

Interdyscyplinarna Pracownia Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej

Kierownik Pracowni: dr hab. Monika Korona

Wydział Malarstwa i Rysunku

UA Poznań 2019 / 2020

- **Wywiad z prof. dr hab. Andrzejem Zdanowiczem - 06.03.2020 Poznań
przeprowadziła Agnieszka Berest**
- **Wywiad z dr Barbarą Pilch - 18.12.2019 Poznań
przeprowadziła Alicja Józwiak**
- **Wywiad z prof. Grzegorzem Ratajczykiem - 23.03.2020 Poznań
przeprowadziła Zofia Słupczyńska**
- **Wywiad z dr Natalią Wegner - 27.03.2020 Poznań
przeprowadziła Ewelina Grygiel**
- **Wywiad z prof. zw. Piotrem C. Kowalskim - 04.03.2020 Poznań
przeprowadziła Klaudia Golińska**
- **Wywiad z dr hab. Wojciechem Gorączniakiem - 09.03.2020 Poznań
przeprowadził Rafał Labijak**

WYWIAD Z PROF. DR HAB. ANDRZEJEM ZDANOWICZEM
06.03.2020 POZNAŃ

Wywiad z dnia 06.03.2020 r. z prof. dr hab. Andrzejem Zdanowiczem przeprowadziła Agnieszka Berest, studentka II roku malarstwa ucząca się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Prof. dr hab. Andrzej Zdanowicz jest absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). W 1985 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Jana Świtki. Od 1986 do 2007 roku pracował, jako asystent w IV Pracowni malarstwa prof. Norberta Skupniewicza. Od 2007 roku prowadzi IV Pracownię Malarstwa w UAP. Od 2008–2016 roku był również Dziekanem Wydziału Malarstwa i Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Zajmuje się głównie malarstwem, a jego prace wystawiane są w wielu miastach Polski jak i również w Niemczech.

Wystawa, o której mowa w wywiadzie miała miejsce 21.02.2010r. w Folwarku Edwardowo w Poznaniu. Obrazy na wystawie podzielone były na trzy części. Dwie z nich były cyklami pt.; „Walka” i „36 widoków na dom, w który uderzył piorun”(tytuł inspirowany był pracami Katsushiki Hokusai'a), a trzecią część tworzyły obrazy o różnej tematyce. Obrazy powstały w ciągu ostatnich 4 lat, (ale pojawiły się również prace z 2007 roku), w różnych formatach (m.in. 20x30cm, 160x135cm, 165x120cm), w technikach mieszanych (również niektóre wydrukowane na płótnie)



AB. Jaka jest myśl przewodnia towarzysząca Pańskim dziełom?

A.Z.: Teraz to już właściwie wychodzi samo z siebie, ale sprzed laty robiąc dyplom czy rzeczy związane z przewodami doktoranckimi, habilitacyjnymi musiałem określić niejako zakres tematyczny, czego prace moje mają dotyczyć. Wszystko ustalił dyplom ukończenia studiów, który nosił tytuł „walka, moment i ruch w malarstwie”. Potem zdałem sobie sprawę, że ten motyw walki, rozumiany nie w sensie militarnym, lecz zmagania się z samym sobą, z przeciwnościami losu, z różnymi przedmiotami, zdarzeniami, które nas dotykają. Uznałem właściwie, że to jest temat, od którego nie ucieknę i ciągle on się będzie przewijał w moich pracach.

A.B.: Bardziej techniczne pytanie. Czym naciąga Pan swoje obrazy?

A.Z.: Zawsze używam kleju kostnego, do którego jestem przyzwyczajony i który mi się sprawdza. Grunt przeważnie również robię sam. Jest to grunt chudy, po to, aby móc zacząć malować farbami wodnymi. W moim przypadku jest to tempera jajowa, która dzięki temu gruntowi dobrze się wchłania i rozprowadza. Na gruntach, które można kupić w sklepie tempera jajowa się po prostu nie trzyma, ten grunt jest zbyt śliski na tą technikę. Niektóre prace są do końca malowane już w tej technice, natomiast niektóre są malowane dalej techniką olejną. Zresztą technika jajowa ma tą zaletę, że można ją robić na przemienne w związku z tym, że to również jest na bazie oleju, nie tylko żółtka, można więc nakładać temperę na warstwę olejną i odwrotnie.

A.B.: Czy sam miesza Pan farby, czy są to farby kupne?

A.Z.: Temperę robię sam, kupuję pigmenty, które mieszam właśnie z medium olejno-jajowym, natomiast farby olejne kupuje już gotowe. Są to farby z różnych firm, ponieważ z biegiem lat są już pewne kolory, które odpowiadają mi z tej firmy, a inne z tej firmy, więc nie mam jednej konkretnej, której się trzymam. Natomiast mogę polecić Polską firmę Astra, której farby mają dużą ilość pigmentu, jednak farby do laserunku lepsze będą z firm tj. Talens czy Daler Rowney.

A.B.: Czy zabezpiecza Pan w jakiś sposób obrazy?

A.Z.: Tak, używam czasami werniksów matowych lub półmatowych, które nakładam około rok po wyschnięciu już prac, jednak niekiedy nie daję żadnego, ponieważ w końcowej fazie malowania, często już takie ostatnie warstwy farby nakładam z medium, które się składa z jednej części z terpentyny, jednej części oleju i jednej części werniksu damarowego, a często do tego dodaje również terpentynę wenecką i to w zasadzie już powoduje, że w jakiś sposób ten obraz jest zabezpieczony i nie wymaga dodatkowego kładzenia werniksu, który jak wiemy z historii sztuki prędzej czy później zaczyna żółknąć. Nie liczę na jakieś długotrwałe trwanie moich prac, jednak ta świadomość powoduje, że rzadziej ten werniks stosuję.

A.B.: Czy przy renowacji prac chciałby Pan, aby użyto specjalnego konserwatorskiego werniksu, który nie jest ani świecący, ani matowy, jedynie zabezpiecza obraz?

A.Z.: Tak, przy renowacji, oczywiście.

A.B.: Czy nadaje Pan każdemu obrazom nazwy czy jedynie cyklom?

A.Z.: Zazwyczaj cykl to cykl, a każdy obraz ma swoją nazwę. Przeważnie jest natomiast, że zdarzają mi się obrazy, które namalowałem, dla których nie umiem znaleźć tytułu. Nie lubię wymyślać na siłę, a chciałbym, żeby każdy tytuł miał takie drugie dno, był z humorem, prześmiewczy, z dystansem, coś, co by powodowało, że jest taką dodatkową wartością, niekoniecznie związaną z obrazem.

A.B.: Na jakich formatach zazwyczaj Pan maluje? Czy zależy to od wizji, cyklu, tematu...?

A.Z.: W związku z tym, że posiadam niewielką pracownię, te prace też nie mogą być zbyt duże. Wolałbym obraz duży, czyli dla mnie to taki, który mogę objąć szerokością swoich ramion, nie chciałbym malować obrazu np. 3m na 5m, bo uważam, że sam sobie już wtedy nie jestem w stanie przy transporcie poradzić, a wychodzę z założenia, że artysta powinien być samowystarczalny. Jeśli nie daje rady sam, to znaczy, że ten obraz nie jest dla mnie. Maksymalnym dla mnie obrazem, który jestem w stanie wykonać i uporać i chyba największy, jaki namalowałem to 2m na 1,50m. Natomiast przeważnie są to obrazy standardowe jak 1,60m na 1,20m. Nie jest to nawet kwestia malowania, ale również przechowywania, do którego też jest potrzebne miejsce.

A.B.: W jakich warunkach są, na co dzień przechowywane obrazy?

A.Z.: Są przechowywane w suchym, przewiewnym miejscu, nic im się nie dzieje, nie są zabezpieczone żadnymi foliami, bo jednak chciałbym, aby obraz mógł oddychać, dopiero przy ewentualnym transporcie są owijane folią bąbelkową, czasem również kartonem. Są one w zamkniętym pomieszczeniu, więc nie są narażone na słońce. Wiadomo, przy farbach wodnych, również na papierze, trzeba bardzo uważać, ponieważ te kolory strasznie blakną.

A.B.: Czy na rewersie obrazu znajduje się Pański podpis czy jedynie widnieje charakterystycznego logo na froncie?

A.Z.: Z tyłu znajduję się cały opis, który zawiera moje imię i nazwisko, tytuł pracy, wymiary, technikę i rok.

A.B.: Dzięki temu też przy abstrakcyjnych obrazach wiadomo gdzie jest góra i dół?

A.Z.: Tak, aczkolwiek kuratorzy często nie zwracają uwagi na tył obrazu i zdarzało mi się parokrotnie, że np. 8 obrazów, które wysłałem do jednej galerii jedynie 3 były prawidłowo powieszony, mimo, że z tyłu było wszystko opisane łącznie ze strzałkami, gdzie jest góra, a dół.

A.B.: Od czego zależy system zawieszania?

A.Z.: Są to zwykłe blejtramy, które się wieszają tak jak galeria pozwala. Jeżeli można, to wbić gwoździe w ścianę, albo na drutach. Nie mam własnego systemu, a są to właśnie, niezbyt duże prace, które nie wymagają jakichś skomplikowanych technicznych zabiegów, żeby je gdzieś wyeksponować.

A.B.: A rozmieszczenie, wysokość? Czym się mają sugerować kuratorzy przy wieszaniu wystawy?

A.Z.: Autorem tej ostatniej wystawy w Folwarku był w 80% profesor Marek Owsian, On to rozmieszczał i uważam, że zrobił to bardzo dobrze. Zresztą mam takie wrażenie, że osoby, które nie są autorami prac potrafią na bazie intuicji i własnego doświadczenia, ciekawiej rozmieścić prace niż sam twórca, ponieważ twórca widzi tysiące powodów, żeby powiesić to tak, a nie inaczej, a ktoś na to patrzy zimnym, chłodnym okiem i dla dobra wystawy potrafi pewne rzeczy wyeliminować, a pewne powiesić. Na początku oczywiście trochę mnie to boli, ale później stwierdzam, że rzeczywiście to była dobra decyzja i dobrze to wygląda.

A.B.: Czy chce Pan, aby Pańskie obrazy zostały zachowane? Czy zgodziłby się pan na pełną konserwację – z retuszem, zabezpieczeniem itp..., czy jedynie na częściową, która ma na celu powstrzymanie procesu degradacji i zabezpieczenie obrazu?

A.Z.: Różne kraje, różnie do tych spraw podchodzą. W Polskiej architekturze jest na przykład taki zwyczaj, że pewne zabytki się uzupełniają, domalowując i dorabiając pewnie części, a we Włoszech to, co zostało

uszkodzone jest np. zatarte tylko betonem i nie maluje się dalej. Po prostu to, co zostało, to zostało. Natomiast z moimi obrazami można robić, co się chce, byle by ich nie zniszczyć.

A.B.: *Właśnie przy spękaniach, czy rozdarciach, na większych płaszczyznach jednolitego koloru, przy retuszu, pod pewnymi kątami ten retusz może być widoczny. Czy mimo tego, nadal zgodziłby się Pan, aby były one pomalowane?*

A.Z.: Tak, zgadzam się. Rzeczywiście jest to problem, szczególnie w takich pracach jak moje, gdzie często operuję większą płaszczyzną, wtedy taki ubytek, rozdarcie czy nawet wyrzuczenie jest takim defektem totalnym. Na to np. Jackson Pollock nie musi się uskarżać, bo tam jakby nie ma znaczenia tego typu uszkodzenie. Natomiast zdaję sobie sprawę, że każdy retusz w jakimś tam sensie, w jakimś procencie będzie widoczny.

A.B.: *Czy obrazy są jakoś oprawiane czy zostają bez ram? Czy są one jedynie oprawiane na potrzebę wystawy tak jak w Folwarku Edwardowo?*

A.Z.: Jedynie małe gwasze były schowane pod pleksi, dzięki temu jest lżejsze niż pod szybą, również nadaje większej głębi kolorom. Właśnie te prace papierowe lepiej jest wyeksponować właśnie w ten sposób. Natomiast, jeśli chodzi o obrazy olejne to raczej ich nie oprawiam, a jeśli się już takie zdarzą to wynika to jedynie z kwestii transportu, żeby nie stykały się ze sobą. Ponieważ oprawa to jest już tak indywidualna sprawa, że ktokolwiek by to chciał oprawić, to każdy by to zrobił inaczej i według własnego widzimisię.

A.B.: *Gdyby krosna obrazu były częściowo zniszczone to czy chciałby je Pan zachować i jedynie odrestaurować, czy można by było je całkowicie wymienić?*

A.Z.: Teraz jest dużo krosien już fabrycznie przygotowanych, są lepszej jakości, są proste, nie wyginają się. Kiedyś trudno było znaleźć takie dobre krosno, albo samemu się robiło i te krosna były różnej jakości. Zdarzało mi się nieraz, że w tych płótnach nie wszystkie kąty były proste i strasznie mnie to drażni, nie umiem na czymś takim malować, właściwie to nie chcę na czymś takim malować, ale zdarzało mi się w przeszłości, że dużo takich obrazów powstało, które były dobre i chciałem, aby się lepiej prezentowały, więc sam zdejmowałem z krosien i przebijałem je na poste krosna, nawet kosztem utraty części pracy.

A.B.: *Czy te obrazy, które były drukowane na płótnie były od początku robione z takim zamysłem, czy jedynie do tej wystawy?*

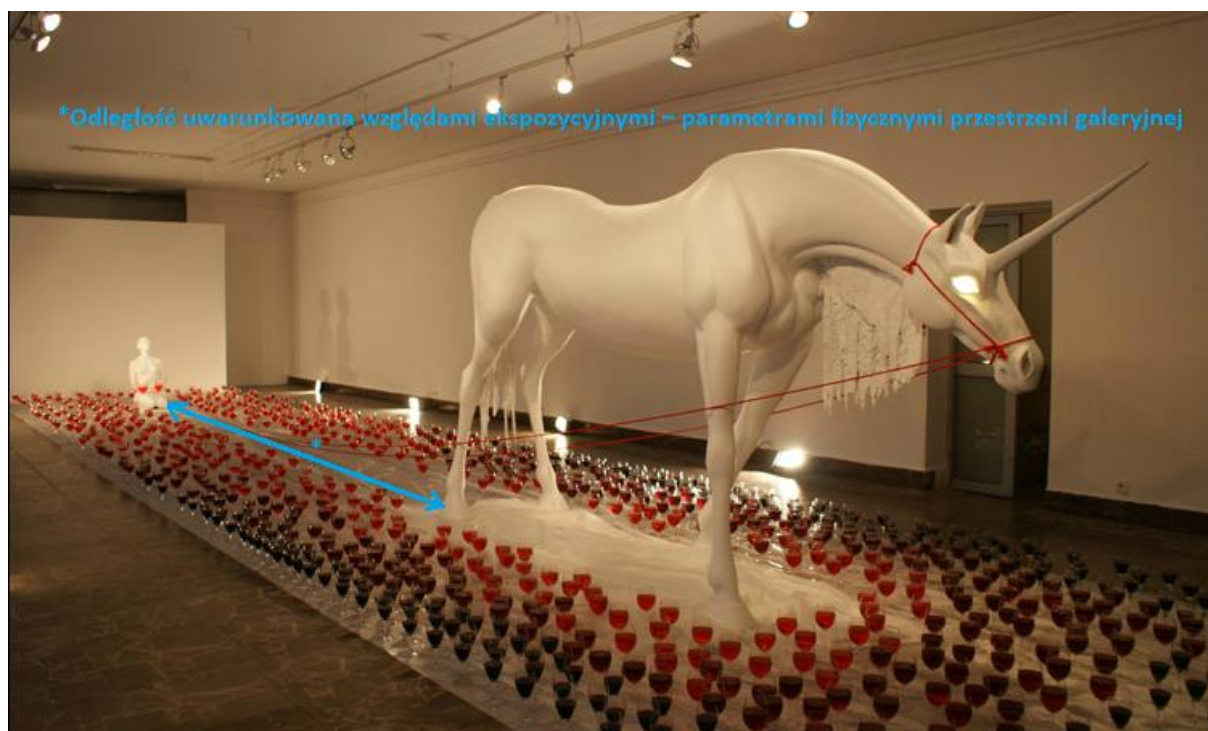
A.Z.: Tylko wyłącznie do tego cyklu i służyły temu, aby małe prace pod pleksi, które były malowane akrylem, gwaszem, akwarelą, kredkami, pisakami były rodzajem takich szkiców do większych prac, ale zdałem sobie sprawę, żeby namalować tyle większych obrazów, to wymagało znowu dużej ilości czasu, a chciałem zobaczyć szybko efekt jak w dużej skali te małe prace będą wyglądały. Był też jeden obraz, który w druku niezbyt mi się spodobał, stracił to, co było w małym szkicu, więc malowałem na nim farbami olejnymi. Mogą one też stanowić rodzaj takiej podmalówki i punkt wyjścia do dalszej pracy nad nimi. Więc nie wiem też, czy reszta z nich zostanie takimi wydrukami do końca czystymi czy na nich nie będę np. malował. Na potrzebę tej wystawy chciałem je tak zetknąć. Wydaje mi się też, że powstaje również dzięki temu pytanie. Co jest obrazem? Czy obrazem jest ten oryginalny malowany przeze mnie obraz... Czy ten wydruk też jest moim obrazem, czy już nie jest moim obrazem? Jednak chyba trochę tak, bo jest to jedna z moich prac, a z drugiej strony nie jest to ręcznie malowany obraz. To są po prostu takie zabawy.

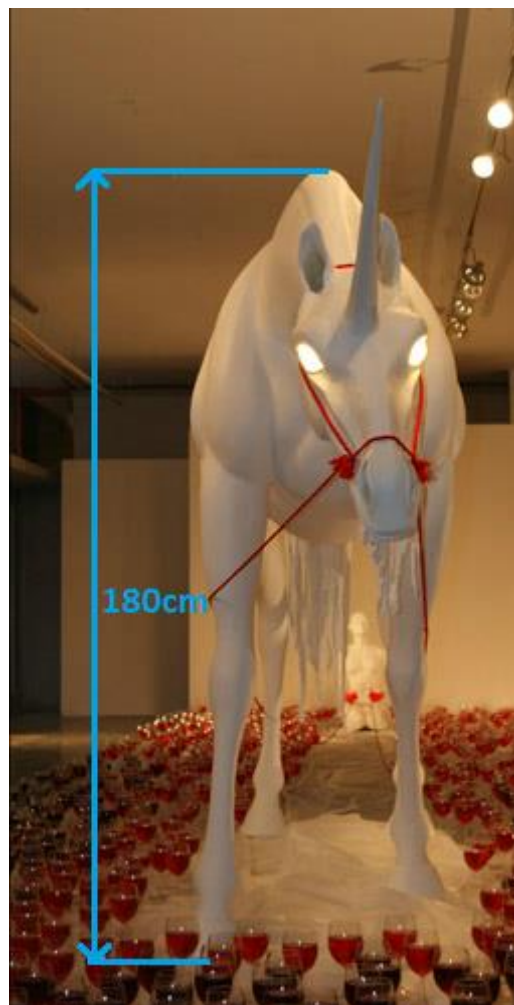
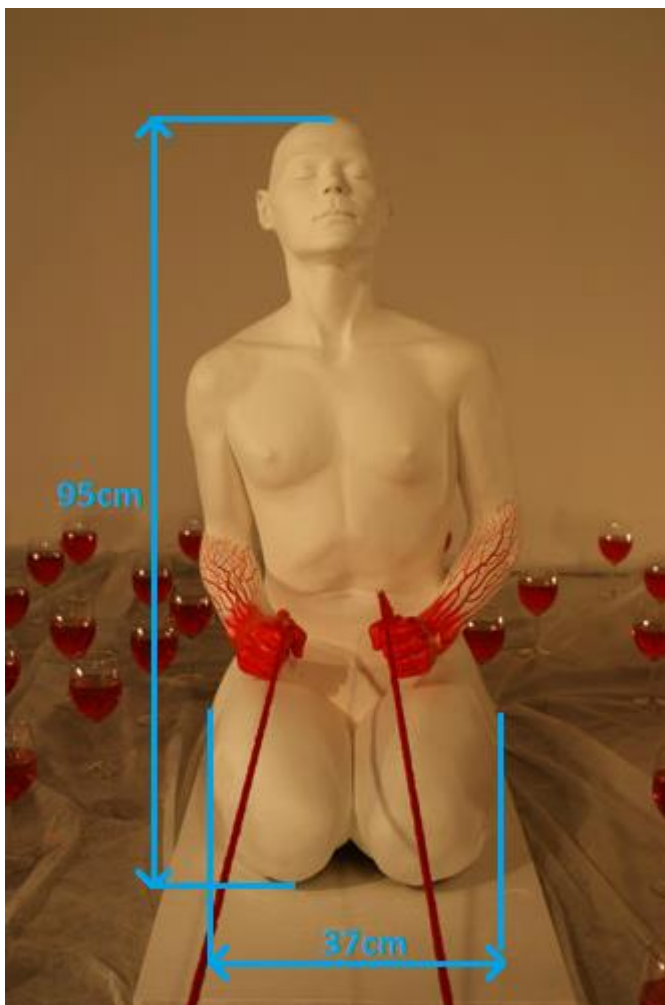
WYWIAD Z DR BARBARĄ PILCH 18.12.2019 POZNAŃ

Wywiad z dnia 18.12.2019 r. z dr Barbarą Pilch przeprowadziła Alicja Józwiak – studentka malarstwa ucząca się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Dr Barbara Pilch jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu). W 2007 roku ukończyła uczelnię uzyskując dwa dyplomy: w VI Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych pod kierunkiem prof. Danuty Mączak oraz w III Pracowni Rysunku prowadzonej przez prof. Józefa Drążkiewicza, w której po studiach została asystentem. W roku 2016 objęła stanowisko p.o. kierownika pracowni.

Praca dr Barbary Pilch pod tytułem „Jednorożec” - o której mowa w wywiadzie - po raz pierwszy pokazana została w galerii Arsenał w Poznaniu na wystawie „Słodko-gorzkie rarytasy do zjedzenia” w roku 2010. Jest to kompozycja przestrzenna na którą składają się dwie figury – postać jednorożca i postać ludzka i otoczone są ze wszystkich stron kieliszkami z winem. Całość kompozycji stoi na białej fizelinie. Tylne nogi konia stoją wyprostowane w jednej linii – równoległe do siebie – a przednie, również wyprostowane, ułożone są w rozkroku – prawa cofnięta, lewa minimalnie wysunięta w przód. Głowa jest spuszczone - tak że pysk znajduje się na wysokości podbrzusza - i delikatnie przekrzywiona w lewo. Pomiędzy oczami sterczy róg. Grzywa zwisa po prawej stronie. Za jednorożcem umiejscowiona jest druga z figur – rzeźba kobiety w akcie o naturalnych rozmiarach. Kobieta siedzi na piętach, z uniesioną brodą i z zamkniętymi oczami. Ręce ma zgięte w łokciach, lewą unosi parę centymetrów nad udem, prawa dotyka uda. W zaciśniętych dłoniach trzyma końce dwóch czerwonych syntetycznych sznurków. Przeciwny koniec każdego z nich przywiązany jest do uzdy noszonej przez konia, która wykonana została z tego samego sznurka. Dłonie i żyły na całej długości przedramion namalowane zostały czerwoną farbą akrylową.





A.J: *Kiedy odbyła się pani pierwsza wystawa?*

B.P: Moja pierwsza wystawa odbyła się w okresie wczesnego dzieciństwa. Nie wiem dokładnie ile miałam wtedy lat, ale moja rodzina mieszkała wtedy jeszcze w Słupsku, co sytuuje „wystawę” w okresie do dziewiątego roku życia. Posprzątałam wtedy strych, gdzie suszyła się na gazetach kukurydza, zalegały masy słoików, a wszędzie unosił się swąd kociego moczu. Otworzyłam drewniane okiennice by wpuścić światło, a na drewnianych filarach porozwieszałam swoje rysunki. Zaprosiłam na wystawę koleżanki, kolegów oraz brata, ale oni nie wykazali żadnego zainteresowania, gdyż jak się okazało, na sąsiednim strychu urodziły się właśnie kocięta. Było mi bardzo przykro, że tak się starałam a odzewu zabrakło...

A.J: *Ale nie zniechęciło to Pani do podążania w tym kierunku. Jakie jest zatem Pani motto artystyczne?*

B.P: Moje motto artystyczne jest maksymą rodzinną zaczerpniętą od Herberta: „Płynię się zawsze do źródeł – pod prąd. Z prądem płyną śmieci.” Oznacza to w skrócie tyle, że nie staram się podążać za modą, tendencjami, czy schlebiać gustom publiczności. Rzeczą najistotniejszą nie tylko w sztuce, ale i w życiu jest według mnie bycie w zgodzie ze sobą i wyznawanymi przez siebie wartościami, nawet gdy nie są zbyt popularne.

A.J: *Porozmawiajmy o pracy „Jednorożec”. Materiał, z którego wykonane są obie rzeźby – postać i jednorożec - to gips pomalowany białą farbą. Jaka to farba?*

B.P: Użyłam szwedzkiej farby fasadowej, ale niestety nie pamiętam jakiej firmy.

A.J: *W środku czaszki znajduje się źródło światła, które świeci przez otwory zastępujące oczy. Skąd się bierze, jakie ma znaczenie i jaka jest jego barwa?*

B.P: Światło pochodzi z żarówki, której kabel umieszczony jest w nodze. Jest to żarówka energooszczędna marki Philips, która się nie nagrzewa i świeci światłem w kolorze ciepłej bieli. W razie potrzeby wymiany, można się do niej dostać nie naruszając struktury rzeźby - poprzez oczodół. Ma znaczenie symboliczne – jest to podstawowa rola światła – jest światłem, które ma oświetlać drogę.

A.J: *Czy postać kobiety to autoportret? Jaka jest odległość między postaciami?*

B.P: Rzeźba jest autoportretem. Nie mierzyłam dokładnej odległości między figurami, jest ona uwarunkowana względami ekspozycyjnymi – parametrami fizycznymi przestrzeni galeryjnej - oraz chęcią uzyskania konkretnego zamierzonego efektu „zaprzęgu”. Zaprzęgu niemożliwego, bo postać w oddali, choć trzyma cugle, to tak naprawdę siedzi na ziemi, więc może być przez jednorożca jedynie wleczone. Połączenie w „zaprzęg” jest symboliczne, dokonuje się bowiem przy pomocy sznurka a nie prawdziwych cugli, a kolor czerwony jest tu nie bez znaczenia...

A.J: *Jakie wino znajduje się w kieliszkach? Dlaczego jest różnego koloru?*

B.P: Nie pamiętam jakiego użyłam wina. Wino obecne w kieliszkach pełni funkcję symboliczną tak samo jak jego kolor - czerwony - natomiast dwa odcienie czerwieni są kwestią przypadkową.

A.J: *Ile jest kieliszków? Czy ich liczba oraz kształt ma znaczenie? W przypadku odtworzenia pracy, czy należałoby szukać takich samych?*

B.P: Nie liczyłam użytych kieliszków, gdyż ich liczba nie ma znaczenia. Chodziło o wprowadzenie symboliki wina, co wyjaśniałam wcześniej. Jeśli chodzi o kształt kieliszków, również nie jest on istotny – wykorzystałam takie jakie były dostępne, więc szukanie takich samych w przypadku odtworzenia miałyby się z celem.

A.J: *Czy ułożenie świateł w galerii ma znaczenie?*

B.P: Światła mają po prostu dobrze oświetlać całą pracę, jednak w taki sposób żeby nie przyćmiły blasku oczu jednorożca.

A.J: *Czy pokazywała Pani tę pracę w innej galerii? Czy rozmiar i układ sali definiują odległości pomiędzy poszczególnymi elementami pracy? Kto miałby zdecydować o ułożeniu elementów pracy, gdyby nie mogła Pani tego zrobić osobiście?*

B.P: Praca jak dotąd nie była wystawiana w innej galerii. Gdyby była to inna przestrzeń, na przykład większa sala, odległość między rzeźbami mogłaby się także zwiększyć, co oznaczałoby większą ilość kieliszków wypełnionych winem i tym większe bankructwo galerii, tudzież artystki – odpowiada artystka ze śmiechem. Jeśli nie mogłabym sama zdecydować o układzie poszczególnych elementów pracy, to decyzyjność powierzyłabym kuratorowi wystawy, z prośbą o zachowanie pierwotnego jej charakteru.

A.J: *Czy w razie zniszczenia do rekonstrukcji pracy miałyby zostać użyte te same materiały, czy specjalne – konserwatorskie? Czy w razie naprawę dużych uszkodzeń kompozycja miałaby zostać zrekonstruowana czy zostawiona w takim stanie, a może prezentowana już tylko na zdjęciach lub filmie?*

B.P: Chciałabym aby w przypadku uszkodzeń, praca została zrekonstruowana i w takiej formie pokazywana na wystawach. Rekonstrukcja nie zakładałaby jednak użycia tych samych materiałów, a jedynie uzyskania

podobnego efektu wizualnego. Jedynie czerwone wino musiałyby pozostać czerwonym winem ze względów znaczeniowych / symbolicznych / esencjonalnych. Wino jako krew, symbol poświęcenia, w religii chrześcijańskiej ofiary Jezusa, tutaj może być zinterpretowany również jako symbol poświęcenia artysty (mogą to sugerować czerwone żyłki na rękach postaci) co sytuowałoby instalację jako nieco heretycką. Jednak tekst umieszczony pod tytułem będący wierszem – modlitwą dziękczynną ma na celu przełamanie bogoburczej całości. Zresztą rozmaite sensory alternatywne rodziły się w umysłach widzów, zaskakując nawet samą autorkę. Gest sięgania widza po wino, jest formą partycypacji w zdarzeniu artystycznym, ale może być rozumiany także głębiej. Nie bez znaczenia jest tu chrześcijańska symbolika wina.

A.J: Zakładając, że praca została bezpowrotnie zniszczona a zachowały by się tylko fotografie - czy możliwość ekspozycji w formie zdjęć byłaby akceptowalna?

B.P: Uważam, że prezentowanie pracy w formie samych fotografii mija się z celem, aczkolwiek dopuszczam taką możliwość, jeśli komuś bardzo by na tym zależało.

WYWIAD Z PROF. GRZEGORZEM RATAJCZYKIEM

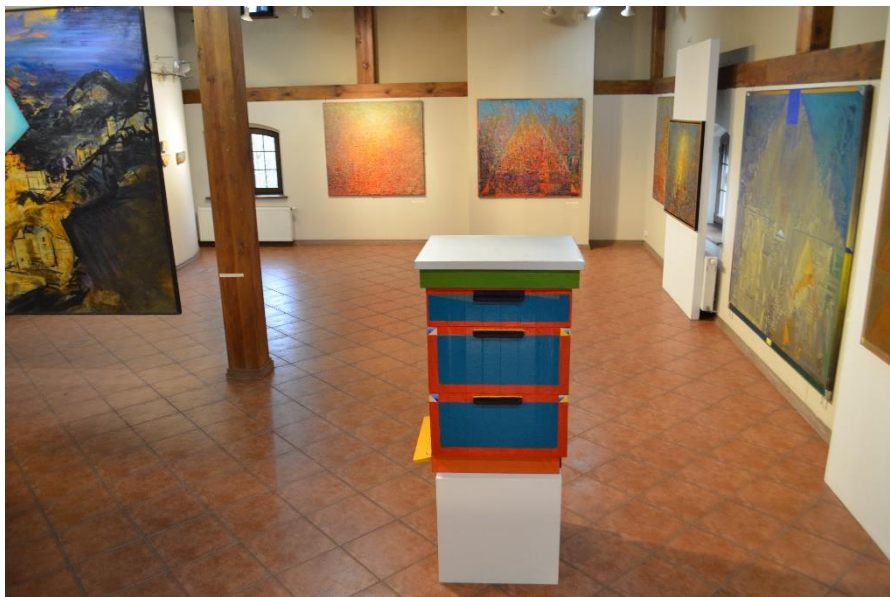
23.03.2020 POZNAŃ

Wywiad z dnia 23 marca 2020 roku z prof. Grzegorzem Ratajczykiem przeprowadziła Zofia Słupczyńska - studentka malarstwa ucząca się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Prof. Grzegorz Ratajczyk jest malarzem, grafikiem i rysownikiem. W 1985 zdobył dyplom z malarstwa z wyróżnieniem w pracowni prof. Norberta Skupniewicza, a rok później twórcze stypendium zagraniczne dla najzdolniejszego absolwenta im. M. Dokowicz. Od 1985 r. pracuje na rodzimej uczelni, a od 2011 r. prowadzi XIII Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rysunku. Profesor ma za sobą około 100 wystaw zarówno zbiorowych, jak i około 40 indywidualnych np. wystawa BWA w Galerii Miejskiej Arsenał w 1985r., wystawa w Galerii u Jezuitów "Weduty powietrza i światła" w 2005 w Poznaniu, monumentalna wystawa malarstwa w Czeladzi na Śląsku w 2019r. (95 obrazów) oraz poruszona w wywiadzie wystawa "Oto..." w Szamotułach w 2020r.

Wystawa prof. Grzegorza Ratajczyka pod tytułem "Oto..." - o której mowa w wywiadzie – miała miejsce 10 stycznia 2020r. w Zamku Górków w Szamotułach. Wystawa miała charakter indywidualny i składała się z około 30 obrazów. Najstarsze dzieła pochodziły z lat 90. i były malowane na podstawie szkiców zrobionych podczas pobytu w Umbrii, Gubbio oraz Asyżu, natomiast najmłodsze powstały tuż przed Bożym Narodzeniem 2019r. Ekspozycja skupia w sobie prace, które pochodziły m.in. z podróży profesora np. do Charkowa na Ukrainie czy plenerach w Imiołkach oraz Kazimierzu Dolnym. Wystawa zawiera w sobie obrazy malowane zarówno na płótnach, jak i na deskach. Pojawiły się też takie, które składały się z dwóch części. Wielkości prac dochodziły do rozmiarów 220 x 300 (płótna) oraz nawet 300 x 150 (deski). Przeważnie miały wielkości 150 x 100, 110 x 120 itp. Malowane były w technikach akrylowych oraz olejnych. Profesor postanowił umieścić na wystawie również elementy enkaustyki, starożytnej techniki, która polega na stosowaniu farb w spoiwie z wosku pszczelego. Wraz z asystentem Mateuszem Pietrowskim, podjęli się tego zadania, aby móc odkryć tę technikę od strony praktycznej, gdyż wiedza na ten temat jest mało dostępna. Nowym "zagadnieniem malarskim", które pojawiło się na wystawie, było zagadnienie "ula malarskiego". Prof. Ratajczyk miał tu możliwość zagospodarowania przestrzeni, która składała się ze skrzynek drewnianych, a te z kolei stanowiły obraz z przeznaczeniem na ul. Po wystawie, kolorowe skrzyneczki- obrazy przekształciły się w dom dla pszczoł- ul. Szczególnym elementem jest to, iż profesor mógł wykonać coś, co będzie mieć wymiar praktyczny z ważnym uwzględnieniem małych organizmów jakimi są pszczoły. Odbył się zarówno wernisaż, jak i finisaż, na który przyjechał m.in. pszczelarz. Artysta przekazał mu wówczas dzieło "ula malarskiego", a ten z kolei zasiedlając go pszczołami, przeznaczył go na pszczeli dom.





Zanim rozpoczniemy wywiad, chciałbym przytoczyć ważny dla mnie cytat: Malarz - (...) podobny jest do siewcy, który rozrzuca swe obrazy to tu, to tam i tak jak zboże rodzi się na czerwono, dojrzewa na zielono, umiera na żółto (to powiedział mój ojciec) - prof. Grzegorz Ratajczyk

Z.S: Kiedy odbyła się Pana pierwsza wystawa w życiu?

G.R: Przyznam się, że za bardzo nie pamiętam, kiedy miałem pierwszą wystawę. Gdy chodziłem do liceum plastycznego, odbyła się wystawa związana z koncertem talentów muzycznych. Była w szkole muzycznej na ulicy Głogowskiej i pokazałem tam jeden obraz. Było to bardzo dawno w '79 roku prawdopodobnie. Później, na studiach właściwie wystaw nie robiłem. Potem pierwszą wystawę indywidualną malarstwa miałem już jako asystent w galerii Desa na ulicy Ratajczaka, prowadzoną przez panią Annę Polony.

Z.S: Czy posiada Pan jakieś motto artystyczne?

G.R: Motto dotyczy pewnych moich poszukiwań dotyczących prawdy, piękna i tego co jest wzniosłe, dotyczących światła. Dotyka światła, materii, koloru, transparentności- formy. Dopełniając to zagadnienie, moim mottem jest głębia malarstwa- samo malarstwo.

Z.S: Przechodząc do wystawy pod tytułem "Oto..." ... właśnie, co dla Pana oznacza ten tytuł? Czy zastosował Pan w wystawie jakąś przewodnią myśl, czy była ona przypadkowa?

G.R: Nie ma przypadku, ja nie wierzę w przypadek. To, co wydaje się przypadkowe jest uproszczeniem słownym. Wydaje mi się, że pewne działania są celowe, o których my sami nie wiemy i nie zdajemy sobie z tego sprawy. Gdybyśmy mogli rozważać dalej: to jest kategoria wolności. Jeżeli wszystko jest celowe, to czy tam jest miejsce na wolność? Właśnie tam jest to miejsce. Zapytała pani również o tytuł "Oto...". Jest on właściwie takim mottem, które wiąże się z drugim pytaniem. "Oto..." jest zaproszeniem do zachwytu, do podzielenia się troszeczkę większym doświadczeniem malarskim, artystycznym. Z drugiej strony jest człowiekiem, który poprzez obraz, znajduje pewne porozumienie. To jest właśnie tajemnica dzieła. Wierzę, że tak jest.

Z.S: W niektórych obrazach zastosował Pan grubo nałożoną farbę. Jaka to była farba? Czy została wyciśnięta bezpośrednio z tubki czy zmieszana na palecie i dopiero wtedy nałożona? Czy może zrobił to Pan w zupełnie inny sposób?

G.R: To wygląda różnie, w zależności od zamiaru, koncepcji, które pojawiły się poprzez szkice (zachęcam Was- studentów też do notowania tych myśli w szkicach). Stosuję różne techniki. Przeważnie pracuję różnymi farbami olejnymi. Niektóre miałem z czasów studiów np. firmy polskiej i holenderskiej. Używam tych, co są dostępne. Mam też farby akrylowe, ale używam ich do bardziej szczególnych celów. Niektóre farby robię sam. Posiadam też pastele, kredki akwarelowe, których używam do szkiców, kiedy gdzieś jeżdżę. Mam je w skrzyneczce, z której korzystam, gdy rysuję i maluję. Pasteli używam tłustych. Teraz, na rynku, pojawiły się nowe pastele, które są tłuste, bardziej miękkie i o dziwo są rozpuszczalne w wodzie. Dobrze się nimi pracuje, ale oczywiście wymagają utrwalenia fiksatywą. Jest to firma holenderska. Na pewno Pani zauważyła, że obrazy z wystawy są fakturowe. Jeżeli pojawia się faktura, to wynika ona z pewnych potrzeb obrazu. Obraz w pewnym momencie zaczyna prowadzić dialog (oglądanego z oglądanym), domaga się, nastaje na taką materię głębi. Środki, które stosowałem wcześniej, okazały się nieskuteczne. Były związane z pewnym moim deficytem- brakiem czucia, a przez to obraz był po prostu kiepski. Zostały popełnione pewne błędy i jest to taką próbą modyfikacji. Przykładem na tego typu działania, są obrazy zaoranej ziemi w Toskanii, gdzie to ja byłem takim "oraczem" tej ziemi. Musiałem ją uprawić w sensie metaforycznym, gdyż malowałem cienie oraz zaorane pola. Zmuszony byłem zastosować takie środki, które w sposób pełny, wyrażały ten rodzaj

zachwytu i podziwu dla tej ziemi. To też odnosi się do drugiego pytania. Wychowałem się jako chłopiec, który też musiał orać ziemię i przygotowywać ją. Pojechałem do Toskanii, aby móc to zobaczyć i docenić. Mam nadzieję, że teraz przyjdzie czas, w którym namaluję moją, zaoraną, rodzinną ziemię. To są takie powody, które wynikają ze słuchania obrazu, wsłuchania się w jego potrzeby, a nie od tego, że ja sobie coś założyłem.

Z.S: Czy używa Pan też innych farb typu np. gwasze, tempery? Na czym Pan robi szkice i czy wcześniej przed malowaniem zabezpiecza Pan dany materiał?

G.R: Używam tempery jajowej- sam ją robię. Bardzo ważne są pigmenty, które miałem nawet z lat 70. firmy holenderskiej- bardzo dobre, naturalne. W czasie jednego z pobytów w Toskanii, chodziłem w Umbrii, zwiedzając Sienę i zbierałem umbre. Ona gdzieś się osypywała, a ja podkładałem stoiczek i ją zbierałem. Dzisiaj również z niej korzystam. Kupuję różne pigmenty firm, które są obecne na rynku. Jeśli chodzi o szkice, wykonuję je na wszystkim, co jest możliwe. Mam papiery firmy włoskiej czy holenderskiej, których używam. Z tego samego źródła używam papiery do grafik (akwaforta, akwatinta, sucha igła). Używam też papiery, które są pewnego rodzaju odpadem np. tektury, gazety. Próbuję im nadać nową wartość i nie wyrzucać ich. Używam również papieru szarego, który bardzo sobie cenię np. do przepiórczy. Od zwykłej gazety po pergamin, kalkę... wszystko co pod ręką. Kiedyś robiłem rysunki na gazecie, tylko trzeba dobrze ją napiąć. Papier jest bardzo pięknym materiałem. Do akwareli można używać papierów twardszych. Zawsze jednak lubiłem iść pod wiatr i papiery, które stosowałem do grafiki, próbowałem używać również do akwareli. Mówi się, że do akwareli powinny być używane papiery bardzo twarde, grube o dużej gramaturze, a ja próbowałem malować nimi na bibule. Zasady czasami trzeba łamać i próbować znaleźć właściwe zastosowanie dla własnych potrzeb. Gramatura takiej gazety wynosiła 300 g/m² czy 100 g/m², a jeśli chodzi o tektury to są one różne. Kiedyś nawet mieliśmy w pracowni takie papiery, które pewien profesor już nieżyjący, sprowadzał dla studentów do rysowania. Mieliśmy wtedy w pracowni do dyspozycji nadmiar papieru. Dzisiaj już ich nie mamy, pewnie zostały dobrze wykorzystane przez studentów. Miały drugą stronę niezadrukowaną i na niej bardzo pięknie się rysowało. Z zabezpieczaniem papieru zależy od niego samego. Dobrym zabezpieczeniem jest przygotowanie go, czyli najpierw moczymy i przyklejamy szarą taśmą na deskę. To stanowi z jednej strony bezpieczeństwo, że ten materiał się nie podrze, a poza tym bardzo dobrze się napina. Jest wtedy jak napięte płótno. Nie drze się, a taśma stanowi zabezpieczenie. Jeżeli zamierzam potraktować dany materiał jako bazę do malowania farbami akrylowymi to wtedy gruntuję gesso z odrobiną kleju- wikolu czy naturalnego. Ma on postać gruntu. Używam do tego pędzla, gąbki. Na papierze można pracować farbami akrylowymi, akwarelą, gwaszem, temperą, temperą jajową. Nie powinno się pracować farbami olejnymi. Olej spala papier i z tego nic nie będzie.

Z.S: Ze względu na technologie swoich prac- jakiego używa Pan płótna? Czy zawsze stosuje Pan to samo płótno czy z biegiem lat Pan je zmienia?

G.R: Stosuję różne płótna, ale przeważnie używam szarego, szarego lnianego. Lubię też malować na płótnach odrzuconych typu np. stare obrusy ("polski len"- były to bardzo dobre płótna). Asystent, Mateusz, prowadzi zajęcia z technologii: jak przygotować płótno, jak przekleić, czym zagruntować, zrobienie gruntu półtłustego itp. Właśnie to jest m.in. rola asystenta (poza tym robi kawę o 10.30). Pracuję nad takimi płótnami również i stosuję grunty przezroczyste, o czym mowa jest w historii technologii malarstwa. Płótno jest zagruntowane, ale bez pigmentu i zachowuje jego kolor. Na takich płótnach malowali np. Rubens, Tycjan, malarze renesansu. To są bardzo piękne grunty, bo nie mają warstwy kłajstru, farby. Jest zachowana tkanka płótna. Nazywam to "gruntem dojrzewającym". Zyskuje on wartość dopiero po roku, dojrzewa i wymaga nałożenia większej ilości warstw, nawet do 10. Im więcej warstw, tym jest ciekawszy. Faktura tego gruntu jest aksamitna. Używam też gotowych płócien tzw. ceratowych. Są w Polsce dwie wielkie firmy, które produkują

takie płótna. Jedną z nich jest firma sąsiadująca z uczelnią, a drugą jest firma włosko- polska. Ci ostatni prowadzą szeroką bazę różnych płócien, od naturalnych po sztuczne. Bardzo lubię pracować na płótnie naturalnym, takim, które "wydała ziemia". Kiedyś płótna "polski len" były najlepszymi gatunkowo.

Z.S: *Na wystawie również pojawiły się elementy enkaustyki. Czy mają one jakieś znaczenie? Pracował Pan wcześniej z taką techniką?*

G.R: Enkaustyką zainteresowałem się przez portret fajumski, odkopany przez polskich archeologów w Egipcie m.in. przez profesora Kazimierza Michałowskiego. Niezwykłe dzieła malarskie. Są to bardzo piękne obrazy, mają w sobie element realizmu, niepowtarzalności, szacunku wobec odrębności osoby. Okazało się, że technika enkaustyki, czyli najprostsze co może być, to zabarwiony wosk pszczeli. W różny sposób nałożony cienkimi warstwami. W tym przypadku ta technika jest najbardziej trwałą. Zastosowanie wosku zachowuje barwy i przedłuża długowieczność koloru. Jedynym mankamentem enkaustyki jest to, że wosk jest wrażliwy na wysoką temperaturę oraz uszkodzenia mechaniczne. Jeśli te warunki zostaną spełnione to nie ma nic prostszego, bardziej dostępnego jak wosk pszczeli. Postanowiliśmy z asystentem, Mateuszem, gdy byliśmy na plenerze w Kazimierzu, zmierzyć się z tą techniką. Wcześniej w niej nie pracowałem. Bardzo nam się ta technika spodobała. Pracownia w Kazimierzu była bardzo mała, ograniczona do parapetu. Pewne zasady (bo właściwie nie ma żadnych przekazów w jaki sposób było to malowane itd.) od nowa odkrywaliśmy z Mateuszem, który też tam pracował. Później mieliśmy jeden czy dwa warsztaty związane z enkaustyką w pracowni malarskiej ze studentami. Dzisiaj wosk można rozcieńczyć czymś, czego wtedy nie było, a mianowicie terpentyną. Są też rozcieńczalniki bezzapachowe, które pozwalają na rozcieńczenie wosku i wtedy można pomalować nimi jak farbą, chociaż nie do końca. Próbowałem malować samą terpentyną. Z jednej strony wosk jest takim izolatorem i nie pozwala odparować terpentynie. Robi się taki "kożuszek". Proces wysychania tej farby jest bardzo długi, więc jesteśmy w trakcie badań. Chciałem jeszcze dodać, że kompromisem, do którego zachęcam Panią, jest technika woskowo- żywiczno- olejna. To jest technika, którą stosował wielki mistrz, dzisiaj troszeczkę zapomniany, profesor naszej uczelni, prof. Tadeusz Brzozowski. Robił medium żywiczno- woskowo- olejne, czyli jedna część oleju, jedna część werniksu damarowego i rozpuszczał na ciepło wosk. Oczywiście używał zwykłej farby olejnej w tubkach jako nośnika koloru. Tak jak Wy, np. używacie samego oleju lub z terpentyną. To dawało mu jedną, ciekawą rzecz w malowaniu warstwowym. Jedna warstwa była matowa, a druga błyszcząca. Później znowu matowa. Obraz zyskiwał swoją wielowarstwową głębię.

Z.S: *Czyli w skrócie podoba się Panu ta technika.*

G.R: Jest techniką niezwykłą. Bliska mojemu sercu dlatego, że ja wychowałem się jako obserwator, mały chłopiec przy pszczołach. Mój dziadek miał pasiekę, potem ojciec. Ja tam jechałem w innych celach: rodzinnych i poszukiwań inspiracji artystyczno- malarskich. Ojciec zmarł, pasieka przestała istnieć. Na wystawie w Szamotułach była praca, którą dedykowałem mojemu dziadkowi i ojcu. Były to "kolorowe skrzyneczki", jak ja to mówię, które zostały pomalowane, były na nich obrazy malowane farbą akrylową. Na finisaż przyjechał kolega pszczelarz, który zabrał "skrzyneczki", zawiózł do pasieki i zasiedlił tam pszczoły. Od tego momentu "skrzyneczki" stały się malarskim ułem.

Z.S: *Czy pokazywał Pan prace z wystawy w innej galerii? Czym Pan się kieruje wieszając prace tj. np. Rokiem powstania, tematyką, cyklem, tytułem...?*

G.R: Właśnie, tutaj były prace z różnych lat. Te wielkie prace były najstarsze z początku lat 90. Nie kierowałem się tzw. koncepcjami i pewną spekulacją. Kierowałem się pewną potrzebą wyrażenia, pewnej idei, która

łączyła te wszystkie prace. "Oto..." zaprasza do zachwytu, do tego żebyśmy mogli wspólnie przeżyć pewne spotkanie z dziełem, które jest pewnym pretekstem do przeżycia czegoś szczególnego.

Z.S: *Od czego zależy aranżacja wystawy? Jeśli by Pan nie mógł jej zaaranżować, to czy powierza ją Pan komuś i zostawia wskazówki, w jaki sposób ma to być zrobione?*

G.R: Aranżacja wystawy zależy od idei, od tego o czym chcę opowiedzieć. Opiekunem wystawy jest człowiek "pomocny" (asystent). Wypełnia on lukę w mojej niedyspozycji i jest też doradcą. Są również osoby, którym powierzam aranżację. Jedną z wystaw, którą miałem przydzielić mojemu przyjacielowi profesorowi architektury wnętrz Januszowi Stankowskiemu, który zaaranżował moją wystawę pt. "Węzeł malarstwa" w galerii VA w Poznaniu w 2017r. Dokonał pewnego wyboru prac. Przeważnie o kształcie wystawy decyduję sam, ponieważ każdej wystawie towarzyszy pewien tytuł, myśl. Do tej myśli dopasowuję charakter pokazu i to, co jest najistotniejsze, co chciałbym, żeby zostało zauważone przez oglądającego. Jeżeli nie mógłbym zaaranżować wystawy to zostawiam wskazówki.

Z.S: *Czy korzysta Pan z pomocy kuratora przy aranżacji wystaw?*

G.R: Ja w więzieniu nie byłem jako osadzony i kuratora nie mam. W malarstwie kurator nie jest mi potrzebny.

Z.S: *Kto decydowałby o sposobie wieszania, jeśli obrazy byłyby wywieszane po śmierci?*

G.R: Nie umiem na to odpowiedzieć, ale myślę, że to mógłby być ktoś, kto się na tym zna i potrafi się wczuć w atmosferę, odczytać wyznaczenie z obrazu.

Z.S: *Czy podpisuje Pan swoje prace?*

G.R: Obrazy podpisuję z tyłu i z przodu w prawym dolnym rogu. Są też obrazy, których wolałbym nie podpisywać, bo nie czuję się ich właścicielem.

Z.S: *Czy oprawia Pan obrazy? Od czego zależy czy obraz jest w ramie bądź w niej nie jest?*

G.R: Staram się oprawiać, ale właściwie nie używam jakiś szczególnych ram. Chcę, aby ramy były proste. One też często mają spełniać rolę zabezpieczenia obrazu. Robiłem również sam takie ramy. To się nazywa listwa amerykańska, taka "elka"- pomiędzy obrazem a ramą jest przestrzeń. Zależy mi, żeby całość obrazu była widoczna. Dla mnie bardzo ważny jest element krawędzi obrazu. Nie lubię, jak listwa zachodzi i zabiera obraz. Idea obrazu wychodzi poza jego obszar. Dla mnie obraz nie jest tylko w obszarze jego samego, ale zawiera w sobie coś, co absorbuje tę przestrzeń, którą wypełnia i tym samym wychodzi poza ten obszar. Często zostawiam obrazy bez ramy.



Kopuła i blask, olej na płótnie, 90 x 120, 2014r.
Przykład zastosowania listwy "el" w obrazie.

Z.S: *Z uwagi na fakturowość obrazów- mają one swój ciężar. Jakich używa Pan blejtramów i czy sam je Pan wykonuje, czy zleca je komuś?*

G.R: Jak byłem studentem, nie miałem pieniędzy to blejtramy robiłem z byle czego. Dzisiaj je kupuję. Jeżeli są określone wymiary to składam zamówienie. Są z drewna świerkowego lub sosnowego.

Z.S: *Czy w razie zniszczenia obrazu chciałby Pan, aby poddano go konserwacji tj. czy poddać obraz rekonstrukcji czy zostawić tak jak jest?*

G.R: Jeżeli jest to osoba kompetentna to zgadzam się. Jeżeli ta sfera istnienia obrazu nie zostaje naruszona i nie wpływa to na przesłanie malarstwa. Obraz się uszkodzi, to się czasami zdarza. Nie mam jakiś specjalnych oczekiwań. Ciekawi mnie też to, w jaki sposób obraz się starzeje. Te obrazy dobrze przechodzą próbę czasu, więc za dużo spękań nie ma. Na marginesie powiem, że kiedyś malowałem obrazy w plenerze na wiejskim podwórku. Były to duże obrazy o formatach 200 x 200. Malując, rozstawiłem je na całym podwórku. Po tygodniu musiałem wyjechać do Poznania, a obrazy włożyłem do stodoły, żeby dobrze wyschły. Po dwóch miesiącach wróciłem i chciałem dalej coś przy nich robić- dokonywać poprawek. Okazało się, że, gdy podszedłem do obrazów, z tyłu, płótno było pogryzione przez myszy. Myszy zjadały klej skórny niszcząc tylną warstwę płótna. Jest to coś, co one bardzo lubią- zlizywały płótno zostawiając farbę olejną. Musiałem poczynić prace konserwatorskie z tyłu nakładając kawałki płótna lnianego. Pomyślałem sobie wtedy- myszy też lubią malarstwo.

Z.S: *Czy w razie rekonstrukcji wolałby Pan, żeby zostały użyte te same materiały, czy specjalne – konserwatorskie?*

G.R: Przede wszystkim, chciałbym, żeby te działania były kompetentne.

Z.S: Czy stosuje Pan werniksy? Jeśli tak, to jakie?

G.R: Tak, stosuję werniksy. Już troszeczkę powiedziałem o medium w poprzednich pytaniach. Nie kupuję werniksów, robię je sam, bo jest to najtańsze i najlepsze. Wtedy wiem, co użyję do malowania. Do tego dodaję jeszcze kroplę terpentyny weneckiej, która nadaje obrazom blask, lśnienie.

Z.S: Czy werniksuje Pan wszystkie obrazy?

G.R: Werniksuję, ale nie wszystkie. Obrazów mam dosyć dużo i potem jak jest jakaś wystawa, czy przed nią gdzieś mają jechać, to przy okazji odkurzenia werniksuję. Obrazy powinny być zawerniksowane nie od razu tylko po dobrym czy bardzo dobrym wyschnięciu. Nie powinny być werniksowane wcześniej. Niektóre moje obrazy mają dużo warstw, wysychają latami, a więc odkładam werniksowanie. Dobrze jest zawerniksować obraz, bo stanowi to warstwę ochronną. Chroni obraz przed różnymi działaniami atmosferycznymi.

Z.S: Czy przechowuje Pan w jakiś szczególnych warunkach swoje prace?

G.R: Moja pracownia jest dosyć duża. Ale najlepiej, gdy obrazy idą na służbę, bo wtedy mam więcej miejsca w magazynie. Taka jest kolej rzeczy.

P.S. Profesor w trakcie trwania wywiadu zrobił rysunek tuszem wspomnienie z rejsu na południu Sardynii we wrześniu 2019r.



WYWIAD Z DR NATALIĄ WEGNER 27.03.2020 POZNAŃ

Wywiad z dnia 27.03.2020 roku, z dr Natalią Wegner na temat wystawy prac z cyklu „Pejzaże zatrzymane“ przeprowadzony przez studentkę drugiego roku malarstwa Ewelinę Grygiel uczącej się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Dr Natalia Wegner- absolwentka poznańskiego Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W 1999 roku obroniła dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Linorytu i Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego.

W latach 1999-2004 pracowała w Wyższej Szkole Sztuki Stosowanej „Schola Posnaniensis“, gdzie w pracowniach prof. Andrzeja Macieja Łubowskiego, jako asystentka, prowadziła zajęcia z rysunku i malarstwa ściennego. Od 2003 roku pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu jako asystentka prof. Ireneusza Domagały w XII Pracowni Rysunku.

Od dwóch lat, jako adiunkt, pełni obowiązki kierownika tejże pracowni. W 2011 roku obroniła rozprawę doktorską pt. „Nokturny“. Brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Mieszka w Mosinie oraz zajmuje się malarstwem.

Wystawa o której mowa jest w wywiadzie odbyła się we wrześniu 2018 w Galerii ZPAP przy ulicy Piwnej w Gdańsku. Wystawa składała się z 19 prac o różnych formatach oraz technice.

Na wystawie widniały prace pojedyncze jak i obrazy wieloczęściowe. „Pejzaże zatrzymane“ to nazwa cyklu wystaw, które Pani Natalia Wegner prezentowała razem z Krzysztofem Ryfą w Ostrowie Wielkopolskim i we Włocławku w latach 2017, 2018.

Tym razem była to samodzielna ekspozycja, na której widniały obrazy w większości inspirowane spostrzeżeniami podróznymi.







E.G: Kiedy odbyła się pierwsza wystawa z cyklu „Pejzaże zatrzymane” ?

N.W: Pierwsza wystawa z cyklu *Pejzaże zatrzymane* miała dwóch autorów - Krzysztofa Ryfę i mnie. Odbyła się w kwietniu 2017 roku w Forum Synagoga w Ostrowie Wielkopolskim. Była 2-dniowym pokazem dla francuskich licealistów z Tourcoing, którzy przyjechali zwiedzać Polskę. Ekspozycji towarzyszył koncert fortepianowy. Potem udało się przenieść część wystawy do Galerii 33, w tym samym mieście.

E.G: Czy wystawa posiadała jakąś myśl przewodnią/przesłanie?

N.W: Myśl zawarta jest w tytule - pejzaże zatrzymane. Oznacza wszystko to, co udaje się wyłowić z ogromnej, ruchomej, przeobrażającej się masy krajobrazów, obserwowanej z jadących pojazdów - auta i pociągu. A są to, w zależności od pojazdu, obserwacje różnego typu.

E.G: Czy posiada Pani motto artystyczne? Jeśli tak to jakie?

N.W: Nad własnym mottem raczej nie zastanawiałam się, ale pamiętam, że kiedyś ktoś doradził mi: „rób swoje” i ta prosta zasada, kiedy pojawiają się wątpliwości, co do sensu i wartości moich działań, dodaje mi otuchy.

E.G: Czy pejzaże stworzone przez Panią to miejsca dla Pani ważne czy przypadkowe?

N.W: Niektóre tytuły sugerują konkretne miejsca jak np. Ulica Mickiewicza. To arteria w moim mieście, którą zmierzam na dworzec kolejowy. Jest ważna nie tylko z owego, prozaicznego powodu. Lubię ją obserwować, potrafi ujawniać zagadkowe oblicza. Widziana kiedyś w ostrym słońcu, w kierunku północnym, stała się aleją w górskim kurorcie (w tle wznosi się leśne wzgórze moreny), od południa natomiast zamknięta jest parkiem wyglądającym w zimowe dni jak z XIX wiecznych romantycznych obrazów. Sfotografowałam ją kiedyś pokrytą brudnym lodem. Zdjęcie posłużyło jako punkt wyjścia do stworzenia wodnego widoku z zaakcentowaną perspektywą zbieżną.

Często w miejscach, które mijam, uwagę przykuwa zjawisko, detal, jakaś relacja światła, przestrzeni, koloru, której nie można by było sobie wyobrazić, nawet przypuszczać, że takie coś może się zdarzyć. Doświadczenie takiej niesamowitości sprawia, że w obrazie dąży się do podobnego efektu. Czasami pracuje się długo i nic nie wychodzi, nie ma tzw. „tygrysa”. Czasami ów „tygrys” pojawia się nagle, przypadkowo.

Na podłoże spadnie jakiś fragment papieru i następuje objawienie. Nie są to jednak częste chwile. Proces twórczy wymaga cierpliwości.

Wszystko, co widzi się wokół jest ważne. Obserwowanie samo w sobie sprawia wielką satysfakcję, radość, wzruszenie, tylko w nim może wypełnić się akt twórczy. Jadąc pociągiem niekiedy nie można oderwać oczu od krajobrazu oferującego przepływ obrazów, form, świeceń, relacji przestrzennych. Oko wydaje się nienasycone.

E.G: Czy często Pani podróżuje?

N.W: Podróże wynikają ze wzmożonej w ostatnich latach działalności związanej z wystawami i plenerami. Nie są to wyprawy wakacyjne. Dzięki nim widywałam wiele terenów z malarskiego punktu widzenia fascynujących. Budowy autostrad w fazie rozkopów, wycinek lasów, wyrównywania podłoża, pierwsze żelbetonowe konstrukcje. To również tereny przemysłowe, hałdy, wyrobiska, bajora, kolorowe, zardzewiałe maszyny, silosy, widoczne gdzieś przy drogach. Nie są to miejsca piękne, serwowane w wakacyjnych folderach, ale wizualnie, dla mnie, najbardziej pociągające.

E.G: Czy pokazywała Pani prace z wystawy w innej galerii?

N.W: Część z nich była pokazywana wcześniej w różnych miejscach i w różnych konfiguracjach. Każde wewnątrz zmienia obrazy, które „rodzą się” na nowo, niejako poza nami. Moment ich wyjścia z pracowni, w której powstały jest w jakimś sensie rozstaniem. Odtąd ich życie staje się niezależne, zagadkowe.

E.G: Czy umieszczając obrazy w galerii sugerowała się Pani rokiem powstania, tematyką, cyklem, formatem bądź tytułem?

N.W: Aranżacja wystawy jest bardzo ważna, trzeba dobrze skomponować całość pod każdym względem. Niekiedy zabiera się kilka nowych obrazów, ale okazuje się, że w takim zestawie i w tym miejscu nie mogą ze sobą funkcjonować i lepiej wyglądają przy starszych realizacjach. Jako pracownicy uczelni, jesteśmy zmuszeni do raportowania naszych poczynań twórczych, w tym wystawienniczych. Myśląc o wystawie, trzeba kalkulować co w kontekście sprawozdań będzie korzystniejsze, bardziej „prestżowe”, wyżej punktowane. Stoi to w sprzeczności z naturalnym tokiem procesu twórczego, który próbuje się mierzyć, klasyfikować,

oceniać, bez zrozumienia dla jego skomplikowania, idei. Nie ma w tym poszanowania ani dla twórczości, ani dla samego twórcy.

E.G: *W swoich pracach używa Pani różnych materiałów aby oddać fakturowość obrazu, jak to się stało, że doszła Pani do takiej decyzji? Czy długo zajęło Pani szukanie odpowiedniego materiału?*

N.W: Studiowałam linoryt. Po skończeniu uczelni, zniecierpliwiona długotrwałym, wieloetapowym procesem graficznym, wróciłam do malowania jako swobodniejszego sposobu wypowiedzi, nie obciążonego aż tak specjalistycznym warsztatem. Droga była długa, jednak papier jako podobrazie i materiał malarski towarzyszą mi do dziś. Potrzeba fakturowości obrazu może wynikała z zapamiętanej, wyczuwalnej pod palcami nierówności matrycy.. Wklejony kolorowy skrawek papieru, taśmy, tkaniny, gąbki czy metalowej folii jest jak ślad pędzla o odstającej krawędzi. Technikę wypracowywałam etapami. W obrazach przeznaczonych na obronę doktoratu ukrywałam jeszcze miejsca rzeczywistego łączenia papierowych fragmentów, choć sugerowałam je w kontrastowym sposobie zestawiania malarskich połąci. Później owe łączenia stały się motywem wiodącym w twórczości. Technika kolażu lub mieszana, jak ją różnie nazywam, odkryła nowe możliwości. Niespokojną, nierówną powierzchnię pokrywam „werniksem” szyby; prace eksponuję w ramach ze szkłem. Dzięki temu ton barw pogłębia się, akrylowa, temperowa powierzchnia farby traci surowość. Okazuje się jednak, że uciekając od czasochłonnego linorytu dotarłam w malarstwie do równie czasochłonnego sposobu tworzenia obrazu z elementów. Dobieranie ich, zestawianie, odejmowanie zajmuje sporo czasu. Ostatnio nawet więcej.

E.G: *Mówi Pani o ekspozycji pracy za szkłem, czy w takim razie szkło zostaje stworzone dla Pani na zlecenie czy jest ono kupowane przez Panią?*

N.W: Ramy są standardowe, dostępne w plastycznych sklepach. Jeśli chcę nietypowe formaty, zamawiam. Szyby mają grubość 2 mm i są normalnym szkłem bez specjalnego przeznaczenia.

E.G: *Czy zastosowanie grubej ilości farby zamiast papieru nie wystarczyłoby?*

N.W: Efekt powstały z nałożenia na podobrazie warstw papieru, tektur jest bardzo dla mnie bardziej interesujący. Pojawia się warstwowość łupkowa, podobna strukturze geologicznej, widoczna w przekrojach skał, wykopalisk. Klej zestala owe warstwy w twardy skryształizowany materiał, który czasem odrywam z powierzchni w formie skorupy. Widoczne są poszczególne krawędzie papieru, które przy odpowiednim kącie padania światła tworzą konturowe cienie.

E.G *Czy używa Pani konkretnej firmy materiałów czy są one raczej przypadkowe?*

N.W: Posługuję się materiałami dostępnymi w sklepach, nawet nie jestem wybredna jeśli chodzi o marki, często biorę to, co jest i sprawdzam w działaniu. Często nie wiem, co to za firma.

E.G: *Czy w razie zniszczenia do rekonstrukcji pracy miałyby zostać użyte te same materiały, czy specjalne – konserwatorskie? Czy w razie naprawę dużych uszkodzeń kompozycja miałaby zostać zrekonstruowana czy zostawiona w takim stanie, a może prezentowana już tylko na zdjęciach lub filmie?*

N.W: Prace bazujące na papierze z natury nie są trwałe. Wiele z nich uległo zniszczeniu, lecz nie „reperuję ich”, raczej wykorzystuje do tworzenia nowych rzeczy. Przetrawiony już technologicznie materiał przechowuję jako „budulec” do nowych kompozycji. Nawet nie chciałabym, aby prace zniszczone były rekonstruowane. Zniszczenie jest elementem tworzenia; ślady kleju po oderwanych fragmentach tektury traktuję jako pożądaną w obrazie wartość. Trudno byłoby doprowadzić mocno zniszczony obraz do jego wyjściowego stanu, a materiał musiałby być ten sam i to nastęrczałoby wiele problemów. Tworzenie tego

typu prac pochłania sporo czasu, lecz godzę się z ich nietrwałością, sama zresztą niekiedy niszcę to, co powstało, by poszukać lepszej formy, kompozycji. Tworzenie w moim przypadku tożsamy bywa ze zniszczeniem, dekonstrukcją. Odradzaniu się towarzyszy rozpad. Prace tworzone są często z odpadów pochodzących z procesu twórczego i nie ma sensu, żeby osoby trzecie rekonstruowały je z niewspółmiernym do efektu trudem. Gdyby to było malarstwo na płótnie, to co innego.

E.G: Co się stanie po śmierci artysty?

N.W: Póki żyję, naprawiam je, o ile mam taką potrzebę, ale wolę raczej je przebudowywać.

E.G: Zakładając, że praca została bezpowrotnie zniszczona, a zachowały by się tylko fotografie - czy możliwość ekspozycji w formie zdjęć byłaby akceptowalna?

N.W: Nie chciałabym, aby obrazy były eksponowane w formie zdjęć, choć obecnie, w związku z sytuacją wyjątkową, przygotowuję dokumentację fotograficzną nowych, niedużych prac, które będą brały udział w wirtualnej wystawie zbiorowej. Jednak tego typu ogląd, jak się przekonałam, słuchając ludzi, widzących najpierw zdjęcia, potem dopiero prace, nie dają pełnego wyobrażenia o wyglądzie i skali obrazów. Jest to tylko namiastka, którą w dzisiejszych czasach zmuszeni jesteśmy się posługiwać. Wielowątkowość rzeczywistości odbieranej przez indywidualnego człowieka dostarcza przeżyć, których nie odda żadne urządzenie.

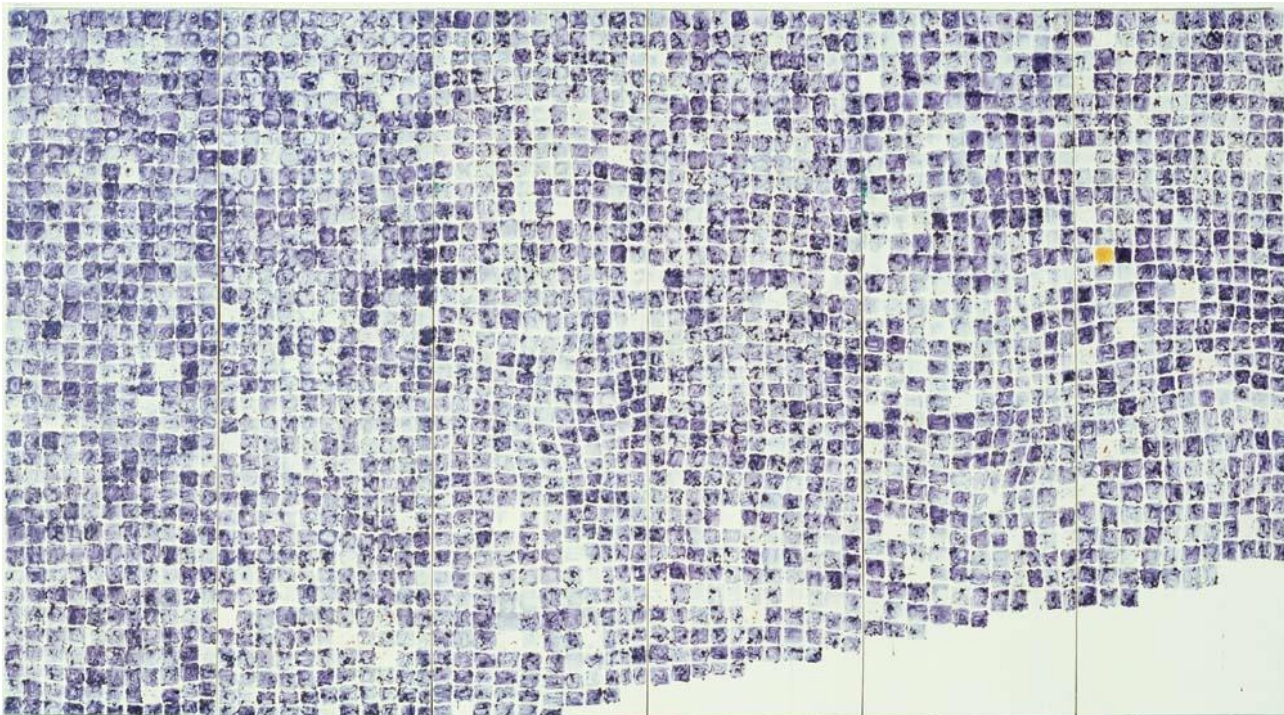
WYWIAD Z PROF. ZW. PIOTREM C. KOWALSKIM 04.03.2020 POZNAŃ

Wywiad z Piotrem C. Kowalskim w dniu 4.03.2020 przeprowadziła Klaudia Golińska – studentka malarstwa ucząca się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Piotr C. Kowalski urodzony w 1951 roku w Mieszkowie, koło Jarocina. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dyplom z malarstwa w 1978 roku, w pracowni prof. Stanisława Teisseyre'a. W latach 1993-1999 Dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej ASP w Poznaniu. Od 2000 do 2015 roku prowadził studencką Galerię „Na Polskiej” w Poznaniu. Założyciel, a w latach 2003-2005 kurator pierwszych 3 prezentacji z cyklu „Kolekcje ASP”. W 2005 roku był kierownikiem Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa ASP w Poznaniu (półtora miesiąca). Obecnie profesor zwyczajny, prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Malarstwa w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu oraz w Collegium da Vinci w Poznaniu. Mieszka w Poznaniu i w Nienawiszczu. Autor cykli obrazów realizowanych bezpośrednio w naturze między innymi:

- obrazów smacznych, bardzo smacznych i niesmacznych
- obrazów przejściowych, przejezdnych i przelotnych
- obrazów granicznych, przygranicznych i zagranicznych
- obrazów grzecznych, bardzo grzecznych i niegrzecznych, czyli grzesznych
- obrazów lekkich, bardzo lekkich oraz ciężkich
- obrazów malowanych w pełnym słońcu, w cieniu, bez cienia oraz bez cienia wątpliwości
- obrazów zimnych, malowanych zimą i gorących, malowanych latem, ale nie letnich
- obrazów skończonych i nieskończonych
- obrazów malowanych w schroniskach, na szlaku i takich, które szlag by trafił
- obrazów malowanych bez ram, w ramach i w ramach przyjaźni
- obrazów malowanych na sztaludze, pod sztalugą, obok sztalugi i bez sztalugi
- obrazów malowanych na wysokim i na niskim poziomie (Giewont i kopalnia miedzi Lubin)
- obrazów malowanych na ogniu i malowanych na gazie, co prawda niewielkim, ale jednak
- obrazów malowanych na drzewie, z drzewa i pod drzewem
- obrazów malowanych z kontaktami (i to niezłymi) oraz bez żadnych kontaktów
- obrazów malowanych szybko, wolno i takich, których zdawać by się mogło, że nie wolno ich malować
- obrazów malowanych w Poznaniu i nie do poznania

Obrazy te malowane są od około trzydziestu lat - początkowo realizowane były tylko farbami, ale z czasem również owocami, kurzem, brudem, dymem, i tym wszystkim, co mogło pozostawić na nich ślad.



Biały Bór, 1996 (z cyklu *Żywa natura - Parawany*), jagody na płótnie, 205 x 360 cm.



Nowy Wiśnicz, 1995 (z cyklu *Żywa natura* - Parawany) wiśnie, liście orzecha włoskiego i śliwki na płótnie, 6 x 205 x 60 cm.



Babki, 1996 (z cyklu *Żywa natura* - Parawany), czeremcha na płótnie, 205 x 360 cm.



Wystawa Arsenał, Poznań, 2000 rok, fragment wystawy pt. „Piotr C. Kowalski i Inni”

K.G - Jakie jest Pana credo artystyczne? Co sprawia, że tworzy Pan sztukę?

P.C.K - Ja, od dłuższego czasu, i w katalogach, i w wykładach, i w tekstach, umieszczam takie motto jednego z artystów, Maxa Ernsta: “Obrazy można malować wszystkim również farbami”. W dalszym ciągu on jest aktualny w moim przypadku i nie tylko w moim. Wydawać by się mogło, że obrazy to jest: farba olejna, farba akrylowa, pędzle i malujemy. Jasne, również można, ale jeżeli ja malowałem dużo, bardzo dużo obrazów, to w pewnym momencie w trakcie malowania w lesie zacząłem przyklejać igliwie, na plaży piasek, muszelki i kamienie itd. To zawsze były ślady tych miejsc, w których był obraz realizowany. To w pewnym momencie siłą rzeczy poszedłem dalej. Na obrazie nie było już farb, tylko to wszystko co znajdowało się wokół. Teraz kontynuuję taki obraz z cyklu “Parawany”, który został wstawiony do stawu i znajduje się on tam od pół roku, co najmniej od września. Zmienia się poziom wody w której on stoi i otoczenie. Jak go wkopywałem to był koniec lata, potem przyszła jesień, teraz jest zima i otoczenie, tło, jest za każdym razem inne. Ja nie maluję, ja tylko dokumentuję to miejsce prawie codziennie. Jak nastąpi finał i podejmę decyzję, że już jest koniec i wyjmuję z tej wody, z tego stawu obraz, no to będzie towarzyszyło mu co najmniej kilka albo kilkadziesiąt zdjęć. Na przełomie XX i XXI wieku postawiłem obraz, białe płótno, tego samego formatu co w Białym Borze (205x360), na ulicy Głogowskiej i po kilku tygodniach ono już nie było białe. Samochody, kurz, brud, zostawiły ślady na tym obrazie, bez mojego udziału. To co teraz robię jest bardzo podobne, z tym, że nie w mieście, na ulicy, tylko w plenerze. No niestety, jest zima, ale nie ma śniegu. Nie ma mrozu, więc nie ma tego tła w którym byłaby biel. Lodu, na który mógłbym wejść i podejść do tego obrazu, a tak to najwyżej mogę podплыnąć na barce, czy tratwie, którą sobie zbudowałem. Tu właściwie obraz maluje się sam, ja tylko czuwam nad nim. Ta myśl Maxa Ernsta, że można malować wszystkim także farbami, to też zależy jak się rozumie. Ja jestem sam ciekaw jaka będzie reakcja jak ten obraz gdzieś będzie pokazany i jakie będą opinie i zdania innych na ten temat.

K.G – Jakiego formatu jest obraz Biały Bór? Z którego jest roku? Z ilu części się składa i czy jest częścią większej całości, cyklu?

P.C.K - Składają się z sześciu części po 60x205cm, łączny wymiar wynosi 205x360. Obraz pod tytułem Biały Bór realizowany na plenerze ze studentami studiów zaocznych wydziału, wówczas Wychowania Plastycznego, potem edukacji artystycznej, powstał w roku 1996. Był malowany jagodami, które przynosiły dzieci tam mieszkające. W 1982 roku, wcześniej, powstał tryptyk pod tytułem "Martwa Natura" pierwszy obraz, który namalowałem jagodami, a to dlatego, że nazbierałem jagód, które okazały się niejadalne. Wychodząc z lasu zobaczyłem informację, że teren jest zatruty i nie wolno wypasać bydła, nie wolno z niego zbierać grzybów, zbierać jagód. I wtedy nastąpiła przełomowa decyzja w mojej twórczości. Nie wyrzuciłem, oczywiście też nie zjadłem, tym bardziej nie dałem dziecku, bo to dla dziecka nazrywałem, zastanawiałem się co z tym zrobić? Trzy litry było tych jagód, miałem też trzy blejtramy nowe, idealne, nieskazitelnie białe. I pomyślałem: "A co mi tam!" I po prostu pozagniałem te wszystkie jagody i poziomki na tych blejtramach i nanosiłem potem przy pomocy sitodruku tą tabliczkę i inne tabliczki z zakazami: "zakaz wstępu do lasu", "uwaga niewypały". To był taki mój protest. Nie brałem pod uwagę, że to może być aż takie przełomowe, ale potem się okazało, że wielu krytyków zwróciło uwagę na ten obraz. Pierwszy, który o nim pisał, to był Jerzy Ludwiński zaciekawiony właśnie w jaki sposób to powstało, jak było malowane, że nie pędzłem, nie farbą. No i potem kontynuowałem, nie tylko jagodami, ale też innymi owocami, czeremchą, tym co znalazłem w miejscu gdzie akurat byłem. Nie jeździłem specjalnie, nie szukałem specjalnie tych owoców, tego runa leśnego i to tak właściwie powstawało przy okazji realizacji innych obrazów. Ten obraz w Białym Borze to jest taki specyficzny, bo jest na nim kratka. Jest zdjęcie na którym widać mnie malującego i mam koszulę w kratę i właściwie w tym obrazie powstał ten wzór, który miałem na sobie. Taki kamuflaż nastąpił.

K.G - Proszę coś jeszcze opowiedzieć o pracy malowanej jagodami z 1996 roku.

P.C.K - W zależności od tego czy rozgniałem jagodę, która była bardziej dojrzała, czy mniej dojrzała, czy większa czy mniejsza, jedne kwadraty są bardziej intensywne, inne mniej. Dlatego nie ma dwóch fragmentów, które byłyby identyczne. Również dotyczą tego cyklu "Parawany", bo nie są z jednego kawałka, z jednej części, tylko z sześciu. To było pod kątem ustawiania parawanów na strychu, u mnie w mieszkaniu, w Poznaniu, na Łazarzu. Druga strona to to, że było o wiele łatwiejsze w transporcie. Samochodem osobowym mogłem przewozić, jeden blejtram nad drugim zbity. Także to pod kątem również praktycznym. Potem powstało jeszcze kilkanaście takich obrazów malowanych tymi barwnikami naturalnymi i do dzisiaj tak wykonuje obrazy. Sam albo prowadząc warsztaty z młodzieżą i dziećmi.

K.G - Czy nadaje Pan nazwy swoim pracom?

P.C.K - Nazwą, tytułem, jest miejscowość, miejsce gdzie obraz powstawał i dokładna data realizacji. Nie tylko rok, ale też konkretne dni i miesiące. Format też jest identyczny, technika w zależności od miejsca.

K.G - Czy podpisuje Pan swoje prace? Jeśli tak, to jak i gdzie, z przodu czy z tyłu?

P.C.K - Z tyłu podpisuje i w różny sposób. Mam mnóstwo pieczętek, obstępłowuję te obrazy różnymi pieczętkami, niekiedy również piszę bezpośrednio na obrazie. To zależy czym był malowany, bo jak był obrazem malowanym farbami, no to pisałem bezpośrednio pędzłem, na odwrocie, tymi kolorami, które miałem na palecie. Oprócz tego jest zawsze dużo różnego rodzaju stempli na każdym blejtramie.

K.G - Czy podobnie na których wyciskał Pan jagody były przeklejone i zagruntowane? Jakie zostało użyte płótno?

P.C.K - Ten pierwszy obraz cyklu, tryptyk jagodowy, to było płótno już fabrycznie zagruntowane. Potem to były płótna lniane, zaklejone i zagruntowane gruntem, który sam robiłem albo gruntem Gesso.

K.G - Czy ma Pan jakieś swoje ulubione formaty prac, które stale się pojawiają, czy też są one zróżnicowane?

P.C.K - Format obrazów, "Parawanów", malowanych w plenerze, to był 205x360, składających się z sześciu części. Również pojedyncze prace, płótna, które rozkładam na ulicach, to 60x205. To jest taki mój format ulubiony, z którym się nie rozstaję i wielu przypadkach okazuje się praktyczny.

K.G - Skąd pomysł na nazwę cyklu "Parawany"?

P.C.K - Pierwszy obraz z cyklu "Parawany", który miałem malować w plenerze, to był obraz przeznaczony do naszego mieszkania, na strychu, na Łazarzu w Poznaniu. To było jedno, duże, pomieszczenie. Jak się urodziło drugie dziecko to żona powiedziała, że albo będę malować parawany, żeby podzielić te duże pomieszczenie na mniejsze albo czeka nas przeprowadzka do mieszkania w bloku. Dla mnie jako malarza było łatwiejsze malowanie parawanów. Wiadomo, że parawan musi mieć ileś części, swoją wysokość i szerokość. Podjąłem decyzję, że szerokość będzie gdzieś 60 centymetrów, no i teraz jaka wysokość? Mogło być 2 metry, ale ten pierwszy parawan miał się stykać z jednej strony z drzwiami, a futryna miała 2 metry i 5 centymetrów wysokości, więc podjąłem taką decyzję, żeby to miało taką ciągłość, spójność. Dlatego 205, a nie 200. Raz stolarz mi zrobił właśnie nie 205, tylko 200, bo myślał, że ja się pomyliłem, że na pewno 200 miało być i że niewyraźnie napisałem. To ładnie wygląda kiedy obrazy są pozbijane albo zrolowałem, wszystkie takie same.

K.G - Czy Pańskie obrazy mają być powieszane razem czy osobno, w jakich odstępach?

P.C.K - Trzeba by prześledzić moje różne wystawy.

K.G - A w przypadku "Białego Boru"?

P.C.K - Te konkretne prace nie wiszą, tylko stoją bezpośrednio na podłodze. Odstępy są uzależnione od miejsca ekspozycji.

K.G - Jeśli nie byłoby Pana w galerii w trakcie wieszania prac, to w jaki sposób ma je powiesić kurator?

P.C.K - Albo ja sam wieszam, albo zgodnie z wizją kuratora, bo dla mnie wtedy jest to taka niespodzianka. Często jest właśnie bardzo ciekawie, że ja to bym nie wpadł na to, że może być tak a nie inaczej zaprezentowane.

K.G - Jak eksponowane były "Parawany" oraz inne pańskie prace?

P.C.K - "Parawany", jak sama nazwa wskazuje, powinny stać. Natomiast miejsce jest bardzo ważne. W zależności od tego jakie jest miejsce, czy jest duża galeria, sala, pomieszczenie. Miejsce dyktuje. Z tych obrazów, "parawanów", których mam z 60, to mogę zrobić jeden duży obraz, który nie będzie miał ani początku ani końca. Tak jak miałem w rotundzie szkołę, wszystkie obrazy były pomieszane i stały jeden obok drugiego. Wychodziły one z rotundy dookoła szkoły, szły na ulicy 23 lutego, były opierane o uczelnię. To stanowiło jeden wielki obraz.

Miałem wystawę indywidualną w 2000 roku w Arsenale. Też były wszystkie obrazy pomieszane, nie były one wyodrębnione. Natomiast w katalogu były, bo w katalogu to zawsze pokazuje je z miejsca gdzie były realizowane, z tym otoczeniem. One są tak duże, że one nie mogą być malowane na sztalugach, tylko ja

buduję specjalny rodzaj sztalugi , na miejscu. Wykopuję dziurę w ziemi, otwór, no i wstawiam ten obraz i on tam jest, jak to się mówi, uziemiony na okres malowania. Może być miesiąc, dwa, cztery. Jeden obraz ze dwa lata tak stał. Potem, jest w katalogu prezentowany w tym miejscu, w którym był realizowany.

Ekspozycja w galerii no to już może być bardzo dowolna. Nie chcę się powtarzać, zawsze próbuję znaleźć takie rozwiązania, którego jeszcze nie miałem, nie było. Intryguje mnie zawsze jak można jeszcze inaczej. Były takie ekspozycje, że obrazów w ogóle nie pokazywałem. One są na co dzień zbite, pozbijane po sześć sztuk, w takich pewnych odstępach, to doskonale widać na mojej stronie internetowej. I ja ich nie pokazuje, bo one się czują najlepiej w miejscu gdzie powstawały i w miejscu do którego powstawały, czyli do mojego domu na strychu. Tam się doskonale czują i oczywiście w miejscu gdzie były realizowane. W tych galeriach, muzeach, to mogą być tak, różnie, dziwnie. Kiedyś była ekspozycja moich prac, która trwała tylko godzinę albo pół godziny i one były wszystkie pozbijane, ale każdemu z tych obrazów towarzyszył rzutnik z jednym slajdem z pleneru. Widzowie chodząc mogli dotknąć ten obraz, ale go nie widzieli, tylko widzieli slajd na ścianie. I takich obrazów było z 20. 20 rzutników musiałem załatwić, by pokazać 20 obrazów, bo najpiękniejsza, najlepsza galeria nie oddaje tego miejsca, w którym były malowane. Często na początku wozilem ze sobą, również, piasek z tych miejsc gdzie ten obraz był malowany. Kiedyś do Anglii, do Nottingham zawiozłem rzęsę ze stawu z Wyspy Lednickiej no i się okazało, że to był niezbyt przyjemny zapach dla organizatorów, no i bez mojej wiedzy wyrzucili tą rzęsę do śmietnika. Dla mnie to było naturalne, bo to była rzęsa z tego miejsca, w którym ja malowałem. Są często takie różne niespodzianki. Niekiedy organizatorzy dają wolną rękę, a niekiedy trzeba się podporządkować.

K.G - Czy pakuje Pan swoją sztukę w ramy?

P.C.K - Nie, ale mam taki swój program "obrazy maluje w ramach i w ramach przyjaźni".

K.G - Czy życzy Pan sobie by Pańskie prace były zabezpieczone i zakonserwowane?

P.C.K - Nie. Mają tak pozostać w jakim stanie są. Pani profesor Iwona Szmelter była zdziwiona, że jest taki ktoś kto pozwala na destrukcję i brak konserwacji. Ten obraz żyje swoim życiem, co się spotykało z wielkim zainteresowaniem. Mało jest takich malarzy, którzy po namalowaniu chcą, żeby ten obraz został taki jaki jest. Jeżeli coś odpadnie to odpadnie, jeżeli złamie się, to się złamie. Był obraz, który w trakcie burzy został złamany i on ma być złamany.

K.G - Jeśli jednak zgodziłby się Pan na jakieś działania konserwatorskie, to czy byłaby to konserwacja częściowa(wstrzymanie degradacji), czy pełna(wstrzymanie degradacji i rekonstrukcja)?

P.C.K - To pytanie już nie ma sensu, bo odpowiedziałem, w tym poprzednim. Jestem kimś takim kto nie chce, żeby następowała konserwacja. Mogę dokumentować w jakim jest stadium. Dokumentacja fotograficzna, jak on się zmienia, po roku, po dziesięciu latach.

O wiele trudniej jest konserwować prace współczesnych malarzy, artystów, niż dawnych. Każdy ma inny swój warsztat, każdy realizuje swoje inne grunty, ewentualnie. Nie wszyscy piszą jak należy je konserwować. Obraz "Biały Bór" nie powinien być wystawiany na światło słoneczne żeby te promienie nie wybiły tego barwnika, ale jeżeli po pewnym czasie on się zmienia i nie jest taki intensywny jaki był, no to jest to całe jestestwo tego obrazu, tej pracy. Obok obrazu można umieszczać zdjęcia, dokumentację, jak obraz wyglądał w latach wcześniejszych, wtedy kiedy został namalowany, by pokazać jak się zmienia. To też jest taki proces twórczy, bez mojej ingerencji autorskiej, bo to wtedy powstałby zupełnie inny obraz.

K.G - Czy gdyby praca rozdarła się, to czy dopuściłby Pan retusz konserwatorski, który jest zawsze trochę widoczny w miejscu rozdarcia?

P.C.K - Mam obraz, który był malowany borówkami i jagodami w Borowicach na plenerze i obraz ten popękał, bo był realizowany na skraju lasu, gdzie non stop padało i tak się płótna ponaciągały, że w kilku miejscach popękały. Ja to uszanowałem i do dzisiaj są w ten sposób popękane.

K.G - Czy dopuszcza Pan możliwość pokazywania dokumentacji fotograficznej po ewentualnym zniszczeniu któreś z prac?

P.C.K - Tak, oczywiście. Obraz pt. "Stodoła", który został zniszczony poprzez nadejście trąby powietrznej. Od kilku dobrych lat rozsyłałem fragmenty tego obrazu, czyli deski z tej stodoły, po świecie. Także ten obraz żyje swoim nowym życiem. Na tych deskach, fragmentach tego dużego obrazu, umieszczam dokumentację fotograficzną jak to wyglądało wcześniej. To jest takie bardzo ciekawe, bardzo lubię jak się coś dzieje.

K.G - Czy stosuje Pan werniksy, jeżeli tak, to jakie?

P.C.K - Nie stosuję.

K.G - Czy zgadza się Pan na zastosowanie werniksu konserwatorskiego?

P.C.K - Nie. Nawet te obrazy przejściowe, przejezdne, które rozkładałam na ulicach. Tam się odbijają ślady przy pomocy kurzu, brudu, studzienek kanalizacyjnych, jak samochody przejeżdżają, ludzie chodzą. Powstaje taki frotaż i ja tego nie werniksuje i nie chcę. Wszystko jest takie stu procentowo naturalne, nie ma tam żadnych farb. Ingerencja werniksem mogłaby to zmienić. Ma to miejsce w kilku przypadkach, między innymi, w galerii Elektrownia w Radomiu, że taki "Tryptyk Radomski, czyli obrazy przejezdne", jest wyeksponowany w gablotach. Szyby są wielkości dwóch metrów i tam są schowane te obrazy. W ten sposób obecni właściciele tego obrazu zadbali o to, żeby się nic im nie stało. Nie werniksując, tylko obudowując antyramami.

K.G - Jak przechowuje Pan swoje prace i gdzie? Jakie są tam warunki, jest raczej sucho czy mokro?

P.C.K - Wszystkie są pozbijane, z tych obrazów plenerowych "Parawanów", po sześć sztuk poskręcane i stoją w pionie w pracowni, która się znajduje w byłej oborze, na wsi. Jest tam ciemno i nie ma jednolitej temperatury, bo zimą, wiadomo jak jest, wiadomo też jak jest latem. Także tam u mnie nie ma warunków muzealnych, no ale obrazy się dobrze czują. Są zamknięte, nie leci na nie woda.

K.G - Jak przygotowuje Pan swoje dzieła do ekspozycji? Czy pakuje je Pan w coś? Jeśli tak, to w co?

P.C.K - No nie muszę pakować, bo one są pozbijane. Proszę zobaczyć na stronę, tą moją www, tam jest kilka zdjęć jak one są poskręcane. Jednak jest to dosyć ciężkie. Trzy lata temu te obrazy pojechały do Wrocławia na Survival. Przyjechała specjalna ekipa, która ładowała je do środka samochodów. No i to samo było we Wrocławiu, ale tam już musiał przyjść pluton wojska. Żołnierze wnosili to, na koniec wystawy też przyjechali i znosili z góry. Także jest to bardzo, bardzo ciężkie.

Ciężka jest moja sztuka, ciężkie jest moje malarstwo.

WYWIAD Z DR HAB. WOJCIECHEM GORĄCZNIAKIEM 09.03.2020 POZNAŃ

Wywiad z dr hab. Wojciechem Gorączniakiem, kierownikiem VIII Pracowni Malarstwa - UAP przeprowadzony 9 marca 2020 w pracowni przy ul. Szewskiej w Poznaniu przez Rafała Labijaka - studenta pierwszego roku studiów II stopnia na kierunku malarstwo, uczącego się w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem dr hab. Moniki Korony na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Wojciech Gorączniak ur. w 1976 r. w Poznaniu. W latach 1996–2001 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (dyplom z malarstwa i rysunku w pracowni prof. Norberta Skupniewicza oraz prof. Macieja Haufy). Od 2008 r. pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Do 2016 r. pracował na stanowisku adiunkta w IV Pracowni Malarstwa prof. Andrzeja Zdanowicza. Obecnie prowadzi VIII Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP. Zajmuje się malarstwem i rysunkiem. Jego zainteresowania dotyczą przedmiotu i obrazu, a szerzej rzeczywistości i jej przeobrażeń w obrazie. Niektóre jego wystawy indywidualne to: *Pole ostrości*, Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej (Poznań 2016); *Trio Widm*, Galeria Think Art (Poznań 2016); *Materializacje*, Galeria Łazienna (Poznań 2015); *Laboratoria*, Galeria Rotunda (Poznań 2014); *Panoptikum*, Muzeum Archidiecezjalne (Poznań 2013).

Opis wystawy:

Ekspozycja obejmowała trzy pokoje w układzie amfiladowym. W przestrzeni środkowej (naj-większej) wisiały na przeciwko siebie dwa obrazy: *Oderwał się albo widmo wolności* oraz *Lot nad czerwonymi górami*. W jednym z dwóch pozostałych pomieszczeń wisiał obraz zatytułowany *Niski Lot / Lot nad Barra*. W pomieszczeniu ostatnim znajdowały się trzy obrazy: *Lot nad górami*, oraz zestawione ze sobą dwa obrazy *Lot nad górami*, oraz zestawione ze sobą dwa obrazy - *Ku szaremu niebu* oraz *Czarne niebo nad żółtymi górami*.





RL: Niedawno zorganizowałaś wystawę. Proszę opowiedz nam o niej.

WG: Wystawa nosiła tytuł „Widma wolności”. Odbyła się w terminie 12-26 stycznia 2020 r. w galerii Naprzeciw, przy ul. Grottgera w Poznaniu. Składała się z cyklu sześciu obrazów olejnych raz trzech prac na papierze.

RL: W jakiej technice i jakie duże były obrazy? Jakich innych, pomocniczych materiałów używasz podczas tworzenia?

WG: Obrazy wykonane były w technice olejnej na płótnie. Wymiary prac to: trzy obrazy 160 x 230 cm - były to *Niski Lot / Lot nad Barra, Oderwał się albo widmo wolności, Lot nad górami*. Dwa obrazy 170 x 160 cm o tytułach *Czarne niebo nad żółtymi górami* i *Ku szaremu niebu*, oraz jeden obraz o wymiarach 150 x 180 cm pt. *Lot nad czerwonymi górami*. Były też dwa gwasze w formacie A3 oraz jeden mniejszy rysunek piórkiem. Z prac na papierze tylko jedna posiadała tytuł: *Czerwony dom na czarnym horyzoncie*. Jeżeli chodzi o mój warsztat to jest on bardzo prosty. Pracując w technice olejnej jako medium używam oleju lnianego i terpentyny. W przypadku prac na papierze stosuję gwasz i akwarele. Jeżeli chodzi o farby to są takie, których używam częściej. W przypadku techniki olejnej farby „Rembrandt” Talensa oferują bardzo duże spektrum kolorów, a także rodzajów – kryjących, pół kryjących, transparentnych itd. Jeżeli chodzi o gwasze również stosuję farby Talensa. Przy tworzeniu rysunków, lub gwaszy papier jakiego używam jest dla mnie bardzo ważny, tzn. wybór podłoża nigdy nie jest przypadkowy. Stosuję stare papiery, które albo dostałem, albo znalazłem - mam ich duży zbiór. Czasami sama kartka, jej charakter, to czy jest w linie, czy w kratkę, czy jest gładka determinuje to co na niej zrobię, jak położę plamę, linię... Dwie prace na ostatniej wystawie namalowane są na starym papierze kancelaryjnym.

RL: W jaki sposób przygotowujesz podobrazia?

WG: Blejtramy zamawiam indywidualnie. Do dużych obrazów używam krosien o przekroju 6 x 2 cm, oraz wewnętrznych poprzeczek. Używam surowego płótna lnianego, które przeklejam i gruntuję.

RL: A jaki klej i jaki grunt stosujesz?

WG: Klej kostny lub skórny. Kładę jedną warstwę stężałego kleju o konsystencji kisielu, potem gruntuję płótno gessem akrylowym. Najczęściej stosuję gesso firmy Talens. Kładę co najmniej trzy warstwy bardzo rozcieńczonego gruntu. Zależy mi na jednolitej powierzchni płótna, którą na koniec delikatnie przecieram drobnoziarnistym papierem ściernym.

RL: Jakie problemy poruszane były na wystawie?

WG: Z ideą wystawy wiążą się trzy zagadnienia:

- podwójność: konfrontacja i współistnienie tego co jest doświadczalne fizycznie i tego co jest jedynie w sferze odczuć, co kryje się za rzeczami - paradoksów naruszających rutynę bycia w świecie.
- widmowość: fenomen sztuczności rzeczywistości obrazu w kontekście pytania o to czym jest realność. Obraz niezależnie od stopnia przedmiotowości czy wyrazistości, ma charakter widmowy, szczególnie wobec nawyku traktowania rzeczywistości jako czegoś absolutnie oczywistego i rozpoznanego.
- ucieczka: możliwości, którą daje sztuka, ucieczki do nieistniejącego punktu. Możliwość zobaczenia – powołania innej rzeczywistości, innego świata. Tu odwołałem się do myśli J.P. Sartre'a traktującego wyobrażenie jako akt ucieczki.

Pierwszym z tego zestawu był obraz o podwójnym tytule: *Niski Lot / Lot nad Barra*. Jest on dla mnie ciekawym przykładem tego jak kształtuje się wyobrażenie. Proces ten przebiega na kilku poziomach. Pierwszy poziom stanowiła bezinteresowna chęć namalowania przedmiotu – samolotu, na podstawie pewnej starej fotografii.

Katalizatorem tego pragnienia był film dokumentalny o chłopcu, który przypominał sobie, swoje inne, już raz przeżyte kiedyś życie. W filmie pojawiał się motyw samolotu i białego domu, które są właśnie na obrazie. Niezależnie od wiarygodności tej historii, stała się ona dla mnie niezwykle inspirująca. Zawierała motywy, które mnie interesowały, ale przede wszystkim nadała im szczególne znaczenie, czy znaczenia, których sam bym nie wymyślił. Ta opowieść wpisała się w bliskie mi poczucie podwójności czy symetrii rzeczywistości. Stąd również decyzja o podziale tego i pozostałych obrazów na dwie równe części.

RL: Na wystawie wszystkie obrazy były zatytułowane. W jaki sposób nadajesz im tytuły i czy podpisujesz obrazy?

WG: Tytuł często pojawia się w trakcie pracy nad obrazem, stymuluje wyobraźnię. Właściwie to nie wymyślam tytułów ale znajduję je, trochę na zasadzie „przypadku obiektywnego”, o którym pisał A. Breton. To dla mnie ciekawy przykład na to, że myśli „krążą w powietrzu” i są przez nas przyciągane. Tytuł, jeżeli jest, staje się ideową częścią obrazu. Formalnie wszystkie obrazy są podpisane z drugiej strony płótna. Tam umieszczam też krótki opis, który oprócz tytułu, zawiera datę technikę i podpis.

RL: Czy ktoś oprócz Ciebie brał udział w przygotowaniu tej wystawy?

WG: Pomagał mi Mikołaj Poliński, który prowadzi Galerię Naprzeciw. Zawsze lubię uczestniczyć w przygotowaniu wystawy. W tym przypadku obrazy w jakiś szczególny sposób korespondowały z miejscem w jakim zostały pokazane.

RL: A co decydowało o sposobie powieszenia prac?

WG: W dużej mierze miejsce. Wybór obrazów był związany z przestrzenią ekspozycji. Trzy pokoje, które miałem do dyspozycji podzieliły obrazy na grupy. Zależało mi też żeby obraz, od którego zaczynała się cała koncepcja miał szczególną ekspozycję i został powieszony w osobnym pomieszczeniu. Wystawę uzupełniały trzy prace na papierze. Ponieważ wszystkie obrazy na tej wystawie były zakomponowane na bazie poziomego podziału, zostały powieszony na jednej wysokości, którą wyznaczała oś tego podziału.

RL: A oświetlenie?

WG: Wystawa była oświetlona rozproszonym naturalnym światłem – okna w przestrzeni ekspozycyjnej były zakryte kalką żeby uniknąć tworzeniu się blików w słoneczne dni. Dodatkowym oświetleniem były lampy, a mówiąc dokładnie mocne żarówki zawieszony pod sufitem. To światło było przemieszane – chłodne i cieplejsze.

RL: Na tej wystawie obrazy były nie oprawione. Czy zdarza Ci się oprawiać obrazy?

WG: Nie, nie oprawiam obrazów. Sugeruję też innym żeby ich nie oprawiali. Rama wprowadza dodatkowy element formalny – estetyczny. Nie zabezpieczam też boków obrazu, wolę pozostawić je surowe, zachłapanne ponieważ jest to ślad procesu. Obraz dzięki temu się obnaża, podkreśla sztuczność własnej natury.

RL: Czy posiadasz kredo artystyczne?

WG: Kredo... Interesuje mnie natura obrazu i przedmiotu w obrazie, wzajemne relacje rzeczywistości obrazu i rzeczywistości poza nim. Interesuje mnie graniczność pewnych sytuacji np. cechy podmiotowe jakie można przypisać rzeczom, czy jakiś rodzaj świadomości przedmiotu. W ostatnich obrazach czymś nowym jest wprowadzenie innego rodzaju przestrzeni – przestrzeni otwartej. Obrazy można więc traktować jak pejzaże. Pojawił się również, nie do końca jeszcze dla mnie jasny aspekt symboliczny. Warstwa przedstawieniowa

zredukowana jest do kilku najistotniejszych elementów, które powtarzają się w różnych konfiguracjach, a więc dominujące jest wrażenie pewnego wyczyszczenia.

RL: Czy gdyby ktoś zaproponował Ci zorganizowanie wystawy na innym kontynencie, wg wyłącznie własnego pomysłu, to czy wyraziłbyś zgodę na taką wystawę?

WG: Lubię mieć kontrolę nad tym co dzieje z moimi pracami. Jeszcze się nie zdarzyło żebym nie uczestniczył w tworzeniu swojej wystawy. Zawsze miałem, albo starałem się mieć wpływ na to jak ona wyglądała. A wracając do pytania, to byłoby może ciekawe i pouczające pozostawić komuś wolną rękę – zależy kto by to był, czy miałbym do tej osoby zaufanie.

RL: Będę jednak drążył ten temat. Powiedz proszę czym powinien się kierować niezależny od Ciebie kurator podczas organizowania wystawy Twoich prac.

WG: Dobrze żeby kierował się, po pierwsze intuicją bo to mogłoby wprowadzić jakieś nowe wartości czy znaczenia, których sobie nie uświadamiałem, po drugie wiedzą, bo teoretycznie zakładam, że taka osoba powinna posiadać pewną orientację na temat tego co robię. Część obrazów, które namalowałem tworzy zwarte grupy albo cykle, w których poszczególne prace posiadają swoją kolejność i numerację. Tu pojawia się pytanie o autonomię obrazu – na ile może on funkcjonować osobno i czy czegoś przez to nie traci? Czy jednak obrazy powinny być pokazywane w pewnym sekwencyjnym porządku, w jakim zostały pierwotnie pomyślane? Jest to dla mnie kwestia nie rozstrzygnięta. Zresztą prezentacja niektórych cykli w pełnej formie jest mało realna ponieważ wymagałaby ogromnych przestrzeni ekspozycyjnych, a więc na potrzeby wystaw „wyciągam” pojedyncze obrazy i pokazuje je osobno albo w okrojonych wariantach. Na przykład wszystkie obrazy z cyklu pt. „Odbicia” z lat 2007-2010 w ustalonej pierwotnie kolejności udało mi się pokazać dopiero w 2018 r. Co nie znaczy oczywiście, że poprzednie ekspozycje tych prac uważam za nieudane. Wracając do pytania. Spojrzenie kogoś innego stwarza jednak szansę na odkrycie w swojej pracy czegoś nowego – więc może nie dawałbym żadnych wskazówek osobie, która byłaby odpowiedzialna za moją wystawę.

RL: Czy pokrywasz obrazy werniksem?

WG: Nie. Chociaż, zdarzyło mi się raz, ale nie wynikało to z chęci zabezpieczenia obrazu, ale z powodów malarskich. Zależało mi żeby płaszczyzna była jednolita.

RL: Czy masz wskazówki konserwatorskie dla swoich prac?

WG: Nigdy o tym nie myślałem.

RL: A gdyby obraz uległ uszkodzeniu, to jak życzyłbyś sobie aby z nim postąpiono?

WG: Idealną sytuacją byłoby żeby ingerencja konserwatora doprowadzała obraz do stanu sprzed uszkodzenia. Ale to nie możliwe. Przy obrazach o takich dużych powierzchniach płasko położonej farby, każda ingerencja będzie miała swoje konsekwencje. Czy wolimy oglądać obraz z dziurą, czy z zacerowaną dziurą...? Nie wyobrażam sobie odtwarzania całej płaszczyzny przez kogoś innego niż autor. Wolałbym żeby skupiono się na fragmencie zniszczonym i maksymalnie ograniczyć ingerencję, mimo tego, że w wyniku naprawy retusz byłby widoczny - choć chciałbym żeby był jak najmniej widoczny.

RL: Czy zakładasz konserwację profilaktyczną swoich obrazów?

WG: Nie do końca wiem co się z tym wiąże i na czym tego rodzaju profilaktyka polega. W tej chwili myślę, że jedynie uszkodzenie uzasadnia ingerencję w warstwę malarską, choć taka ingerencja nie jest bezinwazyjna.

W procesie magazynowania obrazu, staram się o nie dbać. Mam suchy i ogrzewany magazyn. Część prac jest zapakowana w folię. Wielu z nich nie rozpakowywałem od lat. Zależy mi też na posiadaniu dokumentacji obrazów. Staram się ją robić na bieżąco.

RL: Czy udostępniasz dokumentację, którą wykonujesz?

WG: Poza wystawami i dokumentacją z nimi związaną nie robię tego, ale pewnie powinienem.

RL: Bardzo dziękuję za poświęcony czas.

WG: Dziękuję.