



Proces twórczy – droga kształtowania tożsamości artysty

Stanisław Rodziński

Zainteresowanie literaturą, muzyką, malarstwem, rzeźbą czy grafiką od bardzo dawna budziło ciekawość związaną z osobą artysty. Zainteresowanie to dotyczyło życia artysty, jego losów, miejsca, w którym żył i pracował, a jednocześnie pogłębiało się i poszerzało na obszar wiedzy dotyczącej czasów, środowiska, związanych z artystą tradycji, wreszcie tego wszystkiego, co pozwalało dostrzec tło i klimat, w jakim powstawało dzieło sztuki.

Kiedy dzisiaj, omawiając wielkich twórców czasów średnio-wieczna, z wyraźnym niedosytem mówimy, że prawie nic nie wiado-mo o ich życiu, o tyle czasy nam współczesne przynoszą ogromne ilości nie tylko informacji, ale i zwyczajnych plotek. W dziejach sztuki da się wyraźnie oddzielić czas, w którym twór-cy nawet największych dzieł pozostawali w mroku anonimowości, od okresu, w którym twórca nie tylko sygnuje swe dzieło, ale wie-lokrotnie w różnych formach ukazuje swą twarz bądź to dając ją bohaterom dzieła, bądź przekazując nam swój autoportret. Fe-nomen autoportretu nie jest zresztą wyłącznie sprawą dziedziny sztuk pięknych. Oczywiście, że trudno sobie wyobrazić dzisiaj historię sztuki bez autoportretów Rembrandta czy Van Gogha, równocześnie wyjątki autobiograficzne, a więc swoiste autopor-trety, spotykamy w muzyce czy poezji, rozpoznajemy je w po-wieściach i realizacjach teatralnych. Można by wręcz zapytać, czy wiedza o autorze zmienia lub zmieniałaby nasz sąd o dziele, jeżeli by była możliwość dokonywania takiego wyboru? Czy lektu-ra pamiętników żony Fiodora Dostojewskiego pomaga nam głę-biej odczytać jego książki i opowiadania? Czy wiedza o potwor-nościach czasów stalinowskich wpływa na nasze emocje, gdy czytamy Mandelstama, Pasternaka czy Achmatową? Czy czy-tając listy Van Gogha lub Cezann'a mamy szansę dostrzec w ich

obrazach więcej? Oczywiście można by pytania te uznać za retoryczne. Z jednej bowiem strony dzieło – jakiegokolwiek dzieło malarskie czy literackie – musi bronić się i tłumaczyć samo sensem i zaletami swej formy i treści. Z drugiej – wiedza o czasach i ludziach, odkrywanie tropów, jakimi szli, wreszcie wiedza o metodach pracy, o świecie upodobań i przeżyć – pozwalają nieraz trafniej i głębiej odczytać i przeżyć dzieło. Oczywiście niezależnie od upływu czasu i dziejowych dramatów liczą się tylko dzieła i to, co niosą w sobie dla nas.

Przed trzydziestu laty André Malraux, pisząc znakomitą książkę o Picassie i sztuce współczesnej, wskazując trwałe związki klasyków sztuki współczesnej z przeszłością, ale też niepokojąc się o to, co w sztuce przyniosą lata nadchodzące napisał: „Rzeźbiarze romańscy chcieli dać wyraz Nieznanemu, które zostało objawione, gdy tymczasem Picasso daje wyraz Niepoznawanemu, którego nic nie objawi... Sztuka naszej cywilizacji swoimi szyderstwami wyraża pustkę duchową, tak jak romańszczyzna wyrażała duchową pełnię”. Tak więc dzieło sztuki niezależnie od czasu, w jakim powstało, niezależnie od tego, czy kiedykolwiek dowiemy się czegoś o jego autorze, pozostawione jest samemu sobie. Patrząc na autoportrety starego Rembrandta nie zdajemy sobie często sprawy, że patrzący na nas starzec ma 63 lata, a dzieło jakie pozostawił nie przestaje być stale aktualne mimo upływu 334 lat od jego śmierci.

Oglądając dzisiaj realizacje, o których słyszymy, że są wyrazem nieskrępowanej wolności twórczej i nie poddanego cenzurom indywidualizmu, nie dostrzegamy w nich niczego poza pozorami, pogonią za skandalem i medialną awanturą. O autorach i autorkach, o ich życiu, partnerach i samochodach wiemy wszystko. Minie miesiąc, może rok czy dwa i nikt nigdzie nie będzie szukał sensu i przesłania tych zjawisk. One bowiem były od początku puste. Mogą pozostać jako swego rodzaju wypadki w dziejach sztuki. To wszystko. Tak więc przede wszystkim dzieło. Ale przecież nagromadzona od wieków literatura biograficzna i autobiograficzna, dokumenty i zapisy, notatniki, dzienniki i szkicowniki, partytury, w których odszukujemy niedostrzegalne drgnienie ręki kompozytora, wreszcie filmy i stare klisze – wszystko to przecież świadczy nie tylko o ciekawości współczesnych i następnych pokoleń badaczy, ale i zwykłych ludzi. Można

zaryzykować przypuszczenie, a może nawet twierdzenie, że zainteresowanie artystą jest pragnieniem poznania tajemnicy twórczości. Zwyczajne pytanie: „Jak to się robi?” – jest istotą trudu biografów i analityków. Kiedyś w latach „głębokiego peere-lu” opowiadano anegdotę o spotkaniu pisarzy krakowskich z przybyłym do naszego miasta wielkim dramaturgiem szwajcarskim Friedrichem Durrenmattem, którego sztukę grał jeden z naszych teatrów. Spotkanie nie mogło się „rozkręcić”, ciszy nie przerywało żadne pytanie z sali. Wreszcie w wyniku kolejnych zachęt pierwsze pytanie miał zadać młody wówczas Sławomir Mrożek. Brzmiało ono: „Co sływać?”. To pytanie w tamtych czasach oznaczało całą bezradność środowiska, z którym spotkał się Durrenmatt, dotykało istoty oddzielenia wolnych od ubez-własnowolnionych. Dotykało więc w jakimś sensie istoty losów ówczesnej polskiej literatury.

Podobnie wspomniane pytanie: „Jak to się robi?” – pozornie naiwne – dotyka sprawy najważniejszej – tajemnicy procesu twórczego, w rezultacie którego powstaje dzieło. Ono jest w istocie autoportretem artysty i portretem czasów, w jakich powstało. Niezależnie od przerośni, symboli, aluzji, kamuflaży i masek – jeżeli dzieło jest wielkie i prawdziwe – zawiera po prostu prawdę o twórcy i otaczającym go świecie. W niezwykłym, ale w mym przekonaniu niedocenionym *Liście do artystów*, jaki w Wielkanoc 1999 roku Jan Paweł II skierował przecież nie tylko do twórców, czytamy: „Artysta bowiem, kiedy tworzy, nie tylko powołuje do życia dzieło, ale poprzez to dzieło jakoś także objawia swoją osobowość. Odnajduje w sztuce nowy wymiar i niezwykły środek wyrażania swojego rozwoju duchowego. Poprzez swoje dzieła artysta rozmawia i porozumiewa się z innymi. Tak więc historia sztuki nie jest tylko historią dzieł, ale również ludzi. Dzieła sztuki mówią o twórcach, pozwalają poznać ich wnętrza i ukazują szczególnie wkład każdego z nich w dzieje kultury”. Jeżeli więc historia sztuki jest nie tylko historią dzieł, ale i ludzi, to równocześnie jest historią ludzkiej wyobraźni i historią twórczości poszczególnych artystów. Tak właśnie zamyka się ten przedziwny krąg, w którym to, co społeczne łączy się z tym, co osobowe, to co oczekiwane przez wielu – jest darem pojedynczego człowieka, to wreszcie, co przez całe stulecia odczuwane i przeżywane przez całe pokolenia – jest sprawą tajemnicy procesu twórczego.

Szereg razy mówiąc i pisząc o artystach i ich dziełach cytowałem znakomity wiersz niezapomnianego księdza Janusza Pasierba – poety i historyka sztuki, zatytułowany *Mistrzowie*:

Tycjan Massacio Beccafumi jak żyli
ich wystawy są tego lata
klejnotami Wenecji Florencji i Sieny
czujemy się jak obdarowani przez królów
a przecież to musiało wyglądać inaczej
duszne izby nie zawsze czyste szyby
mdlący zapach oleju starych szmat i butów
niesyte życie niedomyte dłonie
i te obrazy nie wiadomo skąd

Czy rzeczywiście „nie wiadomo skąd”? Czy naprawdę patrząc na późne płótna Tycjana czy Massacia nie wiemy, skąd wzięły się te obrazy, czy rzeczywiście patrząc na nie stoimy wobec pytania, na które nie ma i nie będzie odpowiedzi? Pewne jest jedno. Na pytanie to nie ma odpowiedzi jednoznacznej. Oczywiście – patrząc na obraz Tycjana, szczególnie na jego późne płótna, na tak zwanego „starego Tycjana”, możemy i jesteśmy w stanie omówić wartości kolorystyczne dzieła, możemy poddać analizie kompozycję płótna, w wielu przypadkach w zależności od formatu obrazu możemy mówić o jego działaniu we wnętrzu, lub oddziaływaniu na emocje patrzących. Dostrzegając deformację malowanych fragmentów natury możemy wywnioskować, jakiego rodzaju i jak duże wzruszenie wpłynęło na ekspresję formy i gęstość materii malarskiej. Analizując formę dzieła, czyli wartość realizacji plastycznej, na którą składają się wspomniane powyżej elementy, możemy ocenić dzieło. Możemy odpowiedzieć na pytanie dotyczące jakości artystycznej dzieła. Pozostaje jeszcze treść dzieła, jego przesłanie, czyli zawartość wewnętrzna, która łączy się z wizją artysty, z jego wyobraźnią, z ładunkiem intelektualnym i emocjonalnym. Można więc zaryzykować – nawiązując do myśli zawartej w wierszu Pasierba – że pytanie dotyczące genezy obrazów („i te obrazy nie wiadomo skąd”) dotyczy treści obrazu, duchowej siły artysty, który dzieło powołuje do życia, ale przecież równocześnie stwarza formę, która treść czyni wyrazistą i czytelną. Wiersz Pasierba jest więc rozważaniem o tajemnicy procesu twórczego.

Ernest Hemingway pisał na stojąco, wymuszając w ten sposób na sobie zwięzłość tekstów, wierząc, że zmęczenie spowodowane staniem przyniesie lapidarność formy literackiej. Podobno na drugi dzień każdy tekst napisany dnia poprzedniego ulegał jeszcze bezlitosnemu korygowaniu i skrótom. Na wiklinowym fotelu, który stał w pracowni Picassa, malarz przymocował kartkę, a na niej napisał: „Jeśli ci się zdaje, że nie sknociłeś obrazu, wróć do pracowni, a zobaczysz, że jednak sknociłeś”. W powieści Borysa Pasternaka *Doktor Żywago*, która w wielu przypadkach ma charakter autobiograficzny, niezwykle przejmująco opisane są chwile, gdy po pełnym udręku dnia Żywago zasiada przy wyszorowanym, drewnianym stole i pisze wiersze. Pełen satysfakcji z niektórych, już na drugi dzień rano stwierdza, że są nic nie warte. W słynnych już kajetach Józefa Czapskiego pojawiają się zapiski dotyczące pracy nad obrazami. Kilka godzin malowania i chwila radości. Jest wreszcie obraz, z którego można być zadowolonym. Przychodzi kolejny dzień. Malarz opisuje wejście do pracowni, a obraz, który jeszcze wczoraj wydawał się spełnionym, dzisiaj nadaje się do zamalowania.

Miałem szczęście oglądać setki kart szkicowników i zapisywanych dzień po dniu refleksji Czapskiego rysunków, akwarelowych notatek. Same w sobie są już wielkim zjawiskiem artystycznym. Ale są pełne udręki, a tylko czasem opromienionym radością zapisem pracy twórczej, procesu tworzenia. Wiele zanotowanych i naszkicowanych obrazów nigdy nie powstało, niektóre przemieniły się w dzieła, los innych, które powstawały w „jałowych dniach”, jak nazywał je malarz, to wspomniane tu chwile olśnienia i załamania. I znowu użyję takich samych słów: miałem szczęście w podmoskiewskim Pieredielkinie, w domu Borysa Pasternaka przeglądać pokazywany mi przez syna poety rękopis *Doktora Żywago*. Pasternak pisał ręcznie. Nie przekreślał, nie poprawiał, lecz zauważywszy błędy zaklejał tę część karty rękopisu, na której pisał już fragment poprawiony. W ten sposób rękopis stawał się niemal opasłym mszałem, ale pozostał wstrząsającym dokumentem pracy, korygowania, zmieniania, odnawiania, doskonalenia treści w sposób tak indywidualny, że aż dziwaczny, ale przecież jeżeli tak właśnie było, ten sposób nanoszenia korekt musiał coś oznaczać, musiał być, taki właśnie, a nie inny, potrzebny poecie.

Oglądając w Domu Beethovena pisane przez niego partytury, możemy zauważyć nerwowo znaczone poprawki, skreślenia, nawet pozostawione „kleksy”. Partytury Mozarta wyglądają jak drukowane. Porażają bezbłędnością, brakiem korekt. I znowu pojawia się pytanie: Jak? Jak to się dzieje, że tak różne są drogi do celu, którym jest rysunek, obraz, niekiedy nieduża akwarela, zapis koncertu czy symfonii? Patrząc na szeregi niedużych rzeźbiarskich szkiców, jakie „ulepił” Rodin przygotowując pomnik Balthusa, pytamy sami siebie: Kiedy koniec? Kiedy podjął decyzję, że to właśnie to?

„I te obrazy nie wiadomo skąd...” A więc z jednej strony realny fakt, jakim jest dzieło, z drugiej – niepojęta droga, jaka prowadzi do jego realizacji. Z jednej strony wielkość malarstwa Artura Nachta-Samborskiego, niezwykłość jego obrazów, tak przecież prostych, przedstawiających samotne bukiety kwiatów, z drugiej – wielkość malarskiego wzruszenia Nikifora Krynickiego, który siedząc na murku przed Nowym Domem Zdrojowym sprzedawał za pięć złotych swoje znakomite akwarele. Malował je spluwając na pędzelek, który maczał w „guziku” farbki.

Ostatnie lata przyniosły wiele książek, które stanowią bardzo bogaty materiał pozwalający poznać chociaż niektóre obszary twórczości, twórczego procesu. Do książek, które od dawna już pozwalają nam jak punktowym reflektorem rozjaśnić metody i mechanizmy procesu twórczego, do książek Czapskiego, Nowosielskiego, tekstów Lutosławskiego, Wajdy, Barańczaka, Cybisa, Wolffa, Frenkla, do poematów Michała Anioła, wspomnianych tu już listów Van Gogha do brata czy notatek Leonarda da Vinci – dochodzą coraz to nowe. Teksty rosyjskiego reżysera filmowego Andrieja Tarkowskiego, listy Adama Chmielowskiego – św. Brata Alberta – dawno wydane, ale teraz dopiero ponownie odczytywane, obszernie wywiady z Wojciechem Kilarzem czy Mikołajem Góreckim – umożliwiają rozpoznawać w mroku niewiedzy – wzruszeniem i intuicją, nieraz aluzją czy autoironicznym żartem – wielką tajemnicę twórczości. Takim niezwykle dziełem są wspomnienia Gustawa Holoubka, który w niedużej książce pt. *Wspomnienia z niepamięci* odkrywa tajemnice zawodu aktora, zawodu, który w naszych wyobrażeniach pełen jest minoderii i sztuczności, a który w rozważaniach Holoubka staje się śmiertelnie poważnym zmaganiem ze sobą, z własnymi lękami i słabościami, i to na oczach setek ludzi.

Ale przecież wiedzy czy może raczej intuicji pomagającej wyobraźni, jaką obdarowują nas sami artyści, nie możemy traktować jako zbioru kompletnych informacji o twórcach i ich dziełach. Oczywiście są same dzieła, które, jeżeli pragniemy przyjaźnić się ze sztuką, jeżeli ufamy w jej działanie (nawet terapeutyczne), winniśmy pragnąć poznać, zobaczyć, wejść w ich istotę i klimat. Ale spotykamy sytuacje pasjonujące, jak choćby tom esejów, rozważań, czy opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, w którym autor *Dzienników pisanych nocą* z niezwykłą trafnością wchodzi w tajemnice twórczości Rembrandta, Vermeera, Ribery i Caravaggia. Pełen przemyśleń o swojej twórczości, swym życiu, sztuce dokonuje dramatycznej próby poznania i ukazania nam tajemnicy twórczości wielkich mistrzów. Opisuje więc życie, obrazy i śmierć Rembrandta pisząc na końcu: „Obojętne, najzupełniej obojętne czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć”. Równie otwarcie komentuje swoje odczytywanie Vermeera: „Nie będąc historykiem sztuki, lekce sobie ważę sądy i wyjaśnienia wyważone, oparte na tzw. konkretnych przesłankach, i w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra, w wypadku wizerunków malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki”.

Sadzę, że mówiąc o istocie dzieła sztuki, o jego formie i treści, wspominając o przesłaniu obrazów i wierszy, wreszcie o szukaniu poetyckiego jądra sztuki, myślimy o poszukiwaniu prawdy o dziele sztuki, ale też prawdy, jaka winna być elementem procesu twórczego, docierania do prawdy, która inaczej wygląda w przypadku Nikifora, a inaczej, gdy patrzymy na rysunki Michała Anioła. Każdy czas przynosi inne widzenie dzieła sztuki, inne jego odczuwanie, wreszcie upoważnia do bardzo różnego interpretowania procesu twórczego zarówno w jego rzeczywistej i uchwytej części, jak i w sferze tajemnicy, która rodzi się z olśnienia, strachu, miłości, wiary i goryczy. Inny był świat i odczuwanie świata, kiedy patrzył nań Rubens – malarz, którego majątek był tak wielki, że nie można było zaskoczyć procedur spadkowych. Inaczej patrzył na ludzi i zwyczajny dzban pełen mleka Vermeer, którego żona po śmierci artysty słała obrazami męża długi u piekarza. Jeszcze inaczej patrzyli na świat

i sens sztuki uwięzieni w Starobielsku polscy oficerowie, dla których Czapski wygłaszał co wieczór wykłady o Prouście. W każdym jednak przypadku tym, co najważniejsze, jest patrzeć na dzieło sztuki, na komplikacje i dramaty tajemnicy procesu twórczego jak na prawdziwą, a więc niezakłamaną twarz artysty.

Proces twórczy i jego nieraz trudno dostępne meandry, nieporozumienia i dziwności – to jest owa niepojęta droga, która przez wieki, ale w każdym czasie inaczej prowadziła artystę do momentu, w którym rozpoczynał i kończył twórczą pracę. To, co było, jest i pozostanie tajemnicą na drodze odkrywania prawdy – nie zmieni się mimo zgiełku kamer i brutalnej nachalności paparazzich, bzdurnych wywiadów i traktowania sztuki jako pola skandalizujących, ale nade wszystko nudnych ekshibicjonistycznych zabiegów. Wszystko to może zmienić lub zniekształcić obraz sztuki. Nie zmieni jej istoty. Istotą pozostanie pragnienie ujawnienia w dziele swych myśli i przeżyć, tego, co najważniejsze, mniej ważne czy ulotne. Drogi do tak pojmowanego dzieła nie da się zniszczyć. Można ja na jakiś czas co najwyżej popsuć. Warto więc raz jeszcze przypomnieć to, co napisał Malraux: „Rzecz jasna, że artysta pragnie wyrażać. Skoro żyjemy w czasach indywidualizmu – pragnie wyrażać siebie. Ale nawet najpełniejsza wypowiedź malarza-durnia nie wystarczy dla stworzenia arcydzieła”. Pozostaje więc przekonanie, że trwałym sensem sztuki jest szukanie prawdy, odnajdywanie środków, by niewidzialne stało się widzialnym, by w widzialnym dziele odszukać można było poprzez indywidualny i pełen tajemnic trud artysty to, co od wieków dla człowieka Najważniejsze.

Warto przeczytać

Jan Paweł II, *List do artystów*, Kraków 1999.

Józef Czapski, *Patrząc*, Kraków 1983.

Gustaw Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994.

Gustaw Hołoubek, *Wspomnienia z niepamięci*, Warszawa 2000.

André Malraux, *Głowa z obsydianu*, Warszawa 1978.

Janusz ST. Pasierb, *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993.

Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1998.

→ **SŁOWA KLUCZOWE** – TWÓRCZOŚĆ

Tekst nie ma charakteru dysertacji naukowej. Jest rozważaniem, a może refleksją związaną z twórczością artystyczną, z procesem twórczym, który ujawniając niepowtarzalną osobowość artysty, staje się – niemal na równi z dziełem – znakiem rozpoznawczym, twarzą artysty, wyrazem twórczej tożsamości. Może dlatego kluczem do pojęć pojawiających się w tym tekście niech będzie sformułowanie Władysława Tatarkiewicza, które spotykamy w *Dziejach sześciu pojęć*. Pisze Władysław Tatarkiewicz:

Twórczość nie jest pojęciem wzorowym. Sam wyraz twórczość jest wieloznaczny, zmieniał bowiem w ciągu dziejów swe znaczenie, a znaczenie końcowe dziś aktualne, jest (by użyć Kartezjańskiego rozróżnienia) co najwyżej jasne, ale na pewno niewyraźne. Mimo to nie ma powodu pozbywać się pojęcia twórczości: nie jest pojęciem roboczym, jest natomiast użytecznym hasłem. Można powiedzieć: nie jest pojęciem naukowym, ale jest filozoficznym. Porównując sztukę z wojskiem powiemy, że nie jest jak szabla czy karabin, ale – jest jak sztandar. Sztandary są również potrzebne, na pewno na uroczystościach, a niekiedy nawet w bitwach.

SUMMARY

STANISŁAW RODZIŃSKI, *The creative process – a way of shaping the artist's identity*

The text is the fruit of reflection concerning artistic creation, especially of the phenomenon colloquially referred to as the creative process. People have been interested in arts for centuries, which entailed the interest in the artist himself, in his life, environment, the origin of his creative passions. When the artists began to sign their works, when they started to reveal the authorship of their creation, this interest became something natural, though today it seems – awash with gossip, it, not infrequently, exceeds the size of the work and the artist himself. Looking at the self-portraits of Rembrandt or Van Gogh – but also reading auto-

biographical literature – we realize that there is no work of art, no significant work of art, in which the whole range of the creator's privacy, his times and most important issues would be discarded.

In fine arts, as well as in literature, poetry, and music – encountering a piece of work – we do encounter the man. This encounter sometimes induces the search for knowledge about the artist, his methods of work, his lifestyle, dramas and joys that surrounded him. In his „Letter to the Artists”, John Paul II touched upon this problem writing that the history of art does not constitute the mere history of works of art, but it also refers to the people. In this way, we come to a point in which the knowledge of the work of art involves the knowledge of the artist.

Our knowledge of the actual process of artistic creation is not complete. This process remains a mystery despite the knowledge provided by documentaries, notes, people's accounts. Analysing the form and the content of a work of art (painting, sculpture), we discover the artist's attitude to reality, the scale of intellectual strain as well as the depth of intellectual reflection. The examples of Picasso, Czapski, Rembrandt, or Van Gogh pointed in this article – compared with the methods of creative work of the writers or musicians – are to illustrate that the creative process is a very individual and a very dramatic search, quest for the truth about oneself and about the world, about the desire to express, and about the need to reflect. Whatever the transformations observed in the modern world, whatever the worrying signals perceived in some artistic demonstrations – good art will remain the artist's way to the truth; it will remain the search for the Invisible through the visible.

Stanisław Rodziński ur. w Krakowie w roku 1940. Dyplom na Wydziale Malarstwa, w pracowni prof. Emila Krchy w krakowskiej ASP w roku 1963. Malarz, autor prac o sztuce. Od roku 1963 praca pedagogiczna. W latach 80-tych uczestnictwo w Ruchu Kultury Niezależnej, praca społeczna w ZPAP, sygnatariusz deklaracji Towarzystwa Kursów Naukowych (latający Uniwersytet) w roku 1976. Współpracownik Tygodnika Powszechnego, Znaku, Więzi, Gościa Niedzielnego, Dekady Literackiej, publikacje w Dzienniku Polskim, Kulturze paryskiej, Odrze, Ethosie, Życiu Duchowym. Autor dwu książek zawierających teksty o sztuce: *Sztuka na co dzień i od święta* i *Obrazy czasu*. Od roku 1963 udział w około dwustu wystawach

malarstwa, rysunku, w pokazach sztuki polskiej za granicą, około stu wystaw indywidualnych w kraju oraz za granicą. Szereg razy nagradzany i wyróżniany za pracę malarską, eseistykę i pracę pedagogiczną. (Nagroda Miasta Krakowa, Nagroda Ministra Kultury, Nagroda Fundacji Jurzykowskiego – Nowy Jork, Krzyże Kawalerski i Oficerski Orderu Odrodzenia Polski). W latach 1993-1996 – dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie, w latach 1996-2002 – rektor ASP w Krakowie, współpraca z Instytutem Pedagogiki UJ, doktor *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, członek rzeczywisty PAU, profesor zwyczajny na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.