

Antoni
Fałat

**Antoni
Fałat**

m a l a r s t w o

GALERIA ZAMKOWA
LUBIN
5. XII. 1998 - 17. I. 1999

Antoni Fałat wszedł do polskiej sztuki malarskiej blisko trzydzieści lat temu, bezpośrednio po ukończeniu warszawskiej Akademii. Namalował dużo obrazów, dużo wystawiał tak w kraju jak i za granicą. W marcu 1989 roku obszerna wystawa pozwoliła przyrzeć się temu malarstwu takiemu, jakim kształtowało się ono do owego czasu. Malarstwo to ukazało swoje silne zindywidualizowane cechy, pozwalające rozpoznać je bez odnoszenia się do podpisu. Dopiero w późniejszym okresie artysta zdawał się wytracać w niektórych swoich płótnach owe znamienne rysy. Poza tymi późnymi wyjątkami Antoni Fałat malował postacie ludzkie w układach jedno - i wielofiguralnych, stojące lub siedzące, ale zawsze upozowane jak do atelierowego czy pamiątkowego zdjęcia. Z tym wiąże się tu fakt, że gest, jeśli się pojawia, jest maksymalnie oszczędny, jakby umowny czy symboliczny.

Fałat malował w sposób, który nieraz kojarzył się z plakatem. Stosuje szerokie płaszczyzny barwne, kontrastując je niekiedy z drobno potraktowanym detalem, lubi kolory graficzne, nawet z preferencją dla czerni i bieli, modeluje twardo w sposób daleki od iluzyjności, nie unika zaznaczania konturu. W licznych omówieniach tego malarstwa kojarzono je z wieloma zjawiskami plastycznymi. Artysta sam podsuwał związki swej sztuki z fotografią, wiązano go nie bez pewnej racji z polskim formizmem, a nawet z malarstwem ludowym. Te mniej lub więcej trafne spostrzeżenia nie tworzą jednak spójnej interpretacji sensu tej sztuki. Spróbujmy, wczuwając się zbliżyć się do jej jądra, bowiem poprzez zmienne realizacje zachowana jest tutaj tożsamość artystyczna.

Od swego debiutu Antoni Fałat znalazł „formułę”, która zrazu zaabsorbowała go całkowicie, potem pozostając podstawą jego wszystkich obrazów. Sądzę, że ta „formuła” przekazuje zasadnicze dla niego przeżycie świata, ściślej zaś usytuowanie człowieka w bycie.

Niemal zawsze obecny na płótnach człowiek przedstawiany jest na ogół dziwnie nieorganicznie, jego ciało ma strukturę i fakturę tę samą jak strój czy rekwizyt. Jakby dzielił ciało z przedmiotami. Twarze ludzkie znakomicie charakteryzowane niewieloma kreskami czy plamami, mają indywidualność, ale to nie psychologia interesuje artystę. Układ kompozycyjny powtarzany za starymi fotografiami jakby kierują naszą myśl do albumu, który te wizerunki gromadzi i zestraja w większą całość. W modnej kiedyś książce Umberto Eco porównywał świat sensu, który nas otacza, do pejzażu. Na pejzaż znaczeń składają się elementy o rozmaitej genezie i naturze. Są wśród nich ludzie, przedmioty naturalne i sztuczne, a także dzieła, których zadaniem specjalnym jest coś komunikować. Ludzie, zwierzęta i przedmioty w malarstwie Antoniego Fałata należą do pejzażu, którego jedność zasadza się na przypisaniu mu tej samej materii i tego samego ducha.

Według tej pierwotnej „formuły” kadry wykrawane z pejzażu znaczeń mają znamienity układ i ukierunkowanie. Wszystkie postacie przedstawiane były w pozie jakby przyjmowanej przed obiektywem. Postacie mają wzrok skierowany w jedną stronę, w przestrzeń przed obrazem, ku temu kto obraz ogląda. Jest tak nawet wtedy, gdy w kompozycji wielofiguranej coś wydaje się dziać między postaciami. Oto mężczyzna kładzie rękę na ramieniu obnażonej dziewczyny, oboje jednak spoglądają w stronę widza. Tłum postaci podzielony między portretowe kompozycje Fałata zdaje się odgrywać swego rodzaju misterium. Ci ludzie się komuś ukazują, ich spojrzenia przyzywają jakiegoś generalnego świadka, partnera tej gry czy sędziego. To z drugiej strony ma nadejść dopełnienie czy rozstrzygnięcie sensu. To na zewnątrz obrazu spełnia się ta przyczyna czy okazja, szczególnie i uroczysta, która uzasadnia te układy niespontaniczne, na wskroś konwencjonalne. W świecie Fałata ludzie przyjmują potulne pozowanie – dziecko, grupa rodzinna, para zakochanych, polscy patrioci – ale to tylko część gry o wymiarze znacznie większym, w którym sens ma się dopiero objawić, którego wypatrują gdzieś przed sobą. Te wyczekujące pozy ocierają się momentami o śmieszność, ale są same dla siebie źródłem powagi, która przyjdzie lub nie przyjdzie spoza sytuacji przedstawionej. Nie ma jej jeszcze w kadrze.

Spróbowałem tu zinterpretować ową „formułę” pierwotną, uparczywie przebijającą także później w tym malarstwie. W wersji pierwotnej ponadczasowość tej formuły podkreślona jest przez fakt, że kostium, który odgrywa tu rolę wyeksponowaną, jest przebrzmiały, ale nie historyczny lecz zdemodowany, jak zdemodowane są suknie i ubrania w starym albumie rodzinnym, jak zdemodowany jest wystrój pejzażu miasta sprzed stu lat. Dość wcześnie, bo już w latach siedemdziesiątych Antoni Fałat zaczyna robić jeszcze inny użytek z tej podstawowej poetyki swojego malarstwa. Tak jakby przestał traktować jej przesłanie za wypowiedź właściwą, zamykającą. W mnożących się przypadkach artysta, rezygnując z tropienia ogólnej kondycji człowieka, zwraca się ku sytuacjom określonym, przynależnym do szczególnego momentu. W miejsce rekwizytów zdemodowanych wchodzi rekwizyty historyczne. Miejsce tego, co ogólne zajmuje historyczny los. Tworzy się drugi wątek w tym malarstwie. Wystawa, o której opowiadam, pozwala sądzić, że z biegiem lat ten drugi ton stawał się coraz donośniejszy.

Historia u Fałata nie oznacza spraw przeszłych, lecz odczucia i idee związane ze współczesnymi dziejami. To tylko symbolika czy rekwizytornia bywa czerpana z przeszłości. Wierny zasadzie jedno- lub wielofigurальной kompozycji (ludzie są zawsze głównym elementem) artysta zdaje się popadać w wielkie obsesje tematyczne, które



„Burek do nogi”
akryl, płótno
120x100 cm
1995



„Galaretka owocowa”
akryl, płótno
120x100 cm
1984



„Taniec”
akryl, płótno
164x114 cm
1998



„Piekło II”
akryl, płótno
128x113 cm
1995

wyrażają się w obrazach łączonych przez niego w cykle o znaczeniu sugerowanym tytułami. Powtarzającym się rekwizytem-symbolem jest proporczyk, chorągiewka czy flaga narodowa. Jak już mówiłem, silnie metaforycznie tytuły obrazów dopełniają ich znaczenie. Na przykład kompozycja zatytułowana „Winda” z cyklu „Polska faraonów” dopiero przy znajomości tych haseł słownych kierują naszą myśl w odpowiednią stronę. Zaczynamy pojmować rodzaj bezradnej wzniosłości, odczuwać ciężar polskiego losu. Obsesje historyczne Fałata, mimo niezrządki groteskowych kształtów, mają smak tragedii. Są to wszystko treści mocno niejasne, przywoływane bardzo pośrednio przez postacie i sytuacje o funkcji symbolicznej. Niewątpliwy jest tu związek z ówczesnymi odczuciami powszechnymi i bez ich precyzowania można powiedzieć, że chodzi tu o ciężar bycia Polakiem, o zawody, niepokoje i niejasno kielkujące nadzieje.

To wejście Fałata w historię musiało spowodować pewne oddalenie się od pierwotnej poetyki. Oddalenie bez zatracenia jednak wielu jej znamion formalnych. W licznych kompozycjach tego nurtu gest i usytuowanie postaci nabiera znaczenia realnego. Choć w całości obraz zachowuje sens symboliczny, anegdota staje się samostanna i zaczyna rządzić kompozycją. Postacie nie wypatrują już objawienia sensu wyłącznie z zewnątrz. Pojawia się dramatyzm własny sytuacji. Zaczyna się różnicowanie człowieka i przedmiotów, które go otaczają. Pierwotnie jednorodny pejzaż znaczeń zaczyna odsłaniać zgodnie z naturą zróżnicowanie na postaci i tło. Owo tło konkretyzuje się np. jako niemal werystycznie potraktowana architektura. Przy całej wieloznaczności symbolicznej obrazy są tu bliskie dolegliwościom naszego czasu, a puentowane werbalnie przez tytuły-klucze mocno kojarzą się z reakcjami na aktualną chwilę historyczną.

Ta największa, w swoim czasie, prezentacja twórczości Fałata, którą tu przypominam odbyła się na samym progu wielkiej przemiany ustrojowej. Myślę, że trzeba przypisać zwątpieniu cenzury we własną misję pojawienie się na wystawie takich płócien jak to, które wyobrażało Armię Czerwoną. W mundurach z czasów rewolucji, z wielkimi krwawymi gwiazdami na charakterystycznych spiczastych czapkach z epoki widzimy konną watahę w pogotowiu do natarcia. Wataha przypomina jakichś diabolicznych Hunów. Ten świetny obraz nosił tytuł „Jesteśmy wszędzie” (...)

Malarstwo Fałata rozwija się według osobistych motywów, w oryginalny sposób. Jest w tym zarazem i kontynuacja, i zmiany. Tak jak zawsze obrazy jego są łatwe do odróżnienia wśród dzieł innych twórców. W swojej pracowni artysta zgromadził dorobek pokaźny ilościowo i nadzwyczaj frapujący kierunkiem podejmowanych prób i osiągniętymi efektami.

W ikonografii tego malarstwa przeminęła „polska obsesja” nasilająca się w latach osiemdziesiątych. Skończył się okres zaangażowania historycznego czy wręcz politycznego z charakterystyczną konspiracyjną aluzyjnością przechodzącą niekiedy w podszyty upiorami patos. Minęło to wraz z epoką. Nie znaczy to, aby artysta powrócił do „formuły” fotograficznych portretów. Nie myślę się chyba, twierdząc, że stanowiły one na jego drodze wielkie osiągnięcia, w metaforyczny sposób przedstawiły jakiś egzystencjalny przypadek człowieka, który uchylał rąbka szczególnej tajemnicy. Fałat jednak – wszystko na to wskazuje – już dawno uznał, że „formuła” ta ogranicza, a on wyeksploatował ją ostatecznie. Choć do dziś powraca czasem ujęcie postaci podobne do dawnego, ta faza twórczości jest dawno zamknięta. W latach dziewięćdziesiątych odnajdujemy nadal wiele innych zasadniczych cech malarstwa Fałata: jego znakomitą wymowną skrótowość, upodobanie do dużej plamy i do kontrastowania jej z drobnym detałem, wąską gamę barw przygaszonych, a także sporą skłonność do powoływania symboli. Lata te przynoszą równocześnie coś zasadniczo nowego.

Upraszczać można to tak wyrazić: artysta odkrył, że uwiązał między „atelierową fotografią” a swego rodzaju plakatem, który mimo zadziwiającego symbolizmu z konieczności jest nieco publicystyczny. Reakcją na to odkrycie były próby ucieczki z pułapki, które oznaczać musiały próby ucieczki od samego siebie i osiągnięcia jakiegoś nowego „siebie”. Zawiązała się w ten sposób dramatyczna walka z samym sobą o własną tożsamość. Znalazło to wyraz w swoistym wyjściu w świat. Świat taki, jaki jest, niczym z góry nieokreślony. Może normalny, może zaś zaskakujący. Po raz pierwszy pojawia się u Fałata „czysty” pejzaż, pojawiają się piękne kompozycje roślinne. Nowy jest także temat rodzajowy. Przykładem tego ostatniego może być obraz przedstawiający grono osób przy posiłku. Temat jest potraktowany z uwydatnieniem zwyczajności, nawet pewnej bylejakości sytuacji: jedna z osób jest zajęta czytaniem przy stole, lekceważąc towarzystwo. Z kolei jakby na przeciwległym krańcu jedno z płócien eksponuje wyobrażenie symboliczne wprowadzone tu w sposób raczej nie umotywowany. Tak jakby artysta chciał powiedzieć: w prawdziwym świecie zdarzają się rzeczy proste ale właśnie w takim świecie spotykamy to, co niezwykle, spotykamy cuda i niespodzianki.

I to tutaj właśnie dostrzegamy coś, co musi zaskoczyć, zważywszy na niewątpliwą intencję otwarcia się na świat i co zaskakując zmusza do zastanowienia się raz jeszcze nad twórczością artysty. Otwierając się Fałat nie zbliżył się do realności życia, jego dzieło nie nabrało witalności. Obecna jest tu potrzeba prawdopodobnie przejawiająca się najsilniej w „portretach fotograficznych”, uparta potrzeba

jakiegoś zapośredniczenia. Podobnie jak w tamtych portretach objawienie sensu ma znowuż przyjść skądś. Nie polega to na niedomówieniu prawdy, jest to bezradne jej wypatrywanie. Sprowadza się to do oczekiwania na jakąś interwencję, o której nie wiadomo od kogo i z jakiej strony musiałaby przyjść, ponieważ inaczej niż w przypadku „fotografii” nic nie sugeruje, że to jakaś odświętna uroczystość nada potrzebny sens. Wyrывая się z więzów, które sam sobie przygotował – z wyeksploatowanej „formuły fotografii” i ze skażenia publicystyką, Fałat natrafił w samym sobie na sprawy głębsze, których nie udało się przeskoczyć. Pułapki ikonograficzne pokonał, były one okolicznościowe, ale od siebie, „głębokiego siebie” nie uciekł. Próby wyjścia z pułapek zaznaczone są niezmywalnym „piętnem fałatyżmu”, które nie da się sprowadzić do samych właściwości kuchni malarskiej, takich np. jak wąska gama przygaszonych barw. Nie wątpię, że Fałat naprawdę zapragnął otworzyć się na świat i zrobił w tym względzie to, co mógł. Przestał programować swoje z nim stosunki. Jednakże w pejzażach nie obcuje wprost z przyrodą. Jego rodzajowość pozostaje anegdotą wyobrażoną, w której nie ma mięsa, są natomiast gesty. Gdyby te słowa nie były negatywnie obciążone, chciałoby się powiedzieć o sztuczności, o upozowaniu. Ale to nie jest „sztuczne” malarstwo. Jest przeciwnie, to malarstwo ma za cel wyobrażenie sztuczności, jakby sztuczności samej w sobie.

Ale właściwie dlaczego Fałat miałby uciekać od tego, co w nim najgłębsze? Przy całym szacunku dla dramatyzmu jego z sobą szarpnięcia, postawić trzeba kwestię: czy to nie głębszy Fałat jest właśnie tak interesującą osobowością. Artysta nie umie akceptować (nie chce akceptować) po prostu życia jako życia, zdarzenia jako zdarzenia. Dla wierzącego Hindusa prawda ukryta jest za zasłoną, którą stanowi doświadczany zmysłowo świat. To, co człowiek nieświadomy bierze za realność, całe mięso świata, ukrywa właśnie istotny sens. Fałat zdaje się malować realność właśnie jako zasłonę. W realności daremne jest widzieć siedlisko sensu. Fałat jest malarzem oczekiwania na objawienie się jakiejś metafizyki. Wydaje się nieświadomy skąd ten sens miałby spłynąć ani nawet jaki miałby być.

Ten artysta w sile wieku wykazuje dramatycznie poszukującą inwencję, co każe obserwować go z najwyższym zainteresowaniem. Zawiera się w tym zapowiedź możliwych dalszych zaskoczeń, możliwego bogatego plonu, którego kształtów nie da się przewidzieć. Wydaje się wszakże, że warunkiem wszelkiego rozwoju jest to, by Fałat nie załamał się pod ciężarem obowiązków rektora akademii.

Antoni Fałat

Ur. 20 grudnia 1942 r. w Warszawie. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem u prof. Aleksandra Kobzdeja uzyskał w 1969 r. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę użytkową i tkaninę artystyczną. W latach 1974-1976 i 1986-1987 był stypendystą Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej MKiS. W 1992 r. założył Europejską Akademię Sztuk w Warszawie. 18.05.1998 r. otrzymał kwalifikacje I stopnia w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie artystycznej malarstwo na ASP w Warszawie.

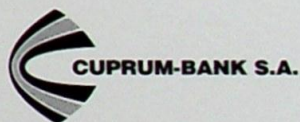
Ważniejsze wystawy indywidualne:

- 1972 „Ratio quam vis”, Warszawa, Galeria Sztuki MDK
Aarhus, Ved Aen
- 1973 Lublin, BWA
- 1974 Poznań, Galeria Nowa
- 1976 Jönköping, Konstnärshuset Sjöboda
Paryż, Galerie Bestida Navazo
- 1978 Düsseldorf, Galeria Depolma
- 1979 Singen
- 1981 Warszawa, Galeria Desa
Płock, Olsztyn, BWA
- 1983 Utrecht, Het Meliehus
- 1984 „Gonitwa za wiatrem” Warszawa, Teatr Kameralny
- 1985 Radom, BWA
- 1986 Hamburg, Galerie Toleranze
- 1987 Warszawa, Galeria „U”
- 1988 Olsztyn, Płock, Białystok, BWA
Sapporo, NDA Gallery
- 1989 Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta” Warszawa
- 1990 Galeria „Art de l’Est” Fribourg, Szwajcaria
- 1992 Galeria „Monetti”, Warszawa
- 1993 Galeria „Ars Polona”, Warszawa
Galerie im Hof Essen, Werden
- 1995 Galeria „Ars Polona”, Warszawa
- 1997 Zamek Lubelski, Lublin
- 1998 Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej, Warszawa
Fundacja Kresy 2000, Nadrzeczce k/ Biłgoraja

Katalog zrealizowano dzięki pomocy finansowej:



Inspektorat PZU S.A.
ul. Odrodzenia 15
59-300 Lubin



Kurator:

Janina Stępień, Anna Gołębiowska

Tekst:

Janusz Jaremowicz

Zdjęcia:

Erazm Ciołek

Druk:

**Drukarnia „ATUT”, Lubin
ul. Prusa 2, tel. (076) 844-29-34**

ISBN 83-87695-15-7



Ośrodek Kultury „WZGÓRZE ZAMKOWE”

59-300 Lubin, ul. M. Pruzi 7 i 9
tel.: (076) 844 16 78, fax (076) 844 49 19

