

Dr hab. Dominik Lejman

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej Mateusza Sadowskiego pt: „Związki filmu, rzeźby i fotografii na podstawie pracy „*Kształt Chwili*”

We wstępie do niniejszej recenzji pozwalam sobie na kilka słów refleksji dotyczących problemu „zaczynania od nowa”. Problem „zaczynania od nowa”, to specyficzna relacja wobec pracy do wykonania, na poziomie technicznym zmieniająca stosunek artysty wobec wykorzystywanych przez niego środków, co umożliwia mu przerwanie dotychczasowej „umowy” na formę obrazowania. Na przestrzeni dziejów niejednokrotnie mieliśmy do czynienia z sytuacją, w której nowe narzędzie techniczne nie tylko umożliwiało zmianę perspektywy widzenia – naszą relację ze znanym nam otoczeniem, ale również nie na zaniegowanie, lecz na przewartościowanie funkcji wykorzystywanych przez nas dotychczas narzędzi. I tak np. wynalazek fotografii nie tyle wykluczył istnienie malarstwa, co wpłynął na zmianę myślenia o nim jako o narzędziu. Takim przykładem może tu być technicznie tradycyjny, Duchampowski *Akt schodzący po schodach*, który najpewniej nie powstałby, gdyby nie wynalazek kina. W „zaczynaniu od nowa” nie chodzi zatem o fakt „końca gry”, lecz raczej o „koniec rozgrywki”, opartej o dotychczasowe strategie wykorzystania konkretnego medium. Doświadczenie nowego medium staje się zatem podstawą przewartościowania starych środków paradoksalnie na ich korzyść. Tak być może należy właśnie rozpatrywać Godardowski „*Adieu au Langage*” (2014), jako refleksję na temat istoty kina, którą reżyser podejmuje dzięki wykorzystaniu nowego narzędzia, technologii 3D.

Można powiedzieć, że twórczość Mateusza Sadowskiego doskonale wpisuje się w modernistyczną tradycję analitycznego kwestionowania medium, czyli „zaczynania od nowa” o którym wspominałem. To właśnie, moim zdaniem, stanowi o wartości prezentowanego przez niego filmu „*Kształt chwili*”, będącego podstawą doktoratu. Praca pisemna, tekst „Związki filmu, rzeźby i fotografii na podstawie pracy *Kształt chwili*”, w żadnym razie nie jest analizą problemu relacji rzeźby, filmu i fotografii w rozumieniu pracy naukowej odwołującej się do szerokiego spektrum historii sztuki, autor też najwyraźniej nie ma takich ambicji. Praca



pisemna to w zasadzie drobiazgową autoanalizę twórczego doświadczenia Sadowskiego. Jedynym artystą, do którego autor odwołuje się w swojej pracy jest Lucas Blalock, skądinąd interesujący twórca, który pozostaje jednak dla Sadowskiego bardziej towarzyszem podróży niż istotnym punktem odniesienia. W tym konkretnym przypadku oczekiwanie analizy działań innych artystów wydaje się jednak bezzasadne, gdyż Mateusz Sadowski należy do tych rzadkich przypadków twórców, u których praca analityczna odbywa się właśnie na pułapie praktyki artystycznej, w obszarze formalnego eksperymentu. „Osamotnienie analityka” nie wyklucza oczywiście świadomości istnienia w konkretnych realiach socjo-technicznych. Dowodzi tego również interesująca bibliografia pracy Sadowskiego. Praca z narzędziem pre-produkcji i postprodukcji oczywiście ostatecznie generuje konkretną współczesną, czy też bardziej uniwersalną treść, powstającą jednak jako wypadkowa formalnego, technicznego eksperymentu, niż narzucającą konkretny sposób wykorzystania warsztatu.

Film „*Kształt chwili*” konsekwentnie rozwija wcześniejsze doświadczenia artysty, które znamy z filmów takich, jak np. „*Rezonans*”, o którym pisze autor: „*Proces decydowania o zawartości sceny filmowej przebiega odtąd dwutorowo – na etapie rejestracji obrazu filmowego oraz na etapie formy fizycznej, w jaką obraz ten jest transformowany.*”

Wcześniejszy dorobek artystyczny Mateusza Sadowskiego potwierdza logikę, na bazie której powstał „*Kształt chwili*”, precyzję, z jaką autor posługuje się wykorzystywanymi przez siebie środkami, podejmowane decyzje, jakie Sadowski wyczerpująco opisuje w swoim tekście. Otoczenie, warunki przestrzenne galerii sztuki w jakich funkcjonuje artysta, nie pozostają obojętne na formę pracy, lecz stają się podstawą do czaso-przestrzennych przewartościowań wewnątrz filmu.

W nawiązaniu do doświadczenia pracy Sadowskiego z kontekstem galerii, warty zauważenia jest tutaj znaczący udział autora w wystawach, wskazujących na dynamiczny rozwój artystyczny (wystawy indywidualne, min. *Wszystko trwa*, Galeria Arsenał w Białymstoku 2014, *Obrazy nieplanowane*, BWA w Zielonej Górze 2014, *Wystawa prac*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2014; wystawy grupowe, min. *Videonale 12*, Kunstmuseum Bonn, Niemcy 2009, *Biennale WRO: Expanded City*, Wrocław 2009, *Transit*, Moscow Biennale for Young Art, Moskwa, Rosja 2010)



Nie bez znaczenia pozostają tu również działania kuratorskie czy udział w festiwalach filmowych (Holland Animation Film Festival, Utrecht 2014, 2015; SHORTWAVES 2014, 2015; Ann Arbor Film Festival 2016 USA), wystąpienia nie ograniczające artysty do prezentacji twórczości jedynie w przestrzeni galerii, a co za tym idzie skłaniające do bardziej świadomego wykorzystania jej specyfiki.

Myszę, że właśnie doświadczenie wystawy jako integralnej formy wypowiedzi pozwoliło Sadowskiemu na głębszą refleksję dotyczącą samej przestrzeni galerii sztuki i jej czasoprzestrzennych uwarunkowań. Przewartościowanie relacji z galerią jako fizycznym miejscem, w kontekście szeroko rozumianego pojęcia obecności przekazu, i jego umowności w obszarze wirtualnym wpływa na sposób budowania przestrzeni w samych filmach autora.

Obiekt – fotografia na ścianie galerii, film prezentowany w galerii, dokumentacja filmu w galerii.... Jaką rolę odgrywa galeria sztuki w przypadku prezentowanej w niej reprodukcji, bądź filmowej dokumentacji pracy, i jak zmienia to sam przekaz? Te pytania wydają się być obecne już w wielu wcześniejszych pracach Sadowskiego, ich strategii wykorzystania galerii sztuki nie tylko jako kontekstualnej ramy dla pracy, ale również obecności tego miejsca wewnątrz niej. Nerozerwalnie wiąże się to z tytułem pracy doktorskiej, galeria stanowi tutaj niezbędną część, łączącą współcześnie relacje filmu rzeźby i fotografii. Z dużym zainteresowaniem oglądałem wybrane dokumentacje wideo wystaw Sadowskiego.

Dokumentacja wystawy *Nie ma czegoś takiego w galerii Stereo* (2011) właściwie jest integralnym filmem. Mamy zatem w twórczości Sadowskiego podwójny kierunek – praca znajduje swoje miejsce w galerii, która z kolei znajduje miejsce w przestrzeni filmu, czego konsekwencje widzimy min. w opisywanej przez Sadowskiego scenie *Ptaki* (1'12" – 1'25") w „*Kształcie Chwili*”.

Ta logika zdradza nam również specyfikę wyboru „bohaterów” Sadowskiego, widoczną już we wcześniejszych pracach, gdzie podobnie jak w ostatnim filmie, dzięki technice poklatkowej nadaje on przedmiotom swoistą formę „życia”. Ożywieni „bohaterowie” prac Sadowskiego umożliwiają refleksję na temat upływającego czasu równie skutecznie jak ludzka postać czy spojrzenie autora poddane tym samym zasadom animacji poklatkowej. Ożywione obiekty – obecne na filmie, animowane poklatkowo bloki kartek,



można w dosłowny sposób odnieść do Deleuzjańskich „całostek”, osobnych, lecz tworzących wspólne bloki, definiujących naturę epoki nieruchomej kamery w książce Deleuza „Kino”.

Być może dlatego tak interesująco prezentuje się w pracach Sadowskiego obraz wody, kolejna poetycka metafora czasu, w wydaniu poklatkowym przechodząca u Sadowskiego „rzeźbiarską” metamorfozę, by przywołać jedną z największych rzeźbiarek, Louise Bourgeois, śpiewającą u schyłku życia: „*C'est le murmure de l'eau qui chante...*”. Poetyckość tworzonych przez Sadowskiego obrazów oparta jest właśnie na subtelnie tworzonych związkach obrazów wykorzystanych jako metafora czasu i samej techniki, wykorzystywanej w podobnie metaforyczny sposób. Uwidacznia się to już we wcześniejszych cyklach fotograficznych Sadowskiego, jak „*Raz na zawsze*”, czy w „*Obrazach nieplanowanych*” w Galerii BWA w Zielonej górze w 2014 roku.

W swoim tekście Sadowski przywołuje pojęcie: „aparat” („apparatus”) – zaczerpnięte z „Filozofii fotografii” Villema Fluserla. Aparat, definiowany jako „mechanizm lub gra kombinatoryczna symulująca myślenie” (tłum. wł.), znajduje u Sadowskiego ciekawe poszerzenie przez wprowadzenie terminu algorytmu i łączącymi się z tym współczesnymi implikacjami. Nie pozostaje to bez wpływu na rozumienie przez autora filozofii artystycznej praktyki. Jak czytamy u Fluserla, słowo „aparat” („apparatus”) ma swoje korzenie w łacińskim „apparare” czyli „przygotowywać”, stąd waga, jaką autor przywiązuje w swojej sztuce do pre-produkcji i post-produkcji.

Sposób tworzenia obrazu, który to obraz równocześnie staje się „aparatem” („apparatusem”) – narzędziem kulturowej autoanalizy, wymaga twórczej świadomości granic kontroli. Sadowski utrzymując pełną kontrolę nad warsztatem otwiera możliwość relatywizacji powstających znaczeń. Jak pisze: „*Status obrazowanych gestów i zjawisk pozostaje zagadkowy, ponieważ sam proces obrazowania podlega kluczowi poddającego go w wątpliwość. To właśnie sposób obrazowania gra tu główną rolę, przy czym należy pamiętać, że staje się to możliwe tylko dzięki domyślnie prawdziwej, a nie umownej, mocy użytych gestów i zjawisk. Innymi słowy – gdyby gesty lub symbole użyte w filmie miały charakter jednoznacznie przypadkowy lub jednoznacznie istotny – nie można by było doświadczyć wagi sposobu obrazowania, ponieważ pozostałby on ukryty za reprezentacją.*”



Ostatni moment – pstryknięcie palców, jedyny obecny dźwięk w pracy „*Kształt chwili*”, stanowi zamknięcie filmu Sadowskiego. Moment zaistnienia dźwięku jest podobnym „podkreśleniem” minionego czasu jak w przypadku filmu z pracowni Josepha Beuysa „*Magistrala Transsyberyjska*”, kiedy po utracie świadomości czasu, upływającego w nawarstwiającej się rejestracji, zamknięty on zostaje przez prosty gest połączenia linią narysowaną kredą dwóch elementów na podłodze.

Relacje prac Sadowskiego z Beuysem na tym być może się nie kończą, biorąc pod uwagę specyficzny stosunek do rzeźby w obu przypadkach. Bazinowska interpretacja kina jako odcisku czasu wobec fotografii jako jego odlewu, świetlnej odbitki, nadaje rzeźbie istotną rolę w analitycznej pracy Mateusza Sadowskiego.

Konkludując, rozprawa doktorska Mateusza Sadowskiego, w postaci filmu „*Kształt Chwili*” i wraz z towarzyszącą mu pracą pisemną „*Związki filmu, rzeźby i fotografii na podstawie pracy „Kształt Chwili*” należy traktować, ze szczególnym naciskiem na pracę artystyczną, jako rodzaj wizualnego eseju w autorski sposób podejmującego się refleksji na temat percepcji czasu w oparciu o analityczne spojrzenie poprzez naturę każdego z poszczególnych mediów i ich wzajemnego przenikania się.

Podobnie jak dzieło Willema Flusserla opatrzone postłowiem Hubertusa von Amelunxen w którym czytamy: „*This book can be seen as a work of philosophy in which photography is elevated to an allegory of post-industrial and post-historical thought*”, praca Mateusza Sadowskiego może być rozumiana jako wizualna refleksja filozoficzna, w której poprzez zmieniony w okularach 3D krytyczny dystans, związki i wzajemne przeploty poklatkowego filmu, fotografii i rzeźby budują podobną alegorię.

Rozprawa złożona z filmu „*Kształt Chwili*”, wraz z towarzyszącą mu pracą pisemną „*Związki filmu, rzeźby i fotografii na podstawie pracy „Kształt Chwili*” spełnia tym samym wymagania ustawowe i w pełni predestynuje Pana Mateusza Sadowskiego do nadania mu stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych.

  
Dominik Lejman 13.05.2018