

Romuald Oramus

Wokół źródeł twórczości

Indywidualna egzystencja artysty a jego twórczość

Prócz społecznych, historycznych, ideowych odniesień, sztuka posiada również ważny wymiar indywidualny. To artysta szczęśliwy lub cierpiący, uznany lub zapomniany, ostatecznie kreuje dzieło sztuki. Sygnując je swoim imieniem, podkreśla swą jedyność i wyjątkowość, wyraża pragnienie zaznaczenia swej obecności w świecie. Bywa, że pragnie być lepszy od innych, łaknie sławy, rywalizuje o prymat pierwszeństwa. Ambicja staje się wtedy stymulatorem jego twórczości.

Bywa, że sztuka jest cichym, intymnym przeżyciem artysty, który zupełnie bezinteresownie ukazuje swój zachwyt nad światem i jego urodą bądź w rozpaczony nadaje swej krzywdzie i cierpieniu rys uniwersalny. Na dwóch krańcach zdają się być wtedy przykłady sztuki narodowej, historycznej, batalistycznej i twórczości artystów-poetów, dla których ważniejsza jest prywatność i tajemnica życia niż przemijający patos zbiorowości.

Wielkie historyczne zawirowania, rewolucje i wojny, choć dotyczą całych społeczności i narodów, łączą się w dużym stopniu z indywidualnym przeżywaniem czy nawet cierpieniem artysty, sięgającego po rylec i pędzel. Goya w *Okropnościach wojny* czy *Rozstrzelaniu powstańców madryckich*, Picasso w *Guernice* ukazują całą skalę współczucia dla ludzkiej krzywdy oraz ostrzeżenie przed bezkresem głupoty i nędzą przemocy.

Czy utożsamianie się artysty z cierpieniem zbiorowości bądź wyłącznie jednostkowe odczuwanie własnego bólu istnienia dają różne formalne efekty? Przykłady z historii sztuki mówią, że wyrażany dramatyzm, ekspresyjność i przejmujący klimat mogą być zbliżone w wyrazie. Skłócona wewnętrzna natura Michała Anioła i Van Gogha, hiobowe cierpienia Rembrandta, kalectwo Toulouse-Lautreca, Beethovena, alkoholizm Pollocka – porażają na równi siłą swojego przesłania, co wspomniane obrazy Goyi i Picassa.

Teoria tzw. dezintegracji pozytywnej, popularna w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, doszukiwała się w napięciach emocjonalnych i nerwicach artystów, stanach

rozluźnienia organizacji psychicznej sprzyjających warunków kreatywności. Po okresie dezintegracji następować miał często wraz z procesem tworzenia stan ponownej integracji kondycji psychicznej. Traktowano twórczość jako rodzaj odreagowania, kompensacji tłumionych napięć, wyraz zmagania się z rzeczywistością. Z tej postfreudowskiej teorii mogło wynikać, że im więcej artysta cierpi, traci w życiu, tym bardziej muzy mu służy.

Z pewnością sztuka ludzi sytych, choć kulturalna i estetyczna, bywa nudna i pusta, niemniej jednak wielkość wielu twórców tkwi w tym, że wśród wstrząsów i niepokojów potrafią wytworzyć w sobie dystans do świata, skupić uwagę na tym, co choć ulotne, w prawdzie swej jest piękne i nieprzemijające. Ciche życie martwych natur Holendrów XVII-wiecznych, jabłka Cezanne'a i Bonnarda, kwiaty Ślewińskiego, uroda kobiet Tycjana, Veronese'a, Renoira, piękno natury u Moneta, jakby wyczuwalna wibracja powietrza i światła w muzyce Debussy'ego, melancholia i poczucie śmierci u Woytowicza czy Chopina, są niewątpliwie manifestami głębi ludzkiej wrażliwości.

Oprócz indywidualnych kolei życia artysty oraz jego dziedzictwa obciążonego kliszami pamięci (teatr Kantora), tragicznymi wydarzeniami, wojnami przełomów wieków (dadaizm, surrealizm, sztuka polska lat 80.), tworzących specyficzne klimaty katastrofizmu i dekadencji (art nouveau), na formę dzieł sztuki wpływać może również sama konstrukcja psychofizyczna ich twórców. Wpływ cech osobowych artysty, jego temperamentu, a nawet fizjonomii na dzieło własne był często tematem dociekań twórców i teoretyków. W obrazowaniu widziano zasadę przenikania, np. typologii Kretschmera na pracę artysty. Sądzono, że kreuje on bezwładnie typy ludzkie odpowiadające jego własnej typologii, tj. leptosomatycy – leptosomatyków, pyknicy – pykników, atletycy – atletyków. Ponieważ rzeczywistość czyni w teoriach poprawki, G.F. Hertlaub, autor publikacji pt. *Kształt i kształtowanie. Dzieło sztuki jako przedstawienie przez artystę samego siebie* – dopuszczał istnienie tzw. „typów mieszanych”, opartych na tzw. „kompensacyjnym odwróceniu”, tzn. twórca ukazuje nie taki typ, jaki widzi, ale powołuje do istnienia kogoś, kto byłby wyrazem jego pragnień, niespełnionych nadziei lub oczekiwań wobec samego siebie. Wcześniej Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie* pisał: „Malarz, który ma niezgrabne dłonie, w swych dziełach robi podobne do bestii, będą takie i twoje postacie, zależnie od twojego usposobienia, każda rzecz dobra lub zła w tobie, przejawia się częściowo w twych postaciach”.

Wszystkie te czynniki mogą wpływać na obszar studiów artysty nad człowiekiem, jego losem, kondycją psychiczną, harmonijnym lub dramatycznym stosunkiem do świata, które by były potwierdzeniem jego analogicznej sytuacji. Ma to zarazem wpływ na formę dzieła, w którym mogą wystąpić dwie skrajne postawy estetyczne: „wczuwania się” – z dużym pokładem intencjonalnego zdeformowania obiektu lub tematu oraz „abstrahowania” – z dystansem uogólnionego symbolu, często wyrażającego archetypy, trwałe kulturowo mity i praobrazy.

Teoria psychoanalizy Freuda czy psychologia głębi Junga widziały mechanizmy twórczości w ciągłym oddziaływaniu podświadomości twórcy na jego dzieło. Zasada nieświadomych procesów psychicznych, wyładowywania kompleksów, sublimacji libido, rozumianego zarówno seksualnie, jak również jako żądza władzy w interpretacji Adlera, była w ich ujęciu naczelnym mechanizmem kreatywnym.

Czy artysta podlega tak określonym, z góry zdeterminowanym mechanizmom? Czy kultura, a więc i sztuka, podobnie jak moralność i religia, są wyłącznie obszarami kompensacji stłumionych popędów, pragnień, których jednostka nie może zrealizować ze względu na ograniczenia, jakim podlega żyjąc w społeczeństwie?

Jeśli jest w tej teorii część prawdy, to nie można jej traktować w oderwaniu od pewnych praw, którymi się rządzi indywidualny proces kreacji w ujęciu psychologii twórczości. Proces ten nie zawsze bazuje na jasnej przyczynowości, trzeba powiedzieć, że samo tempo powstawania dzieła nie jest też uzależnione wyłącznie od uwarunkowań technologicznych. Tworzący w trudzie artysta podlegać może tzw. zasadzie „błędnych nastawień”, kiedy w zapamiętaniu, w gorączce twórczej, przemęczony – nieświadomie, wbrew swej woli, powtarza niewłaściwe decyzje formalne – co nieraz daje ślad w napięciu obrazu, grafiki czy rzeźby. Niezmiernie ważne są wtedy wyważone przerwy w pracy, po których mogą nastąpić „olśnienia”, będące niewytłumaczalnymi światłami w mroku poszukiwań. Józef Czapski przekonująco pisał o „płodnym lenistwie”, kiedy przepływa bądź intensyfikuje się specyficzny strumień egzystencji pomiędzy osobowością artysty a jego dziełem. Istotny wpływ na twórczość mogą mieć w tym momencie określone zajęcia uboczne, kontakt z literaturą i dziełami sztuki. Takie przerwy w pracy wypełnione są indywidualną treścią życia artysty i wieloma nieprzewidywalnymi przypadkami oraz okolicznościami. Sprawiają, że motywy tworzenia są bardziej złożone, niż ujmują to teorie bliskie psychoanalizie.

Dzieła sztuki rodzące dzieła

Częścią egzystencji twórcy są również jego konkretne fascynacje i inspiracje artystyczne bądź dziedzictwo kulturowe, z którego wyrasta. Cały ciąg przemian w sztuce z perspektywy wieków i lat nabiera charakteru uporządkowanych implikacji, często mających znamiona nawrotów i odniesień do osiągnięć twórczych naszych przodków, nawet w przypadku przeciwstawiania się tej tradycji.

Postawy awangardy-buntu, zaczynania w sztuce na nowo oraz postawa zachowawcza, przywiązania do kanonów trwałych, nie jest bynajmniej wyłącznie cechą XX wieku. Giotto, Leonardo da Vinci czy Caravaggio byli rewolucjonistami sztuki nowożytnej tej samej miary, co dla współczesności Cézanne. Całe rzesze artystów podążały ich tropami inspirując następnym.

Wpływ mistrzów na uczniów, wpływ warsztatów czy szkół na artystów był zawsze istotnym czynnikiem kształtującym sztukę, i tą drogą kontynuowano pewne rozwiązania ikonograficzne, formalne i technologiczne. Szkoły florencka, bolońska, sienieńska czy wenecka włoskiego renesansu, choć różniły się między sobą, to we własnym obrębie były na tyle spójne, że obrazy z tego kraju są wręcz do siebie podobne. Spory o wyższości określonej postawy artystycznej, tworzenia się specyficznych ośrodków opiniotwórczych kształtujących konwencje, były także jednym z istot-



1. *Czas zatrzymany XV*, 1982, olej, tempera/plótno, 120x90 cm



2. *Rytuály codzienności VIII*, 2000, olej, płótno, 100x140 cm



3. *Rytuały codzienności XXI*, 2002–03, olej, płótno, 140x100 cm



4. *Rytuały codzienności XXIV*, 2002–03, olej, płótno, 130x100 cm

ných czynników powstawania charakterystycznych ciągów formalnych. Akademia braci Carraccich posunęła malarstwo w kierunku eklektyzmu i klasycyzmu (Domenichino, Guido Reni, Poussin); opozycyjny wobec nich Caravaggio, choć nie miał uczniów, ukształtował rzeszę licznych naśladowców „maniery tenebrosa”, a także zasady specyficznego naturalizmu, które oddziaływały nie tylko na jego najbliższe otoczenie (Gentileschi, Manfredi), ale również na malarstwo hiszpańskie (Zurbarán, Ribera) oraz na malarstwo północy (Honthorst) i na iluminizm La Toura.

Wspomniany klasycyzm: Poussina, Le Bruna, de Piles’a, Davida, wywodzący się od Rafaela, kontynuuje antyczny kanon proporcji oraz linii, wyraża prymat rozumu, zimnego osądu spraw, mający charakterystyczne znamiona patosu. Postawa ta zmagająca się z potrzebą ekspresji uczuć, silnych napięć dramatycznych wyrażonych światłem i kolorem. Ogromna jest przepaść w treści i formie między dziełami wspomnianych artystów a ciągiem twórców od Michała Anioła poprzez Tycjana, Tintoretta, Rembrandta, Goyę, Delacroix, Van Gogha do Bacona.

Te dwie różne postawy kształtowały przez wieki oblicze sztuki. Spór klasyków z romantykami nie jest tylko sporem historycznym, jest dychotomią sztuki, która we współczesności doprowadziła do happeningu bądź konceptualizmu. Koniec XIX wieku oraz przełom XX wieku okazał się szczególnym momentem spojrzenia artystów na przeszłość oraz dziedzictwo różnych kultur. Kształtowała się ogromna świadomość języka artystycznego; spectrum poszukiwań malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, przebiegało od tradycji rodzimej do dalekich obszarów Afryki, Bliskiego i Dalekiego Wschodu oraz antypodów. Nie sposób wyobrazić sobie kubitizmu i jego konsekwencji bez nie tylko Cézanne’a, ale również rzeźby afrykańskiej czy prekolumbijskiej. Linearyzm Toulouse-Lautreca, Gaugaina, Degasa brał swój początek z fascynacji drzeworytem japońskim. Filozofia Wschodu, jej medytacyjność zawarta w ideogramach tantry, może być odczytana z kolei jako źródło europejskiej abstrakcji geometrycznej, suprematyzmu i minimal-artu.

Jesteśmy świadomi całego dziedzictwa kulturowego. Środki masowego przekazu, publikacje i reprodukcje ukształtowały nasze „muzeum wyobraźni”. Przeglądając je, jesteśmy zdumieni stopniem inspirującej siły obrazów, rzeźb, architektury, grafik rodzących następne. Świadomi ciągłości sztuki, doszukujemy się inspiracji w przeszłości. Mikrostruktura antycznych mozaik współgra z pointylistyczną doktryną Seurata, Signaca. Impresjonizm Moneta u źródeł swych ma nie tylko Velázquez, Constable’a, Turnera, ale również pejzażowe motywy malarstwa pompejańskiego. Stojąc przed rzeźbami Giacomettiego nie sposób zapomnieć sylwetowych i wydłużonych figurek etruskich. Etruskie sarkofagi zaś zdają się być wczesnym śladem włoskiego nagrobka renesansowego, który za sprawą Berecciego, Padovana i Jana Michałowicza z Urzędowa stworzył kanon nagrobka w kaplicach i kościołach XVI w. na terenie całej Rzeczypospolitej. Wczesnochrześcijańskie wizerunki portretowe z Fayum na deskach tłumaczyły się jako „pierwowzory” XVII-wiecznego polskiego malarstwa trumiennego na blasze; te natomiast były częścią ogólnie rozumianego malarstwa sarmackiego tego okresu.

Są artyści, którzy programowo nawiązują do dorobku innych twórców. Alberti, Palladio i Winckelmann studiowali myśl Witruwiusza, dając wyraz tego w architekту-

rze od XV do XIX wieku. Rodin nie był obojętny na dynamikę rzeźb Michała Anioła. Manet inspirował się Holendrami i Hiszpanami. Renoir powtarzał motywy z Veronese'a, Velázquezem, Delacroix, Courbetem. Pankiewicz oraz kapiści tworzyli pod silnym wpływem Bonnarda. Czapski często nawiązywał do Holendrów i Chardina. Kantor po doświadczeniach informelu w myśli teatralnej odnosił się do Craiga, Artauda, Schulza i Gombrowicza.

Mamy także przypadki, kiedy artyści nawiązują do wybranych motywów, parafrazując je w sposób bezwzględny, tworząc obrazy na temat obrazów. Jest to często postawa obrazoburcza, prowokacyjna lub nawet kompilacyjna. Cienka jest wtedy granica pomiędzy pierwowzorem, daleko posuniętą zbieżną inspiracją a plagiatem. Czy dzieła Moneta *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* może być przypisana pełna oryginalność w stosunku do podobnego, wcześniejszego obrazu Goyi *Rozstrzelanie powstańców madryckich*?

Współczesna świadomość powszechnej inspiracji każe cenić ten zbieg parafrazy Picassa na temat obrazów Velázquezem (*Infantki*), również Goyi i Delacroix (*Rzeź na Korei, Kobiety algijskie*); uznaje odwagę Duchampa przyklejającego Monie Lisie wasy, a Bacona, malującego zdeformowany *Portret papieża Innocetego X wg Velázquezem*, nie oskarża za nieuszanowanie kościelnej hierarchii. Powszechność obrazów, obrazków oraz znaków wizualnych w kulturze masowej współczesności powoduje, że kształtują one również naszą estetykę oraz wrażliwość, tworzą przewrotną grę inspiracji w obszarze nie tylko tradycyjnych dyscyplin, ale i w obszarze nowych mediów (video-art, instalacje). Wolność i swoboda dzisiejszego artysty pozostawia mu nieograniczone pole wyboru w tym zakresie.

Konwencje i preferencje artystyczne cyklicznie się zmieniają, każąc wątpić w progresywny, liniowy rozwój sztuki. Ostatecznie czynnikiem weryfikującym jest czas, to co w danym okresie dziejowym jest brane za żywe zjawisko artystyczne zależy nie tylko od kunsztu dzieła, ale również, jak już wspominałem, od historycznych okoliczności, a nawet wyrafinowanych spekulacji teoretyków i marszandów. Optymizm każe wierzyć, że prawdziwa sztuka powstaje zawsze na styku życia, refleksji, wzruszenia, a nawet zabawy. Klimat szczególnych miast: Florencji, Paryża, Nowego Jorku, Wiednia, Krakowa, jako ośrodków kultury, ich kawiarni literacko-artystycznych oraz kabaretów, gdzie kwitnie życie pełne niespodzianek, spotkań, dyskusji – jest niewątpliwie zaczynem bogactwa twórczych osiągnięć. Sztuka staje się wtedy częścią egzystencji. Jest formą zaznac

zenia postaw życiowych. Sama potrzeba wyrażania się przez sztukę jest imperatywem, mogącym ukazać zmaganie się człowieka z losem, z samotnością, a także manifestować przywiązanie człowieka do wolności. Twórczość nadaje wtedy kruchemu życiu sens, pomimo trwogi śmierci i ciężącego na nas przemijania. Może być światłem nadziei, gdy dotykamy spraw absolutnych, transcendentalnych, nadając życiu sens pozamaterialny.

Romuald Oramus

Ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1979 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego), gdzie uzyskał kolejne stopnie kwalifikacji. Od 2001 r. jest profesorem tytularnym.

Zajmuje się malarstwem oraz grafiką warsztatową. Jest autorem esejów o sztuce publikowanych w kwartalniku Akademii Pedagogicznej w Krakowie pt. „Konspekt”. W 2004 r. w Wydawnictwie Naukowym AP opublikował książkę pt. *Radość iluzji malarskiej*.

Miał ponad 20 wystaw indywidualnych, m.in.: 1984 – Galeria Gołogórski-Rostworowski, Kraków; 1985 – R. Oramus – J. Parketny, Galeria in Zabo, Norymberga; 1986 – Galeria Plastyka, Kraków, Galeria Bazart, Poznań; 1989 – Galeria Inny Świat, Kraków; 1991 – Wieża Ratuszowa – Muzeum Historyczne, Kraków; 1992 – Teatr St. I. Witkiewicza, Zakopane; 1993 – R. Oramus – St. Sobolewski, Galeria BWA, Kraków; 1994 – Galeria Kordegarda, Warszawa, R. Oramus – S. Sobolewski, Galeria BWA, Bydgoszcz; 1996 – Galeria Piano Nobile, Kraków, Günnewig Bristol Hotel, Bonn, Hotel Royal Windsor, Bruksela; 1999 – Galeria Jana Fejbla, Kraków; 2000 – Galeria Space, Kraków; 2001 – Galeria MBWA, Nowy Sącz; 2002 – Centrum Sztuki Współczesnej Solvay, Kraków.

Uczestniczył w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju, m.in. ostatnio: 1999 – *Miasto i ludzie w sztuce współczesnej*, Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Kraków, *Galeria Konspektu*, Galeria Pryzmat, Kraków; 2002 – *O sobie*, Galeria Pryzmat, Kraków; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej*, Muzeum Narodowe, Szczecin, oraz wielu wystawach za granicą, m.in. ostatnio: 1999/2000 – *Happy Nude Year*, Anya Tish Gallery, Houston (USA), *International Small Engraving Salon*, Florean Museum, Carburnari (Rumunia); 2000 – *3rd Egyptian International Print Triennale*, National Centre of Fine Arts, Giza (Egipt), *International Graphic Triennial*, Institute, Museum & Gallery, Bitola (Macedonia); 2001 – *2nd International Small Engraving Exhibition*, Cremona (Włochy).

Prace w wybranych kolekcjach: Muzeum Narodowe, Kraków; Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Warszawa; Biblioteka Narodowa, Warszawa; Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa; Muzeum Śląskie, Katowice; Miejska Galeria Sztuki (BWA), Łódź; Historische Münzautomaten Museum, Berlin, Verband der Deutschen Automatenindustrie e.V (VDAl), Bonn, Berlin

Bibliografia: *Słownik malarzy polskich*, t. 2, Warszawa 2001, A. Wojciechowski. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; M. Zientara, *Sztuka krakowska lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 1999.

On the Sources of Creativity

Abstract

Besides social, historical and ideological references, art also possesses an important individual dimension. It is the artist who either happy or ailing, either famous or forgotten, finally shapes his/her creation. Art may be an intimate experience of the artist who shows his/her admiration for the world and its beauty, or on the contrary, in despair gives his/her own hurt and suffering a universal value. Two extremes are occupied by samples of national, historical and military art, at one extreme, and output of artists – poets for which privacy is more important than a passing pathos of collective experience, at the other. Moreover, a piece of art is influenced by its creator's life, his/her psychology, personality, temperament and even appearance. The artist's existence is

also partially composed of specific fascinations and artistic inspiration, particular works of art and attitudes of their authors. A sequence of changes in art over centuries takes on the form of ordered implications, frequently recursive and with references to our ancestors. The influence of masters on disciples, and workshops and schools on artists has always been a significant factor which determined art and a way to suggest iconographic, formal or technological solutions.

Nowadays, we are aware of the whole cultural heritage thanks to the mass media, publications and reproductions. They form our "museum of imagination". Conscious of the continuity of art we keep looking for inspiration in the past. Conventions and artistic preferences change, making us doubt about art's progressive and linear character. Sometimes we notice cyclic occurrence of certain tendencies in creation and perception of art, in the area of the dominance of the rational or sensual factors. Complexity of the process of creation and different directions of creative inspiration additionally complicate the attempts at unambiguous comprehension of sources of artistic creation. Finally, time is the verifying factor, and what is considered a lively artistic phenomenon in a certain period, depends not only on artistry, but also on historical circumstances, or even sophisticated theoretical and professional speculation. Optimistically, we should believe that true and permanent art is created always in between the trend of theory and commerce, at the meeting point of life, reflection, and emotion or play.