

Podstuchiwałem dziką przyrodę

mgr Michał Szuszkiewicz

Streszczenie

Przedmiot rozprawy *Podstuchiwałem dziką przyrodę* stanowi cykl obrazów olejnych. Seria koncentruje się wokół idei transformacji, przemienienia, oraz niedoskonałego przełożenia jednego w drugie. Niezależnie od tego czy obraz powstaje w wyniku analizy przedmiotu, czy jest efektem rozważań nad budową obrazu, jego źródła dopatruję się w świecie materialnym, również, a może przede wszystkim w materii ożywionej. Przedstawione na płótnach formy życia nie przypominają okazów znanych biologom z klasyfikacji gatunków, ale też zdają się wymykać historycznej kategorii abstrakcji. Czy możemy obwieścić zatem odkrycie w którejkolwiek z tych dziedzin? A jeżeli to tylko specyficzna metamorfoza czarnobiałej fotografii w żywą materię malarską, albo powiększenie jej fragmentu do makroskali, a może w abstrakcyjnych poszukiwaniach autor zapędził się w znane skądinąd, zapisane gdzieś w podświadomości obrazy? W każdym przypadku formowanie się materii sztuki zyskuje porównanie do procesów naturalnych. Pojawia się także kwestia „autorstwa” obrazu, które poprzez biologiczną tożsamość nabiera uniwersalnego, czy wręcz ewolucyjnego charakteru. Ostatecznie nie jest najważniejsze, w którym momencie pojawiło się dane wyobrażenie oraz w jaki sposób historycznie się kształtowało. Istotne jest raczej czy stanowi ono motor napędowy naszych działań, inspirację dla powstania czegoś nowego, innej formy życia.

Towarzysząca pracom malarskim część opisowa jest zbiorem warsztatowych refleksji malarza i tak ją należy traktować. W roli przewodników po tym świecie znalazły się dzieła literackie i teksty kultury.

W eseju *Dyskomfort w kulturze* Sigmund Freud rysuje obraz Wiecznego Miasta obdarzając je cechami żyjącej istoty. Freud namawia nas byśmy pomyśleli o Rzymie, jakby był „istotą psychiczną o równie długiej i bogatej przeszłości, a więc istotą, w której nic, co się już kiedyś stało, nie uległo zaprzepaszczeniu, w której na równi z ostatnią fazą rozwoju współistnieją również wszystkie fazy wcześniejsze.”¹ To wieloważne trwanie w

¹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2013, s.17

procesie może stać się udziałem sztuk wizualnych pod warunkiem, że uda nam się przekroczyć granicę czasu. Można tego dokonać, jeśli wszystkie etapy procesu będą przemawiały do odbiorcy równocześnie. Język malarstwa daje taką możliwość, bo w przeciwieństwie do trwającego w czasie filmu, jednostkowego kadru fotografii, czy powielonej odбитki graficznej zawiera w sobie jednoczesność całego procesu. W pracach z cyklu *Podstuchiwałem dziką przyrodę*, podejmuję próbę połączenia zalet fotografii i malarstwa. W abstrakcyjnych detalach czarno-białych fotografii wybrzmiewają nieznane nigdy formy życia, które wraz z pojawieniem się koloru i zbliżeniem fragmentu w makroskali stają się nieco bardziej dostrzegalne. Specyficzna metamorfoza przedwojennej fotografii w materię malarską daje możliwość ponownego odczytania zawartych w utworze informacji. Staram się doszukać, gdzieś pod malaturą znamion nowej formy życia. Nowej, znaczy nieodkrytej, niesklasyfikowanej. To człowiek, jak zwykle, wyznacza hierarchię gatunków, a jego względnie zaawansowane obserwacje rywalizują o pierwszeństwo z dziełem stworzenia.

Kolejną istotną figurą dla rozważań podjętych w tej pracy jest ponad kulturowy obraz wieloryba. Należy zaznaczyć za Melvillem, że *Moby Dick* czyli *Biały Wieloryb* to mitologiczny stwór, który wyłania się z opowieści wielorybników z różnych stron świata. Wymyka się on nie tylko z sieci rybackich, ale także z systemu cetologicznego. Dlatego z taką łatwością przyjmuje kształt naszych lęków, a jego obraz przerasta dzieła, które go wspominały. Uszyta z opowieści, podań, strzępków informacji i nieczytelnych znaków postać kaszalota jest jak zjawia obecna w snach marynarzy, nieuchwytna, ale zawsze mająca na horyzoncie myśli. Analogicznie na obrazie nie ukryjemy niczego „między słowami”, co najwyżej w mroku, bądź poza kadrem. Kompozycje obrazów z cyklu *Podstuchiwałem dziką przyrodę*, to pourywane zdania i chociaż połączone płynnej materii farby układają się w realne kształty, to sama treść pozostaje nie do odszyfrowania. Tak to już bywa ze sztukami wizualnymi, że topornie przekładają się na słowa, a jeszcze mniej chętnie wypełniają zadania określone w założeniach projektu. Nieśmiałe próby wyjaśnienia pojawiają się w tytułach obrazów z cyklu, choć czy pochodząca od nazwiska odkrywcy nazwa przedmiotu ten przedmiot dostatecznie definiuje? Czy nie jest tak, że rzeczy po prostu są i nie potrzebują do tego bycia naszej o nich wzmianki? Cała sztuka temu przeczy. Ale znowu: czy historia sztuki to nie zbiór bezużytecznych przedmiotów, martwych artefaktów, wypełnionych przeszłością lub fikcją?

Kluczowe dla niniejszej dysertacji będą zagadnienia związane z językiem i obrazem. Musimy zacząć od tego, że są to sprawy nierozdzielnie ze sobą powiązane, że „słyszeć” jest tu przedłużeniem „widzieć”. Gottfried Boehm wskazuje, że dziecko uczy się języka, nabywa kompetencje językowe poprzez pokazywanie. Jednocześnie w tym samym przełożeniu zawiera się cały problem z pojmowaniem sztuki. Można by

zaryzykować twierdzenie, że w większości przypadków nie rozumiemy tego, co widzimy, że istota, sens obrazu wymyka się naszemu poznaniu, a w końcu i opisowi. „To nieszczęście (a może i rozkosz) języka, że nigdy nie może o sobie poświadczyć. Może właśnie ta niezdolność to noemat języka. Lub mówiąc pozytywnie: język jest ze swojej natury tworem sztucznym.”² Ta uwaga Barthesa odnosi język pisany do fotografii, którą on uważa za „proroctwo odwrócone”, mające w przeciwieństwie do słowa moc autentyczności. „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności. To zaświadczenie wprowadza nowy gen do rodziny obrazów.”. Co się jednak dzieje, jeżeli taki obraz fotograficzny staje się częścią składową obrazu malarskiego? Czy powinniśmy rozstrzygać o przedstawieniu na podstawie informacji ukrytych w materiale światłoczułym? I kogo o to spytać? Gdzie leży autorstwo obrazu? Czy przenosząc na płótno cień przeszłości pozostaję w czasie przeszłym, a może nowa formuła plastyczna przenosi ciężar znaczeń w czas teraźniejszy? A jeżeli fotograf, jak w *Powiększeniu* Antonioniego, uczynił aparat świadkiem zdarzenia, o którym sam nie miał pojęcia?

Moje dotychczasowe zmagania z ograniczonością medium, jej nieprzystawaniem, zawieszeniem między rzeczywistością wirtualną a otaczającym światem, zdecydowały o charakterze prac z cyklu. Istotnym doświadczeniem płynącym z moich poprzednich realizacji jest wędrówka obrazu poprzez medium, a także jego kolejne przekształcenia. W przypadku prac z serii *Podstuchiwałem dziką przyrodę* obraz fotograficzny ulega istotnej przemianie, ale mimo to w swej zasadzie pozostaje niezmienny. Oglądany z dzisiejszej perspektywy, budzi niepokój, ponieważ jest to obraz natury zarejestrowany przed burzą, która wstrząsnęła równowagą świata. To nie tyle zastygnięta na fotografii historyczna reprodukcja świata naturalnego, przestrzeni zamieszkaney przez żywe istoty różnych gromad i gatunków. „Ważnym zagadnieniem nie jest ekologiczny problem ich ocalenia. Nadal i zawsze jest nim problem ich milczenia.”³ Nawet, jeżeli dostrzegają to, co ma nadejść, to dalej uparcie milczą.

Paradoksalnie współczesna fotografia nie rozstrzyga problemów z widzialnością, lecz tylko je komplikuje. Medium cyfrowe zawiera w sobie ogromny potencjał reprodukcyjny, stając się dominującym narzędziem do oglądu rzeczywistości. Jak jednak starałem się wykazać powszechna digitalizacja tworzy wyłącznie obrazy potencjalne. Nie jest również w stanie zastąpić niektórych aspektów dotychczasowego widzenia, w tym subiektywnego „ruchu ekspresji, który jest istotnym elementem formowania obrazu. Tym niepodrabialnym składnikiem jest zatem „Ślepa ręka”⁴. „Aktywność ręki jest twórcza również w tym sensie, że posiada pewną „logikę”, którą artysta wprawdzie steruje, ale też nad którą do końca nie panuje (...) Tego, czego w akcie tworzenia

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, s. 145

³ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Wydawnictwo Sic! S.c., Warszawa 2005, s. 167

⁴ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2014, s. 203

„domaca się” kształtująca ręka nie widziało przedtem żadne oko. A to dlatego, że ręka wydobywa też obraz ze sfery czysto optycznego odwzorowania i odtwarzania”⁵.

Pokutuje przekonanie, że wizualność obrazu, zawartość jego przedstawienia stanowi o istocie malarstwa. Za pomocą kategorii „descripto” opisujący jest w stanie przełożyć obraz na język, który pozostaje najwyższą instancją we wszelkiej procedurze naukowej. Badacze najczęściej pomijają prosty fakt, że wszystko, co oglądamy na obrazie, widzimy „i po kolei, i jednocześnie”. Potencjał słowa tkwi w znalezieniu równoległej ścieżki dla opisywanego dzieła z całą świadomością, że oba języki nie powinny ze sobą konkurować w opisywaniu tego samego. Również tytuły prac mogą nieść treści równolegle. Tak właśnie dzieje się w przypadku prac z serii *Podstuchiwałem dziką przyrodę*. Oto przyroda, wydaje się, że jeszcze nie zbrukana naszym w niej przebywaniem, w samym momencie jej uchwycenia zostanie złączona na zawsze ze swoim odkrywcą. Otrzymuje od niego nazwę, a wraz z nią cechy osobnicze obserwatora. Od tego momentu przestaje być nieskalana. Jej obraz staje się bowiem częścią kultury.

W moich pracach podążałem za spojrzeniem fotografa, współodczuwając jego emocje, te same, które towarzyszą odkrywcy. Można powiedzieć, że wkroczyłem na to terytorium bez zahamowań, które powinna mi narzucić sama reprodukcja. Zastygła ikona na powrót nasączona została życiem, odsłaniając obszary potencjalnie nie zasiedlone, które mogą stać się nowym terytorium dla obrazu.

Obraz przenosi się z obiektu na obiekt, jego duch oddziela się od materii. Jednak wędrówka obrazu nie musi prowadzić do jego doskonalenia. Duch nabywa nowych kompetencji, ale równocześnie traci swoje pierwotne cechy, zapomina o wrodzonych umiejętnościach, zostaje, mimo najszczerszych chęci, kulturowo naznaczony.

Archeologiczna metoda odkrywania obrazu zaproponowana przez Mościckiego, ale również przez Didi-Hubermana ukazuje traumy procesów historycznych. Najważniejszy pozostaje przekaz i materia, do której przylgnie. Seria *Podstuchiwałem dziką przyrodę* zadaje pytanie o niewinność obrazu i o jego związek z autorem. Jak ciężar doświadczeń autora fotografii wpływa na historię obrazu i czy poza samym aktem stworzenia lub gestem fotografa wykonującego zdjęcie można mówić o piętnie jakie doświadczenia twórcy odciskają w dziele? Innymi słowy, czy obraz należy bardziej do przedstawienia, czy autora? Czy w samej czynności wyzwolenia migawki artysta mógł zawrzeć tkwiący w nim potencjał do czynienia dobra lub do bratania się z diabłem? Odwieczne pytanie: czy gest tworzenia może być etyczny? I jeszcze: czy sztuka mająca moc odzyskiwania na zawsze utraconych obrazów daje również szanse na przywrócenie

⁵ Ibidem, s. 233

ich do życia? „Najważniejsze jednak w tym, co ukazuje malarstwo jest jego przyczyna materialna, czyli farba(...) powinniśmy patrzeć na materię, pisze Arystoteles, jak na matkę; podlega bowiem przede wszystkim pragnieniu.”⁶. Równocześnie „tym co pożąda formy jest materia, a pożąda jej tak, jak osobnik żeński pożąda męskiego.”⁷

⁶ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem: Pytanie o cele historii sztuki*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 155

⁷ Ibidem