

Adam Molenda Adam Molenda

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut
Sztuki w CieszynieUniversity of Silesia in Katowice, Institute
of Arts (Cieszyn, Poland)

e-mail: adamol@box43.pl orcid.org/0000-0001-8327-3888

Nie maluję obrazów, nie kręcę filmów, nie dbam o linię

I don't paint pictures, don't make movies, don't watch my figure

Streszczenie. Tekst stanowi autorski komentarz i analizę prac malarskich i prac video. Polem zainteresowania tych prac jest problem realnego istnienia i możliwości sztuki w tym zakresie. Poruszony został problem relacji między sztuką a świadomością o charakterze religijnym. W tekście wyrażony został również sceptyczny stosunek do idei autonomii sztuki. Opisywane działania artystyczne wskazują znaczenie przeświadczenia o częściowym zanurzeniu człowieka w rzeczywistości innej niż przyroda.

Słowa kluczowe: realność, istnienie, sztuka, liturgia, nadnaturalność.

W sztuce ostatnich stu lat istnieje obszar działań, na którym podejmowane są próby wyrwania sztuki z kleszczy funkcji dekoracyjno-dydaktycznych. Jest to jakby próba powrotu do innej ery sztuki. Wiele z tych działań można określić mianem *metasztuki*, czy też w węższym zakresie — *metamalarstwa*. Polegają one na autoanalizie form i konwencji artystycznych, w tym malarskich. Operacji takich dokonywał na przykład Marcel Duchamp, ale również wyrosły na innym gruncie Kazimierz Malewicz. Tego rodzaju analizy miały miejsce również wcześniej, w postaci działań takich jak „Druga strona obrazu” namalowana w XVII wieku przez niejakiego Cornelisa Gijsbrechtsa. Są to działania związane z niezgodą na miejsce sztuki w aktualnej przestrzeni kultury. Niekiedy są to manifesty chybiające celu, nieczytelne, ale często w intencjach bardzo ideowe. Na pewno w znacznym stopniu nurt ten był obecny w ruchu awangardowym, zarówno przedwojennym jak i powojennym. Jakiś strumień tego rodzaju działań jest obecny w sztuce dzisiejszej. Są one związane z przeświadczeniem o częściowym zanurzeniu człowieka w rzeczywistości innej niż przyroda. Ich polem penetracji jest po prostu to, co niepoznawalne na drodze myślenia dyskursywnego — tajemnica, misterium. Działania te często uznają wartość i sens istnienia obszaru tajemnicy, a co za tym idzie — wartość rezygnacji z nadmiernego dążenia wyjaśniania wszystkiego co się na tym obszarze znajduje, wartość nie „rozprawiania się” z nim.

Głównym problemem jaki sobie stawiam w mojej pracy jest pytanie o możliwość pokazania realnego istnienia. Jest to rozważanie relacji między obrazem a istnieniem.

Zastanawianie się nad związkami między obrazem a bytami różnych poziomów, egzystującymi na różnych piętrach. Są to problemy, które kultura artystyczna Zachodu stopniowo, etapami eliminowała ze sztuki aż w końcu porzuciła w czasach nowożytnych i skierowała sztukę malarską w innym kierunku, co jak sądzę również przyczyniło się do powstania idei końca malarstwa i końca sztuki w ogóle. Problem istnienia i uobecniania bytów za pomocą sztuki, to sprawy bliższe kulturze europejskiego Wschodu. Trzeba powiedzieć, że są to sprawy dzisiaj w jakiś sposób zahibernowane. Wschód europejski, wielka cywilizacja grecko-chrześcijańska obecnie jest właściwie w tym zakresie nieaktywna. Moje zainteresowania są jednak ulokowane w tej tradycji. Te problemy próbuję rozpatrywać i pokazywać. Jednocześnie mam też świadomość, że jest to w znacznym stopniu samotna robota w obcym żywiole.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat namalowałem i wykonałem przy użyciu różnych mediów kilkadziesiąt mniejszych lub większych prac i zbiorów prac odnoszących się do tych spraw. Można je pogrupować w kilka ogólnych zestawów. Tutaj przedstawię kilka przykładów.

Zanim jednak to zrobię chciałbym zwrócić uwagę na pewne stanowiska współczesnej refleksji teologicznej na temat sztuki. Mówi się m. in. tak: „Sztuka ikony nie jest sztuką autonomiczną, jest ona włączona w misterium liturgiczne i jaśnieje sakramentalną obecnością” (Evdokimov, 1999: 82). Czym jest liturgia? Jest akcją, którą w pewnym sensie można określić jako działanie artystyczne, której zadaniem jest wzmocnienie człowieka upadłego. Jest to działanie, którego jednym z celów jest wytworzenie sytuacji, świadomości przejścia (Paschy) z jed-

nego stanu w drugi, poczucia perspektywy wprowadzania do Raju. Te okoliczności pokazują, sprawiają, że w obszarze sztuki jest możliwa jakaś walka z nieprzezwyciężalnymi i głęboko wpisanymi w świadomość ludzką ograniczeniami. Sztuka jest tutaj włączona w krwioobieg większej sprawy, silnej ludzkiej idei. Malarstwo, śpiew, ruch, operowanie światłem, w tym miejscu nie są samotnymi wyspami, zdystansowanymi, oderwanymi od pulsującego życiem ładu, tęskniącego, pragnącego i wyczekującego. Tak samo jest w sztuce ludów prymitywnych i tak było w sztuce cywilizacji starożytnych, np. w całej artystycznej maszynierii zmartwychwstania w Egipcie, w całym systemie religijno-malarsko-rzeźbiarsko-architektonicznym towarzyszącym drodze w zaświaty.

Teolog Paul Evdokimov stawia diagnozę sytuacji sztuki w XX w.: „Liturgia uczy nas dziś bardziej niż kiedykolwiek, że sztuka rozkłada się nie dlatego, iż jest dziećciem swego wieku, lecz dlatego, że stawia opór swoim funkcjom kapłańskim: czynienia sztuki teofaniczną pośród zawiedzionych i pogrzebanych nadziei, tworzenia ikony, Anioła Obecności, ...” (Evdokimov, 1999: 86). Mamy tu powiązanie tego, co w wielu współczesnych rozważaniach bywa rozdzielane: sztuki i religii. Podział ten pojawił się w momencie, w którym odkryto możliwość autonomii sztuki, czyli uświadomiono sobie, że sztuka ma swoje własne sprawy, może poważniejsze, może atrakcyjniejsze i mniej rozdzierające niż religia. Nastąpił moment, w którym świat sztuki stracił zainteresowanie ludzkimi katastrofami i rozpaczą. Z kolei refleksja religijna jak i teologia nie tylko są przygotowane na rozpacz i katastrofę, ale w dużym stopniu cenią ten stan ludzkiego ducha jako punkt wyjścia. Punktem dojścia jest pogłębiona świadomość i, można powiedzieć, nowa jakość życia. Niektóre prądy teologiczne — filozoficzne dostrzegają w takim stanie ducha wartość polegającą na możliwości uświadomienia sobie istnienia sił większych i poważniejszych od ludzkiej woli i od tego co może poznać ludzki rozum. Świadomość taka buduje nadzieję jakiegoś udziału w nadprzyrodzonej sile i wolności. Można przypuszczać, że niezgoda na dodatnie wartościowanie stanów rozpacz, cierpienia, poczucia katastrofy jest związana z dominacją myślenia dyskursywnego, nie dopuszczającego pozaracjonalnych możliwości wpływania na ludzką kondycję. Można chyba też postawić tezę, że jest to cechą postaw areligijnych. Tutaj pojawia się też pojęcie uobecnienia. Teologia ikony mówi o obecności pokazywanej rzeczywistości. Obraz malarski jest faktem, który istnieje niezależnie od wszelkich instancji weryfikujących, od teorii, norm estetycznych czy filozoficznych idei (np. koncepcji sądów smaku). Jest obecnością czegoś, co może nie mieścić się w żadnych dopuszczalnych racjach bytu, co „nie udowadnia, lecz pokazuje, nie przymusza przy pomocy dowodów, lecz przekonuje i zwycięża przez oczywistość” (Bułgakow, 1992: 159). Jest realnością rozgrywającą się i oglądaną tu i teraz: „całą swoją teofaniczną wartość czerpie ze swego uczestnictwa w tym, co „zupełnie inne” <...> staje się jakby formą promieniowania” (Evdokimov, 1999: 156). Rozbity zostaje trójkąt estetyczny: twórca — dzieło — odbiorca.

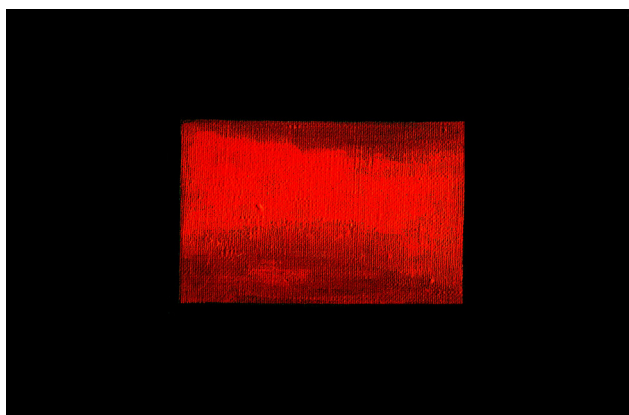
Teoretyczna refleksja nad sprawami sztuki i malarstwa ma dzisiaj wyjątkowe warunki i sens. Nie jest tym samym co na przestrzeni całych chyba dziejów sztuki. Zawiera w sobie

element usprawiedliwienia, dzisiaj bowiem nie jest oczywiste po co sztuka i malarstwo istnieją. Bez tego elementu sztuka w dużym stopniu pozostaje niema. Inaczej mówiąc: potrzebuje popularyzacji. Dawniej dobrą lekcją sztuki była właśnie liturgia. Dzisiaj sztuka jej nie potrzebuje (liturgia sztuki zresztą też). Potrzebuje za to promocji, albo wyjaśnień, podpórek i protez intelektualnych. Dlaczego tak się dzieje? To jest jedna z form inwazji myślenia dyskursywnego. Tego procesu nie da się w sposób prosty odwrócić. Wyjściem nie jest znalezienie właściwych form dla sztuki. Raczej wyjściem jest nieuleganie presji pytania o sens istnienia sztuki i unikanie tworzenia łatwo przyswajalnych czyli racjonalnych odpowiedzi i uzasadnień. Wyjściem jest stawianie na fakty, niepoddawanie się paradygmatom i refleksja nad rzeczywistymi treściami — co robię tak naprawdę, a nie: czy należę do sztuki. Jest to też gotowość narażania się na śmieszność. Silny pierwiastek racjonalny w rozstrzygnięciu spraw ludzkiej sytuacji powoduje zanik znaczenia sztuki. Nie podejmuję się znaleźć tu precyzyjnej odpowiedzi na pytanie: od kiedy tak się dzieje? Można odwołać się do Lwa Szestowa, który wskazuje znaczący historyczny moment jakim było ukształtowanie się greckiej filozofii. Ale być może w ogóle nie można tego zjawiska umieszczać na planie rozwoju historii (Szestow przywołuje też całkiem serio opowieść o grzechu pierworodnym). Być może jest to stały problem a zmienia się tylko nasilenie obecności tego pierwiastka w różnych momentach rozwoju ludzkości. W czasie kiedy jest więcej „racjonalności” jest równocześnie mniej związku sztuki z pytaniami egzystencjalnymi, sztuka nabiera więcej samoistności, autonomii zasad formalnych, nie jest niezbędna ludziom do życia, kontakt z nią nacechowany jest dystansem, jest to kontakt raczej relaksacyjno — terapeutyczny a nie duchowo — kontemplacyjny. Daleki jestem od osądzania współczesnej sytuacji, ale miejsce sztuki w dzisiejszym życiu wskazuje na nasiloną obecność i wpływ właśnie tego racjonalnego elementu w rozstrzygnięciu spraw kondycji ludzkiej. Być może jest to faza schyłkowa tej obecności. Ale ten wpływ i ta obecność są wyraźne. Jest to czas przekonywania, wyjaśniania, argumentowania, nawet jakiejś przemocy na poziomie myśli dyskursywnej. Mamy do czynienia z czymś w rodzaju niedoboru elementów irracjonalno — dogmatycznych w myśleniu. Jest to czas zamknięcia się na sposoby malarskiego (w szerokim znaczeniu) oddziaływania. Czyli czas rozchodzenia się sztuki i spraw ludzkich.

Statki kosmiczne, Baterie

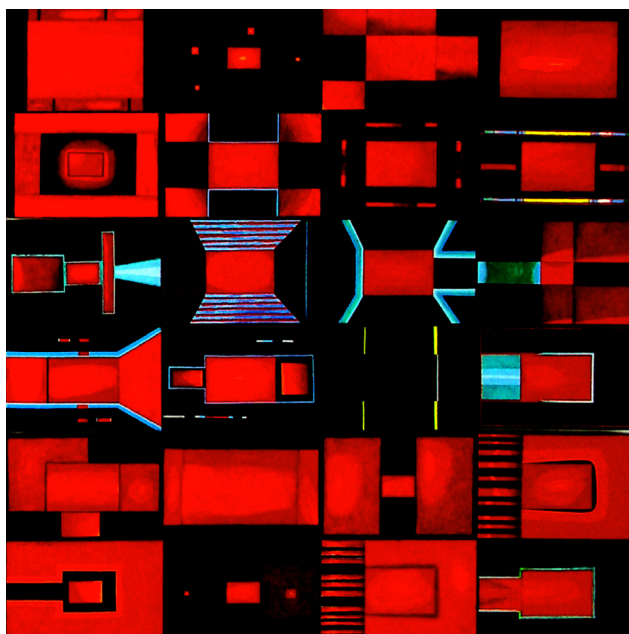
Malarstwo ze swoimi konwencjonalnymi, prostymi, zasadniczymi środkami i możliwościami formalnymi zostało przeze mnie wykorzystane do rodzaju pozadyskursywnej analizy spraw rozgrywających się w świadomości. Tworzenie prostej formy na płaszczyźnie może być sposobem uświadamiania sobie istnienia jakichś rzeczywistości o charakterze ponadmaterialnym oraz może stwarzać możliwość przyglądania się im lub ich ujawniania, ukonkretniania.

Praca polegała na poszukiwaniu prostych form wynikających z płaszczyzny obrazu — obiektu, na którym się maluje. Elementem znaczącym jest tutaj konwencjonalne podobrazie, czyste, niezamalowane, lub białe naciągnięte na



Adam Molenda. Statek kosmiczny. 2000. Akryl, płótno (Adam Molenda. Spaceship. 2000. Acrylic, canvas). Źródło: Opracowanie własne

krosno płótno. Czyli rzeczywistość w pewien sposób uświęcona przez tradycję malarską a przez to często już nieświadomiana i oczywista. Jednocześnie rzeczywistość negowana przez niektóre koncepcje sztuki współczesnej i świadomie unieważniana. Istotne jest dla mnie nie to jakie możliwości formalne posiada to konwencjonalne podłoże malarskie, czyli rzeczy podlegające analizie racjonalnej. Są to zresztą sprawy, szczególnie w XX wieku precyzyjnie opisane przez artystów i teoretyków sztuki. Interesująca dla mnie jest tutaj sprawa powiązania tej specyficznej, czysto artystycznej rzeczywistości, tego wyodrębnionego, hermetycznego obszaru z obszarem pozaartystycznym, ludzkim światem z ludzkimi sprawami. Powstało pytanie: co może mi powiedzieć ten obiekt? Czy jego rzeczywistość ma jakieś znaczenie dla mojej rzeczywistości, dla mojego życia? Jego istnienie jest pochodną pewnego działu ludzkiej kultury — malarskiego warsztatu. Ten warsztat jest z kolei skutkiem rozwoju wcześniejszych kultur artystycznych, które w początkowej fazie poruszały się w zupełnie innej przestrzeni formalno-warsztatowej. Pierwszym „podobrazem” było najprawdopodobniej ludzkie ciało, później skalne ściany, ściany budowli, różne obiekty i formy przestrzenne, rzeźby, czyli mówiąc ogólnie: formy o charakterze



płynnym, formy wpisujące się w sposób naturalny w przestrzeń życiową człowieka. Pojawienie się podobrazia w postaci sztywnej, płaskiej, ograniczonej i najczęściej prostokątnej powierzchni jest zjawiskiem raczej późnym w dziejach malarstwa i powodującym określone konsekwencje. Początkowo była to deska, która również funkcjonowała w innym kontekście niż późniejsze obrazy na płótnie.

Płótno naciągnięte na krosno pojawiło się mniej więcej w XVI wieku. Spopularyzowało się w XVII–XVIII wieku, czyli w czasach emancypacji sztuki. Nie chcę tu wyciągać zbyt daleko idących wniosków ale można się dopatrzeć związków emancypacji sztuki w stosunku do rzeczywistości z ugruntowaniem się konwencji malowania obrazów na wyodrębnionej, wyizolowanej, wyabstrahowanej z rzeczywistości, sztywnej, płaskiej powierzchni.

Podsumowując można powiedzieć, że historia malarskiego podobrazia zaczyna się od ludzkiego ciała. Konwencjonalne podobrazie spełnia zatem zastępczo rolę naszego ciała, naszej najbliższej rzeczywistości. Jest już „ukulturalnioną”, złagodzoną wersją tej rzeczywistości. Nadal jednak jest rzeczywistością czysto ludzką o duchowych aspiracjach. Pojawiający się na nim obraz jest, tak samo jak w przeszłości, formą przechodzenia z jednej formy istnienia w inną, przynajmniej w wyobraźni, do spełnienia nowego ciała i nowej ziemi. Wyraźnie można wskazać tu element działania o charakterze paschalnym.

Przyjęcie za punkt wyjścia takiego właśnie przedmiotu, niewielkich rozmiarów blejtramu stało się początkiem pracy. Nie jest to zjawisko nowe. Szczególnie w XX wieku podejmowano taki punkt wyjścia. Interesujące dla mnie były jednak nie tyle możliwości formalne tego rodzaju zabiegu, ukryte i potencjalne wartości malarskie (nie były mi one jednak obojętne), co jego realne istnienie, i swego rodzaju nieświadomiona absurdalność a zarazem nadnaturalność tego rodzaju przedmiotu. Obiekty takie jak kartka papieru, czy niezamalowane podobrazie, czysty blejtram, zagruntowana deska są przedmiotami specyficznymi, i właśnie dlatego, jak sądzę, mogą być przedmiotami godnymi uwagi. Ich cechą z jednej strony jest to, że są to przedmioty niskiej rangi, jakby połowiczne, niepełne, pozbawione wartości, trwające w stanie uśpienia, wyczekiwania na uzupełnienie, wzmocnienie, nadanie rangi. Z drugiej strony stanowią materialne podłoże, podstawę, warunek niezbędny dla zmaterializowania rzeczy, w zamierzeniu, wyższej rangi, uobecnienia rzeczywistości bardziej subtelnych, które nie są w stanie zaistnieć samodzielnie. Istnienie tych przedmiotów jest jakby pośrednie, ale też nasycone jakimś potencjałem. Założyłem ponadto, że moja praca z podobrazem może tylko w niewielkim stopniu mieć charakter tzw. „autorskiej kreacji”, a raczej może być wydobywaniem, wyławianiem czegoś, co już w jakiś sposób istnieje, co już tam jest.

Czy ta odseparowana od rzeczywistości forma podobrazia może zawierać w sobie ukrytą jakąś naprawdę istniejącą

Adam Molenda. Statki kosmiczne. 2005. Zestaw, akryl, płótno. (Adam Molenda. Spaceships. 2005. A set of paintings, acrylic, canvas). Źródło: Opracowanie własne



Adam Molenda. *Bateria*. 2001. Akryl, płótno. (Adam Molenda. *Battery*. 2001. Acrylic, canvas). Źródło: Opracowanie własne

Adam Molenda. *Baterie*, fragment wystawy. 2009. Galeria Otwarta Pracownia, Kraków. (Adam Molenda. *Batteries*, fragment of the exhibition. 2009. Otwarta Pracownia Gallery, Kraków). Źródło: Opracowanie własne

rzeczywistość, równie mocno a może jeszcze bardziej odseparowaną od świata? Czy przynajmniej stanowi przestrzeń dla jej zasugerowania? Malarska próba odpowiedzi na to pytanie wyglądała tak: moim zamiarem była próba znalezienia sposobu namalowania, w sposób prosty i nie konkurujący z kształtem i proporcjami podobrazia, czegoś, co mogłoby być wizerunkiem nieznanego przedmiotu, istnienia. Jak ono mogłoby wyglądać? Czy możliwe jest przynajmniej zasugerowanie jego ewentualnego wyglądu i w ogóle możliwości istnienia?

Zacząłem od prostej czynności wynikającej z obserwacji proporcji podobrazia. Pierwszą rzeczą jaka pojawiła się na płótnie był prostokąt powtarzający proporcje formatu 20 × 30 cm. W ten sposób powstało kilka małych obrazów z umieszczonym na środku małym, średnim lub większym prostokątem. Potem zacząłem wokół tego kształtu improwizować. Pojawił się kolor tła biały lub czarny oraz kolor samego prostokąta czerwień i pomarańcz. Tak powstały obrazy, które nazwałem *Statkami kosmicznymi* (które były również pokazywane pod nazwą *Lądowanie* lub *Gwiazdy*, chodziło o zwrócenie uwagi na niejasne pochodzenie). Stanowiły one początek dalszych malarskich zabiegów. Wokół prostokąta zacząłem ostrożnie improwizować. Okazało się, że można w tych warunkach całkiem dużo zrobić. Uruchomić proces powstawania form, być może wizerunki jakichś rzeczy gdzieś istniejących. Najważniejszą sprawą było stopniowe wydobywanie kształtów. Bez nadmiernej dowolności. Chodziło o takie budowanie aby nie dochodziło do nadmiernych kolizji form, raczej o powtarzanie, dodawanie rzeczy podobnych. Ponadto zastosowałem tzw. światło wewnętrzne czyli metodę budowania światła zaczerpniętą z malarstwa ikonowego polegającą na stopniowym rozświetlaniu powierzchni przez dodawanie

jaśniejszego koloru lub bieli. Jest to metoda opozycyjna do metody światła zewnętrznego, którego szczególnym przypadkiem jest światłocien wydobywający bryłę przedmiotu, czyli w pewien sposób unieważniający płaszczyznę obrazu poprzez iluzję, tworzenie sugestii odrywania się wizerunków od powierzchni obrazu. Ograniczeniem było zatem tutaj zachowanie dwuwymiarowości, czyli utrzymywanie wizerunku w stanie pewnej nierealności, abstrakcyjności.

W ten sposób powstało i nadal powstaje wiele prac. Zobaczyłem, że skupiając uwagę na rzeczywistości tak wyizolowanej, odseparowanej, połowicznej, pośredniej, niepełnej, można zbudować całkiem skomplikowany wewnętrznie świat. I ważne dla mnie były tutaj nie tyle pojawiające się formy i ich struktura ile sam fakt ich odsłaniania się, ich wielości i wielowariantowości. I pytanie: skąd się one biorą?

Ten proces odpowiedział mi możliwość uruchomienia nowego wątku malarskiego. Przyjmując, że źródło jest bardzo tajemnicze, spróbowałem pospekulować. Zacząłem dokonywać modyfikacji formy centralnego prostokąta. Szukałem takiego kształtu, który jest możliwie najbliższy prostokątowi, który jednak posiadałby jakiś element realny, zbliżony do świata materialnego a przez to sugerujący sens i przemawiający jakimś znakiem. W ten sposób powstała *Bateria*. Był to moment, który dobrze pamiętam, który jednak dosyć trudno mi opisać. Powstał wizerunek przedmiotu o cechach abstrakcyjnych, przedmiotu posiadającego jednocześnie konkretny sens: obiektu kumulującego, przechowującego i udostępniającego energię. Skojarzenie pojawiającego się kształtu z baterią uświadomiło mi, że podobny sens można przypisać malarstwu w ogóle i mogę powiedzieć, że ten wizerunek jest moją malarską definicją obrazu.



Adam Molenda. Latarnia morska, z cyklu: Baterie, plaża w Mrzeżynie. 2001. (Adam Molenda. Lighthouse, from the series: Batteries, beach in Mrzeżyno. 2001). Źródło: Opracowanie własne

Jedną z najistotniejszych spraw, związanych z tymi pracami jest fakt ich jednorazowości oraz w pewnym sensie — płynności, mimo, że są malowane na sztywnym, stałym podłożu. Te obrazy istnieją i nabierają sensu w konkretnym miejscu, w kontekście określonej sytuacji. Nie istnieją same dla siebie, w izolacji. Każdy kolejny pokaz z użyciem tych samych elementów staje się czymś nowym. Niektóre z nich, jak np. *Latarnia morska* i *Szałas (Ognisko)*, naprawdę zaistniały tylko raz — ich istotą jest symbioza z jednym konkretnym miejscem. Każdy następny ich pokaz, w innym miejscu i kontekście w zasadzie mija się z celem.

Działania związane z cyklem *Baterie* stanowią sposób na stworzenie sytuacji, w której malarska abstrakcja nie jest odseparowana od świata materii i codziennego doświadczenia. Mówiąc inaczej: jest to tworzenie sytuacji, które pokazuje, że całkowita odmienność wizualna obrazów od otaczającej rzeczywistości stanowi dla tej rzeczywistości jakąś istotną i realną wartość.

Jest to próba nawiązania do malarstwa, które spełnia funkcję kulturową, funkcję liturgiczną i uwzględnia konkretne miejsce ekspozycji, o czym pisał m.in. badacz sztuki Victor Stoichita (Stoichita, 2011: 9). Tak szerokie rozumienie malarstwa — wywodzi się z epok dawniejszych, w których nie funkcjonowała sztuka w naszym rozumieniu, a które można określić m.in. za Hansem Beltingiem (Stoichita, 2011: 9), jako erę wyobrażenia. Sądzę, że możliwe jest również dzisiaj jakieś kompleksowe działanie malarsko-liturgiczne.

Pierwowzorami dla wszystkich tych prac nie są obiekty i przedmioty, od których pochodzą tytuły. Są nimi za to takie byty czy obszary rzeczywistości, co do których nie ma pewności czy w ogóle istnieją. Tytuły stanowią tutaj pewną sugestię przybliżonej roli jaką te byty odgrywają w naszym życiu — wtedy kiedy się pojawiają. Malowanie tych obrazów jest jakąś formą zastanawiania się nad problemem niegodzenia się człowieka z rzeczywistością. Są próbą pokazania stanu świadomości, w którym mamy do czynienia z czymś, co według naszego *ratio* istnieć nie powinno, co jest niepotrzebnym zaświatem albo czystą głupotą, ale chcemy, żeby istniało, trwało i towarzyszyło nam.

Z jednej strony są to obrazy, które próbują dopowiedzieć ogólny problem istnienia obrazów. Maluje się bo świat jest niepełny, słaby, wybrakowany, ciemny, nie jest tym światem, w którym powinniśmy żyć. Tworzy się coś, co jest swoim tymczasowym źródłem światła, energii, co przypomina o istnieniu jakiejś innej lepszej rzeczywistości, podtrzymuje, chroni i pozwala przeczekać. Z drugiej strony te prace są moją osobistą historią słabości, jakimś sposobem wypatrywania nadziei gdzieś indziej, poza obszarem możliwych rozwiązań.

Po za

Wspólnie z Jarosławem Skutnikiem zrealizowaliśmy w 2004 roku w Pałacu Młodzieży w Katowicach projekcję filmową pokazującą trasę Cieszyn–Katowice–Cieszyn obserwowaną z pozycji pasażera samochodu osobowego. Projekcja składała się z dwóch połączonych z sobą „na styk” obrazów. Każdy z obrazów pokazywał tylko połowę pola widzenia pasażera — jedną stronę drogi. Na obu obrazach widać przeciwny względem siebie kierunek jazdy. Kiedy na ekranie z lewej pokazywana jest droga z Katowic do Cieszyna to na ekranie sąsiednim — droga z Cieszyna do Katowic. Projekcja składa-



Adam Molenda. Szałas (Ognisko), z cyklu: Baterie, przełęcz Ostrý-Salaš w Beskidach. 2006. (Adam Molenda Hut (Campfire), from the series: Batteries, Ostrý-Salaš Pass in the Beskids. 2006). Źródło: Opracowanie własne



Jarosław Skutnik,
Adam Molenda. Po za.
2004. Klatka z filmu video.
(Jarosław Skutnik, Adam
Molenda. Out-side. 2004.
Frame from a video).
Źródło: Opracowanie własne

ła się z dwóch sekwencji (każda trwająca 90 minut). Pierwsza sekwencja (pierwsze 90 minut) to widok prawej strony drogi z Cieszyna do Katowic i równocześnie lewej strony drogi z Katowic do Cieszyna. Druga sekwencja to widok lewej strony drogi z Cieszyna do Katowic i równocześnie prawej strony drogi z Katowic do Cieszyna. Tym samym na obu ekranach równocześnie zawsze pokazywana jest fizycznie ta sama strona drogi (strona świata) — przez pierwsze 90 minut strona wschodnia, przez następne 90 minut strona zachodnia. Strony są widziane zawsze z dwóch różnych perspektyw, z przeciwnych punktów widzenia. Powstało ogólne wrażenie przebywania we względnie normalnej przestrzeni i poruszania się do przodu. W istocie jest to rzeczywistość „jednostronna”, a ruch zawsze jest ruchem równocześnie tam i z powrotem. W pewnym sensie obraz pokazuje bezruch.

Projekcji towarzyszyły dwie nakładające się ścieżki dźwiękowe pochodzące z radia samochodowego.

W tej pracy zastosowane są zabiegi trochę zbliżone do tego, co robiło malarstwo hiperrealistyczne, trochę do różnych działań w rodzaju akcji Johna Cage'a. Mam na myśli obserwację zwykłej rzeczywistości, bezbarwnej, monotonnej i wpatrywanie się w nią. Nie uciekanie od niej w fantazje lub marzenia, nie modyfikowanie jej, nie deformowanie ale kontemplowanie. Próby odkrywania nowych jej warstw przez stwarzanie specyficznego kontekstu — przez przenoszenie, przesuwanie, nakładanie czasu i przestrzeni. Stosowanie pewnej gry z pojęciami i z odczuwaniem czasu i przestrzeni.

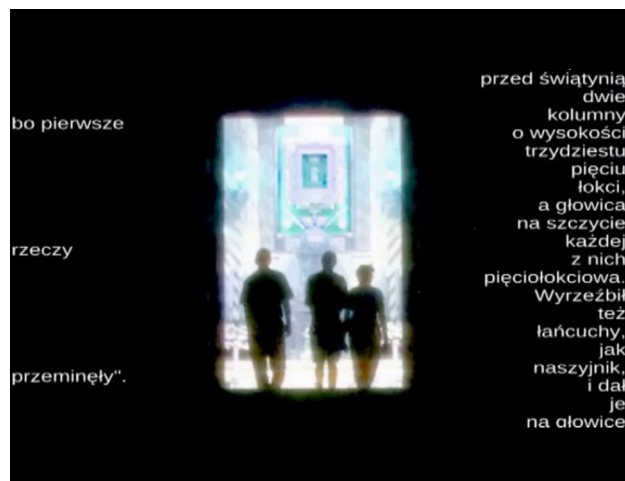
Sądzę również, że jest tu obecny pewien element duchowości wschodniej (myślę o prawosławnej, ale prawdopo-

dobnie też w jakimś stopniu — dalekiego Wschodu) — element polegający na próbach przebicia się przez powierzchnię materii i świata wrażeń oraz polegający na nieufności wobec ludzkiej aktywności i nadgorliwości, które afirmując ten świat utwierdzają nas w złudzeniach osiągnięcia czegoś i docierania do jakiegoś celu.

Antymateria — dwie wizje przybytku

Przebywając w Sanktuarium w Licheniu odczułem, że widzę tę rzeczywistość na dwa sposoby, jakby z dwóch różnych perspektyw, które nakładają się na siebie. Jedna i ta sama rzeczywistość ujawniła dwie natury. Nie jest to być może odkrycie nadzwyczajne — taka dwoistość odbioru w kontakcie z różnymi rzeczywistościami zdarza się. Jednak w jakiś zaskakujący sposób to zjawisko ujawniło mi się w tym miejscu. Spróbowałem pokazać tę sytuację w formie filmu video, do którego wprowadziłem również teksty biblijne. Moje odczucia pozwoliłem sobie przyrównać do opisanych w Biblii dwóch wyobrażeń przybytku Pańskiego, Świątyni Boga. Z jednej strony do starotestamentowych wizji Mojżesza i Salomona a z drugiej strony do wizji Jana Apostoła. W wizjach tych są wyrażone dwa współlistniejące i przenikające się porządki (i jednocześnie dwa systemy przekazu). Z jednej strony — świat reguł, porządku zrozumiałego przez ludzi, z drugiej strony — rzeczywistość Łaski, rzeczywistość niewytłumaczalna, przekraczająca miarę rozumu i wyobrażeń o tym co możliwe: z jednej strony blask ręką ludzką uczyniony, z drugiej strony blask nadnaturalny (*αχειροποίητος*). Sądzę, że oba te porządki, mają swoją wartość i rolę do odegrania w naszym życiu.

Adam Molenda. Antymateria — dwie wizje przybytku. 2016.
Klatka z filmu video. (Adam Molenda. Antimatter —
two visions of the temple. 2016. Frame from a video).
Źródło: Opracowanie własne



bo pierwsze
rzeczy
przemięły".
przed świątynią
dwie
kolumny
o wysokości
trzydziestu
pięciu
łokci,
a głowica
na szczycie
każdej
z nich
pięciolokciowa.
Wyrzeźbił
też
łańcuchy,
jak
naszyjnik,
i dał
je
na głowice

Bibliografia

1. Bułgakow S.: Prawosławie, Orthdruk, Białystok, 1992.
2. Evdokimov P.: Sztuka ikony — teologia piękna, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.
3. Stoichita V.: Ustanowienie obrazu, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011.
4. Szestow L.: Ateny i Jerozolima, Znak, Kraków, 1993.

Molenda A.

I don't paint pictures, don't make movies, don't watch my figure

Abstract. The text is author's commentary and analysis of painting and video works. The field of interest in these works is the problem of real existence and the possibility of art in this area. The problem of the relationship between art and religious consciousness was discussed. The text also expressed a skeptical attitude towards the idea of the autonomy of art. The artistic activities described indicate the importance of a belief in a partial immersion of man in a reality other than nature.

Keywords: reality, existence, art, liturgy, supernatural.

Моленда А.

Я не маляю, не знімаю, не стежу за фігурою

Анотація. Текст є авторським коментарем до живописних та відеоробіт. Описані твори об'єднують проблема реального існування і можливості мистецтва у цій сфері. Розглянуто проблему відношення між мистецтвом та релігійною свідомістю. У тексті висловлено скептичне ставлення щодо ідеї автономії мистецтва. Досліджені мистецькі практики вказують на важливість бодай часткового занурення людини в реальність іншу, ніж природну.

Ключові слова: реальність, існування, мистецтво, літургія, надприродне.

Стаття надійшла до редакції 23.04.2019