

Stach Szablowski

W ciszy, czyli malarskie inscenizacje niepokoju

Łukasz Korolkiewicz to jeden z najwybitniejszych artystów malujących w Polsce początku XXI wieku. Działa jednak w swego rodzaju półcieniu, usuwając się na obrzeża aktualnej sceny sztuki. Nie uczestniczy w inwencjach nowego malarstwa. Od dawna nie zabiera też za pośrednictwem swoich prac głosu w sprawach publicznych¹.

Obrazy mogą być „dobre” z różnych powodów (formalnych, kulturowych, historycznych, politycznych), ale jeden warunek jest nienaruszalny: musi istnieć powód do namalowania „dobrego” obrazu. Łukasz Korolkiewicz oczywiście ma swoje powody, swoje sprawy do załatwienia w przestrzeni obrazu. Natura tych spraw wymaga, aby zajmować się nimi w miejscach odosobnionych, prywatnych, znajdujących się na uboczu życia społecznego. Właśnie takie miejsca – pojęte zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym – stają się scenami malarskich inscenizacji Korolkiewicza. Echa dyskursu publicznego praktycznie tu nie dochodzą; zapada charakterystyczna dla obrazów Korolkiewicza cisza, w której malarz może rozwinąć swój osobisty dyskurs. Jego natura jest egzystencjalistyczna – istotą sztuki Łukasza Korolkiewicza wydaje się być praca nad uzyskaniem za pomocą środków malarskich głębszego wglądu we własne doświadczenie, w siebie i w sens skrywający się za fasadą codzienności. Co zaś odnosi się do widza, to jest on zarówno świadkiem, jak i uczestnikiem tych peregrynacji. Malarz zdaje sprawę ze swoich introspekcji, niepostrzeżenie zarażając patrzącego swoim punktem widzenia. Moment, w którym w świadomości widza zaciera się granica między spojrzeniem własnym a spojrzeniem artysty, to chwila, w której malarstwo Korolkiewicza osiąga spełnienie; to właśnie umiejętność doprowadzania do takiej chwili czyni tego malarza tak wyjątkowym.

Łukasz Korolkiewicz debiutował w latach 70. i w tamtej dekadzie wypracowywał zarys własnej formuły malarskiej. Dla sztuki polskiej początku XXI wieku lata 70. stanowią ważny punkt odniesienia – wielu twórców debiutujących po roku 2000 szuka w nich swoich artystycznych „przodków” i mistrzów. Przedmiotem uwagi artystów, badaczy i kuratorów jest jednak przede wszystkim rewolucja konceptualna tamtej dekady, zwrot performatywny i ruch neoawangardowy. Korolkiewicz nie angażował się w te budzące dziś tyle zainteresowania zjawiska; pracował obok nich, poszukując w sztuce czegoś innego. Bliżej mu było do tych artystów, którzy

¹ Wyjątkiem od tej reguły były lata 80., wtedy artysta zaangażował się w krytyczne obrazowanie rzeczywistości stanu wojennego.

otwierali się raczej na lekcję amerykańskiego pop-artu czy Davida Hockneya niż na ścieżki wytaczane przez Beuysa, Fluxus lub Josepha Kosutha.

W spadku po dyskursie krytycznym lat 70. zostało nam wpisywanie Korolkiewicza w nurt hiperrealizmu/fotorealizmu. Przyporządkowanie to, powtarzane uporczywie, utrwaliło się, zwłaszcza w popularnym dyskursie². Pojęcia hiperrealizmu i fotorealizmu rzucają jednak na sztukę artysty światło, które dziś raczej zaciemnia, niż pozwala wyraźniej zobaczyć jej istotę. Historyczny fotorealizm był formułą głęboko wrośniętą w konceptualny paradygmat sztuki przełomu lat 60. i 70., a także w refleksję strukturalistyczną, skupioną na badaniu gramatyki i anatomii mediów wizualnych. Dla klasyków nurtu, takich jak Chuck Close czy Richard Estes, malarstwo stanowiło przede wszystkim narzędzie analityczne, było polem refleksji nad statusem obrazu w dobie jego mechanicznej reprodukcji. Korolkiewicz nigdy takiej sztuki nie uprawiał; fotografia i relacja do niej nie były ani tematem samym w sobie, ani przedmiotem jego malarstwa. Korolkiewicz maluje na podstawie zdjęć, ale *nie maluje* zdjęć – w tym sensie, w jakim czynił to na przykład Gerhard Richter w ikonicznych pracach, jak *Onkel Rudi* czy cykl *October 18, 1977*. Nie używa również fotografii jako furtek, przez które napędzane krytyczno-polemicznym instynktem malarstwo wkrada się na pole politycznej debaty lub historycznych rewizji – jak to się dzieje między innymi u Luca Tuymansa czy podążających kiedyś jego śladem polskich malarzy z byłej grupy Ładnie.

W pracach z lat 70. Korolkiewicz często odtwarzał środkami malarskimi *par excellence* fotograficzny efekt użytego z bliska flesza, który pozwala uchwycić rozgrywającą się przed obiektywem (przed oczyma artysty) scenę w nienaturalnym migawkowym zamrożeniu – z brutalnie, płasko, bezcieniowo oświetlonym pierwszym planem i ginącymi w mroku dalszymi planami. Jednak lampa błyskowa od dawna nie jest już w malarstwie Korolkiewicza uruchamiana. Wizualnością jego współczesnych obrazów rządzi światło naturalne. Obfite kaskady promieni słonecznych prześwietlające przedstawione sceny. Mroczne światło w cieniach. Światło wpadające przez okno do wnętrza. Odrealniająca wszystko, na co padnie, poświata nocy w malarskich nokturnach. Fascynację obrazowaniem niezliczonych wcieleń naturalnego światła można opisać jako symptom swego rodzaju zwrotu konserwatywnego w sztuce Korolkiewicza. Artysta świadomie rezygnuje z inwencji formalnych, w które obfitowało malarstwo XX wieku. Przywraca niejako malarstwo do stanu sprzed modernistycznej rewolucji, która wywalczyła dla obrazu autonomię i wyzwoliła go ze związków z potocznym doświadczeniem rzeczywistości. Korolkiewicz

² „Łukasz Korolkiewicz jest uznawany za głównego przedstawiciela malarstwa hiperrealistycznego w Polsce” – pisze Wojciech Włodarczyk w zamieszczonym w „Sztuce świata” artykule „Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski” z hiperrealizmem wiąże artystę również popularna Wikipedia.

rezygnuje w znacznej mierze z tej autonomii, posługuje się językiem konstytuującym to, co zwykliśmy nazywać reprezentacją realistyczną z jej podstawowymi parametrami, takimi jak: podobieństwo wizerunku do przedmiotu przedstawienia, unikanie deformacji, anatomiczna poprawność w ukazywaniu postaci, modelunek motywów ukazujący na płaszczyźnie ich trójwymiarowość czy konstruowanie przedstawionej przestrzeni zgodnie z zasadami perspektywy. W sensie formalnym Korolkiewicz ma więcej wspólnych „tematów” (problemów malarskich) z Whistlerem, Malczewskim czy nawet z Vermeerem niż z malarstwem naznaczonym ukąszeniem kubizmu i Malewiczowskiego czarnego kwadratu. Gdyby spojrzeć na jego malarstwo w kategoriach czysto formalistycznych, zobaczylibyśmy, że Korolkiewicz, tak zafascynowany studiowaniem światła, cieni, odbłasków i odbić, porusza się w kręgu problemów wizualnych wyznaczonych przez postimpresjonizm.

Czemu jednak służy odbudowywanie i doskonalenie tego tradycyjnego języka malarskiego, w posługiwaniu się którym Korolkiewicz doszedł swoją drogą do maestrii? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie pomóc może powrót do namysłu nad relacją obrazowania artysty z fotografią. Relacja ta wydaje się mieć charakter nie tyle konceptualny jak u hiperrealistów, ile egzystencjalny – widzenie fotograficzne u Korolkiewicza ma wymiar specyficznej strategii uzyskiwania dostępu do własnego doświadczenia.

Nawet jeżeli zgodzimy się, by wypisać artystę z dyskursu fotorealistycznego, fotograficzne korzenie jego obrazów pozostają oczywiste. Nieuzbrojonym okiem nie da się zobaczyć świata w ten sposób, w jaki przedstawia go Korolkiewicz. Tym zresztą można po części tłumaczyć dojmujące wrażenie realizmu, które towarzyszy oglądaniu jego prac; nasiąknięci obrazami fotograficznymi, wierzymy bardziej im niż własnemu spojrzeniu. Korolkiewicz przekłada zatem na język malarstwa właściwą dla kamery (ale przecież nie dla oka) głębię ostrości – znieostrzone, rozmyte pierwsze plany przedstawień kontrastujące z wyraźnymi planami dalszymi, na które przesunięty jest fokus, a także elementy, które – pozornie przypadkowo – „weszły w kadr”.

Te zaczerpnięte z optyki widzenia kamery elementy nie tylko odsłaniają fotograficzne korzenie obrazu, ale naprowadzają nas na coś, jak sądzę, istotniejszego: fotograficzną, migawkową naturę czasu przedstawionego w malarstwie Korolkiewicza. W każdym obrazie malarz obrazuje tylko jedną krótką chwilę, utrwalony ulotny moment, w którym rzeczywistość tymczasowo odsłania swój głębszy sens, wcześniej i później ukryty za pozorami codzienności.

Migawkowo krótki czas rozgrywania się przedstawień Korolkiewicza to najbardziej „fotograficzny” moment jego malarstwa. Paradoksalnie jednak w tym samym momencie drogi

fotografii i malarstwa artysty rozchodzą się – wyruszając z tego samego punktu (w czasoprzestrzeni), zmierzają w dwóch przeciwnych kierunkach.

Fotografia, jak dowiedli jej wielcy teoretycy z Susan Sontag i Rolandem Barthesem na czele, to medium głęboko zamieszcane w związki ze śmiercią. Obraz fotograficzny, podobnie jak śmierć, zatrzymuje czas, jest niepodważalnym dowodem przemijania: sfotografowane postaci nieruchomieją (zamierają) na wieczność; zdjęcie staje się alegorią ciała pozbawionego duszy i życia.

Tymczasem obrazy Korolkiewicza, choć tak *podobne* do zdjęć, mają odwrotne działanie – zamiast zamrażać terażniejszość na zawsze w martwym obrazie przeszłości, ożywiają ją i rozciągają w nieskończoność (a dokładniej: na czas studiowania obrazu). Jednym z parametrów ludzkiej egzystencji jest niemożliwość bycia w terażniejszości, która nieustannie zmienia się w przeszłość (w pamięć), zanim zdążymy jej doświadczyć. W sztuce Korolkiewicza malarstwo staje się metodą dostępu do tego doświadczenia.

Co dzieje się w tych ulotnych, ale rozciąganych na czas nieokreślony chwilach, które przedstawia Łukasz Korolkiewicz? Zanim odpowiemy na to pytanie, spójrzmy, *gdzie* dzieją się te obrazy. Istnieje ściśle określona – i dość rygorystycznie ograniczona – kategoria miejsc obrazowanych przez artystę. Zdarza się, że są to zamknięte w ciasnym kadrze fragmenty miejskiego pejzażu. Najczęściej jednak malarz przenosi nas do dwóch rodzajów przestrzeni. Pierwszy zaczyna się za zamkniętymi drzwiami. To niedostępne dla postronnych miejsca prywatne, wnętrza domów (należących do artysty lub jego przyjaciół), salony, sypialnie, łazienki, werandy. Przedstawiane przez Korolkiewicza pomieszczenia to najczęściej pokoje z widokiem – okna, podobnie zresztą jak lustra, zajmują w ikonografii malarza ważne miejsce. Za oknem rozciąga się zaś zazwyczaj ogród. Ten widok prowadzi nas do drugiego, obok wnętrza, rodzaju przestrzeni najczęściej obrazowanych przez artystę: ogrodów i parków.

W sensie czysto formalnym te dwa rodzaje przestrzeni – wnętrza i ogrody – służą Korolkiewiczowi do podejmowania odmiennych malarskich problemów (zwłaszcza tych związanych ze studiowaniem światła). Na poziomie symbolicznym są jednak ze sobą tożsame, spotykają się w figurze mikrokosmosu. Zarówno dom, mieszkanie, jak i ogród to modele wszechświata, uniwersa skrojone na miarę człowieka (malarza), który może wypełnić je swoją świadomością i swoim spojrzeniem.

Momenty terażniejszości w zamkniętych, odosobnionych mikrokosmosach domów, mieszkań i ogrodów – tak można by opisać podstawową czasoprzestrzeń malarstwa Korolkiewicza.

Jest jeszcze jeden parametr uniwersum artysty: cisza. To „ciche” malarstwo. Oglądając je, można być niemal pewnym, że przedstawione postaci – a także przedstawiający je malarz – zachowują milczenie. Zamiast słów przestrzeń wypełniają spojrzenia, a cisza staje się tłem, na którym wybrzmiewa jeden z przewodnich tematów Korolkiewicza: niepokój.

Co jest jego źródłem? Pozornie na obrazach Korolkiewicza niewiele się dzieje, a to, co się dzieje, to zdarzenia zwykłe. Drzewo w parku rzuca na trawę gęstą cień w letnie popołudnie. Malarz odpoczywa na szezlongu, dziewczynka bawi się lalką w pokoju. Na drewnianym blacie stoi wazon z kwiatami. Te przedstawienia można by wziąć niemalże za preteksty do formalnej rozgrywki z problemami czysto malarskiej natury, gdyby nie przecucie ich alegorycznego wymiaru, ukrytego sensu, który na chwilę odsłonił się spod maski codzienności.

Niepokój rodzi się w konfrontacji z niejednoznacznością tego, co widzimy na obrazach. Czy życie jest tym, co sobie uświadamiamy, czy też ma jeszcze inny wymiar, pozostający tajemnicą, do której klucz znajduje się tuż za granicą świadomości – tajemnicą, do której dostęp zyskujemy tylko w wyjątkowych momentach przeblysków samowiedzy?

To, co widzimy, ma zatem podwójne znaczenie, dostępne i ukryte. Korolkiewicz mnoży figury tej podwójności (A może tylko ją postrzega? Trudno rozstrzygnąć, czy artysta w większym stopniu inscenizuje dwuznaczność rzeczywistości, czy też – niczym Benjaminowski alegoryk – rozszyfrowuje ukryte znaczenia; wbrew bowiem pozorom pomiędzy jednym a drugim nie musi zachodzić sprzeczność). Obraz jest odbiciem (zapośredniczonej przez fotografię) rzeczywistości, ale na tym nie koniec; w świecie przedstawionym gra odbić trwa dalej. Malarz z upodobaniem umieszcza w kadrze swoich przedstawień lustra, szklane kule, tafle wody, zwierciadlane powierzchnie, które zwielokrotniają ukazany świat. Niemal równie ważne miejsce w ikonografii Łukasza Korolkiewicza zajmują lalki – malarz zdaje się podzielać fascynację, jaką manekiny i kukły budziły w modernistach z pokolenia Bellmera i Schulza. Jaką rolę gra ten dwuznaczny sztafaż, te pozbawione duszy pozory ciała? Są seksualnymi fetyszami? Emblematami? Bytami zakazającymi animistyczną aurą inne przedmioty na obrazach, które w sąsiedztwie lalek nie wydają się już tak zupełnie *nieożywione*? Sobowtórami?

Lalki są odbiciem ciała, a ich oblicza same odbijają się w jeszcze jednym z ulubionych rekwizytów-emblematów malarza – w masce. To malarstwo pełne masek. Maski czasem czekają na to, aż ktoś je przywdzieje (jak w obrazie *Ciemne miejsce za drzwiami*, w którym maska Myszki Miki jest swego rodzaju echem twarzy siedzącej na brzegu wanny dziewczynki, emblematem

sugerującym *podwójną* naturę modelki). Kiedy indziej pod maską kryje się oblicze samego artysty, który ukrywa swoją prawdziwą twarz.

To właśnie (wszech)obecność artysty w przedstawieniu wydaje się kluczem do zrozumienia sensu malarstwa Korolkiewicza, sensu intuicyjnie przeczucwanego przez widza od samego początku. Jedną z przyczyn niepokoju, który miesza się z przyjemnością obcowania z tym malarstwem, są warunki, na jakich artysta dopuszcza widza do zamkniętego, intymnego świata ogrodów, prywatnych wnętrz i własnych epifanii. Otrzymujemy ten dostęp, ale na dwuznacznych prawach podglądacza, voyeura. Znamienny jest oferowany nam przez malarza specyficzny (podejrzany) punkt widzenia; zagłądanie z jednego pokoju do drugiego, obserwowanie kogoś przez okno, patrzenie zza umieszczonej na pierwszym planie doniczki albo przez deformujący fragment przedstawienia wazon, śledzenie kogoś w parku – z daleka, z odległości pozwalającej tylko na kontakt wzrokowy. Napięcie, również erotyczne, potęguje się, kiedy obiektami tych obserwacji stają się dziewczynki, częste bohaterki obrazów Korolkiewicza. Jeżeli, przywołując motyw lalki, malarz zdradzał pokrewieństwo wrażliwości z Bellmerem, teraz zbliża się do Balthusa i Nabokova. Jeżeli zaś obecność nieletnich modelek (symboli niewinności? nimfetek? przedmiotów zakazanego pożądania? emblematów duszy?) podnosi poziom niepokoju wypełniającego obrazy artysty, to uczucie to sięga zenitu, kiedy w kadrze przedstawienia pojawia się wizerunek samego malarza. To oczywiście on jest nie tyle głównym, ile tak naprawdę jedynym prawdziwym protagonistą tego malarskiego dyskursu. Zdarza się, że w obrazach z ostatnich lat Korolkiewicz autoportretuje się w postaci nobliwego starszego pana, ze starannie przystrzyżoną brodą i w okularach – gentlemana, którego wizerunek kojarzy się bardziej z profesorem literatury niż z figurą z artystycznej cyganerii. Częściej jednak artysta pozuje sam sobie do aktów – wyleguje się nago bądź zrzuciwszy ubranie, przemyka się po mieszkaniu lub wymyka do ogrodu. Czasem jest tylko cieniem, kiedy indziej przyglądamy się mu, kiedy on sam przygląda się komuś innemu. Zdarza się też, że ten niepokojący bohater pojawia się zamaskowany. Nagość to atrybut prawdy, ale również manifestacja wyzwolenia ludzkiej natury (instynktów, pożądań, pragnień) z kostiumu kultury, jej norm, zakazów i pozorów. Maską z kolei jest znakiem sygnalizującym, że za obliczem, które dostrzegamy, kryje się inna, *prawdziwa* twarz zamaskowanej osoby. Z drugiej strony w pierwotnych kulturach nałożenie maski umożliwiało nawiązanie kontaktu z niedostępnymi z poziomu codzienności wymiarami rzeczywistości – również z wymiarami demonicznymi czy, jak powiedziałby psychoanalityk, podświadomymi. Maski, które Korolkiewicz wykorzystuje w swoich obrazach jako rekwizyty, to nie są rytualne artefakty, tylko najczęściej zwykłe zabawki, tanie

plastikowe przebrania zwierząt czy klaunów. Chcielibyśmy wierzyć, że zakładając je, artysta tylko *się bawi*, i tak na pewno jest w istocie – a przecież tej zabawy w żadnym razie nie cechuje niewinność ani pozbawienie mocy magicznej (albo, jak kto woli, znaczenia w sensie psychoanalitycznym), podobnie jak rzucany przez artystę na obrazach cień nie przestaje być cieniem w rozumieniu Jungowskim tylko przez to, że jednocześnie mieści się w ramach reguł operowania światłem i cieniem w realistycznym przedstawieniu malarskim.

Przewrotność malarstwa Łukasz Korolkiewicza dociera do widza w pełni w momencie, w którym uświadamiamy sobie, czym spojrzeniem się posługujemy, kiedy patrzymy na te cieszące oko i niepokojące ducha pięknie namalowane, dwuznaczne obrazy. Oglądamy malarza, który czasem zachwyca się popołudniowym słońcem, ale jeszcze częściej obnaża się, maskuje swoje oblicze i jednocześnie usiłuje sam siebie zdemaskować. Podglądamy go, kiedy on sam podgląda (innych, ale również siebie). Obserwujemy go, kiedy stąpa po najbardziej grząskim z gruntów, rzucając cień na niewinność ucieleśnioną przez figury dorastających dziewczynek (i lalek). Przewrotność polega na tym, że nawet wtedy (a właściwie wtedy szczególnie), kiedy wydaje nam się, że *przytłapaliśmy* artystę na ryzykownych dialogach z własnym cieniem, instynktami czy pożądaniami, to przecież nie przestajemy patrzeć jego oczami. Oto ostateczna podwójność, która ustanawia intrygującą dwuznaczność tego malarstwa. Artysta (jego zachwyty, nagle intensywne doświadczenie przemijania, wgląd w mrok, który nosi w sobie) to zarazem podmiot i przedmiot poznania – znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz tego zbudowanego ze spojrzeń, niemego dyskursu. Jest sobą i kimś zupełnie Innym (a więc również jednym z nas, widzom, któremu malarz pokazuje obraz). Malarstwo okazuje się koniecznym, być może nawet jedynym możliwym medium umożliwiającym przyjrzenie się owemu Innemu, którego tożsamość to klucz do egzystencjalnej zagadki, postawionej zarówno przed malarzem, jak i przed odbiorcą.



Galeria Monopol, ul. Marszałkowska 34/50, 00-554 Warszawa
T: +48 502 324 304, galeria@galeriamonopol.pl, www.galeriamonopol.pl