

Rysunki Łukasza Gierlaka

Nieznana religia spojrzenia. O oku Łukasza Gierlaka

Gdy zajrzałam pewnego dnia do galerii Foto-Gen, zwróciło moją uwagę jedno z wielu dzieł wiszących na ścianie biura. Był to dyptyk Łukasza Gierlaka: skromny rysunek węglem, wyróżniający się i znakomity. Zaczęłam zastanawiać się, na czym polega przewaga tego młodego artysty (ur. 1985). Otrzymał on dość typowe dla dolnośląskiego artysty wykształcenie: ukończył Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów, pobierał nauki u znanych i cenionych tu pedagogów i artystów: litografii uczył się u prof. Pawła Frąckiewicza, projektowania graficznego u prof. Jana Jaromira Aleksiana, rysunku u prof. Wojciecha Lupy, dr. Łukasza Huculaka oraz prof. Eugeniusza Geta-Stankiewicza.

A jednak jego droga wydaje się indywidualna i „negatywna” gdyż próbująca „prze(o)czyć” to, czego się przez całe życie uczył: w murach akademii, a przede wszystkim w kulturowym i społecznym treningu widzenia. Gierlak tę aktywną postawę widzenia „inaczej” nazywa „percepcją stratną”, „negatywną formą widzenia” czyli „prze(o)cznieniem” (projekt „Prze(o)cznienie” pokazał w 2019 w poznańskiej Galerii Piekary jako część swojej pracy doktorskiej). Artyście chodzi o „»odwidzenie« znaturalizowanego sposobu patrzenia na twarz opartego na »przeocznieniu« (często nieświadomym)” opisywane przez Nicholasa Mierzooffa w „Jak zobaczyć świat”. A jednak ważniejsze dla wyłonienia się jego filozofii widzenia – może trafniej byłoby nazwać ją słowami artysty „nieznaną religią spojrzenia” – wydaje się egzystencjalne źródło.

Gierlak zajmuje się twarzą. Co to może dziś oznaczać? Hans Belting pisze, że „Antyczny mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym obrazie odbitym w zwierciadlanej tafli wody, do dzisiaj stanowi najgłębszy wyraz doświadczenia Ja jako Innego (w sensie Lacana)”. Artysta pamięta moment gdy jako dziecko dzięki spojrzeniu w lustro kredensowej szyby utwierdził się we własnym istnieniu. Nigdy się jednak ze swoją twarzą nie zaprzyjaźnił, w czym pomogli mu rówieśnicy, zawsze gotowi wskazać to, co nietypowe w wyglądzie („mógłbym dojść do wniosku, że to nie ja, tylko świat wymyślił moje wady, a moja twarz od początku była zwyczajnie normalna. Dopiero w konfrontacji z innymi twarzami zaczęła ukazywać różnice”). Postawy Gierlaka nie można łączyć z potocznie rozumianym narcystycznym pulsem kultury współczesnej. Warto go jednak usytuować w kręgu oddziaływania mitu Narcyza, w jego wibrującej od znaczeń, odbić, pragnień, lęków wersji, którą przedstawia Grzegorz Jankowicz w książce o fascynujących „Autoportretach w wypukłym zwierciadle” Parmigianina/Ashbery’ego. Przez szybę Gierlak wszedł do świata ontologii egzystencji, kosmosu innych twarzy. Tworzenie prac oscylujących wokół fenomenu twarzy, widzenia i jego fizjologicznego „rusztowania” (oka) stało się niekończącym się procesem epistemologicznym. Warto podkreślić jego uniwersalny rys, czego potwierdzeniem mogą być wystawy i nagrody zdobywane poza Polską: w Bangkoku, Skopje, Melbourne, Pilźnie czy Tuzli.

Bogaty, ale niezwykle spójny dorobek młodego artysty to więc rezultat ulegnięcia pewnej osobistej obsesji konfrontowania się z „kalejdoskopem twarzy”. Artysta twierdzi, że zdejmowanie kulturowych soczewek „dawkowania, segregowania i wyróżniania”, sprawia, że jego „widzenie staje się niejasne, rozmyte”. Nie jest więc naiwnym poznawczym optymistą, podobnie jak współcześni humaniści akcentuje niewyraźność, mglistość sytuacji epistemicznej. Można też na postawę Gierlaka popatrzeć inaczej. W tym celu trzeba przypomnieć słowa Michaiła Bachtina, który zwrócił uwagę na wagę egzotopii (niewspółobecności) dla rozumienia i poznania samego siebie. Tłumaczy Bachtin tę kategorię przywołując następujący obrazek: „człowiek nie jest w stanie naprawdę zobaczyć nawet swego wyglądu zewnętrznego ani go w pełni sobie uprzytomnić. Nie pomogą mu w

tym żadne lustra czy fotografie. Jedynie inni ludzie zdolni są uchwycić i zrozumieć jego rzeczywisty wygląd, zarówno dzięki swej niewspółobecności przestrzennej, jak dzięki temu, że są inni” , „Rzecz nie w identyfikacji z innym człowiekiem, lecz w zachowaniu własnego stanowiska niewspółobecności oraz wynikającej stąd przewagi postrzegania i rozumienia” . A zatem przewaga Gierlaka polegałaby na zrozumieniu, że poznać siebie można tylko dzięki innemu, że granice „ja-inny” przebiegają wewnątrz jednostki. Także to, że interesujące są tylko te twarze, które mogą się przeobrazić, są niegotowe, nieostateczne, otwarte, płynne.

Znakomitym przykładem czasownikowej natury twarzy są prace z cyklu „Odwilż”, w którym artysta poddał namalowane przez siebie grubym konturem portrety działaniu czasu, temperatury oraz grawitacji (farba olejna na lodzie i na wodzie w procesie topnienia, „wrzenia” i „dryfu”). Gdyby Tim Ingold znał projekt Gierlaka to nim a nie rzeźbami Davida Nasha zilustrowałby swój wybitny esej „Materiały a materialność” o płynnej właściwości materiałów. Gierlak wydaje się podzielać zdanie antropologa, że „na dłuższą metę materiały zawsze i nieuchronnie wygrywają z materialnością” , zauważmy jednak, że co innego znaczy to w ustach artysty. Czy jest to nieczułe wobec sztuki uważanej (mimo wszystko) za wieczną i autonomiczną, przydające artyście boskich prerogatyw powoływania i niszczenia swojego dzieła? Nie, przekonuje mnie zapewnienie artysty, że interesuje go obserwowanie niewidocznego przeistaczania się materii, które finalnie kończy się niemal całkowitą dezintegracją. To samo dzieje się z naszymi twarzami, które istnieją w czasie, zmieniają się nieustannie i niezauważalnie, bez naszej kontroli. Jak zauważa Gierlak, dopiero na starych fotografiach możemy dostrzec skutki procesu „prze(twarz)ania” (zob. katalog „Odwilż” do wystawy „Odwilż” w Galerii R20 w Poznaniu, 2018).

Dlaczego czujemy się nieswojo przebywając w towarzystwie obrazów Gierlaka? Nie bez znaczenia jest ich monumentalizm, duży rozmiar, najczęściej 100 cm x 70 cm, poprzeczne złamanie blejtramów, mroczna kolorystyka. To, co osiąga Gierlak węglem przypomina sposób wykorzystywania tej techniki przez Odilona Redona, który potrafił węgiel znobilitować, wydobyć z niego „ducha”. W swoich noirs wykorzystywał efemeryczność, ścieralność, pylistość węgla w taki sposób, że wywoływał efekt nierzeczywistości i nieokreśloności. Dla polskiego artysty delikatność techniki węgla przypomina wrażliwość narządu wzroku. Efekt dematerializacji w pracach Redona wznagało używanie lekkiego papierowego podłoża . Zauważmy, że u Gierlaka papiery naklejane są na ciężki drewniany blejtram, co rodzi percepcyjny dysonans. To jednak tylko wstęp do niepokoju. Sądzę, że w równej mierze rodzić może się on z powodu patrzenia na deformacje przedstawianych obiektów (oko, które wydaje się ślepe, część twarzy, której nie poznajemy), z sytuacji „złego widzenia”, tego, że musimy się oddalić by zobaczyć czy mgliste, miękkie plamy układają się w jakiś kształt (zjawisku agnozji artysta poświęcił wystawę dyplomową: „Agnozja twarzy”, Galeria Neon, Wrocław 2013).

Dopóki odbijamy się w innej źrenicy czujemy się pewni własnej tożsamości i istnienia. Wystawa „Wędrówki oka” mogłaby być opowieścią o wędrówce duszy. Co jednak dzieje się gdy oko jest zagrożone cięciem metalowego prętu, w miejscu gdzie mogłoby się otwierać doznało przemocy (złamanie blejtramu) albo jest niepokojąco autonomiczne jak w serii „Ciało szkliste”. Gierlak wydobyl ciemną źrenicę ze swojego miejsca i umieścił w wypełnionym cieczą wiadrze czy pojemniku. Oko w misce choć wiemy, że jest tylko balonem nie przestaje nas trwożyć, budzić wstręt. Przypomina to triki surrealistów albo najśłynniejszą scenę z Psa andaluzyjskiego, która przyśniła się Buñuelowi. Oczywiście wcześniej był Redon z okiem-balonem, ale jego prace nie wywoływały tego efektu. Niezwykle Cięcie VI przedstawia oko zamknięte, być może zranione, ślepe. Czy to, że Gierlak odmawia widzowi spojrzenia zagraża duszy oglądającego? Być może największym źródłem zaniepokojenia widza jest pewien paradoks. Obcując dłużej z tymi rysunkami wydaje się, że to obraz na nas patrzy, że to on jest aktywny a my pasywni, że „spojrzenie” dzieła sztuki (mimo że zdeformowane) rządzi naszym spojrzeniem. W rezultacie dochodzi do naruszania podmiotowości

widza, gdyż ta związana jest z poczuciem wzrokowej kontroli nad obrazem.

Gierlak potrafi pisać o swoich artystycznych zamierzeniach a kuratorzy potrafili wychwytywać zasadnicze rysy tej twórczości. Mikołaj Smoczyński słusznie pisał o uczciwości jego sztuki, czemu sprzyja na pewno samoświadomość, precyzyjność (zarówno w sztuce, jak i myśleniu o niej), pracowitość artysty. Opis jakości estetycznych i artystycznych jego prac czeka z pewnością na rzetelne podjęcie, jest na to czas. W jego pracach jest jednak coś co sprawia, że ważniejsze wydaje mi się opowiedzenie (zaświadczenie) co dzieje się z widzem „przed obrazem”. Przywołuję tu znakomitą pracę Georgesa Didi-Hubermana o tymże tytule. Huberman w wibrującej od subtelności i genialnych rozwiązań interpretacyjnych analizie Zwiastowania Fra Angelico koncentruje się na tym czym jest biel tła tego fresku. Tylko tyle, konsekwencje dla zrozumienia tego czym jest obraz są jednak fundamentalne. Biel staje się tu bowiem matrycą wirtualności z której wyrastają wszystkie dzieła sztuki chrześcijańskiego świata. To jest biel, która nie jest bielą, Zwiastowanie staje się bowiem epifanią tajemnicy Wcielenia. Obraz jest paradoksem tak jak paradoksem było to, że Bóg wcielił się w śmiertelne ciało. Znajduje się w nim szczelina, rozdarcie, która sprawia, że obcowanie z dziełem sztuki jest podobne spotkaniu Innego (Boga). Każde wielkie dzieło sztuki jest w istocie rodzajem ikony, coś uobecnia a nie jedynie opowiada czy pokazuje.

Sądzę, że Didi Huberman nie wydobylby sensu bieli fresku gdyby nie uległ jej hipnotycznej mocy, gdyby trzymał się kurczowo naukowych kategorii, które dostarczają wiedzy pewnej. Nie chodziło tu o osobiste wrażenie wywoływane przez dzieło sztuki. Z tego też powodu – z racji siły prac Gierlaka – proponuję sytuować je w obszarze sztuki, której istotę określił francuski filozof sztuki. Czy zechcemy nazywać ją sztuką religijną (czy nie mógłby być to kolejny sens „negatywności” o której mówi artysta?) a w często używanych przez artystę figurach „cięć” zechcemy widzieć „szczeliny” – tego nie można naukowo dowieść. Myśląc o jaśniejących wewnętrznym światłem liniach przecinających prace Gierlaka na myśl przychodzi mi jeden z najwybitniejszych artystów XX wieku. Brytyjski historyk sztuki Simon Schama wspomina jak w 1970 roku zagubił się w galerii Tate. Znalazł się wtedy na wystawie Marka Rothko. Był młody, w sztuce liczył się wtedy dialog z popkulturą, popart, zabawa. Z przyciemnionych wnętrzu, w których prezentowano abstrakcje zmarłego właśnie samobójczo artysty nie mógł jednak długo wyjść: „Czułem się wciągany przez te czarne linie do jakiegoś tajemnego miejsca w kosmosie”. Rothko nie chciał by nazywano go mistykiem, trudno też znaleźć dla sztuki amerykańskiego Żyda z Łotwy zadowolającą etykietę. Dla Schamy magnetyczne przyciąganie obrazów Rothko pozwala lokować je w galerii dzieł starych mistrzów.

W sytuowaniu minimalistycznych prac Gierlaka w kręgu sztuki religijnej nie ma nic z dewocji, nie chodzi tu bowiem o „treść” obrazów. Ekspozycja „Wędrowniki oka”, którą oglądałam 23 czerwca 2016 w zmienionym na galerię mieszkaniu artysty w Jaworze nie była wystawą w mniszej celi, choć surowość ścian i drewnianych podłóg mogłaby nasuwać takie skojarzenia. Jeśli jednak biel ściany Fra Angelico uznajemy za matrycę wirtualności w domenie wizualności to nie ma powodów by nie dostrzegać, że znowu zadziałała. A zatem: wciąż rodzi się sztuka, której wartość stwierdza się z dziecięcą łatwością. To sztuka o innym widzeniu, ale nie będąca efektowną grą z percepcją. To dla nas dobra wiadomość, także dlatego, że – jak pisze Poprzeczka – artyści wciąż mogą uczyć nas patrzenia, a wnikanie w ich sztukę jest „szkołą patrzenia nieobojętnego, wielostronnego, wartościującego”.

Magdalena Barbaruk

Łukasz Gierlak (ur. 1985 r.) ukończył Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów (2013). Doktorat na Wydziale Malarstwa i Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym

w Poznaniu pod kierunkiem prof. Jarosława Kozłowskiego (2019). Głównym obszarem jego działań jest rysunek, często wchodzący w relacje z innymi mediami (obiekt, projekcja wideo).

Jak pisze artysta: Interesuje mnie wielowątkowość współczesnej ikonosfery, a przede wszystkim historie ludzi, którzy poruszają się we wszechobecnym, często wielokulturowym, świecie obrazów. Pojmowanie przekazów wizualnych przez współczesnego człowieka obfituje w wiele luk, przeoczeń, niedopatrzeń, które razem tworzą coś, co nazwałbym „percepcją stratną”. Zauważam, że ta szczególna percepcja może działać jak mechanizm obronny przed niechcianymi obrazami. Z drugiej strony ich osvajanie buduje wizualną świadomość. Ciężar obrazów docierających do naszych oczu może je wybałuszać, oślepić, rozcinać jak najdelikatniejszą tkankę, ale też wzmacniać jak hartowane szkło. Oko jest jak miecz obosieczny. Linia powiek jest jednocześnie jak otwarta rana i ostrze. Nie bez powodu mówi się, że coś może „ranić oczy” lub, że ktoś „przecina coś wzrokiem”.