

TAM, GDZIE PUSTKA OBFICIE PORASTA ROŚLINNOŚCIĄ: PROJEKT MALARSTWA ZAANGAŻOWANEGO

Ewelina Jarosz

—

Katedra Mediów i Badań Kulturowych, Instytut Filologii
Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Przytłony głos malarstwa w debacie na temat ekologicznej katastrofy

Wydaje się, że liczne przykłady malarstwa zaangażowanego pokazują, że zdolności tego medium do mówienia o ważnych sprawach współczesności nie trzeba dziś dowodzić. Potrzeba interdyscyplinarności, podkreślana w upowszechnianiu świadomości na temat zmian klimatycznych – najpoważniejszej z dzisiejszych debat – skłania jednak do znarratywizowania tych zdolności, gdyż w bliższej perspektywie stają się one mniej oczywiste. Jak pisać o obrazach, aby nie zredukować ich formatów artystycznych do ilustrowania medialnych tematów¹ [Kowalczyk]? Vincent Normand na przykład dostrzegł pułapkę w samym pojęciu antropocenu. Dziejąc się wątpliwościami dotyczącymi jego importowania do teorii sztuki i estetyki, zauważył, że jest on „uniwersalizującą i ujednociającą maszyną, nieustannie przywołującą najszerzą z możliwych ram, w której różnorodny horyzont manifestacji sztuki może łatwo

zniknąć w tle” [Davis and Turpin 63]. Taka charakterystyka ma nam zarazem przypominać o hegemonicznych aspektach dziedzictwa artystycznego modernizmu, od którego potrzebę odcumowania deklaruje dziś Agata Nowosielska.

Najnowszy projekt gdańskiej malarki, temat mojej analizy, nosi tytuł *Nirwana*. Znaczenia tego słowa, takie jak zgaśnięcie, zdmuchnięcie, wyzwolenie, dobrze rezonują z nadal słabo słyszalnym głosem malarek i malarzy we wspomnianym obszarze debaty publicznej. Można wręcz odnieść wrażenie, że oddali go elokwentnym artystom podejmującym działania interwencyjne, często wiążące się z radykalnymi, a przez to również medialnymi reakcjami na konkretne zagrożenia związane z kryzysem klimatycznym. Obrazy malarskie Nowosielskiej są z kolei reakcjami, które nie dają się łatwo skonsumować jako przekaz medialny.

Historia dostarcza licznych przesłanek dla wciąż przytłonego udziału malarstwa w debacie na temat kryzysu klimatycznego. W XVIII i XIX wieku kojarzone było ono ze sztuką salonową, która często przekazywała ideę wyidealizowanej natury. W XX wieku walczyło o autonomię własnego języka w kontrze do propagandowych roszczeń produktywizmu, a zarazem stało się

1 Zuzanna Kowalczyk pisała o nośności medialnej tematu zmian klimatycznych. Autorka zauważa, że „katastrofa klimatyczna jako problem definiujący współczesność nie jest artystom obojętna. Stawianie o nią pytań stało się czymś oczywistym, powszechnym, a nawet modnym”.

najbardziej urynkowaną formą artystycznej produkcji, kojarzoną z kulturowym establishmentem. Od lat 60. minionego stulecia malarstwo zostaje niemalże wyłączone z emancypacyjnych dyskursów, czego symptomem jest wielokrotne ogłaszanie jego śmierci. Prostokątny format obrazu nabiera sensów funeralnych również wtedy, kiedy uwidacznia gest zdenaturalizowania natury w dyskursie muzeologicznym, zapoczątkowany przez instytucję salonu [Davis and Turpin 68].

Malarstwo w polu aktywizmu

Budowaniu narracji zaangażowanej malarstwa nie przysłużyły się również dawno już obalone tezy o nieprzekładalności języka wizualnego na dyskursywny. Ich echo nadal jednak pokutuje w napięciu między malarstwem i aktywizmem. Narracja artystów i kolektywów artystycznych z pierwszego frontu walki o przetrwanie naszej planety umieszcza malarstwo na pozycji bardziej kojarzonej ze zinstytucjonalizowaną indywidualną ekspresją „ja” niż wspólnie zatroskanym „my” estetyki zaangażowanej. Przekazywana społeczeństwu przez artystów związanych z ruchem środowiskowego aktywizmu potrzeba konieczności podejmowania natychmiastowych działań w obliczu ekologicznej katastrofy, którą wywoła globalne ocieplenie, sprowadza na czasowe medium obrazu zarzut eskapizmu i nieskuteczności. Postulowany przez artystów świat-w-działaniu, oparty na realnym i politycznym związku z materią, stoi niejako w sprzeczności ze światem jako reprezentacją.

W relacji teorii do praktyki znikają jednak ujęcia zero-jedynkowe. Twórcy włączający malarstwo w pole zaangażowanych praktyk wizualności stają się bowiem artystami, udowadniając, że obraz malarski wcale nie stał się wymierającym gatunkiem sztuki zaangażowanej. Ich działania pozostają w zgodzie z twierdzeniem, że „zobaczyć antropocen można [...] tylko jeśli uzna się, że jest on epoką hiperpowiązań, ścisłego przylegania i współzależności między zjawiskami, skalami, aspektami i dziedzinami, które zwykliśmy od siebie oddzielać” [Szcześniak and Mościcki]. Ta deklaracja formułowana jest na gruncie studiów nad kulturą wizualną (*Visual Culture Studies*), od pewnego czasu dystansujących historię sztuki w zakresie tworzenia obecnych relacji nauki ze współczesną rzeczywistością. To właśnie analizy z zakresu kultury wizualnej w pierwszej kolejności ułatwiają zarysowanie aktualnego projektu malarstwa zaangażowanego, począwszy od postawienia pytań: jak

wkracza ono w dyskusję o antropocenie? Jak te obszary tematyczne reprezentuje? Jak łączy się praktykami aktywistycznymi?

Czytając teksty z zakresu VCS, dostrzegamy, że potencjał tego typu zaangażowania w istotnej części zależy od przyjmowanej przez widzów perspektywy. Wskazują one również na świadomość ograniczeń teorii, która – nawet jeśli powstaje na bazie konkretnych praktyk – nie pozostaje tożsama ze sprawczością, głównym wyznacznikiem działań aktywistycznych. Z kolei historia teorii sztuki nowoczesnej pozwala widzieć w zdolności malarskiego medium do syntetycznego przedstawiania rzeczywistości obiecującą charakterystykę dla obrazowania antropocenu, wymyślać nowe opowieści o przyszłości poprzez intensywne doznanie obrazowego Teraz. Równie obiecująco dla interesującego mnie projektu zapowiada się właściwa malarstwu świadomość powolności oferowanej przez niego narracji, zatrzymanie rzeczywistości w obrazowym kadrze czy autorefleksyjność łączona z założeniem realizacji w medium obrazu malarskiego postulatów nowomaterialistycznych. Wymienione cechy niekoniecznie muszą łączyć się z apatią czy marazmem, towarzyszącymi kondycji antropocenu [Bińczyk]; wręcz przeciwnie, w zależności od intencji artystów mogą zdradzać subwersywną energię niedocenionego medium i jako atuty odpowiadać na założenia filozofii postwzrostu, postulującej potrzebę globalnej przemiany neoliberalnej ekonomii w związku z problemami ekologicznymi [Demaria et al. 191].

Kwestia etycznej odpowiedzialności malarstwa nasuwa się między innymi wraz z doświadczeniem aktualnej pandemii koronawirusa, które nieoczekiwanie nadało malarstwu Nowosielskiej istotne znaczenie, podkreślając pewne jego cechy, być może mniej widoczne w innych okolicznościach. Tak jakby sytuacja globalnego zamrożenia gospodarki i wyciszenia opartej na niesprawiedliwych zasadach kulturowej produkcji wyznaczyła poglądowe wręcz warunki jego recepcji. Na niedawno powstałych płótnach artystki pojawia się coraz więcej wyobrażeń dzikiej roślinności, rozwijającej się pod nieobecność człowieka i porastającej „pustkę” po nim. Słowo ujęte w cudzysłów odnoszę jednak do pozorności utraty – jej cechy skłaniającej do refleksji nad zmiennością, a nie brakiem. Jak zauważa Joanna Bednarek we wprowadzeniu do znanej książki Rosi Braidotti, „po śmierci człowieka, ogłaszanej z triumfem

lub zatroskaniem przez filozofię drugiej połowy dwudziestego wieku, wcale nie jesteśmy skazani na pustkę” [34-35]².

Artystkę interesują wyobrażenia fałszywego bogactwa świata ludzi, aktualnie wchodzące w dialog z czasem, w którym w efekcie mnożących się przypadków zakażenia SARS-CoV-2 opadają kurtyny maskujące złudzenia wytwarzane przez neoliberalne demokracje. Ta tematyka reprezentowana jest na jej obrazach choćby poprzez skupienie uwagi widzów na niepozornych spustoszeniach powstałych za cenę kapitalistycznej akumulacji. Nabierają one cech nadmiarowości wynikającej z pełni malarskiego wyrazu. Taki tematyczny podział jej obrazów jest przy tym do pewnego stopnia umowny. Ważniejsze jest to, czy zgłębianie tajników artystycznego rzemiosła przez artystkę zmienia ludzkie doświadczanie, a zanurzenie w materii farby przedstawień identyfikowanej z nią roślinności manifestuje sprawczość przyrody. W obu transformatywnych kierunkach poszukiwań Nowosielskiej wyrażane jest bowiem pragnienie przekraczania ludzkiej kondycji opartej na jej wyczerpanych formułach, zaznacza się estetyczna świadomość zaburzonej równowagi świata, jego asymetrii i niewspółmierności.

Barok poza sezonem

Przyjrzyjmy się grupie obrazów, które odnoszą się do problemu współczesnego kryzysu estetyki. Unikając wyparcia, ale też nie poddając się działaniu pod presją czasu, pokazują one w skutecznym spowolnieniu swój udział w dyskusji na temat kapitałocenu, a więc równoważnego w stosunku do antropocenu określenia naszych czasów, wskazującego na społeczne nierówności i korporacyjny wyzysk. Ich zaangażowanie łączę z przełamywaniem stereotypu modernistycznej refleksyjności i alienacji, a także intencją odzwierciedlenia na dwuwymiarowej powierzchni problemów współczesnego świata, aktualizującą historyczne sprzeczności modernizmu dziś. Artystka proponuje malarski performans estetycznego ekscesu dla nieuprzywilejowanych, gdzie klasowa krytyka rozgrywa się na hiperestetycznym poziomie, określonym przez jej stosunek do baroku.

Jedna z prac z serii *Offseason* (2020) przedstawia lustrzane odbicie przedmiotów przykrytych pofałdowaną tkaniną, druga natomiast pojedynczy, złożony parasol w stanie impotentnego bezruchu. W efekcie wizualizacji zakrycia oglądamy widmowe przedmioty o intrygującym statusie ontologicznym. Kwestii braku prosperity dotyczy również monochromatyczny obraz abstrakcyjny, *Tabula Rasa* (2019), estetyczna manifestacja fałdy materiału. Jego powierzchnię w całości zajmuje szara tkanina o zatartych konturach, namalowana w efektownym stylu zdystansowanych foto-obrazów Gerharda Richtera. Obraz niby o początku, jak sugeruje tytuł, ale de facto zawiera się w nim też ciężar domyślnego końca, pojawiający się wraz z ewokowanym przez przedstawienie poczuciem wymazania i utraty.

Obie prace celebrują estetyczny dyskomfort przedmiotów ukazanych poza kontekstem ich użyteczności, w spowolnionych lub zatrzymanych kadrach, w scaleniu figury z tłem, którego rolę zwykła była pełnić tkanina w historycznym malarstwie baroku. Akcja odbywa się na poziomie percepcji i refleksji, stymulując widzów do łączenia steatralizowanej beczynności z wytwarzaniem strategii odpornościowych. Artystka sugeruje również temat libidynalnej ekonomii, która w filozofii Jeana-François Lyotarda połączona została z konceptualizacją pracy w kapitalizmie w opozycji do zmysłowej przyjemności [Williams 3-4]. Malarstwo Nowosielskiej dostarcza wzrokowej przyjemności, argumentując zarazem na temat warunków pracy artystycznej. Do tego wątku powrócę w analizach obrazów *Igrzyska* oraz *Skrajnia*.

Estetyka odgrywa również aktywną rolę w tworzeniu znaczeń utrzymanego w chłodnej tonacji barwnej *Szkle* (2017), obrazu powstałego pod wpływem wrażenia, jakie na malarce wywarł pożar szklanego wieżowca mieszkalnego Grenfell Tower w 2017 roku. Był on spowodowany wadliwym systemem chłodziarko-zamrażarki w jednym z mieszkań. Rozmyty obraz kawałka szklanej powierzchni jest niepozorny, w zasadzie wycięty z kontekstu tragicznej historii, której sensacyjny wymiar podchwyciły media. Zarazem poniosły porażkę, gdyż wcześniej nie informowały na temat zaniechań w zakresie procedur bezpieczeństwa przeciwpożarowego. Obraz przywołuje argument Any Varas Ibarry, która dostrzeża w sztuce narrację przeciwwagi, zauważając, że „podczas gdy media korporacyjne i przemysł rozrywkowy przedstawiają niekończące się apokaliptyczne scenariusze, w których katastrofa ekologiczna jest naszym

2 W ten sposób rozumiana śmierć oznacza choćby miejsce na włączenie w historię malarstwa perspektywy studiów nad zwierzętami.

nieuniknionym przeznaczeniem, produkcja artystyczna i dyskurs artystyczny stają się bardziej zaangażowane w próby znalezienia alternatywnych etycznych sposobów przywrócenia równowagi w relacjach z naturą” [Varas Ibarra]. W tym przypadku, za sprawą wizualnej reprezentacji detalu, pod lupę brany jest większy, społeczny obraz wydarzenia, a w nim kruchość nowoczesnych technologii zamieszkiwania.

Charakterystyczne dla narracji mediów głównego nurtu dramatyczne obrazy stojące w płomieniach budynku mieszczą się na przeciwnej skali odczuć w stosunku do niepozornego artystycznego obrazu szkła. Nowosielska proponuje narrację zrównoważoną, w której skrupulatnie namalowany szczegół sugeruje refleksję nad przemysłową produkcją materiału. W niepozorności detalu uchwycona została bowiem zmiana stanu materii z ciekłego na stały, co stanowi łącznik między odniesieniem do pożaru, którego sensacyjnych reprezentacji artystka unika, a współczesną ekologiczną dociekliwością w zakresie zmian chemicznego składu atmosfery w efekcie emisji CO₂. Dzięki halucynacyjnemu malarskiemu obrazowaniu szkło Nowosielskiej może być zidentyfikowane z formą epitafium, powracającą w zbiorowej wyobraźni artystów zaangażowanych.

Podsumowując te odczytania, dostrzegamy, że grając wizualną pamięcią obfitej fałdy oraz pofalowanej powierzchni szklanego materiału, malarka pokazuje, na czym polega jej aktualna fascynacja barokiem. Wymienionym motywom odmawiana jest w jej sztuce funkcja scenicznej oprawy dla przepychu reprezentowanego świata. Zamiast tego za ich sprawą budowany jest suspens związany z odmową uczestnictwa w techfalocentrycznej kulturze mediów głównego nurtu. Nowosielska nie traktuje zatem baroku jako chronologicznie wyodrębnionego stylu, lecz styl utraty: transhistoryczne, zhakowane narzędzie zachowujące estetyczną wnikliwość w obrazowaniu pustki kapitalistycznego nadmiaru. Jej reinwencja baroku idzie w przeciwnym kierunku niż Mieke Bal, zachodniej badaczki, która wyprowadziła koncepcję baroku na teoretyczne wyżyny [Bal]. W skrócie: „barok” Bal to wyraz rozczarowania naukową fikcją chronologii w historii sztuki, „barok” Nowosielskiej natomiast to oglądanie społecznej walki o uznanie i palmę pierwszeństwa w krzywym zwierciadle wycofania i dystansu; „barok” Bal otwiera nam oczy na ograniczenia uniwersyteckich enklaw intelektualnych, „barok” Nowosielskiej na

relację etyczną, w jakiej stoją do świata leżące u podłoża malarstwa procesy materialne.

Czego od obrazów chcą rośliny i zwierzęta?

Kolejna grupa prac dotyczy statusu obrazów malarskich w odniesieniu do kondycji postludzkiej, ukazujących dziką roślinność porastającą przestrzenie deprywacji oraz zwierzęta wyzwolane z roli zabawek w ludzkich rękach. Malarka podejmuje tu temat abdykacji władzy kojarzonej ze starym światem w scaleniu z pożądaniem radykalnej demokracji nowego świata. Ich odczytanie wspieram animistyczną koncepcją W.J.T. Mitchella, który w książce *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawięń, życie i miłości obrazów* (2013) proponuje traktować obrazy podmiotowo, jednak w ramach paradygmatu antropologicznego, wyznaczającego granicę jego teorii³. Odnoszę się do jej wybranych aspektów, pokazując, jak obrazy manifestują nie-ludzkie formy życia i sygnalizują nadzieję na wymieranie przedstawięń fetyszowanych przez neoliberalny kapitalizm.

Witalność obrazu *Skinhead* (2019) manifestowana jest w scenie przejmowania przestrzeni ludzi przez świeckie siły przyrody, jak na filmach SF, w których pozaziemskie istoty opanowują Ziemię, więżąc ludzi w kokonach. Na powierzchni płótna zostało rozciągnięte wyobrażenie zasłony zieleni, zza której pod różnym kątem przezierają otwory z ludzkimi spojrzzeniami, wskazujące na pozorność zakorzeniania człowieka w naturze. Wykadrowaną przez zielen, symboliczną obecność ludzi można odnieść do nowoczesnego wyodrębnienia ludzkiego podmiotu z natury, w ramach którego ukształtowana została pornograficzna, oparta na ekscytacji wzroku, relacja widzów z obrazem czy kluczowa dla koncepcji nowoczesnego obrazu relacja „figury” i „tła”. Choć tytuł tej pracy to ciekawa zbitka słów, scalająca porządek cielesny i rozumowy, to jednak koncept naturokultury Donny Haraway nie zostaje w pełni zaszczepiony w obszar malarskiego przedstawienia [Haraway]. Jest on testowany poprzez wgląd w dynamikę triady człowiek–natura–obraz, gdzie choć kondycja ludzka nie jest przekraczana, to uzmysławiana jest opresyjność binarnej koncepcji świata.

3 Chociaż książka tego autora ukazała się w momencie, w którym tematy związane ze zmianami klimatycznymi nie były jeszcze tak wyraźnie obecne w publicznej debacie jak dziś, to debata ta aktualizuje niektóre z jej antropologicznych założeń.

Król (2019) sugeruje postsekularną wizję wtargnięcia natury w sferę ludzkich konstrukcji, eksponując motyw archaicznego okrucieństwa. Obraz nie rozstrzyga, jak widz ma opowiedzieć sobie namalowaną historię. W moim odbiorze przedstawia on królestwo dzikich roślin, których supermoce rozsadzają quasi-sakralną przestrzeń. Botaniczna siła prze z tła nawy, ponad rzędami pustych ław, obficie zanurzonych w kałuży krwi, niemalże wylewającej się z obrazu. Powstał obraz o rewolucyjnym przekształcaniu świata, angażujący estetykę w dezorganizowanie wyobrażenia pojęć takich jak duchowość czy rozum. Rośliny ukazują się w bojowym odwiecie rekompensaty statusu bytów podporządkowanych człowiekowi. Takie odczytanie pociąga za sobą spekulację na temat losu obrazów w społeczeństwach postludzkich. Czy w ogóle będą nam one jeszcze potrzebne, gdy rozgorzeją wojny klimatyczne? Czy wszystkie obrazy będą wtedy sobie równe? Które spotka los dramatyczny? Fantazjowanie na temat reprodukcji obrazów w postludzkiej przyszłości jest tu na miejscu, zwłaszcza że *Król* nie sugeruje powolnego wymierania dawnych struktur akumulacji instytucjonalnej władzy, lecz burzliwą zmianę stosunków między człowiekiem i jego otoczeniem, wcieleniem w obraz żądania nieokreślonej, zbiorowej ofiary.

Oba płótna odnoszą się do relacji podrzędności i uprzedmiotowienia natury przez człowieka. Choć nie powstały z waleczną aktywistyczną intencją, to przepowiadają typ obrazów posiadających zdolność biologicznego życia, organicznej reakcji na krzywdy antropocenu. Jak zauważa przywoływany już Normand, antropocen daje się zobaczyć właśnie poprzez obrazy ontologicznej niepewności czy pokazywanie ograniczeń wpisanych w stereoskopowe, ludzkie widzenie [Davis and Turpin 74-75]. Obrazując eksterytorialność świata roślinnego względem człowieka, Nowosielska zaszczerpia wątpliwości związane z antropologiczną koncepcją autonomii estetycznego doświadczenia.

Na tym jednak nie koniec, bo jej wyobraźnię obsesyjnie zajmują także zwierzęta, a konkretnie pudle – karykatury klasowych przekonań dotyczących sztuki, ikonoklastyczne wobec neoliberalnego kapitalizmu. Przykładem jest *The Living Room* (2020) – maksymalistyczna iluminacja malarska, która podejmuje temat kryzysu ludzkiej tożsamości poprzez ekspansję pudli. Artystka gra stereotypem na temat mieszczaństwa i komfortu, przekształcając wyobrażenia zwierząt

w *dripping* złudnej obfitości. Wykorzystanie efekciarskiej abstrakcyjnej techniki, która pierwotnie służyła budowaniu nowej świadomości estetycznej amerykańskiej klasy średniej, służy kreowaniu obrazu sukcesu i sukcesji psiej rodziny, mglistości bogactwa i urokliwości biedy. To wysokiej klasy żarty z oryginalnych technik artystycznych, które zostały stezauryzowane. Z kolei na obrazie *Koronka* (2019) orgiastycznie eskalowany jest motyw znalezionych na śmietniku foteli. Ich nieskrępowana artystyczna prezentacja może prowokować refleksję tak na temat fejkowych społecznych wrażliwości, jak i optymizmu związanego z ruchem *zero waste* w czasach wypalających postawy społecznego konformizmu i kompromisów drogą globalnego ocieplenia.

Zostanie po nas tylko farba?

Przekaz tryptyku *Igrzyska* (2019) współkształtowany jest przez kontekst destabilizacji gospodarki neoliberalnego kapitalizmu. Ukazuje on odsłonięty widok trybun stadionu opustoszałych z kibiców, ekscesywnie zazielenionych w hiperestetycznej perspektywie zaniku. W czasie pandemii zaangażowanie Nowosielskiej w obrazowanie pustki spektaklu związanego z przemysłem sportowym zyskuje wymiar eposu, wytrącającego nas z kontemplacyjnego samozadowolenia. Gęsta, hiperbolizowana pustka może zająć po brzegi uwagę widzów, których piłka nożna interesuje mniej niż spełniający się w jej ascezie scenariusz organizowania społecznego i kulturalnego życia przez państwo w sytuacji kryzysu, w której sport jest priorytetyzowany przed kulturą, a ta musi zostać przeliczona na PKB, aby udowodnić swą wartość. Ukazując symbol kultury komercyjnej w formie obrazu, Nowosielska odwraca tę sytuację. Choć nie było to jej zamiarem, w polu uwagi pojawia się kryzys artystów i kryzys sztuki, obszaru zamkniętego w czasie pandemii jako pierwszy i jako ostatni odmrożonego, między innymi za sprawą państwowego konkursu, który w sytuacji niedofinansowania polskiej kultury powinien nazywać się „Czyż nie dobiega się koni?”⁴. Nowela Horace’a McCoya o takim tytule przedstawia w formie paraboli realia czasu Wielkiej Depresji, w których ludzie zmagali się z nędzą i rekordowym bezrobociem. W takiej sytuacji zorganizowany został na bieżni szalony mara-

4 Odnozę się do programu stypendialnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura w sieci”.

ton taneczny z nagrodą 1500 dolarów, na którym zbito osobliwy kapitał – wykończenie uczestników konkursu. W takiej optyce *Igrzyska* stają się krzywym zwierciadłem funkcjonowania kultury w późnym kapitalizmie, gdzie „hojność” państwowego wsparcia przypomina dekoracje na kredyt.

Obraz Nowosielskiej ma charakter apokaliptyczny, ponieważ wiąże się z rozpadem struktur społecznych opartych na nierównej dystrybucji dóbr, co sugeruje także *Skrajnia* (2018), której znaczenie uniwersalizuje się poza prostymi biograficznymi odniesieniami. Płótno przedstawia płytę byłego lotniska we Wrzeszczu, najbliższe otoczenie mieszkalne artystki. Siła jego oddziaływania polega na powściągnięciu narracji do minimum, w rezultacie czego powstaje skondensowany przekaz wizualny. W posępną, awiatyczną okolicę z betonowym pasem startowym, w którego rozpęknięciach skumulowana została energia kielkującej natury, wmalowane zostało horyzontalne pasmo mgły, substancjalnej blokady. Wizerunek nieczynnego pasa startowego pozwala wiązać wątki dotyczące lokalnej tożsamości, w którą wpisana jest pamięć o procesach modernizacyjnych poprzedzających powstanie osiedli mieszkaniowych na Zaspie, ze współczesną refleksją na temat ekonomicznej destabilizacji podmiotów w systemie neoliberalnym. Artystka unika tendencyjnych paraleli między kobietą i „naturą”, o której mówią, że poradzi sobie w najbardziej nieprzychylnych okolicznościach. Namalowane jednak przez nią współrzędne niepewnego gruntu i enigmatycznego horyzontu mogą przekładać się na opowieść o ograniczeniach związanych z sytuacją prekarnej części świata sztuki na oucie, gdzie rozwinięcie skrzydeł zawodowej aktywności nie następuje, gdyż przeważa ciągle wtapienie w podłogę.

Stawanie się naturą

Odpowiedzią Nowosielskiej na zaburzoną równowagę świata są również obrazy wyrażające filozofię postwzrostu, w których energetyczne wylądowania artystki metabolizują wpisana w historię nowoczesnego malarstwa imperialistyczną kompozycję *all over*, a deliryczny zachwyty estetycznym wymiarem malarstwa prowokuje refleksję nad materialnością kondycji postludzkiej. Obok omówionych już prac o tematyce dalekiej od idealistycznych wizji pokrewieństwa świata ludzkiego i pozaludzkiego, pokazujących zależności między nimi w sprzężeniu zwrotnym – z podskórnymi

dającymi o sobie znać relacjami własności, dystansu, różnicy czy poczucia inności – oglądamy również ambivalentne obrazy stawania się człowieka ziemią. Na tych płótnach marksistowska walka wyrażona językiem przyrody ustępuje miejsca perspektywie planetarnej.

Warstwy (2018) ukazują trój etapowe wyobrażenie monumentalnego czasu geologicznego, który relatywizuje doświadczenie ludzkiego czasu i odsyła do koncepcji geologicznego zwrotu w kulturze [Parikka]. Przedstawienie nie rozstrzyga, czy mamy do czynienia z przedludzkim krajobrazem, czy fragmentem postludzkiej natury, jak choćby sugerowane wyobrażenie zaoranej odkrywkowej hałdy. Dwie pierwsze, brunatnobrązowe warstwy mogą wskazywać na brutalną ingerencję człowieka w litosferę, trzecia natomiast, błękitna i zawoalowana, część litosfery broniącą bioróżnorodności przed dostępem człowieka. W czasowym rozpięciu *Warstwy* raczej splatają obie perspektywy, uzmysławiając obrazowy potencjał naszego Teraz. Wizja przedludzkiej przyrody spotyka się w nim zatem z tą, która nie potrzebuje człowieka dla dalszego rozwoju życia na planecie – redukcja mówi o antropogenicznej degradacji, ale także o koniecznej naprawczej powściągliwości, warunku przetrwania naszego gatunku.

Archeologiczna widzialność czasu geologicznego na tym obrazie odsyła również do uwag Jussi Parikki, który pisał: „problem wielu nakładających się na siebie czasów rodzi [...] pytanie o to, za pomocą jakich idei, metodologii czy nawet dziedzin wiedzy można mówić o geologii tak, by stworzyć coś więcej niż tylko kulturowy komentarz do twardych nauk lub apokaliptyczną retorykę nadchodzącej nie-ludzkiej przyszłości” [Parikka]. Włączyłabym w wyliczenia autora malarstwo w perspektywie ekologicznej oceny procesów jego powstawania i w związku z postulatem bardziej przyjaznych dla środowiska malarskich technologii. Kwestia trucicielskiego śladu pędzla może umknąć naszej uwadze, gdy skupiamy ją na grach słownych, symbolach i znaczeniach, a taki ślad pozostawia „brush-stroke” – symbol stylów sygnowanych gigantów sztuki malarskiej. Spojrzenie przez pryzmat pochodzenia farb, pigmentów, stosowanych technologii włączyłabym w zadania polityki materiałów (*politics in and of materials*), która istniała od czasów narodzin malarstwa wśród ludzkich zwierząt, jednak została przyćmiona przez konceptualne odczytania. Kluczowa dla tej perspektywy będzie świadomość, że artystyczne aktywności przestały być niewinne w kontekście związanym z ochroną planety.

W miejscu podsumowania przyglądam się *Sercu* (2016), które wypełnia zróżnicowana powierzchnia plastycznego mięśnia-mutanta, częściowo enigmatycznie wrośnięta w powierzchnię obrazu. Ukazane jako hiperobiekt, znoszący dystans między widzami a przedstawieniem, serce wydaje się najściślejszą deklaracją zachodzącego obecnie fermentu w zainteresowaniach artystki – wyrazem poczucia przynależności do większego ruchu działającego na rzecz ochrony planety i zestrojenia rytmów powstawania alternatywny dla starożytności. Z tym walecznym transparentem w postaci obrazu artystycznego, z którym malarka wychodzi z za kulis pierwszego planu bitewnego artywizmu, pozostawiam czytelniczki i czytelników tekstu.

↓ lista prac cytowanych

Bal, Mieke. *Quouting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. University of Chicago Press, 1999.

Bednarek, Joanna. “Przedmowa do polskiego wydania. Nowa kartografia współczesności”. Rosi Braidotti. *Po człowieku*. Translated by Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014, pp. 11-38.

Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Translated by Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Davis, Heather, and Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.

Demaria, Federico, et al. “What is Degrowth? From an Activist Slogan to a Social Movement”. *Environmental Values*, no. 22, 2013, pp. 191-215.

Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.

Kowalczyk, Zuzanna. “Modna katastrofa”. *Dwutygodnik*, no. 264, 2019, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8448-modna-katastrofa.html>.

Mitchell, W.J.T. *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Translated by Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, 2013.

Parikka, Jussi. “Głęboki czas planetarnych problemów. Notatki o polityce kulturowej mediów i materialności”. Translated by Małgorzata Szubartowska, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, no. 22, 2018, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/glebokci-czas-planetarnych-problemow>.

Szcześniak, Magda, and Paweł Mościcki. “Zobaczyć antropocen”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, no. 22, 2018, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zobaczyc-antropocen>.

Varas Ibarra, Ana. “World of Matter. An Eco-aesthetic Approach to the Complex »Ecologies« of Matter”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, no. 22, 2018, <https://www.pismowidok.org/en/archive/2018/22-how-to-see-the-antropocene/world-of-matter>.

Williams, James. *Liotard and the Political*. Routledge, 2000.

↓ abstract

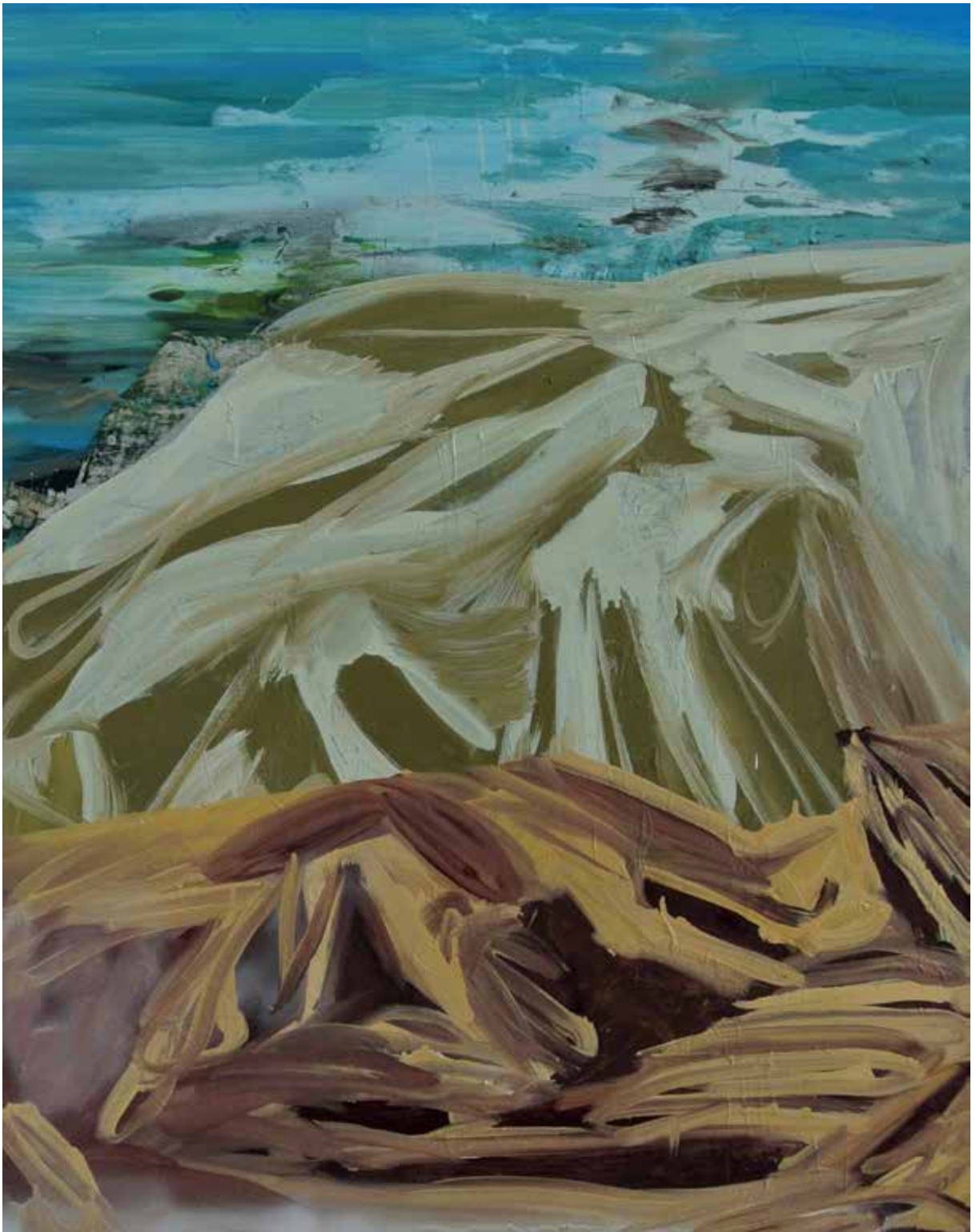
WHERE THE VOID IS ABUNDANT WITH VEGETATION: A PROJECT OF ENGAGED PAINTING

Ewelina Jarosz

In this article, the author offers a presentation of painting engaged in the depiction of the Anthropocene, as well as participation in the debate on the climate crisis. The positive potential of painting is illustrated on the example of Agata Nowosielska's works in dialogue with the history of this art discipline, theories formulated on the basis of studies on visual culture, as well as activist discourses. This text addresses the problems of the crisis of aesthetics, the posthuman condition, post-growth, the geological turn in culture and the

politics of materials. The pandemic is also a reference, highlighting the inequality in the neoliberal systems of democracies, which the author connects with the artist's interest in the Baroque, developed in the realities of precarious artistic production.

KEYWORDS: Anthropocene, climate change, painting, activism, activism, post-growth, Visual Culture Studies, posthumanism, engagement, Agata Nowosielska



Agata Nowosielska, *Warstwy*, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2018



Agata Nowosielska, *Tabula Rasa*, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2019



Agata Nowosielska, *The Living Room*, 130 × 150 cm, olej na płótnie, 2020



Agata Nowosielska, *Skinhead*, 130 × 150 cm, olej na płótnie, 2019



Agata Nowosielska, *Offseason*, 130 x 150 cm, olej na płótnie, 2020



Agata Nowosielska, *Igrzyska*, 100 × 360 cm, olej na płótnie, 2019



Agata Nowosielska, *Koronka*, 120 × 200 cm, olej na płótnie, 2019



Agata Nowosielska, *Offseason 2*, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2020