

Róża jest znakiem namiętnego dystansu do pewnej koncepcji obrazu. O performatywności malarstwa Agaty Nowosielskiej.

Vis-à-vis wejścia do Gdańskiej Galerii Miejskiej, gdzie trwa właśnie wystawa Agaty Nowosielskiej, *W barok* (13.11.2015-03.01.2015), znajduje się obraz *Róża*, który sprawił, że weszłam do galerii chyba po raz pierwszy w życiu czując się tak, jak prawdopodobnie muszą czuć się koneserzy sztuki poruszając się pośród przedmiotów rzadkiego gatunku – poważnie zaciekawiona. Jednocześnie temu odczuciu towarzyszyła raczej obca koneserskiemu rzemiosłu potrzeba sprowadzenia *specie rare*, za jaki wzięłam obraz, do planu funkcjonowania w kulturze artystycznej; pokazania jego w niej działania poprzez od-woalowanie z tajemnicy, w której lubują się koneserzy i której aurą mieniło się przykuwające wzrok płótno.

Jak się okazało po obejrzeniu całej, niewielkiej, bo składającej się z ośmiu obrazów wystawy, subiektywny impuls jednego z nich – który, w moim odbiorze, kondensował pomysł artystki pokazania performatywności malarstwa – sprowokował mnie również do rozbudowania pewnej intrygi, w której udział wzięła książka znanej holenderskiej literaturoznawczyni, teoretyczki sztuki i kultury wizualnej, Mieke Bal pt.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1990), a niespodzianie uzupełniła ją otwartość malarstwa Nowosielskiej na sposób myślenia wypracowany przeze mnie w modelu teoretycznym *figur nieprzedstawianego*, pierwotnie przeznaczonego do analizy malarstwa abstrakcyjnych ekspresjonistów, kładącego nacisk na alternatywną temporalność w stosunku do męskiej, linearnej historii sztuki, wynikającą, w skrócie rzecz ujmując, z użycia dyskursu mniejszościowego do krytyki paradygmatu awangardowego, nadal pokutującego w nauczaniu sztuki, jak też jej ocenianiu i wycenianiu.

Nie widzę potrzeby w tym miejscu rozstrzygać, na ile włączenie książki Bal było strategicznym pomysłem artystki, na ile zaś kuratorki, Marii Sasin. To, co wydaje mi się istotne na początku, to wpływ pewnego rewelacyjnego pomysłu metodologicznego Bal na metamalarski charakter projektu Nowosielskiej, ale także, w następnej kolejności, analiza stosunku polskiej artystki do teorii zachodniej badaczki. Pierwsza rzecz dotyczy koncepcji ponownego wyobrażenia sobie baroku, który w książce o Caravaggiu nie jest traktowany jako epokowo wyodrębniony styl, a

wręcz jest efektem umiejętnego zadrwienia sobie przez Bal z logiki chronologii. To wyobrażenie wiąże się zarazem z myśleniem o obrazie zakorzenionym w poststrukturalistycznym pniu historii sztuki, semiotyce, dekonstrukcji i feminizmie. Upraszczając rzecz, teoria Bal zmierza do sfunkcjonalizowania argumentowanego przez nią wizualno-dyskursywnego charakteru malarstwa, które służy jej jako bodziec dla tworzenia i rewidowania teorii, w stosunku do sposobności „odnalezienia” „baroku” we współczesności i jej praktykach obrazowania. Dostrzegając zależności między obrazami Caravaggia i pracami kilku zachodnich artystów i artystek (ślady jednych w drugich), badaczka pokazała zatem „barok” jako pewną współczesną perspektywę oraz sposób myślenia pokazujący trakcje między dziełami oddalonymi od siebie w czasie. „Barok” rozumie ona jako „pole do przepracowania idei interdyscyplinarności, cytatu, zintegrowanego pola badawczego.” Pojawia się zatem pytanie o to, jaka w związku z tym idea „baroku” wyłania się po obejrzeniu wystawy Nowosielskiej?

Róża składa się z dwóch części, z których obie przedstawiają ten sam temat: rozchylony kwiat róży. Ukazany w pełnym kadrze, w zbliżeniu i powiększeniu, koncentrującym się dramatycznie na przeplatających się, różowych fałdach pąka, przywodzi na myśl pramatkę obrazowania wyolbrzymionych kwiatów, Georgię O’Keeffe. Lewy panel jest bardziej mięsisty, ciemniejszy, wewnętrznie skomplikowany; prawy, jaśniejszy, lżejszy, mniej nasycony barwami, w logice lektury dyptyku, a zatem w myśl czytania obrazu jako tekstu kultury, występuje w roli powtórzenia, które różnicuje postrzeganie motywu oraz odejmuje malarstwu substancjalności jako niezbywalnego elementu myślenia o tym medium wyłącznie w kategoriach jego specyfiki.

Skojarzenie z O’Keeffe wprowadza obraz w orbitę alternatywnego modelu temporalności, *figur nieprzedstawianego*, odczarowującego kobiece tabu w historii sztuki. Pojawia się ono nie tylko z uwagi na temat, ale i strukturę obrazu Nowosielskiej, który rozwija narracje historii sztuki inaczej niż w przypadku znanych z historii sztuki nowoczesnej liniowych, eleganckich, lecz dziurawych wariantów służących celom prekursorskich ojców i ojcobójczych synów (mam tu na myśli np.

wykres Alfreda Barra, czy ewolucjonistyczny schemat Clementa Greenberga).

Warto pójść nieco dalej tunelem tego skojarzenia. W czasach dopiero dojrzewającego amerykańskiego modernizmu, w których tworzyła amerykańska malarka i w których „prawdziwym malarzem” mógł być jedynie mężczyzna, utożsamienie tematów jej obrazów, ukazujących kwiaty w sposób bardzo zmysłowy i organiczny, z symbolicznymi reprezentacjami form kobiecego ciała wynikało z pewnego projektu modernizmu, opierającego się na czymś, co Marcia Brennan określiła „wcielonym formalizmem” (*embodied formalism*) i czego koszty najlepiej знаła sama artystka. To, co „kobiece” było bowiem ważne jedynie wtedy, gdy zostało zdefiniowane przez mężczyznę, to znaczy sfunkcjonalizowane w kontekście „całego uniwersum, całościowego biegu życia, tajemniczych cykli narodzin, reprodukcji i śmierci”.

Co najbardziej znamienne z perspektywy postulowanej przeze mnie rewizji temporalnych struktur historii sztuki, zmaskulinizowana ideologia modernizmu wywierała wpływ na artystki-kobiety. Ich własna kobiecość mogła bowiem zostać uwzględniona w artystycznej ekspresji pod warunkiem, że nie traciła związku z funkcją reprodukcyjną, co zabezpieczało artystki przed zarzutami o redukcjonizm. Plasując się w różnych polach problemowych patriarchalnych struktur społecznych historii sztuki, waginalne wejście do pramatecznej rzeźby Niki de Saint Phalle, *She-Cathedral* (1964), podobnie jak *Pochodzenie świata* (1966) Gustawa Courbета podkreślają, że kobieta jest źródłem życia, a jej seksualność uświęcona jest funkcją macierzyńską.

Czy zatem w przypadku obrazu Nowosielskiej *róża jest różą, jest różą, jest różą*, jak pisała świadoma medium słowa lesbijska pisarka, Gertude Stein, która tym zdaniem otworzyła drogę do interpretowania rzeczy takimi, jakie są, w ich niezafałszowanej tożsamości, w zgodzie z środkami, jakimi są wyrażane? Przyjmując, że prawo do identyfikacji rodzi się w akcie interpretacji, zauważam, że z pewnością jest obrazem, który można czytać na wiele sposobów, na przykład, jako wprowadzenie w zaproponowaną przez Nowosielską kampową figurę myślenia o narratywizującym potencjale malarstwa. Ta figura baroku stanowi poszerzenie w stosunku do projektu Bal, jednakże mające przy tym charakter o wiele bardziej metamalarski niż metakrytyczny (jakkolwiek dialog Nowosielskiej z teorią

preprosteryjnej historii sztuki Bal jest twórczy, to wydaje się również pozbawiony dobrze przemyślanego ostrza krytycznego; nie kwestionuje ona, np. kolonizatorskiego wymiaru zachodnich narzędzi, nie umacnia pozycji peryferialnych). Chociaż ów krytyczny potencjał w rozproszony sposób zdaje się być obecny w stwierdzeniu artystki: „*W Barok* to wystawa o przesadzie i sztuczności, to show konsumpcji, pełen złota, ornamentów, które przenikają się ze śmiercią ukrytą za rozkładem materii. To malarstwo podszyte kampową stylistyką i przewrotnością form”.

Jednakowoż *Róża* jest obrazem pokazującym skok z antyfeministycznego w swych założeniach projektu modernizmu w tę wersję ponowoczesności, która nie rezygnując z solidnego warsztatu malarskiego (pozostałe obrazy również są świetnie namalowane!) skłania do wyjścia poza operujący symbolami ugenderowany formalizm i myślenie o obrazie jako bycie autonomicznym, ponadczasowym. Jest elementem aktywnym, feminizującym akces do intertekstualnego myślenia o malarstwie, ogniskową różnych wątków jego performatywnego dialogu z kulturą filozoficzną i popularną. Kuratorsko wyodrębnionym czynnikiem sprawczym jest zatem *ona*, która „wprowadza” w „głębiny” i „zakamarki” teorii obrazu, gdzie widzowie mogą odnaleźć potencjał aktywizujący narracyjną lekturę *ufigurálniającą* to, czemu odmawiana była moc sprawcza w historii sztuki – pisane z małej litery *nieprzedstawiane* jako rodzaj wirowej, libidynalnej, kobiecej energii, która oplata obraz wielością dyskursów.

Właśnie ta energia bije z całego pokazu prac artystki. Dlatego widzowie nie powinni dać się zwieść jego oszczędności i aranżacyjnemu minimalizmowi. Swoją drogą w tym kontekście pojawia się ciekawe napięcie. GGA to przecież *white cube*, a, na co wskazała Rasa Greenberg, gender *białego sześcianu*, poprzez takie cechy jak sterylność i autorytarność, wiąże się z tym, co męskie. Tymczasem prace artystki zapraszają do wielowymiarowych wędrówek po fakturalnym labiryncie metamalarskiego projektu, stroniąc od linearyzmu, który produkuje nierówności i dominację, a także unikając ruchu rozgraniczeń, który jest ruchem władzy.

Obok wspomnianego obrazu chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na trzy spośród pokazanych na wystawie płócien, z których dwa przykuły moją uwagę zawierając w tytule słowo „ołtarz”. Pierwszy z nich, z 2015 roku, to obraz kampowego umiłowania heterogeniczności. Ukazane zostało na nim palimpsestowo decorum materii *in actu*.

W definicji magmowo rozpływającej się w dolnej partii czerwonej materii, na której wykwita świecący się złoty kwiat, powraca temat królewskiego bogactwa kobiecej energii seksualnej. Warto przywołać w tym miejscu ważne dla celów Bał pojęcie materializmu w teorii seksualności Judith Butler, „nie jako miejsca czy powierzchni, ale jako procesu materializacji, która stabilizuje się w czasie, aby wytwarzać efekt granicy, trwałości i powierzchni, którą nazywamy materią”. U Nowosielskiej wprawiona w ruch materia skutkuje obrazem laboratoryjnej entropii normatywnej, modernistycznej koncepcji obrazu w znaczeniu doskonałej całości. To on zostaje złożony w ofierze na ołtarzu per formatywnego myślenia o malarstwie.

Drugi, *Ołtarz (według Stanleya Kubricka)* (2015), to obraz utrzymany w bardziej abstrakcyjnej konwencji. Wchodzi on w intencjonalny, intertekstualny dialog ze znaną sceną ze *Lśnienia*, w której pojawia się powódź wylewającej się z windy krwi. Warto przeanalizować ten obraz w kontekście brawurowego odczytania Bał obrazu *Judyty z głową Holoformesa (1598-1599)* Caravaggia, z którym pracą polskiej artystki łączy produktywność motywu krwi jako symbolu i znaku animującego kulturowy proces lektury obrazu, poprzez który może być odzyskiwana sprawczość kobiecego podmiotu.

Wspomniałam wcześniej, że chociaż odnajduję u Nowosielskiej polemiczny wymiar w stosunku do struktur zachodnich narracji historii sztuki, to brakuje mi nieco w jej projekcie wyrazistego ostrza krytycznego. Pojawia się ono nieśmiało w przypadku ostatniego obrazu, który chciałam omówić, pozostawiając czytelniczki i czytelników z niedosytem, który być może zrodzi w nich potrzebę odwiedzenia galerii i zobaczenia prac artystki na żywo.

Mogę się przy tym mylić w stosunku do zamysłu obrazu *Złotko* (2015), który odczytuję jako pracę niebezpośrednio sugerującą aspekty krytyczne w stosunku do zachodniego centrum i rynku sztuki. W rozmowie z Nowosielską dowiedziałam się, że odwołuje się w tym przypadku do ulubieńca rynku, autora niebotycznie drogich prac gloryfikujących umiłowanie kiczu i konsumpcjonizmu, Jeffa Koonsa, grając i drwiąc z przepychu form rynkowej interpretacji baroku. W przeciwieństwie do wielu jego prac, obraz malarki nie tworzy optycznej jedności. Podobnie jak w przypadku pozostałych obrazów, kreuje spektakl ambiwalentnych, karnawałowych wręcz form, które w tym przypadku polegają na paradoksalnej konkretyzacji rozpraszania i

rozsypanych się w oczach umieszczonego po diagonalu abstrakcyjnego wyobrażenia, jakim jest złocisty mlecz. Gdybym miała sprzedawać ten obraz, powiedziałabym: oto głos w dyskusji na temat śmierci malarstwa w kontekście jego urynkwienia.

Relacja Nowosielskiej do wybranych elementów teorii Bal, umiejętnie aplikowanych przez tę pierwszą, nosi przewrotne cechy wzniosłości. Przynosi artystce rozgłos i stawia w kłopotliwym świetle warunków funkcjonowania w rynkowym obiegu sztuki artystów zachodnich, o których pisze Bal. Jednak sam rozgłos nie wystarczy, ponieważ brakującym, stabuizowanym elementem całej układanki jest sprzedaż obrazów, a zatem to, czego młodym polskim artystkom, które latami pracują w czterech kątach własnych pracowni potrzebne jest najbardziej dla dalszego funkcjonowania. Dlatego też nie sam fakt, że prace Nowosielskiej rozciągają życie wyrafinowanej teorii Bal jest dla mnie w tej recenzji najważniejszy, lecz pytanie o to, o czym mówić trudno, co w długowiekowej historii malarstwa było *nieprzedstawiane*, czyli niedoreprezentowane: jak dalej potoczą się losy jej ambitnych obrazów pozbawiających widzów czołobitnego stosunku do tego medium? Pytanie o to, czy uda się im zaistnieć na rynku sztuki to część dobrze znanego spektaklu malarstwa, którego kurtynę uchyliłam, bacząc na to, by nie pojawił się niepożądany przerost interpretacji ponad życiem obrazów, które nie samym słowem żyją.