

Mróz

„Moja misja, polegająca na obserwowaniu malarza Straucha, zmusza mnie do zajmowania się takimi pozacielesnymi faktami i możliwościami. Do badania czegoś niezbadanego. Do odkrywania tego czegoś aż po pewnie zdumiewający stopień możliwości. Jak odkrywa się spisek. A może wszak być, że pozacielesność, przez co nie mam na myśli duszy, że to, co jest pozacielesne, nie będąc duszą, o której nie wiem, czy istnieje, po której spodziewam się jednak, że istnieje, że to liczące sobie tysiące lat przypuszczenie jest liczącą sobie tysiące lat prawdą; może przecież być, że z bezcielesności, z tego mianowicie, co pozbawione komórek, wywodzi się wszystko, nie zaś na odwrót i nie tylko jedno z drugiego.”

Przytoczony cytat pochodzi z książki Thomasa Bernharda pt. „Mróz” - jednego z najwybitniejszych pisarzy XX wieku. Twórczość tego austriackiego prozaika skupia się wokół drażenia ludzkich przypadłości i problemu egzystencjalnie ujętej śmierci. Biologiczny proces powolnego umierania stał się dla autora punktem odniesienia jednostki względem czasu i historii. Teksty Bernharda już po raz drugi służą jako merytoryczna podstawa dla artystycznych działań Piotra Sakowskiego.

Dzieło wpisane w kanon historii sztuki stało się powodem do całkowitej negacji twórczości, uznanej za wartościową tylko przez fakt, że znajduje się w muzeum i jest podpisana konkretnym nazwiskiem. Tego typu zależność pamięci, jej wymiaru aksjologicznego, stała się podstawą dla zadania przez Sakowskiego pytania o samą funkcjonalność dzieła sztuki i tego co tak naprawdę jest potrzebne aby mogło ono zaistnieć w historii i ludzkiej świadomości. Artysta zagłębia się w sferę ludzkiej pamięci w tym znaczeniu ile bierze ona z rzeczywistości, w jaki sposób dzieło sztuki „istnieje” gdy jest doświadczane i kiedy nabiera sensu? Czy w momencie gdy zostaje pozbawione swojej materialnej „konkretności” przestaje funkcjonować w pamięci społecznej?

W wyniku tych pytań powstał bardzo charakterystyczny sposób komunikacji, którą posługuje się Sakowski, polegający na sprowadzaniu dzieła sztuki do formy podpisu, zwykłej tabliczki informacyjnej, stającej się wyznacznikiem wartości i autorstwa obiektu artystycznego. Jest to także podkreślenie znaczenia samego słowa, tekstu oraz rangi istnienia dzieła sztuki w obrębie ludzkiej wyobraźni. Ten twórczy zabieg można rozpatrywać na zasadzie schematu opierającego się na trójpodziale; słowo – przywołujące obraz, pamięć – która jest nośnikiem obrazu, i odbiorca – który „nosi” w sobie tenże, zakodowany poprzez kulturę i historię.

W tym wypadku dzieło sztuki konkretyzuje się nie wokół wartości *stricte* estetycznych, ale wybiega w kierunku form konceptualnych, realizowanych tylko na poziomie języka. Ten minimalistyczny zabieg skupia się wokół emocji związanych z odbiorem i doświadczeniem, a także samym procesem postrzegania i prezentacji. Takie sprowadzenie funkcjonalności dzieła, jego „bytności” w obszar języka bliskie jest koncepcjom semiotycznym Ludwiga Wittgenstein’a, dla którego jednym z głównych problemów było wyprowadzenie zależności jaka następuje między słowem a obrazem. Gdy myślimy o kimś lub o czymś, w pierwszej kolejności pojawia się właśnie obraz, dopiero później następuje przyporządkowanie, odpowiednie nazywanie tego co się dzieje, co widzimy. Wizualność jest czymś co istnieje w naszej głowie zupełnie niezmiennie (przecież wszyscy widzimy mniej więcej to samo), natomiast słowa mają charakter całkowicie umowny (przykładem są choćby różnice w języku różnych kultur) są jedynie klamra, która pozwala spiąć, określić czy usystematyzować obraz. Pojawia się pytanie co sprawia, że wyobrażenie funkcjonuje w pełni? Czy wyobrażenie konkretnego człowieka, czy dzieła sztuki, może istnieć bez warstwy tekstowej? Jakie znaczenie ma w tej sytuacji obraz, gdy zacznę rozpatrywać go tylko na podstawie czysto słownej? Czy ma on wtedy mniejszą wartość?

Bernhardowski „Mróz”, który jest jednocześnie tytułem najnowszej wystawy Piotra Sakowskiego, to historia malarza mieszkającego z dala od ludzi w górskiej wiosce, sprowadzona w zasadzie do zapisu myśli człowieka pozostawionego samemu sobie. Jest to rodzaj specyficzny literackiej relacji emocjonalnego chłodu, gdzie zimno i mróz niby stygmaty znaczą zachowania ludzi wobec innych i samych siebie. *„Czasem, kiedy zapomni się o zamknięciu okien, do domu wdziera się zimne powietrze i wszystko w nim umiera z zimna. – Nawet wyobrażenia senne umierają z zimna. Wszystko staje się zimnem. Fantazja, wszystko”*. „Mróz” Bernhard’a służy do pokazania człowieka obdartego ze wszystkim dobrych emocji, pozostawionego na pastwę przeraźliwej samotności, ubóstwa i całkowitego zezwierzęcenia. „Mróz” jest tym co wkrada się dosłownie wszędzie, jest zarówno powietrzem, zimowym krajobrazem jak i uwiązaniem emocjonalnych stosunków międzyludzkich. Chłód rodzi się w głowie, w myślach i stopniowo odkształca człowieka, zamraża go - *„zmarzłem, rozumie pan, wewnątrz. Człowiek marznie także wewnątrz”*.

Ten chłód i pustka bardzo silnie przekłada się na malarstwo Piotra Sakowskiego. Pokazany na wystawie cykl dziesięciu obrazów olejnych to klasyczne konstrukcje z geometrycznym podziałem, z dokładną analizą koloru i próbą uchwycenia wzajemnego oddziaływania barw w różnych konfiguracjach. Cała wizualna strona tych prac rozgrywa się wokół czerni, granatu i błękitu. To właśnie te chłodne w tonacjach barwy budują malarską

przestrzeń. Nie można mówić w tych płótnach o przypadkowości, czy jakiejś emocjonalnej ekspresji. Kompozycje są bardzo statyczne i wyważone: „*Fantazja jest wyrazem nieporządku [...] porządek nie znosi fantazji, nie zna zgola żadnej fantazji. Jestem pewien, że fantazja jest chorobą. Chorobą na którą się nie zapada, ponieważ zawsze nosiło się ją w sobie. Chorobą, która ma na sumieniu wszystko..*”. Gładko kładziona czerń skupia się wokół małego, prostokątnego paska zieleni lub zostaje rozbita jedynie cienką linią ramy błękitu. Wyraźnie zaznaczona linia horyzontu - powstała ze styku granatu i zgaszonego błękitu - buduje „zimną” przestrzeń opartą na koncentracji i wyciszeniu.

Najlepiej ogląda się te obrazy przebywając samemu w galerii, emanuje wtedy od nich ten sam chłód, który jest Berhardowskim punktem wyjścia do analizy człowieka. Prostota i niesamowita siła w określaniu malarskiej konsekwencji przejawia się między innymi w tym, iż Piotr nie stosuje półcieni, operując czystym kolorem jasno poświadczając o artystycznej dojrzałości i świadomości tego co komunikuje.

Zaprzeczeniem tradycyjnej, historycznej prezentacji obrazu była pokazana na wystawie instalacja, złożona z trzydziestu siedmiu kartoników, małych tabliczek informacyjnych, które znajdują się pod obrazem, z nazwiskiem i tytułem prac włoskich artystów z kręgu grupy *arte povera*. Tabliczki zostały ułożone w formę ramy okiennej, dokładnie takiej samej, jaka znajdowała się na przeciwległej ścianie. Temu rzeczywistemu oknu, odpowiadała w zupełnie hermetycznej, białej przestrzeni, prosta rama okalająca pustą ścianę. Motyw okna, tak często przywoływany w sztukach plastycznych, był rozpatrywany jako rodzaj ekranu na codzienną rzeczywistość. Jak pisał Jerzy Ludwiński dzieło sztuki można postrzegać jako okno na proces twórczy, które ukazywało artystyczne wybory, komentarz świata w którym się znajdujemy, czy choćby mimetyczną próbę oddania tego co otacza nas wokół. Tak było przez wieki, dopiero postawione przez Kanta pytanie o granice obszaru sztuki, sprowadziło tor myślenia na problem tego co można zaliczyć w sferę sztuki i nie- sztuki. Zjawisko wyjścia „poza” obszar klasycznego widzenia, zostało rozwinięte przez Derriderowską koncepcję dekonstrukcji patrzenia, które polegało na zwróceniu uwagi na „inny” obszar sztuki, realizujący się także poza jego ramami. Jak pisał Ludwiński „*najbardziej fascynujące jest to, czego nie da się bezpośrednio zobaczyć, co jest „między”*”. W samych dziełach sztuki zdarzają się takie obszary „między”. Sakowski w instalacji sprowadził do tej „pośredniej strefy” artystów z włoskiej *arte povera*, wśród nich znaleźli się m in. Giulio Paolini, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Mario i Marisa Merz, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Luciano Fabro, Alighiero Boetti.

To wskazanie na nurtu sztuki ubogiej było w pewnym stopniu zabiegiem poświadczającym o tym, konkretnym momencie. Czysty realizm proponowany przez *povera*, polegał na operowaniu środkami, które są dostępne tu i teraz. Surowce natury stanowiły odpowiednik terażniejszości i były nośnikiem chwili widzianej przez przysłowiowe okno. Artyści sprowadzali dzieło do czysto materialnego, fizycznego istnienia, gdzie liczyło się tylko to co jest dane. Podobnie jest tutaj, Sakowski sprowadza terażniejszość do podpisu i wskazanych przez niego nazwisk, a ułożona z tabliczek niekompletna rama stanowi subtelny wskaźnik rzeczywistości, której nie da się zamknąć czy określić poprzez jakieś granice. Jest to w tym znaczeniu, wyjście poza pewien schemat tradycyjnego myślenia, które skupiało się w modernizmie właśnie w obramowanym obszarze. Wszystko co jest poza, w tym wypadku stanowi warstwę historycznie nadbudowaną, tworzącą „ramę” dla funkcjonującego od dawna systemu.

Katarzyna Urbańska

(Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk)