



Marek Sobczyk “*To Σαββατοκύριακο*”

30.09.2021 - 13.11.2021 w ramach WGW

ποσοσκού albo postulaty malarstwa

1.

Malarstwo mogłoby stanowić doskonały model konfliktu, tego, czym w istocie jest konfliktowość. W miejsce sporu rozgrywanego na wspólnej platformie – kiedy dzielimy pewne zasadnicze przekonania, kiedy wiążą nas wyznawane zasady, kiedy, mówiąc krótko, współdzielimy świat, w którym żyjemy – malarstwo inicjuje konfrontację dwóch rzeczywistości, pomiędzy którymi wiązuje się trudna do zdefiniowania relacja. Stosunek między trójwymiarowością, gdzie toczy się jakoby nasze życie (w tym również życie malarza, płótna, farb, w tym również wszelkich gestów, aktu tworzenia), a dwoma wymiarami jako idealnym horyzontem tego, co jawi się nam w efekcie malowania, przypomina trochę niegdysiejsze starcie materii i ducha – nie w tym sensie, że ów ostateczny „widok” miałby koniecznie być czymś duchowym. Bynajmniej. Raczej w sensie problematyczności odniesienia do siebie obu obszarów przy jednoczesnej pewności, że do jakiegoś odniesienia dochodzi, tak wszakże osobliwego, że trudno znaleźć jego podstawę (powiedzielibyśmy „płaszczyznę”, ale w tym przypadku jest ona jedną ze stron). Spór materii i ducha prowokował czasem do redukcji lub eliminacji jednej ze stron (w imię radykalnego materializmu lub równie skrajnego idealizmu). O tyle przypadek malarstwa i konfrontacji przestrzeni dwu- i trójwymiarowej jest ciekawszy, bo trudniej o takie pochopne gesty. Oto konflikt, który nie kończy się zbyt szybko, lecz trwa. Konflikt rozumiany nie jak tradycyjnie pojęta walka – wymiana ciosów, starcie sił – lecz dalece ściślej, bez owych wymian i starć, łączących przecież oba bieguny (*ergo*: konflikt tym samym neutralizujących). Konflikt zachodziłby zawsze między uniwersami – a malarstwo da się tu potraktować jako wzorzec.

2.

Nic bardziej problematycznego aniżeli zachodząca rzekomo dzięki malarstwu przemiana – łatwo powiedzieć „zmiana statusu”, „przejście między uniwersami”, o „nadaniu formy materii” czy „usensownieniu” nie wspominając. Trzeba by porzucić mylący model rzemieślniczy (kształtowanie) czy nawet (al)chemiczny (rozkład, wymiana, synteza, transmutacja). Także religijny (transsubstancjacja) zanadto jeszcze spokrewnia ze sobą „substraty” i „produkty”. Sam malarz – najwyraźniej świadom tego kłopotu – używał różnych określeń: *abstrakcja*, *sublimacja*, *psycho/somo/socjo-analiza*, za każdym razem wypracowując starannie osobny *kurs*, mający bodaj nie tyle opisać istotę malarskich metamorfoz (*co i jak tu się dzieje*), ile przeprowadzić przez nie samych „kursujących” (*nie wiem, może sami spojrzcie*). Tak czy inaczej pomyślmy raczej o liczbach i obiektach (fizycznych, psychicznych itd.) – czy istnieje jakakolwiek transformacja jednych w drugie (zawieśmy na razie kwestię obiektowości samych liczb)? Można wprowadzić myślę o liczbach jako wynikach uogólnień (wszelkich wielości obecnych w świecie, rozmaitych praktyk liczenia), można o obiektach – jako formach ucieleśnienia (nie tylko oczywiście liczb, także figur czy funkcji): istotniejsza jest wzajemna niezależność obu światów i równoległość zachodzących w nich zdarzeń. Malarstwo byłoby przebywaniem i dokonywaniem jednoczesnych odkryć w obszarze trój- i dwuwymiarowości. Czasami bardziej czymś jak liczenie orzechów, czasem, pewnie rzadziej, jak formułowanie twierdzeń, praca na samych liczbach.

3.

Wszystko wydaje się tymczasem namacalne, a malarz zasadniczo babrze się w materii – zresztą wszelakiej; i w pewnym sensie nie ma wielkiej różnicy między materią wrażeń, emocji, cielesnych doświadczeń i fizycznością pigmentu, szpachli, koloru. Od początku jednak wiele rozgrywa się też w uniwersum dwuwymiarowym. – Nie jest to obszar wyłącznie dzieła. Raczej i malarz, i dzieło wiążą ze sobą oba uniwersa albo zamieszkują oba naraz. A być może trzeba by wręcz powiedzieć, że jednego z nich zamieszkiwać nigdy nie są w stanie. Toteż nieodłączne od pracy malarza jest pewne zasadnicze pomieszczenie (*gdzie jestem?*), a każde dzieło nosi na sobie piętno chaosu (chaosu nie jako nieporządku, ale jako okrutnego przenikania się światów, wzajemnego wdzierania się, tyleż trudnego do zlokalizowania, co niebywale efektywnego). Nie zawsze wiadomo, jakie procesy w której przestrzeni właśnie zachodzą. Jakkolwiek strywalizowane byłoby to zestawienie, w malarstwie przechował się wciąż ślad paleolitu – to w jaskiniach zrodziła się świadomość przenikalności uniwersów i że malowanie to narzędzie jej intensyfikacji. Nie ma w tym raczej nic z religijności. *Höhere Wesen* więcej mają wspólnego z płaszczyzną płótna niż z zaświatami.

4.

Malarstwo ma w sobie przeto nieuchronnie rys ateistyczny. Może nami wstrząsać, może nas poruszać, coś nawet „przedstawiać” – przede wszystkim jednak donikąd nas nie wyprowadza, poza tym nie jest wcale sztuką oddziaływania, inicjującą obieg sił od dzieła do odbiorców albo transmisję „widoków” przeznaczonych dla „z/umysłów” (siły wywołuje teatr, a pokazy emituje kino). Przeciwnie: prędzej zostawia nas w naszym trójwymiarowym uniwersum, zapadając się w dwuwymiarowe – trochę jak na lekcji fizyki, gdy świat zaczyna nam się jawić pod postacią wzorów, a my chwilę potem mamy pełne prawo zastanawiać się, czy czasem to nie wzory jawią się nam zwykle pod postacią naszego świata.

5.

Wybór tempery jajowej w imię koloru, a przeciw aurze iluzji: matowa intensyfikacja barwy, niekoniecznie jednak w duchu ascezy, redukcji unoszącej się nad obrazem transcendencji (kolejnego wymiaru) do jednej ateistycznej płaszczyzny. Płaszczyzny są zawsze liczne. Malarstwo jest sztuką uwarstwienia, na- i rozwarstwiania (tak jak teatr jest sztuką kulis, czyli in-scenizacji: wejść i wyjść, a kino – montażu: głębi albo następstw). Ta wielość warstw generuje, rzecz jasna, liczne *efekty* (perspektywy, kompozycje, harmonie), ale w punkcie wyjścia istnieje wyłącznie problem stosunku między warstwami (nałożyć, wydobyć, odsłonić, zakryć...). Do pewnego stopnia problem ten jest sposobem radzenia sobie z zagadnieniem przejścia między wymiarami, jest malarską wersją sformułowania tego zagadnienia. Tempera to jedna z odpowiedzi (czasami – zupełnie odwrotnie – trzeba będzie przebić warstwy, zerwać z podłożem, dziurawiąc je i przepalając: to *casus* późnych rysunków Artauda).

6.

Pomieszczenie malarza w obliczu równoległości uniwersów, ów osobliwy dostęp do obydwu, skutkuje tym, że malarstwo operuje wyłącznie w żywiole środków. Wszystko jest co najwyżej środkiem albo ze wszystkiego należy dopiero uczynić środek. Ich nieustanne wynajdywanie i uwalnianie – w miejsce stosowania – stanowi właściwe i jedyne przedsięwzięcie malarza. Nawet to, co może się wydawać celem, sensem, wymową, intencją, przeżyciem czy źródłem – wszystko wymaga opracowania, i to właśnie do postaci środka. Stąd poza bardziej oczywistymi środkami-narzędziami, z którymi zwykliśmy kojarzyć pracę malarza, cały rozbudowany proceder uruchamiania ogromnych machin, działających przez lata, z dołączonymi instrukcjami obsługi, w tym także istnych metaautomatów do przerabiania wszystkiego na środki. *Cudzysłów, Tabela Co? Czym?, kurs, badania mózgu*, wreszcie samo *malarstwo* (np. jako środek do formułowania zagadnień rzeźbiarskich – zob. projekt „Rok rzeźby”). Projektowanie i konstrukcja maszyn to podstawowe zadanie malarskie. Zachwycali nas i zdumiewali niegdysiejsi malarze, będący równocześnie inżynierami. Być może jednak malarstwo w pierwszym rzędzie jest niczym innym jak właśnie inżynierią.

7.

W słynnym fragmencie *Nauki logiki* Hegel opiewa proste rolnicze narzędzie jako środek: coś, co zapośrednicza relację człowieka z przyrodą, nie będąc po prostu ekspresją skończonych pragnień i celów, jest ucieleśnieniem samego rozumu. Trwa, owszem, niszcząc, ale za to nie przemijając wraz z zaspokojeniem naszych chcień. Warto tworzyć tylko środki. A jednak nie warto – doda Marks – jeśli są one poza kontrolą ich twórców, jeśli dysponują nimi obcy właściciele. Z pewnością malarska produkcja środków nie odbywa się *dla nas*. To wymóg sytuacji, w jakiej znajduje się malarz, postawiony wobec zagadkowej relacji dwóch uniwersów. Czy środków tym sposobem wytworzonych powinniśmy potem używać – dla estetycznej satysfakcji albo inwestując w sztukę? A jeśli z uwagi na specyfikę owego wymogu powinniśmy ich raczej autentycznie *nie używać*? Wówczas właściwym czasem ich trwania byłby *weekend*. Jednocześnie jednak powinniśmy zapobiec przejściu środków na własność. Społeczeństwo musiałoby stać się chyba jednym wielkim dworem zapewniającym doskonałe warunki reprodukcji środków, składając zamówienia i organizując coraz liczniejsze weekendy. Wymagałoby to – co oczywiste – uprzedniej zmiany form samoreprodukcji tegoż społeczeństwa.

Mateusz Falkowski