

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH w Warszawie

WYDZIAŁ GRAFIKI

Michał Chojecki

„Wybór tekstów. Rozmowy, notatki,
korespondencje.”

Teoretyczna praca dyplomowa

napisana pod kierunkiem

prof. Wojciecha Włodarczyka

w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki

Nr. Indeksu: 8171

WARSZAWA 2009

Wstęp

Niniejszy zbiór tekstów pełni rolę aneksu teoretycznego do mojej pracy dyplomowej, przygotowanej na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Składają się na niego notatki, rozmowy, wywiady i korespondencje z ludźmi, którzy w sensie zawodowym (jako koledzy po fachu) lub towarzyskim są mi bliscy i towarzyszyli przy pracy nad dyplomem.

Z pierwotnego założenia przygotowania pracy na temat roli technologii, języka i medium w procesie twórczym zostało niewiele. Przez kilka miesięcy zbierania materiałów, idea pracy magisterskiej ewoluowała razem ze zmieniającą się koncepcją pracy praktycznej. Rozmowy, które prowadziłem i nagrywałem straciły charakter wywiadu, a przekształciły się w dyskusje światopoglądowe, spory na temat malowania i malarstwa w ogóle. Wyzbyłem się pozoru obiektywności, nie mogąc się zgodzić na niektóre tezy lub broniąc swoich poglądów. Tym samym ciężar przeniósł się na mnie, a rozmowy stały się okazją do skryształizowania i sformułowania rozstrzępionych myśli. Teksty te stały się świadectwem dochodzenia do finału, jakim jest wystawa dyplomowa i film o moim malarstwie.

Zamykający zbiór tekst to korespondencja z Łukaszem Ratzem, rysownikiem, z którym miałem przez krótki okres przyjemność studiować. Od tego czasu jest dla mnie najpoważniejszym i najbliższym partnerem w pracy twórczej. Rozmowy z nim miały wielki wpływ na kształtowanie się mojego podejścia do sztuk plastycznych, stąd naturalne wydaje się umieszczenie fragmentu z naszej korespondencji. Chronologicznie jest to tekst najstarszy i dotyczy pierwotnego założenia pracy magisterskiej.

Z kolei najmłodszą jest rozmowa z Błażem Ostoją Lniskim. Spotkanie z jego grafikami, ale przede wszystkim obrazami, było dla

mnie bardzo ważnym motorem do samodzielnego działania. Jako jeden z nielicznych pracowników ASP imponował mi tym, że w ogóle coś robi - pracuje i maluje, a przy tym jak intensywnie! Rozmowa z Błażem jest starciem - po paru latach od mojej fascynacji jego twórczością, stajemy na przeciw siebie często z różnymi poglądami.

Zupełnie inny charakter ma moja znajomość z prof. Pawłem Nowakiem, w którego pracowni malowałem na V roku. Poznaliśmy się w momencie, w którym byłem już dość samodzielnym studentem i nasze relacje budowane były bardziej na zasadach koleżeńskich, niż typowych stosunków profesor-student. Rozmowa zamieszczona w tej pracy jest zapisem wizyty w jego pracowni wczesną wiosną 2009.

Natomiast dylematy związane z samym malowaniem i różnymi postawami twórczymi ilustruje rozmowa z Wojtkiem Chełchowskim, starszym kolegą z pracowni, z którym łączy mnie dość idealistyczne podejście do obrazu, wspólny język i podobne zamiłowanie do dyskusji o malarstwie.

Zbiór tekstów uzupełnia rozmowa z Markiem Dakowskim, operatorem większej części materiałów filmowych przygotowywanych na potrzeby dyplomu. Rozmowa dotyczy kształtowania się koncepcji, jak mówić filmem o malarstwie, czyli dokładnie o tym, jak wyglądać ma część praktyczna mojego dyplomu.

Wywiady te nie komentują malarstwa. Nie da się z nich stworzyć wyobrażenia o żadnym konkretnym obrazie. Natomiast pokazują mój sposób patrzenia na "obraz" w znaczeniu ogólnym i mówią o stosunku do niego.

Na potrzeby filmu dyplomowego napisałem tekst, który oparty jest na tezach zawartych i sformułowanych w rozmowach.

Postanowiłem go rozbudować i włączyć do tej pracy pod hasłem "notatek do dyplomu" z dwóch powodów. Po pierwsze jest efektem przemyśleń zapoczątkowanych przy okazji wywiadów. Z drugiej strony może pełnić rolę merytorycznego wstępu, jest dość zwięzłym wyłożeniem poglądów, które w różny sposób są omawiane i poddawane próbie w rozmowach.

Notatki do dyplomu

1.

Opieram się na reakcjach chemicznych. Na tym, co dzieje się z farbą. Walka z obrazem jest próbą opanowania jego biologiczności. To jest organizm, który żyje, rozwija się, który doprowadzam do określonej formy i pozwalam mu zastygnąć.

2.

Chodzi o to, aby zgrać dwa momenty. Pierwszy, w którym rozwijający się biologiczno chemiczny organizm farby zastyga. Drugi, gdy obraz uzyskuje ikonograficzną pełnię, gdy farba jest tak uporządkowana, że jej formy mogą przybierać satysfakcjonujące mnie znaczenia.

3.

Nie zawsze się to udaje. Ale to nie kwestia przypadku. To jest ciąg bardzo konkretnych reakcji chemicznych, możliwych do przewidzenia i wyuczenia. Jeśli obraz zastygnie, zanim ukształtuję formy, to jest mój błąd warsztatowy. Jeśli obraz jeszcze się rozwija, nie okrzepł, a ukształtowałem już końcowe formy, one się zmienią niezależnie od moich intencji, organizm obrazu je zmieni.

4.

Moja rola, jako malarza to nie tylko nakładanie farby. To także czuwanie, obecność przy obrazie. Ja się nim opiekuję, prowadzę go, pokazuję mu ścieżki, którymi ma się poruszać, jak ma rosnąć i się rozwijać. Do momentu, w którym będzie samodzielny.

5.

Przygotowywanie farb na własną rękę to jest zbieg okoliczności. Zacząłem to robić, bo po prostu to o wiele tańsze, niż dobre farby w tubie, a jakość nieporównywalnie lepsza. Poza tym przygotowuję farby ze specjalnym nastawieniem, pod konkretny obraz. Kompozycja obrazu zaczyna się już w momencie doboru materiałów do przyrządzenia farb. Każda substancja ma inne właściwości, inaczej się zachowuje, inne efekty można uzyskać. Wykorzystuję właściwości farby, aby zbudować obiekt, który będzie unikatowy, niemożliwy do wykonania w inny sposób. Samo przedstawienie, wizerunek czy reprodukcja nie wystarczą. Liczy się oryginał i kontakt z oryginałem.

6.

Płótna zbijam samemu, mimo iż robię to fatalnie. Źle kleję, czasem krzywo naciągam, nierówno gruntuję. Ale gdybym miał to zrobić perfekcyjnie, to pewnie skończyłoby się to tak, że nic bym nie namalował. Dla mnie teraz najważniejsze jest, aby namalować mimo wszystko, za wszelką cenę.

7.

Ja mam bardzo użytkowe podejście do obrazu. Maluje go, bo do czegoś go potrzebuje, on mi czemuś służy. Jest mi potrzebny do sformułowania jakiejś wypowiedzi, do zapisania myśli, do zastanowienia się nad czymś. Obraz służy temu, abym malując go mógł uporządkować chaos myśli, poglądów, wyobrażeń, przeczuć. Jako twórca, maluję go dla siebie, czyniąc z siebie pierwszego odbiorcę. Obraz służy temu, abym przed nim stojąc i widząc go, mógł coś sobie pomyśleć i coś poczuć.

8.

Chcę, aby ludzie widzieli obraz jako obraz. Chcę, aby odnosili go do siebie, do swojego życia, nadawali mu swoje znaczenia. Moja osoba jest tutaj nie istotna. Ja nie wystawiam siebie, ja wystawiam obrazy. Jednak, gdy się pojawiają w kontekście obrazów, tak jak w dyplomie, mogę służyć tylko przykładem, jak korzystać z tych obrazów, jakie znaczenia i jaki sens można im nadać. Ale ja to robię na własny użytek, a takie znaczenia, jakie nadaję i konteksty, jakie wskazuję, mogą się okazać istotne tylko z mojego punktu widzenia. I nie powinno to nic zmieniać w kontakcie innych ludzi z tymi obrazami.

9.

Uważam, że nie to nie jest istotne, czyja ręka maluje obraz. Ważne jest, czyja głowa prowadzi tę rękę. Załóżmy, że jestem w stanie opisać proces powstawania obrazu tak, że ktoś inny maluje za mnie. Jeśli używam różnych materiałów do uzyskania różnych efektów, jeśli wykorzystuję charakterystyczny ślad szpachli czy różnych rodzajów pędzli - tak samo wykorzystuję innego człowieka, z jego kompletnie innym wyczuciem materii malarskiej, kompletnie innym gestem i tą fizyczną, bardzo fizyczną stroną malowania obrazu.

10.

W malowaniu nie ma niczego nadzwyczajnego, żadnej magii, żadnej niesamowitej aury, żadnego natchnienia. Za to jest brud i taplanie się w farbie. Są receptury, precyzyjnie opisana technologia, proste sztuczki techniczne, które jakoś trzeba wykorzystać.

11.

Obraz, to jest zwykle płótno pokryte farbą i tylko to, w jaki sposób one jest nią pokryte decyduje o tym, czy to jest dobry, czy zły obraz.

12.

Każdy proces twórczy zawiera możliwość błędu. Gdy ten błąd powstanie, trzeba go skorygować. Malowanie obrazu polega na działaniu i korekcie, kolejnym działaniu i kolejnej korekcie. Najważniejsze nie jest samo działanie, ale to, w jaki sposób się do niego ustosunkuję.

13.

Obraz nie jest niczym szczególnie lepszym niż jakikolwiek inny przedmiot, tylko kwestia jest taka - czy jestem w stanie to jakoś odnieść do swojego własnego życia, do swojej kondycji, do kondycji ludzi w ogóle. Czy jestem w stanie odnieść to do tradycji, kultury, cywilizacji. Czy jestem w stanie uwiarygodnić sens, płynący z interpretacji tego przedmiotu.

14.

Malowanie jest językiem, który ma swoje ścieżki i struktury. Jest modelem myślenia. Modelem, który nie mówi o niczym więcej niż o samym sobie. Ale jest tylko jednym z wielu istniejących modeli. Pewne struktury tego modelu mogą się przeplątać ze strukturą życia codziennego, z życiem codziennym, dlatego te obrazy mają czasem wymiar ogólnoludzki, humanistyczny. Ale przede wszystkim pozostają obiektem estetycznym.

15.

Podstawowy jest zupełnie prywatny kontakt z tym obrazem. Czyli prosta rzecz: czy on w ogóle podoba się wizualnie. Chciałbym, aby odbiorca nawet bez żadnej wiedzy, choćby z zakresu historii sztuki czy znajomości osoby twórcy, mógł ubogacać siebie, przeżywać coś wartościowego i zdobywać nową wiedzę. Taka sytuacja, w której jestem znowu głupi i stoję przed obrazem, ale czuję, że jest on dla mnie ważny, jest minimum, bez którego nie ma sensu oglądanie obrazu. Obraz ma spowodować, że gdy z nim obcuje, w głowie kompletnie pozbawionej myśli, pojawia się ruch. Obraz ma pobudzać myślenie. Szersza wiedza i konteksty są tylko luksusem, ubogaceniem. Pozwalają coraz więcej z tego obrazu odczytywać i czerpać.

16.

Staję przed płótnem, widzę je i oglądam, rozpoznaję kształty, czytam je, odczuwam je fizycznie w sensie promieniowania jakiś fal, które się składają na światło, czuję zapach tego płótna... To wszystko wpływa na to, że myślę, jest bodźcem do myślenia. I po to właśnie są te obrazy.

17.

Ja bardzo dużo przebywam z obrazami, mieszkam z nimi, pracuję wśród nich. One są elementem mojego życia nie tylko, jako konkretyzacja moich myśli, ale także w sensie fizycznym, jako przedmioty codziennego użytku. Byłoby koszmarnym błędem, gdybym nie zadawał sobie pytania, po co? Dlatego tak głośno się zastanawiam nad obrazem, jako fizycznym obiektem. Dlatego tyle mówię o samym medium malarskim. Dla mnie to bardzo istotne, że

buduję go od najdrobniejszych elementów, od bycia od początku, przy tkaniu płótna i uzyskiwaniu pigmentu.

19.

Mam bardzo emocjonalny stosunek do obrazów, do tego, co maluję. A to nie są często rzeczy przyjemne, to często są traумы wyrzucane, wydalone poza mnie. Jakies podświadome, atawistyczne brudy, którym trzeba nadać formę i ująć je jakoś, aby się ich pozbyć. Lubię wracać do starszych obrazów, bo one są nie tylko zapisem, ale przede wszystkim rozwiązaniem jakiegoś problemu.

20.

A czym jest spalenie obrazu? Jest aktem bezsilności, moim przyznaniem się do porażki. Nie wszystko da się rozwiązać obrazem. Raczej da się bardzo niewiele.

21.

Malarstwo nie ma wielkiej mocy sprawczej. Może zmieniać jedynie coś małego, coś we mnie. To malowanie to jest krążeniem wokół. Jest medytowaniem okruchów, drobinek.

22.

Wolałbym unikać całościowego ujęcia. To byłaby już deklaracja, która pociąga za sobą określone konsekwencje. Chciałbym pozostać na poziomie detalu, gdy każdy obraz jest początkiem i końcem, gdy nie ma nic więcej, niż to, co jest namalowane.

23.

To wszystko, co mówię i piszę, opiera się na takim idealistycznym podejściu, na wierze, że obraz może być choćby przez małą chwilę

naprawdę ważny dla kogoś. Dla pojedynczego człowieka. Może pobudzać do generowania czegoś nowego w mózgu, nowej myśli. Obrazy mogą być ważne w ten sposób, w jaki nie może być ważnym nic innego. Mogą, ale nie muszą. Dla mnie istnieją ważne obrazy. Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego. Po prostu potrafię w to wierzyć.

Rozmowa z Pawłem Nowakiem

Michał Chojecki: Przychodzę do pracowni, włączam kuchenkę, robię kawę, puszczam muzykę i siadam, gapię się na obrazy. Od tego się zaczyna.

Paweł Nowak: Istotny jest czas, każdy czas, który się spędza w pracowni, a nie tylko czas roboty.

MCH: Z kolei w piątek przyszedłem do pracowni po śniadaniu i z pędzlem w ręku siedziałem do 21:30. Świetne uczucie, kompletnie zmienia się sposób myślenia właśnie...

PN: Automatyzm, ale to jest właśnie pozorny automatyzm. Wchodzisz w proces i myślisz przez uderzenie.

MCH: Nie myślę o języku, tylko językiem.

PN: To jest spójne wtedy na płótnie! Nie to, że obmyślasz w oderwaniu od płótna, myślenie i działanie styka się z sobą. I to nie jest automatyzm, a spójność, myślenie, intencje... Najfajniejsze rzeczy wtedy powstają.

MCH: Mechanika jest niezauważalna.

PN: Tak, tej mechaniki wtedy nie ma, jest transparentna.

MCH: W moim przypadku dochodzi jeszcze taka świadomość, że ze względu na technologię, której używam, na te farby ucierane z wosku, z oleju i tych wszystkich substancji, obrazu nie da się zrobić szybko. Obraz się rozwija również niezależnie od mojej aktywności na płótnie. Żadne działanie nie jest ostateczne i nawet, gdy maluję

jakąs formę, ona będzie musiała przejść później jeszcze wiele razy weryfikację, zanim ostygnie i okrzepnie na stałe. To stwarza sytuację, że ja mogę próbować i zmieniać, testować różne rozwiązania wiele razy. Proces malowania jest uzależniony nie tylko od prędkości mojego działania, ale od zegara biologiczno-chemicznego bijącego w takt reakcji zachodzących w składnikach, spoiwach... Raz maluję 5 minut dziennie, czasami 12 godzin. Ale to jest też troszkę ślepa uliczka, w którą zapędziłem się szeregiem decyzji i wyborów. Czasami żałuję, że nie mogę namalować czegoś szybko, ot tak, aby jeden ruch pędzla wystarczył. Do tego potrzebna jest farba z tuby, której nie znoszę.

PN: Jak malowałem obrazy woskowe, to dodawałem tam jeszcze bieli i czerni. W pewnym momencie zacząłem walczyć z tym woskiem, próbowałem uzyskać takie i inne efekty i często okazywało się to żmudną robotą. Ileś tam warstw nałożyłem i nic. Gdy następnego dnia przychodziłem do pracowni, okazywało się, że to, z czego byłem zadowolony już nie siedzi, a to, z czym było coś nie tak, teraz podpasowało. Wosk zmienia po zaschnięciu troszkę kolor. Jeżeli jest już tak ustawione światło, że mi pasuje, to kolor jest już do akceptacji. Ja przestałem od jakiegoś czasu już w ogóle zwracać uwagi na takie niuanse. Jeżeli coś mi się nawet zmieni w tych pracach, to już zostawiam i robię następne.

MCH: Ja jednak trochę inaczej do tego podchodzę. Oczywiście biore poprawkę na to, że pewne efekty się zmieniają i to uwzględniam - to jest świadomość technologiczna. Ale mogę sobie pozwolić na to, aby się zapomnieć i na tym wstępnym etapie malowania szaleć z farbą, reagować żywiołowo i tańczyć przed płótnem. Ale jest margines, jest bufor i ja wiem, że to szaleństwo i pasja malowania to jest tylko jeden z etapów tworzenia obrazu i na wszystko jest czas. No bo nie kładę laserunku, jako pierwszej warstwy.

PN: No tak, no u ciebie jest też przypadek wykorzystywany, jest punkt wyjścia, działanie i trzeba korektę zrobić, sprawdzić, akceptować czy odrzucić.

MCH: Mój eksperyment ze szwagrem malującym obraz za mnie polegał na tym, że odkryłem proces malowania na wierzch, działanie, korekta, działanie, korekta, działanie, korekta... I dla mnie wszystko jedno, która ręka wykonuje ten obraz...

PN: No nie, nie!

MCH: ... moje przekonanie jest takie, że to, czyja głowa kieruje tą ręką jest istotne. On wykonywał moje polecenia, oczywiście często nieporadnie lub zupełnie inaczej niż chciałem, ale go korygowałem. Wcześniej mówiliśmy o tym, że mechanizm ręki w pewnym momencie przestaje być zauważalny - gdy samemu się maluje. W tym przypadku to mechanizm, przestrzeń między ręką a głową wyszła na pierwszy plan.

PN: Ale są takie rzeczy, które powstają z impulsu i bezpośredniej relacji między działaniem, percepcją, myśleniem, są unikatowe i nie da rady ich zaplanować. Tutaj zwiększasz dystans, analizujesz każdy krok, nawet ten, który nie jest wart poddania analizie. Gdy sam malujesz, impuls biegnie bezpośrednio, akceptujesz działania na bieżąco, w czasie ich wykonywania. Gdy zwiększasz dystans, to jest już za bardzo kalkulacja.

MCH: Nie jestem przekonany. Bo kalkuluję przy wyborze każdego narzędzia, tak jak zastanawiam się, który pędzel wybrać, bo każdy zostawia inny charakterystyczny ślad na płótnie. Kalkuluję, którą szpachlę malować, bo każda przecież do czego innego służy. Tak samo wybieram rękę innego człowieka, bo każdy ma inny gest, inny sposób malowania. Potrzebuję właśnie innego ruchu szpachli na

plótnie, bez żadnych przyzwyczajień, bez wyuczonych trików. To było właśnie bardzo bardzo fajne, że mogłem użyć dzięki ręki, która traktuje materię farby w zupełnie niewyrafinowany sposób, bez pieszczot z każdym zaciekiem. Przy tym udało się wygenerować takie faktury, materię, drobiazgi, które chciałbym, aby były na moich obrazach, a których samemu nie jestem w stanie zrobić.

PN: To są drobiazgi...

MCH: Ale te drobiazgi też się składają na ten obraz i trzeba je wykorzystać.

PN: Ale najistotniejsze nie są drobiazgi, tylko idea, te myślenie odgórne. Drobiazgi same powstają.

MCH: Ale właśnie o to chodzi i o tym mówię, najważniejsza jest głowa, która prowadzi pędzel. A o drobiazgach trzeba pamiętać, i o tych, które wynikają z technologii, i tych, które wynikają z gestu i ręki trzymającej pędzel.

PN: Rzeczy, które ostatnio robię uczą mnie, że tymi drobiazgami nie muszę się przejmować. Czasami też nie warto się przejmować, jaki wezmę pędzel, jakie narzędzie, czy nóż, ołówek, kapsel, cokolwiek. Najważniejsza jest idea, którą masz w głowie i którą chcesz zrealizować. A te drobiazgi, które wykonasz się nie liczą. One nie są istotne w sensie ogólnego obrazu. Istotna jest idea, proces, działanie. A już wiedza, czy to ma być taki, albo inny materiał czy narzędzie, to przychodzi z czasem, gdy zdobywasz doświadczenie. Myślę o idei, odrzucam myślenie estetyczne. Staram się, chociaż nie jest możliwe do końca odrzucić myślenie estetyczne. Oczywiście, zawsze obiekt musi być przetrawiony przez nasze myślenie estetyczne, natomiast o sprawach technicznych ja w tej chwili w ogóle nie myślę.

MCH: Po studiach wyrócił Pan w swojej twórczości wszystko kompletnie do góry nogami. Jaki wpływ na myślenie o estetyce miała zmiana podejścia technologicznego? Czy to zmiana myślenia o obrazie spowodowała rewolucję technologiczną?

PN: Szukanie swojego obrazu, swojej sztuki - najpierw to. Później technologia. Oczywiście robienie własnych farb, własnych materiałów potrzebnych do malowania, przez dojście do tych obrazów malowanych woskiem to już fascynacja technologią. Chciałem zachować równowagę, aby idea wynikała z roboty. To nie jest tak, że ja wymyśliłem sobie w pewnym momencie, że zacznę malować woskiem. Ten wosk się stopniowo pojawiał, była masa, szukanie farby, szukanie formy organicznej, jej fragmentu. Później tylko wosk. Szukanie dla siebie technologii, dla swojego wyrazu to był równoczesny proces z szukaniem idei. Kapanie obrazów woskowych wynikało z naturalnego procesu rozwoju twórczego i szukania swojej drogi.

MCH: To jest dość ryzykowna teza, że technologia wpływa na myślenie ikonograficzne, ale na własnym doświadczeniu widzę, że coś w tym jest. W pewnym momencie nastąpił przełom, który mógłbym nazwać cudownym zbiegiem okoliczności. Z jednej strony zobaczyłem obrazy, które mnie bardzo inspirowały, z drugiej kompletnie nie miałem pieniędzy i musiałem zacząć kombinować, jak zdobyć bardzo dużo farby za bardzo małe pieniądze. Z innej jeszcze strony zacząłem studiować technologię, dotarłem do wszystkich polskich wydań, skryptów konserwatorskich. Odkryłem wosk. Równocześnie rozwijała się fascynacja ikonograficzne wywołane organicznością samej materii malarskiej. To wszystko jest zbiegiem okoliczności, te ziemie, pigmenty organiczne, wosk - przecież zacząłem tego używać tylko ze względu na ich chemiczno fizyczne właściwości. A za tymi materiałami idzie bardzo wysublimowana warstwa znaczeń.

PN: Wosk ma znaczenie i mitologiczne, i historyczne, technologiczne, pierwsze farby, ale ma też w sobie coś cudownego, na zasadzie magii. To było dla mnie coś ważnego malować cały obraz kąpiąc woskiem, na zasadzie misterium. Doszedłem do takiego momentu, że już wiedziałem wszystko o tym obrazie, jak go budować. W pewnym czasie mnie to jednak znużyło. Oczywiście te obrazy miały swoje układy, każdy miał swoje znaczenie, czy tam się pojawiała linia pionowa, czy pozioma, czy jakiś okrąg - to miało symboliczne znaczenie. Natomiast wtedy już nie poszukiwałem technologii, ja ją już znalazłem dla siebie na pewien, dość długi okres czasu. To był dla mnie wtedy jedyny materiał, w którym się mogłem realizować, wymyślać coraz to nowe instalacje, inne obrazy. Cudownie można było określić światło, wiele obrazów było budowanych też z bieli i czerni, dwóch przeciwstawnych rzeczy i w ogóle nie myślałem o zmianie technologii. Znalazłem po prostu swój materiał. Od pewnego czasu zaczęły powstawać te rysunki, w których też używam wosku, ale również i innych materiałów, narzędzi, koloru, jest i czerwona farba olejna. Natomiast tu ikonografia jest już inna. Tak myślę, że na tym etapie już jest istotne, co malujesz. To musi być taki a nie inny materiał, bo potrzebujesz go do zrobienia tej konkretnej rzeczy, to musi być np. taka a nie inna czerwień, bejca do drewna, która ma kolor zbliżony do krwi i z woskiem świetnie działa. No i zobaczymy, co dalej.

MCH: Istnieje wielka pułapka w postaci fascynacji technologicznej, gdy twórca staje się np. cieślą, spawaczem albo ślusarzem, gdy twórczość sprowadza się do wykonawstwa. Ale bronię się rękami i nogami przed wprowadzeniem takiego rozróżnienia: artysta - rzemieślnik, gdyż stawia ono fałszywą alternatywę...

PN: Technologia jest ważna i potrafi być magiczna. Jeżeli potrzebuję głębi przekazu mojej idei, to ja technologię muszę mieć w małym palcu. Ale tylko wtedy. Technologia musi pełnić rolę służebną.

MCH: Dwa aspekty technologii, której używam: po pierwsze mogę sobie pozwolić na to, aby dosłownie taplać się w farbie i sprawia mi to wielką przyjemność, czysto fizyczną radość. Druga sprawa: wychodzę wieczorem z pracowni i ja wiem, że ten obraz żyje, że on funkcjonuje i dalej się rozwija, że jest organizmem. Wyobraźnia plastyka to też przewidywanie, jak te drogi życia obrazu mogą się potoczyć. Najtrudniejsze jest doprowadzić do momentu, w którym jednocześnie obraz zastyga, krzepnie pod względem chemicznym i osiąga pełnię przekazu ideowego. Trzeba uważać, aby on samodzielnie żyjąc nie zdekonstruował tej formy znaczeniowej, która w pewnym momencie została wypracowana, którą ja akceptuję i która daje mi satysfakcję. Oczywiście można mówić dalej i interpretować ten proces rozpadu, ze względu na organiczność materiałów itd. itd. nadawać znaczenia wanitatywne lub egzystencjalne, ale to jest bardzo bardzo naciągane akademickie myślenie. Ja chcę po prostu czerpać przyjemność estetyczną i intelektualną z obcowania z obrazem. Malując go, koduję w nim jakąś dozę informacji, które przy każdym kontakcie przetwarzam - bez znaczenia czy jeszcze w czasie malowania, czy już po zakończeniu.

PN: W moim przypadku było tak, że jak już zamknąłem jakąś pracę, to ona miała dalej swoje życie tylko w sensie pokazywania, funkcjonowania, wystawiania. Zawsze bardziej mnie interesują te obrazy jeszcze nienamalowane. Nigdy nie wracam do wcześniejszych prac, nie zmieniam ich, to jest rozdział zamknięty.

MCH: Przestrzeń własnego malarstwa kieruje się chyba swoją własną logiką. Ja myśląc o kolejnych obrazach, siłą rzeczy odnoszę się do poprzednich. To malarstwo zmienia się, rozwija się obraz po obrazie. To są kolejne schodki, kolejne etapy, kolejne stopnie specjalizacji i odkrywania przestrzeni we własnej głowie. I gdy oglądam obrazy, które malowałem dwa lata temu, czy rok temu, z

innych cykli niż ten, nad którym pracuję teraz, czuję się dużo bogatszy, zamożny w pewne doświadczenia, których nie muszę już teraz tak intensywnie przeżywać. Te obrazy są świadectwem rozważania jakiegoś problemu, który wtedy był dla mnie palący, a który jest uniwersalny i ciągle ważny. Nie oglądam ich po to, aby zobaczyć, jaki jest dobry lub niedobry, ładny albo brzydki, ale dlatego, bo ciągle umiem z niego korzystać. Namalowałem serię obrazów dwa na półtora metra, to jest seria obrazów o wiszeniu. Są tam wiszące figury, jest krucyfik, pięcionożna, animalistyczny forma, parafraza rembrandtowskiego wołu w rzeźni itd. To wszystko są obrazy, które mówią o martwości, o uwieszeniu i opadaniu. Ciężko mi o tym mówić, bo po to je malowałem, aby nie musieć tych strasznie trudnych i przykrych sprawach werbalizować. I gdy oglądam te obrazy to jest to strasznie ważne dla mnie, że ja to przeżyłem, że mogłem to wyrzucić z siebie, zakodować w jakiś uniwersalny sposób, przetrawiłem to i mogę teraz iść dalej, mogę się z tego wyzwolić. A problemy, których te obrazy dotyczą, nie minęły, one są uniwersalne i ciągle aktualne, ale znalazłem w postaci namalowania paru płócien sposób, indywidualne rozwiązanie palącego uścisku, ciężaru tych kwestii, problemów...

PN: Na pewno jest tak, że jak pracujesz nad czymś, to jeden obraz to jest za mało. Powstaje cykl, jest pierwsza i ostatnia praca, która się wpisuje w jeden proces. To jest łańcuszek powiązanych ze sobą prac. I nawet jak ktoś się zmienia diametralnie, to nie dlatego, że sobie wymyśli, że się zmienił, tylko to jest efektem tej drogi, którą przebył. Proces i ciągłość jest bardzo istotna. Dochodzisz w pewnym momencie do punktu, kiedy już jesteś wyjąłowany i potrzebujesz nowego impulsu. Impulsem może być i życie, ale też równie dobrze droga twojej twórczości, właśnie ten proces. Bo to nie jest tak, że my przychodzimy do pracowni i zamieniamy się w maszynę, rzemieślnika, która ma wykonać dwa obrazy dzisiaj, tylko to się

odbywa na zasadzie zbierania do kupy naszych emocji, naszych przemyśleń, naszego życia. Te rzeczy, które są wcześniej, mają wpływ na etap, w którym jesteśmy dzisiaj. Warunkiem jest bycie uczciwymi wobec siebie i poważne podchodzenie do swojej twórczości, do swojego przekazu, do tego, czym się zajmujemy. Jest to łańcuszek, ale nie wiemy, co będzie w przyszłości! Zawsze wychodzę z założenia, że nie można wkładać się w klamry, ale z drugiej strony nie można nic na siłę zmieniać, bo to też będzie sztuczne. Ten moment zmiany przychodzi zawsze w odpowiednim momencie, czasami szukamy nowego bodźca nie przez zmianę drogi, ale może przez zmianę środków. Już kilka razy zobaczyłem u samego siebie, że w pewnym momencie tylko wykonuję, powtarzam się. Muszę być na tyle czujnym, aby ciągle dać się sprowokować do szukania autentycznego procesu twórczego. Emocje, myślenie, przeżycia muszą się zazębiać właśnie w pracy, aby stworzyć nową ideę.

MCH: W pewnym sensie idea tworzy się na płótnie...

PN: Tak!

MCH: Prowadzimy dialog z medium, ja rozmawiam z płótnem, farba mi odpowiada. To jest improwizacja w potocznym rozumieniu, ale każda improwizacja jest kompozycją. Uważam, że bez sensu jest rozdzielanie tych dwóch strategii, gdyż zbudowanie przeciwieństw prowadzi do fałszywych wniosków. To są tylko różne warianty tego samego procesu, tak jak pędzel i szpachla nie są przeciwieństwami, tylko narzędziami o specjalnym przeznaczeniu. Ja improwizuję w tym sensie, że nie jestem w stanie zbudować na tyle szczegółowego obrazu w swojej głowie, jak bym chciał i co za tym idzie stwarzam przestrzeń do działania tu i teraz na płótnie, przy zachowaniu ogólnej intuicyjnej formy wykoncypowanej w moim mózgu. Obserwując zapis na płótnie, modyfikuję ideę rodzącą się w głowie.

Kolejne działania rodzą kolejne przemyślenia itd. Właśnie ten proces jest dlatego tak ważny, bo doprowadza nas do rzeczy, których nie jesteśmy w stanie pomyśleć, których nie jesteśmy w stanie odkryć bez niego. Dla mnie malowanie to proces, przygoda intelektualna. Szalenie ważne to jest, aby malowanie służyło nie tylko tej przyjemności fizycznej, o której mówiłem niedawno, ale też czemuś więcej. Bo gdyby nie było tej idei, to chyba wygodniej już byłoby pograć w kręgle zamiast mazać się farbami.

PN: Dokładnie. Trzeba złapać bakcyła posługiwania się językiem, bo to jest dla nas pewnego rodzaju mowa. To nic nie jest w stanie zastąpić tego. Można szukać środków zastępczych w kategoriach sztuki, czy choćby nawet pisania o sztuce, jednak jeśli ktoś ma ten bakcyl do malowania, tworzenia, kreatywności na szeroką skalę, to wtedy nic tego języka nie jest w stanie zastąpić. Gdy rozmawiamy o idei, to nic nie jest w stanie jej przetłumaczyć na inny język. Ale ten język też trzeba wypracować, ileś tych prac trzeba stworzyć, aby przez obcowanie z tym wejść do takiego kręgu wtajemniczenia.

MCH: Uważam, że sztuka współczesna jest nastawiona na bardzo wąskie, wyspecjalizowane kanały i stąd problemy z jej rozumieniem. Potrzeba bardzo wyczułonej wrażliwości albo ogromnej i specjalistycznej wiedzy. Barbara Majewska w książce "Sztuka inna, sztuka ta sama" bardzo fajnie pisze o specyfice współczesnego malarstwa czy sztuki. W odróżnieniu od konwencjonalizmu różnych okresów w historii sztuki, jak renesans, gotyk, barok itd, współczesność stawia na różnorodność - nie istnieje wiedza ogólna, lupa, przez którą można odczytywać poszczególne dzieła. Każdy artysta musi znaleźć własny sposób na zamienienie farby w ideę.

PN: Tak, ale jest jeszcze coś takiego, o czym się teraz zapomina, coś na zasadzie talentu. Bez względu na dziedzinę, czy to jest rzeźba, wideo, instalacja czy obraz, trzeba umieć zbudować przekaz i zrobić

z tego zjawisko, wejść w materię i zrobić z niej... No wiesz, są tysiące obrazków, ale ten jeden potrafi oczarować i wzbudzić emocje. Autentyczność się obroni! Bez różnicy, czy to będzie taka technologia, czy taka. Działalność artysty to przetworzenie, zamiana obiektu w inne znaczenie. Oglądamy niektóre prace, nie znamy ikonografii ani genezy, natomiast stajemy jak wryci. Ale do każdej pracy są potworne laboranty, całe wypracowania i nieraz w ogóle nie chce się tego czytać, bo albo praca mnie zainteresuje lub zauroczy, albo nie i nie wchodzę w to. Jeżeli nie, to szkoda mojego czasu, że ja muszę to poznać. Nie muszę!

MCH: W takim razie, w jaki sposób operuje pan kontekstem. Bo obraz, który tutaj wisi, będzie dla osoby, która nie zna całej historii, pozbawiony prawie całego znaczenia.

PN: Obraz musi najpierw zauroczyć.

MCH: Na tym obrazie są zatopione w wosku i farbie kartki, na których różni ludzie wypisywali swoje marzenia.

PN: Tak, ale jest też cała konstrukcja obrazu, jest światło... Bo mogłem przecież zostawić same kartki i tyle. Natomiast ja ciągle wychodzę z tego założenia, że obraz ma być obrazem. Chciałem, aby środek tego obrazu zaświecił, nie teoretycznie, ale plastycznie. Podczas malowania, biel środka zamienia się w światło, te marzenia świecą. I to nie jest już tylko forma konceptualna. Natomiast, jeżeli ktoś będzie chciał wejść w ten obraz dalej, to dowie się, dlaczego te kartki itd. Trzeba chcieć wejść w obraz, a on wtedy też nabiera rangi i odkrywa swoją magię. Przy tym może funkcjonować po prostu jako obiekt malarski.

MCH: Malarstwo na płótnie, obraz, jako prostokąt to jest konwencja, ale która stawia nas w bardzo uprzywilejowanej sytuacji

i którą bardzo sobie cenię. Z jednej strony nie chcę, aby ludzie oczekiwali od tego obrazu jakiejś niesamowitej aury sztuki, jakiegoś szoku czy uderzenia, bo to jest bełkot, ale ta konwencja dale widzowi poczucie bezpieczeństwa i pewność, że można w tym poszukać czegoś osobistego, warto się zaangażować, warto zaufać...

PN: ...warto przeżyć! Wiele o tym myślałam i zawsze starałam się gloryfikować obraz. Nawet jak robiłam wystawy, gdzie były formy przestrzenne, instalacje, to zawsze ten obraz był dla mnie wydarzeniem, zawsze musiał się pojawić. Nawet jak pozbywałam się ram, tak jak robiłam korytarz, to działało to na zasadzie wchodzenia w obraz. Do tego dochodzi kontekst działania różnych form, elementów... Obraz zawsze był na piedestale, był najistotniejszy z tym swoim działaniem, był spięciem całości. Tak jak z tymi "marzeniami", to też jest cała droga, jest skrzynka, jest półka, są i portrety, natomiast ten obraz ma być tym czymś nobilitującym, nadającym wagę.

MCH: Malowanie na płótnie niesie za sobą określone konsekwencje, to są znaczenia i konteksty niezależne od malowanych form i porządków farby. Przekaznik jest przekazem, jak pisał McLuhan. Trzeba być świadomym, że to ciąży i stawia wymagania, gdy decydujemy się na to a nie inne medium. Obraz jest uwikłany znaczeniami, które nie do końca są zależne od nas, wynikają z kontekstu. Te obrazy i instalacje, które tu widzę w pracowni, bardzo dużo zyskują przez kontekst, one się mocno wpisują w panoramę działań z zakresu sztuki współczesnej...

PN: Tak!

MCH: Ale czy to jest ważne na poziomie malowania?

PN: Chyba tak, bo to jest szukanie swojej sztuki w szerszym pojęciu. Wszystko co robiłem, wynikało od malarstwa, od obrazów. Zacząłem szukać form, nie tylko na obrazach, ale i obiektach przestrzennych, które mogą powiedzieć więcej, niż sam obraz. Czy to rynienki, czy to forma sopla - bardziej oczywiste było zrobienie tego w przestrzeni niż namalowanie. Żyjemy w takich czasach, a nie innych i wiele działań artystycznych, które nas otacza posługuje się nowym językiem i ja siłą rzeczy zaczynam tego języka używać. To odbywa się naturalnie, ja to po prostu biorę i korzystam z tego. Uważam że te czasy są cudowne, bo każdy może korzystać z zasobów technologicznych, materiałowych, jak mu się podoba. Chcę zrobić instalację, proszę bardzo, obraz, proszę. Cudowne jest to, że nic nie jest napiętnowane, że ktoś był malarzem, a teraz coś rzeźbi... Oczywiście wszystko jest po to, aby szukać wyrazu dla swojej idei. Uważam że to dobre, że mogę skorzystać z każdej technologii..

MCH: Pluralizm, lyotardowska wielość jedności...

PN: Dokładnie. Ja miałem to szczęście, że nie sklasyfikowałem się do końca. Ja szukałem swojej drogi, całkowicie intuicyjnie, przez oglądanie, przez rozmowy, przez kontakty z innymi artystami - bo to też ma duże znaczenie. Ale wiesz, ja nie mówię, że kiedyś nie będę tylko malował, nie wiem. Nie zakładam tego, co będę robił za jakiś czas. Nic innego nie wymyślę, nie mam innego planu. Bo robię to dla samego siebie, dla rozmowy z samym sobą.

MCH: A co teraz?

PN: Teraz robię rysunki, te, co wiszą na ścianie. Tam akt się pojawia, wchodzi też farba no i zobaczymy. Do tego robię rzeźbę złączonych dwóch mózgów. Będą też zdjęcia, ale to jest tylko pomysł, zobaczymy jak zrobię. Potrzebuję kontekstu, może jakiś krótki film. To wszystko zbuduje jakąś całość. Zsumuję to wszystko jak zrobię

wystawę. Kiedyś kalkulowałem w ten sposób, że rok
potrzebowałem, aby przemyśleć wystawę, teraz od tego odchodzę.
Nawet, jeżeli mam zaplanowaną wystawę, to nie chcę znać galerii,
tylko jadę na dwa dni czy kilka godzin i na bieżąco aranżuję
przestrzeń. To mi wystarcza.

Rozmowa z Wojtkiem Chełchowskim

I

Wojtek Chełchowski: Ten obraz bym już zostawił. Ty przemalowujesz stare obrazy?

Michał Chojecki: To bardziej skomplikowane. Mam takie podejście, że staram się nie malować emocjami, tylko chcę, aby obraz był stabilniejszy. Cały proces malowania polega na tym, że generuję bardzo różne wariacje, obraz się ciągle zmienia, przetwarzam go, nakładam farbę, robię z niej rysunek, zostawiam aby zasychała. Przychodzę następnego dnia do pracowni, obraz się zmienił, wysechtł w jakiś sposób i ja to dalej modyfikuję, zmieniam. Najczęściej kończę obraz wtedy, gdy on jest już chemicznie gotowy, gdy reakcje się zakończyły.

WC: A co z tą stabilnością? Nie emocje, to co?

MCH: Emocje zmieniają się co sekundę, miliony ludzi przeżywają paroksyzmy co 5 sekund. Gdybym chciał malować emocjami, to musiałbym malować setki obrazów na godzinę. Chcę, aby obraz wywoływał emocje, a nie aby był zapisem emocji. Po co je zapisywać, skoro je przeżywam? Zapisywać je? Szkoda czasu...

WC: Po co je wywoływać?

MCH: Aby je przeżyć. Ale również aby wywołać myślenie. To jest również refleksja intelektualna. Nie tylko literacka i nie tylko strukturalna, czyli czym jest obraz. Refleksja nieopisana w żaden sposób, niesklasyfikowana werbalnie. Spłaszczanie obrazu tylko do emocji też jest bez sensu.

Wracając do zamalowania. Nie lubię niszczyć ani zamalowywać obrazów. Ale jest wiele takich rzeczy do których nie mam sentymentu po jakimś czasie.

Lubię samowystarczalność farby. Mógłbym nic nie robić, a ona sama maluje obraz. Sama się zasklepia i same tworzą się struktury, które dają mi taką banalną, podstawową przyjemność wizualną.

WC: Chodzi o satysfakcję wizualną? Ale chyba nie istnieje taki przedmiot, który potencjalnie nie mógłby sprawić przyjemności wizualnej.

MCH: Moja rola w tym wszystkim jest taka, że ten obraz może dać nie tylko przyjemność estetyczną, ale także przyjemność intelektualną. No wiesz, obraz nie jest niczym szczególnie lepszym niż kratka wentylacyjna czy brudny papier pakowy, na którym stoję teraz, tylko kwestia jest taka, czy jestem w stanie to jakoś odnieść do swojego własnego życia, do swojej kondycji, do kondycji ludzi w ogóle. Jeśli maluję na płótnie, farbami, to używam takiej konwencji, która zakłada z góry przekaz czegoś ważnego, że warto się w ten obraz zagłębić, że on mi może dać coś więcej, niż tylko czysto estetyczna satysfakcja. Bo widziałem wiele brudnych papierów pakowych, które były dużo bardziej interesujące od obrazów. Naprawdę.

WC: Ale musisz jeszcze mieć coś do przekazania. Nie możesz być bezwartościowy.

MCH: Myślę, że trzeba malować dla siebie, trzeba być swoim własnym pierwszym odbiorcą. No wiesz, czasami wracam do swoich obrazów starszych właśnie jako widz.

II

MCH: Gdy palę swój obraz, to nie robię tego aby komuś coś manifestować. To jest bardzo osobiste. Gdybym po namalowaniu każdego obrazu, spalał go, to to by było tylko i wyłącznie osobiste.

WC: Ale to jest emocjonalne!

MCH: Nie, zupełnie nie. To by było decyzją, podkreśleniem tego, co rozstrzyga się w tobie w czasie malowania i finalnie krzepnie w formie obrazu. Spalenie, czyli pozbywasz się efektu działania na emocjach. Totalne podejście do obrazu, on ci jest potrzebny, aby coś przeżyć i sformułować. Jak to wyrazisz, to po co ci ten obraz?

WC: Destrukcja powoduje emocje. Tak samo silne jak tworzenie.

MCH: Malowanie obrazu jest bardzo skomplikowanym ciągiem różnych działań i decyzji. Spalenie wręcz odwrotnie, jest jednorazowym gestem. No niby można by robić to powoli, zdejmować z krosna, zrywać farbę... Spalenie jest drastyczne, jest stanowczym odcięciem się i zostawieniem tylko tego, co przeżyłem i do czego był mi potrzebny w czasie malowania.

WC: A odbiorca?

MCH: Ja jestem odbiorcą. A czy to jest jeszcze sztuka? Nic mnie to nie obchodzi. Obchodzi mnie to, co się dzieje ze mną w kontakcie z obrazem.

WC: Dla mnie samego, słowo sztuka jest dużo mniej ważne, niż słowo wypowiedź. Czy ty się wypowiadasz?

MCH: Tak! Ja formułuję myśli w języku obrazowym. Tak jak teraz używam języka werbalnego i prowadzę z tobą rozmowę, aby się zastanowić nad jakimiś problemami, przemyśleć je i wypowiedzieć

sady na ten temat, które uporządkują chaos w mojej głowie. W czasie tej rozmowy powstają bodźce, które pomagają mi po prostu zastanowić się. Tak samo po to maluję obraz, aby rozmawiając z tym płótnem, mógłbym sobie coś pomyśleć. Prowadzę z nim dialog, rozmawiam, obserwuję, kłócę się jak mi nie jest posłuszny.

III

WC: Malarstwo to są fusy. Ostatnio zacząłem oglądać swoje obrazy i się tak źle z tym poczułem. Taką marną ja osobą jestem, jak na to patrzę.

MCH: Ale o ile uboższą osobą był byś, gdybyś nie zrobił tych obrazów i tysięcy rysunków.

WC: To jest po prostu zapis. Jakbym źle się czuł, to moje malarstwo jest wypowiedzią "źle się czuję". Tyle co od tego dostaję, to że mogę spojrzeć na siebie z dystansem jakimś.

MCH: Trzymając się tego porównania herbacianego, ciągle jesteś płynem, który służy do gaszenia pragnienia, ale płynem, który inaczej smakuje. Może lepiej, a może po prostu inaczej. Gdyby chodziło tylko o gaszenie pragnienia, to by było wszystko jedno, czy to woda, sok, herbata czy cokolwiek innego.

WC: Ja po prostu ciągle się zastanawiam, jak tu jestem w twojej pracowni, czy my robimy to samo czy coś innego. Bo są ciągle różnice w podejściu do tego przedmiotu, jakim jest obraz, między bodźcem, który kieruje nami. Różnica, którą ja widzę, to jest to że ty gadasz z obrazem, a ja ze sobą. Bo różnica, że coś wymaga czasu, albo że materia narasta, to już nie jest żadna różnica.

MCH: Dlaczego rozmawiasz sam ze sobą?

WC: Ja nie mam specjalnych oczekiwań od obrazu. Czekam na niespodziankę, ale nie o to mi chodzi w tym, żeby coś od tego obrazu dostać. Robię go ewidentnie, ponieważ mam chęć coś pokazać. Gdy mówię teraz do ciebie, to dlatego że chcę ci coś powiedzieć. Może też chcę dostać odpowiedź.

MCH: To nie rozmawiasz ze sobą, ale z innymi ludźmi. Tylko zamiast słów, używasz obrazów. Ja rozmawiam z płótnem w tym sensie, że nie potrzebuję osób trzecich. Przynajmniej w takiej idealistycznej deklaracji. Ty rozmawiasz z innymi osobami poprzez to płótno. Opowiadasz o sobie.

Najbardziej jestem zadowolony z obrazów, które malowałem w zamknięciu. W ogóle nie jestem zadowolony z obrazów, które maluję tutaj, na korytarzu w szkole. Mam wrażenie, że każdym ruchem deklaruję coś, czego nikt nie powinien odbierać. To jest trochę jak sranie przy otwartych drzwiach. Nie chodzi tu o łamanie tabu czy pokazywanie czegoś obrzydliwego...

WC: To jest coś intymnego...

MCH: Pokazywanie tego na tym etapie niczemu nie służy, niczemu poza ciekawością. Bo chyba tylko ciekawością można tłumaczyć podpatrywanie, jakie kto robi miny w toalecie. Ja po prostu nie chcę, aby ludzie widzieli co się ze mną i obrazem dzieje w momencie malowania. Chyba że sam zdecyduję, że chcę to pokazać. A czasami to robię, ale wykorzystuję do tego inne medium, nie bezpośrednio. Na pewno daleki jestem od robienia czegoś takiego, że "uwaga, maluję" i ostentacyjnego mazania przy ludziach, to byłaby perwersja. Z innej strony, właśnie u mnie proces jest ważny, jak ten obraz się formuje. Pokazuję go od strony technicznej, tak aby odbiorcy uczyli się korzystać z obrazu, aby odsłonić im warstwę znaczeń, które przez potoczne rozumienie obrazu jako sztuki, jest

gubione. W publicznej dyskusji operuje się banałami i truizmami, które zasłaniają sam pierwotny obraz.

WC: O jakiego typu rzeczy ci chodzi. Chcesz wywołać niepokój, lęk...

MCH: Nie ma czegoś takiego jak niepokój, czy lęk. Na poziomie relacji estetycznych nie ma czegoś takiego. To są tylko słowa i kategorie werbalne, których mogę używać na poziomie języka werbalnego. Nie mieszajmy pojęć i poziomów, nie operujemy narzędziami wypracowanymi przez język werbalny do opisywania języka obrazowego. Ja się czuję szalenie bogatym człowiekiem, gdy stoję przed obrazami i żadne proste lub skomplikowane słowa nie są w stanie tego opisać. To jest właśnie urok malarstwa. Moja naiwna wiara jest taka, że skoro mnie te obrazy są tak potrzebne, to mogą być potrzebne i innym ludziom. Ale tylko do momentu, gdy ja sam jestem w stanie z ich czerpać. Jak nie potrafię ich szczerze przeżywać, to nie mam moralnych kwalifikacji do tego, aby to komukolwiek pokazywać.

WC: A gdy stajesz przed cudzym obrazem, to na ile jesteś w stanie go czytać?

MCH: Zależnie od mojej wiedzy jestem w stanie nadawać mu jakieś znaczenia, które możliwe że są zbieżne z tymi, które nadawał im autor. Ale przede wszystkim podstawowy jest mój zupełnie prywatny kontakt z tym obrazem. Czyli prosta rzecz: czy on w ogóle podoba mi się wizualnie. Jaki jest jego wpływ na mnie, co ja przeżywam gdy z nim obcuje. Ja za każdym razem patrząc na jakiś obraz redefiniuję to wszystko... Siebie... Wiesz, ja dość mało może jak na plastyka oglądam, więcej czytam. Uczę się myśleć o obrazie na przykładzie malarstwa innych twórców. Natomiast gdy stoję przed obrazami, często mam problem z wiarygodnością. Boję się zaangażować, utożsamić, stworzyć. Ta cała sytuacja z pokazywanym

publicznie obrazem jest bardzo niepewna. Nie umiem zejść do tego pierwotnego poziomu kontaktu z obrazem w białej przestrzeni galerii. Dlatego zabieram co ważne, kradnę różne rzeczy, które mogą mi się przydać i zamykam się w swojej pracowni. Oglądam cudzą twórczość i widzę w niej problemy malarskie, które mogą otwierać u mnie nowe drogi rozwoju. Korzystam z tego. Natomiast bardzo mało jest malarstwa, które byłby mi szczególnie bliskie ikonograficznie. Jeśli jest, to nie za bardzo dostępne. Malowanie na własną rękę zdecydowanie rozwiązuje ten problem. Mogę mieć tyle i takich obrazów, jakie chcę.

Malowanie jest językiem, który ma swoje ścieżki i struktury. Jest też modelem myślenia. Nie modelem w sensie ogólnym, nie chodzi mi o model wszechświata. Jest tylko jednym z modeli, który mnie strasznie fascynuje. Mam dużą satysfakcję obliczając jakieś niewiadome tego modelu, zmieniając i uaktualniając jego założenia, rozszerzając i komplikując. Pewne struktury tego modelu mogą się przeplątać ze strukturą życia codziennego, z życiem codziennym, dlatego te obrazy mają czasem wymiar ogólnoludzki, humanistyczny. Natomiast unikam patosu i generalizowania...

WC: CO do malarstwa, to ono pomaga mi siebie ocenić, na siebie spojrzeć. Bo ja mówię tobie takie rzeczy, że ty się nie różnisz od mojego rysunku. Ja się boję, że jak przestanę pielęgnować swoją niedoskonałość, to te rysunki stracą na wartości. Bo one mają tę wartość właśnie, że akceptuję swoją słabość. One są na tyle szczerze, że mało ludzi stać na powiedzenie czegoś takiego. Zobacz, jestem obrzydliwy, zrobiłem to najgorzej jak mogłem. To jest ich wartość i to mówię do ludzi, aby oni mogli się utożsamić z tym. Te obrazy i rysunki mogłyby się zamienić w książkę czy piosenkę, tak samo mógłbym nazwać "obrazem" tę naszą rozmowę.

MCH: Z każdym nowym obrazem zaczynam od nowa. Muszę podejmować decyzję, że chcę ten obraz zrobić. Nie chcę deklarować bycia malarzem i tego, że już zawsze będę malował obrazy. Za każdym razem powód do namalowania obrazu musi być równie silny jak powód, dla którego namalowałem pierwszy obraz, dla którego zacząłem malować.

WC: Bałbyś się przestać malować?

MCH: Boję się i mam jakieś podskórne przeczucie, że przestanę, że nie dam rady.

WC: Dlaczego się boisz?

MCH: Boję się, że zrezygnuję z czegoś, co powoduje, że codziennie mam coś ważnego do zrobienia. W pewnym momencie zabraknie mi siły, żeby się martwić kolejnymi rzeczami, które są luksusem. Malowanie jest luksusem. Jest podważaniem wiary, aby zmotywować się do ciągłej redefinicji siebie. Aby nie wpaść w rutynę i bezrefleksyjność.

Rozmowa z Markiem Dakowskim

I

Michał Chojecki: Zastanawiam się, na ile ja, jako osoba, która jest kompletnym laikiem, mam te filmy robić według własnego przeczucia, że tak właśnie ma być. Na ile mam słuchać rad, że to powinna być impresja,...

Marek Dakowski: Oni mówią, że to ma być impresja, bo to jest ograne, ponieważ są tutaj ludzie, którym to wyszło, to może przejść i jest bezpieczne. Promotor też musi myśleć kategoriami swojego spokoju. Jak chcesz zasiać ferment, to on się boi. Ja myślę, że aby nikt tego nie zatrzymał, nie przyblokował i aby nie odrzucić tych świeżych pomysłów, to można zrobić swoje tylko i wyłącznie pod warunkiem, że będzie to perfekcyjne. Staram się unikać czegoś, co można opisać, jako ładne obrazki połączone na zasadzie jakis niemalże freudowskich skojarzeń, podświadomości.

MCH: Wiesz, bo ja też robię mozaikę filmową, tylko unikam impresyjności, aby nie były to właśnie asocjacyjne, bezideowe kadry...

MD: Wyrafinowany slideshow - tego nie chcę.

MCH: Moje założenie jest takie, że to może być brzydkie, ubogie lub prymitywne w jakiś wizualny sposób, ale musi czegoś dotyczyć. Przy tym zdaję sobie sprawę, że musi być w jakiś sposób jednak estetyczne, bo mógłbym kręcić filmy komórką, ale nie mogę nie szanować odbiorcy, a kiepski sprzęt jest jeszcze trudniejszy do wykorzystania.

MD: Komórką też trzeba umieć zrobić film perfekcyjnie, idealnie brzydko.

MCH: Bez kompromisu rozumiem, jako w stu procentach akceptowalne przeze mnie. W momencie, w którym sam potrafię na 100% moich możliwości zaakceptować to, co zrobiłem, mam moralne kwalifikacje do tego, aby pokazać to innym. Nawet ze świadomością, że nie jest to najwyższej jakości wykonania, ale odpowiada to przekazowi, idei, treści..

MD: Porównajmy: to jest tak jak w malarstwie. Jak masz farby olejne i obraz wideo, to ma na pewnym poziomie znaczenie, czy jest to czerń, czy jakaś ciemna plama. Dlatego nie widzę powodu, aby nie nagrywać przyzwoicie rzeczy, które tak nagrać można.

MCH: Ja lubię w filmie coś takiego, że każde ujęcie mogę zjeść i przetrawić, ale równie dobrze, jeśli nie obejrzę, to nic głębszego się nie stanie. Wokół mnie, w świecie, w którym żyję, jest tyle filmów, tyle tych ruszających się obrazków i nauczyłem się tak funkcjonować, aby nie mieć wyrzutów sumienia, że nie oglądam pewnych rzeczy, choć mam świadomość, że jest wśród nich mnóstwo materiału, który jest ważny i wartościowy, również dla mnie. Ja nie chcę angażować wzroku oglądającego film w ten sposób, że w momencie, w którym ona nie zauważy czegoś, jakiegoś elementu składniowego, to kompletnie już nic nie zrozumie, nie odczyta głównego sensu, esencji...

MD: Mnie się wydaje, że to działa w takich relacjach, że gdy nie zobaczysz trzech ujęć, to nie ma problemu w filmiku, który ma ich dwadzieścia albo trzydzieści. Tak samo, jak nie zobaczysz jednego filmiku z cyklu, to też ci nie zaburzy całości. Ale na jakimś etapie już się traci. Na takim założeniu jak mówisz, to możnaby w ogóle nie oglądać filmiku i nic nie stracić.

MCH: Ja właśnie o tym chcę mówić tym dyplomem, że nie jestem filmowcem, a malarzem. Znam się na obrazie statycznym, na

pokrywaniu farbą płótna. Filmy pełnią rolę służebną, podkreślają konteksty obrazów w taki sposób, w jaki te obrazy nie są w stanie o sobie opowiedzieć. W tym sensie to właśnie ja staję się ważny, bo te konteksty nie są niezbędne do odbioru tych obrazów. One same za siebie mówią i same na własny rachunek mają się rozliczać z odbiorcą.

Ja robiąc wystawę obrazów równie dobrze mógłbym w ogóle nie podawać swojego nazwiska, bo wychodzę z takiego idealistycznego założenia, że obrazy są po to, aby ich używać. Używać w tym sensie, że stajesz przed płótnem, widzisz je i oglądasz, rozpoznajesz kształty, czytasz je, odczuwasz je fizycznie w sensie promieniowania jakiś fal, które się składają na światło, czujesz zapach tego płótna... To wszystko wpływa na to, że myślisz, jest bodźcem do myślenia i po to właśnie są te obrazy. Ja, jako osoba malująca te obrazy w tego typu kontakcie nie jestem w ogóle widzowi potrzebny. Natomiast obrazy są również pewnym komunikatem, kodowanym w języku, który uczysz się czytać. Pewna wiedza, z którą przychodzisz przed obraz, pozwala ci lepiej skorzystać z komunikatu, dogłębniej go przeżyć. To jest jakieś przygotowanie, które ja chciałbym kompletnie odrzucić na poziomie malowania. Chciałbym, aby obraz był pierwotnie ważny dla odbiorcy. W tym sensie, że nawet bez tej wiedzy, choćby z zakresu historii sztuki czy znajomości mojej osoby, odbiorca mógł ubogacać siebie, przeżywać coś wartościowego i zdobywać nową wiedzę. Taka sytuacja, w której jestem znowu głupi i stoję przed obrazem, ale czuję, że jest on dla mnie ważny, jest progiem, jest minimum, które stawiam i bez którego nie ma sensu oglądanie obrazu. Obraz ma spowodować, że gdy z nim obcuje, na kompletnie czystej tablicy twoich myśli, pojawią się zapisy. Obraz ma pobudzać myślenie. Szersza wiedza i konteksty są tylko luksusem, ubogaceniem. Tak jak luksusem i ubogaceniem jest w ogóle całe malarstwo.

Jednak moja wystawa dyplomowa jest wystawą Michała Chojeckiego, bo musi taka być, nie może być anonimowa. Pokazuję konteksty i odnośniki znaczeniowe do obrazów z mojej perspektywy. Buduję bibliotekę wiedzy, której sam używam w kontakcie z obrazem, podaję wiadomości, które są istotne dla mnie, jako osoby, która jest pierwszym odbiorcą tych obrazów. Natomiast jestem głęboko przekonany, że nie jest to biblioteka niezbędna. Przynajmniej nie powinna być. Jeśli się okazuje, że widz, odbiorca bez tej wiedzy i kontekstów, nie jest w stanie znaleźć nic ciekawego w obrazie, wtedy uznam to za swoją porażkę. Jedynym widzem, który jest dla mnie wiarygodny i z którym mogę się w pełni utożsamić, mogę być tylko ja sam, dlatego dopóki maluję te obrazy dla siebie i jestem w stanie z nich korzystać na przede wszystkim podstawowym najniższym poziomie wizualnym, jest sens pokazywania tego publicznie.

II

MCH: Pomówmy o tym, jak możnaby nagrać spalenie obrazu.

MD: Chodzi o to, aby to środowisko, w którym to się odbywa, nie było zbyt narzucające się przez skojarzenia czy kontekst, ale aby dawało dużo możliwości manipulowania obrazem. Myślę, aby nagrywać to przy późno popołudniowym świetle. Tam będzie już trochę ciemnego tła, już nie tak intensywne światło, ale jeszcze ciągle jasno. Jak on się będzie palił, to chodzi o to, aby zrobić eksperyment z kamerą. Bo można mnóstwo zdziałać, jak się oszukuje trochę - nie widza, a kamerę.

Można zestawić rzeczy z różnych sytuacji, ale na tyle konsekwentnie, że widz wie, że to jest "to".

MCH: Ile do tego potrzebujemy kamer?

MD: Nie potrzebujemy nic więcej, niż to, czym dysponujemy, czyli dwie kamery. Nie chcę proponować nic ponadto, aby nie robiła się z tego też jakaś formalna, skomplikowana sprawa. Na dwie kamery bez najmniejszego problemu damy radę.

MCH: Myślałem między innymi o czymś takim, żeby nagrać to w statycznym ujęciu, z jednej kamery na statywie, przy planie ogólnym.

MD: Ja wiem, że to jest charakterystyka sztuki video, video artu, że ona jest taka surowa. I według mnie to jest właśnie jej problem. To nadal ma być film, a to się źle ogląda po prostu. Ma to swój urok, ale ile razy można to robić. Dlatego myślę, że powinniśmy zbudować jakąś rzeczywistość z narzędzi filmu. To wydaje mi się konieczne. Ja uważam, że to trzeba poznać i dopiero potem trzeba się zastanawiać. To jest abecadło, język.

III

MCH: Ja robię wywiady do pracy magisterskiej i bardzo często świetnie mi się rozmawia z ludźmi i dużo z tego korzystam. Jednak gdy przychodzi co do czego, gdy mam spisać te wywiady z nagrania na dyktafonie, nie wierzę własnym uszom. Tam kompletnie nie ma żadnej gramatyki. Gdy spisuję słowo po słowie, tak jak to jest w nagraniu, wychodzi wtedy totalny bełkot. Jest tak chyba, że myślisz w jakimś języku na zasadzie impulsów, asocjacji i skojarzeń i wyrażasz to w rozmowie również przy pomocy bardzo złożonych relacji między słowem, gestem, mimiką itd. I osoba, która odbiera, dokładnie tak samo odszyfrowuje twój komunikat.

MD: To, o czym mówisz teraz, to jest wykorzystanie czegoś niezwykle potężnego w działaniu...

MCH: To, co chcę zrobić na dyplom, to jest właśnie taka mozaika multimedialna, która nie pozostaje w bardzo bezpośrednim związku z obrazami na płótnie, które same w sobie nawet nie są specjalnie interesujące, ale które w całości kreują bardzo szeroki horyzont intelektualny, w którym odnajdujesz elementy, które możesz wykorzystać do odczytania tych obrazów, zgodnie z intencyjnymi znaczeniami, które ja, jako twórca, im nadałem. To nadaje rangę, powagę, uwiarygodnia. Bo może przyjdzie ktoś, obejrzy te filmy i pomyśleć: ten facet tka płótno, uciera farby, uzyskuje pigmenty, zbija i skleja blejtramy, ale po cholere on to robi, jeśli może sobie te farby i podobrazia po prostu kupić. I do tego dochodzi film o paleniu obrazu, o zamienianiu go w organiczną substancję, w popiół. To nadaje jakiś głębszy sens tym wszystkim czynnościom, że to nie jest tylko kaprys.

MD: To jest ważne, że jak to się będzie pokazywać i spalać ten obraz, to się to ma tak spalać, aby o tym mówiło. Aby nie było to zbanalizowane, że się tylko spaliło. Tutaj masz to pod kontrolą, to nie jest tylko jednorazowa akcja nastawiona na szok publiczności.

MCH: Ja nie potrzebuję teraz nikomu manifestować niczego. Odwrotnie, spalenie obrazu jest jeszcze bardziej wstydlive niż malowanie go.

MD: To nie jest działanie, działać ma potem video. Palenie publiczne jest po prostu rozpraszające, krępujące, każdy się będzie czepiał. To można w skupieniu przygotować.

MCH: To bardzo nacechowana symbolicznie sprawa. To naprawdę trzeba perfekcyjnie zrobić, aby nie przybierało fałszywych znaczeń.

Jak myślę o obrazach i o malarstwie, które widzę dookoła, z którymi się stykam tutaj na akademii, ale nie tylko, to gdy ktoś zdejmuje

plótno z krosna, to już okazuje się że to nie jest obraz, tylko jakaś cerata z tego zostaje, to już nie jest sztuka, tylko śmieć jakiś. Mnie to nie interesuje, mnie zależy, aby obraz był wartościowy ze względu właśnie na porządek farby na płótnie, ze względu na to, jak jest farba ułożona, w jakie formy jest ukształtowana. Wtedy to jest już kompletnie wszystko jedno, czy to jest na płótnie, czy na desce, czy jest nabite czy nie. Te sprawy tylko dodają znaczeń, tak jak mówiłem wcześniej, ale nie stanowią bazy. Rozglądam się w około i widzę malarstwo, które opiera się na autorytecie sztuki. Gdyby to ściągnąć z krosna i odebrać tę magiczną otoczkę, zostaje płaszczyzna szmaty, którą równie dobrze można by zadrukować lub wygenerować w jeszcze inny sposób. Nie widzę często uzasadnienia dla tego, aby takie obrazy były w ogóle malowane farbami. I w odniesieniu do moich rzeczy, chcę, aby istniał wyraźny powód, dla którego wykonuję te obrazy w taki, a nie inny sposób, dla którego naciągam na krosna. Dlatego tyle mówię o samym medium, dlatego tak głośno się zastanawiam nad obrazem, jako obiektem, który powołuję do życia od najdrobniejszych elementów, od bycia przy tkaniu płótna i uzyskiwania pigmentu. To staje się przy tym ważnym, bardzo ważnym kontekstem mojego malarstwa.

Zastanawiam się, czy nie zdjąć obrazu z krosna i nie spalić samego płótna. Po co palić krosno? Przecież to tylko rama, na którą jest naciągnięty obraz.

MD: No tak, żeby nie wyszło z tego zwyczajne ognisko.

MCH: Gdy zdejmuję obraz z krosna, to go demitologizuję.

MD: Jedna rzecz. Ja zauważyłem, że symboliczne znaczenia działań bezpośrednio nie są widoczne w obrazie filmowym. Czasem aby powiedzieć coś mądrego w tym języku, trzeba tak głupie czynności

wykonywać nagrywając, takie przedszkole i dziecinada... Oczywiście nie pokazujesz tego.

MCH: To jest trochę trudna sprawa, bo cokolwiek byśmy nie zrobili, bo spalenie obrazu jest tak symbolicznym gestem, że trzeba przemyśleć każdy najdrobniejszy detal. Bo zauważ, że gdzie byśmy tego nie zrobili, to będzie działać i dodawać znaczenia.

MD: Po prostu nie można myśleć kategoriami performance. Kamera tutaj jest najważniejsza. Bo chodzi o to, aby coś z tego zostało.

Rozmowa z Błażem Ostoją Lniskim

Michał Chojecki: Opowiedz mi o procesie w twojej twórczości...

Błażej Ostoją Lniski: Poszukiwanie punktów odniesienia, środków plastycznych aby forma zbudowana poprzez kolor wyrażała ideę jest dla mnie najważniejsze. Ciężko byłoby mi malować bez niej -owej idei. Często pojawia się coś nowego w trakcie malowania i otwiera nowe ścieżki. Dla mnie najpierw CO, a potem JAK. Jak mam w głowie pomysł na obraz, to potem szukam odpowiednich środków, aby jak najlepiej wyrazić ideę. Szukam nowych środków, one zmieniają też punkty odniesienia, które nadają różne znaczenia. Ja jestem w malowaniu bardzo uporządkowany, nie pozwalam sobie na otwieranie nowych ścieżek w czasie budowania obrazu.

MCH: Ta forma jest na początku, na początku budowania obrazu?

B: Tak.

MCH: To czemu potrzebny jest ten proces. Bo przecież pełni on kluczową rolę w interpretacji twoich obrazów. W nich jest chemia, czas, działanie czasu. Powiem tak, odnosząc to do siebie. Pomysł obrazu i ikonografia owszem jest na początku, ale to jest tylko pomysł weryfikowany przez medium, w którym krystalizują ten pomysł. Nie ma obrazów skończonych, są tylko takie, które przestają malować. Przestają je malować wtedy, gdy ta forma jest już klarowna i gdy obraz zastyga chemicznie. Zastanawiam się jak to jest u ciebie, gdy ta forma jest już na początku klarowna, bo u mnie ona się krystalizuje później, dużo później.

B: Na początku rysuję. Gdy jestem pewien, że ona jest już na tyle sugestywna w szkicu to przenoszę ją na obraz. To nie jest tak, że potem kratkuję płótno i tylko kopiuję. Czasami też się tak zdarza, że w sposób dosłowny przenoszę ją na płótno, ale później już interesuje mnie tylko samo zjawisko, np. dopełnienie jej poprzez kolor.

MCH: Od momentu, kiedy ta forma jest już naszkicowana na płótnie, do momentu gdy ona osiąga tę pełnię materialną, gdzie ta farba pod wpływem czasu zamienia się w struktury, musi się coś rozgrywać. Jaki masz stosunek do tej przestrzeni, a jest w twoim malarstwie przecież ogromna przestrzeń czasowa między szkicem figuralnym obrazu a jego ostatecznym, materialnym stadium.

B: Jak zaczynam rozbudowywać obraz o nowe elementy, to interesują mnie jak funkcjonują sąsiednie formy - co wyrażają i jakie mają znaczenie dla całego obrazu. Forma nie fruwa sobie w przestrzeni... Tak jak Nowosielski. On zaczynał od okienka np. i wokół niego dobudowywał nowe elementy aby obraz narastał w nowe znaczenia - nie tylko treściowe. Różnie to przebiega.

Wczoraj byłem na wystawie Tarasewicza, która strasznie mi się podobała. Dla mnie to już typowa opowieść o kolorze. Już niezależnie, czy to byłyby kółka, kwadraty czy pionki... Jest to ciągle szukanie nowego "wnętrza" dla koloru, "architektury" do koloru.

MCH: Ale to ma głębszy wydźwięk. Nawet jak mu wyprodukują 100 kg farby w jakiejś fabryce, to on musi ciągle coś zrobić. Musi użyć tego koloru, musi zapaćkać podłogę lub zbudować kolorową formę, obiekt.

B: Wiadomo, że niby każdy tak może. Tylko co z tego wynika dalej? Wczoraj byłem w antykwariacie, oglądałem stare sztychy. Fajny był

drzeworyt Ostoji-Chrostowskiego. Złapałem się na tym, że już mnie nawet nie interesuje co, tylko że to jest Chrostowski. I poprzez tę jedną pracę kupujesz jego życie.

MCH: Nie zgadzam się z tym. Zbuduję pewną dygresję. Od kiedy przeniosłem się z poprzedniej pracowni tutaj, dużo mniej czytam. Wtedy wchłaniałem te książki, nawet po kilkaset stron. W tej chwili nadal kupuję bardzo dużo, ale nie mam już czasu, aby je wszystkie czytać na bieżąco. Ale przez sam fakt, że ją kupuję, że mam ją na półce - to też wyznacza jakąś drogę...

B: To czasem już wystarcza.

MCH: Właśnie nie! To nie wystarcza. To jest tylko decyzja podjęcia studiów w jakiejś dziedzinie, przemyślenia lub dowiedzenia się czegoś. Ale decyzja studiowania nie jest tożsama ze studiowaniem. Kupno książki czy obrazu jest wyborem punktu odniesienia dla swojej myśli, to może wskazywać ważne punkty w topografii moich działań czy rozważań. Natomiast ja nie akceptuję takiej sytuacji, że kupuję książkę po to, aby ją tylko mieć. Kupuję ją, aby ją przeczytać. To byłoby wyjątkowo lekkomyślne, powoływać się na książkę, nie czytając jej.

B: Rozumiem.

MCH: Ja mam bardzo użytkowe podejście do sztuk plastycznych, do książek... Ja tego do czegoś po prostu potrzebuję.

B: To jest troszkę jak na zasadzie posiadania własnej pracowni. Nie musisz z niej korzystać, ale jak masz wenę, to masz świadomość, że masz gdzie pójść. Tak samo z posiadaniem czegokolwiek, ty nie musisz już tego szukać. To się przekłada do kreacji. Sam proces

malowania i w ogóle tworzenia nie jest taśmociągami. Nie jesteśmy rzemieślnikami. Możemy iść do pracowni i nie robić tam nic. Ale to krążenie wokół sprawy, to jest ważne. Bo obraz rodzi się w głowie. Płótno to jest już ostateczność.

Częstokroć nie chce malować. A czy komukolwiek się chce w ogóle? (śmiej). To jest upiorna sprawa, strasznie męczące. Po trzech godzinach to się kładę i śpię następne trzy godziny, aby odreagować. Nie to, że nie lubię, bo lubię malować. Często, gdy obraz, który mam w głowie, ma zaczątek na płótnie, obmyślam potem przez następne pół roku. Bo idea, myśl została już wyrażona. To już jest. Kwestia później penetrowania tego, sprawdzania różnych wątków, na ile można to dociągnąć, aby nie rozpadło się i nie pękło. To jest ryzyko, a ja zdaję sobie sprawę, że jestem słabym ryzykantem. To jest wszystko tak troszeczkę na 70%. Dlatego przeskakuję do kolejnego obrazu, wątek który rodzi się w trakcie wolę przenieść na inne płótno, niż dogryzać się do drugiej ścieżki i rozstrzygać go na tym, co już mam. Jest walka w głowie i na płótnie, z tym co jest nowe i z tym co już mam.

MCH: Dlaczego nie wpuszczasz ludzi do swojej pracowni?

B: Raczej z takich powodów organizacyjnych, porządkowych. Ja mam konstrukcje do schnięcia obrazów, raz ktoś zahaczył i cała konstrukcja się zwała. Obrazy schną poziomo, mam cały system schnięcia tych obrazów, a nie jest to duża przestrzeń. Całe mieszkanie jest jedną wielką pracownią. Lubię natomiast odwiedzać pracownie kolegów malarzy, to mnie napędza bardzo.

MCH: No właśnie, po co w ogóle potrzebujesz innych obrazów?

B: To proste, zazdrość, typowo ludzkie.

MCH: Ale chcesz to mieć?

B: Nie, zazdroszczę, że ja tego nie zrobiłem! Każdy tak chyba ma, że idziesz na dobrą wystawę i myślisz, dlaczego ja nie mam takiej wystawy?

MCH: Ja się czuję totalnym pasożytem. Nie chcę mieć obrazów, ale z nich korzystać. Korzystam w ogóle ze wszystkiego dookoła. Zabieram to i chowam dla siebie, kolekcjonuję, układam. Czuję się przy okazji jakimś ekshibicjonistą, że kładę to później razem z farbą na płótno i podpisuję, że to moje.

Ale tu jest inny problem. Na ile ja jestem panem tego, co wytwarzam. Bliski przykład: profesor Wieczorek, jako mój opiekun i promotor, sprzeciwia się mojemu paleniu obrazów. Mówi, że w momencie, w którym namaluję obraz, staje się on dorobkiem cywilizacji, w której funkcjonuję i nie mam prawa go niszczyć.

B: Zgadzam się z tym, to przestaje być już tylko twoje. Na tej samej zasadzie właściciele mogliby wyjść i podpalić całe Krakowskie Przedmieście. Nie na tym chyba rzecz polega.

MCH: Na ile to się dzieje w przestrzeni mojej i prywatnej.

B: Nie, raczej na ile ty to wartościujesz?! Myślę, że o to chodzi. Bo ziarnko piasku może mieć taką samą wartość jak Pałac Kultury.

MCH: Oczywiście, nie wydaje mi się, żeby Pałac Kultury czy jakiś obraz był czymś z góry lepszym niż babka z piasku. Kwestia jest taka, jak z tego korzystasz, jaką pełni to rolę, do czego potrzebujesz tego ty jako pojedyncza istota i zbiorowość w której funkcjonujesz. Słyszę ciągle na Akademii coś takiego: nie malujesz obrazów dla siebie, ale dla wszystkich, dla ogółu. Ja uważam, że mogę malować tylko i wyłącznie dla siebie. Dopóki maluję dla siebie, dopóty mam moralne kwalifikacje - to jest figura której często bardzo używam - do pokazywania tego komuś innemu. W momencie, w którym przestaje

malować dla siebie, tracę upoważnienie do pokazywania tego komukolwiek.

B: No tak, ale musi być powód do tego, że malujesz. Jaki jest powód?

MCH: Przy każdym obrazie ten powód jest inny. Jest osobisty, wewnętrzny... Ja nie maluję z automatu...

B: Ja rozumiem. Ale namalujesz, skończysz. Musi to czemuś służyć.

MCH: Ciężko jest uniknąć patosu mówiąc o tym. Ale to jest jakiś taki język i gra, ustalam reguły i zasady, rozstrzygam pewne problemy, formułuję myśli, odbywam jakieś niemalże rytualne samospalania. Z jednej strony maluję ten obraz wydalając pewne treści, ale maluję go dla siebie, jako odbiorcy również. Przez obraz, tylko przez obraz następuje zespolenie mnie jako twórcy i odbiorcy. I do tego jest potrzebny. Natomiast ja bardzo wzbraniam się od mieszania obrazu, jako namacalnego obiektu o przekazie wizualnym, z meta-poziomowymi dyskusjami na temat sztuki i innych podobnych abstraktów. Wydaje mi się, że to pomieszanie poziomów wpisuje się w coś, co można roboczo nazwać dyskursem bełkotu, czyli powtarzaniem fraz, które nic nie znaczą, pod pozorem sprzedawania prawd. Mnie kategoria "sztuki" jest w ogóle niepotrzebna gdy stoję przed obrazem.

B: No nie jesteśmy historykami i krytykami.

MCH: Liczę się ja przed płótnem. Kontekst historii sztuki czy wiedzy pozwala precyzyjniej odczytać znaczenia obrazu, uczynić bogatszym kontakt z płótnem.

B: Konfrontować.

MCH: Natomiast bez łątki, etykiety czy autorytetu instytucji "sztuki", obraz wciąż musi być ważny.

B: Ważność obrazu "później" to jest już od ciebie niezależne. To jest już cała machineria.

MCH: Ale odpowiedzialność ciągle obciąża twórcę! Malujesz tyle tych obrazów, namalowałeś w jednym roku 150...

B: Tak, miałem taki rok...

MCH: ... i te obrazy nigdzie nie funkcjonują. W którym momencie one stają się własnością publiczną, dorobkiem cywilizacyjnym?

B: Ja bym tak do tego nie podchodził. Na pewno bym ich nie zniszczył.

MCH: Dlaczego?

B: (śmiej) Bo bym się popłakał chyba. Ja bym się z mostu rzucił. No jak, wkłada się tyle emocji, serca w to. No wiesz, wyjeżdżam na dłużej, zamykam mieszkanie i już po pięciu metrach od drzwi mam fobie, że zaraz będzie albo włamanie, albo sąsiad mnie zaleje. A już nie daj Boże, jadą te obrazy gdzieś na wystawę. Przychodzą goście, podchodzą do płótna... A dbam o płaszczyznę... A gość łapie za blejtram i dotyka, wypycha. A to tak widać! Jak masz płaszczyznę założoną, a już nie daj Boże matową... Możesz wodą z tyłu smarować i tak dalej, ale tego nie zmienisz.

Jakub Turczyński: Ja w Polsce rzadko widzę obrazy, które są porządnie, dobrze namalowane. Właśnie to o czym mówiłeś. Mnie to irytuje, że wszystkie instalacje są zrobione najtańszymi materiałami, że obrazy są poobijane itd itd. Chciałbym wchodzić do

galerii i - tak jak wczoraj u Tarasewicza - wiedzieć, że to jest dobrze zrobione, że to nie jest obklejone folią...

B: Oczywiście. Widzieliście film o Tapies? Przychodzi do niego profesjonalna ekipa transportowa, chociaż przy jego obrazach to nie ma znaczenia, czy się odbiją paluchy. Ładują te obrazy do specjalnych skrzyń, ram, profesjonalnie pakowane, przewożą klimatyzowanym samochodem...

MCH: Jak mówisz o tym wszystkim, to ja się zgadzam, że trzeba dbać o obraz. Ale jak robię sobie bilans, to gdybym miał się przyłożyć i zrobić wszystko perfekcyjnie technologicznie, to bym nie namalował ani jednego obrazu. Dla mnie ważniejsze jest, aby za wszelką cenę to zrobić!

B: Jak zobaczysz pierwsze obrazy Tarasewicza, to przecież technologicznie jest to tragedia. To wszystko odpada. Te akryle, kartki ponalepiane. Ale nie o to chodziło. To była potrzeba, potrzeba samego malowania!

[...]

MCH: Ja też nie chcę, aby była jakaś różnica w odbiorze ideowym mojego malarstwa, gdy płótno jest naciągnięte na krosno lub z niego zdjęte...

B: Absolutnie nie...

MCH: Dla mnie liczy się porządek farby na płótnie. To, że ono jest naciągnięte na krosno, to już kwestia praktyczna...

B: Bardzo ryzykowna teza. To tak jakbyś wyjął kineskop z telewizora i odbierał bez niczego.

MCH: Dlaczego, nie rozumiem?

B: Bo mówisz coś takiego: niezależnie, czy on będzie tutaj, czy on będzie na podłodze, czy on będzie gwoździami przybity, to działanie samego obrazu już bez kontekstu, powinno być takie samo. Myślę, że to jest niemożliwe.

MCH: Ja nie chcę, aby płótno było nierozzerwalne z krosnem. Uważam, że korzystniejsze jest malowanie na płótnie naciągniętym na krosno. Bo to jest jakaś też konwencja...

B: ...Wieloznaczność samego aktu tworzenia i obrazu... Niezależnie gdzie go przypniesz, to on będzie funkcjonować? Dobrze cię zrozumiałem?

MCH: Tak.

B: Będzie funkcjonować, bo ty o tym wiesz. Ale ja, albo on - już niekoniecznie.

MCH: Chodzi o konwencję. Przecież to ciągle konwencja z tym naciąganiem płótna na krosna, wbijaniem kołeczków itd. Moim dążeniem, bardzo górnolotnym i takim trochę oderwanym od rzeczywistości- zdaję sobie z tego sprawę - jest taka idealizacja obrazu, jako czegoś bardzo ważnego dla mnie osobiście, niezależnie od kontekstów wytwarzanych przez kulturę trwającą równolegle w czasie, a nie będącą bezpośrednio na linii łączącej obraz ze mną, gdy go oglądam. Niezależnie od kontekstu galeryjnego, domowego, ulicznego, czy na krośnie, na ścianie, czy na podłodze czy na suficie.

B: To już jest teoria, traktat niemalże. To lepiej napisać, niż zmieniać tę funkcję.

MCH: Dlatego ciągle maluję w tej konwencji, bo mnie ta konwencja bardzo odpowiada. Obraz jest na samym początku. Malarstwo nie istnieje bez obrazu. Obrazu nie ma przed namalowaniem go. W

momencie, w którym go maluję, może być na tekturze, płótnie, czy drzwiach od stodoły - pomijając kwestie techniczne oczywiście.

JT: Ale malujesz na płótnie!

B: Myślę, że inaczej będziesz malował na płótnie, inaczej na drzwiach od stodoły. Nie mów że nie!?

MCH: Ale to są kwestie praktyczne, techniczne...

B: Ty mówisz ciągle o myśli. Masz myśl w głowie i chcesz ją przelać. Mnie chodzi o to, że inaczej to zafunkcjonuje na innym podłożu.

JT: To jest proste przecież. Maluję na płótnie, bo to daje najwięcej możliwość. Nie wiem dlaczego chcesz zmieniać ten porządek, bo on wychodzi z czysto technicznych powodów.

B: Trwałe przede wszystkim, wytrzyma stulecia...

JT: Tak się maluje, bo jest najwygodniej. I nie wiem czy zmiana tego jest w ogóle konieczna.

MCH: Ale ja nie postuluję zmiany. Mówię o tym, bo wykorzystuje się konwencję malowania na płótnie do mitologizowania obrazu.

B: ...Że jak na płótnie, to już jest obraz, tak?

MCH: Dokładnie. A ja maluję na płótnie nie dlatego, że wtedy to będzie obraz, ale dlatego, że to najwygodniejsze.

B: Ale tu już wchodzisz w nazewnictwo. To już nie nazywajmy tego malarstwem, tylko...

MCH: ... A czy na poziomie malowania obrazu musimy nazywać to malarstwem?

B: A jak?

MCH: Jestem przekonany, że nie musimy tego w ogóle nazywać.

Korespondencja z Łukaszem Ratzem

Michał Chojecki: W czasie rozmów, które przeprowadziłem z ludźmi aktywnie zajmującymi się twórczością plastyczną, zauważyłem taką rzecz: tylko wąska grupa zdaje sobie sprawę z "niewoli" języka, którym się posługują. Technologia zazwyczaj jest przyjmowana bezrefleksyjnie i traktowana "jak powietrze", artyści najczęściej zaprzeczają, że technika, którą się posługują, ma jakikolwiek wpływ na ich twórczość. Podczas gdy moja teza jest zupełnie odwrotna: proces tworzenia jest sposobem myślenia w oparciu o namacalny obiekt, którego fizyczno chemiczne właściwości i ich zmiany, determinują ścieżki, którymi poruszają się nasze myśli. Innymi słowy, mówimy to, co technologia pozwala nam wypowiedzieć. Jaką rolę mają narzędzia - w Twoim przypadku rysunkowe, ale także ogólnie - w procesie komponowania i jaki wpływ mają możliwości techniczne na kształtowane wypowiedzi?

Łukasz Ratz: Nie przeceniałbym roli medium traktowanego, jako materiał, który umożliwia skonstruowanie komunikatu. Oczywiście z kamienia raczej nie zbudujemy samolotu i rzeczywiście materiał determinuje to, co może być z niego zbudowane. Jednak byłbym raczej zwolennikiem traktowania medium-materiału jako podstawy reprezentacji symbolicznej i wtedy sytuacja już się bardziej komplikuje - bo ten kamień możemy uczynić jakimś "kamieniem z Rosetty" - i taki system symboliczny mógłby już umożliwić opis konstrukcji i instrukcji jak zbudować samolot i z innych materiałów. Medium nie jest językiem i to rozróżnienie wydaje mi się ważne dla twojego pytania. Kształty liter nie mają większego znaczenia dla niniejszej wypowiedzi - mają znaczenie tylko różnicujące.

Domyślam się, że chcesz tutaj mówić głównie o obrazie i to chyba jedyna sensowna płaszczyzna dla rozpatrywania twierdzenia - medium-materiał "niewoli". Technologia ma wpływ na wypowiedź, podobnie też czas ma wpływ na kształtowanie jakiejś reprezentacji i to bardzo silne wyznaczniki tego, jaki będzie efekt końcowy czyjejś pracy twórczej, jak będzie wyglądał obraz. Te dwa czynniki mogą dać pewną predykcję formy i kształtu. To oczywiście bardzo ważne w moich rzemieślniczych zabawach z formą i wiem, że nie skomplikuję kształtów, które przedstawiam tak jak mógłbym to zrobić w programach do animacji 3d, w grafice komputerowej, kolor markera trudno uczynić tak zróżnicowanym jak w malarstwie olejnym, a czas, sekwencyjność, zmienność, ruch mogłyby lepiej oddać amalgamat moich myśli, koncepcji i uczuć, - ale to też jest względne i czas odgrywa tu niebagatelną rolę - bo on umożliwia nieustanne pogłębianie formy i wszechstronne urozmaicenie jej.

Medium daje nam reguły gry, szkielet wypowiedzi - jest materialnym nośnikiem dla symboli. Czy to jest zniewolenie to kwestia mocno dyskusyjna. Jeśli ktoś uczy się wyobrazać sobie możliwe wypowiedzi ucząc się właściwości medium - wtedy jest ograniczony tym medium, bo wyobraża sobie to, co z nim wypracuje, zależy to od tego, jakie eksperymenty z nim przeprowadzi. Jednak, jeśli ktoś po prostu wyobraża sobie coś myśląc symbolicznie (w tym ogranicza go mózg i jego konstrukcja) a potem szuka medium umożliwiającego przekazanie komuś tej paczki informacji - sytuacja jest inna a nadawca mniej ograniczony. Pewnie można by posłużyć się metaforą, że media są jak kolejne wymiary, w których możliwe jest opisywanie zjawisk - precyzja opisu właściwości tych zjawisk zależy od tego, iloma wymiarami się posługujemy - jednak to też nie jest do końca zniewoleniem - bo nawet przy skromnej ilości wymiarów możemy symbolicznie odsyłać do innych - jak w 2d sugerować 3d lub czas. Powtórzę: Gdyby

potraktować eksperymenty z medium, jako generowanie formalnych różnorodności to medium nas w pewnym sensie ogranicza - bo ilość i właściwości form, które ze względu na charakter medium możemy wygenerować jest z pewnością ograniczona - ale kiedy wprowadzimy symbol jako coś, co odsyła do czegoś więcej- do znaczenia - to pojemność informacyjna medium wzrasta. Adenina, guanina, zasady purynowe, cytozyna i tyminy składają się na nasze DNA, choć same w sobie materiałem są z pozoru marnym - ewolucja potrzebowała tylko wiele czasu na kombinowanie tym materiałem...

Z pewnością jest pewne sprzężenie zwrotne, które daje nam medium w plastycie, np. takie - narysowany obiekt -odbiorca/twórca - korekta - narysowany obiekt... I tak w kółko. W tym sensie rzeczywiście metodą prób i błędów szkolimy populacje neuronów odpowiedzialne za całą motorykę dłoni i te populacje związane z reprezentacją tego kształtu w naszej własnej głowie. Odciążamy pamięć krótkotrwałą i możemy kombinować z modelem urozmaicając go na papierze a potem wchłonąć i zapamiętać, jako kształt, który możemy w pamięci przywołać automatycznie i automatycznie odtworzyć całą procedurę powstawania reprezentacji. To jest przecieranie ścieżek, kształtowanie wyobraźni przez pracę w pewnym materiale i o tym jak moim zdaniem przebiega rozwój plastycznej wyobraźni pisałem na swojej stronie [www](http://www.ratz.pl/FAQ.html) już z rok temu (<http://www.ratz.pl/FAQ.html>) - opisując naukę konstruowania komunikatu przez pryzmat teorii czy raczej modelu hierarchicznych struktur asocjacyjnych Bernarda Korzeniowskiego.

Być może jest tak rzeczywiście - nie robisz animacji - gorzej wyobrażasz sobie procesy w czasie, jesteś rzeźbiarzem lepiej czujesz bryłę i możesz specjalizować się dzięki mediom, których używasz w poszczególnych formach reprezentacji... Na zasadzie "use it or lose it".

Zastanawiam się jednak, sięgając po skrajne przykłady, w ramach testu takiej hipotezy czy np. - da Vinci, Rembrandt, Mondrian - byli ograniczeni swoim medium? Czy oboje na pewno technologia, technika ich ograniczyły i odgrywały tak istotną rolę? - czy entropia sytuacji technologiczno-rzemieślniczych - ograniczyła ich sposób myślenia? Jak daleko ludzie Ci abstrahowali od medium, którym operowali? Przecież gdybyśmy skupili się na znaczeniach i treściach to dla da Vinciego medium nie było żadnym ograniczeniem dla jego wyobraźni - opisał w końcu masę wynalazków za pomocą skromnego piórka. Przykładów użycia standardowego medium, którego niestandardowe użycie pokazuje coś nowego - pewnie można by jeszcze namnożyć - Jimi Hendrix, John Cage, Kandinsky, Dali, Pollock i wiele innych nazwisk łączonych z małymi rewolucjami. Materiał jest jedynie przestrzenią do realizacji koncepcji - jednak nawet, jeśli koncepcja przekracza możliwości materiału - pozostawia ona swój ślad i pewnie dlatego plastycy, których znasz protestują, kiedy mowa o ograniczeniach, którymi są właściwości tej przestrzeni. Kolejną ważną kwestią jest to, że niektóre ślady mogą odczytać jedynie specjaliści i niewielu dostrzega sugerowane inne wymiary.

To kwestia naszej umowy - czy decydujemy się rozmawiać tylko o obrazie czy może o obrazie i jego znaczeniu. Technika, materiał ograniczają możliwości ekspresji i tworzą dla niej specyficzne ścieżki - neuronalne korelaty, ale język pozwala abstrahować od materiału - język też jest pewnym ograniczeniem, ale to już inna kwestia z Goedl'em na czele. Języki pewnie mają za alternatywę inne języki - ale w to nie brnę...

Wittgenstein mówił - że granice języka to granice mojego świata. Być może - jednak medium to nie język. Forma zbudowana dzięki technologiom zazwyczaj odsyła do czegoś jeszcze. Media można zmieniać i mieszać, odsyłając do różnorodnych znaczeń a język nie

musi być jeden . A4, cienkopisy feber castel, markery dają ograniczoną ilość kombinacji - choć i tak starczyłoby na formalne zabawy przez kolejne sto lat. Grubość cienkopisu, którego używam z pewnością determinuje w jakiś sposób kształty, które rysuję i ich formalny charakter - jednak bardzo trudno byłoby dobrze opisać jak mnie to ogranicza. Największym ograniczeniem jest moja głowa - tak mi się wydaje:)

MCH: Czy w ogóle możliwe jest myślenie poza językiem? Może to nie jest raczej pytanie do plastyka, ale refleksja na ten temat wydaje mi się być istotna, dlatego postawię sprawę inaczej. Uważam, że nie da się percypować kształtów bez tych kształtów. Nie można sobie ich wyobrazić, nie tworząc ich wyobrażenia. Czy to nie jest może tak, że to właśnie ten produkt plastyczny jest najlepszym kodowaniem myślenia o obrazie, bo jest jego produktem?

Wróćmy jeszcze do innego fragmentu Twojej wypowiedzi. Mówisz o sprzężeniu zwrotnym, relacji między materią, narzędziem, umysłem. Nigdy w Twoich ustach nie pada sformułowanie improwizacja (sorry, że o tym znowu zaczynam, ale cóż, chciałem to poruszyć), którego bardzo się wystrzegasz. Wydaje mi się, że dość niesłusznie, gdyż te sprzężenie, o którym mówisz jest właśnie niczym innym jak improwizacją. Oczywiście nie chodzi mi tutaj o to, co się kryje w potocznym rozumieniu tego słowa, a o przymus ciągłego zachowania aktywności i wrażliwości na "tu i teraz", na to, co się dzieje w procesie tworzenia, jak ten proces się rozwija. Improwizacja, jako sposób myślenia o kompozycji, jest tą brudną, upaplaną w farbie sferą, w której idea styka się medium, w którym ma być utrwalona. Piszę o tym dlatego, bo fascynujące rzeczy się dzieją, gdy w umyśle rodzi się zdziwienie, że tak a nie inaczej materializuje się produkt mózgu i decyzji, które podejmuje. Interesuje mnie ta mała przestrzeń między intencją a jej materializacją, w której pojawia się często rozdzźwięk między jednym

a drugim, niedoskonałość zmuszająca do weryfikacji działań. Czy gdy mówimy, że przypadek jest czymś niezwykle inspirującym, to czy nie chodzi o to, że generuje on po prostu zdziwienie? Lutosławski w komentarzach do swoich kompozycji aleatorycznych mówił (cytuję z pamięci), że piękno tej techniki, czy metody komponowania, leży w stwarzaniu sytuacji w dziele, w której najgorsze możliwe rozwiązanie pozostawione przypadkowi, będzie dobrym, satysfakcjonującym rozwiązaniem. Jak w Twojej praktyce ma się przypadek i konsekwencje, które niesie, do myślenia o konstruowanym dziele/obieckie/rysunku?

ŁR: Myślenie poza językiem z pewnością ma miejsce.. Pytanie tylko jak jest ono złożone.

Przypomina mi się film z YouTube, który wyreżyserowała, przygotowała i nagrała pewna kobieta z zespołem Aspergera - lekką formą autyzmu. Używając komputerowego syntezatora mowy, który czytuje tekst wpisany ręcznie Amanda Baggs w filmie "In My Language" - opowiada językiem "normalsów" o "języku" ludzi z autyzmem (<http://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>). Określiłbym to jako "język" głęboko zmysłowy - doświadczanie świata przez tą kobietę i reagowanie na niego zamykało się właśnie w obrazach, i dźwiękach, które były surowe (dźwięki, jęki, powtarzające się ruchy) i nie były one codziennie opatrywane przez nią eksplikacjami, nie przypisywała im wielości znaczeń mówiąc o tym, co robi, te działania nie miały drugiego symbolicznego dna. Byłem pod głębokim wrażeniem, kiedy pierwszy raz obejrzałem ten film - między innymi dlatego, że to pewnie jedyna lub jedna z nielicznych relacji z zamkniętego świata autystycznego. Po drugie jest to interesujące z punktu widzenia plastyka - pomyślałem naiwnie, że w przybliżeniu tak właśnie musi rozumować plastyk

(sam czuję się lekko autystyczny) - dla którego jedna kompozycja jest odpowiedzią na inną. Jestem przekonany, że można myśleć tylko obrazami i zgadzam się z Tobą, że to, co wyobrażasz sobie jako obraz najlepiej oddawać jako obraz - najlepiej w jak największej ilości wymiarów, żeby było to wierne odzwierciedlenie. Jednak żeby ktokolwiek odczytał twoje, emocje i intencje, koncepcje czy inne przemyślenia - bo ja rozumiem obrazy jako złożone komunikaty - to musisz operować jakimś systemem symboli (który dzięki ścisłym regułom syntaktycznym pozwala Ci budować bardziej złożone wyrażenia) - czego brakowało właśnie Baggs. Jej zachowania nikt nie mógł odczytać poprawnie - przypisując jej większy stopień upośledzenia - bo to były puste znaki, które nabrały znaczenia dopiero jak je wyjaśniła, słownie opisała.

Co z tego, że myślimy - skoro nikt nie może tego zrozumieć? Żeby obraz coś znaczył, miał sens musimy nadać mu umowne znaczenie - co nie wyklucza, że nie można się nim estetycznie podniecać - ale to już niewiele ma wspólnego z rozumieniem i komunikacją. Obrazy plastików są dla mnie czymś więcej niż tylko obrazami - są skomplikowanymi komunikatami pełnymi znaków i symboli. Jeszcze bym dodał, że myśleć obrazami możesz tylko obrazy, ale kiedy stają się one symbolami możesz myśleć nimi wszystko - taka jest moja intuicja w tym temacie (tutaj przypomina mi się inny przypadek zespołu Aspergera - Daniel Tammet opracował w głowie taki system, że każdej cyfrze i liczbom odpowiadają pojedyncze specyficzne kształty - kształt odpowiadający dwójce, zestawiony z kształtem odpowiadającym piątce - daje kształt odpowiadający siódemce... Dzięki temu może on liczyć kombinując kształty. Ale to już zbyt obszerna dygresja...)

Nie wystrzegam się improwizacji -blog rysunkowy nr 2, który teraz robię w całości improwizuję - tak jak pisałem na swojej stronie uważam improwizację za ćwiczenie i poszerzanie spektrum

obrazów, dźwięków, kształtów, którymi operuję - ważniejsze wydaje mi się to, co mogę potem zrobić z tym, co już opanowałem dzięki improwizacji. Improwizacja to eksperyment. To tworzenie muzyki lub obrazu - spontanicznie tu i teraz - na podstawie wyuczonych nawyków, które w trakcie improwizacji aktywujemy. W całkowity przypadek trudno mi uwierzyć (chyba, że rzucasz kostką decydując o ruchu pędzla) - wierzę raczej w nieświadomione działania. Przypadek - to ewidentne błędy w działaniu tych nawykowych operacji - coś, czego świadomie nigdy bym nie chciał - tu może być miejsce na zdziwienie, o którym mówisz. Im więcej eksperymentów, improwizacji przeprowadzisz tym więcej potrafisz powiedzieć świadomie - wiedząc, jaki efekt przyniesie twoje działanie.

Eksperyment - przeprowadzony za którymś razem z kolei - daje przewidywalne wyniki (zdziwienie jest coraz mniejsze). Stąd możliwość aleatorycznych praktyk - odtąd dotąd chaos - stąd dotąd symbol, dalej coś wzruszającego a potem wesołego - wszystko w ramach kompozycji. Podobnie surrealiści, tacyś i ekspresjoniści abstrakcyjni korzystali z tych eksperymentów... Wszystko w ostatecznym rozrachunku podporządkowane jest intencjonalnie stworzonej całości. Przypadek w improwizacji to dla mnie coś jak przypadkowo powiedziane mądre zdanie, które ma ciekawe logiczne konsekwencje, które potem możesz wpleść i zastosować w swojej teorii - ale, które nie jest wynikiem setek logicznych kroków.

Na użytek własny wyróżniam improwizacje - jako błędy i przypadki (generowanie form przypadkowych) oraz improwizację, która jest tymi automatyzmami - co jest jakimś sposobem, algorytmem wg którego twórca łączy elementy. Wierzę, że w przyszłości będą symulowane - to przez mój popularnonaukowy światopogląd:)

Świadomy komunikat to nie improwizacja. Lubię być świadomy tego, co robię. Także przypadek, który tym improwizowanym

sprężeniom zwrotnym towarzyszy generuje nowe możliwe plastyczne wyrażenia - których mogę potem świadomie użyć w jakimś celu. Ciekawe jest to, że te eksperymenty i improwizacje można w dużej mierze przeprowadzać w głowie bez konieczności konfrontowania się z medium - kiedy już to medium dobrze znamy.

Zazwyczaj najpierw wyobrażam sobie dość szczegółowo bryłę, którą narysuję, co może ona znaczyć (często jest czystą formą) - wymyślam, w których fragmentach tej bryły będę mógł coś dodać improwizując - w trakcie pracy pojawiają się dodatkowe możliwości, których nie przewidziałem, lub właśnie moje ewidentne błędy - wtedy albo zostawiam te błędy jako część kompozycji albo je likwiduję. Zazwyczaj mało jest tego, czego się kompletnie nie spodziewam...

MCH: Istnieje jakiś dziwny paradoks. Z jednej strony obraz, jako fizyczny obiekt jest tylko i wyłącznie tym, czym jest i niczym więcej - a temu, czym jest, nadajemy na własny sposób (każdy z osobna, jako widz/odbiorca) odpowiednie znaczenia. Wlewamy w ten obiekt, jako w nośnik informacji, odpowiednią treść. Z drugiej strony ten obraz jest narzędziem komunikacji, jest komunikatem wysyłanym przez nadawcę w stronę odbiorcy. Na ile intencje znaczeniowe twórcy/nadawcy są zbieżne z różnorodnością odczytań i interpretacji, którymi się on posługuje?

Nie ma skończonych obrazów, może dlatego, że zawsze jest ta możliwość odmiennego interpretowania przez inną osobę. Na własny użytek określam skończone obrazy mianem tych, których nie będę już malował. Satysfakcjonujący moment przychodzi wtedy, gdy ten obiekt jest już gotów do przyjmowania znaczeń "na własną rękę", a znaczenia te nie są diametralnie różne od moich intencjonalnych znaczeń. Innymi słowy, gdy obraz staje się

samodzielny i samym sobą, tym, czym jest broni się przed nadinterpretacją.

ŁR: Człowiek to homo symbolicus i dlatego nie ma żadnego paradoksu - my nie potrafimy widzieć rzeczy samych w sobie tylko zawsze filtrujemy je przez interpretowalne symbole - widzimy raczej symbole, raczej to, czym nam się wydaje, że są te rzeczy, widzimy przez symboliczny pryzmat...

Intencje są odczytywane poprawnie proporcjonalnie do wysiłków włożonych przez twórcę w eksplikowanie swoich zamierzeń...

Oczywiście dopowiadać i tłumaczyć możemy w nieskończoność a to, że mówimy stop i decydujemy, że praca jest skończona jest swego rodzaju kompromisem z samym sobą i jednocześnie precyzyjnym oszacowaniem - jaki efekt końcowy mogę uzyskać w danym czasie, miejscu, z danymi narzędziami i w danych okolicznościach. Teoria o bronienu się obrazu przed nadinterpretacją wydaje mi się nieco wyidealizowana... bo spektator to też kreator oczywiście. Obraz broni się przed nadinterpretacją, kiedy posługujesz się znanymi i łatwymi do zinterpretowania symbolami - sytuacja zmienia się, kiedy tak jak w abstrakcji posługujesz się "pustymi" symbolami - lub jak ktoś woli nowymi znakami, które dla percypującego nie niosą za sobą treści, brak im interpretanta, to plastik wie, co nanizął na płócienu...

Istnieje bardzo duży rozdźwięk między tym, jakie intencjonalnie nadaję znaczenie moim pracom a tym jak dzieło interpretują moi widzowie - bo po wielokroć używam nowych "pustych" dla odbiorcy symboli i/lub dobrze znanych symboli, które są dla mnie całymi historiami wychodzącymi daleko poza ich definicje... I to jest uniwersalny problem komunikacji...

Interesuje mnie dokładnie to, co ktoś intencjonalnie w jakiś obiekt, dzieło włożył i interesuje mnie odróżnienie tego od znaczeń, które

sam czemuś przypisuję.

Wielokrotnie okazywało się, że praca, na którą patrzę, performance, który oglądam jest kompletnie różny od tego, co chciał w nie włożyć twórca.

Bez problemu akceptuję tę sytuację - bo jest po stokroć twórcza. Odkrywam wtedy pokłady swojej cierpliwości, wrażliwości, możliwości analizy itp. - w tym sensie dzieło jest ćwiczeniem dla mojej inteligencji, rozumienia, spostrzegania, czujności i wielu innych. Jednak w ten sposób mogę patrzeć na jakikolwiek obiekt doszukując się w nim znaczenia i w takiej sytuacji dzieło utraciłoby status komunikatu.

Żeby możliwe było do odczytania znaczenia - potrzebna jest konwencja, symbol, interpretanty. Żeby zrozumieć rewoltę i nowość formalną trzeba znać konwencję żeby spostrzec różnicę. Trzeba wiele wiedzieć by w obrazie lub działaniu odkrywać znaczące struktury.

Twórca jest trochę jak wymieniona wcześniej Amanda Baggs - stwarza swój osobisty, prywatny, jednostkowy, indywidualny język, idiolekt. Różnica między twórcą a aspergerowcem polega na tym, że twórca w swoim wymyślonym świecie pomieszkuje, potrafi powiedzieć, że światy, które tworzy są tylko produktem wyobraźni, iluzją. Amanda Baggs została uznana za normalniejszą dopiero, kiedy potrafiła zrelacjonować znaczenie swoich intymnych symbolik - podobnie twórca w moim przekonaniu jest bardziej świadomy tego, co robi, kiedy potrafi wyjaśnić znaczenie swoich znaków. Żeby pokazać, że nie jest iluzjonistą i że to, co widać nie jest sztuczką powinien pokazać intelektualne zaplecze swoich działań - bo wierzę,

że artyści to nie ludzie, którzy tworzą pozory znaczeń a Ci, którzy w specyficzny sposób dokonują refleksji na temat rzeczywistości.

Dekonstrukcyjne zabiegi Derridy są skrajnym przykładem wlewania znaczeń w dzieło, które to znaczenia paradoksalnie mogą wydawać się uzasadnione. To wielki spektator kreator - lub szaleniec, model nadpobudliwego widza, który nie stawia granic asocjacji.

Subiektywnie pogłębiać możemy znaczenia w nieskończoność i trzeba wiele samodyscypliny, żeby widzieć w obrazach i rzeczach tylko to, czym one racjonalnie rzecz ujmując - mogą być - bo czym są, widz może rozszyfrować tylko w jakimś procencie - odkrywa tylko prawdopodobne znaczenia.

Twórca, jeśli chce być uczciwy, powinien zawęzić pole interpretacji i pokazywać kontekst, w jakim dzieło ma być czytane, definiować "wyrażenia" używane, pokazać co one konotują - żeby mogło być obiektywnie zrozumiane.

Nie mówię o tym, że są potrzebne uniwersalne symbole - które np. w sztukach plastycznych ograniczałyby nas formalnie (niemożność tworzenia "pustych" symboli) - ale mówię o nie zamykaniu się z eksplikacjami - to powinien być możliwie bogaty, zrozumiały dla widza opis - żeby to, co budujemy miało jak najwięcej wymiarów... Rozwiązaniem jest dialog i interakcja z widzem - samo pokazywanie obrazków jest frustrująco niewystarczające.

Oczywiście mówię tu o własnych ambicjach a ostatecznie każdy korzysta sobie z możliwości komunikacji jak chce. Ostatecznie z pozorów treści, stawiania samych pytań i z przyczynków do myślenia może wykwitnąć coś o wiele bardziej immersyjnego i inspirującego dla widza niż z postawy całkowitej otwartości i przejrzystości - kto wie - może tak jest... Możliwe, że moja postawa to nie sztuka a rodzaj psychologii twórczości.

Szalenie istotne jest to, komu pokazujemy swoje prace, kim jest widz. To widz wyznacza granice dla strumienia wyjaśnień. Jeśli ktoś obejrzał tysiące obrazów nie będzie miał problemów z interpretowaniem wielu złożonych motywów ikonicznych, symboli, struktur i spostrzeże w mig rzeczy, których inny w ogóle nie będzie przypuszczał, treści, których nigdy by nie wykonał...

Nie jestem wolny od spektatora-kreatora i ja jako kreator-eksperymentator muszę tłumaczyć to, co robię, bo zazwyczaj kiedy używa się całkowicie nowych form czy przewrotnie spostrzeża się, interpretuje stworzoną przez siebie formę spektatorzy-kreatorzy nie potrafią dokonać satysfakcjonującej mnie analizy - bo korzystają z istniejących wcześniej wzorów i dla nich produkuję "puste" znaki i to jest całkowicie uzasadnione. Jeśli chcę być rozumiany - muszę z szacunkiem dla widza, uwzględniając całą psychologiczno - informacyjną sytuację tłumaczyć wszystko na ile to tylko jest możliwe i "puste" znaki definiować - pokazywać ich drugie dno. Ostatecznie cała ta interakcja ewoluuje i wiem, że im więcej włożę wysiłku w tłumaczenie jakiegoś swojego "dowcipu" tym mniej go muszę wkładać przy okazji następnego. Widz uczy się interpretować moje znaki a ja uczę się komunikować to, co mam na myśli tak żeby było jak najmniej wątpliwości, co do treści, które chcę przekazać.

Po prostu wychodzę z założenia, że bez względu na to jak głęboka jest moja świadomość problematyczności układu twórca-dzieło-odbiorca, osadzenia komunikatu w obszernym kontekście, historii - precyzyjne tłumaczenie tego, co myślę może służyć tylko jasności i nawet, jeśli czasem można popaść w banał tłumacząc coś, co wszyscy doskonale rozumieją - myślę, że ten wysiłek się opłaca. To tajemnice są tania rozrywką.

W 2006 przy okazji otwarcia wystawy w galerii Schody powiedziałem, że chcę pokazać pryzmat, przez który patrzę, o ile nie da się go wyciąć - to dlatego, że nie dość, że cała ta sytuacja komunikacyjna jest chaotyczna i obiektywnie jest zbyt złożona żeby dokładnie przewidzieć jej wynik - to mam jeszcze świadomość, że treści, które produkuję są subiektywnym komentarzem do rzeczywistości wewnętrznej, zewnętrznej i jedyne, co mogę zrobić dobrego w imię upragnionego obiektywizmu - to pokazać jak tą rzeczywistość zniekształcam - mogę pokazać swój subiektywizm, qualia, odczucia - które są m.in. błędem i wypaczeniem...

W całej tej sytuacji jest obszerne pole do manipulowania widzem, oszukiwania go, wpłatywania go w iluzje znaczeń - staram się nie tworzyć iluzji i wyraźnie dawać widzowi do zrozumienia - to, co nie ma obiektywnego sensu jest urojeniem - to, co tworzę - to jest obszerne urojone królestwo, którego jestem jedynym nagim i radosnym królem - czasami tylko zdarza się, że kawałek mojego królestwa w jakiś sposób odzwierciedla fragment rzeczywistości obiektywnej, lub jest strukturą, której przypisuję pewne znaczenia - reszta to wypaczenia i inne kuriozalne twory.