

Jan Bujnowski  
w rozmowie z Mirosławą Moszkowicz

## Rozmowa o twórczości

*Mirosława Moszkowicz: Twoje obrazy wskazują, że interesuje Cię świat oglądany z różnych perspektyw. Współczesna filozofia i nauka odeszła od próby ujmowania rzeczywistości w ramach jednej, uniwersalnej teorii czy koncepcji. Sztuka także ukazuje złożony obraz naszej kondycji i świata. Jak wyjaśniłbyś wielość rzeczywistości, ujawniającą się w Twoich obrazach?*

**Jan Bujnowski:** Rzeczywistość jest skomplikowana. Człowiek jest skomplikowany. Mnie interesuje właśnie wielowymiarowość rzeczywistości.

Już u zarania myśli filozoficznej w starożytnej Grecji istniała świadomość dwóch podstawowych cech świata: stałości i zmiany. Wczesne teorie zakładały istnienie trwałych elementów i zasad, z których powstaje cała realna rzeczywistość, natomiast wszystko inne jest wtórne, przemijające. Przemienność świata, zjawisk oraz sfery doznań zmysłowych budziła nieufność wielu filozofów jako pewnego rodzaju dziedzina iluzji i ułudy. Poznanie świata próbowali oprzeć na argumentach rozumowych, logicznie uzasadnionych, o logos. Artysta tworzący obrazy – swoje obrazy świata – również staje wobec mnogości zjawisk i doznań, często zdezorientowany i zagubiony. Czy ścigać ulotne wrażenia, utrzymywać stany emocjonalne, reagować na wydarzenia, czy raczej kontemplować rzeczywistość z bardziej odległej perspektywy, pozwalającej na uogólnienie reguł?

Piet Mondrian zdecydował się odrzucić „wielość i kapryśność”, określając je jako wyraz „dramatu i rozpacz”. Jego obrazy zbudowane z podstawowych barw podzielanych liniami pionowymi i poziomymi zawierają syntezę i harmonię wszelkich przeciwieństw.

Wychodząc z podobnych przesłanek metafizycznych – odczucia harmonii i jedności Uniwersum – przyjmuję całkiem odmienną metodę artystyczną. „Wielość i kapryśność” jest dla mojej sztuki wyzwaniem i traktuję te zjawiska jako właściwość świata, jego urodę i nieskończone bogactwo. Otwieram pudełka z coraz to nowymi możliwościami (w końcu – moimi możliwościami) i z napięciem czekam, jakie dopełnienie

zrodzi się z formy wyjściowej, aby nadrzędna zasada jedności została spełniona. W tym sensie wielość znaczy tylko cząstkowość wobec komplementarnej jedności.

Odwołuję się do różnych pokładów wiedzy, zarówno tej „wycuczonej”, jak i tej z poznania intuicyjnego. Praca artystyczna jest dla mnie jednocześnie dialogiem z innymi językami sztuki, tradycyjnymi i współczesnymi.

**MM:** *Czy możesz powiedzieć o procesie powstawania kompozycji składającej się z zestawu wielu obrazów? Zjawisko powielania tego samego lub podobnego motywu w obrębie jednego dzieła, zestawiania wielu obrazów obok siebie czy wręcz ich nakładania – pojawia się często w sztuce współczesnej. To może wskazywać na nieufność wobec jednoznacznego, prostego sposobu interpretacji świata. Interesująca, jak sądzę, jest nie tylko prywatna filozofia rzeczywistości, ale droga dochodzenia do namysłu, który wpływa na decyzje artystyczne. Jak zatem określiłbyś ten proces, który doprowadził Cię do rozbicia obrazu na wiele części?*

**JB:** Zaczynałem od jednorodnej przestrzeni. Później na jednej płaszczyźnie zestawiałem kilka obrazów, jakby fragmentów rzeczywistości wziętych z różnych przestrzeni i czasów. Łączył je wspólny motyw. Suma fragmentów stwarzała szerszy kontekst dla głównej idei obrazu. Zasada jeszcze epicka, „komiksowa”. Następnie pojawił się problem ujmowania obrazu jako procesu rodzenia się nowej rzeczywistości. Z poszczególnych warstw technologicznych oraz surowego tworzywa malarskiego wyłaniała się iluzja, mimo jej demaskowania i wbrew oporom materii.

W kolejnym etapie uznałem, że nie wystarcza mi jedna konwencja do opisanie rzeczywistości. Spróbowałem bardziej radykalnie rozbić obraz, by lepiej oddać wieloaspektowość rzeczywistości, rozdzielić różne poziomy jej oglądu: to, co widzą oczy, intuicja, co konstruuje umysł. Powstały obrazy, które składają się z kilku segmentów odrębnych, ale tworzących wspólny układ.

Zestawienia są ryzykowne, współzależności rozluźnione. „Wszystko wisi na włosku” (przypomina się Tadeusz Kantor), ale jednak całość, kompozycja, idea scalania jest ważniejsza niż rozbijania. Kompozycja znaczy jedność.

**MM:** *Forma obrazu, struktura poszczególnych elementów kompozycji, a nawet znaki i znaczenia w Twoim obrazie są jakby w stanie drżenia, tworzą napięcia, rywalizują ze sobą. To „dzianie się” wprowadza pewną dynamikę, ale i niepokój. Czy ta jedność, o której mówisz, nie jest pozorna?*

**JB:** Ustalenie hierarchii ważności jest podstawowym zadaniem kompozycji. Szczególnie jednoznaczne ustalenia obowiązują w sztuce projektowej, np. plakacie. Obraz malarski nie jest migawkowym komunikatem, lecz rzeczywistością bardziej złożoną i niezależną. Od dawna intrygował mnie problem równoważności elementów, równoczesności zdarzeń, a także odwracanie uwagi od tego, co istotne, zakłócanie „normalnego” odbioru. Zakłócenia, szumy są zasadą wziętą z życia. Wprowadziłem

ją do swoich prac plastycznych w czasach słuchania programu Radia Wolna Europa. W obrazach zasada ta jest odpowiednikiem już nie sytuacji politycznej, ale realiów codzienności, hałaśliwego świata, który zagłusza nasze myśli, w którym łatwo zgubić, a trudno znaleźć prawdę. Z tumultu i zgiełku przebija się czasem słowo lub obraz, które wywołują błysk zrozumienia i refleksji. Struktura moich ostatnich obrazów jakoś odzwierciedla te problemy, które nazwałbym walką chaosu z porządkiem, tendencji konstruktywnych i destrukcji, szukaniem skupienia w zgiełku. Jest też związana z poszukiwaniem granic tożsamości artystycznej. Zderzam różne sposoby obrazowania, od realizmu do abstrakcji, od kilku gestów malarskich do wystudiowanej iluzji. Jak daleko sięga moje artystyczne terytorium?...

*MM: Łącznikiem różnych elementów, które składają się na całą kompozycję takich obrazów, wydaje się być migotliwa struktura „tapety” czy też struktura złożona z mgławicy barwnych punktów. Nazywasz to eterem. To dość dziwne słowo.*

**JB:** Dla mnie również pojęcie to pozostaje niejednoznaczne, ale inspirujące. Rozumiem eter jako nośnik subtelnych energii, które przenikają i łączą wszystko w przestrzeni. Rysunki z cyklu „Eter” próbują oddać zapis pamięciowy konkretnego miejsca razem z jego aurą i zapamiętanym nastrojem chwili.

W moich pracach umownym, wizualnym ekwiwalentem eteru, a także rodzajem diagramu energetycznego napięcia są owe konstelacje drobnych plamek, z których niekiedy krystalizują się przedmioty; czasem te „etryczne” struktury nałożone na zastaną przestrzeń malarską komplikują ją i na nowo organizują. Faktycznie stanowią wspólny mianownik dla kilku oddzielnych obrazków budujących układ. W niektórych pracach stosuję regularny, geometryczny wzór tapetowy, odcisnięty na powierzchni. Spełnia on podwójne zadanie: wprowadza napięcie w przestrzeń obrazu i tworzy grę pomiędzy „płaskim” a „przestrzennym”. Takie zabiegi formalne są próbą wyrażenia poprzez materialny ślad tego, co nieuchwytnie.

*MM: To rozkładanie i scalanie obrazu, „przepytywanie” różnych konwencji malarskich, od realistycznej do abstrakcji, może jednak rodzić podejrzenie o unikanie decyzji zarówno co do wartościowania otaczających nas chaotycznych zjawisk, jak i wyboru klarownej strategii czy metody artystycznej wypowiedzi.*

**JB:** Nie przystępuję do pracy artystycznej z gotowymi tezami, ale dotykam spraw, które uważam za ważne. Praca nad obrazem jest rodzajem filozofowania, penetracją w jakiejś mierze jeszcze niewiadomego, więc musi być ryzykiem. Dokonuję wielu wyborów, począwszy od tematu, struktur kompozycji, poprzez metodę artystyczną, aż po mozolne dopełnianie ogniwi układu w poczuciu ich konieczności i celowości. Buduję kosmos, a nie chaos. Nie jest to świat relatywistyczny, bez poczucia gdzie góra, a gdzie dół, co lewe, a co prawe. Te obrazy są chyba jakąś metaforą życia, rodzenia się, dojrzewania, budowania świadomości, są afirmacją życia.

**MM:** *W twoich pracach nie tylko pojawia się przestrzeń iluzyjna i przestrzeń abstrakcyjna, ale odsłania się także surowa faktura płótna, punkty farby wyciśnięte prosto z tuby. Czy ta „odsłona” warsztatowej rzeczywistości ma także jakieś znaczenie?*

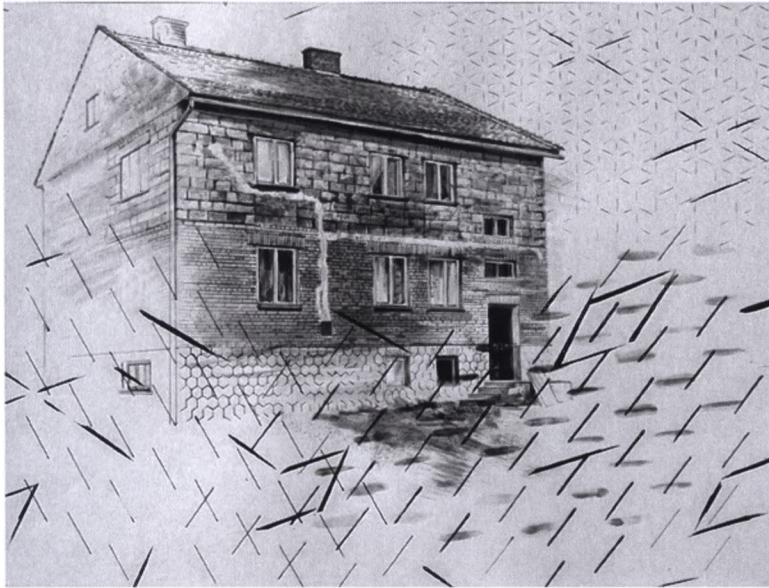
**JB:** Proces budowania obrazu jest dla mnie jakby powtórzeniem stwarzania świata. Kolejne etapy powstawania obrazu: rozpięte płótno, grunt, plan rysunkowy, farba zamieniona w kolor, światło, cień, przedmioty – to swoista kosmogonia, w której rola demiurga przypada artyście. Pozostawiam te warstwy malatury częściowo odsłonięte jako oznaczenie procesu, który rozpoczęty, jeszcze się nie wyczerpał, a jego zasadą jest przetwarzanie fizycznego w duchowe.

**MM:** *W ostatnich pracach włączasz do czysto malarskich wypowiedzi materię innego rodzaju: drewno, fotografię. Wzbogaca się nie tylko tworzywo Twoich kompozycji, ale stają się one coraz bardziej przestrzenne. Czy to oznacza, że wkraczanie w trzeci wymiar staje się nowym artystycznym wyzwaniem?*

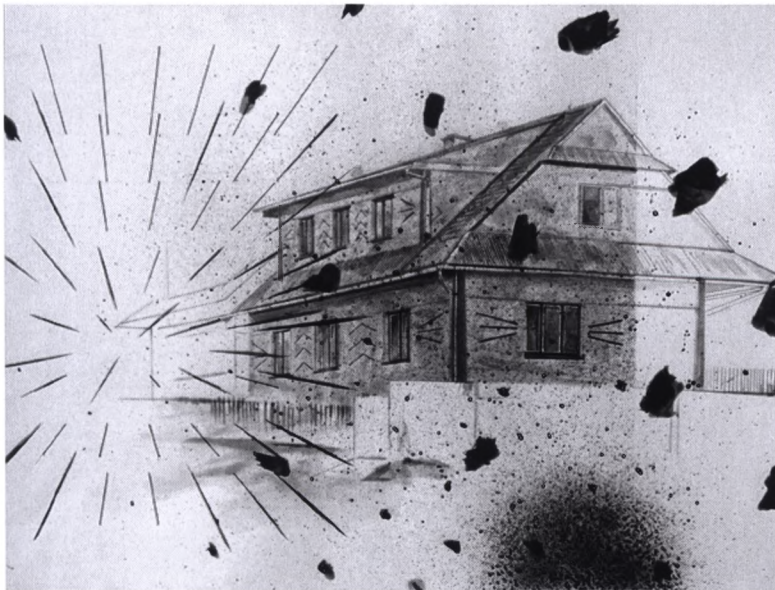
**JB:** Mam poczucie, że moja nowa metoda wymaga takiego właśnie traktowania obrazu – jako gry iluzji, płaszczyzny i konkretnego przedmiotu. Zasada zderzania różnych konwencji malarskich przenosi się na zestawianie materii tradycyjnie malarskiej z obiektami wziętymi z realnej rzeczywistości. Tak radykalnie rozbity obraz nie poddałby się scaleniu, gdyby nie jego paraarchitektoniczna struktura. Wystające „pudełka” mniejszych obrazków tworzą tektoniczny rytm, są jakby przybudówkami głównego obrazu i razem stanowią rodzaj zwartej budowli.

**MM:** *Czy operując tak różnymi środkami wyrazu w jednym obrazie, nie masz poczucia zmagania się z odmiennymi formami materii, warsztatu, z różnymi znakami, którym starasz się narzucić jakąś dyscyplinę, porządek? Pojawia się tu sytuacja – jak się wydaje – obca klasycznej zasadzie kształcenia akademickiego i tradycji artystycznej. Jak byś skomentował fakt odejścia od zasady „czystości” warsztatu i stylu?*

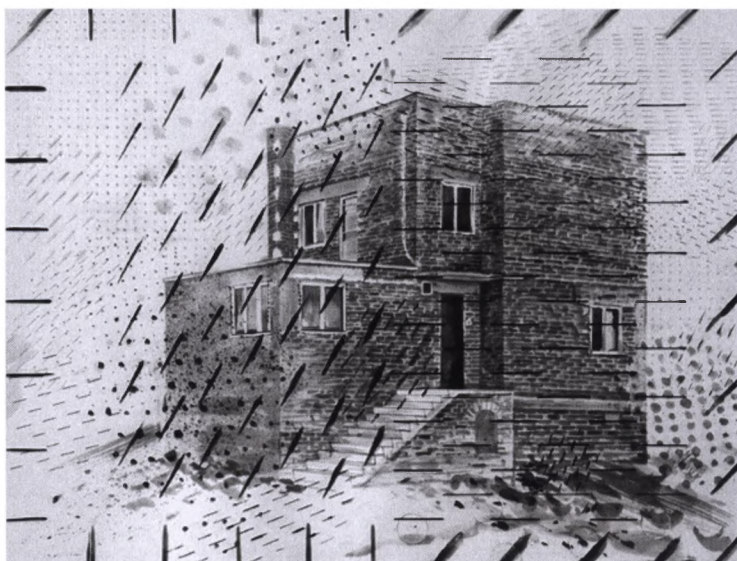
**JB:** W nowej rzeczywistości, w której żyjemy, znajomość języków obcych jest właściwie oczywistą koniecznością. Świat wlewa się do naszych domów z ekranów TV, następuje przyspieszone mieszanie się kultur, wymiana wzorów zachowań i modeli życia. Nieuchronnie zmienia się też percepcja współczesnego człowieka, zmuszanego do nieustannej podzielności uwagi. Obawy przed powszechną unifikacją mentalną, infantyлизacją i utratą tożsamości wydają się uzasadnione. Z drugiej strony wiele nowych idei w pozytywny sposób otwiera naszą wyobraźnię i wzbogaca osobowość. Przystwojone, stają się częścią tożsamości. Sztuka próbuje oddać ten stan rzeczy, porządkować rzeczywistość, opisywać ją różnymi językami. Przechodzenie od obrazowania realistycznego do abstrakcji i odwrotnie nie wydaje się dzisiaj nadzwyczajnym przekroczeniem. To są tylko umowne konwencje. Podstawowe wartości tworzące osobowy etos tkwią głębiej. Każdy warsztat artystyczny oferuje twórcom odrębne środki dla artykułowania własnych prawd. Trudno opowiedzieć o świecie zmieniającym się przed naszymi oczami, zwielokrotnionym przez media, posługując



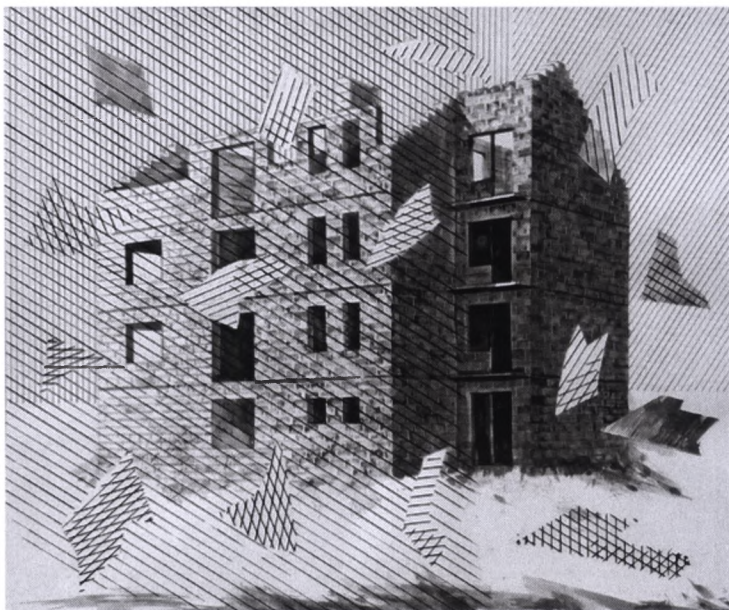
Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 2*, tusz ławowany, 50 x 65 cm



Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 2*, tusz ławowany, 50 x 65 cm



*Z cyklu: Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 3, tusz lawowany, 50 x 65 cm*



*Z cyklu: Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 4, tusz lawowany, 50 x 60 cm*

się statycznym obrazem, zamkniętym w jednej konwencji. Znamienne jest, że artyści współcześni coraz częściej wypowiadają się nie pojedynczym dziełem, lecz serią prac. Takie działanie, w jakiś sposób analogiczne do empiryczno-badawczych metod naukowych, pozwala na stopniowe rozpoznawanie problemu i pogłębioną analizę przedmiotu. Cykle artystyczne są wyznacznikami etapów ewolucji osobowości artysty, upodobań formalnych lub tematycznych, świadectwem uczestnictwa w przeżywaniu czasu historycznego. Dzisiaj odczuwamy szczególną presję atakujących zewsząd krzykliwych idei, opcji, odmienności. Człowiek staje przed koniecznością nieustannej weryfikacji swych poglądów, szuka więc argumentów: oświetla sprawy z różnych kątów widzenia, sięga po rozwiązania racjonalne, a także odwołuje się do głębszych sfer świadomości wypowiadalnych tylko językiem symbolu i mitu. Taki stan permanentnego samookreślenia się, ugruntowywania tożsamości, stawiania pytań – wypowiada właśnie typ kompozycji otwartej.

**MM:** *Jak zatem określiłbyś swoje stanowisko wobec tradycji malarstwa?*

**JB:** Akceptuję różne sposoby wypowiedzi w sztuce. Czuję się spadkobiercą wielu pokoleń artystów i tradycji. Jednocześnie edukacja graficzna „warsztatowca” i projektanta spowodowała, że zachowuję pewien dystans do tego, co robię. Uczylem się operować kilkoma językami plastycznymi: malarstwa, rysunku, znaku graficznego, abstrakcyjnych struktur geometrycznych, fotografii. Jestem przekonany, że w każdym z tych mediów można powiedzieć coś ważnego. Wiele doświadczeń z warsztatu malarzkiego przechodzi na nowe zjawiska artystyczne, jak performance czy instalacja. Ze względu na długą i bogatą tradycję malarstwo jest podstawowym i uniwersalnym środkiem poznawania i wyrazu artystycznego. Czy można powiedzieć, że malarstwo Józefa Czapskiego czy Jerzego Nowosielskiego jest nienowoczesne? Owszem, jest wysublimowane, stawiające odbiorcy pewne wymagania, stąd elitarne. Funkcjonuje w innym wymiarze czasu i nie próbuje ścigać teraźniejszości. Nowosielski twierdzi, iż cała nowoczesna sztuka jest dopiero przygotowaniem percepcji na odbiór sztuki sięgającej do wyższych, nadzmysłowych wymiarów rzeczywistości. Dla niego już takim obrazem jest ikona. Czapski, malując choćby banalny motyw – dzbanek, ścierkę – wznosi się na poziom głębokiego, duchowego wtajemniczenia. Dla mnie są to rewelacyjne paradoksy malarstwa.

Genialny wynalazca form, Picasso, którego wizja humanizmu wydaje się nie uznawać obecności poziomu duchowego, co najwyżej psychiczny, tworząc liczne wizje nasycone erotyzmem, zmysłowością – w warstwie symboliczno-mitycznej wyraża tęsknotę za idealnym stanem bytu.

**MM:** *Czy zatem rozróżniasz pojęcie piękna na zmysłowe i duchowe?*

**JB:** Tak, uznaję takie rozróżnienie, choć nie podjąłbym się próby zdefiniowania piękna duchowego. Sądzę jednak, że każdy człowiek ma głęboko w duszy odcisnięty pewien wzór, który motywuje jego działania (choćby opaczne) w życiu. Tradycyjna ma-

drość nazywa ten wzór: Dobrem, Prawdą, Pięknem. W moim pojęciu, odświeżanie, odgruzowywanie, przypominanie sobie tego wzoru jest najwyższym zadaniem wyobraźni artysty. Sztuka XX wieku często próbuje obywać się bez poszczególnych wartości owej Triady, albo – stosując przewrotną estetykę, język paradoksów, obalając sztywne schematy – ciągle na nowo weryfikuje pojęcie piękna. Sztuka ekspresjonistów z lat dwudziestych, określana przez nazizm mianem zdegenerowanej, dzisiaj powszechnie jest akceptowana jako nowa estetyka artystyczna, w której szczególnie wyraźnie wypowiada się prawda o dramatach naszych czasów. Poprzez odwagę ujawniania drastycznej prawdy uczestniczy w dobru i tworzy nową poetykę piękna – tak więc Triada się zamyka.

W ostatnich czasach potrzeba piękna staje się rzadkością w sztuce. Ceni się inteligencję, logiczną spekulację, a nawet szaleństwo i drastyczne „do bólu” środki wyrazu. Przy pomieszaniu pojęć i niejasności aksjologicznej trudno oceniać cokolwiek, a jednocześnie zachodzi obawa, że piękno nie służy prawdzie, która jest częściowa, a dobro... wątpliwe.

**MM:** *Czy ujawnianie piękna jest możliwe tylko w malarstwie? Czy Twoim zdaniem sztuka, która używa nowych technologii, jest „zimna”, czy też niezależnie od narzędzi i warsztatu artysta dzisiaj mógłby ukazywać trwałe wartości?*

**JB:** Malarstwo jest działaniem bardzo bezpośrednim. W śladach pędzla pozostaje rodzaj zapisu wahań lub pewności, pasji i całej gamy emocji – energii płynącej z ciała i duszy artysty. Odbiorca, oglądając oryginał, część tych sygnałów odbiera, choćby nieświadomie. Tak jest zresztą z każdym tradycyjnym warsztatem: rysunkiem, grafiką, rzeźbą. Nowe media są tylko nowym rodzajem narzędzia. Trochę automatycznie mówi się „są zimne”. Jeżeli się zastanowić, odpowiedź może być całkiem przeciwna. W najlepszych realizacjach sztuki wideo, np. Nam June Paika, kipi od rewelacyjnych pomysłów, inteligencji i dowcipu, a także autoparodii „nowoczesnej technologii”, która błyskawicznie staje się zabytkiem. Nowoczesne techniki rejestracji obrazu, dźwięku, pozwalają zaglądać w najdrobniejsze zakamarki ludzkiej istoty, ujawniają skalę komplikacji procesów fizjologicznych i psychicznych. W dziełach Billa Viola manipulacja realnym czasem (np. wydłużenie kilkunastu sekund akcji do kilku minut filmu) pozwala rejestrować bogactwo międzyludzkich relacji psychicznych, mimiki, gestów, emocji, umykających zwykłej percepcji. Jego realizacje wideo są przykładem sztuki głęboko humanistycznej i udowadniają, że to osoba artysty jest najważniejsza, a nie narzędzie, którym się posługuje.

**MM:** *Tematem wielu Twoich obrazów i rysunków jest dom. Od wielu lat fotografujesz również domki działkowe. Czy mógłbyś powiedzieć, skąd wzięła się ta tematyka?*

**JB:** Zmieniając kilkakrotnie miejsce zamieszkania odczułem, jak dom i jego otoczenie oddziałuje i w jaki sposób kształtuje model życia oraz widzenia świata.



W połowie lat siedemdziesiątych doświadczyłem poczucia nieprzyjemnej obcości w zetknięciu z materią mieszkania M-4 w betonowym, świeżo oddanym bloku. To pierwsze doznanie przerodziło się w fascynację (przynaję – dziwną) betonem, szarością otoczenia, kolorami farby „olejnicy” na lamperkach i wszelkimi tworzywami proponowanymi przez ówczesne normy budowlane. Odhumanizowana, surowa estetyka tego nowego dla mnie środowiska przewrotnie inspirowała moją twórczość. Artystycznym wyzwaniem stało się napełnieniem życiem i energią motywów wziętych z takiego otoczenia, pozbawionych walorów malowniczości, wręcz nudnych. W tym okresie uświadomiłem sobie dobitnie wymowę materii środowiska: obcość, chłód, sztuczność, a także ich przeciwieństwa; lepiej zrozumiałem artystyczny język „sztuki materii” i jego bogate możliwości wyrazowe. Większą sympatię zacząłem odczuwać do starych kamienic, domów podmiejskich i wreszcie odkryłem świat ogródków działkowych. Przez kilka lat fotografowałem specyficzną działkową architekturę. Domki na wpół prawdziwe, na wpół „na niby”. Analizując genezę zjawiska i motywacje kryjące się za tą spontaniczną twórczością, odkryłem DOM jako ideę o głębokim podłożu symbolicznym i inspirujący temat artystyczny.

Każdy z nas jest swego rodzaju ekspertem od spraw domu, bo dom jest najbardziej naturalnym środowiskiem człowieka. Według słownika symboli Manfreda Lurkera: „Dom jest najważniejszym miejscem pobytu na ziemi każdego człowieka danej kultury. W swoim domu każdy czuje się tak, jakby znajdował się w środku świata; co więcej, dom jest jakby symbolem całego świata. Awesta nazywa domem niebo”. Do podobnych wniosków doszedłem obserwując, jak na miniaturowym modelu, domki w ogródkach działkowych. A przecież wiedzę dorównującą tej słownikowej definicji, choć intuicyjną, posiadają już kilkuletnie dzieci. Dom w ogrodzie, z dymem z komina i słońcem na niebie, jest typowym motywem ich rysunków. Także w mojej twórczości dom stał się głównym tematem.

Artystyczne dociekania nad samą materią i strukturą obrazu były zbieżne z problemami, jakie stawiała sobie starożytna filozofia początku Talesa z Miletu i jego następców, szukająca podstawowej „zasady” i przyczyny wszystkiego, czyli arche. Karl Popper pisze: „Sądzę, że Milezjczycy, podobnie jak ich wschodni poprzednicy, którzy uważali świat za namiot, patrzyli na świat jak na pewnego rodzaju dom, dom wszystkich stworzeń – nasz dom. Toteż nie było powodu, by pytać, dlaczego on jest. Istniała natomiast rzeczywista potrzeba badania jego architektury. Pytania o jego strukturę, jego plan i jego materiał budowlany, konstytuują trzy główne problemy milezjczyskiej kosmologii. Ponadto jest także spekulatywne zainteresowanie jego początkiem – zagadnienie kosmogonii”. Cytat ten jest doskonałym wyłożeniem najważniejszych idei moich obrazów i rysunków. Stopniowo powiększając swą umiejętność „czytania domów”, zacząłem je pilniej obserwować, zwłaszcza na obrzeżach miast i na prowincji. Niektóre domy mocno poruszały moją wyobraźnię, przemawiały: przez swoją bryłę, proporcje, surowiec budowlany, ozdoby, czytelną filozofią życia wpisaną w architekturę i otoczenie. Sam się dziwię, że frapują mnie domy, mówiąc szczerze, brzydkie lub niepozorne, a czasem przeciwnie – pretensjonalne. Zdarza się, że po kilku latach, oglądając czarno-białe fotografie domów, przekładam je w wyobraźni na kolor lub strukturę graficzną, które dyktuje mi pamięć pierwszego, naocznego przeżycia.

**MM:** *Rysunek przeszedł w sztuce długą ewolucję. Dziś jest bardziej śladem indywidualnej obecności, sposobem zapisu znaków czy ich analizą, niż metodą wspomagającą malarstwo czy metodą notowania rzeczywistości. Czym dla Ciebie jest rysunek ?*

**JB:** Rysunek jest dla mnie podstawowym i najbardziej pierwotnym sposobem zapisywania własnych wyobrażeń oraz obrazów rzeczywistości widzialnej. W odróżnieniu od fotografii, która na ogół „zdejmuje” rzeczywistość z całym dobrodziejstwem inwentarza, rysowanie jest aktem szczególnego wyboru, w którym manifestuje się indywidualne widzenie świata i aktywny, selektywny stosunek do mnogości zjawisk. Plastyczne widzenie – „światopogląd” – to synteza doświadczeń poznawczych, rodzaj metafizycznego filozofowania. Dotyczy to zarówno prostego rysowania z natury, jej odwzorowywania, jak również rysunku z wyobraźni.

Rysowanie pozwala utrwalić własną wizję świata, poddać ją krytycznemu osądowi, a także daje punkt odniesienia dla kolejnych odkryć artystycznych, poszerzających ową wizję. Rysunek współczesny, wyzwolony już dawno od służebnej roli wobec malarstwa, stanowi samodzielne, równoprawne medium. Nawet szkicownik artysty, niegdyś uznawany za zbiór podrzędnych, nieskończonych utworów – znajduje dzisiaj należne uznanie jako bezcenny dokument ujawniający zmagania twórcze, rodzenie się artystycznych koncepcji. Każdy nauczyciel rysunku z praktyki wie, że najlepiej można ocenić talent ucznia na podstawie szkiców, rysunków robionych bezinteresownie i bez zamierzenia na wielkie dzieło. Bywa tak, że do ostatecznej wersji dzieła dochodzi się mozolną pracą poprzez sprawdzanie różnych możliwości rozwiązań, przymiarki formy do treści, wyważanie stosunków pomiędzy elementami kompozycji, stopniowe precyzowanie artystycznego zamysłu. Zdarza się jednak, że już pierwsze kreski zawierają zarys idei, jej geometryczny schemat, a reszta jest tylko ubieraniem jej w ciało materii plastycznej, która, niestety, ma tendencję do wtórnego przesłaniania, gmatwania wizji.

Czy jest to fatalna skłonność do oglądania idei raczej w zamazanym, nieostrym lustrze, czy też konieczność mówienia o naszych wtajemniczeniach osiągniętych najwyższym wysiłkiem wyobraźni w sposób jeszcze niepewny, poetycko zakamuflowany? Doświadczenie mówi, że im więcej wkłada się wysiłku, by za wszelką cenę zatrzymać wizję, tym bardziej efekt rozczarowuje i oddala się od ideału. Pozostaje metoda podania się regułom warsztatu, łącznie z niespodziankami, które niesie. Cały proces staje się aktem twórczym z gotowością zaakceptowania przypadku, otwartością na zaskakujące skojarzenia i czujnością, by wybierać najwłaściwszą ścieżkę z kilku możliwych prowadzących do „domu”.

**MM:** *W twoich rysunkach można zauważyć warstwę ikonyczną, kiedy układ kresek tworzy znak przedmiotu, oraz warstwę artykulacyjną – kreskę, która zdaje się funkcjonować jako byt autonomiczny, niezależny od formy przedstawiającej. Twoja kreska ujawnia więc widzowi kształt znanych mu rzeczy, uspakaja go wobec potocznych oczekiwań konkretności, ale jednocześnie konstruuje jakąś nieznaną powierzchnię czy przestrzeń, która będąc widzialną, pozostaje tajemnicza.*

**JB:** Rysowanie, choć wydaje się prostą, prawie codzienną czynnością, zawiera w sobie element tajemniczy dla samego artysty. Szczególnie intrygują mnie rysunki, które prawie automatycznie kreśli ręka kontrolowana przez oko i prawdopodobnie intelekt, ale na takim poziomie, że nie czuje się jego zaangażowania. Rysunek wypływa spod ręki, tworzy linearne struktury geometryczne, dzielone niezbędnym rytmem podziałów. Błędy zaczynają powstawać, gdy te struktury chce się już „rozumowo” ulepszyć lub z wyrachowaniem powtórzyć „na czysto”. Z zawstydzeniem stwierdzam, że rysunki robione z rozumową kalkulacją nie są „mądrzejsze” od tych pierwszych, są jakby udawane, nieautentyczne. Pochodzą z innego poziomu rozumienia. W swojej pracy artystycznej, rysunkowej, znajdują się pod wpływem dwu biegunów: intelektu i emocji. Działania spontaniczne, ekspresyjne, są porządkowane przez myślenie geometryczne, choćby było ukryte.

Motywy rysunków biorę z bliskiej rzeczywistości – są to autentyczne domy, drzewa, sytuacje. Zanotowałem je najpierw fotograficznie, ale pod wpływem autentycznego przeżycia. Porównałbym to przeżycie do olśnienia drobnym epizodem życia odmalowanym kilkoma słowami przez poetę haiku. Tylko takie doznanie jest powodem sięgnięcia po aparat fotograficzny. Rysunek robiony z czasowego dystansu jest próbą odtworzenia już nie tylko głównego motywu, lecz pełniejszego stanu odczuwania; już nie tylko wrażeń wzrokowych, ale innych energii, owego eteru, o którym mówiłem wcześniej. Potrzebna mi jest dosłowność – wręcz trywialność konkretności, by skontra-punktować go nieokreślonością warstwy „eterycznej”. Główny motyw ogląda się jakby mimochodem, poprzez jakąś optyczną przesłonę, ważny i nieważny jednocześnie, materialny i dążący do przezroczystości; ciężki, a ledwie zawieszony w przestrzeni rysunku.

Tak przedstawia się sprawa rysunków inspirowanych naturą, natomiast inny cykl poświęcony tematyce domu, ujmuje problem bardziej syntetycznie i z założenia nawiązuje formalnie do rygorów sztuki miedziorytniczej. Również tutaj łączę przeciwności: gorącą wizję z chłodną obiektywnością sztycharskiego schematu, kreślenie linii po linijce z możliwością ekspresji, realność kreski z półrealnością budowli. Dla mnie ta przestrzeń również będąc widzialną pozostaje tajemnicza.

**MM:** *Dziękuję za rozmowę.*

## Jan Bujnowski

ukończył Wydział Grafiki (dyplom w Pracowni Miedziorytu prof. Mieczysława Wejmiana) krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1997 roku uzyskał I stopień kwalifikacji w dziedzinie grafiki.

Uprawia rysunek, malarstwo, fotografię i instalację przestrzenną w plenerze. Jest członkiem sekcji Fotografia – Nowe Media przy ZPAP.

Uczestniczył w licznych wystawach, m.in. w 1998 r. w *Pied sur terre* prezentowanej we francuskim Montreuil i w Krakowie (w Pałacu pod Baranami, jako *Fotografia '98*), ekspozycjach

*Obecność fotografii w Radomiu oraz Fotografia – punkt wyjścia w Warszawie*. W 1999 r. brał udział *Międzynarodowym Konkursie Rysunku* we Wrocławiu i prezentacji *Fotografia – Nowe media* w Warszawie. W 2000 r. eksponował swe prace na wystawach *Fotograficzna alternatywa i Obraz przejrzysty* w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także na *Wystawie fotografii* w Kijowie, wystawie *Obraz rzeczywisty, obraz przetworzony* w Częstochowie oraz podczas ekspozycji *Rysunek na koniec wieku* pokazywanej w Warszawie, Radomiu i w Krakowie. Zaprezentował się także podczas irlandzkiego eksportu *Fortu sztuki* w 2001 r. W l. 2000–2001 przygotował trzy wystawy indywidualne w Krakowie (Wydział Grafiki ASP) i w Myślenicach. W r. 2002 brał udział w krakowsko-paryskim festiwalu sztuki Fabryk, miał wystawę indywidualną w Paryżu, w Galerii JP, uczestniczył w trzech wystawach w ramach festiwalu Miesiąc Fotografii w Krakowie oraz przedstawił ekspozycję indywidualną w zakopiańskim BWA.

Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym oraz w BWA w Szczecinie, w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także w zbiorach prywatnych.

## Conversation about the Work

### Abstract

Jan Bujnowski talks with dr Mirosława Moszkowicz about his artistic output of the years 1976–1996, in the field of painting, photography and drawing. The artist declares an approach different from the modernist idea of artistic reduction of the reality to a visual, abstract model. He undertakes the challenge of the dimension of reality, which is rejected e.g. by Pieter Mondrian as “plurality and fussiness”, seeking the artistic inspiration just there.

In painting practice, it is connected with departure from homogeneous compositions toward sets of several paintings, representing different “space-time continua”. The artist is searching for media suitable to portray different levels of perception of reality. In the formal layer, he enters the game with illusion and its exposure; he introduces a tension between constructive tendencies and destructive forces. His attempts at juxtaposing different painting conventions are an expression of the search for his own artistic identity and limits of the artistic territory. At the same time, Jan Bujnowski definitely rejects the relativist attitude which questions the existence of established principles, claiming that the objective of the polptych works is the striving to discover the complex connections binding the elements of the composition into one whole. For him, that method is a metaphor of life, of maturity of consciousness, of overcoming foreignness, of affirmation of the wealth of the world. In spite of the fast development of new media, it is still the artist’s personal message and not the tool, or technology which he uses.

The sensual experience of the matter of the new environment of blocks of flats, permeates the painting experience and stimulates other directions of Jan Bujnowski’s creativity. For several years, the artist photographically documented the phenomenon of allotment architecture, analysing it as an anthropological and cultural text. He worked simultaneously on the idea of “home” in painting and drawing. The text ends with a discussion of the essence of drawing, its artistic characteristics, reliability of the record. The artist draws attention to the traditional role of a sketch book, as the idea of an “open work of art”.