

## MAŁA RETROSPEKCJA

Małgorzata Wielek-Mandrela jest autorką licznych cykli malarskich, które tworzy od roku 2004. Wystawa o tytule *Z archiwum archetypów* prezentuje obrazy namalowane w okresie czterech ostatnich lat. Niewielkie ustępstwo polega na pokazaniu zapisu video *Mała makabreska, czyli rzeź pluszaków*, który uznałam za ważny punkt odniesienia dla przybliżenia istoty malarstwa artystki.

W 2009 roku Wielek-Mandrela obroniła pracę doktorską zatytułowaną *Badanie serca*. Z częścią teoretyczną doktoratu miałam okazję się zapoznać. Wiem zatem jakiego rodzaju „akompaniament” towarzyszyły artystce na tym etapie malarsko-teoretycznych rozstrzygnięć. W tle najgłośniejszej wybrzmiewa postmodernistyczna literatura o surrealistycznych zapożyczeniach, undergroundowe kino amerykańskie lat dziewięćdziesiątych oraz japońska powieść grozy. Tym poważnym, by nie rzec mrocznym „zakotwiczeniem” wtórowała ikonosfera popkultury w „infantylnie-ludowej” odślonie. Zdając sobie sprawę, że każdy zabieg wyznaczenia terenu granicznego w przypadku aktywnego młodego twórcy niesie ze sobą ryzyko nazbyt pospiesznie dokonanych podsumowań i ocen, chciałam zwrócić uwagę na znaczącą metamorfozę, której malarskie rozstrzygnięcie dokonało się w kolejnej artystycznej edycji. *Badanie serca* postrzegam jako linię demarkacyjną, poza granicą której gaśnie skłonność do nagminnie wykorzystywanych motywów z arsenału kiczu, na rzecz cięższych gatunkowo pejzaży i portretów, o wyraźnym egzystencjalno-psychologicznym rysie.

Misieć. Historia tego bohatera należy do roku 2008, w którym artystka zrealizowała wspomniany na początku tekstu video-art. Miłe, niewinne przytulanki poddane zostały okrutnej profanacji. Artystka zdecydowanym ruchem ręki, przy pomocy wcześniej przygotowanych narzędzi, pozbawiła je nadającego im formę wkładu. Pocięte na kawałki strzępki „zmartwychwstały” następnie w postaci nielogicznie zestawionych kolażowych naszywanek. Zabiegom rozpruwania towarzyszyła transowa muzyka oraz momentami dochodzące gawrozenie dziecka. Zbliżanie do siebie biegunów tak skrajnych, jak niewinność dziecka i okrucieństwo świata dorosłych, przedstawione bądź zasugerowane, powoduje naturalny opór, stwarza pole o dużym natężeniu emocjonalnym oraz szerokim spektrum interpretacyjnym. Gdy wstrząsające w wyrazie, podkolorowane ręką Hansa Bellmera czarno-białe fotografie okaleczonych lalek zainspirowały Paula Eluarda do napisania cyklu poematów<sup>1</sup>, stworzony przez Mandrelę video-art mógłby stanowić plastyczny zapis utworu Henri Michaux *Moje zajęcia*: „Rzadko mogę patrzeć na kogoś i nie uderzyć. Inni wolą monolog wewnętrzny. Ja nie. Wolę bić (...) Więc chwytam go, bęc. I jeszcze raz, bęc. Wieszam go na wieszaku. Zdejmuję. Znow wieszam. Znow zdejmuję. Kładę na stół, ugniatam i duszę”<sup>2</sup>.

Ckliwe obrazki łatwo zlekceważyć. Bliższe wydają się sentymentalnym wpisom do dziewczęcego sztambucha, z sentencjami o ciężarce gatunkowym na miarę „złotego pierścionka z niebieskim oczkiem na szczęście” niż „ambitnemu malarstwu”. W arsenale ikonicznych przedstawicieli zagościli: *Anioł w krzyżyki, Panie Misie, Jelenie i kwiaty oraz Mama i kid*. Kojąco-niezobowiązujący kicz to – zdaniem artystki – placebo na smutki. *If it makes you happy* śpiewa z grymasem wykrzywionych, zbyt mocno pomalowanych ust Sheryl Crow. W kolejno następujących po sobie kadrach teledysku przesuwały się obrazy sielskich pejzaży, zachodów słońca, jeleni, niedźwiedzi i wodospadów<sup>3</sup>. Wiem, niefortunne jest zestawienie ikony amerykańskiej popkultury z artystą wielkiego formatu jakim niewątpliwie był Henri Michaux. Niech usprawiedliwieniem tego zabiegu będzie decyzja artystki, która bez pruderii umieszcza przedstawicieli dziecięcego świata bajek w towarzystwie autorytetów z panteonu wielkiej historii sztuki: René Magritte’a, Vincenta van Gogha, Maxa Ernsta, Paula Delvaux, Francisca Picabi oraz Giuseppe Arcimbolda czy Sandro Botticellego. A jeśli przyjąć, że wykorzystywanie motywów z repertuaru kiczu jest prowokacją nie mniejszą

<sup>1</sup> Poematy P. Eluarda *Jeux vagues de la poupée* dotyczyły drugiej serii *Lalek* H. Bellmera zrealizowanej w latach 1937-1938. Opublikowane w czasopiśmie *Messages* w 1938 roku.

<sup>2</sup> H. Michaux, *Moje zajęcia w: Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi*, wybór i przekład J. Hartwig, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004, s. 13.

<sup>3</sup> S. Crow, *If It Makes You Happy* [online]. Dostęp w Internecie: 10 maja 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=dyihQtBes1I>

niż wspomniany video-art *Mała makabreska, czyli rzeź pluszaków*, a Amor i Jelonek - to fetysz i idol dwudziestego pierwszego wieku? Theodor Adorno naznaczając kicz pejoratywnym sformułowaniem „parodii katharsis”, „fałszywej świadomości” nie odmawia mu powinności terapeutycznych pisząc, iż „potrzeba rozrywki i tego wszystkiego co nazywa się odprężeniem, wyklucza się w społeczeństwie, którego przymusowi członkowie inaczej z trudem znosili by ciężary i monotonię swojej egzystencji”<sup>4</sup>. Wyidealizowany, przesłodzony wizerunek świata był przecież wyrazem świadomego sprzeciwu wobec goryczy wegetacji, odpowiedzią na banał jednostajnie wybijającego rytmu codzienności w wielu okresach historii sztuki.

## PEJZAŻ W PORTRECIE. PORTRET W PEJZAŻU – ZAAKCEPTOWANA MELANCHOLIA

Twarz człowieka. Jeden z najbardziej plastycznych elementów ciała. Nawet ta najbardziej nieczytelna nosi ślady przeżytych emocji, stanów psychicznych, triumfów i strat. Jest lustrem procesów myślowych. Wyraz oczu, układ ust, blizny, znamiona stanowią o jej niepowtarzalnym wyrazie. Brak zmian mimicznych postrzegany jest podejrzliwie (zwłaszcza w dobie możliwości jakie dają operacje plastyczne). Całkowity brak umiejętności w wyrażaniu emocji za pomocą mimiki twarzy może świadczyć o rzadkim schorzeniu jakim jest choroba Moebiusa. Tak jest w życiu. Jak jest w sztuce?

Maria Janion w książce pt. *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* na postawiony jej zarzut, iż dopatruje się ukrytych sensów, tajemnic tam gdzie ich nie ma odpowiada: „Ja mówię, że mgła, dla mnie, to jest znak i sygnał, że to jest świadoma nieprzejrzystość”<sup>5</sup>. Ex(s)istere w późnej łacinie znaczyło – zjawić się, wynurzać się, stawać się, ukazywać. Nieprzejrzystość ludzkiej egzystencji dokonuje się (przebiega) w warunkach nawarstwionych języków i obrazów, wieloznaczności sensów. Pierwszy typ portretów Wielek-Mandreli to twarze o utajonej tożsamości. Ornamentalne wzory, motywy labiryntu, kaligraficzne znaki, włosy przysłaniające całą powierzchnię twarzy, lub odwrotnie, twarz wyłaniająca się z mnogości śladów, to być może znak braku samoświadomości. To ten etap (jeśli posłużyć się motywem podróży) podczas którego zagłębiamy się w rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną poszukując siebie. Za moment jednak zdarzy się sytuacja graniczna, która dookreśli poszukiwania, co w przypadku obrazów Wielek-Mandreli nastąpi w kolejnej odsłonie portretowej.

W latach 60. ubiegłego wieku Witold Lutosławski zainspirowany poezją cytowanego już w tekście Henri Michaux skomponował trzyczęściowy utwór, będący muzyczną refleksją na temat egzystencjalnej podróży. Ostatnia część utworu zatytułowana *Repos dans le malheur* opowiada o kondycji człowieka pokonanego, odpoczywającego po doświadczonym cierpieniu (ja sparafrazowałabym tytuł jako „zaakceptowana melancholia”). W ten właśnie sposób kojarzą się portrety z ostatniego okresu - *Portrety pamięciowe*. Szare, brunatne, ciemne twarze zdecydowanie odcinające się od tła, zawieszane są niczym hologramy w neutralnej przestrzeni bezosobowego ugru. Inspirowane ponoć kroniką kryminalną, nachalnie kojarzą się z portretem trumiennym. Ukazane w *Portretach pamięciowych* głowy skierowane są an face, zawsze ze wzrokiem utkwionym wymownie w stronę patrzącego. Charakterystyczne grubo malowane organiczne w formie linie wydobywają się z ust, lub oczu, napierają na głowę, ogarniając ją niczym zastygłe nacieki wspomnień. Co znamienne – pomimo iż formą przypominają układ krwioobiegu, są w kolorze chłodnego błękitu. W obszarze *Castrum dolores* obok portretu trumiennego umieszczano charakterystyczne dla zmarłego atrybuty. W przypadku *Portretów pamięciowych* uderza ich brak, a *horror vacui* ustąpił miejsca pustce, ciszy, czemuś ostatecznemu, czemuś po drugiej stronie.

I jeszcze słowo o pejzażu. Jest bezludny, raczej mroczny, w przeważającej większości okupowany przez klaustrofobicznie namnożone mięsiste konary i liście, rozpychające się na całej powierzchni obrazu. *Krajobraz zielony*, *Krajobraz górski*, *Krajobraz niebieski* malowane są szarpanymi pociągnięciami pędzla przywodzącego na myśl nerwową rękę van Gogha. *Krajobraz księżycowy II* to bez wątpienia ukłon w jego stronę. Malarstwo pejzażowe Wielek-Mandreli bez względu na to, czy dotyczy ciężkich fakturalnie przedstawień, czy też pejzaży malowanych delikatną, ornamentalną kreską (takie też się zdarzają) należy do

<sup>4</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 571.

<sup>5</sup> M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 113.

kategorii nokturnów.

Natura i człowiek – *sacrum* i *profanum*, nieustępliwość przeznaczenia i beznadziejna próba sprzeciwu zakończona klęską. Czy klęską? Ostatnie kadry filmu *Dead Man* Jima Jarmuscha ukazują wpływającą na bezkresy oceanu dębową łódź. To samotna, ostatnia już podróż Williama Blake'a. Na brzegu pozostał przyjaciel - Indianin o znaczącym imieniu Xebeche - „ten, kto głośno mówi, nie mówiąc nic”.

Adriana Zimnowoda