

Kazimierz Piotrowski

## OBRAZY STATYSTYCZNE

(malarstwo Wiesława Łuczaja)

Przyjmuje się zazwyczaj, że samowiedza malarza obiektywizuje się nie tylko w malarskim pomysle, lecz zarazem w obrazie, który jest identyczny z materializacją jego intencji. Bez niej intencja zawsze pozostaje tylko niewyraźną myślą, ideą, próbą zmierzenia się z wizualnym żywiołem. *Dzieło sztuki* – jak pisał Arnold Hauser - *nie jest po prostu wcieleniem pewnej wizji artystycznej czy przekładem na formy zmysłowe czegoś idealnego, co samo w sobie jest znaczeniowo pełne i skończone. Środki przedstawiania, jak wskazywał Konrad Fiedler, nigdy nie są po prostu obojętne, inercyjne, stosowane mechanicznie, środki te same w sobie są produktywnymi czynnikami procesu twórczego, zapładniającymi i pobudzającymi zdolność inwencji. Słowem, realizacja idei artysty w danym materiale nie jest sprawą drugorzędnej wagi, przeciwnie, jest ona identyczna z rzeczywistym, w zmysłowych formach zrealizowanym poczuciem dzieła; realizacja jest kreacją*<sup>1</sup>.

Formalista Fiedler i socjologizujący historyk sztuki Hauser mają zapewne rację. Niemniej, malarstwo Wiesława Łuczaja wskazuje, że nie jest to racja, która nie domaga się komentarza. Zaraz po studiach na warszawskiej ASP przyłączył się w 1985 roku do silnego w Polsce nurtu abstrakcji geometrycznej. Jego ówczesne obrazy, charakteryzujące się daleko posuniętą ascezą kolorystyczną, o monochromatycznej gamie, preferującej czerń, szarość i biel, eksponowały dynamiczne układy linii, co można skojarzyć z przemianami malarstwa w tamtym burzliwym okresie. W cyklu *Dynamika linii* widzimy wyraźną *wolę artystyczną*, z której wypływa Łuczaja *pictura more geometrico demonstrata*. Artysta nie chciał przekroczyć tej granicy, która oddzielała go od tzw. ekspresji lat 80-tych. Ówczesne *dzikie* malarstwo, przywiązane do tekstury, najlepiej chyba realizuje koncepcję Hausera. Trudniej jest tę dialektyczną teorię zaaplikować do malarstwa Łuczaja. Sztuka geometryczna ma bowiem to do siebie, że zdecydowanie rozluźnia związek, o jakim pisał Hauser. Jest ona jakby aplikowaną materii idealnością. Intencja sztuki geometrycznej traktuje materializację nie *per se* (jak chce Hauser), lecz *per accidens*. Ponadto, Hauserowska socjologiczna historia sztuki i dialektyczna teoria procesu twórczego już w tym momencie zdają się zawodzić, bowiem w jaki sposób ustalić zależność pomiędzy wybraną przez Łuczaja geometryczną formą i społecznym kontekstem tego wyboru? Czy obecny na silnie zgeometryzowanych obrazach dynamizm byłby odpowiednikiem chaosu społeczno-politycznego, ideologii czy *falszywej świadomości*, wobec której przyszło ich twórcom wtedy żyć? Czy ówczesny kryzys gospodarczy miał jakikolwiek wpływ na styl (formę) cyklu *Triticum* (Pszemica)? Obrazy te, inspirowane zapewne poruszającymi się na wietrze łanami zbóż, jakkolwiek raczej nie wnikają w strukturę ich włókien, mogą przypominać

---

<sup>1</sup> Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, PWN, Warszawa 1970 [1959], s. 225.

*biokonstruktywizm* – by użyć terminu węgierskiego krytyka Kallaiego, piszącego w czasach klasycznej awangardy. Wydaje się jednak w końcu uproszczeniem to redukcja malarstwa Łuczaja do przedmiotu socjologii sztuki czy do materialnych źródeł jego inspiracji, chociaż mamy do czynienia z kolejną fascynacją – wielkim kanionem, ujrzanym w 1988 roku w Kanadzie. Z podziwu dla widocznych na jego stokach struktur geologicznych zrodził się cykl obrazów *Drumheller* (1993) – o tytule pochodzącym od nazwy miasteczka położonego na jego dnie. Wspomnienie widoku warstwowej struktury pochyłości wąwozu możemy odnaleźć również w obrazach Łuczaja malowanych bezpośrednio na ścianach galerii. Mimo tych licznych związków z rzeczywistością, doskonałość rygorystyki jego linearnych i warstwowych obrazów, niekiedy repetycja urwanych sekwencji barwnych pasów, ich nagłe zwroty – wszystko to sprawia wrażenie, że dążą one do usamodzielnienia się, do uwolnienia swej fenomenalności od jej podłoża. Cóż z tego, że na początku lat 90-tych pojawiają się obrazy, które moglibyśmy określić mianem malarstwa typu *site specific*. Chociaż efekt tych *malarskich instalacji* ściśle powiązany jest z przestrzenią miejsca, choć anektuje jego fizyczne walory, to przecież jedna z tych realizacji nosi wymowny tytuł *W poszukiwaniu miejsca* (1991, Galeria Rzeźby – Kuchnia, czyli w obecnej Galerii XX1, gdzie odbyła się omawiana wystawa *Obrazów statystycznych* w dniach od 8 V do 8 VI 2007 roku).

Materializacja geometrycznego porządku, jak wszelkiego *ordo* (łac. rząd, warstwa, pokład, szereg, linia, oddział, stan, klasa, porządek, następstwo w szeregu, reguła, zwyczaj), jest bowiem jedynie *poszukiwaniem*, zwłaszcza wówczas, gdy Łuczaj zderza fenomenalność kolistych form z kanciastą kubaturą wystawienniczej przestrzeni i jej architektoniczną artykulacją. W tej swoistej *kwadraturze* koło zawsze musi być odczuwane jako intruz, podobnie zresztą jak linie i płaskie barwne pasy, mogące się rozciągać w nieskończoność. Taki obraz - *poszukujący miejsca* - nie byłby więc nigdy obrazem skończonym. Intencja jego materializacji nie może się powieść – jak chciałby Hauser, bowiem została zredukowana do subsystemu (trwałości) znalezionej materialnej przestrzeni (medium, przestrzeni, tworzywa etc.), czyli do wytworzenia realnego obiektu. Jeśli wyjściowa intencja byłaby właśnie *poszukiwaniem miejsca*, to znalezienie go w konkretnej materialnej postaci stałoby się właśnie w rażącej sprzeczności z tą intencją. W tym wypadku intencja wykluczałaby materializację i podejmowałaby typową dla konceptualizmu grę z materialnym paradygmatem sztuki jako względnym i czysto negatywnym. Ale i to może jeszcze wydać się za mało, by przekonać wyznawców Hauserowskiej metodologii historii sztuki. W końcu – powiedzieliby oni, że owo *poszukiwanie miejsca* jest tu o tyle interesujące, o ile właśnie częściowo, w trakcie procesu poszukiwania materializuje się, a więc dialektyczność sfery intencjonalnej (mentalnej, konceptualnej czy idealnej) i materialnej byłaby zachowana.

Malarz, który definiuje siebie jako *poszukujący miejsca*, a więc jako stojący przed problemem doboru *miejsca* dla swego malarstwa, przypomina postawą badacza stosującego metody statystyczne (co Łuczaj uświadomił sobie już pod koniec lat 90-tych), kiedy to zaczął realizować cykl *Obrazy statystyczne* (1999 – 2007). Musi on od tej pory borykać się z tzw. problemem doboru próby, co teoria statystyki ujmuje następująco:

I. może ustalić próbę przez zastosowanie tzw. określonego doboru celowego (ang. *purposive sampling*), albo całkowicie przypadkowego (ang. *accidental sampling*): jeśli

chodzi o dzieje malarstwa, to pierwsza postawa wśród malarzy bywa najczęstsza, gdyż określone zadania plastyczne próbowali i próbują oni realizować przez celowy dobór *miejsca* (lokalizację, pierwowzór, medium, technikę etc.) i w ten sposób tworzą celowe grupy w obrębie klasy *malarzy* (dekoratorów, pejzażystów czy portrecistów, malarzy olejnych i akwarelistów, sztalugowych czy miniatur etc.); druga zaś postawa – ta nie jest zalecana w statystyce – jest szczególnie preferowana w sztuce awangardowej, uprawianej przez grupę dość anarchiczną jako z istoty swej permanentnie eksperymentującej, a więc nie wykluczającej również przypadku: najbardziej skrajną postacią w Polsce były *obszary* Ryszarda Winiarskiego, który obraz malował w oparciu o rzut kostką (stochastyczna wizualizacja przy założonych parametrach);

II. może określić próbę, korzystając z czyjejś propozycji – jakichś wolontariuszy (*volunteers*); może też badać siebie i swych bliskich zajmujących się malarską profesją, co raczej zakłóca czy ogranicza obiektywność badania, a w dziejach sztuki skutkuje najczęściej zamykaniem się w granicach swego smaku i dogmatycznym podejściem do malarstwa jako – przede wszystkim – np. *sztalugowego*;

III. może wreszcie pobrać próbę w sposób losowy (ang. *random sampling*), która to postawa jest dziś bez wątpienia uznawana za jedyną w naukach stosujących metody statystyczne, bowiem tylko losowe podejście do zagadnienia gwarantuje uzyskanie próby reprezentatywnej; oparcie się na metodzie *pierwszy lepszy* może mieć w sztuce wymiar jakiegoś pomysłu ad hoc, jak na przykład dowcip namalowania obrazu na swych kapciach, czego dokonał Henryk Stażewski, ale może też czynić z tej zasady badawczej poważny proceder, jak w malarstwie Łuczaja, który po prostu korzysta z gotowych badań statystycznych i je po swojemu wizualizuje.

Toteż nie dziwny się, że właściwym chyba postawieniem tego badawczego problemu z zakresu samowiedzy malarza byłby nie obraz o konkretnej lokalizacji, na jakimś określonym materialnym tworzywie i wykonany w określonej technice, a więc obraz o *danych przyrodzonych* (jak pisał Strzemiński), lecz obraz jako obraz wszelkich możliwych statystycznych badań, w tym również nad samym malarstwem. Każde bowiem badanie to próba (ang. *sample*), tak jak tylko próbą jest wizualizacja diagramu matematycznych wyników badania. Czyż malarstwo nie jest właśnie tylko taką próbą lokalizacji obrazu, którego fundamentalna intencja również nie może być niczym więcej niż tylko próbą przekładu rzeczywistości materialnej (policzalnej, mierzalnej) na irrealny wymiar obrazu, który bardziej bliski jest fenomenalności takiej jakości, jak piękno? Jedyne obraz pojęty jako *próba* jest adekwatną realizacją intencji *poszukiwania miejsca*, którym nie może być ostatecznie żadna bytowa, materialna struktura, żadna mierzalna zależność demograficzna czy ekonomiczna, żadna policzalna preferencja religijna czy seksualna etc., lecz sama irrealność obrazu uwalniająca się wbrew tezie Hausera, czyli sama fenomenalność obrazu wraz z jego podziałami symulującymi idealność pomiaru poszczególnych elementów wybranych z rzeczywistości. Artystyczne wizualizacje badań statystycznych, jakie maluje Łuczaj, potwierdzają, że zjawiskowa wizualność ich wyników – obraz – nie jest po prostu odzwierciedleniem badanej rzeczywistości, lecz *czymś* jeszcze.

Obraz bowiem ma to do siebie – jak pisze francuski filozof Jean-Luc Marion, że jest fenomenem, który jako taki, niezależnie od tego, co przedstawia, przedkłada tylko swoją widzialność. Tym samym może stać się i staje się paradygmatem wszelkiej

uniwersalnej fenomenalności: *Obraz uobecnia, czyli czyni widzialną swą obecność jako trwający w istnieniu przedmiot [objet subsistant], który leży w zasięgu ręki, ponieważ pozostaje, zamieszkuje i trwa w swej przedmiotowej obecności [Vorhandenheit]. Jednak faktycznie subsystemacja nie oddaje sprawiedliwości obrazowi, a zwłaszcza jego fenomenalności, z którą nie ma nic lub prawie nic do czynienia*<sup>2</sup>. A zatem intencja *Obrazów statystycznych* Łuczaja nie jest wyrazem scjentystycznej wiary w zdolności pomiarowe statystyki, lecz jedynie korzysta z jej prób jako swoich miejsc po to, by intensywniej kontemplować tę fenomenalność obrazu jako obrazu. Łuczaja wybór kolistej formy, w obrębie której *samplują się* wszelkie efekty statystycznego badania, jest najbardziej dla tego celu przydatny, gdyż estetyczna efektywność obrazu przeciwstawia się jego logicznej (użytkowej) efektywności unaoczniania statystycznego pomiaru, każąc myśleć o obrazie jako zjawisku samodzielnym w swej własnej uniwersalnej fenomenalności, totalnym i ostatecznie niewidzialnym. Obraz nie daje się bowiem zredukować do widzialności bytów i zachodzących między nimi relacji, jakkolwiek je same daje.

---

<sup>2</sup> Jean-Luc Marion, *Donacja i to, co dane*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, wybór pod red. J. Migasińskiego i I. Lorenc, tłum. W. Starzyński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 463 – 464.