, czy uświadomiony, czy tylko podświadomy - wpływało na kształtowanie się artystycznej dociekliwości Ledera, na jego skłonność do poszukiwania malarstwa poza malarstwem. Zresztą w kolejnych latach Leder cały czas konsekwentnie poszerzał swój malarski warsztat. Używał technik i narzędzi, które już nie tylko odwoływały się do tradycji sgraffito, ale i sztuki intarsji, i tradycyjnego warsztatu kamieniarza. Z upodobaniem wprowadzał do obrazu coraz to nowe materiały: różnego rodzaju kruszywa i spoiwa, przypadkowo znalezione przedmioty. Używał murarskiej kielni, ale również szlifierek, maszyn do polerowania betonu, cykliniarek. W tym duchu stworzył, w 2001 roku monumentalną kompozycję Jaszczurka śmierć zmartwychwstanie, a w roku 2004 dzieło, przy którym monumentalność poprzedniej kompozycji straciła jakby na wadze. Ordinare agrum to obraz budowany pracowicie - tak Jak dom - od fundamentów: dzień po dniu, tydzień po tygodniu, z przerwami niezbędnymi, aby to co trzeba związało. Opowiada o porządkowaniu ziemi, po której chodzimy. Porządkowaniu tego, co nas otacza. Opowiada więc o przemożnej chęci wyjścia z chaosu, w jakim pograża się ludzkie życie - bezmyślne, mało twórcze, poddane naciskom ideologii: konsumpcji, polityki, religii. Leder użył do jego budowania popiołu. Popiołu, który, jak mówi, stanowi metafizyczną esencję wszystkiego. Tego, co stanowiło początek i tego,

co symbolizuje koniec. Popiół wiązał z żywicami polimerowymi, różnicował natężenie barwy, rozprzewadzał po powierzchniach.

Ten gigantyczny obraz, który widziałem tylko raz czy dwa w trakcie roboty malarza (i to jedynie w pozycji leżącej, na solidnym metalowym stelażu, musieliśmy chodzić po nim niczym po świeżo wylanej posadzce), robił wrażenie nie tyle jeszcze finalnym efektem, co swoim monumentalnym założeniem. Chodziłem po tym obrazie tak, jakbym chodził wyschniętym korytem rzeki gdzieś w głębi Australii, nieopodal Alice Springs. Wpatrywałem się w misterną strukturę naturalnych pęknięć, układającą się w gigantyczną pajęczynę, która miała zawładnąć całą powierzchnią obrazu. [...] Kiedy pod koniec 1998 roku pisałem dość obszerny tekst o obrazach Ledera dla kwartalnika "Exit", kończyłem go stwierdzeniem, że wówczas jeszcze młody, tódzki malarz znalazł się na początku drogi, dzięki której nie wpadł - tak jak wielu nie tylko jego rówieśników malarzy - w ślepy zaułek konwencji. Ale wtedy chyba i samemu Lederowi byłoby trudno powiedzieć, w jakim kierunku ta droga prowadzi. Poza tym, że prowadzi w kierunku przeżyć niezwykłych i podniet wyjątkowo rzadkich. Takich, jakie utwierdzają nas właśnie w przekonaniu, że ten świat wydarza się naprawdę, a trud malarski, na tym zwykłym i niezwykłym zarazem świecie, nie idzie na marne.

Wtedy jeszcze nie przemyślałem gruntownie relacji, jakie mogły zachodzić pomiędzy obrazami Ledera, a malarstwem mu bliskim - dosłownie i w przenośni. To znaczy bliskim mu w czasie i bliskim mu duchowo. Wiedziałem tylko, że trzeba przemyśleć, czy istnieją głębsze, czy tylko powierzchowne związki Ledera z tradycją support / surface. Grupą francuskich malarzy, którzy u schyłku lat 60. chcieli udowodnić, że można jeszcze tworzyć (niekoniecznie malować) obrazy. Trzeba tylko gruntownie przekształcić środki malarskie, konfrontować obraz bezpośrednio z naturą (co miało podkreślać zdecydowanie antyiluzjonistyczny charakter malarstwa), a nie z kulturowymi rekwizytami, odstawiającymi może erudycję malarza, ale nie jego temperament. W centrum zagadnień warsztatowych pojawił się m.in. problem tradycyjnego podłoża. Kwestia, która równie ważna okazała się dla Ledera. Jest mu chyba bliska koncepcja toile libre - wolnego, luźnego płótna, które rozłożone na podłodze w pracowni malarza nie przesądza granic czy wielkości dzieła, pozwalając mu, by prawem swoistej malarskiej entropii rozrastało się swobodnie w każdym kierunku. Support / surface, pokazane niedawno w Muzeum Sztuki jako ruch już klasyczny, wstawiło się przede wszystkim determinacją w niszczeniu wszelkich elementów tworzących tradycyjny obraz, co było radykalną konsekwencją odprzedmiotowania malarstwa. W ich wykonaniu obraz przestawał być tylko ekranem projekcji czy wizji malarskiej, a stawał się powierzchnią, którą można przekształcać - wiązać, deptać, ubijać, inkrustować materiałami naturalnymi. Tak, Leder, choć bliższe mu jest tradycyjne obramowanie obrazu niż koncepcja free canvas Jacksona Pollocka i toile libre malarzy francuskich z kręgu support / surface, korzysta - świadomie i z wielką rozważą, także z głębokim namysłem - z doświadczeń poprzedników. Wie bowiem, że każdy lew zrobiony jest ze zwierząt, które sam wcześniej pożarł.

Jakiś czas potem zastanawiałem się też, co może łączyć Ledera z arte povera czyli sztuką biedną, która akcentowała potrzebę fizycznej obecności materii. Materiały, których używali artyści z kręgu krytyka sztuki Germano Celanta, takie jak otów, glina, kamienie, tkaniny były elementami radykalizacji malarskiego doświadczenia, uwolnienia go od dominacji kryteriów wyłącznie estetycznych. Ta postawa, na którą Leder nie mógł pozostać niewrażliwy i z której - jak sądzę - wyciągnął własne i poważne konsekwencje, wyrastała z chęci skonfrontowania widza z prostymi formami i konstrukcjami, które byłyby zachętą do czysto zmysłowej, nie angażującej umysłu, percepcji brył, energii, napięć. Tak, w tej sferze malarskiego doświadczenia, poszukiwania malarstwa poza malarstwem, Leder sporo zawdzięcza wielu formacjom niepo-

kornych wobec tradycji artystów - znanych z nazwiska, ale i bezimiennych - którzy wymagali od malarstwa, aby już nigdy nie było takie jak przedtem. Przedtem, to znaczy wcześniej zanim oni - obrazoburcy, gwałciciele estetycznego ładu - nie wkroczyli w obszar malarstwa uzbrojeni w narzędzia, których tradycyjny malarz nigdy by nie wziął do ręki. [...]

Tekst jest fragmentem większej całości. Wyboru i skrótów dokonał wydawca katalogu.