



Zapis rozmowy z Arturem Przebindowskim.
Kraków, 9 września 2015 roku.



Krzysztof Cichoń: Zaczniemy od drobiazgów. Czy duchowość może się przejawiać w sztuce?

Artur Przebindowski: W sposób absolutny, totalny, immanentny, wszechogarniający. I to jest to, o co chodzi. Tak to widzę. Proszę częstować się ciastem marchewkowym, jest świetne. To daje energię.

K.C.: Zwraca Pan uwagę na to, co Pan je. Dieta wpływa na świadomość?

A.P.: W zasadniczy sposób. Istotnie wpływa. W pewnym momencie ograniczyłem alkohol do minimum i stwierdziłem, że to poprawiło moją kondycję jako malarza.

Agnieszka Kuczyńska: Zaczynał Pan w 1993 roku. Wtedy świat był dość szary i nikt z nas się specjalnie nie zastanawiał nad tym, co je i pije. Kiedy przyszło Panu do głowy, że to jest istotne?

A.P.: Osiem lat temu.

K.C.: I da się tę zmianę zobaczyć w Pańskich pracach?

A.P.: Tak. To jest efekt domina. Zmiany dotyczące mojego życia, mojego życia osobistego, mojego postrzegania świata. To się przeniosło na malarstwo. Jerzy Nowosielski kiedyś powiedział, że obrazy są w pewien sposób symetryczne wobec życia artysty.

A.K.: Trochę to przypomina motyw portretu Doriana Graya. Czy działa to też w drugą stronę? Czy zmiany w obrazach, kompozycyjne, warsztatowe, wpływają na Pańskie życie codzienne?

A.P.: Naturalnie, to jest obieg zamknięty, dwukierunkowy. Nie potrafię wyjaśnić, w jaki sposób obrazy wpływają na moje życie, ale na pewno w dużym stopniu je determinują. Komunikat, jaki wysyłają obrazy, jest dla mnie odczuwalny, czasem w ewidentny sposób. On zmienia moje życie.

A.K.: Malowanie takich obrazów musi zabierać sporo czasu?

A.P.: To jest metoda. Do pewnego momentu budowanie tych obrazów, ich materii, jest mechaniczną czynnością. Strukturą czy materią tych obrazów są miasta. I żeby wywołać pewien impuls, muszę tego motywu dotknąć, stworzyć gęsty system znaków plastycznych, który dopiero umożliwi mi na późniejszych etapach podejmowanie właściwych decyzji, które określają kształt kompozycji, kolorystykę, klimat. To jest metoda, która wyklucza szybkie malowanie obrazu. Muszę wykonać swoją robotę. To jest praca, system pracy związany z codziennym przychodzeniem do pracowni, obserwacją, kontemplacją. Codziennym spędzeniem czasu z obrazem, nad którym pracuje.

K.C.: Znaleźliśmy się blisko obszaru, przez który przebiega granica pomiędzy duchowością a rzemiosłem. Można by wyciągnąć wniosek, że jest Pan przekonany, że dowolna ludzka czynność, o ile wykonuje się ją dostatecznie długo, cierpliwie i zwracając uwagę na zmiany, jakie przynosi, przestaje być mechaniczna i staje się wstępem do zmiany duchowej. Jest Pan zwolennikiem tezy, że każde sumiennie praktykowane rzemiosło, ćwiczone systematycznie w określonych godzinach, do czego trzeba się na początku zmusić, po pewnym czasie staje się doświadczeniem duchowym? Czy też jest to dane tylko artystom?

A.P.: Nie, nie tylko. Zacząłem jakiś czas temu biegać. I to wywołuje stany euforyczne. Chodzi o to, że doświadczam takich stanów, jakich wcześniej nie znałem. Zastanawiam się, dlaczego mieszkając od tylu lat blisko lasu nie korzystałem z tego? Dlatego, że mój poziom świadomości nie pozwalał mi na to. Nie pozwalał mi tam wchodzić i korzystać z tych dobrodziejstw. Ruch fizyczny, bieganie zmusza do wstępowania się we własne ciało. To jest doświadczenie mistyczne, pogłębiony sposób myślenia poprzez ciało. Dopiero po uruchomieniu autonomicznego układu nerwowego zaczyna życie smakować.

K.C.: Motoryka przechodzi w duchowość. Myśli Pan, że jesteśmy w Europie lekko upośledzeni w tym obszarze?

A.P.: Myślę, że tak. Nacisk na procesy myślowe na poziomie intelektualnym, na poziomie mechaniki liniowej, sprawia, że kompletnie zaniedbuje się sferę rozwoju duchowego i emocjonalnego, inteligencji emocjonalnej.

K.C.: Nie podjąłby się Pan chyba uczenia tego np. 19-latków na ASP. Pełna zgoda, co do tego, że jest to zaniedbane, ale nie ma też chyba jednej skutecznej metody uczenia takich zachowań?

A.P.: Grecy byli mądrzy. Zakładano gimnazjony, gdzie nacisk był też położony na kulturę fizyczną. Teraz kładzie się nacisk - np. w środowiskach malarskich - na spożywanie dużych ilości alkoholu. Dziś może mniej, niż w czasach kiedy zaczynałem i w tym uczestniczyłem. Wtedy myślałem, że tak trzeba...

K.C.: Zapiszemy konkluzję, że to nie alkohol, ale ciasto marchewkowe jest artyście potrzebne...

A.P.: Te obrazy do tego zmuszają. Ja muszę być sprawny, sprawny również fizycznie. Nie mam tak łatwo, że potrafię od razu namalować obraz w ciągu kilku godzin. To się może zdarzyć w przypadku małego formatu, notatki. Duże obrazy wymagają pewnego odcinka czasu. To jest proces. To na pewno wpływa też na moje myślenie.

K.C.: Czy nie jest tak, że jesteśmy w Europie upośledzeni, bo w odróżnieniu od Wschodu, gdzie różnego rodzaju formy pozostałe po zmudnej aktywności, np. sypaniu mandali, unieważnia się jednym gestem, a w Euro-

pie zamienia się w dzieło. To, co jest efektem rozwoju wewnętrznego, harmonii, doświadczenia mistycznego, zamienia się w obiekt obiegu galeryjnego. Mandale się sypie, a potem rozdmuchuje, a my jesteśmy na tyle sprytni - co pewnie zapewniło Europie przewagę cywilizacyjną - że potrafimy z tego zrobić towar. Coś, co jest obiektem kolekcjonerskim, przedmiotem transakcji.

A.P.: Jako kultura Zachodu jesteśmy pragmatyczni. Rzymianie wypracowali taki model postępowania i to nas określiło. Chodzi o bardzo prosty fakt, związany z tym, że sztuka jest też w jakiś sposób wyceniana. Ma wartość materialną, umowną oczywiście, wynikającą z wielu czynników. To jest skomplikowane, na kilku poziomach. Wartość moich obrazów powinna być adekwatna do mojego, subiektywnie postrzeganego, zaangażowania w to, co robię. Całe życie bezgranicznie podporządkowuję tym obrazom. Do pewnego stopnia również życie mojej rodziny. Na szczęście mam żonę, która jest bardzo tolerancyjna i rozumiała to.

A.K.: Wiemy, że nie lubi Pan ustalania, czy miasto na pańskich obrazach to Prypec czy São Paulo, ale choćby po świetle widać, że jest to zdecydowanie bardziej śródziemnomorski świat, niż północny. Norweskich kolorowych domków na tych obrazach nie widać.

A.P.: Tak, spotkałem się z takimi skojarzeniami. Medyny, południe, ale i dalsze obszary, Ameryka Południowa, favele. Ja w ogóle nie traktuję tego jako pejzażu. Temperatura powietrza czy zjawiska atmosferyczne - to dla mnie nie istnieje przy pracy nad obrazem. To nie są, wbrew pozorom, obrazy realistyczne. Bardziej się zastanawiam nad tonacjami kolorystycznymi, czy mają być ciepłe czy zimne. Rozumiem, że takie skojarzenia są i będą. Bardziej z południem i ze światłem. Nie mam nic przeciwko temu, ale niespecjalnie ma to dla mnie znaczenie.

A.K.: W takim razie spróbujmy znaleźć miasto, które by Pan rozpoznał jako element swojego obrazu. Może Oran?

A.P.: Oran.

K.C.: Miasto jako sytuacja egzystencjalna. W sumie to wszystko jedno, gdzie jest ten Oran, miasto osaczone przez zarazę. Może Oran lepszy byłby niż Prypec?

A.P.: Może tak. Lubilem Alberta Camusa, czytałem. Tak, to mogą być te obszary, ale i centralna część Europy. Interesuje mnie bardziej uniwersalny komunikat.

A.K.: Zastanawiam się jednak, jak głęboko ten motyw miasta zaczepiony jest w Pana życiu. Co Pan rysował jako dziecko?

A.P.: Rysowałem plany miast, rysowałem też bitwy, które miały swoją narrację na jednej płaszczyźnie,

zaczynając zazwyczaj od lewego górnego rogu kartki, a kończąc na dole po prawej stronie. I w ten sposób bitwa miała swoją kontynuację. Dramaturgia takiej bitwy zmieniała się w czasie, aż do rozstrzygnięcia. To było pod tym względem ciekawe. Pamiętam, że rysowałem też ludzi. To było naturalne. Pamiętam, że miasta pojawiały się dosyć wcześnie. Ale nigdy nie miałem programu. Podobnie jak większość dzieci rysowałem pod wpływem impulsu. Jeśli coś było moim przeżyciem poprzedniego dnia, czy coś było dla mnie istotne, to ja to rysowałem. Doświadczenie, które było w obrębie mojego świata.

A.K.: Jak Pan rysował te miasta? Z góry, jak mapę?

A.P.: Nie. Niekoniecznie. Chociaż mapy również się pojawiały, znowu jako narracja, na przykład projektowałem miasta na jakichś wymyślonych wyspach czy łąkach...i te miasta rozwijały się w czasie, nawarstwiały.

K.C.: Bitwa, zwłaszcza bitwa dziecięca trwa do rozstrzygnięcia lub nieczytelności. Jest w niej tyle nawarstwień, że sam sprawca tej sytuacji się w niej gubi i w końcu porzuca. Ma Pan te rysunki?

A.P.: Tak, mam.

K.C.: Jest Pan dość tajemniczą postacią, co jest oczywiście dobrym kostiumem dla artysty, ale dość trudno wyobrazić sobie, jak rozwijała się w czasie Pańska intuicja obrazowa. Można wyczytać, że dyplom zrobił Pan w 1993 roku, ale co działo się potem? Może warto pokazać te najwcześniejsze rysunki?

A.P.: Potem był dość długi kryzys. Nie malowałem przez pewien czas po studiach.

K.C.: A z czego Pan żył?

A.P.: Pracowałem jako grafik. Przez pewien czas byłem zatrudniony w wydawnictwie, pracowałem przy opracowywaniu książek, okładek etc...

K.C.: Jak Pan wrócił do malowania? Chyba nie jest to łatwe?

A.P.: Siły wewnętrzne, odśrodkowe, mnie do tego zmusiły. Duch Święty.

K.C.: Nie wszystkim dana jest łaska spadnięcia z konia...

A.P.: Tak. Wróciłem do malowania, ale był to bolesny powrót. Byłem kompletnie dezorientowany. Trwało to dobrych kilka lat, zanim znalazłem swój obszar. Taki, o którym wiedziałem, że jest mój, i że wiem, jak się w nim poruszać. Zastanawiałem się nad tym, jak artyści funkcjonowali w średniowieczu czy renesansie, w okresie, kiedy Kościół stanowił główne źródło zleceń i ustalał szczegółowy program ikonograficzny. Mimo to oni się wypowiadali swobodnie w





Megalopolis XXXVII, 2012, 100x150



Megalopolis XLIX, 2014, 110x155



Megalopolis LVII, 2015, 105x150



Megalopolis XXX, 2011, 140x200

tym obszarze, zaskakująco swobodnie. Pomyślałem, że nie czułbym się w żaden sposób ograniczony, nawet gdyby ktoś mi narzucił z góry temat, bo i tak bym to rozwiązał na swój sposób.

K.C.: Moim ulubionym przykładem takiej swobody w dawnej sztuce jest Boże Narodzenie Roberta Campina - kilometr krętej drogi w prawym górnym rogu tego obrazu. Rzecz z punktu widzenia ikonografii absolutnie zbyteczna, a dla artysty pewnie jeden z głównych powodów malowania obrazu.

A.P.: Dzisiejsze sztuki plastyczne zdewaluowały się poprzez to, że artysta mówi bezpośrednio o swoich lękach, obsesjach. Ja tego kompletnie nie rozumiem. Jeśli to jest oderwane od formy, od konwencji, to traci sens. Nie wiadomo, w jakim obszarze on się porusza. Dla mnie jest to nieczytelne. Moje miasta są pewnym kamuflażem, pozwalającym mi przedstawiać swój portret wewnętrzny. Używając tego tematu mogę bezpiecznie, a zarazem niedostojnie opowiadać o sobie. Miasto i gęstość tej struktury, tej materii, umożliwia mi każdy rodzaj tego typu komunikatu.

A.K.: Pana obrazy z jednej strony bardzo realistyczne, jednocześnie czasem znajdują się na granicy abstrakcji. Zastanawiałam się, z jakiego powodu nie wystarcza Panu malowanie kwadratów czy odliczanie kolejnych cyferek. To jest podobna praktyka...

A.P.: Jakiś czas temu przeczytałem tekst, w którym porównano moje obrazy do malarstwa gestu Jacksona Pollocka. Stwierdziłem, że tak, że to jest paradoksalnie ten sam język, to jest w pewnym sensie to samo...

A.K.: To też jest manticzne...

A.P.: Oparte na powtórzeniu, oczywiście. Pollock zagospodarował ten rodzaj wypowiedzi, mało dostojny, ale bardzo przekonujący, w sposób, który jest mi bardzo bliski. Szukałem czegoś, co pozwoliłoby mi w sugestywny sposób wyrażać siebie, swoją prawdę wewnętrzną, którą przeczuwam, i którą oswajam właśnie poprzez intuicyjny dobór odpowiednich, najlepszych w moim odczuciu środków malarskich. Nie chciałbym za wiele oddawać pola tym miastom. To ja decyduję, one są tylko tworzywem.

K.C.: Żyjemy w kulturze atrakcyjności. Nie zaczynają Pana denerwować pytania o to, kiedy pojawi się nowy motyw?

A.P.: Pojawił się nowy motyw. Obrazy z nowego cyklu zatytułowałem Constructions. To są zupełnie inne rozwiązania. Wracam też do motywu Znaków. Mam tu trzy nowe kompozycje.

K.C.: Te małe obrazy z serii Znaków są przez swój sposób malowania bliskie konwencji ikony. Nie ma Pan nic przeciwko temu, żeby w odwołaniu do tej konwen-

cji wyjaśnić, że jednostkowy, indywidualny temat, sakralny lub nie, jest w sumie mniej ważny niż skierowanie - poprzez obraz - uwagi ku wspólnej idei, wyobrażeniu, odczuciu siły kształtującej rzeczywistość. Czy pańskie obrazy nie zostały podobnie pomyslane?

A.P.: Tak, oczywiście. To, na co patrzymy, to jest akurat logo klubu piłkarskiego, którego użyłem jako tworzywa. Wyeliminowałem część informacyjną. Użyłem jako motywu, do własnych celów, aby stworzyć autonomiczny znak. Wykorzystuję znaki klubów piłkarskich, czyli to, co chłopca interesuje, nastolatka. Niektórym zostaje to na dłużej... Podziwiam takich malarzy, którzy uciekli w formy nieprzedstawiające. Ja nie znajduję w sobie na to zgody. Muszę dochodzić drogą okrężną do sytuacji, w której miasta stają się kompozycjami abstrakcyjnymi. Taką mam strukturę mentalną, że nie mogę zerwać więzi z wyglądem świata.

K.C.: Pewnie pan próbował. Chyba każdy kończący ASP słyszy: a teraz malujemy abstrakcję...

A.P.: Nie, nie miałem nigdy takiej sytuacji. Nigdy nie miałem w sobie zgody na takie aprioryczne założenie. Na wypowiedzenie komunikatu, że namaluję abstrakcyjny obraz. On taki może się stać, ale w wyniku metody, o której rozmawiamy.

K.C.: Tempera, farby wodne, matowość...

A.P.: Teraz to przede wszystkim farby akrylowe. Używałem oczywiście farb olejnych, ale jakieś 25 lat temu przestałem. To za długo trwa, technologicznie. Uważam, że to jest bardzo szlachetna technika, ale nie jestem purystą technologicznym. Używam tego, co jest mi w danej chwili potrzebne, ale nie zastanawiam się nad ideologią.

K.C.: Maluje Pan kilka obrazów równocześnie?

A.P.: Tak, zazwyczaj tak.

A.K.: Wspominał Pan, że przygotowuje na początku pracy bardzo skrótową, lakoniczną notatkę. Jak wygląda notatka do tak dużego obrazu?

A.P.: Staram się wybrać, przewidzieć tonację kolorystyczną, kolor gruntu. To są elementy, które staram się przewidzieć, by minimalizować ryzyko nieprzewidzianych sytuacji, uniemożliwiających konsekwentną pracę. Sama notatka jest bardzo lapidarna. Wszystko rozwija się w czasie pracy.

K.C.: Jaki rodzaj korzyści, w świecie zapchanym cyfrowymi kopiami, przynosi oglądanie obrazów w oryginale?

A.P.: Oryginały czasem nas zachwycają, a czasem rozczarowują. I ja tego doświadczam. Poza tym musimy się przemieścić. Oryginały zmuszają do zmiany rytmu i otoczenia - to też jest ważne.

K.C.: Nie brakuje ostatnio malarzy, którzy jako temat wybrali sobie architekturę. Rozumiem, że ta koincydencja jest, z pańskiego punktu widzenia, zupełnie nieistotna?

A.P.: O ile pamiętam, sytuacji, kiedy byłem umieszczany w takim kontekście, nie było tak dużo. Kilka razy zgadzałem się na udział w tego typu wystawach. Wolałbym jednak, żeby uwaga nie była skupiana tylko na tym.

K.C.: Malarz powinien umieć mówić o swoich obrazach, czy też obrazy mówią same za siebie?

A.P.: Znam i takich, którzy potrafią i mówią, jak i tych, którzy nie potrafią. Niekoniecznie musi mieć to związek z jakością ich dzieł. Niektórzy po prostu nie potrafią o tym mówić. Niesamowitym doświadczeniem dla mnie były Listy Mozarta, czytane kiedyś w II Programie Polskiego Radia. Zwłaszcza listy do kuzynek. Specyficzny rodzaj wulgaryzmów, zanurzonych w infantylnym świecie. On podobno chorował na zespół Tourette'a. Można się poczuć zażenowanym. To wszystko w ramach jednej osobowości.

K.C.: Pewnie są obszary, w których płaci się niedoborem za nadmiar sprawności czy talent w innych.

A.P.: Naturalnie, że tak. Twórczość każdego rodzaju nie składa się tylko z czynności racjonalnych, nad którymi człowiek w pełni panuje. Tu jest taki fragment dotyczący biografii Mozarta: „Z opublikowanych w 1827 roku wspomnień Benedykta Schacka, przyjaciela domu Mozartów, dowiadujemy się, że 4 grudnia koło godziny 14 odbyła się śpiewana próba fragmentów Requiem. Byliśmy przy pierwszych taktach Lacrimosa, kiedy Mozart zaczął gwałtownie płakać. Odłożył partyturę na bok. 11 godzin później około 1 w nocy zmarł”.

K.C.: Z tego, co Pan przeczytał, można byłoby się domyślać, że sztuka go zabiła. Traktuje Pan swoją pracę śmiertelnie poważnie?

A.P.: W jakiś sposób mam zakodowane, że obraz trzeba malować solidnie. Że to nie może być tak, że przyjdę i chlapię farbą. To są moje ograniczenia, wynikające z pamięci komórkowej czy transgeneracyjnych zależności. U nas w Jaworznie pracowało się w kopalni. Ale jednocześnie te ograniczenia rozwiązują mi ręce. Kiedy miałem chwile zwątpienia, takie poważne, to zawsze się odwoływałem do mojego doświadczenia z dzieciństwa. Myślałem sobie, że przecież nigdy nikt mnie do malowania nie nakłaniał, a wręcz przeciwnie – wszyscy mnie zniechęcali. Deprecjonowali wartość tego, co robię, w wymiarze ekonomicznym, praktycznym. A ja nadal byłem uparty, więc chyba jednak coś musi w tym być. Czasami czułem się nawet upokorzony, dlatego styl życia i jego jakość na pewnym poziomie jest dla mnie istotna. Pewnie wpływa to też na to, co ro-



bię, na określoną konwencję, w obrębie której się poruszam. Konwencję, która wymaga sporo dyscypliny i pewnego warsztatu. Chociaż bardzo nie lubię słowa warsztat. Bo przecież, jaki warsztat mógł mieć na przykład Nikifor? Ale miał intuicję i tworzył znakomite rzeczy. Przy pomocy najtańszych gwaszy, które w kiosku kupował.

A.K.: Mówił Pan, że jedną z ważnych dla Pana książek był Homo faber Maxa Frischa. Co Panu w niej odpowiada? Może styl? Chłodny, techniczny, krótkie zdania jak bezosobowe stawianie kresek?

A.P.: Mnie to przypomina styl Hemingwaya, także trochę Obcego Alberta Camus. Bezpretensjonalny, rzeczowy ton, a przy tym wyczuwa się pod powierzchnią słów - takich pozornie rytmicznych i bezosobowych - kolejne warstwy, całą głębię przekazu. Jest dla mnie szczególnie intrygujące, że bardzo prosta, ascetyczna formuła może być kluczem do uruchomienia całego bagażu skojarzeń, dotykania istoty życia. Banalne sytuacje stają się pretekstem do poruszenia nieba i ziemi, uniwersalnych spraw związanych z egzystencją. Frisch dotyka wymiaru antycznej tragedii, a jednocześnie jest to zanurzone w takiej zwyczajnej formie, dotyczy sytuacji współczesnego człowieka. Człowieka, który ma swoją codzienność, a równocześnie w tej codzienności widać prąwa rządzące nami, bez względu na to, w jakim miejscu i czasie się znajdujemy. Ważna jest chłodna analiza racjonalistycznie nastawionego do życia człowieka, który zaczyna rozumieć, że sytuacja zmusza go do pokory wobec losu, który go przerasta.

A.K.: Czy takie praktyczne, nastawione na konkret podejście do rzeczywistości jest Panu bliskie?

A.P.: Ja pochodzę z Jaworzna. Mam w sobie przekonanie, że to wszystko mnie ukształtowało. Dzięki temu jestem tym, kim jestem. Sama formuła homo faber - człowieka zręcznego i użytecznego - jest dla mnie związana z Jaworzniem. Tam mężczyźni pracowali na kopalni, także moi dziadkowie, mój ojciec, jego bracia. W tym miejscu, gdzie mieszkałem, zaraz po drugiej stronie ulicy widać było szyby kopalni. Oni nie rozumieli tego, co robię. Dla nich kredki, farby należały do świata dzieci. Przedłużanie tego ponad miarę było dla nich czymś niepokojącym. Każdy się pytał, z czego będę żył. To doświadczenie było dla mnie jak szczepionka. W takim świecie trochę szorstkim wyrośłem.

