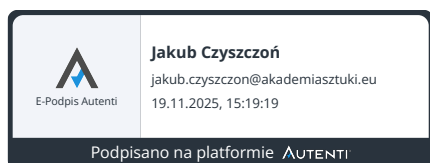


Wybrane teksty krytyczne o mojej praktyce

Jakub Czyszczoń

element piąty
(5)



Akademia Sztuki w Szczecinie
Wydział Malarstwa i Praktyk Kuratorskich
2025

Wybrane teksty krytyczne o mojej praktyce

Jakub Czystczoń

Najnowsze prace Jakuba Czyszczenia przenika duch specyficznej ekologii - arkusze gazet, suche liście i szczątki ubrań zostają przez artystę zespolone przy pomocy farby olejnej w osobliwe kompozycje. Dwie prace bez tytułu na aktualnej wystawie, zamknięte w naściennych gablotach przywodzą na myśl radioaktywne kałuże, eksponaty muzeum, które jeszcze nie powstało. Budulce zostały tutaj dobrane w nieoczywisty ale też nieprzypadkowy sposób, który po bliższej inspekcji pozwala zrozumieć zasadniczą metodę artysty. Jej nerw bazuje na grze w zakrywanie i odsłanianie. Czyszczeniem nie kieruje intencja analityczna, ale intuicja przyglądania się detalom z dystansu i w kontekście całości.

Dominujący na wystawie kolor - cynober - nasycony jest pewną ambiwalencją. Pokrewny życiodajnej czerwieni a zarazem niemal toksycznie jaskrawy. Wielkoformatowy obraz *Bez tytułu* (2023-24) składa się przy-mocowanych do płótna wykrojów dodatkowego materiału, nadmiaru, który tworzy fakturę obrazu. Powstaje w ten sposób rysunek zniekształceń, który może przypominać mapę terenu, zbliżenie fragmentu skóry lub skan MRI. Pokrewieństwo zjawisk interesuje Czyszczenia w miejscu w którym pojawia się odstępstwo, wybrzuszenie.

Dobrym przykładem służy tu mniejsza praca na desce (*Bez tytułu*, 2023-24), w której ziemiste czerwono-brązowe płótno okrywa łodygę rośliny jak opatrunek złamaną kość.

Listowie jednocześnie zasłania strukturę drzewa jak tworzy jego kształt, ubranie izoluje ciało ale nie ukrywa sylwetki człowieka. Podobnie działa infosfera opakowując świat w nieprzejrzystą warstwę tekstu. Czy cokolwiek starzeje się szybciej niż dzisiejsze wydanie gazety? Czyszczoń zbiera materialne ślady rozumianych szeroko procesów życiowych by ujawnić ich istotową jedność - nieustającą transformację.

Jaki kolor ma czarna żółć? To pojęcie może prowadzić do nieporozumień dotyczących właściwości tej substancji. Drugi człon nazwy wskazuje nie na barwę ale na typ wydzieliny. Żółć narzuca jednak swoją barwę otwierając pole do snucia wyobrażeń o jej wyglądzie. Skojarzenia są nieuniknione. Nie pomaga tutaj również przebrnięcie przez pierwsze przypadki pojawienia się wzmianek o czarnej żółci w traktatach medycznych. Nie mamy pewności o jaki dokładnie płyn chodziło. Żaden z badaczy nie podaje tego, tak istotnego szczegółu. Być może była to krew, która wypływa ze śledziony. To rezerwa tego płynu, która może być uwolniona w razie niedoboru. Jest ona ciemniejsza od krwi z innych miejsc. Wynika to z procesu filtrowania odbywającego się w tym organie, który bazuje na rozpadzie starych i zużytych krwinek czerwonych, trombocytów i limfocytów. Przepływa do wątroby, więc stąd najprawdopodobniej wzięło się skojarzenie z żółcią. The organy według wczesnej medycyny były odpowiedzialne za temperament. Ten konkretny płyn stał się podstawą dla mitologii melancholii i dekadentyzmu. Zachwiana równowaga między wydzielinami wzmacniała określone skłonności przypisywane płynowi zwanemu czarną żółcią. Jego nadmiar miał odpowiadać za temperament spod znaku Saturna.

W 1701 roku angielska poetka Anne Finch opisywała spleen jako nieuchwytnie zjawisko:

*What art thou, Spleen, which ev'ry thing dost ape?
Thou Proteus to abused mankind,
Who never yet thy real cause could find,
Or fix thee to remain in one continued shape.
Still varying thy perplexing form,
Now a Dead Sea thou'lt represent,
A calm of stupid discontent,
Then, dashing on the rocks wilt rage into a storm.*

6

Spleen nie daje się zamknąć w stałym kształcie. Ciągłe przelewa się, nabrzmiewa, puchnie i łamie ograniczenia. Melancholia jest więc ekscysem, którego jednym z symptomów jest opuchnięty organ wewnętrzny.

Jakub Czyszczoń nazywając swoją wystawę *Spleen* odsłania właśnie ten, pierwotny багаż znaczeń, który wywodzi się wprost z funkcji i budowy śledziony. Kieruje swoją uwagę w stronę wczesnej medycyny i alche-

micznych znaczeń teorii humoralnej. Wśród kojarzonych z temperamentem melancholika pojęć znajduje się również ziemia i jesień - wskazują na skojarzenie z rozpadem. Te dwa pojęcia wydają się być szczególnie bliskie zestawowi prac tworzących *Spleen*. Czyszczoń oparł się na zdecydowanym geście nawiązania do świata melancholicznych konotacji. Świadczy o tym ich koloryt, który opiera się na cynobrze. Nie obędzie się i tutaj bez symbolizmu materiałów. Ten barwnik ma dwa źródła. Spół sposób wytwarzania barwników podlega historycznym zmianom, ale niesie za sobą znaczenia związane z pochodzeniem. Jednym z nich jest kamień o tej samej nazwie, który swój kolor zawdzięcza siarczcowi rtęci. Ta wersja barwnika nawiązuje wprost do alchemicznego warsztatu, w którym geologia pełniła od zawsze rolę szczególną. Drugim, pierwotnym sposobem pozyskiwania była hodowla czerwców - owadów, z których produkowano czerwony barwnik. Zwierzęta te zwano nawet czerwcem polskim i najprawdopodobniej ukrywają się w etymologii słowa Warmia - krainy czerwców. Ich łacińska nazwa to Kermes vermilio, które dało angielskie vermilion. Również szelak pochodzi od czerwca i jest wydaloną przez owada formą żywicy używanej również w werniksach malarskich. I tak wróciliśmy do tematu płynów ustrojowych.

Spleen Czyszczoń wyłania się z kilku materiałów. Naturalnie są tu płótna. Niektóre naciągnięte są na krosna, inne zwieszają się swobodnie i pozbawione są dyscyplinujących je naciągów. Na nich pojawiają się szwy, które wyłaniają się spod nadmiaru farby, przypominając niejako o włóknie, które kryje się pod warstwami. Jest również element figuratywny - wyraźne rękawy koszul, które zostały rozcięte i rozpłaszczone na płótnie. Nadają obrazowi ludzkie proporcje, ale wywołują również bardziej interesujący efekt. Ich rytmiczne pojawienie się jest surogatem anegdoty - opowiadają szczątkową historię. Między obrazami zawieszono zostały pokryte farbą liście. Ich powierzchnia jest zasłonięta, ale forma pozostaje wyraźna. Suche, pozbawione życiowych płynów, zwieszają się na ścianie. Rękawy i liście oczekują na materiał, który pozwoli im się wybrzuszyć i pokonać swój bezruch.

- 7 Jedną z faz braku równowagi pomiędzy substancjami związanymi z humorem było apóstasis - czyli gromadzenie się nadmiaru materii w jednym miejscu i oddzielenie się jej od otoczenia. To rewolta płynu przeciwko ograniczeniom stawianym przez formę organu. Etymologicznie jest związane również z apostazją. Jest buntem zmierzającym do porzucenia wcześniejszego sposobu życia. To odejście, ale też i wybrzuszenie. Kolor czarnej żółci pozostaje ukryty pod okrywającą ją skórą. Kilka z nowych prac wprowadza właśnie takie napięcie pomiędzy powierzchnią i głębią. Obrazy, które przeznaczone są do oglądania, stają się jednocześnie prezentacją ukrycia. Fragmenty konarów wprowadzone zostają pod płótno,

a tematem staje się fałdowanie, do którego dochodzi na powierzchni. Materia ukryta za płótnem zmienia obraz w obiekt rzeźbiarski - kolejna transmutacja. To nie jest nowy motyw dla Czyszczenia. Wskazują na to używane już wcześniej fragmenty roślin i ubrań. Skupienie na tym co zakrywa od zawsze było w centrum jego zainteresowań. Artysta znajdował przeróżne sposoby aby jednocześnie ukryć i zasugerować obecność czegoś pozostającego pod materiałem. Mamy tutaj do czynienia z radykalizacją tej tendencji. Obiekt porzucający krosna musi też pogrzebać wiarę w jednolitość powierzchni i doprowadzić do alchemicznej fazy separatio - oddzielenia. Objawia się ona również w innych miejscach w sposób bardziej subtelny. W tych pracach możliwość przebicia sugerowana jest przez zszycia. Powracają fragmenty ubrań, które stają się elementami kompozycji. To również części materii, które okrywając ciało fałdują się zgodnie z jego zgrubieniami. Podkreślają swoją płaskością kartograficzne właściwości kompozycji. Artysta dokonuje tu nałożenia dwóch porządków - architektury odzienia i geometrycznego kształtowania obiektu malarskiego. To co zwykle odkrywa przestrzenny obiekt staje się dwuwymiarową mapą cielesnych terytoriów. Dają świadectwo powiększeniu śledziona, które jest staję metaforą również dla mechanizmu przerozstu niniejszego tekstu i powierzchni płótna. Ale to właśnie na niej pojawiają się symptomy tego co oddziela się pod powierzchnią, a co być może doprowadzi do wybrzuszenia i apostazji - czegoś co pierwotnie było czarne, ale zostało pociągnięte żółtym barwnikiem, lub odwrotnie.

CAMILA MCHUGH

Obrazy Jakuba Czyszczenia często przywodzą na myśl wadliwą symetrię, regulującą strukturę rozchodzącą się w szwach. Nasycając chwilę poczucie porządku szorstką materialnością, jego praktyka oparta jest na powtarzalności. Poznański artysta pracuje zazwyczaj, powielając pewien parametr – na przykład określony układ prostokątów – i pozwalając, aby kierowało nim napięcie między przestrzeganiem a zakłócaniem tego formalnego scenariusza. Przenosząc kształty między obrazami, rozciągając i kadrując prostokątne formy, a także dzieląc płótno pasami tkaniny, Czyszczoń zgłębia sposób, w jaki powtarzanie może być owocne, przyziemne, niemożliwe i odkrywcze. Osiągana dzięki farbie olejnej, nakładanej grubymi, nieregularnymi pociągnięciami pędzla, i kolażowana różnorodnymi materiałami – gałązkami, myjkami, pociętymi kartami kredytowymi, wycinkami z gazet, pociętymi ubraniami – które często są zabezpieczane werniksem i żywicą epoksydową, rozpiętość w pracach Czyszczenia przeczy tej zasadniczej trosce o powtórzenie. Dziś wydaje się być dalekie od powtórzenia dnia wczorajszego, choć oba ujęte są w ramy wschodu i zachodu słońca.

9 Jednak problematyka powtórzenia jest również kluczowa dla historii malarstwa, w tym, najogólniej rzecz biorąc, w onieśmielającym zadaniu ogarnięcia wagi dziedzictwa tego, co było wcześniej, stosując (mniej lub bardziej) te same materiały i nie powtarzając po prostu tego, co już zostało zrobione, lecz raczej tworząc coś własnego. Czyszczoń bawi się tą instrukcją, podkradając kompozycję geometryczną w kształcie litery „T”, którą znalazł w obrazach Günthera Förga i Ad Reinhardta, i świadomie powtarzając ją w swojej własnej pracy, niczym obraz czy motyw. Kiedy po raz pierwszy zetknęłam się z twórczością Czyszczenia kilka lat temu, pamiętam, że pomyślałam o deklaracji z *Manifestu (dla abstrakcjonistów i przyjaciół nieobiektywnego)* Rebeki Morris z 2006 roku: „Twórcie dzieła tak sekretne, tak fantastyczne, tak dramatycznie starszszkolne/nowszszkolne, że wyglądają, jakby zostały znalezione w szopie, zamkniętej od lat 40. XX wieku”. Powtórzenie było nierozzerwalnie związane z wieloma przełomami w malarstwie abstrakcyjnym w połowie XX wieku, ponieważ wielu artystów nurtu Color Field, których można by uznać za poprzedników Czyszczenia, oddawało się i doskonaliło specyficzny język wizualny (np. „zips” Barnetta Newmana, technika „soak-staining” Helen Frankenthaler). Częścią „starszszkolnej/nowszszkolnej” przewagi Czyszczenia jest to, jak bada ten seryjny impuls – zarówno odchodząc od niego, jak i przymierzając go na miarę.

Niektóre obrazy Czyszczenia przypominają abstrakcyjne flagi, inne składają się z chwiejnych kolumn, przerwanych pasów i niemalże siatek. Błądząca nieprecyzyjność charakteryzuje jego konstelacje pokręconych, prostokątnych kształtów, wytyczonych zarówno przez nacięcia tkaniny ułożone na płótnie, jak i śmiałe pasy pomarańczowej, czerwonej i niebieskiej farby nałożone na nie. W parze ostatnich prac (jego obrazy są niemal zawsze bez tytułu), dwa poziome prostokąty otaczały błyszczący, pionowy pas, w konfiguracji przypominającej wielką literę „I”. Po bliższym przyjrzeniu się, centralny kształt z jego postrzępioną przezroczystością jest rozpoznawalny jako rozbita osłona ekranu iPhone’a, wprowadzając werbalne podwojenie litery. Jeden z ostatnich rysunków odtwarza ten kształt litery I, z ćwiartką złowieszczego mlecznych oczu wyciętych z paczki papierosów na jego środku, w homofonicznym powtórzeniu. Jak traktować te znaki w kontekście samego siebie? Być może jest to podpis, autodeklaracja, wskazówka dotycząca skojarzeniowych gier słownych, którymi podsztyta jest jego praktyka, widocznych również w sieci skojarzeń zaproponowanej przez *Clavicle*, tytuł jego drugiej wystawy w *Ermes*. Ponieważ Czyszczoń kultywuje idiosynkratyczny formalizm obciążony ulotnymi drobiazgami, być może „I” jest przypomnieniem, że zarówno on, jak i widz, również się tam znajdują. W tworzeniu i oglądaniu malarstwa stawką jest zawsze pewna subiektywność.

EWA BORYSIEWICZ

11 Możemy być już pewni, że 2020 rok był rokiem przełomowym. Jaka jednak część historii i jaką historią się stanie, wyznaczając początek czy koniec pewnej epoki, to wciąż otwarte pytania. Wystawa Jakuba Czyszczonia „Pocket Knife Instead of the Alphabet” w warszawskiej galerii Stereo nigdy nie miała być retrospektywą, a jednak sprowokowała podsumowujące interpretacje. Chociaż skupia się na pracach powstałych niedawno, w latach 2019 i 2020, to nadal prezentuje imponującą różnorodność materiałów i technik, które artysta stosuje w swoich nieustannych dociekaniach dotyczących malarstwa i dynamiki procesu twórczego. Wspomniany asortyment technik nawiązuje do „alfabetu” wspomnianego w tytule wystawy – abstrakcyjnego, a zarazem konwencjonalnego pojęcia, które z kolei konfrontuje się z ideą „scyzoryka” – bardzo konkretnego przedmiotu o określonej wadze i przypisanej mu sprawczości. Oba terminy służą jako metafory: pierwszy implikuje czasowy dystans podmiotu i odnosi się do wyciągania wniosków oraz obserwowania wzorców z pozornie przypadkowych zbiorów zdarzeń; drugi oznacza bezpośrednio doświadczenie wydarzenia dziejącego się tu i teraz. Modus operandi Czyszczonia, wyraźnie zaprezentowany w przestrzeni galerii, obejmuje nakładanie warstw, fragmentację, wycinanie i łączenie. Z pewnością nie jest tak precyzyjny, zdyscyplinowany czy związany regułami jak praktyka medyczna, ale twórczość Czyszczonia wyraźnie podziela podejście charakterystyczne dla nauki. Ciekawość zasad determinujących funkcję obiektu, badanie źródeł i procesów, pragnienie odkrycia istoty zjawisk: to pierwotne ambicje, emblematyczne zarówno dla nauki, jak i sztuki. Jak wskazano w tytule, metafora jest tu dwojaka: kolorystyka niektórych prac – jak cieliste róże i beże w „Bez tytułu” (2019, 21 x 30 cm) – sugeruje grube warstwy skóry, ustanawiając bardzo formalne, bezpośrednie nawiązanie do badania klinicznego. Z drugiej strony, sposób, w jaki trójwymiarowe elementy (gałązki, fragmenty poprzednich prac, kawałki tektury) są łączone z kolejnymi obrazami (przymocowane do tła żywicą i pokryte obfitymi warstwami farby) przypomina tekstury i odcienie naukowej osobliwości. Prace Czyszczonia są jak portrety niesamowitych stworzeń, wobec których artysta służy jako medium, przekazując widzowi ich unikalną biografię. Tę animistyczną interpretację dodatkowo wzmacnia duet wyjątkowych dzieł: dwa kolosalne obrazy, jeden w bladoniebieskich odcieniach, drugi w kolorze karmazynowym i brudnej czerwieni (oba „Bez tytułu”, 2020), które wydają się być przeciwległymi skrzydłami ołtarza. Oba dzieła zawierają fragmenty ubrań – niebieskie, formalne kołnierze

i ciemnobrązowe kaptury – ułożone w izocefaliczną kompozycję. Resztki tkanin zostały wyrwane ze swoich materialnych i symbolicznych ram, ich funkcja została zignorowana, ich pierwotne znaczenie wyprane. Zestawione z dwoma typami metafor kształtujących koncepcję wystawy, te tekstylne obiekty, połączone z obrazami i skamieniałe w żywicy epoksydowej, mogą być odczytywane jako groźba lub obietnica.

JAKUB BĄK

Ostatni obraz nie zostanie namalowany w wyniku wyczerpania możliwości malarstwa. Ostatni obraz powstanie w wyniku wyczerpania wszystkiego innego. Ciąg wypadków, który do tego doprowadzi będzie albo przyspieszeniem tego, co można oglądać już dziś – i wtedy nastąpi rychło – albo zwolnieniem, *décroissance*, odwróceniem kierunku, zmianą prędkości i przeskalowaniem układu odniesienia – czego możemy nie doczekać.

Obrazy, które powstają obecnie muszą mierzyć się, przeciwstawiać i konfrontować nie tyle z innymi obrazami, co z kompleksową i wszechogarniającą infrastrukturą współczesnej zglobalizowanej gospodarki. Od obiektów w przestrzeni kosmicznej orbitujących ponad 30 tysięcy kilometrów nad ziemią po informację z niespełna milimetrowych sensorów smartdust, które mogą penetrować wdychane powietrze, a nawet wnętrzości żywych organizmów. Przez całą dobę, w każdym zakątku globu nieprzerwanie pulsuje totalne wszechpołączenie usług i operacji, które formują egzystencję każdej żywej istoty na planecie. Zdjęcie potrawy z łososia zamieszczone w mediach społecznościowych przez wpływowego szefa kuchni decyduje o życiu ton oceanicznego planktonu. Gdy setki tysięcy obserwujących postanowią wywołać podobny efekt wizualny na swoim talerzu konsekwencje ponoszą niczego nie świadome ekosystemy pozbawione dostępu do usług medialnych. Jednak wyzwaniem dla współczesnego malarstwa nie są obrazy wyświetlane na ekranach smartfonów, prawdziwym zadaniem jest sprostanie perspektywie globalnej skali. Planetarnego wymiaru operacji, które determinują codzienność nie sposób zignorować, choć nie da się go sprowadzić do obiektu, który dałoby się odwzorować lub doświadczyć w bezpośrednim, fizycznym spotkaniu.

13

Obok przeskalowania kolejnym ruchem, który musi wykonać współczesny malarz, może być radykalne przeformatowanie czasu. Chwila i moment powinny ustąpić nanosekundzie. Dopiera taka jednostka sprawi, że możliwe będzie adekwatne pozycjonowanie geo-historyczno-kulturowe. Światło potrzebuje mniej więcej jednej nanosekundy, by dotrzeć z jednej krawędzi strony formatu A4 do drugiej. To samo wydarzenie, w tym samym momencie, na jednej kartce papieru różni się. Gdy na jednym krańcu jest jeszcze przed mikro-wydarzeniem, na drugim jest już po nim, w między czasie informacja przekazywana przez światło już została wysłana, coś należy do przeszłości, a w tym samym momencie coś się rodzi mimo że nie zachodzi zmiana na powierzchni samej kartki. Czy warto

bagatelizować różnicę nanosekund? Nawet na tak małej powierzchni nic nie dzieje się w tym samym momencie, możemy swobodnie przenieść się na drugi koniec transkontynentalnego światłowodu, który obiecuje natychmiastowy dostęp do wydarzeń z drugiego końca dnia.

Mając świadomość nieludzkich, alienujących i dyskretnych jednostek pojęciowych globu i nanosekundy można spróbować przejść do ciągłego procesu przemieszczania się przez mikro i makro skale. Sytuowanie się, osadzanie, zatapianie i wnikanie w aktualną lokalizację będzie przedmiotem wysiłku malarskiego i drogą do opanowania nowych wymiarów determinujących życie na Ziemi. Praca na miejscowych różnicowaniach będzie potężnym narzędziem w zrozumieniu procesów fundujących wielowymiarową realność współczesnego hybrydowego środowiska, w którym organizmy żywe i zautomatyzowane procesy dzielą zglobalizowaną nanocząsteczkową infrastrukturę.

Obrazy, z którymi mamy do czynienia są lokalnymi systemami półotwartymi. Czyli utrzymują stały i dynamiczny kontakt z otoczeniem, jednocześnie pozostając osobną i autonomiczną jednostką. Komunikacja między obrazem a układem zewnętrznym zmienia obu uczestników interakcji, transformacja postępuje od początku powstawania dzieła, a nawet wcześniej, gdy tylko dojdzie do zbierania impulsów inspirujących i trwa daleko dłużej, po ukończeniu samego tworzenia, nawet po ostatnim spojrzeniu ostatniego obserwatora, tworząc wspomnienia i pokrewne obrazy mentalne.

Metoda mutacji, czyli niekończąca się transformacja układu przez systematyczne powtarzanie operacji na podobnych danych w podobnie zmiennych warunkach, została przeszczepiona z nauk biologicznych i modeli ewolucyjnych do metodologii tworzenia oprogramowania, rozwijania platform handlowych, optymalizacji produkcji oraz sztuki i powoli zastępuje idee tworzenia układów skończonych. W swojej malarskiej praktyce Jakub Czystechno utrzymuje logikę powtórzeń z modyfikacją, za każdym razem odnawia możliwość postępującego trybu redystrybucji ubytków i przyrostów barwnych zjawisk i obcych elementów na przestrzeni płótna. Pozwala i umożliwia, wspiera i obserwuje jak subtelne wartości powierzchniowe mogą na nowo i inaczej, rozprzestrzenić się, rozplynać, roznieść i rozłożyć. Maluje niemal algorytmicznie. Papier, farba olejna, lakier, resztki roślin, żywica, bawełniana tkanina pokrywają płótno. Ekstremalna nagość obrazów, odartych z tego, co obrazowane, z gestu, ekspresji, geometrycznej wzniosłości i erupcji egzystencjalnych śladów i metafizycznych umocowań, zdradza ekstremalne zaangażowanie w proces ich tworzenia. Uwaga zostaje bez reszty poświęcona pokrywaniu powierzchni. Kompozycja, struktura formalna czy elementy

narracyjne nie grają tu kluczowej roli i nie zajmują czasu poświęconego nawarstwiający się osadom.

Proces twórczy Jakuba Czyszczenia angażuje nie tylko jego własną pracę: manualną i konceptualną, ale również organizacyjną, dzięki której zostaje uruchomiony szereg czynników techniczno-chemicznych, o pewnym zakresie autonomii, których efekty są nie do końca przewidywalne. Artysta sukcesywnie wprowadza zmiany i modyfikacje w trybie seryjnego systemu replikacji obrazów, dlatego o jego praktyce należy mówić, że raczej mutuje i ewoluuje niż podlega programowemu rozwojowi.

Kolejne obrazy są starannie wypracowanymi wielowarstwowymi, nieuporządkowanymi układami barwnymi, w których obce substancje zostają stopione i utrwalone w swobodnym stanie rozpadu. Ta malarska praktyka w swoich efektach bardziej przypomina erodowanie niż komponowanie, zdaje się być odwrotnością konstruowania. W żaden sposób nie jest to kontrolowany przypadek, raczej konsekwentne narastanie ruin. Nie jest to też dekonstrukcja medium, wręcz przeciwnie, zaniechanie obrazowania nie przekreśla malarskości, mimo że panowanie farby nad powierzchnią jest dalekie od tryumfalnego, a siła wydarzenia malarskiego nie jest pochodną dominującej roli podmiotu. Głównym bohaterem jest tu sukcesywne pojawianie się, wyzwianie i organiczne wyłanianie detalu oraz nadrzędnego przebiegu fakturowych mikro zaburzeń całości. Co więcej nie jest to malarstwo abstrakcyjne, wręcz przeciwnie. Wszystko zdecydowanie wchodzi w ścisłe relacje z otoczeniem. Jest w pełni materialne, głęboko osadzone w aktualnej sytuacji, w której ukryte stany rzeczywistości ujawniają się, jakby wzięto z nich odlew lub odcisnięto je na powierzchni płótna.

15 Pierwszym wyzwaniem tych obrazów jest kompletne rozstrojenie świata obserwującego, zniszczenie ładu i wymuszenie wygenerowania alternatywnej wizualności, do której należy się dostroić i ponieść daleko idące konsekwencje tego procesu. Obrazy Czyszczenia należą do świata powierzchni niedostrzegalnych. Można dość łatwo wyobrazić sobie olbrzymią rodzinę do której należą. Powierzchnie zmurszałych tynków, pordzewiałych blach, kamieni, starych powłok bitumicznych, zerodowanych płyt stolarskich, porzuconych tkanin, wszelkich siedlisk plam, zacieków i nawarstwień brudu. Podobne zjawiska plastyczne z pewnością istnieją, wszyscy je znamy, jednak nie sposób określić ich przyporządkowania, nie wiadomo jak je nazwać, co wpisać w wyszukiwarkę obrazów, by je odnaleźć, nie wiadomo też, jak legalnie wejść w ich posiadanie? Jeśli istnieją, a istnieją na pewno, to sytuują się gdzieś poza porządkiem tego, co służy do oglądania i co można kupić. Charakter bękartów, wyrzutków z krainy widzialnego jest dodatkowo potęgowany przez wewnętrzny

brak czynników strukturyzujących. Wertykalne i horyzontalne, centralne i marginalne, perspektywa i kompozycja nie mają w tych obrazach nadrzędnej funkcji. Nie są też wyrazem postępującego dążenia do wypracowania abstrakcyjnej formy czystego pożądanego. Czas i skala, którą wyznacza tradycyjny, nowoczesny wzorzec, klasyczne narzędzia optycznej dominacji, przyporządkowywania i sublimacji, przestają działać.

Potęgowanie kryzysu władz rozpoznawania jest tu poprowadzone aż do kompletnego załamania orientacji czasoprzestrzennej i wymuszenia postrzegania niespiesznego, organicznego, wielokierunkowego i medytacyjnego. Wyłanianie się alternatywnego trybu percepcji jest bliskie nowym metodom nawigacji w przeskalowanej nano-globalnej rzeczywistości. Nie ma tu ustrukturyzowanych planów, perspektywy i jednego punktu odniesienia, jest całokształt i suma nakładających i przenikających wymiarów, złożone zdarzenia i tworzące je w czasie mikro zdarzenia, wzajemnie pozycjonujące się wobec siebie i zewnętrznych przepływów.

Humanistyczna idea człowieka zakładała i wytworzyła system reprezentacji jego przestrzennego umiejscowienia, pośród obiektów naturalnych i technicznych, których wymiary pozwalają na objęcie ich wzrokiem i umysłem. Obecnie ludzie, w swojej codziennej egzystencji, są stale konfrontowani z wymiarami, które sprowadzone do ludzkich możliwości percepcyjnych rozmywają się i zacierają. Od kiedy nano-skala i perspektywa planetarna wytwarzają istotne dla codziennej egzystencji obiekty, jako tak złożone, że przekraczają możliwości nawet najbardziej lotnego i heroicznego ludzkiego intelektu, rośnie coraz silniejsza presja na wytworzenie szerszej przestrzeni do praktykowania kolektywnej dystrybucji doświadczeń wykraczających poza dotychczasowe porządki percepcyjne.

MICHAŁ LASOTA

* Paul Bowles, “Ten ze Zgromadzenia”, [w:] Przyjaciel świata, PIW, 2005, s. 124.

To tajemnicze zdanie posłużyło jako tytuł wystawy indywidualnej Jakuba Czystczonia w 2015 roku (BWA Katowice). Opowiadanie, z którego zostało zaczerpnięte, jest podobnie enigmatyczne. Zaczyna się słowami: “Wydaje się, że był raz człowiek imieniem Ben Tadża”, wprowadzając od progu dysonans poznawczy, który z biegiem opowiadania ulega rozwojowi, sprawiając, iż całość narracji przywodzi na myśl kompozycję muzyczną pełną niespodziewanych harmonii. Fraza “oko chce spać, ale głowa to nie materac” powraca jak melodia, zagubiona wśród kakofonii zawiłych wypadków. Niejasny jest również sam podmiot wydarzeń, paranoiczny, odurzony *kifem*, rozmyty w gorączkowych rozkojarzeniach. [Czystczon wspominał kiedyś przy okazji serii kolorowych obrazów olejnych, że nawiązują do martwych natur Giorgio Morandiego – ze zredukowanych do brył przedmiotów, na pracach Czystczonia zostaje jedynie plama koloru, zatarte wspomnienie przedstawienia.]

Większość wystaw Jakuba Czystczonia czerpie tytuły z literatury łatwo więc odnaleźć inspiracje artysty. Natomiast dość wyjątkowe jest tutaj, że treści literackie inspirują twórczość bardzo niechętnie ulegającą literackiemu opisowi. Zamiast mówić o samych obrazach, dogodniej jest odtwarzać siatkę odniesień w poszukiwaniu jej ducha.

17

W 2016 roku Czystczon zrealizował wystawę, której tytuł pochodził z wiersza Franka O'Hary “Na urodziny Rachmaninowa” (Stereo, Warszawa). To krótki utwór sytuacyjny, który przedstawia scenę zapisywania wiersza w formie szybkiej notatki. Kilka pierwszych wersów odzwierciedla przebieg myśli od zachwyty muzyką ulubionego kompozytora po reminiscencje z dzieciństwa. Ni stąd, ni zowąd jednak zostają one zgaszone uwagą innej natury: “is the room full of smoke?” pyta podmiot i przenosi czytelnika do wnętrza, w którym autor pisze ów wiersz, klęcząc na przypalonej zupe. Jest to w istocie, choć z dużą dozą ironii, wiersz przeciwko abstrakcji, która potyka się o konkret rzeczywistości. [Nie jest oczywiste czy malarstwo Czystczonia wypada nazywać abstrakcyjnym, dość non-szalancko traktuje on bowiem problemy kompozycji i rozważania formalne. Kierunek jest tu odwrotny - większość prac artysty odsyła uwagę odbiorcy na wierzch, ku rzeczywistości: fakturze obrazu, a najczęściej ku

konkretnemu przedmiotowi, czy to będzie skórka pomarańczy, liść, wycinek z gazety, czy bawełniany podkoszulek.]

Zapisywane przez Roberta Walsera ołówkiem na skrawku papieru “mikrogramy”, mają podobną właściwość. Trudno zapomnieć o materialnej formie tych opowiadań, nie sposób oddzielić biografii autora, jego postaci, wizerunku sylwetki pochylonej nad pisarskim pulpitem, od treści, które tworzył. Jego utwory są tak drobne, że rzeczywistość pozaliteracka towarzyszy im w sposób niezakłócony. Tytuł wystawy Czyszczenia “Mikrogramy” z 2016 roku (Ermes-Ermes, Rzym) nawiązuje do twórczości Walsera, ale także (podobnie jak tytuł niemieckiego oryginału) do dosłownego znaczenia tego słowa jako jednostki masy. To znaczenie jest stawką gry w tłumaczeniu angielskim, w którym książka Walsera staje się “Microscripts” a wystawa Czyszczenia uparcie obstaje przy “Micrograms”. [Znaczące tutaj wydaje się, iż najdrobniejszym przejawem realnej obecności w pracach artysty jest kurz, którego wagę trudno mierzyć większą jednostką.]

Skupiona na poszukiwaniu śladów przemijania i rozpadu, twórczość Czyszczenia ma także lekki, jasny ton. Płowa paleta barw, fragmentaryczny charakter obrazów i brak przejrzystej narracji wspomagają jej wyciszonej melancholijny nastrój.

W wierszu “Późne echo” Johna Ashbery'ego, od którego Czyszczoń pożyczył tytuł wystawy w 2018 roku (Stereo, Warszawa) znajdujemy takie słowa:

“(...) trzeba pisać o tych samych starych sprawach
W ten sam sposób, powtarzając w kółko to samo (...)
Dopiero wtedy to chroniczne rozkojarzenie
Naszego życia będzie mogło owinąć się wokół nas, pojednawczo (...)
[Przeł. Piotr Sommer]

18 Czy da się znaleźć trafniejszy opis ducha stojącego za pracami artysty? Ponowoczesny, sceptyczny podmiot Ashbery'ego jest pokrewny odurzonym tułaczom z opowiadania Paula Bowlesa, a treści obu utworów łagodnie się zazębiają. Jeśli “oko chce spać” to najpewniej nie zazna spokoju, póki pracują “gadające motory naszych dni”.

JAGNA LEWANDOWSKA

Powtarzam wciąż to samo i w podobny sposób. Nie dlatego, żeby czegoś dowieść i nie po to, żeby odkrywać. Powtarzam, ponieważ oczekuję, żeby to, czego istnienie przeczuwam lub raczej co w moim oczekiwaniu istnieje, mogło ujawnić się samo. Wydarzenia trwają, ale ich obraz nie jest przecież w stanie oddać tego, czego już nie ma – tożsamości chwili, która go stwarza¹.

W jednej ze scen filmu „Vivien’s Garden” Rosalind Nashashibi malarka Vivien Suter szykuje się do drzemki w swoim domu w Gwatemali. Zanim zamknie oczy, spogląda w górę i obserwuje grę światła i cieni rozgrywającą nad jej głową – stojący na dachu robotnik stopniowo przykrywa ażurową, wiklinową konstrukcję stropu liśćmi bananowca. Mężczyzna układa rośliny w miejscu, w którym zerwana była blacha chroniąca przed deszczem i słońcem z taką troską, jakby były kołdrą okrywającą drzemiącą kobietę. Promienie słońca przenikają swobodnie przez pojedyncze płyty liści, brunatne kształty tworzą się na styku nakładanych na siebie warstw i blokują światło. Sypialnia, najpierw usiana słonecznymi plamami, stopniowo niknie w nasyconym zielenią półcieniu. Dopiero wtedy, ukojona popołudniowym spektaklem malarka zamyka oczy, a kamera zaczyna leniwie kręcić się po pokoju obwieszonym pamiątkami z przeszłości.

Film Nashashibi to udana dokumentacja prac Suter. Nawet jeśli kamera nie skupia się na obrazach artystki, pokazuje nam impregnowane wrażeniami chwile, które spokojnie mogłyby przerodzić się w ślad pozostawiony na płótnie. W obrazach Jakuba Czystczonia rozpoznać można podobną intensywność doznań manifestowaną nie tylko w wielowarstwowej strukturze jego prac, ale i w doborze wykorzystanych materiałów. Wszystkie wpływające na kształt obrazu procesy – spontaniczność malarskiego gestu, zaskakująca reakcja chemiczna, czy sprowokowany ciekawością medium eksperyment – inicjowane są przez impuls pochodzący z wnikliwej obserwacji rzeczywistości.

¹ *Fotografia rozproszona. Polska fotografia intermedialna lat 80-tych.*, Poznań: Galeria BWA Arsenał, Galeria Wielka 19, Salon Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, Galeria ON, March 1988), s. nn. Tekst publikowany także w folderze towarzyszącym wystawie Smoczyńskiego w Foto-Medium-Art. The Secret Performance (przedstawienie ukryte), wrzesień-październik 1986.; cyt. za: A. Mazur, *Refleksja w czasie. Filozofia zdjęcia Mikołaja Smoczyńskiego* [w:] *Co outsider może nam powiedzieć o rzeczywistości?* Mikołaj Smoczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Fundacja Sztuka i Współczesność, Warszawa 2013, s. 33.

Obserwacja z kolei determinowana jest przez trwanie, jedną z ważniejszych składowych procesu twórczego Czyszczenia, która zakłada wielokrotne powracanie do pozostawionego płótna, tak jak powraca się do porzuconej niegdyś myśli, kierując ją subtelnie na nieco inne tory.

Obrazy Czyszczenia to kompozycje, w które uwikłane są także inne, wykraczające poza akt kreacji czasowości – oddalona w przeszłości chwila, która teraz zyskuje status wspomnienia i przetworzona zostaje na malarski znak oraz proces odbioru, gdzie „(...) detal pojawia się jako wybuchowy moment, wywołujący zawieszenie spojrzenia, które ze swojego błędzenia przechodzi w *stasis* bądź zastyga w ekstazie”².

Do płócien Czyszczenia chce się podejść, przyjrzeć zaskakującej strukturze, kolejnym warstwom. We wszystkich odcisniętych w malarskiej materii elementach doszukujemy się autorskiego gestu, a w nim z kolei wypatrujemy odwołań do świata, który zawieszony w abstrakcji dociera do nas inną, własną drogą, wyznaczaną przez trajektorię naszej wrażliwości. Każde oko wybierze co innego i rozpozna inne „stare sprawy”, o których pisał Ashbery. W osobliwym rytmie spojrzenia, sprowokowanym przez strukturalnie rozwibrowane obrazy Czyszczenia, łatwo się rozsmakować. Odbiorcza przyjemność tkwi tu poza językiem – w migracji oka między całością kompozycji a jej detalami oraz w głębokim rozpoznaniu, paradoksalnej identyfikacji z czymś, co trudno nazwać.

Daniel Arasse trafnie scharakteryzował moc detalu, który „bardziej aniżeli część obrazu, stanowi (...) „moment” jego recepcji, ale mógł również odegrać taką rolę w procesie jego powstania. Jest on przede wszystkim malarskim <<wydarzeniem>> na obrazie”³. Detal, właśnie jako pewna temporalność – moment, odbicie przeszłych doznań, jak dalej sugeruje Arasse, może funkcjonować tylko dzięki skrajnie „subiektywnemu”, „arbitralnemu” odbiorowi. W obrazach „bez tytułu” Czyszczenia, powstałych w latach 2017-2018, owo „wydarzenie na obrazie” to rzecz nieoczywista – fragment, gdzie spod farby prześwituje warstwa innego koloru, zgrubienie, fakturalne zawirowanie, zatopiony w lakierze element organicznej materii. Abstrakcyjny detal, który często znajduje się na krawędzi płótna, spełnia swoją poetycką funkcję – odnosi poza płótno, poza pracownię i poza przypisany medium paradygmat.

Czyszczenia charakteryzuje specyficzna dociekliwość – poszukiwanie sposobu na uchwycenie trwania zdarzeń w całym ich wymiarze, znanym tylko osobie obserwującej. Dociekliwość ta daleka jest jednak od

² D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, DodoEditor, Kraków 2013, s. 217.

³ D. Arasse, dz. cyt., s. 215.

procesu mającego za zadanie uporządkowania rzeczywistości, wyabstrahowanie i nazwanie jej elementów. Opiera się raczej na napięciu, pomiędzy wiedzą i ciekawością, rozciągniętej w czasie refleksji, rozgrywającej się między zauważaniem czegoś, a przetworzeniem tego spostrzeżenia na materialny ślad, który umożliwia dalsze domniemania, ale niczego nie domyka. Nie ma tu przeprowadzonego dowodu, tylko impresja, rozmyta jak widok uporczywie obserwowany przez firankę. Nie ma także, często kojarzonego z ciekawością, rozgorączkowania – kolejne narzędzia dobierane są adekwatnie do rodzącej się w głowie myśli, warstwy farby kładzione harmonijnie z przebiegiem dojrzewającego pomysłu.

Przewrotną dokumentacją procesu nawarstwiania są odwrocia obrazów, na których widać odbicia tego, co działo się po drugiej stronie płótna. Jak w dadaistycznym poemacie – pewne elementy pierwotnej kompozycji zostały tu wycięte, przetasowane i umieszczone na płaszczyźnie w nowej konfiguracji. Zaburzony został pierwotny porządek myśli. Na pierwszy plan przesiąkły substancje, które na licu pełniły rolę subtelnego podkładu. Ten przypadkowy efekt jest zaskoczeniem i przypomnieniem tego, co znajduje się głęboko pod grubymi warstwami farby, pigmentów, werniksu i innej materii na froncie. Może dzięki stronie verso, na którą składa się drewniane krosno z obitymi nań fragmentami tkanin o różnym splocie, resztki farb o żywych, niez mieszanych jeszcze kolorach i zapomniane, inicjujące cały proces luźne szkice, Czyszczoń mógłby odtworzyć choćby niektóre ze swoich nagromadzonych entuzjasmów⁴, które zbudowały obraz w kształcie jaki znamy. Emocji, skojarzonych w malarskim geście z materią, nie da się jednak skrupulatnie skatalogować, zaistniały raz, w danym kontekście. Na płótnach odbijają się „późnym echem” i rezonują cały czas na nowo.

⁴ Mianem nagromadzonych czy zakumulowanych entuzjasmów określone zostało przez Sally Mann studio Cy'a Twombly'ego

Jennifer Teets

Zastanawiałam się ostatnio nad warstwami skalnymi, pokładami i stratygrafią. Nie tylko nad tym, jak materiał osadowy jest kształtowany (przez naturę lub przez człowieka), lecz również nad tym, jak materiały i substancje gromadzą się, neutralizują i rozprzestrzeniają pod podeszwami naszych stóp, niezależnie od tego, czy byłyby to ślady piasku i brudu formujące cienkie pokłady lub warstwy, czy asfaltowe szczeliny tworzące przestrzeń dla ściekającego oleju. Wynika to częściowo z mojej fascynacji osadami, a co za tym idzie, wieczną zmarzliną, która obecnie topnieje do tego stopnia, że z wnętrza ziemi na nowo wyłaniają się ogromne ilości zachowanych w niej mieszkańców. W wiecznej zmarzlinie życie nie ulega zniszczeniu, raczej trwa w półśnie, w wyczekiwaniu. Przeczytałam niedawno, że w ciele leńskiego żrebaka odkryto w tym roku płynną krew, co oznacza odkrycie najstarszej krwi na świecie – gatunek ten zostanie z pewnością wskrzeszony, gdy temperatura wzrośnie o kolejne trzy stopnie. Jednak najczęściej nie jesteśmy tego świadomi, nie myślimy o przemianach zachodzących pod ziemią; nie obejmujemy radykalnych (katastroficznych?) wyobrażeń, które niesie ze sobą przyszłość, podobnie jak nie do końca jest dla nas jasne, na co patrzymy, spoglądając na ten wspomniany powyżej inkrustowany szczątkami chodnik.

22

Z tej logiki skojarzeń wyłaniają się prace Jakuba Czyszczonego i pisząc to, zastanawiam się nad związkiem skalnych warstw z jego obrazami, zarówno pod względem technicznym, jak i kontekstualnym. Na płótnach, które można by nazwać „abstrakcjami”, Czyszczoń powleka subtelne przezroczyste lub półprzezroczyste powierzchnie grubymi warstwami farby olejnej i szkliva, dodając lakier, werniks, a czasami tusz i farby w spreju. Nazywam je abstrakcjami, ponieważ artysta konstruuje coś, co nie jest wyraźnie oparte na rozpoznawalnej kulturze wizualnej lub rzeczywistości. Zamiast tego wskazuje na historię medium, swoje prywatne mitologie oraz sploty czasu i przestrzeni. Wiele z jego prac zмага się z podstawowymi cechami znanymi już wcześniej w malarstwie – ruchem, działaniem, kolorem – i od czasu do czasu umieszcza on [na nich] trójwymiarowe obiekty, takie jak liście roślin, skórki owoców, tkaniny (na przykład bawełniane t-shirty), karty kredytowe lub przedmioty gospodarstwa domowego, takie jak przybory kuchenne i żarówki mocowane do malarskiego podobrazia. W szaleńczym powtó-

rzeniu, płamieniu lub improwizacji jego pociągnięcia pędzlem mówią nam, że jest tam ukryte coś jeszcze. Warstwy maskują lub – wręcz przeciwnie – akcentują.

Czyszczon to zapalony obserwator, którego interesuje tworzenie sztuki z użyciem zasadniczo odmiennej i bezosobowej materii życia codziennego, odrzutów utowarowionej kultury. Niektóre z jego abstrakcji odsłaniają znaki towarowe czy marki, lub może wycinki z gazet kontrastujące z materią organiczną. Grają też odwróceniem. Niezależnie od tego, czy jest to dosłowne odwracanie ramy płótna i malowanie po jego spodzie, czy zestawienie papieru gazetowego na aluminium i płótnie w dyptyku. W ramach przygotowań do tego eseju przesłał mi garść zdjęć ilustrujących jego praktykę, na których ponownie odnajdujemy ukłon wobec pojęcia warstw: jedna z fotografii przedstawia porzucone na chodniku w Los Angeles liście palmy; kolejna – zbiór śmieci i złomu (przypadkowe części elektryczne, brud, plastik i aluminium wśród wielu innych materiałów) wtapiający się w szczeliny ulicy Trastevere w Rzymie. Chociaż termin „warstwy” obejmuje sumę warstw geologicznych, które wykształciły się i przemieszczały w ciągu miliardów lat, to w dalszym ciągu te warstwy i fałdy nawiązują do sposobu, w jaki pradawne materiały spotykają się ze współczesnymi, łącząc elementy, które wcześniej nie miały ze sobą styczności. Oba obrazy kuszą swoim kompozycyjnym nieładem i oddają ducha przenikającego abstrakcje Czyszczonia. Ucieleśniają również koncepcję, którą Isabelle Graw nazywa „empatycznym ujęciem życia”, gdzie prawdziwe życie wkracza w przestrzeń obrazu zarówno materialnie, jak i metaforycznie. W tym kontekście Graw rozważa rolę „życia” jako mniej esencjalistyczną koncepcję życia – innymi słowy, formę polegającą na wzajemnych powiązaniach między kwestiami życia i sztuki. Ten nacisk na wzajemne relacje uwidacznia dynamiczną interakcję życia ze sztuką i pozwala nam zrozumieć praktyki artystyczne jako procesy, w których zarówno sztuka, jak i życie nieustannie dokonują wzajemnej rekonfiguracji¹.

23

W roku 2008 Czyszczon ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie studiował u Wojciecha Łazarczyka, i od tego czasu pracuje w stolicy Wielkopolski. Od 2013 roku współprowadzi z Łazarczykiem pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Szczecinie. Pierwszy raz spotkałam Czyszczonia w Poznaniu około 2010 roku, kiedy byłam kuratorką wystawy w Galerii Stereo, głównej galerii reprezentującej Czyszczonia, która przeniosła się później do Warszawy. Stereo miało znaczący wpływ na poznańską scenę artystyczną, wspierając całe pokolenie artystów, którzy od tamtego czasu zyskali międzynarodowe za-

¹ Zob. Isabelle Graw, *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*. Berlin: Sternberg Press 2018, s. 45.

interesowanie, w tym samego Czyszczenia, współpracującego również z Hermes-Ermes, wyjątkową galerią pochodzącą z Rzymu i Wiednia.

Czyszczoń pracuje w studio znajdującym się w starej kamienicy (gdzie również mieszka); jest ono wypełnione przez sterty, stosy, stare tkaniny i skrawki papieru [leżące] na stołach – zbiór materiałów tworzących wrażenie asamblażu lub kolażu, podobny do tego, który znamy z opisu pracowni Giorgio Morandiego, jego sypialni, w której spał, marzył i kontemplował – lub pracowni Dietera Rotha, której podłogi były później eksponowane jako dzieła sztuki – sytuując studio nie tylko w formie lokalizacji, lecz także jako koncept o ostatecznym, zasadniczym znaczeniu. U Czyszczenia praca w studio i poza nim zlewa się w jedno, niezależnie od tego, czy spekuluje on na temat końca świata przedstawionego w mediach, niezwykłych scenariuszy przyrody, ruin przemysłu i rolnictwa, czy pozostałości po post-turystyce.

Czyszczoń nazywa swoje prace „Bez tytułu”, nadając im atemporalny charakter nieodłącznie związany z praktyką malarską. W pewnym sensie dzieło nie ma początku ani końca. Celowe nienazywanie dodatkowo odnosi się do działań artysty w pracowni, gdzie „trudno jest ustalić przyczynę pozostawienia dzieła, a następnie powrotu do niego po trzech czy pięciu latach w celu jego ponownej oceny, ustalenia równowagi, dostrzeżenia jego kompletności”². Jego wystawy posiadają jednak tytuły. Zostały one luźno zaczerpnięte z dzieł znanych pisarzy i poetów, takich jak Paul Bowles, John Ashbery, Frank O’Hara oraz Robert Walser. Moim zdaniem tytuły te bezpośrednio odnoszą się do [obecności] ciała w jego środowisku, potencjalnych konfliktów lub sprzeczności [powstających] podczas zajmowania tych środowisk, a ostatecznie do paradygmatycznej kwestii natury.

Dlaczego natura? Świadome podejście artysty do natury stanowi rezultat bezpośredniej interpretacji obserwowanego świata. Dlaczego zatem abstrakcja? Po co defragmentować naturę i ponownie składać ją w pozornie arbitralny sposób? Czyszczoń nie pragnie transcendencji poprzez abstrakcję. Deklaruje raczej głębsze osadzenie w świecie dzięki materii, pracy i samemu życiu. Wszystkie obrazy podzielają jego skłonność do rzeczy pośrednich i przetworzonych. Abstrakcja staje się wtedy narzędziem logicznym, a natura urządzeniem, ponieważ abstrahowanie to wydobywanie istoty, a wydobywanie istoty to jej intensyfikacja. Natura jest tutaj czymś więcej niż wygodnym magazynem form, kolorów i symboli; malarstwo jest środkiem do celu, podczas gdy cel jest eksploracją i objawieniem tego ostatecznego znaczenia na tyle, na

ile można je przeniknąć rozumem i intuicją. Takie podejście stoi w bezpośredniej sprzeczności z podkreślaniem „prymatu medium”. Faktycznie, gdy zastanawiam się nad jego dziełem, pojawia się pytanie o medium. Malarstwo zdaje się posiadać jakiś uzasadniony charakter na szczycie hierarchii form. Ostatecznie myślenie o obrazach Czyszczenia przywołuje to, co historyczka sztuki Carol Armstrong podkreśla jako „czynnik pośredniczący” (go-between) lub to, co Graw uważa za formę życia imitującą dogłębnie materialne działanie. Byłabym za fuzją obu tych podejść – przestrzenią komunikacji, która nie jest ani osobna, ani autonomiczna. Negocjacją problemów medium, jego specyficznej historii i dziedzictwa, ale także sposobów ograniczania osobistych doświadczeń i „żywołności”. To w tej matrycy dzieło Czyszczenia trwa i nie ustaje w byciu środkiem przekazu, w przeciwieństwie do czysto abstrakcyjnego, autorefleksyjnego bytu³.

