

Poza granice obrazu

Obserwując ewolucję, jakiej podlegały malarskie manifestacje Katarzyny Miller, śledzimy równocześnie bezkompromisowe działania artystki poszukującej prawdziwego wymiaru słowa *obraz*. Wychodząc od jego tradycyjnego rozumienia jako naśladowczego odbicia rzeczywistości malarka z czasem rozszerza znaczenie wspomnianego pojęcia i wreszcie znacząco przekracza zwyczajowe granice terytorium zarezerwowanego dla tego zjawiska¹.

Stąd na pewnym etapie jej twórczości – gdy weźmiemy pod uwagę fizyczny status istnienia obrazu – osiągnął on wymiar całego otoczenia malarki, obejmującego przestrzeń, wypełniające ją świadectwa twórczości oraz przedmioty nacechowane osobistymi emocjami, także te prywatne i intymne.

Dla Katarzyny Miller obraz ostatecznie przestaje być tylko wyizolowanym z życia przedmiotem, jest dającym się uzewnętrznic świadectwem przeżycia albo nawet samym przeżyciem, staje się integralny z artystką. Sztuka zostaje utożsamiona z *doświadczeniem*, rozumianym nie jako wzbogacające pojedyncze doznanie czy emocja, ale jako proces takiego rozpoznawania i kształtowania tożsamości, który służy odkryciu *prawdy* i równocześnie uzyskaniu jedności obrazów i samej twórczyni.

Na początku artystka poddawała się przekonującej wymowności iluzji, w dwojakim znaczeniu – w tym, co dotyczy twórczości, rozumienia, czym jest obraz, jak i w tym, co jest – zaciemniającą prawdę – kurtyną konwencji, ułudę i zakłamań w codziennym życiu. Po dramatycznym przełomie, w momencie istotnego osobistego doświadczenia, jej sztuka zaczęła odpowiadać życiu, a nawet sięgnęła granic samego życia. Przestała być w stosunku do niego zewnętrzna. Stała się nim samym. W twórczości takie utożsamianie życia ze sztuką nie zawsze bywa bezpieczne (vide akcjonści wiedeńscy, z których kilku: Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl w spektakularny sposób przekroczyło tę delikatną granicę). Katarzyna Miller osiąga ten stan nie dzięki działaniom akcjonistycznym, ale transformując sytuacje i status obrazu w swojej działalności artystycznej.

Historia jej twórczości to zapis procesu poszukiwania prawdziwej tożsamości człowieka i niezafalszowanej istoty otaczającego świata. Przyjęcie takiej postawy wymaga odrzucenia tego, co do tej pory uważało się za prawdę. Konfrontowania *czegoś z obrazem czegoś*. Także

¹ Artystka postępuje podobnie jak Joseph Beuys – choć tu działania podyktowane były nieco innymi motywacjami – który bardzo szeroko traktował z kolei rzeźbienie; była nim zarówno czynność, jak i myśl, a rzeźbą powołana przez artystę partia studencka, organizacja „niewyborców” czy napisany dokument, nie mówiąc o kompozycjach z łoju czy filcu. Zob. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 117-118; *Joseph Beuys – teksty komentarze, wywiady*, oprac. Jaromir Jedliński, Warszawa 1990, *passim*.

systemu wartości, który narzucało szeroko pojęte otoczenie. Podstawowym problemem stało się udzielenie wieloaspektowej odpowiedzi na pytanie *kim jestem* w odniesieniu do człowieka, kobiety i artystki. Katarzyna Miller mierzy się z tym wyzwaniem, by odnaleźć istotę fenomenów ukrytych wcześniej za zasłoną własnych wyobrażeń i oczekiwań, a także konformizmu i inercji.

Przeżycia psychiczne, które wcześniej wymykały się możliwościom artystycznego wyrazu, coraz wyraźniej dawały znać o sobie i rzutowały na poczynania formalne. Stopniowo swoisty układ sił wynikający ze zmagania się prawdy z fałszem doprowadził do postępującej destrukcji tradycyjnej formy obrazu oraz zmiany jego rozumienia.

Porzucenie dawnej praktyki twórczej było pararealne także z przyjęciem nowej postawy życiowej charakteryzującej się próbą dotknięcia tego, co nieznanne – albo jedynie kiedyś odrzucone – przez kobietę, która stara się zweryfikować i określić na nowo relacje w odniesieniu do siebie, do innych, do świata i wreszcie do Boga.

Dochodzi do rekonfiguracji kilku podstawowych i obecnych w jej twórczości motywów i symboli. Stosunek do postaci ludzkiej jako motywu, jego ewolucja staje się wyrazistym odbiciem stopniowo pojawiających się zmian, jakim równolegle podlegała w tej twórczości idea lustra i idea obrazu.

Figura ludzka od początku stanowiła element obrazowy niemal wszystkich prac stworzonych przez Katarzynę Miller. Stosunek do wizerunku kobiety realizowanego w poszczególnych okresach twórczości bardzo dobrze pokazuje, jak przebiegał proces poszukiwania siebie. Kolejne etapy dochodzenia do znaczenia obrazu przebiegały zatem równolegle z osobistymi życiowymi poszukiwaniami malarki.

Wczesne obrazy artystki to dzieła świetnie malowane, o wyrazistej, klarownej kompozycji, przemyślanej gamie barwnej. Kobięcy wizerunek – zarówno ten bardziej szczegółowo oddany, jak i ten potraktowany jedynie szkicowo – był częścią starannie i tradycyjnie odwzorowanego świata; obraz powstawał z wiarą, że oddaje prawdę o człowieku i o życiu. Kobięca postać była wtedy jednym z elementów składowych konwencjonalnych ujęć *człowieka we wnętrzu*. Lustro, jeden z motywów, jawnie lub jedynie podskórnie obecnych w twórczości Katarzyny Miller, stanowiło wtedy metaforyczny synonim obrazu i twórczości w ogóle.

Gdy okazało się, że za fasadą iluzji ukrywa się inne, prawdziwe, wyzbyte konwencji życie, obraz kobiety się zmienił. Malarka – poszukująca adekwatnych środków wyrazu – odeszła od poprawnej wyrazistości, pozbawiła postaci części określających je cech. Są one odtąd bardziej szkicowe, zdawkowe i niedookreślone, jakby ułomne, a przez to mniej jednoznaczne.

Postaci, „papierowe” i niewyraźne, stały się projekcją kondycji samej twórczyni, lustro źródłem demistyfikacji. Zabiegom tym wtórowało przygaszenie palety barw. Większy udział czynnika rysunkowego dramatyzował przekaz. Ważniejszy niż anegdota stawał się wyraz.

Człowiek powoli zniknął z płaszczyzny, a lustro przeistaczało się w symbol fałszu. Artystka zaczęła posługiwać się wyciętym z papieru szablonem – biednym i siermiężnym – który sam w sobie stawał się dziełem malarskim. Bywał powielany, różnicowany przez dodatkowe zabiegi plastyczne. Obraz jako materialny przedmiot został uwolniony z powinności zakłamywania rzeczywistości. Lustro stało się narzędziem odsłaniającym małość i miałość tego, co do tej pory uważaliśmy za jedynie słuszne. Zostaje przetworzona forma i status lustra; przyjmuje ono kształt ludzkiej figury, jest nim odbicie osoby, potem fenomen zwierciadła rozciąga się na całe otoczenie.

Fikcyjny okazał się nie tylko obraz świata, ale także obraz rozmaitych wartości, takich jak prawda, dobro, miłość i wreszcie Bóg. Do głosu zaczęły dochodzić inne, nierozpoznane jeszcze – albo tajone dotąd – namiętności i potrzeby. Życie ze swoimi atrybutami odsłaniało powoli swoje właściwe oblicze, zostało odarte z iluzji i pozorów.

Malarstwo Katarzyny Miller nie jest wolne od licznych transgresji. Najmocniejszym, najbardziej dramatycznym aktem przekroczenia było dla niej samej porzucenie wiary w to, że obraz jako przedmiot sztuki może stać się wiarygodnym ekwiwalentem rzeczywistości. Odrzuciła ona nie tylko to przekonanie, ale też zmierzyła się z fizycznym kształtem dzieła malarskiego, dokonując jego destrukcji. Co istotne – pojęcie *obrazu* znacznie się rozszerzyło. Jest nim odtąd także jego materialny nośnik. Obrazem stał się nie tyle sam aspekt wizualny odwzorowanego motywu, nie przedstawienie, ale także rozdarte płótno, obciążone licznymi kontekstami i skojarzeniami rozcięcia – prześwity i otwory, a także to, co za nimi. Obraz, będący wcześniej jedynie płaską powierzchnią, zagarnął w siebie to, co było kiedyś wobec niego zewnętrzne. Przez szramę rozdarcia przeciska się życie, prawdziwe, nie przysłonięte już jego imitacją².

Z czasem Katarzyna Miller uaktywniła całą przestrzeń wokół *obrazu jako rzeczy*, wrzucając go w obszar instalacji, tym samym rozszerzając jego znaczenie i zasięg. *Obrazem* stawała się *całość* przekazu, bez dzielenia go na malarskie płótno i niezależne otoczenie.

² O rozbijaniu przez sztukę współczesną „rzeczywistości” pisze Wolfgang Iser: „Tradycyjna sztuka ufała w istnienie rzeczywistości, którą mogła odtwarzać, przewyższać czy też upiększać. (...) Kiedy współczesne malarstwo mimo wszystko odnosi się do rzeczywistości, to jedynie po to, by pokazać, jak *mało rzeczywista* jest rzeczywistość”. Zob. W. Iser, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 437–438.

Przewartościowaniu uległa także sama sztuka. Straciła walor fetysza, została odmitologizowana, zdegradowana jako wartość, ale też jak przedmiot. Uległ on fizycznej destrukcji, która ożywczo nadała mu nową wartość jako element życia³. Malarstwo uzyskało specyficzną jakość jako substytut tego, co ujawniało się dotąd jedynie pod postacią uświadomionego braku.

Zastosowane w procesie twórczym środki artystyczne stanowią elementy oryginalnego malarskiego języka. Kiedyś przynależał on do świata ułudy i nieprawdziwie opisywał świat. Artystka stopniowo zmieniała ten język, odrzucając fałszywie brzmiące słowa, by pozostawić tylko te nieudawane i niezakłamane.

Taki artystyczny i ludzki akt wymagał radykalnych działań. To dlatego, gdy nie wystarczyło już porzucenie dawnych praktyk malarskich, artystka wkroczyła z obrazem w przestrzeń instalacji. Rozdarte, zdegradowane (albo tylko nabierające większej mocy) malarskie krosno dramatyzuje i uwiarygadnia doświadczenie artystki. Ostatecznie (instalacja *Uwolnienie głosu – uwolnienie obrazu*) dochodzi do integracji składników wzrokowych i werbalnych – intymne nagrania dopełniają wypowiedzi, wnosząc do szeroko rozumianego *obrazu* uderzający element prawdy.

Katarzyna Miller po pełnej pasji negacji tradycyjnego kształtu obrazu wróciła do niego, ale jest on dzisiaj inny. Przestrzenny, obejmujący elementy morfologicznie wobec niego niezależne, a technicznie oddziałujące zróżnicowanymi fakturami. Wizerunki kobiet w jej pracach zawieszane zostają w przestrzeni, w bezczasie, wyglądają na bezradne, jakby pozbawione ciężaru, podobne są do postaci na manierystycznych nagrobkach i obrazach. To być może jeszcze moment przed przekroczeniem granicy, przed ostatecznym rozbiciem przegrody, która uniemożliwia rozpoznanie tkwiącego w człowieku źródła życia.

Oglądając te ostatnie obrazy (typ wertykalnych prac ukazujących wydłużone niekompletne figury) należy pamiętać, że są one rezultatem dramatycznych poszukiwań, logicznej ewolucji, w trakcie której porzucone zostały zbędne, fotograficzne detale określające postać, podczas której wypracowane zostały reguły kompozycji wynikające z dzielenia obrazów podlegających destrukcji, a także o szczególnej stonowanej i chłodnej palecie odnalezionej przez artystkę dla zasygnalizowania stanów psychicznych typowych dla sytuacji negacji, zniechęcenia i autokrytyki. Sama figura w formie szablonu staje się uniwersalnym znakiem.

³ Przejawy działań Katarzyny Miller w pewnym sensie dotknęły tu nawet granic tego, co określa się w refleksji naukowej *nieszuką*. *Nieszuka* ma zastąpić sztukę czymś, co nie będzie dziełem artystycznym. Ma być znacznie bliższa życiu, zarówno jeśli chodzi o podejmowane problemy, jak i w przypadku jej recepcji. Zob. G. Sztabiński, *Sztuka, antyszuka, nieszuka – z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, „Studia Filozoficzne”1989, nr 278 (1).

Ujmowanie pojedynczych wyobrażeń w formę dyptyków czy tryptyków jeszcze mocniej uniwersalizuje przekaz. Równocześnie za obrazem kryją się egzystencjalne pytania, które prowokują kolejne poszukiwania i, w warstwie plastycznej, wymuszają powstanie nowych, z pozoru podobnych, ale jednak różnych prac.

W tradycyjnej koncepcji sztuki obraz reprezentował artystę, artysta stał za obrazem. Tu obraz staje się częścią doświadczenia, świadkiem dramatu. Wychodzi poza ramę. Nie jest już tylko odbiciem rzeczywistości, tyle efektownym, co nieprawdziwym. Nie jest iluzją, pozorem. Jest życiem.

Dariusz Leśnikowski