



Beshrew me, cousin

Zdegradowany pejzaż¹

Recenzja wystawy Laury Paweli we wrocławskim BWA

No, *I don't*, głosiła jedna z prac Laury Paweli prezentowana od 22.01-14.03.2009 r. we wrocławskim BWA.

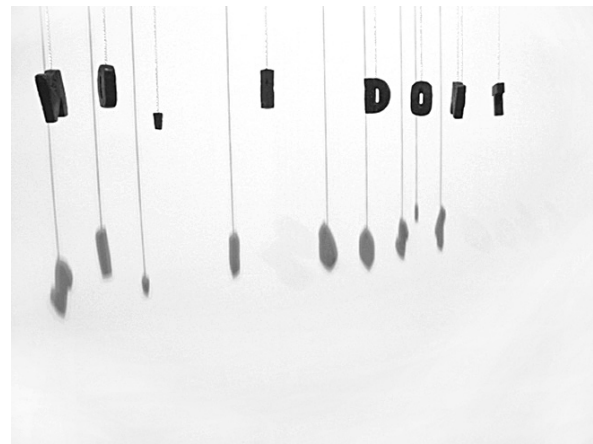
Yes, I do – pomyślałam, bo lapidarność, celność i klarowność pokazywanych prac nie pozwoliła mi koło nich przejść obojętnie.

Gorole raus, złowrogo głosił neon nad moją głową, kiedy wchodziłam w przestrzeń wystawienniczą pierwszej z sal. A ponieważ nie byłam przedstawicielem niepożądanego grupy społecznej, czułam się, jakbym była na swoim miejscu, wkroczyłam w obszar uwodzących mnie znaczeń. Szybko dostrzegłam aspekt desperacji, jaka musiała stać się udziałem autorki prac powstałych w całości w 2008 r. z wyjątkiem jednej stworzonej *in situ* już w roku 2009.

CONFESSIO?

Laura Pawela przeżyła/przeżywa niemoc twórczą. A może tylko mówi o niej, jak o pewnym niezwiązanym z jej osobą abstrakcie o cechach ewokujących treści o wiele bardziej uniwersalne. Obie tezy wydają się prawdopodobne, dlatego w poniższym artykule nie uniknę odwołań zarówno do uniwersalistycznego obszaru znaczeń, jak i tych podyktowanych subiektywnym aspektem tychże.

Stan niemocy nie jest stanem pożądanym. Jeśli Laura Pawela takowy przeżywa, to w obliczu wszystkich zaprezentowanych prac wydaje się, że jej publiczne wyznanie – przyznanie się do takiego stanu



il. 1 *No, I don't*, węgiel, 2008

paenitentia (łac. pokuta), którą było wystawienie owoców niemocy we wrocławskim BWA. Mieliliśmy bowiem do czynienia z wystawą, którą można interpretować w kategoriach spowiedzi twórcy, poddanego bezlitosnemu biegowi czasu i parabolicznie w stosunku do niego przebiegających linii pożądań, oczekiwań wobec siebie samej jako artystki i swego potencjału twórczego.

Cała prezentacja jest intymnym wyznaniem – *No, I don't* – „nie, ja nie”, jakby w domyśle „nie, ja nie mogę” – mówi artystka zawieszonymi na biżuteryjnych łańcuszkach literami wyrzeźbionymi w węglu kamiennym. Krótka angielska riposta ma charakter *confessio* (łac. wyznają). „Wypowiedziane” w przestrzeni publicznej nabiera cech performatywnych², rozwijających to stwierdzenie w proces twórczy, przynoszący realne skutki w postaci zgromadzonych w galerii dzieł, mających zdolność kreowania

¹ Moja propozycja tytułu odnosi się zarówno do dostrzeganego z dzisiejszej perspektywy problemu degradacji wartości w obszarze współczesnej kultury, jak i problemu dostrzeżenia tych wartości oraz zdegradowanego krajobrazu Górnego Śląska, który stanowi tło wyrażonych plastycznym językiem rozważań Laury Paweli.

² Sformułowania „performatywny” używam w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi filozofia analityczna czy filozofia języka. Za J. L. Austinem przyjmuję rozumienie wyrażen performatywnych, jako spełniających, stwarzających realne skutki (tzw. wypowiedzi – czyny). Znaczenie to nie ma nic wspólnego z coraz częściej spotykanym wariantem rozumienia tego sformułowania, którego źródłostwów wywodzony jest od ang. perform – grać, wykonywać, przedstawiać.

NO, I DON'T

il. 2 *No, I don't*, węgiel, 2008



il. 3 Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgieł*, ol./pł., 1818

rzeczywistości – jakby chwilowo i z wyboru – artystki wyalienowanej, pozostającej poza obszarem sztuki, bo tworzącej nie w demiurgicznym akcie kreacji, a akcie kreacji jakby negatywnej, bo akcelerowanej niemocą twórczą, brakiem pomysłu, rodzajem twórczej ignorancji, zapaści. *Ex definitione* więc jakby odrzuconej, niechcianej, niepożądananej.

TAEDIUM VITAE – KU ROZPACZY

Artystka prezentuje na wystawie prace, których akt stworzenia miał więcej wspólnego z ideą recyklingu niż romantycznym *creatio* (łac. tworzenie), kiedy udzielona artyście demiurgiczna moc pozwala wykrzesać tę boską iskrę determinującą wzniosłość³ charakter dzieła. Ponieważ Laura Paweła wprowadza do dyskursu romantyczne motywy, zapożyczone z obrazów znanego powszechnie z historii malarstwa europejskiego niemieckiego romantyka – Caspara Davida Friedricha – ikony romantycznego malarstwa pejzażowego, tym samym konfrontuje idealizowaną dzięki emotywnym walorom postawę romantyków z postawą poddanego szeregu heteronomii współczesnego świata artysty. Odwołanie się do reprezentatywnych dla twórczości C. D. Friedricha motywów bezmiaru przestrzeni i majestatu gór z obrazów *Wędrowiec nad morzem mgieł*, 1818 oraz *Kobieta przed zachodzącym słońcem*, 1818 znajdują swoje odniesienie w pejzażu rodzinnych stron artystki (okolice Rybnika na Górnym Śląsku), gdzie akcenty hierarchiczne rozpościerające się przed i ponad horyzontem znaczą ukośne linie zboczy hałd⁴, poprzemysłowa lub wciąż użytkowana architektura kopalń i koksowni, lasy kominów i kopalnianych szybów (trzy układające się w rodzaj fryzu prezentacje wideo – *Friedrich/Ryszard III/Kobieta*, 2008).

Podobnie jak prace wielkiego romantyka, filmy Laury Paweli wyróżnia swoisty bezruch i klimat kontemplacji – są to tzw. stills – rozciągnięte w czasie sekwencje pozbawione jakiegokolwiek akcji. Artystka wciela się w nich w rolę spoglądającego w dal

³ Kategorię wzniosłości (sublime) ok. poł. XVIII w. do estetyki wprowadził Edmund Burke. W tym samym czasie w poezji angielskiej rozstrzelał ją James Thomson. Kategoria ta, wywiedziona na potrzeby nowatorskiego rozumienia problemu światła w malarstwie, oznaczała wówczas swoisty sensualizm implikujący ujmowanie natury i sztuki w dwóch najważniejszych dla tego czasu kategoriach sublime i picturesque (wzniosłość i malowniczość).

⁴ Na jednym z filmów prezentowanych na wystawie widzimy jedną z najwyższych hałd w Europie – Hałdę Rydułtowską (407 m n.p.m.).



il. 4 Friedrich, Ryszard III, Kobieta, film wideo/DVD, 2008

oczyma duszy obserwatora, któremu ukazuje się powtarzający kompozycyjny zarys z obrazów wielkiego romantyka, zdegradowany i jednocześnie częściowo już zrehabilitowany pejzaż górnośląskiej rzeczywistości (*Friedrich/Kobieta*). Na pozór zwyczajny widok skrywa w sobie elementy, które niepokoją. W pracy *Friedrich* tuż obok pierwszoplanowej postaci z ziemi złowieszczo wydobywa się ledwo dostrzegalny, przypominający o procesach zachodzących pod pokładami ziemi śląskiej dym. Ziemi usypanej z powstałych w wyniku eksploatacji węgla, wciąż zdolnej do samozapłonu skały płonęcej, która z czasem przemienia się w popiół i żużel. W kolejnej pracy należącej do tryptyku (*Kobieta*) umieszczona w analogicznym – ze względu na charakter – pejzażu, odwrócona tyłem do widza postać trwa z rozpostartymi ramionami, jak odziana w suknię szekspirowska Julia, oświeceniowa erudytką czy apokryficzna święta – męczennica dzierząca w dłoniach atrybuty swej świętości i męki zarazem – wpisujące się w jej dłonie obiekty z linii horyzontu – komin i zabudowania, z perspektywy odbiorcy dzieła wyglądają jak płonąca świeca i książka trzymane w dłoniach tytułowej bohaterki. Całość dopełnia centralny obraz (*Ryszard III*) – kilkusekundowy film z przedstawieniem wypełniającej cały ekran poczernionej sadzą twarzy artystki szep-

czącej słowa: „Beshrew me, cousin, which didst lead me forth of that sweet way I was in to despair”, które za Jarosławem Iwaszkiewiczem⁵ Laura Paweła tłumaczy jako: „Przekleństwo Ci, bracie, któryś mnie zepchnął z wygodnej drogi mojej ku rozpacz”. Cytat pochodzi z tekstu duńskiego filozofa Sørensa Kierkegarda *Choroba na śmierć* (*Sygdommen til Døden*, 1848), w którym autor, z właściwego wszystkim jego



il. 5 Caspar David Friedrich, *Kobieta przed zachodzącym słońcem*, ol./pł., 1818

⁵ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Poznań 1995, s. 38.



il. 6 *Friedrich, Ryszard III, Kobieta (fragm.)*, film wideo/DVD, 2008

pismom – chrześcijańskiego punktu widzenia – rozważa problem śmierci duchowej. Według prekursora filozofii egzystencjalizmu najbardziej dotkliwą dla duszy chorobą jest rozpacz; potrafi ona doprowadzić człowieka do ostateczności – do duchowej śmierci właśnie. Rozpacz, jak mówi filozof, jest chorobą na śmierć, jest chorobą ducha i jaźni, i jako taka może mieć trojaki charakter: rozpacz, że się nie jest świadomym swej osobowości (ten rodzaj rozpacz nazywa rozpaczą niewłaściwą), rozpacz, że się nie chce być sobą i rozpacz, że się sobą chce być właśnie⁶.

Ta swoista triada być może leży u podstaw tryptyku *Friedrich, Ryszard III, Kobieta*. Laura, jakby za filozofem przyjmuje tezę, że tylko uwolnienie się z rozpacz oznacza zbawienie, a dla artysty oznacza powrót do raju pełnego twórczej inspiracji, do oazy spokoju, która pozwala przemierzać obraną drogę w zgodzie z własnym ja. W tytule tryptyku pojawia się również imię Ryszarda III. Panującemu w Anglii przez zaledwie dwa lata drugiej poł. XV w. królowi

za Williamem Szekspirem przypisuje się zabójstwo swojego poprzednika Edwarda V i jego brata, którego chore ambicje i rządza władzy popchnęły do straszliwych wielokrotnych zabójstw. Takim uczynił go w swojej sztuce słynny stratfordczyk i taki jego obraz powszechnie przetrwał do dziś – obraz demona, ucieleśnienia wszelkiego zła i zwyrodnienia.

Kierkegaard inspirował się pismami Szekspira. Dla obu wspólny był wątek chrześcijański, wątek miłości oraz wątek rozpacz. Ten ostatni, zapośredniczony przez pisma obu, w sposób szczególnie inspirowuje artystkę. Zastanawia się ona nad problematycznym aspektem nie tyle bycia, ile bywania artystą oraz czasem p o m i ę d z y. Pomiedzy oznacza okres wyjścia poza ramy społecznie przyjętych norm obowiązujących w obszarze sztuki, okres bycia niezrozumianym, nieakceptowanym lub okres niemocy twórczej. Realizacja pragnień artysty, projektów, dzieł w dużej mierze zależy od pewnych warunków zewnętrznych. Uświadomienie sobie możliwości utra-

/88/ ⁶ Za główny wątek przywoływanych tu rozważań Kierkegaarda można uznać pejoratywnie rozumiany problem rozpacz, ale w tekstach filozofa wyczuwalny jest też rodzaj fascynacji, swoistego przywiązania do niej, zamiłowania do podobnych stanów ducha. Wątku tego artystka jednak nie podejmuje, por. S. Kierkegaard, *op. cit.*, s. 166–176.



il. 7 Friedrich, Ryszard III, Kobieta (fragm.), film wideo/DVD, 2008

ty tych warunków powoduje w artyście stan równoznaczny z lękiem. Lęk rozciągnięty w czasie implikuje poczucie rozpacz. Kierkegaard, w pewnym sensie całe jego życie, podobnie jak i życie upokarzanego w dzieciństwie Ryszarda, który w wieku młodzieńczym przeistacza się w surowego kata, a także życie samego Caspara Davida Friedricha, który po okresie wielkiego rozgłosu i sławy, żywym zainteresowaniu kolekcjonerów popada nieodwołalnie w niełaskę krytyków zarzucających mu staromodne malowanie – dostarczają Laurze Paweli świetnego materiału do rozważań zarówno nad kondycją współczesnej sztuki/kultury, ale również współczesnego artysty, jak i analizy stanów, których doświadcza w przebiegu swojej pracy twórczej. Artystka prorokuje jakby złowrogą paralelę – tak jak w przypadku C. D. Friedricha odrzucenie i brak aprobaty ze strony odbiorców pogłębia stres, pesymizm i rozpacz wyrażanych coraz częstszymi napadami wściekłości i furii, tak stany te mogą stać się udziałem każdego artysty, jej samej, która po okresie artystycznej prosperity

w latach 2004-2005 wpada być może w przysłowio-
wy letarg twórczy, kiedy jej udziałem staje się stan
wątpienia o sensowności swojego tworzenia, swojego
b y c i a a r t y s t k ą .

Fascynację tematem rozpacz potwierdza również wskazówka, jaką daje nam artystka, ukazując siebie tuż obok mamy zagłębionej w lekturze książki Emila Ciorana, z której fragment „uleciał” ponad głowy obu kobiet, sugestywnie dookreślając stan ducha artystki: ‘and I have no hope’⁷.

Podszyty nihilizmem rys odnajdujemy również w kilku kolejnych prezentowanych na wystawie pracach. Oto artystka przedstawia nam krwawiącą głowę, fragment pochodzącej najprawdopodobniej z pocz. XX w. rzeźby. Obiekt znaleziony, pozbawiony kontekstu, jak głowa szyi, symbolizujący być może krwawiącą sztukę, bo odrzuconą, sponiewieraną, zrzucaną z piedestału, zdegradowaną, ale też zakłamaną, obłudną, szafującą wartościami wedle „widzimi się” historii. Obok odnajdujemy budzące absmaki i jakby na przekór temu odczuciu włożone w nie-

⁷ Emil Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 2007, s. 102.



il. 8 *Heart*, węgiel, 2008



il. 9 *Jelita*, żywica, 2008

zwykle estetyczną formę, niemal biżuteryjną – wykonane z tworzywa sztucznego krystalicznie czyste jelita – symbol trawienia, męki, wydalenia tego co nieczyste, tego, co zatrują, ale też symbol *katharsis*. Kolejna praca to rzeźbiarski obiekt w kształcie znanej nam ze średniowiecznych krucyfiksów broczącej krwią otwartej rany, której sensu nie ma tu potrzeby wyjaśniać. Dalej pęk worków, w których wycięte otwory konstytuują wizję wyrzuconej na brzeg meduzy – jako symbolu wyrzuconego poza granice bezpiecznego środowiska artysty. Powyższy ciąg prac domykają przytwierdzone bezpośrednio do ściany wykroje oczu wykonane z pyłu węglowego – ślepe, czarne, jakby artystka chciała nimi powiedzieć „czarno to widzę”.

Komentarzem do tych dzieł niech będą słowa rumuńskiego filozofa: „Co by było, gdyby twarz człowieka mogła dokładnie wyrazić całe wewnętrzne cierpienie, gdyby zobiektywizowała się w akcie ekspresji cała wewnętrzna męka? Czy moglibyśmy jeszcze rozmawiać ze sobą? Czy nie musielibyśmy wówczas mówić, zakrywając rękoma twarz? Życie byłoby praktycznie niemożliwe, gdyby owa nieskończoność odczuć, jaką w sobie nosimy, uzewnętrzniła się

w rysach twarzy. Nikt nie miałby już odwagi przejrzeć się w lustrze, bo w groteskowym i tragicznym zarazem wizerunku twarzy stapałyby się w jedno plamy i wstęgi krwi, rany, co nigdy się nie zabliznią i strugi łez, co nigdy nie będą powstrzymane”⁸.

W osobnej przestrzeni pokazany został *Hełm* stworzony z pociętych przez Laurę własnych płócien. Bardziej niż element zbroi ewokuje on znaczenie maski. Wydaje się, że więcej ma on wspólnego z tradycją prześmiewczej *commedia dell'arte*. Ze względu na fakt wykorzystania prac malarskich do jego stworzenia bardziej przypomina wielokrotnie przywdziewaną maskę błazeńskich artystycznych popisów aniżeli tytułowy hełm, traktowany li tylko jako element zbroi, chroniący, skrywający twarz. Artysta jawi się tu jako współczesny *histrion* uprawiający w miejsce bezsłownej gry aktorskiej bezsłowną, pustą, nic nikomu niemówiącą sztukę. Jego sztuka jest jego pancerzem, stanowiącym azyl i skrywającym prawdziwe „ja”. Ten sam hełm-maskę skrywa głowę Paweli w filmie wideo *Sygnal*, którym artystka ze swojej nic nikomu niemówiącej wyspy szczęścia, schowana za bezpieczną maską, wysyła nic nieznaczące znaki, sygnały, których treść na zawsze pozostanie niezna-



il. 10 *Medusa*, plastik, 2008



il. 11 *Rana*, żywica, 2008



il. 12 *Reading Cioran*, film video/DVD, 2008

na, znaczy – bezwartościowa, pusta. Bezwartościowe obrazy, puste pocięte blejtramy i ich fragmenty zawieszane na biżuteryjnych łańcuszkach, oczy z pociętych kawałków białych płócien na białym płótnie, wyklejanki z przedstawieniem zębów, trzewi, domu, czaszki⁹, przywołujące symbole składowych codziennej fizjologii bycia artystą, są jak niemy krzyk rozpacz, który nie implikuje żadnej zmiany.

Słowami Ciorana należałoby chyba też wesprzeć

analizę krótkiego filmu *Captive heart* (Uwięzione serce) wyświetlanego na ekranie monitora w zabałaganionej przestrzeni magazynowej pakamery BWA, stanowiącej jakby przedłużenie obrazu wyświetlanego na monitorze. Film ukazuje zakątek niezbyt schludnego pomieszczenia z oknem, w świetle którego pojawia się ledwie dostrzegalny cień/zjawa/duch. Jak pisze Cioran: „Obecność ducha w życiu jest zawsze znakiem jakiegoś niedostatku, wielkiej samotności i przewlekłego cierpienia”¹⁰. Laura więc jakby nam się spowiada. Żeby spowiedź nie była zbyt serwilistyczna, a tym samym pretensjonalna dla nie tyle usprawiedliwienia siebie, ale jakby z konieczności odwołania się do własnej godności, padają słowa ‘It hurts me too’ – to rani też mnie. Etyczny namysł i wynikające z niego postanowienia mają jedynie charakter ekspresji subiektywnych doznań i uczuć artystki, która swoje życie z wyboru traktuje jako cierpienie. Dla niego tworzy koncepcję ratunku możliwego tylko przez odkrycie pustki, przez kompensację negacji zastanych norm obowiązujących obecnie w sztuce.

⁹ Elementy te przywodzą mi na myśl fragment libretta Christophera Fry’a w tłum. Stanisława Barańczaka do opery *Raj Utracony* Krzysztofa Pendereckiego, gdzie padają złowieszcze słowa: *Mózg tworzy własny świat, / W granicach czaszki z piekła robi nam raj. / A z nieba piekło* (na podstawie *Raju utraconego* Johna Miltona).

¹⁰ E. Cioran, *op. cit.*, s. 22.



il. 13 *Hełm*, pocięte stare obrazy ol./pł., 2008



il. 14 *Bez tytułu*, fragmenty blejtramów, 2008

il. 15 *Czacha*, pocięty obraz ol./pł., 2008 (poniżej)



CREATIO EX NIHILO

Można osiągnąć umiejętności artystyczne, biegłość rysunku, osiągnąć dar rozbudzania wyobraźni, pomysłowość, ale nie można osiągnąć sztuki, umiejętności jej tworzenia. I tak samo jak artystą się bywa, nie jest, tak samo bywa, że tworzy się prawdziwą sztukę, obcuje się z nią w tworzeniu, doznaje w procesie jej odkrywania, przeżywania. Sama sztuka jest jakby jakimś *bytem wyższym*; doświadczamy go, kiedy przez dostrzeżenie wyzwolonej prawdy w świecie lub – z historycznego punktu widzenia w stanowiącym szczególnego rodzaju jego faksymile – dziele poruszona zostaje nasza dusza. I to właśnie najbardziej zastanawiało w oglądzie omawianej wystawy. Jeśli uczciwość tworzenia Laury opiera się o choćby minimalny zakres doświadczenia p r a w d y r o z p a c z y, to fakt, iż pomimo marazmu twórczego, swoistego defetyzmu artystce udało się stwo-

żyć osobliwe obiekty, należy uznać za niezwykle. Estetyczne, lapidarne i szczerze, o mnogich sensach dzieła, w które uwikłano i monotonię górniczego krajobrazu najeżonego sterczynami kominów, i życie wychodzących z końcem szczyty na powierzchnię górników o zapyłonych oczach, przydomowe raje – oazy natury czy węglowe serca pochodzących stamtąd ludzi wydają się potęgować miałość wartości ze zdiagnozowanego przez Laurę obszaru sztuki.

Wystawa ze względu na pomieszanie miejsc akcji (Argentyna, Górny Śląsk, inne miejsca akcji filmów wykorzystanych jako found footage) może nie wydawać się do końca spójna. Posiada jednak jakiś wspólny mianownik. Zatopiony w nasyconej akwamarynie wideofresk przedstawiający fragment jakiejś przemysłowej przestrzeni, z kulistymi lampami, kręcącymi się wiatrakami pompującymi do pomieszczenia świeże powietrze potęguje abstrakcyjny wymiar o b e c n o ś c i p u s t k i, nicości wzmagających emo-



il. 16 *Dym, stare rysunki*, 2009



il. 17 *Bez tytułu (Signal)*, film wideo/DVD, 2008

tywny charakter prac. Zarejestrowany niewątpliwie podczas stypendialnego pobytu artystki w Argentynie zestawiony został z ruchomym obrazem ucieczki dymu. Kadrowanie nie obejmuje jego źródła. Widzimy jedynie strumień czarnego skłębionego dymu dynamicznie przecinający płaszczyznę ekranu. Obok strumieniem światła zostało wydobyte wyrzeźbione

przez Laurę z czarnego węgla serce, którego symbolikę można odczytać na wiele sposobów. Może to być serce z kamienia, serce twarde, wyzbyte minimalnej porcji wrażliwości umożliwiającej o t w a r c i e s i ę n a d z i e ł o / s z t u k ę, ale też o t w a r c i e d z i e ł a, a może to czarne serce tłoczące w miejscie krwi czarną smołę, sadzę, niedotlenione, zatrute, niezdolne do reanimacji uspionego letargiem artystycznego krwiobiegu, albo serce, które tkwiąc w nim, szczęło, skamieniało, zmartwiało.

W sąsiedniej sali odnajdujemy uformowany ze starych rysunków, studiów, malarskich szkiców zapewne z lat kształcenia się artystki „papierooobiekt” imitujący kłębiastą formę dymu (jeśli o formie czy kształcie czegoś tak bezpostaciowego, pozbawionego formy i kształtu można mówić). Jakby artystka chciała powiedzieć, wzruszając ramionami: „z dymem poszły lata pracy, „rzeźbienia” formy, waloru, światłocienia, realistycznych portretów, akademi-



il. 18 *Snatch*, found footage z filmu *Snatch* reż. Guy Ritchie, film video/DVD, 2008



il. 19 *Snatch*, found footage z filmu *Snatch* reż. Guy Ritchie, film video/DVD, 2008



il. 20 *Bez tytułu*, makieta przyczepy, tektura, 2008

ckich martwych natur, projektów i innych niepotrzebnych już rysunków, jednym słowem – obrazków wszelkich”.

Dymopodobny papierowy obiekt koresponduje z instalacją składającą się z wyświetlanego na dużym ekranie fragmentu filmu *Snatch* (reż. Guy Ritchie, 2000). Pełny krwawych jatek film gangsterski, w którym totalny chaos implikuje fakt, iż zwyciężą niekoniecznie najsilniejsi i najsprytniejsi, lecz ci, do których uśmiechnie się los, tworzy paralelę do sytuacji w świecie sztuki, który w wyobraźni artystki jawi się jako świat pozbawiony reguł, który w każdej chwili może okazać swe brutalne, bezlitosne i okrutne oblicze.

Artystka wykorzystuje fragment filmu ze sceną walki i nieudanej próby wyrwania się z rąk oprawców irlandzkiego Cygana, granego przez Brada Pitta, którego w pewnym momencie oblane blaskiem płomieni lico „mówi”, że już jest po. Uwięzione w oczach emocje oraz wyraz twarzy są wyraźnym komunikatem, że to już koniec – „spłonęło” – po chwili naszym oczom ukazuje się kadr z przedstawieniem skupionych ludzi wokół wraku przyczepy kempingowej. Ta scena kończy krótką sekwencję. Obok ekranu, na którym oglądamy film, w taktownie nam dostępnej przestrzeni odnajdujemy makiety analogicznej przyczepy, uwiecznione w trzech wybranych momentach postępującego procesu spalania. Pokazany fragment filmu znajduje więc jakby swoje *continuum* w zastygłych „urealnionych kadrach” makietowych wraków. Bliższe im się przyjrzenie pozwala odkryć przyczynę malującego się na twarzy bohatera found footage przerażenia skontaminowanego z bezsilnością, rozpaczą, pod wcieleniem którego ukrywa Laura swój inspirujący ją problem. Wnętrza kempingowych wraków są jak serca skrywające znajdujące się w różnym stopniu spalania destrukty wykonane w mikroskali prac prezentowanych na wystawie, a jednocześnie stanowiących wystrój krotocwilnego, ale jednak własnego, „umojonego” miejsca na ziemi. Ginie małe, nietrwałe, chybottliwe M 1 s z t u k i na kółkach. Nie ma wątpliwości, że uwiecznione w całości instalacji zdarzenie ma dla artystki rangę katastrofy.

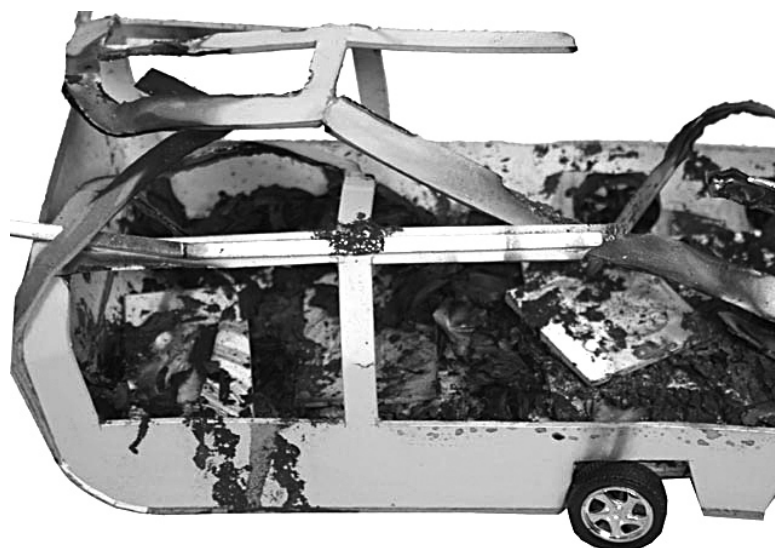
Mieszanie czasów, zmediatyzowanego, zmedializowanego, galeryjnego, właściwego odbiorcy dzieła oraz tu i teraz Laury stanowi ciekawe dopełnienie



il. 21 *Bez tytułu*, makiety przyczep, tektura, 2008

artefaktu. Jego zasadnicza struktura (jądro) ma charakter pewnych plastycznych wyimków, porwanych narracji, rozbitych i fragmentarycznych, układających się jednak w bardzo sensowny i jednocześnie bardzo osobisty przekaz. Składają się nań nie tylko emotywne cechy abstrakcyjnego bohatera filmu, podmiotowo traktowane przez Laurę „dzieło o dziele” czy kontaminacja procesu tworzenia, kreowania z procesem rozpadu, destrukcji, ale przede wszystkim postawa artystki, która oparta została na próbie wyjścia poza ramy własnego procesu twórczego i refleksyjne, świadome, ale też jakże kreatywne przeżywanie jego braku. Laurze udało się zamienić stan powszechnie uznawany za niepożądany, niechciany, bo budzący pejoratywne konotacje, konstytuujący bilans ujemny na osobliwą wartość. Udało się pustce twórczej nadać sens oraz spójną i logiczną całość. Udało się zweryfikować powszechnie przyjmowany za fakt mit artysty – wielkiego kreatora.

Nasuwa się tu porównanie do tautologii. W dzisiejszym świecie, w którym proces anektowania przebiega tak intensywnie w obu kierunkach: życie – sztuka; sztuka – życie problem podjęty przez Laurę dyskurs wydaje się potraktowany dość osobliwie. Czytam niewyrażone *explicite* credo przyświecające wystawie. Jest nim w sensie artelologicznym swoista tautologia. Prezentacja prac artystki jest sztuką o sztuce, która nią jest lub nią nie jest. Prawdziwość



tego zdania jest najlepszym świadectwem adekwatności tej sztuki, traktowanej jako świadectwo czasu, w którym powstała – do niego właśnie. Ufam, że to zdanie w kontekście twórczości artystki jest i będzie zawsze prawdziwe.

Wszystkie pytania, jakie stawia Laura swoimi pracami, są pytaniami o status artysty w okresie nie-twórczości, w przypadku Laury chciałoby się dodać – niezawinionego ('It hurts me too') i sposobów jego odczytania w aspekcie narzuconego przez cywilizację produktywnego sposobu bycia, o czym musiała rozmyślać artystka kilka lat wcześniej, tworząc chociażby słynną instalację *Faster*, 2005 (w zbiorach Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych).

Niewątpliwie istnieją takie rodzaje zależności w sferze procesu twórczego, które w różnym zakresie i na różnych płaszczyznach ograniczają lub próbują nadmiernie regulować swobodę wyrażania siebie. Pojęcie sposobu bycia artysty w dzisiejszych czasach może się okazać pomocne w refleksji nad hybrydycznością postaw wymykających się obecnie tradycyjnym narzędziom teoretycznym, diagnozującym kondycję naszej kultury i nas samych.

Trudno powiedzieć, jak przebiega i z czego wynika stawanie się twórcą. Jak przebiega proces kształtowania „twórczego ja”. Prawdopodobnym jest, że u podstaw takowego procesu leży konflikt, jaki powstaje na styku ja – rzeczywistość. Konflikt będący wypadkową niemożności odnalezienia miejsca dla własnego ja w świecie, który w pewnym momencie życia jawi się jako „obcoświat”. Dysonans powstaje w momencie dostrzeżenia pewnej niespójności normatywnych – tego, co i jak powinienem pojmować wedle społecznie przyjętych norm, a tym, co i jak realnie pojmuję. W aspekcie narodzin tożsamości kreatywnej za istotę tego konfliktu należy uznać opowiedzenie się po stronie *self* – dążenia do utrzymania autonomii, jawiącej się jako pewien domknięty obszar wolności. Los każdego twórcy zależy od czynników leżących w nim samym – sposobu postrzegania tego konfliktu, jego dynamiki i skutków – a także czynników zewnętrznych składających się na kulturowo-cywilizacyjny bagaż, jakim twórca zostaje obciążony, żyjąc tu i teraz. Wydaje się, że to poczucie własnej odmienności, pojmowanej jako swoista wartość, daje człowiekowi siłę tworzenia. Co się dzieje, kiedy to poczucie zostaje zachwiane?

A wystarczy ku temu poczucie bycia niezrozumianym, poczucie bezsilności wobec niedających się zidentyfikować własnych pożądań, oczekiwań względem tego, co się robi, co się tworzy wobec jawiących się jako problematyczne dla inspiracji, wzruszeń czy podnieć. Przywiązanie do tradycyjnych sposobów myślenia nobilitujących przyczynowo-skutkowy model jawienia się rzeczywistości nie pozwala na wyjście ze stanu kryzysu. Ale Laura Paweła radzi sobie z tą sytuacją, *quantis* złych doznań zamienia w *qualitas* rodzących jednak jakąś wartość przeżyć. Pojawiające się zmęczenie, znużenie, uczucie wstrętu, wypalenia, bezsilności przekuwa artystka na wartość. Czy inni artyści również są do tego zdolni? Jak długo artysta wytrwa w swej drodze niepodsyconej, nieafirmowanej przez innych prawodawców gustu? Te pytania pozostawia artystka otwarte.

Trzeba oddzielać łatwą, często zwyczajnie obyczajową, próżnie skuteczną czy hałaśliwą sztukę od sztuki co najmniej prawdziwszej, posługującej się może i hałaśliwym przedmiotem, jednak niosącej ze sobą, czy w sobie, głębsze przesłania, refleksje, uwagi i sugestie. Sens sztuki leży poza nią samą, ale cel sztuki musi tkwić w niej samej. Sztuka jest bytem podobnym do myśli – poza uleganiem krytyce, która właściwie dziś znajduje się w zaniku, nie zależy od naszego jej percypowania czy przedstawiania. Laura nie do końca zdaje sobie z tego sprawę. Dlatego sama popada w rodzaj artystycznej abulii (brak woli), cierpi niedostatek woli będący konsekwencją niemożności podejmowania decyzji i działania dającego szansę na powrót do sztuki rozumianej jako obszar wartości, traktowany przez artystkę jako *real*. Stan taki jest wynikiem labilnej wiary w sens tego, co się w życiu robi.

Jednocześnie świadomość tego faktu umożliwia artystce wyjście poza teraźniejszość. Daje możliwość autorefleksji, pobudzenia samoświadomości, wyjścia poza tu i teraz. Tylko takie spojrzenie na sztukę daje szansę wyjścia poza nią samą (sztukę), aby w diachronii czasu uznać ją na powrót sztuką. Proces tworzenia jest dla artystki cierpieniem. Abulia rozumiana jako poczucie swego rodzaju próżni, jakiej doznała artystka, kieruje ją w stronę bolesnego *nihil*, odkrywanego tak wewnątrz samej siebie, jak i w otaczającym ją świecie. W sposobie myślenia artystki odnajdujemy cechy *taedium artvitaе*¹¹.

Dzieła Laury Paweli są wolne od sztucznej retoryki, zawierają wiele dobrych pomysłów służących eksplikacji zamyślonych sensów. Pewna homogeniczność języka, jakim posługuje się artystka, służy wypukleniu węzłowych dla sposobu jej myślenia problemów.

Dla siebie samej tworzy Pawela koncepcję ratunku możliwego tylko przez odkrycie pustki, przez kompensację negacji zastanych norm, determinant obowiązujących obecnie w jej obszarze. Abulia i rozpacz tym samym ustępują szczerzej prawdziwej refleksyjnej b y c i a artystki w drodze.

Pointą całej wystawy, a może kropką nad „i”, jest found footage z „8 i pół” Federico Felliniego, jak echo powtarzający sensory, wokół których krążą myśli zrodzone z obcowania z wszystkimi prezentowanymi na wystawie pracami.

dr Sylwia Świśłocka-Karwot

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się badaniem sztuki XX w. ze szczególnym uwzględnieniem właściwych jej obszarowi heteronomii oraz uwikłań krytycznych, społecznych, politycznych, rynkowych. Interesuje się również meta-krytyką oraz w sposób szczególnie historią sztuki polskiej od pocz. 2 poł. XX w. po zjawiska aktualne.

Summary

SYLWIA ŚWIŚŁOCKA-KARWOT / Degraded landscape – a review of Laura Pawela’s exhibition at the BWA Gallery in Wrocław

The article is an attempt to analyse hidden meanings in Laura Pawela’s works shown on one of the recent exhibitions of her works presented at the BWA gallery in Wrocław at the beginning of 2009. It is also a reflection on factors that determine dependences within a creative process, which, in varied scales and on different levels, restrict or overmuch regulate the freedom of self expression.

The artist exploits in an exceptional way the problem of creative exhaust that implicates despair. It is justified by some literary or known from history of painting examples which have inspired the author (Caspar David Friedrich’s paintings, writings by Kierkegaard, Emil Cioran). The artist contradicts the myth of a romantic creator with a lost contemporary author who, despite his desperation and inability still manages to create. The works that become an oversupply – ‘redundant overproduction’ have undergone specific recycling gaining the status of new works liberated from any formal and matter aspects of ‘rejected works’ they have been made of. Valueless pictures, cut empty canvas stretchers and their pieces hung on jewelry chains, eyes made of cut canvas pieces on white canvas, collages with images of teeth, intestines, a house, a skull resemble symbols of elements of a daily physiology of being an artist. It seems that comprehending the way of being an artist in present times may become more and more helpful in the reflection over hybridity of attitudes that slip away traditional theoretical tools judging the condition of our culture and ourselves.