

Czy androidy śnią o temperze jajowej

W czym obraz podobny jest do człowieka?

Mówi się, że każda praca w ostatecznym rozrachunku jest portretem własnym artysty, jego dzieckiem, które w swoim DNA musi mieć geny autora i różne odziedziczone po nim cechy.¹

Obrazy Marka Sobczyka, złożone, intrygujące i jednocześnie rodzące szereg pytań prowokują do szukania wyjaśnień. Od kogo się ich domagać? Od malarza? Od samych obrazów? Od siebie – osoby, która te prace ogląda? Od rzeczywistości?

Powiedzenie, że obrazy Marka Sobczyka są w pewnym – nie dosłownym – sensie podobne do Marka Sobczyka niezbyt przybliży nas do otrzymania upragnionych odpowiedzi. Wyrażanie samego siebie nie znajduje się na szczycie artystycznej agendy tego malarza. Ekshibicjonistyczny akt udzielania publiczności dostępu do własnego wnętrza, nie jest aktem założycielskim jego twórczości.

W poszukiwaniu wyjaśnień malarstwa Sobczyka bardziej użyteczny okazuje się namysł w czym obraz może być podobny do człowieka rozumianego w sensie ogólnym, jako samoświadoma, zadająca pytania, filozofująca maszyna biologiczna. Mówimy tu przecież o artyście, który ogłasza „samodzielność środków sztuki” i apeluje o poszanowanie ich „praw ludzkich i obywatelskich”.

Jeszcze przed wybuchem pandemii malarz pokazał w Galerii Miejskiej we Wrocławiu wystawę „Marek Sobczyk: 2015–2019 [Dłuższe życie każdego obrazu] [Android]”. W przypisach do tego pokazu przypominał o cyberpunkowym klasyku Ridleya Scotta „Blade Runner” aka „Łowca Androidów”. Film, podążając za literą noweli Philipa K. Dicka, której był ekranizacją, przedstawiał wizję czasów, w których ludzkość stworzyła już twory obdarzone nie tylko sztuczną inteligencją ale i samoświadomością. W obliczu tego osiągnięcia nasz rodzaj stanął przed wyborem: czy byty te należy potraktować jak przedmioty, czy jak osoby, przyznając im „prawa ludzkie i obywatelskie”? Wiadomo jaki jest człowiek; dla czytelników Dicka i publiczności Scotta nie było wielką niespodzianką, że ludzie wytworom własnych rąk takich praw odmówili. Z odmowy tej wynika w „Blade Runnerze” wiele dramatycznych wydarzeń a także moralnych zagadnień do rozważenia.

Zostawmy jednak perypetie bohaterów „Blade Runnera”, tym którzy zechcą do tej historii wrócić i skupmy się na przywołanej przez Sobczyka figurze Androida.

Dzieło sztuki może przypominać człowieka w tym sensie, w jakim do istoty ludzkiej podobny jest android. Oto maszyna zbudowana (namalowana) przez istotę ludzką do wykonania pewnej pracy – maszyna, która będzie myślała i kojarzyła na naszych oczach.

W tym kontekście postulatory Sobczyka dotyczące praw środków sztuki nabierają dodatkowej mocy, tym bardziej, że słowa artysty rezonują z dyskursem ducha czasu.

Co mówi duch czasu? W październiku 2017 roku, podczas odbywającego się w Arabii Saudyjskiej forum Future Investment Initiative firma cybernetyczna Hanson Robotics z Hongkongu zaprezentowała humanoidalnego androida imieniem Sophie. Pokaz zrobił takie wrażenie, że władze bliskowschodniej monarchii zdecydowały się przyznać maszynie obywatelstwo swojego kraju. Nie obyło się przy tym bez politycznych kontrowersji, okazało się bowiem, że zakres praw obywatelskich nadanych Sophie jest szerszy od tego, którym w Arabii Saudyjskiej cieszą się biologiczne osoby płci żeńskiej.

Wspominając o tej kontrowersji nie odbiegamy daleko od twórczości Sobczyka, który jako osoba angażująca się poprzez malarstwo w problemy współczesności, zajmuje się między innymi szeroko rozumianym pojęciem emancypacji. Jest to kwestia gorąca, być może najważniejsza, biorąc pod uwagę, że żyjemy w czasach, w których dyskutujemy nad emancypacją i prawami nie-ludzkich bytów (zwierząt, ale również rzek czy maszyn); nie mając jednocześnie pewności jaka przyszłość czeka emancypację i prawa kobiet, mniejszości a nawet wszystkich obywateli.

¹ Swoją drogą, jeżeli przyjmiemy, że osoba artystyczna jest matką/ ojcem obrazu, to trzeba spytać: kto jest drugim rodzicem? Sztuka? Rzeczywistość? Widz/Widzka? Podświadomość artysty/artystki? Podświadomość zbiorowa? Wyższe byty?

Dlaczego zatem nie moglibyśmy – jak proponuje to Sobczyk – debatować również nad emancypacją skojarzeń – ich wyzwoleniem z podległości wobec porządków, do których należą kojarzone ze sobą teksty, obrazy, dyskursy?

*

Sobczyk jako malarz wykonuje symultanicznie wiele różnych operacji: patrzy, myśli, mówi (pisze), pamięta (przypomina sobie i cytuje). Jest konstruktorem maszyn malarskich i jednocześnie badaczem. Co jest przedmiotem jego badań? Malarstwo? Rzeczywistość? Jedno nie wyklucza drugiego; warto przy tym zauważyć, że Sobczyk, autor wielu cykli i malarsko-dyskursywnych przedsięwzięć, od 1979 roku (czyli jeszcze od czasu studiów) realizuje swoisty meta-projekt artystyczny, który nazwał „Badaniami mózgu w Polsce”. Nigdy nie ogłosił zakończenia tego przedsięwzięcia, o czym dobrze jest pamiętać oglądając jego obrazy.

Podstawowymi elementami, którymi posługuje się Sobczyk-konstruktor są: malowanie w technice tempery jajowej, cytowanie, dokonywanie odniesień i montaż.

Mateusz Falkowski pisząc o Sobczyku zauważa, że jego wybór tempery jajowej dokonany jest w imię koloru, a przeciw „aurze iluzji”, którą między widzem a obrazem rozstrzuwa malarstwo olejne. „Matowa intensyfikacja barwy, niekoniecznie jednak w duchu ascezy, redukcji unoszącej się nad obrazem transcendencji (kolejnego wymiaru) do jednej ateistycznej płaszczyzny.” – mówi filozof o konsekwencjach tego wyboru. To właśnie dla tworzenia iluzji – kreowania obrazów-okien – malarze nowożytni tak powszechnie porzucili temperę dla oleju. Obrazy Sobczyka nigdy nie są projekcjami, ani iluzjami; w tym kontekście wybór malarza można rozumieć jako stanięcie po stronie realizmu, a dokładniej mówiąc realnej obecności motywów na płaszczyźnie.

Cytowanie jest z kolei procedurą zapraszania rzeczywistości na płaszczyznę obrazu. Cóż to za „rzeczywistość”? Z jakiego zasobu czerpie malarz? Weźmy za przykład obraz „Çatalhöyük*–Köbieta rödzi czaszkę byka [Skoczkinia]” z cyklu „Rok rzeźby”. Wśród przedmiotów odniesień dokonanych w tej pracy przez Sobczyka, najbardziej odległe w czasie jest tytułowe, położone w Anatolii stanowisko archeologiczne. Çatalhöyük to neolityczna osada, liczący sobie 10 000 lat pierwszy znany nam organizm społeczny, który nazwać można miastem; żyło w nim więcej ludzi niż w średniowiecznym Krakowie. Kolebka cywilizacji? W tym samym obrazie malarz cytuje inne cywilizacyjne znalezisko, na które trafił dosłownie przed momentem. To cytat z internetu, wymalowany na obrazie fragment tekstu opisujący jedną z niezliczonych historii o osobach, które dzięki cudownemu trickowi błyskawicznie wzbogaciły się, awansując z poziomu zarabiania godzinowej stawki minimalnej, do stylu życia emblematyzowanego przez zajadanie się kawiozem i podróżowanie prywatnymi samolotami. Czy te należące do internetowego folkloru doniesienia to fake newsy, elektroniczne bajki? Sobczyk traktuje je raczej w kategoriach mitologicznych; gromadzi tego rodzaju historie w teczce otagowanej „Milionerki” i fragmenty opowieści wprowadza do swoich obrazów.

Tymczasem pomiędzy neolitycznymi zrębami cywilizacji stawianymi w Çatalhöyük a przywołaną z internetu historią o cudownej odmianie losu, w obrazie Sobczyka pojawia się ciało Mariji Aleksandrowny Łasickiene (ur. 1993), rosyjskiej mistrzyni w skoku wzwyż. Atletka ukazana jest w momencie przelatywania nad poprzeczką, w chwili, w której – tylko na moment, ale jakże, nomen, omen, brzemienno - przybiera pozę rodzącej kobiety. Ciało namalowane jest farbą, której barwa przypomina glinę; czy jest to ta sama glina, z której ulepiono Çatalhöyük?

Zadanie takiego pytania umożliwia montaż – jedna z kluczowych procedur, na których ufundowana została sztuka modernistyczna. Technika, która doprowadziła do tak osobliwych zdarzeń, jak spotkanie parasola z maszyną do pisania na stole prosektoryjnym. Zabiegi montażowe Sobczyka również prowadzą do powstawania niespodziewanych i niewidzianych wcześniej sytuacji, ale malarz nie jest surrealista, nie śni, nie zaprasza nas do snu na jawie i nie poprzestaje na zadziwianiu publiczności; nie to jest jego ostatecznym celem. Sobczyk montuje przedstawienia z tekstami, zestawia ze sobą kadry, łączy różne płaszczyzny – dyskursywne, przestrzenne, i oczywiście czasowe, przy czym perspektywa chronologiczna jego operacji rozciąga się od początków historii kultury, po aktualną kontynuację tej historii, manifestującą się, na przykład, w postaci zaczerpniętych z internetu baśni o cyfrowych zaklęciach zmieniających kopciuszkę-

prekariuszki w absurdalnie bogate hiper-konsumentki. W ten sposób na jednym obrazie – sięgnijmy po kolejny przykład² - pojawić może się szkic przedstawiający Nike z Samotraki, cytat z bulwarowego portalu internetowego, ogromny napis „Ideologia” oraz samiec żyrafa z imieniem Brownie. O tej ostatniej, nie-ludzkiej postaci głośno było w 2002 roku, w czasie drugiej Intifady. Brownie był wówczas mieszkańcem (więźniem?) Zoo w mieście Kalkilja w Autonomii Palestyńskiej. Huk wystrzałów izraelsko-palestyńskich walk przeraził żyrafa, który wpadł w panikę, rzucił się do ucieczki i zginął uderzając w ogrodzenie swojego wybiegu. Pięć lat później, świat (sztuki) przypominał sobie o tej ofierze bliskowschodniego konfliktu, kiedy austriacki artysta Peter Friedl pokazał wypchane ciało Browniego jako pracę artystyczną na *documenta* w Kassel.

Tak skonstruowany obraz można postrzegać jako maszynę, którą zmontował malarz z tego, co miał pod ręką – a w zasięgu ręki znajduje się dziś praktycznie wszystko, szczególnie jeżeli tak jak Sobczyk wie się gdzie sięgać i jest się erudytą, który nie waha się przeszukiwać zarówno wysublimowanych rejestrów rzeczywistości, na przykład austriackiej sztuki krytycznej, jak i rejestrów uchodzących za „niskie”, by za przykład wziąć pop kulturę czy krążące po sieci miejskie legendy. Maszyna wprawiana jest w ruch przez widza/widzkę, bo kiedy patrzy się na obrazy Sobczyka, zmontowane przez niego elementy (wizerunki, teksty, płaszczyzny, dyskursy), zaczynają ze sobą pracować, wykonując robotę wzajemnych oddziaływań i skojarzeń. Paliwem napędzającym maszynę malarską jest zatem mieszanka spojrzenia i aktywowanej przez spojrzenie myśli, w roli „smaru” występują zaś przypisy do obrazów; bez nich „urządzenie” mogłoby się zaciąć i zaprzestać swojej dyskursywnej roboty. Czy usprawiedliwione jest nazwanie takiej maszyny androidem? Oto twór, który jest wprawdzie prostokątem pokrytego temperą płótna, ale przecież jednocześnie przypomina człowieka, ponieważ jest nośnikiem i reproduktorem mitów, kojarzy przeszłość z terażniejszością, sztukę z rzeczywistością i publicznie zabiera głos. Równie dobrze można nazwać te obrazy potworami; zresztą w samym zamyśle konstruowania androidów jest coś potwornego – wiemy o tym z opowieści o Golemie, Frankensteinie, Pinokiu, Terminatorze, a także z „Blade Runnera” i niezliczonych innych historii, w których zawarta jest pogróżka: człowiekowi nie wolno tworzyć na swój obraz i podobieństwo pod groźbą powołania do życia potwora. Etymologicznie słowo potwór oznacza coś, co powstało „po tworzeniu” czyli istotę „stworzoną już po właściwym dziele stworzenia”. Malarz pragnący spotkać się z rzeczywistością na płaszczyźnie płótna musi jednak tworzyć heterogeniczne obrazy-po-twory; nie ma innego wyjścia – jeżeli nie liczyć oczywiście awaryjnych wyjść eskapizmu i formalizmu. Artysta nie zamierza jednak z nich korzystać, ani myśli o ewakuacji; współczesność jest po-tworna, wyemancypowana z „pierwotnego dzieła stworzenia” i takie są też wyrosłe na jej gruncie współczesne obrazy Marka Sobczyka.

Stach Szablowski

² Marek Sobczyk, *Cudowna przemiana Martwej Żyrafy – Idei* w Ideologię [Nike z Samotraki]*, 2019, 180x230 cm, tempera jajowa na płótnie