



Marta Smolińska

Kolejne edycje „Bieliskiej Jesieni” wzbudzają dyskusje nie tylko o trendach i modach w malarstwie, czy ewentualnych „nowych” nurtach, lecz także o kondycji obrazu w ogólności, tradycji artystycznej i granicach gatunku. Te ostatnie zagadnienia najczęściej zawierają się w pytaniu o to, czy sztuka wideo lub obrazy-objekty, wychodzące w trzeci wymiar, to jeszcze malarstwo.

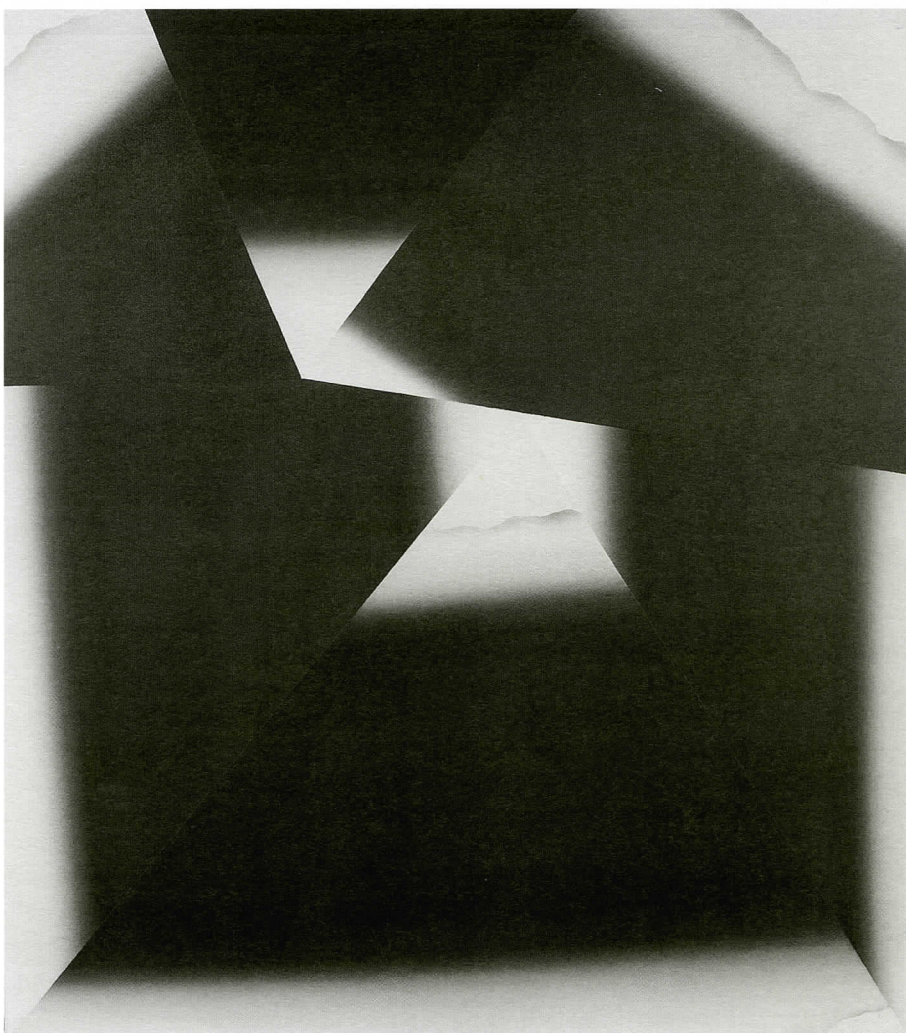
Bartosz Kokosiński:
z zestawu *Obraz pożerający*

Tak było również w przypadku zeszłorocznego biennale, gdy większość nagród od czasopism artystycznych

końca malarstwa, paradoksalnie, stał się autorefleksyjną siłą napędową tego medium, ponieważ w obliczu zagro-

Obraz otwarty

czyli malarstwo w poszerzonym polu



aperta. To nie Alberti jednak jako pierwszy używał takiego określenia, gdyż w tych kategoriach obrazy iluzjonistyczne postrzegano już w antyku. Dopiero jednak od czasów jego traktatu metafora otwartego okna awansowała do rangi paradygmatu sztuki zachodnioeuropejskiej, który pozostawał w ścisłym związku z konstrukcją perspektywy centralnej i traktowaniem płaszczyzny obrazu jako transparentnej. Spojrzenie na obraz na ścianie miało więc odpowiadać spojrzeniu przez otwarte okno, kluczem do realizacji tego postulatu było iluzjonistyczne mistrzostwo i świetny malarski warsztat.

Ta tradycyjna idea reprezentacji zaczęła być kwestionowana już w II połowie wieku XIX, gdy – wraz z pojawieniem się *panoram* i *naturalizmu* – stopniowo wypalają się możliwości konwencji iluzjonistycznej związanej z Albertiańską definicją. Wiosną 1858 roku w

zmu i postimpresjonizmu, spośród których szczególnie zasługi w modyfikowaniu przestrzeni wewnątrzobrazowej historia sztuki przypisuje Claude'owi Monetowi, Edouardowi Manetowi, Paulowi Cézanne'owi czy Edgarowi Degasowi. Jak zauważa William V. Dunning, malarze ci – każdy na swój sposób – atakowali konwencję Albertiańską; zadaniem badacza w przypadku Degasa było to wypróbowywanie każdego możliwego kąta widzenia i punktu obserwacji, Monet dokonał syntezy głębi, zaś Cézanne zdecydowanie dowartościował płaszczyznę. W efekcie tak przebiegających przemian, związanych z negacją koncepcji obrazu jako otwartego okna, doszło do ponownego odkrycia płaszczyzny w malarstwie, wskutek czego płaskość stała się elementem modernizmu. To właśnie wówczas Maurice Denis sformułował swoje, najistotniejsza po Albertiańskiej, definicje obrazu,

Małgorzata Szymankiewicz:
Bez tytułu 202 (nigdy się nie rozpada, bo nigdy nie tworzy całości), akryl, płótno, 2013 (wyróżnienie pozaregulaminowe 41. „Bieleckiej Jesieni”)

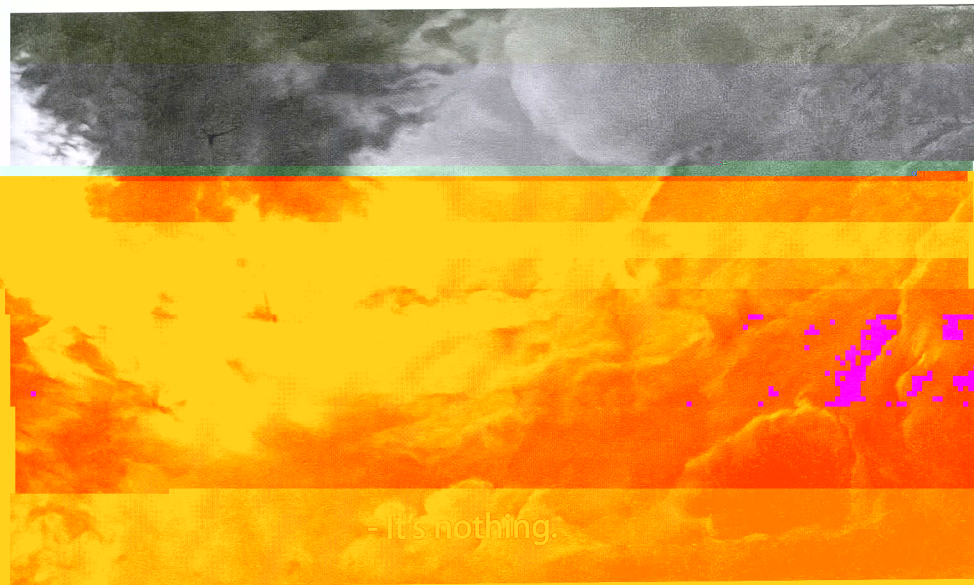
✍

* Cytat za: *Malarze mówią*

Kolejną fazą przemian były pierwsze dekady XX wieku i etap działań pierwszych awangard, gdy w kubizmie przestrzeń wewnątrzobrazowa została skonfrontowana z odkryciami geometrii nieeuklidesowej, poszukiwaniami czwartego wymiaru i eksperymentowaniem z nowy-

tę modernistyczną płaskość obrazu, przypadła głównie na lata 50. XX wieku, gdy Lucio Fontana przeciął jego płaszczyznę, Ad Reinhardt deklarował, że tworzy ostatnie obrazy, a Robert Rauschenberg i Jasper Johns ostentacyjnie wprowadzili do niego trzeci wymiar, montując na płaszczyźnie między innymi przedmioty codziennego użytku, jak łyżki, talerze, drabiny, dętki, druty, kołdry itp. Johns pragnął, by obraz we wnętrzu oddziaływał na odbiorcę analogicznie do kaloryfera i był przedmiotem wśród innych zwykłych przedmiotów. Rauschenberg nazywał swoje działania *combine painting*, wyrażnie i z ikondklastycznym zacięciem desakralizując aurę otaczającą obraz sztalugowy jako swego rodzaju wysublimowany twór artystyczny, symbolizujący coś transcendentnego. Natomiast Andy Warhol, podał w wątpliwość mit oryginalności i niepowtarzalności dzieła poprzez jego powielenie i eksponowanie związków z popkulturą. Malarstwo istniało więc w poszerzonym polu, wciąż poszukując możliwości takiego działania, by z jednej strony pozostawać w granicach gatunku, z drugiej strony zaś je przekraczać, podawać w wątpliwość i uelastyczniać.

Według Gottfrieda Boehma, jednego z czołowych badaczy przemian kondycji obrazu, transformacja poszczególnych sztuk i gatunków nierozzerwalnie należy do historycznego procesu nowoczesności, a ów proces nie jest niczym innym jak permanentną metamorfozą. Z kolei zdaniem Jean-François Lyotarda na wygasanie malarstwa awangardy malarskie zareagowały ustawicz-



Malgorzata Rozenau:
It's nothing, akryl, olej,
plótno, 2013
(wyróżnienie publiczności
41. „Bielskiej Jesieni”)

☞ Jacek Rojkowski
i archiwum Galerii
Bielskiej BWA

mi technikami, a także z ideą automatyzmu i postulatami sięgania do podświadomości, jakie propagowali surrealiści. W owym czasie – obok malarstwa figuratywnego – do kondycji obrazu zaczęło się także ustosunkowywać rodzące się wówczas malarstwo abstrakcyjne i nieprzedstawiające. Tzw. *materyalistyczne* skrzydło awangardy (np. Aleksander Rodcenko) zaczęło klasyfikować obraz sztalugowy jako przestarzały i wieszczyć jego śmierć, inicjując, obok Marcela Duchampa, tzw. pierwszą godzinę zero malarstwa oraz topoś końca tego gatunku, który – jak stwierdza Meinhardt – z biegiem czasu okazał się jego siłą napędową. W ujęciu Rodcenki obraz stał się obiektem, rzeczą pośród innych rzeczy, a nie symbolem czegoś metafizycznego i nieuchwytnego.

Apogeum fetyszyzowania płaszczyzny i czystości gatunkowej, stanowiące swego rodzaju kontynuację definicji obrazu Matrice'a Denisa,

Agnieszka Piotrowska:

Przebieg, 2013, olej, akryl,
plótno, 100 x 100 cm
(wyróżnienie publiczności
41. „Bielskiej Jesieni”)

godziną zero malarstwa, stanowiąca reakcję na



nym krążeniem wokół pytania „Czym jest malarstwo?” podając przy tym w wątpliwość i wystawiając na próbę takie kategorie, jak między innymi barwa, lokalna, literarna perspektywa, rama, format, możliwość odzwierciedlenia przez tony barwne, płaszczyzna, medium, narzędzia, jak również miejsce wystawiania.

Malarstwo po końcu malarstwa czy obrazy powstające „po ostatnich obrazach... z kryzysem reprezentacji w tle, są więc – przejmując terminy Victora I. Stoichity – metamalarskie i samoświadome, a samoświadomość ta jest czytelna przede wszystkim w niestrudzonej autorefleksji nad przyrodzoną im kondycją i przesuwaniu własnych granic. Poziom meta sygnalizuje zaś malowanie o malowaniu i namysł nad samym procesem tworzenia w odniesieniu do kondycji obrazu.

Obrazy Bartosza Kokosińskiego, także samoświadome, mają więc za sobą bogatą i burzliwą tradycję przemian. Można powiedzieć, że wchodzi w dialog z *combine paintings* Roberta Rauschenberga, oraz z ironiczną postawą Marcela Duchampa, a także bez wątpienia wpisują się w proces kwestionowania iluzji i Albertiańskiej definicji obrazu jako otwartego okna. Podają w wątpliwość również modernistyczne fetyszycowanie płaszczyzny, związane z definicją Maurice’a Denisa i krytyką artystyczną Clementa Greenberga. Prace Kokosińskiego cały czas pozostają więc tak blisko malarstwa, jego tradycji i toposów, jak to tylko możliwe, a jednocześnie są współczesne i adekwatne do kondycji tego medium

w obecnych czasach. Są obrazami otwartymi** ,funkcjonującymi w poszerzonym polu malarstwa i skłaniającymi do nieustannej refleksji nad definicjami. To realizacje, które mierzą się z tymi zagadnieniami i przez to nie stają się archaiczne jak większość powstających dziś obrazów, jakie jedynie pokornie wpisują się w tory definicji Alberta lub Denisa. Moim zdaniem z tradycją artystyczną należy ustawicznie twórczo dyskutować, bo, paradoksalnie, tylko taka postawa może ocalić malarstwo i wciąż anektować dla niego coraz szersze pola. Malarstwo to proces permanentnej metamorfozy. □

Remigiusz Suda:
200 dpi, olej, płótno, 2013
(wyróżnienie
41. „Bielskiej Jesieni”)



** Zobacz: Marta Smolińska,
Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku, Toruń 2012.

Iwa Kruczkowska-Król:
Yokasta i Król, olej, płótno,
2010 (wymazanie
pozarendamirowe,
40. „Bielskiej Jesieni”)

Agula Swoboda:
Portrait of the Royal Family,
akryl, płótno, 2010 (wyróż-
nienie 40. „Bielskiej Jesieni”)

