Artysta a sprawa społeczna

Piotr Kotlicki

W 2018 roku namalowałem obraz pod tytułem *Co się z nami stało?*. Gdybym na chwilę zapomniał o tym, że jestem jego autorem i na podstawie tylko tytułu próbował wyciągnąć wniosek o jego twórcy, powiedziałbym, że malarz najprawdopodobniej zainteresowany jest diagnozowaniem relacji społecznych. Tymczasem nigdy nie zamierzałem i nie mam ambicji, aby poprzez sztukę na pytania takiej wagi odpowiadać.

Tym esejem spróbuję wytłumaczyć, dlaczego, choć część moich obrazów porusza problematykę ideologiczną i społeczną, artystą zaangażowanym jednak nie jestem. Idąc dalej, zastanowię się, jak wygląda mechanizm reagowania twórcy na rzeczywistość społeczną oraz co z jego deklaratywną a co z faktyczną wobec niej postawą.

Claude Monet w swoim malarstwie nie tylko się nie angażował, ale próbował uniknąć opracowania jakiegokolwiek wątku przez umysł. Najchętniej malowałby bez uprzedniej wiedzy, bez obciążeń związanych z kulturą, i w ogóle nienawidził teoretyzowania (M. Serullaz, *L'Impressionnisme*, Paris 1963, s.10). Mawiał, że „chciałby urodzić się ślepy". Znaczy to, że Monet nie kwestionował wartości intelektu, ale jakby próbował go pominąć w sztuce. Koncentrując się na notowaniu za pomocą farby ulotności wrażeń wzrokowych, stworzył sztukę czystą. Postacie na jego obrazach wyglądają, jakby wiecznie odpoczywały, grały, opalały się, rozmawiały w pieszczotliwych promieniach francuskiego słońca. Ciekawe, że artysta, w dążeniu do odintelektualizowania sztuki, nieświadomie przekazał wolną od trosk, szczęśliwą wizję klasy średniej. W realiach dzisiejszego wystawiennictwa galeryjnego, kreatywny kurator sztuki mógłby umieścić dzieło Moneta między pracami o potencjale krytycznym i przez kontekst ekspozycji uwikłać artystę w problematykę polityczną lub społeczną. Na szczęście życiorys malarza jest powszechnie znany i opatrzne zrozumienie jego sztuki po śmierci nie wchodzi w grę.

Zapewne wyżej opisana sytuacja nie grozi też abstrakcjonistom. Posługują się oni najczęściej formami nieprzypominającymi przedmiotów realnych z intencją tworzenia nowych bytów. Czyste wartości plastyczne elementów formy, takie jak: barwa, faktura, pozostałe jakości, służą budowaniu napięć na płaszczyźnie i niczemu innemu poza nimi samymi. Ale oczywiście nietrudno sobie wyobrazić, że odbiorca dzieła dostrzeże w nim realny kształt albo znak i w porywach wiatru odczyta dzieło jako komentarz do rzeczywistości społecznej. Trudno oddzielić życiorys osoby aktywnej politycznie lub społecznie – a artyści awangardowi często takimi byli – od ich sztuki, w której chce się widzieć zaangażowanie. Oczywiście część sztuki abstrakcyjnej posiada intencjonalny potencjał emancypacyjny, czy wręcz społeczny lub krytyczny. Świadczą o nim udokumentowane opisy/wywiady udzielone przez autorów dzieł lub choćby tytuły prac. Na przykład *Bezrobotni* Władysława Strzemińskiego, to znakomity przykład abstrakcji, której tytuł odbiera jej abstrakcyjny charakter. Patrzący na dzieło mógłby potraktować płynne linie i plamy jako pozbawione treści, ale – zapoznając się z tytułem – dostrzega w nich sylwetki ludzkie (owych bezrobotnych).

← Piotr Kotlicki, *Portret artysty*

Zdaje się, że sugestia, aby oglądający dzieła widzowie zobaczyli w nich to, co sobie ich autor życzy, nie zawsze wystarczy. Zagorzały nacjonalista i antysemita, entuzjasta i zwolennik NSDAP Emil Nolde próbował przekonać nazistów, że uprawiana przez niego sztuka, a także jego postawa, jest prawdziwie niemiecka. Jego pełne dzikiej ekspresji prace raczej nie przekonywały Hitlera. Obrazy ekspresjonistów odbierano jako jednoznacznie brzydkie. Dramat Noldego był tym większy, że w latach 1935–36 w sferach rządowej propagandy trwały poszukiwania artysty reprezentatywnego dla Trzeciej Rzeszy. 19 listopada 1937 roku w Monachium otwarto wystawę sztuki zdegenerowanej. Na 650 wystawionych prac, obrazów Emila Noldego było najwięcej, bo 33.

Inna rzecz, czy obiektywnie prace Noldego schlebiały niemieckości? Artysta, dając upust swoim wolnym impulsom wewnętrznym, tworzył – na nieszczęście dla jego ambicji – obrazy w gruncie rzeczy apolityczne. Próżno w nich szukać odniesień do mitologii germańskiej – łatwiej tropić raczej wątki religijne, czy mistyczne. Można powiedzieć, że objawia się tu symptomatyczna manifestacja konfliktu między sztuką a polityką: dramat wszystkich tych artystów, którzy poprzez poczucie przynależności do swojego czasu i swojego ludu chcieli tworzyć sztukę zaangażowaną, a w rzeczywistości żadnego rzeczywistego miejsca dla „form politycznych" nie znaleźli. Albo ich w ogóle nie szukali, a swoją sztukę chcieli legitymizować postawą obywatelską.

Wspomniany 1937 rok w kontekście sztuki zaangażowanej łączy się z historią zaangażowania w sztukę polityczną innego znanego artysty, giganta malarstwa dwudziestego wieku, Pabla Picassa. Picasso stronił od polityki zarówno jako człowiek, jak i artysta. Aż w 1937 roku przyjął zlecenie od hiszpańskiego rządu republikańskiego na namalowanie społeczno-politycznego dzieła na wystawę światową w Paryżu. Nie wiadomo, czy by owe zlecenie przyjął, gdyby nie wstrząsające wieści o poczynaniach generała Franco napływające z jego rodzimej Hiszpanii[1]. Zbombardowanie Guerniki przypieczętowało sprawę. Od namalowania tego obrazu Picasso angażował się politycznie. Wstąpił nawet do Francuskiej Partii Komunistycznej, z której nie wystąpił do końca życia. Wprawdzie na swoim koncie ma tylko kilka obrazów politycznych, na parę tysięcy jakie namalował w ogóle, choć w kontekście moich rozważań bardziej interesuje mnie to, że nie angażował się w sztukę polityczną przez połowę życia, a nagle zaczął.

Innym artystą, który połowicznie się zaangażował, ale w zupełnie inny sposób, był malarz i pisarz – Józef Czapski. Czapski jest autorem mrożącej krew w żyłach relacji z życia w gułagu zatytułowanej *Na nieludzkiej ziemi*, jednocześnie jako malarz nie zrealizował żadnych martyrologicznych obrazów. Zastanawiające. Jak to możliwe, że wydestylował swoje tak dojmujące przeżycia na obszar tylko jednej przez siebie uprawianych dyscyplin twórczych. Zresztą prawdziwie istotne świadectwo okrucieństwa obozowego złożyli Nałkowska, Baczyński, Borowski i właśnie Czapski – a więc literaci. Polskie malarstwo poobozowe, może poza serią obrazów olejnych i rysunków Xawerego Dunikowskiego, w zasadzie nie istniało. Jednak wniosek, że sztuka mniej niż literatura nadaje się do przedstawiania piekła wojny, byłby zbyt pochopny. Wystarczy przywołać obrazy i grafiki Goi, czy rysunki z bitwy pod Sommą Otto Dixa – to są przecież arcydzieła.

Wojna czy eksterminacja ludności są oczywiście sytuacjami granicznymi, ale nasuwa się pytanie natury ogólnej: czy znaczy to, że jedni artyści bardziej, a inni mniej odczuwają potrzebę wizualizacji zjawisk polityczno-społecznych? Zapewne tak, choć tak postawione pytanie idzie chyba za daleko? Zakłada ono bowiem jakąś niezmienną potrzebę, podczas gdy na przykład Picassowi przyszła ona nagle.

Oczywiście istnieją twórcy modelowi, jak Joseph Beuys czy Paweł Althamer. Napełnieni potrzebą tworzą nierozerwalny związek sztuki i życia codziennego, wpływają na nie, a nawet je zmieniają. Wymaga to osobowości ekstrawertycznej i jasno zdefiniowanej intencji. Efekt działania sztuki i życia wtedy jest jednym.

W przypadku znakomitej większości twórców efekt jednak nie jest relacją wprost proporcjonalną, tzn. skuteczność oddziaływania dzieł oraz intensywność zaangażowania ich twórców w życie obywatelskie rekomendowałbym rozpatrywać oddzielnie. Łatwo sobie wyobrazić silnie zaangażowanego w sprawę społeczną artystę, którego dzieło, choć bardzo się starał, jest impotentne. Albo odwrotnie – powołał dzieło, nie do końca świadomy tego, co robi, wywołał poruszenie, choć nie chciał. Kontekst miejsca i czasu przy odrobinie talentu wystarczą. Talent oczywiście można rozmaicie rozumieć – o istotności dzieła nie zawsze decyduje wirtuozeria warsztatowa. Liczy się prawda. Może ona być napisana cegłą na ścianie albo wykrzyczana w akompaniamencie mało skomplikowanej muzyki. Wystarczy hasło „no future". Bo sztuka społeczna nie zawsze oznacza potrzebę naprawienia czegoś – negacja wystarczy[2]. Negacja też nie wymaga zaraz krzyku – brak jakiegokolwiek działania może też być działaniem.

Wszystko, co tu napisałem, służyło zasygnalizowaniu pewnej komplikacji – polityka palety rzadko jest tak prosta, jak się wydaje. Może więc na koniec parę słów o sobie.

Stając przed płótnem, nigdy nie zamierzałem stworzyć sztuki krytycznej czy zaangażowanej. Nie znaczy to, że obraz zaczynam od niczego. Zawsze mam pomysł, a często nawet bardzo konkretne wyobrażenie obrazu, ale nie wiem, jakiego rodzaju przekaz z tego powstanie – co on będzie znaczył? Opowieść i tak opowiada się sama i często zmierza w innym kierunku, niż zamierzałem. Ufam przypadkowi, na który adekwatnie próbuję reagować. W pewnym momencie obraz staje się na tyle mocny, że mnie ciągnie, a ja idę za nim. Powstałe sensy próbuję zrozumieć i opanować na różnych etapach ewolucji obrazu, ale zwłaszcza w końcowej fazie intuicję zastępuje intelekt. Rola autocenzury polega głównie na tym, żeby obraz nie był głupi. Zwykle chwytam się tego, co gdzieś widziałem, albo słyszałem, a to jakaś historia z dzieciństwa, a to jakiś news – w pracowni niemal zawsze gada radio albo jakiś film z YouTube. I zapewne w ten sposób powstaje przekaz o wymowie ekologicznej, ekonomicznej, edukacyjno-poznawczej, kolonialnej i innej. Najbardziej jednak schlebiam przywołanym z pamięci nieostrym obrazom i ostatecznie, nawet jeśli używam konkretnych kontrastowych form, pragnę doprowadzić do sytuacji, aby w moim mniemaniu namalowany obraz wyglądał, jakby był zobaczony przez przymrużone oczy.

Piotr Kotlicki (1972) Studia w Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Ryszarda Hungera. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Malarz, autor filmów video. Mieszka w Łodzi.

Afiliacja

Szkoła Filmowa w Łodzi

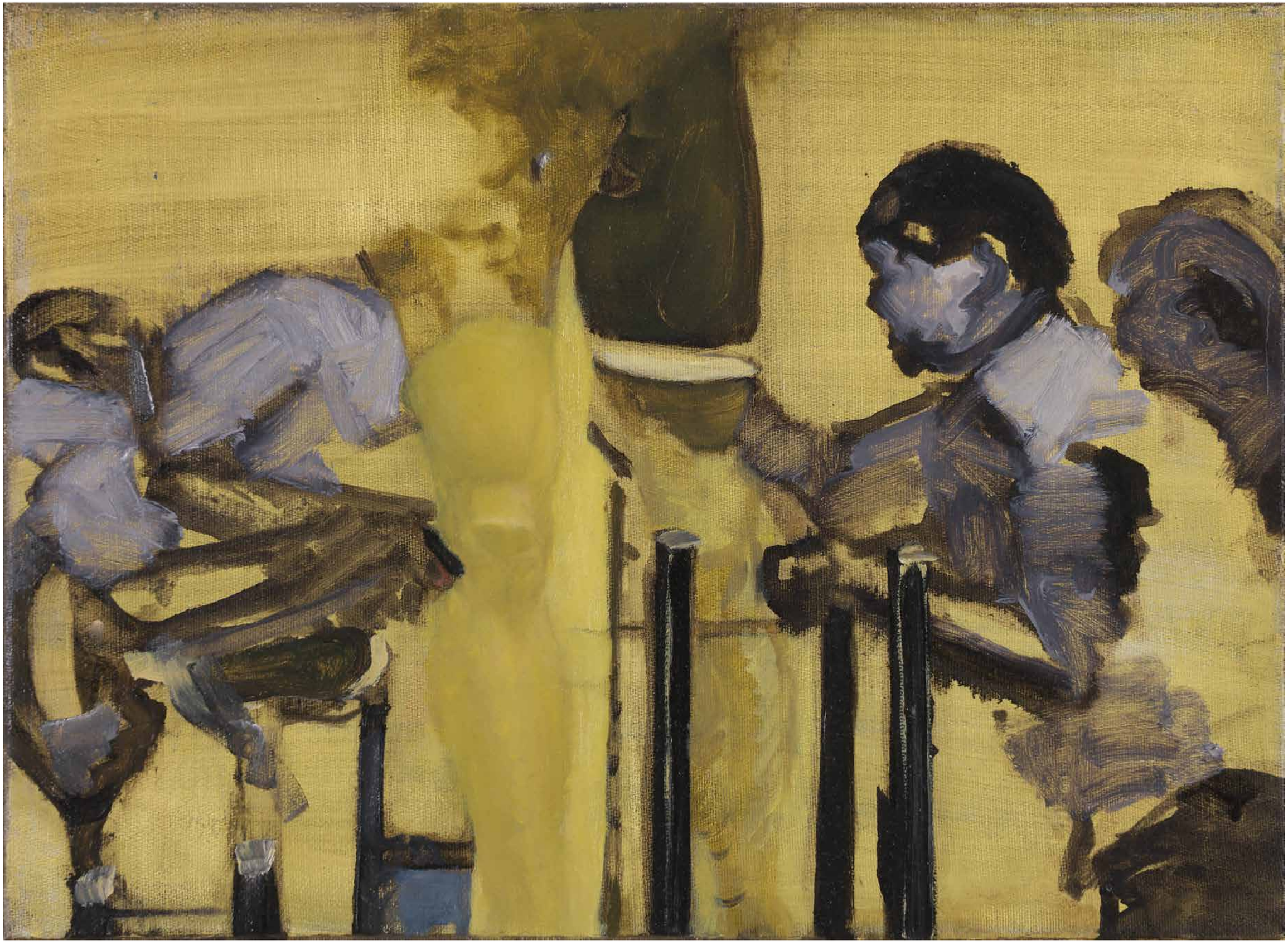
1 Picasso wtedy mieszkał w Paryżu.

2 Jak podaje literatura negacja nie zalicza się do sztuki zaangażowanej: *(…) Przez sztukę zaangażowaną pojmuję więc te wszystkie działania, które krytycznie podejmują istotne społecznie problemy, operują stosunkowo radykalnymi środkami wypowiedzi i zawierają w przesłaniu rodzaj p o z y t y w n e g o programu. (…) Sztuka krytyczna natomiast raczej nie posiada pozytywnego programu (…) – jedynie problematyzuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów, nie głosząc ani alternatyw, ani utopii.* (Zydorowicz J., 2004, Polska sztuka krytyczna po 1989 roku. Postmodernizm oporu czy signum temporis z opóźnionym zapłonem?, „Kultura Współczesna", nr 2, s. 87-101).

Dokąd znów idziesz

A więc wojna

W tle słychać odgłosy nowo zakupionej

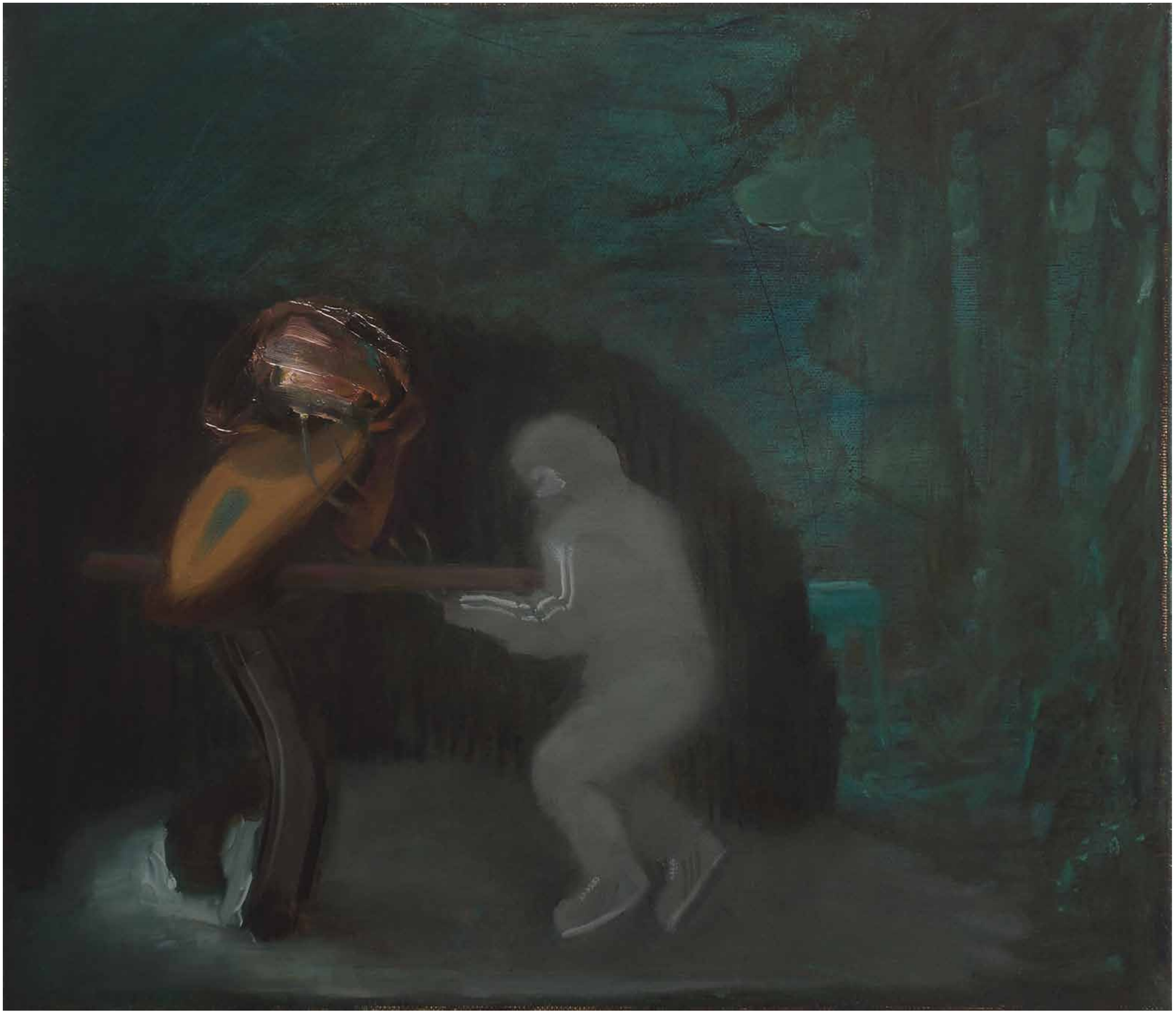


Ten tutaj … jakiś, taki, dziwny

Zziębnięty w słońcu

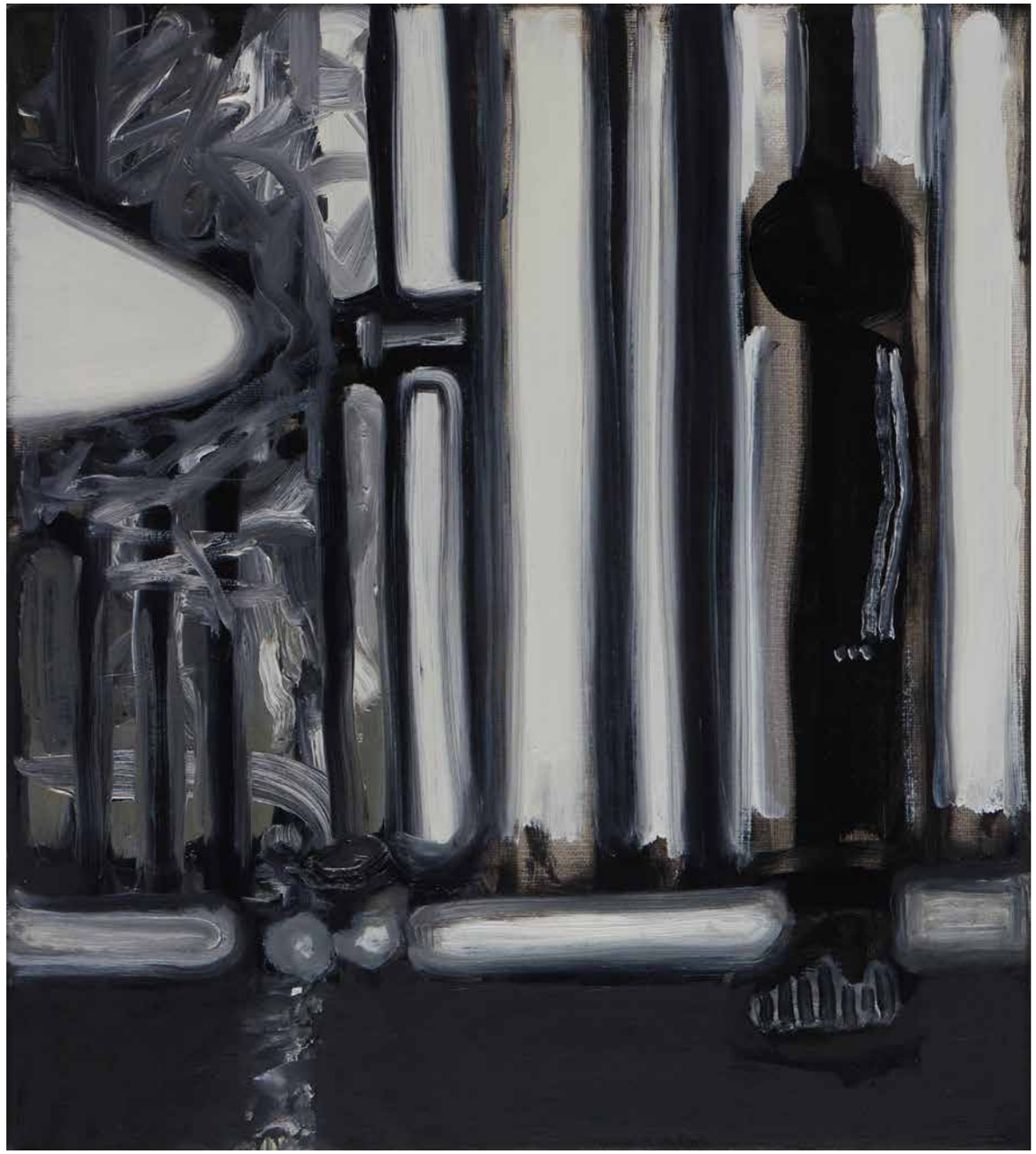
Nieświadomość zbiorowa

Aby się poczuć bezpieczniej, chodziliśmy dwójkami



Serce ma obecnie po prawej stronie

Pełna swoboda wyboru



Wszystko jasne

Wyczerpanie tekstów

Nieskończoność