

Beata Frydryczak

Drugi oddech obrazu.

(Słów kilka o artystycznym geście Ryszarda Woźniaka)

1. Kres malarstwa?

Pojawiające się od czasu do czasu głosy odbierające malarstwu nadzieję na dalszą przyszłość, a nawet radykalnie orzekające o jego końcu, nie wydają się być dzisiaj ani szokujące, ani radykalne. Wszyscy pamiętamy, że już Hegel sformułował tezę o "śmierci sztuki", a jednak sztuka rozwija się nadal. Tym bardziej więc postulatywne myślenie co bardziej zagorzałych przeciwników malarstwa nie jest w stanie zagrozić jego bytowi. Malarstwo zaś, jako najbardziej tradycyjne z tradycyjnych mediów sztuki, już przez sam fakt, co oczywiste, że od setek lat wypowiada się za pomocą tych samych technik i materiałów, stało się równocześnie najbardziej kruchym, bo najbardziej narażonym na ciosy zniecierpliwionych jego tradycjonalizmem, sposobem artystycznej ekspresji. Z tego też powodu wydaje się być dystansowane przez bardziej nowoczesne (lub nowatorskie) formy sztuki.

W tym kontekście próby odebrania malarstwu prawa do dalszego rozwoju, a nawet istnienia, mogą być uzasadnione tylko i wyłącznie jego „anachronizmem”. Z drugiej strony, wydaje się, że w nim właśnie tkwi siła malarstwa jako malarstwa. Taki „anachronizm” zapewne wyraża postawę wierności wobec tradycji, ale przede wszystkim oznacza nieustanną próbę wytrzymałości i trwałości w kulturze, której najłatwiej rozpoznawalnym symptomem jest hałaśliwość (jako wyraz kultury wizualnej) i heterogeniczność (w sferze wartości). Równocześnie nie należy zapominać, że pierwszą jaskółką tejże kultury i sztuki okazała się transawangarda i nowa ekspresja wraz z jej „głodem obrazów” i obrazowania.

Skoro kres malarstwa oznacza zaniknięcie obrazu, to przecież już się to stało. Jeżeli natomiast jego ostatnim oddechem jest „zmarłychwstanie” malarstwa, to też już nastąpiło. Co więc ma spowodować ponowne bicie serca obrazu? Jak w obliczu poczucia „bycia po”, wyczerpania artystycznych prób i przedsięwzięć ochronić się przed problemem niemożności i podjąć ryzyko sformułowania strategii pozytywnej?

Jeżeli awangardowe przeobrażenia obrazu – prowadzące do jego zniesienia – traktować jako „zaklęty krąg”, to próby wyrwania się z niego będą „drugim odczarowaniem” obrazu. Drugim, bowiem przez pierwsze należy rozumieć przedsięwzięcia podejmowane od zarania klasycznej awangardy, które jak wiadomo doprowadziły do tak zwanej destrukcji dzieła sztuki wraz z wszelkimi, wynikającymi z tego, następstwami dla sztuki i estetyki. Jednak obraz – malowidło pozostało nie naruszone w swej istocie, na co dowód znajdujemy dzisiaj w nowej ekspresji. Obecnie, próby przekroczenia „tradycjonalizmu” malarstwa – mimo ograniczonego, bo wyeksploatowanego w znacznej mierze, repertuaru możliwości rozwiązań formalnych – postrzega się w perspektywie tak zwanego obiektu malarskiego, czy przedmiotu malarskiego (termin już funkcjonujący, jakkolwiek w moim przekonaniu niezbyt fortunny).

2. Gest artystyczny Ryszarda Woźniaka

Tendencje te coraz wyraźniej zarysowują się w malarstwie Ryszarda Woźniaka, którego twórczość ewoluje w stronę transformacji przedmiotowej i podmiotowej obrazu. Podejmowanych przez Woźniaka działań, w ostatnim czasie zintensyfikowanych⁽¹⁾, nie można już postrzegać jako przymiarki artysty do przywdziania nowego kostiumu malarstwa, ani też testowania artystycznych przedsięwzięć skupionych wokół obrazu, lecz jako przemyślany gest twórcy świadomego wynikających z tego konsekwencji dla bytu obrazu. Wykluczyć tu jednak należy jakiegokolwiek dążenia do jego zanegowania czy podważenia. Woźniak koncentruje się raczej na możliwościach transformacji obrazu (naruszając nawet samo pojęcie obrazu) oscylując między jego zwielokrotnieniem a manifestowaniem zbędności jego bezpośredniej obecności, przechodząc od obrazów-kolekcji przez multiplikację obrazu („oryginalna reprodukcja” w słowniku artysty), do samej jego reprodukcji (obecności pośredniej). Równocześnie artysta eksperymentuje ekspozycyjną potencjalność obrazu – jego nośność i wytrzymałość w sytuacji, gdy konstrukcja obrazu umożliwia jego różnorodne a więc zmienne ukazanie (wystawianie obrazu w całości

lub tylko w części przez odstawienie fragmentu obrazu lub całej grupy obrazów; oraz obrazu samego w sobie i obrazu z tłem).

Rozgrywające się tu przeobrażenia, dotyczące zarówno wartości artystycznej jak i estetycznej dzieła sztuki, każą rozpatrywać ten problem w odniesieniu do sposobu (ponowoczesnego) istnienia obrazu malarskiego. Uchylając ideę wielowarstwowej struktury dzieła sztuki, można założyć, że obrazy Ryszarda Woźniaka, zgodnie z manifestowanym przez niego gestem artystycznym, istnieją w dwóch różnych rzeczywistościach: rzeczywistości sztuki, gdzie obraz jawi się jako obraz (malowidło) oraz rzeczywistości „życia codziennego”, gdzie pojawia się również jako przedmiot. Nasuwające się na myśl „schizofreniczne” bycie obrazu sugeruje również, co istotne, że możemy tu mówić o istnieniu (trwaniu estetycznym i artystycznym) obrazu oraz możliwości jego zaistnienia (uprzedmiotowienia).

3. Obraz-obraz

Próbę sprecyzowania czym jest obraz-obraz w malarstwie Woźniaka najłatwiej może rozpocząć od stwierdzenia, że właśnie tutaj znajdują potwierdzającą odpowiedź na pytanie Gadamera: „Czy

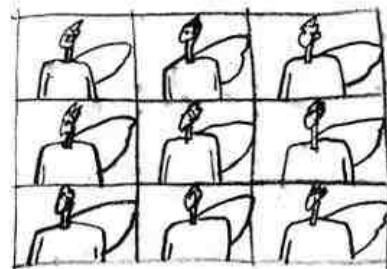
w świecie wymiennosci może być jeszcze unikalność obrazu?”⁽²⁾

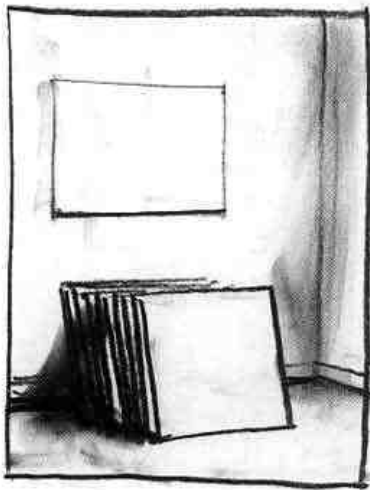
Kontekst tej odpowiedzi dostrzegam przede wszystkim w dwóch jego pracach: „Geniuszu” i „Debilu” – obrazach rozwijających stosowany przez artystę termin „oryginalna reprodukcja”. Są

to wieloczęściowe obrazy, składające się z dziewięciu wyodrębnionych formalnie, mniejszych elementów-obrazów, które noszą cechy niedosłownego powtórzenia lub „niedoskonałej” kopii oryginału ... którego nie ma. Oryginału – zarówno pierwowzoru jak i aspektu „unikalności” – możemy poszukiwać zarówno w całości obrazu, jak i w jego poszczególnych fragmentach. Każdy z nich jest sam dla siebie zarówno oryginałem jak i reprodukcją. W tej perspektywie można przywołać jedynie Baudrillardowskie *simulacrum* – oryginał bez kopii, znak bez odniesienia, w którym zanika to, co kopiowane, a do głosu dochodzi jedynie symulacja. Z pomocą jednak przychodzi G. Deleuze, który podpowiada, że w takiej sytuacji możliwa jest do pojęcia i rozpoznania jedynie różnica będąca efektem gry „podobieństwa tożsamego oryginału i naśladowczego podobieństwa mniej czy bardziej podobnej kopii”⁽³⁾

Ewokując idee oryginału i kopii w jednym i tym samym obrazie Woźniak zdaje się nawiązywać do kategorii gry różnicy i powtórzenia: „W obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń – pisze Deleuze – nie przestajemy wydobywać z nich małych różnic, wariantów i modyfikacji. Z kolei zamaskowane, ukryte, sekretne powtórzenie, ożywiane nieustannym przemieszczaniem się różnicy, odtwarzają (...) nagie, mechaniczne i stereotypowe powtórzenia.”⁽⁴⁾ Jakkolwiek, właśnie w różnicy należy poszukiwać jakości estetycznych dzieła. Również w różnicy, która staje się stawką w grze o „unikalność” obrazu, tkwi istota „oryginalnej reprodukcji”, bowiem to, co sprawia, że obrazy Ryszarda Woźniaka cechuje poczucie jedności, to nie ich podobieństwo, lecz odrębność. „Oryginalna reprodukcja” jawi się zatem jako wzmocnienie argumentu w sferze treści obrazu oraz rodzaj eksperymentu w sferze jego formy.

Każdy z fragmentów obrazu (elementów-obrazów) jest samodzielną jednostką, która w każdej chwili – zależnej tylko i wyłącznie od decyzji artysty – może zaistnieć jako „pełnoprawny” obraz (co Ryszard pokazał podczas wystawy „Nie zaślaniaj mi słońca”, gdzie wystawił niedokończony, wręcz fluktuujący, dziewięcioczęściowy obraz „w trakcie zmian”, lecz na ścianie zawiesił tylko je-

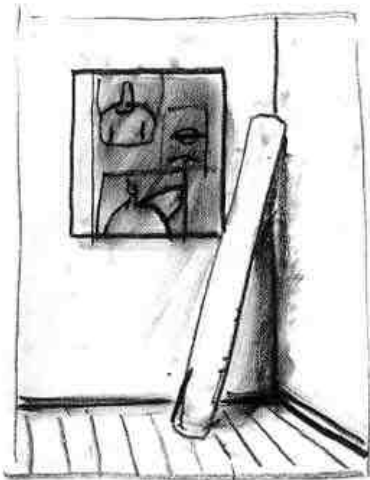




den fragment). Taka formuła obrazu daje możliwość eksponowania go w różnorodny, dowolny sposób: w całości, części, rozdzielonego; ukazywania go w dowolnej konfiguracji, w której żaden z elementów nie zyskuje naczelnej ważności (co zostało zaprezentowane podczas wystawy „Geniusz w Wieży Ciśnień” w Koninie, gdzie rozdzielił poszczególne elementy—obrazy „Geniusza” i pod każdy z nich podwiesił jeden element—obraz „Debila”,

budując w ten sposób nową jakość obrazu i jego dodatkowe sensory, a nawet sugerując pojawienie się nowego w ogóle obrazu).

Tę otwartość umożliwia dbałość malarza o kompozycję każdego z elementów obrazu, przy czym rzuca się tu w oczy tendencja do zachowania centrum poszczególnych obrazów, przy braku – w wypadku „Geniusza” i „Debila” – centrum całości. Dlatego w grę wchodzi tu kategoria sumaryczności – obraz zawsze da się rozdzielić i połączyć, przy czym nie ulega tu zachwianiu ani kompozycja, ani też idea całości. Jedność obrazu zostaje zachowana. Nie ma tu więc problemu niezbędności obrazu, który można kształtować w dowolne konfiguracje i grupy obrazów. Przeczy się równocześnie temu, co ulotne, jednorazowe, niepowtarzalne – obraz jest „ugruntowany”, co wzmacnia jego byt, i ważność, która trwa, przy całej zmienności.



Obraz i tło to kolejny problem formalny dzieła, który Ryszard Woźniak wziął na swój warsztat malarski, posługując się płótnem oraz papierami – zdezaktualnionymi już, zamalowanymi plakatami (najczęściej z czasów funkcjonowania „Grupy”, co nie pozostaje bez znaczenia, zważywszy, że w tej serii pojawiają się obrazy–kolekcje, także odwołujące się do obrazów powstałych w tamtych latach). Również tutaj interpretacyjna otwartość prac pozwala zasta-

nowić się nad istotą obrazu jako takiego. Czym obraz jest sam w sobie, czym dla obrazu jest tło? Czy tłem obrazu jest ściana, na której go zawieszamy; ściana, która jako obca obrazowi, nie pozostaje wobec niego neutralna? Jeżeli tak, to zastosowany przez Woźniaka manewr z tłem wprowadza warstwę ochronną, która izoluje obraz, jak podczas wystawy „Dotknięcie przedmiotu”, gdzie tło „Avanguardia Polacca” nie do końca zostało rozprostowane, sprawiając wrażenie, jakby obraz chował się w jego skrzydłach.

Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób artysta rozwiązuje formalny problem zaistnienia obrazu i tła – czy tło funkcjonuje na tle obrazu, czy pojawia się jako zwinięty rulon, bardziej istotne wydają się ich wzajemne re-



lacje: zarówno obraz, jak i tło stając się dla siebie swoim kontekstem, wzajemnie się dopełniają. Równocześnie tło może być konceptualnym „zapleczem”, które ułatwia odczytanie obrazu.

4. Obraz–przedmiot

Jaka transformacja obrazu może się jeszcze zdarzyć po działaniach awangardy, po rozłożeniu przez Pollocka płócienn na podłodze, by w procesie twórczym zaakcentować ich przedmiotowy charakter, czy po działaniach Rothko, Johnsa, Stelli i innych, którzy wskazywali drogę od obrazu do przedmiotu? Z drugiej strony, w jaki sposób sztuka ponowoczesna może jeszcze wejść w świat społeczny, skoro sama się z niego wycofała?

Wskazywany w twórczości Woźniaka przedmiotowy aspekt obrazu manifestuje się przede wszystkim w geście odłożenia, odstawienia obrazu, fragmentu obrazu, lub całej grupy obrazów – na bok, podłogę, ustawienia ich pod zawieszonym na ścianie obrazem, ułożeniu na stosie (co zademonstrował na wystawie „Geniusz w Wieży Ciśnień”). Ten „zamach” na obraz, jakkolwiek nasuwający na myśl znane z historii sztuki akcje pod hasłem „obrazoburstwo”, nie ma z tym nic wspólnego. W geście odłożenia obrazu nie kryje się jego zanegowanie. Obraz nie zostaje wycofany, istnieje nadal i w każdej chwili może zaistnieć w taki lub inny sposób. Odstawiony – zgodnie z intencją artysty, może być oglądany tak, jak obraz eksponowany tradycyjnie, jakkolwiek zmianie ulega tu jakość odbioru. W sytuacji, gdy musimy obrazu dotknąć, przesunąć, unieść, przełożyć jak kartki w kartotece, by go obejrzeć – tracimy naturalny dystans, a sztuka traci swój „czar”. Dla odbiorcy, obraz jest przede

wszystkim obiektem fizycznym, dziełem sztuki staje się dopiero pod wpływem refleksji. Wykreowaną w ten sposób sytuację można określić „drugim zamilknięciem obrazu”, jakkolwiek trudno mówić tu o próbie „zaprzeczenia” obrazu, bowiem w gestach Ryszarda Woźniaka dostrzegam raczej działania „obok” obrazu.

Podkreślić należy proces „urczowienia” obrazu, odebrania mu podmiotowości i umieszczenia

w tej samej sferze co wszelkie inne, pozbawione swoistych wartości, przedmioty. To swego rodzaju zanegowanie wartości estetycznych sztuki nie eliminuje jednak estetyczności – podkreśla natomiast, wspomniane już przeze mnie dwojakie istnienie obrazu – jako obraz–obraz istnieje on nadal w sferze sztuki, jako obraz–przedmiot, przenosi się w „świat życia codziennego”, gdzie może (ale przecież nie musi) zaistnieć w sposób podobny do rzeczy i przedmiotów, które otaczają nas na co dzień w sposób, wydawać by się mogło, tak naturalny, że przez nas niezauważalny. Ta naturalność możliwa jest tylko i wyłącznie przez wpisanie się obrazu w otoczenie, dopasowanie doń, a nawet rozproszenie w nim, nawet gdy to dotyczy pomieszczenia galerii. „Urczowienie” obrazu podkreśla jego małą przydatność funkcjonalną w otoczeniu innych równie niepotrzebnych rzeczy, jakkolwiek te – w kulturze nadmiaru – wydają się nam przecież niezbędne. Dopiero tutaj można mówić o „drugim oczarowaniu” obrazu i odarci go do cna z Benjaminowskiej aury.

Ten surowy w swej wymowie gest, wynikający z chłodnego intelektualizmu artysty – przypomina, a może raczej wydaje się być rewersem innej sytuacji, znanej nam z początku wieku: pierwszy gest artysty powołującego do istnienia ready–mades, zagarniającego do sfery sztuki przedmioty gotowe, wyprodukowane w skali masowej do zupełnie innego celu. Teraz, pod koniec wieku, artysta oddaje codziennemu otoczeniu dzieło sztuki, umieszcza je w przestrzeni zaanektowanej przez inne przedmioty. Wykorzenia je, czyniąc z obrazu rzecz podobną tym, które nas otaczają.

