zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2006 / issn 1232-6682

Malarstwo między mediami

Piotr Kurka Brudna Tęcza / **Ad Reinhardt** Dwanaście zasad dla nowej Akademii / **Violetta Sajkiewicz** Malarstwo między mediami / **Jarosław Lubiak** Malarstwo materialne i niematerialne Co jest w głowie malarza? – z **Dominikiem Lejmanem**, **Leonem Tarasewiczem** i **Wojciechem Łazarczykiem** rozmawia **Piotr Kurka** / W stronę cienia – z **Tomaszem Ciecierskim** rozmawia **Justyna Kowalska** / Z błędem na dzień dobry – z **Robertem Maciejukiem** rozmawia **Justyna Kowalska** / Wolę poczytać książkę... – z **Davidem Diao** rozmawia **Marek Wasilewski # Piotr C. Kowalski** Lubię malarstwo, lubię „malować" obrazy i nic na to nie poradzę / **Leon Tarasewicz** Granice obrazu... / **Wojciech Łazarczyk** Kolor – obraz. Kolor – przestrzeń (rozważania o malarstwie) / **Dominik Lejman** Ostatni zapala światło (kilka uwag o malarstwie) – fragmenty / **Agnieszka Okrzeja** Anarchitektura sukcesu, czyli na studiowanie malarstwa nie ma reguły # Kalendarium: Galeria AT, Galeria ON

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" poetów

Raoul Hausmann

Cz 213 | 2006 | Lz. 116

Malarstwo między mediami

Piotr Kurka / Brudna tęcza 3

Ad Reinhardt / Dwanaście zasad dla nowej Akademii 7

Violetta Sajkiewicz / Malarstwo między mediami 13

Jarosław Lubiak / Malarstwo materialne i niematerialne 23

Z Dominikiem Lejmanem, Leonem Tarasewiczem i Wojciechem Łazarczykiem rozmawia Piotr Kurka / Co jest w głowie malarza? 35

Z Tomaszem Ciecierskim rozmawia Justyna Kowalska / W stronę cienia 45

Z Robertem Maciejukiem rozmawia Justyna Kowalska / Z błędem na dzień dobry 53

Z Davidem Diao rozmawia Marek Wasilewski / Wolę poczytać książkę... 63

Piotr C. Kowalski / Lubię malarstwo, lubię „malować" obrazy i nic na to nie poradzę 71

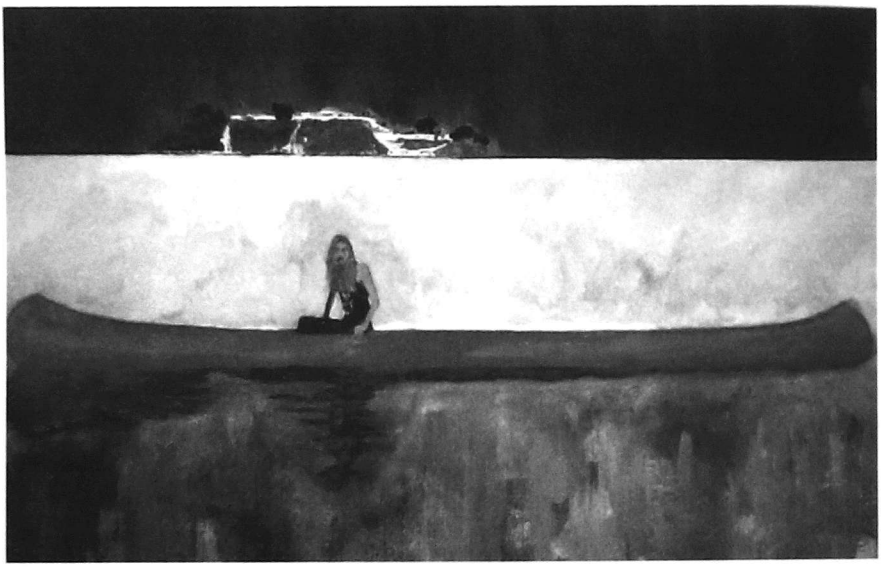
Leon Tarasewicz / Granice obrazu... 83

Wojciech Łazarczyk / Kolor – obraz. Kolor – przestrzeń (rozważania o malarstwie) 99

Dominik Lejman / Ostatni zapala światło (kilka uwag o malarstwie) (fragmenty) 109

Agnieszka Okrzeja / Anarchitektura sukcesu, czyli na studiowanie malarstwa nie ma reguły 115

Kalendarium / Galeria AT, Galeria ON 122



Petera Doig, *One Hundred Years Ago*, olej na płótnie, 2000–2001. © Victoria Miro Gallery.

Piotr Kurka
Brudna tęcza

Na ostatnim Biennale Site Santa Fe zaprezentowano między innymi obraz Petera Doiga z roku 2006 zatytułowany „Purple Jezus". Dzięki napięciu pomiędzy rozpoznawalnym tytułem – nie tylko w sensie symbolicznym – a pikturalnym uproszczeniem (można też to nazwać pozorną nieudolnością, tak trudną świadomie do uzyskania) obraz uzyskuje to, co dla teorii malarstwa według Ad Reinhardta było jednym z kluczowych pojęć – **bezczasowość**. „Purple Jezus" brzmi jak prowokacyjny tytuł wideoklipu lub piosenki. Być może nim jest. Opis: różowa postać na błękitnym tle spogląda w górę (górny prawy róg) w stronę brudnej tęczy.

„Brudna tęcza" mogłaby wystąpić w poemacie T.S. Eliota. Bezczasowość mogłaby stanowić wyróżniający leitmotiv kilku podobnych do siebie nudnych (*low emotional landscape*) i wstrząsających, wspaniałych i odpychających, narkotycznych i lustracyjnych obrazów Petera Doiga. Lustracyjnych – w sensie prześwietlenia niekoniecznie prowadzącego do transparentności.

Istnieje kilka wersji obrazów o wspólnym tytule: „One Hundred Years Ago". Cechuje je horyzontalna kompozycja z wodą, refleksami i wyraźnie zaznaczoną linią brzegową. Jedną z najsilniejszych równoległych płaszczyzn jest czerwone albo zielone canoe z brodatym mężczyzną wpatrzonym w widza lub przeglądającym się w tafli wody. Obraz jest banalnie prosty. Mógłby być ilustracją albo wizerunkiem, gdyby nie jego *magia pikturalna* i *nieuchwytne piękno* (tak niektórzy piszą), a *Reinhardt przewraca się w grobie* (tak też niektórzy piszą).

Prawdziwe i uchwytne piękno tego przedstawienia (stałem przed nim godzinę) tkwi w tym, co pewien żurnalista z „The Guardian" nazwał *zamgleniem pomiędzy fantazją a realnością w obliczu jasnej postawy*. Jakby postawa albo jej zmaterializowany powidok prześwitywał przez kolejne warstwy laserunków.

Obrazy Doiga są zimne (mokre) lub gorące (suche), spełniając biblijną definicję boskiej atencji.

Postawa jako odczuwanie (w obrazie) jest cicha (*felt* – odczuwanie w czasie przeszłym brzmi jak filc). Filc hamuje dźwięk. Postawa w obrazie nie zawiera słów lub zawiera takie, których nie powinno się mówić. Prawie każde mówienie o obrazach jest głupie, jak pisanie o plamach, które nagle w obrazie Sasnala stają się ścianą lasu.

Ciągle obecny model jaskini z odbitym wizerunkiem, każda próba odwrócenia – nawrócenia staje się samopowielającą się kontestacją (*żadnych jakości* – A.R.*).

Zawsze ten sam bełkot w *reviews* w „Art in America", „Art. Forum", „Flash Art." i innych... Zawsze ten sam żargon z domieszką łatwostrawnej poetyki dla mieszczan.
Translacja *impasto* w wątpliwą metaforę.
Teksty o malarstwie rzadko są tylko zimne lub gorące. A nawet te zimne to nie spekulacja i wyrachowanie, a gorące – emocje i zachwyty, ale *jest tylko jedna nieredukowalność* (*w malarstwie żadnej komunikacji lub informacji* – A.R.*).
Gdzieś znalazłem zdanie, że malarstwo jest jak pamięć albo pamiątka (*is like memory or souvenir*). W tym zdaniu, które bardziej po polsku brzmi prawdziwie, bo odzyskuje siłę *joue des mots*, jest więcej o historii malarstwa niż w opasłych podręcznikach Clementa Greenberga.
Coraz częściej malarstwo, wbrew zakazom Reinhardta, bywa przedstawieniem (*żadnych wizerunków* – A.R.*), reprezentacją (*żadnych towarów na rynek sztuki* – A.R.*) lub reinterpretacją.
Dzisiaj (tak muszę napisać) tworzenie obrazów, które nie istniały, zanim nie zostały powołane do życia, jest coraz rzadsze (czytać gromkim głosem). Banalność, blichtr i poprawność polityczna wypełniają lukę wobec zaniku autorytetów (rąbnąć pięścią). Malarstwo, usiłując przejąć aspekty sztuki krytycznej, zamieniło polityczną odpowiedzialność na polityczną poprawność (spróbować wywołać pomruk aplauzu).
Odpowiedzialność (także polityczna) i krytyka (estetyczna) uległy erozji.
Jeśli krytyk piszący o obrazach Petera Doiga używa słowa *snapshots*, zapośredniczając język opisujący fotografię, to uprawomocnione staje się użycie słowa *punktum* (sformułowanego przez Rolanda Barthes'a w odniesieniu do fotografii) wobec malarstwa.
Bezkarność w krajach wolności słowa pozwala, by krytycy zajmujący się konceptualizmem mogli lansować malarstwo Johna Currina, będące apoteozą złego gustu. Spisek?
Nie ma różnicy między finezją Elswortha Kelly a pozorną nieporadnością Roberta Rymana (a któryś z tych pismaków mógłby ją wyakcentować). Tak jak nie ma różnicy pomiędzy żarzącym się piecykiem na obrazie Vii Celmins a rozmytą postacią z obrazu Luca Tuymansa. Rozmycie (*blurr*), nieostrość może sytuować niepokój po stronie komentatora, jakim staje się malarz po Zagładzie.
Dlaczego szczególny sposób malowania (nie będący malarstwem ilustracyjnym) jest bardziej przenikliwy niż ilustracja? W momencie odkrycia różnicy widz (używając słów Franciszka Bacona) *powraca do życia bardziej gwałtownie*. Bacon nazywa to *niewielkim odejściem od rzeczywistości, które sprawia, że rzeczywistość uderza jeszcze mocniej.*

Rzeczywistość, którą poprzedza nieostrość Tuymansa, uderza mocniej, bo nie ma w niej prawie nic do uchwycenia lub uzyskania. Także odzyskania. Rzeczywistość Tuymansa ulepiona z Raula de Keysera i Gerharda Richtera z osnową smutku wobec przewagi ruchomych obrazów, świadczących o istnieniu Innego.

Rzeczywistość Tuymansa, odwaga Richtera, bezkompromisowość Reinhardta zostały bezkrytycznie przetransponowane w ciąg eleganckich i bezdusznych przedstawień. Nadano im na przykład miano: Nowa Szkoła Lipska. To nie jest nazwa kategoryzujące teorie. To slogany reklamowe aktywizujące rynek, mające rozgorączkować potencjalnych klientów. Zdaniem Roberta C. Morgana *mania promowania „młodszych" lub „debiutujących" artystów przestaje mieć jakiekolwiek uzasadnienie w rzeczywistej wartości ich prac. Neutralizacja krytycyzmu w pismach artystycznych służy stabilizowaniu nieprzewidywalnej sytuacji na rynku sztuki. Niepewność staje się siłą napędową rynku, zaś ideologia protezą służącą unicestwieniu estetyki. Memory* czy *souvenir*? Może *souvenir* jako *jouissance*?

Lacanowski model popędu odsłania ponownie zasłane trupami mieszczańskie szafy. Sens malowania ustępuje sensowi odmalowywania. Przemalowane zdjęcie prasowe „łagodnieje" dzięki „pożyczonej" Tuymansowskiej konwencji. Taki kanon przypomina próbę stworzenia prosperity (dobrego nastroju). Jeśli zaangażowane są w to środki przekazu, to powinniśmy za Dickiem Higginsem użyć słowa: „mediokracja". Medium, tak jak cząstkom elementarnym, można przyporządkować tylko moment pędu. Tożsamość staje się równoznaczna z prędkością.

Reinhardt powiada: *nie znam nic bardziej patetycznego niż artysta, który swymi „wizerunkami w ramkach" próbuje konkurować z wizerunkami w filmach i czasopismach, w tym samym czasie próbując dotrzymać kroku malarstwu abstrakcyjnemu***.

Co zatem jest w głowie malarza? W głowie malarza nie ma nic interesującego dla „mediokratów". Głowa malarza jest wyścielona zielonym suknem, po którym bezszelestnie przesuwają się żetony.

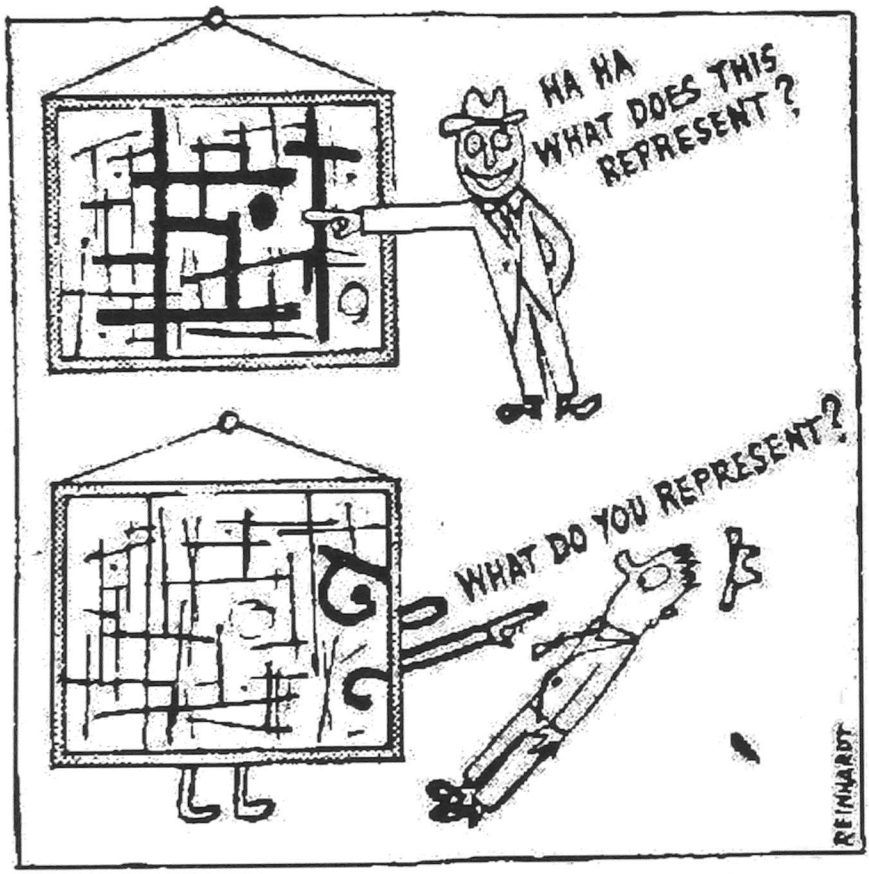
Głowa Picassa przemówiła kiedyś tak: *nie potrzebuję gier hazardowych, wystarczy mi moja praca* (*żadnego chwytania się galerii* – A.R.*; *żadnych jury* – A.R.*).

Opis fizyczny obrazu Petera Doiga mógłby być opisem obrazu Arnolda Bocklina. *One hundred years ago...*

Poznań, styczeń 2007

* Ad Reinhardt, *Sztuka abstrakcyjna odrzuca*, z katalogu wystawy *Contemporary American Painting*, University of Illinois, Urbana 1952.

** Z nieopublikowanego wykładu *Abstrakcja przeciw ilustracji*, 1943.



Ad Reinhardt, fragment komiksu: *How to look at a Cubist Painting*, 1946. © ARS, NY and DACS, London.

Ad Reinhardt
Dwanaście zasad dla nowej Akademii

Zło i błąd w sztuce są „zwyczajami" i „czynami" samej sztuki. Grzechy i cierpienia sztuki wynikają zawsze z jej niewłaściwego zaangażowania i jej nieczystych mieszanek, z jej bezmyślnych realizmów i ekspresjonizmów.

Upokorzeniem i trywializacją sztuki w Ameryce na przestrzeni trzech ostatnich dziesięcioleci była banalna eksploatacja i gorliwa popularyzacja sztuki przez samych amerykańskich artystów. Ekspresjoniści spod znaku Ashcan i Armory zmieszali swą sztukę z życiowym gnojowiskiem i marketingiem sztuki. Społeczni i surrealistyczni ekspresjoniści z lat 30. używali sztuki jako sposobu *oddziaływania na publiczność*, ale udało im się głównie wyrazić siebie samych, zaś abstrakcyjnym ekspresjonistom z lat 40. i 50., posługującym się pierwotnie sztuką głównie do wyrażenia siebie samych, udało się oddziałać na cały świat. Boom biznesu w latach 20. XX wieku osierocił wyalienowanych artystów, ale wielki kryzys lat 30. był świadkiem czułego zbliżenia sztuki do rządu. Dziesięć lat później namiętny mariaż sztuki, biznesu i wojny świętowano pepsi-colą z okazji konkursu nazwanego „Artyści dla zwycięstwa" (*Artists for Victory*), zorganizowanego przez największe amerykańskie muzeum sztuki[1]. W latach 50. XX wieku zastępy potomków sztuki odeszły w stronę szkół i niedzielnych szkółek, inaugurując krucjatę w imię wychowania przez sztukę i religijnej dekoracji.

Poczynając od „Artists for Ashcan and Dust Bowl"[2], poprzez „Artists for America-First and Social Security"[3], aż po „Artists for Victory" oraz „Artists for Action in Business, Religion, and Education"[4], portret artysty XX wieku w Ameryce ukształtował się na obraz postaci Usłużnego Jasia[5] z komiksów Ala Cappa, który usłużny jest dla każdego, o każdej porze, w każdej kwestii i za każdą cenę.

[1] Metropolitan Museum of Art, grudzień 1942. Przyp. tłum.

[2] „Ashcan School" to grupa malarzy amerykańskich, którzy sprzeciwiając się akademizmowi i dekoracyjności malarstwa, zwrócili się ku realizmowi, banalności i tematom z życia codziennego, ale popadli w estetyczny eklektyzm. Stąd nazwa „Ashcan", co oznacza popielniczkę lub przenośnie – śmietnik. Pierwsza wystawa „Ashcan School" miała miejsce w roku 1908. Reinhardt drwi tutaj z nazwy i z kierunku, dodając do „puszki na popiół" jeszcze „wiadro na kurz". Przyp. tłum.

[3] „Ameryka przede wszystkim: artyści w imię ubezpieczeń społecznych".

[4] Prawdopodobnie ironiczna fikcyjna nazwa wymyślona przez Reinhardta. Przyp. tłum.

[5] Idzie o popularny komiks *Li'l Abner*, który w latach 50. czytała w odcinkach połowa Amerykanów. Available Jones jest postacią z miasta Dogpatch. Przyp. tłum.

(*Skruszały lody*, wieża z kości słoniowej zalana została niewykształconymi profesjonalistami, ściany akademii zmyte przez szkolnych prymitywów, a *sanctum sanctorum* zbezczeszczone przez dziki lud – Bachusów z Bauhausu oraz zbankrutowanych samurajów).

Koncepcja sztuki jako „pięknej", „wzniosłej", „szlachetnej", „wolnej", „liberalnej" i „idealnej" zawsze była koncepcją akademicką. Dyskusje artystów sztuk wolnych i pięknych nigdy nie dotyczyły wyboru między sztuką a czymś innym, ale *między prawdziwą sztuką i sztuką podporządkowaną jakimś innym, całkowicie odmiennym wartościom. Nie ma dwóch sztuk, jest tylko jedna. Nikt nie może ogarnąć prawdziwej sztuki dopóki nie zbada i nie odrzuci sztuki fałszywej*. Akademia sztuki, zarówno według zachodniego, jak i wschodniego wzorca, miała zawsze na celu *poprawianie artystów*, a nie „oświecanie publiczności". Koncepcja „akademii" sztuki w XVII wieku, „estetyki" w XVIII, „niezależności" sztuki w XIX i jej „czystości" w wieku XX każdorazowo ustanawiała, zarówno w Europie, jak i w Ameryce, ten sam, „jedyny punkt widzenia". Sztuki piękne mogą być zdefiniowane jedynie jako wyłączne, negatywne, absolutne i bezczasowe. Nie są one ani praktyczne, ani powiązane, ani stosowane, ani służalcze wobec czegokolwiek. Sztuki piękne mają swój własny sposób myślenia, swoją własną historię i tradycję, swoje własne racje, swoją własną dyscyplinę. Mają swą własną „integralność" i nie są dokonywaną przez kogoś innego „integracją" z czymś innym.

Sztuki piękne nie są *środkiem na przeżywanie* ani *sposobem przeżywania życia*. Sztuka, która jest sprawą życia i śmierci, nie może być doświadczeniem piękna i wolności. Artysta, który poświęca swoje życie sztuce, obarcza swoją sztukę swoim życiem i swoje życie swoją sztuką. *Sztuka jest Sztuką, a Życie jest Życiem*.

Tradycją sztuki jest sztuka „poza czasem", sztuka uczyniona piękną, sztuka opróżniona i oczyszczona ze wszystkich innych-niż-artystyczne znaczeń, a muzeum sztuk pięknych powinno wykluczyć wszystko poza sztukami pięknymi. Tradycja artystyczna jest antyczno-teraźniejszym modelem tego, co zostało dokonane i czego nie należy ponownie dokonywać. Tradycja pokazuje artyście, czego ma nie robić. „Rozum" w sztuce pokazuje, czym sztuka nie jest. *Wyższe kształcenie na artystę powinno być „liberalne" i być „nauką wolności i wielkości". Nauczanie i oświecanie jest zadaniem mądrych i wartościowych jednostek. Żaden większy malarz nie był samoukiem. Artyści muszą się uczyć i nauczyć zapominać to, czego się nauczyli. Drogą do wiedzy jest zapomnienie.*

Strażnikiem prawdziwej tradycji sztuki jest akademia sztuk pięknych: *daje ona sztuce pewne zasady i czyni ją czystą*. Pierwszą zasadą i absolutnym standardem sztuk pięknych oraz malarstwa jako sztuki najwyższej i najswobodniejszej jest ich czystość. Im więcej jest w malarstwie użytków, powiązań i „dodatków", tym mniej jest ono czyste. Im więcej w nim treści, im bardziej jest dzieło sztuki zakrzątnięte, tym jest grosze. *Więcej – to mniej*.

Im mniej artysta myśli w terminach nieartystycznych i im mniej posługuje się łatwymi, pospolitymi umiejętnościami, tym bardziej jest artystą. *Im mniej artysta narzuca się w swoim malarstwie, tym czystsze i jaśniejsze są jego cele*. Im mniej pokazuje się malarstwo przypadkowej publiczności, tym lepiej. *Mniej – to więcej*.

Sześć tradycji do przestudiowania to: (1) czysta ikona; (2) czysta perspektywa, czysta linia, czyste pociągnięcie pędzlem; (3) czysty pejzaż; (4) czysty portret; (5) czysta martwa natura; (6) czysta forma, czysty kolor i czysty monochrom. *Przestudiuj dziesięć tysięcy obrazów i przejdź dziesięć tysięcy mil. Na zewnątrz strzeż się wszelkiej zależności, a wewnątrz – nostalgii w sercu. Starcy i czyści pomiędzy starcami spali bez snów i budzili się bez niepokoju*.

Sześć Ogólnych Zasad, czyli Sześć razy Nie[6], do zapamiętania to: (1) Żadnego realizmu ani egzystencjalizmu. *Gdy wulgarność i pospolitość dominują, upada duch*. (2) Żadnego impresjonizmu. *Artysta powinien raz na zawsze wyzwolić się z niewoli pozorów. Oko jest zagrożeniem dla jasnego spojrzenia*. (3) Żadnego ekspresjonizmu ani surrealizmu. *Obnażanie siebie samego*, w sensie autobiograficznym lub społecznym, *jest obsceniczne*. (4) Żadnego fowizmu, prymitywizmu ani *l'art brute. Sztuka zaczyna się wraz z odrzuceniem natury*. (5) Żadnego konstruktywizmu, rzeźby, plastycyzmu czy sztuk graficznych. Żadnego kolażu, kleju, papieru, piasku czy sznurka. *Rzeźba jest ćwiczeniem bardzo mechanicznym, powoduje stukrotne poty, które mieszając się z piaskiem, obracają się w błoto*. Żadnego *trompe l'oeil*, dekoracji wnętrz czy architektury. Pospolite jakości i banalna wrażliwość takich działań leżą poza sztuką wolną i intelektualną.

Dwanaście Zasad Technicznych, których należy przestrzegać (czyli dwanaście rzeczy, których należy unikać):
1. Żadnej faktury. Faktura jest naturalistyczna lub mechaniczna i jest jakością pospolitą, zwłaszcza faktura z pigmentu albo *impasto*. Praca szpachlą,

[6] *Six Noes*

dźganie płótna, ścieranie farby i inne techniki typu *action*[7] są mało inteligentne i powinno się ich unikać. Żadnych przypadków czy automatyzmu.
2. Żadnego śladu pędzla czy kaligrafii. Pismo ręczne, praca ręczna i ręczna szarpanina są zbyt osobiste i w złym guście. Żadnego podpisu czy marki firmowej. *Pociągnięcia pędzlem powinny być niewidoczne. Nigdy nie powinno się dopuszczać wpływu złych duchów, by zdobyły kontrolę nad pędzlem.*
3. Żadnego szkicowania czy rysowania. Wszystko, gdzie zacząć i gdzie skończyć, powinno być uprzednio obmyślone. *W malarstwie idea powinna istnieć w umyśle, zanim jeszcze weźmie się pędzel do ręki.* Żadnej linii czy konturu. *Szaleńcy widzą kontury i dlatego je rysują.* Linia jest figurą, *kwadrat jest twarzą.* Żadnego cieniowania czy pręgowania.
4. Żadnych form. *To, co najpiękniejsze, nie ma formy.* Żadnej figury ani planu, ani tła. Żadnej objętości czy masy, żadnego cylindra, kuli czy stożka, czy też sześcianu lub boogie-woogie. Żadnego pchania czy pociągania. *Żadnego kształtu czy substancji.*
5. Żadnego designu. *Design jest wszędzie.*
6. Żadnego koloru. *Kolor oślepia. Kolory są aspektem pozoru, a zatem jedynie powierzchni.* Kolory są barbarzyńskie, niestałe, sugerują życie, *nie da się nad nimi całkowicie panować i powinny być ukryte.* Kolory są *zawadzającym upiększeniem.* Żadnej bieli. *Biel jest kolorem i wszystkimi kolorami.* Biel jest *aseptyczna i nieartystyczna, właściwa i przyjemna na sprzętach kuchennych, ale nie może być środkiem wyrazu prawdy i piękna.* Biel na bieli jest *przejściem od pigmentu do światła* oraz *ekranem do projekcji światła* i *ruchomych* obrazów.
7. Żadnego światła. Żadnego jasnego czy bezpośredniego światła ani w, ani na obrazie. Mroczny, popołudniowy, chłodny zmierzch lepszy jest na zewnątrz. Żadnego *chiaroscuro*[8], *cuchnącej rzeczywistości rzemieślników, żebraków i pooranych zmarszczkami pijaków.*
8. Żadnej przestrzeni. Przestrzeń powinna być pusta, nie powinna ani rzutować w głąb, ani być płaska. *Malowidło powinno być wewnątrz ramy obrazu.* Rama powinna izolować i chronić obraz od otoczenia. Podziały przestrzeni wewnątrz malowidła powinny być niewidzialne.
9. Żadnego czasu. *Czas zegarowy i czas ludzki są niekonsekwentne.* W sztuce nie ma starożytnych i nowożytnych, nie ma przeszłości ani przyszłości. *Dzieło sztuki jest zawsze teraźniejsze.* Teraźniejszość jest przyszłością przeszłości, a nie przeszłością przyszłości. *Teraz i dawno temu, to jedno.*
10. Żadnego wymiaru czy skali. Rozległość i głębia myśli i uczucia w sztuce nie mają żadnego związku z wymiarem fizycznym. Pokaźne rozmiary są agresywne, pozytywistyczne, nieumiarkowane, sprzedajne i bez wdzięku.

11. Żadnego ruchu. *Wszystko inne jest w ruchu. Sztuka powinna być nieruchoma.*
12. Żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnej materii. Żadnych symboli, obrazów czy znaków. Ani przyjemności, ani boleści[9]. Żadnej pracy bezmyślnej czy bezmyślnego niepracowania. Żadnej gry w szachy.

Dodatkowe przepisy do przestrzegania to: Żadnej sztalugi czy palety. Dobre są niskie, płaskie, mocne ławy. Pędzle powinny być nowe, czyste, płaskie, równe, szerokie na kciuk i twarde. *Jeśli serce jest zacne, pędzel jest niezawodny*. Żadnego hałasu. *Pędzel powinien chodzić po powierzchni lekko i gładko*, i cicho. Żadnego gumkowania czy skrobania. Farba powinna być trwała, wolna od nieczystości, wymieszana i trzymana w słojach. Zapach powinien być zapachem *czystej esencji terpentyny, niepodrobionej i świeżo destylowanej. Klej powinien być możliwie najczystszy i najbardziej przezroczysty*. Płótno jest lepsze niż jedwab czy papier, len lepszy niż bawełna. Na skończonej pracy nie powinno być odblasków. Połysk odbija zmieniające się otoczenie i wiąże z nim. *Obraz jest skończony, gdy zniknęły wszystkie ślady środków użytych do wykończenia go*.

Pracownia sztuk pięknych powinna mieć *dach szczelny od deszczu* oraz dwadzieścia pięć stóp szerokości i trzydzieści stóp długości, ze specjalną przestrzenią na skład i zlew. Obrazy powinny tam być składowane, aby na nie ciągle nie patrzeć. Sufit powinien być na wysokości dwunastu stóp. Pracownia powinna być oddzielona od reszty szkoły.

Artysta sztuk pięknych powinien mieć piękny umysł, *wolny od wszelkich namiętności, złych chęci i oszustw*.

Artysta sztuk pięknych nie musi siadać po turecku.

Tłumaczenie: **Leszek Brogowski**

Ad Reinhardt, *Dwanaście zasad dla nowej Akademii*, „Art News" (New York), maj 1957; zreprodukowany w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1991, s. 203–207.

[7] *Action techniques*: z pewnością aluzja do *Action painting* Jacksona Pollocka. Przyp. tłum.

[8] *Clair-obscure*, światłocień. Przyp. tłum.

[9] *Neither pleasure nor paint*: niemożliwa do oddania gra słów, bo klasyczny związek frazeologiczny brzmi: *neither pleasure nor pain* (ani przyjemności, ani bólu), ale *pain* (boleść) staje się farbą (*paint*), albo raczej: w malarstwie (*painting*) pobrzmiewa cierpienie, którego, zdaniem Reinhardta, artysta powinien się wyzbyć. Przyp. tłum.

Gerhard Richter, *Trzy siostry*, olej na płótnie, 135 x 130 cm, 1965.
Courtesy Sotheby's, © Gerhard Richter

Violetta Sajkiewicz

Malarstwo między mediami

1.

Prezentowaną kilka lat temu w Muzeum Sztuki w Wolfsburgu wystawę „Painting Pictures" opatrzono podtytułem „Malarstwo i media w dobie cyfrowej" (2003). Komputer i fotografia cyfrowa są dziś takimi samymi malarskimi narzędziami, jak pędzel i farby. Choć czasami ich użycie w procesie twórczym wcale nie jest oczywiste, jak w przypadku zawieszonych pomiędzy abstrakcją a figuracją płócien Piotra Janasa, które zachowując pamięć o dawno zapomnianych malarskich strategiach (surrealizmie, ale też twórczości Jerzego Tchórzewskiego), powstawały przy współudziale komputerowej obróbki obrazu. Janas mówi o swoich pracach, że *są z niczego i o niczym*. Jednak większość współczesnej produkcji malarskiej to obrazy z kultury, będące wytworami cybernetycznej „kultury (re)miksu"[1] opartej na zasadzie cyrkulacji, rekompozycji i samplowania. Są to obrazy, które odzwierciedlając typowe dla epoki postfotograficznej hybrydyczne wymieszanie technologii analogowych i cyfrowych, anihilują fotografię, a jednocześnie gloryfikują i unieśmiertelniają fotograficzność[2].

Transkodowanie, tłumaczenie danych na inny format zapisu, jest jedną z najważniejszych cech wyznaczających specyfikę nowych mediów. Jest również wyznacznikiem postmedialnego malarstwa. Z jednej strony, jak w „Plazmach" Rafała Bujnowskiego (2005) czy pracach prezentowanych na wystawie „Obrazy jak malowane" (Galeria Bielska BWA, 2006), tradycyjne malarskie gatunki ulegają przekodowaniu na język sztuki wideo. Z drugiej, współczesne malarstwo jest dysputą o *dryfujących obrazach* i wytwarzających je *maszynach widzenia*, które są zarazem *maszynami niewidzialnego*. Jego figuratywność jest pretekstem do snucia opowieści o niepewności spostrzeżeń, o niemożliwości zobaczenia tego, co zdawałoby się oczywiste. Nowoczesny ikonoklazm nie polega bowiem na niszczeniu obrazów, lecz ich nadprodukcji, prowadzącej do zaniku rzeczywistości.

Dawniej, jak zauważył niemiecki filozof Günter Anders, *istniały obrazy w świecie, dziś mamy do czynienia ze „światem w obrazie", mówiąc dokładniej: ze światem jako obrazem, jako powierzchnią obrazową, która*

[1] Zob.: V. Sajkiewicz, *Powtórzenie? Obrazy obrazów we współczesnym malarstwie polskim*, [w:] *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice 2005. Idem, *Prze-malowywanie świata*, „Czas Kultury" nr 4, 2004.

[2] L. Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html.

nieustannie ściąga na siebie spojrzenie, nieustannie je okupuje, nieustannie przykrywa świat[3]. Jednak przemoc obrazów jest, zdaniem Jeana Baudrillarda, co najmniej równa przemocy, jakiej ofiarą padają one same[4]. Są wykorzystywane w celach reklamowych, informacyjnych, dokumentacyjnych, bywają świadectwem lub środkiem przekazu. Konsekwencją ich nadobecności jest anestetyczne zobojętnienie, nuda prowadząca do ślepoty, niewidzącego widzenia. Przyczynia się do tego łatwość ich powielania. Artyści wykorzystujący technologię cyfrową często korzystają z gotowych fotografii zdeponowanych w najrozmaitszych *photostock libraries*. Podobną praktykę stosują malarze. Malarskim „surowcem wtórnym" bywają ulotki reklamowe, zdjęcia z kalendarzy, prasowe fotoreportaże, kartki pocztowe, motywy odwzorowywane za pomocą szablonów, emotikony, tapety telefonów komórkowych, wzorniki tatuaży, a nawet, jak w jednym z cykli obrazów Ivo Nikića, fotografie dokumentujące dopiero co wykonane na skórze dziary. Jednak we współczesnym malarstwie postmedialnym, będącym przede wszystkim metarefleksją na temat własnych granic i sposobów funkcjonowania, temat jest, podobnie jak w twórczości fotorealistów, tylko pretekstem do rozważań o mechanizmach widzenia.

Albertiańska metafora okna zwraca uwagę na podwójny charakter reprezentacji, która zawsze łączy w sobie dwa sprzeczne z pozoru impulsy: jest zastępowaniem i wskazywaniem jednocześnie, unieobecnieniem rzeczy i ich ponownym uobecnieniem za pomocą znaków. Owa podwójność dotyczy także fotografii, w której nie da się oddzielić od siebie szyby i pejzażu, pożądania i jego przedmiotu. Natomiast „elektroniczne obrazoświaty" są symulacjami odnoszącymi się wyłącznie do innych obrazów. Tryby reprezentacji zawarte w tradycyjnych sposobach widzenia zostają zastąpione przez interfejsy – obszary styku pomiędzy różnymi porządkami i formacjami przedstawieniowymi obecnymi między polem obserwacji a obserwatorem. Wobec opisywanego przez Paula Virillia zjawiska zastępowania epoki logiki dialektycznej obrazu przez epokę logiki paradoksalnej obrazu[5], znaczonej triumfem wideografii, holografii i wirtualności, oparta na związku przyczynowo-skutkowym indeksalna zasada referencyjności niewiele już znaczy. Dlatego *maszyny widzenia* nie są wcale, jak czasami się sądzi, poręczycielami rzeczywistości, lecz sposobem gry z fotograficznym podobieństwem rzeczy, w które nie wierzymy. Oznacza to kres epoki imitacji i panowania zasady *mimesis*, gdyż, jak zauważył Lev Manovich w głośnej książce „Język nowych mediów", klasyczny, totalizujący realizm *wymaga od podmiotu całkowitego zaakceptowania iluzji. Natomiast nowy metarealizm jest oparty na oscylowaniu między iluzją i jej zaprzeczeniem, między zanurzeniem użytkownika w iluzji a bezpośrednim zwracaniem się do niego*[6].

Sztuka współczesna odziedziczyła po modernizmie przekonanie, że obraz jest czymś więcej niż tylko przedstawieniem. Jest realnością samą w sobie, dla której prezentacja świata przedstawionego stanowi zaledwie pretekst do metamalarskiej wypowiedzi na własny temat. Dziś jest to przede wszystkim refleksja nad sposobami percepcji otaczającej nas rzeczywistości. Efektowna „łatwość" współczesnego malarstwa stanowi rodzaj przynęty, mającej zwrócić uwagę widzów na to, co skrywa się „pod płótnem", co decyduje o sensie jego istnienia, a także na to, jak fascynujący jest świat otaczających nas obrazów i jak frapujące jest jego „zapisywanie". Malowane przez Zbigniewa Rogalskiego norweskie pejzaże, widoki wulkanów, gór i miast zostają – co zdradza obraz „Człowiek i przyroda" – zapośredniczone przez „oko" kamery. Jednak twórca obrazu, postać, która uruchamia migawkę aparatu fotograficznego, nawet jeśli nie jest bezpośrednio widoczna, pozostawia na nim sygnaturę, ślad swej ręki. Rozumiany całkiem dosłownie, bo Rogalski maluje proces powstawania obrazu. W wielu pracach pokazuje siebie patrzącego oraz obserwowanego, malującego i malowanego. Co traktować należy nie tyle jako przejaw narcyzmu, ile wyraz uwielbienia dla malarstwa, zachłannego medium, nie pozostawiającego miejsca na cokolwiek innego poza samym sobą. Zawłaszczając wszystko, co znajduje się wokół niego, artysta zamyka się w pułapce bez wyjścia. Każdy następny ruch pędzla będzie oznaczał samounicestwienie. Pierwotna barwa tła znika przykryta kolejnymi warstwami farby. Pozostają po niej tylko drobne odpryski, podobne do tych, które w jednym z portretów odrywają się od ciała malarza. Bo – co sugeruje Rogalski – autoportret, podobnie jak autobiografia, jest od-twarzaniem, kreowaniem obdarzonym mocą unicestwiania swego pierwowzoru.

2.

Zdaniem Viléma Flussera na naszych oczach dokonuje się przejście od tradycyjnych obrazów-znaków tego, co przedstawione, do obrazów-symptomów tego, jak przedstawione. Obrazy techniczne, w tym obrazy wideo i fotografię, należy odszyfrowywać *nie ze względu na to, co oznaczają, lecz ze względu na samo znaczące*[7]. Zdjęcia polaroidowe są szczególnie wdzięcznym obiektem takich zabiegów. Karol Radziszewski zafascynowany

[3] Cyt. za: A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, s. 43.

[4] J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 75.

[5] P. Virillio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 44.

[6] L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 322.

[7] V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53.

ich unikatową naturą traktuje je albo, jak w ilustracjach do „Lubiewa" Michała Witkowskiego, jako samodzielne obiekty artystyczne, albo przenosi na płótno, zachowując charakterystyczną dla nich kolorystykę i brak głębi. Przeskalowane i zmonumentalizowane tworzą „Kolekcję prywatną" (2004). Zbiór portretów, na który złożyły się między innymi zdjęcia „zezłomowane" z prowadzonego przez Radziszewskiego fotograficznego blogu. Artysta upamiętnia na malarskich kopiach polaroidów przyjaciół i członków rodziny, prowadząc swoistą grę z pamięcią, ale ujawnia też za ich pośrednictwem swoje homoerotyczne fantazje. Łącząc na zorganizowanej w prywatnym mieszkaniu wystawie „Pedały" (2005) „ostre" polaroidowe obrazy z reprodukcją kadru z kreskówki o Johnnym Bravo z zaczerpniętymi z „Playgirl", zrobionymi z ukrycia, nieostrymi zdjęciami Brada Pitta i znalezionymi w Internecie portretami anonimowych, półnagich chłopców, odwraca tradycyjne schematy obrazowania, pokazując mężczyznę jako przedmiot pożądania. Radziszewski wpisuje się w wizualny schemat popkultury, dodatkowo „łamiąc" realizm, czy wręcz hiperrealizm – wszak artystyczne walory polaroidów dostrzegł już David Hockney – prac zapośredniczonych przez „aparaty" poprzez zanurzenie ich w dokumentalnym lub, przeciwnie, malarskim kontekście wystaw „Biuro" (Narodowa Galeria Zachęta, Warszawa 2005) i „Dom, blok, ulica" (Galeria Program, Warszawa 2004).

Malarze są dziś „imagologami", którzy nie tylko wypowiadają się za pomocą obrazów, ale też poddają je dekonstruktywistycznej analizie. Dla Hockneya polaroidy stały się budulcem złożonych z dziesiątków odbitek, „kubistycznych" kompozycji fotograficznych, w których analizował ruch postaci lub kreował reporterską narrację wydarzeń. Ich kwantowa struktura, podobnie jak struktura malowanych przez niego wieloelementowych płócien, odzwierciedlała punktowy charakter fotograficznego uniwersum. Podobną mozaikowość odnajdziemy w obrazach Krzysztofa Buczaka, realistycznych scenkach z życia prowincjonalnego miasteczka, rodzinnego Węgrowa na Mazowszu. Malowane na podstawie fotografii niewielkie, mierzące 40x50 cm płótna są zestawiane przez artystę w większe, dwudziestopięcioelementowe kompozycje. Każda z części fotografowana jest osobno, każda posiada własną perspektywę, co powoduje, że percepcja tych z pozoru naiwnych, realistycznych obrazów ma charakter haptyczny. Poszczególne fragmenty kompozycji nie tworzą przestrzennego *continuum*, lecz zachowują własną odrębność.

Zdjęcia, będące podstawą malarstwa postmedialnego, nieczęsto aspirują do rangi artystycznych, najczęściej są niemal idealnie przezroczyste, wręcz nudne. Czasami istnieją tylko w postaci digitalnej, na ekranie komputera,

nie doczekawszy się nawet wydruku. Pozbawione indywidualnego wyrazu, zunifikowane, stają się pierwowzorem równie jak one wychłodzonych obrazów. Malowane przez Annę Reinert chłodne, eleganckie obrazy autostrad, stacji benzynowych i basenów emanują pustką, hopperowskim wyobcowaniem, widocznym także w figuratywnych pracach artystki, na których wśród nowoczesnej architektury z rzadka przewijają się samotne sylwetki młodych ludzi. Jest to rzeczywistość zamrożona w fotografii, odbita w płaszczyznach szyb, szklanych stolików i połyskujących podłóg, kojarząca się z malarstwem Richarda Estesa, ale też wywodząca się z architektonicznych symulacji komputerowych, o czym zaświadcza projekt „Urbantic" zrealizowany przez Reinert w gdańskiej Łaźni (2005) – quasi-wirtualna malarska przestrzeń rozpleniająca się w przestrzeni galerii. Budowle wyglądające niczym architektoniczne makiety pojawiają się również w twórczości Szymona Kobylarza i Marii Kiesner, która tematów dla swoich obrazów szuka na pocztówkach przedstawiających modernistyczną architekturę PRL-u i zdjęciach współczesnych biurowców. Malarstwo to przypomina pod wieloma względami twórczość Briana Alfreda, Dirka Skrebera i najbardziej z nich znanego Eberharda Haverkosta, którzy przetwarzając wzięte z Internetu lub telewizji zdjęcia wielkomiejskich pustyni, poszukują ukrytego w nich *punctum*.

3.

Malarstwo zawsze mówiło o nieobecności swojego rzeczywistego przedmiotu i w tym względzie niewiele dziś się zmieniło. Nadal jest sztuką niedomówień, sztuką próbującą dotknąć tajemnicy. W sposób mistrzowski udaje się ją uchwycić Wilhelmowi Sasnalowi, co wcale nie pozostaje w sprzeczności z tym, że ten najsłynniejszy dziś polski malarz mówi o sobie jako dokumentaliście[8]. Nie mnoży wizerunków, lecz uważnie przygląda się tym już istniejącym: fotografiom, ilustracjom książkowym, rycinom, komiksom, prowadząc równocześnie, o czym przekonują portrety księży prezentowane na wystawie „Wzorzec kilograma" (Fundacja Galerii Foksal, 2006), grę z tradycją artystyczną: malarstwem ekspresjonizmu i kubizmu. Na mechaniczną rejestrację obrazu nakłada się gest artysty. Pierwszy plan bywa prześwietlony albo niedoświetlony, kontury przedmiotów rozmywają się, powierzchnię płócien znaczą spękania i „brudy". Wszystko po to, by podobnie jak w pracach patronującego młodemu fotomalarstwu Luca Tuymansa, przenieść ciężar obrazu z wyobrażonego przedmiotu na spojrzenie, moment skupionej koncentracji, wynikającej z chęci rozpoznania czegoś więcej poza samym tematem przedstawienia[9].

[8] W. Sasnal, *Nie chcę być przewidywalny*, rozm. D. Jarecka, „Gazeta Wyborcza" 8.12.2006, s. 12.

Twórczość Rafała Jakubowicza posłużyć może za inny przykład „efektu Tuymansa", poświadczonego podwójnie, bo fascynacja belgijskim malarzem widoczna jest także w tekstach artysty poświęconych problemowi pamięci. W cyklu „Zugzwang" (2003) za utrzymanymi w zgaszonej kolorystyce portretami i pejzażami kryje się zawsze jakaś, ujawniona w tytułach prac, tajemnica. Podobne źródła ma „Gabinet", seria prawie jednakowych, niewielkich rozmiarem portretów czternastu ministrów kultury RP z lat 1989–2006, dla których pierwowzorem były fotografie prasowe. Malowane białą farbą na białym tle portrety nie mówią niczego o osobach na nich przedstawionych. Wyzbyte indywidualizmu przekształcają twarze ministrów w zjawy. Cienie, które niczym dręczące wzrok powidoki znikną za chwilę pod powiekami, a jedynym śladem pozostaną po nich przenoszące je w inny, muzealny porządek mosiężne tabliczki z wygrawerowanymi datami urzędowania portretowanych osób. Jakubowicz wizualizuje zapisane w fotografii analogowej doświadczenie śmierci. Może właśnie dlatego jego prace, także ze względu na swą seryjność, przywodzą na myśl „Thirteen Most Wanted Men" (1964) Andy'ego Warhola i galerie portretów Gerharda Richtera, zwłaszcza cykl „Eight Student Nurses" (1966).
Richter, chcąc jak najbardziej upodobnić malarstwo do fotografii, posługiwał się zdjęciami poruszonymi lub celowo nieostrymi, na przykład zrobionymi przez szybę jadącego pociągu, które pozwalały mu na wydobycie czegoś, co nazywał „niemym istnieniem rzeczy", a co według Warhola było odzwierciedleniem nicości goszczącej w środku obrazów analogowych. Obrazy cyfrowe są pozbawione tajemnicy. Nie odnoszą się do realnego świata, lecz wyłącznie do samych siebie, nie stanowią więc logicznego następstwa reprodukowanej rzeczywistości, lecz wyprzedzają ją, dekonstruując zasadę referencyjności. Nie są oknami, lecz ekranami-monitorami-wyświetlaczami. Na plan pierwszy wysuwa się materia elektronicznego obrazu – rozpadającego się na linie i piksele, gubiącego treść, którą miał przekazać. W miejscu całości pojawia się jej część, powiększenie, które zamiast przybliżać przedstawiany obiekt, oddala go od swego pierwowzoru. Powstały w ten sposób dystans powoduje, że wyobrażony na obrazie przedmiot, choć ciągle rozpoznawalny, wydaje się dziwnie obcy. Spikselizowany, bywa nieostry i migotliwy, jak w prezentowanych na „Rybim Oku 2" (2002) obrazach Andrzeja Karmasza czy „Napisach końcowych" Ivo Nikića (2006) – cyklu płócien przedstawiających zakłócenia obrazu telewizyjnego. Na niektórych z nich można dostrzec czarne ramy obudów, na innych bliki światła odbijającego się na szkle monitorów. Litery składające się na napisy końcowe rozmywają się, stają się nieczytelne, trudno też dociec, kim jest pojawiająca się na jednym z kadrów czarnowłosa dziew-

czynka. Informacyjny szum staje się pożywką dla telefantazji, do których kluczem są – co na wystawie w Galerii Program sugerowało przyozdobienie umieszczonego w sąsiedztwie obrazów fotela wyobrażeniami zamkniętych i otwartych oczu – spojrzenia widzów. Telewizja bowiem, w przeciwieństwie do kina, nie sugeruje niczego, lecz magnetyzuje. Nie jest obrazem, a jedynie zainstalowanym bezpośrednio w naszych głowach zminiaturyzowanym terminalem, który – według Baudrillarda – sprawia, że stajemy się ekranami, zaś telewizja, paradoksalnie, jest patrzącym[10].

4.

W odróżnieniu od indeksalnej fotografii analogowej skupionej na przeszłości (Barthes'owskim „to było"), cyfrowo kształtowana fotografia-symbol wykracza w przyszłość. Obrazy-wizerunki, obrazy-ikony nie odsyłają do przedmiotów, bądź też przedmioty, do których odsyłają, stanowią jedynie rezultat kalkulacji numerycznej, nie mając swoich referentów poza medium. Tym samym fotografia cyfrowa dekonstruując klasyczną funkcję zapisywania, utrwalania rzeczywistości, skłania się ku „opowiadaniu" o niej, a więc swego rodzaju konfabulacji, czy wręcz, jak przekonuje twórczość Barbary Gębczak-Janas, symulacji. Za sprawą malarskiej transformacji zapisu cyfrowego życie ludzkie jawi się na jej obrazach jako *wieczna „zabawa na brzegu", na pograniczu światów*[11]: realności i fikcji. Malarski cykl „Wspomnienie lata" (2003), dzięki wykorzystaniu kamery cyfrowej, której artystka używa jak szkicownika, staje się zapisem jednej minuty pewnego letniego dnia na kąpielisku we wrocławskim Oporowie: zatrzymanych w ruchu plażowiczów, rozedrganego upałem powietrza i rozgrzanego betonu. Jednak nie o realizm tu idzie, bo Gębczak-Janas kopiuje na swych obrazach także kadry z filmu „Mulholland Drive" i zdjęcia reklamowe. Maluje zjawiskowe modelki i emanujące świetlistymi kolorami kalifornijskie pejzaże, sztuczne raje, Baudelaire'owskie stany wyjątkowe ducha i zmysłów, które są dziś przede wszystkim rajami medialnymi.

Obezwładniająca łatwość rozwiązań, jakie nowe technologie podsuwają użytkownikom – „funkcjonariuszom", jak ich nazywał Flusser – aparatów technicznych, powoduje, że przy pozorze bogactwa tworzony przez nich świat jest niezwykle homogeniczny i powierzchowny. Obrazy Gębczak-Janas, podobnie jak zdjęcia, na podstawie których zostały namalowane, są

[9] J. Heynen, *Cienie i diagnoza*, [w:] *Luc Tuymans. The Agony*. Katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1995, s. 1.

[10] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 67–68.

[11] D. Kowalewska, *Między światem realnym a imaginacją. Malarstwo Barbary Gębczak-Janas*, „Format" 2006, nr 48, s. 48.

pornograficzne w tym sensie, że zostały pozbawione *punctum*, przypadku nakłuwającego ich powierzchnię. Mimo zastosowania intensywnych, nasyconych barw są zimne, tak jak zimne jest medium cyfrowe. Kobiety na jej obrazach są zbyt piękne, by mogły być prawdziwe, ale właśnie w sztuczności tkwi siła ich uwodzenia, bo *uwodzić* – pisał Jean Baudrillard – *to tyle, co umierać jako realność i odradzać się jako złudzenie. Tyle, co dać się pochłonąć przez własną złudę i wkroczyć w świat oczarowania*[12].

Malarstwo przez swą dwuwymiarowość, przez fakt, iż pozbawia jednego wymiaru przedmioty rzeczywiste, czyni ich obecność magiczną. Zupełnie inaczej rzecz się ma z cyfrową produkcją obrazów, która *wymazuje obraz jako analogon, wymazuje to, co rzeczywiste, jako coś, co można by sobie wyobrazić. Akt fotografowania, ów moment jednoczesnego zniknięcia podmiotu i przedmiotu w tym samym migawkowym momencie sprzężenia, kiedy wyzwalacz na jedną krótką chwilę znosi istnienie świata i spojrzenia; synkopa, mała śmierć, która wyzwala mechaniczną doskonałość obrazu – ten właśnie moment znika w cyfrowym „processing"*[13]. Co nie znaczy wcale, że obrazy cyfrowe ustępują obrazom tradycyjnym, przeciwnie, są od nich bardziej precyzyjne. Tworzą własną realność, ale jak pisał już Ludwik Wittgenstein, *aby być obrazem, fakt musi mieć coś wspólnego z tym co odwzorowuje*[14]. Dlatego obrazy cyfrowe nie są obrazami w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz *symptomami procesów chemicznych bądź elektronicznych*[15]. Są pozbawionymi swojego odniesienia (i magii, jaką emanują obrazy analogowe) symulacjami.

Wejście w wirtualną rzeczywistość przynosi rozczarowanie, zwłaszcza gdy, jak na malarskich wystawach-instalacjach Laury Paweli, mamy do czynienia z jej tandetną atrapą. Podkreślając rozdźwięk między światem techniki a sztuką, Pawela maluje farbami olejnymi lub akrylowymi na płótnie obrazy wyobrażające okna Windowsów. „Przekładając" cyfrowe obrazy na tradycyjne techniki malarskie, nie ukrywa, że spod ramek dokumentów Worda wyzierają deski blejtramów. Dobrze wie, że każda próba zalogowania się do systemu musi zakończyć się niepowodzeniem. Namalowany przycisk nie zareaguje na dotyk, próba immersji, wejścia w wirtualną rzeczywistość wystawy „Reality_LP" (CSW Zamek Ujazdowski, 2004) zakończy się niepowodzeniem. Za wyobrażeniami nieba z pulpitów Windowsów, jak za fasadami Patiomkinowskich wiosek, kryje się pustka. Z drugiej strony, Pawela pokazuje, że nie jesteśmy już w stanie dostrzec niczego poza pozorami. W instalacji „Natural View" (2006) prezentowanej na Łódź Biennale zastąpiła sielankowy pejzaż pojawiający się na pulpicie systemu Windows XP łudząco podobnym filmem wideo przedstawiającym krajobraz zarejestrowany przez artystkę gdzieś na Opolszczyźnie. Zilustrowała tym sa-

mym, zapewne nieświadomie, przekonanie Baudrillarda, że wszystko to, co wnosi do obrazu dodatkowy wymiar: kształt, czas, historię, ruch, *wszystko to, co dołącza się do obrazu po to, by zbliżyć go do rzeczywistości i przedstawienia – jest gwałtem, który niszczy obraz jako świat równoległy*[16]. Dlatego nawet jeśli spod Baudrillardowskiej mapy przebijają jeszcze skrawki terytorium, nie jesteśmy już w stanie ich dostrzec. Widzimy tylko, jak przekonuje Pawela, symulującą je mapę.

Współczesne malarstwo jest realistyczne w tym sensie, że unaocznia sposób, w jaki percypujemy otaczający nas świat. Mówi o niepewności spostrzeżeń, o niemożliwości zobaczenia tego, co zdawałoby się oczywiste, o dialektyce obecności/nieobecności, bycia widzianym/niewidocznym, pojawiania się mocą znikania i wzajemnych napięć na linii analogowość/cyfrowość. To malarstwo nie ilustruje rzeczywistości, lecz do niej przylega, dokumentując sposoby jej postrzegania. Jest formą niezgody na zobojętnienie wywołane proliferacją obrazów technicznych, odtrutką na ich pozbawioną głębszych znaczeń powierzchowną intensywność i ślepotę produkowaną przez *maszyny widzenia*. Próbą subwersyjnego, krytycznego spojrzenia na to, co kryje się pod ich powierzchnią. Bo malarstwo, także to między mediami, ciągle udowadnia, że *w tym, co widzialne, tkwią ukryte tajemnice; że zgłębiając to, co widzialne, dowiadujemy się czegoś więcej, niż można dostrzec na pierwszy rzut oka*[17]. Ciągle uczy patrzeć, a nie tylko spoglądać.

---

[12] J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 70.

[13] J. Baudrillard, *Pakt jasności*, op.cit., s. 79.

[14] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1997, teza 2.16, s. 10.

[15] V. Flusser, op.cit., s. 55.

[16] J. Baudrillard, *Pakt jasności*, op.cit. s. 81.

[17] J. Berger, *Spotkania*, przeł. Ł. Sommer, Warszawa 2001, s. 133.

— Kadr z filmu **Luisa Buñuela** *Pies andaluzyjski*, 1929.

— **Zbigniew Rogalski**, *Śmierć partyzanta (6)*, olej na płótnie, 130 x 180 cm, 2005.
Dzięki uprzejmości Galerii Raster

Jarosław Lubiak

Malarstwo materialne i niematerialne

1. Kres malarstwa: jeden z wielu

Według powszechnego mniemania śmierć malarstwa obwieszczano już tyle razy, że stało się to tak wyświechtanym banałem, iż nie warto w ogóle do niego wracać[1]. Śmierć malarstwa włączała się zatem w całą serię końców, śmierci czy kresów – od „śmierci podmiotu" począwszy, przez: „śmierć autora", „kres człowieka", „koniec filozofii", na „końcu historii" skończywszy – które od lat 50. po lata 90. obwieszczały kolejną fazę nieustającego zmierzchu. Jednak w odróżnieniu od wszystkich przejawów rozłożonej na raty apokalipsy (przede wszystkim retorycznej, jak to analizował Derrida[2]), kres malarstwa dokonuje się niejako realnie. Malarstwo nieuchronnie zbliża się do swojego końca, a datę jego niechybnej śmierć wyznaczy śmierć jednego człowieka, w pewnym sensie „ostatniego człowieka" malarstwa, czy też po prostu „ostatniego malarza".

Odliczanie już trwa – od wielu lat. Od momentu, kiedy w 1965 roku Roman Opałka namalował białą farbą cyfrę 1 w prawym górnym narożniku czarnego płótna. Rozpoczynając to, co z czasem nazwał Programem „OPALKA 1965/1-∞", a czego celem było zobrazowanie doświadczania czasu, Opałka nie spodziewał się zapewne, że wyliczanie upływu swojej egzystencji stanie się tożsame z końcowym odliczaniem dla tradycji zachodniego malarstwa. Trudno byłoby znaleźć lepsze zobrazowanie dla całej tradycji jedności: osoby twórcy (pojawiającej się w fotografiach artysty), twórczej intencji (przejawiającej się w głosie artysty) i malarskiego gestu utrwalonego na płótnie – potrójna jedność gwarantowała prawdę dzieła. Jeśli twórcza pasja, warunkująca zazwyczaj malarską ekspresję, została zastąpiona żmudną, monotonną, benedyktyńską wręcz metodycznością Programu, to nie znaczy, że dzieło Opałki jest pozbawione emocji. Jako swoje *alter ego* wskazuje przecież artysta postać Aurigiego z Delf, ta identyfikacja z bezrękim woźnicą przywołuje sytuację z samych początków realizacji Programu, kiedy Opałka utracił czucie w ręce na skutek stresu związanego z podjęciem decyzji o wprowadzeniu Programu w życie. W trakcie jego realizacji emocje zapisują się drgnieniami głosu i ręki oraz błędami w odliczaniu, które nigdy nie są poprawiane.

[1] Por.: M. Ujma, *Życie po życiu*, [w:] *Obrazy jak malowane*, red. J. Lubiak, A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2005, s. 11.

[2] J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Editions Galilée, Paris 1983. A następnie powrócił do tego w *Spectres de Marx*, Editions Galilée, Paris 1993.

Jeśli mit o pochodzeniu malarstwa – owa historia, przytoczona przez Pliniusza Starszego w „Historii naturalnej", o dziewczynie, która obrysowała cień postaci ukochanego na ścianie przed jego wyruszeniem w daleką podróż – połączył malarski obraz z pragnieniem zachowania obecności[3], to dzieło Opałki przekształca malarstwo w zapis samej obecności. A ściślej mówiąc, staje się radykalnym projektem, podejmującym za Haideggerem próbę przedefiniowania obecności jako bycia w czasie i „bycia ku śmierci", gdyż odliczanie chwil życia staje się nieuchronnie odliczaniem zbliżania się do śmierci[4]. U samego Heideggera pojawia się konieczność wyliczania czasu, jego „rachuby czasu" jako skutku pierwotnego sensu bycia[5]. Można powiedzieć, że dzieło Opałki staje się najbardziej paradoksalną figurą mitu zachodniego malarstwa, której pragnienie zachowania obecności jest rozwinięte w radykalne pragnienie utrwalenia bycia w jego czasowym trwaniu, w efekcie wysiłek rejestracji stałego uobecniania staje się rejestracją powolnego znikania. Być może tradycja zachodniego malarstwa musiała osiągnąć swój kres, gdy z całą otwartością objawił się fakt, że próby zachowania lub utrwalenia obecności czy życia, są tylko uporczywym świadectwem zniknięcia czy śmierci.

Takim zapisem nieuchronności staje się potrójny zapis składający się na dzieło „OPALKA 1965/1-∞" – rejestracja fotograficzna, foniczna i malarska odnotowują nieubłagany upływ czasu przybliżający to, co nieuchronne. Egzystencjalne przemijanie, rysujące się na kolejnych fotografiach, artysta uzupełnia o malarskie zanikanie kontrastu między bielą cyfr a czernią tła. Kolor tła na każdym kolejnym obrazie jest jaśniejszy o jeden procent w stosunku do barwy tła na poprzednim płótnie. Z upływem lat kontrast zanika, także cyfry stają się niemal niewidoczne, gdyż tło zbliża się coraz bardziej do ich barwy. Notacja zanika w monoachromatycznej bieli.

Ostatnią konfiguracją Programu jest architektoniczny projekt Oktogonu (prezentowany na Biennale w Biel i Atlasie Sztuki w Łodzi). Szeroki i wysoki na osiem metrów, ośmioboczny obiekt stanowi materializację niemożliwej do wyliczenia w trakcie ludzkiego życia liczby 88 888 888, która w opracowanym przez Opałkę ciągu liczbowym określona jest jako osiem ósemek. W Oktogonie siedem ścian, na których mogą zawisnąć „Detale", symbolizuje siedem siódemek (7 777 777) – ostatnią liczbę w ciągu Opałki, jaką może wyliczyć jednostkowa, śmiertelna egzystencja – ósmy otwarty bok – reprezentuje otwarcie na nieosiągalny horyzont ośmiu ósemek i jednocześnie na nieskończoność kolejnych liczb ciągu. Oktogon stanowi przekroczenie skończoności i śmiertelności, jednostkowa egzystencja Romana Opałki dobiegnie kresu, ale Program „OPALKA 1965/1-∞" będzie trwał nieskończenie.

Oktogon stanowi kaplicę, w której złożone zostanie malarstwo. Zaryzykujmy tezę, że nie tylko malarstwo Romana Opałki, nie tylko jego dzieło stanowiące zapis jednostkowej egzystencji – Oktogon staje się miejscem, w którym złożone zostaje malarstwo zachodnie, a dzieło Opałki było odliczaniem jego kresu. Oktogon byłby zatem cenotafem dla całego malarstwa pragnącego zachowywać czy utrwalać – rejestrować – przemijającą obecność rzeczy; w tym również malarstwa, które opracowało skomplikowane technologie perspektywy i *trompe-l'oeil*, technologie pozwalające rzeczom wyglądać jak żywe czy też mamić oczy pozorem swojej obecności. Odchodząc od tych technologii w imię prawdy bycia, prawdy w malarstwie, Opałka wydaje się na powolną anihilację. Rejestracja bycia ku śmierci staje się zapisem nieuchronnego zaniku: twarz artysty na kolejnych zdjęciach zdaje się rozpraszać w bieli, podobnie jak malarski zapis odliczania rozprasza się w bieli – te smugi, plamy czy ślady bieli zostają w Oktogonie zalane zimnym białym światłem, skutecznie wybielającym każdy kontrast czy kolor. Jeśli według mitu malarstwo zaczyna się od cienia rzucanego na ścianę, to w Oktogonie osiąga kres w czystej, zimnej, białej świetlistości, w której żaden cień nie może się pojawić.

2. Śmierć w Oktogonie i śmierć partyzanta

Oktogon Opałki jest zwieńczeniem najdłużej odprawianego pogrzebu. Jest kaplicą, mauzoleum, kostnicą – przestrzenią, w której spoczywają relikwie, prochy, zwłoki malarskiego dzieła ostatniego z wielkich mistrzów i dramatu skazanej na śmierć egzystencji; przestrzenią malarskiego mitu o namacalnym zapisie życia i utrwaleniu go w malarskim przedstawieniu. Jednocześnie Oktogon jest cenotafem dla tradycji malarskiej, której figurą, nawet jeśli paradoksalną, dzieło to miałoby być.

Jeżeli nie przekonuje nas do końca wizja ujęcia życia i śmierci w postać linearnego następstwa liczb systemu dziesiętnego, to sam Oktogon jako przestrzeń sakralno-medyczna nasycona dematerializującą wszystko sterylną i chłodną świetlistością staje się zaiste sceną przeistoczenia.

[3] Pliniusz, *Historia naturalna*, przeł. I. i T. Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1961, s. 440. Por. też tamże, s. 375.

[4] Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

[5] Heidegger pisze: *Skoro czasowość stanowi pierwotny sens bycia jestestwa, temu bytowi zaś chodzi w jego byciu o nie samo, to troska musi potrzebować „czasu" i rachować „czas". Czasowość jestestwa wykształca „rachubę czasu". Doświadczany w niej „czas" to najbliższy fenomenalny aspekt czasowości. Z tej ostatniej rodzi się powszednie potoczne rozumienie czasowości. Rozwija się ono w tradycyjne pojęcie czasu.* Ibidem, s. 330.

Czy możliwy jest powrót z tunelu białego, achromatycznego światła? Czy jakikolwiek, choćby niewyraźny, zarys kształtu mógł zamajaczyć w tej bieli, stwarzając nadzieję na powrót, na rematerializację, reinkarnację malarstwa czy sztuki w ogóle po tym, gdy jej kres został tak pieczołowicie zaprogramowany, a realizacja tego Programu zdaje się przebiegać bez zakłóceń? Czy powidok lub cień może zaszarzeć w tej bieli, aby mogła stać się ona źródłem jakiejś nowej wizji?

Można zaryzykować eksperyment, można położyć się w Oktogonie i opuścić powieki, odcinając się od świetlistości, oddać się czy to fizjologii widzenia, czy fantazji, czy nawet jakiejś spirytualnej aktywności. Czy nie mogłyby wtedy zamajaczyć jakieś ledwo rozpoznawalne kształty, szarości nie mogłyby przypominać poruszonych koron drzew, zaś monotonne wyliczanie nie mogłoby stać się szumem drzew? Brzmi to jak wizja przejścia na drugą stronę światłości, ku niezbyt wydarzonej wizji raju, to chodzi jednak o stworzenie, zupełnie fikcyjnej – od razu dodajmy – figury powrotu z Oktogonu, z zaświatów malarstwa.

Powrót z Oktogonu dokonuje się przez „Śmierć partyzanta" (2005). Ten cykl obrazów Zbigniewa Rogalskiego stanowić mógłby paradoksalne *pendant* do „OPALKA 1965/1-∞". O ile bowiem u Opałki malarstwo staje się zanikaniem twórczego podmiotu, różnicy przedstawienia, którą pochłania monoachromatyczna biel, o tyle u Rogalskiego tytułowa śmierć partyzanta staje się pretekstem do wywołania subwersyjnej wizji, na granicy samej widzialności i przedstawialności majaczy szary cień lub powidok, jakby ostatnie widzenie konającego w lesie bohatera, patrzącego w górę ku koronom drzew pochłanianych przez wszechogarniającą biel. Jeśli w cyklu obrazy stają się coraz bardziej białe, to nie ma to już nic z patosu „bycia ku śmierci". Umieranie czy przemijanie nie staje się tu w ogóle tematem czy treścią doświadczenia – Rogalski zajmuje się raczej uwolnieniem spojrzenia.

Biała świetlistość jest dla Opałki zniesieniem opozycji między życiem a śmiercią w idealnej bryle Oktogonu, która wyrywa malarstwo z czasu i przenosi je w idealistyczną bezczasową pozaprzestrzeń, oznaczając jednocześnie koniec wizji, gdy oślepieni bielą widzowie poddani zostają jedynie oddziaływaniu monotonnej transowej inkantacji. U Rogalskiego biała świetlistość natomiast staje się tłem, na którym na powrót może się pojawić spojrzenie i co za tym idzie – pragnienie, ale już nie zachowania i utrwalenia obecności, co przekroczenia ku temu, co inne.

3. Światło i spojrzenie

W dziele „Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse" (Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy) Jacques Lacan prezentuje zaskakującą definicję obrazu[6]. Odwołując się erudycyjnie do historii malarstwa i „Fenomenologii percepcji" Maurice'a Merleau-Ponty'ego konstruuje swoją teorię obrazu, oka i widzenia oraz spojrzenia i światła jako istotnych elementów określających psychoanalityczne pojęcie spojrzenia jako *objet petit a* („przedmiotu małe i").

Lacan oddziela oko (*oeil*), utożsamiając je z podmiotem i świadomością oraz widzeniem jako konstruktem określonym według reguł geometrycznych, od spojrzenia (*regard*), które utożsamia z powszechną świetlistością. Jego zdaniem światło jest spojrzeniem, a jego wszechobecność powoduje, że każdy podmiot od razu zostaje zanurzony w spojrzeniu. To powszechność świetlistości warunkuje pojawienie się oka zarówno jako organu biologicznego, jak i podmiotowej zdolności widzenia, co w istocie jest zdolnością do nakładania na spojrzenie uporządkowanego ładu, wpisywania go w geometryczne relacje, nadawania mu formy. Widzenie jest sposobem, w jaki świadomość strukturyzuje spojrzenie za pomocą dwóch funkcji: ekranu i obrazu. Obraz jest miejscem nadawania formy (strukturyzacji, wpisywania w geometryczne schematy), która pozwala pojawić się przedmiotom jako widzialnym fenomenom, zaś ekran przesłania światło-spojrzenie, chroniąc oko-podmiot przed jego uwodzicielską i kastracyjną mocą. Spojrzenie nigdy nie poddaje się w pełni widzeniu, nie daje się wpisać w widzenie (widzę tylko z jednej strony, a spojrzenie otacza mnie ze wszystkich, argumentuje Lacan), nie ulega pełnej strukturyzacji. Bycie wydanym na spojrzenie, bycie w świetle, bycie obserwowanym umieszcza – jak twierdzi Lacan – podmiot w przedstawieniu. Podmiot należy do nieświadomego o tyle, o ile – chcąc nie chcąc – znajduje się w przedstawieniu, jest zapisany w świetle, jest „foto-grafowany".

To, co mnie określa na najgłębszym poziomie, w polu widzenia – to spojrzenie, które znajduje się na zewnątrz. To przez spojrzenie wkraczam w światło i spojrzenie dostarcza jego efektów. Z tego powodu spojrzenie może stać się instrumentem, który ucieleśnia światło i przez który – proszę mi pozwolić użyć słowa, jak to często czynię, w sfragmentaryzowanej formie – jestem foto-grafowany[7].

[6] Por. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, red. J. A. Miller, przeł. A. Sheridan, Peguin Books, London 1994.

[7] Ibidem, s. 106.

Dla Lacana „foto-grafowanie" określa podmiot jako znajdujący się zawsze w świetle spojrzenia, zapisany światłem spojrzenia. Właśnie niegasnący blask światło-spojrzenia określa podmiot jako wizerunek (w tzw. fazie lustra), przedstawienie, którym się staje dla Innego.
Lacan łączy funkcję obrazu z funkcją ekranu, miejsce nadawania widzialnej formy rzeczom staje się jednocześnie ekranem przesłaniającym niebezpieczne światło-spojrzenie. Lacan obie funkcje rozważa na przykładach malarstwa, uzupełniając tradycyjną malarską funkcję *trompe-l'oeil* wprowadzoną przez siebie funkcją *dompte-regard*. Oszukiwanie, mamienie oka (*trompe-l'oeil*) służy w istocie do oswajania czy poskramiania spojrzenia (*dompte-regard*), jako zasłona przesłaniająca instancję spojrzenia, blask światła, przedmiot pragnienia. Mimo iż przedmiotem pragnienia w polu widzenia jest w istocie zawsze samo spojrzenie, to podmiot nie może do niego dotrzeć, lecz musi go odnaleźć wśród cieni rzutowanych na przesłonę obrazu-ekranu, musi ono przejawić się jako jakiś kłujący przypadkowy przedmiot.
Zawiłości Lacanowskiej teorii spojrzenia i obrazu najlepiej ilustrują trzy dzieła. Jednym z nich jest zdjęcie wykonane przez Wacława Szpakowskiego w roku 1902 „Autoportret w lustrze"[8]. Kamera znajduje się w głębi fotograficznego obrazu – oko aparatu umiejscowione jest dokładnie naprzeciw oka widza, zaś portretowany znajduje się pomiędzy obydwoma „oczyma", pomiędzy spojrzeniem a postrzeżeniem, prezentując swój profil. Odczytując sytuację na najprostszym poziomie (pomijając działanie co najmniej dwóch odbić), można powiedzieć, że Szpakowski zilustrował Lacanowską koncepcję, zanim została ona odkryta. Oko aparatu fotograficznego znajdujące się „po drugiej stronie zdjęcia" (obrazu-ekranu) w miejscu światła-spojrzenia, niejako fotografuje tego, który ogląda zdjęcie. Oglądający zostałby w istocie sfotografowany, gdyby w momencie wykonywania zdjęcia znajdował się na swoim miejscu (w sytuacji zaaranżowanej przez Szpakowskiego nieobecny oglądający został zastąpiony przez lustro). Instancje, jakie pojawiają się w Lacanowskim koncepcie po obu stronach obrazu-ekranu, są więc całkowicie odwracalne, można być fotografującym i fotografowanym, można być spojrzeniem i okiem, przedmiotem i podmiotem – wymiennie, a nawet jednocześnie. Drugie z dzieł ukazuje znaczenie obrazu-ekranu w funkcji *trompe-l'oeil* i *dompte-regard*. Na „Documentach XI" w Kassel w 2002 roku Alfredo Jaar zrealizował instalację „Lament of the Images" (Lament obrazów). Pierwszą jej część stanowiła prezentacja trzech tekstów opisujących różne przykłady pozbawienia możliwości widzenia: bohaterem pierwszego był Nelson Mandela, który zmuszony do wieloletniej pracy w kamieniołomie, gdzie wydobywano piaskowiec, oślepł przej-

ściowo na skutek wieloletniej ekspozycji na blask słoneczny i jego odbicia. Drugi z tekstów przedstawiał historię wykupienia przez Billa Gatesa na własność fotograficznych archiwów Bettmana i United Press International. Oficjalnym celem było zabezpieczenie zbiorów przez umieszczenie ich w kopalni, po uprzedniej digitalizacji, zdaniem Jaara jednak proces digitalizacji trwałby około 400 lat, w efekcie zatem archiwa te miały zostać usunięte z pola widzenia i pogrzebane w niepamięci. Trzeci tekst przedstawiał fakt wykupienia przez rząd USA dostępu i praw do wszystkich zdjęć satelitarnych Afganistanu i sąsiednich krajów, skutkiem czego dokumentacja intensywnych bombardowań nie mogła przedostać się do mediów.
Drugą część instalacji dostępną po przemierzeniu ciemnego korytarza stanowiła ekspozycja niczym nie przesłoniętego, gorejącego, oślepiającego światła. Pałająca, płomienna światłość, niemożliwa do wytrzymania, rozlewała się z ram, którymi próbowano ją okiełznać. Ta część instalacji wyraźnie ujawniała konieczność poskromienia światła-spojrzenia (konieczność zastosowania *dompte-regard*) oraz ochrony oczu przez nałożenie zasłony wzrokowego złudzenia (*trompe-l'oeil*). Nieposkromione, nieoswojone światło-spojrzenie działa jak brzytwa, które na słynnym kadrze z „Psa andaluzyjskiego" Luisa Buñuela rozcina oko. To trzecie dzieło odsłaniałoby zatem psychoanalityczną funkcję obrazu-ekranu jako tego, co chroni przed zetknięciem z doświadczeniem kastracji (jeszcze dla Freuda lęk przed utratą wzroku jest równoznaczny z lękiem przed kastracją)[9], a szerzej – przed zetknięciem z tym, co Lacan nazywa mianem Realnego. W tym kontekście Realne jest nieposkromioną światłością-spojrzeniem; bezpośredni kontakt z nią oznacza zawsze zagrożenie dla oka-podmiotu (podążanie za pragnieniem grozi destrukcją i zniszczeniem), stąd konieczna jest zasłona obrazu-ekranu, która ochroni oko-podmiot przed destrukcyjnym spotkaniem z tym, co Realne. Realne prześwituje jedynie przez obraz-ekran, przez wyświetlany nań teatr cieni, który dla Lacana (jak w przypadku Platońskiej jaskini) jest w istocie rzeczywistością.
Lacan stwierdza w pewnym momencie:

Patrząc na wizerunki malarskie, nawet te, na których brakuje tego, co zwykle nazywane jest spojrzeniem, a co jest utworzone przez parę oczu, wizerunki pozbawione jakiegokolwiek przedstawienia postaci ludzkiej, jak w pejzażach malarzy holenderskich czy flamandzkich,

[8] Por.: *Wacław Szpakowski. Nieskończoność linii*, katalog wystawy, Galeria Stara, kwiecień–maj 1998, Lublin.

[9] Por. Freudowską interpretację postaci głównego bohatera noweli *Piaskun* Hoffmanna. S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

można w końcu zobaczyć jak w filigranie, coś tak specyficznego dla każdego z malarzy, że da się odczuć obecność spojrzenia[10].

Żadna sztuczka czy wielka sztuka iluzji, żadne najznakomitsze *trompe-l'oeil* nigdy nie tłumi spojrzenia całkowicie, żadne *dompte-regard* nie jest pełne – spojrzenie zawsze przebija się przez zasłonę iluzji, ochronną tarczę, by wprowadzić pragnienie do wizerunku czy obrazu malarskiego, by mógł on zaspokoić pragnienie widza do bycia oglądanym i odnaleźć się w przedstawieniu, w jakim lokuje go obraz. Jeśli nie para oczu, to jakaś niezwykła forma, plamka czy grudka, niedoskonałość, niedokładność – nawet na tak perfekcyjnych obrazach jak te Opałki – spogląda na widza, podporządkowując go funkcji pragnienia (tak działa spojrzenie jako *objet petit a*).
Lacan wyłącza z tej malarskiej normy obrazy ekspresjonistów: *Ekspresjonistyczny obraz przez pewną satysfakcję – w sensie, w jakim Freud używa tego terminu w relacji do popędu – pewną satysfakcję tego, co jest wymagane przez spojrzenie*[11]. Rozszerzając to wyłączenie o współczesny przykład: czyż malarstwo Leona Tarasewicza czy Edwarda Dwurnika (zwłaszcza ostatnie, niemal abstrakcyjne obrazy) nie jest w istocie próbą materializacji spojrzenia właśnie? Czy gigantyczny obraz, jakim Tarasewicz pokrył schody warszawskiej Zachęty na prezentowanej tam wystawie „Malarstwo polskie XXI wieku", nie jest w istocie zmaterializowanym spojrzeniem, czy różnokolorowe plamy nie spoglądają na wchodzących – zwanych zaskakująco widzami – którzy sami znajdują się na scenie spojrzenia?

4. Malarstwo niematerialne: od perspektywy do paralaksy

Tradycyjne malarstwo materializowało spojrzenie – to byłaby teza – na dwa sposoby: klasyczny *trompe-l'oeil*, zgodnie ze stwierdzeniem Lacana: *każdy obraz jest pułapką dla spojrzenia*[12]. Schwytane w potrzask obrazu światło-spojrzenie, spojrzenie ujarzmione i oswojone – *dompte-regard*, zostaje rozbrojone, ostrze jego brzytwy ulega stępieniu, kłuje wprawdzie, może nawet boleśnie, ale z reguły nie na tyle mocno, by zrobić krzywdę czy zaszkodzić oku, podmiotowi czy świadomości; ale jednocześnie na tyle skutecznie, by nie pozwolić mu odejść. Inaczej, gdy spojrzenie-światło zostaje zmaterializowane w całej swojej powszechności czy ogólności jak u Tarasewicza, materialna masa farby, w którą wlewa się światło-spojrzenie, rozprasza funkcjonowanie. Zbliża je do pozaobrazowej kondycji (wszak spojrzenie otacza nas wszędzie).
W tym kontekście „OPALKA 1965/1-∞", zwłaszcza w formie Oktogonu, staje się niesamowitą dematerializacją malarstwa, nie tylko zanika przed-

stawienie liczbowego następstwa, wizerunek samego artysty, ale również otwarta zostaje świetlista czeluść spojrzenia, może nie tak agresywna jak u Jaara, ale nie mniej stwarzająca zagrożenie dla oka widza. W tak intensywnym świetle widz nie może odnaleźć siebie w przedstawieniu, do jakiego zaprasza go Oktogon na określonej przez jego architekturę scenie spojrzenia.

Ta radykalna dematerializacja malarstwa, uwolnienie nieskrępowanego spojrzenia, parafrazując Lacana, można by powiedzieć *indompte-regard*, stawia kwestię możliwości jego ponownego ujarzmienia, schwytania w pułapkę obrazu. A może ujarzmienie takie nie jest wcale konieczne? Może malarstwo wcale nie musi materializować spojrzenia, może nie musi chwytać go w potrzask? Zamiast zastawiać wnyki – może grać z nim, wykorzystywać je, nie ulegając, może niezależnie od nośnika, na jakim jest utrwalone, nie musi w klasycznym sensie przekształcać spojrzenia w materię.

W jaki sposób możliwe miałoby być malarstwo niematerialne? Odwołując się do neologizmu Jean-François Lyotarda, można powiedzieć: malarstwo może wykorzystać światło-spojrzenie jako swój *immaterial*[13]. W tym sensie malarstwo Zbigniewa Rogalskiego (ale też Wilhelma Sasnala, Agaty Bogackiej, Roberta Maciejuka i innych) jest niematerialne, gdyż spojrzenie występuje w funkcji *immaterialu*. Aby wykorzystać je w taki sposób, Rogalski (i inni) opracowali nowy zespół malarskich technologii, który jest odmienny od stosowanych w tradycyjnym *trompe-l'oeil*. Już nie perspektywa (jako malarska emanacja zgeometryzowanych reguł widzenia), ale paralaksa staje się sposobem malarskiego działania.

Niedawno heglista-lacanista Slavoj Zizek opublikował książkę „The Parallax View" (Widzenie paralaktyczne)[14]. W opasłym tomisku Zizek odwołuje się przede wszystkim do trzech rodzajów paralaksy astronomicznej (gwiezdnej, słonecznej i księżycowej), przyjmując to zjawisko jako mechanizm dla tworzenia teorii krytycznej, podczas gdy do malarstwa bardziej odnosiłyby się paralaksa metrologiczna i fotograficzna. O ile klasyczna perspektywa powstawała w wyniku wprowadzenia obrazu-ekranu z geometrycznie ustrukturyzowanym widzeniem, które nakładane było na materię światła-spojrzenia, aby je ujarzmić, złapać w potrzask, o tyle paralaksa

[10] J. Lacan, op.cit., s. 101.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem, s. 89.

[13] J.-F. Lyotard, *Les Immatéraux*, przeł. M. Sułkowska, [w:] *Muzeum Sztuki*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 221–233.

[14] S. Zizek, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge Mass. – London, England 2006.

zakłada raczej radykalną zmianę punktu widzenia obserwatora. Wprowadza to szereg przekształceń w odczytywanej rzeczywistości lub też radykalną niezgodność obrazu obserwowanego z otrzymywanym, co z kolei jest niedoskonałością sprzętów optycznych używanych do rejestracji rzeczywistości.

Paralaksa jako technologia konstruowania obrazu malarskiego pojawia się w momencie, gdy malarstwo przejmuje i wchłania estetykę oraz optykę zimnych mediów. Wprowadzenie tej ostatniej jest szczególnie wyraźne u Rogalskiego: sposób obserwacji, sposób chwytania nieodparcie muszą kojarzyć się z pracą kamery – ukrytej, kontrolnej, robiącej zdjęcie z zaskoczenia, używającej niezwykłej perspektywy. Szereg wczesnych prac Rogalskiego ukazuje samego malarza, jakby tematyzując Lacanowską (na podobnej zasadzie, jak to uczynił Szpakowski w swoim „Autoportrecie") koncepcję świadomości, która jego zdaniem polega na *widzeniu siebie widzącego siebie*[15]. Według Lacana to zapętlenie (podwojenie refleksyjnego odbicia) służy unikaniu funkcji spojrzenia. Wprowadzenie tej podmiotowej, świadomościowej podwójnej refleksji podwaja przemieszczenie *obserwatora* (w tym wypadku malarza) oraz zwiększa szansę paralaktycznego błędu, jaki można wprowadzić do konstrukcji obrazu. Stwarza szansę na uniknięcie funkcji spojrzenia w obrazie oraz klasycznej malarskiej materii – w ten sposób farba, która nie materializuje w sobie spojrzenia, staje się malarskim *immaterialem*. Obraz „I miss you" (2003) przedstawia postać składającą dłonie, tak jakby obejmowały one jakąś lunetę czy inny sprzęt optyczny. Dłonie jednak są puste, żadne oko naturalne ani protetyczne w tym obrazie się nie pojawia. Postać pozornie wpatrując się w widza, wprowadzając pozór spojrzenia do obrazu, w istocie bezbronnie poddaje się oglądowi. Instancja spojrzenia nie pojawia się, a jednocześnie nie jest nieobecna, została w obrazie zasymulowana. Nawet tam, gdzie oczy się pojawiają i zdają się patrzeć prosto na widza, jak w „Cover picture" (2000), to również obraz służy uniknięciu funkcji spojrzenia. „Cover picture" – fragment wnętrza z puszkami farby rozstawionymi na podłodze, rozciągniętym kawałkiem płótna oraz postacią z puszką w dłoni – całość ujęta jest z wysokiej ptasiej perspektywy. Postać spogląda, czy też wydaje się, że spogląda, prosto w oczy widzowi, jednak konstrukcja obrazu uniemożliwia widzowi identyfikację z punktem widzenia, w jaki zostaje wpisany. Postać spogląda raczej prosto w oko domniemanej kamery przemysłowej bądź wysoko zawieszonej ukrytej kamery, zaś widz podgląda tylko sytuację, nie będąc do tego upoważnionym. W obrazie tym, mimo że pojawiają się oczy, ponownie funkcja spojrzenia zostaje zawieszona albo raczej gubi się w paralaktycznych zniekształceniach. Nie tyle działa, co zostaje obnażone jej

funkcjonowanie – postać w obrazie kieruje swój wzrok w stronę przemysłowej czy ukrytej kamery, które przecież nie są niczym innym jak tylko instrumentalizacją wszechobecności spojrzenia w służbie nadzoru (zanurzenie we wszechobecne światło-spojrzenie zostaje zastąpione wszechobecnością monitoringu – mały inny spojrzenia zostaje przechwycony przez Wielkiego Innego porządku społecznego). Już nie występowanie na scenie widzialności, lecz poddanie wszechobecnej dyscyplinarnej obserwacji staje się tym, na co wydany jest podmiot. O ile dla Lacana instancja spojrzenia dzieli podmiot, a jego świadomość nigdy nie może osiągnąć pełnego panowania nad nim (samoświadomość nigdy nie może być całkowita, Lacanowski podmiot należy do nieświadomego, przynajmniej w znacznej części), to w sytuacji instrumentalizacji spojrzenia przez instancję nadzoru podmiot jest znacznie bardziej pofragmentowany (każda z obserwujących go instytucji definiuje go cząstkowo według swoich potrzeb) i jeszcze mniej autonomiczny.

Malarstwo w takim kontekście unika materializowania spojrzenia, podejmując z nim grę, a tym samym podejmując grę z instancją nadzoru, której spojrzenie zostało podporządkowane. Spojrzenie nie jest materializowane na płótnie (chwytane w pułapkę) tak, aby jednocześnie w kontrolowany sposób przebijało przesłonę iluzji. Technologie paralaksy używane przez malarzy pozwalają wyzwolić się z dialektyki spojrzenia i widzenia, światła i oka, przedmiotu i podmiotu. Dzięki paralaksie powstaje odmienna instancja, którą można by nazwać *patrzeniem z ukosa*, z przyjętego fikcyjnego punktu obserwacji. Eksploatując błędy paralaksy, *patrzenie z ukosa* pozwala wymknąć się mechanizmom konstruowania rzeczywistości.

---

[15] J. Lacan, op.cit., s. 74.

— Od lewej: Piotr Kurka, Leon Tarasewicz, Dominik Lejman, Wojciech Łazarczyk.

— Od lewej: Dominik Lejman, Leon Tarasewicz, Piotr Kurka, Rafał Jakubowicz, Piotr C. Kowalski w auli poznańskiej ASP, 18.12.2006. Fot. Marek Glinkowski

Co jest w głowie malarza?
Z Dominikiem Lejmanem, Leonem Tarasewiczem i Wojciechem Łazarczykiem rozmawia Piotr Kurka

Piotr Kurka: Proszę Państwa, tematem przewodnim dzisiejszego spotkania jest kontrowersyjne pytanie: „Co jest w głowie malarza"? Zagadnienie to pojawiło się podczas rozmowy, którą odbyłem kiedyś z Dominikiem Lejmanem i Wojtkiem Łazarczykiem. Zastanawialiśmy się nad bardzo osobistym, tajemniczym, bezczasowym terytorium, które znajduje się przed obrazem, poza obrazem, które towarzyszy malarzowi bez względu na przynależność ideową.

Leon Tarasewicz: To, co jest na obrazach, stanowi zwykle efekt połączenia tego, co jest w głowie malarza, z pracą w pracowni. Często na etapie koncepcji jestem przekonany, że praca, którą planuję wykonać, powinna wyglądać tak, a nie inaczej, a w praktyce okazuje się, że pewne rozwiązania wyglądają bardzo infantylnie i nie można ich pokazać. Takie prace zostawiam w pracowni i ich nie wystawiam.
Jestem naiwnym malarzem pejzażu. Uwielbiam sytuacje w trakcie pracy, kiedy wchodzę w przestrzeń, której się nie spodziewałem. W takich chwilach odnajduję wokół siebie rzeczy, których przedtem nie widziałem, a dostrzegłem je dopiero dzięki malartswu. W takich momentach ma miejsce przekraczanie granic. Później następuje sytuacja, kiedy prace pokazuję kuratorom, to zwykle mówią, że poprzednie były lepsze i poważniejsze.

Dominik Lejman: Wśród nas jest dwóch tytanów pracy [Leon Tarasewicz i Piotr C. Kowalski – red.] i to jest pewien punkt wyjścia do mojej refleksji na temat: *co jest w głowie malarza?*
Walter Benjamin pisze w „Pasażach", że doświadczenie jest efektem pracy, natomiast przeżycie jest fantasmagorią próżniaka. Myślę, że refleksja ta dotyczy naszej rozmowy. Dlaczego ci faceci chcą coś osiągnąć raczej dzięki doświadczeniu pracy nad obrazem niż dzięki przeżyciom, jakie oferuje nam informacja wizualna? Informacja wizualna jest dziś mylona z pojęciem obrazu ze względu na „kulturę katarakty wizualnej", w której, w moim przekonaniu, tkwimy. Dlaczego mamy potrzebę, żeby to, na co patrzymy, nie było wyłącznie fantasmagorią próżniaka?

P.K.: Mówisz o dwóch tytanach pracy, a ja chciałbym jednak przeciwstawić sobie te dwie postawy, ponieważ mam wrażenie, że Leon pracuje

coraz ciężej, natomiast Piotr coraz bardziej wchodzi w fantasmagorię próżniaka. Mówię oczywiście metaforycznie.
Widziałem ostatnią, monumentalną pracę Leona, którą wykonał na wystawie o bardzo szumnym tytule „Polskie malarstwo XXI wieku". Praca polega na tym, że schody w Zachęcie zostały pokryte farbą, stały się obrazem, malarstwem. Mam wrażenie, że Leon i Piotr CK są podobni w tym, co robią. Piotr CK też wyszedł poza tradycyjne pole obrazowania w taki sposób, że po jego obrazach również się chodzi. Z tą tylko różnicą, że jego obrazy czekają na zamalowanie, natomiast obrazy Leona już są namalowane, a nie czekają na zadeptanie. Jest to różnica formalna.

L.T.: Myślę, że od momentu, w którym człowiek wynalazł aparat, który zastępuje rysowanie i malowanie, ciągle powraca pytanie: „na ile jest potrzebny ktoś, kto maluje na płótnie"? Myślę, że obraz wirtualny, elektroniczny, który jest wszechobecny w każdym domu, u nas od lat 60., dużo zmienia. Ja również często przyłapuję się na tym, że patrzę na ekran, jak na pejzaż albo inspirację. Na przykład, zwracam uwagę na usterki obrazu i one mi się podobają. Już od dawna żyjemy w czasach obrazowania wirtualnego, a mimo to występuje potrzeba sięgnięcia po pigment, po proste narzędzie i dziś, w prosty sposób, malujemy tak, jak to miało miejsce w latach 50. i 80. Myślę, że jest to archetyp, który najbardziej rozumieją dzieci. Zawsze mnie fascynował fakt, że jedno dziecko rozumie to, co narysowało drugie, natomiast politycy nie zawsze rozumieją to, co robią artyści. Zawsze istnieje potrzeba obrazowania w sztuce, ponieważ nie może ona być zrealizowana w innych środkach przekazu. Zawsze istnieje taka przestrzeń, którą człowiek chciałby w sobie poszerzyć.

P.K.: To, co powiedziałeś, jest aspektem ogólnego zjawiska, które przewidział już Ad Reinhardt w latach 50. On pisał o odpowiedzialności politycznej. Pewne przesłanki pozwalają nam porównywać Amerykę lat 50. i to, co tutaj się rozgrywa. Myślę, że istnieje paradoksalna współmierność dwóch nurtów: odpowiedzialności politycznej i krytyki estetycznej. Te dwa nurty ulegają powolnej erozji. Problem polityków, którzy nie rozumieją sztuki, znajduje wymiar w krytyce estetycznej. Zapraszam do komentarza.

D.L.: Mogę tylko powiedzieć, w jaki sposób rozumiem malarstwo. Jest ono nośnikiem projekcji. Projekcja jest tym, co widz jest w stanie w symboliczny sposób nanieść na przedmiot, wobec którego się odnosi. Jeżeli mam informację wizualną, którą bardziej czytam, niż widzę, dla mnie nie jest to obraz. Jest to przekaz innego rodzaju, który obecnie zdominował naszą kulturę. To nie są obrazy. To są teksty.

Dzisiaj widzimy teksty lub czytamy obrazy, ale to nie jest malarstwo. Dla mnie obraz jest nośnikiem projekcji, nośnikiem projekcji widza.

P.K.: W jaki sposób, Dominiku, odnosisz się do postawy twórczej Gerharda Richtera, który toczył równolegle dwa wątki: komentatorski, gdyż odwoływał się do mediów, do informacji, oraz wątek zapoczątkowany przez abstrakcjonistów, którzy tworzyli obrazy nie mające odniesienia do natury, powoływane do życia przez artystę.
Myślę, że w jego postawie było coś profetycznego. On przewidział tę równoległość, która obecnie staje się kanonem. Przywołam tutaj Wilhelma Sasnala, którego obrazy są na granicy abstrakcji.

D.L.: Richter przefotografowywał swoje prace. Ten element przefotografowania jest analogiczny do mojego doświadczenia „Nenufarów" Moneta w MoMA. Za każdym razem, gdy patrzę na ten obraz, to widzę olbrzymią reprodukcję torby, którą można kupić w sklepie obok.

Wojciech Łazarczyk: Podoba mi się wątek podjęty przez Dominika, w którym poruszył problem malarstwa jako medium nieadekwatnego. Myślę, że na obrazach absolutnie nie widać tego, co malarz ma w głowie. Moją intencją nie jest przekazanie tego, co mam w głowie, pomijając to, że w głowie mam chaos.
Obraz jest tylko projekcją odbiorcy. Obrazy są zwolnione z funkcji budowania prostych komunikatów. Przez to stały się sztuką w pełnym rozumieniu tego słowa.

L.T.: Co pewien czas powracają katastroficzne teorie na temat malarstwa, a mimo to ono ciągle istnieje. Inne media nie podlegają takiemu procesowi. Malarstwo jest często traktowane jako gorsze medium. Mówienie: „jestem malarzem" jest trochę anachroniczne. Ale każdy wraca do malarstwa i do niego się odnosi. Nawet ci, którzy pisali teksty programowe na temat jego śmierci, jak w przypadku Andrzeja Przywary, dzisiaj zarabiają na malarstwie. Organizowanych jest dziś wiele wystaw malarstwa, ale nikt nie przeprowadza rzetelnej analizy tej dziedziny. Dlatego trudno jest mi mówić o malarstwie. Osobiście uważam, że ktoś albo jest artystą, albo nim nie jest. Jeżeli ktoś jest artystą, to obojętne, jakim medium się posługuje – czy maluje, rzeźbi, czy buduje kościoły z kopułami itd. Najważniejsze jest, jaki kto ma przekaz, co robi i czy uczestniczy w dyskusji, istnieje na rynku. Podział na sekcję malarzy, rzeźbiarzy, i tak dalej, dzisiaj się rozpada. Jeśli ten podział gdzieś jeszcze istnieje, to tylko w Związku Artystów Plastyków; nie ma już racji bytu w wolnym społeczeństwie demokratycznym. Ja maluję, a najwięcej przyjaciół mam wśród rzeźbiarzy. Robimy coś innego, a rozmawiamy o jednym. Na szczęście głównie o życiu, a nie o sztuce.

D.L.: Czy nie sądzisz, Leonie, że możesz tak mówić, ponieważ jesteś wyraźnie zdefiniowany? Podejmujesz rozmowy wobec horyzontalnego układu w sztuce z punktu widzenia kogoś, kto reprezentuje bardzo wyraźny obszar zainteresowań. Zadaję sobie pytanie, na ile obraz w horyzontalnym obszarze sztuki jest wykorzystywany instrumentalnie, na zasadzie kulturowego designu, który jest potrzebny instytucji w określonej przestrzeni, a na ile zmusza do refleksji krytycznej na temat, jak sam powiedziałeś, życia.

L.T.: Myślę, że wychowaliśmy się obarczeni pewnymi stereotypami obrazu. Pamiętam z dzieciństwa, że obraz koniecznie musiał być obity sosnową listewką. Ja natomiast wolę powracać do pojęcia malarstwa jako do zapisu ludzkiego intelektu. Przez przypadek tak się składa, że robię to farbami, ktoś inny słowem, ktoś w jeszcze innym medium. Dzięki temu nie siedzimy na drzewach, chociaż niektórzy twierdzą, że powinniśmy. W każdym razie bardzo mnie pasjonuje poszukiwanie i odkrywanie takiej pozycji malarstwa, jaką zajmowało w dawnych czasach. Na przykład w starożytnej Grecji nie było wyodrębnionej dziedziny malarstwa, współistniało z wszystkim wokół. Niedawno oglądałem malarstwo powstałe na Saharze od 8. do 1. tysiąclecia p.n.e. Dech zapiera z podziwu, dokładnie tak, jak przy rysunkach dzieci, które nie są tresowane przez straszne nauczycielki.

D.L.: Powrócę do tego, o czym mówił Wojtek, do nieadekwatności. Żyjemy w czasach, które zmuszają każdego do definiowania się na nowo. Każdy, kto chce przetrwać, jest postawiony wobec konieczności jasnego zdefiniowania siebie i swojego komunikatu. Malarstwem dla mnie będzie każdy przekaz, jeżeli będzie w stanie wpisać się w kategorię obrazu nieskończonego albo niedokończonego, który stricte przekazem może nie będzie, tylko pewną refleksją nie spełniającą wymogu jednoznaczności. Uważam, że w naszych czasach właśnie dlatego głowa malarza jest bardzo ważna, kiedy wymyka się kategorii jednoznaczności i odpowiedzi na pytanie wprost.

L.T.: Dlatego i Cybis, i Nacht po zjeździe katowickim przetrzymali spokojnie do 1955 roku.
Dla mnie w sztuce pasjonujące jest to, że gdyby ktoś miał nie wiem jakie pieniądze, nawet tu, w Poznaniu, i kupił obraz albo obiekt, ale nie byłby intelektualnie dojrzały, to niestety, w obrazie zobaczy tylko swoje pieniądze. Wolność i przestrzeń, z której wszyscy korzystamy, zależy zarówno od twórcy jak i od odbiorcy. Dzięki dialogowi rozwijamy się wszyscy. Przekraczanie granic przez twórców bywa przenoszone na grunt życia codziennego i na grunt pracy, która może być nawet bardzo technokratyczna. Dzięki temu jedni drugim pomagamy. Jest tragedią naszych czasów, że w Polsce nie istnieje tzw. warstwa średnia, która byłaby podstawą istnienia galerii

i twórców. Dzisiaj jesteśmy w takiej sytuacji, że polscy lekarze wyjeżdżają pracować do Anglii. Ode mnie z Białegostoku budowlane firmy przenoszą się na Białoruś albo na Łotwę. Tutaj mieszkamy i tworzymy, ale nasz dialog ze światem sztuki odbywa się poza granicami Polski. Wartościowanie naszej sztuki nie dokonuje się tu, na miejscu, tylko za granicą – tak było z Grupą Ładnie, o ich wartości dowiedzieliśmy się z zachodnich galerii. Teraz z ich obrazów dostajemy jakieś ogryzki, bo reszty nie ma jak ściągnąć do Polski. Jest też problem krytyki. Dzisiaj kilka pań może uprawiać krytykę bezkrytycznie, ponieważ są zatrudnione w takich, a nie innych gazetach. Natomiast nie ma krytyki, która polegałaby na wzajemnej dyskusji i tą drogą ustalałaby wartość dzieł. Krytyka taka powstanie dopiero wtedy, kiedy los galerii i malarzy będzie zależał od krytyków, i odwrotnie. Selekcja najpierw musi odbyć się na dole, a dopiero później jej wyniki byłyby dla kuratorów opłacanych przez państwo swoistą podpowiedzią. Tymczasem w Polsce kuratorzy z państwowych instytucji często pełnią role cichych galerzystów i cichych krytyków. Jednocześnie niczym nie ryzykują, nie ponoszą żadnej odpowiedzialności. Jeżeli w Muzeum Narodowym w Poznaniu jest zła wystawa, to Muzeum nie zbankrutuje, podobnie jest w przypadku BWA. Żyjemy w sztucznej sytuacji. Jesteśmy odcięci od dyskusji o sztuce, która odbywa się na zachodzie Europy. W Polsce, niestety, wciąż nie ma naturalnej selekcji, która zdarza się już na Litwie i w Rosji

D.L.: Najpiękniejsze obrazy w okresie Edo powstały dlatego, że szogunat zakazał wyjeżdżać za granicę. Może to jest jakieś wyjście.
Marysia Lewandowska porównała Tate Modern z Bank of England. Doszła do wniosku, że obraz jest łatwą lokatą, ale potem trzeba utrzymać kurs tej lokaty na odpowiednim poziomie. Jest to, oczywiście, w interesie tych, którzy zainwestowali. To, o czym mówisz [Leonie - red.], to jest kwestia opłacalności inwestowania w rzeczy egzotyczne, w tym przypadku w nasze malarstwo. Egzotyka jest pewnym walorem w malarstwie, ale zastanówmy się, czy o tym jest ta rozmowa. Możemy rozważać, na ile jesteśmy egzotyczni, a na ile byśmy byli, gdyby naszym malarzom zakazano wyjeżdżać, tak jak zabronino wyjazdów malarzom japońskim w okresie, kiedy powstały najpiękniejsze dzieła malarstwa ekranowego.

W.Ł.: Myślę, że trzeba dokonać takiej operacji umysłowej, która może wydać się absurdalna, ale należy uzmysłowić sobie, że wszystko to, co jest w malarstwie najważniejsze, jest czymś innym, niż to, co możemy zobaczyć na jego powierzchni. Nie kupujemy obrazów-nominałów, a czyjeś idee, które wynikają nie tylko z refleksji, ale również z pewnego emocjonalnego, intelektualnego stanu, którym jest obraz. Skoro mówi się o miłości, że to jest chemia, tak jestem przekonany, że w trakcie procesu malarskiego również dochodzi do bardzo dziwnych przemian chemicznych w naszym mózgu, których opisać, niestety, już nie potrafię.

P.K.: Powróćmy do wystawy, która odbywa się właśnie w Zachęcie [„Malarstwo polskie XXI wieku" – red.]**, bo tak się dobrze składa, że Leon, Dominik i Wojtek biorą w niej udział. Mówi się obecnie o tym, że nastał czy powrócił dobry czas dla malarstwa. Kolekcjoner Saatchi zorganizował cykl wystaw pod hasłem „triumph of painting". Mam wrażenie, że to, co widzieliśmy w Warszawie, miało mieć charakter takiego powrotu. Natomiast bolało mnie, kiedy widziałem wiele dobrych obrazów (myślę m.in. o twoich obrazach, Wojtku), które były wrzucone w kontekst takiej, powiedzmy, teatralnej aranżacji. Przed tą dyskusją rozmawiałem z Leonem o braku kompetencji wśród naszych kuratorów. Ciąży to na nas od niepamiętnych czasów, jest to pewien polski syndrom. Moment, w którym przekroczyłem próg Zachęty, był kolejnym potwierdzeniem tej ułomności. Co panowie sądzą o tych gigantycznych napisach z nazwiskami autorów? Czasem, jeśli ściana się kończyła i zakręcała, to nazwisko również zakręcało, żeby podążać za ścianą.**
Są tam też ściany udekorowane jakimś wzorem, który ma w jakiś sposób korespondować z obrazami. Wydaje mi się, że ktoś, kto projektował tę wystawę, stworzył koncepcję takich jakby wirtualnych pudełek, w których umieścił obrazy w sposób bardzo formalny, to znaczy nie uwzględniając ich znaczenia.

W.Ł.: Chciałbym cię zapytać, skąd mają się brać te kompetencje, skoro nie możemy ich wynieść ze szkoły? Ta sytuacja nie trwa od dziś, więc brak kompetencji jest dla mnie oczywistością.
Ale wracając do wystawy, ja i tak jestem zaskoczony tym, jak ona wygląda, bo uważam, że niezmiernie trudno jest zrobić dzisiaj wystawę sztuki, nie określając problemu. A tytuł „Malarstwo polskie XXI wieku" żadnego problemu nie określa. Więc aranżacja tej wystawy jest dla mnie rzeczą zupełnie wtórną. Pierwotne jest dla mnie pytanie, po co w ogóle robić taką wystawę. Do końca nie rozumiem intencji tej wystawy. Poza tym, że ona z pewnością wzbudzi dyskusję dotyczącą listy rankingowej. Kto jest, kogo nie ma i tak dalej.

D.L.: Dla mnie wystawa ta jest katalogiem. Takim katalogiem do zwiedzania.
Moich obrazów właściwie nie da się reprodukować. Reprodukcje są zawsze znacznie gorsze niż oryginał. Po to właśnie maluję obrazy. Inaczej mógłbym robić reprodukcje moich prac. Ta wystawa daje pojęcie o tym, czym może być wystawa i katalog jednocześnie, bo chodząc po salach Zachęty, czułem się tak, jakbym chodził po stronach katalogu.

P.K.: Użyłem w tym kontekście słowa wirtualność, bo ta wystawa ma

charakter spaceru po wirtualnych korytarzach. Ale paradoksalnie, dzięki tej sytuacji Leon został wydobyty na pierwszą pozycję.
W Zamku Ujazdowskim na wystawie „Touch my shadow" rozmawiałem z kuratorką Miladą Ślizińską o tym, jak skrupulatnie artyści wideo planują zainstalowanie swoich projekcji we wnętrzach galerii. I myślę, że to może być porównywalne z malarstwem, nawet w najbardziej formalnych aspektach. Chodzi mi o wielkość ekranu, która jest analogiczna do formatu obrazu, nie mówiąc już o takich rzeczach, jak usytuowanie w przestrzeni, kolor ścian czy dźwięk.

D.L.: Zastanawiam się jeszcze nad wideo, jako medium, którego odczyt jest linearny. Na ile, oglądając wideo, jesteśmy skazani na doświadczenia malarskie? Odbieranie wideo to doświadczenie perypatetyckie. Przechadzamy się po tych wszystkich salach, gdzie znajdują się konkretne linearne przekazy, ale siłą rzeczy nie jesteśmy w stanie zobaczyć wszystkich filmów w całości, w związku z czym ich linearny sens się zaciera i mamy do czynienia raczej z obrazami, impresjami. Byłem na wystawie kolekcji Goetz w Zamku Ujazdowskim, ale mogłem jej poświęcić tylko godzinę. Być może fascynującą stroną takiej wystawy jest to, że możemy się po niej spotkać i każdy opowie zupełnie inną historię. Widzieliśmy te same prace, ale uczestniczyliśmy w nich w różnych momentach. Właśnie malarski wymiar wideo pozwala tej technologii wpisać się w kategorię obrazu nieskończonego.

P.K.: Dobrze, że to podkreślasz. W przedmowie do niewielkiego katalogu kolekcji Goetz właścicielka opisuje powody, dla których zainteresowała się sztuką wideo. Pierwotnie zbierała malarstwo, i trwało to do końca lat 70. W tym okresie nie interesowała się sztuką wideo, mimo że już wtedy pojawili się znaczący artyści wykorzystujący to medium. Wideo zaczęło ją interesować dopiero wówczas, kiedy pojawiły się wielkoformatowe projekcje i tak zwane instalacje wideo, czyli w momencie, gdy zapis linearny nabrał pewnych wartości malarskich. W tej przedmowie autorka mówi o badaniach, które przeprowadzono w MoMA, i które dowiodły, że przeciętny widz przeznacza na jedno dzieło około 20 sekund. W konkluzji tego tekstu wyraża pogląd, że czas, który należy poświęcić na obejrzenie filmu czy wejście w obszar generowany przez nowe media, wymaga wkroczenia w inne normy czasowe. Krótko mówiąc, trzeba nauczyć się poświęcać dziełu więcej czasu. W efekcie tego poświęcamy więcej czasu również tak zwanym technikom tradycyjnym. Jest przeświadczona, że na nowo powrócimy do kontemplacji dzieła, do kontemplacji obrazu. Ja tę konkluzję bardzo cenię z tego powodu, że nie wyszła z ust ani artysty, ani krytyka.

L.T.: Wideo wykorzystuje schemat ekspozycji malarstwa. Skoro obrazy w galerii wiszą na ścianie, to projekcję również dajmy na ścianę i widz sobie jakoś poradzi. Nie jestem w stanie oglądać 45-minutowego wideo, przestępując z nogi na nogę. Może miejsca do pokazywania wideo powinny inaczej wyglądać. To znaczy tak, żeby można było dotrwać do końca filmu.

D.L.: No, ale może nie musisz dotrwać do końca.

L.T.: Ale jeżeli ktoś już pokazuje wideo, to chyba po to, żeby ktoś inny to zobaczył.

D.L.: Przywołam kategorię skromności. Nikogo nie chcę zamykać w kinie. Nie zamierzam nikogo narażać na to, by musiał spędzić nad moją pracą więcej niż kilka sekund. Zawsze bałem się kina, bo to jest taka przestrzeń, która zmusza nas do pewnej identyfikacji z tym, co widzimy. Nie chcę, żeby ktoś, za sprawą mojej pracy, czuł się do czegoś zobowiązany. Nie mogę zabronić komuś wyjść. Być może również stąd bierze się specyfika wideo, jako medium odbieranego wybiórczo.

L.T.: Cieszę się , że można wejść i wyjść, i że jest włącznik i wyłącznik, „on" i „off". Ale, z drugiej strony, denerwuję się, kiedy oglądam katalog i widzę kadr z wideo, ale nie mogę kupić kopii tego filmu i wziąć do domu. Chciałbym, żeby prócz katalogu, można było kupić kopię wideo. Wtedy moglibyśmy korzystać z tego medium w jakiś humanitarny sposób. Przecież wiadomo, że nikt nie wytrzyma całego filmu, przestępując z nogi na nogę w galerii.

W.Ł.: A ja mam łatwiejszy kontakt ze sztuką wideo. Przy malarstwie bardzo się męczę.

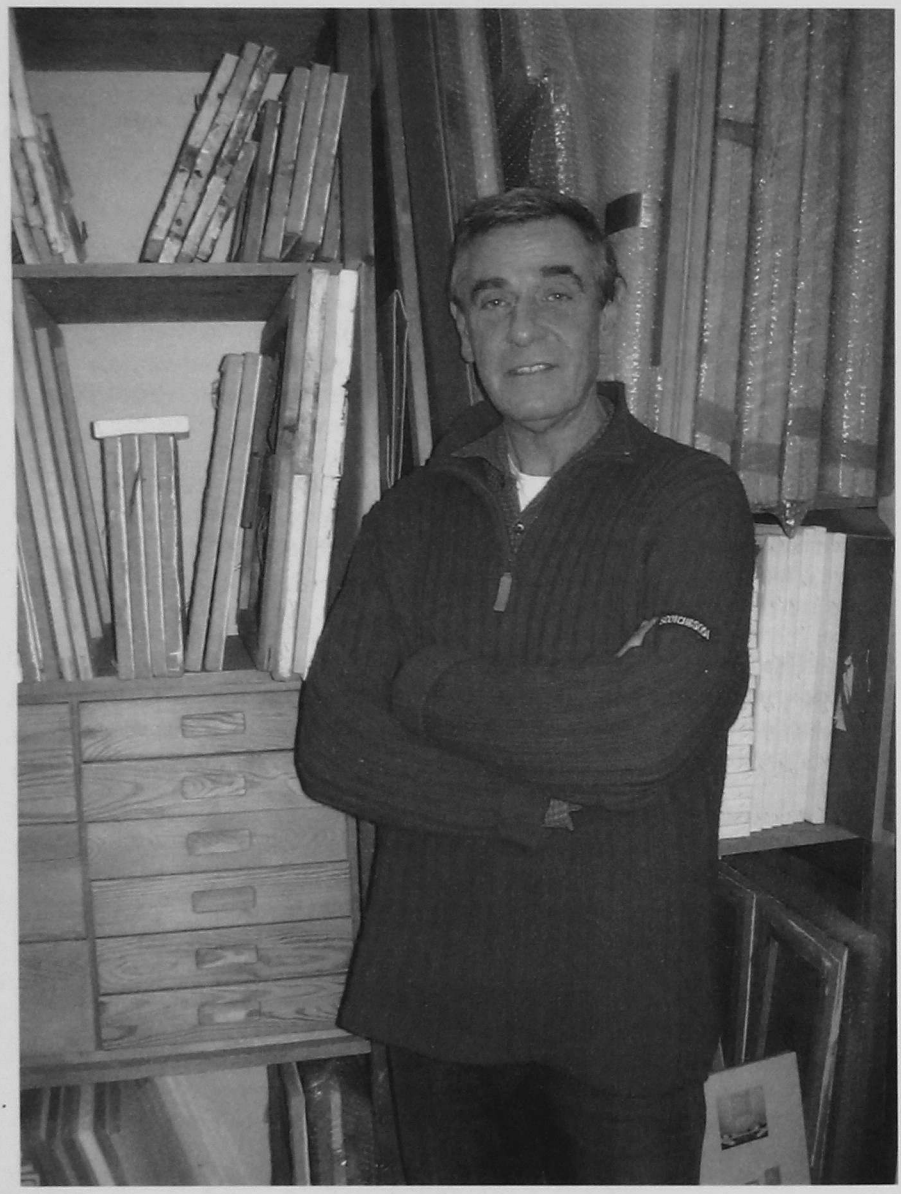
---

18 grudnia 2006 roku w spotkaniu w auli poznańskiej ASP udział wzięli także Piotr C. Kowalski i Rafał Jakubowicz.

Rozmowa nie autoryzowana;
spisał **Piotr Bosacki**, opracował **Marek Wasilewski**.

PS List Grzegorza Sztwiertni do uczestników dyskusji:

W 1994 roku napisałem odezwę do licealistów i studentów „Jak rodzi się myśl plus konsekwencje", której ogólne przesłanki pozostają aktualne do dzisiaj. Oparte na prozie Fiodora Dostojewskiego i życiu Vincenta van Gogha, łatwo nie poddadzą się erozji. Co do myśli, to chyba wszyscy zebrani wiedzą, jak rodzi się ją „po ludzku". Natomiast mało kto przejmuje się konsekwencjami. Wszelkie rezultaty (czyli konsekwencje) najlepiej i najjaśniej widoczne są na polu malarstwa. A to płaskie ograniczenia (porównywalne chyba tylko z efektami zatrucia psychotropami) z jednej strony, a to tępe i urzędnicze wykorzystanie rewersu obrazu (płótna) z drugiej (podać imię i nazwisko, rok, rak, tytuł w swoim albo cudzym słowie, technika lub jej brak i wymiary, te idealne lub wstydliwe), czynią malarstwo i samą pracę nad obrazem fenomenem z przyrodzenia dwoistym (dia-belskim). Malarstwo, niczym Franz Kafka czy „Piękność dnia" Bunuela miota się między dwiema nieprzystającymi sferami rzeczywistości. Twardą i miękką, brudną i czystą, wewnętrzną i zewnętrzną, jasną i ciemną i tak dalej. Malarstwo jako medium posiada tę samą moc i znaczenie, co najśmielsze filozoficzno-alchemiczne intuicje wielkich przodków. To, co na dole, takie samo jak to, co na górze. Prostymi słowami zaś należy przetłumaczyć to jako sentencję wietrzystą:
Trzeba zapierdalać w stanie świętego natchnienia.
Tak więc mamy pierwsze przesłanie do młodzieży. Nie ustawajcie w pracy i trwajcie w stanie czystości (uniesienia). Czystość zaś ma być tą zewnętrzną, a nie wewnętrzną. Wszelkie kontaminacje, „brudy" w sferze medium malarskiego są naturalną konsekwencją myślenia o malarstwie. Sam wielokrotnie zawieszałem i odwieszałem praktyki malarskie w świeżo sprywatyzowanych zakładach przetwórstwa obrazu, i zawsze wychodziło mi to na dobre. Unikałem gonienia za własnym ogonem. Co zaś tyczy się korzyści z uprawiania malarstwa, to mamy możliwość osiągnięcia olejnej nieśmiertelności, która trwalsza jest od tych duchowo-religijnych. Prawda w malarstwie prawdziwsza jest od jakiejkolwiek innej (to nie jest fakt prasowy, ale duchowy właśnie), a duchowość człowieka jest jego rdzeniem, subtelnym kręgosłupem, który jako efekt naszego procesu obrazowania rzeczywistości przenosi swe atrybuty na malarstwo (Portret Doriana Graya).
Naciąganie to wszystko, ale malarstwo opiera się przecież na naciągniętym płótnie. Stąd te wszystkie przenośnie. Malarstwo jako nośnik. Nie mówiąc o poszukiwaczach złota z ich wspaniałymi sitami. Gorączka złota, ukośnik malarstwa, jest fenomenem czysto psychicznym (poza rynkiem), który odsyła nas do pierwszych osad wolności.
Tak więc mamy drugie przesłanie do starszej młodzieży. Bądźcie wolni (ale nie powolni) i wierni własnym intuicjom.
W końcu, last but not least, pamiętajcie, że życie ważniejsze jest od malarstwa.
Co to mianowicie znaczy? Otóż liderem rankingu mojej listy płac jest:
– stosunek (seks za pracę),
– proporcje między szefem (życiem) a pracownikiem (podwładnym – malarstwem).
Nie chodzi więc wcale ani o malarstwo (sztukę), ani o życie (postsztukę).
Chodzi o proporcje, aby nie przedawkować. I wy, błogosławieni w ten czas, baczcie, aby mieszaniem składników często niepewnych krzywd nie wyrządzić, a i sromoty na ten świat nie sprowadzić. Utrzymujcie myśli swe i pędzle swe w czystości i nie lękajcie się wyzwań, jakie przed wami stoją.
Amen
Ksiądz Grzegorz Sztwiertnia



Tomasz Ciecierski. Fot. Justyna Kowalska, 2006

W stronę cienia
Z Tomaszem Ciecierskim rozmawia Justyna Kowalska

Najpierw oglądamy imponującą kolekcję pocztówek z artystami przy pracy. Picasso, młody Dali, Balthus, Broodthaers, Buren, Lucian Freud, Giacometti, Magritte, Man Ray, Georgia O'Keefe, Cindy Sherman, Nicolas De Stael. Tomasz Ciecierski mówi, że ich więcej nie zbiera, bo wszystkie o tej tematyce, które zostały wydane, już ma. Kiedyś chciałby je wykorzystać.

Oprócz pocztówek z artystami zbierał Pan jeszcze takie zwyczajne, z widokami z wakacji. W jaki sposób przeniknęły one do Pana malarstwa?
Tak, zbierałem i zbieram. To była inspiracja do rysowania i malowania.

Proszę opowiedzieć, skąd się wzięła koncepcja obrazów nakładanych. Na ile istotne jest to, czego w tych obrazach nie widzimy?
Te obrazy są o zacieraniu się w pamięci, o zapominaniu, o niemożności zapamiętania wszystkiego. Są o przestrzeni, w której każdy z tych namalowanych pejzażyków szuka swojego horyzontalnego miejsca. W połowie lat 70. po powrocie z wakacji rozłożyłem zdjęcia na stole, a potem je zsunąłem. Tak powstał obraz, płaski, bo po prostu namalowałem to, co leżało na stole. Po kilku latach poszczególne obrazy nałożyłem na siebie. Tak powstały obrazy trójwymiarowe. Dlatego ważne jest również to, czego nie widać, co jest ukryte.

Opowiadał Pan, że odwiedzając muzea, robi Pan zdjęcia widoków roztaczających się z ich okien. Czy to, co widzimy z muzeum, jest ważniejsze od tego, co widzimy w muzeum?
Widoki z okien to żart – zastanawiam się, co by było, gdyby zamienić widok z okna z Galerii Ufficci na widok z, powiedzmy, Galerii Trietiakowskiej. Zapewne nic, ale może ktoś by się zdziwił.

A czy maluje Pan jeszcze obrazy? Obrazy olejem na płótnie czy fotografia, co jest dla Pana ważniejsze?
Fotografia jest dla mnie wciąż ważna, ale maluję. Na przykład zobacz, tu jest obraz dopiero zaczęty, a tu jest już skończony. Widzisz, kiedy ten leży na podłodze, to powstaje taki efekt drgania, falowania i przesuwania się, ale ja nie chcę go kłaść na podłogę.

Dlaczego?
Nie chodzi o to, że obrazy muszą być na ścianach, ale mam wrażenie, że kiedy artyści nie bardzo wiedzieli, co zrobić z obrazem, to dawali go na suficie albo kładli na podłodze. To jest takie dowartościowanie. Ale jak pewien znany artysta zrobił na suficie cmentarz, to mi się podobało.

Bo to było uzasadnione?
Tak, to było uzasadnione. A ten obraz jest prawie skończony, ma tytuł „Into the shadow side", co można przetłumaczyć: „w stronę cienia".

Wygląda tak, jakby słońce padało przez liście drzew.
Rzeczywiście. To jest efekt tego przesuwania się. Tu zacząłem obraz duży, płaski. Zastanawiam się, czy nie namalować jeszcze jednego, absolutnie ignorując te podziały na mniejsze płótna, ale to już będzie następny...

Gdy się wchodzi do Pana pracowni, czuć zapach terpentyny, ale na ostatnich wystawach dominowała fotografia i rysunek. Zresztą Pana wystawy nawet jeśli przedstawiają fotografię, to mogłyby być zatytułowane „Malarstwo".
Ja swoje fotografie nazywałem obrazami. Teraz fotografie też robię. Na przykład te fotografie są o przestrzeni. Przedstawiają moje obrazy, ale z przestrzenią nie do zidentyfikowania.

To są poskładane fragmenty fotografii.
Tak ucięte, że z tego powstała jakaś dziwna przestrzeń. Nie chcę tego nazwać labiryntami.

Zaburzona, myląca przestrzeń, jak u Eschera. To właściwie bardzo precyzyjne kolaże z fragmentów sfotografowanych obrazów. Powstała cała seria.
Tak, mam już nowe przygotowane do laminowania. Z tym że to są jakby dwie serie. Fotografiom obrazów towarzyszą kompozycje architektoniczne, też o przestrzeni, ale inne. To jest seria o takich konstrukcjach architektonicznych, których nie można do końca zidentyfikować. Wiadomo, co to jest, ale nie wiadomo, o co chodzi. A tu jest seria z kalendarzami. Ma tytuł „Szczęśliwe lata 50." i jest to taka stylistyka Picassów.

Dlaczego „Szczęśliwe lata 50."?
To nie ma nic wspólnego z polityką, ale ze stylistyką tamtych lat. Trójkąty, kwadraciki.

Czy to jest tak, że Pan ma przy sobie kalendarz i robi zapiski, rysunki w pociągu, w kawiarni, tam, gdzie gdy chce się coś zanotować, ma się przy sobie tylko kalendarz?
Nie, wszystko to robię w pracowni.

A daty w kalendarzu są przypadkowe?
To nie ma znaczenia. Kiedyś po prostu postanowiłem rozerwać te kalendarze.

I na przykład pierwszego sierpnia jest napis „Wielkanoc".
Tych rysunków mam setki, tylko że teraz bardziej zająłem się fotografią i mniej rysuję, a obrazy powstają powoli.

Wracając do związku fotografii i malarstwa, który zaczął się, gdy tylko pojawiła się fotografia – malarstwo zostało nią dotknięte nieodwołalnie.
Używałem fotografii już we wczesnych latach 70. przy rysunkach. Wklejałem zdjęcie na papier i potem robiłem komentarze do tego zdjęcia, czasami wyciętego z jakiegoś pisma – pisałem, co to jest, tłumaczyłem to. Zajmowałem się tym bardzo wcześnie, podobnie jak Alex Katz czy graficy z „TY i JA".

A jak Pan odbiera młode malarstwo, w którym tak ważna jest fotografia i prezentowana przez nią kultura popularna?
Przede wszystkim niektórzy są bardzo dobrzy i bardzo mi się to podoba. Na przykład jest fajna reklama czy zdjęcie w gazecie, artysta rysuje sobie z tego zdjęcia obraz, potem daje mu tytuł z rzeczywistości, którą przedstawia to zdjęcie, albo jakiś inny tytuł. To zależy od powodów, tak naprawdę powody są ważne za każdym razem. W latach 70. malarze również malowali z fotografii, cała figuracja poznańska, za którą ja specjalnie nie przepadałem, oni malowali z fotografii. Bardzo często robiono w ten sposób, że brało się zdjęcie, przez diaskop rzucało się projekcję na obraz i obrysowywało się po konturze.

Teraz takie działanie spotyka się coraz częściej z krytyką, z zarzutami, że jest łatwym sposobem uwiedzenia widza.
Tak, ale z drugiej strony nie można popaść w skrajność, jak Donald Kuspit. On był przez wiele lat dyrektorem „Artforum", jednego z bardziej awangardowych magazynów relacjonujących najbardziej współczesną sztukę. Był propagatorem tej sztuki i poważnych artystów – od Richarda Longa po Beuysa czy Richarda Serrę. I nagle, kiedy poszedł na emeryturę, stwierdził, że to wszystko jest nic niewarte, że trzeba wrócić do tego, czym jest prawdziwe malarstwo, i znalazł artystów, którzy malują współczesne sceny w manierze Caravaggia. Dla mnie to jest przerażające, bo wśród

caravaggionistów pojawiają się panowie w garniturach i z teczkami. To nie jest ten wątek sztuki, który mi odpowiada, choć też wykorzystuje fotografie.
Byłem niedawno w jury konkursu dla wyższych szkół plastycznych. I tam na przykład przyszły cztery Agaty Bogackie, potem przyszedł ktoś, kto pachniał Wilhelmem Sasnalem, następnie ktoś, kto znowu kimś pachniał, a potem znowu taki wielki Richter przyszedł. Wiesz, autoportret, bardzo ładna buzia, fajnie namalowana, ale ja byłem przeciwny daniu nagrody. Może gdyby tam dołożono coś od siebie, tak jak do Holbeina dokłada Zofia Kulik, czy też jak Bruce Nauman albo Bill Viola – w ich wypadku bardzo wyraźnie widać, jakimi artystami i obrazami się inspirowali. W każdym razie malarstwo było tam bardzo średnie, a konkurs polegał na tym, że młody student musiał wykonać autoportret zainspirowany artystą, którego bardzo szanuje.

Czyli odpowiedź młodych malarzy była prawidłowa na zadane pytanie.

Najbardziej popierałem taką pracę, na którą składała się futrzana brązowa kulka i po dotknięciu okazało się, że z niej coś wystaje – to było inspirowane Meret Oppenheim, po prostu idealne. To jest ciekawe. Młodzi są zagubieni, ale trzeba pracować, trzeba myśleć przede wszystkim. W sumie wideo było tam dużo ciekawsze od malarstwa.

Kiedyś był Pan wykładowcą w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych[1], czy po dwudziestu latach powiedziałby Pan młodym malarkom i malarzom coś innego niż wtedy? Przedstawiałby im Pan taką samą wizję sztuki?

Dwa tygodnie temu Paweł Kowalewski z Gruppy, który przestał już malować, powiedział mi: *Tomek, to ty nas nauczyłeś konceptualizmu*. Nie jestem konceptualistą, ale po prostu uczyłem ich myślenia, żeby potrafili formułować to, co chcą zrobić, że skończyły się czasy, że obraz się sam broni. Nie wiem, czy teraz byłbym jeszcze dobrym nauczycielem. Mój problem polega na tym, że gdy oglądam wielkie, poważne wystawy, to mnie czasem bardziej ciągnie do wideo niż do obrazu.

Hasłem wywoławczym dla tej rozmowy miało być malarstwo po malarstwie.

To jest taki komunał. Malarstwo może nie jest w ofensywie, ale na przykład widziałem kilka średnich obrazów Sasnala i widziałem też kilka bardzo dobrych, to jest naprawdę świetny malarz. Pomyślałem, że on maluje tak, jakby rysował.

Z drugiej strony, ogłasza się triumf malarstwa. Czy popadanie w takie skrajności nie jest naiwne?

Tak, to wcale nie znaczy, że jest to jakiś wielki triumf. Można przypomnieć „Zeitgeist", bardzo słynną wystawę zrobioną w Berlinie przez Achillo Bonitę Oliva. Tamten nowy ekspresjonizm robił wrażenie, jakby były miliony neoekspresjonistów. Takie malarstwo w pewnym momencie zdominowało cały świat, ale wszystkie nurty neokonceptualne twierdziły, że tylko na chwilę, że to takie ożywienie, którego wymaga rynek. Sens jest taki, że jak się ogląda obrazy z tamtego okresu, neoekspresjonistów, to trzy czwarte może iść spokojnie do kosza. A ci, którzy walczyli z tym malarstwem, minimaliści, konceptualiści, mieli bardzo dużo racji. Ale jednak troszkę zostało z tego malarstwa, chociażby Sigmar Polke, Gerhard Richter. Mario Merz też miał flirt z tym nurtem, budował swoje namioty, w których czuło się ducha czasu, one się właśnie nie robiły minimalistyczne, ale ekspresjonistyczne.

Zadaję Panu pytanie o przyszłość malarstwa nieprzypadkowo – ma Pan doświadczenie trzydziestoparoletnie, miał Pan kontakt z młodymi artystami, obserwował Pan przemiany, równocześnie cały czas eksperymentując z malarstwem.

Problem polega na tym, że gdy ktoś coś zrobi, to okazuje się, że to już było, tamto już było (jak mówią Azorro w sowim wideo), ale czasami pojawia się coś nowego. Są wątki, które nurtują nas tak długo, odkąd jesteśmy świadomi, na przykład miłość. Więc każde pokolenie tak samo się kocha, ale inaczej o tym opowiada, i to jest właśnie bardzo ciekawe w sztuce. Tych wątków są setki, nowe pokolenia mówią o śmierci, o tysiącach spraw, które nas dotyczą, ale opowiadają o tym zupełnie inaczej i nie muszą robić tego tylko za pomocą malarstwa.

Każde pokolenie na swój rachunek odkrywa pewne rzeczy.

Każde pokolenie ma prawo powiedzieć: *tato, przestań się wchrzaniać, my zaczynamy historię sztuki od początku*, i tak mówią do pewnego momentu, a potem nagle widzą, że to już było, ale ci, którzy są wtórni, oczywiście odpadają, a ci, którzy dołożyli coś od siebie, zostają. Więc taka szczerość Sasnala jest bardzo dobra, robi to, co chce, i nie udaje kogoś innego. To jest siła. Ale też nikt nie spadł z księżyca i nie byłoby Vostella, gdyby nie było Richarda Longa, i nie byłoby Sasnala, gdyby nie było Tuymansa i Richtera. Może nie byłoby Brueghla, gdyby Boscha wcześniej nie było. To są oczywiście duże uproszczenia. A na przykład Pollock, wyobraź sobie, że chce być artystą i intuicja go ciągnie w jakimś kierunku, interesują go pewni malarze i zafascynował się Arshile Gorkym, a potem w wyniku ogromnej pracy, talentu, wyobraźni dochodzi do tego, co zrobił. Gdyby się zainteresował Andrew Wyeth'em, bardzo dobrym realistycznym artystą, albo Edwardem Hopperem, to by poszedł w zupełnie inną stroną. Ale ciągnęło go właśnie w tę stronę i gdyby nie było Gorky'ego, to nie byłoby Pollocka takiego, jaki jest, który zrobił rewolucję w sztuce.

[1] W latach 1972–1986.

Czy malarzy nie jest za dużo?
Z nich wszystkich zostanie bardzo mało, wykruszą się. Będą przechodzili do wideo, bo to wydaje się łatwiejsze, ale to pozór. Dobry obraz jest tak samo trudno namalować, jak zrobić dobry performance.

A kto na Pana wpłynął, kiedy Pan zaczynał?
Na początku nie miałem żadnych mistrzów, co stanowiło spory problem, w pewnym momencie był to Jan Tarasin. Miotałem się trochę, bo chciałem coś powiedzieć, ale tu był dominujący koloryzm, który gdzieś jeszcze we mnie trochę siedzi, nie jako filozofia, ale mam pewne swoje estetyczne upodobania, którym czasami ulegam, może za bardzo. Natomiast nie miałem żadnych intelektualnych mistrzów. Szukałem ich głównie w Ameryce w latach 50., 60. A konceptualizm oczywiście kusił, tylko że konceptualiści w końcu lat 60., 70. powiedzieli, że malarstwo się skończyło. I pomyślałem, że skończył się ten czas, kiedy radosne małpy uprawiają kolorki, i może trzeba się zacząć zastanawiać nad powodami, drążyć te tematy od różnych stron, spoglądać z innych perspektyw, może w innym kontekście. Ale to było dawno i już nie pamiętam. Barnett Newman, Kelly, Motherwell nagle zaczęli malować obrazy 5 na 10 metrów. A tu nie można było dostać dużego, szerokiego płótna, nic nie było, pracownia była maleńka, nikt nie był w stanie zrobić dużego blejtramu.

Takie ograniczenia są często pobudzającym pretekstem.
Bo trzeba z tym walczyć. Ja łączyłem dwa lub trzy blejtramy, bo nie mogłem malować na jednym, więc musiałem malować dwie części i walczyć z łączącą je linią. Leon Tarasewicz na trzech pionowych fragmentach malował las, a na poziomych linia z kolei mogła być horyzontem, ale jeżeli malujesz coś, co ma być na bardzo dużej płaszczyźnie, gdzie jest przestrzeń niematerialna, biało-szaro-różowa, nieokreślona, to powinno to być na jednym wielkim płótnie. A z taką linią trzeba walczyć.

Teraz ma Pan dużą pracownię, a małe formaty zostały.
Duża pracownia ma też swoje niebezpieczeństwa, bo im jest większa, tym większy obraz chciałoby się stworzyć, a sens jest taki, że musi być do tego powód. Są tysiące złych dużych obrazów, na których artyści nie mogli sobie poradzić z brzegami, one były duże tylko po to, żeby były duże. A wszystko musi mieć swoją skalę.

Rozmowę z Maszą Potocką w katalogu towarzyszącym wystawie „Pakt z malarstwem" w Bunkrze Sztuki zakończył Pan, mówiąc, że Pana *nowe obrazy są generalnie wesołe. Może nawet radosne, w każdym razie nie ma tu żadnych dramatów... i nie będzie.*

Tak, ale wszystko się zaczęło trochę zmieniać. Można to odwołać, prawda? To nie jest groźne. Może dlatego, że moja mama ma 87 lat.

Ale tu nie ma dramatów w tych obrazach.
Dramatów nie ma, ale jak coś jest „w stronę cienia", jak na tym zdjęciu, o którym mówiliśmy, czy ostatnim obrazie, to pojawia się trochę mniej radości, może beztroski... ale na chwilę.

Tomasz Ciecierski, *bez tytułu*, fotografie na desce, 120 x 603 cm, 2004. Fot. Marek Wasilewski, 2005

Robert Maciejuk. Fot. Justyna Kowalska, 2006

Z błędem na dzień dobry
Z Robertem Maciejukiem rozmawia Justyna Kowalska

Dlaczego nie lubisz udzielać wywiadów?
Nie lubię udzielać wywiadów, ponieważ wydaje mi się, że dużą część informacji przekazuję pozawerbalnymi środkami; ważny jest towarzyszący temu wyraz twarzy, zmrużenie oka, machnięcie ręką, co dodaje ciężaru bądź lekkości wypowiadanym słowom, i ja, niestety, często w dużym stopniu wykorzystuję te pozawerbalne środki komunikowania się, czasami słowo jest wręcz w opozycji do mojego komentarza pozawerbalnego. Jest to rodzaj ironii czy gry, a przy mechanicznym spisywaniu duża część przekazu umyka lub może być mylnie interpretowana.

Chcesz powiedzieć, że to, co mówisz, często bierzesz w cudzysłów lub w nawias?
Nie zawsze, ale często. To jest związane z tym, w jaki sposób maluję. Bardzo często na wielu poziomach jest to pełne przekonanie do czegoś, ale też w równej mierze jest to rodzaj niepewności, taki ambiwalentny stosunek do tego, co robię. Po pierwsze, nigdy do końca nie mogę być pewny, jak sam będę po pewnym czasie to odbierał, a po drugie, jaki po pewnym czasie będzie odbiór widzów. Wpisuję to w całą swoją strategię działania, to znaczy, że nie do końca możemy być pewni, jak dany fakt, problem zostanie odebrany, na jakim polu zaistnieje. Wszystko zależy od kontekstu, zabarwienia i od „podania".

W sztuce też ryzykujesz, że zostaniesz błędnie odebrany.
Oficjalnie przyznaję rację bytu wielu interpretacjom i moje prace są właśnie o tym, że nie możemy dotrzeć do właściwej, jedynej interpretacji, jedynego słusznego sensu, bo to się może bardzo zmienić. Wiele czynników wpływa na to, jak jest dane dzieło odbierane, w to wchodzi czas, mody, wiedza danego odbiorcy na dany temat. Więc ja działam na takim niedookreślonym, mgławicowym polu.

Miałeś w tym roku wystawy indywidualne w Zachęcie, w Zamku Ujazdowskim, w Galerii Le Guern, Bielsku-Białej. Na każdej pokazałeś coś innego i cały czas malowałeś nowe obrazy. Nie jesteś zmęczony po całym roku intensywnej pracy?
Okresy euforii są wtedy, kiedy robię coś ewidentnie nowego, wtedy mam poczucie odświeżenia i takiego czystego powietrza w pracowni. A na co dzień to jest upierdliwa robota. Higiena pracy jest u mnie od jakiegoś czasu zaburzona przede wszystkim przez tempo wystaw, ale również przez ilość zaczętych prac. To jest może złe podejście. Kiedyś malowałem tylko jeden obraz i o jednym myślałem.

Malowałem bardzo długo, ale tylko jeden. A teraz przez to zwiększenie tempa i zmianę specyfiki pracy zaczynam ileś obrazów jednocześnie i to też powoduje pewne znużenie, zmęczenie, bo wiesz, że ileś obrazów tylko czeka, żeby je skończyć. Nie mam takiego porządku w głowie.

A jak malujesz jeden obraz, to wiesz jaki będzie następny?
Mam cały notes pomysłów.

I wybierasz: teraz namaluję ten, potem ten?
O ile termin wystawy mnie nie zmusza do kończenia, to dużo chętniej zaczynam nowe prace, niż kończę. Dużo chętniej. Kiedyś był taki czas, że miałem wyraźną przyjemność w ukończeniu, był taki moment, że czułem, bach i jest, koniec. To był ten okres, kiedy malowałem „znaki", które były oparte na gotowym wzorcu i miały często tylko minimalne zmiany wobec oryginału. Z jednej strony, było to łatwiejsze, bo miałem dużo danych, takich stałych, a z drugiej strony, nabierały znaczenia te minimalne różnice, które urastały do rangi jakichś ważnych decyzji. Nie opierało się to na żadnym systemie, wykoncypowaniu czegoś, doczytaniu, domyśleniu, tylko często było to na zasadzie takiego malarskiego czuja. Nie istniała żadna podstawa, na której mógłbym się oprzeć, dokonując tych subtelnych zmian koloru, co było z drugiej strony trudniejsze. W każdym razie wtedy wiedziałem, że obraz jest skończony. Odczuwałem zadowolenie, ulgę. Wtedy raczej malowałem jeden obraz. Teraz nawet jak skończę jeden, to pięć kolejnych siedzi mi na karku i może też dlatego nie mam takiej satysfakcji ze skończenia. Mam jedynie poczucie, że już nic więcej z niego nie wyduszę. W okresie malowania obrazów wprost inspirowanych zdjęciami problem skończenia był stosunkowo łatwy i nie najważniejszy. Istniało wtedy bardzo określone źródło i cel, do którego miałem dotrzeć. Docierałem w mniejszym lub większym stopniu do jakości, do walorów tego zdjęcia i to był koniec. Oczywiście, można jeszcze przez pół roku dopieszczać taki obraz, ale trzeba sobie wyrobić zdrowe podejście, taką ekonomikę, że nie ma co fetyszyzować wykończenia, bo można się potem bawić miesiącami, latami, szczególnie w malarstwie realistycznym. A nie ma po co, bo i tak przy masie obrazów na wystawie to nie gra roli, ale też nie jest to moim celem, ponieważ ja raczej wykorzystuję warsztat realistyczny, w jakimś sensie go cytuję, używam i nie zamierzam epatować widza moimi zdolnościami warsztatowymi. To mnie nawet w pewnym momencie zaczęło drażnić, bo to stosunkowo łatwa droga, jest bowiem ileś elementów w warsztacie malarskim, które stosunkowo łatwo można opanować.
Moim celem jest raczej zaburzanie tego idealnego wizerunku, wprowadzanie zaburzeń jeszcze na poziomie stylistyki. W momencie kiedy zacząłem malować „miśki", moim celem, między innymi, było właśnie wprowadzenie takiego zaburzenia, mnożenia tych treści, które pozornie miały być jednoznaczne, konkretne, „jakieś", prze-

ważnie miłe, spokojne i tak dalej. A język, którym się posługiwałem, był raczej bliski jakiemuś układnemu, efektownemu malarstwu. Pozornie nie było żadnych niespodzianek, żadnych napięć. Często, oczywiście, te obrazy były odczytywane bardzo naskórkowo, tylko pierwsza warstwa, tylko opakowanie było przez widzów łapane. Wiele razy zdarzały się takie recenzje: *O! wreszcie jakieś prawdziwe malarstwo, wreszcie jakieś ładne obrazy*.

Nie bałeś się tego, że sama tematyka powoduje w widzach nostalgię, przypomnienie dzieciństwa i że entuzjazm dla tematu może przyćmić cel, dla którego to zrobiłeś, czy głębsze przemyślenia?

Na pewno. Dla mnie to było na początku ważne przekroczenie. Moja strategia polega trochę na podpuszczaniu widza, nie jest to gra z gotową tezą, ale próba wciągnięcia widza w rodzaj gry. Dopuszczam moją stratę, przegraną, to, że wielu widzów będzie odbierało tylko ten naskórek, że powiedzą: *ok, wszystko zrozumieliśmy*, że tak miło i dobrze technicznie i że wreszcie jakieś malarstwo, że nie chlapane, jest kolor i kształt. Jest to z mojej strony może nie oszukiwanie, ale wysyłanie mylnego sygnału, ponieważ bardzo nie lubię jasnych komunikatów, szczególnie w sztuce, że coś jest tak i tak, i tak. Bo wtedy zawsze mam takie poczucie: ok i to wszystko? Bardziej cenię coś, co nie do końca rozumiem, coś, co tylko przeczuwam. To mnie bardziej nęci, dłużej chce mi się wtedy obcować z takim dziełem, kiedy długo nie jestem pewien iluś rzeczy. Jak coś jest zrozumiane czy niby zrozumiane na dzień dobry albo w krótkim czasie, to się staje zamkniętą kartą i czymś martwym. Może to jest błąd w myśleniu, ale wolę, żeby to cały czas jeszcze nęciło widza. Oczywiście, że to jest pewna gra, że dla wielu widzów niektóre obszary tego, co robię, są zamknięte, nieczytelne. Od razu zadowalają się zewnętrzem, a trudno jest im rozpoznać, jakimi cyklami to idzie, zgłębić moje kolejne pola zainteresowań. A moje wszystkie przemiany są dla mnie ważne. Wydaje mi się, że moja droga ma sens w tym, jak się zmienia, z czego rezygnuję. Dla cyklu ze znakami, cytatów ze znaków firmowych ważne było ćwiczenie się w sztuce rezygnowania. Sam sobie pewne pola zamykałem i w tym się mocno ćwiczyłem, ile jeszcze można zrobić, żeby to ciągle był obraz.

W obecnym temacie, bajek, a teraz konkretnie bajkowych pejzaży, pozostajesz bardzo długo, to znaczy cykl „znaków" skończyłeś w pewnym momencie definitywnie, a ten obecny temat okazał się tak płodny, bogaty, obfituje w różne możliwości.

Oczywiście, bo tak naprawdę to nie jest ciągle o „miśkach", ważniejszy tutaj jest sposób malowania. Masz rację, mówiąc, że długo da się z tego wycisnąć coś ciekawego. Ja sam siebie ograniczam, od dłuższego czasu nie szukam nowych motywów, często są to tylko trzy, cztery pocztówki. Zawężam pole manewru, robiąc kadry. Już

nie ulegam presji szukania nowych tematów, nowego, fajnego zdjęcia, z Uszatka czy z Coralgola. Zaczyna być coraz ważniejsze to, „jak" mówię, niż „o czym". Nie chcę, żeby to zabrzmiało w ten sposób, że nieważne jest, „co" maluję, ale chodzi o to, że „co" jest dla mnie od dłuższego czasu jednoznaczne.

Rozumiem, że aby nie rozpraszać widza tym, „co" jest przedstawione, robisz powtórkę tematu.

Tak, to nie ma być ekscytowanie widza kolejnym „uszatkiem", szczególnie, że ja już od bardzo długiego czasu nie widzę tego. Podchodząc do malowania obrazu, nie mam w głowie tego, że jest to temat z bajek. Wydaje mi się, że widz może podążyć za mną w tym odczytywaniu, że to już staje się przezroczyste, nie istnieje. Trzeba za to patrzeć na to, co się dzieje między obrazami. Czasami pokazuję cykl jakichś w miarę standardowych obrazów, takich już znanych, ale pojawia się jakiś nowszy, który wprowadza nowy wątek. Tak było na Biennale w Łodzi i na tegorocznej wystawie w Zamku Ujazdowskim. W Łodzi udało się zebrać więcej obrazów, weszły wątki odwołujące się do „koloryzmów", ale w wersji czarno-białej, i wątki z lat 50., 60., z jakichś konkursów malarskich, przebrzmiali mistrzowie, gwiazdorzy typu Zenon Kononowicz czy Guido Reck. Pokażę ci album.

Stary, pięknie wydany, duże reprodukcje, ale czarno-białe.

O to właśnie chodzi. Generalnie chodzi mi o nasycanie obrazów jeszcze jakimiś innymi wątkami. Mam nadzieję, że to wszystko zlewa się w jakąś jednorodną masę. To się kręci wokół iluś wątków. Na pewno jest tu wątek obserwacji, widzenia, czyli kierunków w malarstwie, takich jak impresjonizm, koloryzm, które podejmowały problem oglądu rzeczywistości.

Odkrycie tego, na czym polega światło, widzenie, kolory.

Tak, ale ja akcentuję te wszystkie ułomności, pęknięcia w tych teoriach, aspekty czegoś nieudanego, z błędem na dzień dobry. Chodzi o zaznaczenie pewnych niemożności, nieudanych prób. Moje prace często to podkreślają.

Czyli nie chcesz się rozpraszać tematem, bo bardziej Cię interesuje badanie efektów i techniki. Z drugiej strony, słowem kluczem stała się „postprodukcja", tytuł Twojej wystawy w Galerii Bielskiej w Bielsku-Białej, którym sam naprowadziłeś na trop właściwej interpretacji. Violetta Sajkiewicz pisze, że: *wziąłeś na siebie cały ciężar postprodukcji, tniesz taśmę na sklejki, sprawdzasz różne warianty ostrości obrazu, eksperymentujesz z filtrami, szukasz idealnego oświetlenia i koloru*. Technikę filmową sprowadziłeś do malarstwa.

Tak, ale taki punkt dojścia nie był przeze mnie z premedytacją zaprogramowany, kiedy na samym początku podjąłem ten temat. To ewoluowało naturalną drogą przez ileś lat. Akcent kładłem na inne aspekty, a ten temat przewijał się podskórnie. Tak, jak pan Jourdain z Moliera, nagle uzmysłowiłem sobie, że mówię prozą. Bajki to obszerny worek tematów, ale ja zawęziłem obszar penetracji do zestawu paru pocztówek i od czasu do czasu zasilam go odpowiednim nawozem, czyli jakimiś ideami, które co pewien czas przenikają, na przykład koloryzmem czy kierunkami, które badają nasz ogląd rzeczywistości, to, jak patrzymy na świat. To są idee z terenu, na którym jestem.

Co Cię inspiruje w sztuce współczesnej?

Może to jest tak, że ulegam modom, ale nie wszyscy z tych, których chętnie oglądam i o których rozmyślam, są modni. Przez długie lata miałem odmienną strategię – bardzo dbałem o czystość mojej linii rozwoju, sposób malowania też był do tego dostosowany. Tak, jak mówiłem wcześniej, raczej malowałem jeden obraz, tylko jeden, i dopiero po skończeniu go przechodziłem do następnego. Te obrazy można było w sposób bardzo klarowny układać w linię rozwoju i pokazywać palcem, że to wzięło się z tego, a to z tego. Taką miałem wtedy potrzebę i dbałem o to. Ale zarówno ta linia, jak i same prace coraz bardziej stawały się takie „wysuszone" i otwarcie się na cudze malarstwo było w pewnym momencie prawdopodobnie naturalną potrzebą ożywienia. Już w „czaszkach", następnym cyklu, pojawiło się dużo cytatów ze zdjęć, elementów z miasta, które były pochlapane, pokryte patyną, i ja te brudy z chęcią wykorzystywałem. Ale wydaje mi się, że „powrót do malarskości" nastąpił przy okazji cyklu „znaków lotniczych" – tam tę malarskość wyciągałem ze złej jakości zdjęć. Im gorsza jakość, tym więcej pojawiało się szumów malarskich. Idealny znak, będący tematem pierwszego obrazu, był inspirowany nawet nie zdjęciami samolotów, ale rysunkami technicznymi samolotów o idealnych kolorach. Te pierwsze wykorzystywane przeze mnie zdjęcia znaków lotniczych były klinicznie czyste, dopiero następne serie otwierały się na coraz mocniejsze zniekształcenia i zaburzenia wynikające z jakości zdjęć samolotów w locie. Była to z mojej strony jakaś mniej lub bardziej chorobliwa malarskość. Skończyło się na samych tylko pustych odcieniach szarości ze skrzydeł samolotów, bo na bardzo złym zdjęciu nie widzimy znaku, choć wiemy, że on tam jest. Ja ten fragment, na którym znajdował się znak, przenosiłem na płótno, choć znak był nierozpoznawalny. Więc to był też rodzaj utopii, rodzaj malowania z zamkniętymi oczami.

Wiesz, że coś w tym miejscu jest, ale nie możesz tego zobaczyć? To tak, jak z „Powiększeniem" Antonioniego, do którego nawiązywałeś przy okazji Twojej zeszłorocznej wystawy w Galerii Białej w Lublinie zatytułowanej „Blow-up". Wtedy używając tego tytułu, miałeś chyba coś innego na myśli.

Tak, to jest utopia, malowanie po nic, powtarzasz tylko złudę, to, że nie widzisz, nie wiesz, co tam jest.

Ten rodzaj myślenia z „Powiększenia", malowania niewidzialnego jest przez Ciebie konsekwentnie rozwijany.

Malowania o widzeniu. W połowie lat 90. namalowałem parę obrazów dotyczących psychofizjologii widzenia. Pamiętasz ten obraz, który roboczo nazywam „obrazem do patrzenia"? To był mały prostokąt z dwiema kropkami, czarną i żółtą, na białym tle. Jedna kropka była przeznaczona dla jednego oka, druga dla drugiego, był to rodzaj „presji" wywieranej na widzu, by patrzył w ściśle określone miejsca bez naturalnego błądzenia wzrokiem po obrazie. Teraz chcę zahaczyć o taką Cezanne'owską metodę, Cezanne był starym oglądaczem, mistrzem patrzenia.

Wspominałeś, że zainteresował Cię ostatnio motyw Arkadii.

Arkadia kojarzy się z ciepłą, złocistą jesienią, tak jak ją malowali Poussin czy Claude Lorrain. A prawdziwa, helleńska Arkadia była skalista, pełna lasów, szczególnie dębowych, które stanowiły schronienie dla niedźwiedzi. Zresztą „arctus" to „niedźwiedź". No i nie była to kraina słoneczna, ale jak piszą: *zima trwała tam długo*. W Arkadii miał swoje źródło Styks prowadzący do krainy umarłych.

To są pejzaże z Twoich obrazów – śnieżne scenografie z „Uszatka"! Czyli za tą pozytywną utopią kryje się mroczna opowieść?

Tak, i dopiero chyba Wergiliusz wydobył tę sielankowość w swoich bukolikach. Zachęcił mnie do podjęcia tego tematu stary katalog o Arkadii w Nieborowie z lat 50. ze starymi rycinami, a ta „zużyta", „zmęczona" estetyka mnie interesuje. To odnośnie do źródeł inspiracji, o które pytałaś. Jak mówiłem, początkowo rygorystycznie przestrzegałem czystości linii rozwoju, a od dłuższego czasu poddaję się oglądactwu, to znaczy wiele rzeczy mnie inspiruje. Bardzo lubię oglądać, począwszy od malarstwa amatorskiego, starych rycin, rzeczy nieudanych czy tworzonych przez dziwnych ludzi, jak Henry Darger czy inne postaci. Ciekawi mnie też sfera wczesnej reklamy, tej z końca XIX wieku – druki ulotne, techniczne, reklamowe. Mam takie małe archiwum i dużo stamtąd mnie inspiruje. Z malarstwa również dużo rzeczy mnie inspiruje. Nie opieram się na jakimś jednym malarzu. Inspirowali mnie na przykład w pewien przewrotny sposób Zenon Kononowicz, Jan Cybis. Nie jest to taki cytat, prosty układ pełen szacunku czy proste odniesienie. Raczej cytuję aurę, która towarzyszy reprodukowaniu. To mnie bardziej interesuje niż pójście do muzeum i oglądanie na żywo Cybisa. Dlatego w katalogu, który Ci przed chwilą pokazałem, podoba mi się to, że reprodukcje są czarno-białe. Bardziej interesują mnie kolejne formy przepoczwarzania się tych prac przy ich reprodukowaniu i związane z tym zmiany niż sam oryginał.

Czyli ten *głuchy telefon*, jak nazwał Twoją metodę Marcin Krasny przy okazji wystawy w CSW?
Tak, to dobre spostrzeżenie. Nie interesuje mnie hasło początkowe, tylko to, jak ludzie je zmienią. O wiele ciekawsze są dla mnie pobocza, nieudane katalogi znajdowane na wyprzedażach, zwycięzcy konkursów plastycznych z 1957 roku, ci triumfatorzy, których nikt dzisiaj nie pamięta, jak Guido Reck.

Czy nie uważasz, że malarstwo zostało obecnie zanieczyszczone wpływem innych mediów? Tworzy się inny gatunek, zmącony?
Myślę, że ciekawe jest to, że zaanektowanie większej przestrzeni przez różne media nie jest zagrożeniem dla malarstwa, tylko zmusza malarzy do szukania takich cech, elementów, które są charakterystyczne wyłącznie dla malarstwa, wyłącznie dla danej techniki. To przemieszczanie się pomiędzy mediami jest oczywiście interesujące, ale wydaje mi się, że najfajniejsze jest zwrócenie uwagi na to, co jest możliwe tylko przy użyciu języka malarskiego.

Sam eksperymentujesz z malarstwem na różne sposoby: czerpiesz z filmu, eksperymentujesz z formatem obrazu, podłożem, wychodzisz swoimi obrazami na ścianę, a na swojej ostatniej wystawie w CSW pokazywałeś również projekcję. Czy nie kusiły Cię inne media, na przykład fotografia?
Myślałem trochę o tym, żeby samplować fragmenty bajek, ale mam jeszcze za mało wiedzy na temat samego medium.

Masz na myśli zestawianie fragmentów i prezentowanie ich jako projekcji?
Mikroprojekcji, bo jest teraz taka tendencja, żeby robić coraz większe projekcje, przeskalowane. A mi podobają się odwrotne ruchy, takie jak ten slajd rzucony na wystawie w CSW, który był mały, kilkanaście na dwadzieścia centymetrów. Intymne, trochę zgryźliwe i ironiczne wobec wielkich projekcji.

Na ścianie przeciwległej do tej małej projekcji znajdowała się za to wielka lynchowska czerwona zasłona imitująca kurtynę.
Tak, ale ona musiała być wielka, pomniejszanie byłoby tutaj zupełnie bez sensu. To musiało mieć masę. A wracając do tych filmów, to po pierwsze, mam jeszcze za małą wiedzę, a po drugie, myślę, że jest ciekawiej, jak to są tylko takie czułki, delikatne macki wyciągane przeze mnie w kierunku innych mediów. Powstaje taka hybryda, w której inne media są zasysane do malarstwa. Dla mnie to jest wartość, że nie wkraczam na inne pola, ale jestem malarzem, który pobiera z otoczenia, z różnych dziedzin, których nie wartościuję. Cały smak polega na tym, że siedzę na tym wiel-

kim obszarze malarstwa, sięgam do innych dziedzin i tworzę hybrydę. Ale wydaje mi się, że trzeba na to wszystko patrzeć z pozycji malarstwa i absolutnie nie możemy tego odbierać z punktu widzenia innych mediów, bo byłoby to przekłamanie. Tak samo myślę o rysunkach czy linorytach, które zacząłem ostatnio robić. Tutaj jest to ruch dużo drobniejszy i bardziej subtelny niż w przypadku projekcji wideo czy instalacji w stylu kurtyny bądź napisu. Zassanie linorytu przez malarstwo jest dużo subtelniejszym gestem, ale może przez to nawet mocniejszym. Na wystawie „Malarstwo polskie XXI wieku", która trwa właśnie w Zachęcie, pokazuję między innymi linoryt, który jest odbitką 1/1, czyli sygnowaną tak, jak w grafice, ale o edycji jeden, w ten sposób będącą zaprzeczeniem idei powielania. Odbitka jest w tej pracy tylko jedna, a potem forma zostaje zniszczona. Ten linoryt ma też podstawowy błąd, który się robi przy pierwszych próbach, czyli nie ma lustrzanego odbicia w czasie rysowania na formie i odbitka jest odwrotna. To takie banalne, proste błędy. Czyli znowu jest to technika wzięta przeze mnie w nawias, technika mocno zużyta, nieświeża, używana do średniej jakości i średnio interesujących prac. Lubię sięgać po takie motywy.

Interesują Cię te aspekty nieatrakcyjne, zapomniane. Jak mówisz: lubisz inspirować się przebrzmiałymi mistrzami, gwiazdami mód malarskich?

To kierunek przeciwny w stosunku do moich wcześniejszych obrazów, realistycznie dopieszczonych. Tak jak mówiłem o fotorealizmie, jest to teraz jak gdyby przeciwna droga. Bardziej mi zależy na stwarzaniu dyskomfortu poznawczego, czyli że nie do końca wiadomo, jak się do tego odnosić. Chcę uniknąć takiej łatwej dialektyki, wolę być pomiędzy, sugerować istnienie jakiejś trzeciej drogi. To wszystko jest oparte na niepewności. Ale nie chcę szukać jakiegoś środka do mówienia o tym, co robię, bo nie jestem mówcą czy pisarzem. Interesuje mnie malarstwo.

Obrazy mówią same za siebie i nie masz nic do dodania?

Zgadza się. Szukając tytułu dla wystawy z Zamku Ujazdowskim, usiedliśmy z Marcinem [Krasnym, kuratorem – J.K.], otworzyliśmy katalog Kononowicza i znaleźliśmy cytat, pierwsze zdanie: *Różnorodna, bogata w odmiany i licznymi łożyskami biegnąca sztuka naszych czasów*, i taki tytuł został. Mógłbym napisać tekst o sobie złożony tylko z cytatów.

Tak jak cytujesz w obrazach. Masz potrzebę, żeby się dystansować?

Tak. Na przykład od dłuższego czasu dbam o sposób eksponowania. Ważny jest dla mnie sposób powieszenia, konteksty pomiędzy obrazami, łączenie ich w jakieś grupy. To się wyraża malowaniem na ścianie, na przykład grochów, i wieszaniem obrazów w grupach. Samo wieszanie w grupach jest rodzajem klasycznego wieszania,

ale ja się często odwołuję do takich mało świeżych, zdewaluowanych sposobów eksponowania, takiego tapetowania ściany obrazami stosowanego w kiepskich galeriach, nawet sprzedażnych, albo nawet w kiepskich muzeach. Niektóre obrazy są już malowane z myślą o tym, że będą częścią układanki. Są one wtedy bardziej neutralne i uważam, że czasami jest nawet łatwiej tymi obrazami żonglować, układać je, bo taki obraz pojedynczy, wypracowany i nasycony jest mniej mobilny w ustawianiu, chyba się broni, bo ma w sobie tak wiele, że ciężko go zestawiać z czymś innym. A jak masz obrazy czasami gorsze, mniej ciekawe, ale mające w sobie coś lżejszego, to są bardziej wdzięczne do „układanek". Spełniają swoją rolę jako dopowiedzenie, tło, kontekst. Myślę, że to buduje też dodatkowy dystans. Jeżeli pokazuję obrazy w takich grupach, widz powinien to odebrać jako wyraz mojego dystansu do tych obrazów, wzięcia w cudzysłów.

Aranżacja obrazów Roberta Maciejuka na wystawie *Horyzont zderzeń*, Stara Rzeźnia, Poznań 2005.
Fot. Marek Wasilewski

David Diao w galerii Rotunda, ASP Poznań. Fot. Marek Glinkowski, 2005

Wolę poczytać książkę...
Z Davidem Diao rozmawia Marek Wasilewski

Urodziłeś się w Chinach i uciekłeś stamtąd do Stanów Zjednoczonych. Jakie są Twoje wspomnienia z dzieciństwa? Co pamiętasz z Chin?
Uciekłem z dziadkami. Mój ojciec był już wtedy studentem w Ameryce, dlatego ja też tam pojechałem. Kiedy opuszczałem Chiny, miałem zaledwie sześć lat. Przez pięć lat przebywałem w Hongkongu, a do Stanów przyjechałem w wieku lat dwunastu, ale moje wspomnienia są bardzo wyraziste. (Patrzymy teraz na obraz, który przedstawia cmentarz, gdzie pochowano Jacksona Pollocka i innych artystów. Oparty jest on na architektonicznym planie ogólnym). Pamiętam, że potrafiłem narysować dokładny plan domu, w którym się urodziłem, a nie był on wcale prostym budynkiem, tylko dużym, typowo chińskim, ogrodzonym domem z wieloma podwórzami, gdzie kilka pokoleń mieszkało razem. Nawet dziś potrafiłbym ci narysować szczegółowy plan, a moje wspomnienia musiałyby pochodzić z miejsca, w którym mieszkałem. Przypominam sobie spacery w parku, biuro mojego dziadka, może kilka wyjazdów na wieś.

Czy ma to wpływ na Twoje poczynania artystyczne? Może to stereotyp, ale kiedy zobaczyłem Twój czerwony obraz, pomyślałem, że jest to bardzo „chiński" kolor, który można zobaczyć na kolumnach tradycyjnych domów czy na ceramice...
Nie byłaby to świadoma decyzja. Kolor jest dla mnie sprawą bezwzględnie metaforyczną. Zawsze budzi skojarzenia z jakimś momentem, z jakimś wspomnieniem. Myślę, że około 1970 roku zaistniała świadoma próba używania bardzo nasyconych kolorów. Wcześniej były one stonowane, coś w rodzaju nie dających się nazwać wyciszonych barw; ten rodzaj, który jest dla mnie spuścizną po Rothko, Newmanie i Reinhardcie. Tak naprawdę dekoracyjność była wielkim tabu malarstwa modernistycznego. Jeżeli używasz intensywnych kolorów, powiedzą: *Mój Boże, jesteś dekoracyjny!* Więc jeśli chciałeś być traktowany poważnie, nigdy nie używałeś intensywnych barw.

Jak to się stało, że zostałeś artystą? Nie jest to oczywisty wybór dla syna imigrantów. Z reguły w takiej sytuacji ludzie wolą, aby ich dzieci zarabiały pieniądze i miały „poważny zawód".
Mój ojciec na pewno chciał, abym został lekarzem albo kimś podobnym. Kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Nowego Jorku, naprawdę nie wiedziałem, co zrobię z własnym życiem. Poszedłem do college'u nauk humanistycznych na środko-

wym zachodzie i studiowałem filozofię. Wtedy nie było tam żadnego wydziału sztuk pięknych, ale oferowano kursy z tej dziedziny. Przyznaję, że na pierwszym roku nie było mi łatwo. Ponieważ byłem przykładnym synem, zapisałem się na przedmioty takie, jak chemia i matematyka, których nienawidziłem i w których kiepsko mi szło. W końcu znalazłem azyl na wydziale filozofii. Dziekan sam był „niedzielnym malarzem" i właśnie wtedy zatrudniono tam młodego artystę, który studiował z Josephem Albersem i zachęcał mnie do tworzenia. Po powrocie do Nowego Jorku dostałem pracę w bardzo znanej galerii sztuki jako osoba, która przenosi obrazy z miejsca na miejsce. Było to dla mnie bardzo znaczące. W galerii odbywały się wystawy Picassa. Innym artystą, który również wystawiał w tej galerii, był Hans Hofmann, jeden z głównych przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Młodym artystą w galerii był Ray Parker. Choć dzisiaj jest często pomijany, jego prace na pewno dojrzały już do przewartościowania. Zdałem sobie wtedy sprawę, że to, co robię w swoim studiu, wcale nie jest bez ambicji w porównaniu z pracami tych artystów, a reprezentowali oni najpoważniejsze dokonania tamtych czasów. Dodało mi to w pewien sposób pewności siebie. Miałem jeszcze inną pracę. Pomagałem instalować wystawy w Muzeum Guggenheima, co okazało się wspaniałe, ponieważ pozwoliło mi na poznanie kustosza muzeum, Lawrence'a Alloweya, którego pisarstwo w dużym stopniu podziwiałem. Pomagałem przy wieszaniu prac Barnetta Newmana, Alexandra Caldera i innych. Zapewniło mi to pewien rodzaj dostępu do świata sztuki i stopniowo zacząłem zdawać sobie sprawę, że jest to również mój świat.

Pozwolisz, że zadam kilka pytań postawionych przez Davida Rimanellego w recenzji Twojej wystawy w galerii Postmasters opublikowanej w „Artforum".
Jaki rodzaj sztuki powinien uprawiać Amerykanin pochodzenia azjatyckiego?

Chyba powinienem zacząć od tego, jakiego rodzaju nie chciałem uprawiać – czyli takiej, jakiej się spodziewa po Amerykaninie azjatyckiego pochodzenia. Muszę się cofnąć do pierwszego pytania. Jednym z powodów, dla których zdecydowałem się porzucić problem koloru i „braku" koloru, był fakt, że jeden z krytyków, Robert Pincus-Witten, napisał, że moja sztuka przypomina mu chińskie ekrany, co wcale nie było moim zamiarem. Odebrałem to obraźliwie, że chciał ograniczyć moją sztukę i zamknąć mnie w tej szufladce. Więc powiedziałem sobie: poczekaj chwilę, są jeszcze inne możliwości. Świadomie przeniosłem się w bardziej jaskrawe tony palety barw związanej z Mondrianem, Legerem i Stuartem Davisem, a jej nie przypisuje się już etykiety orientalności. Większość moich poczynań wypływała z chęci przeciwstawienia się oczekiwaniom stawianym poprawnemu chińskiemu artyście imigrantowi. Nie zamierzałem być Donem Kinomanem – bardzo znanym

amerykańskim ilustratorem książek pochodzenia chińskiego, albo człowiekiem takim jak Zhou Wouki, który malował amorficzne pejzaże chińskie łączące go z francuską *art informel*. Nie chciałem robić żadnej z tych rzeczy. Chciałem, aby moje prace sprostały najbardziej wygórowanym wymaganiom moich czasów. Kiedy zaczynałem około 1965 roku, malarstwo było wciąż najwyższą formą uprawiania sztuki, a za jego najbardziej zaawansowany przejaw uważano formalistyczne malarstwo abstrakcyjne.

Kolejne pytanie Rimanellego brzmi: na co można pozwolić amerykańskiemu artyście pochodzenia azjatyckiego lub też do czego się go zachęca?
To pytanie jest trudniejsze ze względu na fakt, że poprzednie odnosiło się do działań zamierzonych, wykonywanych z własnej woli. Natomiast odpowiedź na obecne pozostaje poza moją kontrolą.

Tak, ale jest to coś, czego doświadczasz.
Faktycznie dotykało mnie to. Przez całe życie staram się to odrzucić, ponieważ nie chcę wierzyć, że jestem dyskryminowany. Chcę wierzyć, że mam takie same możliwości i szanse jak każdy inny człowiek.

Naprawdę uważasz, że w obecnych czasach artyści mają taką wolność, która pozwala im na robienie tego, co chcą?
Myślę, że wielu ludzi myli się, twierdząc, że w sztuce jest dużo więcej wolności. Ten dominujący pogląd prawdopodobnie skłonił wielu z nas do bycia artystami. Niestety, im bardziej się w nią zagłębiasz, tym bardziej zdajesz sobie sprawę z tego, że wcale tak nie jest. Im bardziej angażowałem się w sztukę, tym bardziej czułem, że muszę rozliczyć się z jej historią. Nie chodzi o to, aby robić wszystko, co tylko przyjdzie mi do głowy.

Wygląda na to, że ludzie, którzy robią to, czego się od nich oczekuje, znacznie szybciej posuwają się w górę niż ci, którzy tak nie postępują.
W pewnym momencie mojego życia zdałem sobie sprawę, że to nie ja tworzę obraz, ale że to obraz tworzy mnie. Istnieją dzieła, w kierunku których, chcąc być poważnym analitycznym malarzem, zwracałem się w poszukiwaniu interpretacji wskazówek wizualnych. Luźne pociągnięcia pędzla symbolizują ekspresję. Wyraźnie zarysowane kwadraty i linie są metaforą racjonalizmu i myślenia. Interpretacje te już istnieją, ja ich nie wybierałem. Nie mogę też ich z łatwością zmieniać.

Robert Morgan pisze, że artyści międzynarodowi strategicznie odcinają się od korzeni swoich doświadczeń kulturowych.

Dotyczy to głównie artystów z krajów Trzeciego Świata i Europy Wschodniej. *Odrzucenie dziedzictwa kulturowego, co bez kłopotu wpasowuje się w potrzeby rynku, ma swoje źródło w niemożności zaakceptowania różnic kulturowych*. Czy się z tym zgadzasz?

To zależy, jakie podłoże kulturowe masz na myśli. Nie wiem, jak bardzo dokładny musi być artysta w swojej podróży do korzeni kulturowych. Nowo przybyłemu do innego kraju łatwo jest zapomnieć o bolesnych latach dorastania. Muszę jednak pamiętać, że moje wykształcenie jest całkowicie amerykańskie i skupia się wokół artystycznej kultury Nowego Jorku. Od połowy lat 50. XX wieku do wojny w Wietnamie, po której polityka imigracyjna Stanów Zjednoczonych została zmieniona, wokoło było o wiele mniej Azjatów. Niezależnie od tego, jak wiele pozostałości z kultury chińskiej udało mi się ocalić, starałem się ją stłumić lub jej zaprzeczać, ponieważ chciałem zasymilować się z Amerykanami. Jako nastolatek nie chciałem mieć zbyt wiele do czynienia z moimi chińskimi korzeniami. Dopiero kiedy świat wokół mnie zaczął bardziej interesować się sprawami etnicznymi i kiedy pojechałem do Chin odwiedzić matkę i rodzeństwo po trzydziestu latach rozłąki, zacząłem stawiać czoło mojemu azjatyckiemu pochodzeniu. Poza tym moje wczesne prace są w dużym stopniu utrzymane w tradycji sztuki formalistycznej, która nie pozwalała na zajmowanie się sprawami polityki etnicznej. Mój rozwój jest ściśle związany ze zmianami zachodzącymi w świecie wokół mnie i z moimi reakcjami na nie. Musisz również pamiętać o tym, że nawet dla chińskich artystów mieszkających w Chinach kultura chińska została zniszczona. Zadbała o to Rewolucja Kulturalna. Zamknięto szkoły, pozbywano się wszystkiego, co stare. Przypuszczam, że mógłbym być zazdrosny o ich „czystą kartotekę", ale jestem o wiele bardziej zakorzeniony w lokalnej nowojorskiej kulturze i historii.

Raphael Rubinstein napisał w czasopiśmie „Art in America" (marzec 2003), że dzisiejsze malarstwo zapomina o przeszłości albo dla bezpieczeństwa poddaje ją kwarantannie, nie poznawszy jej wcześniej. Pamięć o przeszłości i zaangażowanie się w nią nie polega tylko na przetwarzaniu starych stylów. Ty włączasz się w historię malarstwa w sposób bezpośredni poprzez umieszczanie siebie na obrazach jako autoportretu na tle niektórych znanych dzieł sztuki. Dlaczego to robisz?

Wiele moich prac odwołuje się do historii sztuki – co zostało nazwane „sztuką o sztuce". Przyciągają mnie opowieści, których historia sztuki używa, aby usprawiedliwić swój system wartości. Oczywiście niektóre z nich muszą być przeanalizowane ponownie, jeśli nie odbrązowione. Jednym z ciągle interesujących tematów jest wielokierunkowa ocena malarstwa. Już wiele razy uznawano je za martwe, a jednak nie potrafi ono leżeć bez ruchu. Obserwuję zubożenie malarstwa, a jednocześnie

przypominam sobie czasy, gdy posługiwało się ono swoistym rodzajem krytycyzmu bardziej, niż wydaje się czynić to obecnie. Nostalgia za nim jest częścią kontynuacji mojej pracy w tym nurcie. Dlaczego malarstwo nie może mieć takiego samego znaczenia, jakie zdawało się mieć, kiedy zaczynałem.

Nie chciałbyś rozpocząć ruchu odnowy w malarstwie?
Zdecydowanie nie mogę tego zrobić w pojedynkę. To dzięki dyskusji z innymi twórcami, podczas pracy, kształtuje się znaczenie i wartość.

Powiedziałeś, że nostalgia jest częścią Twojej pracy. Frederic Jameson wymienia ją jako jeden z kluczowych elementów sztuki postmodernistycznej. Czy uważasz się za postmodernistę?
Na pewno nie jestem modernistą z dawnych czasów. Postmodernizm nie jest etosem monolitycznym. Wyróżniam w nim zarówno aspekt konserwatywny, jak również krytyczny i radykalny. Chciałbym myśleć, że to, co robię, nie jest bliższe temu pierwszemu.

Czy projekt odrestaurowania domu Marcela Breuera jest częścią tej ponownej analizy historii?
Tak mi się wydaje. Wcale nie szukałem domu, który wymagałby renowacji, ale kiedy nadarzyła się okazja pracowania nad tą ikoną architektury, nie mogłem jej tak po prostu przepuścić. Zdjęcia z epoki przedstawiające ten dom ukazywały jego pierwotną świetność, ale kiedy się pojawiłem, był on bardzo zaniedbany i w opłakanym stanie. Biorąc pod uwagę równoległy rozwój sztuki i architektury w modernizmie, zacząłem porównywać entropię, która spotkała mój dom, z upadkiem malarstwa. Kiedy dom został odnowiony, mogłem również odnowić swoje malarstwo. Jednym ze sposobów, dzięki którym próbuję to osiągnąć, jest umieszczanie kwestii i obrazów przynależnych architekturze bezpośrednio na powierzchni moich prac.

Jak wygląda proces podejmowania decyzji w trakcie malowania? W jaki sposób decydujesz, że stworzysz obraz z domem albo z przyczepami, jakiego koloru użyjesz?
Zwykle muszę być naprawdę zafascynowany określonym obrazem. Nie jestem typem osoby, która codziennie przychodzi do studia. Wolę poczytać książkę albo po prostu sobie poleżeć.

Mówiąc, że jesteś zafascynowany określonym obrazem, jesteś w stanie określić, czym jest ten obraz?
Wydaje mi się, że zdarza się to, kiedy jakaś rzecz nie jest dla mnie jasna i chcę ją ujrzeć w pełnym świetle, w konkretnym kształcie, formacie...

Więc w Twoim przypadku związane jest to z procesem rozumienia rzeczy?

... albo gdy chcę zamanifestować coś dwuznacznego lub niezrozumiałego dla mnie i mam nadzieję, że efekt końcowy pozwoli mi na wyjaśnienie niejasności.

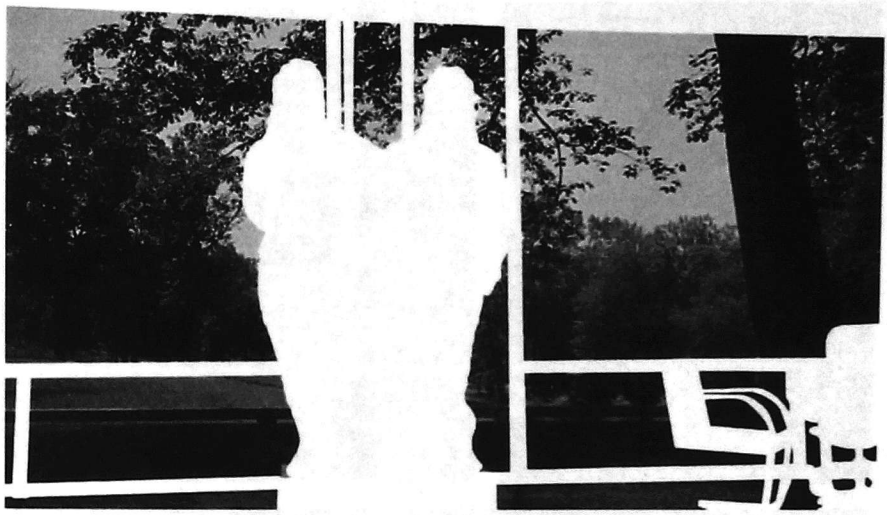
A tekst, który często pojawia się na Twoich obrazach?

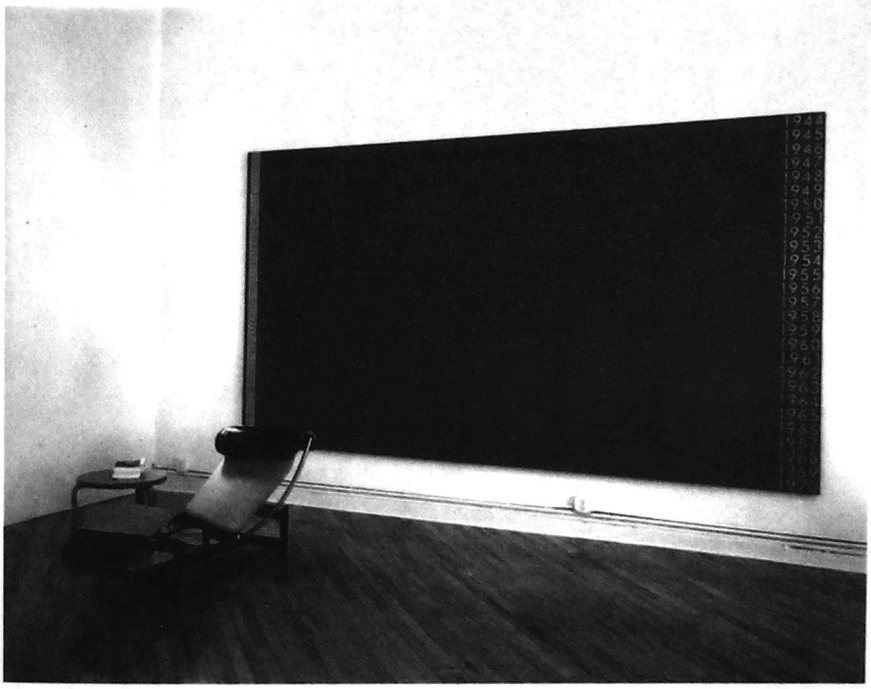
Od wczesnych lat, gdy kształtowałem się jako artysta, kultura wizualna ostro krytykowała użycie tekstu, który był uważany za literaturę, a nie czystą wizualność. Zacząłem używać tekstu w początkowej fazie mojego zaangażowania w rosyjską awangardę. Wiele prac z tego okresu używało tekstów. Zajmuję się sprawami odwrócenia kultury wysokiej i niskiej, przeniesienia czegoś ze świata wzorów (kultura niska) do mojego malarstwa. Jest to dla mnie główna motywacja, która przemawia za użyciem tekstu. Ale ja nie tylko go używam. Chcę, aby słowa były graficznie interesujące jako wzór. Czy to jest postmodernistyczne? Innym słowem, które pochodzi od Jamesona, jest pastisz. Według mnie dzięki łączeniu kilku elementów powstaje coś nowego. Taką mam nadzieję.

Rosyjska awangarda miała polityczną naturę. Czy uważasz, że Twoje prace są zaangażowane politycznie?

Większość tego, co robię, prawdopodobnie mieści się na politycznym poziomie wyznaczników, ale zajmuję się również amerykańską kulturą malarską, która stawiła opór polityce i nie pozwoliła na jej wkroczenie w swoją domenę. Nawet jeśli tak się zdarza, polega to raczej na przemycaniu. Nie wygłaszam jednak sloganów na temat aborcji czy innych spraw tego typu. Ciężko jest określić, co jest polityką. Weźmy na przykład konstruktywistów i ich wielką dyskusję, co jest konstrukcją, a co kompozycją. Była to bardzo polityczna debata. Ale czy wiązała się ona z planem pięcioletnim? Nie. Właściwie jest to zabawne, ponieważ jeden z moich obrazów jest w gruncie rzeczy przetworzeniem rysunku kreskowego Rodczenki na papierze milimetrowym z linią wychodzącą prosto w górę pod kątem 45 stopni. Zatytułowałem ten obraz „Plan pięcioletni". Był to optymistyczny akcent wystawy, na której pokazywałem, że przeciętny artysta nie zawsze robi zawrotną karierę. Widziałeś ten obraz, gdy wchodziłeś.

Rozmowa ukazała się w katalogu wystawy Davida Diao *Co to jest konstruktywizm & after*, Galeria Arsenał w Białymstoku, listopad 2005. Tłumaczenie Katarzyna Sawicka.





David Diao

— *Figure/Ground*, fotografia na pleksiglasie, 101 x 173 cm, 2005.

— *Barnett Newman; Chronology of work I*, 1990, instalacja Franklin Street Studio, 2001.

— Camille Corot w Saint-Nicolas les Arras, lipiec 1873. Fot. Desavary.

— **Piotr C. Kowalski** w trakcie malowania obrazu *Gąski I, 31.04.–07.05.2001*, płótno, olej, klej, piasek, kamienie, muszelki, bursztyn oraz fragmenty połamanych plastikowych zabawek dziecięcych porzuconych na plaży w Gąskach, 60 x 1640 cm (obraz powstał dzięki życzliwości i pomocy Roberta Knutha). Fot. Joanna Janiak

— Studenci Wydziału Edukacji Artystycznej ASP w Poznaniu wynoszą z lasu namalowany obraz **Piotra C. Kowalskiego** *Borowice, 8–26.07.1997*, borówki i jagody na płótnie, 205 x 360 cm. Fot. Piotr C. Kowalski

Piotr C. Kowalski

Lubię malarstwo, lubię „malować" obrazy i nic na to nie poradzę

Rozmowy z naturą

Myśli i spostrzeżenia tu zawarte są sumą luźnych notatek zbieranych od lat 80., a uporządkowanych obecnie. Opisałem je w dość swobodnej formie, pomagając sobie wypowiedziami innych artystów i krytyków sztuki. Koncentruję się tu na tym, co jest mi najbliższe – na malarstwie realizowanym w naturze.

Malowanie to dialog wewnętrzny malarza z samym sobą i z otaczającą go rzeczywistością. Pracując z naturą i w naturze, artysta powinien brać pod uwagę jej naturalne cykle i procesy. Powinien widzieć w niej partnera, z którym współdziała. Natura nie jest przecież nigdy biernym obiektem, lecz potrafi także żywo reagować.

Malowanie obrazów bezpośrednio na świeżym powietrzu, w plenerze, prosto z natury było podstawą i zasadniczą cechą impresjonizmu, chociaż to nie impresjoniści jako pierwsi wyszli w plener, gdyż czynili to w XIX wieku także inni artyści. Szkicowali oni jednak pośpiesznie wybrane motywy po to, by w spokoju pracowni przenosić je na płótno.

Impresjoniści jako zorganizowana grupa byli pierwszymi, którzy w stu procentach, czyli od początku do końca, pracowali w plenerze, na własnych plecach nosząc sztalugi, palety i co najważniejsze, farby olejne, które jakby na ich zamówienie dopiero wówczas pojawiły się w tubach, co było niezwykle praktyczne.

Natura z jednej strony to materiał, a z drugiej – nieograniczona przestrzeń. Każdej formie w naturze potrzebna jest do życia inna forma, jak organizmowi, który rośnie, rozwija się. Przypomnę w tym miejscu, że czerpiąc pokarm ze swego otoczenia, Monet, gdy już całkowicie „wyssał" światło i barwę danej okolicy, przenosił się natychmiast gdzie indziej, także do małego, ciemnego pokoiku w Rouen, skąd roztaczał się ekscytujący widok na potężną kamienną fasadę gotyckiej katedry. Namalował tam ponad 40 chwilowych jej nastrojów, uśmiechów, grymasów, o różnych porach dnia. Monet do końca życia twierdził, że jego jedynym programem była absolutna wierność wrażeniom wzrokowym (odebranym naturze).

Właśnie w naturze jak w kalejdoskopie wszystko ulega nieustannym przemianom, gdyż w każdej godzinie możemy zaobserwować zmiany oświetlenia tych samych form w tej samej przestrzeni. Cézanne zanotował kiedyś: *Ten sam krajobraz w zależności od kąta widzenia staje się tak różnorodnym obiektem studiów, że wydaje mi się, że mógłbym zajmować się nim całymi*

miesiącami bez zmiany miejsca, pochylając się tylko, raz bardziej na prawo, raz bardziej na lewo.
Sądzę, że tak musiało być już w przypadku Cloude'a Lorraina, gdyż jego impresje oparte są na szalenie uczciwym i precyzyjnym studium tego, co przelotne, i tego, co trwałe w przyrodzie. Był on prekursorem Constable'a, Turnera, Moneta i wielu innych. Nikt przed nim nie malował tak po mistrzowsku wibracji światła na wodzie oraz przenikania promieni słonecznych przez liście. Lorrain odtwarzał przyrodę przepojoną powietrzem, zjednoczoną przez światło. Większość czasu poświęcał na pracę w plenerze, wędrując godzinami po pełnych antycznych jeszcze wspomnień okolicach Rzymu.

Znaczenie tematu, miejsca i czasu
Powszechnie wiadomo, że płaszczyzna widzenia scala obraz i zamyka go jeszcze przed namalowaniem.
Jak przetransponować wycinek natury w obraz, jak przenieść to, co jest przestrzenne, na to, co ma być płaskie?
Co decyduje o wyborze takiego, a nie innego fragmentu natury? Czy wpływ ma tylko miejsce, czy różnego rodzaju inne skojarzenia, czy być może coś jeszcze?
Dlaczego pretekstem u tych samych malarzy raz jest katedra, a innym razem stóg siana?
Dlaczego raz święta góra, a innym razem dom wisielca?
Dlaczego raz zjadacze kartofli, a innym razem cyprysy i słoneczniki?
Dlaczego raz artysta maluje obojętnie co, a innym razem buduje specjalnie ogród, sadząc wybrane gatunki kwiatów i drzew, buduje japońskie mostki nie po to, aby po nich chodzić, ale po to, by je malować, buduje sadzawki nie po to, żeby się w nich kąpać, ale żeby malować odbitą i przez to podwojoną ilość sztucznie zasadzonych drzew i kwiatów. Wszystko tylko po to, aby mógł nastąpić dialog z tym, co rzeczywiste i co odbite, z tym co przestrzenne i co płaskie.
Dla malarza tak samo ważni są pijacy z knajpy i nawet najpiękniejsze modelki, na przykład Brouver i Bacon kochali swoich modeli, razem z nimi pili i bawili się, byli z nimi zaprzyjaźnieni, ale czy Goya był zaprzyjaźniony z Mają nagą lub ubraną albo czy ją kochał, tego nie wiemy.
Wielu twierdzi, że temat dla prawdziwego malarza jest sprawą zdecydowanie drugorzędną. Temat jest jednak istotny dla niewyrobionego widza, który nie potrafi ocenić walorów formalnych obrazów, jest on główną troską i treścią dla mas. Dla malarza stanowi tylko jeden z pretekstów do malowania.

Dlaczego artysta czasem jeździ po świecie, szukając swojego miejsca do pracy, i jest sobą dopiero gdy je w końcu znajdzie? Dlaczego na przykład Lorrain i Poussin, Francuzi z krwi i kości, nie mogli znaleźć miejsca do pracy w swoim kraju, w którym malowało tylu artystów z całego niemal świata? Pracować mogli tylko w Rzymie i okolicy, skąd namalowane obrazy wysyłali do ojczyzny.

Natomiast inny Francuz, Chardin, nie ruszał się wcale z miejsca, nigdy nie opuszczał kraju, pracował w ciszy i spokoju, by po mistrzowsku malować ciszę i spokój. Nie można tego powiedzieć o jego obrazach, które obecnie nie mogą zaznać ani ciszy, ani spokoju, a za jeden „brudny" dzban Chardina kolekcjonerzy daliby fortunę.

Ale z zupełnie innych powodów nie opuszczał swojej ojczyzny Pollock. Nie o ciszę i spokój w jego przypadku chodziło, przecież mieszkał i pracował przy ruchliwej ulicy Nowego Jorku. Pollock uważał, że problemy malarstwa (współczesnego) mogą być rozwiązane równie dobrze tam, gdzie on akurat się znajduje, a niekoniecznie gdzie indziej. Może dlatego nigdy nie był w Europie, gdzie tyle zawsze się działo. Nigdy nie chciał być w Europie, może dlatego, że „Europa" w tym czasie „przyjeżdżała" do niego, do Ameryki.

Tak jak Monet przysposabiał sobie ziemię we własnym ogródku w Giverny pod kątem twórczości, tak w skali makro robią to artyści Land Artu, interweniując bezpośrednio w przyrodę poprzez kształtowanie pejzażu, wykonywanie rysunków w gigantycznej skali lub zmagając się w różnej formie z ogromem natury, wykorzystując w tym celu potężne dźwigi, samoloty odrzutowe i spychacze. Samo miejsce stało się dla nich materiałem do tworzenia i zarazem dziełem sztuki.

Poprawianie natury, tworzenie nowych światów stało się wyzwoleniem i otwarciem sztuki na nieskończony bezmiar możliwości. Można powiedzieć, że Land Art w pewien sposób chce „poprawić" naturę, ale nie przez tworzenie ulepszonego jej obrazu, tylko poprzez interwencję w przyrodzie. Bardzo lubię porównywać te dzieła artystów Land Artu, w których polem manewru są olbrzymie połacie ziemi lub całe kontynenty, z tym, co malował – szczególnie pod koniec życia – wspomniany Monet. Jego ogromnych rozmiarów nenufary z Giverny, albo z Tuillery (jak kto woli), stanowią zamknięte w sobie ciągi bez początku i końca. Przedstawił w nich powierzchnię stawu widzianą nieco z góry, przez co pozbawioną linii horyzontu. Jest to, jak powiedział jego przyjaciel Clemenceau: *wielki poemat o niebie, wodzie, kwiatach, przedstawiony w sposób płynny i nieuchwytny*.

W obrazach Pollocka również nie ma ani początku, ani końca, jego kompozycje („all-over") ogarniają całą powierzchnię obrazu. Malując na ogromnych płótnach, chciał, by przestrzeń obrazu była samym artystą,

a więc przestrzenią egzystencjalną, w której poruszając się, wykonywałby swą czynność malarską. Czyżby dlatego dużo wcześniej, będąc jeszcze młodym początkującym malarzem, na poradę starszego, doświadczonego kolegi z Europy Hansa Hofmanna, by robić studia z natury, odpowiedział: *ja sam jestem naturą?*

W pewnym momencie malarze amerykańscy wzorem Pollocka, jeden po drugim, zaczęli traktować płótno jako miejsce działania, a nie jako powierzchnię do odtwarzania, wypełniania, analizowania, wyrażania przedmiotu realnego lub z wyobraźni. Płótno zmieniło wówczas swój charakter, przestało być nośnikiem obrazu, stało się miejscem zdarzenia.

Michał Anioł uważał, że *formy, jakie artysta nadaje materii, preegzystują nie tylko w jego umyśle, ale i w pewnej materii. Najlepszy nawet artysta nie posiada koncepcji, jakiej by marmur nie zawierał w sobie, i tylko do tej koncepcji sięgają posłuszne umysłowi ręce. To, co robi artysta, nawet najbardziej samodzielny, jest jedynie odnajdywaniem form tkwiących już w materii* [...]. *Oryginalność i wielkość artysty polega na tym – czytamy dalej – że form tych przed nim żadne oczy nie widziały, niemniej już w pewnym sensie przedtem istniały i mogły stać się dziełami.*

W mojej sztuce próbuję zaspokoić owo „chcenie" natury, jednak nie w ten sposób, że natura znajduje w moich obrazach swój coraz wierniejszy „portret". Chodzi o to, by jej „portrety" były także w dużym stopniu autoportretami natury.

Mój cykl rozwiązujący problem, w którym powierzchnia płótna stawała się miejscem zdarzenia, to obrazy powstające w pejzażu od roku 1988. Były one w trakcie malowania częściowo wkopane w ziemię, najpierw z konieczności (był to rodzaj plenerowej sztalugi), potem świadomie w ten sposób je umiejscawiałem (były z podłożem niejako zrośnięte). Przez cały okres pracy były wystawione na działanie wilgoci, deszczu, promieni słonecznych. Nic dziwnego, że obrazy te pozostawione samopas, niejako na pastwę losu, gniły, jeżeli malowałem je na terenach podmokłych, często były połamane, jeżeli musiały sprostać gwałtownej burzy czy wichrowi. W trakcie malowania zawsze scalały się z otoczeniem, gdyż anektowały przestrzeń, która była za obrazem, przed obrazem, nad obrazem, obok obrazu i pod obrazem. Scalały się z otoczeniem do tego stopnia, że po skończonej pracy chciałoby się pozostawić je na zawsze tam, gdzie były malowane, ponieważ nie wiadomo, gdzie dokładnie przebiegała granica między tym, co jeszcze jest obrazem, a tym, co nim już nie jest. Tak było między innymi w przypadku obrazu „W ogrodzie Jarka", na którym namalowałem płot. Obraz znajdował się na tle prawdziwego płotu, był jego dopełnieniem i przedłużeniem, sam stawał się powoli płotem. Obraz ten przebywał

tam przez cztery pory roku, zmieniając swój charakter w zależności od poszczególnych faz cyklu przyrody. Nie muszę dodawać, że malowałem go w upalne lato, w czasie mroźnej i śnieżnej zimy, w czasie podmokłej wiosny oraz deszczowej i wietrznej jesieni. Raz musiałem być rozebrany prawie do naga, a innym razem zakładałem grube kalesony.

Dlatego rozumiem van Gogha, który godzinami potrafił stać w jednym miejscu i wpatrywać się w żółte zboże, aby namalować niewielki obraz. Nie przejmował się wcale tym, że słońce padało mu długi czas wprost na głowę. On musiał przeżyć całym sobą tę otaczającą go rzeczywistość, aby przelać prawdę na płótno.

Rozumiem również artystów Land Artu, którzy aby nawiązać kontakt z naturą, spędzali całe tygodnie na pustyni, samotnie kontemplując roztaczający się przed nimi bezkres. W moim przypadku każdy obraz doświadczył wszystkich warunków atmosferycznych, jakie panowały podczas pracy nad nim, gdyż uczestniczył w niej całym sobą.

Obrazów moich nigdy nie zabierałem do pracowni, nigdy nie chowałem ich na noc, nawet jeżeli padał deszcz czy była silna wichura. One już znajdowały się w pracowni. Poza tym były zbyt ciężkie, zbyt duże, zbyt mokre i było zazwyczaj za daleko, by je zabierać i przenosić. Pracownią było dla mnie zawsze to miejsce, w którym stał obraz. Farb, pędzli i palet też nie zabierałem ze sobą, chowałem je w pobliskich krzakach albo na przykład zakopywałem w piachu, jeśli malowałem na plaży.

Pamiętam, jaki byłem raz bezsilny, gdy w trakcie pracy nad jednym z obrazów zaskoczyła mnie burza. Wielkie krople padającego deszczu skojarzyłem od razu z terpentyną, która rozmywała farbę na obrazie, strumieniami uderzała w płótno i mieszała wszystkie kolory po swojemu. Byłem bezsilny, nie mogłem przeciwdziałać. Zamiast ochraniać obraz, to obraz mnie ochraniał – schowałem się za nim. W końcu, gdy burza ucichła, zaakceptowałem wszystkie zmiany poczynione na płótnie. A ślady tamtego deszczu zachowały się do dzisiaj.

Mnie burza zaskoczyła w trakcie malowania, natomiast William Turner świadomie wybierał takie momenty, na przykład przed malowaniem obrazu kazał przywiązać się do masztu łodzi dryfującej po rozszalałym i wzburzonym morzu, by być świadkiem, by przeżyć i by zapamiętać to jakże silne, ale i ulotne zjawisko, a potem w spokoju i ciszy nanieść je na obraz.

Mam takie płótna, na których następowała totalna destrukcja. Na obrazie „Ostrów Lednicki – Zachód" postanowiłem namalować wodę tego spokojnego zazwyczaj jeziora. Zanim podjąłem konkretną decyzję, że w tym, a nie innym miejscu go ustawię i będę malował, spędziłem wiele dni na ob-

(płótnie czystym i pokrytym różnymi rodzajami gruntu, kartonie, cienkim papierze, desce, sklejce zagruntowanej itp.). Żyje on wtedy dalej swoim własnym życiem, gdyż następuje powolna i za każdym razem inna przemiana materii.

A jak było dawniej?

Już przed wieloma wiekami wykorzystywano substancje organiczne w malarstwie, na przykład w malarstwie antycznym możemy spotkać substancje organiczne pochodzenia roślinnego i zwierzęcego. Wykorzystywano wówczas w dość szerokim zakresie wyciągi z roślin, kwiatów, liści i korzeni. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się szafran, marzanna, rezeda, hiacynt oraz pewien gatunek palmy o nazwie *Calamus drago*, z której otrzymywano tak zwaną smoczą krew, mającą barwę ciemnoczerwoną. Barwniki te bardzo umiejętnie stosowano w malarstwie ściennym, sztalugowym oraz w zdobieniu ceramiki. Z barwników organicznych pochodzenia zwierzęcego bardzo ważną rolę w malarstwie odgrywała purpura, którą uzyskiwano z małży, oraz karmin otrzymywany z owada koszenili. Należy jednak zaznaczyć, że wiele z tych barwników zaczęto używać na stałe dość późno, gdyż dopiero w czasach późnohellenistycznych i rzymskich.

Ciąg dalszy mojego warsztatu pracy

Owoce, których ja używam, zmieniając miejsce swojego przeznaczenia, prowadzą specyficzny dialog między sobą, następuje zmiana ulotności w ciągłe trwanie. Chcę pokazać, jak dramat życia organicznego przemienia się w dramat życia sztuki, jak forma jednego życia przechodzi w formy drugiego życia.

W moich obrazach z lat 90. szanuję ulotność natury poprzez jej trwanie w zastygłej formie. Mam tę świadomość, że jeżeli nie wykorzystam tej miękkiej tkanki jako pierwotnego produktu, to ona rozpadnie się, zniszczy, zgnije i zginie bezpowrotne. Im dłużej i intensywniej wykorzystuję substancje organiczne, tym większy czuję wobec natury respekt i pokorę. Wystarczy uzmysłowić sobie, że każda roślina i jej owoce rokrocznie od wieków są w nieustannym ruchu. Żyją, umierają, odradzają się, zostawiają ślad. Każdy najmniejszy detal natury dąży od życia do śmierci, od śmierci do życia, wiecznie wraca, następuje przejście od życia do życia.

Inni

W moich obrazach plenerowych, malowanych bądź w centrum dużego miasta, bądź na odległym pustkowiu, na przykład w porzuconej i zapomnianej żwirowni, na podmokłych łąkach czy tuż przy granicy polsko-bia-

łoruskiej, zawsze pojawiali się INNI i pozostawiali różnego rodzaju ślady po sobie. Nie mam obrazu plenerowego w stu procentach namalowanego tylko przeze mnie, zawsze ktoś chciał coś pozostawić po sobie, choćby miała to być najmniejsza nawet ingerencja w postaci brzydkiego, wulgarnego słowa, „delikatnego" pocięcia czy podpalenia.

Początkowo to wszystko zamalowywałem, zszywałem i zaklejałem, ale z czasem te ingerencje różnego typu i różnych typów zacząłem całkiem świadomie wykorzystywać i utrwalać. Dochodziło nawet do tego, że gdy przez dłuższy czas żaden ślad się nie pojawiał, to czegoś mi brakowało, źle mi się malowało, gdyż potrzebowałem niejako „wsparcia z zewnątrz". To był i nadal jest niesamowity dialog – ja i ONI (na początku zupełnie nieznani, anonimowi). Zdarzało się i tak, że ingerencje z zewnątrz były takich rozmiarów, że powoli zaczynało na płótnach brakować miejsca dla mnie i dla mojego malowania. Poszedłem więc na całość i postanowiłem zupełnie świadomie umożliwiać malowanie lub „wyżycie się" INNYM, tym wszystkim, którzy chcieli i czuli taką potrzebę, na przykład dzieciom i młodzieży w szpitalu, w szkole, w kościele, blokersom malującym spreyami po murach, więźniom z aresztu śledczego, mającym dużo czasu i dużo inwencji twórczej, jak się później okazało.

Postanowiłem równolegle dawać szanse przypadkowym przechodniom, jak i wybranym miejscom w miejscowościach, gdzie przebywałem. Obrazy powstawały bez względu na to, czy dostarczałem wszystko – płótno, pędzle, farby – czy tylko samo płótno, w myśl zasady Maxa Ernsta, że: *Obrazy można malować wszystkim, także farbami.*

A tak *à propos* pleneru, wielu artystów wychodzi dzisiaj w plener, w naturę, ale dla zupełnie innych już względów. Zabierają z niej to, co chcą, i tworzą potem w pracowni, w galerii lub jeszcze innych „hermetycznie" zamkniętych pomieszczeniach.

Tymczasem ja z całą świadomością i przekonaniem nadal „maluję" obrazy w plenerze, a mój obszar plenerowy ostatnio znacznie się rozszerzył, gdyż oprócz nowych miejsc w kraju pojawiły się nowe miejsca poza nim, i to niekiedy dość daleko, między innymi w Awinionie, Berlinie, Cambridge, Londynie, Sienie, Tokio, Toledo, Urbino i Viterbo. Obecnie (grudzień 2006) już nie muszę nigdzie jeździć w plener, gdyż plener „przyjechał" do mnie, do Nienawiszcza, gdzie od roku mieszkam z Joanną. Mamy wokół siebie wszystkie strony świata, wszystkie pory roku i wszystkie kolory.

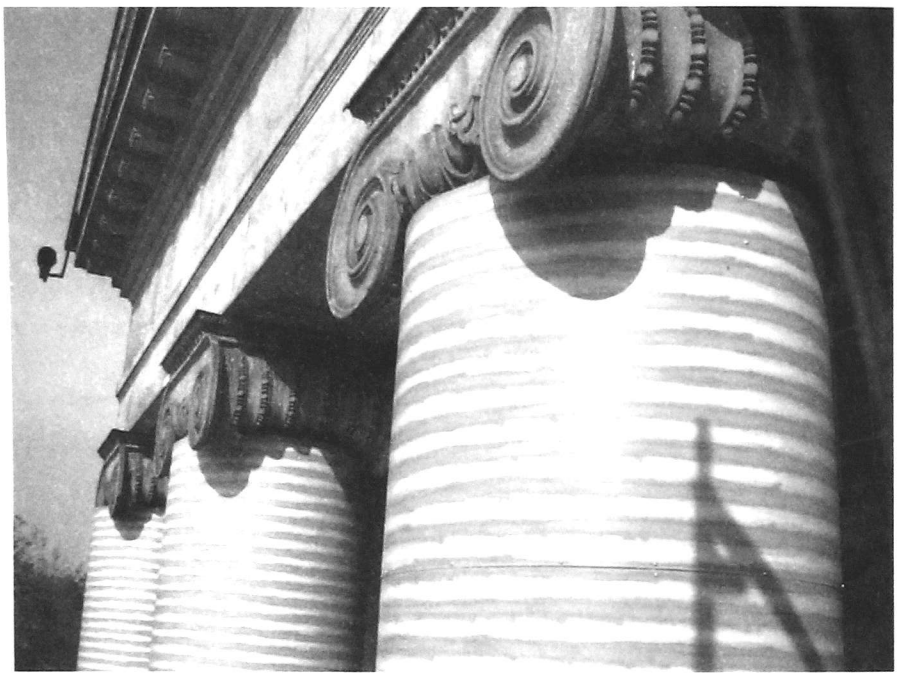
Trwałość i ulotność

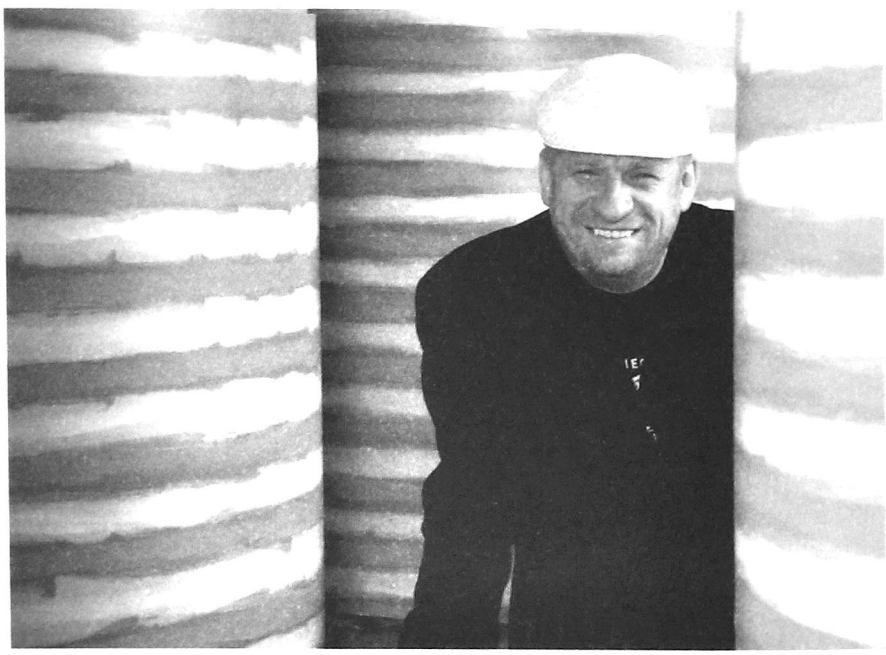
Spotykam się z zarzutami, że moje obrazy są nietrwałe, ponieważ odpada z nich ziemia, kruszy się płótno, ścieka smoła, płowieje plama.

Który obraz jest w stu procentach trwały, niezmienny, na zawsze? Jaki inny jest dzisiaj oryginał „Czarnego kwadratu na białym tle" Malewicza, który widziałem niedawno w Amsterdamie, w stosunku do oryginału reprodukowanego kilkadziesiąt lat temu. Ile kontrowersji wzbudziła konserwacja „Straży nocnej" Rembrandta, nie mówiąc już o Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła.
Dzisiaj są artyści, którzy realizując prace, świadomie skazują je z góry na całkowitą zagładę, na przykład Robert Smithson budując w roku 1970 kamienną groblę, od początku przeznaczył ją na zniszczenie. Jedynie dzięki wizualnej dokumentacji praca zaistniała i przeszła do historii sztuki. Ciekawe jest to, że fizycznie była już ona nieobecna. Smithsona nie interesowało wcale samo wybudowanie tej 460-metrowej spiralnej grobli, ale przemiany, jakim podlegała jego praca pod wpływem sił natury.
Powinniśmy sobie uświadomić, że właśnie nietrwałość jest koniecznością wszystkiego, co trwa i jest żywe. Życie polega na ciągłym rozwoju i ciągłym obumieraniu, ale sztuka, malarstwo, żyje własnym życiem.

PS Od 2003 roku równolegle z moimi obrazami powstającymi w plenerze realizujemy wspólnie z Joanną Janiak projekty wynikające z naszego odmiennego doświadczenia i badające relacje między obrazem olejnym a digitalnym. W „1044,19 MB i 1744,82 MB Malowania" (2004, Łódź, Poznań, Hanower) filmując i malując, „stworzyliśmy obrazy" balansujące między złudnymi pewnikami odbioru. Jakie treści uda się nam jeszcze znaleźć w starym, nobliwym obrazie olejnym i młodym, wszechobecnym obrazie elektronicznym? Zobaczymy.

Piotr C. Kowalski, *W ogrodzie Jarka 20.11.1991 – 25.02.1994*, płótno, błoto, rzęsa, glina, zgniłe jabłka, deski, śnieg, 205 x 360 cm. Obraz powstał dzięki gościnności Jarka Maszewskiego.





s. 82, 97: Realizacja przestrzenna *Tarasewicz dla Poznania*, kolumnada Teatru Wielkiego w Poznaniu, 20.09.–20.10. 2003. Organizator projektu Galeria Ego. Fot. Justyna Kowalska

... w każdym razie można było zabrać przyrodzie tyle, ile się chciało.

... gdy było gorąco, szedłem dwa kilometry nad rzekę Supraśl do miejsca, gdzie koło wsi Słuczanka znajdował się most z dużym betonowym cokołem. Różne kolory dennego błota służyły mi do tworzenia wizerunków zwierząt, które istniały dopóty, dopóki muł był wilgotny.

... moje „naturalne" malarstwo szybko znikało, zabierając ze sobą świat, który mógł istnieć tak długo, jak długo budowałem go od początku. Może to i lepiej, bo pozostał we wspomnieniach, a te nigdy się nie dewaluują.

... neolityczny człowiek czy nie myślał podobnie, kiedy przekraczając granice swojej wyobraźni, mieszał kolorową glinkę z krwią i taką malaturą pokrywał długie pasy białego wapnia?

... właśnie w ten sposób powstały monumentalne arcydzieła podziemnych galerii w Castillo, Altamirze, Lascoux.

... owe barokowe sklepienia pokryte wizerunkami koni, kozic, jeleni, bizonów, niedźwiedzi, warstwowo nakładając się na siebie, utworzyły niekończący się fryz zastygły w ciszy tajemnicy po dzień dzisiejszy.

... zadziwia bogactwo używanych już wtedy środków wyrazu, sposób przedstawienia zwierząt, ekspresja oczu, ruch – wszystko to zbliża nas do twórcy z tamtych lat i czyni go współczesnym.

... a ta ręka odbita na ścianie dawno temu w jaskini Pech-Merle w Lotaryngii... Tak jakbym to ja sam na ścianie swojej pracowni w Waliłach obrysował pędzlem własną dłoń. Neolityczny twórca stoi przecież tuż obok mnie.

... czy nie robimy właśnie ręką inicjujących gestów na obrazie? Każdy z nas stwarza swój obraz, ale jednak obraz.

... właśnie dzięki temu malarstwo trwa.

... czy nie operujemy tym samym językiem i czy nie mamy dziś tendencji do uproszczeń? Płaska plama koloru, znak, skrótowość wypowiedzi – wszystko, co wydaje się dorobkiem sztuki dwudziestowiecznej, było znane już wtedy.

... kiedy złagodniał klimat, człowiek mógł przenieść się w świat rozkwitających łąk i lasów. Mógł rozpocząć uprawę płodów ziemi. Razem z człowiekiem opuściło jaskinię malarstwo.

... laicyzując się, znalazło schronienie pod nawisami skalnymi i poprzez megalityczną ideę nakładanych w logiczny sposób kamiennych bloków przekształciło się w konstrukcję architektoniczną, z czasem osiągając perfekcyjność piramid.

... dzięki Nilowi i jego życiodajnym wylewom umysł ludzki osiągnął taki stopień rozwoju, że był w stanie wypracować metodę zapisu myśli w formie pisma hieroglificznego. Zarówno rzeczy konkretne, jak i pojęcia abstrakcyjne nabierają realnego kształtu. Czy coś się zmieniło od tamtego czasu? Czy dzisiaj obraz nie jest przede wszystkim zapisem myśli?

... czy egipski artysta nie przekraczał granic tego świata, tworząc pędzel przez zgniecenie koniuszka trzciny, by przy jego pomocy kreślić kolejne postacie z barwnej epopei w zaświaty?

... czy owe kilometrowe pochody wizerunków bogów na ścianach skalistych wysp, czy też palmy, łodzie rybackie, dzikie zwierzęta i ptaki na ścianach grobowców całkowicie wystarczały artyście w przeszłości?

... to dzięki malarstwu życie nie miało punktu końcowego. Czy w dzisiejszej cywilizacji nie czujemy się bardziej zagubieni?

... i choć malarstwo egipskie było podporządkowane nakazom religii, tworzyło jednak świat różny od tego istniejącego konkretnie. To, że nie służył on osobistej ekspresji, może tylko pozornie wydaje się bardziej ubogie. Przecież wytworzony w tamtych czasach system wizualny mógł być wystarczający i perfekcyjny. Nigdy się tego nie dowiemy.

... a może to nasza pycha karze nas za to, że nie jesteśmy zdolni spojrzeć w przeszłość, i świat egipski możemy oceniać jedynie poprzez pryzmat dwudziestego pierwszego wieku.

... jeśli artysta nie tworzył sztuki dla sztuki, to tylko dlatego, że wtedy taki problem w ogóle nie istniał.

... w tym kraju oślepiającego słońca, gdzie kolory są gwałtowniejsze, pokrywano kolorem wszystko: detale architektury, rzeźby, reliefy. Przekraczano granice realności, zachłannie adaptując całą przestrzeń dla malarstwa.

... jak uboga wydaje się nam dzisiejsza architektura i nasze otoczenie.

... świat opisany za pomocą obrazów, barw, symboli, utrwalony na kamieniu, cegle z iłu, kawałku drewna przy pomocy gumy arabskiej, jajka czy wosku nieprzerwanie się rozwijał, aż zabłysły oczy portretów fajumskich, które okazały się łącznikiem pomiędzy malarstwem egipskim a zachodnią koncepcją portretu.

... w takich momentach wątpię w istnienie czasu.

... ikony Nowosielskiego malowane na małych kamyczkach powracają do praźródeł malarstwa.

... i znów inny wzrok „Paryżanki" z Knossos. Wokół niej kolorowy teatr życia areny śródziemnomorskiej. Mimo stylizacji odnajdujemy tu pełnię mieniącą się czystymi jaskrawymi kolorami. Malarstwo pokrywa bezkompromisowo całe wnętrze pałaców. Jest, istnieje, triumfuje! Ściany, podłogi, sufity zapełnione są tancerkami, bykami, delfinami – dosłownie wszystko w spontanicznej radości jarzy się kolorami intelektu tamtych lat.

... czy zauważyliście, że malarstwo ukazuje swą wielkość tylko w centrach cywilizacyjnych, natomiast szarzeje na jej obrzeżach, na prowincji?

... czy dlatego nasze malarstwo jest takie szare, sporadycznie rozświetlane importowanymi zdobyczami?

... właśnie dlatego między Egiptem a Grecją mogły rozkwitnąć na ścianach kolorowe ogrody z ptakami i zwierzętami w otoczeniu morskich fal.

... fakt, że znamy malarstwo greckie najczęściej jedynie z opisów literackich lub późniejszych kopii rzymskich, niczego mu nie ujmuje. Bo to właśnie oni, twórcy światłocienia, zestawiający plamy barwne tak, żeby dawały wrażenie trójwymiarowości, przekroczyli granice obrazu, a ich osiągnięcia trwają dziś.

... malarstwo antyczne rezygnuje z opierania się wyłącznie na konturze i kresce. Świat realny wtapia się w ściany, poszerzając horyzont optyczny i intelektualny.

... malarstwo osiąga taki stopień iluzoryczności, że jak głosi legenda, namalowane przez Zanksiosa winogrona przypominały prawdziwe tak bardzo, iż przysiadły na nich ptaki pragnące się pożywić.

... czy nie był to moment, kiedy malarstwo zrównało się z życiem?

... to właśnie w Grecji powstały obrazy martwej natury, w polu zainteresowania znalazła się tematyka rodzajowa i pejzaż, a więc wszystko to, co będzie rozwijane lub naśladowane przez następne pokolenia.

... malarstwo święci triumfy, a ściany w całości pokrywają freski imitujące wykładziny ścian, marmur, elementy architektury, gzymsy, kolumny, girlandy.

... jedna, przeogromna instalacja ciągłego fresku obiega powierzchnię środkowej części ściany scenami o tematyce mitologicznej lub rodzajowej, burząc granice świata realnego.

... ten rodzaj zdobienia wnętrz za pomocą malarstwa rozpowszechni się później na wielu obszarach poddanych oddziaływaniu kultury greckiej.

... czy wyznaczając dzisiaj klarowne granice obrazu i ze wzgardą wymawiając słowo „instalacja", sami siebie nie ograniczamy?

... no bo jak ma się nasze współczesne malarstwo do zalanych lawą malarskich realizacji Herkulanum i Pompei? Przecież już nie było tam obrazów na ścianach. W rzymskiej kulturze artystycznej nie utrwalił się zwyczaj wieszania we wnętrzach obrazów, wszystko było malowane bezpośrednio na ścianie. Tamto malarstwo ścienne wykorzystywało kopie obrazów greckich.

... malarska dekoracja powiększała optycznie dość ciemne pomieszczenia, stwarzając iluzję przestrzeni większej niż rzeczywista. Dzięki temu powstawała kompozycja dwu- lub trójwymiarowa dająca całkowite złudzenie głębi.

... całe powierzchnie ścian malowano w taki sposób, że odnosiło się wrażenie, że w ogóle nie istnieją albo że są przezroczyste.

... w Rzymie pojawiają się martwe natury przedstawiające ptaki, owoce, ryby, szklane naczynia wypełnione wodą. Popis gry światła i cienia. Przekroczona zostaje kolejna granica realności. Czuje się późniejszy oddech malarstwa niderlandzkiego.

... malowidła ścienne często nie przetrwały w całej swej okazałości trawione pożarami, zalewane deszczem, mimo to nawet z fragmentów, które pozostały w rozwalających się, opuszczonych domach, możemy wnosić o ich świetności i wiele się z nich nauczyć.

... a gdy Dobry Pasterz, Adam i Ewa z orantkami zeszły do katakumb, wszystko stało się skromniejsze, usunęło się w cień do momentu, kiedy edykt mediolański na nowo wydobył kolor na światło dzienne.

... nowe malarstwo chrześcijańskie w pełni korzystało z bogactwa sztuki pogańskiej. Na powierzchni sklepień artyści umieszczali kolorowe ptaki, ukwiecone gałązki, liście winogron, lecz dobór motywów oraz ich symbolika są już świadectwem nowej wiary.

... miejscem szczególnie wyróżnionym staje się sklepienie absydy, gdzie w centralnym miejscu siedzi na tronie Pantokrator w otoczeniu kompozycji wyrażających główne prawdy wiary.

... stoję pośrodku Hagii Sofii w Konstantynopolu. Światło wpadające do wnętrza harmonijnie rozkłada się ze wszystkich stron. Nic nie narusza ideału. Na ścianach malarstwo zastygło w ciszy zaklęte w drobne kostki złota, kamieni i szkła.

... czekam, aż zerwą się cztery przeogromne Cherubiny i przez Rawennę, Mołdawię, Gruzję, karolińskie ewangelie zaszeleszczą w iluminowanych pergaminach średniowiecza, by w ciszy zastygnąć na złotym niebie romańszczyzny. W świetle włoskiego słońca ożywia je pędzel Cimabuego.

... szczęśliwie Cherubiny przysiadły także w kościele św. Trójcy w Lublinie i tuż obok mnie w supraskiej cerkwi, a po czterystu latach pojawiły się w Gródku. Aż tyle czasu trzeba było czekać, aby również tu zaszeleściły skrzydłami i zbliżyły mnie do kręgu kultury śródziemnomorskiej.

... przecież Bizancjum to także Cesarstwo Rzymskie.

... tak niedawno dostaliśmy to, co inni już mieli od wieków.

... a tam, pod włoskim niebem, znów pojawiają się na obrazach skaliste wzgórza, domy, drzewa. Obraz nabiera głębi przestrzennej, przedmioty – materii, ludzie – życia.

... w miejsce złota wkracza biel. Światłocień nabiera życia. Zamiast wypukłych zagęszczonych kresek pojawiają się rozjaśnienia. Cicha ręka Cimabuego nakłada na obraz delikatne światło, co sprawia, że ciało postaci uzyskuje rzeźbiarską plastyczność.

... i znów stoję pośrodku kaplicy. Wokół mnie zadziwiająca jasność i przejrzystość błękitu, jakby była namalowana w dzisiejszych czasach. Gdzie było malarstwo, zanim pojawił się on, który przywrócił je do pierwotnej godności i sławy? Postacie przedstawione przy pomocy pędzla ożywają, mówią, płaczą. Język sztuki znów stał się giętki i bogaty.

... chylę głowę z pokorą w padewskiej kaplicy Giotta.

... ciekawe, czy artysta malujący w Lublinie pocałunek Judasza znał malarstwo Giotta, przecież ikonografia przedstawienia jest podobna.

... nie upierałbym się przy zaściankowości jagiellońskich malarzy. Przecież wielkie malarstwo nie powstaje w polu. Musiała to być silnie rozwinięta cywilizacja, skoro wydała takie owoce.

... a w Sienie, tak jak w dawnej Grecji i Rzymie, znów rozwijają na ścianach malarskie dywany, wypełniając wnętrza mnogością realistycznych szczegółów, scen, epizodów. Freski na nowo świecą rajskimi ogrodami, odsłaniając barwny świat, który istnieje, lecz nie każdy jest go w stanie zobaczyć.

... Masaccio, Pierro della Francesca, Mantegna, Botticelli. Trudno znaleźć drugi okres w sztuce europejskiej, żeby w jednym kraju malowało tak wielu artystów i powstało tak wiele wybitnych dzieł nacechowanych indywidualnym piętnem.

... tym razem to Mantegna za pomocą iluzjonistycznej architektury i efektów perspektywicznych zamienia umowne wnętrza w pawilon z arkadami, przykryty wysokim sklepieniem, gdzie przez kulisty otwór zaglądają ciekawi widzowie, putta, pawie. W słonecznym świetle błękitnego nieba antyczne zabudowania jak w antycznym Rzymie. Zostają przekroczone kolejne granice percepcji wzrokowej i umysłowej.

... pojawiają się nowe pytania. Odpowiedź możliwa jest tylko dzięki badaniom przyrody oraz studiom anatomicznym. Człowiek odkrywa nowe tajemnice. Malarstwo dojrzewa po raz kolejny, by zabłysnąć w sztuce dojrzałego renesansu Rafaela i Michała Anioła.

... wydaje się, że rozum ludzki pokonał wszelkie trudności, że może stworzyć wszystko, utrzymać równowagę między wiarą a życiem doczesnym, stworzyć ideał piękna.

... oto ideał dosięga szczytu, granice widzenia stają się granicami poznania. Malarza znów przepełnia poczucie spełnienia.

... a tu, po drugiej stronie Alp, u nas, na Północy, malarstwo nie pojawia się od razu w tak doskonałej formie.

... na dziesiątkach ołtarzy, rzeźbionych, malowanych, z bogatą polichromią, otulonych złotem architektonicznych ram zebrali się wszyscy święci, apostołowie, aniołowie, prorocy, papieże, biskupi, opaci, władcy i rycerze, by pomóc kaznodziejom w nauczaniu, a wiernym w rachunku sumienia.

... ich gesty są konwencjonalne, układ kompozycyjny zatarty w łamanych fałdach szat, niewłaściwe proporcje oraz braki w umiejętności kształtowania przestrzeni.

... ale za to wydarzenia rozgrywają się w konkretnych wnętrzach mieszczańskich domów lub w pejzażu nasyconym prawdą bezpośredniej obserwacji. Madonna z Dzieciątkiem bez aureoli w niewielkiej izbie zastawionej prostymi sprzętami. W kominku płonie ogień, a za oknem rozciąga się widok na plac miasteczka. Wszystko staje się prawdziwe, szkło jest przejrzyste, mosiądz lśni, drewno jest drewnem.

... malarstwo staje się współczesne. Średniowieczna hierarchia wartości zostaje odsunięta.

... dzięki dodaniu żywicy do gotującego się oleju obrazy nie muszą być pokrywane werniksem. Teraz dokładność faktury obrazów Północy wywołuje zdumienie i podziw we Włoszech.

... obraz bardzo szybko wypełnia się światłem, uzyskując miękko modelowane formy, nasyca się kolorem o nieosiągalnej do tej pory głębi i przejrzystości.

... w Wenecji następuje uwolnienie się od plastyczności na rzecz czystego malarstwa. Światło i kolor stają się podmiotem obrazów Belliniego, Giorgione, Tycjana, Tintoretta. Pędzel wydobywa to, czego przedtem nie było dane mu wydobyć.

... kolor Tycjana staje się tajemniczą substancją, gdzie wszystko, co materialne, znika w gęstej magmie niekończących się refleksów gęstej farby. Nikt inny nie był tak bez reszty malarzem, nikt inny nie czuł koloru tak jak on. To właśnie on zaczął budować formę swobodnie nakładaną plamą barwną, ustanawiając tym samym nowe kryteria i granice. To on otworzył drogę Rubensowi, Rembrandtowi, Velazquezowi, Delacroix i Renoirowi.

... słyszę w oddali ciche kroki impresjonizmu.

... a Veronese, jak za starych antycznych czasów, stwarza na ścianach piękne, lekko namalowane pejzaże, zabawne sceny balkonowe, bawi się z widzem w efekty iluzjonistyczne. Salon przekształca w fantastyczny teatr. Stwarza przepyszną ucztę dla oczu.

... tu, na Północy, malarstwo coraz częściej zaczyna być towarem. Odbiorcy żądają obrazów modnych i tanich. W miejsce wyciszonych scen religijnych wchodzą sceny rodzajowe o tematyce mitologicznej, którymi chętnie przyozdabia się wnętrza mieszkań.

... stwarzają się nowe rynki zbytu obrazów w Hiszpanii, Niemczech, Skandynawii. Ściany nie znoszą pustki.

... powstają najwybitniejsze pejzaże sztuki nowożytnej malowane ręką Brueghla. Człowiek jest tu pokazywany o każdej porze roku pośród szerokiego pejzażu gór, zatok, domów i rzek. Nie jest jednak najważniejszy – stanowi zaledwie małą cząstkę bogatej natury.

... szczytowym osiągnięciem dekoracji malarskiej stają się freski Tiepola. Tworzy ogromne malowidła rozciągające się na ścianach i sklepieniach możnych pałaców, co daje mu okazję do konstruowania przestrzennych wizji, na których niezliczone figury ukazane w trudnych perspektywicznych skrótach stwarzają daleko posuniętą iluzję szybowania widzów, czasu i przestrzeni.

... zapalają się teatralne jupitery Caravaggia. Na naszych oczach rozgrywa się teatr w ekspresjonistycznym świetle otoczony ciemnością epoki.

... jest to jedno z najbardziej niezwykłych zjawisk w malarstwie. To, co szpetne, przeistacza się w piękno. Wszyscy mistrzowie baroku są jego dłużnikami, a pośrednio są nimi również ci, którzy wykorzystują jego zdobycze we współczesnej kinematografii.

... a tymczasem holenderskie domy ciągle potrzebują martwych natur, pejzaży i obrazów rodzajowych. Teraz obrazy wiszące w małych pomieszczeniach pozbawione zostają przepychu i nie oszałamiają tak jak kiedyś. Obraz staje się kontemplacyjny, możemy cieszyć się jego obecnością.

... świat stwarzany przez malarzy jest równie naturalny i codzienny, ma tylko mniejszą skalę.

... nieduże rozmiary obrazów holenderskich wymuszają rozmiary domów świeżo wzbogaconych mieszczan, którzy potrzebują portretów swoich oraz osób najbliższych. Wszędzie króluje pejzaż, a w jadalni – martwa natura.

... niskie ceny wpływają na przystępność obrazów rodzajowych oraz decydują o powszechnym kolekcjonerstwie.

... świat zaczął być przedstawiany w różnych porach roku, dnia, pokazywano rozmaite żywioły. Powtarzane co rok czynności ludzkie przy uprawie roli stały się lustrem malarstwa. Bezkresny pejzaż poprzecinany kanałami, rzekami, brzegami mórz w przesyconym światłem powietrzu staje się obowiązkowym wyposażeniem domu.

... świadek tamtych czasów, Rembrandt, spogląda na nas świdrującym wzrokiem ze swoich autoportretów, które osiągnęły takie wyżyny doskonałości, że do tej pory nie znalazły sobie równych.

... gwałtowny rozwój cywilizacyjny i technologiczny, żywiołowa industrializacja i urbanizacja zmieniają życie. Tradycyjne formy bytowania odchodzą na prowincję. Rozwija się miasto. Upowszechnienie oświaty oraz unowocześnienie komunikacji wraz z wynalazkami służącymi do szybkiego obiegu informacji sprawiły, że niepomiernie rozszerzył się horyzont.

... intelekt, a wraz z nim malarstwo, zaczęły szybciej oddychać.

... sztuka, która do tej pory była związana z religią, pełniąc rolę kultu, przestała być biblią niepiśmiennych, odmawia służalczej roli wobec władzy i jej reprezentantów, odchodzi do potężniejszych klas średnich.

... następuje kolejna zdrada mecenasów wymuszona potrzebą czasu.

... znajdując się w nowej sytuacji, malarstwo wystawia się na publicznych wystawach i od tamtej pory jest to obowiązująca forma obcowania ze sztuką.

... coraz więcej obrazów tworzonych jest z myślą o konkretnym przeznaczeniu lub odbiorcy, i to właśnie na wystawach decydował się ich los.

... obraz stał się celem samym w sobie. Wolny od innych powinności, stworzony tylko do oglądania i estetycznej oceny, uzyskał status bytu autonomicznego.

... coraz prężniej funkcjonujący handel obrazami doprowadził do potrzeby organizowania komercyjnych galerii, do stworzenia zawodu marszanda sztuki. Malarstwo stanęło przed nowymi barierami.

... nowa publiczność potrzebowała przewodnika po świecie sztuki. Tę potrzebę zaspokajała tworząca się krytyka artystyczna, w której wyjątkową rolę odgrywali najwięksi poeci i pisarze owego czasu. Gdzie oni są dzisiaj?

... krytyka, do której jeszcze dziś nie jesteśmy przyzwyczajeni, już wtedy stała się nieodzownym elementem artystycznego krajobrazu, już wtedy

kształtowała gust i upodobania, ustalała kryteria ocen, lansowała twórców i kierunki.

... sztukę zawsze było trudno zamknąć w powszechnie przyjętych terminach i porządkujących schematach. A jednak mogli w jednym czasie tworzyć tak krańcowo różni artyści jak David czy Goya.

... a dziś?

... to właśnie malarstwo Barbizończyków było kompromisem między starymi a nowymi zasadami pejzażu uprawianego po raz pierwszy w plenerze, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą. Pod wpływem obserwacji natury drzewa traciły ogólny charakter, stawały się realnymi gatunkami, masą żywej zieleni. Niebo zaczęły pokrywać gęste chmury, wzmacniały się elementy światłocieniowe.

... faktura obrazu zaczęła być gruba, szorstka, szkicowa. Akademicka gładkość odeszła z minioną epoką.

... malarstwo zaczęło być obecne w kręgach intelektualnych i zostało tam po dzień dzisiejszy. Stawało się sztuką popularną i demokratyczną. Na wystawy przychodziły tłumy, a obrazy stawały się głośne i dyskusyjne.

... szkicowość i niedbała technika obrazów najbardziej szokowała publiczność tak wtedy, jak i dziś. To, co akademicy nazywali szkicem – impresjoniści uważali za gotowe dzieło.

... mimo upływu lat, czy nie słychać śmiechu historii, która wciąż z nas kpi?

... kolejna granica malarstwa została przekroczona wtedy, kiedy port w Hawrze, zasnuty dymem i poranną mgłą, z oranżową kulą słońca rzucającą zygzakowaty refleks na wodę, został namalowany z niespotykaną jak dotąd szkicową swobodą pędzla, pośpiesznie notującego ulotne wzrokowe wrażenia.

... po przekroczeniu tej granicy już wielu innych mogło sięgnąć po impresję w poszukiwaniu prawdy. Fotografia pomaga w szybkim chwytaniu rzeczywistości. Z jednej strony, to ona ulega konwencjom komponowania obrazu, z drugiej, pomaga malarzom wyzwolić się z tych konwencji.

... romans ten trwa do dziś, malarstwo i fotografia wzajemnie się uzupełniają.

... nigdy nie wiemy, co poszerzy nasze granice poznania, i na tym polega piękno malarstwa.

... paleta malarska odchodzi od koloru lokalnego na rzecz wywołanych przez zjawiska atmosferyczne efektów świetlnych, barwy, faktury i widocznych pociągnięć pędzla. Staje się to oczywistością każdego malarza, wręcz abecadłem malarskim, bez którego nie sposób tworzyć.

... właśnie ten uformalniony bagaż przywieźli do Polski kapiści i poprzez arsenałowców jesteśmy dziś jego spadkobiercami; chcemy tego czy nie, i tak nie jesteśmy w stanie od niego się wyzwolić.

... musielibyśmy wytworzyć idee silniejsze od nas samych, a na prowincji takie rzeczy się nie zdarzają, przynajmniej ja nigdy o takich nie słyszałem. Dlatego prowincja jest prowincją, choćby znajdowała się w samym centrum danego kraju.

... w nasilającej się fali entuzjazmu do wszystkich *izmów* nieoczekiwaną cezurę stanowi kubizm. To on spowodował, że przedmiot przestał mieć granice, można go było rozłożyć i złożyć w nowych realiach, przestała istnieć perspektywa. Przełamano barierę, po której wszystkie granice obrazu mogły zostać przekroczone.

... nastąpiły zdarzenia, po których nie ma już jedynie słusznych prawd. Ciągle stawiane są pytania i to różni kulturę śródziemnomorską (do której chcemy należeć) od reszty świata. Sztuka w takim ujęciu, w jakim my ją rozumiemy, po prostu nigdzie indziej nie istnieje.

... granice malarstwa nie są określone i nigdy nie będą, ponieważ to nie granice wyznaczają ramy malarstwa, lecz odwrotnie.

... wystarczy tylko myśleć, myśleć językiem malarskim, a malarstwo samo nabierze realnego kształtu. Będzie obecne wszędzie tam, gdzie wyniknie naturalna potrzeba jego uaktywnienia. W jakiej formie? Tego nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Każdy czas stwarza swoją formę i nigdy jej nie wyprzedza.

... najstraszniejsze granice tkwią bowiem w nas samych. Może to być na przykład fakt, że nie jesteśmy w stanie zaakceptować innej formy niż ta, jaką sami stworzyliśmy.

... ale czy wytwarzanie obiektów estetycznych ma coś wspólnego ze sztuką?

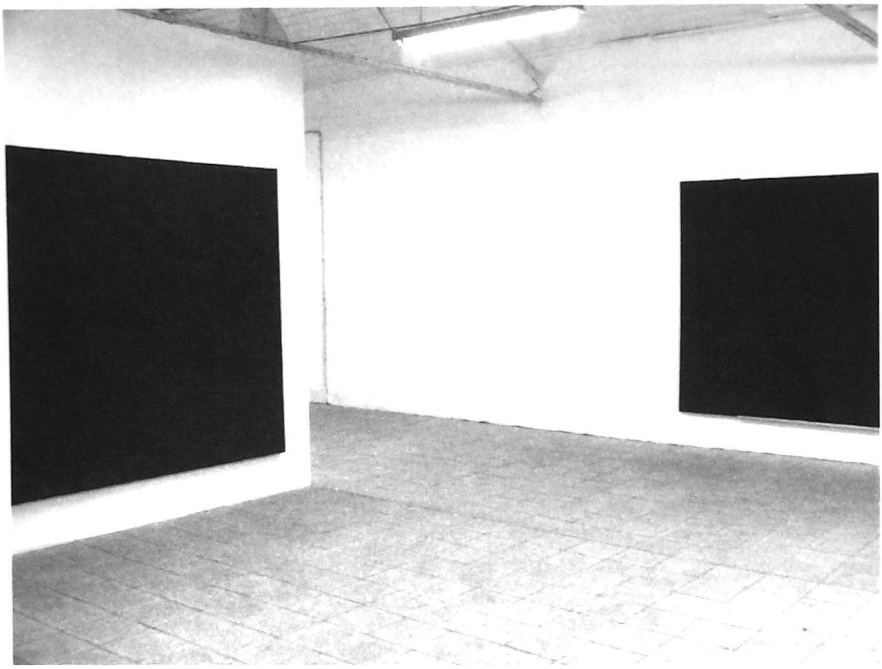
... przecież w każdym wieku malarze znajdowali swoją własną drogę, bazując na osiągnięciach poprzedników. Przy pomocy kilku kolorów dziś także konstruujemy nie podlegające prawom logiki przestrzenie intelektu, których żadne inne medium nie jest w stanie zastąpić.

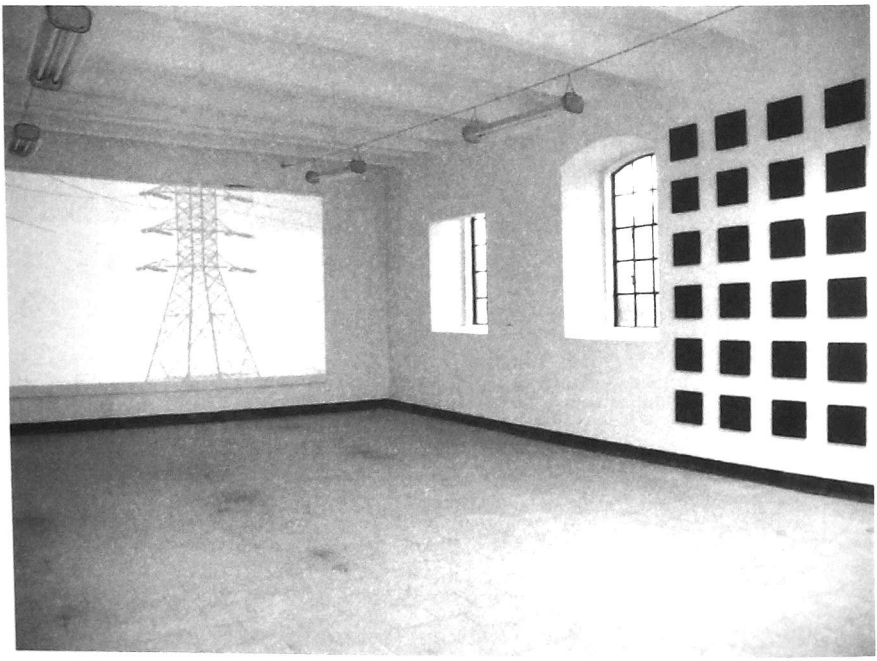
... gdyby było inaczej, czy sięgnęlibyśmy po pędzel po to, by mieć powód do połączenia razem tych paru kolorów?

... jakie jeszcze czekają nas granice w malarstwie? I czy w ogóle powinniśmy je ustalać, ograniczając samych siebie?

... ślady palców odciśnięte w miękkiej glinie szczęśliwie zachował zastygły kalcyt... Czuję wilgoć mokrej gliny.

Waliły 2001





s. 98, 106, 107:

Wojciech Łazarczyk z wystawy *Krzyzowanie*, Galeria Klimy Bocheńskiej, Warszawa 2006. Fot. Autor

Wojciech Łazarczyk
Kolor – obraz. Kolor – przestrzeń
(rozważania o malarstwie)

Płótno nigdy nie jest puste – wypełnia je płaszczyzna.

Z płaszczyzną nierozłącznie związana jest rzeczywistość przedstawienia malarskiego. Uświadomienie tego faktu jest punktem wyjścia do analizy malarstwa.
Obraz wyrasta z płaszczyzny, ale pojawia się zawsze w przestrzeni.
Przestrzeń obrazu nie ogranicza się jedynie do tego, co jest przedmiotem przedstawienia malarskiego. Rama płótna nie jest jej granicą.
Płaszczyzna obrazu ujawnia się poprzez relację z przestrzenią, ale również poprzez kolor. Kolor nie jest immanentną cechą materii. Widzenie koloru jest czym innym niż widzenie przedmiotu i w tym sensie obraz przedmiotem nie jest.

Narzędziem do odczytywania malarstwa jest system werbalny, który jednocześnie tworzy komentarz. Ów komentarz, który jest jakością równoległą wobec obrazu, podlega dezaktualizacji z upływem czasu.
Inaczej mówiąc, czas ma inny związek z obrazem, a inny z komentarzem.

Obrazu nie można przekształcić w sens, jego przeznaczenie pozostaje niejasne, a związki systemowe nierozstrzygalne. Obraz z natury swojej znajduje się poza granicami zrozumiałości.
Obraz nie jest przesłaniem. Brak przesłania zwalnia nas z obowiązku odpowiedzi.
Jedyną odpowiedzią na obraz jest on sam.
Wszystko w nim jest tym, czym jest.
Czyż obraz nie jest jedynie zdarzeniem, które wskazuje nam krąg metamorfoz, których sam jest zdarzeniem?

Patrzenie na obraz jest czym innym niż jego widzenie. Patrzenie jest jednokierunkowe, widzenie opiera się na komunikacji, czyli wymianie.
Eksploracja niewidzialnego i niewypowiedzianego, zawartego w obrazie, poszerza obszar odczuwającego i wyrażającego, obszar tego, co odczuwane i wyrażane. Jedno i drugie staje się tym samym.
Nie jest już jasne, czy to my patrzymy na obraz, czy obraz spogląda na nas.
To moment, w którym widzenie przekracza granicę zmysłów.

Na czym polega istnienie obrazu?
Obrazu nie można odnieść do wzorca obiektywności. Jego naturą jest niepowtarzalność, która jednak składa się na jedność malarstwa.
Jedność pojedynczości zdarzeń. Obraz powstaje w bycie i w swoim mikroświecie byty zawiera. Ich wielorakość i niewspółmierność wynikająca ze zmian reguł poszerza sposoby komunikacji.

To, czego nie można zobaczyć ani uwidocznić w obrazie, można zawrzeć w samym procesie i jemu nadać znaczenie.
Wtedy treścią obrazu staje się proces, a samo przedstawienie odsyła jedynie do tego, co nieprzedstawialne.
Komunikuje poprzez nieobecność przedstawionego, a nie poprzez jego wizualizację.
Być może pożądanie sensu nadal musi tkwić w obrazie, ale może należy go szukać poza nim. Proces, który przejmuje rolę narracji obrazu, integruje treści malarskie z naturą medium, powierzchnią i kształtem płaszczyzny.
Integracja ta wolna jest od spekulacji myślowej i formalnej. Treści obrazu nie odnajdziemy na jego powierzchni. Należy przenieść uwagę na samą świadomość, zawieszając na moment tezę o istnieniu obrazu.
Pozostaje ona żywa, choć w zmodyfikowanej formie, co pozwala poszerzyć samą świadomość odbioru, ale nie w sensie logicznym.
Takie znaczenie procesu może zostać urzeczywistnione tylko poprzez akt intencjonalny. Pozwala na uwolnienie od obrazu, który tym samym przestaje być celem.

Obraz można uznać za fenomen odsyłający do świadomości, w której się pojawia, a świadomość ta jest świadomością tego fenomenu.
Intencjonalność jest odpowiedzią na istnienie obrazu w sobie. Tym samym sens malarstwa jest sensem, jaki mu nadajemy.
Przedmiotowość jest jedynie warunkiem, bez którego intencjonalność obrazu nie może zaistnieć.
Proces jest stawaniem się, a nie tylko „aktualną oczywistością".
Jest podejmowaniem i korygowaniem następujących po sobie oczywistości.
To nawarstwienie obecności wszystkich teraźniejszości w tej, która nas właśnie wypełnia.
Myślenie o obrazie w kategoriach końcowego rezultatu jest możliwe pod warunkiem, że rezultat ten będzie zarazem tylko pewnym momentem całego procesu.

W tym sensie obraz nigdy nie jest skończony. Konstytuuje się za każdym razem na nowo, w każdym momencie procesu, a my musimy zaakceptować jego istnienie bądź nieistnienie.
Akt skończenia obrazu jest wprawieniem go w ruch.

Dyscyplina procesu jest nierozłącznie związana z czasem i przestrzenią, z tym, jak obrazy następują po sobie w czasie i w jakim kontekście przestrzennym.

Nie jest ważne dzieło sztuki samo w sobie ani jakikolwiek przedmiot artystyczny, ale cały proces i miejsce każdego obrazu w tym procesie.
Proces, który zachodzi w czasie, ale również w wyobraźni.

Kolor

Wszelkie teorie dotyczące koloru, sugerujące sposoby używania, zestawiania, a co za tym idzie i oddziaływania, są niepełne. Trudność polega na samej niemożności uporządkowania pojęć, a w konsekwencji uzasadnienia reguł.
Nawet tak logiczne stwierdzenie, jak to, że biel jest najjaśniejsza, a czerń najciemniejsza, nie musi być prawdziwe. Używając określeń koloru czystego czy nasyconego, tracimy możliwość obiektywnej oceny koloru.

– Czy kolor jasny może być nasycony?
– Czy żółć może być głęboka?
– Czy piasek w słońcu ma kolor ziemi?
– Czy biel rozjaśnia kolor czy go osłabia?
– Istnieją trzy czy cztery kolory podstawowe?
– Czy pomarańczowy może być kolorem podstawowym?
– Czy brak czerni w kole barw wynika z tego, że pochłania ona inne kolory?

Wszystkie problemy zawarte w tych pytaniach są sporem pojęciowym.

Szukając znaczeń poszczególnych kolorów, odwołujemy się do symboliki uwarunkowanej kulturowo bądź do pojęć z zakresu psychofizjologii.
Nasza zdolność wyjaśniania znaczeń nie sięga dalej. Istnieje oczywiście cała sfera czysto estetycznego postrzegania koloru, pełniąca funkcję wyłącznie opisową.

Kolor użyty w obrazie zyskuje całkowicie nową wartość.
Może być on oczywiście wykorzystywany do przekazu wrażeń światła, powietrza.
Można badać grę plam. Traktować kolor jako ornament. Można badać jego bezprzedmiotowość poprzez ujawnianie gęstości i głębokości.
Kolejny etap to osiągnięcie barwnej intensywności w granicach jednego koloru tak, by płaszczyzna wyrosła z niego i stała się przestrzenią samą w sobie. Zrywa ona związek z płaszczyzną, choć bez niej istnienie obrazu jest niemożliwe. Tym samym kolor przejmuje funkcję konstrukcyjną. Sam staje się formą, środkiem do osiągnięcia czystego aktu, w którym widzenie odrywa się od tego, co wizualne.
Jeśli wszystkie wartości przypisywane obrazowi zmierzają do zaniku, to sama Forma, czyli kolor, wydaje się niezniszczalna, a jej utrata byłaby fundamentalną utratą wartości.

Proces, w którym powstaje kolor, to komunikacja z płaszczyzną w obrębie systemu wiążącego i uzależniającego wzajemnie od siebie wszystkie elementy obrazu. Można mówić o wrażeniu, jakie wywołuje w nas kolor, nie mając na myśli samego koloru.
Poszukując kresu możliwości koloru w pochłaniającej intensywności, blokujemy raczej to, co widzialne, kreując proste, nieuchwytne struktury w przestrzeni, wymagające od widza szczególnego skupienia się na liniach podziału i na metodzie kompozycji.
Kolor traktowany jako przezroczyste powierzchnie nakładane sukcesywnie na siebie traci swoją materialność, ujawniając płaszczyznę.
Nie jest to sprawa wyłącznie jego intensywności, ale procesu, w którym każda przezroczystość służy temu, by ujawnić, a nie zakryć poprzednią. W ten sposób żadna z kolejnych powierzchni nie jest obojętna ani dowolna.

Jedynym kolorem, który zachowuje odrębność, jest biel.
Biały to kolor nieprzezroczysty. Jest rodzajem maski, która osłabia bądź zakrywa to, co znajduje się pod nią. Przezroczysta staje się tylko wtedy, kiedy jest pozbawiona kontaktu z innymi kolorami.
Tylko biel, która przykrywa biel, ujawnia ją, a nie zakrywa.
W tym sensie czerń, która wydaje się w takim samym stopniu substancjalna jak biel, nie jest kolorem odrębnym.
Zwielokrotnianie kolejnych przezroczystych powierzchni zbliża nas do czerni poprzez wrażenie nieograniczoności i nieskończoności.
Wydaje się, że istnieje granica związana z nawarstwianiem kolejnych powierzchni. To moment, w którym następna przezroczystość przestaje być

zauważalna, niczego nie zmienia. Ale nigdy nie jest to obojętne dla koloru. Intensyfikuje się bowiem jego odczucie.
Nie mamy wówczas na myśli samego koloru, a jedynie stan, jaki on wywołuje.
Kolor, pozbawiony właściwości fizycznych, wywołuje stan pustki podobnej do ciszy w muzyce.
Tak jak cisza uświadamia nam istnienie dźwięku, tak pusty, nieograniczony kolor uświadamia nam istnienie tajemnicy lub prawdy niepodobnej do rzeczy.
To kontemplacja kontemplacji, widzenie widzenia.

Obraz otwiera nas na nowe doświadczenie.
Prowadzi do odczucia stanu pustki.
Nie jest to doświadczenie metafizyczne, a raczej afizyczne.

Czym jest pustka w obrazie?
Czy pustką obrazu jest kolor, który pozbawiony oparcia w estetycznych, intelektualnych czy emocjonalnych znaczeniach, zaczyna być tym, czym jest?
Objawia swoją afizyczność, a więc bezużyteczność przypisywanych mu wartości, takich jak: nasycenie, głębia, gęstość, intensywność, ciężar, czystość, które są zwykłym ograniczeniem.

To pojęcia przypisane warsztatowi, a nie obrazowi samemu w sobie.
Kolor jest zjawiskiem absolutnie niewymiernym w sensie emocjonalnym, a jego jedyną wartością jest „przezroczystość", płaszczyzna zaś stanowi idealne, jedyne w swoim rodzaju medium pozwalające na jej ujawnienie.

Jedność i różnorodność – oba te terminy tworzą nierozłączną parę.

Kiedy zawodzą kolejne systemy pojęciowe, a określenie koloru mianem piękna jest niewystarczające, powstaje miejsce na obraz. Obraz przestaje być wtedy dla siebie własną racją istnienia, a swoje uzasadnienia znajduje w odczuciu płynącym z widzenia. Widzenie jest wyjątkowym zdarzeniem, w którym powierzchnia obrazu oddala się, ustępując miejsca znaczeniom. Znaczeniem nie jest oznaczenie, lecz wypełnienie pustej przestrzeni, przekraczające miarę obrazu.
Tym samym obraz nie posiada obiektywnej realności, ale nie jest też iluzją.

Płaszczyzna, kolor, forma są elementami języka obrazu, ale nie wypełniają znaczeniowej zawartości obrazu. Malarstwo nie rozstrzyga konfliktów: ruch – forma – płaszczyzna, przedmiot – znak, lecz buduje systemy ekwiwalencji.
Niczego nie naśladuje, lecz tworzy swoją jedyną rzeczywistość. Poza nią wszystko inne jest wszystkim innym.

Obraz jest samotny.
Dopóki istniały reguły określające jasno miejsce obrazu w rzeczywistości, obraz przeglądał się w życiu, a życie w nim. Wraz z ich rozproszeniem obraz zamknął się na zewnętrzność. To samotność dogłębna, w wymiarze kosmicznym, gdzie istnieje świadomość tylko samego siebie.
Obraz jest odbiciem siebie samego.

Przestrzeń

Przestrzeń obrazu wykracza całkowicie poza punkt widzenia. Nie jest ona jednak trzecim wymiarem. Obraz daje jedynie złudzenie pewnego złudzenia.
Owa przestrzeń w każdym swoim punkcie jest tym, czym jest. Jej wewnętrzną konstrukcją, jej logiką jest ona sama. Przestrzeń ta nie posiada również żadnej zewnętrzności. Niosąc w sobie tajemnicę, pozostaje niewzruszona i bierna.
Nie istnieje tylko przed nami, ale otacza nas z każdej strony. Nie posiada wysokości, szerokości, głębokości, a jednocześnie zawiera w sobie wszystko.
Trzeba jej szukać jednocześnie i w formie, i w kolorze. Ujawnia się wtedy, gdy obraz da nam równoczesny widok czegoś i niczego.

Obraz, w napięciu z płaszczyzną, z którą jest związany, buduje swoją przestrzeń. Pozwala mu ona jednocześnie budować przestrzeń, w której się pojawia.
W wykreowanej przez siebie przestrzeni obraz oddala się na powrót ku ścianie.

Przestrzeń obrazu jest jednorodna, nie budują jej żadne napięcia.
Każdy najdrobniejszy punkt obrazu jest jego centrum.
Może się on znajdować również poza obrazem.

Wizualny zmysł przestrzeni znacznie przekracza tzw. prawa linearnej perspektywy renesansu. Punkt widzenia jest zmienny, gdy obraz pozostaje nieruchomy. Przestrzeni należy szukać pomiędzy poszczególnymi elementami, a nie w nich samych.

Aby dotrzeć do wnętrza obrazu, trzeba nawiązać dialog z przestrzenią i czasem, które pozostają z nim w organicznym związku.
Doznanie przestrzeni zawiera w sobie ruch i wychodzi poza przestrzeń wizualną ku znacznie głębszej przestrzeni intencjonalnej.
Ruch nie istnieje w samym obrazie. To wszystko inne wokół niego jest w ruchu.

Przestrzeń jest rodzajem bezgłośnego komunikatu. Komunikowanie zachodzi jednocześnie na różnych poziomach, przebiegając od świadomości pełnej do całkowitej nieświadomości.

Percepcja przestrzeni to kwestia nie tylko tego, co może być spostrzeżone, lecz również tego, co może być pominięte.
Zdolność syntetyzowania ma dla ludzkiego poznania podstawowe znaczenie.
Widząc, uczymy się, a nasza wiedza w konsekwencji wpływa na to, co widzimy.

Wzbudzenie pewnego stanu świadomości wobec obrazu i przestrzeni nadaje im automatycznie znaczenie.

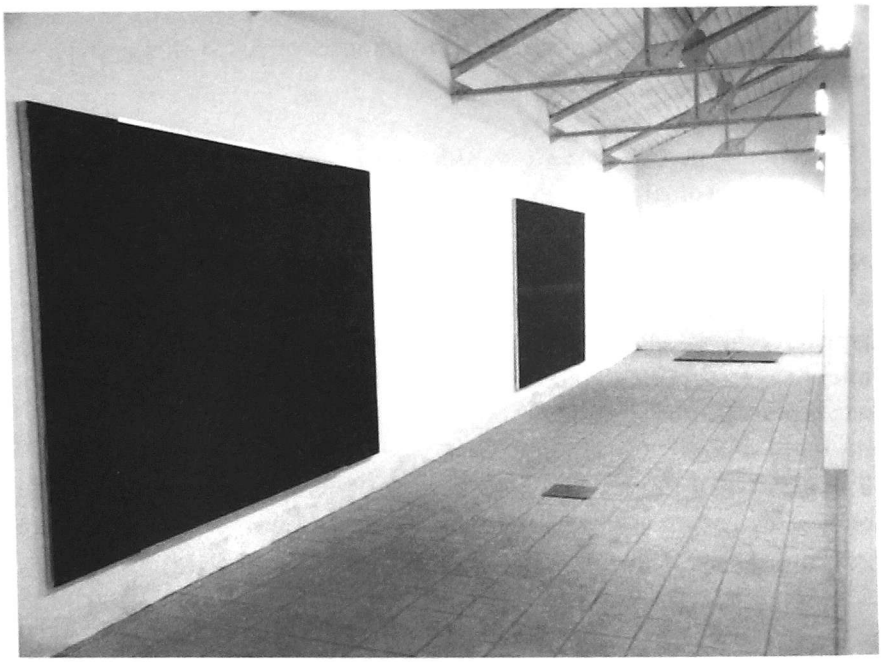
Nie jesteśmy w stanie złamać linii granicznej między przestrzenią życia a przestrzenią obrazu. Być może ta bariera jest progiem myślowym nieprzekraczalnym. Obraz przenosi nas w sferę, w której działają inne prawa miejsca i czasu, gdzie funkcjonuje odmienna logika. Prawda obrazu nie jest naszą prawdą.

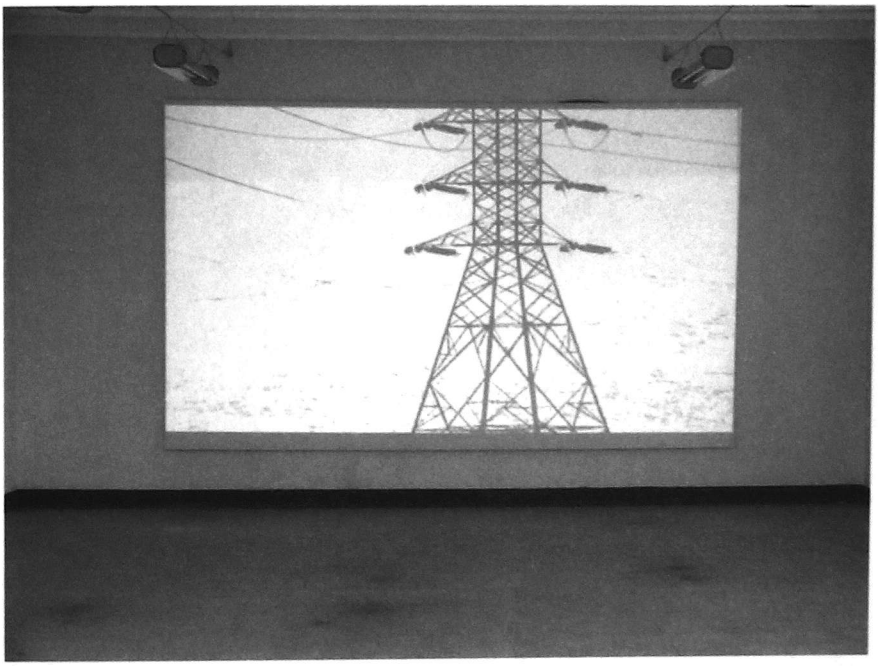
Być może, aby dotrzeć do prawdy obrazu, niezbędne jest dotarcie do punktu zerowego, w którym możliwe byłoby ponowne przeformułowanie języka malarstwa.

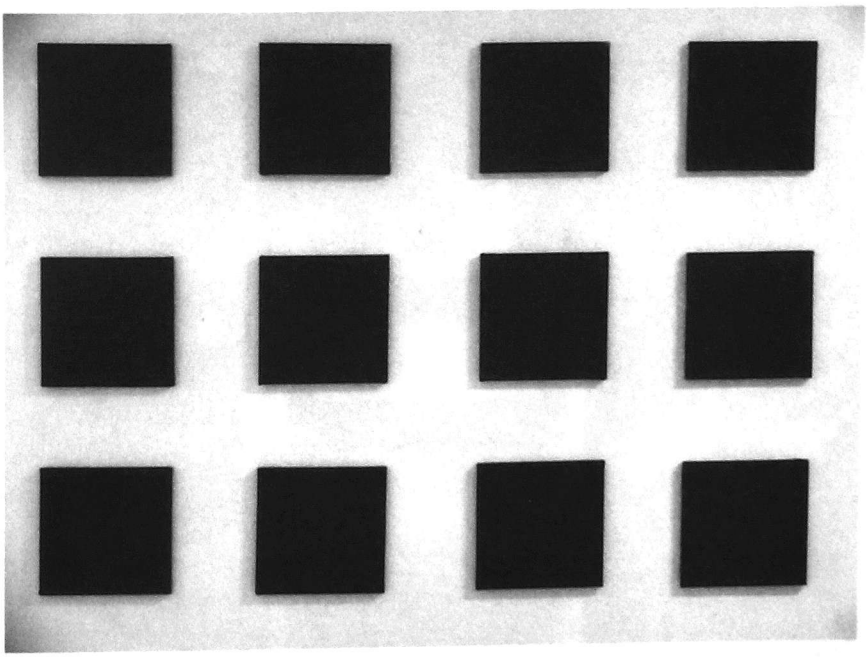
Punktem zerowym obrazu, jego absolutnym początkiem pozostaje płaszczyzna.

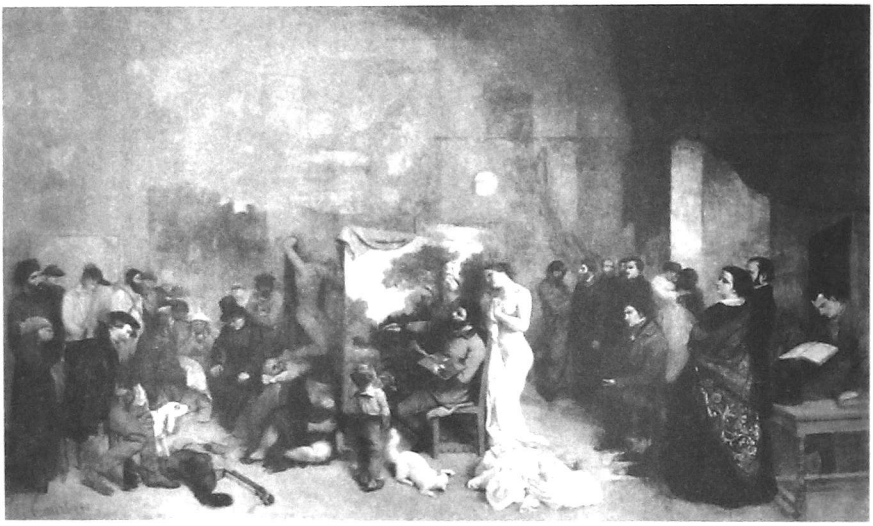
Zachowania owego punktu należy szukać w absolutnej jedności płaszczyzny z kolorem. Brak tej jedności prowadzi do formalizmu, który jest oderwaniem od sensu.

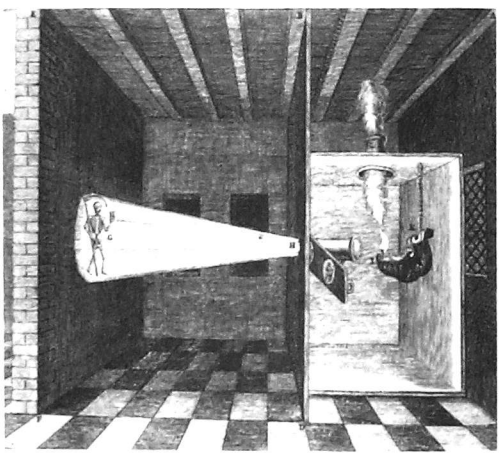
Nieprzezroczystość uprzedmiotawia obraz.
Przedmiotowość prowadzi do iluzji estetycznej, do fałszu.
Kiedy fałsz przejmuje całą energię prawdy lub odwraca jej kierunek, rodzi się iluzja. Przedmiotowość obrazu pozwala na fałszowanie wszystkiego: światła, cienia, perspektywy, głębi, ruchu, lecz nigdy koloru. Kolor jest jedyną wartością, którą malarstwo może ocalić.
Drugą stroną koloru jest pustka, tak jak cisza jest drugą stroną dźwięku.
Na dnie głębi rozciąga się płaszczyzna dna.

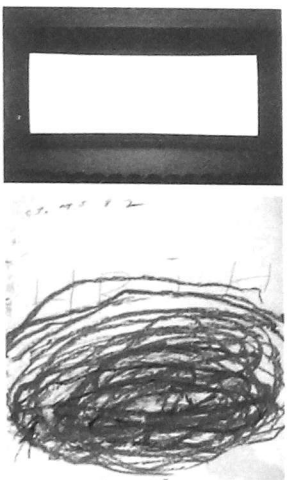












— **Gustave Courbet**, *Pracownia malarza: prawdziwa alegoria sumująca siedem lat mojego życia jako artysty*, olej na płótnie, 1854–1855, Musee d'Orsay, Paryż.
— **Caravaggio**, *Narcyz*, olej na płótnie, ok. 1597, Palazzo Barberini, Rzym.
— **Athanasius Kircher**, *Camera Obscura*, 1646;
— Fotografia Adolfa Wolfliego z papierową trąbką, 1925.
— **Hiroshi Sugimoto**, fotografia z cyklu *Theaters*, 1976–2007.
— **Cy Twombly**, *bez tytułu*, kredka na papierze, 1928.
— *Cambells, Tomato Soup*, **Adolf Wolfli**, 1929 / **Andy Warhol**, 1964.

Dominik Lejman
Ostatni zapala światło (kilka uwag o malarstwie)
(fragmenty)

Doświadczenie jest owocem pracy, przeżycie jest fantasmagorią próżniaka.
Walter Benjamin „Pasaże"

Ludzka ciemnia. Co tkwi w głowie malarza?
Co pozostało do zobaczenia, co pozostało do rozpoznania? Proste pytanie, które być może definiuje racje istnienia kategorii malarstwa w świecie przesłoniętym informacyjną kataraktą.
Zaćma (katarakta – łac. *cataracta*) to choroba prowadząca do zmętnienia soczewki, jest jedną z przyczyn ślepoty, występuje głównie u osób starszych po 60 roku życia...
Ostatnie stulecie jest epoką wizualnej nadprodukcji. Jeśli spróbujemy wykazać różnicę pomiędzy obrazem a informacją wizualną, to będzie to podział pragmatyczny, służący oddzieleniu pojęć – określenie „wizualne" pochodzi ze słownika informacji prasowej, reklamy i jej dyrektorów kreatywnych. Odbiór informacji wizualnej to *dwa w jednym*: czytanie i widzenie, albo jest to widzenie czegoś tak, jakbyśmy to czytali. Jak pisze Serge Daney w eseju „Before and After the Image", być może zmierzamy w kierunku społeczeństw/kultury coraz lepiej „czytających" (dekodujących przekaz wizualny poprzez bezpośrednie odbicie metody czytania).
To, co „wizualne", stanowi więc optyczną weryfikację praktyki władzy (technologicznej, politycznej, reklamowej czy militarnej). Praktyki, dla której jedynym komentarzem może być: „Odbiór czytelny". Wizualność uzależniona jest od nerwu wzrokowego, nie na tym polega jednak powstanie OBRAZU.
Informacja wizualna w przeciwieństwie do obrazu jest równoczesnym czytaniem i widzeniem, wizualnym odbiorem tego, co naprawdę powinniśmy przeczytać. Powraca pytanie, czy zmierzamy w kierunku kultury, która staje się coraz lepsza w wizualnym czytaniu (dekodowaniu poprzez bezpośrednie odbicie), lecz coraz gorzej widzi, kultury skazanej na *informacyjną kataraktę*, na przeoczenie OBRAZU. Informacja wizualna stanowi bowiem tylko weryfikację funkcjonalności przekazu. W takim sensie stają się nią wszelkie klisze i stereotypy. Obrazem nazwać możemy w tej sytuacji przedstawienie sprzeciwiające się weryfikacji informacji wizualnej, czyli jej funkcjonalności. W oparciu o takie rozumienie OBRAZU pozwalam sobie na

kilka przemyśleń o obecności malarstwa w świecie informacji wizualnej, jako kategorii spełniającej wymóg NIEADEKWATNOŚCI, czyli doskonałego *narzędzia do przegrywania*.

Według Adorno sztuka awangardy (mowa o rzeczywistej awangardzie, a nie o uprawianej przez kulturowy design konwencji) z założenia ma nie mieć funkcji – przez co staje się protestem w panującym funkcjonalistycznym społeczeństwie. Po oderwaniu się od kontroli tradycyjnych sponsorów i patronów w postaci arystokracji i Kościoła, nie podejmując kwestii nadal obecnej sztuki propagandowej w *czystej autonomii*, artysta zamknięty zostaje wewnątrz *terapeutycznej przestrzeni galerii sztuki*, pozbawiony siły bezpośredniego oddziaływania na świat, by „uczynić go lepszym" (patrz: Robert Smithson 1972, „Cultural Confinement"). Obecność *wariata* uzasadnia istnienie terapeutycznej instytucji, malarze pseudonaiwni uwiarygodniają ramy instytucjonalne muzeów, stając się częścią kulturowego designu, samoogrzewającą się puszką Campbella. Informacja wizualna na płótnie będąca propagandą przemysłu sztuki jest permanentnie mylona z malarstwem. Odnosząc się do tej kategorii malarstwa, będę miał zatem na myśli raczej specyficzną optykę widzenia właściwą malarzowi niż jakiekolwiek medium, w którym jest egzekwowana.

Świat jest pełen coraz doskonalszych benjaminowskich *chirurgicznych* narzędzi wizyjnych. Konieczne staje się przeanalizowanie *alchemii* języka malarstwa w kontekście jej nieadekwatności – wobec *chirurgicznego*, informacyjnego spektaklu.

Analogiczny dzisiaj wobec modernistycznego Adornowskiego protestu afunkcjonalności sztuki może być sceptycyzm malarstwa jako medium *nieskutecznego* wobec społecznej celebracji *skutecznego* działania – obowiązujących wymogów przedsiębiorczości i kreatywności.

Nie można podejmować dyskusji w sztuce na temat naszej tożsamości bez zdefiniowania właściwych nam możliwości percepcyjnych.

Benjaminowski podział na chirurgię i alchemię w procesie tworzenia obrazu jest nadal aktualny w wymiarze nieadekwatności tego drugiego w sprostaniu wymogom *przekazu*. XX-wieczna władza maszyny nad widzem (patrz: Vertow) skłania do refleksji nad narzędziem, które optycznie przybliżałoby nas do naszej NIEADEKWATNOŚCI, czyli – narzędzia do przegrywania.

Widz postrzegający siebie jako centrum w perspektywie renesansowej został wyeliminowany na rzecz absorpcji przez obraz. Suwerenność obrazu jest więc suwerennością technologii – nie widza. Technologiczna absorpcja eliminuje dystansujący efekt perspektywy zbieżnej na rzecz Freudowskiej kanibalistycznej identyfikacji...

Czy w tej sytuacji stać nas jednak na autorefleksję, czy choć na chwilę, jak opisany przez Vasariego Ucello, potrafilibyśmy uciec z wygodnego łóżka ciepłych, immersyjnych, znieczulających obrazów, odzyskać krytyczny dystans wobec siebie i świata?
Zapalić światło w kinie?
W społeczeństwie opartym na inicjatywie jednostka zmuszona jest definiować siebie stale na nowo. Poczucie niemożności sprostania wymogom tempa, elastyczności, odpowiedzialności, motywacji i inicjatywy wpływa na coraz szerszą obecność zjawiska depresji w obecnej rzeczywistości. Malarstwo idealnie integruje charakter zjawiska depresji obecnej rzeczywistości w swojej materialności i strukturze obrazu.

Rezydent Nieuspołeczniony
Co tkwi w głowie malarza? Co sprawia, że optyka widzenia świata w jego wydaniu jest pożytecznie *nieadekwatna*? Kiedy malarz zakłada rachunek bankowy, jego konto zostaje opatrzone terminem: *Rezydent Nieuspołeczniony*.
Społeczny wzór – zestaw norm do naśladowania – w celu ukonstytuowania własnej tożsamości ulega zagubieniu, imperatyw tworzenia siebie na nowo prowadzi do zagubienia, poczucia nieadekwatności, nienadążenia, statusu **wiecznego amatora**, a w rezultacie do popadnięcia w depresję. Malarz, Rezydent Nieuspołeczniony uosabia panujący stan lękowy uogólniony.

Autoportret
Ja=0,3 s (tyle zajmuje nam wypowiedzenie słowa „ja"). W dzisiejszym kolektywnym spektaklu bezpieczeństwo kontaktu z drugim wymaga jasno oświetlonej przestrzeni. W czasach gier symulacyjnych nasze działania podlegają już nie tyle podglądaniu, co przewidywaniu możliwych skutków. Co pozostało Narcyzowi do zobaczenia, kiedy zapalimy światło w kinie? Ile pozostało nam czasu, abyśmy wciąż mogli rozpoznać siebie jako niezależną jednostkę uwikłaną we własny rytuał dnia codziennego, zanim rozpłyniemy się w kojącym pięknie statystycznej abstrakcji? 0,3 s.

Użyjmy „opóźnienia" zamiast malarstwa czy obrazu.
Marcel Duchamp

Malarz w pracowni... Pracownia Courbeta dzisiaj
Pracownia Courbeta... Perspektywa warunkowa.
Pracownia dzisiaj? Czym jest dla malarza?

W świecie po jedenastym września, kiedy w sali kinowej zapalono światło i sami zobaczyliśmy siebie w roli aktorów przedstawienia, pracownia malarza staje się przestrzenią mediacji, która realnie może przybrać rozmiary lotniczego bagażu kabinowego. Jedynym światłem, które dociera zza okna, jest blask, o którym zapomnieliśmy, że w istocie jest projekcją obrazu z kamery internetowej. Jak malować obraz w pracowni wypełnionej przez modeli-statystów, uzbrojonych w internetowe blogi, prywatne mitologie?

An analysis of the simple surface manifestation of an epoch can contribute more to determining its place in the historical process than judgments of the epoch about itself.

Ziegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, „Frankfurter Zeitung" 9–10.06.1927

Ujawnienie powierzchni. Tłumy statystów. Tłumy statystyczne.
Struktura ornamentu masy jest abstrakcyjna, lecz nie *wyabstrahowana*. Estetyczna przyjemność dostarczana nam przez statystyczne, ludzkie tapety stanowi formę informacyjnej anestezjologii. Neutralizuje bowiem fakt bycia produktem wspólnego przeznaczenia w organicznym świecie, zanurzonego w nim dramatu pojedynczego, unikalnego człowieka.

Zapalone światło w kinie. Ludzka ciemnia. Stan lękowy uogólniony

Interpretacja doświadczenia w perspektywie widzenia i dotyku nie jest dziełem przypadku i może nadawać charakter całej cywilizacji.

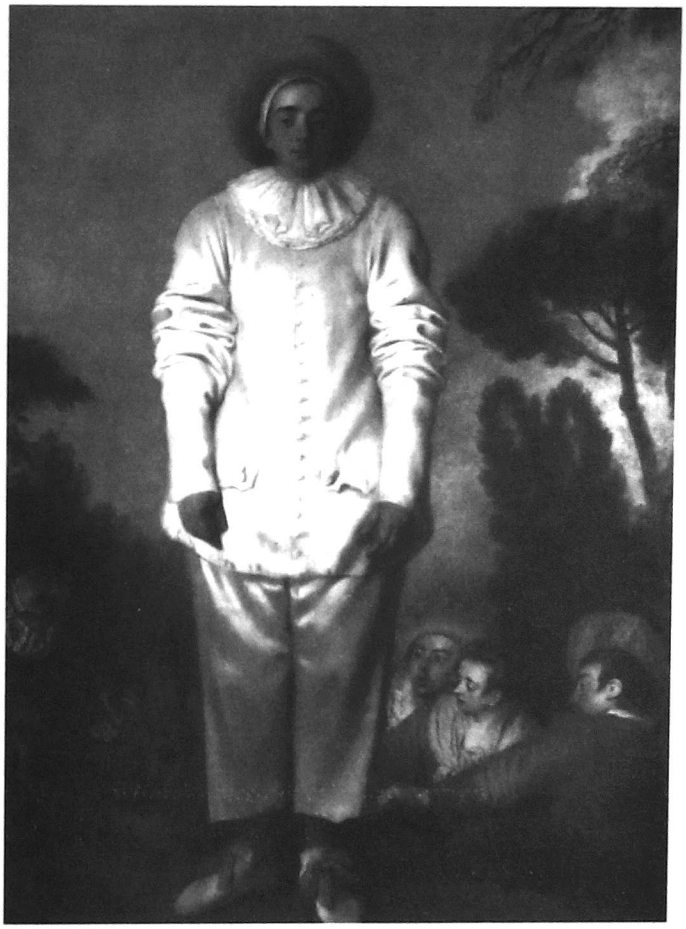
Emmanuel Levinas, „Całość i nieskończoność. Twarz i zmysłowość"

The cinema is young; its only hundred years old; but for us it's already dead.

Douglas Gordon

Malarstwo jest medium projekcyjnym. Jego powierzchnia – nośnikiem projekcji. Poprzez dosłowny i metaforyczny proces zakrycia powierzchni, co stanowi o jego istocie, począwszy od opowieści Pliniusza o Zeuxisie i Parrhaisiosie – malarstwo projekcję umożliwia. Projekcję, której autorem jest widz – jak w obrazie „Gilles" Watteau, kiedy ze świadomością naszej nieadekwatności, ułomności, lęków i pragnień przeczuwamy ich obecność – naszą projekcję pod powierzchnią białego surduta postaci na pierwszym planie zasłaniającej wydarzenie w tle, całą *wizualną informację*. Namalowana biel ubrania Gillesa staje się synonimem powierzchni obrazu, materialności projekcyjnego ekranu.

Zapalając światło w kinie, dotykając ekranu, pozbywamy się komfortującej minione stulecie ciemni fotograficznej.
Dziś ważniejsza staje się forma ukrywania od ekspozycji. Rodzaj kamuflażu determinuje formułę prezentacji. Zasłaniamy świat samymi sobą, uzbrojeni w nowe, narcystyczne lustra. Nowy Jork – ludzie gromadzący się tłumnie przed parkanem, barierą oddzielającą od wyrwy po WTC. Widzowie patrzący na miejsce po obrazie... na brak obrazu.



—

— **Jean-Antoine Watteau**, *Gilles*, olej na płótnie, 1721. Luwr, Paryż.
— Chodnik przed miejscem po World Trade Center, Nowy Jork 2003. Fot. Dominik Lejman

Radosław Szlaga,
Malarstwo jest przyczyną,
oleje na płótnie,
4 x 50 x 50 cm,
2005.
Fot. Autor

Tomasz Partyka,
bez tytułu,
akryl na płótnie,
2005.
Fot. Marek Wasilewski

Agnieszka Okrzeja

Anarchitektura sukcesu, czyli na studiowanie malarstwa nie ma reguły

Zasada, która funkcjonuje we współczesnym obiegu sztuki, z czasem zamienia akademickiego profesora w kuratora. Jednak profesjonalne portfolio powinno być pełne prac powstałych niezależnie od uczelnianego systemu kształcenia. Takie sprzeczności można wykorzystać jako argument w profilu współczesnego kształcenia artystycznego. Podejmując tryb pracy ze studentami oparty na świadomym wybieganiu poza akademickie ćwiczenia, tworzą realizacje, które są pełnowartościowymi ideowo dziełami, często już „profesjonalnie zainicjowanymi". Umiejętność przekazania wiedzy na temat współczesnej sztuki obecnej w światowych galeriach i muzeach, a także pokazanie, jak wejść w jej obieg, jest nauką o wiele cenniejszą, niż pokazywanie, jak trzyma się pędzel i miesza farby.

Aby usprawnić charakterystykę osiągnięć studentów malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, warto podjąć dwa zasadnicze wątki. Po pierwsze, należy nakreślić po części twórcze sylwetki niektórych jej absolwentów, biorąc pod uwagę dowody obecności w profesjonalnym obiegu sztuki, między innymi teksty krytyczne; po drugie, warto uwzględnić kwestie swoistej „instytucjonalizacji", wyszczególniając efemeryczne wydarzenia, profesjonalnie przygotowane prezentacje i wystawy w renomowanych galeriach, a także zainicjowane miejsca sztuki.

Wśród studentów, którzy w ostatnich latach obronili dyplomy znajdują się między innymi: Tomasz Partyka, Radosław Szlaga, Małgorzata Szymankiewicz, Agnieszka Rzepka, Paulina Płachecka, Anna Pol (2005); Marcin Łodyga, Wojciech Ławnicki, Jarosław Jureczka, Joanna Zacharczuk (2006), wśród starszych absolwentów można wymienić również Monikę Sosnowską (2000) i Zbigniewa Rogalskiego (1999). Niektóre z nazwisk brzmią bardzo znajomo, ponieważ pojawiały się w składach jednych z ważniejszych wystaw zbiorowych czy publikowanych tekstach o sztuce. Istotnym przykładem może być (trwająca obecnie) indywidualna wystawa Sosnowskiej „Project 83" w MoMA w Nowym Jorku, co świadczy o wielkim międzynarodowym sukcesie młodej artystki. Prace Sosnowskiej określane są przez krytyków sztuki jako quasi-architektoniczne, lecz sama artystka nazywa je abstrakcyjnymi. *Moje prace są w pewnym sensie konstruowaniem takiej rzeczywistości z błędami* – mówi Sosnowska[1]. Rzeczywistości powstającej z „nie-materiałów" i „nie-kolorów", pozwalających utrzymać

[1] S. Cichocki, *Wprowadzić chaos i niepewność. Rozmowa z Moniką Sosnowską*, [w:] http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=1120.

pracom, pomimo idealnej estetycznie formy, konceptualny charakter. Sosnowska reprezentowała Polskę na 50. Biennale w Wenecji w 2003 roku, jest również laureatką (wraz z kuratorem Sebastianem Cichockim) konkursu na projekt pawilonu polskiego na tegorocznym 52. Biennale w Wenecji (2007).

Obrazy Zbigniewa Rogalskiego to: *malowidła o malowaniu, o wysiłku twórczym, o połączeniu malarskiego cielesnego gestu z artystyczną duchową obsesją, które powodują, że z niczego – jak feniks z farb – powstaje coś zwane sztuką. Ale czy z samych farb narodzi się automatycznie dzieło? – zdaje się zastanawiać artysta stojący nad słoikami z farbami „Cover Picture" (2000)*[2]. O indywidualnej wystawie w Kunstverein Göttingen (2005), zatytułowanej „Private Spring", prezentującej prace Rogalskiego z dwóch ostatnich lat, pisała w internetowym „obiegu" Maria Ussakowska-Wolff.

Bardziej lokalnym przykładem jest wystawa „Malarstwo polskie XXI wieku" otwarta w grudniu 2006 roku w warszawskiej Zachęcie. Kuratorka Agnieszka Morawińska podsumowuje aktualną kondycję polskiego malarstwa. Wśród sławnych nazwisk artystów starszego, średniego i najmłodszego pokolenia z całej Polski swoje prace (biorąc pod uwagę absolwentów uczelni poznańskiej) pokazali: Barbara Bańda, Wojciech Łazarczyk, Zbigniew Rogalski, Agnieszka Rzepka i Małgorzata Szymankiewicz (obie artystki reprezentowały również Galerię Enter podczas 3. Berliner Kunstsalon w 2006 roku).

Obrazy Małgorzaty Szymankiewicz to wielkoformatowe cykle opowiadające o współistnieniu koloru i formy, które zdają się potwierdzać zasadę, że: *Harmonia barw nie podlega* [...] *powszechnym prawom i regułom*[3]. Nie tytułowane prace z lat 2005–2006 konstruowane są przez kolor. Jak określa artystka, są to uwiecznione stany ruchu jakby „fluktuujących" mikroorganizmów. Formy na obrazach emanują energią ładunku zmysłowej jakości. Obrazy Szymankiewicz sugerują refleksję na temat istnienia koloru w sztuce, umiejętności i sposobu postrzegania go przez artystę. *Kolor z chwilą, gdy wkracza do świata sztuki – zaczyna być podległy nie prawom matematycznym i technicznym, lecz intuicyjnym i jakościowym*[4]. Redefinicja sensu i znaczenia koloru zachodzi w obrazach Szymankiewicz poprzez nadanie mu nowego, bezkonsekwencyjnego sposobu istnienia. Artystka reprezentowała w 2005 roku Galerię ON podczas Targów Sztuki Art Poznań. Jej prace można było oglądać również podczas wędrującej wystawy „Zobacz to, co ja – młoda sztuka Poznania" (2006), kuratorstwa Przemysława Jędrowskiego. O obrazach Szymankiewicz kurator pisze: *Najbardziej stałe jest w nich migotanie koloru, jego zjawiskowość i płynne, nietrwałe struktury przekornie wyrywające się z racjonalnego otoczenia polskiej*

sztuki współczesnej. Niestałość i niepokojący urok – oto nadrzędne cechy malarstwa Szymankiewicz[5]. Artystka jest obecnie jedną z najbardziej obiecujących osobowości młodego malarstwa.

Prace Agnieszki Rzepki to cykle nieprzedstawiających obrazów o jaskrawej kolorystyce, oparte na modułowym systemie konstrukcyjnym, układane przez artystkę do miejsca. Podczas ekspozycji na 3. Berliner Kunstsalon (2006) artystka stworzyła analogiczną sytuację wystawienniczą w odniesieniu do istoty i sensu międzynarodowej wystawy. Kilkadziesiąt obrazów zostało umieszczonych w miejscu nie do końca dostępnym dla widzów, prowokacją była drabina, która mogła ułatwić zejście do wąskiej przestrzeni między fundamentami budynku a sztucznymi ściankami postawionymi na potrzeby klarownej ekspozycji. Cykl obrazów Rzepki umieszczony był na tylnych stronach opatrzonych w konstrukcyjne elementy ekspozycyjnych ścian. Jeden z cyklów modułowych obrazów został zaprezentowany podczas wystawy w Galerii Enter (2006). Moc intuicji pozwala na kroczenie za nią kolekcji kolorów i form, jakimi artystka pokrywa płótna niewielkiego formatu. To, co jest istotne w tych pracach, to skojarzenie z współczesną „gospodarką obrazową", obojętność na obrazy przedstawiające, fascynacja toksyczną gamą barw pokrewną manipulacyjnym systemom konsumpcyjnym, aktualność tematów podejmowanych przez Rzepkę. Umiejętne omijanie figuralnych przedstawień przy jednoczesnym krytycznym spojrzeniu na współczesną kulturę sprawia, że postawa artystki jest interesująca.

Krytyczny w swojej twórczej ekspresji jest Radosław Szlaga. Podczas wystawy www.kalucki.free.art.pl w białostockim Arsenale (2004), której kuratorem był Wojciech Łazarczyk, twórca powołał się na silne bodźce wizualne, przedstawiając w sposób bardzo dosłowny komentarz do wydarzeń polityczno-kulturowych. Prowokacja Szlagi miała charakter performatywny, pociągając za sobą oprócz artystycznych również rzeczywiste wydarzenia. Charakterystyczne dla malarstwa Szlagi jest pokrywanie obrazów figuratywnymi narracjami, które niosą za sobą oczywiste sensy. Semantyczna warstwa obrazów zdradza współrzędne obecności we współczesnej kulturze, środowisku. Podczas wystawy podyplomowej Konkursu im. Marii Dokowicz (2005) zaprezentował wielometrowy ciąg zestawionych ze sobą obrazów, które niczym postmodernistyczna kolekcja przedstawiały wizerunki-przemyślenia zebrane z codziennego życia artysty. Kolekcjonowanie

[2] U. Ussakowska-Wolff, *Cienie na ścianie. Rogalski w Getyndze*, www.obieg.pl.

[3] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 39.

[4] Ibidem.

[5] P. Jędrowski, *Poznań, Młoda Polska*, (dodatek), [w:] „Format" 48/2006, s. 14.

treści w obrazach Szlagi może być też rozumiane w myśl słów Beaty Frydryczak jako *szczególna aktywność (mobilność) w przestrzeni społeczno-kulturowej oraz jako sposób odbierania świata*[6]. Obrazy były pokazywane między innymi na wystawie inauguracyjnej Konkursu im. Eugeniusza Gepperta, która odbyła się we wrocławskiej BWA (2005). Szlaga obecny jest również na wystawach młodych twórców środowiska poznańskiego. Do takich inicjatyw można zaliczyć wystawę „KONSERWA" i wydarzenie o tytule „Fun Art". O młodym artyście tak oto piszą organizatorki lokalnych wystaw, Ewa Dominiak i Marika Zamojska: *Malując szybko i ekspresyjnie, artysta nakłada jedne płótna na drugie, odkrywa-zakrywa, czasem odwraca je rewersem do widza w pogoni za zmieniającymi się jak w Wiadomościach obrazkami znikąd i zewsząd. Ekspresjonistyczna maniera nie jest, w moim przekonaniu, wyrazem buntu, wściekłości, anarchii. Wymusza ją, jak się wydaje, szybkość zmieniających się newsów, migotliwość obrazów, chwiejna hierarchia ważności informacji. Szlaga włada językiem mediów biegle, nie po to jednak, by wzorem aktywistów kulturowej prowokacji, opisywanych przez Naomi Klein, zakpić z systemu, ale by... zakpić z samej sztuki. Ciężar tradycji, wieki świetności malarstwa, świadomość poprzedników, sprawiają, że PAINT („to paint" – malować), łatwo zmienia się w PAIN (ból) i odwrotnie*[7].

Pokrewny w swojej twórczości przedstawionemu schematowi wizualnemu jest Tomasz Partyka. Obrazy młodego artysty charakteryzuje – paralelnie do twórczości Szlagi – [...] *szczególny rodzaj spostrzegawczości, sięgający nie tylko powierzchni otaczających nas wizerunków i obrazów, lecz również wnikający w ich strukturę i znaczenie społeczne*[8]. Taką postawę Partyki [...] *można by określić mianem praktyki widzenia: chodzi o to, co widzimy na co dzień, jak widzimy, a także co (i kto) kryje się za przekazywanymi obrazami (fotograficznymi, telewizyjnymi, filmowymi)*[9]. Partyka zaprezentował cykl swoich obrazów między innymi na wystawie „Horyzont zderzeń" (kuratorstwa Marka Wasilewskiego), towarzyszącej Targom Sztuki – Art Poznań 2005. *Malarstwo Tomasza Leona Partyki* – pisze Marek Wasilewski – *wydaje się być pozbawione jakiejkolwiek nuty racjonalności, fragmentaryczność przedstawienia zderza się w nim z nerwowym, rozedrganym gestem, są to kompozycje nie posiadające wewnętrznej równowagi, otwarte i jakby niedokończone. Wydają się być owocem miejskiej gorączki, pośpiechu i niekontrolowanej erupcji energii. W swojej wytwornej niemal anarchiczności bliższe są stylistyce graffiti niż tradycji malarstwa sztalugowego*[10]. Krytyka aktywnie reaguje na działania Partyki, wystawa w Galerii Le Guern o tytule „Bęc, bęc" (2006) była komentowana w internetowym „obiegu" przez Adama Mazura, który tak oto scharakteryzował postawę artysty: *Precy-*

zyjnie odrysowane kadry z filmów animowanych sąsiadują tu z nerwową kreską notującą myśli i skojarzenia artysty. Partyka jakby się przeraził, że tworzy coś zbyt nowego, i zaczął obok tego powtarzać komiksowe motywy. Wyszła z tego mieszanka dość piorunująca, a przynajmniej porażająca swoją bezpretensjonalnością. Stała współpraca młodego artysty z wymienioną galerią owocuje aktywnym uczestnictwem w wielu ważnych wystawach za granicą, jak choćby ostatnia prezentacja podczas Kunst Zurich 06.
Podczas wystawy www.kalucki.free.art.pl (2004) zajmującą relację percepcja–przestrzeń–kolor zaprezentowała Anna Pol. W wąskim, podłużnym przejściu zainicjowała wrażenie drgającego ruchu koloru, polegające na optycznym złudzeniu poprzez odpowiednie rozłożenie plam malarskich bezpośrednio na ścianie. Sytuacją analogiczną do migotliwości były statyczne masywne obrazy, których narracja malarskiego przedstawienia rozgrywała się na bocznych częściach obrazu. Gra z widzem, jaką rozpoczęła Pol, może być interpretowana jako uniwersalne odniesienie do medium malarstwa jako takiego. Wykluczenie przez artystkę tradycyjnych sposobów przedstawiania skłania do analizy nie tyle czynników dzieła malarskiego, co relacji obrazu do przestrzeni, koegzystencji z nią. Przestrzenność obrazów artystki była również doświadczana przez widzów na wystawach „Bezauli-Bezobrazy" w Galerii Aula (2003) oraz w Galerii Enter (2004). Jeden z obrazów, zaprezentowany na tej ostatniej, całkowicie porzucał granice, jakie wyznacza płótno bądź przyjęty przez artystę zakres wykorzystanej przestrzeni. Pol zrezygnowała z tej prawidłowości, umieszczając na absolutnie bielonej ścianie kilkadziesiąt form niewielkich kul, spojonych i wyrosłych jakby z płaskiej ściany. Poprzez odpowiednie oświetlenie holistycznie ujęty obraz pozwalał na znalezienie rozległego notatnika wielu współistniejących odcieni bieli.

Przyglądając się postawom twórczym absolwentów malarstwa, dostrzec można jeszcze jedną osobowość – Paulinę Płachecką. Trudno jednoznacznie odnieść się do wątków przewodnich, które konsekwentnie analizuje w sztuce. Pokrewne jej postawie wydaje się motto: *Malarz nie wie dlaczego, wie jak*[11]. Intuicyjność działań Płacheckiej wpływa na to, że medium malarstwa

[6] B. Frydryczak, *Słów kilka o ponowoczesnym kolekcjonowaniu*, „Magazyn Sztuki" 6/7 (2–3/95), s. 262.

[7] E. Dominiak, M. Zamojska, *O KONSERWIE, czyli „sztuce utrwalania"*, www.spam.art.pl, [66] 30.12.2005.

[8] Ł. Gorczyca, *Praktyka widzenia i polityka obrazów*, [w:] *Między kulturą a naturą*, red. J. Ciesielska, Galeria Bielska BWA, 2002, s. 117.

[9] Ibidem.

[10] M. Wasilewski, *Horyzont zderzeń – w cieniu nadchodzących katastrof*, [w:] *Katalog „Art Poznań 2005 Targi Sztuki"*, s. 224.

wybiega poza historycznie wyznaczane europejskie metody wyrażania form i treści. Taką niespodziewaną pracę młoda artystka zaprezentowała podczas dyplomu (2005). Tworząc swoją realizację adekwatnie do miejsca (Galeria Rotunda), autorka zainicjowała sytuację bardzo bliską konwencji scenograficznej. Niepokojąca teatralność przestrzennego obrazu (na który składała się aranżacja Rotundy) wydobyta została za pomocą bogato zdobionych tapet, kryształowego żyrandola. Wybór przedmiotów w podobnym charakterze z gatunku *ready-mades* przełamany był szczególnie zaskakującym tworem zniekształconej wypchanej (cielesnej) lalki siedzącej na antycznym złoconym fotelu. Praca ta stanowiła manifest przepychu i intelektualną prowokację wymierzoną w akademizm rozumiany pejoratywnie. Podobna formalna prowokacja zaistniała w Galerii Szyperska podczas wystawy „Maluję, ryczę, ukwiecam" (2005), na której można było zobaczyć wielkoformatowy ścienny obraz – ułożony z gęsto usianych sztucznych, plastikowych kwiatów. Indywidualny pokaz był precyzyjnie skonstruowany. Płachecka przeniosła doświadczenie kontemplacji poszczególnych prac na całościowy obraz wystawy/dzieła o tytule „Maluje, ryczę, ukwiecam". W podobny sposób autorka ukazała malarską sytuację podczas wystawy „Marzenia Świnki" w Galerii Aula (2005). Zamalowany został każdy fragment przestrzeni, a szablonowe ptaki kontrastowały z wybielonym przepastnym pomieszczeniem i pozostawionymi w jego obszarze przedmiotami (papierowe szablony, rusztowanie). Jako elementy obrazu rozbijające sterylność przestrzennego malarskiego przedstawienia tworzyły w kontekście całej sytuacji narracyjne elementy graficzne.

Przywołując słowa profesora Jerzego Kałuckiego, że sztuka [...] *rozwija się w żywych skupiskach, gdzie myśli i idee dojrzewają szybciej, krążą swobodnie*[12] – stwierdzić należy, że istotną kwestią jest proces instytucjonalizacji działań studentów i absolwentów poznańskiej ASP. Doświadczenia zeń płynące stają się cenniejsze od tradycyjnego systemu zajęć opierających się na sporadycznym kontakcie z profesorem i korektach. Jednym z istotnych wydarzeń tego typu była intensywna praca (jeszcze w czasie studiów) Marcina Łodygi, Anny Pol, Bianki Rolando nad wystawą „Bezauli-Bezobrazy" w Galerii Aula (2003, kurator wystawy: Wojciech Łazarczyk). Studenci zamanifestowali wówczas możliwą do osiągnięcia alternatywę (jak na ówczesne wydarzenia) profesjonalnej prezentacji prac malarskich w odniesieniu do holistycznego ujęcia pokazu, jak i przełamując pewne granice zachowawczości medialnej pielęgnowanej przez polskie akademie. Przedstawione wówczas malarstwo Marcina Łodygi oparte na inwazyjnym targnięciu na architektoniczne elementy przestrzeni, bliskie działaniom amerykańskiego awangardzisty Gordona Matta-Clarka, jest wprawnym i świado-

mym uzyskiwaniem obrazów o zaskakująco harmonijnej gamie barwnej w układach nacięć/napięć. Twórczość Łodygi ma wyjątkowo performatywny kształt, ponieważ idee przeniesione zostają nie tyle na określone prace, co na sposoby instytucjonalizowania jej form, tutaj można przywołać cykl efemerycznych wydarzeń, które z udziałem Wojciecha Ławnickiego odbywały się w prywatnych mieszkaniach (In-Out, POLS). Kolor w obrazach Ławnickiego jest oderwany od klasycznego malarskiego tworzywa, ponieważ staje się światłem. Poprzez polaryzacje strumienia światła Ławnicki operuje kolorem, którym pokrywa zdeformowane geometrycznie płótna. W taki sposób zaistniał cykl przestrzennych obrazów pokazany na wystawie www.kalucki.free.art.pl (2004).

Kolejnym przykładem instytucjonalizacji jest twórcze zaadaptowanie postindustrialnej przestrzeni starej fabryki w Luboniu. Projekt Galerii Plastyfikatory jest dla Łodygi, Ławnickiego oraz Radosława Jureczki miejscem silnego dotykania esencji działania-twórczych idei-życia. W latach 2003–2005 młodzi twórcy zorganizowali w przestrzeni Plastyfikatorów wiele wystaw i wydarzeń, w tym dwie wystawy z cyklu „Czytanie przestrzeni I i II" z udziałem między innymi J. Kozłowskiego, K. Krakowiak, A. Pol, M. Polusa, A. Światłoń, M. Smoczyńskiego, studentów z Holandii i Anglii oraz projekt „ANTYFABRYKA". Obie wystawy powstawały we współpracy ze studentami łódzkiej ASP.

Dyplom Marcina Łodygi jest w pewnym sensie również bliski „fabryce" – wielowarstwowa struktura semantyczna pracy łączy w swojej konstrukcji medium malarstwa ujawniające się poprzez czytane słowa, obraz projekcji i jej dźwięk. Istotny dla rozumienia sztuki Łodygi jest wątek powrotu do przestrzeni fabryki. Wtedy to następuje zasadniczy zwrot akcji projekcji dyplomowej, już dalej widzimy artystę performującego (na granicy wytrzymałości fizycznej) w przestrzeni, służącej nie tyle jako tło działania, ale przestrzeni, która towarzyszyła całemu aktowi narodzin „twórcy". Przestrzeni pracowni – przestrzeni istnienia.

Osobnym zjawiskiem jest powołana na przełomie 2004 i 2005 roku przez Wojciecha Łazarczyka i Małgorzatę Dawidek-Gryglicką Galeria Enter. Miejsce, jak określają jej inicjatorzy, *współobecności refleksji i sztuki*, powołane z myślą o absolwentach, ale i o studentach Akademii. Współpraca z Galerią może stać się dla młodych twórców początkiem działania w obrębie profesjonalnego obiegu sztuki.

---

[11] M. Rzepińska, op.cit., s. 40.

[12] J. Kałucki, *Jak uczyć sztuki?*, [w:] *PWSSP 1979–1989*, Poznań 1989, s. 7.

Wystawy w Galerii ON 2006

12–20.01.2006 **Anna Krenz „Siedmiu wspaniałych"**, obiekty (kurator Anna Tyczyńska)

19.01.–31.05.2006 **ARTCUBE** poznańska część projektu Galerii Program z Warszawy (**Agnieszka Kalinowska**)

4–10.02.2006 prezentacja prac studentów 7. Pracowni Rzeźby prof. Jaceka Jagielskiego, (**Bożena Mazurkiewicz, Małgorzata Karczewska, Danuta Zielińska-Walkowiak, Katarzyna Prusak, Małgorzata Rzempowska**)

16–24.02.2006 **Andrzej Wasilewski „Transfuzja_#01 (betatest)"**, instalacja interaktywna (kurator Sławek Sobczak)

27.02.–2.03.2006 **ARTMANIA „Chęć patrzenia"**, pokaz wideo w poznańskich uczelniach (kurator Agata Fedeńczuk)

3–12.03.2006 **Łukasz Skąpski „Maszyny"**, fotografia (kurator Sławek Sobczak)

17–24.03.2006 **Mirosław Bałka „Kategorie"**, rzeźba (kurator Marek Wasilewski)

20–28.04.2006 **Susanne Krell „Gmachy idei – otwarte / zamknięte"**, instalacja (kurator Anna Tyczyńska)

11–19.05.2006 **Hanging Together** (Szkocja) **„Akcent"**, instalacje, obiekty, wideo (kurator Joanna Hoffmann)

22.05.2006 **Paul Rutkovsky** (USA) **„Transient"**, wykład i prezentacja

25–27.05.2006 **Bianka Rorando „Sono italiano vero"**, instalacja (kurator Sławek Sobczak)

1–9.06.2006 **„FunArt"** w ramach galerii stARTer
(**Daniel Szwed, Honza Zamojski, Magda Nawrot, Jakub Czyszczoń, Radek Szlaga, Jakub Jasiukiewicz, Konrad Smoleński, Mirosław Śmieiński,**
kuratorzy: Ewa Dominiak Anna Pięta, Marika Zamojska, Magdalena Korcz)
wystawa w przestrzeniach IF Museum i Galerii ON

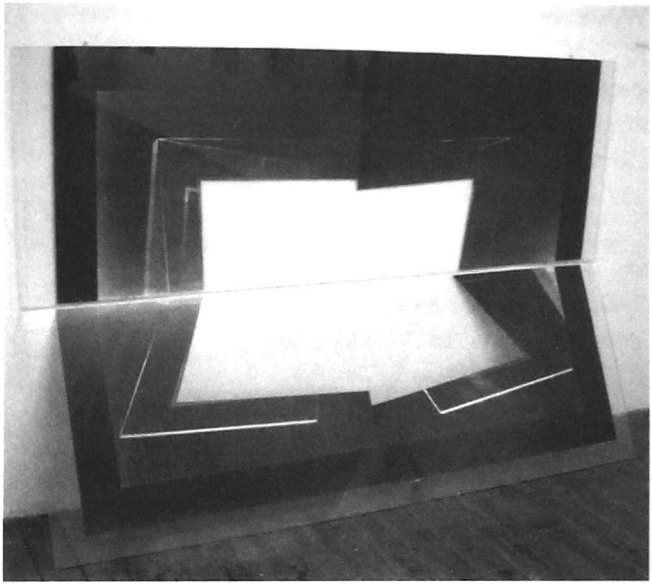
5–13.10.2006 **UNFOLDING MEMORIS** artyści z Izraela
(**Adina On-Bar, Doron Furman, Iris Hever, Lilliana Kadichevski, Sala-Manca Collective,**
kuratorzy: Marek Wasilewski, Anna Tyczyńska)

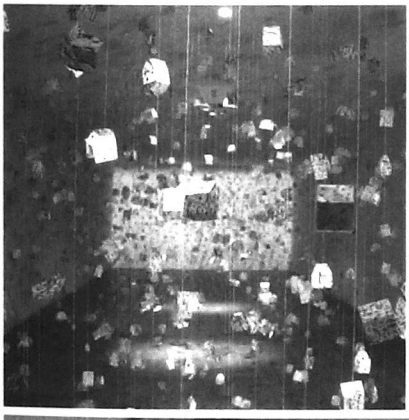
23–27.10.2006 **Marek Wasilewski „Polski las"**, fotografia, wideo (kurator Sławek Sobczak)

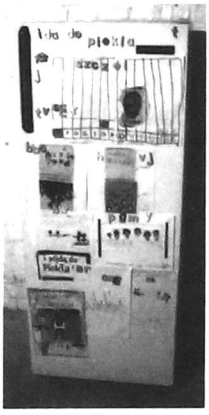
30.10.2006 **(H)appy Logies „Body Signifier"**, performance

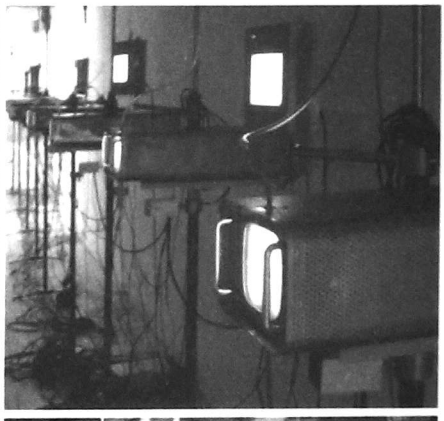
9–16.11.2006 **Rodney LaTourelle „Colour Transfers"**, instalacja (kurator Anna Tyczyńska)

24.11.–15.12.2006 **Jan Berdyszak „Negatyw – Pozytyw"**, prace fotograficzne (kurator Witold Kanicki)









Od góry od lewej: Anna Krenz, Jan Berdyszak, Susanne Krell, FunArt Radek Szlaga, Andrzej Wasilewski, (H)appy Logies, Mirosław Bałka

Wystawy w Galerii AT 2006

styczeń 2006
Maciej Kurak (Poznań)
„To tu i to tam" – obiekty, instalacja
23.01 – 03.02.2006

luty 2006
Ryszard Ługowski (Warszawa)
„Jowisz Io i inne ciała" – wideoinstalacja
20.02 – 03.03.2006

marzec 2006
Waldemar Kremser (Berlin)
„A" (Wielki Słownik) – prace na papierze
13–24.03.2006

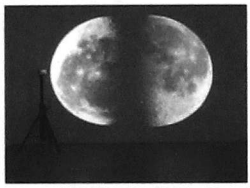
kwiecień 2006
Dan Senn (USA)
„Uncovered States" – wideoinstalacja
03–11.04.2006

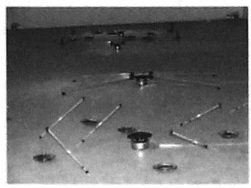
maj 2006
Michael Winkler (USA)
„Alignments" – instalacja mixed media
15–26.05.2006

październik 2006
Przemysław Jasielski (Poznań)
„White noise" – instalacja dźwiękowa
09–20.10.2006

listopad 2006
Inge Mahn (Niemcy)
„Oj, lu-lu, lu-lu-lu" – instalacja mobilna
13–24.11.2006

grudzień 2006
Jagna Ciuchta (Francja)
„Hau" – aranżacja przestrzeni
11–22.12.2006





Leszek Brogowski (1955) — dyrektor programowy wydawnictwa słowo/obraz terytoria, nauczyciel akademicki. Opublikował kilkadziesiąt artykułów w prasie artystycznej i filozoficznej w kraju i za granicą, m.in.: „Format", „Magazyn Sztuki", „Les Cahiers du mnam", „Critique d'art", „Galerie l'Ollave", „Recherches poïétique", „Revue d'esthétique", „Critique"; w latach 1975–1986 miał wiele indywidualnych wystaw z dziedziny fotografii, rysunku i malarstwa, m.in. w Gdańsku, Lublinie, Białymstoku, Paryżu, Lyonie, Kopenhadze. Książki: *Sztuka i człowiek* (WSiP 1989), *Sztuka w obliczu przemian* (WSiP 1989), *Dilthey. Conscience et histoire* (Presses Univérsitaires de France 1997), *Powidoki i po... Unizm i „Teoria Widzenia" Władysława Strzemińskiego* (słowo/obraz terytoria 2001).

Tomasz Ciecierski (1945) — malarz, autor rysunków, fotografii i kolaży. Ukończył ASP w Warszawie. Brał udział m.in. w IX Documenta w Kassel w 1992 roku. W 1999 roku otrzymał Nagrodę Jana Cybisa za dorobek twórczy.

David Diao — studiował w Cooper Union College, współpracuje z Galerią Postmasters. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku. W roku 2005 wygłosił wykład w ASP w Poznaniu i pokazywał swoje prace w Galerii Rotunda.

Justyna Kowalska (1979) — absolwentka kulturoznawstwa UAM, współpracuje z „Obiegiem", związana z Galerią Le Guern.

Piotr C. Kowalski (1951) — malarz, prof. zw. Ukończył PWSSP w Poznaniu. Prowadzi X Pracownię Malarstwa w ASP w Poznaniu. Mieszka w Poznaniu i Nienawiszczu. Od 2003 roku wraz z Joanną Janiak realizuje także projekty ukazujące relacje między obrazem olejnym a dygitalnym.

Piotr Kurka (1958) — absolwent PWSSP w Poznaniu. Stypendysta m.in. Fundacji Kościuszkowskiej i Arts Link w Nowym Jorku. Wystawiał m.in. w poznańskich Galeriach AT i ON, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Artist Space w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii. Prowadzi Pracownię Multimedialną w ASP w Poznaniu.

Jarosław Lubiak (1971) — historyk i krytyk sztuki. Ukończył Instytut Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi. Publikował m.in. w „Czasie Kultury", „Kresach" i „Obiegu". Wśród wystaw, jakie przygotował, znajdują się: *Roman Opałka, OPALKA 1965 / 1 – ∞* (z Kamilem Kuskowskim, Atlas Sztuki, Łódź 2003), *Peter Downsbrough. Position* (wraz z Marie-Thérèse Champesme, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2004) oraz *Malarstwo jako zimne medium* (z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 2005).

Dominik Lejman (1969) — absolwent PWSSP w Gdańsku i Royal College of Art w Londynie. Stypendysta m.in. RCA, Fundacji Kościuszkowskiej i Trust for Mutual Understanding. Prowadzi II Pracownię Malarstwa w ASP w Poznaniu.

Wojciech Łazarczyk (1965) — dr. hab. Absolwent PWSSP w Poznaniu. Prowadzi III Pracownię Malarstwa w ASP w Poznaniu.

Robert Maciejuk (1965) — absolwent warszawskiej ASP. Swoje prace wystawiał m.in. w Galerii Foksal i Galerii Zachęta w Warszawie, Galerii Kronika w Bytomiu i Galerii Arsenał w Białymstoku.

Agnieszka Okrzeja (1981) — od 2006 absolwentka ASP w Poznaniu, kierunku Krytyka i Promocja Sztuki. Praca magisterska u prof. R. Kubickiego dotyczyła hybrydycznych ról kuratora w świecie sztuki. Działa jako niezależny krytyk, współpracuje z Galerią ON w Poznaniu. Autorka tekstów do katalogów, publikuje w spam.art.pl, „Exit" i innych magazynach. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Ad Reinhardt (1913–1967) — amerykański malarz abstrakcjonista. Wykładowca, teoretyk i autor wielu tekstów o sztuce.

Violetta Sajkiewicz (1968) — teatrolog i krytyk sztuki. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, prowadzi także zajęcia w ASP w Katowicach. Autorka książki *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka* (2000) oraz licznych artykułów o sztuce publikowanych m.in. w: „Arteonie", „Czasie Kultury", „Dekadzie Literackiej", „Dialogu", „Exicie", „FA-arcie", „Formacie", „Kulturze Popularnej" oraz „Obiegu". Redaktor naczelna internetowego dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER" (http://artpapier.com).

Leon Tarasewicz (1957) — absolwent ASP w Warszawie, gdzie prowadzi pracownię malarstwa. W 2000 roku otrzymał Nagrodę Jana Cybisa. W 1988 i 2001 roku brał udział w Biennale w Wenecji.

Marek Wasilewski (1968) — absolwent PWSSP w Poznaniu i Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie, autor tekstów o sztuce. W 2001 roku ukazała się jego książka *Sex, pieniądze i religia*. Pracuje w ASP w Poznaniu. Redaktor naczelny „Czasu Kultury".

10 zeszyty artystyczne
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / październik 2003 / issn 1232-6682

strategie i postawy

Piotr Kurka Bajka o Tarasie i srebrnej rybce / **Hal Foster** Andy Paperbag / **Małgorzata Lisiewicz** W stronę nowej etyki pieniądza w sztuce / **Marek Krajewski** Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki / **Agata Jakubowska** Sztuka pod choinkę / **Łukasz Ronduda** Cyfrowe żerowisko # Rozmowa z **Robertem C. Morganem** / Rozmowa z **Danem Cameronem** / Rozmowa z **Richardem Vine'em** / Rozmowa z **Magdaleną Sawon**

zeszyty artystyczne
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2003 / issn 1232-6682

W środowisku cyberkultury

Piotr Kurka Żółć i błękit / **Agata Araszkiewicz** Matrix / Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz? W stronę feministycznych wyobrażeń kobiecego ciała w popkulturowej science fiction i sztuce współczesnej / **Ewa Witkowska** Cyberfeminizm – wirus w starym systemie / **Joanne Richardson** Język mediów taktycznych / **Edwin Bendyk** Fałszywa świadomość cyberrewolucjonisty / **Małgorzata Kurzac** Sztuka genetyczna / **Łukasz Ronduda** Software Art / Browser Art / **Geoff Cox** i **Joasia Krysa** O zadaniach kuratorów wobec obiektów niematerialnych: generowanie i uszkadzanie obiektów cyfrowych # Rozmowa z **Wolfgangiem Staehle'em** / **Alek Tarkowski** „Informacja chce być wolna". Fenomen *open source*

zeszyty artystyczne

numery archiwalne do nabycia u wydawcy:
Akademia Sztuk Pięknych
w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań
tel. +61 855 25 21
fax +61 852 80 91
e-mail: office@asp.poznan.pl
http://www.asp.poznan.pl

12 zeszyty artystyczne
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / czerwiec 2004 / issn 1232-6682

Wojna kulturowa

Piotr Kurka „I have a dream..." / **„Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?"** Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki, ASP w Poznaniu, 21.01.2004 / **Alicja Kępińska** Te wspaniałe płody piekła / **Aneta Szyłak** Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA / **Izabela Kowalczyk** „Sztuka zdegenerowana" – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej / **Paweł Leszkowicz** Dlaczego homoseksualizm? Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka / **Marek Krajewski** Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS # Rozmowy z: **Shirin Neshat** / **Joshuą Neusteinem** # Galerie ASP: **Sławek Sobczak** Galeria ON / **Małgorzata Gryglicka** Galeria AT / **Wojciech Duda, Paweł Kaszczyński** Galeria Aula / **Krzysztof Baranowski** Rotunda / **Mikołaj Poliński** Naprzeciw

13 zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2004 / issn 1232-6682

Komercja i Krytyka

Piotr Kurka Analiza rynku sztuki w świetle wydarzeń z lat 90. / **Robert C. Morgan** Przyszłość krytyki sztuki przyszłością demokracji / **Justyna Kowalska** Art Poznań 2004 – gatunek zmącony / **Marek Wasilewski** Berlin Art Forum 2004 – w stronę hipermarketu sztuki / Rozmowa z **Sabriną van der Ley** / **Jiri David** Amory Show New York 2004 # **Marek Wasilewski** „Finansowe operacje" Martina Zeta / **Martin Zet** Zielone i oczy / **Marek Krajewski** Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć / **Waldemar Kuligowski** Nie odchodźcie państwo od odbiorników – tam jest wolność / **Izabela Kowalczyk** Negatywy i pozytywy – uwodzicielska moc obrazów (Zbigniew Libera, Mistrzowie i Pozytywy) / **Agnieszka Maria Wasieczko** Gender i histeria / **Kamil Kopania** www.kalucki.free.art.pl / **Justyna Ryczek** Nagradzać najlepszych – uwagi o Konkursie im. Marii Dokowicz w Poznaniu / **Gary Hill** – *doctor honoris causa* poznańskiej ASP

14 zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / maj 2005 / issn 1232-6682

Gary Hill

Piotr Kurka Nie napisany tekst # Luadacje doktoratu honoris causa dla profesora Gary'ego Hilla: **Antoni Porczak**, **Izabella Gustowska**, **Ryszard W. Kluszczyński**, **Andrzej Syska** # **Małgorzata Dawidek Gryglicka** Język i rzeczywistości pozajęzykowe. Refleksja nad *mind on the line* Gary'ego Hilla / Z **Garym Hillem** rozmawia **Marek Wasilewski** # **Gary Hill** w dialogu z **Georgem Quasha** i **Charlesem Stein'em** Liminalne działania artystyczne / **George Quasha** i **Charles Stein** HAND HEARD liminal objects / **George Quasha** w dialogu z **Charlesem Stein'em** TALL SHIPS (Żaglowce) WYBUJAŁE WIDZENIE / **George Quasha** i **Charles Stein** Na widoku

15 zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / styczeń 2006 / issn 1232-6682

Architektura dla sztuki – Sztuka na cenzurowanym?

Piotr Kurka Einsturzende Neubauten. Uwagi o architekturze / **Maciej Motak** Architektura dla Sztuki / **Jarosław Trybuś** Hala Turbin Tate Modern w Londynie i Unilever Series. *TREMENDUM* i *FASCINOSUM* – strach i zachwyt / **Krzysztof Kalitko** Muzeum – pytanie o kontekst / **David Crowley** *home sweet home...* / **Aleksandra Robakowska** Klasyka nowoczesności – nowe MoMA / **Agnieszka Szeffel** Architektura i sztuka – związki i dotknięcia / **Jarosław Lubiak** Ucieczka z białego kubu / **Agnieszka Górka** Sztuka zen a irracjonalizm w architekturze współczesnej # **Izabela Kowalczyk** Sztuka na cenzurowanym? / **Łukasz Guzek** Polityczne dzieło czy polityczny artysta / **Piotr Kowalik** O sztuce dla wszystkich i innych złudzeniach / **Ewa Toniak** Na odlew. Dorota Nieznalska i „Reduta Ordona" / **Agata Araszkiewicz** Sprawa Nieznalskiej a proces Gorgonowej / **Beata Maciejewska** Sztuka na afiszu politycznym / **Marek Wasilewski** Czy sztuka jest wściekłym psem? # **Justyna Ryczek** Kolekcja – splendor i obowiązki / **Marek Glinkowski** Galeria Aula

16 zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2006 / issn 1232-6682

Malarstwo między mediami

Piotr Kurka Brudna Tęcza / **Ad Reinhardt** Dwanaście zasad dla nowej Akademii / **Violetta Sajkiewicz** Malarstwo między mediami / **Jarosław Lubiak** Malarstwo materialne i niematerialne Co jest w głowie malarza? – z **Dominikiem Lejmanem**, **Leonem Tarasewiczem** i **Wojciechem Łazarczykiem** rozmawia **Piotr Kurka** / W stronę cienia – z **Tomaszem Ciecierskim** rozmawia **Justyna Kowalska** / Z błędem na dzień dobry – z **Robertem Maciejukiem** rozmawia **Justyna Kowalska** / Wolę poczytać książkę... – z **Davidem Diao** rozmawia **Marek Wasilewski** # **Piotr C. Kowalski** Lubię malarstwo, lubię „malować" obrazy i nic na to nie poradzę / **Leon Tarasewicz** Granice obrazu... / **Wojciech Łazarczyk** Kolor – obraz. Kolor – przestrzeń (rozważania o malarstwie) / **Dominik Lejman** Ostatni zapala światło (kilka uwag o malarstwie) – fragmenty / **Agnieszka Okrzeja** Anarchitektura sukcesu, czyli na studiowanie malarstwa nie ma reguły # Kalendarium: Galeria AT, Galeria ON

http://www.czaskultury.pl

redakcja@czaskultury.pl

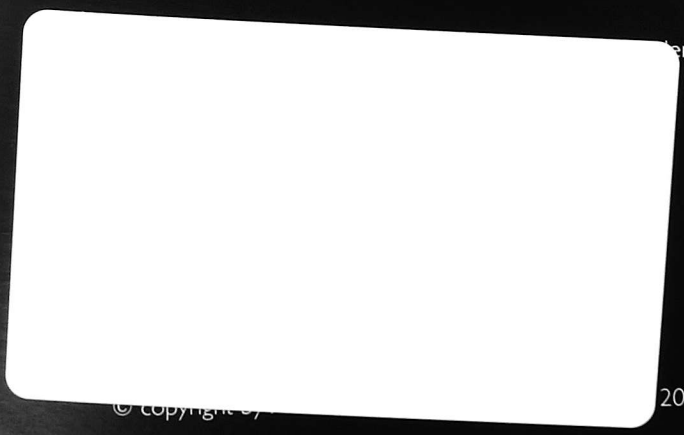
zeszyty artystyczne / **nr 16** / grudzień 2006 / rok XV

rada redakcyjna:
Izabella Gustowska
Paweł Leszkowicz
Ryszard W. Kluszczyński
Roman Kubicki
Piotr Kurka (przewodniczący)

redakcja:
Marek Wasilewski

korekta:
Sylwia Kordylas-Niedziółka

opracowanie edytorskie:
Stowarzyszenie Czasu Kultury



emii Sztuk Pięknych w Poznaniu

© copyright by 2006

wydawca: **Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu**
Aleje Marcinkowskiego 29 || 60-967 Poznań
tel. +48 (0)61 855 25 21 || fax +48 (0)61 852 80 91
e-mail: office@asp.poznan.pl || http://www.asp.poznan.pl

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Gz213/Ła.316
2006

Zeszyty Artystyczne 16 / issn 1232-6682

16
UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007036

cena: 300 egz.