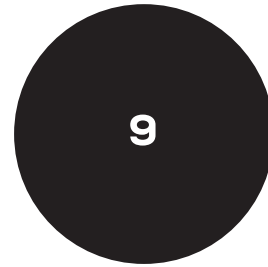




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Cichy szmer kosmosu

autor:

Paweł Mościcki

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 9 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/284/527/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Paweł Mościcki

Cichy szmer kosmosu

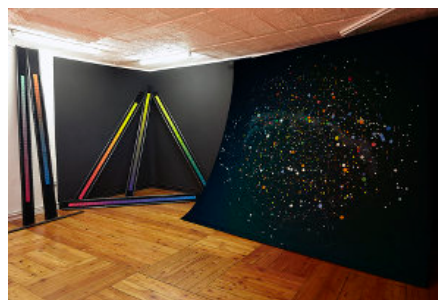
**Emil Cieślak, „Solfeż muzyki barw”, Galeria Pola Magnetyczne,
Warszawa, 25 września – 28 listopada 2015**

In flat appearance we should be and be,
Except for delicate clinkings not explained.

Wallace Stevens¹

„Emil Cieślak gra na kolorach” – to pierwsze zdanie, które pojawiło się w głowie natychmiast po wyjściu z wystawy artysty w warszawskiej galerii Pola Magnetyczne. Dlaczego nie „kolorami” albo „za pomocą kolorów”? Pewnie z uwagi na bliskość popularnego sformułowania „grać na nerwach”, które pobrzmiewa niejako w tle tej frazy, choć w zasadzie odwołuje się do całkiem przeciwstawnej formy doświadczenia. Cieślak, owszem, gra na nerwach, ale muzyka ta ma w sobie rzadki rodzaj spokoju, choć wcale nie usypia ani nie odwołuje się do przestrzeni obeznanej, komfortowej i bezpiecznej. Jego badania nad wartościami barw oraz ich wzajemnymi zależnościami, a przede wszystkim – to też mocne wrażenie – ich niesłychanym zróżnicowaniem, opierają się na głębokim wniknięciu w niuanse, subtelności, alternacje i asocjacje istniejące pomiędzy danymi naszej percepcji. I dlatego, jak się zdaje, może on grać na nerwach, wygrywając na nich całkiem niesłychane, niesłyszane wcześniej, melodie.

Ludwig Wittgenstein napisał kiedyś: „Kolory pobudzają do filozofowania. Tłumaczy to, być może, namiętność Goethego do teorii kolorów. Kolory jawią się nam jako zagadka, która nas podrażnia – nie rozdrażnia”².
Rozwijając tę myśl na podstawie prac Cieślaka, można by powiedzieć, że różnorodność barw drażni wystarczająco umysł, aby budzić go z rozlicznych dogmatycznych drzemek, ale zarazem stawia mu opór, a może raczej



© Franciszek Buchner. Dzięki uprzejmości Galerii Pola Magnetyczne

wymyka mu się, nie daje się przyszpilić ani w pełni zrozumieć. Partytury drobnych barwnych niuansów, jakie konstruuje artysta, stawiają zatem myśl przed czymś, co dla niej zarazem przyjemne i nieprzyswajalne, obiecujące i nieuchwytnie. Granie na kolorach jest bowiem rodzajem przyziemnej medytacji: nie umyka w żadne abstrakcyjne rewiry pojęć ani w transcendencję religijnej mistyki. Skupia się na tym, co widać, tyle tylko, że uwalnia to od ograniczeń schematycznej kategoryzacji.

Przyziemna medytacja nie trzyma nas jednak siłą przy gruncie, nie obarcza ciężarem żadnego symbolicznego przyciągania. Wręcz przeciwnie – otwiera przed nami kosmos swobodnej percepcji. Na wystawie w Polach Magnetycznych pokazane zostały trzy jego wymiary. Po pierwsze, jest to kosmos systematycznych badań nad różnicowaniem barw i ich odcieni, który już sam w sobie może przyprawić o zawrót głowy. Po drugie, to już dla ludzi o mocniejszych, czyli gotowych na nowe doznania, nerwach, artysta gra tutaj na skonstruowanych przez siebie Organach barw, czyli instrumencie modyfikującym kolor, natężenie i odcień projektowanego na biały ekran światła, uzyskując w ten sposób wciąż zmieniające się i niezwykle bogate kompozycje. Po trzecie wreszcie, wykorzystując to samo narzędzie, dosłownie gra on na kosmosie, czyli oświetla za pomocą swojego instrumentu mapę ciał niebieskich przedstawioną na umieszczonej w galerii planszy. Żaden z tych kosmosów nie został zbudowany po to, aby odnaleźć jakiś uniwersalny porządek, przedstawić reguły kierujące losem czy naturą. To raczej rozległe przestrzenie oczekujące na przyjście podmiotu zdolnego otworzyć się na kosmos własnej, zmysłowej wrażliwości.

Granie na kolorach odwołuje się tutaj przede wszystkim do fantazji i poprzez nią stara się otworzyć kosmos w głowach widzów. Walter Benjamin w młodości zapiskach poświęconych kategorii fantazji zauważył, że jej przejawy „powinno się określić jako odkształcanie tego, co ukształtowane [*Entstaltung des Gestalteten*]”³. I dodawał:

Dla wszelkiej fantazji charakterystyczne jest to, że podejmuje ona grę z kształtami poprzez ich odmienianie. Świat nowych zjawisk, powstający w ścisłym związku z odmianą kształtów, posiada swoje własne prawa, które są także prawami fantazji, z których najważniejsze jest to, że nigdy nie powoduje ona zniszczeń tam, gdzie dokonuje odkształceń⁴.

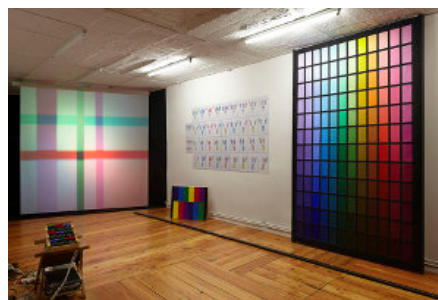
Fantazja jest więc siłą zmieniającą kształt zjawisk, dzielącą je na drobne części, których kompozycję, nasilenie i charakter jest w stanie modyfikować; nigdy jednak

nie prowadzi do ich destrukcji. Zdejmuje z nich jedynie ciężar określoności.

Dla Benjamina przeciwieństwem fantazji było widzenie, które określał jako „przyglądanie się powstającym kształtom”, podczas gdy fantazja miałaby być „zmysłem powstających odkształceń”. „Widzenie jest geniuszem uważności, fantazja zaś geniuszem zapomnienia”⁵ – pisał.

Stawką poszukiwań Cieślara nie wydaje się jednak budowanie opozycji między działaniem percepcji a działaniem fantazji, lecz właśnie pokazanie, jak ta ostatnia może zagnieździć się w tej pierwszej. Czy sztuka nie występuje tu jako próba zbliżenia aktualnego widzenia do rozpiętości i swobody fantazji uwalniającej siebie i podmiot od ograniczeń gotowych już kształtów? Z drugiej strony, ewentualny krytyczny wymiar poszukiwań Cieślara mógłby mieć podobny cel, do tego, jaki w sposób milczący, ale dość pewny obrał sobie Walter Benjamin – jest nim Immanuel Kant i jego pojęcie schematyzmu wyobraźni. Według królewieckiego filozofa wyobraźnia odpowiada bowiem za utrzymanie jedności doświadczenia, a więc za przekład danych percepcji na kategorie intelektu. Fantazja zaś byłaby tutaj instrumentem podważającym ową jedność, a w każdym razie pokazującym, że można widzieć również poza obrębem kategoryzacji. I właśnie kolory, czyli coś, co się widzi, choć nie jest ono żadnym widzialnym obiektem, mogą stanowić rejestr, w którym władza kategorii zostaje zawieszona, choć w żadnym razie nie zostaje zawieszona samo widzenie.

Nie można oddzielić od siebie odkształcania percepcji przez fantazję od wpisanego w nie procesu kształcenia. Każda odmiana jest bowiem nauką, terminowaniem, nabywaniem wiedzy, choćby dotyczyła ona własnej zmysłowości. W praktyce Emila Cieślara jednym ze śladów tego terminowania jest szczególna archaiczność jego zabiegów. Sztuka jest dla niego sferą bliskiego materii majsterkowania, amatorskiego i trochę przestarzałego z punktu widzenia technicznych innowacji, jakie potrafi dziś wykorzystywać sztuka. Być może dlatego tytuł wystawy odwołuje się do solfeżu, czyli sposobu uczenia się nut poprzez praktykę śpiewania. Wystawa Cieślara sama jest rodzajem przestrzennego podręcznika, z którego niejednego można się, za pośrednictwem działania, nauczyć. Niewiele jest na niej do



© Franciszek Buchner. Dzięki uprzejmości Galerii Pola Magnetyczne

zobaczenia, jeśli brać pod uwagę obiekty wyposażone w znaczenie, przesłanie czy komunikat. Zarazem jednak wiele można tu przeciwwić.

Jest coś dziecięcego – archaicznego i dziecięcego zarazem – już w samych organach, które wiele lat temu Cieślarski zbudował i których wciąż się trzyma. Ten instrument przypomina trochę dziecięce budowle czy narzędzia tworzone z przypadkowych elementów z tą samą mieszanką prowizoryczności i uporu podążającego usilnie za fascynacją czymś nie do końca określonym. Benjamin, wspominając klocki do czytania, dzięki którym poznawał kolejne litery i uczył się układać z nich wyrazy, pisał:

Zatem (...) obcowanie z literami pełne było wyrzeczeń. Tęsknota, jaką budzi ono we mnie, dowodzi, jak bardzo było tożsame z moim dzieciństwem. Tym, czego naprawdę szukam w owym obcowaniu, jest ono samo: całe dzieciństwo, jakie się zawarło w chwytaniu liter, które dłoń wsuwała na listwę, gdzie miały się układać w słowa. Dłoń może jeszcze śnić o tym chwycie, lecz już się nie przebudzi, aby wykonać go w rzeczywistości. Tak i ja mogę śnić o tym, jak ongiś uczyłem się chodzić. Nic to jednak nie pomoże. Dziś chodzić potrafię; uczyć się chodzić już nie⁶.

W dorosłym życiu pełno jest takich gestów, nawyków czy praktyk, w których pewna nabyta umiejętność styka się z niemożnością kontynuowania nauki, ograniczeniem wynikającym z posiadanych już kompetencji. Eksperymenty Emila Cieślarskiego zmierzają do tego, aby w samym postrzeganiu, w uważności na niuanse kolorów pobudzonej przez jego grę odnaleźć nowe możliwości – dziecięcy moment, w którym wciąż można uczyć się patrzeć.

„Kolory w życiu dziecka są czystym wyrazem »jego« czystej wrażliwości, o ile tylko zwraca się ona do świata”⁷ – pisał Benjamin w młodzieńczym tekście poświęconym postrzeganiu barw przez najmłodszych. Innymi słowy barwy byłyby niejako przedsiönkiem do percepcji świata, pierwszym stopniem wtajemniczenia w postrzeganie istniejących w nim przedmiotów. U Cieślarskiego pewien rodzaj abstrakcyjnego przywiązania do samych kolorów stanowiłby niejako pierwszy krok w drugą stronę – od gotowego kształtu rzeczywistości z powrotem ku jej dziecięcej wizji. Być może sztuka jest dla niego miejscem takiego niemożliwego powrotu; przestrzenią zamiany rzeczy na kolory albo na zabawki, które dzięki fantazji mogą znów mienić się dziesiątkami odcieni poza nadzorem sensu. I jego techniczne

wynalazki, z Organami barw na czele, byłyby taką dziwną dziecięcą modernizacją, drogą w odwrotną stronę niż spojrzenie szukające praktycznych rozwiązań i czystej użyteczności. On sam zaś byłby rodzajem aojda, starego pieśniarza, który grając na kolorach – instrumentem wyciągniętym z całkiem zamierzonych czasów naszej niedawnej przeszłości – gra tym samym również na nieuchronnie zapomnianym dzieciństwie.

Nie widać w poszukiwaniach Emila Cieślara śladów modernistycznych poszukiwań uniwersalnej semiotyki kolorów, którym wierni pozostawali jeszcze artyści tacy jak Kandinsky⁸. Jego muzyka nie opiera się na rygorystycznej notacji i ogólnych regułach kompozycji, to wiedza praktyczna, w niewielkim stopniu skodyfikowana. Tak jakby pamiętał on o uwagach Wittgensteina, który pisał o relacji między kodem muzycznym i kodem barw:

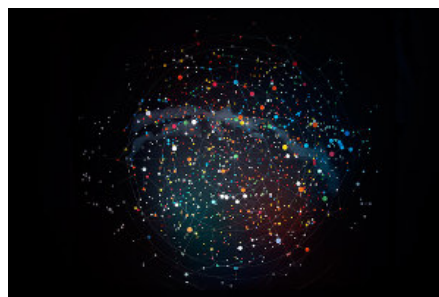
Jeden i ten sam temat w moll ma inny charakter niż w dur, ale mówienie o jakimś charakterze moll w ogólności jest całkiem fałszywe. (U Szuberta dur często brzmi smutniej niż moll). I sądzę też, że bezwartościowe i bez żadnego pożytku dla zrozumienia malarstwa byłoby mówienie o charakterze poszczególnych kolorów. Człowiek myśli przy tym właściwie tylko o specjalnych użyciach. To, że zieleń jako kolor obrusa wywiera taki efekt, czerwień inny, nie pozwala wysnuwać żadnego wniosku co do ich oddziaływania na obrazie⁹.

W rozmowie przeprowadzonej z okazji wystawy w Polach Magnetycznych Cieślara sam stwierdził: „W mojej teorii nie ma ścisłej analogii między dźwiękiem a kolorem, opieram się jednak na fakcie, że układ nerwowy człowieka jest tak ukształtowany, że bodźce różnego gatunku znajdują gdzieś swój oddźwięk. Następuje wtedy doświadczenie o charakterze synestetycznym”¹⁰. Jeśli istnieje tu gdzieś potrzeba poszukiwania harmonii, jest to harmonia osobliwa zarówno pod względem swego wewnętrznego kształtu, jak i przestrzeni, w której się jej szuka. Objawia się ona bowiem wyłącznie w praktyce wspólnego muzykowania, w której i wirtuoz, i słuchacz ćwiczą przede wszystkim swoje percepcyjne możliwości. Co więcej, jest to rodzaj harmonii, który, pozbawiony ścisłych reguł kompozycji, sytuuje się gdzieś poza opozycją zgodności i niezgodności, konsonansów i dysonansów, jak gdyby funkcjonował na obszarach nieskolonizowanych jeszcze przez te podziały. W ten

sposób byłaby to harmonia bez prawa, czyli bez języka, który zatrzymuje się zawsze na zbyt wysokim poziomie ogólności (każdy kolor jest u Cieślara rozbity na wiele poszczególnych odcieni, które nie mają własnych nazw). To także harmonia bez syntezy, bo każda gra dopuszcza nieskończone możliwości łączenia barw ze sobą. Jest to również harmonia zamieniona w rodzaj zagadki pozbawionej rozwiązania czy klucza, czyli takiej, w której znika potrzeba uzgodnienia poszczególnych barw ze sobą, odkrycia zasady ich wzajemnych powiązań, ale pozostaje intensywność percepcji charakterystyczna dla zgadywania, które teraz niemal całkowicie utożsamia się z patrzeniem.

Muzyka barw Cieślara łączy też w sobie improwizację z systemem. Z jednej strony jego prace oparte są na wieloletnich analizach, badaniach, rozróżnieniach, systematycznych konstrukcjach i klasyfikacjach. Z drugiej strony, wszystko to powstaje tylko po to, aby stworzyć możliwość – narzędzie, rodzaj narzędzia-miejsca – inaczej zabarwionej teraźniejszości, która eksponuje swoje coraz subtelniejsze odcienie. W całej tej praktyce rozpoznać można echa opozycji między systemem a kolażem, którą Rosalind Krauss wprowadziła do swych rozważań na temat wewnętrznych napięć projektów awangardowych:

Kolaż bowiem funkcjonuje w bezpośredniej opozycji do modernistycznych poszukiwań percepcyjnej pełni i niepodważalnej obecności. Celem modernizmu jest uprzedmiotowienie formalnych składników danego medium, stworzenie z nich obiektów wyobraźni, poczynając od samego tła, które leży u źródła ich istnienia. Kolaż problematyzuje ten cel, ustanawiając dyskurs zamiast obecności, dyskurs oparty na pogrzebanym źródle, dyskurs napędzany tą nieobecnością. Natura owego dyskursu polega na tym, że prowadzi on nieprzerwanie przez gęszczanie biegunowych alternatyw obrazu przedstawionego jako system. Ten system jest wprowadzany przez utratę źródła, które nigdy nie może być uprzedmiotowione, lecz tylko reprezentowane¹¹.



Dzięki uprzejmości Galerii Pola
Magnetyczne

Czy prace Cieślara można nazwać kolażami, czy też są one jedynie ekspozycją wiedzy, prezentacją systemu? Solfeż barw okazuje się kolażem tam, gdzie oczekivalibyśmy systemu, i systemem w momencie, w którym należałoby

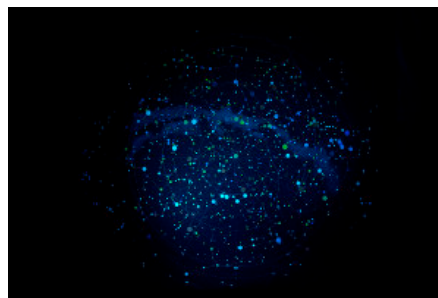
spodziewać się kolazu. Z jednej bowiem strony improwizowane koncerty niczego nie ukrywają, nie opowiadają o żadnym zapoznanym znaczeniu, lecz o możliwościach, które drzemią w samej percepcji. Są niejako tak oczywiste, tak łatwo dostępne, że aż nigdy w istocie niedostrzegane czy wykorzystywane. Z drugiej strony system, którego zręby konstruuje Cieślara wydaje się jedynie cytatem, montażem istniejących wcześniej poszukiwań w dziedzinie barw, ich przesunięciem w pozanaukowy obszar.

Mieszankę tą najlepiej widać wtedy, gdy muzyka Cieślara spotyka się z mapą gwiazd. Wówczas artysta grający na swych Organach najbardziej upodabnia się do dziecka, dla którego spojrzenie na rozgwieżdżone niebo to pierwsze kroki w ćwiczeniach z zachwytem. Naniesienie kolorowych kompozycji na konstelacje nieba – całą wiedzę o układzie planet, kalendarzu, horoskopie, itd. – wprowadza też dodatkowy wymiar fantazji tam, gdzie od wieków panuje albo zabobon, albo nauka. Tymczasem spojrzenie Cieślara nie jest naznaczone ani astrologią, ani astronomią, lecz karmi się nieustanną zmiennością percepcji, w której barwne plamy i układ gwiazd stanowią część tego samego kolorystycznego happeningu. Te czyste konstelacje fantazji nie budują niczego więcej – ani w pełni zamkniętego systemu, ani obiecanego, choć zasłoniętego źródła. Przeciwnie, są systemem bez braku i bez pełni, bez ukrytych znaczeń i bez czystych powierzchni zasłaniających sens. Nie są językiem i nie są czystym, wzniosłym milczeniem.

„Czasem, jak jest cisza, odczuwam coś w rodzaju melodii form, ale nie mógłbym przypisać jej konkretnych nut”¹² – powiedział Emil Cieślara w cytowanym już wywiadzie.

Wbrew pozorom słowa te nie są oczywiste. Bo kiedy mamy do czynienia z ciszą: w trakcie koncertu czy w przerwach, kiedy Organy barw nie są używane? Czy chodzi o ciszę bez muzyki, czy też ciszę tej właśnie szczególnej muzyki przeznaczonej dla oczu? A może

chodzi o coś, co właściwie obecne jest gdzieś obok tych pytań, w samym obcowaniu z pracą własnej fantazji? Może to jest owa melodia form, którą artysta stara się usłyszeć w swoich koncertach? Cieślara z pewnością należy do artystów stroniących od – jak pisał Federico Ferrari – „sztuki, która chcąc być hiper-znacząca niszczy wszelkie autentyczne wyłanianie się sensu”¹³. Na przeciwległym biegunie tego zgiełku nie leży jednak wytchnienie w błogim milczeniu, lecz inny rodzaj dźwięku, który Ferrari nazywa „szmerem” [*mormorio*]:



Dzięki uprzejmości Galerii Pola
Magnetyczne

[Jest on] z pewnością bezradny wobec megadecybeli globalnej komunikacji, ale także zdolny do otwarcia na czas, zdolny do przekopania tunelu myśli i wizji pomiędzy jedną a drugą epoką, jednym a drugim pokoleniem. Są to słowa, które poruszają się w czasie i poruszają czasem. (...) W naszych ogłuszających czasach, nasłuchiwanie tego szmeru, tego anonimowego chóru pojedynczych głosów zatopionych w czasie, jest być może jedynym sposobem na to, aby nie pozostać głuchym na autentyczne powołanie sztuki¹⁴.

W muzyce barw Cieślara też chodzi o dopuszczenie do siebie anonimowych i wątpliwych głosów, oddanie kolorystycznym niuansom należnego im miejsca w porządku doświadczenia. Umieszczenie ich w kosmosie nawet jeśli zginą w nim, jak w zgiełku komunikacji czy nadmiernych kategoryzacji. Patrząc na gwiazdy, Blaise Pascal stwierdził: „Wiekuiста cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”¹⁵. Na wystawie w Polach Magnetycznych nie ma się czego bać, bo wiekuiстą ciszę przerywa tu nieustannie cisza ledwie słyszalnego szmeru kolorów. I w niej spotykają się, całkiem pogodnie: sztuka, dzieciństwo i gwiazdy.

Przypisy

- 1 Wallace Stevens, *Description without Place*, w: idem, *The Collected Poems*, Vintage Books, New York 1982, s. 340.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 104.
- 3 Walter Benjamin, *Phantasie*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, s. 114.
- 4 Ibidem, s. 114–115.
- 5 Ibidem, s. 116–117.
- 6 Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, s. 106.

- 7 Walter Benjamin, *Die Farbe vom Kinde aus betrachtet* (1914–1915), w: idem, *Gesammelte Schriften...*, s. 111.
- 8 Zob. Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 58–107. Zob. też: John Gage, *Kolor i znaczenie*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 241–249.
- 9 Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998, s. 83.
- 10 *Gunia Nowik i Patrick Komorowski rozmawiają z Emilem Cieślarem*, w: *Warsaw Gallery Weekend. Katalog*, Warszawa 2015, s. 64.
- 11 Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 45–46.
- 12 *Gunia Nowik i Patrick Komorowski rozmawiają z Emilem Cieślarem...*, s. 64.
- 13 Federico Ferrari, *Sub specie aeternitatis. Arte ed etica*, Diabasis, Reggio Emilia Italia 2008, s. 12.
- 14 Ibidem.
- 15 Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), PAX, Warszawa 2002, s. 62.