



Wizytująca Galeria, Galeria Raster oraz Galeria Le Guern

Wystawa wspólnych prac Tomasza Ciecierskiego i Przemysława Mateckiego

„Always Look at The Left Side of Life”

Wizytująca Galeria 6.02-10.04.2021

Hybrydy malarza z dwiema głowami.

Co robi dwóch malarzy na jednym płótnie?

Oto pytanie, które zawisa między wierszami dyskursu wspólnych prac Tomasza Ciecierskiego i Przemysława Mateckiego.

Czy dla dwóch malarzy, którzy decydują się pracować na jednym płótnie jego pole staje się miejscem, w którym celebryją łączącą ich przyjaźń? Pieczętują tę przyjaźń decydując się na poczęcie wspólnego dzieła tak, jak pary cementują swój związek decydując się na dziecko?

A może wspólnie robiony obraz jest dla dwóch malarzy polem gry? Każdy ma swoje malarskie figury i swoje charakterystyczne posunięcia, które teraz wykonuje w reakcji na ruchy partnera.

A może jest jeszcze inaczej i wspólny obraz nie ma pary autorów, lecz jednego – ów zaś nie jest żadnym z dwóch, którzy przystąpili do wspólnego malowania? Taki nowy malarski podmiot byłby hybrydą. W mitologii hybrydy – gryfy, chimery i inne bastardy – są potworami, ale posiadają również moce, których brak reprezentantom czystej gatunkowo krwi. Wyobraźmy sobie tylko do czego może być zdolny dwugłowy malarz o czterech rękach. Zresztą zamiast wyobrażać sobie co by było gdyby, przyjrzyjmy się faktom; spójrzmy na wspólne prace Ciecierskiego i Mateckiego.

*

W 1992 roku, kiedy Tomasz Ciecierski, wówczas już uznany malarz, brał udział w Documenta IX w Kassel, Przemysław Matecki nie był jeszcze pełnoletni.

Kilkanaście lat później, w połowie pierwszej dekady XXI wieku, Ciecierski był klasykiem polskiego malarstwa, o ile w roli klasyka da się obsadzić artystę, który do tej dyscypliny podchodzi w sposób konsekwentnie nieakademicki. Artysta maluje jednocześnie kwestionując malarstwo. Poddaje je w wątpliwość, by rozwiązać wątpliwości kolejnym obrazem – a to z kolei tylko po to, żeby w następnym ruchu znów postawić znak zapytania i kontynuować swoją twórczość jako permanentny eksperyment. Ten eksperyment ma podwójną naturę, charakter jednocześnie praktyczny i intelektualny, bo u Ciecierskiego malowanie staje się tożsame z refleksją nad malowaniem, rozwijanie filozofii malarstwa i samo malarstwo są w gruncie rzeczy jednym.

Matecki jest w tym czasie odkryciem, widziano w nim jednego z kandydatów do udzielenia odpowiedzi na pytanie, które około 2005 roku nurtowało polską scenę sztuki: co po Grupie Ładnie? Kto po Sasnalu? Można było ulec wrażeniu, że Matecki pojawił się znikąd, jakby wyrósł z podziemi. W rzeczywistości przybył z Żagania, za pośrednictwem Zielonej Góry. Nie tylko studiował w tym mieście, lecz w 2006 roku w tamtejszym BWA miał indywidualną wystawę. Towarzyszyła jej monografia pod tytułem „Matecki” - jakby to nazwisko wyjaśniało wszystko. W 2006 roku jeszcze mało komu mówiło cokolwiek, ale to miało się wkrótce zmienić.

Malarz Matecki miał trzydzieści lat, książka „Matecki” liczyła sobie blisko dwieście stron i mieściła dorobek artysty, którego nie dało się zignorować. A przecież był to dopiero początek.

Matecki nie został wprowadzonym nowym Sasnałem, ani artystą drukowanym w kolorowych pismach, jak Marcin Maciejowski na początku XXI wieku. Nie aspirował do roli malarza narodowego, ani – tym bardziej – na gwiazdę przerzucającą pomosty między kulturą popularną a światem wysokiej sztuki. Na to był zbyt niejednoznaczny, a nawet hermetyczny, momentami zbyt brutalny, kiedy indziej zbyt wyrafinowany – i zbyt głęboko pogrążony w zainteresowaniu malarstwem.

Poniekąd podobnie jest z Tomaszem Ciecierskim; kiedy powie się o nim, że jest to jeden z najważniejszych żyjących w Polsce malarzy, nikt nie będzie protestował, ale artystą popularnym Ciecierski nie jest i nie będzie.

Z prób szufladkowania Ciecierskiego zrezygnowano już dawno. „Podąża własną drogą” – mówi się w takich przypadkach. Kilkanaście lat temu Matecki był jednak postacią nową, więc krytycy próbowali śledzić jego malarskie posunięcia w nadziei, że zaprowadzą ich do jakiejś jednoznacznej kategorii. Neoekspresjonizm? W Zielonej Górze Matecki robił dyplom u ex-Gruppowca, Ryszarda Woźniaka, i rzeczywiście potrafi i lubi wykonać ekspresyjny gest. Brutalizmy, prymitywizmy i wchodzenie w antyestetyczne rejestry też nie są mu obce, ale pojęcie ekspresjonizmu nie wyjaśnia jego malarstwa, które w tej kategorii się nie zamyka – przeciwnie, wykracza poza nią we wszystkie możliwe strony.

Krytyk i wydawca Jakub Banasiak przypisał swego czasu Mateckiego do „zmęczonych rzeczywistością”, artystów prowadzących dialog z tradycją surrealizmu, ale ta afiliacja tym bardziej nie wytrzymała ani próby czasu, ani krytycznej analizy.

Szybko stało się jasne, że stylistyczne i pokoleniowe kategorie nie na wiele zdadzą się w dyskusji o malarstwie Mateckiego. Owszem, nie ulegało wątpliwości, że jego twórczość jest propozycją daleką od plakatu, anegdotycznego dyskursu realizmu kapitalistycznego, którego ikoną stała się grupa Ładnie, i który w polskim malarstwie święcił triumfy w pierwszej dekadzie XXI wieku.

Na czym jednak polegała ta odmienność?

Zbliżaniu się do odpowiedzi na to pytanie najlepiej służyło – i do dziś służy – podejście fenomenologiczne. Należało wyjść od malarskich faktów ustanawianych przez Mateckiego.

Trudno się dziwić, że o ile Matecki nie aspirował do pozycji bohatera masowej wyobraźni czy autora pokoleniowych obrazów, to zyskał szybko uznanie wśród węższego, ale za to żarliwiej oddanego malarstwa kręgu odbiorców – i oczywiście wśród malarzy, w każdym razie tych, którzy swoją dyscyplinę traktowali nie instrumentalnie, lecz podmiotowo. Ci od razu rozpoznali Mateckiego jako jednego ze swoich, czyli artystę, dla którego malarstwo jest nie tylko medium, lecz również tematem, autonomicznym zagadnieniem, które domaga się rozważania i samo w sobie jest wystarczającym, ba! nieodzownym powodem do tworzenia obrazów.

Znamienne, że zaraz po solówce w Zielonej Górze, jeszcze w tym samym 2006 roku, Matecki miał wspólną wystawę z Pawłem Susidem w Galerii Pies prowadzonej w Poznaniu przez Dawida Radziszewskiego, który był pomysłodawcą spotkania obydwu artystów. Pokaz odbył się pod tytułem „Sasidis Motecki”; ten tytuł przywołał wyobrażenie dwugłowego podmiotu artystycznego. Rok później wystawa została zaprezentowana w Galerii Raster i był to warszawski debiut Mateckiego.

Nie każdy artysta stawia pierwsze kroki w artworldzie w towarzystwie twórcy cieszącego się takim prestiżem i środowiskowym szacunkiem jak Paweł Susid. Nie chodziło tu jednak o gest uznanego artysty, który swoją obecnością żyruje młodszego i mniej znanego kolegę stojącego u progu kariery. W grę wchodziło raczej szczególnego rodzaju poczucie artystycznej wspólnoty. Wystawa z Susidem była pierwszą z wielu kolaboracji i ponadpokoleniowych sojuszy, które w przyszłości Matecki miał zawrzeć z innymi artystami – takich jak rozwijana w ostatnich latach współpraca z Pawłem Althamerem.

Jeszcze wcześniej, w 2013 roku, w BWA w Zielonej Górze, prezentowana była wystawa „Razem”. Artysta pokazał na niej kolejne prace stworzone z Pawłem Susidem, a także ze Zbigniewem Rogalskim oraz, last but not least, Tomaszem Ciecierskim.

*

Spotkanie Mateckiego z Ciecierskim mogło się wydawać nieoczywiste, zanim do niego nie doszło. Kiedy jednak ma już ono miejsce, wszystko zaczyna układać się w logiczną całość. Nie chodzi nawet o to, że Ciecierski należy do na wpół legendarnego malarskiego sprzysiężenia znanego jako grupa „Pędzle”, którego członkiem jest również Paweł Susid. Istotne jest to, że choć mogłoby się na pozór wydawać iż Ciecierski i Matecki poruszają się po pokoleniowych i środowiskowych orbitach, które są od siebie odległe, to w rzeczywistości stawiają podobne pytania; nadchodząc z dwóch różnych kierunków, spotykają się w bliskich sobie rewirach.

Ktoś powie: jeżeli malarze rzeczywiście stawiają podobne pytania i eksplorują te same terytoria, to czy nie powinniśmy obserwować ich jak konkurującą, zamiast widzieć jak ramię w ramię pracującą we dwóch na jednym płótnie?

Czyż najlepszą alegorią płótna nie jest bezludna wyspa, na której każdy malarz jest rozbitkiem, usiłującym to terytorium zmienić w udzielne księstwo, w osobistą malarską utopię - lub w jednoosobowe malarskie piekło?

Samotność jest jednak tylko połową prawdy na temat kondycji malarza. Druga połowa tej prawdy jest zaś taka, że nawet jeżeli malarzowi zdarzy się być samotnym człowiekiem, to jako artysta nigdy nie jest sam – i w pewnym sensie każdy malarz zawsze pracuje z innymi malarzami. Ta wspólna praca przybiera różne formy; artysta, który maluje, od jednych malarzy się uczy, z innymi się zgadza, lub z nimi polemizuje. Jeszcze innych traktuje jak trampoliny, od których można się odbić i skoczyć w jakiś nieodkryty jeszcze malarski obszar. Nawet ci, których malarz ignoruje, których udaje, że nie widzi, i nie chce znać, ba! nawet ci, których nie zna, mają swój skromny udział w jego malowaniu. W pozornie samotną pracę malarza stale ktoś się wtrąca (pomaga? przeszkadza? - w tym wypadku to dwie strony tego samego medalu). Wtrącają się oczywiście koleżanki i koledzy po fachu, konkurenci i konkurentki z lokalnej sceny, międzynarodowe gwiazdy oglądane w muzeach, artyści kątem oka zobaczeni na targach. Jeszcze więcej wśród ochotników do wspólnej pracy jest duchów. Naskalni malarze z Lascaux, starzy mistrzowie, akademicy, moderniści, realiści, abstrakcyjniści – każdy ma swój zestaw widm, które go nawiedzają i takie widma, na jakie zasługuje. Te zjawy są również członkami malarskiej spółdzielni, tej kooperatywy, która uczestniczy w tworzeniu obrazu zanim podpisze go autor.

Wspólne malowanie można uznać za rodzaj instytucjonalizacji malarstwa jako praktyki, która uchodząc za kwintesencję autorskiej wypowiedzi, jest jednocześnie robotą kolektywną. Dlaczego więc do wspólnego malowania, rozumianego już nie w sensie symbolicznym, lecz dosłownie, dochodzi tak rzadko, że takie wypadki służą jedynie za wyjątki potwierdzające regułę zgodnie z którą przed jednym płótnem jest miejsce dla jednej tylko osoby? Tytułem wyjaśnienia można by podać tu pewne przyczyny natury praktycznej, wywiedzione z rynku sztuki. Wspólny obraz to hybryda, a więc nie tylko potwór, ale i bastard. Dzieło, które ma dwóch autorów w kategoriach rynkowych jest towarem dwuznacznym, a więc dyskusyjnym, ryzykownym; każdy z artystów ma swoje obiegi ekonomiczne, kolekcjonerów i galerie. Kwestia, gdzie w tym pejzażu umieścić dialektyczny „dwugłowy” podmiot malarski to problem, ale nie przeceniajmy jego wagi, zwłaszcza, że wagę tę równoważy atrakcja wynikająca z fuzji sił dwóch różnych indywidualności. Istotniejszą – i ciekawszą - sprawą jest pytanie w jaki sposób decyzje, gesty i koncepty dwóch malarzy mogą współistnieć w polu jednego obrazu. Jaka gramatyka rodzi się z wymieszania dwóch malarskich języków, którymi posługują się wspólnicy?

W wypadku Mateckiego i Ciecierskiego jest to gramatyka montażu. W praktykach obydwu artystów zabiegi montażowe odgrywają istotną rolę – często równie ważną co same malarskie gesty. W twórczości Ciecierskiego montaż jest wręcz kwestią fundamentalną, jeżeli wziąć pod uwagę, że do jego najbardziej znanych prac należą swoiste meta-obrazy, które artysta konstruuje z własnych płócien, łączonych ze sobą w złożone, często wielowarstwowe kompozycje. Te zgromadzenia, akumulacje nakładających się na siebie obrazów to istotny rozdział niepisanego (ale za to malowanego!) traktatu o malarstwie, w który układa się twórczość Ciecierskiego.

To artysta oddany malowaniu, i malarskiemu gestowi, ale jednocześnie twórca, który na geście tym nie poprzestaje. Nie kończy pracy po namalowaniu obrazu; ponieważ w malarstwie interesuje go nie tylko malowanie obrazów, lecz i one same – a także to, co było przed i co będzie po ich malowaniu. Mówiąc dokładniej przedmiotem zainteresowania Ciecierskiego nie jest wytwarzanie obrazów, lecz malarstwo rozumiane znacznie szerzej. W tym poszerzonym polu zainteresowania znajduje się kwestia relacji obrazów z obrazami, ale także malarska materia istniejąca wokół obrazów: farby, palety, tubki, pędzle i zabarwiona pigmentami woda spływająca do zlewu w pracowni podczas płukania pędzli – motywy i figury, które artysta przywoływał i uobecniał w swoich wystawach. Jeszcze ważniejszą rolę zajmuje u Ciecierskiego fotografia: zdjęcia, fotograficzne notatki, pocztówki, reprodukcje (w tym reprodukcje własnych obrazów!) dosłownie wychodzą zza płócien, pojawiają się na nich, razem z nimi, czasem również płótna zastępują.

Matecki podziela zainteresowanie Ciecierskiego fotografią. Zdjęcia należą do jego ulubionych podobrazy; wiele z jego prac to malarsko-fotograficzne hybrydy. Kiedyś artysta fotograficznego tworzywa szukał na dosłownych i symbolicznych wysypiskach, na które trafia nadmiar produkowanego przez kulturę obrazkową materiału wizualnego; wycinał strony z kolorowych pism, zbierał reklamy, czasem zdierał ze ścian plakaty, których termin przydatności do użytku dawno minął. W ostatnich latach częściej sięga po reprodukcje dzieł sztuki, zarówno współczesnych jak i historycznych, ale logika, która rządzi wciąganiem tych wizerunków w obszar autorskiego malarstwa pozostaje ta sama. Fotografia, druk, wydruk, mechanicznie stworzony wizerunek nie jest alternatywą dla malarstwa. Pełni raczej rolę wizualnej materii, którą malarstwo się karmi, którą zjada. To kolejna kwestia, w której Matecki zgadza się z Ciecierskim; w twórczości obydwu obrazy kiełkują na glebie innych obrazów, obrazy rodzą się nawzajem, ciągną do siebie - i wszystkie drogi prowadzą do malarstwa. Jedną z najważniejszych spośród tych dróg wiedzie przez archiwum; obaj artyści są zbieraczami, którzy zgromadzone zasoby wmontowują w malarstwo. Są zainteresowani nie tyle przedstawianiem rzeczywistości, ile wchłanianiem jej w obszar malarstwa.

W upodobaniu do zabiegów montażowych, Ciecierski i Matecki bliscy są artystom modernistycznym, którzy istotę nowoczesności widzieli w tworzeniu dzieł powołanych do tego, by wchłaniać rzeczywistość, by nią być, zamiast ją odzwierciedlać. Ten rys jest szczególnie wyraźny we wspólnie tworzonych pracach, w których artyści nie tylko zestawiają obrazy z obrazami, lecz montują również ze sobą swoje poetyki, gesty i koncepty. Gdybyśmy chcieli wspólne realizacje kategorizować gatunkowo, najprościej byłoby nazwać je malarskimi asamblażami i szukać dla nich punktów odniesienia w dziełach klasyków tej dyscypliny takich jak Rauschenberg, francuscy Nowi Realiści, czy, bardziej lokalnie, Hasior. Ciąg skojarzeń prowokowanych przez prace Ciecierskiego & Mateckiego na tych referencjach się jednak nie zatrzymuje, biegnie dalej, aż do źródeł, do Schwittersa, surrealistycznych procedur tworzenia *les cadavres exquis*, do dadaizmu. Echa tego ostatniego, z jego wywrotową przekorą, w twórczości obydwu malarzy można się było dosłuchać zawsze, ale we wspólnych pracach to echo dochodzi do głosu wyjątkowo wyraziście.

Matecki i Ciecierski biorą kilkanaście wspólnie stworzonych prac w ramę jednego tytułu: „Always Look at The Left Side of Life”. W tę właśnie stronę – lewą – bieżą bohaterowie tych obrazów: schematyczne, geometryczne postacie, ideogram człowieka. Ta figura zaczerpnięta jest z twórczości Ciecierskiego; teraz multiplikuje się, powiela, migruje z obrazu na obraz.

Ruch w lewo prowokuje polityczne skojarzenia, zanim jednak odprowadzimy wzrokiem biegnące postaci i podążymy śladem tych asocjacji, spójrzmy na strukturę prac. Jednym z tematów tych realizacji są klasyczne malarskie kategorie: pojęcia tła i występującego na nim sztafażu, przetłumaczone na język montażu.

Czy tła wspólnych obrazów to malarskie abstrakcje, kryjące się pod zamontowanymi na nich innymi obrazami? Na to pytanie prace udzielają dwuznacznej odpowiedzi: malarstwo zawsze jest abstrakcyjne i jednocześnie nigdy nie jest abstrakcją.

Artyści organizują przestrzeń każdego płótna tak jakby wykreślali mapę, jakby dzielili uniwersum obrazu, na barwne geometryczne terytoria. A może to nie mapa, tylko geometria wyrazistych podziałów właściwa dla poetyki flag i sztandarów? Białe pole, czerwone pole – wiele z prac z cyklu „Always look...”, operuje tą radykalną gamą, natrętnie kojarzącą się z polską flagą narodową.

Trudno o bardziej dobitną alegorię politycznego wymiaru malarstwa; obraz jest terytorium, formy je dzielą, kolor jest emblematem tych podziałów – każdy malarski ruch to posunięcie w kształtowaniu polityki obrazu.

Zmapowanie malarskiego pola to punkt wyjścia dla fabuły obrazu, która rozwija się poprzez domontowywanie do niego innych obrazów, aplikowanych na powierzchnię tła. Procedura przez lata wypracowana przez Tomasza Ciecierskiego, który montuje swoje płótna w metamalarskie obiekty, spotyka się tu z instynktem kolażysty, za którym tak często szedł Matecki. Artyści przykręcają więc do powierzchni pracy kolejne prace, fabuła tymczasem rozwija się już nie tylko w kadrze pojedynczego dzieła, lecz również między obrazami i staje się coraz bardziej wielowątkowa i wieloznaczna. Flaga może tu być pejzażem – przedstawieniem podstawowego podziału na niebo i ziemię, rozdzielone horyzontem – ale widzimy jak podziały, przed chwilą ostre, w innych pracach rozmywają się w gradientach. Niektóre aplikowane na powierzchnię prac obrazy, mają kształt obiektów – na przykład ideogramu kroczącej postaci, w której kształt wycięte zostało podobrazie. Niektóre cienie są namalowane, ale inne rzucone są na powierzchnię obrazów przez inne, zamontowane na nich obrazy. I zdarzają się tu również takie podobrazia, które – zanim trafiły w ręce Mateckiego i Ciecierskiego – wcale nie były podobraziami, lecz czymś zupełnie innym, na przykład fotografiami, wyciętą z kolorowego magazynu ilustracją, albo nawet butelką po winie. Do jednej z prac malarze domontowują tors manekina, jeszcze jeden ukłon złożony dadaistyczno-modernistycznym montażystom i ich ikonografii. Manekin oczywiście również jest podobrazem, pomalowany zmienia się w jeszcze jeden obraz-w-obrazie składający się na tę szkatułkową opowieść. W malarstwo wciągnięty zostaje nawet stoliczek, mocno używany, PRLowski, wygrzebany nie wiadomo skąd, dostawiony do jednej z prac, z którą tworzy isticie dadaistyczną hybrydę – stoliko-obraz. Na stoliczku piętrzą się dalsze obrazy przedstawiające ideograficzne kroczące w lewo postaci, a także obrazy-linie, obrazy-listwy, obraz-karabin (właściwie póki co, jest to jeszcze tylko dziecinna zabawka, ale wystarczy jeden montażowy ruch, by zmienić go w obraz).

Gdyby zaś zrobić ruch następny, nie zatrzymywać się i montować dalej, cykl wspólnie stworzonych prac mógłby się zmienić w jeden obraz – w film. To posunięcie wykonuje Weronika Althamer, która animuje motywy i fragmenty asamblaży Ciecierskiego i Mateckiego, wprawia je w ruch. W filmie podobrazie działań dwóch artystów, to już nie pole gry, lecz czasoprzestrzeń. Rozgrywa się w niej spektakl form, przygody kształtów i kolorów; czasem również wizerunków. Animacja Weroniki Althamer ma w sobie coś – dalekie echo, rezonans – z baletu triadycznego Schlemmera, coś z filmowych eksperymentów Hansa Richtera, który również potrafił obsadzić geometryczną formę czy abstrakcyjną kompozycję w rolach głównych swoich realizacji. Ścieżki skojarzeń znów prowadzą więc do lat 20. XX wieku; nie chodzi jednak żonglerkę cytatami czy popis erudycji – rzecz raczej w poczuciu pokrewieństwa z dekadą sprzed stu lat, z wrażliwością czasów, w których montaż stał się najważniejszą ze sztuk.

Prace, przedmioty, rzeczy, wizerunki, formy są tu niczym klocki, przygotowane do budowy czegoś, co przekracza obraz – a tym czymś, co go przekracza jest oczywiście malarstwo. Malarze zaś, którzy w gąszcz nawiązań wplatają między innymi dialogi z konstruktywizmem, są tu nie tyle konstruktywistami, ile konstruktorami, czasem wręcz majsterkowiczami, ba! dużymi chłopcami, którzy bawią się wspólnie klockami. I paradoksalnie, to właśnie element zabawy wpisany w całe przedsięwzięcie jest gwarantem jego poważnego charakteru; do podjęcia takiej zabawy zdolni są tylko malarze dojrzały, traktujący medium z czułością i z wiarą w jego nieograniczone możliwości. Tych możliwości nie ogranicza nawet ego, którego dyktat zostaje tu obalony: indywidualne praktyki zmontowane zostają w jeden dyskurs, w jednym kadrze, w którym mieszczą się dwaj malarze. Czy w tym kadrze mieszczą się także dwa różne malarstwa? Wręcz przeciwnie, malarzy jest wielu, obrazów jeszcze więcej, ale malarstwo jest jedno; jeżeli fakty – prace – nie wystarczą, i ktoś domaga się od wystawy morału, to ta myśl nieźle się nadaje na przesłanie „Always Look at The Left Side of Life”. Innymi słowy, jeżeli malarstwo może być wspólną sprawą dwóch artystów, to jest przecież i sprawą naszą.

Stach Szablowski