

CZĄSTKI ELEMENTARNE – Ciemne zaułki. Prace Alicji Habisiak-Matczak

Pierwszą wystawą indywidualną grafik Alicji Habisiak-Matczak, którą obejrzałem osobiście, była wystawa zorganizowana w podziemnej Galerii Filharmonii w Łodzi, rodzinnym mieście artystki, w 2016 roku. Jej cykl czarno-białych, pogrążonych w mroku akwatint, który tam zobaczyłem, tworzył atmosferę niczym w przestrzeniach ogromnych stadionów sportowych, kiedy wyłączą się większość oświetlenia. Prace przenikało niesamowite odczucie pustki towarzyszące konstrukcjom stworzonym przez człowieka, do których nawiązywała artystka, wypełniając granice trawionych płyt. Motywy prac stanowią znajome struktury, które kojarzą nam z otoczeniem mieszkańców dużych miast; tu są one opustoszałe, pozbawione jakichkolwiek śladów obecności, wywołując w nas pewnego rodzaju niepokój. Wszystko w nich jest za duże, za puste, *spóźnione*.

To uczucie porzucenia wydawało się korespondować z faktem, że wystawa była eksponowana na poziomie podziemnej galerii budynku filharmonii, gdzie schody, filary, wysokie stropy i zacienione wnętrza zapraszają widza do zejścia w głąb wyłaniającej się z spoza nich przestrzeni. Nazwy miast, które autorka odwiedziła, wybrzmiewają w tytułach prac: „Warsaw Perspectives” (Widoki Warszawy), „Perugia Arcades” (Arkady Perugii) czy „Buenos Aires Perspectives” (Widoki Buenos Aires).

Łódź jest miastem, w którym artystka mieszka i prowadzi Pracownię Techniki Wkłęśłodrukowych na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego.

Postindustrialny charakter Łodzi oddaje zrekonstruowane centrum handlowe Manufaktura, zespół przekształconych ceglanych fabryk, który jest znakiem architektonicznej rewitalizacji miasta. Czuje się, że artystkę pociąga bezpośredniość jej architektonicznego otoczenia, zarówno w momencie odnowy, jak i w stanie zniszczenia, które definiują otaczający ją pejzaż miejski. Obrazy Habisiak-Matczak nawiązują do motywu anatomicznych osobliwości; większość znanych mi prac graficznych i rysunków artystki ma często formę obrazów wnętrz, które sytuują widza wewnątrz takich struktur, jak spiralne klatki schodowe, wieże latarni morskich, podziemne labirynty, pasaże handlowe czy inne helikoidalne, klaustrofobiczne wnętrza przypominające kształtem kokony. I choć znane, zadają kłam wszelkim prawdziwym wspomnieniom o

konkretnym miejscu, przywołując na myśl raczej wystylizowane odwołania do przeżyć, których doświadczyłbyś, poruszając się po takich przestrzeniach... Te skondensowane, trzewnej natury kompozycje są dokładnie i zręcznie zorganizowane, niczym utwór orkiestrowy, w którym instrumenty łączą swoje dźwięki w jedną całość.

Jej twórczość jest wyraźnie „filmowa” i przywołuje jak echo, powtarzające się hitchcockowskie fobie – w nich widz stoi albo za wysoko, albo za nisko z punktu widzenia perspektywy, często potęgowanej przez światło i cień, zakomponowanych tak, jak robi to najlepszy scenograf.

Z pewnością pojawiają się też chwile dyskomfortu, niektórzy czują się dezorientowani patrząc to w górę, to w dół, podążając krętymi schodami, czy też dostrzegając w masywnym sklepieniu mignięcie światła w otworze znaczącym wyjście. Łuki są za wysokie. Fasady są zbyt monumentalne, by można było się na nie wspiąć. A drogi ucieczki są zbyt niepewne, by próbować je sforsować. Jesteśmy więc zaplątani w gąszczu ścieżek skonstruowanego przez artystkę labiryntu. Zniekształcenia, dezorientacja, zawrót głowy czy też samo odczucie ciężaru i masy to przemyślane narzędzia, które artystka wykorzystuje, aby re-konstruować swoje geometrie dzielące płaszczyznę obrazu.

Opozycja między abstrakcją a tym, co rozpoznawalne, jest równoważona przez ziarnistą, fakturalną obróbkę powierzchni, dokonywanej dzięki łączeniu akwatinty solnej, głębokiego trawienia i tonalnej akwatinty kalafoniowej – gry rozgrywanej za pomocą skrobaka jako narzędzia do rysowania. Wynikająca z tego linearna bezpośredniość przemiana to, co – pozornie – stanowi trwały motyw architektoniczny w doświadczenie przepływu ulotnych energii. Ciekawe jest też, że artystka zbiera te swoje zapisy ulotnych chwil, chwytając je aparatem telefonu komórkowego i to, że zamiast potem precyzyjnie rekonstruować istotę rzeczy, prace dają odbicie wzajemnych interakcji, w których wyolbrzymienia, powtórzenia i anomalie są przeorganizowane w to, co artystka nazywa „częstkami elementarnymi”.

Ta losowa interpretacja ustrukturalizowanych przestrzeni nadaje jej pracom swobodę, dzięki której nie są statyczne. W rzeczywistości przeważa odczucie pędu, odczuwanego tam, gdzie skrobak szybko wspina się po krzywiźnie przegrody, lub gdy ukośny cień groźnie ingeruje w pierwszy plan. Ślad ręki artystki wyrażony w formie liniowego zapisu na powierzchni akwatinty nie tylko nadaje obrazom charakter jej odręcznego pisma, ale podkreśla niewidzialny wpływ

czasu na powierzchni architektury. Przywołanie motywu starzenia się i przypominanie, że wszystko, co zostało zbudowane, podlega swoistej erozji poprzez wystawienie na działanie czasu, nadaje pracy walor przejmującej przemijalności. Można nawet zinterpretować linie zarysowań jako efekt, podobny do tego, w jaki fotografia poklatkowa wyznacza ruch w podobnej publicznej przestrzeni, a który przeradza się w ulotne wyznaczniki nieobecności.

Artystka opowiada o własnych doświadczeniach, gdy przemierzała argentyńskie centrum handlowe Galerías Pacificos w Buenos Aires i o tym, jak odzwierciedla ono architektoniczne pozostałości z przełomu wieków (1889), z niezliczonymi powierzchniami, które odbijają światło i stanowią lustrzane odbicie jego wnętrza. Retro-urbanizacja takich budynków tworzy labirynt ruchomych schodów, witryn sklepowych i wysoko sklepionych sufitów, gdzie gubisz się wizualnie w mnogości odbić, które je fragmentaryzują i zaczynają zaburzać twoją równowagę. To może tłumaczyć pewną panikę, której obecność odczuwamy w przestrzeniach Habisiak Matczak, w których kąty się wyostrzają, przytłacza ciężar konstrukcji, a poszarpane perspektywy ustępują miejsca chropowatym powierzchniom; psychologiczne dwuznaczności narastają u widza w trakcie oglądania wystawy jej prac.

Przypomina mi się jeszcze jeden graficzny aspekt obecny w twórczości Habisiak-Matczak, a mianowicie inspiracja czarno-białymi obrazami filmowymi Fritza Langa. W jego klasycznym filmie *Metropolis* (1927) widać pewne sympatie dla podziemnego miasta, w którym elementy industrialnego wzornictwa tworzące podziemną anatomię pejzażu miejskiego kontrastują z naziemnym miastem przyszłości. Również w *Secret Beyond The Door* (1948) dezorientująca, oniryczna jakość scenografii o odwróconej perspektywie (np. wnętrza architektoniczne, które są poza skalą i nie są regularne) sprysięga się, by zaburzyć narrację.

Habisiak-Matczak zanurzona we współczesności, w której każdy, kto ma dostęp do Internetu może wygooglować lokalizację i wirtualnie doświadczyć spaceru nieznaną ulicą, „podróżować” po dowolnym mieście, czerpie wyłącznie ze swoich rzeczywistych doświadczeń z eksplorowania budowli, jakby wiedzona ciekawością nieznanymi miejscami, które odkrywa później, w tym, co jej fotograficzne ujęcia wyzwala w pamięci. Ten jej pejzaż miejski składa się z cząstek obrazów wydobytych z zakamarków, ukazanych z żabiej perspektywy, z zapisków, oderwanych,

zaskakujących szczegółów, które dopiero później, w pracowni przegląda i zaczyna łączyć w swoje własne „weduty”. Zamiast odtwarzać to, co aparat fotograficzny chwytą z jednego stałego punktu widzenia, Habisiak-Matczak robi to na wiele sposobów, jej metoda jest bliska kubistycznej zasadzie wieloperspektywiczności, w której oko zbiera dane z wielu różnych punktów odniesienia, aby następnie złożyć je w mózgu w trójwymiarowe wyobrażenie rzeczywistości.

Co ciekawe, ostatnio artystka zajęła się budowaniem form 3D jako prac graficznych – będących czymś pomiędzy rysunkiem, grafiką a rzeźbą – przenosząc iluzje masy w realną przestrzeń. To, w jaki sposób interpretujemy dane dzieło sztuki, bywa bardzo względne. Możemy dokonywać porównań obrazów Habisiak-Matczak z innymi z historycznej perspektywy, w kontekście różnych nurtów sztuki, na które wpływ miał określony czas. W naszej obecnej sytuacji ogólnoświatowej pandemii, kiedy przestrzeń publiczna jeszcze nigdy nie była tak pozbawiona obecności ludzi, kompletnie surowe, gigantyczne przestrzenie architektoniczne Habisiak-Matczak zawierają w sobie akcenty klaustrofobiczne, podobne do tych, jakich doświadczamy w roku 2020. W tych nieoczekiwanych okolicznościach jej wizje opuszczonych miejsc nabierają niezamierzonych odniesień; można je odczytać na wiele nowych sposobów. Przeszłość może stać się teraźniejszością.

– Derek Michael Besant RCA