

## Idem e(s)t diversum

To samo, ale nie to samo

### Prędkość i czas – indukcja i intensywność

Od czasów Renesansu przyzwyczailiśmy się umieszczać świat, rzeczywistość widzialną, w najczęściej geometrycznie określonych „ramach”, tzn. na zewnątrz. To, co jest „ob-jektem” powinno być uchwytne, stać do dyspozycji, do wykorzystania, ma nam być poddane. Pod względem oddanej nam do dyspozycji przestrzennej nieskończoności Renesans nie różni się od wczesnego kapitalizmu i początków imperializmu. Pozycję jednostki odzwierciedla nieskończoność, perspektywiczny punkt zbieżny. Wszystko stoi otworem, absolutna prawda określa absolutny obraz świata, nie ma niczego dyskretnego. Odpowiada temu, a raczej stanowi jego spotęgowanie, nawyk patrzenia właściwy fotografii. Wyłącznym punktem odniesienia jest tutaj podmiot. Nie zgadzam się na takie patrzenie. „Przed-mioty” istnieją także bez nas.

Nie ma prostych faktów, są tylko interpretacje. Nie możemy stwierdzić faktu samego dla siebie. Być może sama taka chęć jest już nonsensem. „'Wszystko jest subiektywne' – powiadacie. Ale nawet to jest już interpretacją; podmiot nie jest faktem, czymś danym, lecz czymś nadanym, wymyślonym, czymś, co się za tym kryje” (Nietzsche, 1886/7).

Świat, w którym żyjemy, w dosłownym sensie tego słowa „stwarzamy”, żyjąc go – powiada Maturana.

Świat nie stoi nam naprzeciw, my jesteśmy w świecie, przestrzeń jest naokoło nas. Przestrzeń się zmienia, a my razem z nią. Gdyby nasz mózg nie eliminował 80% tego, co widzimy, gdyby to, co widzimy nie ograniczało się do percepcji przykrojonej do tego, co racjonalne i celowe, co w trybie przyczynowo-skutkowym finalne, gdyby nie chodziło nam tylko o potwierdzenie zastanych już oglądów, wtedy percepcja nasza mogłaby podjąć wędrówkę w przestrzeni i w czasie: moglibyśmy doświadczać odmiennych odległości, horyzontów, zmian perspektywy, odmiennych prędkości.

W moich obrazach uderzający jest przede wszystkim ruch równoległy do kierunku patrzenia. Dzieje się tak przeważnie wskutek własnego ruchu barw, ale również poprzez wymienianie się tego, co wyraźne i tego, co bezkształtne, na pozór niedokończone. Są w moich obrazach reminiscencje gór, stosów kamieni, roślin, struktur geomorficznych itd. – dla widza otwarte pole do interpretacji. Ale są też miejsca, interwały puste. Powstaje z tego pulsowanie w czasie, ale również w przestrzeni: bliskość i dal. Powierzchnia obrazu to pole zmiennych energii.

Ale jest też drugi rodzaj ruchu, prostopadły względem kierunku patrzenia, ruch linii: są to linie związane z przedmiotami, linie ciągłe i arabeski. One powtarzają tematy, powiększają,

zmieniają, łączą w kombinacjach tworów takich samych, podobnych i odmiennych (por. Mittag, Południe – Magdaleny Hniedziewicz).

## **Muzyka**

Kiedy nie traktuje się sztuki jako czegoś statycznego, zatrzymanego w czasie, o czym mówi Lessing w swoim „Laokoonie”, lecz kiedy uważa się ją za coś niegotowego, będącego „w trakcie”, jako zasugerowanie możliwości, za których urzeczywistnienie odpowiedzialny jest również widz (nie chodzi przy tym o nieokiełznaną „interpretowalność” i przypadkowość, byłoby to mylnie rozumiane powiedzenie Feyerabenda „anything goes”), kiedy zatem nic samo w sobie nie „sztymuje” i „komponowalność” należy niejako do przedmiotów przedstawienia, wówczas „wykadrowanie” jest tym miejscem, gdzie wydarza się coś będącego poza przedmiotem.

*Jestem zdania, że muzyka ze swej istoty nie jest w stanie niczego „wyrazić”, cokolwiek by to było: uczucie, postawa, stan psychiczny, zjawisko przyrody czy cokolwiek innego. „Wyraz” nigdy nie był immanentną właściwością muzyki, jej prawo do istnienia w żadnym razie nie zależy od „wyrazu”. Kiedy, prawie zawsze, muzyka wydaje się coś wyrażać, jest to iluzja, nie rzeczywistość. Nie jest to nic innego niż zewnętrzny dodatek, właściwość, którą starym, w milczeniu przyjętym obyczajem użyczymy muzyce i w którą – niczym etykietkę, formułkę – jej przyklejamy. Krótko mówiąc, jest to suknia, którą z przyzwyczajenia lub z braku zrozumienia mylimy z istotą muzyki, sukienka, którą muzyce nakładamy. (...) Fenomen muzyki jest nam dany w jednym tylko celu, żeby w rzeczach zrobić porządek, a tym samym żeby przede wszystkim uporządkować relację pomiędzy człowiekiem i czasem.*

(Igor Strawiński *Wspomnienia*)

Cezanne określił sztukę jako „widzące myślenie”.

Kiedy patrzy się na moje obrazy w zwykły sposób, z perspektywy tunelu – jak w czasach Renesansu, jak na fotografii, w kategoriach kadru - mogą one sprawiać wrażenie nieprzejrzystości, nieuporządkowania i hermetyczności. Inaczej będzie, kiedy udamy się w etapową drogę, kiedy – niczym w utworze muzycznym – będziemy postrzegali kolejno tematy i motywy. Wtedy odczujemy pulsowanie czasu. Odniesienia, które się to zagęszczają, to rozrzedzają: zrastanie się i rozrastanie, a zatem również bliskość w przestrzeni i oddalenie. Fragment przedmiotu, jego (pozorna) uchwytność i parafraza: w arabesce, w powtórzeniu tego samego, ale i nie tego samego. Przypominać sobie coś – to znaczy: wyprzedzać. Kombinatoryka perspektywy rozproszonej stanowi ekwiwalent skoku myślowego. Sens – to, co można postrzec zmysłami – powstaje w sferze niewypowiedzenia, w interwale przesunięcia kąta widzenia. Stąd puste miejsce, cichość szarej barwy, bezkształt, niedokończenie – mają to samo znaczenie, co zagęszczenie.

Kto patrzy na obraz, nie stoi przed obrazem, lecz jest w nim. On czy ona robi ruchy równoległe do kąta widzenia oraz w pionie, prowadzące poza kadr. Przestrzeń powstaje przed płótnem, płótno jest jej stacją końcową.

Opisy obrazów Ernsta Wilhelma Naya zawarte w wielkiej monografii napisanej przez Wenera Haftmanna dają egzemplaryczny przykład krytyki Richtera (krytyki rozumienia obrazu w modernizmie klasycznym – W.Z.). I tak mówi się tam, na przykład, o obrazie Naya „Die Nacht”, „Noc” z 1963 r.): „Ścisła geometryczność, powstała z dwóch dokładnie wyrysowanych czarno-białych krążków określa konstrukcję obrazu na jego środkowej osi, czemu następnie towarzyszą białe formy geometryczne, sprawiające wrażenie, jakby były narysowane podług linijki. Kończaste formy, także ich dokładność sprawia wrażenie rysunku geometryczno-technicznego. Formy te wciskają się na obraz z dolnej prawej strony i mierzą na stronie przeciwległej w spiczasty owal, przesłonięty ostro sprofilowanymi czarnymi prostokątami. Element formy najbardziej rzucający się w oczy, jakby nie należący do tej ścisłej geometryczności, to połyskujące stłumionym światłem, matowo-czerwone pasmo idące lekkim rzutem po przekątnej od dołu z lewej strony do góry po prawej stronie, pasmo przechodzące elastycznie poprzez ten geometryzujący zespół form skonstrastowanych”. Właśnie to określa spojrzenie Haftmanna na kompozycje Ernsta Wilhelma Naya. Dla niego płótno jest „miejszem akcji” kolorów i form, które artysta-malarz „komprymuje” w jedną całość, po to, żeby ciężar kształtów rozłożyć na powierzchni obrazu bądź harmonijnie, bądź w napięciach.

Źródło: Dietmar Elgar, *Gerhard Richter, Maler*, 2002

Sigmar Polke podrwiwał sobie mówiąc: „Głos z wysokości nakazał: w prawym górnym rogu daj czerní!”

Naturalnie, Haftmann mówił „po prawdzie”, nawet jeśli nie była to prawda niepodważalna. To było to „mleko matki”, którym żyły Wyższe Szkoły (Plastyczne), dla mnie w latach 1964 – 1972.

## **Szare**

Używam często koloru szarego – moje płótna zagruntowuję najczęściej na szaro. Nie dlatego, żebym lubił szary deszcz jesienny. Nie chodzi o nastrój; zamiast „uczucia” czy „emocji” wolę określenie „pole mentalne”.

Szarość – to wielobarwność zredukowana (uzyskana z barw podstawowych, bez udziału czerni), powstająca przez indukcję: dzięki barwom sąsiadującym, dzięki oświetleniu, dzięki „temperaturze” światła dziennego, a także dzięki powierzchni samego płótna. Kolor szary jednoczy w sobie – jako możliwość – całe spektrum barw różnokolorowych. Kolor szary nie jest mdły. Szarość jest totalnością, kwintesencją wszystkich barw, zanim jeszcze ulegną one „wyspecjalizowaniu” i staną się (pojęciowo) uchwytnymi kolorami.

François Jullien w swojej książce, która w niemieckim przekładzie z 2005 r. miała tytuł: „Das grosse Bild hat keine Form. Essay über Desontologisierung” /Wielki obraz nie ma formy. Esej o dezontologizacji/ wymienia „pola pojęciowe” ważne dla chińskiego malarstwa: dé-faire /rozproszenie, dekonstrukcja/, dé-peindre /dekonstrukcja kształtu/, dé-représenter /dekonstrukcja znaczenia/ i dekompozycja. W zastosowaniu do mojego własnego malarstwa miałem na myśli podobne tematy /por. mój tekst „Über das Palaver”, O gadulstwie, z 1996 r./: Nie ma już znaczenia. W 2009 r. mówiłem o „homeopatyzacji” jako zasadzie kształtowania, przez co rozumiałem powrót do niezdecydowania, nieostrości („Unschärfe”, Heisenberg), do wycienienia, ale nie dokonstrucję. Dekonstrukcja (rozproszenie, rozpuszczenie) – to w malarstwie nowoczesnym częsty środek stylistyczny, przez co rozumie się przeciwieństwo do przedmiotowości. Wycienienie / homeopatyzacja – **jest** przedmiotem, choć tylko przedmiotem w stanie niewyraźnym, nie odniesionym do substancji wyjściowej, uprzednio istniejącej. „Stan” jest czymś niestabilnym, łatwo ulegającym zmianie, ponieważ to, co wygraniczone, wykluczone zostaje ujawnione. Natomiast konkret bywa dyskretny. Z drugiej strony, w „odniesieniu” mogą się mieścić wszelkie możliwe aktualizacje, zagęszczenia tego, co jest i tego, co jest możliwe.

### **Postrzeganie refleksyjne, przestrzeń endogenna**

Malarstwo – jest to być może namysł nad sposobem patrzenia i nad świadomością, czyli introspekcja, proces obiegowy. W praktyce życiowej patrzenie jest alfa-linearne, zwrócone na zewnątrz, zorientowane na cel, rezultat, pojęcie. Potrzeba do tego oka rozpoznającego, zorientowanego na denotację. Spojrzenie jest patrzeniem w ruchu, jest panoramiczne, okrąża archipelagi małych opowieści. Sens (to, co jest postrzegalne zmysłem, sensem) powstaje w polu tego, co niewypowiedziane, w interwale przesunięcia kąta widzenia, zmiany miejsca, z którego się patrzy oraz zmiany odległości. Różnicy, która zmienia sens, nie chciałbym rozumieć jako „wykluczenia” (różnicy), lecz jako „wkluczenie”, jako zawias „estetyczny” (to znaczy związany z postrzeganiem), jako „Contra-pictum”.

Moje obrazy mówią coś o postrzeganiu i o przedmiocie, ale nie są „przedmiotowe”, choć nie są też abstrakcyjne.

Spojrzenie z dystansu: wessanie w przestrzeń – i płaskie powierzchnie, które powodują odwrócenie na nice. Spojrzenie z bliska: skróty, zabezpieczenie śladów, wahanie pomiędzy rozróżnieniem figury i tła, wklęsło-wypukłe wzloty, których energie pozytywne lub negatywne wytwarzają bliskość lub oddalenie bezpośrednio w samym akcie patrzenia.

Chciałbym, żeby w moich obrazach był odczuwalny tok poruszeń pełnych odniesień, nieustanna przemiana planów znaczenia, przestrzeni i czasu, niczym w mechanice kwantowej opartej na założeniu, że „świat w każdej chwili jest przez patrzącego dopiero tworzony” (Rössler).

Nie tłumaczę sensu istnienia świata, nie wypowiadam absolutnych prawd, dotykając palcem jakichś ran. Sądzę też, że również malarstwo nie jest w stanie czegokolwiek wyrazić, ani

uczuć, ani stanów umysłu, implikacji psychologicznych, sentymentalnych zjawisk przyrody (to leży w kompetencji Agfy i Kodaka oraz chipów z zapisem wirtualnych prefabrykatów), ani też politycznych wydarzeń dnia (malarstwo nie jest do tego odpowiednim medium).

Prawda – to jest to, co widać, to, co postrzegamy. Czym jest to, czego nie chcemy widzieć, czego nie widzimy, bo widzimy za dużo, musząc patrzeć „w celu”, rozumnie, wybiórczo? Ileż to rzeczy moglibyśmy zobaczyć, gdyby nasze oczy zachowały zdolność „błądzenia wzrokiem” i gdyby „postrzeganie” nie było zdane na „interpretowanie”? Wtedy obraz mógłby się stać polem gry dopuszczającym przypadek, mógłby stać się płynny (niezależny od kadrowania i od kompozycyjnego ustalenia), czymś, co na zmianę to jest otwartym miejscem, to stężeniem - to wizualnym zagęszczeniem, to wycienieniem, czymś, co w swej postaci zjawiskowej jest heterotropowe, czyli czymś, co mimo istnienia niezmiennych komponentów nigdy nie jest to samo.

Spojrzenie panoramiczne otwiera archipelagi narracji, miejsc zatrzymania się, pytań, bez pewności, jaka będzie odpowiedź. Dlatego dla mnie ważne są (pozorne) załamania, puste miejsca – contra-picum – różnica zmieniająca sens. Szeregowanie motywów, wiązanie barwnych dźwięków w płaszczyzny, na których linie przestrzennie nakładają się na siebie: postępowanie to nie dopuszcza wykształcenia się treści.

Co zostaje? Nie można mieć oczu zbyt długo i zbyt szeroko otwartych, ale ostrożnie: albo coś się widzi, albo się czegoś nie widzi (Skolimowski). W przypadku sztuki – i tylko tam – widzenie celowe, rozumowe, poddane funkcjom i oznaczające może w oku zamienić się na postrzeganie refleksyjne, na spojrzenie do wewnątrz: przyjęcie do wiadomości – znalezisko. Nie chodzi przy tym o żadne uczucia wewnętrzne, lecz o dopuszczenie, o pytanie bez założenia odpowiedzi, o kwestie otwarte na nowe pytania, krążenie.

Uchylenie zasłony Mai (Schopenhauer) oznacza nagięcie świata do naszego obrazu świata.

*Stopniowo przestrzenie mojej pamięci zapełniły się w ten sposób Nazwami, porządkującymi i tworzącymi wzajemne relacje, coraz liczniejsze związki, przypominając w tym arcydzieła malarstwa, na których żadna plamka nie istnieje dla siebie i każda cząstka, wymiennie z innymi cząstkami, ma swoją rację bytu.*

Marcel Proust, *Strona Guermantes*

Wieland Zeitler 2012

przekład: ab

### **Teksty:**

Detlef Mittag, *Achtung: Das ist kein Spaziergang! Unterwegs in einem der neuen Bilder von Wieland Zeitler*. 2009

Magdalena Hniedziewicz, *Die inneren Räume des Bildes in der Malerei von Wieland Zeitler*. 2009

Wieland Zeitler, *Kunst ist ein Weg, auf dem ein sehendes Denken eine Spur hinterlässt – Palaver*. 1996

Wieland Zeitler, *Standort und Blickwechsel – Extension und Involution*. 2003

Wieland Zeitler, *Von selbstreferentiellen Linien und einem Blick, der nicht sieht*. 2004

Wieland Zeitler, *Eine kleine Erzählung über den Blick*. 2007

Wieland Zeitler, *Das Bild als endogener und selbstreferentieller Raum*. 2009