

Anna Jamroziakowa

"Conditio Humana" w malarstwie hiperrealistycznym Andrzeja Macieja Łubowskiego

Sztuka i Filozofia 2, 268-279

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Jamroziakowa

„CONDITIO HUMANA“ W MALARSTWIE HIPERREALISTYCZNYM I POSTMODERNISTYCZNYM ANDRZEJA MAGIEJA ŁUBOWSKIEGO

1.

Podobnie jak powieść postmodernistyczna i postmodernistyczna filozofia także malarstwo, które z racji cech stylistycznych można by nazwać postmodernistycznym, ukształtowało się w związku z doświadczeniami artystycznymi awangardy, przynajmniej ostatnich dwudziestu lat. Lecz tego jej nurtu, który - wydawało się - pozostawał trochę na uboczu, nie uczestnicząc w procesie artystycznej destrukcji przedmiotu artystycznego, w powoływaniu do istnienia modelu antysztuki; zatem poza wykładnią przedmiotową sztuki konceptualnej, wszelkiego minimal art, heppeningu i "akcji", gdzie nośnikiem tego co artystyczne nie jest już dzieło, lecz twórca - jego zamysł, wyrażony skrótowo i schematycznie, gest, czy sama obecność, albo chociaż jej ślad. Przedmiotowość dzieła jako odniesienie dla ontologii sztuki została tu zakwestionowana.

Malarstwo postmodernistyczne czerpie z innej tradycji - z żywiołu malowania, z niekwestionowanego bogactwa i wielkiego zasobu potencji tworzenia, jakie spoczywają w barwie i formie, zestawieniach linii i plam, obdarzaniu autonomiczną materialnością barwną, fakturą, wyrazem, siłą lub łagodną ulotnością, równową lub sprzecznością - w malarskim budowaniu przestrzeni na płótnie.

Przywykło się traktować sztukę ostatnich kilkudziesięciu lat jako rzeczywiście wypełniającą model kolejnych awangard, wręcz w rozumieniu teleologicznym, i wówczas konsekwencje nurtu konceptualnego przedstawiane bywają jako cel i kres wszystkich doświadczeń artystycznych zapoczątkowanych gdzieś około 1909 roku. W takim ujęciu sztuka jeśli nie chce być peryferyjna i żałośnie skonwencjonalizowana, musi podejmować działania przeciw sobie - przeciw artystycznemu spełnieniu dzieła sztuki, musi być nieufna wobec tożsamości wytworu artystycznego i jego stricte artystycznych racji, zaś ostoją staje się dla niej językowe ćwiczenie na temat własnych niemożności i starań o artystyczną pełnię. Jednakże rzeczywistość sztuki tak nie wygląda, ponieważ nie ma takiego bytu - konstrukt idealnego - sztuki naszych czasów, który podlegałby opisowi w kategoriach obserwacyjnych, a zarazem można by z nich wywieść logicznie zadania powinnościowe, obligujące sztukę. Praktyka artystyczna współczesności o wiele bardziej rozwijała się podskórnym, ukrytym nurtem afirmacji dla sztuki, w traktowaniu obiektywizacji artystycznej jako autonomicznego dzieła, demonstrującego sobą skończoną rzeczywistość artystyczną, poddającą się opisowi w kategoriach sztuki. Symptomatyczne też, że o ile tendencja negatywna i anty-artystyczna - "do kresu sztuki" - znalazła swoje miejsce w intersubiektywnej świadomości estetycznej i została przyjęta jako wykładnia antysztuki, to pozytywna, akceptująca żywioł tworzenia praktyka i świadomość nie docierały dostatecznie mocno do odbiorcy, nie znajdowały zwerbalizowanego wyrazu dla swej artystycznej ideologii. Można sądzić, że tym wyrazem jest właśnie postmodernizm, a "zachowawcze", "tradycyjne", "elektryczne", zapatrzone w przyszłość malarstwo, które wprawdzie było obecne na wystawach i w galeriach, na plenerach i w pracowniach nawet wielkich indywidualności twórczych, lecz - jak utrzymywano - nic nie wносиło nowego, doczeka się rewiwalizacji w kategoriach estetyki "Teraz" (sformułowanej przez O. Paz jako postmodernistyczna) oraz w tezie światopoglądowej mówiącej o uniwersum artystyczno-estetycznym sztuki. To język artystyczny w szerokim rozumieniu (jego terminów i reguł funkcjonowania, ale także wiedzy i systemu preferencji, jakie się zakłada, oraz świadomości,

jaka zawsze towarzyszy aktom czynności i percepcji estetycznej) stanowi rodzaj uniwersum artystyczno-estetycznego, ze względu na które poszczególne elementy czy całe formy mogą zajmować określone miejsce w praktyce artystycznej. Urzeczowione w .co-raz to nowym układzie otrzymują różne sensy i wartości (historycznie do tego stopnia zrelatywizowane, że - można powiedzieć - zawsze są w ruchu) i identyfikowane są jako artystycznie i estetycznie istotne, w zróżnicowany sposób, ciągle na nowo, wyposażają całość artystyczną, którą tworzą. Poza tym podskórnym nurtem malarstwa odwołującego się do siły własnych środków artystycznych, umożliwiających powoływanie do istnienia bytów skończonych i jako obiektywizacje artystyczne przynależnych do owego twórczego uniwersum, można wskazać na takie kierunki w sztuce ostatnich lat kilkunastu, jak nowa figuracja, hiperrealizm, neue wilde, nową ekspresję, które najwyraźniej ewokują pozytywną, a nie negatywną tendencję w myśleniu o tożsamości bytu artystycznego i ufność co do samego procesu malarskiego wyposażenia dzieła. Pod warunkiem, że nie mamy do czynienia ze sztuką (albo produkcją) popularną i po prostu hołdującą modzie.

2.

Myślę, że warto przedstawić to zjawisko na przykładzie konkretnej twórczości, tych jej aspektów, które mogą potwierdzić pogląd co do czysto malarskiej - przedmiotowej genezy postmodernizmu, w tradycji skupionej wokół wartości samego malowania, jako jakościowego wyposażenia dzieła w niesprowadzalny do niczego innego sens artystyczny. Tradycji, która jest antytetyczna myśleniu awangardowemu czerpiącemu z idei zmienności, samograniczania się przedmiotowego sztuki, wiodącego ją do kresu - antyszuki i antyartystyczności. Jest to tradycja tak mało, brana pod uwagę w diagnozach na temat sztuki współczesnej, w panoramach sztuki awangardowej (i przede wszystkim w relacjach z tego, co ważne i przesądzające o kierunku jej rozwoju), że można mówić o ukrytym nurcie malarstwa nastawionego na wykorzystanie artystycznych środków wyrazu, malarskiego warsztatu, możliwości

technicznych w obrębie malarstwa - przede wszystkim wykorzystania fotografii - zarówno nowa figuracja, hiperrealizm, jak i nowa ekspresja dają się umieścić w tej tradycji. Perspektywa malarzkiego maksymalizmu, jaką ona wprowadza (wielkie formaty i w ogóle nastawienie na monumentalizm w malarstwie, rozbudowanie świata przedstawionego w nietypowych skrótach perspektywicznych i efektownym kadrowaniu, centralność postaci ludzkiej, nastawienie na barwę itd.) najlepiej odpowiada planowi, w jakim urzeczywistnia się sztuka hiperrealistyczna, nowa ekspresja, postmodernizm. Warto jeszcze zauważyć, że jest to sztuka semantyczna, malarstwo wykorzystujące znak wpisany w płaszczyznę barwną jakby cytat, czy sygnał otwierający rzeczywistość artystyczną na inną całość, albo też totalne uwikłanie picturalnego systemu wypowiedzi w strukturę znaczącą. Owa tradycja nieograniczonego malarstwa, tak długo pozostająca z boku, chętnie operująca symbolem i metaforą, odwołująca się do mitów i łatwo budująca mity, znajduje - jak się zdaje - swe ujście w nurcie postmodernistycznym.

3.

Aby zjawisko to nieco dokładniej wyeksplikować proponowałabym porównanie idei "conditio humana" w obrazach hiperrealistycznych i postmodernistycznych Andrzeja Macieja Łubowskiego. Pragnę wyjaśnić ewolucję, a lepiej byłoby powiedzieć, zmianę w obrazie człowieka w malarstwie, w którym postać ludzka odgrywa wielką rolę. Obraz człowieka rozumiem więc jako organizujący rzeczywistość wizualną tego malarstwa, obecny w wykreowanej rzeczywistości artystycznej mit antropologiczny. Mit ten może być traktowany jako wyobrażeniowa idea filozoficzna - "conditio humana" - znajdująca swój ikonograficzny odpowiednik w obrazach malowanych przez Andrzeja Macieja Łubowskiego w różnych okresach. Nim jednak będzie to przeprowadzić, trzeba poczynić kilka spostrzeżeń co do możliwości wykorzystania w interpretacji sztuki pojęcia "conditio humana". Wydaje się, że w pojęciu tym, jeśli je odniesiemy do sztuki, zawiera się coś więcej niż koncep-

cja człowieka, a mianowicie (jakby w kondensacji) - współczesna filozofia sztuki.

Filozofia sztuki jako pewien typ estetycznej refleksji, mocno zakorzeniony w tradycyjnej estetyce, uprawiana już w myśli greckiej, jako wyraz zainteresowania tym, czym jest sztuka jako rodzaj bytu, jak jest poznawana i co przesądza o jej tożsamości, do naszych czasów dotrwała - po pierwsze: w pytaniu o to, czym jest byt artystyczny i co stanowi jego wyposażenie, a więc w zagadnieniach podejmowanych najczęściej na gruncie dzieła sztuki i stawianych jako kwestia metaartystyczna; po drugie: w refleksji antropologicznej, w ramach której podejmuje się rozważania na temat sensu sztuki w świecie ludzkim, więc z uwagi na to, jak pojmuje się ludzką kondycję, przy czym dawniej mówiono: jaka jest ludzka natura, a później: pierwotne wyposażenie gatunkowe człowieka.

Nietrudno spostrzec, że współczesna forma przejawiania się zainteresowań klasycznymi zagadnieniami filozofii sztuki oparta jest na dwóch różnych optykach: spojrzeniu na sztukę od wewnątrz (w trybie metaartystycznym), oraz ukierunkowaniu widzenia niejako z góry - od strony filozofii człowieka. Zatem w pytaniu o to, czym jest sztuka jako arte facte i co ją jako byt artystyczny konstituuje oraz w refleksji nad człowiekiem i wyróżniającą go rzeczywistością artystyczną. Są to dwa różne punkty widzenia; różne, lecz logicznie nie wykluczające się, a co więcej, podejmowane w trybie artystycznym - w dziele sztuki - obok siebie, a czasem nawet równocześnie w tych samych obrazach. Warto prześledzić, jak "conditio humana" została podjęta w twórczości hiperrealistycznej i związanej z estetyką postmodernizmu. W malarstwie hiperrealistycznym Macieja Łubowskiego wyraźne jest spojrzenie z góry - z punktu widzenia antropologii filozoficznej. Świadczy o tym rodzaj ufilozoficzenia: wyeksponowanie problematyki egzystencjalnej, ikonografia wyobrażająca świat przetworzony przez człowieka w sposób rujnujący i wyjałowiony, ukazująca ponure efekty ludzkiej "praxis". Natomiast w obrazach nacechowanych postmodernistycznie, obok pytań o status człowieka, pojawiają się pytania metaartystyczne: o artystyczny sens dzieła, o jego warunki, właściwości języka, historyczno-kulturowe i historyczno-artystyczne korzenie języka obrazu, a na-

wet możliwości wykorzystania własnych rozwiązań artystycznych zobiiektywizowanych we wcześniejszych obrazach.

Hiperrealistyczne "conditio humana" skłonna byłabym interpretować odwołując się do kategorii mimesis, tak jak pojmuje ją Linda Chase¹. Hiperrealizm jest - jak powiada - humanistycznym realizmem odsłaniającym stan dzisiejszego świata, jego dezintegrację, cywilizacyjne, społeczne, polityczne klęski i rozpad funkcji kulturowych. Dla Lindy Chase hiperrealizm jest krytyczną metasztuką, w której, dzięki zwielokrotnieniu mediów (przekładając fotografię na malarstwo, więc reprodukując reprodukcję) malarz wyraża artystyczną samoświadomość własnej sztuki i sytuacji współczesnej twórczości, ale także moralny protest przeciw tej sytuacji i światu. Stefan Morawski polemizując z autorką uważa, że ikonologia hiperrealistyczna nie pozwala mówić o mimetyczności tej sztuki i przeczy tezie o światopoglądowych i etycznych walorach malarstwa hiperrealistycznego. Poza chlubnymi wyjątkami, do których Morawski zalicza obrazy Hansona, Yehudy Ben Yehudy, Miriam Munsky, Johannesesa Grützkego i Ewy Kuryluk, hiperrealizm nie wykazuje ani wrażliwości moralnej, ani zaangażowania sztuki w etyczną ocenę rzeczywistości. Jestem przekonana, że obrazy hiperrealistyczne Andrzeja Macieja Łubowskiego świadczą o zasadności tezy Chase i muszą być włączone do nielicznych - zdaniem Morawskiego - wyjątków².

Człowiek w hiperrealistycznych obrazach Łubowskiego przedstawiony w pejzażu "wielkiej odkrywki", w rozkopanym, otwierającym się jakby kraterami pustym krajobrazie, ubrany w klasyczny trencz i sportowe półbuty, z lekkim bagażem w ręce, ujęty został w zupełnie nietypowym dla perspektywy malarskiej skrócie - z góry i pod ostrym kątem. Czasem postać ta, widoczna z tyłu lub z perspektywy bocznej, jakby przeprowiała się przez błotnistą przestrzeń, zapadając się w glinie głębokich kolein, odcisniętych przez jakiś ciężki sprzęt techniczny, w krajobrazie rozrytym i zdewastowanym, ze śladami ogromnych opon i gąsienic. Ten sam podróżny trwa w oczekiwaniu na peronie dworca, widoczny wraz z cieniem jaki rzuca, z góry co sprawia, że wydaje się jak wbiły w miejsce, ponieważ z tej perspektywy widzenia właśnie miejsce, na którym stoi, i górna powierzchnia butów umieszczone są

centralnie i wi.ocene jak preparat laboratoryjny pod mikrosko-
pem. W tym samym cyklu obrazów pasażer siedzi przy torach kole-
jowych, zasypnymi szynami, zwrócony w kierunku, skąd bieżną to-
ry, w pozycji znużonego oczekiwania. Na innym obrazie w sporto-
wym swetrze, widoczny z profilu, pochylony i czymś przejęty,
przemierza krokami piaskownicę. Wszystkie te obrazy są konsek-
wentnie walorowe, zupełnie bez śladów malowania picturalnego,
jednolite w neutralnej kolorystyce ochry, gdzie cała postać
wraz z elementami stroju, a także rozległy często pejzaż, oddane
są dzięki niewielkiej gradacji nasycenia barwnego, co w dużych
powierzchniach osiąga malarz przez drobne i delikatne pociągnię-
cia pędzla, jak w technice puentylistycznej. Pełne światło, wy-
pełniające klatkę obrazu, spowija wszystko ujednociającą tona-
cją i nie kontrastuje barw, lecz wyodrębnia cienie jakie rzuca-
ją postać ludzka i fragmenty pejzażu - np. koleiny, gliniasta
czy sypka ziemia, stal szyn kolejowych itd., co powoduje, że
wszystko to jest doskonale widoczne, wręcz wyodrębnione w polu
widzenia, tak właśnie jak eksponat, gdy rzucimy nań snop świa-
tła. Najmocniejszą stroną, najbardziej intrygującą w oryginal-
ności ujęcia jest sposób wykorzystania skrótu perspektywicznego
i zaskakującego kadrowania, zastosowanych w tych obrazach dzieł-
ki fotograficznemu medium: ujęcie z góry, z góry lecz ukośnie,
z nietypowej perspektywy bocznej. Tak właśnie zbudowana malar-
ska przedmiotowość, istniejąca w spięciu monotonnego waloru kom-
pozycji barwnej i szokującego, wprowadzającego niesłychaną dyna-
mikę skrętu perspektywicznego, niesie w sobie poczucie koniecz-
ności, zdeterminowania świata przedstawionego i tym samym sugere-
ruje określoną charakterystykę ludzkiej kondycji. Dramatyczność
ludzkiego położenia, wyzieraająca z rzeczywistości przedstawi-
onej, jest pochodną wymowy chłodnej obiektywności własnego zasto-
sowania barw i światła w obrazach oraz dziwnego punktu obserwa-
cji, jakie narzuca kompozycja przestrzenna, wytyczająca pole wi-
dzenia. Okropność tego świata i ludzkiego położenia dana nam
jest w obiektywnym poglądzie, poprzez - można by rzec - dane ob-
serwacyjne, jak w eksperymencie laboratoryjnym, gdzie ewentual-
ne zaangażowanie emocjonalne nie powinno mieć wpływu na rezul-
tat doświadczenia. Ale też zarazem wymóg neutralności aksjolo-

gicznej wpisany w sposób kreowania rzeczywistości artystycznej (poprzez funkcję kompozycji barwnej i zastosowania światła oraz "fotograficzne", jakby dokumentalne kadrowanie) daje efekt wręcz odwrotny - budzi grozę i święte oburzenie. Ocena moralna tkwi więc w sposób pierwotny, nieredukowalny, w samym sposobie istnienia rzeczywistości artystycznej. I dlatego też, a także z uwagi na jednorodność wizji artystycznej, fakt, że specyficzny świat przedstawiony tego malarstwa urzeczywistniony został w wielu obrazach, kilku cyklach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, wydaje się, że mamy tu do czynienia z rodzajem mitu antropologicznego. Lecz przy całej grozie, oskarżycielstwie wobec świata (w którym człowiek w swoim przypadkowym rynsztunku, z banalną "bondówką" w ręce pozostaje w roli pasażera, na drogach, które są już nie do użytkowania i nie do przebycia, bo tak zostały zniszczone przez cywilizacyjny postęp) wykorzystany tu mit antropologiczny jest mitem sentymentalnym. Jest on sentymentalny w emocjonalności i w "łatwej", lirycznej urodzie tych wizualnych wyobrażeń, gdzie podróżny spogląda w kierunku zasypanych torów kolejowych i stojąc w głębokim leju ziemnego wykopu za chwilę pewnie podejmie wysiłek wspinaczki. Mit sentymentalny łączy się z ilustracyjnością języka sztuki i samej metaforyki, która nie staje się wprawdzie symbolem (np. losu człowieka, śmierci naszej cywilizacji), lecz jest bardzo jednoznaczna w możliwościach interpretacji - symboliczny wykładnik i dziedziną ewokowanych przez niego znaczeń zrosnięte są tu nieodwołalnie.

Inaczej jest w twórczości nacechowanej postmodernistycznie. Już w samym wyborze malarskiego znaku, symbolu, metafory i w posługiwaniu się nimi widoczne są innego rodzaju zainteresowania: obok pytań o kondycję ludzką ważności nabierają pytania o znakowy sens dzieła, o jego źródła artystyczne w myśleniu metaforycznym, o grę znaczeń. Inny rodzaj metafory pojawia się w związku z nowym rodzajem ładu artystycznego, w zobiektywizowanych w obrazach Macieja Łubowskiego własnych reguł artystycznych, które wymagają odmiennej charakterystyki niż te, jakie określały przedmiotowość obrazów hiperrealistycznych. Ład artystyczny obrazów postmodernistycznych związany jest z "wyczyszczeniem" kompozycji opartej na najprostszycich zestawieniach syntetycznych

form, rezygnacji z wieloplanowości przedstawień aż do zupełnego spłaszczenia, w układzie jednoplanowym, gdzie oś kompozycyjna pokrywa się z osią napięć kierunkowych, całość zaś ujęta jest w głębokim skrócie i wykadrowaniu aż do lapidarności, np. fragmentu twarzy ujętej od ocienionych oczodołów, poprzez zarys policzka i delikatne nozdrza.

Od początku lat osiemdziesiątych Maciej Łubowski maluje cykle obrazów, których nośność semantyczna związana jest z postacią ludzką. Są to: cykl "Sześciu obrazów z postacią", "Szamani", "Pod światło", "Twarzą w twarz". Utrzymane w konwencji malarstwa monumentalnego, w wielkich formatach, przedstawiają fragmenty nagich męskich torsów, czasem tak wykadrowanych, że głowa jest niewidoczna i jak w atrybuty wyposażonych np. w skrzydła u ramion, rogowate wyrostki na łopatkach, lalkę, słuchawkę telefoniczną, belkę. W kolejnych cyklach widoczna także twarz postaci, czasem o zniekształconych rysach przez napiętą na głowie, przejrzystą materię, usytuowana frontalnie, między jakimiś bliżej nieokreślonymi formami pochodzenia organicznego - skałami, ziemią, powietrzem. Przez oś kompozycyjną, która wyznaczona jest postacią przebiega, malowany mocny pociągnięciem pędzla, znak graficzny, złożony z linii przypominających jakieś pierwotne, totemiczne malunki. W ostatnim cyklu "Twarzą w twarz" całą powierzchnię płótna wypełnia fragment twarzy, naznaczonej linearnym znakiem.

Owo uderzające dla podziwiających obrazy Łubowskiego wyizolowanie dużych, syntetycznych form, wyeksponowanie samego porządku kompozycji kolorystycznej i podkreślenie zasad konstrukcyjnych w obrazie, pochodzi z relacji zwartych form i plam o charakterze walorowym, które na zasadzie wyizolowania skontrastowane są z plamami o skrajnych temperaturach. To podkreśla konstrukcję płótna, wprost narzuca porządek kompozycyjny, czytelny - jak w malarstwie monumentalnym. Kompozycja jasna - oparta na prostych układach: walor "wewnątrz" form (ich istnienie walorowe) powoduje, że formy są wyodrębnione jako elementy całości, która opiera się na różnicach kolorytu, zestawieniu gamy ciepłej i zimnej. Cały system zestawienia barw wykorzystuje zestawienia kontrastowe, agresywne, podkreślane jeszcze przez wiel-

kość plam. Stanowią one bowiem duże i mało zróżnicowane (bo walorowe) formy, a barwy są wykorzystane w taki sposób, że ich kontrast potęguje się przez zestawienie dużych i słabo zróżnicowanych (pod względem kształtu i barwy "wewnętrznej") plam oraz zupełny brak konturu. W obrazach przeważa jednoplanowość - wszystkie formy przedstawione są na pierwszym planie, czasem plany układają się w kompozycję strefową, lecz jest ona mało rozbudowana, zazwyczaj dwuwarstwowa, np. w obrazie "Szaman IV" zestawiona z powierzchnią skalistą, wypełniającą znaczną część płótna i fragmentu górnej części głowy, sprzężonych skontrastowanym barwnie, dziwnym znakiem graficznym, biegnącym zamasyście, od czubka głowy, przez formę skalistą, na której ślad pędzla pozostaje szerszy i bardziej rozbudowany. Jest to jednak ten sam ślad i jedna rzeczywistość, zaistniała - jako taka - na płaszczyźnie płótna poprzez "wpisanie" jej w znak, naznaczenie duktem pędzla innego wymiaru rzeczywistości. Istnieje on w prostej, dwuwarstwowej kompozycji jakoś rewiwalistycznie: jakby nowa jakość pochodząca z różnych rzeczywistości a urzeczywistniona przez nowe doświadczenie, którego obiektywizacją jest wyraźnie spontanicznie namalowany znak. Monumentalizm uwidacznia się także w nośności semantycznej tej sztuki - w zupełnym braku liryzmu, uczuciowych półtonów, subtelności emocjonalnych.

Obrazy Łubowskiego z lat osiemdziesiątych to malarstwo metaforyczne, w którym do rangi samodzielnego problemu artystycznego urasta zainteresowanie kodami wizualnymi. Obraz może być traktowany jako przestrzeń urzeczywistniania kodów wizualnych zaczerpniętych z różnych subkultur. Od symboliki rytualnej "Szamanów" do wieloznaczności metaforycznej "Twarzą w twarz", albo od alegorycznego znaczenia "Mefista", symbolicznego "Maski", "Lalki" i "Słuchawki" do metaforycznej gry znaczeń w "Splocie" czy "Belce". Dla chętnego interpretatora ostatnie obrazy stanowią znakomity obiekt do zwielokrotnionego przenoszenia wizualnych znaczeń w obrębie różnych kodów, a także wyobrażeniowego uwieloznaczania metafory w obrębie tego samego kodu, do poszerzania i piętrzenia znaczeń odwołujących się do wspólnej, zaskakującej metafory o wielkim bogactwie kojarzonych sensów i nieoczekiwanych odniesień. Przy czym trzeba zauważyć, że w tych

obrazach ważne jest i samo źródło kodów, jako zagadnienie artystyczne podkreślane także w tytułach obrazów i cykli (np. śródziemnomorskie pochodzenie "Mefista", plemiennie-pierwotne "Szamanów", cywilizacyjno-techniczne "Lalki", ze współczesnej formalizującej metaforyki - "Pod światło") i eksperymentowanie z możliwościami wykorzystania fragmentów odświadczeń z różnych kultur (np. "Szamani", "Belka", "Słuchawka"), a także poprzez metaforyczne przetransponowanie i stworzenie nowego znaku - nowej całości poznawczej i artystycznej, za jaką może być uważany cykl "Twarzą w twarz" (jedna forma wypełniająca płaszczyznę płótna - portretowo traktowana, ujęta w skrócie perspektywicznym, twarz naznaczona barwnym rysunkiem magicznym, którego artystyczne źródło tkwi we wcześniejszych cyklach tego malarza - "Szamani", "Pod światło", a nie np. w kodzie etnograficznym, czy jakimś plemiennie-pierwotnym). Postać ludzka w wyeksponowaniu bardzo interesująco kadrowanych twarzy jest najważniejszym motywem obrazów Łubowskiego. Tors, głowa - ciało ludzkie staje się w tym malarstwie podstawą nowej metafizyki. Ale jest to zarazem metafizyka wrosła na gruncie kontekstualizmu, ponieważ antropomorficzne formy były wykorzystywane od zarania sztuki europejskiej jako motywy artystyczne, a zarazem istotny przekaz poczucia tożsamości kulturowej człowieka i jego identyfikacji wokół idei ogólnych i wartości transcendentnych, wyobrażeń na temat losu i sensu istnienia.

"Conditio humana" w malarstwie postmodernistycznym Macieja Łubowskiego wiązałyby się więc z odejściem od antropologii ku metasztuce, z pojawieniem się mitu artystycznego w miejsce antropologicznego, a ściślej, metaartystycznego. Mit antropologiczny bowiem jest w tych obrazach nie do odczytania wprost, można go jedynie rekonstruować z tego, jak postać, jak twarz ludzka wykorzystana jest w metaartystycznych dociekaniach nad znakowym charakterem sztuki i samą naturą malarskiego znaku, oraz w jaki sposób postać ludzka wykreowana w poetyce malarstwa monumentalnego "otwiera się", współgra w strukturze symbolicznej, czy metaforycznej. Widoczne jest kiedy usiłuje się odkryć istotę nowego "conditio humana" w obrazach postmodernistycznych malarza, że stosunek między znakiem symbolicznym a jego ukrytą

treścią jest innego rodzaju niż w obrazach hiperrealistycznych. Związek ten nie jest tak ścisły i tak jednoznacznie determinowany, nie tylko dopuszcza, a wręcz implikuje grę znaczeń, możliwość ich modyfikowania i wzbogacania, ponieważ jest prawie nieprzetłumaczalny, nie da się przekazać przez łatwe odniesienia. Ludzka kondycja - wydaje się - zawisła od tego, jak człowiek może (i czy w ogóle może) opowiedzieć o tym w swym własnym, więc artystycznym języku. Czy dostępne są mu jeszcze takie stałe formy wypowiedzi - znak, mit, symbol, metafora, dzięki którym możliwa będzie metanarracja.

Przypisy

¹ L. Chase: Hyperrealism. London 1975.

² S. Morawski: Mimeris i hiperrealizm. "Literatura na Świecie" 1988, nr 1, s. 324-325.