



Mateusz Piestrak

NON-PLACES – A HYPOTHESIS OF THE WHOLE

NIE-MIEJSCA –
HIPOTEZA CAŁOŚCI



Assembly Foundation
Poznań 2017

(Nie)miejsca – hipoteza całości

Justyna Gorzkowicz

Rzeczywistość naśladuje naturę, nie będąc jej czystym zwierciadłem, i odtwarza w szczególności (ex ungue leonem, mówi Vasari) piękno całości. Ta nobilitacja simulacrum nie byłaby możliwa bez pewnych decydujących nowości w technikach malarskich i architektonicznych: bez opracowania przez Brunelleschiego metod przedstawiania perspektywy oraz rozpowszechnienia się malarstwa olejnego u Flamandów. [...]

[R]zeczywistość zostaje odtworzona precyzyjnie, jednocześnie jednak zgodnie z subiektywnym punktem widzenia obserwatora, który w pewnym sensie dołącza do prawdy przedmiotu także piękno kontemplowane przez przedmiot¹.

SAMOTNOŚĆ I PODOBIENSTWO

Malarstwo Mateusza Piestraka. Patrząc na obrazy tego młodego artysty, utwierdzamy się w przekonaniu, że malarstwo nie tylko jest jednym ze sposobów ustanawiania subiektywnej rzeczywistości, ale także – jeśli nie przede wszystkim – rodzajem lustra, w którym odbija się współczesny artysta świat. Jaki jest ów świat w wizji Piestraka? Jego płótna wypełniają niejednolite kształty. Powstają w wyniku łączenia technik: od akrylowych pociągnięć pędzlem lub ściągaczką gumową, poprzez wylewanie farby bezpośrednio na podobrazia, a skończywszy na używaniu papierowej taśmy czy wyklejaniu kolaży, nawiązujących do estetyki programów komputerowych. Układają się one w rodzaj barwnych, niejednokrotnie przenikających się wzajemnie subregionów. Najczęściej są to przestrzenie „blurowych”, amorficznych, obłych form. Pojawiają się także przedstawienia figuratywne.

1 G. de Michele, *Simulacrum*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2008, s. 180.

A raczej ich ślad czy wspomnienie, realistyczny zarys lub negatyw. Tuż obok (albo pomiędzy) przebijają ostre struktury, tworząc malarskie *passages*. Na niektórych obrazach pociągnięcia narzędziem malarskim imitują czynność wymazywania gumką. Z ciemnego tła wyłaniają się znajome wyglądy, kształty, napisy. Czasem odnosimy wrażenie, że są jedynie reminiscencją istniejącego niegdyś alfabetu metasztuki. Pewnego uniwersalnego języka funkcjonującego poza czasem i przestrzenią, który służył międzyosobniczemu dialogowi.

Owe subregiony – wspierane przez obrazowanie zapożyczone z technik obróbki fotografii (efekt rozmycia, transparencji czy uwydatnienie warstwy tła bez kanału alfa) – rozpuszczają się w spojrzeniu odbiorcy. Z jednej strony wskazują na odwracalność wszelkich relacji, fragmentaryczność i przygodność, z drugiej zaś na ich wzajemne dopełnianie się. Dopełnianie to jednak jest dziwne, nietypowe. Staje się rodzajem reologicznej (od gr. *rhéos* – płynący) deformacji, w której pobrzmiwa echo Heraklitejskiego *panta rhei*. A zatem jest płynne i niestabilne – jak społeczeństwo ponowoczesne, w jakim dorastał sam artysta. Zygmunt Bauman pisał:

W płynnie-nowoczesnym układzie niemal zupełnie brak pozycji przygotowanych do zajęcia, a te, które zdawałyby się obiecywać odegranie takiej roli, okazują się zwykle kruche i znikają, zanim zdążymy je zająć².

Pojawiające się na płótnach poznańskiego artysty odkształcenia zacierają granice między figuratywnością a abstrakcją, między semiotycznym rozróżnieniem znaku i jego znaczenia. Zabiegi te uwydatniają w uchwyconych zjawiskach to, co wewnątrz nich efemeryczne oraz powtarzalne. Bo właśnie te elementy urastają do rangi inspiracji, stawiając – pośrodku wrażenia estetycznego – pytania o nowe drogi docierania do współcze-

2 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 53.

snego odbiorcy sztuki. Sposób komponowania poszczególnych przedstawień odsłania jednak także coś więcej, pewną wartość dodaną. Są nią próby podejmowania, niezwykle istotnego dzisiaj, dyskursu o kategoriach Innego oraz Tożsamości. Zawiera się w nim paradoksalne, ponieważ pozbawione możliwości zaspokojenia, pragnienie bycia absolutnie wolnym (na przykład umieszczenia się poza relacją z drugim człowiekiem). Fakt ten budzi frustrację i spycha w poczucie wyobcowania, prowadząc ostatecznie do samotności. Uświadomienie sobie występowania podobnych mechanizmów zdaje się powstrzymywać Piestraka przed przyjęciem jednoznacznej postawy względem starego porządku. Jego działania artystyczne są poszukiwaniami, rodzajem repliki na świat zewnętrzny, który rozmywa się w natłoku niewiele różniących się od siebie bodźców i kreowanych sensów. Stąd najwyraźniej bierze się przesunięcie kodu komunikacyjnego w stronę „miejsc zaprzeczonych” przez obraz, „wytartych” lub „wyciętych” z malarskiego ciągu. Gdy wydają się one już w zasięgu naszego rozumienia, zmieniają położenie, poddając się falującemu rytmowi podobrazia. Przeistaczają się w plastyczne wyobrażenia płynnej rzeczywistości. I choć łatwo w deformacjach Piestraka dopatrzeć się malarskich reprezentacji Baudrillardowskich *symulaków*, stają się one równocześnie „obszarami tranzytowymi”. Gdzieś „pomiędzy” wielowarstwową powierzchnią obrazów a okiem patrzącego ukryty jest fragment dzieła jednego z wielkich mistrzów (na przykład obrazu Hoppera albo piosenek Pink Floyd (*Goodbye Blue Sky*)³. Cytaty te jednak zatracają relację temporalną, w jakich zostały stworzone oraz własną tożsamość. W ich zastępstwie pojawiają się samotność kontekstu i podobieństwo do oryginału.

A zatem Piestrak przedstawia nam rodzaj *quasi-miejsc* i *quasi-rzeczy*. Odnoszą się z jednej strony do czegoś znanego, z drugiej zaś są wytworem nowych czasów oraz związanej z nimi estetyki.

³ Zob. K. Kucharska, *Mobilność wyobraźni*, s. 42).

Jego (nie)miejsca prowadzą do przeżycia transgresyjnego, stając się jednym z przejawów egzystencji w odpersonalizowanej – jak nazywa współczesny świat Marc Augé – hipernowoczesności. Zdaniem Augégo – wybitnego francuskiego antropologa i etnologa – podobne przestrzenie (zalicza do nich: drogi ekspresowe, skrzyżowania, porty lotnicze i same środki transportu, centra handlowe, ale także obozy dla uchodźców) pozbawione są swoistości⁴. To obszary, których nie da się zdefiniować z punktu widzenia tożsamościowego ani relacyjnego lub historycznego. Są miejscami „niczymi”. A równocześnie – jako dobra wspólne – należą do wszystkich. Ponieważ jednak żadna społeczność nie jest z nimi emocjonalnie związana, tworzą zamiast sfery wspólnotowej jedynie umowną. Tego typu przestrzenie pozbawione są kulturowych punktów odniesienia. To, co bliskie, swoje, wartościowe zostaje wyparte przez zimną unifikację. Człowiek znajdujący się w nie-miejscach jest pozostawiony sam sobie, skazany na samotną interpretację i selekcję otrzymywanych w nadmiarze komunikatów. Zatarciu ulegają także głębsze relacje. Kontakt z Drugim/Innym ogranicza się do absolutnie niezbędnego minimum. Istnieje tylko ruch, tranzyt – bez refleksji, bez zakorzenienia. „Wszyscy konsumenci przestrzeni zostają w ten sposób uwięzieni w pewnym rodzaju kosmologii”⁵.

Za anonimowością ludzi i miejsc kryje się zapomnienie – najgorsza z form nie-pamięci, przynosząca realną groźbę samotności. Malarstwo Mateusza Piestraka, rozszerzając antropologiczne znaczenie Augéowskich nie-miejsc, uświadamia nam, jak wiele takich obszarów istnieje w naszej świadomości kulturowej.

⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 64.

⁵ *Ibidem*, s. 72.

PRZEWYCIĘŻANIE MISTRZÓW

Quasi-miejsca/rzeczy Piestraka na prawach malarskich metonimii często rekonstruuja aurę czasu historycznego. W otoczeniu abstrakcyjnych kształtów pojawiają się nawiązania do dzieł starych mistrzów, między innymi: Caravaggia, Holbeina, Velázquez. Za każdym razem jednak mamy do czynienia z egzemplifikacją tego, co zdarza się „po”... Jest to wizja zawieszonych gdzieś, między czasem i przestrzenią, strzępów odniesień odartych z przypisywanych im niegdyś znaczeń. Z pękniętych barw na jednym z płócien wyłania się *Grupa Laokoona*. Fotograficzny „blur” wygładza kontur białego marmuru. Nie mamy najmniejszych wątpliwości, że to właśnie ta rzeźba, przedstawiona przez artystę w stanie rozkładu, stała się inspiracją obrazu. Jego złowieszczy tytuł – *Game over* – zapowiada nieuchronny koniec. Czy jest kolejnym proctwem kresu akademickich wzorców, czy sztuki jako takiej? A może to zwyczajna gra, przenikanie się: struktur, amorficznych sylwet, barw, drobnych lśnień – młodzieńcza zabawa sztuką? Repetycja klasycznej formuły staje się transgresyjnym uwalnianiem od przeszłości, które musi się dokonać, by artysta mógł odnaleźć własną tożsamość. Nad światem malarstwa Piestraka zdaje się unosić „poświata” Nietzscheańskiego gestu odrzucenia historii. Gestu, na którym ufundowana została „ponowoczesność”. Niemiecki filozof pisał niegdyś:

Nadmiar historii naruszył plastyczną moc życia, nie umie ono posługiwać się historią jako strawą posilną. Choroba jest straszna – a mimo to! – gdyby młodość nie miała jasnowidczego daru natury, to nikt by nie wiedział, że to choroba i że stracono raj zdrowia. Ta sama młodość jednak zgaduje też, jak raj ten znów można odzyskać; zna balsamy na rany i lekarstwa na chorobę historyczną, na nadmiar historyczności; jakże zwą się one jednak? [...] [N]iehistoryczność i nadhistoryczność. [...] Słowem »niehistoryczność« określam sztukę i siłę zapomnienia i zamknięcia się w ograniczonym

horyzoncie; »nadhistorycznymi« zwę moce odwracające spojrzenie od stawania się ku temu, co nadaje istnieniu charakter wieczności i równoznaczności, do sztuki ...⁶

W ujęciu Nietzschego podobne zapomnienie – w odróżnieniu do rozumienia Augéowskiego – pozbawione jest wydźwięku pejoratywnego, staje się raczej rodzajem autokreacji – pozwala na właściwe rozpoznanie teraźniejszości. Bez niego tkwilibyśmy wciąż w błędnych strukturach aksjologicznych. Przez zmysł historyczny, który miesza porządku przeszłości z „tu i teraz”, stajemy się półbarbarzyńcami. Potrzeba nam twórczego ustalania relacji z historią, zmian dominanty, dystansowania się, pisania historii żywej⁷. Odcinając się od źródeł (jako pewnego sposobu myślenia o świecie) – podążając zatem ku „niehistoryczności” i „ahistoryczności” – poznański artysta próbuje dostrzec to, co wyłania się nad horyzontem; co powstaje w historycznym dla Niego – „tuż przed”... Malarstwo Piestraka dowodzi, że „nowe” rodzi się zawsze na ruinach starego. Zawiera w sobie nie tylko część przeszłości, ale także zarys procesu ciągłego stawania się. Artysta ten udowadnia posiadanie zdolności twórczego spoglądania na rzeczywistość, która go otacza. Formy bezustannego ruchu, przepływu, nawarstwiania się czasów i znaczeń – stają się podstawą kreowania malarskich światów, opowiadania historii po swojemu.

⁶ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa-Kraków 1912, s. 194.

⁷ Ibidem.



Źródło i popiół, Mateusz Piestrak, 2017, akryl na płótnie, 100x135 cm

