

## Człowiek ze zmysłem możliwości

Widok z okna na podwórze. Dwa skrzydła okienne, z czterema szprosami, dzielą go na sześć prawie kwadratowych pól. Światło słońca rysuje cienie na ścianach, na których zapisały się dziesięciolecia. Odpadający tynk, wyblakłe farby. Zjawisko malarskie, na które malarz odpowiada. Patrzy przez okno. Na płaskie płótno przenosi osobiste odpowiedniki tego, co obserwuje. Widzi barwne walory, wielkie i małe płaszczyzny, światło i cień. Odkrywa związki linearne, przejścia z przestrzenności w płaskość, wewnętrzne brzmienie akordów barw. Widz, wpatrzywszy się uważniej, odkryje, iż perspektywa widoku przez sześciokrotne okno na podwórze nie jest homogeniczna. Każde pole obrazu ma swą własną perspektywę, swą własną kompozycję. To sześć małych obrazów na jednym dużym.

Krzysztof Klimek malował „Widok z okna” w latach 2004 i 2005, wciąż na nowo. Kolejne warianty tej serii coraz silniej ujawniają własne życie każdego z pól tego widoku. Prócz różnych perspektyw, malarz zapisuje różne pory obserwacji – o zmierzchu i za dnia, w nocy i o poranku. Ze światłem dnia łączy się sztuczne światło lamp w domach i na podwórzu, z nasyconym oranżem późnego słońca – przezroczysta ultramaryna *l'heure bleue*. Poszczególne „Widoki z okna” powstały wprawdzie w ograniczonej przestrzeni, lecz zarazem *en plein air*. Ruch malarski podąża za przelotnym spojrzeniem na scenę pod otwartym niebem.

A jednak nie jest to klasyczne malarstwo plenerowe. Na obrazy tej serii można równie dobrze reagować jak na obrazy abstrakcyjne, na których poprzez barwne płaszczyzny w sześciu polach tworzą się muzycznie wyczuwalne rytmy. Są to zarazem subtelnie obserwowane widoki i suwerenne kompozycje malarskie. Na swój sposób komunikują one dwie pozornie przeciwbieżne linie, które charakteryzują całe dotychczasowe *œuvre* Krzysztofa Klimka.

W roku 2004 powstał również obraz „Szkic do abstrakcji rosyjskiej”. Podstawową barwą jest tu ciepły brąz, przechodzący w tony pomarańczowe i żółte. Kompozycyjnie obraz zdeterminowany jest przez wielość linii poziomych, wrytych w technice sgraffito w wilgotnej jeszcze powierzchni obrazu. Te linearne zagłębienia, sięgające aż do białego gruntu, posłużyły do tego, by wetrzeć w nie inne farby: czerwoną, żółtą i niebieską. W ten sposób malarz odseparował od siebie płaszczyzny, które wydają się leżeć pod poziomym linearnym szkieletem i niejako przeświecać spod niego. Oko oglądającego może łączyć te powierzchnie w figury – i powstaje krzyż chrześcijański. Skojarzenie z tytułem obrazu pozwala wydobyć jego znaczenie – bliski związek między starorusyjskim, prawosławnym ikonopisaniem a dążeniami rosyjskiej awangardy początku XX wieku do opartej na metafizyce abstrakcji plastycznej, jaką uprawiał przede wszystkim Kazimir Malewicz.

W roku 1915 namalował obraz o formacie ok. 80 × 80 cm, ukazujący czarny kwadrat na białym tle, i przestawił go na petersburskiej „Ostatniej Wystawie Futurystycznej 0.10”. Umieścił go w jednym z górnych kątów pomieszczenia, w miejscu, gdzie w izbach prawosławnych Rosjan wisiała najważniejsza z ikon. Taki właśnie był zamysł Malewicza: „Czarny kwadrat” jako ikona nowego czasu. W roku 1920 malarz uzasadniał ideę tego obrazu, pisząc w liście: „Przyszło mi na myśl, że jeżeli ludzkość ma sobie uczynić obraz boskości na podobieństwo swoje, to zapewne czarny kwadrat jest podobieństwem Boga jako esencji jego doskonałości, na nowej drodze dzisiejszego początku”<sup>1</sup>. Takimi ikonoklastycznymi strategiami wizualizacji tego, co absolutne, wszechpoczątkowe i boskie, kierowali się w owych czasach także Wassily Kandinsky i Piet Mondrian. Do nich dołączył

---

<sup>1</sup> Z listu Malewicza do M. Gerschensona z 20 marca 1920 r. Cyt. za: Jewgienija Petrowa, *Der Suprematismus und die Religion Malewitschs*, w: Matthew Drutt (red.), *Kasimir Malewitsch – Suprematismus*, New York 2003, s. 91.

cały ruch abstrakcji metafizycznej, który działał aż po drugą połowę XX wieku, by wspomnieć choćby Amerykanów Barnetta Newmana, Marka Rothko i Ada Reinhardta.

Krzysztof Klimek w swoich – najczęściej średnio- i małowformatowych – obrazach, przedstawiających abstrakcyjne motywy geometryczne, wędruje po ścieżkach tej tradycji. Artysta intensywnie studiował motywy i technikę bizantyńskich ikon, a także wyrosłego z nich malarstwa włoskiego protorenesansu. W jego malowanych abstrakcjach nie ma jednak figur innych niż najogólniejsze: te, które konstruuje się geometrycznie. Nie ma w nich też narracji, nie ma mitologii czy symboliki figuralnej. Z tradycyjnego ikonopisania Klimek przejął natomiast pracochłonne gruntowanie obrazu, laserujące nanoszenie farby i wydobywanie określonych form nie tylko z barwy, lecz także z reliefu powierzchni (podobnie jak w puncowanej ornamentyce połączonych partii średniowiecznego malarstwa sakralnego).

Niewielki obraz powstały w roku 1991, posługujący się tego rodzaju reliefowym nanoszeniem farby, a przedstawiający cztery małe kwadraty na krawędziach leżącego niżej, ustawionego jak romb, większego kwadratu, nosi znamienny tytuł „Studium zjawiska“. Pojęcie „zjawisko“ jest wieloznaczne. Po pierwsze, można posłużyć się fenomenologicznym rozróżnieniem między istotą a zjawiskiem. „Zjawisko” jest tutaj rozumiane raczej jako zewnętrżność, „istota” zaś jako coś wewnętrznego lub jako związek funkcjonalny, który nie (od razu) jest widoczny. W kontekście teologicznym *apparition* oznacza zstąpienie na świat ziemski tego, co święte i boskie – w takim znaczeniu, w jakim np. Chrystus objawia się po swej doczesnej śmierci uczniom, czy Maryja dziewczynce z ubogiej rodziny, Bernadecie Soubirous, w grocie w Lourdes. Tu „zjawisko” spokrewnione jest z pojęciami „wizja” i „cud”. Na takim właśnie rozumieniu słowa „zjawisko” oparł swoją interpretację sposobu, w jaki w dziele sztuki przejawia się sens, Theodor W. Adorno: „To, co przejawia się w dziełach sztuki nieodłącznie od zjawiska, ale też z nim nietożsame, niefaktyczność w ich faktyczności, jest ich duchem. On czyni dzieła sztuki, rzeczy pośród rzeczy, czymś innym niż tylko rzeczą, choć przecież mogą one stać się tym tylko jako rzeczy...“<sup>2</sup>. Ów duch to „nie tylko *spiritus*, technienie, które ożywia dzieła sztuki czyniąc je fenomenami, ale również siła, czyli wnętrze rzeczy, siła ich obiektywizacji [...] Duchem dzieł sztuki jest ich immanentne zapośredniczenie“<sup>3</sup>. W tym rozumieniu potencjału komunikacyjnego widział Adorno ducha dzieł sztuki jako wprowadzenie związanego z ich formą, lecz będącego duchem „wtedy tylko, gdy wskazuje poza nią“<sup>4</sup>. Oddziaływanie dzieł sztuki postrzegał jako przebłysk tego, co w nich nieidentyczne – tzn. tego, co duchowe, i to z nagłością zjawiska niebiańskiego (*apparition*). Również „Studium zjawiska“ Klimka zmierza do wskazującego poza korpus dzieła, a tym samym transcendentnego, oddziaływania dzieła sztuki. Dla Klimka musi istnieć owo „ponadto”, moment przekraczający to, co faktyczne, tak w sztuce, jak i w życiu. Tęsknotę za tym, co metafizyczne, malarz dzieli z romantykami początku XIX wieku i znaczącą częścią awangardy XX wieku. Jest to tęsknota za znaczeniem, która obiecuje coś więcej niż to, co zawiera się w powierzchniach rzeczy i obrazów. Jednak Klimek zna też prądy przeciwstawiające się tej tęsknocie, takie jak dadaizm czy twórczość ścisłego analityka, Marcela Duchampa. Zna ich argumenty estetyczne i teoretyczne, zna intelektualną drwinę, z jaką traktowali kapłański patos niejednego estetyczno-metafizycznego uszczęśliwacza ludzkości z farbami w ręku. Dlatego w jego malarskich abstrakcjach nigdy nie brak szczypty ironii i przymrużenia oka. Może dlatego tak wiele jego geometrycznych abstrakcji ma mały

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, s. 134. Tu za: Theodor W. Adorno, *Teoria Estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 160.

<sup>3</sup> Tamże, s. 134 (tu: s. 160).

<sup>4</sup> Tamże, s. 137 (tu: s. 163).

format – niestosowny dla zamaszystych deklaracji, natomiast jak najbardziej odpowiedni do patrzenia z bliska, do prywatnego, intymnego spotkania i zagłębienia się w subiektywnym oglądzie. Są to klejnoty i precjoza malarskie, które równać się mogą z kosztownymi i rzadkimi *artificialia* i *naturalia* w *studioli* światłych postaci późnego średniowiecza. Z tymi obiektami łączy je wywoływanie w oglądającym zaskoczenia, zadziwienia – obrazy Krzysztofa Klimka przy bliższym oglądzie stale zaskakują bogactwem idei zawartych w swoich formach, a także wirtuozerskim opanowaniem technik. Są to nie tylko rzeczy do oglądania, lecz także obiekty, których chce się dotknąć, które chce się potrzymać w ręku. Przy całej intencji wskazywania na coś innego, duchowego, rzeczowość tych malowideł ma wybitną jakość zmysłową. Nie zawsze można to powiedzieć o prekursorach tych obrazów z początku XX stulecia. Dopiero u Marka Rothko i Ada Reinhardta, a może nawet później, np. w rzeźbach pigmentowych Anisha Kapoora, ten wymiar transcendentalnie oddziałujących obiektów sztuki trwale włącza się w horyzont naszego doświadczenia.

Dzieło Krzysztofa Klimka ma swą podstawę w zmysłowym doznawaniu. Nie tyle chodzi tu o programy, idee, koncepcje, dla których szukać trzeba środków wyrazu w obrazie, albo o subiektywną malarską ekspresję wewnętrznego nastroju, ile o wymiar oglądania i oglądanego. Ten zasadniczy sensualizm mieści w sobie również takie pozorne przeciwieństwo, jak geometryczna abstrakcja i praca malarska nad konkretnie, zmysłem wzroku doświadczanym przedmiotem, który staje się przedmiotem obrazu. Znamienne, że nie przywołuje się tutaj prawie wcale wewnętrznych wyobrażeń. Ważniejsza dla Klimka jest własne widzenie świata i transformowanie go w malarstwo, praca bezpośrednio na motywie, czy to w atelier, czy *en plein air*, pod otwartym niebem. Tak powstała w latach 2005-2006 grupa martwych natur, w których pojawiają się w rozmaitych układach garnki, patelnie i czajnik na żeliwnym piecyku – niespektakularne formy w ciemnych, ciepłych odcieniach brązu. Przywodzą one na myśl późne obrazy Giorgio Morandiego, przedstawiające naczynia – mamy tu do czynienia z tym samym aktem wytężonego obserwowania prostych, „ubogich” przedmiotów, przechodzącym w medytację, w ogląd wewnętrzny, i w cudownie bogate malarstwo, coraz wyżej sublimujące prostą scenerię malowanych *sujets*.

W ostatnich latach Klimka coraz bardziej ciągnie do krajobrazu: do spotkań z niebem, drzewami, drogami, domami. Niekiedy interpretowano to jako niekonsekwencję, naruszenie nowoczesnych reguł autonomii malowania i malarstwa. Lecz tylko ten, kto geometryczną konstrukcję wszelkich oddziaływań obrazu uznaje – jak w niektórych środowiskach Sztuki Konkretnej – za jedyny cel i prawomocny punkt dojścia malarstwa europejskiego, ten będzie uważał skłanianie się do malarskiego przyswajania tego, co aktualnie obserwowane, za krok wstecz, ku pojmowaniu sztuki na sposób XIX-wiecznej Szkoły z Barbizon. Pod taki wyrok podpadałaby wówczas również twórczość niemieckiego malarza Petera Drehera, który od dziesięcioleci maluje małoformatowe obrazy przedstawiające szklanekę, zawsze w tych samych warunkach ogólnych i założeniach, lecz za każdym razem na nowo – według aktualnej obserwacji. Innym dziełem artysty są montowane w grupach niewielkie tabliczki z górami Schwarzwaldu czy ruchem chmur, powstałe zawsze w otwartej przyrodzie i bezpośrednio *sur le motif*. Tym samym Dreher w żaden sposób nie wznawia XIX-wiecznych debat nad realizmem, mimo iż poszczególne tabliczki niekiedy wręcz w szczegółach przypominają obrazy z tamtych czasów. Pewnym kluczem do jego intencji jest tytuł liczących dzisiaj ponad 4300 obrazów przedstawiających szklanekę, zaczerpnięty przez malarza z pewnego koanu buddyźmu zen: „Dzień w dzień dobry dzień”. Widziana z tej perspektywy sztuka Petera Drehera jawi się jako rozłożona w długim czasie próba wciąż na nowo intensyfikowanego, a zarazem nie uprzedzonego postrzegania, zorientowana według

buddyjskiego ideału uważności<sup>5</sup>. W obliczu potoków danych, zalewających nas w postaci i tekstów i obrazów – w reklamach, telewizji i internecie, gdy przy takich ilościach wiadomości z drugiej ręki marnieje nasza zdolność do zdobywania doświadczeń własnymi zmysłami, koncepcja malarstwa podkreślającego własne widzenie, dokładne obserwowanie tu i teraz, jawi się jako wymagająca poważnego przyjęcia deklaracja artystyczna, mogąca ożywiać debaty o tym, czym dzisiaj, w epoce cyfrowej, jest żyć i działać jak człowiek.

Pionierzy malarstwa plenerowego w XIX wieku występowali przeciwko akademickim normom sztuki, tak przeciwko klasycystycznemu dążeniu do harmonii i ideałów starożytności, jak i przeciwko ich przeciwieństwu – romantycznie uwznioślonym obrazom mieszczańskiej codzienności. W ich miejsce pragnęli utrwalić trzeźwą pozytywistyczną postawę widzenia (i malowania) świata surowym i nieuszmiokowanym. Dzisiejszym malarzom-sensualistom idzie o mniej i zarazem o więcej. Działają oni z nowoczesną świadomością niemożności pokazywania świata w oderwaniu od perspektywy podmiotowej, obiektywnie w jego esencji. Przeciwnie: chodzi im o podkreślenie centralnego znaczenia obserwatora i obserwacji w procesie poznania. O utrwalone już – od fizyki kwantowej, poprzez badania nad układem nerwowym, po konstruktywizm filozoficzny – zrozumienie tego, iż “rzeczywistość” może być zawsze tylko modelem świata, naszym modelem. A skoro, wedle tego ujęcia, wszystko, co poznawane, związane jest ściśle z danym poznającym, jego warunkami poznania i interesami poznawczymi, to każdy opis świata staje się automatycznie opisem jaźni. Tak samo jest z procesem malowania. Zagłębieni w rozważanie nieprzedmiotowych obrazów Krzysztofa Klimka “widzimy” jego samego, jego tęsknotę za transcendentnym sensem, za tym, by jawił się on za i nad powierzchniami rzeczy. Jednocześnie odczuwamy ironiczny dystans tych obrazów wobec wzorów klasycznego modernizmu i dostrzegamy w nich lustrzane odbicie sceptyka. “Widzimy” u Klimka potrzebę malarskiego przeobrażenia własnego, uważnego obserwowania ulotnych zjawisk, całkiem po myśli Adorno, to jest przydzielania niebu, światłu, ulicom i domom sensownego miejsca w nadrzędnym porządku zwanym kompozycją obrazu, wzbogacania ich w ten sposób o ducha, o sens.

W tych malarskich “autoportretach” uważnego obserwatora, a zarazem wolnego konstruktora (modeli) świata, szczególnie objawia się dziedzictwo jego akademickiego nauczyciela w Krakowie, Jerzego Nowosielskiego. Lecz to, co Nowosielski stara się jeszcze zawrzeć w jednej kompozycji – zasadę geometrycznej konstrukcji i sensualnej obserwacji, Klimek zamyka w oddzielnych grupach obrazów. Pewną rolę odgrywa tu zapewne doświadczenie tego, jak obserwowana forma, zredukowana plastycznie i podporządkowana geometrycznej kompozycji płaszczyzn, łatwo przechodzić może w bezwolną ornamentykę, gdy tylko przestaje być obdarzona jakimś wyższym sensem – jak na przykład w sztuce religijnej średniowiecza, w której nawet drobne szczegóły, takie jak idealnie równe, spiralne loki włosów i brody Jezusa Chrystusa, stanowiły wymowny znak obecności boskiego porządku w rzeczach ziemskich. Klimek pracuje nadal nad klasyczną ideą syntezy obserwacji i konstrukcji, czerpiącej z *appetitus* zmysłów i mentalnej potrzeby znaczenia, sensu. A w tym, że te sposoby widzenia życia rozumie jako dwie równoprawne opcje i plastycznie rozwija oddzielnie, zamiast łączyć je w jednej kompozycji, ujawnia się jego świadoma obecność w pluralistycznym świecie i jego wybitny “zmysł możliwości”. Takim właśnie zmysłem obdarzył bohatera swej powieści pt. “Człowiek bez właściwości” Robert Musil, czyniąc tę cechę wyrazem uświadomienia sobie przypadkowości przez nowoczesnego człowieka. Konsekwentnie kreślona przez Musila postać, Ulrich, reaguje na coraz silniejsze doświadczenie złożoności, zróżnicowania i kontyngencji, szczególnym sceptycyzmem we

---

<sup>5</sup> Por. Kai Uwe Schierz, *Von der Aufmerksamkeit zur Achtsamkeit*, w: Monika Machnicki i Kai Uwe Schierz (red.), *Peter Dreher. Tag um Tag guter Tag*, Freiburg im Breisgau 2008, s. 6 – 9.

wszystkich swych decyzjach. Świadomie dokonuje wyborów między opcjami, które zdają mu się równej wartości, ponieważ, mimo swej różnej formy, są podobnie użyteczne. Jego “zmysł możliwości” polega na powstrzymywaniu się od rozstrzygnięć i pospiesznych sądów, pozostawiania sobie w decydowaniu otwartych możliwości. Nie wynika to przy tym z obawy przed popełnieniem czegoś niewłaściwego, lecz ze świadomości kontyngencji wszystkich działań i rozstrzygnięć. “Kontyngencja”, jak ujął to filozof, językoznawca i artysta Siegfried J. Schmidt, oznacza wszystko, “co nie jest niemożliwe i nie jest konieczne”<sup>6</sup>. Świadomość kontyngencji można wyrazić zdaniem: “Mogliśmy byli zrobić co innego, a zrobione zrobić inaczej”. Odnosi się to także do sztuki. Krzysztof Klimek, człowiek ze zmysłem możliwości, czyni i to, i tamto – wykorzystując różne opcje, jakimi rozporządza jako malarz. I czyni to ze świadomością, iż oba sposoby – geometryczna kompozycja abstrakcyjna i malarskie przyswajanie obserwowanych obiektów i sytuacji – są podobnie użyteczne, są równowartościowymi narzędziami nigdy nie zamkniętej pracy artystycznej nad odzwierciedlaniem własnego, wewnętrznego życia na zewnątrz.

Kai Uwe Schierz  
kwiecień, 2009

---

<sup>6</sup> Siegfried J. Schmidt, *Selektivität und Kontingenz konstituieren sich gegenseitig. Ein Gespräch mit Sven Drühl*, „Kunstforum International“ 190 (marzec-kwiecień 2008), s. 54; por.: Michael Makropoulos, *Modernität und Kontingenz*, München 1997.