

Michał Suchora, *Grafis*; Galeria XX1, Warszawa 2012

Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia.

Guy Debord Społeczeństwo spektaklu¹

Grafis to wystawa, która wchodzi w stan idealnej symbiozy z architekturą galerii XX1. Gigantyczne, wychodzące na ulicę witryny zostały przez autorki, Annę Klimczak i Agnieszkę Rożnowską, włączone w przestrzeń projektu. Stała się tym samym formalnie i narracyjnie częścią wystawy. Pochodzące z Poznania artystki użyły m.in. okien, pośredniczących między tym co wewnątrz, a tym co na zewnątrz, jako medium wypowiedzi na temat współczesnej formy komunikowania.

Kompozycyjnie *Grafis* podzielone jest na dwie symetryczne części. Ich wzajemna relacja jest skomplikowana. Na płaszczyźnie formalnej artystki stworzyły sytuację ostrego kontrastu (forma otwarta vs zamknięta, jasna vs ciemna, realna vs projektowana). W warstwie narracyjnej natomiast, prace doskonale się dopełniają, tworząc spójny, harmonijny dialog.

Jeszcze na chodniku, przed wejściem do galerii w oknach mającą odcinające się od *white cube'u* galerii grafiki Rożnowskiej. Pozornie dostępne już z zewnątrz, w rzeczywistości nawet z bliska nie odsłaniają prawdziwego znaczenia labiryntowych form. Obraną przez artystkę STRATEGIĘ porównać można do tej opisanej przez Georga Simmla "(...) wzbudza upodobanie i pożądanie w ten sposób, że na przemian lub jednocześnie wychodzi naprzeciw i odmawia, symbolicznie, aluzyjnie <<jakby z daleka>> mówi Tak i Nie, daje i nie daje – albo, używając określenia Platona, wywołuje poczucie posiadania i nieposiadania i to niejako za jednym zamachem, choć zarazem w ten sposób, by uwydatniło się napięcie tych przeciwieństw."² Ekspozowanie prac tak,

¹ Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, 1967

² Georg Simmel, *Psychologia kokieterii*, w: *Most i drzwi*, Warszawa 2006

by były one (pozornie) łatwo dostępne dla oka, to zabieg celowy. Rożnowska gra z konwencją benjaminowskiego flanneura, który życie ogląda przez szyby pasaży handlowych. Współczesna komunikacja opiera się na zapośredniczeniu, mediacji, pilnym bronienu dostępu do „źródła”, które być może w ogóle nie istnieje. Cykl Wyrwane z kontekstu skutecznie opiera się niefrasobliwemu spojrzeniu zdekoncentrowanego chaosem informacyjnym widza. Sama artystka obcowanie ze swoją sztuką nazywa „aktem wyboru”, rezygnacją ze wszelkich wątków pobocznych. Tylko widz i dzieło. Kiedy kuszonemu ze wszystkich stron odbiorcy uda się odciąć od świata i skoncentrować na grafikach, zobaczy to, co tak bardzo mu przed chwilą przeszkadzało. Płataninę białych, powtarzających się linii, nieczytelne ciemne piktogramy męczące umysł przyzwyczajonego do prostego, bezrefleksyjnego komunikatu konsumenta współczesnej kultury. Grafiki Rożnowskiej są jak symbol współczesnej kultury, złożonej z licznych nachodzących jedna na drugą warstw. Choć się na siebie nakładają, osobno nie mogą istnieć. Tworzone przez artystkę układy również, mimo pozornego chaosu, mają w sobie wewnętrzną harmonię kompozycji, są wewnętrznie kompletne.

Czarne framugi witryn zdają się idealnie korespondować z konturami wypełniającymi jej prace. Są jak palimpsesty, wywabione z pergaminu słowa powracające do życia pod wpływem światła. Abstrakcyjne z pozoru formy, po bliższym przyjrzeniu się zaczynają układać się w kreślone kredą wykroje ubrań. Im dalej w głąb galerii, tym kompozycja staje się intensywniejsza, a przekaz bardziej niejasny. Coś, co towarzyszy każdemu na co dzień, w pracach Rożnowskiej zamienia się w skomplikowaną arabeskę geometrycznych form. Jedną z podstawowych funkcji ubrania jest komunikowanie pozycji społecznej, statusu materialnego, tożsamości właściciela. Są jak druga skóra. Rożnowska dokonała „sekcji zwłok”, wypatroszyła je z osobowości właścicieli, poddała analizie. Użyte w cyklu Wyrwane z kontekstu są ... wydarte z kontekstu. Ostatnie stadium przypomina rysunek schizofrenika, kompulsywnie zapisującego zapamiętane formy. Biała, jasna przestrzeń galerii, w której eksponowane są wykreślone z wielką precyzją kształty, ma w sobie coś z klinicznej czystości gabinetu lekarskiego .

Dokładnie przeciwną strategię obrała Anna Klimczak. Sednem jej pracy jest pokazywana na ekranie telewizora dokumentacja performance'u. Autorka skwapliwie ukryła ją przed wzrokiem przechodniów. Co Rożnowska wystawiła na voyerystyczne spojrzenie zaglądających przez okna, Klimczak zamknęła w szkatule, wstawionej w przestrzeń galerii woliery. Kolorowy, ruchliwy obraz wygląda w niej jak uwięziony ptak. Ta lekka, ażurowa niemal konstrukcja przywodzi na myśl architekturę Japonii. Artystka wielokrotnie podróżująca do tego kraju zdaje się doskonale rozumieć rządzące tam prawa proksemiki. Wzniesiona budowla służy bardziej tworzeniu „przestrzeni pomiędzy” niż jakimś ściśle określonym utylitarnym celom. „Odbieranie przestrzeni jako takiej przez Japończyków jest pod wieloma istotnymi względami zupełnie odmienne od naszego. Gdy mówimy i myślimy o przestrzeni, mamy na ogół na myśli puste miejsce pomiędzy przedmiotami. Ludzie Zachodu wyuczili się postrzegania i reagowania na układy przedmiotów i traktowania przestrzeni jako zasadniczo *pustej*. Uwidacznia się to z chwilą, gdy skontrastujemy to podejście z podejściem Japończyków, którzy przywykli nadawać sens właśnie przestrzeniom – postrzegać ich kształt i układ; określają to wszystko słowem *ma*.³ Instalacja Klimczak to właśnie emanacja „*ma*”, przestrzeni pomiędzy, podzielonej na odgradzony szybą poziom chodnika, wewnątrz galerii otaczające obiekt oraz jego serce, w którym wyświetlana jest praca. Co Rożnowska przedstawiła na swych rysunkach i grafikach, Klimczak zbudowała w przestrzeni XX1. Dotarcie do sedna pracy wymaga skupienia, intensywnej pracy intelektualnej, przedarcia się przez kolejne fazy wtajemniczenia.

A little girl in a dark Japanese forest (2008) to zapis performance'u przeprowadzonego kilka lat temu w Japonii. Na powoli następujących po sobie zdjęciach widzimy kobiecą postać pokazującą, zgromadzonej za szybą wielkiego okna publiczności, kartki z pojedynczymi słowami. Nie układają się one w żadną logiczną treść. To wyrwane z kontekstu ułamki większej całości. Odcinająca się od soczystej zieleni dziewczyna koncentruje uwagę widza, ale nie idzie za tym żaden przekaz. Żadnego „konkretu” obserwatora spotka rozczarowanie. Klimczak stopniowo buduje napięcie, prowadzi przez kolejne szczeble ukrytego w japońskim domku misterium, by finalnie zostawić

³ Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2009

widza bez odpowiedzi. Kim jest pojawiająca się wśród drzew postać? Co próbuje nam przekazać? Anna Klimczak buduje szkatułkową historię, której zakończenie może nigdy nie nastąpić. Jak w *O uwodzeniu Baudrillarda* kusi, obiecuje, ale żadnej z obietnic nie dotrzymuje.

Klamrą spinającą obie prace jest postrzeganie kultury współczesnej jako struktury nakładających się na siebie warstw i tęsknota za niezapośredniczonym komunikowaniem. Proste, piktogramowe wręcz formy Roźnowskiej i osadzona w bujnej naturze opowieść Klimczak są krytycznym spojrzeniem na otaczający nas informacyjny szum. Sytuację widza skonfrontowanego z projektem najłatwiej opisać słowami Italo Calvino. Nawet on wydaje się bezradny: „Pozostaje mi tylko wyjaśnić, jakie miejsce w tym morzu fantazji zajmuje świat wyobrażeń pośrednich, to znaczy wyobrażeń dostarczonych nam przez kulturę, czy to przez kulturę masową, czy przez inną formę tradycji. To pytanie zawiera w sobie pytanie następne: Jaka będzie przyszłość wyobraźni jednostkowej w cywilizacji, którą zwykło się nazywać *cywilizacją obrazkową*? Czy zdolność wywoływania obrazów in absentia będzie mogła rozwijać się w świecie coraz bardziej zalewanym przez prefabrykaty obrazów? (...) Pamięć pokrywają warstwy szczątkowych obrazów, odkładających się niczym złoża śmieci i coraz mniej staje się prawdopodobne, by jedna z figur nabrała większego znaczenia niż pozostałe.”⁴

⁴ Italo Calvino *Przezroczyść*, w: *Wykłady amerykańskie*, Warszawa 2009