

Ant Łakomsk

Camille

19.09–20.10.2025

Aranżacja i projekt wystawy: Zuzanna Kozłowska

*Gdybym mogła tylko zobaczyć krajobraz takim, jakim jest,
kiedy mnie w nim nie ma. Ale gdziekolwiek bym była,
zakłócam ciszę nieba biciem swojego serca.*

Simone Weil

W eseju pod tytułem *O stylu* Susan Sontag przedstawia pogląd, że sztuka to obiekt w świecie, a nie jedynie komentarz lub tekst na jego temat – pisarka stwierdza, że dzieło sztuki nie jest przesłaniem, ani odpowiedzią na pytanie, a doświadczeniem¹. Autorka definiuje autonomię sztuki jako „prawo do braku znaczeń”², jednocześnie nie ignorując namysłu nad jej funkcją czy zdolnością do społecznego oddziaływania. To, co pośredniczy między dziełem a odbiorcą, to przestrzeń wystawy. Ant Łakomsk, wspólnie z Zuzanną Kozłowską, stwarzają okoliczności, w których odwiedzający wystawę zostają wpisani w układ obrazów i obiektów rozstawionych w przestrzeni, by cała sytuacja nabrała charakteru potajemnego happeningu – widzowie inscenizują oglądanie obrazu. Jeśli potraktować wszystkie elementy ekspozycji jako rekwizyty, to zaaranżowany *environment* nasuwa dialektyczne pytanie, co staje się istotniejsze w zaistniałej sytuacji – powierzchnia obserwowanej pracy czy relacja między oglądającym a dziełem. Ant Łakomsk dotyka jedynie powierzchni rozległego zasobu skojarzeń, aby włączać jego fragmenty we własne dzieła. Jej zapożyczeniom bliżej jest jednak do parafraz językowych i znaczeniowych niż wizualnych metod apropiacji.

Odniesienia, po które sięga, są często mgliste, bo zapośredniczone przez cyfrowe reprodukcje. Artystka podejmuje próby tłumaczenia oryginałów, które wyświetla na ekranie telefonu lub komputera, z powrotem na techniki analogowe, jednocześnie rozmywając czytelność odniesienia. Buduje powiązania, łącząc zarówno postaci, przestrzenie oraz rekwizyty, jak i zróżnicowane sposoby malowania. Scala liryczną figurację z abstrakcyjnymi fragmentami, które przyjmują formę graffiti, wzoru tapety ściennej czy dymu wypełniającego ramy płótna. Kompozycja uzyskiwana przez zestawienia cytatów przypomina literacki montaż.

¹ Susan Sontag, *O stylu*, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 37.

² Ibidem, s. 45.

Tę logikę montażu i rozmytej referencji porządkuje ujęcie Isabelle Graw. Proponuje ona odczytanie malarstwa przez pryzmat semiotycznej teorii indeksykalności Charlesa S. Peirce’a³. Oprócz zwrócenia uwagi na nierozzerwalną więź artystki czy artysty ze stworzonym dziełem badaczka przedstawia funkcję indeksu, która odnosi odbiorcę poza przestrzeń obrazu. Indeks – rozumiany u Peirce’a jako znak powiązany z obiektem relacją styczności lub przyczynowości – wskazuje poza obraz na jego źródła (gest, ciało, czas zdarzenia), kierując uwagę ku temu, co pozostaje poza kadrem. Mechanizm ten wyraźny jest w kompozycjach Łakomsk, które często opierają się na fragmentarycznym niedopasowaniu. Tym samym wywołują one widmowe obecności wielu autorów⁴. Tego rodzaju powielanie jaźni, włączenie jej w historyczny konglomerat uruchamia rytualny – sakralny lub sekularny – charakter przebywania z dziełem sztuki, który przypisywał mu Walter Benjamin⁵.

Gdy patrzę na pracę *Leisure* Łakomsk, zaczynam myśleć o obrazie Gwen John pod tytułem *A Lady Reading* (1910–1911). Uwieczniona scena dzieje się w paryskim mieszkaniu autorki, które wielokrotnie służyło za scenerię w jej twórczości. John namalowała dwie wersje obrazu – w pierwszej rysy twarzy portretowanej były wzorowane na przedstawieniu Maryi na drzeworycie *Zwiastowanie* Albrechta Dürera z cyklu *Żywot dziewicy*, natomiast w późniejszej iteracji z 1911 roku portretowana otrzymała twarz artystki⁶. Powielenie nie pełni jednak funkcji dopełnienia autoreprezentacji – artystka traktuje postaci, bez względu na zbieżności z własnym wizerunkiem, jako naczynia, które są przestrzeniami dialogowania ze spuścizną poprzednich pokoleń malarzy i malarzy. Istotą obu obrazów John jest raczej zapis kształtowania się jej tożsamości twórczej niż uchwycenie jakiegokolwiek autobiograficznej prawdy⁷.

³ Isabelle Graw, *The Value of Liveliness*, tłum. własne, w: I. Graw, E. Lajer-Burcharth, *Painting beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*, Sternberg Press, Berlin 2016, s. 91-92.

⁴ Ibidem, s. 91-92.

⁵ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 73-84.

⁶ Pierwsza wersja pracy znajduje się w kolekcji Tate w Londynie (Gwen John, *A Lady Reading*, 1910-1911, olej na płótnie, 40,3 × 25,4 cm), druga wersja pracy należy do kolekcji MoMA w Nowym Jorku (Gwen John, *Girl Reading at a Window*, 1911, olej na płótnie, 40,9 × 25,3 cm).

⁷ Maria Tamboukou, *Nomadic Narratives, Visual Forces. Gwen John's Letters and Paintings*, Peter Lang Publishing, Inc., Nowy Jork 2010, s. 51-56.



Ant Łakomsk przejawia analogiczne dążenia, uwieczniając postaci na swoich obrazach. To mgnienia i przeblyski w formie lakonicznych portretów, ukazujących podmioty zawieszone w klaustrofobicznych kompozycjach. Artystka przedstawia postaci w momencie pewnego rodzaju nieobecności, oderwania od ciała – gdy myślą, czytają, śnią odległe światy. Postaci na obrazach to fantomy ucieleśniające odwołania do historii sztuki.

Zdystansowanie obrazów, destylowanie ich z treści autobiograficznych czy wreszcie próba wymazania własnej jaźni na rzecz obcego podmiotu przywodzą na myśl proces dekreacji, który trudno jednoznacznie zdefiniować. Gdyby należało ująć go w jednym zdaniu, to oznaczałby po prostu „usunięcie siebie z centrum” lub „zniesienie istoty wewnątrz nas”⁸. Termin ten staje się spójnią dla Anne Carson, która w swoim wielogatunkowym dziele łączy duchowe i mistyczne doświadczenia trzech postaci, wyrażone w ich pisarstwie: Safony, Marguerite Porete oraz Simone Weil – autorki pojęcia „dekreacji”. Carson prowadzi czytelnika przez esej, nawarstwiając czasowości i cytaty – akumuluje je, by opowiadać o wymazywaniu własnej jaźni oraz ekstazie wykraczającej poza słowa. Metoda budowania literackiego uniwersum z wyimków i zapożyczeń „zmusza patrzącą do zniknięcia z samej siebie, aby móc widzieć”⁹; parafrazując Carson: zmusza malującą do zniknięcia z samej siebie, żeby móc malować. Modyfikując i inkorporując istniejące wzorce narracji, Łakomsk dotyka tej specyficznej wizyjności, mimo że bohaterki jej prac mogą sugerować pewną autoreferencyjność. Obrazy przedstawiają osobę, która paradoksalnie przeżywa zanikanie siebie.

⁸ Anne Carson, *Dekreacja. Wiersze, eseje, opera*, tłum. M. Topolski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2024, s. 165-177.

⁹ Ibidem, s. 167.

Wychodząc poza obszar własnej twórczości, artystka stawia krok dalej – posługuje się elementami praktyki artystycznej Marca Camille Chaimowicza (1947-2024) niczym matrycą dla swojej wystawy. Odwołanie do jego spuścizny zawarte jest już w tytule. Jego twórczość obejmowała instalacje, obrazy, prace na papierze, fotografie, książki czy kameralne performance'y i happeningi w przestrzeni publicznej. Chaimowicz negocjował w swoim dziele granice między sztukami pięknymi i rzemiosłem, tym, co publiczne i prywatne. Poruszał kwestie tożsamości, pamięci i czasu. Jego osobna postawa twórcza charakteryzowała się dandysowską dezynwolturą. W jej ramach kształtował spójne estetyki; projektował tkaniny i tapety, przenosząc je na rysunki; tworzył obrazy, prace przestrzenne; upodabniał wnętrza galerii i muzeów do własnej pracowni-mieszkania; łączył kamp z wysmakowanym rzemiosłem; swoją postawą negował monolityczność tożsamości i podmiotowości.

Marc Camille Chaimowicz traktował swoją praktykę nie jako metodę, ale jako całościowy projekt, w którym metafora i poetyka służą emancypacji. W tekście *On the Dialectic Between Fine Arts and Design* z 1987 roku, który możemy traktować jako formę manifestu, artysta podjął próbę wyjaśnienia sensów łączenia sztuk pięknych i rzemiosła we własnej twórczości. Warto zaznaczyć, że Chaimowicz posługuje się krótkim instruktażem nie po to, by podkreślić różnice formalne czy historyczne tych dwóch form sztuki, lecz by objaśnić z ich pomocą fluktuacje swojej podmiotowości. Artysta tłumaczy, że trzonem jego działalności jest poszukiwanie jaźni, a rzemiosło i poetyka projektowania umożliwiają mu przejście z własnej jaźni ku bezimienności i anonimowości. Opisując transformacyjny potencjał, który dostrzega w swojej praktyce, pisze: „Gaśnica, dzbanek do kawy, fotel lub dzbanek są nasycone natychmiastowym znaczeniem... Mówią nam, czym są i co robią... w sposób, w jaki nie robi tego niemy, enigmatyczny obraz. Rzemiosło daje nam odpowiedzi, gdy sztuki piękne stawiają pytania. Z pierwszego *czерpiemy* znaczenia, by *nadać* je sztuce”¹⁰. Transgresyjna wielość u Chaimowicza to nie tylko akumulacja form, technik i przedmiotów, lecz także ujmowanie ich relacji jako terytorium poszukiwania krańców własnego „ja” – jako podmiotu i twórcy. Ant Łakomski, dialogując z artystą i dedykując mu wystawę, podejmuje podobne poszukiwania pojemności i podmiotowości sztuki.

Franciszek Smoręda

Redakcja i tłumaczenie: Martyna Miernecka

¹⁰ Marc Camille Chaimowicz, *On the Dialectic Between Fine Arts and Design*, tłum. własne, w: *Marc Camille Chaimowicz. Writings and Interviews*, red. A. Vaillant, Sternberg Press, Londyn 2025, s. 565.