

# KRZYSZTOF MĘTEL

## DOWÓD, ŻE DESZCZ TAKŻE RYSUJE PROSTOKĄTY

– WYSTAWA LAUREATA 8. EDYCJI KONKURSU NOWY OBRAZ / NOWE SPOJRZENIE 2019

5-15.11.2020

Galeria Curators'LAB

ul.Nowowiejskiego 12

### Uziemienie obrazu przez naświetlenie jego upadku.

Odrobina ekopoetyckiego światła, jakie emanuje z obrazów Krzysztofa Mętle, w ramach jego recydingowego projektu **Dowód, że deszcz także rysuje prostokąty**, przypomina o powadze rozciągniętej w czasie śmierci malarstwa barwnego pola – idealistycznej tradycji modernistycznej sztuki sprzed siedmiu dekad, która kojarzy się dziś z moralną zgnilizną wykupienia przez rynek szlachetnych, humanistycznych idei i wegetacją obrazów na cmentarzach zachodnich mauzoleów sztuki.

W Galerii Curator's Lab Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, a zatem zaułku wielkiej narracji tego malarstwa, można oglądać trupa niemalże całkowicie ogołoczonego ze sztafażu takich koncepcji jak wzniosłość czy metafizyczna otchłań. Polski artysta troskliwą ręką pielęgniarza i bez wulgarności zabezpieczył zwłoki szacownego denata. Nie tylko zaakcentował opieszłość odejścia, ale także tchnął w proces umierania iskrę życia. Do prezentacji w galerii przygotował materialne obrazy zjawisk atmosferycznych i meteorologicznych, powstałe w efekcie procesu naświetlania znalezionej obiektu – światłoczułej, Inianej plandeki zaimpregnowanej hydroksowęglanem miedzi, który wpłynął na jej zgniłozielone zabarwienie. Obrazy do złudzenia mogą przypominać idiom niektórych posępnych, arcymistrzowskich dzieł Marka Rothki, tyle że plamy widoczne w ciemniejszych częściach fotografii plandeki wyglądają na zgrzybiałe, bliższe desublimującej naturze niż uwznioślającej sztuce. W przeciwieństwie do amerykańskiego malarza, Mętel od początku zakładał jednak powstanie prac pogodzonych z własnym przemijaniem, a więc niewyodrębnionych sztucznie z porządku przyrodniczego. Z uwagi na proces naświetlania, obrazy te mają również charakter transmedialny – oscylują na granicy malarstwa i postfotografii i zakorzeniają się w systemie, w którym podział na sztukę i naturę przestaje być aktualny.

Pochodzenie miejscami podziurawionej i skorodowanej plandeki nie jest pewne. Artysta przypuszcza, że jej boki niegdyś odpowiadały stronom koszarów w Nysie na Śląsku Opolskim. Gdyby ta hipoteza potwierdzona została specjalistycznymi badaniami materiału, plandeka otwierałaby pole do spekulacji na temat przemysłu wojennego czy nielegalnego handlu przedmiotami na wschód od żelaznej kurtyny. Pewne jest natomiast, że gdy materiał znalazł się w ogrodzie dziadków, został spacyfikowany. Towarzyszył pracom polowym, służąc jako przykrycie dla zebranego zboża, którego zapachem przez lata został przesycony. Złożona plan-

deka posłużyła za sztuczną otulinę dla desek sezonowanych w ogrodzie. Kiedy sterta desek została rozebrana, a zniszczona plandeka miała trafić do kontenera na odpady, uwagę artysty przykuły regularne rozjaśnienia, jakie powstały wówczas na zagięciach powierzchni chroniącej deski przed niebezpieczeństwami pogody oraz pod wpływem działania energii słonecznej.

Zanim materiał posłużył do stworzenia minimalistycznych pejzaży z wyraźną linią horyzontu, artysta usunął z niego poczerńiałe i zniszczone włókna, ukrył przed oczami widzów jego brzuch przecięty blizną – pamiątkę po złączeniach pasm z jakich została zszyta plandeka – a następnie naciągnął pozostałości na blejtramy. Efekty w postaci naświetlonych obrazów utrzymanych w tonacji szarości i zgniłej zieleni wodorostów równolegle mogą budzić skojarzenia z wysychaniem stawów i mokradeł, suszą i dewastacją środowiska.

Projekt wplata wątki związane z pośmiertnym życiem malarstwa barwnego pola w losy sztuki posthumanistycznej. Kojarzona z tą tradycją niepodzielność człowieczego autorstwa ustępuje miejsca autorstwu współdzielonemu ze światłem, deszczem, śniegiem i nieubłagalnym czasem. Z estetycznych płaszczyzn obrazów o ambiwalentnym statusie i melancholijnej aurze rezygnacji z roszczeń do uniwersalizmu i ponadczasowości, artysta uczynił medium przesuwające uwagę widzów z makroskali idei towarzyszących malarzom i malarkom barwnego pola w mikroskalę procesów biochemicznych, rezonujących z fatalizmem przeczuć świata ujmowanego z perspektywy antropocenu – epoki w ramach której formułowana jest krytyka nadprodukcji, a także postulowane skrupulatne prześwietlenie wpływu przedmiotów o charakterze artystycznym na środowisko. Intrygujące w projekcie Mętla jest w związku z tym to, że w rozpoznawanym formacie artystycznym, którego szacunek i prestiż zostały mocno osłabione w długim procesie dekonstrukcji postaw esencjalizujących proces twórczy i skapitalizowania przywilejów białych heteroseksualnych mężczyzn, ulokowany został impuls do refleksji o losach obrazów w dwudziestym pierwszym wieku. U Mętla refleksja ta przekuta została wprost na praktyki artystyczne obejmujące zwyczaje funeralne związane z obrazami.

Projekt stanowi osobliwą syntezę, łączącą kwestie pozornie nie do uzgodnienia. Jak bowiem pogodzić wyraźny materialistyczny element w postaci mało szlachetnej plandeki z tradycją malarstwa barwnego pola, pękającą w szwach od efemerycznych i odmaterializowanych płaszczyzn manifestujących idee stricte humanistyczne przez prawdę optyczną? Jak pogodzić luminizm Rothki i kolegów, związany z nadwyżką ludzkich sensów, z przypadkowym artystycznym sprawstwem fotowrażliwej plandeki i estetyką pochodzenia nieantropogenicznego? Jak mają się uczucia trwogi artystów ocalonych w świecie zniszczonym przez II wojnę światową do ocalenia zgrzebnej plandeki przed totalnym rozpadem? Jak ma się ekspozycja nieubłaganych działań deszczu i śniegu do fetowania nieprzejednanych praw patriarchy i aneksji artystycznej ekspresji przez człowieka? Im jednak uważniej analizujemy rozbieżności, tym klarowniej docieramy także do wspólnoty

Męta z Rothko: nawet subtelna posępność ciemnofioletowych, monochromatycznych obrazów, stworzonych przez amerykańskiego artystę do wnętrza kaplicy w upalnym Houston w Teksasie, nie zdołała ustrzec się przed słońcem. Wybielające i utylizujące oddziaływanie jego światła na te obrazy, przez wielu ekspertów określone zostało oszpecceniem oryginału i porażką obrazu!

A jednak, w sztuce możliwe są perwersyjne nawroty – zarówno przeżywanie żałoby w miejscu kontemplacji nieskończoności, jak i zmiana proporcji w składzie ludzkich narracji, gdzie to, co małe i niepozorne, w innych okolicznościach planetarno-kulturowych nieoczekiwanie zaczyna wyznaczać nowy bieg historii. Zmiana ogniskowej zainteresowania działaniami artystycznymi widoczna jest również w decyzji Męta dotyczącej odtworzenia warunków naświetlania plandeki w przestrzeni galerii na puste obrazy, aby żaden jej kawałek nie został zmarnowany. Miejsce projekcji światła wyznaczone zostało na pozostałych zielonych prostokątach, pozbawionych śladów odbarwień, tworzących metaforyczną przestrzeń dla doświadczenia fizycznej obecności nie-tylko-ludzkich historii reanimowanego formatu artystycznego. Podkreślona została w ten sposób przemiana sztuki, która kojarzyła się z wielkością, sukcesą i ponadczasowym sukcesem, tworzonej z przekonaniem, że czas jej nie pożre i przekutej w bezcenne złoto, w sztukę rozbudzającą zainteresowanie estetyką abiektualną, świadomą ryzyka, zagrożeń i zanieczyszczeń środowiska. Prace składające się na projekt **Dowód, że deszcz także rysuje prostokąty** operują bowiem zapuszczonymi powierzchniami, niosą posmak złowieszczej ciszy wysychających mokradeł i wywołują mdłości na wspomnienie idei steatralizowanych w trakcie spektaklu społecznych nierówności, w jakich wzięło udział rozstawione malarstwo barwnego pola.

Pozostałości oryginalnego formatu nowoczesnej tradycji abstrakcyjnego obrazowania w projekcie Męta wydają się wynikać z przekonania, że walka ze śmiercią jest jałowa, a gdy życie z nią staje się naszą nową realnością, to nawet najbardziej nieskromnie neurotyczne zakamarki historii sztuki, otrzymują jeszcze jedną szansę wynurzenia się poza ramami awangardowej misji zbawienia ludzkiej cywilizacji – choćby w rozbłysku oprzytomnienia czy w trakcie adaptacji do zmian. Jeśli bowiem proces globalnego ocieplenia nie zostanie wyhamowany, zdaje się, że obrazy stworzone ludzką ręką nieuchronnie spotkać może los wybielenia. Na te kwestie, pośrednio i z mediacyjną uważnością, uwrażliwia osadzony w Rothkowskiej estetyce projekt Męta.

Sztuka, która przetrwa czas, okazuje się dziś absurdalnym i zbyt zuchwałym oczekiwaniem. Działanie z plandeką należy do tych, które je uziemiają – pozbawia złudzeń bez utraty potencjału transformacji obrazu artystycznego w uczestnika współczesnych dyskursów.

Ewelina Jarosz

